

INTERNATIONALE

*Carl Maria von Weber*

GESELLSCHAFT e.V.

# WEBERIANA

Weberiana

Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.  
Heft 10 (Sommer 2000)

ISSN 1434-6206

- Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.  
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Unter den Linden 8  
D – 10117 Berlin  
Tel.: 030 / 266-1786 bzw. -1321  
Fax: 030 / 266-1624  
e-Mail: [iwg.capelle@t-online.de](mailto:iwg.capelle@t-online.de)  
Website: <http://www.sbb.spk-berlin.de> [Rubrik: Vereine, Gesellschaften,  
Arbeitskreise]
- Redaktion: Frank Ziegler, Berlin  
Redaktionsschluß 31. Juli 2000
- Notensatz: Joachim Veit, Detmold
- Titel-Gestaltung: Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien
- Bildnachweis: Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Musikabteilung (S. 31, 40, 64, 79) / Verlagsarchiv Peters; Wiedergabe nach: Bernd Pachnicke, *Edition Peters 1800-1975*, Leipzig 1975, S. 26 (S. 10) / aus: Robert Waldmüller [d. i. Charles Edouard Duboc], *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, Dresden 1883, Frontispiz (S. 67) / Sammlung Bienert, Dresden; Wiedergabe nach Manfred Zumppe, *Die Brühlsche Terrasse in Dresden*, Berlin 1991, S. 112, Abb. 115 (S. 71) / Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Musikabteilung (S. 75) / Benediktinerabtei Michaelbeuern, Archiv (S. 81) / Gerd-Heinrich Apel, Hamburg (S. 135)
- Druck: Kleinoffsetdruck Dieter Dressler, Berlin, Tel. 030 / 612 59 56

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung des Verlags Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz.

---

## INHALT

Vorbemerkung	2
Vorstellung der neuen Vorstandsmitglieder	3
Notruf (Gerhard Allroggen)	6
<b>Beiträge</b>	
Eveline Bartlitz: Verzeihen Sie meine Unbescheidenheit, Sie immer wieder mit Fragen zu behelligen ... Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und dem Verlag C. F. Peters in Leipzig	8
Katharina Hofmann: Eine sächsische Prinzessin in Webers Dresdner Umfeld Weber und das Dresdner Königshaus	65
Joachim Veit: Er bleibt in der Familie ... Zur Fehlzuschreibung des Kanons <i>An die Hoffnung</i> an Carl Maria von Weber	78
Frank Ziegler: Weber scheid(ch)enweise. Eine Diskographie (Teil 5)	88
<b>Aufführungsberichte</b>	
Knut Holtsträter: Von Drahtziehern, Biedermännern und Trauerklößen Ein kleiner Pressespiegel zu den Weber-Premieren 1997-1999	102
Gerhard Allroggen: Eine Welt ohne Gott ( <i>Freischütz</i> in Hamburg)	109
Frank Heidlberger: Giacomo Meyerbeers <i>Gott und die Natur</i> (Kevelaer)	111
<b>Tonträgerneuerscheinungen</b> (Frank Ziegler)	113
<b>Mitteilungen aus der Gesellschaft</b>	
Protokoll der 9. Mitgliederversammlung in Mannheim 1999	118
Kassenbericht	124
Neue Mitglieder – Gedenken – Wir gratulieren	125
Mitgliedertreffen in Mannheim, 5.-7. November 1999	126
Mitgliedertreffen in Weimar 20.-22. Oktober 2000	127
Ute Schwab: Webers Verein. Rückblick auf neun Jahre Weber-Gesellschaft	128
<b>Blickpunkte: Kleinere Berichte und Ankündigungen</b>	
Gerd-Heinrich Apel: Ermlitz, <i>Freischütz</i> , Kind und Weber. Rettungsversuch eines kulturellen Zentrums aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	134
Zu den Eutiner Weber-Tagen 1999/2000 (Christian Kratz, Ute Schwab)	137
Weber-Ausstellung in Gotha	139
Veröffentlichungen zu Carl Maria von Weber	140

## VORBEMERKUNG

Die diesjährigen *Weberiana* fallen recht stattlich aus, und dies aus gutem Grunde: wir können eine erste „Jubiläums-Ausgabe“ präsentieren – das zehnte Heft unserer Mitteilungen! Beginnend mit der ersten 35seitigen Ausgabe vom Juli 1992 wächst und gedeiht das Blättchen und hat seither das Vierfache seines einstmaligen Umfangs erreicht (der Redakteur hat in diesem Zeitraum die Umfangserweiterung gottlob nicht im selben Maße mitvollzogen!).

Inzwischen hat sich so etwas wie ein Profil der *Weberiana* etabliert: eine Melange aus wissenschaftlichen Beiträgen und Nachrichten aus den Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe, Besprechungen von Weber-Aktivitäten (vor allem von Inszenierungen, Konzerten und Tonträgern), dazu ein Überblick über neue Literatur und Dissertations-Vorhaben sowie – last but not least – Mitteilungen aus dem Vereinsleben; all dies kräftig gemischt und in einem liebevoll-selbstgestrickten Layout angerichtet.

Nicht in jedem Heft können alle diese Rubriken gleichrangig ausgefüllt werden. So finden Sie in dieser Nummer anstelle der Notizen aus den Arbeitsstellen einen leider allzu ernsten Notruf. Nicht, daß die Mitarbeiter der Gesamtausgabe „auf der faulen Haut gelegen“ hätten oder ihnen die Lust an der Arbeit vergangen wäre – auch wenn es reichlich Grund dafür gäbe –, aber die Finanz-Misere hängt wie ein Damokles-Schwert über unserer Arbeit; neben diesem Thema würden alle anderen Berichte nebensächlich erscheinen! Die humorigen Nachrichten vom Gedeihen der Gesamtausgabe, die so manchem *Weberiana*-Heft seinen ganz eigenen Charme verliehen haben, können hoffentlich in der nächsten Nummer ihre Fortsetzung finden.

Zwei Beiträge zu diesem Heft sind direkt durch die letzte Mitgliederversammlung in Mannheim angeregt: Im Rahmen der Wahl des neuen Vorstandes der Gesellschaft wurden die Kandidaten Frau Dr. Irmilind Capelle und Privatdozent Dr. Frank Heidelberger gebeten, sich dem Auditorium kurz vorzustellen. Da aber auch jene Mitglieder, die nicht nach Mannheim kommen konnten, sicherlich Interesse am Kennenlernen der beiden neu gewählten Vorsitzenden haben, wird diese Vorstellung hier in schriftlicher Form wiederholt. Einer Bitte aus der Mitgliederversammlung heraus entsprechen wir auch mit dem Abdruck des Rückblicks auf unsere Vereinsarbeit zwischen 1991 und 1999, den die ehemalige Vorsitzende der Gesellschaft, Frau Dr. Ute Schwab, zum Abschied des alten Vorstands vortrug.

Abschließend möchte der Redakteur alle Mitglieder und natürlich auch alle weiteren Leser der *Weberiana* zur Mitarbeit ermuntern: wir freuen uns über Anregungen zur Gestaltung der folgenden Hefte und nehmen gerne Vorschläge zu Themen oder Beiträgen entgegen (Kontaktadresse vgl. Impressum). Nur bei einer möglichst breiten Beteiligung aller Weberianer können unsere Mitteilungen weiterhin ein lebendiger Spiegel der vielfältigen Beschäftigung mit Weber und seinem Werk sein. Für das vorliegende Heft geht – wie immer – ein besonderer Dank an alle Kollegen der WeGA-Arbeitsstellen in Detmold und Berlin, die dieser Nummer vor allem inhaltlich, aber auch formal zu einer – wie ich meine – respektablen Gestalt verholfen haben.

FZ

Druckfehler sind in einem Tagesblatte kaum zu vermeiden. Eine Berichtigung derselben würde jetzt für solche Leser, welche nur dem flüchtigen Tage folgen, zu spät kommen; für die anderen aber überflüssig seyn, da diese den leichten Irrthum selbst schon entdecken werden.

---

## VORSTELLUNG DER NEUEN VORSTANDS-MITGLIEDER

Irmlind Capelle, Vorsitzende

Gerne komme ich dem Wunsch der Redaktion der *Weberiana* nach, mich an dieser Stelle allen Mitgliedern der IWG vorzustellen.

Nach meinem Abitur studierte ich ab 1977 an der Hochschule für Musik Detmold zunächst Schulmusik mit den instrumentalen Fächern Klavier und Trompete und dem wissenschaftlichen Schwerpunkt Fach Musikwissenschaft. 1981 wechselte ich an die FU Berlin, um hier 1984 sowohl mein Staatsexamen (2. Unterrichtsfach: Ev. Theologie) als auch mein Musikwissenschaftsstudium abzuschließen. Anschließend kehrte ich nach Detmold zurück, um einerseits von 1984-1988 eine Stelle als wissenschaftliche Mitarbeiterin zur Edition der Briefe Albert Lortzings anzunehmen, andererseits um meine Dissertation (chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke Gustav Albert Lortzings) zu beenden. Nach der Promotion 1991 nahm ich eine Halbtags-Stelle bei der Musikproduktion Dabringhaus und Grimm (Detmold) an. Die übrige Zeit fülle ich mit musikwissenschaftlichen Arbeiten und Forschungen, wobei meine Schwerpunkte neben Albert Lortzing und der Oper seiner Zeit die evangelische Kirchenmusik im 16./17. Jahrhundert, das Oratorium im 19. Jahrhundert sowie die Lokalgeschichte von Detmold sind. In letzter Zeit habe ich mich auch verstärkt der Edition von Kompositionen zugewandt (u. a. Lortzings Oper *Regina* aus dem Jahre 1848).

Der Weber-Gesellschaft bin ich seit ihrer Gründung verbunden; durch den engen Kontakt mit den Mitarbeitern und die eigene Bearbeitung eines Bandes sind mir die Probleme und die Herausforderungen der Weber-Gesamtausgabe sehr vertraut.

Vielleicht ist es mir gerade deshalb ein besonderes Anliegen, den zahlreichen guten Ergebnissen der Gesamtausgabe zu einer größeren Wirkung in der Öffentlichkeit zu verhelfen. Zweck der IWG ist *die ideelle und materielle Förderung der Auseinandersetzung mit dem Werk Carl Maria von Webers, wobei die wissenschaftliche Erschließung sämtlicher Kompositionen, Briefe, Schriften und Tagebücher Webers durch die neue wissenschaftliche Gesamtausgabe seines Oeuvres im Mittelpunkt der Bemühungen der Gesellschaft stehen soll*. Scheint der eigentliche Vereinszweck vor allem durch die MitarbeiterInnen der WeGA erfüllt zu werden, so gibt die Satzung dennoch zwei Tätigkeitsfelder vor, denen sich der Verein im besonderen Maße zuwenden soll:

- *ideelle und materielle Förderung der Gesamtausgabe*
- *Veranstaltungen, die der Erforschung und Verbreitung der Werke Webers dienen*

Die Aufforderung zur ideellen und materiellen Förderung der WeGA scheint mir zweierlei zu verlangen: Einerseits soll die IWG die Arbeit der WeGA in der Öffentlichkeit bekannt machen, d. h. zunächst sollen die Mitglieder von dieser Arbeit erfahren, dann sollen durch die Betonung der Bedeutung dieser Arbeit neue Mitglieder geworben und ein breites Publikum für die Ergebnisse interessiert werden. So kann die IWG hoffentlich allmählich Öffentlichkeit schaffen, die die manchmal mühsame und fast einsame Arbeit der WeGA auch über „Durststrecken“ trägt.

Eine materielle Förderung ist vor allem dort vonnöten, wo die Mittel der Akademie der Wissenschaften und der Universität, aber auch der öffentlichen Bibliotheken nicht ausreichen oder nicht greifen.

Mit der zunehmenden Zahl der Veröffentlichungen der WeGA wird sich verstärkt die Gelegenheit ergeben, für die Aufführung von Webers Kompositionen in Konzerten oder in Instrumental- oder Meisterkursen zu werben. Darüber hinaus kann die IWG z. B. in Verbindung mit den Mitgliederversammlungen durch öffentliche Vorträge etc. neue Forschungsergebnisse auch im außerwissenschaftlichen Bereich bekannt machen. Zur Vermittlung eines besonderen Verständnisses für das Werk Webers gehört für mich aber auch die Berücksichtigung seines unmittelbaren kompositorischen Umfelds. Daher möchte ich mich auch für die Wiederentdeckung und Pflege der Werke des Weberschen Freundeskreises einsetzen, denn sie werfen ein klärendes Licht auch auf Webers eigenes Schaffen.

Für meine Arbeit als Vorsitzende der IWG wünsche ich mir deshalb eine möglichst aktive Mitarbeit aller Mitglieder. Geben Sie uns Anregungen, weisen Sie uns auf Weber betreffende Aktivitäten hin, zeigen Sie uns, wo Ihre besonderen Interessen liegen, so daß wir darauf reagieren können. Von den hauptamtlichen Mitarbeitern der WeGA wünsche ich mir, daß sie uns weiterhin an ihrer Arbeit und ihren Problemen teilnehmen lassen und daß sie konkrete Wünsche äußern, so daß man gemeinsam Ziele und Lösungen suchen kann. So läßt sich hoffentlich gemeinsam das Ziel erreichen, Webers Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften allgemein bekannt zu machen, so daß in Zukunft nicht mehr gesagt wird: „Weber kenne ich nicht“, wobei dann auf Nachfragen bestätigt wird: „Ach so, ja, den *Freischütz* kenne ich“.

Frank Heidelberger, stellvertretender Vorsitzender

Schon früh habe ich mich mit Carl Maria von Webers Klarinettenwerken beschäftigt. Sie haben mich – wie wohl jeden Klarinettenisten – durch verschiedene Stadien meiner künstlerischen Ausbildung begleitet. Selbst wenn man – wie dies bei mir der Fall war – nicht bis zur absoluten „Konzertreife“ gelangt, sind diese Werke wertvolle Technik- und Ausdrucksstudien. Immerhin habe ich die Variationen über ein Thema aus *Silvana* und das *Concertino* öffentlich aufgeführt und die Konzerte auswendig einstudiert.

Mit meiner Konzentration auf musikwissenschaftliche Studien trat diese Art der Beschäftigung zunächst etwas in den Hintergrund, ohne jedoch ganz aufzuhören. Doch Weber blieb ich auf andere Weise treu. Meinen Studienabschluß zum Magister Artium im Fach Musikwissenschaft 1988 absolvierte ich mit einer Arbeit über die Orchesterbehandlung in *Euryanthe*. Dies war ein weiterer wichtiger Ausgangspunkt, denn von diesem umstrittenen und im historisch-wissenschaftlichen Sinne problematischen Werk aus entwickelte ich mein weitergehendes Interesse für die Oper des 19. Jahrhunderts.

Nach fünf Jahren Quellenforschung konnte ich 1993 meine Doktorarbeit über *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption* abschließen. Ausgehend von der allgemeinen Frage, welche Spuren Weber bei späteren Generationen hinterlassen hat, hatte ich mich aufgrund der Fülle des Materials und der Ideen auf diesen Teilaspekt der überaus vielgestaltigen Weber-Rezeption konzentriert. Die Wirkung von Weber auf Berlioz selbst, aber auch auf die Literatur und das Musikleben der Zeit faszinierte mich und führte dazu, daß diese Thematik mit meiner Doktorarbeit keineswegs abgeschlossen war, sondern wiederholt bis heute zu kleineren Arbeiten auf diesen Gebieten anregte.

Entscheidend für diese Kontinuität war und ist mein enger Kontakt zu den Arbeitsstellen der Gesamtausgabe und der Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, der ich seit 1992 angehöre. Bereits 1989 absolvierte ich einen damals noch vom Deutschen Akademischen Auslands-

dienst (!) geförderten Forschungsaufenthalt an der Deutschen Staatsbibliothek, so daß ich in der Sammlung Weberiana nicht nur einen umfassenden Überblick über die Quellen, sondern auch Einblick in die damals gerade aktuellen Gründungsaktivitäten des Gesamtausgabenprojektes gewann.

Diese starke Einbindung in die aktuelle Weber-Forschung führte zu dem ehrenvollen Auftrag, die Edition der Werke für Klarinette und Orchester im Rahmen der Gesamtausgabe vorzunehmen. Die diesbezüglichen Arbeiten reichen bis 1996 zurück. Zwischenzeitlich durch die Arbeit an meiner Habilitationsschrift in meinen Weber-Aktivitäten etwas behindert, kann ich mich derzeit ganz auf die Edition konzentrieren und hoffe, sie in absehbarer Zeit vorlegen zu können. Eine Vorabedition des Klavierauszugs des *Concertino* für Klarinette und Orchester liegt fertig beim Schott-Verlag und wird hoffentlich noch im Laufe des Sommers gedruckt.

Zur Zeit bin ich Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg, Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik Würzburg und Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Anfrage, ob ich für den Vorstand der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft kandidieren wolle, erfüllte mich mit Freude und Stolz. Gleichwohl bedurfte es einiger Bedenkzeit, denn die damit verbundene Verantwortung und Arbeit mußte erst mit meiner augenblicklich sehr aufreibenden wissenschaftlichen Berufstätigkeit in Einklang gebracht werden.

Ganz im Vordergrund meiner Arbeit als zweiter Vorsitzender steht für mich die sinnvolle Entwicklung der Gesellschaft auf einer möglichst breiten Basis von Mitgliedern. Unsere Satzungsziele sind nur dann zu verwirklichen, wenn die Zahl der Mitglieder kontinuierlich erhöht und damit das Interesse von Musikliebhabern, ausübenden Künstlern und Wissenschaftlern geweckt und gefördert werden kann. Die Arbeit an der Gesamtausgabe muß einem breiten Kreis an Interessenten vermittelt werden, wozu auch neue Medien als Kommunikationsmittel mit einbezogen werden müssen. Nur eine umfassende Präsentation des bisher Geleisteten und die Darstellung der Gesellschaft in der musikalischen Öffentlichkeit garantiert ein Fundament, das auch in Zukunft die Forschungsarbeit ermöglicht. Konkret versuche ich derzeit, jüngere Kollegen für Weber zu interessieren, was mit der Tagung über *Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts* anlässlich des Mitgliedertreffens in Weimar im Oktober erste Früchte tragen soll. Ein erster Schritt ins Internet ist ebenfalls erfolgreich getan; unsere Website soll kontinuierlich zur umfassenden aktuellen Informationsbasis für Mitglieder und vor allem außenstehende Interessenten ausgebaut werden.

Professionelle und zeitgemäße Werbestrategien sind für unsere kleine und idealistische Gesellschaft nicht zuletzt für die Gewinnung potentieller Geldgeber von größter Bedeutung. Die finanzielle Basis muß deutlich verbreitert werden, um nicht nur unsere Angebote und Aktivitäten für die Mitglieder auszubauen, sondern vor allem, um unseren Arbeitsstellen nachhaltig materiell unter die Arme greifen zu können. Es ist bekannt, daß die Finanzlage selbst für ambitionierte Forschungsprojekte, gerade in den Geisteswissenschaften, derzeit sehr kritisch ist. Der Sparzwang der öffentlichen Hand gefährdet mittlerweile in Universitäten und freien Forschungsinstituten sogar den existenziellen Bestand derartiger Projekte. Die politische Stimmung spricht nicht für einen positiven Wandel dieser Situation, sondern setzt die Forschungsinstitutionen im Gegenteil einem immensen Rechtfertigungsdruck aus. Diesem ist nur zu begegnen, wenn möglichst viel Öffentlichkeit hinter den Zielen dieser Forschung steht.

Hier ist zusätzliche Initiative gefragt, Finanzförderung aus dem privaten Bereich ist dringend erforderlich und muß mit allem Ernst und Nachdruck erschlossen werden. Dies ist keine leichte Aufgabe; sie erfordert viel Erfahrung und gute Kontakte zur Wirtschafts- und Finanzwelt. Ich bitte daher ausdrücklich alle Mitglieder, nicht nur neue Mitglieder zu werben, sondern auch ihre Kompetenzen und Verbindungen bei der Suche nach privaten Sponsoren zu mobilisieren.

Ich hoffe, daß ich im Laufe meiner Amtszeit und in enger Kooperation mit den anderen Vorstandsmitgliedern die Erfahrung und Fertigkeiten entwickeln kann, die für das Erreichen dieser hochgesteckten Ziele notwendig sind. Ich freue mich über jede Kommunikation mit den Mitgliedern der Gesellschaft, für jede Form von Anregung, Ideen und Engagement.

## NOTRUF

Liebe Mitglieder der Weber-Gesellschaft!

Als im März dieses Jahres die Mitteilung über die von der Union der Akademien der Wissenschaften bewilligten Finanzmittel eintraf, glaubten die Betroffenen zunächst an einen Irrtum: An den beiden Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe in Berlin und Detmold sollten 54.000 DM der veranschlagten Mittel eingespart werden. Dies hieß nicht nur, daß keinerlei Sachmittel für Werkverträge, Reisen, Mikrofilme, Kopien und sonstige Materialien vorhanden sein sollten, sondern daß darüber hinaus in Berlin 5.300 DM und in Detmold fast 11.000 DM an Personalmitteln fehlen würden. Bereits im letzten Jahr war in Detmold ein Bedarf von gut 18.000 DM nicht gedeckt, für den dankenswerterweise das Ministerium für Schule und Weiterbildung, Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen als Helfer einsprang – allerdings mit dem Hinweis, daß es sich dabei um eine einmalige Hilfe aus der Notlage handele.

Leider zeigte sich rasch, daß der vermutete Irrtum harte Realität war und ist. Der Präsident der für die Musikwissenschaftlichen Editionen zuständigen Mainzer Akademie, Herr Prof. Dr. Clemens Zintzen, beantwortete meinen Widerspruch gegen diesen Bescheid mit der Erklärung, daß er sich außerstande sehe, an der Finanzierung etwas zu ändern. Gleichzeitig kündigte er an, daß auch für das kommende Jahr nur eine Haushaltssteigerung um 1,5 % zu erwarten sei, so daß die Gelder auf keinen Fall ausreichen würden. Man müsse sich auf eine strikte Mittelbewirtschaftung einstellen und ggf. auch Änderungskündigungen bei den Mitarbeitern ins Auge fassen, da er von Bund und Ländern zu wenig Mittel erhalte.

In einer Mitte Juni anberaumten Sondersitzung des Trägervereins in den Räumen der Mainzer Akademie wurde deutlich, daß bei der ohnehin knappen Ausstattung der Weber-Gesamtausgabe mit Personal- und Sachmitteln die Forderung nach strikter Mittelbewirtschaftung unangebracht sei, andererseits aber eine Änderung der Finanzierungslage seitens der Akademie nicht zu erwarten ist. Die Akademie sieht sich derzeit außerstande, die Beschäftigung der Mitarbeiter der Ausgabe dauerhaft zu garantieren.

Diese, auch für die Mitarbeiter schockierende Situation trifft die Weber-Ausgabe als junge Gesamtausgabe besonders hart. Ich darf mit wohl verständlichem Stolz behaupten, daß die Weber-Gesamtausgabe sich in kürzester Zeit zu einer der produktivsten und innovativsten im Fach entwickelt hat. Zu Beginn unserer Arbeit gab es so etwas wie eine Weber-Philologie

nicht einmal in Ansätzen. In wenigen Jahren wurde ein beachtliches Quellenarchiv zusammengetragen, seit 1993 erschienen fünf Bände der *Weber-Studien*, die *Weberiana* haben sich nicht nur als Mitteilungsblatt der Weber-Gesellschaft, sondern auch als Forum für akute Forschungsprobleme etabliert, zwei Tagungen wurden von den Mitarbeitern geplant und durchgeführt, und der erste Band der Werk-Gesamtausgabe konnte vorgelegt werden (zwei weitere werden in diesem Jahr folgen). Unsere Mitarbeiter haben sich bei der Erstellung von Richtlinien-Empfehlungen für Musiker-Briefausgaben engagiert und die Mitredaktion des gerade erschienenen Sammelbandes von Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler- und Gesamtausgaben übernommen, aber auch an etlichen anderen Stellen beachtete Beiträge zur Forschung geliefert. Sie haben zum Teil – auch das sei hier einmal deutlich gesagt – auf eine lukrativere universitäre Laufbahn verzichtet, um sich in den Dienst des Gesamtausgabenprojekts zu stellen, das ihnen nun nicht einmal einen gesicherten Lebensunterhalt garantiert.

So bezeichnend dies für die Situation geisteswissenschaftlicher Forschung augenblicklich ist, so wenig nutzt das Lamentieren. Konkrete Hilfe ist vonnöten. Ich möchte daher an alle Mitglieder der Weber-Gesellschaft die herzliche Bitte richten, alles Ihnen Mögliche zu tun, um eine reibungslose Fortsetzung der Arbeiten an der Weber-Gesamtausgabe zu gewährleisten. Dabei ist sowohl finanzielle als auch ideelle Hilfe erwünscht. Wir benötigen Gelder nicht nur zur Bezahlung der hauptamtlichen Mitarbeiter, sondern auch zur Beschaffung von Arbeitsgeräten, Mikrofilmen oder Kopien, zur Finanzierung von dringenden Forschungsreisen, zur Bezahlung von Hilfsarbeiten oder Aufträgen, die die Mitarbeiter entlasten, Mittel zur Honorierung externer Bandherausgeber, und – wie bereits einmal angekündigt – ggf. auch zum Ankauf wichtiger Drucke oder Manuskripte. Aber auch durch Werbung weiterer zahlender Mitglieder der Weber-Gesellschaft oder durch Vermittlung von Kontakten zu möglichen Sponsoren können Sie uns helfen, dieses unser und Ihr Projekt zum Ziel zu bringen.

Sofern Sie uns Ihre Hilfe unmittelbar zukommen lassen möchten, können Sie Ihre Spenden auf das Konto der Weber-Gesellschaft oder der Einfachheit halber auch direkt auf das unten angegebene Konto des Trägervereins überweisen. Alle Spenden an den Trägerverein sind steuerlich absetzbar und werden in dem jeweils geförderten Band der Gesamtausgabe namentlich dokumentiert.

Bitte, überlegen Sie, ob Sie im Rahmen Ihrer Möglichkeiten etwas für die Weber-Gesamtausgabe tun können. Zu näheren Auskünften über konkrete Projekte bin ich jederzeit gerne bereit.

Ich bedanke mich, auch im Namen der Mitarbeiter, schon im voraus für jegliche Hilfe sehr herzlich!

Mit allen guten Wünschen für die vor uns liegenden Sommermonate und in der Hoffnung, Sie bei der Mitgliederversammlung in Weimar bereits mit beruhigenderen Nachrichten begrüßen zu können, verbleibe ich

Ihr

Detmold, 1. Juli 2000

Gerhard Allroggen,  
Herausgeber der Weber-Gesamtausgabe

Gesellschaft zur Förderung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe e. V., Sitz: Detmold;  
Bankverbindung: Dresdner Bank AG Detmold, Konto-Nr. 0286950001, BLZ 480 800 20

---

## VERZEIHEN SIE MEINE UNBESCHIEDENHEIT, SIE IMMER WIEDER MIT FRAGEN ZU BEHELLIGEN ...

Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und dem Verlag C. F. Peters in Leipzig  
vorgestellt von Eveline Bartlitz<sup>1</sup>, Berlin

Bereits im Heft 8 der *Weberiana* wurde das umfangreiche Brief-Korpus aus dem Jähns-Nachlaß in einer Übersicht vorgestellt und ein erster Teil davon veröffentlicht: die Mitteilungen des Klarinettenisten Carl Baermann an Jähns<sup>2</sup>. Diese Quellen-Publikation fand ein sehr erfreuliches Echo und die Ankündigung, im Laufe der Zeit noch weitere interessante Teile dieses Schatzes zu heben, wurde allgemein begrüßt. Daher soll im vorliegenden Heft 10 wiederum ein Ausschnitt aus der Korrespondenz des Weber-Forschers dem Vergessen entrissen werden. Die Wahl fiel – anlässlich des 200jährigen Verlagsjubiläums – auf den Briefkontakt mit dem Verlagshaus Peters. Anders als bei den Baermann-Briefen, wo die dazugehörigen Antwort-Briefe von Jähns als verschollen gelten müssen, bietet sich hier die Möglichkeit, einen wirklichen, wenn auch unvollständigen Briefwechsel zu dokumentieren, denn ergänzend zu den Antwortschreiben der Verlagsmitarbeiter und einigen Entwürfen von Jähns zu Briefen an den Verlag, die zum Jähns-Nachlaß der Berliner Staatsbibliothek gehören, konnten im Sächsischen Staatsarchiv in Leipzig in der Bestandsgruppe „Musikverlag Peters“ neun Schreiben von Jähns an den Verlag (darunter drei tatsächliche Gegenbriefe zu jenen der Staatsbibliothek) nachgewiesen werden<sup>3</sup>. Außerdem fanden sich dort etliche Schreiben, die zur Kommentierung der vorliegenden Korrespondenz unverzichtbar sind und – vollständig oder auszugsweise – in einem Anhang wiedergegeben werden.

Jähns Interesse am Verlag Peters war nicht unbegründet. Wenngleich Adolph Martin Schlesinger in Berlin Webers Hauptverleger war, so hatte der Komponist doch mit verschiedenen Verlagen Kontakte gepflegt. Diejenigen zum nachmaligen Peters-Verlag währten – mit Unterbrechungen – fünfzehn Jahre. Begonnen hatten sie bereits 1810 mit Ambrosius Kühnel (1770-1813), mit dem wegen der Drucklegung der *Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet*

---

<sup>1</sup> Herrn Frank Ziegler, dem „Beherrscher der Weber-Datenbank-Geister“ danke ich sehr herzlich für Rat und Tat, besonders für im Hinblick auf die Gesamtausgabe relevante Ergänzungen in der Einleitung und den Kommentaren, sie gaben mir Mut, trotz der für mich komplizierten Sachlage der Brief-Inhalte nicht aufzugeben. Des weiteren gilt mein Dank Frau Dagmar Beck und Herrn Dr. Joachim Veit für deren zeitaufwendige Durchsicht des Manuskriptes und manchen hilfreichen Hinweis.

<sup>2</sup> Eveline Bartlitz, *Ich habe das Schicksal stets lange Briefe zu schreiben ... Der Brief-Nachlaß von Friedrich Wilhelm Jähns in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK*, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 5-47. Durch weitere Recherchen sind an unerwarteten Stellen der Weberiana-Sammlung in Berlin, vor allem aber an auswärtigen Fundorten weitere „Jähnsiana“ entdeckt worden; die Zahl der nachgewiesenen Dokumente zur Jähns-Korrespondenz beläuft sich nunmehr auf 1526.

<sup>3</sup> Vgl. die Briefe Nr. 13, 23, 25-28, 30, 31 und 33. Die Zitierformel des Archivs (SächsStAL) wird im folgenden durch die in der Weber-Gesamtausgabe standardisierte Form ersetzt: Leipzig, Sächs. SA. Für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Originalmaterialien und die freundliche Kooperation danke ich Herrn Norbert Molkenbur von der Edition Peters Leipzig GmbH herzlich. Außerdem sei dem Peters-Archiv Frankfurt/Main und dem Sächsischen Staatsarchiv Leipzig für die Publikationserlaubnis gedankt.

von Vogler, zergliedert von C. M. v. Weber korrespondiert wurde<sup>4</sup>. 1812 nahm Weber anlässlich eines Besuches in Leipzig die Verbindung wieder auf und bot nun eigene Werke zum Druck an, darunter das *Concertino* für Klarinette und Orchester (JV 109), die Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister* (JV 122), die Variationen über die Romanze aus Méhuls Oper *Joseph* für Klavier (JV 141) und die Sechs Favoritwalzer (JV 143-148)<sup>5</sup>. Die genannten Werke erschienen 1812 und 1814. Nach dem frühen Tod von Kühnel erwarb der Buchhändler Carl Friedrich Peters (1779-1827) den Verlag, der trotz wechselnder Besitzer bis zum heutigen Tage seinen Namen trägt<sup>6</sup>. Peters setzte den Kontakt mit Weber fort. Manche Pläne zur Herausgabe Weberscher Werke scheiterten an den Honorarforderungen, immerhin erschienen aber im Jahre 1818 das Horn-*Concertino* (JV 188) und die Volksliedersammlung op. 54 (Heft 1) sowie fünf Jahre später das berühmte Konzertstück für Klavier (JV 282)<sup>7</sup>.

Jähns Anfragen galten vorrangig Manuskripten, die sich teilweise noch im Archiv des Verlages befanden, sowie Verlagspublikationen. Seine Korrespondenzpartner, die er anlässlich von Besuchen in Leipzig auch persönlich kennenlernte, waren August Theodor Whistling und Max Abraham, nur einen Brief (Nr. 22) beantwortete der langjährige Verlags-Mitarbeiter Theodor Herrmann<sup>8</sup>.

August Theodor Whistling (\*1812, † 1869/1870, vgl. Brief 23, S. 42), Sohn des Musikalienhändlers Carl Friedrich Whistling, dem Begründer des *Handbuches der musikalischen Literatur* (Leipzig 1817 ff.), an dem er seit der 3. Auflage 1844/45 auch mitarbeitete, trat am 2. Oktober 1852 als Geschäftsführer in die Firma ein, die seit 1828 dem Tabak-Fabrikanten, Kunst- und Musikmäzen Carl Gotthelf Siegmund Böhme (1785-1855) gehörte. Nach dem Tode von Böhme wurde Whistling von der Witwe Emilie Luise Böhme mit besonderer Prokura versehen. Böhme hatte testamentarisch verfügt, daß der Verlag in eine Wohltätigkeitsstiftung umgewandelt wird. Am 21. April 1860 kaufte der Berliner Musikalienhändler Julius Carl Friedländer mit einem Kredit des Leipziger Bankhauses Vetter & Co den Verlag; Whistling schied danach aus dem Verlag aus und erwarb dessen Kommissions- und Sortimentsabteilung, für Jähns blieb er allerdings bis 1869 der bevorzugte Briefpartner.

---

<sup>4</sup> Kühnel hatte zusammen mit dem Wiener Kapellmeister und Komponisten Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) am 1. Dezember 1800 in der Großen Fleischergasse 192 in Leipzig einen Musikverlag gegründet, dem eine Notenstecherei, Druckerei und Instrumentenhandlung angeschlossen waren. Bereits nach fünf Jahren schied Hoffmeister aus dem Verlag aus und kehrte nach Wien zurück.

<sup>5</sup> Die Walzer waren ein Kompositionsauftrag von Kühnel an Weber; vgl. Jähns (Werke), S. 166 und Hirschberg (77 Briefe), S. 21, Nr. 23.

<sup>6</sup> zur Verlagsgeschichte vgl. u. a. Heinrich Lindlar, *C. F. Peters Musikverlag. Zeittafeln zur Verlagsgeschichte 1800-1867-1967*, Frankfurt u. a. 1967; Hans-Martin Pleßke, *Der Bestand Musikverlag C. F. Peters im Staatsarchiv Leipzig [...]*, Leipzig 1970; Bernd Pachnicke, *Edition Peters 1800-1975*, Leipzig 1975

<sup>7</sup> Zwölf Briefe von Weber an Kühnel aus den Jahren 1810-1814 und achtzehn, zwischen 1817 und 1825 an Peters geschrieben, wurden 1926 von Leopold Hirschberg publiziert: *Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe Carl Maria von Webers. Zur Feier seines hundertsten Todestages (6. Juni 1926)*, hg. von Leopold Hirschberg, Hildburghausen, F. W. Gadow (1926) (*Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 6); ein Entwurf vom 3. Dezember 1825 an Peters ist darüber hinaus bekannt: Staatsbibliothek zu Berlin – PK (im folgenden D-B), Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6 (Handschriftliches), Abt. XV, Bl. 86b/r.

<sup>8</sup> Theodor Herrmann († 7. 5. 1891) war von 1860-1891 Mitarbeiter des Verlages, zeitweilig auch Prokurist (nach frdl. Mitteilung von Norbert Molkenbur, Leipzig).



Max Abraham (1831-1900), Peters-Verlagsleiter von 1863 bis 1900

Max Abraham (1831-1900), von Hause aus Jurist, lernte nach kurzer Zeit im preußischen Dienst in Danzig und Aufenthalt in London und Paris den Verlagsinhaber Friedländer in Berlin kennen, der ihn zum 1. April 1863 als Teilhaber (Associé) und Verlagsleiter in die Firma aufnahm. Ab 1. April 1880 war Abraham Alleinbesitzer des Peters-Verlages, nachdem Friedländer eine stattliche Abfindung erhalten hatte. Die Erfindung der lithographischen Notendruckschnellpresse 1863 durch Carl Gottlieb Röder (1812-1883) ermöglichte die Herstellung hoher Auflagen zu niedrigen Preisen. Diesen technischen Fortschritt wendete Abraham mit großem Erfolg in seinem Verlag an, welcher ab 1867 mit der „Edition Peters“ rasch über Deutschlands Grenzen hinaus bekannt wurde. Unter seiner Leitung entwickelte sich der Verlag stetig, ihm ist auch die Stiftung der berühmten Musikbibliothek Peters zu verdanken, die am 2. Januar 1894 eröffnet wurde (heute in der Musikbibliothek der Leipziger Städtischen Bibliotheken).

Jähns Berliner Verbindungsperson zum Verlag Peters, die in den Briefen nur am Rande erwähnt wird, war der bereits genannte Julius Friedländer. Der am 14. Juni 1820 in Breslau geborene Disponent, Buch- und Musikalienhändler, hatte am 29. März 1845 (Eintrag vom 8. April 1845) die Konzession für sein Gewerbe erhalten. Er trat in die Firma Moritz Stern & Co ein, die auch ein Musikalien-Leihinstitut betrieb<sup>9</sup>. 1857 erwarb er die Firma und begann zusätzlich mit Klavieren, zeitweilig auch noch mit Harmonikas und Harmoniums zu handeln, was offensichtlich so florierte, daß er 1860 den Leipziger Verlag Peters, wenn auch zunächst auf Kredit, kaufen konnte. Die Firmierung lautete fortan: *C. F. Peters Leipzig und Berlin, Bureau de Musique*. Friedländer war zwanzig Jahre lang Eigentümer des Verlages und hatte in dieser Zeit sieben verschiedene Geschäftsadressen in Berlins City. 1861 wohnte er Friedrichstraße 217, die längste Zeit (fünf Jahre) war er Hafenplatz 6 ansässig (nahe dem jetzigen U-Bahnhof Mendelssohn-Bartholdy-Park)<sup>10</sup>.

Der Ton der Briefe ist zwischen Jähns und Whistling beiderseits freundschaftlich, Abraham gegenüber ist Jähns eher höflich distanziert. Im Brief 11 vom 19. August 1867 (dem die Überschrift dieser Publikation entnommen wurde) kommt zum Ausdruck, daß der Forscher seine ständigen Fragen als Belastung für den Verlag empfand, um der Sache willen setzte er sie jedoch fort. Abraham war ebenso wie Whistling stets bemüht, Jähns bei seinen Recherchen zu unterstützen, beide schätzten ihn als die Weber-Autorität (vgl. Briefe 1, 3 und 16, S. 21f., 34), liehen ihm bereitwillig Autographen und Abschriften und bedachten ihn großzügig mit Geschenken aus ihrer Verlagsproduktion für seine Weberiana-Sammlung.

Der Briefwechsel läßt sich grob in zwei Abschnitte gliedern: die Korrespondenz der Jahre 1863-1864 und 1867-1870 (Briefe 1 bis 25), in denen Jähns an seinem Weber-Werkverzeichnis arbeitete, sowie jene des Zeitraums 1877-1879 (Briefe 26 bis 35), als er mit der Erarbeitung eines Nachtrages dazu beschäftigt war<sup>11</sup>. Obgleich Jähns die Ergebnisse seiner Recherchen vor 1871 im Werk-Verzeichnis veröffentlichte, erscheint gerade dieser erste Teil des Brief-Korpus

---

<sup>9</sup> vgl. Jacob Jacobson, *Die Judenbürgerbücher der Stadt Berlin 1809-1851. Mit Ergänzungen für die Jahre 1791-1809*, Berlin 1962, S. 443, Nr. 2388

<sup>10</sup> vgl. Berliner Adreßbücher 1845-1880

<sup>11</sup> vgl. Eveline Bartlitz, *Weber lebenslänglich: Friedrich Wilhelm Jähns (2. Januar 1809 – 8. August 1888)*, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 16 sowie *Friedrich Wilhelm Jähns: Nachträge zum Weber-Werkverzeichnis*, hg. von Frank Ziegler, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 48-77

besonders interessant, enthält er doch zahlreiche Angaben, die der Weber-Forscher in seinem Grundlagen-Werk nur in Teilen oder überhaupt nicht erwähnt. Jähns interessierte jeweils nur der derzeitige Aufbewahrungsort wichtiger Original-Quellen, die Rekonstruktion ihrer Wanderung durch die Hände verschiedener Besitzer dagegen – für die heutige Forschung durchaus von Interesse – hielt er für unerheblich. Geradezu sträflich ist seine Vernachlässigung von autorisierten Abschriften: konnte Jähns zu einer Weberschen Komposition ein Autograph nachweisen, dann interessierten ihn Kopien nicht mehr, auch nicht die für die moderne Editions-Praxis so wichtigen von Weber korrigierten Stichvorlagen, die oftmals sehr viel genauer den Willen des Komponisten widerspiegeln als die Autographen.

Der erste Teil des Brief-Korpus (bis 1870) berührt vor allem folgende Themen:

- den Verkauf von Teilen des musikalischen Nachlasses aus Familienbesitz durch Max Maria von Weber an den Verlag Peters,
- die daraus resultierende Veröffentlichung von nachgelassenen Werken bei Peters,
- geplante Umarbeitungen und Ergänzungen der als revisions- oder ergänzungsbedürftig empfundenen Werke sowie
- Ermittlungen zu den ursprünglich verschollen geglaubten Favoritwalzern Heft 3 (JV 143-148) sowie zur Autorschaft der Hefte 1 und 2 dieser Serie.

Dabei ist sicherlich der Verkauf aus dem Nachlaß von besonderer Bedeutung. Der damalige Verlags-Besitzer Carl Gotthelf Siegmund Böhme hatte Anfang 1853 mehrere Weber-Autographen von Max Maria von Weber erworben. Vermittelt hatte diesen Verkauf Richard Pohl (1826-1896), ein namhafter Musikschriftsteller, Redakteur und Kritiker. Der glühende Liszt- und Wagner-Verehrer lebte 1852-1854 in Dresden und verkehrte dort im Hause Max Maria von Webers, dem er schon in dessen Chemnitzer Zeit (1846-1850) begegnet war<sup>12</sup>. Als der Weber-Sohn sich nach dem Tode von Caroline von Weber (Februar 1852) als nunmehriger Alleinbesitzer entschloß, einen Teil des väterlichen Erbes zu veräußern, bediente er sich der Verbindungen Pohls. Einen sehr guten Überblick über Umfang und Art der ausgewählten Nachlaß-Teile gibt ein Brief Pohls an Max Maria von Weber von 1857<sup>13</sup>, der diesen Verkauf rückblickend zum Inhalt hat, er sei daher an dieser Stelle wiedergegeben, auch wenn er nicht direkt mit der Peters-Korrespondenz zusammenhängt.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> vgl. Richard Pohl, *Autobiographisches*, Leipzig 1881, S. 18: *Auch des Sohnes von Carl Maria von Weber, Max von Weber, sei hier dankbar gedacht. Ich hatte ihn und seine unvergessliche Mutter, Caroline von Weber, schon in Chemnitz kennen lernen [sic], wo der Verkehr in seinem Hause den Lichtpunkt meines trüben Daseins bildete. In Dresden wurden die persönlichen Beziehungen enger geknüpft, die auch für meine litterarische Ausbildung förderlich waren, denn Weber war ein feingebildeter Aesthetiker und ausgezeichneter Stilist.*

<sup>13</sup> Im Jahre 1857 lebte Pohl schon drei Jahre in Weimar, wo seine Frau Johanna Eyth ein Engagement als Harfenistin hatte und er Liszt nahe sein konnte. Zwei Jahre nach dem Weggang Liszts aus Weimar (1861) übersiedelte er nach Baden-Baden, wo er als hochgeachteter Redakteur und Musikschriftsteller bis zu seinem Tode tätig war.

<sup>14</sup> *D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 513 (2 DBI., 1 Bl. = 10 b. S. o. Adr.);* Hauptanliegen Max Maria von Webers, an Pohl zu schreiben, waren wohl Nachforschungen nach dem Verbleib des an erster Stelle genannten autographen Liederheftes („grünes Heft“, vgl. Anm. 15), das der Weber-Sohn vermutlich im Rahmen der Vorarbeiten zur Biographie seines Vaters einsehen wollte. Der Beginn der Recherchen zur Weber-Biographie ist in etwa in dieselbe Zeit zu datieren wie der vorliegende Brief, denn Max Jähns erinnert sich, daß der Ausgabe dieses Werks (Bd. 1 und 2 erschienen 1864) ein *siebenjähriges eifriges Sammeln* vorausging (vgl. Max Jähns, *Max Maria Freiherr von Weber. Biographische Skizze*, in: Max Maria von Weber, *Vom rollenden Flügelrade*.

Sehr geehrter Herr!

Eben im Begriff, zum Besuche von *R. Wagner* nach Zürich zu reisen, trifft mich Ihr Schreiben vom 7. *July* heute glücklicherweise noch hier, sodaß ich, soweit es in meinen Kräften steht, Ihre Fragen betreffend den Nachlaß Ihres Herrn Vaters, noch schnell beantworten kann.

Ich war seiner Zeit mit dem fraglichen Nachlaß zwar ziemlich vertraut und bin auch noch im Besitz eines Verzeichnisses desselben, soweit er mir damals zur Durchsicht anvertraut wurde.

Allein jenes Liederheft mit der completen Sammlung der Lieder Ihres Herrn Vaters ist mir nie zu Gesicht gekommen<sup>15</sup>. Es fehlte bereits, als ich (*Januar* 1852) nach Dresden kam; es war viel Nachfrage darnach, da es Frl. Büry<sup>16</sup> sehen wollte, die es aber, meines Wissens, nie erhalten hat. Ich war so vollkommen in Unkenntniß über den Inhalt dieses Bandes, daß ich bis jetzt geglaubt habe, er enthalte die Sammlung aller gedruckten Lieder, und jetzt erst erfahre, daß diese Sammlung geschrieben war. Wenn ich nicht irre, sprachen Sie damals die Vermuthung aus, Fr. Jacobi könne das Liederheft haben, was auch nicht unwahrscheinlich wäre.(\*). Da aber diese Vorgänge vor meiner Zeit lagen, kann ich Ihnen leider darüber weiter keine Auskunft geben, nur soviel, daß sie in meinen Gesichtskreis nie gekommen sind.

Ein Verzeichniß der, an Peters 1853 verkauften Musikalien folgt in Abschrift bei. Ich habe alle Notizen beigelegt, die mir selbst darüber bekannt geworden sind. Ihnen hierin so gut als möglich zu dienen ist meine Pflicht – als Folge Ihres periodischen Zutrauens, das ich einmal zu genießen die Ehre hatte.

Sollten Sie in diesen Nachlaß-Angelegenheiten noch fernere Anfragen, *etc* an mich zu stellen haben, so stehe jederzeit zu Diensten, indem ich unterzeichne

Ew. Hochwohlgeboren | Hochachtungsvoll ergebenster | *Richard Pohl*.

Weimar 10. *July*. 57. | (*Adresse: Weimar.*)

(\*) Dürfte nicht vielleicht auch Metz<sup>17</sup> das Heft geliehen haben?

[beigelegte Liste:]

---

*Skizzen und Bilder. Nachgelassenes Werk*, Berlin 1882, S. XVI). Pohl bestritt, das Liederheft bei der Sichtung des Nachlasses 1852/53 gesehen zu haben, und fügte zur Bestätigung die Liste der an Peters verkauften Manuskripte bei. Max Maria von Weber hatte Jähns den Pohl-Brief offenbar in Zusammenhang mit dessen Arbeit am Werkverzeichnis übereignet, vgl. Jähns (Werke), S. 408-409, allerdings keinesfalls vor August 1867, da Jähns zu diesem Zeitpunkt noch nicht über die Einzelheiten des Nachlaß-Verkaufs informiert war (vgl. Brief 11, S. 31).

- <sup>15</sup> Zum Schicksal und Inhalt des sogenannten *Grünen Heftes* vgl. Jähns (Werke), S. 50 und Oliver Huck, *Für das „undankbarste und ärmste aller Konzertinstrumente“? – Zu Carl Maria von Webers „Gitarrenliedern“*, in: *Weber-Studien* 1, Mainz u. a. 1993, S. 174-176. Die letzten Spuren vom Vorhandensein des Heftes sind ein Brief Meyebeers an Jähns vom 28. Dezember 1839 (*D-B*, Sammlung Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 3, Nr. 22) sowie die dazugehörige Quittung vom 11. Januar 1840, auf der Jähns Giacomo Meyerbeer die Rückgabe bestätigte (*D-B*, N. Mus. Nachl. 97, J/101).
- <sup>16</sup> Die Sopranistin Agnes Büry (1831-1902) war in den 1850er Jahren an der Dresdner Hofoper engagiert.
- <sup>17</sup> Hier dürfte der Maler und Bildhauer Gustav Ferdinand Metz (1817-1853) gemeint sein, der in den vierziger Jahren bis kurz vor seinem Tode in Dresden ansässig war.

An | C. F. Peters | (Bureau de Musique) | in Leipzig wurden verkauft | (im Januar 1853) folgende | Manuscrite C. M. v. Webers | aus dessen Nachlaß:

1.) Concert Stück für Pianoforte mit Orchester in F-moll. op. 79. Partitur. (Vollendet: Berlin, 18. Juny 1821.) Schön geschriebenes Autograph in klein Quer-Format. (Das Verlagsrecht war längst in Peters Besitz, doch hat er im vorigen Jahre, gestützt auf jenen neuen Erwerb, zum ersten Male eine Partitur-Ausgabe des Concert Stückes veranstaltet.)<sup>18</sup>

2.) Partitur der Ouvertüre zu „Rübezahl“ (Beherrscher der Geister) in F-dur (Als Autograph erworben, da das Verlagsrecht längst schon von Peters besessen wurde.)<sup>19</sup>

Nächst diesen 2, nur als Handschriften werthvollen Werken, kaufte Peters noch 8 ungedruckte (angeblich) wovon sich jedoch später herausstellte, daß 3 bereits gedruckt waren, obgleich sie jetzt als Nachlaß trotzdem noch einmal erschienen sind. Diese letztern 3 sind:

3) A march, composed for the Royal Society of Musicians of Great Britain by C. M. v. Weber, and performed at the Anniversary Dinner in Saturday May 13. 1826. (C-Dur) – Dieser Marsch steht schon in den 6 pièces faciles à 4 mains, und wurde von Weber für London nur instrumentirt. Sowohl in dieser Instrumentation (für 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Baßposaune) als auch im nachmaligen 4händigen Klavier Auszug erschien dieser „Marche“ bei Peters als Oeuv. posth. No. 8.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> JV 282; zum Autograph vgl. Georg Kinsky, *Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, Stuttgart 1953, Nr. 130 (S. 147-149, u. Faks. Nr. 11: vorletzte Partitur-Seite zw. S. 148-149); gegenwärtig (2000) in unbekanntem Schweizer Privatbesitz. Die gedruckte Partitur ist bereits im *Hofmeister-Jahresverzeichnis* (im folgenden *JVz*) von 1854, S. 15 angezeigt, nicht – wie Pohl angibt – 1856: „Concert-Stück | Larghetto affettuoso, Allegro passionato, | Marcia e Rondo giojoso | für das | PIANOFORTE | mit Begleitung des Orchesters | componirt und | IHRER KÖNIGLICHEN HOHEIT | der Durchlachtigsten Prinzessin | MARIE AUGUSTE VON SACHSEN | in tiefster Ehrfurcht zugeeignet | VON | CARL MARIA VON WEBER, | Königl. Sächs. Hof-Kapellmeister. | PARTITUR. | Eigenthum des Verlegers. | Eingetragen in das Vereinsarchiv. | LEIPZIG, | im Bureau de Musique von C. F. Peters. | Pr. 2 1/3 Thlr. | 3938“. Der Erstdruck des Werks erschien 1823 bei Peters in Stimmen (VN 1754): „CONCERT-STUECK | Larghetto affettuoso, Allegro passionato | Marcia e Rondo giojoso | für das | Piano-Forte | mit Begleitung des Orchesters | componirt und | IHRER KOENIGLICHEN HOHEIT | der Durchlachtigsten Prinzessin | MARIE AUGUSTE VON SACHSEN | in tiefster Ehrfurcht zugeeignet | Von | CARL MAR-<sup>A</sup> v. WEBER | Königl. Sächsischer Kapellmeister. | 79.<sup>s</sup> Werk. Eigenthum des Verlegers. Pr. 3 Rthl. | LEIPZIG, | im Bureau de Musique von C. F. Peters.“

<sup>19</sup> JV 122; jetziger Besitzer: Paris, Bibliothèque Nationale (Stiftung Charles Malherbe), Ms. 399. Der Erstdruck erschien 1813 bei Kühnel in Stimmen (VN 1057), Titelaufgabe Peters: „Ouverture | de l'Opéra: | Der Beherrscher der Geister | pour | 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, Flûte | Flûte picc., 2 Bassons, 3 Trombones, 4 Cors, | 2 Trompettes, Timbales, Alto e Basse | composée | par | C. M. DE WEBER. | Propriété de l'Editeur. Pr. 1 Rth. 20 Ngr. | Op. 27. | A Leipzig, chez. C. F. Peters, | Bureau de Musique.“ Eine Partitur folgte 1858: „OUVERTURE | zur Oper: | Der Beherrscher der Geister | RÜBEZAHL | für Orchester | componirt | VON | CARL MARIA VON WEBER. | Op. 27. PARTITUR. Pr. 1 1/6 Thlr. | Eigenthum des Verlegers. | Eingetragen in das Vereinsarchiv. | Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. | [...] | 4058“; vgl. Hofmeister, *JVz* 1858, S. 2.

<sup>20</sup> JV 307; vgl. Jähns (Werke), S. 407-409. Eine Abschrift des Werks befindet sich seit 1881 in *D-B*: Weberiana Cl. IV B [Mappe XIV], Nr. 1278. Dabei ist allerdings unklar, ob es sich um das an Peters verkaufte Manuskript oder um eine danach erstellte Kopie handelt. Der Stimmendruck erschien im Jahr 1853: „MARCHE | pour Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, | 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, | et Trombonne de Basse | composée | PAR | C. M. DE WEBER, | Maître de Chapelle de S. M. le Roi de Saxe. | Oeuvres posthumes

4) Romanze für eine Singstimme mit *Pianoforte*. (*B-moll*). Die Dichtung, zu einem Roman, vom verstorbenen Herzog August von Gotha, wurde auf dessen Veranlassung in Musik gesetzt. – (Dieses Lied erschien zuerst als Beitrag zur „Polyhymnia“ auf das Jahr 1826, herausgegeben von *Fr. Kind* u. *H. Marschner*. Neue Ausgabe bei Peters, als No. 10 der Nachgelassenen Werke.)<sup>21</sup> –

5) Variationen für das Violoncell, mit kl. Orchester, für seinen Freund Alexander von *Dusch*. (In 8 Stunden vollendet. Mannheim, 28. *May* 1810.) – *D-moll* und *F-dur*. – (Hiervon findet sich *Thema* u. 3 *Variationen* im „*Grand Pot-Pourri pour le Violoncelle, dédié à son ami Graff*“<sup>21</sup>. *Bonn, Simrock*. – und vier *Variationen* in den „6 *Pièces faciles pour Piano à 4. mains*“ – Einleitung und 2 *Variationen* sind aber Original. Bei Peters erschienen diese *Variationen* als Oeuv. posth. No. 9<sup>22</sup>.

6) Canzonette für *Bass* mit *Pianof.* *F-dur*. mit italienischem Text. (Componirt am 25. *Februar* 1810. Letzter Tag in Stuttgart).– Erschien als Italienisches Ständchen, mit deutschem Text von mir, als No. 11. der nachgelassenen Werke<sup>23</sup>.

---

N.° 8. | Cette Marche a été composée pour la société Royale des musiciens Britanniques | à Londres, exécutée à l'occasion de la fête annuelle Samedi le 13 Mai 1826. | Propriété de l'Editeur. | Enregistré aux Archives de l'Union. | LEIPZIG, | AU BUREAU DE MUSIQUE | DE | C. F. PETERS“. | [...] | Pr. 15 Ngr. | 3582.“, im selben Jahr wurden auch Ausgaben für Klavier zu 2 bzw. 4 Händen veröffentlicht; vgl. Hofmeister, *JVz* 1853, S. 5, 30, 81. Vgl. auch Ortrun Landmann, Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm Jähns – Moritz Fürstenau. Eine Auswahl von Briefen und Mitteilungen der Jahre 1863-1885*, in: *Weber-Studien* 3, Mainz u. a. 1996, S. 129f.

<sup>21</sup> JV 129; das hier erwähnte Manuskript ist kein Autograph, vgl. auch Brief 10 von August Whistling vom 28. November 1864 an Jähns, S. 30; Erstdruck der Romanze in: „POLYHYMNIA | Ein Taschenbuch für Privatbühnen | und Freunde des Gesanges | auf das Jahr | 1829 [recte 1825] | Im Vereine mit | Friedrich Kind | herausgegeben von | Heinrich Marschner | I<sup>er</sup> JAHRGANG. | Leipzig bey C. H. F. Hartmann“; Peters-Druck vom Juni 1853: „ROMANZE | für | eine Singstimme mit Pianoforte | componirt | von | C. M. VON WEBER, | Königl. Sächsischem Hof-Kapellmeister. | N.° 10 der nachgelassenen Werke. | Die Dichtung (zu einem Romane) vom verstorbenen Herzog August von Gotha | wurde auf dessen Veranlassung in Musik gesetzt. | Eigenthum des Verlegers. | Eingetragen in das Vereinsarchiv. | LEIPZIG, | IM BUREAU DE MUSIQUE | VON | C. F. PETERS. | [...] | Pr. 12 Ngr. | Ent. Sta. Hall. | 3603.“; vgl. Hofmeister, *JVz* 1853, S. 130 (vgl. auch Anh. 7, 11, 12, S. 57 und 60).

<sup>22</sup> JV 94; jetziger Besitzer der autographen Partitur: Washington Library of Congress, Familie Stonborough / Gertrude Clarke Whittall Foundation Collection (ML30. 8b. W4V4); Stimmen-Erstdruck von 1853: „VARIATIONS | pour le Violoncelle | avec Accompagnement | d'Orchestre ou de Piano | composées et dédiées | à son ami | M.<sup>r</sup> Alexandre de Dusch, | PAR | C. M. DE WEBER, | Maître de Chapelle de S. M. le Roi de Saxe. | Oeuv. posth. N.° 9. | Propriété de l'Editeur. | Enregistré aux Archives de l'Union. | LEIPZIG, | AU BUREAU DE MUSIQUE DE C. F. PETERS. | [...] | Pr. avec Orchestre | 1 Thlr. | avec Piano – – 25 Ngr | 3591-92.“, der Klavierauszug erschien im selben Jahr; vgl. Hofmeister, *JVz* 1853, S. 8. Das Thema dieser *Variationen* verwendete Weber vorher bereits im *Grand Potpourri* JV 64 und in Nr. 3 (JV 83) der *Six Pièces* JV 81-86.

<sup>23</sup> Die im Werkverzeichnis unter Nr. 88 verzeichnete *Canzonette* stammt nicht von Weber, vgl. Joachim Veit, *Jähns 88 – eine Komposition Franz Danzis*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 26, Nr. 2 (1984), S. 151f. Webers Abschrift, die fälschlich für eine Reinschrift einer eigenen Komposition angesehen wurde, war später (1864) im Besitz von Otto August Schulz, Leipzig, und ist seither verschollen. Die Peters-Ausgabe mit einem zusätzlichen deutschen Text von Pohl erschien 1853: „Herrn Anton Mitterwurzer, | Königl. Sächs. Hof. u. Kammersänger in Dresden, | hochachtungsvoll gewidmet | vom Verleger. | ITALIENISCHES STÄNDCHEN. | CANZONETTE | für eine Bass-Stimme | mit Begleitung des Pianoforte | oder der Harfe | componirt | zum Abschied von Stuttgart | am 25. Februar 1810 | von | C. M. VON WEBER, | Königl. Sächsischem

7) Italienische Cantate zur Vermählungs-Feier der Prinzessin Marianne. (Vollendet, Dresden 8. October 1817.– *Soli Deo gloria*.) Partitur. 7 Nummern. *C-dur* (No. 6. wurde später zum „Oberon“ benutzt.) – Hierzu habe ich einen neuen Text untergelegt, und das Werk wird als zweite Ernte-Cantate (die erste bei Schlesinger) erscheinen. Die Ouvertüre dazu ist bereits erschienen als No. 12. des Nachlasses<sup>24</sup>.

8) Concert Arie der „Palmide“ mit Chor, *D-dur*. („*D'una madre disperata*“.) – (Aus „Aladin“?) Partitur. Mit neuem deutschen Text von mir. Erscheint demnächst, als No. 13. des Nachlasses<sup>25</sup>.

9) Musik zum Schauspiel „Liebe um Liebe“ von Dr. Rublak zur Feier des Jubelfestes vom 21. Sept. 1818. (Componirt am 11. u. 12. Sept. 1818) 2. Chöre, ländlicher Marsch, Melodram, Recitativ u. Schlußchor. Partitur. Unedirt. (Der Anfang fehlt.)<sup>26</sup>

10) Cantate zur Feier des Geburtstags der Herzogin Amalie von Zweibrücken, am 3. August 1818. Gedicht von Fr. Kind. Für 6 Stimmen und Pianoforte. 9 Stück. *D-Dur*. (Componirt im July 1818. Das Finale fehlt, da es zur „Euryanthe“ benutzt wurde.) Unedirt<sup>27</sup>

Für die Richtigkeit obiger Angaben bürgt, als beauftragter Bevollmächtigter des, im Januar 1853 abgeschlossenen Geschäftes,

*Richard Pohl*

*Weimar, 10. Juli 1857.*

---

Hof-Kapellmeister. | Eigenthum des Verlegers. N° 11 der nachgelassenen Werke. Eingetr. in das Vereinsarchiv. | LEIPZIG, | im Bureau de Musique von C. F. Peters. | Pr. 15 Ngr. | [...] | 3625.“; vgl. Hofmeister, *JVz* 1853, S. 130.

- <sup>24</sup> Kantate *L'Accoglienza* JV 221, fragmentarisches Partitur-Autograph seit 1875 in *D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 8. Jähns hatte das Autograph 1845 noch vollständig gesehen hatte, bei erneuter Einsichtnahme 1867 fehlte ein halber Bogen mit den Seiten 69 und 70; vgl. Jähns (Werke), S. 234 und S. 236, Anm. g Die *Jubel-Kantate* JV 244 erschien 1831 bei Schlesinger in Partitur mit einem zusätzlich unterlegten Text von Amadeus Wendt als „Ernte Cantate“. Zur geplanten Veröffentlichung der Kantate *L'Accoglienza* mit einem deutschen Text von Richard Pohl unter dem Titel *Ernte-Kantate* sowie zu der dazugehörigen Ouvertüre von Johann Wenzel Kalliwoda vgl. S. 17 sowie Anm. 45, S. 21.
- <sup>25</sup> Bemerkung darunter von Jähns: „Erwiesen gedruckte Composition von Meyerbeer (*Crociato* desselben) *F. W. Jähns*.“ Es handelt sich um Szene und Arie der *Palmide* im 2. Akt (Nr. 12) von *Il Crociato in Egitto* von Giacomo Meyerbeer (UA Venedig 14. März 1824). Offenbar wurde eine Kopie Webers von dieser Arie für eine Komposition desselben angesehen, wie dies auch noch bei späteren Auktionen geschah (1910 bei Henrici Kat. 2, Nr. 361; 1911 bei Liepmannssohn, 39. Verst. am 17./18. November, Nr. 793; 1925 bei Victor Lemasle, Paris, 15. Januar, Nr. 124). Jähns Richtigstellung verhinderte die geplante Drucklegung der vermeintlichen Weber-Komposition bei Peters (vgl. Anh. 11-21, S. 60-64).
- <sup>26</sup> JV 246, Partitur-Autograph (Fragment) zwischen 1867 und 1880 erworben von *D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 10
- <sup>27</sup> Die Angaben von Pohl treffen nicht ganz zu, die Kantate „Du, bekränzend uns're Laren“ JV 283 komponierte Weber am 16. September 1821 zum Geburtstag (26. September) der Herzogin Maria Amalia von Zweibrücken. Das unvollständige Partitur-Autograph ist zwischen 1867 und 1880 von der damaligen Kgl. Bibliothek erworben worden (*D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 1), das Finale befindet sich ebendort im Konvolut mit Entwürfen zur *Euryanthe* (*D-B*, Weberiana Cl. I, Nr. 30, S. 41-46); zum Autograph vgl. Jähns (Werke), S. 341. Falsch ist auch Pohls Zählung *9 Stück* – das Partiturfragment enthält 7 Nummern. Die Kantate wurde erstmalig 1879 mit einem neuen Text von Carl Banck bei Kistner herausgegeben.

Anders als aus diesem Brief Pohls hervorgeht, scheinen die aufgelisteten Manuskripte nicht zusammenhängend verkauft worden zu sein. Whistling berichtet Jähns in seinem Brief vom 1. Juli 1863 (vgl. Brief 3, S. 23), der Verkauf erfolgte „nach und nach“, und auch der Brief von Peters an Pohl vom 30. April 1853 (vgl. Anh. 7, S. 58) deutet auf mindestens zwei separate Lieferungen hin: danach gehörten zum ersten Teil auf jeden Fall die Violoncello-Variationen JV 94, die Romanze JV 129, die Kantate *L'Accoglienza* JV 221 und der Marsch JV 307.

Bei den diesem Verkauf folgenden Peters-Publikationen war für Jähns von besonderem Interesse das Problem der Kantate *L'Accoglienza*. Die Gelegenheitskomposition, die als Nr. 17 der nachgelassenen Werke erscheinen sollte, war mit ihrem auf einen bestimmten Anlaß zugeschnittenen Text nicht publizierbar. Daher schuf der Leipziger Advokat Julius Francke zuerst eine Textfassung unter dem Titel *Frühlingsfeier*, die allerdings verworfen und durch einen Text mit dem Titel *Ernte-Kantate* von Pohl ersetzt werden sollte (vgl. Brief 1). Die musikalische Bearbeitung übernahm Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866), der einerseits fehlende Passagen des Autographs ergänzte und andererseits unter Verwendung von gerade 20 Takten Weberscher Musik (aus *L'Accoglienza*) im Juni 1853 eine neue Ouvertüre (JV Anh. 107) schrieb. Zu dieser Thematik sind neben dem Briefwechsel Jähns – Peters natürlich auch die Schreiben des Verlages an Pohl, Kalliwoda sowie Max Maria von Weber aus den Jahren 1853 bis 1855 interessant, die sich in den Kopierbüchern des Musikverlages Peters für 1844-1855 und 1855-1881 erhalten haben<sup>28</sup>, und die im Anhang vorgestellt werden.

Warum die Kantate schließlich ungedruckt blieb, läßt sich nur vermuten; Pohls Verzögerung bei der Fertigstellung eines neuen Textes könnte dabei eine Rolle gespielt haben, war wohl aber nicht der einzige Grund. Nach der Übernahme des Verlages durch Friedländer 1860 ist ein entsprechender Publikations-Plan nur noch einmal nachweisbar (vgl. Brief 1, S. 21), 1869 spricht Whistling sogar ausdrücklich davon, daß die Kantate *doch niemals gedruckt werden wird* (vgl. Brief 15, S. 34). Somit wurde ausschließlich die Ouvertüre Kalliwodas gedruckt, diese allerdings Weber als „nachgelassenes Werk Nr. 12“ unterschoben. Zu dieser Frage trat denn auch in der vorliegenden Korrespondenz die einzige Mißstimmung auf; der Ton wurde seitens des Verlages harsch und verletzend (vgl. die Briefe 15 und 16 vom 10. Februar 1869, S. 34-35). Jähns beabsichtigte die Offenlegung der vom Verlag verschwiegenen Autorschaft Kalliwodas und hatte den Entwurf seiner entsprechenden Notiz für das Werk-Verzeichnis zwecks Kenntnisnahme und Beurteilung nach Leipzig geschickt. Er war zu Recht gekränkt, als man ihm Indiskretion vorwarf. Empfindlichkeiten des Verlages und Rücksichtnahme auf den noch lebenden Sohn Wilhelm Kalliwoda (1827-1893) waren möglicherweise die Hauptgründe für das Verhalten von Abraham und Whistling (vgl. Brief 15, S. 34). In seinen drei Antwort-Entwürfen vom folgenden Tage (die Reinschrift ist nicht überliefert) wird deutlich, wie Jähns um den Text gerungen hat, wollte er doch vor allem den Vorwurf der Indiskretion nicht auf sich sitzen lassen. Aber – wie es seinem Charakter entsprach – wich der erste Zorn einer versöhnlichen Haltung, und wir können beim Vergleich seines ursprünglichen Textes zum Thema (vgl. Anlage zu Brief 16 vom 10. Februar 1869) mit dem im Werkverzeichnis (S. 448) veröffentlichten erkennen, wie er bei der Formulierung ganz den Wünschen von Abraham gefolgt ist, um das gute Einvernehmen mit dem Verlag wiederherzustellen.

---

<sup>28</sup> Leipzig Sächs. SA, Musikverlag Peters 5028 bzw. 5029

Einen relativ breiten Raum nehmen außerdem die Erörterungen über die Autorschaft der anonym erschienenen Hefte 1 und 2 der *Favorit-Walzer* (JV Anh. 84) ein. Jähns war davon überzeugt, daß sie ebenfalls – wie Heft 3 – von Weber stammten<sup>29</sup>; eine Behauptung, die die heutige Weber-Forschung in Frage stellt.

Der zweite Teil der Korrespondenz (1877-1879) ist – wie bereits erwähnt – im Zusammenhang mit den Nachträgen zum Werkverzeichnis entstanden. Meist geht es um Neuausgaben, die Jähns möglichst komplett nachweisen wollte. Sein Interesse ging allerdings über die rein bibliographische Bearbeitung hinaus: er unterwarf die neuen Publikationen stets einer strengen „Qualitätskontrolle“ und hielt mit kritischen Bemerkungen nicht hinterm Berg. Abraham nahm die Hinweise auf Fehler in Verlagspublikationen von Jähns dankbar an, nur in einem Falle (vgl. Briefe 33 und 34 vom 19. bzw. 26. November 1879, S. 50, 52) siegte das Verlagsinteresse über die Anregung von Jähns zur Qualitätsverbesserung der sogenannten „erleichterten Ausgaben“ der *Euryanthe* für Klavier.

Der vorgestellte Briefwechsel spiegelt nicht zuletzt die Kontinuität des Verlagsinteresses an Weber wider, das bereits mit dem Gründer Ambrosius Kühnel begann, und bildet somit eine interessante Fortsetzung zum Thema *Weber und seine Verleger*.

Die nachfolgenden Übertragungen stimmen in Orthographie und Interpunktion genau mit den Originalen überein, auch der Wechsel zwischen deutscher und lateinischer Schrift wird angezeigt (lateinische Schrift hier kursiv wiedergegeben). Modernisiert ist ausschließlich der Trennungs-Strich: der in den Quellen (auch auf den Titelblättern der zitierten Notenausgaben) überwiegend verwendete Doppelstrich wird in heute üblicher Form als einfacher Strich wiedergegeben. Bei Briefentwürfen werden nachträgliche Einfügungen zwischen den Zeilen in die Zeichen <sup>^</sup> eingeschlossen, Ergänzungen am Rand in die Zeichen <sup>^</sup>; bei Reinschriften entfällt diese Kennzeichnung. Gestrichene Passagen sind bei Entwürfen generell übernommen, bei Reinschriften nur, wenn dadurch zusätzliche Informationen vermittelt werden. Der originale Zeilenfall wird ausschließlich in den Briefköpfen sowie bei den abschließenden Grußformeln berücksichtigt.

---

<sup>29</sup> vgl. Jähns (Werke), S. 167, 441

1. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN FRIEDRICH WILHELM JÄHNS IN BERLIN

Leipzig, d. 18. Juni 1863.

Herrn Musikdirector *Jähns* | in *Berlin*.

Auf Veranlassung des Herrn Friedländer habe ich das Vergnügen, Ihnen beifolgend den noch ungedruckten Nachlaß *C. M. von Weber's* zur Benutzung für Ihr Verzeichniß einzusenden, und zwar:<sup>30</sup>

N° 16. Sopran-Arie aus *Alladin*<sup>31</sup>.

” 17. *Ernte-Cantate*<sup>32</sup>

” 18. *Geburtstags-Cantate*<sup>33</sup>

” 19. Musik zum Schauspiel: *Liebe um Liebe*, woran Seite 1 & 2 leider fehlen<sup>34</sup>.

Die bereits gedruckten Nachlaßwerke kennen Sie doch jedenfalls: N° 1-7 sind bei *Schlesinger & Trautwein* erschienen<sup>35</sup>; N° 8-15 in meinem Verlage sind:

N° 8. Marsch für Blasinstrumente, u. arrang f. Pfte 2 - und 4händig.<sup>36</sup>

” 9. *Variationen* f. *Vcllo* mit Orchester und Pfte-Begl.<sup>37</sup>

” 10. Romanze f. Sopran mit Pfte.<sup>38</sup>

” 11. *Canzonetta* für Baß mit Pfte.<sup>39</sup>

” 12. *Ernte-Ouverture* f. Orchester, auch *arr.* f. Pfte à 2/m & 4/m.

<sup>30</sup> Die Nummern 8-11 und 16-19 stimmen mit den im Pohl-Brief von 1857 aufgelisteten Stücken überein (vgl. S. 14-16). Es fehlen aus der Aufzählung bei Pohl die Nr. 1 und 2 (Konzertstück JV 282 und Ouvertüre *Beherrscher der Geister* JV 122). Die Quellen für die Nachlaß-Editionen 14 und 15 (Nr. 12 ist, wie schon erwähnt, eine Komposition von Kalliwoda, Nr. 13 eine Bearbeitung von Nr. 8) wurden – entgegen Whistlings Aussage – nicht im Zuge des Ankaufes von 1853 von M. M. von Weber erworben. Verhandlungen über die Edition des Harmonichord-*Concertinos* JV 115 führte Carl Maria von Weber noch selbst mit Peters, allerdings scheint die Vorlage für die Edition über Johann Friedrich Kaufmann vermittelt worden zu sein (vgl. Anh. 7, S. 58).

<sup>31</sup> Arie aus G. Meyerbeers *Crociato in Egitto*, vgl. Anm. 25, S. 16

<sup>32</sup> JV 221, vgl. Einleitung, S. 17, Anm. 24, S. 16 sowie Anm. 45, S. 21

<sup>33</sup> JV 283, vgl. Anm. 27, S. 16

<sup>34</sup> JV 246, vgl. Anm. 26, S. 16

<sup>35</sup> nachgelassene Werke, erschienen bei Schlesinger (wenn nicht anders angegeben 1839): Nr. 1: Sinfonie Nr. 2 C-Dur JV 52 (Stimmen, VN: S. 2318.); Nr. 2: *Romanza siciliana* JV 47 (Stimmen, VN: S. 2321.); Nr. 3: Duett „Dich an dies Herz zu drücken“ zum Pasticcio *Der Freybrief* JV 78 (Klavierauszug von Jähns, VN: S. 2322.); Nr. 4: Quintett aus der Oper *Rübezahl* JV 46 (Klavierauszug von Jähns, VN: S. 2323.); Nr. 5: Rondo alla Polacca für Tenor „Was ich da thu', das fragt er mich?“ zum Pasticcio *Der Freybrief* JV 77 (Klavierauszug von Jähns, VN: S. 2276.); Nr. 6: Grablied JV 37 (Partitur und Stimmen, erschienen 1840, VN: S. 2416.); dazu 1845 bei Trautwein: Nr. 7: Deutscher (Original-Walzer) JV 185 (Stimmen, VN: 83)

<sup>36</sup> JV 307, vgl. Anm. 20, S. 14f.

<sup>37</sup> JV 94, vgl. Anm. 22, S. 15

<sup>38</sup> JV 129, vgl. Anm. 21, S. 15

<sup>39</sup> JV 88, vgl. Anm. 23, S. 15f.

- (gehört zur *Ernte-Cantate* N° 17.)<sup>40</sup>  
„ 13. Marsch und *Chor* mit Orchester<sup>41</sup>  
„ 14. Lied a. d. Weinberg an d. Elbe f. *Chor* und Orchester<sup>42</sup> } auch à 4/*ms. arrang.*  
„ 15. *Adagio* und *Rondo* für *Harmonichord* oder *Harmonium* mit Orch. oder Pfte.<sup>43</sup>

Dieser Nachlaß N° 8-19 wurde von dem Sohne des Componisten unter Vermittelung des Herrn *Dr. Richard Pohl* angekauft, welcher Letztere sich sehr für diese Sachen interessirte, u. wie Sie finden werden, die Textbearbeitungen übernahm. Auch finden Sie bei den *Manuscripten* von ihm mehrere Notizen und Briefe, welche Näheres besagen. Sie haben wohl die Güte, mir sämtliche *Manuscripte* nach genommener Einsicht wieder auf demselben Wege zu remittiren.

Mit größter Hochachtung | ergebenst | *pr. pr. C. F. Peters*, | *A. Whistling*

Nachschrift.

Die zum Stich vorbereiteten Partituren der *Arie* und der *Cantate* sind vom Kapellmeister *J. W. Kalliwoda* geschrieben, welcher mit der Ergänzung eines fehlenden Blattes, so wie mit der Instrumentirung einiger Stellen betraut worden war, wie der Brief von *Pohl* sagt<sup>44</sup>.

Gedruckt sind beide Werke deshalb noch nicht, weil zur *Arie* noch eine italienische Uebersetzung des *Pohl*'schen neuen Textes, und zur *Cantate* noch ein deutscher Text (= *Ernte-Feier?* =) fehlt, denn der von einem nahmhaften Dichter (?) angefertigte Text, als Frühlingsfeier

- 
- <sup>40</sup> Zur sogenannten Ouvèrtüre zur *Ernte-Cantate* (JV Anh. 107) von J. W. Kalliwoda vgl. Einleitung, S. 17 sowie Anh. 3, 5, 6, 10, 13-16, S. 54-56, 59-62. Die Ausgaben für Klavier zu 2 bzw. 4 Händen erschienen 1854: „OUVERTURE | ZUR | Ernte-Cantate | von | C. M. VON WEBER. | Für das | PIANOFORTE | zu 2 Händen oder zu 4 Händen | (Pr. 12 ½ Ngr.) (Pr. 15 Ngr.) | eingerichtet von H. Enke. | Eigenthum des Verlegers. – Eingetragen in das Vereins-Archiv. | LEIPZIG, | im Bureau de Musique von C. F. Peters. | Ent<sup>d</sup> Stat: Hall. | [...] | 3692. 3693. | Preis für Orchester: 1 ½ Thlr.“; angezeigt im *Intelligenzblatt der Neuen Zeitschrift für Musik* Jg. 41, Nr. 14 (29. September 1854). Die Klavierarrangements besorgte der in Leipzig ansässige Pianist, Komponist und Arrangeur von klassischer Klaviermusik Heinrich En(c)ke (1811-1859).
- <sup>41</sup> JV Anh. 103; die Bearbeitung des Marsches JV 307 erschien 1858 in Partitur und Stimmen: „Marsch und Chor | MIT | ORCHESTER | componirt | VON | C. M. von WEBER. | N.° 13 der nachgelassenen Werke. | [...] PARTITUR und STIMMEN. [...] | Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. | LEIPZIG, | IM BUREAU DE MUSIQUE DE C. F. PETERS. | EIGENTHUM DES VERLEGERS. | EINGETRAGEN IN DAS VEREINSARCHIV. | Ent.<sup>d</sup> Stat. Hall. | [...] | 4103.“; vgl. Hofmeister, *JVz* 1858, S. 115.
- <sup>42</sup> JV 222, Partitur-Ausgabe mit Stimmen von 1858: „LIED | zum Festspiel: | Der Weinberg an der Elbe | FÜR | CHOR UND ORCHESTER | componirt | VON | C. M. von WEBER. | N° 14 der nachgelassenen Werke. | Partitur Pr. 5 Ngr. Singstimmen Pr. 5 Ngr. | PARTITUR UND STIMMEN. | Pr. 1 Thlr. | Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. | Eigenthum des Verlegers. | Eingetragen in das Vereinsarchiv. | Ent.<sup>d</sup> Stat. Hall. | [...] | 4104“; vgl. Hofmeister, *JVz* 1858, S. 115.
- <sup>43</sup> JV 115, Partitur-Ausgabe von 1861: „Adagio u. Rondo | für das | Harmonichord | (od. Harmonium) | mit Begleitung des Orchester | componirt | zum Gebrauche des Herrn Fr. Kaufmann | von | C. M. v. WEBER. | Nachgelassenes Werk N.° 15. | PARTITUR. | Pr. 1 Thlr. | Eigenthum des Verlegers. Eingetragen in das Vereins-Archiv. | LEIPZIG u. BERLIN, | im Bureau de Musique von C. F. Peters. | Ent.<sup>d</sup> Stat. Hall. | [...] | Dieses Werk ist auch in Stimmen zu haben, | sowohl mit Orchester-, als mit Pianoforte-Begleitung. | 4290.“; vgl. Hofmeister *JVz* 1861, S. 132.
- <sup>44</sup> Zu Kalliwodas Ergänzung von JV 221 vgl. Jähns (Werke), S. 236 sowie Anh. 3, 5-8, S. 54-59, zur Bearbeitung der Arie vgl. Anm. 25, S. 16 sowie Anh. 11-21, S. 60-64; die genannten Stichvorlagen von der Hand Kalliwodas sind nicht mehr nachweisbar. Der ehemals wohl beiliegende Brief von Pohl fehlt.

ist vom *D' Pohl* gänzlich unbrauchbar & verwerflich befunden worden, wie das Textbuch zeigt mit seinen Randglossen<sup>45</sup>. Es wäre der Verlagshandlung sehr wünschenswerth, von Ihnen, als den [sic] gediegensten und zuverlässigsten *Weber*-Kenner, ein aufrichtiges Urtheil über den Werth dieser 2 Partituren zu hören, wenigstens darüber, ob solche überhaupt gedruckt zu werden verdienen?  
W.[enden] S.[ie] gef.[älligst] um!

Auch ist die Befürchtung aufgetaucht, daß *Weber* diese *Cantate* selbst wohl zu ändern Zwecken verwendet haben könnte, wie es auch andere Meister (z. B. *Mozart*, *Bach* & c.) zu thun pflegten. Es könnte diese Musik z. B. im *op.* 36, 59, 44 und namentlich in *op.* 61 (Natur & Liebe –) benutzt worden sein, wenigstens zum Theil<sup>46</sup>. Da Sie jedenfalls im Besitz aller dieser Werke sind, so würden Sie mich zu großem Danke verpflichten, wenn Sie einige Aufklärung darüber geben wollten, damit ich ganz unbesorgt zur endlichen Herausgabe dieser Reliquien schreiten könnte. Im Voraus freundlichst dankend, grüßt

der Umstehende.

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 683; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung): „BUREAU DE MUSIQUE | C. F. Peters | Leipzig und Berlin“; am oberen Rand Bl. 1r Empfangsvermerk von Jähns [vgl. auch Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters, Nr. 5029 (Kopierbuch 1855-1881), S. 210-211]

## 2. F. W. JÄHNS AN AUGUST WHISTLING IN LEIPZIG (ENTWURF)

an Whistling. | *Leipzig*

*Berlin* den 29. Juni. 1863.

Sehr geehrter Herr.

Zwar habe ich nach Ihnen neulich von mir gesendeter *Zuschrift* über die noch ungedruckten Werke *Weber*'s zur Zeit keinen näheren Bescheid, dennoch halte ich mich für verpflichtet (Ihrer geehrten Aufforderung zufolge) Ihnen eine neue Mittheilung bezüglich der oben erwähnten Werke zu machen<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Julius Francke, der sich hinter dem *nahmhaften Dichter* verbergen dürfte, hatte im Auftrag des Verlagsbesitzers Böhme einen neuen deutschen Text verfaßt; nach einem Gespräch mit Böhme am 12. April 1853 schlug er diesem den Titel *Frühlingsfeier* vor (vgl. Anh. 4, S. 55). Das Textbuch läßt sich im Verlagsarchiv nicht mehr nachweisen, trotzdem hat sich der Text erhalten: er ist in einer Abschrift der Kantate aus dem Besitz von Jähns dem originalen italienischen Text unterlegt (Weberiana Cl. III, Bd. 3, Nr. 55). Jähns irrt, wenn er im Werkverzeichnis (S. 236) behauptet, den *Frühlingsfeier*-Text habe Pohl geschrieben. Pohl, der ebenso wie Kalliwoda (vgl. Anh. 8, S. 58f.) Franckes Text kritisierte, wurde vom Verlag gebeten, *einen neuen Text auszuarbeiten, über ein beliebiges Thema* (vgl. Anh. 9, S. 59) und schlug daraufhin ein Ernte- bzw. Kirchweihfest-Sujet vor, das wiederum Kalliwoda aus musikalischen Gründen ablehnte (vgl. Anh. 11, S. 60). In der Nachfolge war dann neutraler von einer *Fest-Kantate* die Rede (vgl. Anh. 11, 15, S. 60f.), später kehrte man jedoch zum Titel *Ernte-Kantate* zurück (vgl. Anh. 19, S. 63), der auch beim Druck der dazugehörigen Overtüre (JV Anh. 107) Verwendung fand. Ob Pohl seine Planungen zum neuen Text je ausführte bleibt ungewiß, es haben sich keine Spuren einer solchen Bearbeitung erhalten. Folgt man dem Brief Pohls vom 10. Juli 1857 (vgl. S. 16), so müßte der Text 1857 vollendet gewesen sein, im vorliegenden Schreiben von 1863 stellt Whistling jedoch ausdrücklich fest, daß *noch ein deutscher Text (= Ernte-Feier? =) fehlt*. Eine spätere Ausarbeitung des Textes ist höchst unwahrscheinlich, da Pohl 1859 die Stichvorlage an den Verlag zurückgeschickt hatte (vgl. Anh. 19-21, S. 63f.). Zu einem Druck der Kantate ist es nie gekommen.

<sup>46</sup> vgl. dazu Jähns (Werke), S. 235 Anm. b.

<sup>47</sup> Der gesamte Jg. 1863 der Verlagskorrespondenz ist in Leipzig, Sächs. SA nicht mehr vorhanden.

Bei weiterer Durcharbeitung des zu meiner Arbeit gehörigen Materials hat sich gefunden, daß Ihr Marsch, als *No 8* für 2 u. 4 Händen und als *No 13* mit *Chor* und Orchester gedruckt in seinen ersten beiden Theilen vollständig Note für Note der Marsch *No 5* im *op. 3* (*Six pièces faciles – Livre I* der *12 pièces faciles op. 3* und *10.*) ist<sup>48</sup>.

Diese Angelegenheit ist für Sie eine recht fatale, für den Vermittler des damals abgeschlossenen «Geschäfts»<sup>49</sup> freilich noch viel unangenehmer. –

In Erwartung einer geneigten Benachrichtigung, namentlich auch gefälligen Zusendung der Exemplare, wonach der Druck der schon edirten opera vorgenommen wurde<sup>50</sup>, bitte ich die Versicherung ausgezeichnetster Hochschätzung entgegen nehmen zu wollen, mit welcher ich mich nenne

Euer Wohlgeboren | dankbar ergebensten | *F. W. Jähns.* | *Krausen Str. 62.*

*D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 1075; 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.)*

3. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

*Leipzig, d. 1 Juli 1863.*

Hochgeehrter Herr!

Nachdem ich gestern Ihre werthe Zuschrift vom 29 *Juni* erhielt, muß ich wohl mit der Antwort eilen, obgleich meine Forschungen noch gar nicht zu Ende sind.

Vorerst empfangen Sie für Ihr so schätzbares ausführliches Schreiben vom 21 *Juni* den aufrichtigsten Dank, nicht nur von der Verlagshandlung selbst, sondern auch von dem ergebenst Unterzeichneten, der sich herzlich für den herrlichen Meister und Alles, was ihn betrifft, interessirt.

Durch meinen alten Freund *Brauer*<sup>51</sup> in *Dresden* waren Sie mir längst schon als der beste oder einzige *Weber*-Kenner geschildert, und deshalb lieb geworden; Ihr so liebes Schreiben hat jedoch meine kühnsten Erwartungen von Ihrer Gefälligkeit und Liebenswürdigkeit übertroffen.

Nach langen Herumsuchen in den abgelegten Manuscripten ist es mir nur gelungen, 3 Handschriften des Nachlasses zu finden:

*N° 9, 11* und *15* [Zusatz von *Jähns* in *Blei*: „(wieder ein[e] Copie)“]

Ferner 3 Copien für den Notenstecher:

*N° 12, 13* u. *14*<sup>52</sup>.

Dazu lege ich noch die *Gombart*'sche *Ouverture*, welche sehr rar ist, & die Sie vielleicht nicht zur Hand haben<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> zur Übernahme aus *JV 13* vgl. *Jähns* (Werke), S. 407-409

<sup>49</sup> vermutlich *Richard Pohl*

<sup>50</sup> *Jähns* hatte offensichtlich zunächst nur die ungedruckten Manuskripte zugeschickt erhalten.

<sup>51</sup> *Friedrich Wilhelm Brauer* († 20. September 1870), *Dresdner Tonkünstler* und *Freund der Familie Weber*

<sup>52</sup> Unterstreichung der „15“ und Zusatz in Klammern von *Jähns* (*Blei*), die *Nr. 15* (*JV 115*) war demnach kein Autograph; *Nachlaß-Manuskripte* *Nr. 9* = *JV 94* und *Nr. 11* = *JV 88*; *Stichvorlagen* zu *Nr. 12* = *JV Anh. 107*, *Nr. 13* = *JV Anh. 103* und *Nr. 14* = *JV 222*

<sup>53</sup> *Erstdruck* von *JV 54* bei *Gombart* (*PN 505*), ca. 1808/09: „Grande | OUVERTURE | a | Plusieurs Instruments | Composées et dédiées | A Sa Majesté | Le Roi de Westphalie | par | Charles M. B. de Weber. | Augsburg chez

Wollte und könnte ich Ihnen alles das schreiben, was auf den Nachlaß Bezug hat, so würde ich auch wohl 20 Seiten brauchen. Leider geht das nicht, aus verschiedenen Gründen; dagegen rechne ich darauf, daß Sie auf Ihrer Wiener Reise jedenfalls durch Leipzig kommen, und die Handlung *Peters* mit Ihrem Besuche beehren; da läßt sich in ½ Stündchen viel sprechen & mittheilen, zu gegenseitigem Interesse!

Sollten Sie erst auf der Rückreise nach hier kommen, so ersuche ich Sie, vorläufig *Haslinger* nichts von der *Cantate* mit dem *Euryanthe-Finale* zu sagen<sup>54</sup>. Sollte die Verlags- handlung noch zur Herausgabe schreiten wollen, so wird sie dann direct bei *Haslinger* anfragen, mit dem sie in freundschaftl. Verkehr steht. Daß *Weber* den *Marsch* mehrmals benutzte<sup>55</sup>, so wie daß in der *Cantate* diverse *Oberon*-Motive sind<sup>56</sup>, war uns längst bekannt. –

Neu dagegen war die Notiz über *Rübezahl* & *Peter Schmoll*<sup>57</sup>, so wie daß die *Palmiden*-Arie (welche als Handschrift Webers\*) gekauft wurde – von *Meyerbeer* ist!!! (u. gedruckt!)<sup>58</sup> Letzterer sollte ja auch eine unvollendete Oper von *Weber* („*Pinto*“?) vollenden; ist Ihnen das Nähere bekannt<sup>59</sup>? Die Bruchstücke sollten auch verkauft werden, aber Herr *Böhme* (der damalige Besitzer der Handl. *Peters* –) lehnte die Offerte ab. Er kaufte den Nachlaß auch nicht auf Einmal, sondern nach und nach. – Daß der *Marsch mit Chor* in der Handschrift *Weber's* da war, könnte ich beschwören; es war ein *Quart*-Format, u. zierlich geschrieben<sup>60</sup>. Wahrscheinl.

---

Gombart et Comp: Editeurs et Graveurs de Musique“

<sup>54</sup> Gemeint ist die Verwendung des Finale Nr. 8 aus der Kantate JV 283 innerhalb der *Euryanthe*; vgl. Anm. 27, S. 16 sowie Jähns (Werke), S. 342.

<sup>55</sup> vgl. Anm. 48, S. 22

<sup>56</sup> Zu Übernahmen von musikalischem Material aus *L'Accoglienza* JV 221 in den *Oberon* vgl. Jähns (Werke), S. 235.

<sup>57</sup> Zu Übernahmen von musikalischem Material aus der Oper *Peter Schmoll* JV 8 und der dazugehörigen Overtüre JV 54 sowie aus dem *Rübezahl*-Quintett JV 46 in die Kantate JV 221 vgl. Jähns (Werke), S. 235.

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 25, S. 16; der Klavierauszug mit dt. und ital. Text erschien bereits um 1825 bei Simrock in Bonn (PN 2365), weiterhin erschien ein früher Druck dieser *Scena ed Aria* „D'una madre disperata“ im Klavierauszug bei Ricordi (VN 2137).

<sup>59</sup> Schon kurz nach Webers Tod ist der Gedanke der Vollendung des Weberschen Opernfragments *Die drei Pintos* von Caroline von Weber oder von Karl Theodor Winkler an Meyerbeer herangetragen worden, vgl. den Brief Meyerbeers an Winkler in Dresden vom 26. August 1826 (*Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hg. und kommentiert von Heinz Becker, Bd. 2. 1825-1836, Berlin 1970, S. 36), das darin angekündigte, mehr Aufschluß versprechende Schreiben vom Folgetag ist leider nicht überliefert. Dieser Kompositionsauftrag, dem Meyerbeer grundsätzlich zugestimmt hatte, wurde jedoch eine „unendliche Geschichte“, die erst nach 26 Jahren einen Schlußpunkt erhielt: am 28. Januar 1852, kurz vor Carolines Tod, wurde der Mitte der dreißiger Jahre zwischen Meyerbeer und der Witwe geschlossene entsprechende Vertrag gelöst (vgl. *D-B*, N. Mus. Nachl. 97, X/31; gedruckt in: *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hg. und kommentiert von Sabine Henze-Döhring unter Mitarbeit von Hans Moeller, Bd. 5. 1849-1852, Berlin 1999, S. 952-953 und Tagebuch von Meyerbeer vom 27. Januar 1852, a. a. O., Bd. 5, S. 516). Zum gesamten Komplex vgl. Heinz Becker, *Meyerbeers Ergänzungsarbeit an Webers nachgelassener Oper „Die drei Pintos“*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 7 (1954), S. 300-312. Die autographen Partitur-Fragmente befinden sich in *D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber WFN 3.

<sup>60</sup> Dieser Aussage zum Marsch in der Fassung mit Chor (JV Anh. 103) scheint auch Jähns wenig Glauben geschenkt zu haben; vgl. Jähns (Werke), S. 408f. Offenbar wollte man von seiten des Verlages nicht zugeben, daß es sich bei diesem „nachgelassenen Werk“ um eine nicht von Weber stammende Bearbeitung handelte.

hat Herr *Böhme* einige *Weber*'sche *Manuscripte* verschenkt, nachdem solche für den Stecher *copirt* waren; – er hatte auch die köstlich geschriebene Partitur des *Concertstückes* mit gekauft, die jetzt (leider!) im Besitz des *Comp. Charles Voss*<sup>61</sup> ist! –

Da auch *Mad. Böhme* unlängst gestorben ist, so konnte ich bis heute nichts über den Verbleib jener Handschriften ermitteln; vielleicht daß ein entfernter Verwandter noch Etwas davon weiß.

Wegen der *Ernte-Ouverture* wage ich nichts Genaueres über die Handschrift zu sagen; sollten Sie Ihre *Weber*-Arbeit vor der Reise zum Druck vollenden wollen, so können Sie ja diese *Ouverture* mit „zweifelhaft“ – (oder ähnlich –) bezeichnen<sup>62</sup>.

Und nun *Adieu* bis auf hoffentlich baldige persönliche Begrüßung!

Hochachtungsvollst | ergebenst | *pr. pr. C. F. Peters, | A. Whistling.*

\*) laut untersiegelter Quittung! –

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 493; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung): „C. F. Peters | BUREAU DE MUSIQUE | LEIPZIG UND BERLIN“; am oberen rechten Rand Bl. 1r Empfangsvermerk von Jähns

#### 4. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

*Leipzig 6. October 1863*

Sehr verehrter Herr Musik-Direktor

Bei dem neulichen flüchtigen Durchlesen der von Ihnen gütigst entworfenen Vorrede zu den *Weberschen* Walzern, habe ich übersehen, daß Sie nur von dem III. Heft derselben, also den im Jahre 1812 componirten 6 Walzern in a. b. c. d. es. e sprechen. Ich beabsichtige aber auch die ersten beiden Hefte, die doch unzweifelhaft auch von *Weber* sind, neu zu ediren<sup>63</sup>, und habe mir aus diesem Grunde, und mit Rücksicht auf einige so eben aufgefundene interessante *Data*, erlaubt die Vorrede folgendermaßen abzuändern:

Unter dem Titel:

Favorit-Walzer der Kaiserin v. *Frankreich Marie Louise*. Bei ihrer Ankunft in *Strasburg* aufgeführt von der kaiserl. Garde für das *Pianoforte* Hft<sub>1-1</sub> I, II, III Bei *C. F. Peters. Bureau de Musique in Leipzig*

<sup>61</sup> Charles Voss (1815-1882), deutscher Pianist und Komponist, erhielt seine pianistische Ausbildung in Berlin, ließ sich 1846 in Paris nieder und war dort vor allem ein geschätzter Klavierlehrer. Er besaß die autographe Partitur des Konzertstücks JV 282 vermutlich bis zu seinem Tod 1882 in Verona, denn 1889 wurde sie von der dortigen Firma Leo S. Olschki der Königlichen Bibliothek in Berlin zum Kauf angeboten, die sie allerdings aus finanziellen Gründen nicht erwerben konnte; vgl. auch Anm. 18, S. 14.

<sup>62</sup> Diese Formulierung über JV Anh. 107 erfolgte wider besseres Wissen, vgl. Einleitung, S. 17. Jähns zweifelte vermutlich schon seit längerem an der Echtheit der *Ouverture* und hatte daher wohl in seinem Schreiben vom 21. Juni (verschollen) nach dem Manuskript dieses Werkes gefragt. Nach Whistlings ausweichender Antwort dürfte er Friedländer aufgesucht haben, um Erkundigungen einzuziehen (vgl. Jähns Angabe zum Treffen mit Friedländer *im Sommer 1863*, Brief 18, S. 37f.).

<sup>63</sup> zu den Favoritwalzern JV 143-148 sowie JV Anh. 84 vgl. Jähns (Werke), S. 165-167, 440-441

sind die vorliegenden 18 Walzer, gleich nachdem sie von *Weber componirt* waren, in der unterzeichneten Verlagshandlung erschienen, und zwar Heft I im März 1811, Hft. II im Febr. 1812 u. Hft<sub>[I]</sub> III im Novbr 1812<sup>64</sup>. Dieselben müssen ihrer Zeit sehr beliebt gewesen sein, da nach den Handlungsbüchern von Hft I allein, im ersten Jahre nach dem Erscheinen, 950 Exemplare verkauft worden sind. Der Umstand jedoch, daß der Name des Komponisten auf dem Titel nicht genannt wurde, war Veranlassung, daß die Kenntniß von ihrem Vorhandensein im Laufe der Jahre verloren ging. Der Königl. Musik-Direktor Herr *F. W. Jähns* in *Berlin* gab ... die Anregung *etc* wie in Ihrem Entwurfe, nur zum Schluß noch die Bemerkung, daß Hft<sub>[I]</sub> I im Juni 1812 für *Orchester* gleichfalls bei *Peters* erschienen ist.

Auch in Bezug auf den Titel Ihres *Priester-Marsches*, bitte ich um die Erlaubniß, eine kleine Aenderung eintreten zu lassen. Ich proponire folgenden einfachen Titel:

Priester-Marsch | aus der Oper | *Die Zauberflöte* | von | *W. A. Mozart* | für gemischten Chor | mit *Pf* Begleitung | arrangirt | von | *Fr. Wilh. Jähns*<sup>65</sup>

Die Bemerkung dagegen, daß beide Chöre allein oder in Aufeinanderfolge gesungen werden können, möchte ich fortzulassen dringend empfehlen. Denn der herrliche Chor verliert offenbar an Reiz, wenn er nicht genau so ausgeführt wird, wie Sie ihn ursprünglich gedacht haben d. h. erst 2stimmig und dann 4stimmig. Grade in der Steigerung besteht meines Erachtens eine Hauptwirkung. Und ist einmal ein Dirigent so unglücklich (oder so glücklich!) nur vom schönen Geschlecht umgeben zu sein, dann wird er von selbst aus der Noth eine Tugend machen, und nur den ersten Chor singen lassen.

Ich hoffe, daß Sie sich meiner unmaßgeblichen Ansicht anschließen werden, und verbleibe

mit vorzüglicher Hochachtung | Ihr sehr ergebener | *Max Abraham*

Herr *Whistling* läßt sich Ihnen bestens empfehlen.

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 494; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 3)

<sup>64</sup> Die drei Hefte mit den Walzern für Klavier erschienen bei Kühnel in Erstaussgabe 1811/1812; Titelaufgabe bei Peters (alle drei Hefte mit identischem Titelblatt): „Sechs | FAVORITWALZER | der | Kaiserin von Frankreich | Marie Louise. | Bei Ihrer Ankunft in Strasburg | aufgeführt von der Kaiserl. Garde. | Für das | PIANOFORTE. | I<sup>o</sup> [bei Heft 2 und 3 entsprechend handschriftlich zu ändern in II bzw. III] Lieferung. Bei C. F. Peters, Pr. 8 Gr. | Bureau de Musique in Leipzig.“ (PN Heft 1: 875, Heft 2: 951, Heft 3: 1038). Ausschließlich Heft 1 wurde auch in Stimmen für Orchester publiziert (PN: 971). Der von Abraham für die Neuausgabe vorgeschlagene Text wurde von Jähns nicht buchstabengetreu, wohl aber sinngemäß übernommen. Die Ausgabe erschien 1863: „FAVORIT-WALZER | der | Kaiserin von Frankreich | MARIE LOUISE. | für | Pianoforte | von | CARL MARIA von WEBER. | HEFT I, II, III. Pr. à ½ Thlr. | Eigenthum des Verlegers. | Eingetragen in das Vereins-Archiv. | LEIPZIG u BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE. | Ent.<sup>d</sup> Sta Hall.“ (VN Heft 1-3: 4425-4427); vgl. Hofmeister, *JVz* 1863, S. 113.

<sup>65</sup> *Die Zauberflöte* KV 620: Priestermarsch, arr. für gemischten Chor von F. W. Jähns, Erstdruck Leipzig: C. F. Peters 1863 (VN: 4423); vgl. Frank Ziegler, *Ein vergessener Komponist – Friedrich Wilhelm Jähns*, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 40, B 20; vgl. Hofmeister, *JVz* 1863, S. 167

5. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN LEIPZIG

Leipzig 17 October 1863

Verehrter Herr!

„Kampf u. Sieg“ wird morgen im Gewandhause nicht aufgeführt, sondern die *Cmoll Sinf. v. Beethoven, Euryanthe-Ouverture* u. Stücke aus dem *Sommernachtstraum*. In der Voraussetzung, daß es für Sie von keinem Interesse ist, diese bekannten Sachen hier zu hören, habe ich kein Billet für Sie genommen. Dagegen vermüthe ich, daß Sie die auf dem Markte stattfindenden Musik-Aufführungen werden hören wollen, u. würde mich sehr freuen, wenn Sie sich zu diesem Zwecke morgen um 12 u. um 3 Uhr nach dem „Königshause“ 3 Treppen hoch, zu meinem Freunde dem Rechts-Anwalt *Frühauf*, bemühen wollten. Derselbe würde sich sehr geschmeichelt fühlen Sie bei sich zu sehn<sup>66</sup>.

Ihr ergebenster | *Max Abraham*

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 495; 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 3); am mittleren linken Rand Bl. 2v Empfangsvermerk von Jähns

6. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig, d. 24/3, [18]64.

Lieber & hochgeschätzter Herr Musikdirektor!

Mit Vergnügen überreiche ich Ihnen die beiden alten Handbücher<sup>67</sup>, in der Voraussetzung, daß Sie solche baldmöglichst, d. h. sobald Sie den nöthigen Gebrauch davon gemacht haben, zurücksenden, indem wir öfters in den Fall kommen, darin nachschlagen zu müßen. –

Die bewußten Druckfehler sollen bestens corrigirt werden, sobald solche ankommen.

Ihren Wunsch wegen *Weber* Heft 1 & 2<sup>68</sup> werde ich im Andenken behalten.

Auf das Vergnügen, Sie zum Sommer wieder hier begrüßen zu können, verbleibe mit bekannter aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebenster | *Aug. Whistling.*

Hr. Dr. *Abraham* läßt Sie freundl. grüßen.

<sup>66</sup> Die Kantate *Kampf und Sieg* JV 190 war im 2. Abonnementskonzert im Saale des Gewandhauses am 15. Oktober aufgeführt worden, bei dem Konzert vom 18. Oktober handelte es sich um ein Sonderkonzert anlässlich der Feiern zur 50. Wiederkehr des Tages der Völkerschlacht bei Leipzig, bei dem u. a. die Sinfonie Nr. 5 c-Moll von Beethoven erklang. Bei den Konzerten auf dem Markt kamen aus gleichem Anlaß Kompositionen für Männerchor a capella und mit Begleitung zu Gehör, an denen sämtliche Leipziger Männerchöre mit auswärtiger Verstärkung beteiligt waren. Es wurden Werke von Carl Reinecke, Nägeli, Händel (Halleluja), Marschner u. a. gesungen. Am Nachmittag war auch Carl Maria von Weber im Programm vertreten (vgl. *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 59, Nr. 17 vom 23. Oktober 1863, S. 140f.).

<sup>67</sup> Damit kann nur gemeint sein: *Handbuch der musikalischen Literatur der bis zum Jahre 1815 gedruckten Musikalien* [...] u. Nachträge 1-10, Leipzig 1817-1820 und *Handbuch der musikalischen Literatur*, hg. von C[arl] F[riedrich] Whistling, 2., ganz umgearb., verm. u. verb. Aufl., Leipzig, 1828.

<sup>68</sup> Möglicherweise hatte Jähns angefragt, ob er alte Ausgaben der Hefte 1 und 2 der Favoritwalzer JV Anh. 84 antiquarisch erwerben könne.

Lassen Sie das Mozart'sche Zauberflöten-*Chor* nicht aufführen? Wir erwarten große Bestellungen darauf<sup>69</sup>!

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 684; 1 DBL. (1 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung): „BUREAU DE MUSIQUE | C. F. Peters, Sortiment | A. WHISTLING | LEIPZIG“

7. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig 8/9 1864

Geehrtester Herr Musikdirektor

Eben im Begriff Ihnen zu schreiben, empfangen ich Ihre freundlichen Zeilen von gestern<sup>70</sup>. Vor allen Dingen sage ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank für die gütige Uebersendung der ersten Stücke zu *Webers* „*Lieb um Liebe*“<sup>71</sup>. Dadurch erst wird die Edition des Werks ermöglicht<sup>72</sup>, die nun auch wahrscheinlich bald nach Erscheinen Ihres sehnlichst erwarteten Buchs über *Weber*, erfolgen wird<sup>73</sup>. Von den gewünschten Original-Manuskripten besitze ich leider nur die *Cantate*, die ich die Ehre habe Ihnen zu übersenden<sup>74</sup>. Vom *Concertino* op. 45 besitze ich nur eine *Copie*, die aber *Weber*, wie aus der Ueberschrift hervorgeht, selbst in Händen gehabt hat<sup>75</sup>. In der Voraussetzung, daß sie für Sie deshalb nicht ohne Interesse sein wird, bin ich so frei sie beizufügen. Ueber die Zeit des Erscheinens dieses *Concertino*'s bedaure

<sup>69</sup> vgl. Anm. 65, S. 25

<sup>70</sup> Dieser Brief von Jähns ist in der Peters-Korrespondenz 1864 in Leipzig, Sächs. SA nicht vorhanden.

<sup>71</sup> JV 246; den Inhalt der fehlenden Seiten 1 und 2 des Autographs (Nr. 1 bis Beginn Nr. 3) konnte Jähns anhand des heute verschollenen Aufführungsmaterials im Archiv des Dresdner Hoftheaters ergänzen. Die von ihm am 9. Juli 1864 in Dresden erstellte Spartierung befindet sich in der Weberiana-Sammlung in D-B, Weberiana Cl. III, Bd. 3, Nr. 57; vgl. Jähns (Werke), S. 268f.; dort ist allerdings fälschlich von einer Partitur im Hoftheater-Archiv die Rede – aus den Eintragungen in der Jähns-Abschrift geht eindeutig hervor, daß es sich um einen Stimmensatz handelte.

<sup>72</sup> Die offenbar geplante Ausgabe bei Peters kam nicht zustande, erst 1927 erschien in dem von Leopold Hirschberg herausgegebenen *Reliquienschein des Meisters Carl Maria von Weber* (Berlin, Hamburg, Leipzig: Morawe & Scheffelt), S. 116-120 ein Klavierauszug des Werks.

<sup>73</sup> Gemeint ist das Weber-Werkverzeichnis.

<sup>74</sup> Entweder die Kantate „Du, bekränzend uns're Laren“ JV 283 oder *L'Accoglienza* JV 221, beide Autographen hatte Jähns bereits am 18. Juni 1863 leihweise vom Verlag erhalten (vgl. Brief 1, S. 19). Auffällig ist allerdings, daß Jähns in seiner Weberiana-Sammlung zwei Kopien von JV 283 aufbewahrte, eine frühere (datiert 1863) vom Jähns-Kopist I: D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe V], Nr. 887, und eine spätere (undatiert) vom Jähns-Kopist II: D-B, Weberiana Cl. III, Bd. 3, Nr. 60. Möglicherweise hängt die zweite Abschrift mit einer erneuten Übersendung des Autographs zusammen. Für die Annahme, daß hier die Kantate JV 283 gemeint ist, spricht auch Abrahams nächster Brief (8), in dem dieser Jähns für die Übersendung einer Kopie des im Peters-Manuskript dieses Werks fehlenden Finales dankt (vgl. Anm. 79, S. 28).

<sup>75</sup> JV 188; die genannte Stichvorlage war 1994 noch im Archiv des Peters-Verlages in Leipzig vorhanden; vgl. die Notiz von Joachim Veit, *Aus zwei mach drei mach vier ...*, in: *Weberiana* 4 (1995), S. 14. Nach Mitteilung des dortigen Mitarbeiters, Herrn Norbert Molkenbur, vom 17. April 2000 an die Autorin ist das Manuskript nach 1995 über ein Musikantiquariat an einen unbekanntem privaten Sammler verkauft worden.

ich Ihnen ebenso wenig genaue Mittheilungen machen zu können<sup>76</sup>, wie über die Aechtheit jener 12 Walzer, die durch Ihre hilfreiche Hand aus tiefster Dunkelheit ans Tageslicht gezogen sind<sup>77</sup>.

Indem ich mir noch die Freiheit nehme Ihnen einige Briefe von *Hummel etc* (die ich schon seit 1 Jahr für Sie aufbewahrt und Ihnen persönlich übergeben zu können hoffte) für Ihre *Autographen-Sammlung*<sup>78</sup> zu übersenden, verbleibe ich mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster | *CF Peters, Bureau de Musique*

Herr *Whistling* empfiehlt sich Ihnen bestens.

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 496; 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 3); am oberen linken Rand Bl. 1r von Jähns: „*Dr: Abraham.*“

#### 8. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig 29. 9. [18]64

Geehrtester Herr!

Sie haben mich schon wieder durch Uebersendung des *Finales* der *Amalien-Cantate* zu großem Danke verpflichtet<sup>79</sup>. Um so mehr muß ich bedauern Ihrem Wunsche bezüglich der Originalbriefe verschiedener Komponisten nicht nachkommen zu können, da ich mit meinem *Associé* überein gekommen bin, keinen dieser Briefe mehr fortzugeben. Mit großem Vergnügen übersende ich Ihnen dagegen die gewünschten *Autographen* und Musikalien, mit Ausnahme des *Autographs* der *Variat.* für *Cello*, den ich nicht besitze<sup>80</sup>. Von der *Ouv.* zum *Beherrscher d. G.* füge ich in Ermanglung des Original-Msk. die *Copie*, nach der das Werk gestochen ist, bei<sup>81</sup>. Ueber die räthselhaften *Walzer* konnten wir nichts Neues entdecken, da das Handlungs-*Copir*-Buch vom Jahre 1807 bis *Dec.* 1811, zu meinem großen Leidwesen, verloren gegangen ist<sup>82</sup>.

<sup>76</sup> Bei Peters waren 1818 eine Stimmenausgabe (PN 1426) und 1847 ein vierhändiges Arrangement (VN 3081) erschienen, eine Partiturausgabe hingegen nie.

<sup>77</sup> zu JV Anh. 84 vgl. Anm. 63, S. 24

<sup>78</sup> vgl. Dagmar Beck, *O schönes, schönes Autograph ... Friedrich Wilhelm Jähns als Autographensammler*, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 78-85

<sup>79</sup> JV 283, vgl. Anm. 27, S. 16; Jähns hatte dem Verlag das in seinem Besitz befindliche Finale (Nr. 8) bzw. eine Kopie danach übersendet. Der besagte Brief von Jähns ist in Leipzig, Sächs. SA nicht vorhanden.

<sup>80</sup> JV 94, vgl. Anm. 22, S. 15; zu dieser Zeit befand sich das Autograph bereits im Besitz des Leipziger Buchhändlers Otto August Schulz.

<sup>81</sup> JV 122, vgl. Anm. 19, S. 14; unklar ist, ob die genannte Stichvorlage für die Stimmenausgabe 1813 oder für die Partitur-Edition 1858 erstellt wurde. Die Handschrift *muß sicher als verloren gelten* (Brief von Norbert Molkenbur vom 29. Februar 2000 an die Autorin). Jähns hatte nach der Zusendung eine Abschrift der Stichvorlage durch Jähns-Kopist I anfertigen lassen, sie ist mit 28. Oktober 1864 datiert: *D-B*, Weberiana Cl. IV A [Bd. 17], Nr. 35. Die autographe Partitur war offensichtlich schon vor 1864 weiterveräußert worden, nach gegenwärtigem Wissensstand ist erst 1876 Ferdinand Hiller als neuer Besitzer nachweisbar; vgl. *Friedrich Wilhelm Jähns: Nachträge zum Weber-Werkverzeichnis*, hg. von Frank Ziegler, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 59.

<sup>82</sup> Gemeint sind wiederum die Favorit-Walzer JV Anh. 84; erhalten geblieben ist nur ein „Geheimes“ Kopierbuch von 1801-1812 (Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5021, lt. Mitteilung von Norbert

Sollte sich noch irgend etwas darauf Bezügliches finden, so werde ich nicht verfehlen es Ihnen mitzuteilen. Inzwischen verbleibe ich mit der vorzüglichsten Hochachtung

Ihr ganz ergebener | *Max Abraham*

[Bl. 2r unten Zusatz von August Whistling:]

N.S. Daß Herr *Pohl* eine Originalpartitur zur *Ouv.* Rübezahl gesehen haben will, ist mir ein Räthsel; ich erinnere mich dessen nicht!<sup>83</sup>

Mit freundl. Grüßen verbleibe

Ihr achtungsvoll ergebener | *A. Whistling.*

*D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 497; 1 DBI. (3 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 3)*

9. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

*Leipzig, d. 29 Oct. 1864.*

Hochgeehrter Herr Musikdirektor!

Wenn ich erst heute (im Auftrage des Herrn *Dr. Abraham*, der Sie auf's Freundlichste grüßen läßt – ) Ihr Werthes vom 17. d. *M.* beantworte, so geschieht es lediglich deshalb, daß wir das ganze *Bureau* umstürzten u. durchwühlten, um den gewünschten Autographen der *Weber-Var. f. Vcllo* zu finden<sup>84</sup>; – leider bis jetzt vergeblich, weshalb ich Ihnen die Instrumentation aus den gestochenen Stimmen hiermit melde: 2 *Violini*, 2 *Viole*, *Bassi*, 2 *Flauti*, 2 *Oboi*, 2 *Fag.* & 2 *Corni*. – Die Rangordnung derselben ersehen Sie wohl aus anderen Partituren aus jener Periode.

Der Aufsatz über die *Walzer* folgt anbei mit zurück. Hr. *Dr. A.* überläßt es Ihnen gänzlich, denselben zum Druck zu geben. Er hat durchaus nichts dagegen; – meine bescheidene Ansicht ist: daß er\*) für alle Verehrer *Weber's* sehr interessant sein muß. Wenn ihn also die Redaction nicht zu lang findet & aufnimmt, soll es mich sehr freuen<sup>85</sup>.

Mit den herzlichsten Grüßen verbleibe so achtungsvoll als ergebenst

Ihr | *Aug. Whistling*, | *pr. pr. C. F. Peters.*

\*) d. h. der Aufsatz!

*D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 685; 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung): „C. F. PETERS | Bureau de Musique | LEIPZIG UND BERLIN“*

---

Molkenbur an die Autorin vom 29. Februar 2000).

<sup>83</sup> zum Autograph vgl. Liste zum Pohl-Brief von 1857, S. 14, Nr. 2

<sup>84</sup> JV 94, vgl. Anm. 22, S. 15; der genannte Brief von Jähns vom 17. Oktober 1864 befindet sich nicht in Leipzig, Sächs. SA.

<sup>85</sup> Friedrich Wilhelm Jähns, *Ueber die 18 Favorit-Walzer von Carl Maria von Weber*, in: *AMZ*, N. F., Jg. 2, Nr. 50 (14. Dezember 1864), Sp. 833-836

10. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

[Leipzig,] d. 28 Nov. 186.

Hochgeehrter Herr Musikdirektor!

Endlich bin ich im Stande, Ihnen die bestellte Partitur zu überreichen, & erlaube mir, den Betrag Ihrer Erlaubniß gemäß *per Post* mit 1 ½ rh nachzunehmen.

Von der Romanze: „Um Rettung“, ist kein Autograph vorhanden; sie ist nach einer *Copie* gestochen worden<sup>86</sup>.

Von den *Favorit-Walzern* existirt nur das 1<sup>ste</sup> Heft für Orchester<sup>87</sup>.

Schließlich soll ich Sie von Herrn *Dr. Abraham* auf das Freundlichste grüßen. Er hat allerdings 2 Autographen Weber's weggegeben, und zwar an einen leidenschaftlichen Sammler, von dem nicht zu erwarten stand, daß er Handel damit treiben, oder sie überhaupt weiter geben würde! – Diese beiden Handschriften sind:

Canzonetta (ital. Ständchen) m. Pfte,  
Variat. f. Vcllo, Partitur<sup>88</sup>

Leider hatte er nicht gehörige Notiz von diesen 2 Werken genommen, oder vielmehr von deren Weggabe, & deshalb suchte ich nicht nur vergeblich nach den *Cello-Var.*, sondern auch Sie machten sich leider (unnöthige) Sorge über deren einstige Rücksendung! Er läßt Sie deshalb freundlich um Entschuldigung bitten.

Von *Jul. Schuberth* folgt ein kleines Packet mit.

Ich verbleibe mit größter Hochachtung und freundschaftl. Grüße

Ihr | treu ergebener | *Aug. Whistling*

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 686; 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung): „August Whistling | LEIPZIG“

11. F. W. JÄHNS AN AUGUST WHISTLING IN LEIPZIG (ENTWURF?)

*Berlin* 19. Aug. [18]67.

Sehr geehrter Herr.

Als ich neulich Ihre Güte wegen verschiedener musicalischer Dinge in Anspruch [nahm], glaubte ich kaum, Ihnen so bald schon wieder beschwerlich fallen zu müssen. 1.) Zuvörderst betrifft es die bei Ihnen ausgeführten *Correcturen* in meinem Liederheft für Baß in dessen letzter Nummer Ihres Verlages: die *Correctur* gegen den Schluß hin bleibt so, wie ich sie bei Ihnen mit Bleistift notirte; die zu Anfange des Liedes aber stellt sich so:

<sup>86</sup> JV 129, vgl. Anm. 21, S. 15

<sup>87</sup> JV Anh. 84; Stimmenausgabe Heft 1 (Nr. 1-6) 1812 bei Kühnel in Leipzig (PN 971) erschienen, vgl. Anm. 64, S. 25 sowie Jähns (Werke), S. 167, Anm. d

<sup>88</sup> Am 3. April 1868 teilte Otto August Schulz aus Leipzig, der die beiden Manuskripte von Peters erworben hatte, Jähns auf dessen Frage mit, daß er die Handschrift der Variationen JV 94 schon vor 3 Jahren an einen Engländer verkauft habe, dessen Namen und Adresse er nicht kenne (Weberiana Cl. X, Nr. 583), daß er das Manuskript zur *Canzonetta* [JV 88 von Franz Danzi] jedoch noch besitze; vgl. auch Anm. 22 und 23, S. 15f.



an den bekreuzten Stellen sind Correcturen, das Übrige bleibt, wie es ist<sup>89</sup>.

2.) Sodann eine Frage auf die Walzer von *Weber*, die vielbesprochenen! *Kühnel* erwarb doch von *Weber* dieselben; warum steht auf der ersten alten Ausgabe in Querfolio nicht: „Leipzig bei *Kühnel*“ (?) sondern *Bureau de Musique* bei *Peters*. Ist die mit *Peters* bezeichnete schon eine 2<sup>te</sup> Ausgabe gewesen<sup>90</sup>, oder waren vielleicht *Kühnel* und *Peters* associirt und *Peters* gab den Namen? – Ich muß diese Verhältnisse klar darlegen, und bedarf dazu Ihrer gütigen Unterstützung!

3.) So eben hat mich meine *Weber*-Arbeit an die *Cantate* zur Feier des Geburtstages der Herzogin *Amalie* von *Zweibrücken* von *Weber* gebracht. Sie besitzen das Manuscript mit den andern *Weberschen*<sup>91</sup>. In Bezug hierauf erlaube ich mir folgende Fragen:

- Ist das Autograph in der kleineren *Weberschen* Notenschrift geschrieben oder in der größeren?
- Ist es das gewöhnliche gelblich graue Notenpapier?
- Das Manuscript fängt nicht mit *No* 1 sondern mit dem 5<sup>ten</sup> von *No* 2 an? Ist dies richtig? *No* 8 fehlt ganz; (diese besitze ich als Stück der *Euryanthen*-Entwürfe.)
- Wie viele Zeilen hat das Papier?
- Ist alles beschrieben?
- Wie viele Seiten Noten sind vorhanden?

4.) Sie nannten mir bei meinem neulichen Besuche den Mann, an den *Webers* Sohn, ich glaube durch Vermittlung von *Rich. Pohl*, eine Anzahl Manuscripte *Carl Maria's* verkauft habe; ich glaube der Name dieses Mannes war „*Böhme*“, wenn ich nicht irre<sup>92</sup>. – Ob ich mich wohl an diesen Mann wende mit der Anfrage, ob er noch Manuscripte habe, oder, was mir ebenfalls sehr wichtig ist, welches der Titel der Manuscripte war, die er durch *Hn: Pohl* von *Hrn v. Weber* erkaufte? – Die Beantwortung der letzteren Fragen ist mir besonders wichtig?

Verzeihen Sie meine Unbescheidenheit, Sie immer wieder mit Anfragen zu behelligen! Ich schäme mich nachgrade derselben. Einige Ungenauigkeiten in meinen Notirungen, bei dem überaus großen Material wohl nicht allzu schwer entschuldbar, sind die Veranlassung dazu.

<sup>89</sup> 3 Gesänge für Baß (oder Alt) (*Ermuthigung, In der Nacht, An die Nachtigall*) [op. 5], neue verb. Aufl., Leipzig: Whistling (Hofmeister, *JVz* 1868, S. 151), vgl. Frank Ziegler, *Ein vergessener Komponist – Friedrich Wilhelm Jähns*, a. a. O., S. 24

<sup>90</sup> *JV* 143-138; Jähns besaß wirklich nur die 2. Ausgabe bei *Peters*: *D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe XVII]*, Nr. 1361, nicht die Erstausgabe bei *Kühnel*.

<sup>91</sup> *JV* 283; vgl. Anm. 27, S. 16

<sup>92</sup> Hier ist Carl Gotthelf Siegmund Böhme (geb. 1785) gemeint, von 1828-1855 Besitzer des *Peters*-Verlages, der bereits 1855 gestorben war. In seiner Ära erfolgte der Ankauf der Manuskripte aus *Webers* Nachlaß (vgl. *Pohl*-Brief von 1857, S. 13-16).

Daß ich zu Gegendiensten mit innigster Freude bereit bin <sup>[ist selbstverständlich]</sup> und so sein Sie denn nicht böse und erhalten Sie Ihre freundliche Gewogenheit

Ihrem | Sie hochverehrenden | *F. W. Jähns* | *Berlin Krausenstr. 62.*

Die Einlage in der *Kistnerschen* Handlung für Herrn *Charles Voss*<sup>93</sup> gütigst abgeben zu lassen, bittet noch schließlich | *F. W. J.*

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1096, Entwurf; 1 DBI. (3 b. S. o. Adr.); der Brief fand sich unter den Entwürfen, gleicht aber einer Reinschrift.

12. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

[Leipzig,] *d. 10 Sept. 1867.*

Hochgeehrter Herr Musikdirektor!

Verzeihen Sie mir, daß ich Ihr liebenswürdiges Schreiben erst heute beantworte; ich kann Ihnen aber jetzt auch melden, daß die Correctur genau nach Ihrer letzten Angabe gemacht wurde, u. daß das Liederheft<sup>94</sup> bei nächster passenden Gelegenheit als neue Auflage mit versandt werden soll.

*Weber's* Walzer sind von Kühnel herausgegeben, und ist die Ausgabe mit Peters' Namen jedenfalls eine neue Auflage; und weshalb auch nicht? Sie verdienten doch allgemeinen Anklang und – Absatz! –

Nach Kühnel's Tode (1813) übernahm erst Peters 1814 das *Bureau de Musique*, unter seinem Namen; nach Peters' Tode kaufte es Böhme 1828, mit Beibehaltung der Firma Peters. Nach Böhme's Tode 1855 wurde es Eigenthum der Stadt, u. seit 1860 endlich haben es die Herren Friedländer & Dr. Abraham in Besitz<sup>95</sup>.

Dem erwähnten Böhme wurden 1854 oder 55 eben durch Pohl jene Weber'schen Musikalien (in einem Kistchen verpackt –) angeboten, von denen sich Böhme eine Parthie (die Ihnen bekannten Werke –) ankaufte, & den Rest in jener Kiste nach Dresden remittirte<sup>96</sup>.

Soviel ich weiß, waren es Sachen, welche für Böhme gar kein Interesse hatten, also keine ungedruckten Werke! – Vielleicht mögen einige Autographen dabei gewesen sein, jedoch ohne Interesse für das Haus Peters.

Das Briefchen an Voss ließ ich bei Kistner abgeben; soviel ich höre, ist Voss jetzt in Hamburg.

Nun *Adieu* für heute, mein lieber Herr und Freund!

Mit aufrichtigster Hochachtung grüßt

Ihr | stets ergebener | *August Whistling.*

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 687; 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 10)

<sup>93</sup> Als Einlage schickte Jähns einen Fragebogen an Voss, der das Autograph des Konzertstücks JV 282 besaß, und den jener ihm beantwortet wieder zugehen ließ: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 644; vgl. auch Anm. 61, S. 24.

<sup>94</sup> vgl. Anm. 89, S. 31

<sup>95</sup> vgl. Einleitung, S. 9-11 und Anm. 6, S. 9

<sup>96</sup> Vgl. Pohl-Brief von 1857, S. 13-16; Whistling datiert den Ankauf des Nachlasses zu spät (recte 1853). Zu den nach Dresden remittierten Manuskripten gehörten wohl u. a. die *Pintos*-Entwürfe; vgl. Brief 3, S. 23.

13. F. W. JÄHNS AN AUGUST WHISTLING IN LEIPZIG

Berlin 14. Dez. [18]68.

Sehr geehrter Herr und Freund.

Hier erlaubt sich einmal der *Weber*-Frager wieder zu fragen.

In meiner Copie, die ich durch Ihre Güte von Ihrem Autograph *Weber's* von der sogenannten *Amalien-Cantate* mir habe anfertigen lassen – die *Cantate* beginnt mit den Worten: „Du bekränzend unsre Laren“, der Ihnen aber fehlt, da Ihr Autograph mit den Worten beginnt „Wo lebt man glücklicher“ – also: in dieser meiner Copie befindet sich bei *No* 4, 5, 6 eben diese Ziffer mit Bleistift geschrieben und dabei die Bemerkung „mit Bleistift von *Weber's* Hand“<sup>97</sup>.

Heißt das nun, diese 3 Ziffern 4, 5, 6 [Ergänzung von Whistling: „7“] sind im Autograph in Bleistift von *W's* Hand, oder heißt dies: diese 3 ganzen Nummern sind<sup>98</sup> in Noten u. Text von *W's* Hand in Bleistift niedergeschrieben? –

Sie haben gewiß die große Freundlichkeit mit 2 Worten mir diese Frage gütigst zu beantworten?

Mit meiner Arbeit<sup>99</sup> d. h. deren druckfertigen Ausführung geht es rüstig vorwärts. Von 330 Nummern im Ganzen etwa sind 263 fertig. Nächstes Jahr hoffe ich also am Ziele zu sein.

Mich Ihnen von Herzen u. Herrn *Dr. Abraham* hochachtungsvoll empfehlend

Ihr | sehr ergebener | *FW. Jähns*.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 2758; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.), am rechten oberen Blattrand 2v: von fremder Hand: „Berlin, d. 14 Decbr. 1868. | *F. W. Jähns* | empf. d. 15 d<sup>o</sup> | beantw. 26 d<sup>o</sup>“

14. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

[Leipzig,] d. 26/12, [18]68.

Mein hochverehrter Herr Musikdirektor!

Bitte 1000mal um Entschuldigung, daß ich Ihr freundliches Schreiben vom 14. d. *M.* erst heute beantworte! Es gab aber vor dem Feste so viel zu thun, daß ich nicht einmal eine ruhige Minute fand, die kostbaren *Manuscripte* hervorzuziehen.

Also in der *Amalien-Cantate* sind nur die 4 Ziffern: 4, 5, 6 und 7 mit Bleistift geschrieben, dagegen alle Noten & c. mit Tinte. Erst Ziffer 8 ist (in der *Copie*) mit Tinte geschrieben, so wie Ziffer 1, 2, 3.

Mit herzlichsten Grüßen verbleibe | hochachtungsvollst | Ihr | treu ergebener | *A. Whistling*.

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 688; 1 DBI. (1 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 10)

<sup>97</sup> JV 283; die genannten Eintragungen in der Abschrift von Jähns-Kopist I: *D-B*, Weberiana Cl. IV B [Mappe V], Nr. 887; zum fragmentarischen Autograph vgl. Anm. 27, S. 16

<sup>98</sup> Das Wort „sind“ versehentlich doppelt geschrieben. Von der Hand Whistlings am Rande dieses Absatzes bei der ersten Erwähnung von Bleistift: „ja!“, bei der zweiten: „Tinte“ und die ergänzte Ziffer 7 (Zusätze in Blaustift); vgl. dazu auch die Ausführungen in Brief 14.

<sup>99</sup> Werkverzeichnis; die Reinschrift (*D-B*, Weberiana Cl. IX, Kasten 2, Nr. 3) ist von Jähns „Von 1863-70.“ (Deckeletikett) bzw. „1863-1871.“ (Rückenetikett) datiert.

15. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

[Leipzig, den] 10 Febr. [186]9.

[Herr]n Musikdirector F. W. Jähns in Berlin

[Zur Nachricht von August Whistling (sonst: C. F. Peters, Bureau de Musique, Sortiment,)] daß bei Gombart in Augsburg nicht die *Ouverture* zum Beherrscher d. Geister, sondern zu „Peter Schmoll“ (in *Es dur*) in *Stimmen* erschien; Preis 2 fl<sup>100</sup>. Hierbei erfolgt das Manuscript zurück, worin einige kleine Berichtigungen vorgenommen wurden. – Die Verlagshandlung Peters protestirt aber ganz entschieden gegen die Veröffentlichung der Entstehungsgeschichte der *Ernte-Ouverture*, weil Ihnen dieselbe nur unter strengster *Discretion* mitgetheilt wurde. Nicht nur aus Rücksicht auf den verstorbenen Kalliwoda, sondern auch des noch lebenden Sohnes halber (der in Karlsruhe Hofkapellmeister ist –) wäre das ganz unstatthaft<sup>101</sup>. – Es wird wohl genügen, wenn Sie ganz kurz mittheilen, daß zu dieser *Ouverture* ein Originalmanuscript nicht aufzufinden war, und daß man solche auch nicht für ächt hält. Eben so wenig braucht wohl die *Ernte-Cantate* N<sup>o</sup> II erwähnt zu werden, da solche doch niemals gedruckt werden wird<sup>102</sup>.

Mit größter Hochachtung begrüßt Sie

Ihr | ganz ergebener | August Whistling.

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 689; 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.), die eckig geklammerten Teile sind vorgedruckt.

16. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig 10/2 [18]69

Hochgeehrtester Herr!

Ihrem früheren Versprechen gemäß bitte ich Sie die Entstehungsgeschichte der *Ouverture* zur *Ernte-Cantate*<sup>101</sup> nicht der Oeffentlichkeit, für die sie ohnedies kein Interesse hat, zu übergeben, vielmehr alle Ihre darauf bezüglichen Notizen zu vernichten. Wenn eine anerkannte Autorität, wie Sie es sind, erklärt, daß jenes Werk apokryph ist, so muß dies schon an u. für sich genügen, außerdem aber stelle ich Ihnen anheim hinzuzufügen, daß neuerdings angestellte Untersuchungen die Unechtheit des Werks ergeben haben, u. daß dasselbe jetzt auch von der Verlags-handlung selbst desavouirt wird, wie aus der im vorigen Jahre erschienenen Gesamt-Ausgabe der *Weberschen Ouverturen*<sup>103</sup>, in welcher die zur *Ernte-Cantate* keine Aufnahme gefunden hat, hervorgeht.

Mit der vorzüglichsten Hochachtung | Ihr | ganz ergebener | Max Abraham

[als Beilage ein mit 7. (korrigiert aus: 6) Febr. 69 (Blei) datierter Zettel von Jähns mit dem Entwurf des Textes für das Werkverzeichnis:]

<sup>100</sup> JV 54, vgl. Anm. 53, S. 22f.; die *Ouverture* zum *Beherrscher der Geister* JV 122 zuerst bei Peters erschienen, vgl. Anm. 19, S. 14.

<sup>101</sup> JV Anh. 107; vgl. Einleitung, S. 17. Wilhelm Kalliwoda war 1853-1875 Hofkapellmeister in Karlsruhe.

<sup>102</sup> JV 221; vgl. Einleitung, S. 17 und Anm. 44, S. 20

<sup>103</sup> „Collection d’Ouvertures | pour Piano à quatre mains | [...] | Cah. 4. Weber: Toutes les 10 Ouvertures. | [...] | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, | Bureau de Musique.“ (VN 4634); vgl. Hofmeister, *JVz* 1868, S. 43

Ausgaben  
s. unten

Ouverture zur Ernte-Cantate.

No 12 des  
Nachlasses

Im Jahre 1853 hatte der damalige Besitzer des *Bureau de Musique* [von] *C. F. Peters* zu *Leipzig* aus *W.*'s Nachlaß eine Anzahl Werke desselben erworben, unter denen sich eine italiänische Cantate [„*L'accoglienza*“] zur Vermählungsfeier der Prinzessin *Maria Anna* v. Sachsen mit dem Herzog von *Toscana* befand. Bei der von *Peters* beabsichtigten Umschmelzung von *L'accoglienza* in eine *Ernte Cantate No II* (zu einer [als] *Ernte Cantate No I* war bereits die Jubel-Cantate *W.*'s mit einem 2<sup>ten</sup> Text v. *Wendt* erschienen) waren zuvörderst im musikalischen die im Autograph fehlenden 2 Seiten p. 69 u. 70. von *Kalliwoda* sehr zweckgemäß für Sinn und Fluß der Sache ergänzt worden. Bei näherer Bekanntschaft mit der Cantate hat *Kalliwoda* zugleich eine *Ouverture* unter dem Titel „*Erndte Cantate* componirt von *C. M. v. Weber*“ geschrieben, zu der aus *W.*'s *L'accoglienza* nur 20 Tacte (*excl.* Wiederholungen) entnommen sind, alles Übrige aber die sonst geschickte Arbeit *Kalliwoda*'s ist. – Siehe (*No ? L'accoglienza*)

(Unter obiger Überschrift kommt noch zu stehen:) Ausgaben: [Orchester-Stimmen] *Leipzig, Bureau de Musique (Peters)* 1 ½ rh [für Pfte zu 4 Händen] arr. v. *H. Enke*. Ebend. 15 ngr. [für Pfte. zu 2 Händen] arr. v. *H. Enke*. Ebend. 12 ½ ngr.<sup>104</sup>

*D-B*, *Weberiana Cl. X*, Nr. 498; 1 *DBI.*, 1 *Bl.* (3 b. S. o. *Adr.*), *Kopfbogen* (*Blindprägung*): „*C. F. PETERS | Bureau de Musique*“

17. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG  
FRAGMENTARISCHER ENTWURF (1) ZUM ERSTEN TEIL DES ANTWORTBRIEFES

*Berlin* 11. *Febr.* [18]69.

Sehr geehrter *Doctor*.

Heut früh habe ich Ihr geehrtes Schreiben erhalten.– Indem ich Herrn *Whistling* schrieb, wie ich die Fassung der Artikel *quaest.*<sup>105</sup> zu halten beabsichtigte, so glaubte [ich] zuvörderst mich an diesen Herrn mit meinen Mittheilungen wenden zu müssen, um Ihnen theils die Spezialien der Sache zu ersparen, theils in Rückbeziehung auf die Mittheilungen, die Herr *Whistling* stets so freundlich gewesen, mir darüber zu machen. Dies geschah nachdem ich am Sonntag Herrn *Friedländer* leider hier nicht anwesend fand, was auch heut [vormitt[ag]] (10 Uhr) bei meinem Besuch beabsichtigten Besuch als ich ihn aufsuchte wieder geschah. [nicht der Fall war]. Ihm vor Allen glaubte ich in der Sache Mittheilung machen [Bericht erstatten] zu müssen und erst als ich ihn [am Sonntag] verfehlt, schrieb ich an Herrn *Whistling*. Hauptsache für mich ist jetzt [geworden], den Vorwurf der Indiskretion zu [entkräften] vermeiden, den Sie, geehrter Herr, mir

<sup>104</sup> vgl. Anm. 40, S. 20; alle drei Ausgaben angezeigt im bereits zitierten *Intelligenzblatt* der *NZfM*, ebenso in Hofmeisters *Handbuch*, Bd. 5 (1852-1859) als Nr. 12 der nachgelassenen Werke auf S. 5 (Orchesterstimmen), S. 105 (Klav. 4hdg.), S. 234 (Klav. 2hdg.)

<sup>105</sup> *quaestionis* = in Frage stehende; Jähns hatte offensichtlich nicht nur seine Ausführungen zur Ouvertüre *JV Anh. 107* sondern auch andere den Verlag betreffende Artikel an *Peters* gesandt, u. a. vermutlich jene zur Kantate *JV 221* (umgearbeitet als *Ernte-Kantate*; vgl. Brief 18, S. 37) und zur Ouvertüre *Der Beherrscher der Geister*, auf die sich *Whistling* in seinem Schreiben (Brief 15, S. 34) bezieht.

machen. Sehr wohl erinnere ich mich, daß, [als] Herr *Friedländer* vor 6 Jahren die Sache über *Kalliwoda's* Thätigkeit mir mittheilte, daß er mich ersuchte, dieselbe nicht zu veröffentlichen; ich versprach dies auch und hielt mich lange Zeit streng daran gebunden. Vor etwa einem halben Jahre jedoch traf ich zufällig mit demselben [Herrn *Friedländer*] im Locale von *Schlesinger*<sup>106</sup> hier zusammen. Wir sprachen über meine Arbeit und ich erwähnte der *Kalliwoda's*chen Arbeit [*Ouverture*] mit dem Bemerkten, daß ich dieselbe doch erwähnen müsse [werde], Wenn er nichts dagegen habe und daß ich meinerseits dies [natürlich] in diskreterer<sup>107</sup> Form thun würde. Er [Herr *Friedländer*] äußerte sich darauf sehr freundlich u. in solcher Weise, daß ich nur entnehmen konnte, er habe gegen meine Besprechung der Sache nichts, selbst nichts gegen Nennung von *K's* Namen. Auch ist dieselbe ja [eine dergl. Behandlung der Sache ja durchaus] von keinem erheblichen Bedenken für den Ruf Ihrer Handlung, namentlich [da sie] einer vor geraumer Zeit von einem früheren Besitzer des Geschäftes getroffenen Anordnung [war] betrifft, wie solche [der unzählige Male] [anderseiterseits auch] vorgekommen sind, obgleich sie freilich [streng genommen] nicht zu rechtfertigen und [aber hauptsächlich] mit großem Nachtheile für die [„genannten“] Autoren verknüpft sind. Diese Ansicht der Sache in Verbindung mit der Aufnahme derselben von Seiten des Herrn *Friedländer* ließen mich den betreffenden Artikel so fassen, wie ich denselben auch Ihnen [durch H. *Whistl.*] zur Prüfung vorzulegen mich verbunden hielt. Daß er nicht-ent [so gänzlich] Ihren Wünschen übereinstimmt [zuwider läuft], konnte ich nicht voraussetzen [sehen], da ich Sie und Herrn *Friedländer* gleicher Ansicht dachte. –

Jetzt wo ich erfahre, daß die Angelegenheit Ihnen noch [so] wichtig ist, werde [wie es mit aus Ihrem u. H. *Whistl.* Schreiben hervorgeht, werde] ich dieselbe Ihren Wünschen gemäß erledigen; nur bitte ich, gütigst zu berücksichtigen, daß ich die Sache nicht drucken ließ [Ihnen nicht gedruckt vorlegte], sondern Sie Ihnen eben [unleserliche Durchstreichung] [handschriftl.] zur Begutachtung vorlegte. Somit habe ich in keiner Weise das mir gewährte Vertrauen verletzt, [u.] etwas [gethan], was ich glaube meinem Wesen sehr fern liegt. [und was Hr. *W.* die Berechtigung hätte geben dürfte mir] [in der von Ihnen gebrauchten Form zu nahe zu treten.] – Daß es mir erwünscht gewesen wäre, den Artikel in der Ihnen gesendeten Form zu geben, ist wohl ganz erklärlich. Eine bloße Behauptung oder wohl Meinung meinerseits wäre nutzlos u. [in einem so eingehenden Werke] unpassend<sup>108</sup>. Eine Selbst eine Meinung, wenn sie auch noch lange keine Behauptung ist, muß einigermassen mindestens mit haltbaren Gründen versehen sein u. so hatte ich den Zusammenhang zwischen der Ergänzung der verlorenen Seiten von *L'accogl.* durch *Kall.* u. dessen Compos. der *Ouvert.* als [eben] aus dessen Bekanntwerden mit *L'accogl.* zu erklären u. die letztere so als auch aus dem Inter [dadurch] so hinzustellen versucht, daß *K.* [vielleicht] aus eignem Interesse vielleicht die *Ouv.* geschrieben habe[n] könne [von den benutzten *W's*chen Motiven] in *L'accog.* Zumal ist es Jedenfalls ist es Pflicht für ein Werk [Jemand] der ein solches Werk schreibt sich streng der Wahrheit anzunehmen, denn wie nachtheilig wirkt das Gegentheil. *W.* hat genug Feinde [und] grade unter der Zahl derer, denen die ihm am Meisten schulden unter den Hn[er] Künstlern, daß nicht mit Fleiß dafür zu sorgen wäre, daß Werke [um

<sup>106</sup> Die Verlags-Niederlassung befand sich damals noch Unter den Linden 34.

<sup>107</sup> ursprünglich: „diskretester“, zweites „s“ in „r“ korrigiert

<sup>108</sup> „u. unpassend“ ursprünglich durchgestrichen, aber durch Unterpunktierung wieder eingesetzt

nur 2 zu nennen<sup>1</sup> wie *Les Adieux* u. *All.[egro] di Brav.[ura]*<sup>109</sup> nicht länger von unzähligen Firmen [bis zum heutigen Tage] reproducirt werden. Diese elenden Machwerke dürfen nicht länger *W'sche* Werke heißen

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1114a; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.); Jähns verwendete für seine Korrekturen teilweise den Bleistift.

18. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG  
FRAGMENTARISCHER ENTWURF (2) ZUM ERSTEN THEIL DES ANTWORTBRIEFES

Berlin 11. Febr. [18]69. | mittags.

Sehr geehrter Herr *Doctor*.

Heut früh empfang ich Ihr geehrtes Schreiben vom gestrigen Tage. —

Indem ich Herrn *Whistling* die Fassung des Artikels „*Ernte-Cantate pp.*“ übersendete mit der Bitte, mir seine Meinung, natürlich auf Grund der Ihrigen, darüber zugehen zu lassen, so geschah dies, weil ich glaubte, zuvörderst an diesen Herrn meine Mittheilungen zu richten zu müssen, theils um Ihnen die Beschäftigung mit den Spezialien zu ersparen, theils in Rückbeziehung auf die Notizen, die Herr *Whistling* stets so freundlich gewesen, mir darüber zukommen zu lassen. Dies geschah erst, nachdem ich am Sonntag d. 7. d. Mts. Herrn [Friedländer] wohl aufgesucht, aber nicht zu Haus gefunden hatte, (was auch heut früh sich wiederholte, wo über diese Dinge [zu sprechen] ich ebenfalls zu demselben ging;) denn ihm besonders glaubte ich in der Angelegenheit den ersten Bericht erstatten zu müssen, da dieser Herr mir die ersten Nachrichten in Bezug darauf gab.

Nachdem ich heut Ihr geehrtes Schreiben empfang, ist es in der ganzen Sache jetzt Hauptsache für mich geworden, den Vorwurf der Indiscretion zu entkräften, den Sie, geehrter Herr, mir machen.

Sehr wohl erinnere ich mich, daß, als Herr *Friedländer* vor 6 Jahren die Autorschaft *Kalliwoda's* mir mittheilte, er mich ersuchte, dieselbe nicht in meinem Werke über *C. M. v. Weber* zu besprechen; ich versprach dies auch und hielt mich bis etwa vor einem halben Jahre streng an mein Versprechen gebunden. Um diese Zeit war es nemlich, daß ich im Geschäftslokal des Herrn *Lienau* (*Schlesinger*) hier Herrn *Friedländer* zufällig traf. Wir sprachen über meine *Weber*-Arbeit und, die *Kalliwoda'sche Overture* erwähnend, bemerkte ich, daß ich mich doch genöthigt sähe, denselben als [von] *Kalliwoda* herrührend zu erwähnen, wenn er nichts dagegen habe und daß ich dies dann auch möglichst diskret thun würde. Herr *Friedländer* äußerte sich darauf sehr freundlich und derartig, daß ich daraus schließen zu können glaubte, die Geheimhaltung der Sache, selbst des Namens *Kalliwoda's* erschiene ihm nicht mehr so wichtig, als im Sommer 1863 und er habe gegen meine Besprechung in diesem Sinne nichts mehr. Ich faßte diese Ansicht um so mehr, als bei meiner derartigen Behandlung der Sache der Ruf Ihrer Handlung kaum berührt zu werden schien, da jene Herausgabe einer *Overture* mit *Weberschen* Motiven [wenn auch von einem andern] eine von einem früheren Besitzer des Geschäfts vor geraumer Zeit getroffene Anordnung war, wie solche [Unternehmungen] in unzähligen Fällen

---

<sup>109</sup> *Les Adieux* JV Anh. 105, vgl. Jähns (Werke), S. 446-447 sowie *Allegro di bravura* JV Anh. 106, postume Bearbeitung des dritten Satzes der 3. Klaviersonate d-Moll op. 49 (JV 206), vgl. Jähns (Werke), S. 220, Anm. e und S. 447

damals vorkamen, obgleich sie nicht zu rechtfertigen aber hauptsächlich für die „genannten“ Autoren mit großen Nachtheilen verknüpft sind. Diese Ansicht der Sache in Verbindung mit der Aufnahme meiner Mittheilungen von Seiten des Herrn *Friedländer*, ließen mich nun den betreffenden Artikel *Ernte-Cantate* so fassen, wie ich denselben auch Ihnen durch Herrn *Whistling* zur Prüfung mich verbunden hielt.

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 1114b; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.)

19. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG  
FRAGMENTARISCHER ENTWURF (3) ZUM SCHLUßTEIL DES ANTWORTBRIEFES

[Berlin, vermutlich 11. Februar 1869]

~~um so mehr~~ Das waren die Gründe die mich ~~die~~ zur<sup>1</sup> Behandlung der *Ouv.* mit in der Ihnen vorgelegten Art bestimmten. Ich ~~zieh~~ nachdem ich ~~mir~~ durch H: *Friedl. [änder]*<sup>1</sup> eine ~~falsch~~ unrichtige Ansicht über die Sachlage bei mir Platz gegriffen hatte. In Rücksicht auf das was ich Ihnen und ~~den~~ Herrn *Fr. [iedländer]*'s u. *Wh[istling]*'s Mitth. dabei schulde, ist es selbstverständlich, daß ich Ihnen mir nunmehr geäußerten Wünschen gemäß verfare, ~~den~~ u. die Sache in der mir in Ihrem ~~geehrten~~ Schreiben bezeichneten ~~mitgeth~~ Weise besprechen werde. – Nur aus diesem Grunde wird dies geschehen; Herr *W*'s Meinung so ~~sehr~~ wahrh. aufrichtig<sup>1</sup> u. ~~innig~~ ich diesen Herrn auch ergeben bin würde [mich] niemals bestimmt haben irgend eine Rücksicht auf *K.* oder seines Sohnes Namen zu nehmen; warlich es ist jetzt <sup>1</sup> eine Welt geworden, wo man der edelsten u. reinsten Bestreb. nicht achtet u. nur mit dem Strome schwimmt; <sup>1</sup>In einem Werke <sup>1</sup>aber gar wie ~~das~~ dem<sup>1</sup> Meinigen, das sich strengste Forschung zum Ziel setzen muß ~~darf sind~~ <sup>1</sup>wären dergl. <sup>1</sup>Ausführungen wie die meinig. über die *Ouv.* gewiß nicht als unstatthaft zu bezeichnen gewesen, wenn Sie <sup>1</sup>geehrter Herr, nicht mein Versprechen, nicht dazu zu schreiten, nicht vorweg u. jetzt aufs Neue wiederum in Anspruch genommen hätten. – ~~Warlich~~ Es ist mir recht schmerzlich gewesen bei dieser Ange Gelegenheit <sup>1</sup>bei von Ihnen wie von <sup>1</sup>bei Herrn *Whistl.* die in den Verdacht jener Handl

Lassen Sie uns aber <sup>1</sup>nun die unangenehme Sache vergessen und suchen Sie meiner Anschauungs <sup>1</sup>u. Handlungsweise ~~eine~~ die Seite abzugewinnen, die sie einzig nur ~~haben~~ gehabt hat, das wird mir zu großer Genugthuung gereichen.

~~Ich habe Ihnen dies gesch~~ Noch eine Frage möchte

Mein ~~das~~ <sup>1</sup>Ihnen übersendetes Manuscr. habe ich nicht in Ihrem Schreiben gefunden, obwohl H. *W. [histling]* darauf hinwies, da es sich ~~vorfand~~ mit demselben an mich gelangen sollte. Ich bitte deshalb angeleg. um baldige Zusendung desselben.

Noch eine Frage. Warum haben Sie in den *Weberschen* Clav. Werken nicht die *Var. [iationen]* *Joseph* <sup>1</sup>Ihr ursprüngl. Verlag aufgenommen. Sie ~~sind~~ <sup>1</sup>werden schmerzlich darin ~~zu~~ vermißt<sup>110</sup>. Es ist vielleicht seine höchste Leistung unter seinen 12 *Var.* Werken da sie<sup>111</sup> die Vorzüge jedes Einzelnen <sup>1</sup>aller vereinigt. ~~Dies Werk~~ Es ist eben so melodiös <sup>1</sup>schön in Melodie ~~wie schön in der Harmonie eben so innig wie glänzlich~~<sup>112</sup>; eben so schön neu in [unleserliche

<sup>110</sup> korrigiert aus: „vermissen“

<sup>111</sup> Überschreibung aus: „es“

<sup>112</sup> korrigiert aus: „glänzend“

Durchstreichung] ~~innig-seelenvoll bedeutend u. seelenvoll wie vortreffl.~~ gearbeitet. ~~Die Schluß-~~  
~~var. ist ein Prachtstück und dazu das herrliche Thema:~~

Es hat mich in hohem Grade befremdet, sie in Ihrer <sup>[Gesammt]</sup> Ausg. nicht vorzufinden,  
zumal sie urspr. Ihr Verlag sind<sup>113</sup>.

Indem ich Sie bitte, mich Herrn *W.* in herzlicher Verehrung zu empfehlen bitte ich  
zugleich den Ausdruck vorzüglicher Hochsch.[ätzung] anzunehmen von

F. W.

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1113; 1 DBI. (4 b. S. o. Adr.); Bl. 1r enthält ein Entwurfsfragment, datiert mit „*Berlin*  
10. Febr. 69“, an die Verlagshandlung Ril[?] und ist mit Blaustift durchgestrichen<sup>114</sup>.

20. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig 16/2 [18]69

Hochgeehrtester Herr!

Gestatten Sie mir Ihnen meinen besten Dank für die neue Faßung des die *Erndte-Cantate*  
betreffenden Artikels abzustatten<sup>115</sup>.

Mit vorzüglichster Hochachtung | Ihr | ganz ergebener | *Max Abraham*

[Zusatz von August Whistling:]

NB

in der neuen Auflage von *Weber's* Pfte-Werken werden die schönen *Variat. op. 22* mit aufge-  
nommen; selbige waren von je her meine Lieblinge<sup>116</sup>.

*A. Whistling.*

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 499; 1 DBI. (1 b. S. o. Adr. Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 16)

<sup>113</sup> Die Ausgabe der Klavierwerke von 1868 (Hofmeister, *JVz* 1868, S. 92) „Sonates | ET | Compositions | DE | C. M. de Weber. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, Bureau de Musique.“ enthält in Bd. 1 (VN: 4592) die Sonaten (JV 138, 199, 206, 287) sowie in Bd. 2 (VN: 4593) weitere Solowerke (JV 56, 59, 252, 260, 268; dazu eine Fassung des Konzertstücks JV 282 für Klavier solo), jedoch keine Variationswerke (auch nicht op. 28 = JV 141, Erstdruck bei Kühnel 1812, PN: 1035). Zur späteren dreibändigen Ausgabe (mit Variationen) vgl. Anm. 129, S. 45.

<sup>114</sup> Es enthält eine Anfrage wegen des Weber unterschobenen *Valse militaire composée et arrangé p. le Pfte* JV Anh. 90, der u. a. bei Schott erschienen war; vgl. Jähns (Werke), S. 442.

<sup>115</sup> vermutlich die später gedruckte Fassung, vgl. Jähns (Werke), S. 448

<sup>116</sup> JV 141, vgl. Brief 19, S. 38f.

Manuscripta te. X, Nr. 499

an Jähns

Leipzig 16. 2. 69

Sehr geehrtester Herr!

Es hat sich bei mir  
offenbar mein bester Dank  
für die neue Ausgabe ist  
die Druck- und die  
Arbeitsleistung abzugeben.

Mit aufrichtigster  
Freundlichkeit

Max Abraham

NB

in der neuen Auflage von Weber's Pflanz- und Thierkunde  
die folgende Variat. op. 28 mit aufgenommen; folgende  
wenn sie für meine Liebhaber. A. Whistling.

21. C. F. PETERS (AUGUST WHISTLING) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

[Leipzig,] d. 16 Febr. 1869.

Hochgeehrter Herr Musikdirector!

Wenn ich in meiner jüngsten Mittheilung hinsichtlich der Form, oder des schriftstellerischen Taktes gefehlt habe, so bitte ich Sie hiermit herzlich um Entschuldigung! Nur der Wunsch, Sie recht schnell zu befriedigen, veranlaßte mich, den mir vom Hrn. Dr. A. [braham] gewordenen Auftrag, resp. Protest sofort auf's Papier zu werfen, ohne die Worte auf die Goldwaage zu legen.

Hätten wir gewußt, daß Sie bereits von Herrn Friedländer freie Hand zur beliebigen Veröffentlichung erhielten, so wäre dieser fatale Zwischenfall ganz vermieden worden<sup>117</sup>.

Mit der Bitte um Fortdauer Ihres mir so schätzbaren Wohlwollens verbleibe ich

mit bekannter Hochachtung | Ihr stets ergebener | Aug. Whistling.

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 690; 1 Bl. (1 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 10)

22. C. F. PETERS (THEODOR HERRMANN) AN F. W. JÄHNS

Leipzig 17 Juni | 1869

Sehr geehrter Herr.

In Abwesenheit des Herrn A. Whistling welcher sich zur Stärkung seines etwas geschwächten Gesundheitszustandes im Bade befindet, erlaubt sich der ergebenst unterzeichnete, Ihr geehrtes Schreiben vom 13/6 mit gleicher Zuverlässigkeit wie Sie es von Herrn W gewöhnt sind, zu beantworten.

Trotz eigener Erfahrung, habe ich [mich] mit einem befreundeten Herrn vom Orchester (Herrn Friedrich Hermann Viola I) in Verbindung gesetzt & bin nun im Stande Ihnen folgende ganz getreue Auskunft zu ertheilen.

Die Arie des Hüon „Juble im Glück“<sup>118</sup> welche, wie Sie ja ganz richtig bemerken, ein unglückliches Stück der Oper ist, wurde in Leipzig nie gemacht.

Im 2<sup>ten</sup> Acte wird nichts weggelassen, bis auf einen kleinen Strich im Schlußchor welcher jedoch wie allgemein versichert wird, auch nur zum Vortheil des Ganzen ist. Die Wandeldecoration wird am Schluß des Actes eingelegt & hierzu das Meermädchenlied<sup>119</sup>, allerdings einigemal wiederholt, es ist jedoch diese Wandeldecoration so prachtvoll & diese Melodie gerade hierzu wie geschaffen, daß selbige meiner unmaßgeblichen Meinung nach, nie ermattend wirken wird.

Endlich wird noch der grosse Marsch im Finale des 3<sup>ten</sup> Actes weggelassen, dies geschieht jedoch auch schon seit Rietz Direction<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> vgl. Briefe 15-19, S. 34-39

<sup>118</sup> Oberon JV 306, 3. Akt, Nr. 20

<sup>119</sup> Finale II Nr. 15, Lied der Meermädchen „O, wie wogt es sich schön auf der Flut“ und Schlußchor „Wer blieb' im korallen Schacht“

<sup>120</sup> Marsch im Finale III Nr. 22; Julius Rietz (1812-1877), Cellist, Dirigent und Komponist, war von 1847-1854 Theaterkapellmeister in Leipzig.

Von weitem Auslassungen wüßte ich nichts zu berichten, erkläre mich jedoch zu jeder ferneren Auskunft im Interesse der Sache mit Vergnügen bereit.

Herr *Dr. Abraham* läßt sich Ihnen freundlichst empfehlen, desgleichen zeichnet

Hochachtungsvoll & ergebenst | *Theodor Herrmann* | in Firma | *C. F. Peters*

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 500; 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.), Kopfbogen (Blindprägung wie Nr. 16)

23. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

[Berlin, 13. Juni 1870]

Sehr geehrter Herr *Doctor*.

Schon wieder komme ich, Sie um eine Gefälligkeit zu ersuchen. Ich bedarf nochmals zur Ansicht den alten ungebundenen Catalog von *Whistling*<sup>121</sup>, den mir schon einmal der gute selige Herr *Whistling* geliehen; jener Catalog war nur in graubläuliches dünnes Papier brochirt; obwohl die erste Sendung Manuscript heut an *Breitk. u. Härt.* von meinem *Weber* in seinen Werken abgegangen ist, so ist mir eine nochmalige Benutzung dieses alten seltenen Katalogs sehr nöthig und ich bitte deshalb um gefällige Erfüllung meines Ansuchens, sobald es Ihre Zeit erlaubt, da die Absendung meines Mspts. sehr drängt.

Indem ich mich Ihrem freundlichen Andenken ganz ergebenst empfehle, habe ich die Ehre mich in ausgezeichnetster Hochschätzung zu nennen

Euer Wohlgeboren | sehr ergebenen | *F. W. Jähns* | *Krausen Str.* | 62.  
*Berlin* | 13. Juni | 1870.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 2762, 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.); am oberen Blattrand der Versoseite von fremder Hand: „1870 | *W. Jähns.* | *Berlin*, d. 13. Juni.“

24. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

*Leipzig* 14/6 [18]70

Sehr geehrter Herr!

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen Ihnen den *Whistlingschen* Katalog zu übersenden. Auch erlaube ich mir noch einen älteren Katalog<sup>122</sup>, der Ihnen vielleicht nützlich sein dürfte, beizufügen und verbleibe mit gröster Hochachtung

Ihr | ergebenster | *Max Abraham*

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 501; 1 Bl. (1 b. S. o. Adr.), Kopfbogen: „C. F. PETERS | BUREAU DE MUSIQUE | LEIPZIG & BERLIN.“

<sup>121</sup> Vermutlich eines der Handexemplare von *Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur* (1817 oder 1828), die *Jähns* bereits 1864 von *Whistling* geliehen bekam; vgl. Anm. 67, S. 26.

<sup>122</sup> möglicherweise das zweite der beiden Handbücher bzw. ein älterer *Peters*-Verlagskatalog

25. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

Berlin 18. Juni [18]70

Sehr geehrter *Doctor*.

Recht sehr herzlichen Dank für die gütige Übersendung der beiden Catalogen, deren einer von Ihnen noch hinzugelegter<sup>122</sup> grade meinem Hauptbedürfnisse abzuhelpen besonders geeignet ist. Gegen Mitte *Juli* hoffe ich *Leipzig* jedenfalls zu besuchen; ich werde dann die Bücher mit mir bringen, um Sie Ihnen, wenn Sie dieselben auf längere Zeit nicht entbehren können, entweder dankend zurückzuerstatten oder, wenn dies angeht, zu weiterer Benutzung bei der Correctur meines „*Weber*“ noch eine Zeit lang zu behalten.

Mit nochmaligem wärmstem Danke in ausgezeichnetster Hochschätzung

Ihr | sehr ergebener | *F. W. Jähns*

Sollten Sie die Cataloge keinesfalls länger als etwa Mitte *Juli* oder Anfang *August* entbehren können, so bitte ich sehr, mir dies mit 2 Worten gütigst anzuzeigen!

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 2762, 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.), am oberen Rand der Versoseite von fremder Hand: „*Berlin*, d. 18. *Juli* 70. | *F. W. Jähns*.“

26. F. W. Jähns an C. F. Peters in Leipzig

[An] Herrn *Dr. Abraham* | Chef der *Peters*'schen Musikalien- | Verlagshandlung. Wohlgeboren.  
| zu *Leipzig*

*Berlin S. W. 24 Markgrafenstrasse* [13. Mai 1877]

Mit dem herzlichsten Grusse verbinde ich die ganz ergebene Anfrage:

Welche Overturen v. Weber sind zu 8 Händen bei Ihnen erschienen?<sup>123</sup>

Welcher ist der Preis jeder einzelnen?

Welcher ist der Preis aller zusammen?

Mit einem ausführlichen „*Nachtrage*“<sup>124</sup> zu meinem Werke über *Weber* [beschäftigt] ist mir die gütige Beantwortung dieser Fragen nöthig, weshalb darum in alter Ergebenheit u. ausgezeichneter Hochschätzung bittet Ihr

*F. W. Jähns. K. Prof.*

*B. 13. Mai. 77.*

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 2777, 1 Pk. (2 b. S. einschl. Adr.), 2 Poststempel (Rundstempel): „*BERLIN* No 12 5-6 N. | 13 | 5 | 77“; „1 AUSGABE | 14“

<sup>123</sup> „*OUVERTUREN* | für 2 Pianofortes zu 8 Händen | arrangirt von | GUSTAV RÖSLER. | Eigenthum des Verlegers. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS.“ (Edition Peters 1408; VN: 5658 I bzw. II), 2 Hefte enthaltend die Overtüren JV 245, 277, 291, 306; angezeigt in Hofmeister, *JVz* 1874, S. 209, Preis für beide Hefte zusammen Mk. 2,-

<sup>124</sup> vgl. Anm. 11, S. 11

27. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

Berlin S. W. | 24 Markgrafenstr. | 15. Mai 1877.

Hochgeehrtester Herr *Doctor*.

So eben erhielt ich Ihr liebenswürdiges Geschenk der 4 achthändigen *Weber*'schen *Ouvertüren*, arr. v. *G. Rösler*<sup>125</sup>. Lassen Sie mich Ihnen dafür doppelt danken. Sie haben dadurch nicht nur so schnell meine ergebenste Anfrage zu beantworten die Güte gehabt, sondern auch meine wohl einzig dastehende Sammlung „*Weberiana*“ wiederum um einen sehr interessanten Beitrag vermehrt; denn nach nur vorläufiger Durchsicht derselben ist mir eine sehr vorzügliche mit wahrer Sachkenntniß und Liebe geleistete Arbeit daraus entgegengetreten. Meine Freude ist aber wesentlich durch die Überraschung verdoppelt, die mir Ihre freundliche Sendung machen mußte. –

Fast nur zaghaft müßte ich fortan nun wiederfragen – und doch bin ich genöthigt, es zu thun, denn es hat sich mir bereits eine neue Frage bei weiterer Durcharbeitung Ihres Cataloges aufgedrängt, um derentwillen ich bitte, mir nicht zürnen oder dieselbe für mich nachtheilig deuten zu wollen. Sie ist folgende:

Unter „Klavier u. Violine“ (*Weber*) heißt es im Catalog unter No. 394 „Berühmte Ouvertüren. 1,50 Mk.“<sup>126</sup>

Sind dies alle 10 Ouy. oder nur eine Auswahl aus diesen? – Und welche?

Da ich mich bei dem für mein *Weber*-Werk von 1871 bestimmten ausführlichen „Nachtrage“ der größten Genauigkeit wie bei jener Arbeit auch wieder befließige, entschuldigen Sie mich für diesmal auch freundlichst, der ich mit der aufrichtigsten Hochschätzung unwandelbar verbleibe

Ihr | stets dankbar ergebener | *F. W. Jähns*

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 2777, 1 DBI. (2 b. S. o. Adr.); am oberen rechten Rand Bl. 2v von fremder Hand: „1877 | Berlin, 15. Mai | *F. W. Jähns*.“

28. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

Berlin S. W. | 24 Markgrafen Str. | 17. Apr. [18]78.

Sehr geehrter Herr *Doctor*.

Im Vertrauen auf Ihre gewohnte Güte erlaube ich mir um eine Auskunft über auf beiliegendes Blatt<sup>127</sup> verzeichnete Fragen betreffs einiger Nummern *Weber*'scher Editionen in Ihrem Cataloge. Ich bedarf dieser Auskunft für den Nachtrag zu meinem „*Weber in s.[einen] Werken*“, in welchem ich auch eine Übersicht aller *Band-Ausgaben* geben will, bei denen Sie natürlich in erster Reihe stehen. –

<sup>125</sup> vgl. Anm. 123, S. 43; Exemplar aus dem Besitz von Jähns: *D-B*, *Weberiana* Cl. IV B [Mappe VII], Nr. 1036 B

<sup>126</sup> „COLLECTION | D'OUVERTURES. | pour | Piano et Violon | L'Arrangement propriété de l'Editeur | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“ (VN: 4893), enthaltend *Ouvertüren* JV 245, 277, 279, 291, 306

<sup>127</sup> siehe Beilage zum folgenden Brief 29

Zu Ihren gefälligen Notizen habe ich auf dem Fragezettel Platz gelassen. –  
Im Voraus meinen allerverbindlichsten Dank aussprechend habe ich die Ehre, zu sein

Ihr | hochachtungsvoll ergebenster *F. W. Jähns*.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 1446, 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.), am linken oberen Rand der Versoseite von fremder Hand: „1878 | *Berlin*, 17. April | *F. W. Jähns*“

29. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig 18/4 [18]78

Hochgeehrtester Herr!

Die Zusammenstellung meiner *Weber*-Bände wird zum 1. *October* eine Aenderung erfahren. *N° 8* soll fortfallen u. dagegen *N° 717* in 3 Bände zerfallen, so daß von *Webers* Klavierwerken dann eine komplette *Octav*-Ausgabe in 1 Bde (*N° 489 M 2.50*) und eine komplette *Quart*-Ausgabe in 3 Bänden (*N° 717 a/c à M 1.50*) existiren wird.

Mit der Bitte davon für Ihren Nachtrag, auf dessen Erscheinen ich mich sehr freue, gütigst Notiz nehmen zu wollen habe ich die Ehre zu verbleiben

Ihr ganz ergebener | *Max Abraham*

[Beilage von Jähns (zum Brief 28):]

Frage-Zettel von *F. W. Jähns* | in Bezug auf *C. M. v. Weber*'sche Werke. | in Ihrem Ankündigungsblatt | 1876/77. [Nachtrag in Blei:] an Peters

Betreffs *N. 1406-8*:

Welche Ouverturen sind 8 händig in diesen *Nummern 1406-8* erschienen? und –  
[Zusatz des Verlagsmitarbeiters:] *1406 Beethoven*, *1407 Mozart Ouverturen 8hdg*  
*1408 Weber: Ouverturen 8hdg: Freischütz, Oberon, Euryanthe, Jubelouverture*

[Jähns:] Welche sind die Band-Nummern für diese 8händige *Ouvert.*?<sup>128</sup>

Welcher ist der Inhalt von

*N. 8 „Smtl. Comp. 8° 3 Bde à Mk 1, 20“?*

[Verlagsmitarbeiter:] fällt fort

[Jähns:] und haben alle 3 Bde die eine N. 8?<sup>129</sup>

<sup>128</sup> vgl. Anm. 123, S. 43

<sup>129</sup> Die um 1870 [Datierung nach VN von Bd. 3] erschienenen drei Bände folgen der zweibändigen Ausgabe von 1868 (vgl. Anm. 113, S. 39) und übernehmen die VN von Bd. 1 (Sonates, VN: 4592) und Bd. 2 (Pièces, VN: 4593), allerdings wurde der 2. Band durch mehrere Variations-Zyklen ergänzt (JV 7, 40, 43, 53, 55, 141, 179, 210), das Konzertstück (JV 282) bildet nun gemeinsam mit Solo-Bearbeitungen der anderen beiden Klavierkonzerte (JV 98, 155) einen separaten 3. Bd. (Concerts, VN: 4916): „Sonates [bzw. Bd. 2: „Pièces“, Bd. 3: „Concerts“] | pour | PIANO | par | C. M. DE WEBER. | LEIPZIG & BERLIN. | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“; angezeigt in: *Handbuch der musikalischen Literatur 7* (1868-1873), S. 524.

Welcher ist der Inhalt von N. 489. Obige „Smtl. Comp. 8° Volksausgabe in 1 Bd. M 2,50<sup>130</sup>“  
[Verlagsmitarbeiter:] opus 24, 39, 49, 70, 12, 21, 62, 65, 72, 2, 5, 6, 7, 9, 28, 37, 55, 11, 32, 79

[Jähns:] Welcher ist der Inhalt von N. 717.b.<sup>131</sup> „Stücke [Zusatz des Verlagsmitarbeiters:]  
*Variationen* [Jähns:] u. Concertst. (Köhler) 4°: M. 1,20.<sup>132</sup>  
[Verlagsmitarbeiter:] opus 12, 21, 62, 65, 72, 79, 7, 37

[Zusatz des Verlagsmitarbeiters:] N° 717. c. *Variationen u. Concerte* (Köhler) 4°: M 1.50<sup>133</sup>  
opus 2, 5, 6, 9, 28, 55, 11, 32

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 502; 2 Bl. (3 b. S. o. Adr.), Kopfbogen: C. F. PETERS.

30. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

Berlin S. W. | 24 Markgrafen Str. | 18. März 1879.

Sehr geehrter Herr *Doctor!*

Bei einer gestern vorgenommenen Durchmusterung der handschriftlichen Originalpartitur von *Weber's Freischütz* sind mir 2 nicht unwesentliche Fehler in der von Ihnen editierten so vortrefflichen Partitur dieser Oper entgegen getreten, welche auf den Platten sehr leicht geändert werden können:<sup>134</sup>

- |         |  |
|---------|--|
| Pag. 4. | Anfang des <i>Molto vivace</i> der <i>Ouverture</i> muß die 6malige Tactbezeichnung <i>C</i> in den <i>Alla breve</i> Tact $\phi$ umgeändert werden. |
| Pag. 55 | (Abschluß der Seite unten) und   |
| Pag. 56 | (Anfang der Seite oben) ist ebenfalls <u>ganz dasselbe</u> zu thun. —  |

<sup>130</sup> „Oeuvres complètes | pour | PIANO | par | C. M. DE WEBER. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“; Inhalt identisch mit den in der vorhergehenden Anmerkung genannten drei Bänden, angezeigt in: *Handbuch der musikalischen Literatur* 7 (1868-1873), S. 524.

<sup>131</sup> „Pièces | pour | PIANO | par | C. M. DE WEBER. | revues et doigtées | par | LOUIS KÖHLER. | Propriété de l'Editeur. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“; der in Hofmeister, *JVz* 1870, S. 93 angezeigte Band (VN: 4994) enthält: JV 56, 59, 252, 260, 268 sowie eine Solo-Bearbeitung für Klavier von JV 282, nicht aber op. 7 (JV 53) und op. 37 [= op. 40] (JV 179).

<sup>132</sup> vom Verlagsmitarbeiter aus „1,20“ in „1,50“ korrigiert

<sup>133</sup> *Oeuvres complètes pour Piano, revues et doigtées par Louis Köhler. Cah. III. Variations et Concerts*; angezeigt in Hofmeister, *JVz* 1878, S. 315

<sup>134</sup> Jähns nahm also in der Königlichen Bibliothek Einsicht in die autographe Partitur, die sich seit 1852 dort befindet (D-B, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 7). Partitur-Ausgabe von 1871: „DER FREISCHÜTZ | Romantische Oper | in 3 Aufzügen | Text von Friedrich Kind | componirt von | C. M. v. WEBER. | LEIPZIG U. BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“ (VN: 5373); die angegebenen Korrekturen sind im Exemplar aus dem Besitz von Jähns (D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 5) mit Blei eingetragen; vgl. Hofmeister, *JVz* 1871, S. 203.

Die Ausgabe *Schlesinger* hat ganz dieselben Fehler<sup>135</sup>.

In steter bekannter herzlicher Hochschätzung

Ihr | sehr ergebener *F. W. Jähns*

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 1446, 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.), am oberen Rand der Versoseite von fremder Hand: „1879 | Berlin, 18 | 3 | *F. W. Jähns*“; am Rande zwischen *pag. 4* und *pag. 55* von fremder Hand: „1 Abzug“

31. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

*Berlin S. W. | 24 Markgrafen Str. | 7. Oct. [18]79*

Sehr geehrter Herr *Doctor!*

Wieder einmal komme ich mit einigen Fragen.

1.) In den „Signalen“<sup>136</sup> fand ich von Ihrem Verlage angekündigt:

Unter *No. 1001*:

Ouverturen zu Freischütz, Euryanthe und Oberon, so wie JubelOuvert. in Orchester-Partitur. 3 Mk<sup>137</sup>

- ? Bezieht sich der Preis auf jede einzelne oder alle zusammen? – Ich habe in meinem Manuscript die Notiz über die Freischütz-Ouverture allein = 1 *Mk* 50 *Pf*<sup>138</sup>; das hat mich stutzig gemacht. Deshalb meine Frage.

2.) Unter *N. 1803*:

„Weber Compositionen“. Prachtausgabe<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> Die beschriebenen Fehler finden sich sowohl in der ersten von Jähns revidierten Partitur-Ausgabe bei Schlesinger (1849; vgl. Hofmeister Monatsbericht 8/1849, S. 90): „DER FREISCHÜTZ | Romantische Oper in drei Aufzügen | GEDICHTET VON FR. KIND. | Musik von | CARL MARIA VON WEBER. | Partitur. | Einzig rechtmässige | mit der Handschrift des Componisten gleichlautende Original-Ausgabe. | Mit Königl. Privilegium. | Eigenthum der Verlagshandlung. | BERLIN, | in der SCHLESINGER'schen Buch u. Musikhandlung. | S. 3512. | Pr. Thlr.“ als auch in der von Jähns neu eingerichteten Ausgabe (1867): „DER FREISCHÜTZ | Romantische Oper in drei Aufzügen | GEDICHTET VON FR. KIND. | Musik von | CARL MARIA VON WEBER. | Partitur. | Einzig rechtmässige | nach der Handschrift des Componisten neu-revidirte Original-Ausgabe | Eigenthum der Verlagshandlung. | BERLIN, | in der SCHLESINGER'schen Buch u. Musikhandlung. | S. 3512. | Pr. 12 Thlr.“; vgl. S. 4 und 73. Die Arbeit an der Ausgabe von 1849 erwähnt Max Jähns in der Biographie seines Vaters *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde. Als Manuskript gedruckt*, Dresden 1906, S. 334, die erneute Revision, die Friedrich Rietz redaktionell betreute, läßt sich datieren nach Herbert Zimmer, *Julius Rietz als Herausgeber Weberscher Werke*, in: *Deutsche Musikkultur*, Jg. 2 (1937/38), S. 271f.

<sup>136</sup> *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 37, Nr. 52 (Oktober 1879), S. 828-829

<sup>137</sup> „OUVERTUREN | für | Orchester | von | C. M. von WEBER. | PARTITUR. | LEIPZIG | C. F. PETERS.“, hg. von Alfred Dörffel, erschienen 1879 (Edition Peters 1001, VN: 6246); vgl. Hofmeister, *JVz* 1879, S. 303: 3 Mk.

<sup>138</sup> im Original Kürzel für Pfennig

<sup>139</sup> „Berühmte | Klavier-Compositionen | von | C. M. VON WEBER | mit Fingersatz versehen | von | LOUIS KÖHLER. | Neue, | kritisch revidirte Ausgabe. | LEIPZIG | C. F. PETERS.“, erschienen 1879 (Edition Peters 1803, VN: 6239), enthaltend *JV* 53, 56, 59, 179, 252, 260, 268, 282; vgl. Hofmeister, *JVz* 1879, S. 303

Welche Compositionen sind das?

Um Ihre gütige Benachrichtigung hierüber bittet, indem er Sie herzlich begrüßt

Ihr | sehr ergebener | *F. W. Jähns.* | Prof. *verte!*

So eben sehe ich, daß ich noch Einiges vergaß. Es ist:

Anzeigeblatt der *Edition Peters* von 1878/79:

No. 1826. Album. Pfte 2hdg (*Kirchner*) Mk 1,20.

? Was enthält dies Album?<sup>140</sup>

N. 1473. Klavier-Trio. op. 63.<sup>141</sup>

Ist es in ursprünglicher Gestalt

? für Pfte. Flöte u. Cello oder

für Pfte. Violine u. Cello?

d.[er] Ob.[ige]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 1446, 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.); am unteren Blattrand der Versoseite in umgekehrter Schriftrichtung von fremder Hand: „1879. | *Berlin*, 7. *Octb.* | *F. W. Jähns*“

32. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

*Leipzig* 15/11 [18]79

Hochgeehrter Herr!

Von einer Reise nach Danzig zurückgekehrt, kann ich erst heute Ihre gefälligen Fragen beantworten. N° 1001 enthielt früher nur die Freischütz-Ouv. in Partitur u. kostete M 1.50, jetzt aber umfaßt sie die 4 berühmten Ouv. von Weber<sup>142</sup>, welche nun zusammen M 3.– kosten. N° 1803, 1826, 1473 gestatte ich mir in natura zu übersenden<sup>143</sup> und bemerke schließlich noch, daß N° 489 (sämtl. Klavierwerke in 1 Bde)<sup>144</sup> jetzt in 4° erschienen ist, während sie früher nur in 8° gedruckt war. Der Preis ist unverändert M 2.50.

Mit größter Hochachtung

Ihr | ergebener | *Max Abraham*

*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 503; 1 Bl. (1 b. S. o. Adr.), Kopfbogen: „C. F. PETERS | LEIPZIG.“; auf der oberen Rectoseite von Jähns (Blei): „Siehe 1878 Brief v. 18. 4.“ [vgl. Brief 29]

<sup>140</sup> „Weber-Album. | Sammlung | BELIEBTER STÜCKE | für Pianoforte solo | von | C. M. von Weber. | LEIPZIG | C. F. PETERS.“, erschienen 1878 (Edition Peters Nr. 1826, VN: 6138), enthält Auszüge aus JV 53, 138, 206, 160, 287 sowie Arrangements von Theodor Kirchner; vgl. Hofmeister, *JVz* 1878, S. 315

<sup>141</sup> „TRIO | für | Piano, Violine und Violoncell | von | C. M. von WEBER. | Opus 63. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS.“, erschienen 1876 (Edition Peters Nr. 1473, VN: 5885), entgegen der Angabe im Titel Originalfassung (die Oberstimme ist alternativ mit Flöte oder Violine zu besetzen); vgl. Hofmeister, *JVz* 1876, S. 267

<sup>142</sup> Vgl. Anm. 137; die *Freischütz*-Ouvertüre hatte ursprünglich die VN 5373.

<sup>143</sup> vgl. Anm. 139-141; Exemplare aus dem Besitz von Jähns Edition Peters Nr. 1803: *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 83 a; Edition Peters Nr. 1826: *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 83 b; Edition Peters Nr. 1473: *D-B*, Weberiana Cl. IV B [Mappe XII], Nr. 1211 B

<sup>144</sup> vgl. Anm. 130, S. 46

33. F. W. JÄHNS AN C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) IN LEIPZIG

Berlin S. W. | 24 Markgrafen Str. | 19. Nov. [18]79.

Hochgeehrter Herr *Doctor!*

Meinen allerverbindlichsten Dank muß ich Ihnen sagen, daß – statt von Ungeduld ergriffen zu werden bei meinen wiederholten Anfragen – Sie diese immer aufs Neue freundlich beantworten, ja daß Sie nicht selten dabei sogar den Gegenstand derselben „*in natura*“ mir verehren. Ich kann Ihnen für Alles nur einen herzlichen u. warmen General-Dank widmen, bitte Sie aber aufrichtig, Ihre mir so hochwerthe und schmeichelhafte Gewogenheit in ähnlicher Weise nur dann bethätigen zu wollen, wenn es sich um complicirtere Fragen handelt, wie dies z. B. diesmal bei dem Inhalt des „*Weber-Albums*“ der Fall war, wo das Exemplar selbst auf das Klarste u. zugleich Kürzeste Alles erledigte. Daß mir alles Übersendete, (*Album, Trio* und die Compositionen *N. 1803*)<sup>143</sup> die größte Freude gemacht, bedarf ich dabei wohl nicht erst noch besonders zu versichern; haben doch Ihre Ausgaben überhaupt jetzt einen Grad der Vollkommenheit erreicht, welche frühere Decennien wohl kaum einmal ahnen konnten! Die Pracht-Ausgabe *N. 1803* ist ein wahres Cabinetstück, ihrem Inhalte nach wünschte ich nur für die *Minka-Variationen op. 40* (auch 37 gezählt) die Variationen über *Joseph, op. 28*, (Ihrem ursprünglichen Verlage), welche letztere jene bei Weitem an Schönheit, Originalität, Glanz u. allgemeiner musikalischer Bedeutung zweifellos übertreffen<sup>145</sup>. – Daß das „*Weber-Album*“ sich mit dem herrlichen *Adagio* der *Cdur-Sonate op. 24* eröffnet, ist sehr würdig, zumal es eins der beiden ganz vollständigen u. unveränderten Stücke der Sammlung ist, bei sonstiger großer Correctheit rep[r]oducirt es leider (wie schon im *Sonaten*-Bande *717a*<sup>146</sup> der Fall) einen recht fatalen Fehler, den freilich schon die alte 2<sup>te</sup> *Schlesinger* Ausgabe<sup>147</sup> hat u. fast alle späteren Ausgaben allerorts (mit Ausnahme der *Liszt-Cotta*'schen Ausgabe<sup>148</sup>) haben, ich meine den auch schon in meinem „*Weber in seinen Werken*“<sup>149</sup> besprochenen Fehler: das g statt eines a im 4<sup>ten</sup> Achtel in der Rechten, Tact 7 vom Anfang. Das g bringt die widrigste Quintenfolge in Ober- u. Unterstimme  $\overset{a}{d}$  —  $\overset{g}{c}$ . Lange bevor ich so glücklich war, ein Exemplar der zu einer größten Seltenheit gewordenen uralten Ersten

<sup>145</sup> op. 37 [= op. 40] JV 179; zu op. 28 (JV 141) vgl. auch Brief 19, Anm. 113, S. 39

<sup>146</sup> „Sonates | pour | PIANO | par | C. M. DE WEBER. | revues et doigtées | par | LOUIS KÖHLER. | Propriété de L'Editeur. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“, angezeigt in Hofmeister, *JVz* 1870, S. 93 (Edition Peters Nr. 717a, VN: 4947); im Exemplar aus dem Besitz von Jähns (*D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 68, Nr. 568-571) ist der Fehler mit Bleistift korrigiert.

<sup>147</sup> „GRANDE SONATE | pour le | Pianoforte | composée et dédiée | A Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse | MARIE PAULOWNE | Princesse héréditaire de Saxe Weimar | par | Charles Marie de Weber | Oeuv: 24 | Propriété de l'Editeur | N° 52 à Berlin chez Adolph Martin Schlesinger | Marchand & Editeur de Musique Prix R 1 8 gl“ (PN: 52); im Exemplar aus dem Besitz von Jähns (*D-B*, Weberiana Cl. IV B [Mappe X], Nr. 1128) S. 12 entsprechende Korrektur mit roter Tinte

<sup>148</sup> „AUSGEWÄHLTE | SONATEN & SOLOSTÜCKE | FÜR DAS PIANOFORTE | VON | CARL MARIA V. WEBER. | BEARBEITET VON | FRANZ LISZT. | ERSTER BAND. | VIER GROSSE SONATEN. | In dieser Bearbeitung Eigenthum der Verlagshandlung für alle Länder. | Preis: Rthlr. 2. – oder fl. 3.30 kr. | STUTTGART. | VERLAG DER J. G. COTTA'SCHEN BUCHHANDLUNG. | 1870.“ (VN: 25)

<sup>149</sup> Jähns (Werke), S. 161, Anm. e

Orig.-Ausg. von *Schlesinger*<sup>150</sup> aufzufinden, hatte ich statt des *g* ein *a* für die richtige Lesart erklärt, dem sich auch *Rietz*<sup>151</sup> unbedingt anschloß, wogegen von Gegnern *Weber's* bei diesem unglücklichen *g* manche unliebsame Bemerkung fiel, bis endlich jene *Urausgabe*, deren *Correctur* noch *Weber selbst* besorgte, das *a* ans Licht brachte. So weit noch in Ihren Ausgaben ein[e] *Correctur* möglich wäre, wäre sie jedenfalls *sehr* wünschenswerth. –

Verzeihen Sie, sehr verehrter Herr *Doctor*, wenn ich bei dieser Gelegenheit noch einige Dinge ähnlicher Art bespreche. *Euryanthe* Clavierauszug Ihres Verlages<sup>152</sup> betreffend: So viel ich mich erinnere, sind Ihre Clavier-Auszüge von Freischütz, Oberon u. *Preciosa*<sup>153</sup> mit sogenannten „*Erleichterungen*“ *nicht* versehen worden, wohl aber sind solche der *Euryanthe*, aber nicht zu ihrem Vortheil zu Theil geworden. Sie werden stets etwas sehr bedenkliches sein, wenn sie bei den vom Componisten *selbst* vorgenommenen *Pfte*-Arrangements aus der Partitur angewendet werden. Wer namentlich *Euryanthe* begleiten will, muß überhaupt etwas Tüchtiges leisten können. Wollte man einen Cl. Auszug davon für einen *Anfänger oder nur mittelmäßigen Spieler* herstellen, so würde nur ein *ganz besonderer Kenner* des Werks, der zugleich ein *Meister des Pfte's* u. ein *Meister* als Arrangeur wäre, etwas das Werk nicht wesentlich beschädigendes leisten. Sieht man dagegen die meisten sogenannten „*erleichterten*“ Cl. Auszüge *an*, so staunt man über die Incon[se]quenzen in dergl. Bearbeitungen u. wird andererseits oft gradezu schmerzlich berührt durch die unverständigsten u. dabei meist ganz unnützen *Ände-rungen*. Die *schwersten* Sachen *bleiben* gewöhnlich stehen, weil sie *überhaupt* nicht zu ändern sind, ohne sie zu *zerstören*, viel andere *leichte* Dinge werden *geändert*, weil der Erleichterer sich doch *thätig* gezeigt haben will. Dies ist auch theilweis bei Ihrem Cl. Ausz. der *Eury.* der Fall. Auf Einzelheiten hier einzugehen, würde zu weit führen. Für den Fall, daß diese *größte* Leistung *Weber's*, die den hervorragendsten Einfluß auf die *ganze neuere Musik-Aera* ausgeübt hat, einem Neustich unterworfen würde, wäre es wohl am *Zweckmäßigsten*, den von *Weber selbst* arrangirten *alten Steiner'schen* Cl. Auszug<sup>154</sup> abzdrukken\*; er hat überdieß meines Wissens nur

<sup>150</sup> „GRANDE SONATE | pour le | Pianoforte | composée et dediée | A Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse | MARIE PAULOWNE | Princesse héréditaire de Saxe Weimar | par | Charles Marie de Weber | Oeuv: 24 | Propriété de l'Editeur. | à Berlin chez A. M. Schlesinger. Prix 1 Rth 8 gl: Marchand & Editeur de Musique.“ (PN: 52); Exemplar aus dem Besitz von Jähns (*D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 53, Nr. 361) mit entsprechendem Bleistift-Vermerk auf S. 12

<sup>151</sup> Julius Rietz (vgl. Anm. 120) wurde vom Verlag Schlesinger/Lienau bei Weber-Editionen häufig als Sachverständiger herangezogen; vgl. Herbert Zimmer, a. a. O., S. 268-275.

<sup>152</sup> Außentitel: „EDITION PETERS | No. 292. | WEBER | EURYANTHE | Klavier-Auszug mit Text.“ Innentitel: „OPERN | UND | ORATORIEN | im Klavier-Auszug mit Text | bearbeitet von | BRISLER, | HORN, STERN, ULRICH. | Arrangement, Eigenthum des Verlegers. | LEIPZIG & BERLIN. | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE.“ (VN: 5299), erschienen 1871; vgl. Hofmeister, *JVz* 1871, S. 203

<sup>153</sup> *JV* 277 Edition Peters Nr. 79 (VN: 4611), erschienen 1868, vgl. Hofmeister, *JVz* 1868, S. 142; *JV* 306 Edition Peters Nr. 80 (VN: 4612), ca. 1868; *JV* 279 Edition Peters Nr. 293 (VN: 4949), ca. 1870/71

<sup>154</sup> „Euryanthe. | Grosse romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chezy, geb: Freyinn von Klencke. | In Musik gesetzt und | Seiner | MAIESTÄT FRANZ I. | KAISER VON OESTERREICH, | König von Ungarn und Böhmen, der Lombardey und Venedig, Galizien und Lodomerien; | Erzherzog von Oesterreich & & | in tiefster Ehrfurcht zugeeignet | von | Carl Maria von Weber, | Königl: sächsischen Hofkapellmeister, und Direktor der königl: deutschen Oper & & | Vollständiger vom Componisten verfertigter Clavier-Auszug. | N° 4519. Eigenthum der Verleger. Preis f 10 Conv. M. | Wien, bei S. A. Steiner und Comp: | (Graben N° 572, im Paternostergässchen).“ erschienen 1823 (VN: 4519)

drei Druckfehler von Belang: 1) ein fehlendes b vor dem f in der Linken im Vorspiel zu Adolar's großer Arie No 12 auf pag. 110 im 12<sup>ten</sup> Tacte; 2.) ein es statt eines f in der Singstimme derselben Arie im ersten 16<sup>tel</sup> des Tactes 13 auf pag. 111; 3.) das fehlende h vor der Octave a im Baß der Begleitung Tact 2 auf pag. 210 zu Anfang des Finale III. Die 2<sup>te</sup> Haslinger'sche (Quer-)Ausg.<sup>155</sup> wie überhaupt die dort später erschienenen Ausgaben besitze ich nicht u. die neue Ausgabe in Hochformat Schlesinger (Lienau)<sup>156</sup> kann nicht als maabgebend betrachtet werden, weil auch sie mancherlei ungehörige Änderungen u. Zusätze hat. –

Verzeihen Sie, sehr geehrter Herr Doctor, diese Ausstellungen! Sehen Sie, ich bitte herzlich darum, dieselben nur an als hervorgehend aus der dankbaren Erkenntniß der großen u. von größtem Einfluß auf die musikalische Bildung begleiteten Aufgabe, die Ihr großartiges Verlags-Unternehmen sich stellte u. mit so großartigem Erfolge erreicht hat.

Das beiliegende Blatt zeigt denjenigen kleinen Abschnitt, der die Band-Ausgaben Ihres Verlages<sup>157</sup> in Bezug auf Weber betrifft. Die Band-Ausgaben, welche mehrere unter sich gleichartige Werke in sich vereinigen, bilden eine, so zu sagen, ganz neue Kategorie des neueren Musikalien-Verlags, daß ihnen in meinem „Ausführlichen Nachtrage“ einen besonderen Abschnitt zu widmen mir erforderlich erschien, wenn auch schon im laufenden Text meines Nachtrages jedes einzelne Werk, welches diese Band-Ausgaben enthalten, bereits aufgeführt worden ist. – Ich bitte Sie, das beiliegende Blatt einer genauen Durchsicht würdigen lassen zu wollen, damit sich nichts Unrichtiges etwa eingeschlichen habe u. stehen bleibe. –

Ich würde darin einen neuen Beweis sehen, daß Sie meinen Bestrebungen u. sonstigen Äußerungen nicht abhold wären, der ich die Ehre habe in wahrer Hochschätzung zu verbleiben

Ihr | aufrichtig ergebener | F. W. Jähns

\* er steht Ihnen meinerseits zu Diensten!<sup>158</sup>

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 1446, 2 DBI. (6 b. S. o. Adr.), am oberen Blattrand Bl. 4v von fremder Hand: „1879. | Berlin, 19. Novbr. | F. W. Jähns.“

---

<sup>155</sup> Titelaufgabe der Steiner-Ausgabe (vgl. Anm. 154), erschienen zwischen 1826 und 1828; im Titel lediglich Preis und Verlagsangabe („Wien, bei Tobias Haslinger | k. k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler.“) geändert

<sup>156</sup> „Euryanthe. | Grosse romantische Oper in 3 Aufzügen. | Dichtung v. Helmine v. Chezy, geb. Freyinn v. Klencke. | In Musik gesetzt und Seiner | MAJESTÄT FRANZ I. | Kaiser von Oesterreich, etc. etc. etc. | in tiefester Ehrfurcht zugeeignet von | CARL MARIA VON WEBER. | Nach dem Originalmanuscript des Clavier-Auszugs des Componisten und der Partitur | neu bearbeitete vollständige Ausgabe mit Text. | BERLIN, | Verlag & Eigenthum der Schlesinger'schen Buch & Musikalienhandlung. | (Unter den Linden 34.)“, erschienen 1866 (VN: S. 5547)

<sup>157</sup> Nachtrags-Manuskript: D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 3, Nr. 1; die Angaben zu „Band - und Sammel-Ausgaben“ darin als Abschnitt 13 auf Bl. 237-243 (zu Peters Bl. 240)

<sup>158</sup> In der Jähns-Sammlung existieren zwei abweichende Varianten des Erstdrucks: D-B, Weberiana Cl. IV A, Bd. 35a, Nr. 65 sowie Weberiana Cl. IV A, Bd. 117; gemeint ist wohl das erstgenannte Exemplar, in dem die drei genannten Fehler korrigiert sind.

34. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

Leipzig 26/11 [18]79

Hochgeehrter Herr!

Sehr dankbar bin ich Ihnen, daß Sie mich auf den Fehler in der *Cdur Sonate*, den ich selbstverständlich in allen Ausgaben verbessern laße, aufmerksam gemacht haben<sup>159</sup>. Ebenso danke ich Ihnen für Ihren Rath Betreffs der Klavier-Auszüge, wenn ich auch denselben zu befolgen außer Stande bin. Denn meine Klavierauszüge sind nicht für Musiker, die sich die *Partituren* ansehen mögen, sondern für das musikalische Volk bestimmt und deshalb ist es von der höchsten Wichtigkeit, daß die Klavierbegleitung leicht spielbar ist. Ich will damit keineswegs sagen, daß meine Klavierauszüge nicht theilweise der Verbesserung bedürftig seien, im Gegentheil manche sind so ungenügend, daß ich sie neu stechen laßen muß, doch bedauere ich Ihr Prinzip bei der Umarbeitung nicht adoptiren zu können.

Das gütigst gesandte Verzeichniß meiner Band-Ausgaben<sup>157</sup> bin ich so frei mit einigen Verbesserungen zu remittiren u. habe die Ehre mit besonderer Hochachtung zu verbleiben

Ihr | ganz ergebener | *Max Abraham*

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 504; 1 Bl. (2 b. S. o. Adr.), (Kopfbogen wie Nr. 32)

35. C. F. PETERS (MAX ABRAHAM) AN F. W. JÄHNS IN BERLIN

[An] | Herrn *F. W. Jähns* | Kgl Musikdirektor | [in] *Berlin* | *Markgrafen Str. 24*

[Leipzig, 8. Dezember 1879]

Hochgeehrter Herr!

Verlagsnummer 4926 enthält die *Sonaten f. P. V.* revidirt von *David* (*Ed. P.* 191)<sup>160</sup>; Verlagsnummer 4893 dagegen die *5 Ouverturen f. P. V.* arrangirt von *Hermann* (*Ed. P.* 394)<sup>161</sup>

Ihr | ganz ergebener | *Max Abraham*

D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 505; 1 Postkarte (2 b. S. einschl. Adr.), eingedruckte 5-Pfennig-Briefmarke, 2 Poststempel (Rundst.): „LEIPZIG | 1. | 8 12 | 79 | 5-6 N“; „C. | 9 | 12 | I“; eckig geklammerte Wörter in der Adresse sind vorgedruckt

<sup>159</sup> vgl. Anm. 149, S. 49

<sup>160</sup> „Sonates | pour | PIANO & VIOLON | par | C. M. DE WEBER. | revues et doigtées | par | FERD. DAVID. | Propriété de l'Editeur. | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE.“, hg. von Ferdinand David (Edition Peters Nr. 191, VN: 4926), ca. 1870; enthält JV 99-104

<sup>161</sup> „COLLECTION | D'OUVERTURES. | pour | Piano et Violon | L'Arrangement propriété de l'Editeur | LEIPZIG & BERLIN, | C. F. PETERS, BUREAU DE MUSIQUE“, hg. von Friedrich Hermann (Edition Peters Nr. 394, VN: 4893), ca. 1870; enthält die Ouvertüren JV 245, 277, 279, 291, 306

## ANHANG

Der Anhang vereint Briefe des Verlages C. F. Peters an Johann Wenzel Kalliwoda und Richard Pohl aus den Jahren 1853-1855, überwiegend die Veröffentlichung der sogenannten Ernte-Kantate JV 221 und der dazugehörigen Ouvertüre JV Anh. 107 sowie einer Weber unterschobenen Arie von Meyerbeer betreffend – diese drei Werke werden, sofern sie für den Leser eindeutig zuzuordnen sind, nicht bei jeder Erwähnung im Text kommentiert. Daneben werden auch die Publikation der Romanze JV 129 (vgl. Anh. 7, 11, 12), des Harmonichord-Concertinos JV 115 (vgl. Anh. 7) sowie der Canzonette JV 88 (von Danzi; vgl. Anh. 17) thematisiert. Weiterhin ist ein Schreiben an Max Maria von Weber aus dem Jahr 1853 abgedruckt. Alle Dokumente datieren vor Beginn der im Hauptteil veröffentlichten Jähns-Korrespondenz, ihre Kenntnis ist allerdings für das Verständnis des Hauptkorpus unerlässlich. Besonders zu den Planungen für die Publikation von Meyerbeers Arie der Palmide „D'una madre disperata“ aus *Il Crociato in Egitto* findet sich hier wesentliches Material. Das Stück, aus dem Nachlaß Webers erworben, hielt man für dessen Komposition und wollte es zuerst als Nr. 13 (vgl. Pohls Brief von 1857, S. 16), später als Nr. 16 der nachgelassenen Werke (vgl. Brief 1, S. 19) in Form einer Konzertarie veröffentlichen. Kalliwoda wurde mit der musikalischen Bearbeitung betraut: er überarbeitete den rezitativischen Beginn<sup>162</sup> und nahm Straffungen und weitere Änderungen vor (vgl. Anh. 11, 14, 15, S. 60f.)<sup>163</sup>. Ein Klavierauszug wurde erstellt<sup>164</sup> und Pohl lieferte – wenn auch mit mehrjähriger Verspätung (vgl. Anh. 11-13, 17-21, S. 60-64) – einen deutschen Text, dem wiederum eine italienische Übersetzung beigegeben werden sollte (vgl. Brief 1, S. 20 und Anh. 15, S. 61)<sup>165</sup>. Die Entdeckung der wahren Autorschaft durch Jähns (vgl. Anm. 25, S. 16 und Brief 3, S. 23) machte alle diese Vorarbeiten zunichte.

Bei den Vorlagen der nachfolgenden Dokumente handelt es sich fast ausschließlich um Sekundärquellen: die Schreiben haben sich in den Kopierbüchern des Peters-Verlages in Form von offensichtlich leicht gekürzten Kopien erhalten. Nur der Brief Anh. 4 liegt im Original vor. Gegenbriefe sind leider nicht überliefert. Die Handschriften in den Kopierbüchern stammen von wechselnden Verlagsmitarbeitern, es darf aber angenommen werden, daß der Inhalt vom Verlagsbesitzer Böhme bzw. von August Theodor Whistling verantwortet wurde, von letzterem finden sich in den vorgestellten Schriftstücken mehrfach Zusätze oder Korrekturen. Wie aus den Briefen an Kalliwoda hervorgeht, gab es zwischen ihm und Whistling über das Geschäftliche hinaus auch persönlich freundschaftliche Kontakte, die u. a. durch gegenseitige Einladungen und Sendungen von Zigarren und Käse von Leipzig nach Donaueschingen dokumentiert sind.

Die Wiedergabe der Brief-Kopien erfolgt in chronologischer Folge. Schriftstücke, die im Rahmen dieser Darstellung nur partiell von Interesse sind, werden in Auszügen abgedruckt, die Auslassungen sind gekennzeichnet.

---

<sup>162</sup> Im Original sind im Rezitativ vier Personen besetzt (Palmide, Alma, Osmino, Aladino), in einer Opernarie ganz selbstverständlich, für eine Konzertarie jedoch nicht praktikabel.

<sup>163</sup> Whistling spricht im Zusammenhang mit Kalliwodas Bearbeitungen der Kantate JV 221 sowie dieser Arie außerdem von der *Instrumentierung einiger Stellen* (vgl. Brief 1, S. 20).

<sup>164</sup> Möglicherweise von Heinrich En(c)ke; dieser wird allerdings in den vorliegenden Materialien nur als Korrektor des Klavierauszugs genannt (vgl. Anh. 17, S. 62).

<sup>165</sup> Vermutlich war durch die musikalische Überarbeitung der originale italienische Text nicht mehr zu verwenden.

ANH. 1 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 28. Jan. [18]53

[...] Aus *Weber's* Nachlaß habe ich einige *Manuscr.* gekauft; darin fehlen ein Blatt & einige zusammengehörige Takte; sind wir damit im Klaren, so sende ich sie Ihnen, damit Sie Fehlendes ergänzen<sup>166</sup>.

[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 494

ANH. 2 VERLAG PETERS AN MAX MARIA VON WEBER IN DRESDEN

[Leipzig, 16. Februar 1853]

Dresden *M. M. von Weber*, k.[öniglich] s.[ächsischer] Eisenbahndirektor, Papiermühlenstraße # 7

Um gefäll. Auskunft gebeten, ob sich die 2 *Defecte* zu den *Manuscr.* noch gefunden, weil ich außerdem jene Lücken anderweitig ausfüllen lassen muß<sup>167</sup>.

Zugleich um Unterschrift der 2 Scheine über die Aechtheit der Original-Handschrift gebeten.

[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 501, Handschrift von Whistling (?)

ANH. 3 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 1. April 1853.

*Weber's* Singspiel wird Adv. *Franke* erst in einigen Wochen liefern können<sup>168</sup>. Vorläufig bemerke ich, daß Sie darin eine fehlende Seite Musik zu ergänzen haben werden und mir eine *Ouverture* für Orchester, etwa in Größe Ihrer *No 2*<sup>169</sup> dazu *à la Weber* schreiben sollen, die ich bei dieser Gelegenheit als dazu gehörig, für ein *Weber postum* mit fortbringen kann. – Sie

---

<sup>166</sup> Gemeint ist die Kantate *L'Accoglienza* JV 221, vgl. Anm. 24, S. 16. Zu den unvollständigen Manuskripten, die der Verlag aus dem *Weber-Nachlaß* erwarb, gehörten außerdem die Schauspielmusik zu *Liebe um Liebe* JV 246 (vgl. Anm. 26, S. 16) sowie die Kantate „Du, bekränzend uns're Laren“ JV 283 (vgl. Anm. 27, S. 16), allerdings ist nicht sicher, ob Böhme diese beiden Autographen bereits im Januar 1853 erwarb, oder ob sie sich unter den späteren Nachkäufen befanden (vgl. Anh. 7, S. 58).

<sup>167</sup> bezieht sich ebenfalls auf JV 221 sowie möglicherweise auf JV 246 bzw. JV 283

<sup>168</sup> Entgegen der Bezeichnung *Singspiel* handelt es sich auch hier um die Kantate *L'Accoglienza* JV 221, mit deren Text-Neufassung der Advokat Julius Francke beauftragt war (vgl. Anm. 45, S. 21 sowie Anh. 4, S. 55), während Kalliwoda die musikalische Bearbeitung übernahm.

<sup>169</sup> *Ouverture* Nr. 2 F-Dur op. 44, 1834 bei Peters erschienen; vgl. Hofmeister, *Musikalisch-Literarischer Monatsbericht*, März/April 1834, S. 18

finden vollauf Themas im Werke selbst, die Sie schon passend in einer schönen, lebhaften *Ouverture* zu benutzen wissen werden. – Auf diese Weise begehen wir kein Unrecht, sondern schaffen etwas Gutes aus *Weber's* Original-Composition. [...]

Bei Einsendung der *Weber's*chen Part. habe das Vergnügen, Ihnen wieder zu schreiben u. s. w.

[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 512

ANH. 4 JULIUS FRANCKE AN C. G. S. BÖHME IN LEIPZIG

Herrn | *C. G. S. Böhme* | hier.

[Leipzig, 13. April 1853]<sup>170</sup>

Verehrtester Mäcen der Dichter | und Tonkünstler!

Als ich heute von Ihnen wegging fiel mir ein, ob nicht der passendste Titel für das metamorphosirte *Weber's*che *Opus* vielleicht dieser wäre:

Frühlingsfeier | Kantate für Solostimmen | u. Chor, komponirt | von Karl Maria von Weber

Ich gebe das Ihrer Erwägung anheim und bin mit gewohnter freundschaftlichster Hochachtung  
Ihr | ergebenster | Julius Francke

v[on] h[aus] d. 13. / 4. 1853.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 274), 1 Bl. (2 b. S. einschl. Adr.), Siegelspur, am oberen Rand der Versoseite von fremder Hand: „Leipzig, d. 13 Apr. 1853 | *Jul. Francke*.“

ANH. 5 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 18 Apr. [18]53.

Gratul.[ation] zur Ernennung des Hofmusikdir. *Wilh. Kalliwoda*<sup>171</sup>.

Beiliegend *Part.* zu *Weber's* Frühlingsfeier-*Cantate*, wobei zu erwähnen ist:

1.) der ital. Text fällt ganz weg, weil nun mit einem neuen neu gedichteten deutschen Text versehen, welcher untergelegt & dem Werke, wie jetzt üblich, vorgedruckt wird.

2.) ein fehlendes herausgerissenes Blatt in der Originalpartitur macht 6 Zeilen Verbindungsdichtung nothwendig, welche Sie (Seite 94-96) nun mit passender Musik versehen u. dadurch auch die fortlaufende Verbindung der Musik zu bewirken haben.

3.) haben Sie nun eine passende *Ouverture* zum Ganzen neu geschaffen [vielm.: zu schaffen], damit solche sowohl bei Aufführung des Werkes, – als auch als eine einzelne *Orchester-Ouv.* für sich bestehen kann. Ich denke mir solche so groß als Ihre *Ouv.* # 2<sup>169</sup>. An

<sup>170</sup> Im Kopierbuch 1844-1855 (Musikverlag Peters Nr. 5028) ist unter einem Brief des Verlages vom 13. Mai 1844 an Julius Francke, der nicht Weber betrifft, am unteren Rand von Whistling notiert: „12/4, [18]53. Anfrage: bis wann *Weber* Uebersetzung? Auf diese Mahnung hin ist Francke zu Böhme geeilt und hat dann im Nachhinein obigen Brief geschrieben

<sup>171</sup> vgl. Anm. 101, S. 34

Motiven im Original wird es nicht fehlen u. Sie werden schon eine ächt Weber'sche *Ouv.* zuzustutzen wissen, was streng unter uns bleibt, von mir aber dankbar honorirt wird.

Die *Cantate* wird s.[einer] Z.[eit] *m. Pf. &* auch in Part. erscheinen;

– die *Ouverture f. Orch. & p. Piano à 2/ms. & 4/ms*<sup>172</sup>

Nun wissen Sie unsere ganze Speculation u. werden uns freundlich unterstützen. [...]

Alles was Sie kennt, läßt Sie herzl. grüßen u. s. w.

[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 514

ANH. 6 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 25 April 1853

Hochgeschätzter Freund!

Mit Umgehung alles Einverständenen habe ich sogleich das Vergnügen Ihr Werthes vom 22t. zu beantworten. Ob Sie die bezeichneten 3 Takte aus *Oberon* etwas abändern oder beibehalten wollen, bleibt ganz Ihrem besseren Ermessen überlassen<sup>173</sup>. Nach meiner Meinung schadet diese kleine Reminiscenz der Sache nicht; es lies sich vermuthen *Weber* habe seinen *Oberon* früher als diese *Cantate* componirt, was aber nicht der Fall ist, machen Sie es also mit dieser Stelle wie es Ihnen am passendsten erscheint. Anders verhält es sich mit der *Orch. Ouverture*, denn Ihre genaue Angabe zeigt uns, daß es die *Ouvert.* bei *Gombart* in *Augsburg* ist, welche wir zufällig selbst auf dem Laager haben; es ist nämlich eigentlich die *Ouverture* zu *Weber's Peter Schmoll*, seiner bekannten *Oper*, deren Klavierauszug mir auch angeboten wurde die ich aber nicht genommen habe<sup>174</sup>. Sie müssen also die Güte haben zu unserer *Cantate* eine ganz neue *Ouverture* zu schreiben, wozu Sie die Andeutungen in meinem [sic] frühern Mittheilungen finden<sup>175</sup>. [...] Wegen der Reise verehrter Freund: alles im weiten Felde. Erst wollen wir nur gutes gesundes Wetter wünschen, um uns in *Connewitz* ordentlich restauriren zu können; vielleicht, vielleicht läßt sich dann zum Spätsommer kurz vor Michaelis ein Ausflug nach *Donaueschingen* machen. Mit herzlicher Freundschaft Ihr alter treuer

[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 517

---

<sup>172</sup> vgl. Anm. 40, S. 20 und Anm. 104, S. 35

<sup>173</sup> vgl. Anm. 56, S. 23

<sup>174</sup> Ein handschriftlicher Klavierauszug ist weder von der *Oper* (JV 8) noch von der *Ouvertüre* (JV 54) nachweisbar, allerdings besaß Max Maria von Weber eine autographe Partitur der *Oper*, heute in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden: Mus. 4689-F-1, sowie eine Partiturnkopie der *Ouvertüre* (Konzertfassung) von fremder Hand mit autographen Korrekturen, die sich heute in *D-B* befindet: Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber WFN 2 (1).

<sup>175</sup> Möglicherweise hatte Kalliwoda angesichts der musikalischen Übernahmen aus der *Schmoll*-*Ouvertüre* JV 54 in die *Kantate* (vgl. Anm. 57, S. 23) den Vorschlag unterbreitet, diese *Ouvertüre* als Vorspiel zur *Kantate* zu übernehmen.

ANH. 7 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL

Dresden Richard Pohl

[Leipzig,] 30 Apr. 53.

Ew. Wohlgeboren zeige ich hiermit dankend den Empfang der Bescheinigung des H. Freih. von *Weber* an<sup>176</sup>, und erlaube mir, Ihrem Wunsche gemäß, beifolgend 2 Exemplare des *Marsches* in 3 Ausgaben<sup>177</sup> und der *Variationen* in 2 Ausgaben in 1 Heft<sup>178</sup> zu überreichen mit der freundlichen Bitte: eins davon dem Freiherrn von *Weber* in meinem Namen einzuhändigen u: mich ihm achtungsvoll zu empfehlen. Noch ist zu bemerken, daß diese beiden Werke erst den 10t *May* ausgegeben werden, weshalb Sie solche vor diesem Tage nicht aus der Hand geben möchten!

In Betracht der *Romanze*<sup>179</sup> (wie wir das *Lied* betiteln wollten) aus dem Romane des Herzogs von Gotha wäre es mir sehr wünschenswerth, das bezeichnete Taschenbuch *Polyhymnia* auf kurze Zeit zu erhalten, namentlich um die *Correctur* genauer besorgen lassen zu können; dann auch des Titels oder der Überschrift halber. Hier habe ich vergeblich nach einem Exemplar herumgesandt, denn dies Buch ist zwar nicht vergriffen, sondern durch Auction & ein Antiquar, und anderer Hände gekommen, so daß man von *Bote & Bock & Challier* in Berlin wohl *Marschner's Holzdieb*<sup>180</sup>, jedoch leider ohne Anhang (u. ohne den Titel *Polyhymnia*) erhalten kann, welcher als Hinderniß oder Ballast beseitigt worden ist! Wäre es Ihnen nicht möglich, mir dieses Taschenbuch (nebst Anhang) auf einige Tage zu überlassen? –

Wegen einer etwaigen Nachdrucksbeschuldigung haben wir wohl nichts zu fürchten, indem der Verleger Hartmann verschollen ist u: beim Verkauf seines Verlages ein etwaiges Document vom seel: *Weber* wohl nicht mit zur *Auction* gekommen sein dürfte. Übrigens herrscht ein eigner Unstern über diesen Nachlaßwerken; so zeigt sich, daß 3/4 der *Cello-Variationen* bereits in dem *Potpourri* (bei *Simrock*)<sup>181</sup> enthalten sind! Ferner finden sich in der italienischen (jetzt Frühlings-Feier-) *Cantate*: im Quartett *N° 3* ein Satz von 12 Takten aus *Oberon* (Note für Note aus *Rezia's* Finalarie); dann in *N° 4 & 5* und im Schlußchore sämtliche *Motive der Ouvert*: zu *Peter Schmoll*<sup>182</sup>.

---

<sup>176</sup> vermutlich die in Anh. 2 (S. 54) erbetenen Echtheitsbescheinigungen

<sup>177</sup> JV 307, vgl. Anm. 20, S. 14f.

<sup>178</sup> JV 94, vgl. Anm. 22, S. 15

<sup>179</sup> JV 129, vgl. Anm. 21, S. 15

<sup>180</sup> Der Klavierauszug zu Heinrich Marschners Oper *Der Holzdieb* (nach einem Libretto von Friedrich Kind) bildet den Hauptteil des Taschenbuches *Polyhymnia* (Jg. 1), in dem das Lied JV 129 erstmals gedruckt erschien.

<sup>181</sup> Zu den Ähnlichkeiten zwischen JV 94 und JV 64 vgl. Anm. 22, S. 15; Erstdruck von JV 64 bei Simrock (1823/24): „GRAND POT-POURRI | pour le | Violoncelle | avec accompagnement de l'Orchestre | composé et dédié | à son ami GRAFF | Professeur de Violoncelle au service | de S: M: le roi de Wurtemberg | par | Charles Marie B. de Weber. | Op [nicht angegeben] Prix 7 Fr. 50 C. | BONN et COLOGNE chez N. SIMROCK. | Propriété de l'éditeur. | 2082“.

<sup>182</sup> Zu thematischen Übereinstimmungen zwischen der Kantate JV 221 und JV 306 bzw. JV 54 vgl. Anm. 56 und 57, S. 23.

Die noch aufgefundenen ungedruckten Werke *Weber's* bin ich zwar erbötig ebenfalls für meinen Verlag zu erwerben, muß jedoch erst um gefällige Einsendung zur Ansicht bitten, bevor ich mich bestimmt entscheide<sup>183</sup>. Daß ich etwas vorsichtig zu Werke gehen muß, werden Sie mir nach den bis jetzt gemachten Erfahrungen nicht verdenken können!

Die Einlage an Herrn *Kaufmann* ersuche ich Sie, Ihrer freundlichen Offerte gemäß zu bevorzugen. Ein großes Geschäft wird mit dem (etwa für *Pianoforte* arrangirten) *Concertstück* für Harmonika wohl schwerlich zu machen sein, da für dieses Instrument nur langsame und getragene Sätze passend sind, also kein feuriges *Allegro & c.* in Aussicht steht, wie es von mir sehnlich gewünscht wird. – Geben Sie also H. K. einen kleinen Wink, daß er seine Forderung etwas ermäßigt, nachdem er jenes Stück so lange allein besaß und zu seinen *Concerten* benutzte!<sup>184</sup>

Eine Besprechung des Nachlasses in den *Signalen*<sup>185</sup> wird mir sehr angenehm sein und bin ich Ihnen im Voraus dankend verpflichtet.

Mit Hochachtung empfiehlt sich Ihr ergebener

[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 518-519

ANH. 8 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN DRESDEN

*Dresden R. Pohl*

[Leipzig,] 5 Mai [18]53.

Hochgeehrter Herr! Die Veranlassung meines heutigen Schreibens ist der Umstand, daß sich der Kapellmeister *Kalliwoda*, der mir so eben die ergänzte Partitur der ital: *Cantate* zufertigte, über den deutschen Text beschwert, namentlich Stellen wie im Textbuch Seite 5, Zeile 6 u. f. für den Gesangvortrag lächerlich findet u. s. w. Da Sie sich doch für diese *Cantate* besonders interessieren, so erlaube ich mir, Ihnen außer der ergänzten Partitur (wobei ich besonders auf die geänderten Oberonstellen verweise<sup>186</sup> –) auch das Textbuch zur geneigten Durchsicht vorzulegen. Sagen Sie mir gefäll. ganz aufrichtig, ob Sie den deutschen Text der *Composition* entsprechend finden u. ob sich die gerügte Stelle und etwa noch ähnliche der Art vielleicht

<sup>183</sup> Es bleibt unklar, welche Manuskripte Böhme bereits im Januar 1853 von Max Maria von Weber erworben hatte, und welche erst später zum Kauf angeboten wurden. Zum Zeitpunkt des Briefes lagen die Variationen JV 94 und der Marsch JV 307 bereits gedruckt vor, an der Romanze JV 129 und der Kantate JV 221 wurde bereits gearbeitet; diese vier Werke müssen demnach auf jeden Fall zur ersten Erwerbung gehört haben. Mit ziemlicher Sicherheit gehörte die Weber unterschobene Meyerbeer-Arie zum 2. Ankauf; sie wird erst in den Briefen ab Mai 1853 (Anh. 11ff.) erwähnt.

<sup>184</sup> Die Vorlage für die Ausgabe des *Adagio und Rondo* für Harmonichord mit Orchesterbegleitung JV 115 erwarb der Verlag demnach nicht aus dem Nachlaß, sondern über Johann Friedrich Kaufmann (1785-1866), der die Komposition 1811 bei Weber in Auftrag gegeben hatte, vgl. auch Anm. 30, S. 19 und Anm. 43, S. 20. Vermutlich handelte es sich um jene Kopie mit autographem Titelblatt, die Jähns später bei Kaufmanns Sohn nachwies, vgl. Jähns (Werke), S. 139. Der Zusatz im Titel der gedruckten Ausgabe *oder Harmonium* rührt vom Verleger her, der sich dadurch bessere Verkaufsmöglichkeiten versprach.

<sup>185</sup> Zwischen 1. Mai 1853 und Ende 1855 ist kein diesbezüglicher Artikel von Pohl in den *Signalen* nachweisbar.

<sup>186</sup> Zu den musikalischen Übernahmen aus der Kantate JV 221 in den *Oberon* vgl. Anm. 56, S. 23.

umändern ließen ohne große Umstände? Oder fänden Sie es rathsam, noch einen ganz neuen deutschen Text unterzulegen? und würden Sie sich dieser Mühe vielleicht unterziehen, einer mündlichen Aeußerung gemäß?

Ihre gefällige Entscheidung hierüber recht bald zu vernehmen, wäre mir sehr wünschenswerth; dagegen hat es mit der Antwort auf meine ergebene Zuschrift vom 30. April keine Eile!

Mit achtungsvollen Grüßen Ihr ergebenster [ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 519-520

ANH. 9 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN DRESDEN

Dresden *R. Pohl*.

[Leipzig,] 12 Mai, [18]53.

Dank für ausführl. Mittheil. & Vorschläge; das einzelne Notenbl. v. Weber<sup>187</sup> hat *Wh.*[istling] zurückgegeben, muß sich also zwischen Ihren Papieren finden. – Bitte zur ital. *Cantate* einen neuen Text auszuarbeiten, über ein beliebiges Thema, wogegen [ich] das anzugebende Honorar dankend zahle<sup>188</sup>. Frist kann 10 à 12 Wochen bestimmt werden. Wollen Sie vorher Plan mittheilen oder mir die Wahl unter einigen Themata laßen, desto besser; verlangen wollte ich es nicht geradezu.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. S. 520

ANH. 10 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

Donaueschingen *J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 27 Mai 1853.

Hochgeschätzter Freund! Sogleich mache ich mir das Vergnügen Ihr Werthes vom 24 di[e]s.[es] zu beantworten und Ihnen einliegend die gewünschten Rh 20.– *C. A. Vorschuß* zu überreichen, welche ich *à Conto* des Honorars auf die zu erwartende *Ouverture* notire. Sie sind übrigens damit nicht so pressirt, denn das Manuscript kommt binnen 6 Wochen auch noch früh genug. Mit *Gombart* war nichts zu reguliren und der Erbe des Weberschen Nachlasses, sein Sohn, der Eisenbahndirector in *Dresden*, ist mit mir einverstanden, ohne den Schöpfer der *Ouverture* zu kennen. Sonst heute in Eile nichts weiter als daß Sie die Meinigen herzlich grüßen und ich wie immer bin und bleibe

Ihr treu ergebener Freund [ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 523

---

<sup>187</sup> Welches Notenblatt von Weber hier gemeint war, läßt sich nach derzeitigem Kenntnisstand nicht ermitteln; möglicherweise gehörte es zu den zur Ansicht erbetenen Nachlaß-Manuskripten (vgl. Anh. 7, S. 58).

<sup>188</sup> JV 221, vgl. Anm. 45, S. 21

ANH. 11 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN DRESDEN

Dresden R. Pohl

[Leipzig,] 28 Mai 1853.

Mittheilung von Kalliwoda's Bedenken, daß die ital. *Cantate* keinen ländlichen Charakter hat, also auch nicht: Erndte- oder Kirchweihfest heißen möge<sup>188</sup>.

Vielleicht entspricht der einfache Titel: „Fest-Cantate“ –, doch will ich Ihrer besseren Ansicht nicht vorgreifen.

Hierbei die *Palmide-Arie*<sup>189</sup> nebst *Klav.A.*, mit Bitte um einen deutschen Text; womit es jedoch nicht eilt. Der ital. Text soll auch mit gedruckt werden; ferner möchten die andern 2 oder 3 Personen wegfallen, damit es eine *Concert-Sopran-Arie* wird, wozu *Kalliwoda* einen Anfang mit Lust u. Geschick herstellen will, wenn Sie mir den Text liefern.

Ferner das Taschenbuch *Polyhymnia* dankend zurück; die *Romanze* kommt zur nächsten *Nova-Sendung* mit<sup>190</sup>.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 523 [Schrift von A. Whistling]

ANH. 12 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN SCHMÖLLN

Schmölln R. Pohl (durch Hausmann Schmidt, Katharinenstr. 28.)

[Leipzig,] 23 Juni 53.

Durch gegenwärtige Zeilen wollte ich Sie freundlichst bitten, eine Aenderung in meiner früheren *Disposition* eintreten zu lassen. Die Umstände bedingen nemlich jetzt, daß die *Cantate* zurückgeschoben, dagegen zunächst die *Palmiden-Arie* vorgenommen werden muß. Vielleicht ist Ihnen diese Aenderung sogar lieber, weil Sie mit der *Arie* doch ziemlich in [sic] Klaren waren; ich bitte also recht dringend, den deutschen Text zur *Arie* baldigst vollenden zu wollen und hoffe doch in einigen Wochen in den Besitz desselben zu sein. Sollten sich jedoch unübersteigliche Hindernisse finden, so ersuche ich Sie höflichst, mir eine kurze Mittheilung deshalb zu machen. Beifolgend habe ich das Vergnügen, Ihnen 2 Exemplare der *Romanze*<sup>190</sup> von Weber einzuhändigen, mit der Bitte, eins davon Herrn v. Weber gefälligst zu überreichen.

Hochachtungsvoll und ergebenst [ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 525

ANH. 13 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

Donaueschingen J. W. Kalliwoda

[Leipzig,] 24 Juni, 1853

*Hochgeschätzter Freund!* Ihre glückliche Heimkehr aus *Constanz* ersah ich mit Vergnügen und will nun nicht länger säumen Ihre beiden lieben Briefe zu beantworten. [...] Die *Ouverture* konnte ich noch nicht hören, denn *Enke*<sup>191</sup> ist verreist und *Roitzsch* kein Partiturspieler mehr, da

<sup>189</sup> vgl. Anm. 25, S. 16

<sup>190</sup> JV 129; vgl. Anm. 21, S. 15 sowie Anh. 7, S. 57

<sup>191</sup> vgl. Anm. 40, S. 20

er alles mit Corrigiren verschwizt hat<sup>192</sup>; doch hege ich keinen Zweifel, daß sie den Anforderungen des Stückes so wie meinen Wünschen entsprechen wird. Das Honorar behalten Sie einstweilen gut, denn es versteht sich von selbst, daß ich eine so mühsame Arbeit nicht geschenkt haben will. [...] *Weber's Arie*, habe ich immer noch nicht vom Übersetzer zurück; so bald ich solche erhalte, eile ich sie Ihnen einzusenden [...]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 526

ANH. 14 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 1 Aug. 1853.

Hochgeschätzter Freund! [...] Die *Palmyda Arie* von Weber folgt beikommend, nebst einem Brief von *H. Pohl*, dessen Bemerkungen enthaltend.

*H. Pohl* befindet sich gegenwärtig in *Baden-Baden*; im Fall Sie sich mit ihm in Correspondenz zu setzen für nöthig erachteten, folgt seine Adreße am Fuß dieses. [...]

*Enke*<sup>191</sup> ist erst seit gestern zurück, ich habe daher die *Ouvert.* noch nicht hören können. behalte mir in meinen Nächstem darüber näheres, zweifle aber einstweilen nicht im mindesten, daß sie vollkommen gelungen sein wird.

[Zusatz am Ende des Konzeptes von Whistling:] Hr. *Pohl* hofft Sie auch in *Carlsruhe* zum September-Musikfeste persönlich zu begrüßen. Sein Brief wegen der *Palmide-Arie* folgt im Original mit, um Sie ganz *au fait* zu setzen. *H. Böhme* ist mit *Pohl* ganz einverstanden & hofft, daß Sie es auch sein u. einen passenden Anfang nach bestem Ermeßen componiren werden.

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 529-530

ANH. 15 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 11 Aug. [18]53.

Hochgeschätzter Freund! [...] Mit der *Ouvert.* zu *Weber's Fest-Cantate* bin ich vollkommen zufrieden, ich hörte sie gestern und bitte das Honorar in Ihrem werthen Nächsten zu bestimmen, sonst komme ich in den unangenehmen Fall dies selbst taxiren zu müssen. Wegen *Weber's Arie* bin ich ganz mit Ihnen einverstanden und weit entfernt alle die vielen Einschaltungen zu wünschen, welche Sie mir angeben. Beschneiden Sie also dies Musikstück so wie es Ihnen am besten erscheint und bringen nur das Erforderliche hinein, so wohl deutscher als italienischer Text soll s.[einer] Z.[eit] beim Stich untergelegt werden. Erweisen Sie mir nur die Gefälligkeit an *H. Pohl* in *Baden-B.* zu schreiben und ihm wegen *Weber's Fest-Cantate* nöthiges mit-zutheilen, auch zur Reise über *Donaueschingen* zu veranlassen, was er gern thun wird. Ich bin mit denen von Ihnen vorgeschlagenen Abänderungen ud: Abkürzungen gern einverstanden [...]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 533

---

<sup>192</sup> Friedrich August Roitzsch (1805-1889), Musiklehrer und Herausgeber klassischer Werke, besonders der Instrumentalwerke J. S. Bachs

---

ANH. 16 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 25 Aug. [18]53.

Hochgeschätzter Freund! Ihre beiden lieben Briefe vom 15 & 22 d. M. liegen zur freundlichen Beantwortung zur Seite. An *H. Pohl*, der gestern wohlbehalten zurückkam, geht bereits heute alles mit den nöthigen Bemerkungen ab. Sie haben die Sache sehr schön in Ordnung gebracht und wie ich sah, die saubre Partitur eigenhändig geschrieben, also viele Mühe darauf verwendet, was ich dankbar anerkenne<sup>193</sup>. [...]

Nach Kürzung der bewußten 2 Rh Provision (*H. M. [arquier]* hat seinen Betrag bereits eingesandt) beträgt Ihre *Cigarren*-Rechnung Rh 4. 15 *Ngr.*, es folgen also hier einliegend noch dankbar als Rest des Honorares für die *Ouverture* Rh 25. 15 *Ngr.* womit Sie diese Gegenstände ausgleichen wollen [...]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 537-538

ANH. 17 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN DRESDEN

*Dresden R. Pohl*

[Leipzig,] 25 Aug. 1853

Hochgeehrter Herr! Kaum waren Sie abgereist, als ich eine Sendung von Freund Kalliwoda empfang<sup>193</sup>. Er läßt Sie nun freundlich ersuchen, die Texte seiner neuen Partitur unterzulegen & die etwaigen kleinen Notenveränderungen (wegen der Doppelsylben u. s. w.) gütigst selbst zu bewerkstelligen. Da hätten wir denn vielleicht Aussicht, die *Arie* noch zur *Concert-Saison* ins Leben treten zu sehen?

Obgleich der *H. Kapellmeister* die alte Weber'sche Originalpartitur als gänzlich unbrauchbar bezeichnet, so lege ich Ihnen solche doch mit bei, im Fall Sie irgend Etwas nachzusehen fänden.

Den Klavierauszug muß *Enke* wohl nach der neuen Partitur verändern & die modernen Schlüssel anwenden<sup>194</sup>, wie bereits in der Partitur der Fall ist. Ohne Weiteres für Heute empfiehlt sich mit

bekannter Hochachtung Ihre ergebenster [ohne Unterschrift]

[Notiz von Whistling:] 17/9 erb.[etene] Corr.[ectur] v. *Weber Canzonetta* zurück<sup>195</sup>

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 537

---

<sup>193</sup> Es handelt sich um die in den vorhergehenden Briefen (Anh. 13-15) besprochene Umarbeitung der Weber fälschlich zugeordneten Palmiden-Arie, die noch am selben Tage an Pohl weitergeleitet wurde (vgl. Anh. 17).

<sup>194</sup> vgl. Anm. 164, S. 53

<sup>195</sup> JV 88, erschien 1853 mit einem deutschen Text von Pohl; vgl. Anm. 23, S. 15f.

ANH. 18 VERLAG PETERS AN J. W. KALLIWODA IN DONAUESCHINGEN

*Donaueschingen J. W. Kalliwoda*

[Leipzig,] 2 Januar 1854.

erhält z. P. 1 Schachtel Käse. [...] Weber's nachgel. Werke hat *H. Pohl* noch Beide in Händen<sup>196</sup>.  
[ohne Unterschrift]

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 563

ANH. 19 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN DRESDEN

*Dresden R. Pohl*

[Leipzig,] 3 Jan.[18]54.

Hiermit erlaube ich mir ergebenst nachzufragen, wie weit Sie wohl mit der *Weber'schen* Sopran-Arie sind, und ob Sie den Zeitpunkt bestimmen könnten, bis wann ich auf den Empfang derselben sicher rechnen dürfte? Zugleich wäre mir einige Nachricht über den deutschen Text zur „italienischen“ *Cantate* sehr erwünscht, da ich nun ernstlich an die Herausgabe des Weber'schen Nachlasses denken muß. Mit bekannter Hochachtung

Ihr ergebenster [ohne Unterschrift]

*N. S.* Die Sendung vom 25. Aug. v. J. ist Ihnen doch hoffentlich richtig zugekommen? *H. Böhme* möchte zunächst die *Ouverture* zur ital. *Cantate* herausgeben und da müßten wir zunächst auch den Titel wissen. Wird es noch eine Erndte Dankfest *Cantate*?

[darunter Notiz von A. Whistling:] Am 19. März: Erinnerung desselben Gegenstandes. – Nach *Schmölln* bei Wurzten: Am 6. Sept. erinnert; oder im Fall der fortwährenden Abhaltung um Rücksendung gebeten. –

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 563-564

ANH. 20 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN WEIMAR

*Weimar Kaufstr. H. Schuchards Haus R. Pohl*

[Leipzig,] 25 Nov. [18]54

Ew. Wohlgeb. muß ich nach so langer Zeit dringend ersuchen, mir das *Manuscr. v. Weber's* Ernte-*Cantate* mit umgehender Post *retour* zu senden. Ich kann den Stich nicht noch länger hinausschieben & bin im Stande die nöthige Textarbeit hier sogleich gut besorgen zu lassen.

D. 28. Dec. in Leipzig Anfrage & Erinnerung

D. 11. Jan. 55 Weimar. dringlich & ernstlich um Rücksendung mit Wendung der Post ersucht.

D. 6. Febr. „ „ Notiz, daß darüber an M. v. Weber geschr. werden soll & Bitte um Antwort, um dies zu vermeiden.<sup>197</sup>

Leipzig Sächs. SA, Musikverlag Peters, Kopierbuch 1844-1855 (Signatur: 5028), S. 594

<sup>196</sup> betrifft Text-Bearbeitung der Kantate JV 221 und der Meyerbeer-Arie

<sup>197</sup> Am 24. Februar 1855 schreibt Whistling an Hofbuchhändler W. Hoffmann in Weimar: „Bitte bei *H. R. Pohl* gegen beif. Zettel 2 *Manuscr.* von *Weber* in Empfang zu nehmen & mir direct zu übersenden. Ihrer freundl. Antwort entgegensehend, verbleibe *pp*“, mit Zusatz: „Den 28 Juni w.“ [bedeutet, daß Brief am 28. Juni 1855 wiederholt wurde]; vgl. Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5028 (Kopierbuch 1844-1855), S. 249.

ANH. 21 VERLAG PETERS AN RICHARD POHL IN WEIMAR

An Richard Pohl, Kaufstr. Schuchard's Haus

[Leipzig,] 5. October 1855

Geehrter Herr *Pohl*! Indem ich mich auf beifolgende geschäftliche Mittheilung beziehe, soll ich Sie im Auftrag des Stiftungs-*Comité* so höflich als dringend um sofortige Einsendung der Weber'schen Manuscripte\* ersuchen, gleichviel ob die Textbearbeitung dazu fertig ist, oder nicht. Es sollte mir recht Leid thun, wenn Sie durch ferneres Zögern Veranlassung gäben, jene Manuscripte auf gerichtlichem Wege einfordern zu lassen, wozu das *Comité* fest entschlossen war.

Leider haben Sie mich auch am 1 *August* nicht mit Ihrem Besuche beehrt, wie Sie versprochen hatten, um jene Angelegenheit zu ordnen.

Achtungsvoll und ergebenst [ohne Unterschrift]

[darunter Notiz von Whistlings Hand:] 1856 am 21 *Juni*: Notizen an Hrn. Adv.[okat] *Werner* behufs einer gerichtl. Klage.

[am linken Rand mit Blei von Whistlings Hand:] \*am 16. *Aug.* 1859 | remittirt, gegen | Quittung

Leipzig, Sächs. SA, Musikverlag Peters Nr. 5029 (Kopierbuch 1855-1881), S. 1

### **Friedländer**

- J., Buch- und Musikalienhändler, Friedrichstr. 217. F. C. F. Peters, Bureau de Musique.
- Julius, Musikalienhandlung und Depot ausländischer Pianofortes und Harmoniums, Niederlage Erard u. Pleye'scher Flügel, Mohrenstr. 36. F. Julius Friedländer, vorm. Stern u. Co. Inhaber: Jacoby u. Heinze.

Aus dem Berliner *Allgemeinen Wohnungsanzeiger* 1861

**C. F. Peters. Bureau de Musique.**  
(Leipzig u. Berlin), Musikalien-Verlag,  
SW Hafen Platz 6. II. Inh. Julius Fried-  
länder und Dr. Max Abraham.

Aus dem *Berliner Adressbuch* 1878

## EINE SÄCHSISCHE PRINZESSIN IN WEBERS DRESDNER UMFELD

Weber und das Dresdner Königshaus

von Katharina Hofmann, Dresden<sup>1</sup>

„Ich weiß ja, daß es hier für meine Kunst kein Heil giebt, daß ich keine spornenden Aufträge bekomme, daß es mir an Anregung und Umgang mangelt, daß hier eine lähmende, jeden hohen Schwung hindernde Luft von oben und von allen Seiten weht, daß ich mehr leisten könnte und würde, wenn ich fort ginge, aber ich kann aus dem verflucht hübschen Neste nicht heraus!“

So zitiert Webers Sohn Max Maria aus einem Brief seines Vaters an Johann Friedrich Rochlitz über Carl Maria von Webers Lebenssituation in Dresden<sup>2</sup>.

Die beklagte *lähmende Luft von oben* findet in vielen Quellen zur Dresdner Geschichte, ja beinahe in der gesamten Dresdner Erinnerungs-Literatur aus dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts Erwähnung. Die intellektuelle Atmosphäre der Stadt erhielt während der Regierungszeit Friedrich August I. (1768-1827) von der Seite des regierenden Hauses kaum positive Anstöße. Selbst der eher unkritische, königstreue Leibarzt, der polyglotte Hobbymaler Carl Gustav Carus, mußte konstatieren: *Ein solcher Hof ist, wie sich manche die Sonne denken, äußerlich weithin leuchtend, innerlich dunkel und still*<sup>3</sup>. Der damals stadtbekannt Zyniker Hermann Meynert zergliederte 1833 die Dresdner Gesellschaft; sein Kommentar zur Adelschicht liest sich folgendermaßen:<sup>4</sup>

„Unter der Regierung Friedrich August's, eines, der Consequenz seines Charakters gemäß, unbeugsamen Anhängers des steifen, formellen, veralteten Wesens, war die Etiquette des sächsischen Hofes dermaßen in Fischbein eingeschnürt, daß man die zopfsteifen Sitten des vergangenen Jahrhunderts daselbst noch in der höchsten Malertreue abconterfeit finden konnte.“

Im Anschluß an sein Engagement in Prag war Carl Maria von Weber 1817 mit viel Elan und Idealismus, mit Energie und Reformideen als Musikdirektor in die sächsische Residenzstadt übersiedelt. Hier lernte er schon bald das *Innere der Sonne*, den hohen Adel und die Königsfamilie, zur Genüge kennen.

Zu den Aufgaben des Dresdner Kapellmeisters gehörte neben der Arbeit an der Oper und der Hofkirche auch die Komposition von Huldigungsmusiken für Mitglieder des Hofes. So führte Weber am 26. Juli 1817 eine kleine Kantate *Zwei Kränze zum Annen-Tage* für 4 Männerstimmen mit Klavierbegleitung (Text von Friedrich Kind, JV 218) im höfischen Kreise im Sommerschloß Pillnitz vor den Toren Dresdens unter Mitwirkung dreier beliebter Sänger der von ihm aufzubauenden Deutschen Oper auf. Weber notierte an diesem Tag in seinem Tagebuch: *dieser Tag so herlich die Aufnahme der trefflichen lieberalen und ungemein humanen*

<sup>1</sup> Die Autorin arbeitet an einer Dissertation über *Amalie, Herzogin von Sachsen, als Opernkomponistin* und ist Verfasserin des Artikels *Amalie, Herzogin von Sachsen* für die neue MGG, Personenteil Bd. 1, Sp. 569f.

<sup>2</sup> Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 168

<sup>3</sup> zitiert nach: Günter Jäckel (Hg.), *Dresden zwischen Wiener Kongreß und Maiaufstand*, Berlin 1990, S. 113

<sup>4</sup> Hermann Günther Meynert [Pseud. Janus], *Charaktergemälde von Dresden, grau in grau; für Alle, welche die Elbresidenz bewohnen oder kennen zu lernen wünschen*, Pößneck 1833, S. 340

*Prinzen und Prinzessinen, hat doch wegen der Protektionssucht der K: und Sch: mich bestimmt dieß Labyrinth von Kabalen und Schleichwegen zu verlassen*<sup>5</sup>.

Zu diesen *ungemein humanen Prinzen und Prinzessinen* gehörten auch die Kinder des Prinzen Maximilian: der damals 20jährige Friedrich August, der spätere König Friedrich August II. (1836-54), und sein Bruder Johann, Regent von 1854 bis 1873, der mit seiner Übersetzung der Danteschen *Göttlichen Komödie* in die Geschichte der Romanistik einging, sowie die eine oder andere ihrer vier Schwestern, sicher auch ihre älteste Schwester Marie Amalie Friederike Auguste (1794-1870), zu diesem Zeitpunkt 23 Jahre alt.

Diese Prinzessin Amalie hatte 1817 bereits eine Gesangsausbildung bei den Dresdner Sängern Vincenzo Rastrelli und Aloys Miksch absolviert, sie spielte Klavier und war von Franz Anton Schubert in die Musiktheorie eingeführt worden. Ein Jahr zuvor hatte sie ihre erste Oper in Dresden im kleinen Theater an der Brühlschen Terrasse, das etwa 200 Zuschauer fassen konnte, unter Beteiligung von Musikern der Hofkapelle und Angehörigen der königlichen Familie zur Uraufführung gebracht; kleine Gelegenheitsmusiken zu Geburtstagen und sonstigen höfischen Anlässen von Amalies Feder waren im häuslichen Kreis zu Gehör gekommen.

Und natürlich hatte auch Prinzessin Amalie etwas Musikalisches zum Annetage 1817 für ihre Schwester Maria Anna Caroline und ihre Tante Maria Anna vorbereitet, nämlich ebenfalls eine Kantate; sie kam – mit selbstgedichtetem französischen Text – am Abend bei einer Feier im königlichen Gartenpalais unter Mitwirkung Amalies, einer weiteren Schwester, einer Cousine und Bläsern der Dresdner Hofkapelle zur Aufführung. Dieses Werk war Weber sicherlich nicht bekannt geworden. Noten und Text der Kantate sind heute nicht mehr nachzuweisen<sup>6</sup>.

Ein erstes Zusammentreffen Webers mit Prinzessin Amalie und der Königsfamilie wäre theoretisch schon in seiner Prager Zeit möglich gewesen. Der sächsische König Friedrich August I. befand sich mit seiner Familie seit 1813 mit Unterbrechung bis 1815 im Prager Exil. Amalies Biograph Robert Waldmüller belegt, daß die Prinzessin, 1814 bereits 20 Jahre alt, einen regen Anteil am dortigen Kulturleben nahm<sup>7</sup>. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die königliche Familie Webers Wirken und auch seine Prager Opernrezensionen rezipiert hat.

In Dresden war das Verhältnis zwischen Weber und dem Hof freundlich, aber nicht immer frei von Irritationen. Weber vermerkte am 2. August 1818 nach der Generalprobe seiner Kantate *Natur und Liebe* (JV 241), die in Webers Sommer-Quartier im idyllischen Hosterwitz in Anwesenheit von Mitgliedern der königlichen Familie stattgefunden hatte, in seinem Tagebuch: *sie waren alle ungemein liebenswürdig und gut. Man müßte kein Herz haben, wenn man Sie nicht lieben und anhänglichst verehren wollte.*

---

<sup>5</sup> Die Zitate aus Webers Tagebuch [= TB] zu Amalie hat dankenswerter Weise Frau Dagmar Beck für diesen Artikel aus dem Originaltagebuch zusammengestellt. An dieser Stelle sei auch Joachim Veit, Frank Ziegler und Michael Kube für ihre Bemühungen gedankt.

<sup>6</sup> Vgl. Moritz Fürstenau, *Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*, Dresden 1874, S. 25f.; Fürstenau gibt den Titel der heute verschollenen Kantate für 3 Soprane, 8 Blasinstrumente und Baß als *D'une séparation prochaine* an (a. a. O., S. 58); zur Wiederaufführung des Schluß-Terzetts am 26. August 1819 vgl. ebd. S. 28 und 58.

<sup>7</sup> Vgl. Robert Waldmüller [d. i. Charles Edouard Duboc], *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, Dresden 1883, S. 93-107; diese *Memoiren* bilden die Grundlage der im folgenden skizzierten Biographie der Prinzessin.



Marie A m a l i e Friederike Auguste, Herzogin zu Sachsen  
Stahlstich nach dem Gemälde von Ludwig Heinrich Christian Geyer (ca. 1816)

Weber konnte im Dezember 1818 Königin und König als Tauf-Paten für seine dann im Alter von wenigen Monaten gestorbene Tochter Auguste Friederike Maria Caroline gewinnen. Offenbar aufgrund von Hofintrigen erschienen zur Taufe jedoch nicht standesgemäße Vertreter des Königspaars, sondern lediglich ein Kammerdiener und eine Kammerfrau, was Weber sehr kränkte<sup>8</sup>.

Immerhin gestaltete sich der Kontakt zwischen Kapellmeister und der Königsfamilie so, daß Amalies Onkel, Prinz Anton, der spätere König Anton der Gütige (1827 bis 1836), Weber eine von ihm selbst komponierte Kantate vorlegte und ihn nötigte, Korrekturen und Verbesserungen einzutragen. Weber hielt die Komposition von Anton für *recht fließend und paßend* (Eintrag in Webers Tagebuch vom 9. Januar 1819).

Es sollte aber noch bis 1824 dauern, bevor Prinzessin Amalie sich getraute – oder vielmehr von ihrem Onkel, dem König Friedrich August I., die Erlaubnis erhielt – einige Kompositions-Lektionen bei Weber zu nehmen.

Wer war diese Prinzessin, die im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts als Komponistin im Schatten der Geschichte lebte, versteckt neben ihren kulturinteressierten Brüdern und eingezwängt in die strenge Hofetikette. Derselbe Hermann Meynert, der mit ausgewählten Zynismen seine Dresdner Mitmenschen karikierte, berichtete über diese Prinzessin:<sup>9</sup>

„[...] nenne ich die Prinzessin *A m a l i a*, Tochter des Prinzen *M a x i m i l i a n*; ihre von Allen, die sie näher kennen, mit Begeisterung gerühmte Herzengüte, ihr unerreichbarer Wohlthätigkeitssinn und ihr für alle Künste – in denen ihr umfassende Kenntnisse zu Gebote stehen sollen – entflammtes Gemüth, machen sie zu einer der edelsten und verehrungswürdigsten Fürstentöchter, welche Deutschland je besaß“.

Die wichtigste Sekundärquelle zur Biographie der Prinzessin Amalie ist auch heute noch die oben schon erwähnte Biographie von Robert Waldmüller *Aus den Memoiren einer Fürstentochter* von 1883, die auf der Grundlage der zwölf Tagebuchbände der Prinzessin, deren Verbleib nicht bekannt ist, erarbeitet wurde. Amalies Kompositionen sind in einer nicht besonders umfangreichen, aber sehr verdienstvollen Schrift vom Flötisten und Musikarchivar der Dresdner Hofkapelle Moritz Fürstenau *Die musikalischen Beschäftigungen der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen* zusammengestellt worden. Auf dieser Basis und mit Blick auf die Erinnerungs-Literatur der Zeit läßt sich Amalies Biographie und ihre soziale Situation natürlich nicht vollkommen erschöpfend darstellen; ein erster Versuch mag folgendermaßen beginnen:

Als ältestes Kind des Prinzen Maximilian (1759-1838) und seiner Ehefrau Caroline von Parma (1770-1804) wuchs Amalie behütet neben ihren sechs jüngeren Geschwistern auf. Sie war zehn Jahre alt, als ihre Mutter starb. 1807 wurde die familiäre Abgeschlossenheit zum ersten Mal durch äußere Gewalt gestört. Die Kinder des Prinzen wurden für ein paar Monate nach Frankfurt ausgesiedelt, da kriegerische Auseinandersetzungen mit Preußen zu befürchten waren. Der Frieden von Tilsit behob diese Gefahr, der Rückreise stand nichts im Wege. 1810 war Amalie volljährig im Sinne der Hofetikette. Man reiste mit ihr nach Prag und Karlsbad, um sie den Mitgliedern der europäischen Herrscherhäuser vorzustellen. Der Plan, sie mit dem österreichischen Prinzregenten Ferdinand zu vermählen, scheiterte aus politischen Gründen.

---

<sup>8</sup> vgl. Max Maria von Weber, a. a. O., Bd. 2, S. 189

<sup>9</sup> vgl. Hermann Günther Meynert, a. a. O., S. 344

1811 schrieb sie in ihr Tagebuch – nach den Aussagen Waldmüllers verzeichnete Amalie hier sonst vorwiegend äußere Begebenheiten – die gewichtigen Worte: *Ich hatte auch die Donna zu komponieren angefangen*<sup>10</sup>. *Una Donna* ist eine Oper mit italienischem, offenbar selbstverfaßtem Text, die 1816 mit Sängern und Musikern der Dresdner Hofkapelle in Pillnitz uraufgeführt wurde. Die 17jährige zeigte mit der zitierten Tagebucheintragung, mit dem Plan, ein umfangreiches musikdramatisches Werk zu komponieren, daß sie sich auf ganz natürliche Weise von der höfisch-familiären Hausmusik, die ihre Jugend begleitet hatte, emanzipierte.

Von klein auf wurden die Prinzenkinder zum Musizieren, zum Theaterspielen, zum Dichten und Komponieren angehalten. Eine Vorbildfunktion für Amalies kompositorisches Engagement hatte sicher ihre Großmutter, die hochtalentierte, bayerische Prinzessin Maria Antonia Walpurgis (1724-1780), die ebenfalls als Komponistin an die Öffentlichkeit getreten war<sup>11</sup>. Auch der Großvater Friedrich Christian und der Onkel Anton komponierten, der Vater schrieb Texte zu kleinen Liedern und Gelegenheitskantaten<sup>12</sup>.

Die Ausbildung der prinzlichen Kinder lag in den besten Händen, alle erhielten je nach Neigung Instrumental- und Gesangsunterricht bei Dresdner Musikern. Die Grundlagen der zeitgenössischen Allgemeinbildung, besonders den Geschichtsunterricht, vermittelte Vater Maximilian seinen Kindern selbst. Profunde Französisch- und Italienischkenntnisse erleichterten Amalie die Verständigung auf ihren vielen späteren Reisen durch Europa und den Kontakt mit den italienischen Orchestermitgliedern der königlichen Kapelle.

Von einer zweiten Unterbrechung des höfischen Alltags berichtet die Geschichtsschreibung: Im Zusammenhang mit Napoleons Rußlandfeldzug wurde Sachsen zum Kriegsschauplatz. Der Hof floh, wie bereits erwähnt, nach Prag. Für die Jahre 1813 bis 1815 bedeutete das eine Unbehaglichkeit und ungewohnte Enge. In Prag wurde der kulturelle Umgang natürlich weiter gesucht und gepflegt; Amalie komponierte, besuchte die Oper und das Theater und nahm weiterhin Musikstunden. Sie hatte engen Kontakt zum kurzzeitig sehr erfolgreichen böhmischen Opernkomponisten Antonín Fabián Jan Alois Vojtíšek (geb. 1771, gest. nach 1819). Wieder daheim in Dresden, vervollständigte die Prinzessin ihre kompositorische Ausbildung bei Carl Maria von Weber sowie bei Kapellmeister Francesco Morlacchi (1784-1841).

Aus noch spielerischem Umgang mit der Musik und der Literatur heraus verfaßte die junge Amalie Gedichte, die von Vater und Onkel vertont wurden. Als ein kompositorisches Erstlingswerk ist eine kleine Ballettmusik aus dem Jahr 1812 nachgewiesen, die als Einlagemusik für eine Kantate ihres Onkels Anton und ihres Vaters diente<sup>13</sup>.

Die Hausmusik der prinzlichen Großfamilie war ausgesprochen vielseitig. Zu Familienfesten und Geburts- oder Namenstagen erklangen von den Mitgliedern der Familie oder von Hofmusikern komponierte Huldigungsgesänge, -kantaten und -lieder in der Interpretation der Hofmusiker wie der Familienmitglieder selbst, etwa zum erwähnten Anntag des Jahres 1817. Solch eine Szene zeigt die Vermischung von offiziellem und privatem Charakter der prinzlichen

---

<sup>10</sup> vgl. Robert Waldmüller, *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, a. a. O., S. 57

<sup>11</sup> vgl. die Dissertation von Heinz Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Leipzig 1934

<sup>12</sup> Kompositionen von Mitgliedern aus dem Königshaus sind in Auswahl gesammelt in: Otto Schmid, *Musik am sächsischen Hofe*, Bd. 3, Leipzig 1900.

<sup>13</sup> vgl. Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 14

Musik. Das wohl oft auch gemeinsame Musizieren der Opern-„Profis“ mit den Mitgliedern der prinzlichen Familie nahm mehr den Charakter von bürgerlicher Hausmusik an, als den einer für Repräsentationszwecke angesetzten Hofmusik.

Seit etwa 1815 weisen Amalies Kompositionen nach Inhalt, Intention und kompositorischem Anspruch über den Bereich der rein privaten Hausmusik hinaus. Für die Jahre von 1815 bis 1835 liegen Uraufführungsdaten von nicht weniger als 17 umfangreicheren Kompositionen aus der Feder der Prinzessin vor<sup>14</sup>. Dazu zählen u. a. zwölf italienische Opern sowie drei Opern oder Singspiele auf deutsche Texte. Zudem sind 27 weitere Werke bei Fürstenau erwähnt: überwiegend Gelegenheitsmusiken wie Lieder und kleine Kantaten, ein dreisätziges Streichquartett, Variationen für Klavier aus der Prager Zeit, aber auch katholische Kirchenmusik für vierstimmigen Chor und Orchester. So vertonte Amalie das *Stabat mater*, *Regina coeli*, *Ave Regina*, *Alma redemptoris mater*, *Salve Regina*, die *Litania lauretana*, das *Tantum ergo* und ein *Miserere*. Diese Werke sind offenbar für die liturgische Verwendung in der Dresdner Hofkirche komponiert worden und auch dort zur Aufführung gelangt. In Webers Tagebuchaufzeichnungen finden das *Regina coeli* (23. Mai 1820), das *Stabat mater* (4. April 1824) und die Litanei (29. Dezember 1821 und öfter) Erwähnung. Fürstenau fällt ein kritisches Urteil über diese Kirchenstücke: *Sie lehnen sich im Stil an Joseph Schuster's Werke dieser Gattung an, welche flüssig und mit Gewandtheit geschrieben, doch oft der kirchlichen Würde entbehren*<sup>15</sup>.

Leider läßt sich dieses Urteil heute nicht überprüfen: In der Sächsischen Landesbibliothek befindet sich ein Großteil von Amalies Opern, wohingegen die noch bis 1945 in Dresden aufbewahrten Manuskripte ihrer Kirchenmusik und wenige Gelegenheitsstücke nicht mehr vorliegen. Sie wurden offenbar nach dem Zweiten Weltkrieg nach Moskau verbracht; ihr genauer Verbleib konnte bisher nicht geklärt werden.

Amalies Opern im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek mit Signaturangabe:

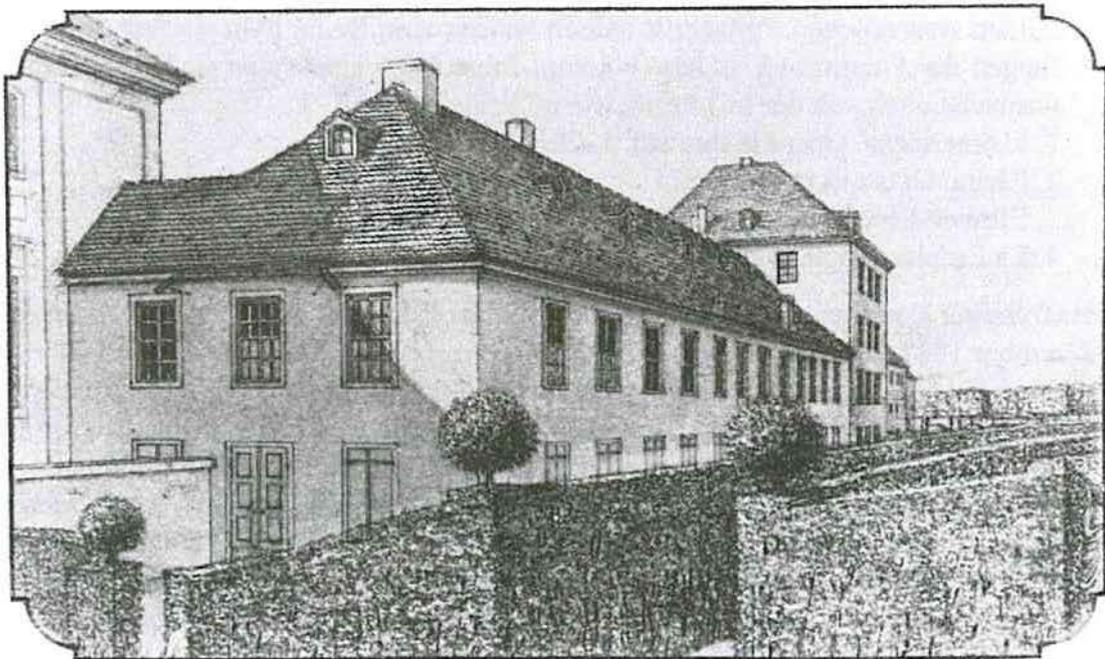
<i>Una Donna</i>	UA 8.6.1816	Mus. 4822-F-2a
<i>Le Nozze funeste</i>	UA 1816	Mus. 4822-F-5 und 5a
<i>Le Tre cinture</i>	UA 31.5.1817	Mus. 4822-F-4
<i>Il Prigioniere</i>	UA 1817	Mus. 4822-F-6
<i>Elvira</i>	UA 23.12.1821	Mus. 4822-F-8, 8a und 9
<i>Elisa ed Ernesto</i>	UA 2.8.1823	Mus. 4822-F-10 und 10a
<i>La Fedeltà alla prova</i>	UA 20.1.1826	Mus. 4822-F-15, 15a und 12
<i>Vecchiezza e gioventù</i>	UA 11.8.1828	Mus. 4822-F-17 und 17a
<i>Il Figlio pentito</i>	UA 25.7.1831	Mus. 4822-F-22 und 23a
<i>Il Marchesino</i>	UA 12.9.1833	Mus. 4822-F-26a und 501
<i>Die Siegesfahne</i>	UA 8.11.1834	Mus. 4822-F-27 und 29
<i>La Casa disabitata</i>	UA 17.9.1835	Mus. 4822-F-32a und 500

<sup>14</sup> Als Grundlage eines vorläufigen Werkverzeichnisses der Prinzessin dienen die Anhänge *Beilage A. Vorhandene Compositionen der Prinzessin Amalie* sowie *Beilage B. Verloren gegangene Compositionen der Prinzessin*, in: Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 54-60.

<sup>15</sup> vgl. Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 45

Das handschriftliche Aufführungsmaterial der Opern belegt, daß Amalie über die gesamte Aufführungs-Infrastruktur der Hofoper verfügte. So etwa finden sich in einigen Partituren Eintragungen und Korrekturen der jeweiligen dirigierenden Kapellmeister. Die Partituren und die zugehörigen Stimmen sind von denselben Hofnotisten kopiert, die auch das sonstige Aufführungsmaterial der Dresdner Hofoper für die regulären Aufführungen im Kleinen Morettischen Hoftheater herzustellen hatten. Auf den Gesangsstimmen sind in einigen Fällen die Namen der jeweiligen Sänger, die mit der Rolle betraut wurden, vermerkt; auch dieser Befund deckt sich mit Beobachtungen am Hofopern-Repertoire der Zeit<sup>16</sup>.

Da die Instrumentierung in vielen Fällen die gesamte Besetzung der Hofkapelle verlangt, versteht es sich von selbst, daß bei Aufführungen von Amalies Opern dieselben Dresdner Musiker herangezogen wurden wie für andere italienische Opern, etwa eines Paër oder Cherubini. Statt in der Hofoper und innerhalb der normalen Opernsaison mit zahlenden Besuchern ließ Amalie ihre Opern im privaten Kreis im kleinen Brühlschen Theater oder etwa im Stallgebäude der Orangerie in den Schloßanlagen in Pillnitz aufführen.



Brühlsches Theater, lavierte Federzeichnung von Friedrich Hagedorn

In Anbetracht der vielen künstlerisch aktiven Familienmitglieder aus dem Hause Wettin wurde es am sächsischen Hof im frühen 19. Jahrhundert nicht gern gesehen, wenn jemand aus der Familie mit eigener Kunst an die Öffentlichkeit trat. Die Herren der älteren Generation schämten sich fast ihrer Werke, sahen sie als Tagesgeschäft an, ließen die Elaborate von Verwandten oder Kapellmitgliedern abschreiben, damit die Autorschaft ins Dunkel geriet. So war auch Amalie gezwungen, für eine stark eingeschränkte Öffentlichkeit zu komponieren. Ein lehrreiches Ereignis mag es für die fast 30jährige Prinzessin gewesen sein, als 1823 vor einem

---

<sup>16</sup> Das Notenmaterial des Dresdner Opernrepertoires wird als „Opernarchiv“ im Bestand der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, aufbewahrt und ist seit kurzer Zeit von Barbara Wolff und Katharina Hofmann unter Leitung von Ortrun Landmann quellenkundlich erschlossen. Ein gedruckter Katalog des „Opernarchivs“ ist in Vorbereitung.

größeren Publikum ihre Komödie *Der Krönungstag* von Schauspielern des Hoftheaters auf der Bühne des Prinzenpalais aufgeführt wurde. Der König hieß diese Aufführung nicht gut und blieb demonstrativ fern, was als Ausdruck eines familiären Eklats gewertet wurde. Waldmüller berichtet diese Begebenheit und fährt fort: *Dies drängte den produktiven Trieb der Prinzessin freilich etwas zurück*<sup>17</sup>, und *nach dem Tode des Königs [er starb 1827] lag es nahe, mit diesen [Theater-]Stücken aus der bisher beobachteten Reserve nach und nach herauszutreten*<sup>18</sup>.

An dieser Stelle muß betont werden, daß es für eine Frau im 19. Jahrhundert geradezu einmalig war, über solch ein großes, professionelles Ensemble, wie es die Dresdner Hofoper darstellte, zu verfügen. Nur aus dieser spezifischen biographischen Situation der Prinzessin Amalie heraus ist es erklärlich, wie eine Frau entgegen allen Traditionen und gesellschaftlichen Unwägbarkeiten über mehrere Jahre hinweg eigene Opern und auch Kirchenmusik zur Aufführung bringen konnte, in einer Zeit, in der Frauen aus Komponistenkreisen so gut wie ausgeschlossen waren.

Moritz Fürstenau teilt die Opern Amalies in zwei Gruppen. Er macht eine Frühphase aus, die bis etwa 1820 reicht, und eine Gruppe von reiferen Opern. Über diese urteilt er:<sup>19</sup>

„Einen wesentlichen Fortschritt jedoch weisen eine Reihe italienischer Opernschöpfungen der Fürstin auf, welche bis zum Jahre 1826 entstanden und zum Theil auch wahrscheinlich von der [...] Prinzessin gedichtet waren [...].

1. L'Americana. Opera in due atti. 1820.
2. Elvira. Opera in tre atti. 1821.
3. Elisa ed Ernesto. Damma giocoso in due atti. 1823.
4. La Fedeltà alla prova. Damma giocoso in due atti. 1826.“

Webers frühester Kommentar zu einer Komposition der Prinzessin ist in seinem Tagebuch vom 23. Dezember 1821 überliefert: *Abends zur Prinzessin Amalie. Ihre Oper Elvira gehört über meine Erwartung gut.* Eineinhalb Jahre später, am 2. August 1823, hörte Weber Amalies Oper *Elisa ed Ernesto*; er notierte dazu im Tagebuch: *um 1/2 6 Uhr zur Prinzessin Amalie eingeladen. ihre Oper Ernesto ed Elisa wurde aufgeführt. ein schönes Talent, und bewundernswürdiger Fleiß.* Ein weiteres Jahr später, am 4. April 1824, dirigierte Weber Amalies *Stabat mater*, ein deutlicher Beweis dafür, daß die Kontakte enger geknüpft worden waren. Fürstenau faßt weitere Tagebucheinträge zusammen: *Sie [Amalie] benutzte seinen [Webers] Sommeraufenthalt 1824 in Hosterwitz, um in ländlicher Ruhe acht Lectionen in der Compositionslehre bei ihm zu nehmen. [...] Im Juni, October und November 1825 ertheilte er der Prinzessin wiederum sechs Lectionen. [...] am 10. Februar desselben Jahres [1826] verzeichnete er [Weber] in seinem Tagebuche [...] die letzte Lection bei Prinzessin Amalie*<sup>20</sup>. Fürstenau fährt fort: *Der Meister rechnete „die bei der lebenswürdigen und hochbegabten Dame verbrachten Stunden unter die angenehmsten und geistig angeregtsten jener Zeit“*<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> vgl. Robert Waldmüller, *Aus den Memoiren einer Fürstentochter*, a. a. O., S. 240

<sup>18</sup> a. a. O., S. 241

<sup>19</sup> vgl. Moritz Fürstenau, a. a. O., S. 17f.

<sup>20</sup> a. a. O., S. 16f.

<sup>21</sup> a. a. O., S. 17. Die abschließende, als Zitat gekennzeichnete, jedoch ohne Herkunfts-Nachweis versehene Passage stammt aus Max Maria von Weber, a. a. O., Bd. 2, S. 571; durch Webers TB ist sie nicht belegt.

Auch die nächste Aufführung eines größeren Werkes der Prinzessin stand unter Webers Leitung: die der Oberon-Oper *La Fedeltà alla prova* am 20. Januar 1826. Das Werk wurde immerhin so ernst genommen, daß eine Korrekturprobe am 17. Januar von zehn bis halb vier und eine Generalprobe am 19. Januar von zehn bis zwei Uhr vor der Uraufführung stattfanden<sup>22</sup>. Weber notierte am 20. Januar im Tagebuch: *um 5 Uhr den Oberon der Prinzeßin Amalia aufgeführt. ging sehr gut.* Am 16. Februar reiste er nach London ab.

Die zweiaktige kleine italienische Oper *La Fedeltà alla prova* ist offenbar in der Zeit des Kompositionsunterrichts der Prinzessin bei Weber, also 1824/25, entstanden. Es sei noch einmal erwähnt, daß Amalie zu diesem Zeitpunkt nicht nur das Dresdner Opernrepertoire der Zeit studiert hatte, das lange auf das italienische Repertoire eingeschränkt blieb, bis Weber deutsche und französische Werke spielen ließ; sie hatte zu diesem Zeitpunkt schon im Exil in Prag (1813-1815), während ihres Aufenthalts in Wien (1817) und während ihrer ersten Italienreise (1819) viele andere Werke gehört, gesehen und nach Noten am Klavier durchgearbeitet.

Für die *Fedeltà* kann keine genaue Entstehungszeit angegeben werden. Dabei wäre es wichtig zu wissen, ob Weber und Amalie sich unabhängig voneinander für die *Oberon*-Thematik interessiert hatten. Es erscheint jedoch wahrscheinlich, daß Amalie sich bereits längere Zeit mit dem Thema befaßt hatte, als Weber im August 1824 nach Charles Kembles Anfrage den *Oberon*-Stoff auswählte. Vielleicht hatten Amalie und Weber auch über dieses Sujet gesprochen, bevor der Komponist das Londoner Angebot erhielt. Leider scheint es für die Kontakte der beiden keine weiteren Belege zu geben.

Webers und Amalies *Oberon* unterscheiden sich nicht allein im Titel. Gemeinsam ist ihnen auf den ersten Blick lediglich die Shakespearesche Vorgabe aus dem *Sommernachts Traum*, eine Wette zwischen Titania und Oberon über die Möglichkeit der wahren Liebe zwischen Mann und Frau. Personal, Handlung, Sprache und musikalische Anlage differieren bedeutsam: *La Fedeltà alla prova* ist eine italienische, zweiaktige Opera seria mit Rezitativen, Arien, Ensemble-Nummern und zwei großen Finali. Der Text stammt von Amalie selbst, eine inhaltliche Vorlage ist nicht ermittelt, es besteht kein Zusammenhang zu Wielands *Oberon*, der die Grundlage zu Planchés Text der Weberschen Oper bot.

Übersicht über die einzelnen Nummern der *Fedeltà alla prova*:

Ouvertüre	<i>Larghetto</i> (G-Dur), <i>Allegro</i> (G-Dur), <i>Presto</i> (G-dur)	
<b>Akt I</b>		
Nr. 1 Introduzione	„Del sol benefico“ <i>Allegretto</i> (F-Dur)	Chor, Titania, Oberon
Nr. 2 Aria	„Nel mirarmi a te vicina“ <i>Andante</i> (D-Dur), <i>Allegro</i> (d-Moll)	Geltrude
Nr. 3 Aria	„Ah sei o chi inver“ <i>Allegretto</i> (F-Dur)	Egberto
Nr. 4 Terzetto	„Ad inseguir le belve“ <i>Andante</i> (Es-Dur)	Geltrude, Egberto, Oswaldo
Nr. 5 Romance	„Dorma pur riposa oh bella“ div. Tempi (G-Dur)	Chor, Titania (mit Harfe)

<sup>22</sup> vgl. Webers TB-Einträge vom 17. Januar 1826: *von 10 – 1/2 4. CorrecturPr. von der Prinzeßin Amalia Oper* und vom 19. Januar 1826: *10. 2 Uhr GeneralP: Prinzeßin A: Oper*

Nr. 6 Finale I	„Alfin mia dolce speme“ div. Tempi (G-Dur)	Chor, gesamtes Ensemble
<b>Akt II</b>		
Nr. 7 Aria	„Di un orrido deserto“ <i>Andante sostenuto</i> (F-Dur), <i>Allegro</i> (F-Dur)	Oswaldo
Nr. 8 Quartetto	„Un anima amante nel perder“ div. Tempi (G-Dur)	Titania, Geltrude, Oswaldo, Egberto
Nr. 9 Cavatina	„Io t'adoro“ <i>Andantino</i> (A-Dur), <i>Allegro</i> (E-Dur)	Oberon
Nr. 10 Duetto	„Cara deh un sol momento“ <i>Allegretto</i> (F-Dur), <i>Allegro</i> (F-Dur)	Titania, Egberto
Nr. 11 Duetto	„Al mio destin crudele“ div. Tempi (Es-Dur)	Geltrude, Oberon
Nr. 12 Finale II	„Oh che gioja che piacere“ div. Tempi (F-Dur)	Chor, gesamtes Ensemble (mit Harfe)

Im Mittelpunkt der Handlung der *Fedeltà* steht Geltrude, die Gattin des schottischen Fürsten Eggardo. Aufgrund eines Streites zwischen Oberon und Titania hatte das Paar Eggardo in Stein verwandelt. Ein Edelmann aus Eggardos Gefolge, Egberto, wirbt um Geltrude, die aber lediglich um Eggardo klagt. Ihre Klage kommt in ihrer Arie „Nel mirarmi a te vicina“ (Beim Verweilen in deiner Nähe, Nr. 2), deren zweiter Teil nach einem Andante in D-Dur (73 Takte) in d-Moll mit chromatischen Momenten (67 Takte) ausklingt, würdig zum Ausdruck. Egberto erhält eine Liebesarie „Ah sei o chi inver“ (Ah, du bist wahrhaftig, Nr. 3) (F-Dur, 178 Takte). Weitere Arien von ähnlichem Umfang, textbezogener Motivik und weitgehend obligater Bläserbehandlung stehen Oswaldo, Geltrudes Vater, und Oberon zu. Die Romanze der Titania mit gemischtem Chor, Harfe und Piccolo-Flöte „Dorma pur riposa oh bella“ (Schlafe, um auszuruhen, oh Schöne, Nr. 5) bildet den musikalischen Höhepunkt der Oper, im Rang gefolgt von den Ensemble-Nummern (Duetto Nr. 10 und 11, Terzett Nr. 4 und Quartett Nr. 8); besonders auf die beiden großräumig angelegten Finali sei hier verwiesen.

Oberon und Titania versuchen Geltrude respektive Egberto zu verführen. Egberto erliegt Titantias Versprechungen, während Geltrude hartnäckig vor Oberons Annäherungen flieht; vgl. Duett Nr. 11 „Al mio destin crudele“ (Bei meinem grausamen Schicksal). Das zweite Finale ist eine geschickte Zusammenführung der bisher entfalteten dramatischen und musikalischen Elemente. Vom Inhalt her bietet es ein lieto fine mit einem eindeutigen Sieg Titantias.

Auf den ersten Blick fällt bei der Instrumentierung die routinierte Bläserbehandlung auf, selbst das Fagott ist weitgehend selbständig geführt. Im zweiten Finale ersetzt das Fagott mit Hörnermotivik über weite Strecken die Hörner, die aufgespart werden, um bei der Lösung des Zauberbannes über Eggardo, unter Verwendung einer neapolitanischen Modulation, als neue und originäre Klangfarbe programmatisch benutzt zu werden. Besagtes Hörnermotiv wird bereits in der Ouvertüre eingeführt und dort in die thematische Arbeit einbezogen. Die Bläserverwendung allgemein ist in der gesamten Oper bemerkenswert. Sie resultiert offenbar aus Amalies Unterricht bei Weber. Fast durchgehend werden die Bläser in unterschiedlichsten Kombinationen eingesetzt. Es ist erstaunlich, wie dicht in der gesamten Partitur verschiedene Bläserkombinationen zusammengestellt werden, wie sie im klassischen Sinne verarbeitet und variiert werden und an der Stimmungsbildung in allen Nummern der Oper beteiligt sind.

Duetto  
Allegretto  
Geltrude  
Oberon  
Al mio destin crudele  
che - Tal conosci il quin  
Pelle ammi in quella omnia  
che - Tal conosci il quin

Amalie, Herzogin zu Sachsen, *La Fedeltà alla prova*  
Beginn des Duetts Nr. 11 Geltrude / Oberon „Al mio destin crudele“

Das Harmoniegerüst der einzelnen Nummern sowie die Tonartenverwendung in der gesamten Oper ist konsequent und durchaus der Zeit angemessen. Die nicht besonders virtuose Melodik ist auf die routinierte italienische Verzierungspraxis der Dresdner Hof Sänger berechnet. Auch in anderen Opern der Prinzessin, die sich zeitweise vom Rossini-Fieber anstecken ließ, bleibt Amalie dabei, virtuose Elemente im Vokalpart nicht zu notieren, sondern dem jeweiligen Sänger anheimzustellen.

Heinrich Marschner, der von 1824 bis 1826 als Musikdirektor in Dresden angestellt war, übernahm die Aufgabe, die Ouvertüre für Klavier zu vier Händen einzurichten<sup>23</sup>. Der Beginn des Duets Geltrude / Oberon Nr. 11 „Al mio destin crudele“ (132 T.) wurde postum im Klavierauszug veröffentlicht<sup>24</sup>.

Amalies eigentliche künstlerische Karriere aber begann erst im Jahr 1833 als Dramenautorin. In diesem Jahr erlebte sie mit ihrem Lustspiel *Lüge und Wahrheit*, das anonym in Berlin aufgeführt wurde, einen schriftstellerischen Durchbruch im dramatischen Genre. Von da an spielten zahlreiche deutschsprachige Bühnen ihre bürgerlichen Dramen und Lustspiele mit beachtlichem Erfolg<sup>25</sup>. Als Frucht dieses „Coming-Out“ veröffentlichte sie in den Jahren 1836 bis 1842 in einer sechsbändigen Werkausgabe 18 ihrer Theatertexte<sup>26</sup>. Im Bereich des unterhaltenden, gern moralisierenden aber solide ausgearbeiteten bürgerlichen Dramas hatte Amalie – die teilweise das Pseudonym „Amalie Heiter“ verwendete – nach Angabe der biographischen Gewährsmänner ihre Berufung gefunden. Die Dramen machten einige Furore, waren aber zu sehr Kinder ihrer Zeit, als daß sie heute mit einem länger anhaltenden Erfolg aufgeführt werden könnten<sup>27</sup>.

Immerhin stellt der stark soziologisch und geradezu modern argumentierende Theodor Mundt Amalies literarisches Werk 1842 noch in eine Reihe mit den Dramen von Friedrich Hebbel, Friedrich Halm, Michael Beer oder Karl von Holtei<sup>28</sup>.

Amalie blieb zeit ihres Lebens Dilettantin, auch wenn sie mit ihrem dramatischen Schaffen die Kritik der Öffentlichkeit nicht scheute; nie war sie auf den Erlös ihres künstlerischen Schaffens angewiesen. Die Sammlung ihrer Dramen ließ sie *Zum Besten des Frauenvereins zu Dresden* drucken. Die Kompositionen hatten allein ihren eigenen Ansprüchen zu genügen. Diese Ansprüche bewegten sich offenbar in einem musikalisch eher konservativen Bereich. Auch wenn ihre Einstellung zur modernen Musik der Zeit, also etwa zur Musik von Beethoven, Schumann oder Wagner, ihren Biographen nicht explizit bekannt war, so wird doch deutlich, daß sie sich nicht

---

<sup>23</sup> vgl. Otto Schmid, *Das sächsische Königshaus in selbstschöpferischer musikalischer Bethätigung*, Leipzig 1900, S. 27

<sup>24</sup> vgl. Otto Schmid, *Musik am sächsischen Hofe*, Leipzig 1900, Bd. 3, S. 55-59

<sup>25</sup> vgl. etwa die Zusammenstellung sämtlicher Aufführungen in Berlin, Dresden, München und Wien in: Robert Waldmüller [d. i. Charles Edouard Duboc] (Hg.), *Dramatische Werke der Prinzessin Amalie, Herzogin zu Sachsen*, Leipzig 1873, Bd. 1, Anhang D zur Lebensskizze, S. LII-LVI

<sup>26</sup> Amalie, Prinzessin von Sachsen, *Original-Beiträge zur deutschen Schaubühne*, Dresden und Leipzig 1836-42

<sup>27</sup> Zum dramatischen Schaffen vgl. die Dissertation von Christian Ponader, *Prinzessin Amalie von Sachsen. Ein Beitrag zur Geschichte des bürgerlichen Dramas*, Würzburg 1923.

<sup>28</sup> Theodor Mundt, *Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen [Friedrich von Schlegel's Geschichte der alten und neuen Literatur. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt, 2. Teil]*, Berlin 1842, S. 497f.

als eine musikalische Neuerin empfand. In ihrer Opernproduktion führte sie eine Tradition aus dem 18. Jahrhundert fort, die sich in ihrer Zeit überlebt hatte und durch Komponisten wie etwa Rossini auf der einen, Weber auf der anderen Seite neue Anstöße erhielt.

Will man vergleichbare kompositorische und dramatische Werke von anderen Autoren bei der Bewertung von Amalies Œuvre heranziehen, muß man in einem anderen Umfeld suchen als bei der Wiener und der deutschen Romantik oder dem Jungen Deutschland. Als Vorbilder Amalies sind vielmehr Komponisten wie Piccinni und Salieri sowie Dramatiker wie Kotzebue oder die erwähnten Holtei und Halm anzusprechen.

Um die Biographie der Weberschülerin an dieser Stelle noch zu Ende zu führen: Die Prinzessin blieb bis zu ihrem Tod Prinzessin und Herzogin zu Sachsen, also unverheiratet. Nach dem Ende ihrer literarischen Karriere in der Mitte des Jahrhunderts zog sie sich immer mehr zurück. Sie pflegte einen kleinen Freundeskreis, nahm bis ins Alter das sächsische Kulturleben interessiert wahr, erblindete in den frühen 50er Jahren, ließ sich den grauen Star behandeln, was ihr die Sehkraft eines Auges rettete. *Sie war, als sie alterte, eine kleine hagere Gestalt geworden, die kranken Augen waren geschützt durch eine blaue Brille, das rauhe Organ nahm wenig für sie ein; aber schon nach wenigen Augenblicken wünschte man ihre Erscheinung gar nicht anders als sie war*<sup>29</sup>.

Amalie war eine hochgebildete, ausgesprochen kreative Frau, eingeschnürt in das Korsett des Hofes<sup>30</sup>, der Kontakte zum sächsischen Adelskreis und zum intellektuell interessierten Bürgertum ausschloß oder zumindest nur in offiziellen Hofabenden oder im strengen Inkognito zuließ. Ihr Handeln war zudem eingeschränkt durch ihre Stellung als unverheiratete Frau: Vor diesem Hintergrund wirkt Amalies Engagement in der Musik als enorme Charakterleistung. Für ihre Persönlichkeitsentwicklung jedoch mag es die einzig mögliche Art der Flucht aus dem strengen höfischen Zeremoniell und eine Form der Selbstverwirklichung gewesen sein.

Betrachtet man einerseits die gesellschaftlichen Zwänge und andererseits die großartigen künstlerischen Möglichkeiten, über die Amalie in Gestalt des gesamten Dresdner Opernensembles verfügte, so steht ihr Operschaffen als absolut einmalig am Beginn des 19. Jahrhunderts da, flankiert nur von den Werken ihrer adligen Großmuttergeneration, denen einer Antonia Walpurgis, Herzogin von Sachsen, einer Anna Amalia von Preußen oder deren Schwester Wilhelmine von Bayreuth.

Und diese Einmaligkeit wurde durchaus von ihren Mitmenschen wahrgenommen, wenn dies auch nur selten ausgesprochen bzw. aufgeschrieben wurde. Noch in ihrem Sterbejahr weiß das *Musikalische Conversations-Lexikon* zu berichten:<sup>31</sup>

„Marie A.[malie] Friederike Auguste [...] hat sich [...] zu einer der geistvollsten Fürstinnen der Gegenwart gebildet. Auch in der Musik leistet sie Tüchtiges und einige ihrer Kirchenstücke, vorzüglich ein *Stabat mater*, sollen von Werth sein.“

---

<sup>29</sup> Friedrich Kummer, *Dresden und seine Theaterwelt*, Dresden 1938, S. 153f.

<sup>30</sup> Vgl. Friedrich Kummer, a. a. O., S. 152: *Sie hatte als Kind niemals zu Fuß über die Straßen Dresdens gehen, nie die Augustusbrücke betreten dürfen.*

<sup>31</sup> Hermann Mendel (Hg.), *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 1, Berlin 1870, S. 190

## ER BLEIBT IN DER FAMILIE ...

Zur Fehlzuschreibung des Kanons *An die Hoffnung* an Carl Maria von Weber

von Joachim Veit, Detmold

Nur ein Jahr nach seiner Wiederentdeckung der für autograph gehaltenen sogenannten *Salzburger Jugendmesse* Webers<sup>1</sup> publizierte Constantin Schneider in Heft 21 des Jahrgangs 48 der *Neuen Musik-Zeitung* unter dem Titel *Ein wiederentdeckter Kanon Carl Maria von Webers*<sup>2</sup> abermals ein bis dahin unbekanntes Werk des Komponisten, das er in einer Sammlung von Kanons des mit Michael Haydn befreundeten Benediktiners Werigand Rettensteiner in *einem Salzburger Kloster* entdeckt hatte<sup>3</sup>. Für Schneider war dieser Kanon neben dem kurz zuvor von Heinrich Damisch aufgefundenen *Canone a tre: „Wenn du im Arm der Liebe einst ruhest“*<sup>4</sup> von 1802 ein weiteres Zeugnis für die Übung der strengen Formen, die Weber als Schüler Michael Haydns absolvieren mußte, und die melodische Wendung im 3. Takt des Kanons erinnerte ihn *zudem auffallend an die so ausdrucksvolle Gesangsmelodie des 'Qui tollis' in genannter [Jugend-]Messe*<sup>5</sup>. Unter dem Titel: *Canone An die Hoffnung a 3 voci, Clavicembalo et Violone ad libitum* ließ Schneider eine 34taktige Partitur des von ihm spartierten B-Dur-Kanons in der Notenbeilage der *Musik-Zeitung* mit dem Namenszusatz *Carl Maria von Weber* abdrucken (vgl. Faksimile der Anfangstakte S. 79). Seither wurde der Kanon in den Werklisten neuerer Weber-Biographien geführt<sup>6</sup>.

Während es sich aber bei dem von Damisch veröffentlichten Stück wie im Falle des ebenfalls 1802 entstandenen Kanons „Mädchen, ach meide“ (JV 35) um einen dreistimmigen a-cappella-Kanon handelt, tritt bei *An die Hoffnung* eine eigene Instrumentalbegleitung hinzu, außerdem ist dem 24taktigen Kanon-Teil eine 10taktige Coda angehängt. Auch inhaltlich entspricht der Text nicht dem Typus des Gesellschaftskanons, den Weber sonst pflegte:<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Neuausgabe der Partitur: Augsburg u. Köln: Benno Filser, 1926; vgl. dazu Schneiders Aufsatz *Carl Maria von Webers große Jugendmesse in Es-Dur*, in: *Musica Divina*, Jg. 14 (1926), S. 33-40 u. 53-56; zur Echtheitsfrage vgl. J. Veit, *Ist Weber's »Jugendmesse« ein »authentisches Machwerk«? Anmerkungen zu einer neu entdeckten Partitur des Werkes in Český Krumlov*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1 (1993), S. 83-105

<sup>2</sup> Jg. 48, Heft 21 (1927), S. 468-470, dazu Notenbeilage Nr. 11

<sup>3</sup> a. a. O., S. 469; Schneider gibt den Namen irrtümlich mit *Weigand Bettensteiner* an.

<sup>4</sup> Heinrich Damisch, *Ein unbekannter Kanon von Carl Maria von Weber*, in: *Der Zuschauer. Monatsschrift für Musik und Bühnenkunst. Beilage zur Deutschösterreichischen Tages-Zeitung*, Jg. 1925/26, Folge 8 (Juni 1926), S. 3-4. Der Kanon ist dort im Faksimile abgebildet; es handelt sich zweifelsfrei um ein Dokument in Webers früher Handschrift.

<sup>5</sup> Schneider (1927), a. a. O., S. 469; bei der melodischen Schlußwendung in T. 7/8 des *Qui tollis* (vgl. Schneiders Ausgabe, S. 18 mit T. 3/4 des Kanons im Faksimile der Beilage zur *Neuen Musik-Zeitung*) handelt es sich allerdings um eine Allerweltsfloskel, die man in Werken aller Komponisten der Zeit auf Schritt und Tritt findet.

<sup>6</sup> vgl. Hans Schnoor, *Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 484; John Warrack, *Carl Maria von Weber*, deutsche Ausgabe Hamburg 1972, S. 469

<sup>7</sup> Textwiedergabe nach Schneider

*Kanon:* Hoffnungsstrahl, der mich belebte,  
dankbar ehrt dich mein Gesang;  
wie mich sanft dies Wort durchbebte,  
Glut durch jede Nerve drang,  
nur vergebens widerstrebte  
sie der Liebe holdem Drang.

*Coda:* Wahre Zärtlichkeit  
trotzt dem Zahn der Zeit,  
ja, Äonen lang  
ertönt dir unser Dank.

Schließlich wirkt auch die Unterlegung dieses Textes teilweise unbeholfen – Zweifel an der Authentizität waren also angebracht. Schneiders Vorlage war in Salzburg aber zunächst nicht nachzuweisen.

48.  
Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.  
Verlag von Carl Grüniger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart-Leipzig.

1927.  
Nr. 11  
zu Heft 21

## CANONE An die Hoffnung

a 3 voci, Clavicembalo et Violone ad libitum.

Gemächlich und sanft.

Carl Maria von Weber.

1. Stimme. Hoff-nungsstrahl- der mich be- leb- te, dank- bar ehrt- dich

2. Stimme.

3. Stimme.

Violone.

Clavicembalo.

Beginn des Kanon-Erstdrucks (T. 1-6) in der *Neuen Musik-Zeitung*

Ein Eintrag in den Verzeichnissen von *RISM* brachte die Zuweisung dann ins Wanken und bestätigte zugleich die Einwände gegen die Textunterlegung: In der Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek in Regensburg wird die Handschrift eines laut Notenincipit ebenso beginnenden Kanons mit dem Text „Ah se in cielo benigne stelle“, ebenfalls in B-Dur, aufbewahrt, die laut gedrucktem Katalog von Bernhard Anselm Weber stammte. Während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Regensburg 1997 konnte eine Autopsie der Handschrift erfolgen, die die Zweifel an der Zuweisung an Carl Maria von Weber bestätigte. Erhalten hat

sich in Regensburg einerseits eine Partitur des Werkes, in der die drei singenden Personen als *Eleonor* (Sopran), *Fontrose* (Tenor) und *Inès* (Sopran) bezeichnet sind, der Kanon ist hier vom Orchester (2 Clarinetten in B, 2 Fagotti, Violini, Viola, Bassi) begleitet und diese Orchesterstimmen sind auch einzeln vorhanden (dort ist jeweils nachträglich eine viertaktige Orchester-einleitung zugefügt worden)<sup>8</sup>. Darüber hinaus existieren noch zwei dreistimmige Singstimmen-Auszüge<sup>9</sup>, in denen jeweils die instrumentale Baßstimme mit angegeben ist. Als Überschrift des Werkes ist über der ersten Partiturseite notiert: *Canon di Weber* – worauf die Hinzufügung *Bernhard Anselm* im Katalog zurückging, war zunächst nicht zu klären. Der Text dieser Fassung lautet:

Ah, se in cielo, benigne stelle,  
la pietade non è smarrita,  
o toglietemi la vita  
o lasciatemi il mio ben.

Textunterlegung und Melodie passen hier sehr viel besser zusammen, so daß man annehmen muß, daß es sich um die Originalvertonung handelt. Die Komposition umfaßt in dieser Fassung allerdings 48 Takte. Dabei folgt nach dem 24taktigen Kanon (ohne neue Bezeichnung) die 10taktige Coda, jedoch mit vertauschten Stimmen (statt der Anordnung 1–2–3 hier 3–2–1), dieser Abschnitt wird anschließend *a cappella* wiederholt und ein viertaktiger Orchesteranhang beschließt das Stück.

Offensichtlich handelte es sich also um eine Nummer aus einer italienischen Oper. Eine solche hat aber Bernhard Anselm Weber laut Werkverzeichnissen nicht komponiert – denkbar war allenfalls, daß er eine Einlege-Nummer für ein italienisches Werk eines andern Komponisten geschrieben hatte. Die Überprüfung der umfangreichen B.-A.-Weber-Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin brachte aber keinen Anhaltspunkt für eine entsprechende Komposition<sup>10</sup>. So konnte man nur durch das Auffinden der von Schneider benutzten Quelle eine Klärung der Frage erhoffen.

Durch die bibliophile Michael-Haydn-Biographie von Gerhard Croll und Kurt Vössing<sup>11</sup> auf die zahlreichen Kompositionsabschriften des Haydn-Freundes Pater Werigand Rettensteiner (1751-1822) in der Benediktinerabtei Michaelbeuern aufmerksam geworden, erfolgte eine Anfrage im dortigen Musikarchiv. Im Mai 1998 kam von Pater Berthold Egelseder die freundliche und erfreuliche Auskunft, daß sich dort der gesuchte Kanon unter der Archiv-Nr. XXIV 113 in der Handschrift Rettensteiners aufgefunden habe<sup>12</sup>. Das Titelblatt dieser Quelle lautete:

<sup>8</sup> *D-Rtt*, Signatur: B. A. Weber 1, Partitur: 1 DBI. (8 b. S.), WZ: 3 Halbmonde, Gegenmarke: „VM“; Stimmen: WZ „VNOLD“ bzw. „WOLFEG“ mit Wappen; der Thurn- und Taxisschen Hofbibliothek sei herzlich für die Möglichkeit der Einsichtnahme und für Teilkopien der Handschrift gedankt.

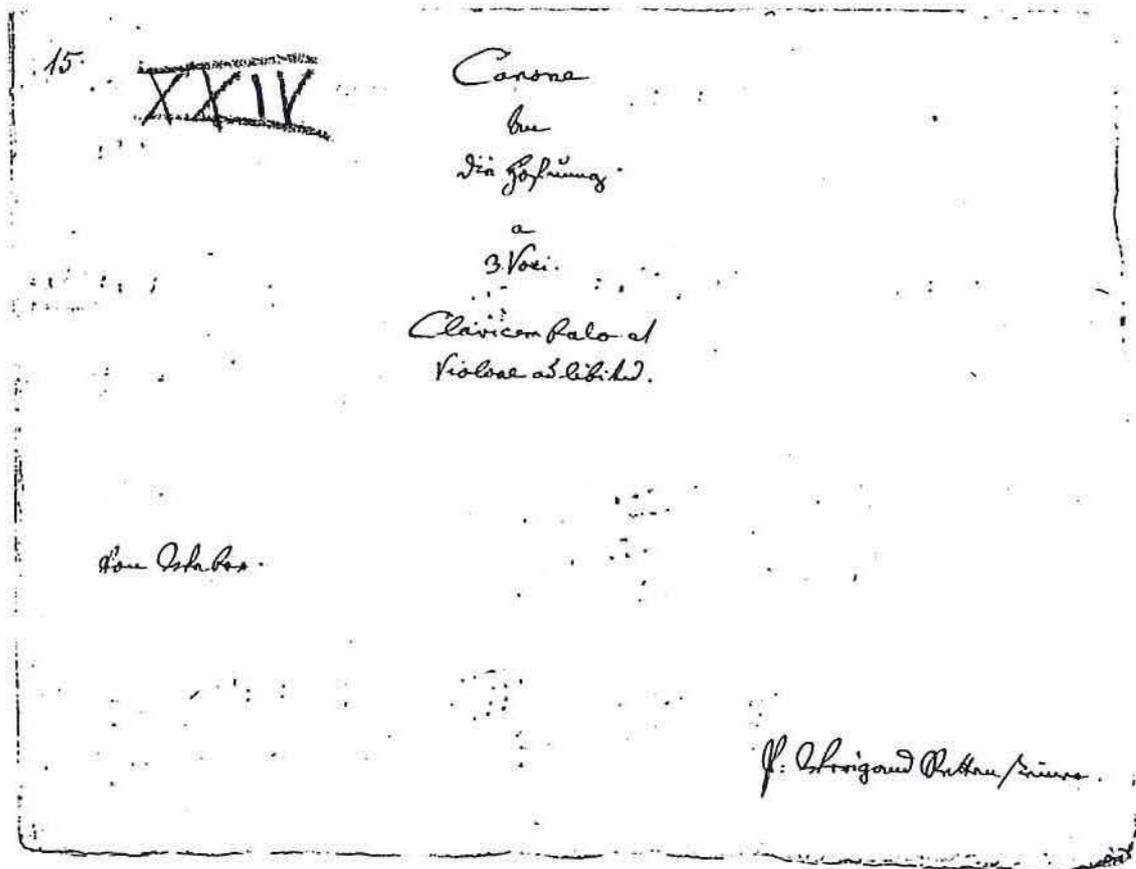
<sup>9</sup> einer davon in der Handschrift des Partiturschreibers (auf gleichem Papier wie die Partitur), die andere von zweiter Hand (auf dem Papier der Stimmen)

<sup>10</sup> Meinem Kollegen Frank Ziegler danke ich herzlich für die Überprüfung der Berliner Bestände und mancherlei andere Auskünfte in Zusammenhang mit dem Werk.

<sup>11</sup> *Johann Michael Haydn. Sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit*, Wien 1987

<sup>12</sup> Herrn Pater Egelseder gilt mein herzlichster Dank für seine Auskünfte und die unkomplizierte Anfertigung einer Kopie der Handschrift und die freundliche Genehmigung zum Abdruck des Titelblatts. Übersehen hatte ich im übrigen, daß Kloster Michaelbeuern als Aufbewahrungsort der Handschrift schon im Verzeichnis der

„Canone | An | die Hofnung | a | 3 Voci. | Clavicembalo et | Violone ad libitum. |  
[links:] Von Weber. | [am unteren rechten Rand:] P: Werigand Rettensteiner.“



Vorhanden waren außer drei Canto-Stimmen (Canto I, II, III), eine *Clavicembalo*- und eine *Violone*-Stimme. Bis auf einige fehlende Bindebögen und die fehlende Bemerkung am Schluß *Da Capo Coda* war dieser Satz im Druck der *Neuen Musik-Zeitung* völlig korrekt wiedergegeben – aufgrund der engen Kontakte Rettensteiners zu Michael Haydn schien die Ergänzung des *Carl Maria* in der Namenszeile gerechtfertigt.

Von wem stammt der Kanon aber nun wirklich? Kontakte Bernhard Anselm Webers zum Kreis um Michael Haydn waren nicht bekannt. Eine italienische Komposition Carl Maria von Webers aus dieser frühen Zeit schien aber ebenfalls unwahrscheinlich.

Wie so oft, ergab sich die Lösung des Problems durch einen reinen Zufall. Der Leiter der Handschriftenabteilung der Hamburger Staatsbibliothek, Jürgen Neubacher, hatte 1997 in der *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling* einen Beitrag über den *Aepfeldieb* (ein Singspiel mit Musik von Joseph Haydn u. a. Komponisten, arrangiert von Franz Anton von Weber und/oder seinen beiden ältesten Söhnen) veröffentlicht<sup>13</sup>. Von ihm hatte ich erfahren, daß neben diesem

---

Notenbeispiele zu Constantin Schneiders *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935, S. 274 genannt ist (im Haupttext, S. 144, ist dagegen kein Fundort angegeben).

<sup>13</sup> *Die Webers, Haydn und „Der Aepfeldieb“*. Eine Untersuchung der Musikhandschrift ND VII 168 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum*

Aufführungsmaterial auch eines zum *Transport im Koffer* von Edmund Weber und ein Textbuch zu Fridolin Webers *Der Freybrief* in die Bibliothek zurückgekehrt war. Im Zuge der Überprüfung anderer Handschriften von Carl Maria von Weber sichtete ich in Hamburg auch die Materialien von Fridolin und Edmund von Weber, da wir bisher nur wenige Handschriftenproben der Stiefbrüder nachweisen konnten<sup>14</sup>. Interessanterweise sind Partitur, Orchester- und Singstimmen des Hamburger Materials zum *Transport im Koffer* teils von Edmund, teils von Fridolin von Weber (u. a.) selbst geschrieben<sup>15</sup>; die in den Vokalstimmen notierten Namen von Mitgliedern der von Weberschen Schauspieltruppe, aber auch von Mitgliedern des Hamburger Theaterpersonals und die Datierung in Stimme Nr. 26<sup>16</sup> machen es wahrscheinlich, daß es sich um das Originalmaterial handelt, das Edmund von Weber auf den verschiedenen Stationen der Wandertruppe mit sich führte. Bei der Überprüfung der Quellen zum *Transport im Koffer* wunderte ich mich zunächst über die Rollennamen: *Laura, Leonore, Louise, Ines, Jeannot, Don Galvez, Fontrose, Mosquito* u. a. Bei den Namen *Leonore–Ines–Fontrose* hellhörig geworden, blätterte ich mit Spannung durch die Partitur. Und tatsächlich: Nr. 6. Canon. *Andante*, B-Dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt, *Leonore, Fontrose, Ines*: „Hofnungs Stral der mich belebte“ [!!!]: Die gleiche Stimmbesetzung wie in der Regensburger Partitur (Sopran, Tenor, Sopran), lediglich das Orchester um zusätzliche *Corni in B con sordini* erweitert und die Violoncello-Stimme als ausgeschmückte Baß-Stimme stärker an die Violone-Stimme der Michaelbeuerer Handschrift angelehnt.

Die Form des Kanons allerdings war hier wiederum eine andere: Statt des zweiten Stimmeneinsatzes schließt in T. 9 in der ersten Stimme das zehntaktige Thema der Coda (in der Regensburger Partitur T. 25ff. Unterstimme) an, erst dann folgt in T. 19 der zweite Themeneinsatz im Tenor (also die ursprüngliche Fortsetzung mit T. 9ff.), der wiederum im 9. Takt mit dem 10taktigen Coda-Thema (nun in zweistimmiger Fassung) fortgesetzt wird, und erst in T. 37 tritt die letzte Stimme mit dem Kanon-Thema hinzu, dem dann wie in Regensburg die Coda folgt (T. 45-54), danach wird der gesamte dreistimmige Teil des Kanons einschließlich Coda wiederholt, wobei das Thema nun in der Oberstimme liegt (vgl. diesen Abschnitt im Notenbeispiel S. 84-86, originale Partituranordnung und Textwiedergabe). Auf diese Weise erreicht der Kanon eine Ausdehnung von 72 Takten. Innerhalb der Nummer schließt sich nun unmittelbar (nachdem die Streicher ihre Dämpfer abgelegt haben) ein 126taktiges Es-Dur-*Allegro* im  $\frac{4}{4}$ -Takt an auf den Text: „Was wir oft für Unfall halten, ist ein Ahnden naher Lust“.

---

65. *Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr u. Wolfgang Ruf, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 989-1008. Herrn Dr. Neubacher sei für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Manuskripte und die Anfertigung eines Mikrofilms der Partitur gedankt.

<sup>14</sup> Das *Freybrief*-Textbuch (Theater-Bibliothek, Nr. 225) stammt allerdings von der Hand Franz Anton von Webers; vgl. dazu Neubacher, a. a. O., S. 996.

<sup>15</sup> Eine genauere Beschreibung der Materialien erfolgt gelegentlich an anderer Stelle.

<sup>16</sup> Stimme des *Mosquito*, geschrieben von Edmund von Weber; als Personen sind Herr [Vincenz] *Weyrauch* (Franz Anton von Webers Schwiegersohn, Mitglied seiner Truppe) und Herr [Gottfried] *Eule* (laut Neubacher, a. a. O., S. 1004, Mitglied des Hamburger Personals) verzeichnet; angemerkt ist von dritter Hand: *ausgetheilt, d. 18. Mart: 1791*, d. h. unmittelbar nach Ende der Augsburger bzw. einen Monat vor der Nürnberger Spielzeit der von Weberschen Truppe – oder, wie Neubacher angibt, zweieinhalb Monate vor der Hamburger Aufführung des Singspiels am 30. Mai 1791. Da in Nürnberg erst eine Aufführung am 12. Juli 1792 nachweisbar ist, hat Neubachers Annahme größere Wahrscheinlichkeit. Allerdings sind die Namen der Weberschen Truppe die ursprünglichen und die Hamburger hinzugesetzt, so daß von einer früheren Uraufführung des Werkes ausgegangen werden müßte.

### Nr. 6: Canon. Andante

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Corni in B con sordini**: Treble clef, 3/4 time, starting with a *p* dynamic.
- Clarineti in B**: Treble clef, 3/4 time, starting with a *p* dynamic and moving to *fp* later.
- Fagotti**: Bass clef, 3/4 time, starting with a *p* dynamic and moving to *fp* later.
- Violini con sordini**: Two staves, Treble clef, 3/4 time, starting with a *p* dynamic and moving to *fp* later.
- Viole**: Bass clef, 3/4 time, starting with a *p* dynamic and moving to *fp* later.
- Leonore**: Treble clef, 3/4 time, vocal line with lyrics: Hof - nungs Stral, der mich be - leb - te.
- Fontrose**: Treble clef, 3/4 time, rests throughout.
- Ines**: Treble clef, 3/4 time, rests throughout.
- Basso**: Bass clef, 3/4 time, starting with a *p* dynamic and moving to *fp* later. The label "Violoncell" is placed above the staff, and "Baß" is written below it.

Quelle: Hamburg SUB (ND VII - 422)

Edmund von Weber, *Der Transport im Koffer*, Beginn des Canons Nr. 6 (T. 1-4)



63 [a 21]

Cor (B) *p* *fp* *p*

Cl. (B) *p* *fp* *p*

Fg. *p* *fp* *p*

VI. 1 *p*

VI. 2 *p*

Vle. *p*

Leonore  
 Wah - re Zart - lich - keit  
 trotz dem Zahn der Zeit.  
 ja. Ae - o - nen lang er -

Franzise  
 dir o Zart - lich - keit  
 sey mein Herz ge - weih,  
 mein Herz ge - weih,  
 ja. Ae - o - nen - lang er -

Ines  
 Sanft - er Zart - lich - keit  
 war ihr Herz ge - weih,  
 ihr Herz ge - weih,  
 ihr Herz ge - weih,  
 ja, der Sieg ge - lang, laut

B.

71  
**Allegro**  
In Es senza sordini

The musical score is arranged in systems from top to bottom: Cor (B), Cl. (B), Fg., Vl. 1, Vl. 2, Vla., Leonore, Fontrose, Ines, and B. The vocal parts (Leonore, Fontrose, Ines, B.) include German lyrics. The instrumental parts (Cl. (B), Fg., Vl. 1, Vl. 2, Vla.) are marked with dynamics such as *f* and *senza sordini*. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

**Cor (B)**  
*f*

**Cl. (B)**  
*f*

**Fg.**  
*f*

**Vl. 1**  
*f*

**Vl. 2**  
*f*

**Vla.**  
*f*

**Leonore**  
Ihm! Ihr un - ser Dank.  
Was wir oft für Un - fall hal - ten, was wir oft für Un - fall hal - ten, ist ein Ahn - den na - her! Lust, ist ein

**Fontrose**  
Ihm! Ihr un - ser Dank.  
Was wir oft für Un - fall hal - ten, was wir oft für Un - fall hal - ten, ist ein Ahn - den na - her! Lust, ist ein

**Ines**  
schal - let un - ser Dank.  
Was wir oft für Un - fall hal - ten, was wir oft für Un - fall hal - ten, ist ein Ahn - den na - her! Lust, ist ein

**B.**  
*f*

Dieser Befund paßte nun ausgezeichnet zu der aus Salzburg stammenden Michaelbeuerer Quelle: Edmunds Singspiel war in Salzburg am 3. und 5. Juli 1795 durch die Truppe seines Vaters – offensichtlich erfolgreich – aufgeführt worden<sup>17</sup>, worüber auch Carl Ludwig Costenoble in seinen Erinnerungen berichtet<sup>18</sup>. Wenige Tage zuvor war im *Salzburger Intelligenzblatt* Nr. 25 vom 20. Juni 1795 (S. 399) folgendes Huldigungs-Gedicht erschienen:

„Auf einen vierst. Kanon von Hrn. Edmund Weber  
(gesungen den 13 Juny 1795, am Nahmenstage seines Hrn.  
Vaters, des hiesigen Hofschauspieldirectors Franz Anton  
von Weber.)

Amphions Leyer weckte Felsen einst ins Leben;  
und hemmte selbst der Flüsse raschen Lauf,  
Von Weber! Dir ist noch mehr Zauberkraft gegeben  
Dein hoher Satz stellt' uns ein größres Wunder auf.  
Wir haben Herzenstränen-Bäche fließen sehen,  
Und Kenner vor Erstaunen angewurzelt stehen.“

Und in Nr. 28 des gleichen Blattes findet sich auf S. 447 folgende Notiz zur vorläufig letzten Aufführung der von Weberschen Truppe in Salzburg am 6. Juli 1795:

„Die geistliche Braut, ein Lustspiel in 5 Aufz. zum Beschluss ein kunstvoller vierstimmiger Kanon von Herrn Edmund von Weber, als Abschiedslied, indem sich die hier überaus beliebte aus vortrefflichen Oper- und Schauspiel-Mitgliedern bestehende Gesellschaft auf eine kurze Zeit nach der Salz. Stadt Hallein begab.“

Edmund von Weber scheint sich also in dieser Zeit häufiger mit kontrapunktischen „Kunststücken“ präsentiert zu haben, so daß möglicherweise dadurch einer seiner Kanons Eingang in die Sammlung des Paters Rettensteiner fand.

Kein Zusammenhang ergibt sich auf diese Weise aber mit der italienischsprachigen Fassung des Kanons in der Regensburger Quelle. Der Text stammt aus Pietro Metastasio *L'Eroe cinese* (1752), die zunächst von Giuseppe Bonno (Venedig 1752) und danach u. a. von Baldassare Galuppi (Neapel 1753), Antonio Sacchini (München 1770) und Domenico Cimarosa (Neapel 1782) vertont wurden<sup>19</sup>. In Sacchinis Vertonung steht der Text gleich zu Beginn der

---

<sup>17</sup> vgl. die Anzeigen im *Salzburger Intelligenzblatt*, hg. von Lorenz Hübner, Jg. 11, Nr. 27 und 28 (4./11. Juli 1795), S. 431 bzw. 447 (dort heißt es zur Wiederholung am 5. Juli: „mit dem größten Beyfalle aufgeführt“); neuerdings zitiert bei Ernst Rocholl, *Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen. Dokumentation zur Ausstellung aus Anlaß des 200. Todesjahres 1998 der Mutter Webers in Marktoberdorf*, Marktoberdorf 1999, S. 54f.; vom Verfasser benutztes Exemplar: Salzburg, Museum Carolino Augusteum

<sup>18</sup> Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, Bd. 1 [*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18], Berlin 1912, S. 86; Costenoble erinnert sich an das Werk als *ziemlich gehaltlos von seiten des Textes wie der Musik*.

<sup>19</sup> Personen sind darin Leango (Kaiser von China), Siveno (dessen Sohn), Lisinga (tartarische Prinzessin), Ulania (deren Schwester) und Minteo (Mandarin).

Oper als erste Arie des Siveno zum Abschluß der 2. Szene<sup>20</sup>. Die Verwendung des Textes zu einem dreistimmigen Kanonsatz setzt also inhaltlich ein von dieser Oper völlig abweichendes Handlungsgerüst voraus.

Möglicherweise hatte sich der offensichtlich beliebte Text<sup>21</sup> auch verselbständigt: In Regensburg findet er sich auch in einer Vertonung als 4stimmiger Kanon mit Cembalobegleitung von Theodor von Schacht (1748-1823)<sup>22</sup>.

So endet die Geschichte eines mehrjährigen Zweifels zwar mit der nahezu zweifelsfreien Zuweisung des Kanons an Edmund von Weber – das Werk bleibt also gewissermaßen „in der Familie“ –, restlos klären lassen sich aber Entstehung und Herkunft des Kanons bislang nicht: vielleicht hilft auch hier irgendwann noch ein freundlicher Zufall bei der Klärung des „Restrisikos“.

## WEBER SCHEIB(CH)ENWEISE

Eine Diskographie, zusammengestellt von Frank Ziegler, Berlin

### Teil V: Klaviermusik

Nach den vorhergehenden vier Teilen, die Webers Bühnenschaffen, die sonstige Vokalmusik, die Orchesterwerke und die Kammermusik zum Inhalt hatten, widmet sich der Teil V der Diskographie der Klaviermusik des Komponisten und damit jener Sparte seines Schaffens, deren interpretatorische Umsetzung sich auf Tonträgern am weitesten zurückverfolgen läßt. Die ältesten Weber-Einspielungen wurden bereits um 1900 auf Klavierrollen für Reproduktionsklaviere festgehalten, und dabei handelt es sich naturgemäß überwiegend um originäre Klavierstücke, seltener um Klavierauszüge von Ouvertüren und anderen Orchesterwerken. Die Vokalmusik war zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch auf die Aufzeichnung mit Hilfe eines Phonographen angewiesen; diese Aufnahmen sind, besonders durch den starken Verschleiß der als Aufzeichnungsmedium benutzten Wachs-Zylinder, oftmals von minderer Qualität. Die Klavierrollen hingegen bieten bei sachgemäßer Übertragung ein fast modern anmutendes Klangbild, wenn auch oft nur eindimensional, da Parameter wie Dynamik oder Anschlagkultur nicht oder nur ungenügend wiedergegeben werden. Klavierrollen mit Weber-Aufnahmen sind heute selten

---

<sup>20</sup> vgl. Ausgabe von Eric Weimer, in: *Italian Opera 1640-1770*, hg. von Howard Mayer Brown u. Eric Weimar, New York und London: Garland, 1982, S. 28-46. Der von 2 Hörnern, 2 Oboen und Streichern begleitete Satz steht hier ebenfalls in B-Dur, allerdings im  $\frac{4}{4}$ -Takt. Der Text des Mittelteils („Voi, che ardete ognor si belle | del mio ben nel dolce aspetto, | proteggete il puro affetto | che ispirate a questo sen“) ist in der Kanonfassung nicht übernommen. Textbuchdruck vgl. *Italian Opera Librettos: 1640-1770*, hg. von Howard Mayer Brown, New York und London: Garland, Vol. XIV (1983), Nr. 3, S. 5.

<sup>21</sup> Die 6. kumulierte Auflage der *RISM-CD* verzeichnet 20 Einträge zu dieser Arie.

<sup>22</sup> Vgl. *D-Rtt*, Schacht 128 (innerhalb einer Kanon-Sammlung Schachts): *Adagietto*,  $\frac{3}{4}$ , F-Dur. Schacht selbst hatte den Text möglicherweise bei seiner Instrumentierung der gleichnamigen Arie von Francesco Bianchi kennengelernt (vgl. *D-Rtt*, F. Bianchi 1), die er um 1790 für Solovioline und Orchester arrangierte.

geworden, und auch für die vorliegende Zusammenstellung dienten überwiegend Nachweise in der Literatur als Grundlage, etwa in alten Vertriebskatalogen<sup>1</sup> oder in Fach-Publikationen<sup>2</sup>.

Erst die Erfindung der Schallplatte brachte nach den letztlich unbefriedigenden Aufnahmen mit Phonograph oder Klavierrolle den Durchbruch innerhalb der musikalischen Klangaufzeichnung, und von Beginn der kommerziellen Verbreitung der Schellackplatten an wurden u. a. Weber-Interpretationen angeboten. Neben beliebten Opernarien waren auch hier Klavierstücke die Spitzenreiter, etwa die unverwüstliche *Aufforderung zum Tanze* oder der als *Perpetuum mobile* separierte 4. Satz der 1. Klaviersonate. Die Entwicklung der Langspielplatte lenkte das Interesse dann vornehmlich auf andere Bereiche des Weberschen Œuvre, dennoch blieben seine Klavierwerke – wenn auch vielleicht etwas im Schatten – quasi ohne Unterbrechung ein Objekt der auf Tonträger dokumentierten Weber-Pflege. Und so bietet der Überblick über mehr als ein Jahrhundert Weber-Klavierspiel eine Reihe klangvoller Namen, von Eugen d'Albert, José Vianna da Motta, Leopold Godowsky, Josef Lhévinne, Alfred Cortot, Ignaz Friedman, Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus, Benno Moiseivitch und Alexander Brailowsky über Claudio Arrau, Svjatoslav Richter und Emil Gilels bis zu Alfred Brendel, Dino Ciani und Anatol Ugorski.

Neben diesen herausragenden Interpretationen sei aber auch editorischer Großleistungen gedacht, die – oftmals mehr als bei den großen „Tastenrittern“ der ersten Garde – auf einer langjährigen und intensiven Beschäftigung mit Weber basieren: An erster Stelle sei hier die (fast) komplette Einspielung des Weberschen Klavierwerks von Hans Kann genannt; in jüngerer Zeit legte Alexander Paley einen mehrteiligen repräsentativen Querschnitt durch das Klavierschaffen des Komponisten vor.

Einbezogen in die Auflistung wurden auch Bearbeitungen Weberscher Klavierwerke, allen voran die diversen Orchesterfassungen der *Aufforderung zum Tanze*, die das Original im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit fast verdrängt haben.

## Kompositionen für Klavier zu zwei Händen

### Sonaten

#### JV 138 **Sonate für Klavier Nr. 1** C-Dur op. 24

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian 10561-10564
- d'Arco, A. (vor 1956); Oiseau Lyre 50 068
- Arrau (1941); Victor M-884 (Dante HPC 009)
- Ciani (1968); Arlecchino 69-70
- Dacosta (P 1970); Tudor 0 901
- Girod (1982); Solstice CD 24/25
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84252
- Jones; Pianissimo PP 20792
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Khouri (1997); Music & Arts CD-983
- Martin (1979); Arion 268240

<sup>1</sup> *Music for the Pianola and the Aerial Piano. The Aeolian Company, New York 1901, S. 369-370; Music for the Aeolian Grand. The Aeolian Company, New York 1901, S. 486-487; Phonola Künstler Noten-Rollen, Leipzig [1909], S. 180; Welte Music Roll Catalogue, Ulm 1927, S. 537-538*

<sup>2</sup> vgl. Larry Sitky, *The Classical Reproducing Piano Roll. A Catalogue-Index*, vol. 1, New York u. a. 1990

- Mewton-Wood (1941); Pearl GEM 0031 (Decca K 1038-41)
- Milne (1991); CRD 3485
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.550988
- Panenka (P 1973); Supraphon 1 11 1231-2
- Petrov; Melodija 02758
- Roloff (P 1956); DG 16 057 LP
- Schapira (vor 1928); Welte 4038 und 4039
- Schwarz; RBM 2 2001
- Timofejeva (vor 1971); Melodija CM 02643-4
- Vermeulen (1991); Vox Temporis CD 92037/038

separate Aufnahme 2. Satz *Adagio*

- Nagy (1988); Naxos 8.550219
- Pauer; Duca 608

separate Aufnahmen 4. Satz *Perpetuum mobile*

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian P 9146
- Backhaus (1908); The Piano Library 229 (G&T 05510, Grammophon M 045513)
- Boukoff; Fontana 700 192 WGY
- Brailowsky (1928); Grammophon 95141 (Pearl GEMM CD 9132; The Piano Library 256)
- Brandi (vor 1951); Columbia CQX 16627
- Byrd (vor 1925); Aeolian Duo-Art 6203-3
- Darré (ca. 1922, Arr. R. Ganz); English Vocalion 02987 (VAI Audio IPA 1065-2)
- Doyen (zwischen 1936 und 1948); Gramophone DB 11129
- Friedheim (1911); Peral GEMM CD 9993 (Triphonola 54177)
- Frugoni (vor 1953); American Vox PL 7700
- Ganz (zwischen 1914 u. 1924); Bellaphon Records 690 07 020 (Aeolian Duo-Art 6489-4)
- Gayraud; Pleyela 5358
- Godowsky (Arr. Godowsky); Triphonola 52231
- Gordon; Ampico 63273G
- Hofmann (nach 1924); Aeolian Duo-Art 7286-4
- Jandó (P 1982); Hungaroton SLPX 12339
- Kolessa (Arr. J. Brahms); Triphonola 59314
- Kwast-Hodapp; Duca 290
- Leonardy (1976); Ariola XA 89 838 K
- Lhévinne (vor 1928); Welte 2439
- Moiseivitch (1922); HMV D 735 (Pearl OPAL CD 9839)
- Narinska; Welte 6268
- Petrov (1964 und 1991); Olympia CD 273
- Pöntinen (1994); BIS-CD-661
- Sadowsky (vor 1951); In Prize A 1
- Schmalfluss (P 1973); Mediaphon 22 327
- Stech; Telefunken UV 151
- Trouard (vor 1951); Odeon 123906
- Ugorski (1994); DGG 447 105-2
- Worden (vor 1948); Decca K 707
- Zadora; Empeco 12487

4. Satz, arr. für Violine und Klavier

- Stanske (vor 1951) / Hidgheti; Polydor 57106

4. Satz, arr. für Orchester bzw. Ensembles

- Crooke (Arr. Crooke) / J. H. Squire Celeste Octet; Columbia 9287
- Federer (vor 1953) / Rheinland Symph.; Regent 5038
- Leppard (Arr. Leppard, 1981) / Scottish Chamber Orch.; Erato 3984-25602-2

JV 199 **Sonate für Klavier Nr. 2** As-Dur op. 39

- Interpret nicht angegeben (nach 1902); Aeolian 1237-1240
- d'Albert; Triphonola 50833, 50480, 50481
- d'Arco, A. (vor 1956); Oiseau Lyre 50 068
- Bar-Illan; Audiophon 72031
- Brendel (1989); Philips 426 439-2
- Ciani (1968, Studioprod.); Arlecchino 69-70 (Stradivarius 10 014/6, DG 2530026)
- Ciani (1970, Live-Mitschnitt); Arlecchino 69-70
- Ciccarelli (1995); Agorá Musica 029
- Cortot (1939); Biddulph LHW 002 (Victor 17405/07, Music & Arts CD 662)
- Dacosta (P 1970); Tudor 0 901
- Gilels (1/1968, Leningrad); Melodija / BMG 74321 25172 2 (Great pianists of the 20th century, vol. 34: Philips/BMG Classics 456 793-2)
- Gilels (5/1968, Prag); Chant du monde / Praga Productions 250 039
- Girod (1982); Solstice CD 24/25
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84251
- Jones; Pianissimo PP 20792
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Keller, O.; Empeco 12483-12486
- Khouri (1997); Music & Arts CD-983
- Marchand; Marszalek 30 8335 D
- Martin (1979); Arion 268240
- Merlet (1967); Accord 202782
- Mewton-Wood (1941); Pearl GEM 0031 (Decca K 1061-64)
- Milne (1991); CRD 3485
- Moss (P 1988); Centaur 2041
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.550989
- Roloff; DG 16 057 LP
- Vermeulen (1991); Vox Temporis CD 92037/038

separate Aufnahme 1. Satz *Allegro moderato con spirito*

- Dreyschock (vor 1928); Welte 824

separate Aufnahme 2. Satz *Andante*

- Plante; Triphonola 54181

separate Aufnahme 3. Satz *Menuetto*

- Plante; Triphonola 54181
- Stebel (vor 1928); Welte 1002

separate Aufnahme 4. Satz *Moderato e molto grazioso*

- Drewett; Duca 80

Bearbeitung für Flöte und Klavier von A. E. Müller

- Bernold (1994) / Cabasso; Harmonia mundi 911535
- Conway (P 1996) / Croshaw; Meridian CDE 84260
- Fromanger (P 1992) / Golovin; Forlane UCD 16677
- Nicolet / Berman; Tudor 500 721
- Pahud (1995) / Le Sage; Valois 4751

JV 206 **Sonate für Klavier Nr. 3** d-Moll op. 49

- d'Arco, A.; Oiseau Lyre 271
- Ciani (1968); Arlecchino 69-70 (DG 2530026, Dynamic CDS 04/1-5)
- Clegg; Alpha 171
- Dacosta (P 1970); Tudor 0 902
- Frager (P 1973); Acanta Stereo DC 21.716
- Girod (1982); Solstice CD 24/25
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84251
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Martin (1979); Arion 268240
- Milne (1992); CRD 3486
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.550990
- Richter (1954); Chant du monde / Praga Productions 254 031 (Parnassus CD 96-005/6)
- Richter (1963); Philips 438 617-2
- Richter (1966); Ermitage 113-2 (Aura 127-2)
- Richter (1994); Live Classics LCL 601
- Vermeulen (1992); Vox Temporis CD 92037/038

separate Aufnahme 3. Satz *Rondo*

- Plante; Triphonola 54182

JV 287 **Sonate für Klavier Nr. 4** e-Moll op. 70

- d'Arco, A.; Oiseau Lyre 271
- Ciani (1968); Arlecchino 69-70 (Dynamic CDS 04/1-5)
- Clegg; Alpha 171
- Dacosta (P 1970); Tudor 0 902
- Fleisher (1959); CBS 61 776 (Great pianists of the 20th century, vol. 27: Philips/Sony Classical 456 775-2)
- Girod (1982); Solstice CD 24/25
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84252
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Lukk; Melodija 026317
- Martin (1979); Arion 268240
- Milne (1992); CRD 3486
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.553006
- Schnabel, H. (vor 1953); Society of Participating Artists 15
- Vermeulen (1992); Vox Temporis CD 92037/038

separate Aufnahme 4. Satz *Tarantella*

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian P 9299

## Variationswerke

### JV 7 Sechs Variationen über ein Originalthema op. 2

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.550988

### JV 40 Acht Variationen über ein Thema aus *Castor und Pollux* von G. J. Vogler op. 5

- Bertoldi (1996); Tiziano 96006
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.550990
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

[Sechs Variationen über ein Thema aus *Samori* von G. J. Vogler s. Kammermusik, JV 43]

### JV 53 Sieben Variationen über "Vien qu'à, Dorina bella" von A. Bianchi op. 7

- Cafaro (1996); Agorà 212
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.550990
- Pretzsch (Thema und Var. 1-3, 6, 7); Triphonola 56087

### JV 55 Sieben Variationen über ein Originalthema op. 9

- Croshaw (P 1996); Meridian CDE 84260
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.550990

### JV 141 Sieben Variationen über eine Romanze aus *Joseph* von E.-N. Méhul op. 28

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian P 9274
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.553006
- Reuthe (1996); Marus 90 9767

### JV 179 Neun Variationen über *Schöne Minka* op. 40

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian P 9302
- Ander (P 1990); Pilz 44 2082-2
- Cafaro (1996); Agorà 212
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.550988

### JV 219 Sieben Variationen über ein Zigeunerlied op. 55

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian P 4025
- Bertoldi (1996); Tiziano 96006
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Paley (1994); Naxos 8.550989

## Sonstige Klavierwerke zu zwei Händen

### JV 1-6 Sechs Fughetten op. 1

- Haselböck (1989); Koch 315 017
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Krumbach; Unisono 22 877/78

### JV 15-24 Zwölf Allemandes op. 4, Nr. 1-10

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107 [JV 25, 26 s. Klavier zu vier Händen]
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2
- Désarbre (Orgel, nur JV 16, 18-21, 24; 1996); Mandala 4894

**JV 29-34 Sechs Ecossaisen**

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2
- Stárek (P 1988) / RIAS-Sinfonietta (Streicher-Arr.); Koch 311 067

**JV 56 Momento capriccioso B-Dur op. 12**

- Frager (P 1973); Acanta Stereo DC 21.716
- Hoogland (1976); Seon 63 191 (Privatpressung: Teldec 60.30 010)
- Horsley; Gramophone C 4213
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84252
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Krieger (1972); Sastruphon 007 034 (Bayer Records 100 304 CD)
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.550990
- Stebel (vor 1928); Welte 1003

**JV 59 Grande Polonaise Es-Dur op. 21**

- Backhaus; Triphonola 52034
- Cafaro (1996); Agorá 212
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Martin (1979); Arion 268240
- Paley (1994); Naxos 8.550989
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

**JV 143-148 Sechs Favoritwalzer**

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

separat Nr. 3 arr. für Orchester von Dubensky

- Victor Orch. (vor 1937); Victor 45-5014

separat Nr. 5 arr. für Orchester von Dubensky

- Sevitzy (vor 1951) / Indianapolis Symph. Orch.; Victor 11-8609

**JV 252 Rondo brillante Es-Dur op. 62**

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian P 9005
- Adam-Benard (vor 1928); Welte 134
- Bauer (vor 1925); Aeolian Duo-Art 6345-4
- Boinet (vor 1937); Pathé PAT 2
- Cafaro (1996); Agorá 212
- Dorfmann (zwischen 1931 und 1936); Columbia DX 449
- Frager (P 1973); Acanta Stereo DC 21.716
- Gayraud; Pleyela 5641
- Ginsburg (vor 1953); Melodija 20523/4
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84251
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Kartun (vor 1951); Gramophone SL 125
- Keller, O.; Empeco 12478
- Krieger (1972); Sastruphon 007 034 (Bayer Records 100 304 CD)
- Leonardy (1976); Ariola XA 89 838 K
- Lerner; Ampico 58953H
- Lerner; Artrio 7813

- Lerner (vor 1925); Aeolian Duo-Art 60470
- Lisitsa; Audiofon 72056
- Martin (1979); Arion 268240
- Meirelles; Centaur 502 058
- Milne (1991); CRD 3485
- Moss (P 1988); Centaur 2041
- Nemes (vor 1966); Qualiton LPX 1160
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.553006
- Pauer; Duca 609
- Pugno (1903); Phonola R 13755 (Triphonola 50719)
- Pugno; Artecho 3121
- Pugno; Duca 272
- Pugno (vor 1928); Welte 1311
- Schmalfluss (P 1973); Mediaphon 22 327
- Tagliaferro (vor 1949); Pathé 53 (Philips 438 959-2)
- Timofejeva; Melodija S 10-16145/11386
- Webster (vor 1956); Perspective PR 2

Bearbeitung für Klavier und Orchester

- Stech (vor 1956) / Hamburger Philh.; Teldec LW 30020

**JV 260 Aufforderung zum Tanze op. 65**

- Interpret nicht angegeben (vor 1902); Aeolian 10120
- d'Albert (1911); Odeon XX 76933 (The Piano Library 250)
- Baldwin (um 1954); Varsity 6982
- Bloomfield-Zeisler; Artrio 8337
- Bloomfield-Zeisler; Recordo 613910
- Brailowsky (vor 1952); RCA LM 1918 (Pathé; Victor 121 110)
- Bulva (P 1973); Mediaphon 22 327
- Cafaro (1996); Agorá 212
- Cortot (1923); The Piano Library 214 (Victor 74798 - C 27352; Pearl Gemm CD 9386)
- Cortot (1926); The Piano Library 214 (Victor 1201 A-B - BVE 36566/7; Biddulph LHW 002; HMV DA 855; Pearl Gemm CD 9386)
- Dubourg (P 1997); Delta / Laserlight Classics 14 351
- Evans (1997); La Vergne Classics 110 271
- Fellegi (P 1981); Hungaroton SLPX 12265
- Fery; Pleyela 8348
- Fleisher (1949/50); CBS 61 776
- Frager (P 1973); Acanta Stereo DC 21.716
- Friedman (1936); Danacord 141/46 (Aeolian Duo-Art 7216-4; Columbia DX 764; Pearl IF 2000; Great pianists of the 20th century, vol. 30: Philips/EMI Classics 456 784-2)
- van Ijzer (vor 1937); Columbia D 17200
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84251
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Keller, O.; Empeco 12477
- Kerouak; Recordo 67320
- Khouri (1997); Music & Arts CD-983

- Krieger (1972); Sastruphon 007 034 (Bayer Records 100 304 CD)
- Leonardy (1976); Ariola XA 89 838 K
- Lerner (vor 1925); Aeolian Duo-Art 59840
- Lund Christiansen (vor 1951); Gramophone Z 278
- Martin (1979); Arion 268240
- Milne (1991); CRD 3485
- Moser, B. (1998); Musica classic 780030-2
- Moss (P 1988); Centaur 2041
- Ohlsson (1987/8); Arabesque 6584
- Paley (1994); Naxos 8.550988
- Puchelt (um 1954); Gramophone EH 1442
- Reuthe (1996); Marus 90 9767
- Schmidt, R. (vor 1943); Clangor MD 9285
- Schnabel, A. (vor 1909); Phonola R 12465 (Triphonola 50478)
- Schnabel, A. (1922); Ampico 60603-H (Newport Classic NCD 60020; Erasmus Muziek WVH 228)
- Schnabel, A. (vor 1928); Welte 388
- Schnabel, A. (1947); HMV DB 6491 (Appian Publications & Recordings APR 5526; Urania 22.119; EMI Classics 5 69743 2)
- Schnabel, A.; Artecho 2033
- Schnabel, A.; Duca 1124
- Schwarz, H.-H.; RBM Produktion 463 113
- Singer; Duca 822
- Stech; TW 30 020
- Stöckigt (1965/66); Eterna 8 25 734 (Magna Lunar 2153 138)
- Szokolay (1987); Naxos 8.550 052
- Tollefsen (Akkordeon, 1939); Columbia DW 4814 (DB 1921)
- Ugorski (1994); DGG 447 105-2
- Wolf (1935); Electrola EH 932

Klavier-Bearbeitung von F. Liszt

- Interpret nicht angegeben (vor 1902), Aeolian P 9140

Klavier-Bearbeitung von C. Tausig

- Consolo (vor 1910); Phonola M 12865 (Triphonola 54185)
- Horvath; Welte 7458
- Kamenz (1986); MHS 912066F
- Kamenz (1999); Ars Musici 1263-2
- Magaloff; Adès 941792
- Moiseivitch (1939); Victor 18050 (The Piano Library 265)
- Rehberg (vor 1939); Polydor 47131 (Duca 349)
- Risler (1917); The Piano Library 500 209 (Pathé 9534)
- Sturkow-Ryder; Apollo 400062
- Wild; Chesky CD 2

Klavier-Bearbeitung von F. Himmelreich

- Himmelreich; Artrio 7946

Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen bzw. für 2 Klaviere

- Dupont / Andolfi (vor 1939); Pathé PG 12
- Rawicz / Landauer (vor 1947); Columbia FB 1872
- Rée, L. / Rée, S. (vor 1913); Favorite 1-24027

Bearbeitung für Klavier und Orgel

- Buckley, E. / Buckley, K. (zwischen 1927 und 1936); HMV C 2581
- Rossborough / Cleaver (vor 1951); Parlophone F 1612

Bearbeitung für 3 Klaviere von Godowsky

- Levin (Part 1. Klavier); Welte 6614

Bearbeitung für 4 Klaviere

- First Piano Quartett (vor 1951); Victor 12-0945

Orchester-Bearbeitungen (wenn nicht anders vermerkt von H. Berlioz)

- Dirigent nicht angegeben (vor 1929) / Edison Concert Band (anonymes Arr.); Edison 50112
- Dirigent nicht angegeben (vor 1937) / Garde Républicaine (Arr. von Lavagne); Pathé 50112
- Dirigent nicht angegeben (vor 1929) / Grammophon-Orchester (anonymes Arr.); Grammophon 65321
- Dirigent nicht angegeben / Polyphon-Orchester (anonymes Arr.); Polyphon 100044
- Dirigent nicht angegeben (vor 1928) / Polyphon-Blasorch. (anonymes Arr.); Polyphon P 584 (1248)
- Dirigent nicht angegeben (vor 1928) / Royal Albert Hall Orch.; HMV D 144
- Ančerl (P 1964) / Čech. Philh.; Supraphon ST 50625
- Barenboim (P 1979) / Chicago Symph. Orch.; DG Stereo 2531 215
- Bauer-Theussl / Orch. d. Wiener Volksoper; Philips 400 013-2
- Becker / Berliner Symph.; RCA VD 69 133 FQ (Eurodisc Stereo 63432, Deutsche Schallplattengemeinschaft Darmstadt DSG 4929)
- Bennet / RCA-Victor-Symph.-Orch.; RCA LM 2140-C
- Bernstein (1965) / New Yorker Philh.; Sony CD 42 629
- Black / London Symph. Orch.; Decca 6.42 235 AH
- Blech (vor 1929) / Staatskapelle Berlin; Grammophon 66401
- Bonyngé (1983) / National Philh. Orch. London; Decca 411 898-2 ZK (Eclipse 448987-2)
- Boskovsky (1960) / Wiener Philh.; Decca 430 359-1 AH (Bouquet 452 719-2)
- Boskovsky (P 1983) / Wiener Symph.; EMI Classics 5 73004 2
- Busch (vor 1929) / Staatskapelle Dresden; Grammophon 65864
- Carste / Orch. H. Carste; DG 2630 102
- Cloez (vor 1937) / Orch. nicht angegeben; Odéon 170035
- Cluytens / Conservatoire-Orch. Paris; EMI 555-769 109-2
- Colonne (vor 1927) / Orch. nicht angegeben; Pathé 6415
- Dervaux / Orch. des Concerts de Paris; Concert Hall M-960
- Dohnányi / Cleveland Orch.; Decca 430 201-2 ZK
- Dragon (ca. 1954) / Hollywood Bowl Sinf.-Orch.; Capitol EP FAP-1-8284
- Ensemble Wien-Berlin (Arr. für Bläser-Ensemble); Sony CD 42 175
- Fistoulari (vor 1949) / National Symph. Orch.; Decca K 1108
- Fistoulari (ca. 1954) / New Symph. Orch. London; Decca LW 5084

- Foster (1997) / City of Birmingham Symph. Orch. (Arr. von Berlioz und Weingartner); Claves CD 50-9605
- Fricsay (P 1961) / RSO Berlin; DG 423 780-2
- Fried / Vox-Symph.-Orch.; Vox 01481
- Froment / Festival Symph. Orch.; CBS 51 046
- Furtwängler (1932) / Berliner Philh.; Koch 3-7073-2 (Grammophon 67056; Polydor 67056; LYS 116)
- Gibson (1960) / New Symph. Orch.; Chesky Records CD 62
- Goehr (vor 1949) / London Philh. Orch. (Arr. von Weingartner); HMV C 2984
- Goodman / Hanover Band; Aris 881 438-909 (Nimbus 5154)
- Hanell (P 1972) / Großes Rundfunkorch. Berlin; Amiga 8 45 098 (Eterna 8 26 932)
- Harrison (vor 1937) / Hartings Municipal Orch. (Arr. von Weingartner); Decca K 575
- Hildebrand / Berliner Philh. Orch.; Homocord B 8111 (Odeon XX 76441)
- Hollreiser / Bamberger Symph.; Bastei: Die großen Musiker Nr. 31
- Irving / Covent Garden Orch. (Arr. von Stokowski); ODX 106
- Ishimaru (1983) / Tokyo Metropolitan Orchestra; Denon 38C37-7304
- Jenö-Fesca-Salon-Orchester; Homocord 4-9036
- Jensen (vor 1949) / Tivoli Orch.; Tono X 25 062
- Judd (1989) / English Chamber Orch.; Novalis 150 044-2
- Karajan (P 1972) / Berliner Philh.; DG 419 070-2
- Karajan (P 1965) / Philh. Orch. London; EMI 523-762 504-2 (Electrola SHZE 150, Columbia STC 70497)
- van Kempen (um 1940) / Dresdner Philh.; Polydor/Grammophon 57164
- Kleiber (1932) / Berliner Philh.; Telefunken E 988 (Archiphon 102; Cedar AB 78609; Supraphon E 22294)
- Knappertsbusch (1942) / Berl. Philh.; Electrola D.B. 7647 (Preiser Records Mono 90260; TAH 311/312)
- Knappertsbusch (1955) / Münchner Philh.; Melodram 18033
- Knappertsbusch (1960) / Wiener Philh.; Decca SXL 21 016-B (DG 444 347-2)
- Kopsch (vor 1937) / Orch. d. Städt. Oper Berlin; Grammophon 19829 (Decca IX 6042)
- Kostelanetz (vor 1956) / New York Philh. Symph. Orch.; American Columbia CL 809
- Kreutzer (P 1995) / Königlich Dänisches Symphonie-Orch.; BMG 74321 29044 2
- Lehel (vor 1966) / Symph.-Orch. d. Ungarischen Rundfunks; Hungaroton SHLX 900 40
- Leibowitz (1957) / Wiener Staatsopern-Orch.; Universal UMD 80 393
- Leitner (P 1950) / Bamberger Symph. (Arr. von Stokowski); DG 30 058 EPL (LVM 72 216)
- Lenard (1988) / ČSR Symph. Orch. Bratislava; Naxos 8.550 081
- Lindenberg (vor 1952) / Orch. Nat. de la Radiodiffusion Française; CBS 51 000
- Mackerras (1961) / London Symph. Orch.; Philips 462 868-2
- Maderna (1972) / Symph. Radio Sarre; Arkadia 024.1
- Mantovani & his Orch. (Arr. von Milner); Decca LK 4161
- Markevitch (vor 1949) / Orch. Maggio Musicale; Cetra BB 25 155
- Markevitch (vor 1952) / Philh. Orch. (Arr. von Stokowski); Pathé (7 PW 102)
- Marriner / Academy of St. Martin; Philips 422 050-2 IMS (Philips 432 468-2)
- Meljchar (vor 1940) / Mitglieder d. Berliner Staatskapelle; Odeon 7844 (Parlophone E 11379)

- Micault / Orch. Günter Kehr; Christophorus SCGLX 75 950
- Möricke (vor 1931) / Orch. der Berliner Staatsoper; Odéon 6642-3
- Moralt (P 1961) / Wiener Symph.; Fontana 663 004 ER
- Mravinskij (vor 1957) / Leningrader Philh. Orch.; Aprelevskij Zavod 19030-33
- Oberfrank (P 1981) / Budapest MAV Orch.; Hungaroton SLPX 12175
- Ormandy (vor 1949) / Philadelphia Orch. (anonymes Arr.); Sony SBK 62965 (CBS 71 018)
- Otterloo (vor 1952) / Residenz-Orch. Den Haag (Arr. von Weingartner); Philips S06002R
- Paray (1958/9) / Detroit Symph. Orch.; Mercury 434 336-2
- Pflüger (vor 1956) / RSO Leipzig; Eterna 20/29
- Pletnev (1996) / Russisches Nationalorch.; DGG 453 486-2
- Reiner (1957) / Chicago Symph. Orch.; RCA Victor 09026 61250-2
- Rignold (ca. 1951) / Covent Garden Orch.; Parlophone PMC 1001 (Odeon 3693)
- Ruhlmann (vor 1927) / Orch. nicht angegeben; Pathé 6213 (X 5531)
- Sargent (vor 1951) / Liverpool Symph. Orch. (Arr. von Johnstone); Columbia DX 1549
- Schmalstich (vor 1936) / Berliner Konzert-Verein; Kristall 1056
- Schmidt (vor 1943) / Orch. d. Staatsoper Berlin; Clangor MD 1663/64
- Schneiderhann (vor 1956) / Internationales Sinfonieorch.; Maestro OA 20004
- Schüler (vor 1951) / Wiener Philharmoniker; Imperial 014063
- Šejna (P 1961) / Čech. Philh. (Arr. von Weingartner); Supraphon SUH 20089
- Simonov (1994) / Royal Philh. Orch. London; Tring TRP 030
- Smetáček (1974) / Slovak. Philh.; Opus 9110 0283 (1) (Pierre Verany 87 012 WJ)
- Squire Celeste Octet (vor 1937; anonymes Arr.); Columbia C-9608
- Stein / Wiener Philh.; Decca 6.42 442 AS
- Stokowski (vor 1949) / All American Orch. (Arr. von Stokowski); Columbia 11481-D
- Stokowski (1928) / Philadelphia Orch.; Electrola E.J. 166 (Victor 15189; Cedar AB 78552; HMV D 1285)
- Stokowski (1931/32) / Philadelphia Orch.; Iron Needle 1402
- Susskind (P 1968) / Bournemouth Symph. Orch. (Arr. von Weingartner); Encore CDE 5 68127 2
- Toscanini (1938) / BBC Orch.; Gramophone DB 3542 (Victor 15192; Cedar AB 78614)
- Toscanini (1951) / NBC Symph. Orch.; BMG / RCA GD 60 308 (7 ERW 14 5021)
- Walter, B. (1950) / Los Angeles Philh. Orch.; ASV 412 (Eclipse Records CD 1402)
- Walter, G. (vor 1947) / Orch. Raymonde (anonymes Arr. für Salonorch.); Columbia DB 1401
- Walther (vor 1956) / Hamburger Philh.; Music Sound Books 78121
- Weingartner (vor 1931) / Baseler Sinf.-Orch. (Arr. von Weingartner); Columbia DWX 1252
- Weingartner (vor 1947) / London Phil. Orch. (Arr. von Weingartner); Columbia LX 890
- Weißmann (zw. 1927 u. 1930) / Mitglieder der Berliner Staatskapelle; Odeon 6868 (Parlophon P 9399)
- Wöss / Bamberger Symph.; Teldec 6.28 003 DP
- Wolff / Orch. du Conservatoire de Paris; London STS-15057
- Wordsworth / National Philh. Orch. London; RCA RD 60870
- Würthner / Hohner Akkordeon-Symph.-Orch. (anonymes Arr.); Amadeo AVRS 9035

Bearbeitung für Klavier und Orchester

- Stech (vor 1956) / Hamburger Philh.; Teldec LW 30020

Bearbeitungen für Gesang mit Orchesterbegleitung

- Hill (vor 1947) / Orch. u. Dirig. nicht angegeben; Columbia DB 1921
- Korjus (1934) / Schönbaumsfeld / Mitglieder des Orch. der Staatsoper Berlin; EMI 1C 147-30819/20 M (Electrola EH 887; V 12 829)
- Regelly (vor 1937) / Orch. u. Dirig. nicht angegeben; Odeon 250 438
- Sokorska / Rachoń / Poln. Rundfunkorch.; Muza XL 0228
- Ziegler (zwischen 1936 und 1944) / Orch. u. Dirig. nicht angegeben; HMV B 9241

JV 268 **Polacca brillante** E-Dur op. 72

- Interpret nicht angegeben (vor 1902), Aeolian P 8580
- Cafaro (1996); Agorá 212
- Golschmann; Pleyela 10199
- Gunzburg; Virtuola 4288
- Isenberg; Triphonola 54180
- Jacobson (P 1993); Meridian CDE 84252
- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Krieger (1972); Sastruphon 007 034 (Bayer Records 100 304 CD)
- Martin (1979); Arion 268240
- Moss (P 1988); Centaur 2041
- da Motta (1905); Welte 717 (Phonographe, 5027)
- Paley (1994); Naxos 8.553006
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2
- Schnitzer; Ampico 64593H
- Sturkow-Ryder; Apollo 80629

Klavier-Bearbeitung von F. Liszt

- Howard (1997); hyperion CDA 67203
- Milne (1992); CRD 3486

Klavier-Bearbeitung von H. von Bülow

- Denby; Apollo 80256

Bearbeitung für Klavier und Orchester von F. Liszt

- Dirigent und Orch. nicht angegeben (1916); Grammophon C 3-940697/8
- Béroff (1979) / Masur / Gewandhausorch. Leipzig; Eterna 8 27 348
- Crismani (1988) / T. Sanderling / Philh. Orch.; Darpro RS 6367-10
- Dichter / Marriner / Philh. Orch. London; Philips 411 123-2
- Frith (1994) / O'Duinn / RTE Sinfonietta Dublin; Naxos 8.550959
- Howard (1997/98) / Rickenbacher / Budapest Symph. Orch.; hyperion CDA 67401/2
- Littauer / Köhler / Hamburger Symph.; Turnabout 0019 (Turnabout Vox TV-S 34406)
- Lortie (1999) / Pehlivanian / Residentie Orkest Deen Haag; Chandos 9801
- Oppitz (1995) / Davis / Symph.-Orch. des Bayerischen Rundfunks; BMG / RCA Victor 09026 68219 2
- Rose (P 1973) / Kapp / Philh. Hungarica; Mediaphon 22 327

JV Anh. 81 **Max-Walzer**

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

[Deutscher, Klavierfassung von 1825 s. Orchesterwerke, JV 185]

## Klavierwerke zu vier Händen

### JV 9-14 **Six Petites Pièces** op. 3

- Gold / Fizdale (vor 1956); Columbia 4968
- Junghanns / Tracey (1977); Fono CD 91 625
- Kann / Marciano (P 1970); Vox VXDS 107
- Marruci / Galli (1988); Rodolphe Productions 32 521
- Modena / Gregoletto (1998); Rivoalto CRR 9828
- Schlüter / Schoell; Schoell 30023
- Zenker / Bachmann; Pair Music CD 25 005

daraus einzeln:

#### JV 10 *Romanze*

- Laskine / Nordmann (Arr. für 2 Harfen); Teldec 4509 92 862-2 ZS
- Sorokina / Bachčiev; Melodija S 10-07069-70

#### JV 13 *Marcia*

- Neumeyer / Junghanns; Toccata 43 6 02

#### JV 14 *Rondo*

- Sorokina / Bachčiev; Melodija S 10-07069-70
- Vronsky / Babin (vor 1952); American Columbia set MM 928

### JV 25, 26 **Zwölf Allemandes** op. 4, Nr. 11, 12

- Kann / Marciano (P 1970); Vox VXDS 107

### JV 81-86 **Six Pièces** op. 10 (I)

- Daniela / Gililov; Aulos 68 526
- Kann / Marciano (P 1970); Vox VXDS 107
- Marruci / Galli (1988); Rodolphe Productions 32 521
- Modena / Gregoletto (1998); Rivoalto CRR 9828
- Schlüter / Schoell; Schoell 30023
- Zenker / Bachmann; Pair Music CD 25 005

daraus einzeln:

#### JV 81 *Moderato*, JV 82 *Andantino con moto*, JV 83 *Andante con Variazioni*

- Neumeyer / Junghanns; Toccata 43 6 02

#### JV 85 *Adagio*

- Schnabel, K. U. / Schnabel, H. (vor 1956); Society of Participating Artists 50

#### JV 86 *Rondo*

- Neumeyer / Junghanns; Toccata 43 6 02
- Sorokina / Bachčiev; Melodija S 10-07069-70

### JV 236, 242, 248, 253, 254, 264-266 **Huit Pièces** op. 60

- Gold / Fizdale (vor 1956); Columbia 4968
- Kann / Marciano (P 1970); Vox VXDS 107
- Marruci / Galli (1988); Rodolphe Productions 32 521
- Neumeyer / Junghanns; Toccata 53 6 13
- Schlüter / Schoell; Schoell 30023
- Zenker / Bachmann; Pair Music CD 25 005

daraus einzeln JV 236, 254, 265, 266

- Schnabel, K. U. / Schnabel, H. (vor 1956); Society of Participating Artists 50

### **Weber zugeschriebene [zweifelhafte] Werke**

#### **Zwölf Favorit-Walzer** für Klavier (JV Anh. 84)

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

#### **Les Adieux** op. 81 (JV Anh. 105)

- Interpret nicht angegeben (vor 1902), Aeolian P 9145
- Paley (1994); Naxos 8.553006
- Wernow; Triphonola 58296

#### **Adagio pathetico** cis-Moll (ohne JV)

- Hobson (1988); Arabesque 6595

#### **Ecoissaise** C-Dur (ohne JV)

- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

## **VON DRAHTZIEHERN, BIEDERMÄNNERN UND TRAUERKLÖSSEN**

Ein kleiner Pressespiegel zu den Weber-Premieren 1997-1999

von Knut Holtsträter, Detmold

Anknüpfend an die von Martin Bott zusammengestellten Pressespiegel in Heft 6 und 7 der *Weberiana* beginnt diese Übersicht mit der *Oberon*-Inszenierung des Pfalztheaters Kaiserslautern vom 27. September 1997, die bereits in Heft 7 der *Weberiana* (S. 71f.) eine eingehendere Würdigung durch Joachim Veit erfuhr. Erfreulich ist, daß nicht ausschließlich über *Freischütz*-Produktionen zu berichten ist, sondern auch der *Oberon* und *Die drei Pintos* zur Aufführung kamen. Dementgegen blieb die *Euryanthe* von den Bühnen wieder einmal völlig unberücksichtigt.

### **OBERON**

Der Dichter als Drahtzieher – Kaiserslautern, Pfalztheater, 27. September 1997

Für die Kaiserslauterner und Züricher Inszenierungen muß die Frankfurter Inszenierung mit Puppentheater (Premiere am 3. Februar 1995) Vorbild gewesen sein. Wie diese greifen sie fundamental in den bestehenden Text ein und versetzen ihn mit verschiedenen Elementen. Regisseur Wolfgang Quetes arbeitete für die Kaiserslauterner Inszenierung Texte aus Wielands *Versepos Oberon* und eine Szene aus Shakespeares *Sommernachtstraum* ein. Andreas Hauff (*Frankfurter Rundschau*, 13.11.1997) bemerkt hierzu: *Indem die Inszenierung aber nicht nur den Text aufwertet, sondern auch der visuellen Komponente des Schau-Stückes den gebührenden Raum gibt, stellt sie eine verlorengegangene Balance her, innerhalb der auch Webers Musik ohne ästhetische Überfrachtung die ihr zuge dachte Funktion der Charakterisierung auf das präziseste erfüllen kann.*

Gabor Halasz (*Opernwelt*, Sept. 1997) war von der Leichtigkeit der Ausführung beeindruckt: *Über die Bühne des Pfalztheaters ging ein mit lichter Hand und augenzwinkerndem Spott inszeniertes Märchen- und Zauberspiel, mit dezentem, reibungslos funktionierendem Kulissenzauber, beweglicher, sich ständig wandelnder Ausstattung, Fabel und Spielzeugtieren, Spielzeugschiffen, Durchblicken auf aparte und exotische Panoramen und wallenden Tuchbahnen zum Meeressturm. Alles erschien kurzweilig.*

Federico Tollo (*T5 Pfalz/Saar*, Okt. 1997) wertet den Einstand des Regisseurs als gelungen: *War Werktreue nicht immer die Absicht des Fieber'schen Theaters, so findet Fiebers Nachfolger als Intendant, Wolfgang Quetes, der hier selbst inszenierte, in seiner ersten Premiere eine gelungene Genese zwischen enger Originalbindung und moderner Interpretation, ohne daß der urtypische Charakter des Stückes verlorengeht.*

Shakespeares Geist aus Mozarts Händen in Webers Klängen – Zürich, Opernhaus, 18. Januar 1998

Die Züricher Inszenierung von Johannes Schaaf nimmt den Gedanken der Collage auf, führt ihn jedoch weiter bis in die Figuren, so daß Gerhard R. Koch (*FAZ*, 20.1.1998) zuweilen zu Termini greifen muß, die man eher bei Bertolt Brecht erwartet: *„Oberon“ als episches Theater, Folge modellhafter Situationen, Vorführszenen mit nichtidentischen Figuren, Spiel mit wechselnden Perspektiven. Ebendies ist nun in Zürich versucht worden. Und auch wenn manche Kalamitäten, nicht zuletzt das Feindbild der Maurenwelt, bleiben, so muß man doch sagen, daß die Aufführung einer musiktheatralischen Rettung nahekommt.*

Der Regisseur Johannes Schaaf, der Choreograph Heinz Spoerli, der Dramaturg Wolfgang Willaschek und last not least der Dirigent John Eliot Gardiner haben gemeinsam eine bündige Version vorgelegt, zu deren Pikanterie gehört, daß ausgerechnet der Weber-Verunglimpfter Grillparzer mit einem Oberon-Titania-Prolog, entnommen seinem „Zauberwald“, zu Wort kommt. Und ebenfalls tritt immer wieder, mitunter schier als *deus ex machina*, der „Oberon“-Dichter Wieland (Peter Arens) mit der Weinflasche auf, das Geschehen fast brechtisch kommentierend. [...] Die Protagonisten sind gespalten, ja der Elfenkönig Oberon, durch seinen Schwur zerrissen, erscheint dreigeteilt: als Tenor, vorzüglich Roberto Saccà, gleisnerischer, dennoch verletzter Schauspieler – und als Tänzer, der als schmerzdurchzuckter Derwisch über die Bühne wirbelt. Gewandete sind sie als Tripelgänger, doch ihre Funktionen, oft gleichzeitig, sind gegenläufig: Spaltprodukte.

Horst Kogler (*Opernwelt*, März 1998) weiß neben der „Epik“ aber auch das „Lukulische“ dieser Inszenierung zu schätzen: *Der solcherart erzielte Gewinn an Komplexität wie auch an dramatischer Stringenz ist verblüffend. [...] [Schaaf] hat fabelhaft mit den Sängern und Schauspielern gearbeitet, auch mit den Chören, Statisten und Tänzern, so daß man oft nicht weiß, wo die Bewegungsregie aufhört und die Choreographie (Heinz Spoerli) anfängt. Weit weg vom üblichen Statistengetümmel und Opernballettgehüpfen haben die Kämpfe und Tänze eine Wildheit, wie man sie selten auf der Opernbühne zu sehen bekommt.*

Voll Bewegung war nach Hans-Klaus Jungheinrich (*Frankfurter Rundschau*, 21.1.1998) auch das Bühnenbild von Hans Schavernoch: *zwei bewegliche Kästen mit durchsichtigen, spiegelnden oder schwarzen Drehwänden konnten die Bühne teils abschließen, teils freimachen, teils Transparenz herstellen auf Hintergrund-Geschehnisse. Allzu großzügig wurde allerdings Gebrauch gemacht von naturalistischen Rückwand-Projektionen, die wohlfeil spektakuläre Schauplätze fotografisch suggerierten.*

We're back in fairy-land – London, Barbican Hall, 26. März 1998

Inwieweit die Londoner *Oberon*-Inszenierung von den deutschen beeinflusst wurde, ist nur anzunehmen. Die Londoner Kritiken scheinen im Allgemeinen mehr auf die sängerischen Leistungen zu achten. Lediglich Geoffrey Norris (*The Sunday Telegraph*) äußert sich zur Inszenierung: *In place of the original reams of convoluted dialogue, this performance hit on the intelligent solution of a clear, linking narration, devised by John Warrack and delivered with urbanity and wit by Timothy West.*

Der Vollständigkeit halber sei noch eine Aufführungsserie im Berliner Naturtheater Friedrichshagen (Premiere 28. August 1998) genannt. Der *Oberon* wurde anlässlich der Wiedereröffnung der Spielstätte gekürzt (ohne Chor, mit Klavier-Begleitung) gegeben.

### **FREISCHÜTZ**

Biedermann und die Bleigießer – Frankfurt, Oper, 7. Dezember 1997

Wolfgang Sandner (*FAZ*, 9.12.1997) läßt an der gesamten Inszenierung kein gutes Haar, er äußert sich teilweise polemisch gegen die musikalische Ausführung: *Nicht nur in dieser Hinsicht hat die Neuinszenierung des „Freischütz“, mit dem in Frankfurt jetzt eine neue Zeitrechnung der Sparoper begann, alles falsch gemacht, was man falsch machen kann.*

Auch das Bühnenbild läßt für ihn zu wünschen übrig: *Nichts von alledem bei dem Regisseur Fred Berndt, der sich selbst ein Einheitsbühnenbild gezimmert hat – frei schräg in die Bühnenmitte führende Flügel wie ein überdimensionales Fotoalbum, das dem Ensemble als Spielstätte und Tableau zugleich dient. Die Fotoanalogie – beim Jägerchor einmal ganz witzig ausgespielt – wirkt ansonsten so wenig schlüssig wie andere szenische Splittergedanken: etwa der Ausblick aus der Wolfsschlucht als stilisiertes Schamdreieck oder der Mond, der zwischen Zielscheibe, Wolfs- oder Adlerbild changiert, und die Gluthalbkugel zum Bleigießen, in der unversehens ein Frauenkopf erscheint – alles nett und unverbindlich und vor allem die Kraft einer gestaltenden Idee vermissend.*

Für Andreas Bomba (*Frankfurter Neue Presse*, 9.12.1997) fehlt eine psychologische Ausdeutung der Charaktere: *Über solche Ernsthaftigkeit hinaus entrinnt dieser von Fred Berndt inszenierte „Freischütz“ nicht dem Bann mitunter rätselhafter und fragwürdiger Mächte. Göttlicher Gunstbeweis läßt Agathes Brautkleid von oben herabschweben. Ob es deshalb eines gewundenen Jungfernkranzes gar nicht bedarf?*

Im Ganzen positiver äußerte sich Lars-Erik Gerth (*Maintal Tagesanzeiger*, 13.12.1997) über die Inszenierung. Dennoch fand er einen „echten“ Fehler: *Ein großer dramaturgischer Lapsus darf am Ende jedoch nicht verschwiegen werden. Obwohl die Frankfurter Produktion ausführlich auf die – sicherlich nicht mehr zeitgemäßen und recht einfach-naiven – Texte von Friedrich Kind zurückgegriffen hat, fehlte eine ganz entscheidende Dialogszene zwischen Kaspar und Max, die vor dem Jägerchor stattfindet. In dieser Szene bittet Max Kaspar um seine letzte Freikugel, da er selbst nur noch eine hat. Kaspar weigert sich jedoch und verschießt seine, so daß Max die letzte, eben die siebente Kugel, die dem Teufel gehört, zum Probeschuß nehmen muß. Ohne diesen kurzen Dialog bleibt völlig unklar, warum der Schuß auf Agathe gelenkt wird.*

Wolfsschlucht als Führerbunker – Münster, Großes Haus, 5. September 1998

Regisseur Peter Beat Wyrsh verlegt die Handlung des *Freischütz* in die Zeit der Nazi-Herrschaft. Marieluise Jeitschko (*Neue Westfälische*, 15.9.1998) beschreibt die Inszenierung: *Die Wolfsschlucht als Wolfsschanze, wo Uniformierte mit ihren Stahlhelmen klappern und Caspar die behexten Gewehrkekeln in den Metallhut klirren läßt. Ständig schleicht einer mit schwarzem Schnäuzer durch die Menge – ob als Pfaffe beim Schützenfest, dralle Wirtshaus-Kellnerin, hinkender Hausmeister, Samiel oder gar „guter“ Eremit: Hinter allen lauert zum Schlußchor der Bösewicht. In der Deutschen Bühne vom Oktober 1998 interpretiert sie die Inszenierung als Parabel auf die Identitätskrise einer Nachkriegsgeneration, die die fatalen Fehlleistungen ihrer Väter verdrängt, aber unter ihren Folgen leidet.*

Diese eigensinnige Interpretation des *Freischütz*-Stoffes stößt bei Jörg Loskill (*Opernwelt*, Dez. 1998) auf wenig Gegenliebe: *Deutsche Jagdszenen in einer waldlosen Anti-Idylle: ein böses Stück mit Stahlhelm-Dämonie und den langen Schatten des Nazi-Richters. Da verließen einige Besucher das Münstersche Haus, dessen Zuschauerraum Wyrsh in das Totalgeschehen einbezieht. [...] Webers Musik faschistoide Tendenzen zu unterstellen, verzerrt das Bild. Wyrsh scheitert mit seiner Sicht, weil er die Analyse des Versagens in den Hintergrund rückt: Denn nicht Hitler führt Regie bei diesem Schicksal, sondern die psychische Angst. Sie kann durchaus zum Alptraum der Wolfsschlucht führen.*

Trauerklöße am Wochenende – München, Bayerische Staatsoper, 31. Oktober 1998

Die Münchner Inszenierung, bei der Zubin Mehta die musikalische Leitung hatte, legte großen Wert auf die Psychologisierung der Charaktere, die Ausführung ist nach Sybill Mahlke (*Tagespiegel*, 2.11.1998) aber nicht gelungen: *Ein großer Wurf, wie bei der „Verkauften Braut“, gelingt [dem Regisseur] Langhoff hier nicht. Im Jägerleben mit seinen Schießereien und Tierkadavern lauert auf der Bühne unfreiwillige Komik. Laut plumpst der Steinadler auf die Bretter. Aber wie das Waldhaus sich dreht (die atmosphärische Ausstattung stammt wiederum von Jürgen Rose), gibt es den Einblick in die Sehnsüchte der Menschen, die Gefühle, die in Webers Musik aufklingen. Agathe lebt im Schutz der weißen Rose, die ihr der Eremit vor Beginn der Opernhandlung geschenkt hat. Eine Kinderhochzeit marschiert über die Bühne. Die Männer prügeln sich, die Frauen kennen die Geschichte vom Probeschuß, die der Erbförster Kuno erzählt, offenbar seit Menschengedenken auswendig, so daß sie in die Rede chorisches einfallen. Ein sensibler Kunstgriff der Regie, der Lebenswahrheit für sich in Anspruch nehmen kann und den elend langen, aber inhaltlich nötigen Monolog eines zum Aufsagen verurteilten Sängers angenehm verkürzt.*

Rüdiger Heinze (*Augsburger Allgemeine*, 2.11.1998) wertet den Naturalismus der Inszenierung als Schwäche: *Nach der Pause dann geht's strikt in die Tümelei hinein. Ein echter Hund, ein Jägerchor mit Bierseideln, eine Sechzehnder-Attrappe, schwere bayerische Trachten: Opern-Brauchtum triumphiert. Unser Bayernland als Städtereisen-Event für gutgläubige Hanseaten. Anders als Langhoff-Roses wunderbar „dokumentarische“ Münchner Produktion der „Verkauften Braut“ endet der „Freischütz“ im Hirsch-Schinken, im Klischee: Waidmannsheil mit schmetternden Oberförstern.*

Gerhard Rohde (*FAZ*, 2.11.1998) versucht eine Erklärung dafür zu finden: *Der neue Münchner „Freischütz“ wirkt auf ziemlich deprimierende Weise wie eine große Verlegenheit: Man wollte etwas Besonderes und wußte nicht so recht, wie dieses Besondere ausschauen könnte. Dieser Unentschiedenheit arbeitete auch Zubin Mehta nicht entgegen: Er dirigierte halt die Musik, aber niemals erfuhr man, wohin er sie zu dirigieren beabsichtigte.*

Gabriele Luster (*Münchener Merkur*, 2.11.1998) fand in der Inszenierung doch einen roten Faden: *Mitten in Bayern siedeln Langhoff und Rose die 1821 in Berlin uraufgeführte romantische Oper an und erzählen Friedrich Kinds Geschichte als wär's ein Stück von Ganghofer: weitestgehend realistisch, handwerklich sauber, mit Stil und erlesenem Geschmack. Eine ganze Dorfgemeinschaft hat sich in dunkler Festtagstracht zum Sternschießen versammelt und hänselt den Jägerburschen Max, der dem Bauernburschen Kilian unterlag. [...] „He, he, he...“ so halbt ihr Spott wider in der Wolfsschlucht, wo Langhoff und Rose die Dorfbewohner mit rosa Schweins- und Vogelköpfen zu den bösen Geistern der Schreckensnacht verwandeln. Kein neuer, aber ein plausibler Gedanke: Die Hölle – das sind die anderen.*

Abgründe der Seele – Wiesbaden, Staatstheater, 14. November 1998

Andreas Hauff (*Frankfurter Rundschau*) betont in der Wiesbadener Inszenierung die Beziehung zwischen Max und Agathe: *Doch selten hat man das Abgründige dieses Repertoirestücks so beklemmend und zugleich so glaubwürdig auf der Bühne gesehen und gehört wie hier in Wiesbaden, und das verleiht der Aufführung ihren außerordentlichen Rang. [...] Was in der Inszenierung von Dominik Neuner im Vordergrund steht, ist Max' und Agathes Drama. Ihre Liebe, ihr Lebensglück stehen auf dem Spiel, wenn der Probeschuss mißlingt. Die psychische Verfassung der Menschen prägt ihr Denken, Fühlen und Handeln, trennt sie von ihren Mitmenschen – und fast auch voneinander. [...] Für die Wolfsschlucht hat das Inszenierungssystem eine verblüffende Lösung gefunden: Agathes Zimmer wird hochgefahren, und Max steigt in den Keller des Hauses hinab wie in die dunklen Untiefen seines eigenen Bewußtseins.*

Vgl. dazu auch die Ausführungen von Frank Heidlberger in *Weberiana*, Heft 9, S. 59f.

Bedrohliche Lustigkeit – Luzern, Theater, 17. September 1999

Fritz Schaub (*NZZ*, 20.9.1999) gefällt, wie Regisseur Michael Talke mit der Schauerromatik aufräumte, *aber auch mit manch anderem vertrauten Element in dieser romantischen Oper. Wenn Max im ersten Aufzug „Durch die Wälder, durch die Auen“ singt, steht er in einem kahlen Schlafraum, dessen linke Flanke von Einbau-Schränken besetzt ist, während oben ein paar Fensterluken etwas Licht einlassen. Aus einem der Schränke zerrt Max ein Tannenbäumchen und schleppt es – Ersatz für den deutschen Wald? – hinter sich her. Der Raum bleibt, abgesehen von ein paar Lichtveränderungen, immer gleich (Bühnenbild: Barbara Steiner). Aus einem der Schränke kommt auch die kitschige Madonna, an die Agathe ihre Gebete richtet. Und aus ihnen treten in der Wolfsschluchtszene die Jäger und Bauern, ehemals salopp bis schlampig, jetzt für volks-dümmlich-rituelle Spiele mit Bierkrügen und Ballons in Trachten gekleidet [...], kurz die ganze Gesellschaft, die stellvertretend für Samiel (und den unsichtbaren Chor) steht. Dies ist der Grundeinfall der Inszenierung: Nicht Samiel ist der Böse, auch nicht Kaspar, böse und gemein ist die den Einzelnen ausgrenzende Gesellschaft, böse sind „die andern“.*

Hans Uli von Erlach (*SonntagsBlick*, 19.9.1999) weist der Inszenierung eher die Eigenschaften eines Gemischtwarenladens zu: *eine Prise Frank Castorf, einen Schuss Ruth Berghaus, aufgemischt mit frotzelnder Respektlosigkeit. Doch Talke fehlt die Persönlichkeit der grossen Vorbilder: Jeder Gang, jede Geste wirkt aufgesetzt abwegig und verkrampft originell. Das Resultat: Langeweile statt Spannung, neonbeleuchtete Garderobe einer Turnhalle statt Wolfsschlucht und Mädchenkammer. Die Sänger waren vor allem damit beschäftigt, aus und in die Schlafsäcke zu schlüpfen. Und die Kostüme karikieren Klischees. Die erste Zeile Agathes<sup>1)</sup> berühmter Arie bringt es auf den Punkt: „Wie nahte mir der Schlummer“!*

Satans Bratsche spielt auf – Hamburg, Staatsoper, 31. Oktober 1999

Helmut Söring (*Hamburger Abendblatt*, 2.11.1999) beschreibt die von Ingo Metzmacher dirigierte Hamburger Inszenierung: *Konwitschny siedelte das teuflische Geschehen in der Gegenwart an. Angst essen Seele auf, das wusste schon Fassbinder. Der Wald ist dunkler Raum. Farben sind Symbolik: Nacht(!)blau der Vorhang, blut(!)rot links davon an der Rampe ein Fahrstuhl, dessen Anzeigen von W bis 7 reichen. Das muss mitunter zu überflüssigen Gags herhalten: Erklingt beispielsweise im Orchester der Tritonus als Leitmotiv des Bösen, saust der Lift hinunter. Malt die Musik dann in allen Farben Agathes Liebesglück, steigt er auf 7 wie Siebter Himmel. [...] Samiel ist überall, beim Preisschießen als Priester oder später fünffach als Bauernmusi. Die Wolfsschlucht ist das Büro dieses Buchhalters des Satans, Video-Überwachung inbegriffen. Dort verteilt er seine Freikugeln einem Dealer gleich, bei dem sich Drogensüchtige den Stoff zum finalen Schuss holen. Beim Jägerchor ist Konwitschny ganz der Alte: Samiel liest erst den für heutige Ohren bescheuerten Text, dann wird er gesungen. Da liegt die ganze feine Gesellschaft dahingestreckt auf dem Boden, und ein Wolf hebt das Bein und setzt Duftmarken. Und im Publikum brodelts. Aber die Bravos behalten – wie auch am Schluss – die Oberhand.*

Generell positiv wurde die Neuinterpretation des Eremiten aufgenommen. So sagt Christine Lemke-Latwey (*Die Zeit*, 4.11.1999): *Am Ende, als es Max dann an den Kragen geht, stürmt der Eremit, ein Fan und Opernfreund, emphatisch wedelnd aus der ersten Reihe auf die Bühne, biegt gerade, was gerade noch gerade zu biegen ist, verteilt goldne Visitenkärtchen und hat fleißig die Spendierhosen an: Schampus für alle! Erstmals bei Konwitschny wohnt die Utopie also nicht vor oder hinter der Brandmauer, sondern mitten im Saal.*

Vgl. hierzu auch die Besprechung durch Gerhard Allroggen in diesem Heft, S. 109-111.

Erwähnt seien der Vollständigkeit halber noch die *Freischütz*-Premieren in Plauen vom 29. März 1998 und in Saarbrücken vom 22. November 1998.

Das fremdsprachige Ausland ist durch Aufführungen in Paris und London vertreten:

Flügelhahne Monty Pythons – London, English National Opera, 10. September 1999

Gerhard Persché (*Opernwelt*, Nov. 1999) hat an der Ernsthaftigkeit der Londoner Inszenierung berechnete Zweifel: *„Ich bin ein Holzfäller und fühl' mich stark“, sang Michael Palin, mit Sepplhosen und Filzhut, in der deutschen Version der berühmten „Lumberjack“-Nummer der Monty Pythons. Was David Pountney nun an der English National Opera aus der deutschen Nationaloper „Der Freischütz“ machte, erinnert stark an jene Sendung, die Palin, John Cleese und die anderen Montys vor Jahren als „Der fliegende Zirkus“ produzierten. So weit so gut – wenn die Produktion nur die komische Qualität jener Sketches hätte. Leider kann sich der Regisseur nicht recht zwischen Ernstnehmen und Parodie entscheiden, sondern sammelt einfach angelsächsische Germanen – vor allem Bayern-Klischees von Bierhumpen und Trachtenhüten sowie der Schuhplattlereinlage beim Jägerchor bis zu den Geistern der Vergangenheit, wilhelminischen [sic] Pickelhauben und deutsche Landser bestimmen die Wolfsschlucht.*

Max und Agathe in Paris – Paris, Théâtre de Champs-Élysées, 12. Dezember 1999

Gerhard Rohde (*Opernwelt*, Feb. 2000) läßt hier wohl Gnade vor Recht ergehen, wenn er bei der Pariser Inszenierung die deutschen Maßstäbe fallen läßt: *Von der Champs-Élysées-Oper zu fordern, sie möge sich doch, bitte, mit den „Freischütz“-Deutungen der Berghaus, Freyer, Konwitschny und Rudolph auseinandersetzen, wäre sicher zu viel verlangt. Was Francisco Negrin [Inszenierung] zum „Freischütz“ einfiel, hielt sich im Rahmen tradierter Aufführungsmodelle. In Anthony Bakers „Spielkasten“ vollzog sich jedoch die Geschichte von Max und Agathe in Paris durchaus anschaulich und plausibel, die in und hinter den Szenen waltende Naturmagie schien immer wieder plastisch hindurch [...]. Es ist viel Italianità in Webers Musik. Der Koreaner Chung wies in Paris mit einem französischen Orchester wieder auf diesen Aspekt hin.*

„Wer ist eigentlich Samiel?“ – Berlin, Musikclub des Konzerthauses, 2. Januar 1998:

Jenseits aller Kritikermaßstäbe darf sich Wilhelm Radekes Berliner Inszenierung mit dem Titel „Samiel, hilf!“ wissen. Der Leiter der Neuköllner Oper richtete den *Freischütz*-Stoff für Kinder ab sechs Jahren ein und zog bei der Premiere am 2. Januar 1998 – glaubt man Ulrich Amling (*Tagesspiegel*, 3.2.1998) – alle Register: *Einst löste er im Musikclub mit seiner Version von Wagners „Tannhäuser-Ouverture“ für zwei Blockflöten wohlige Schauer aus. Bei „Samiel, hilf!“ läßt Radeke fürs mitternächtliche Kugelschießen in der Wolfsschlucht flugs ein Kinder-Horror-Orchester bilden. Wilde Vögel und Eber, heulender Sturm, Geister und Hexen werden mit Sirene, Trommeln und Rasseln zum Leben erweckt. Beim Guß der sechsten Freikugel bricht ein Heidenlärm aus: tutti des Kinder-Orchesters, alles knattert fortissimo, die Kulisse bebt, und zwei Gespenster, die ihre Gerippe züchtig unter Laken verstecken, geistern über die Bühne. [...] Zur Lösung der teuflischen Verstrickungen braucht es im Musikclub keinen weisen Eremiten wie auf der großen Opernbühne. Die Kinder geben Max selbstverständlich eine zweite Chance, damit er endlich heiraten kann. Und der böse Verführer Kasper wird verjagt.*

### **DIE DREI PINTOS**

Der Weberrezeption Stiefkind *Die drei Pintos* wurde in der zurückliegenden Zeit mehrfach gespielt. Im englischen Haslemere gab es eine Inszenierung (Premiere: 18. Februar 1998) unter der Leitung von Christopher Cowell. Bemerkenswert ist hier die Initiative des gemeinnützigen Vereins *Opera Omnibus*, ohne den diese Inszenierung nicht möglich gewesen wäre. Eine konzertante Version der Oper wurde in Berlin am 26. September 1999 aufgeführt; sie ist bereits von Frank Ziegler in Heft 9 der *Weberiana* (S. 61f.) ausführlich besprochen worden.

Die einzig mir bekannte Inszenierung der *Drei Pintos* der letzten Zeit ist die Bielefelder von Wolfgang Quetes (Premiere: 18. 1. 1998), die ebenso bereits in den *Weberiana* gewürdigt wurde (Heft 7, S. 67-69). Sie mußte sich jedoch fehlende Inspiration vorwerfen lassen. So sagt Frieder Reininghaus (*FAZ*, 27. 1. 1998): *Der Direktion, die seit fünfzehn Jahren mit so vielen „Ausgrabungen“ aufwartete, hätte man kurz vor ihrem Abschied eine gelungenere Realisation gegönnt. Schon die Eingangsszene, die im Wirtshaus alte Burschenherrlichkeit beschwört, wirkt unbeholfen rüpelhaft, da beständig Action, Jubel, Turbulenz, „Stimmung“ auf der Bühne herrschen soll; der Sache angemessener wäre leichte Ironie [...] Webers Musik aus Mahlers Händen erscheint nicht nur unter Aspekten der Musikarchäologie reizvoll. Freilich bleibt unter Geoffrey Moulls Leitung in Bielefeld viel auf der Strecke. Das Bühnenbild von Axel Schmidt-*

*Falckenberg abstrahiert ohne erkennbaren Zugewinn vom originalen Lokalkolorit, rahmt hinter Biedermeierkostümen ein paar Köpfe, die an die gedankenlos in den Weg gestellten Wände gekritzelt wurden, als Ahnenbilder in schwere Goldfassungen.*

Klaus Kirchberg (Opernwelt, März 1998) kritisiert *jene betuliche Singspiel-Lustigkeit, die in deutschen Stadttheatern verbreitet ist: Studenten-Juchhei und Kammerkätzchen-Herzigkeit, deftigen Spaß und keusches Gefühl, Volkslied und Chorgesang. Das steht alles in der Partitur, gewiß, aber es hätte, um dem Stück auf die Sprünge zu helfen, vielleicht doch einer leicht ironischen Brechung bedurft.*

## EINE WELT OHNE GOTT

Der *Freischütz* an der Hamburgischen Staatsoper

besucht von Gerhard Allroggen, Detmold

Hamburgische Staatsoper, 21. November 1999, 19 Uhr: *Der Freischütz*, 8. Vorstellung seit der Premiere am 31. Oktober 1999<sup>1</sup>. Der Saal wird völlig dunkel, auch die Pultbeleuchtung im Orchestergraben ist ausgeschaltet, ein winziger, kaum wahrnehmbarer Verfolger ist auf die Taktstockspitze des Dirigenten gerichtet, und aus dem Nichts beginnt die Ouvertüre. Deren Verlauf wird durch die Fahrt eines Aufzugs vor dem Bühnenportal im linken Proszenium nachgezeichnet, dessen Signallampen die Stationen der Reise angeben: vom 7. Himmel hinab bis W (wie Wolfsschlucht) und umgekehrt.

Die Szene, die sich zur Introdution öffnet, ist durch sparsame Dekoration, aber sorgsame Kostümierung gekennzeichnet. Die Bauern scheinen einem Gemälde Breughels entlaufen zu sein, die Jäger sind propere Schützenvereinsmitglieder. Zwischen allen ist jetzt und immer das Böse gegenwärtig: Samiel, vielgestaltig und beweglich wie ein Gespenst, ist überall. Er ist das Schenkenweib, das zum Leibhaftigen mutiert, er ist die schwarzgewandete und gehörnte, gleichwohl verführerische Solo-Bratsche, welche die beschwichtigende Wirkung der Ballade vom Kettenhund konterkariert (zum Glück hat das Hamburger Philharmonische Staatsorchester zwei ansehnliche Solo-Bratscherinnen), und er ist der als Bildungsbürger Verkleidete, der vor dem Vorhang Kinds Text des Jägerchors deklamiert. (In der von mir besuchten Vorstellung wurde die allgemein mit heiterem Beifall quittierte Deklamation von einem sich studienrätlich gebenden Zuschauer mit dem Zuruf beantwortet: „Das hat der Dichter nicht gemeint!“ Die darauf höher aufbrandende Heiterkeit des Publikums gab die richtige Antwort: „Was denn sonst?“) Nach dem Aufgehen des Vorhangs konnte man auf der Bühne liegen sehen, was „männlich’ Verlangen“ zur Strecke gebracht hatte.

Der im Programmheft zitierte Satz der Literarhistorikerin Marianne Thalmann könnte eine der Leitlinien dieser Inszenierung bezeichnen: „Das romantische Grauen ist übervoll an Unbestimmtheit. Es schleicht umher, es lähmt wie kommende Krankheiten, es erschöpft und

---

<sup>1</sup> Musikalische Leitung: Ingo Metzmacher, Inszenierung: Peter Konwitschny, Bühnenbild und Kostüme: Gabriele Koerbl, Chor: Jürgen Schulz, Ottokar: Wolfgang Rauch, Cuno: Dieter Weller, Agathe: Charlotte Margiono, Ännchen: Sabine Ritterbusch, Caspar: Albert Dohmen, Max: Poul Elming, Samiel: Jörg-Michael Koerbl, Bratsche spielend: Naomi Seiler, Eremit: Simon Yang, Kilian: Oliver Zwarg

lastet auf den Menschen anscheinend grund- und sinnlos, es ist Bangigkeit ohne greifbaren Anlaß.“ Eine andere deutet der Regisseur in einem Interview an. Gefragt, ob Samiel religionsgeschichtlich eine Art heruntergekommener Wotan sei, antwortet er, im *Ring* gebe es deshalb keinen Samiel, weil die entfremdeten Geld-Ware-Beziehungen theoretisch bereits aufgedeckt waren; auch der Mensch ist fortan eine Ware. „Was Weber als Ahnung zusetzte, ist dreißig Jahre später durch die politische Ökonomie gefaßt.“ Samiel ist eine „Personifizierung von undurchschaubaren Verhältnissen, die mit der frühkapitalistischen Produktionsweise in die Welt kommen und Gott verdrängen. Nietzsche faßt es kurze Zeit später in die Worte »Gott ist tot.«“ Max und Agathe erfahren es, daß durch die Ersetzung Gottes durch das Geld alles käuflich wird, auch die Seele, und fragen daher angstvoll: Lebt kein Gott? (Schiller hatte noch in der Ode *An die Freude* gesagt: Droben überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen. Aber ist nicht das beschwörende *muß* auch schon ein banger Zweifel an der Geborgenheit in Gott?<sup>2</sup>) Agathe, die in ihrer Cavatine dem Wunsch folgt, weiter in einer gottbehüteten Welt zu leben, weiß gleichwohl um die Vergeblichkeit dieses Wunsches, zumindest um die Bedrohlichkeit der Situation: ihr Traum vom schwarzen Adler und der weißen Taube nimmt die Ereignisse des kommenden Tages präzise vorweg. Max empfindet ebenfalls das Ausgeliefertsein an eine gottentleerte Welt; mit Caspar verbindet ihn, daß es jedem von ihnen an den Kragen gehen kann. Für beide gilt das Gesetz: Ich oder Du.

Dem stehen Ännchen und der Eremit gegenüber. Ännchen rationalisiert den Traum Agathens und versucht, Angst und Grauen zu verdrängen. Der Eremit, im dunklen Anzug in der ersten Reihe im Publikum sitzend, repräsentiert uns, die Zuschauer, genauer gesagt, diejenigen unter uns, die noch den Idealen der Aufklärung anhängen und eine vernünftige Lösung wünschen, wo Erlösung nicht zu haben ist. Er applaudiert lautstark dem Duett zu Anfang des zweiten Akts und unterstützt Ännchens vernünftigen Rationalismus, der Spukereien entbehren kann und will. Er wirft dabei die weißen Rosen auf die Bühne, die als Agathens Talisman die tödliche Kugel von ihr abwenden und auf den „Bösewicht“ lenken. Es ist unser, der Zuschauer, Wunsch, daß keine Katastrophe eintrete. Folgerichtig fungiert der Eremit als *Deus ex machina*, als Ottokar die Verbannung über Max verhängt, und der Vorhang sich wie nach einer Tragödie schließt. Der Eremit, also wir, die wir das, was wir wissen oder wissen könnten, nicht wahrhaben wollen, verhindert dies und erzwingt den Kompromiß des Probejahrs. („Will kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter.“) Er erweist sich als geschickter Agent, der mit schönem Schein die Wirklichkeit zu verdecken weiß.

Der Regisseur hat ein stringentes Konzept, das konsequent durchgeführt und dem Zuschauer anschaulich und begreiflich gemacht wird. Vor allem ist es dem Weberschen *Freischütz* nicht aufgepfropft, sondern aus ihm abgeleitet, dessen Text durchweg ernstgenommen wird. Das zeigt sich unter anderem am Umgang mit dem gesprochenen Dialog, der respektiert wird. Die Regie nimmt auch den Chor ernst, dessen Mitglieder so weit wie möglich individualisiert geführt werden. Daß die Solisten in jedem Augenblick darstellerisch absolut präsent sind, versteht sich bei Peter Konwitschny von selbst. Das skizzierte Regiekonzept wird von ihm mit einer Fülle von Details belebt, die den Zuschauer fesseln ohne jedoch in irgendeiner Weise mit Webers Musik in Konflikt zu geraten. Gäbe es doch im heutigen Opernregiebetrieb mehr Fachleute wie Konwitschny und weniger Dilettanten!

---

<sup>2</sup> Auch dies ist ein Hinweis des Regisseurs aus seinem im Programmheft abgedruckten Interview.

Über die musikalische Seite der Aufführung kann man nur Lobendes sagen. Es wurde durchweg hervorragend gesungen. (Kleine gesangstechnische Schnitzer, wie sie aus der Premiere berichtet wurden, gab es nicht mehr.) Daß sich auf diesem höchsten Niveau gleichwohl die beiden Damen noch etwas stärker profilierten, lag an der absoluten technischen Perfektion, mit der Agathens Arie, insbesondere das Gebet, und ihre Cavatine gesungen wurden, sowie an Ännchens unübertrefflicher Art, Gesangkunst mit Spielwitz zu verknüpfen. Der Darsteller des Kilian, Mitglied des Opernstudios, ließ aufhorchen. Ihm steht gewiß eine große Bariton-Karriere bevor. Der Chor der Staatsoper sang und spielte in gewohnter Qualität. Ingo Metzmacher hatte stets idealen Kontakt zur Bühne; es wurde unter seiner Leitung makellos und mit Verve musiziert.

## GIACOMO MEYERBEERS *GOTT UND DIE NATUR*

Eine zweite Uraufführung in Kevelaer

erlebt von Frank Heidlberger, Würzburg

Als das Oratorium *Gott und die Natur* aus der Feder von Jakob Meyer Beer am 8. Mai 1811 in Berlin aufgeführt wurde, trat damit der junge Komponist erstmals in das Licht einer größeren Öffentlichkeit. Meyerbeer, der bei der Aufführung nicht zugegen war, teilte seinem Freund Gottfried Weber in Mannheim die Nachricht des Erfolges in überschwenglichen Worten mit: *Wie mein Oratorium gefallen hat, fragst Du mich? Der Erfolg davon hat meine allergrößten Erwartungen übertroffen. Schon in den Proben machte diese Musik ein solches Aufsehen, daß die Musikliebhaber haufenweise herzuliefen.*

Das Werk ist auch eng mit Carl Maria von Weber verbunden. Es entstand unmittelbar nach Webers Abreise aus Darmstadt (14. Februar 1811) unter der Aufsicht des gemeinsamen Lehrers Georg Joseph Vogler, bei dem Weber im April 1810 den jungen Meyerbeer kennengelernt hatte. Dieser wiederum verfolgte mit Interesse die Vorbereitungen zur Uraufführung von Webers *Silvana* in Frankfurt am 16. September 1810 und schrieb über dieses Werk eine äußerst positive Kritik. Sie gehörte zu den Aktivitäten des „Harmonischen Vereins“, jenes Geheimbundes, mit dessen Hilfe sich die „Vereinsbrüder“ gegenseitig durch lobende Rezensionen bekannt machen wollten. Carl Maria von Weber revanchierte sich mit einer ebenso positiven Rezension über *Gott und die Natur*, obwohl er bei der Uraufführung gar nicht zugegen war. Vermutlich übernahm er einfach die Informationen, die ihm der Dritte im Bunde, Gottfried Weber aus Mannheim, zugesandt hatte.

Nach der Uraufführung in Berlin verschwand das Manuskript in den Archiven. Meyerbeer selbst wandte sich nach dieser ersten größeren Komposition gleich der Oper zu und verließ Deutschland bald, um sich der Weiterbildung im „italienischen Stil“ zu widmen. Carl Maria von Weber zeigte Interesse an einer Aufführung, doch stand ihm das Aufführungsmaterial in Prag, wohin er 1813 als Operndirektor berufen worden war, nicht zur Verfügung. Auch der Würzburger Musikdirektor Joseph Fröhlich, der den jungen Komponisten sehr verehrte, plante eine Aufführung im Jahr 1812, doch ist auch sie nicht sicher nachgewiesen.

Daher kann die Aufführung, die am 21. November 1999 in der Basilika von Kevelaer stattfand, als zweite Uraufführung bezeichnet werden, wenngleich das werbewirksame Etikett „Welterstaufführung“ doch nicht ganz korrekt erscheint. Anlaß für diese Ausgrabung war die

editorische Einrichtung des Notenmaterials für die Meyerbeer-Gesamtausgabe durch Peter Kaiser (Paderborn), die sogleich praktisch erprobt werden sollte. Damit war endlich die Möglichkeit gegeben, zu überprüfen, ob Gottfried Webers Begeisterung für dieses Werk gerechtfertigt war. Nach dem Partiturstudium hatte er an Meyerbeer geschrieben: *Hirentgegen versichere ich Dich daß je mehr ich das ganze lese, desto mehr entzückt es mich, hol mich der teufel Du hast recht Ehre daran.*

Der Einfluß Voglers ist in diesem Werk offensichtlich. In seiner Rezension lobt Weber den Chor der vier Elemente als *kontrapunktisches Meisterstück*. Jedem Element wird ein eigenes Thema mit Begleitung zugeordnet. Diese Themen sind so konstruiert, daß sie nach ihrer separaten Exposition auch gleichzeitig erklingen können. Bei der Aufführung wurde deutlich, daß diese kunstvolle Manier vor allem auf dem Papier gut aussieht. Die einfache und etwas plötzlich modulierende Harmonik sowie die schematische Formgestalt verhindern teilweise eine befriedigende akustische Wirkung.

Auffällig ist auch die Anlehnung an Weber, vor allem hinsichtlich der Melodik. Hier stechen besonders Kantilenen der Holzbläser hervor, die wirkungsvoll den blumigen Text von Aloys Wilhelm Schreiber untermalen und kommentieren. Die pathetisch-fromme Grundhaltung des Textes mit seinen auf das Biedermeier verweisenden Idiomen und allegorischen Beschreibungen regten den jungen Komponisten zu einer erstaunlich differenzierten Instrumentation an, die bei der aktuellen Aufführung auch treffend zur Geltung kam. Zu den Worten „Hörst du die Posaun erklingen“ im Chor Nr. 12 setzt Meyerbeer nicht etwa eine Posaune, sondern Liegetöne der Fagotte und tiefe Klarinettenöne ein, die der Textaussage eine transzendente Eindringlichkeit verleihen. Statische Klangflächen dienen Meyerbeer zur Steigerung der Spannung, so im Schlußchor, wenn zu den Worten „Es lebt, was je geboren war“ ein Paukentremolo erklingt. Auch für den Blumenchor (Nr. 6) findet Meyerbeer eine charakteristische Klangfarbe, die der Zartheit des Ausdrucks mit Harfenklängen gerecht wird.

Die mächtige aufbrausende Schlußfuge über den Text „Im Tod ist Sieg, im Grab ist Licht“ beeindruckte den heutigen Rezensenten ebenso wie weiland den kritischen Ludwig Rellstab: *Das letzte Chor ist kühn und ernst. Ein langes Fugenthema hebt an, bricht aber nach guter Durchführung der Stimmen bald ab, durch Zwischengedanken, die nicht fugiert sind, wobei das Thema aber öfters mit verwebt ist. Das ist gut und zweckmäßig.* Gerade die Brechung herkömmlicher Formen durch Kontraste, deren Einheit durch die zitathafte Einstreuung des ursprünglichen Themas gewährleistet wird, ist eine Idee aus Voglers Theoriewerken, die Meyerbeer hier kunstvoll in die Praxis umsetzt.

Auch bei den anderen Teilen dieses Oratoriums, das Bernhard Anselm Weber als *lyrische Rhapsodie* bezeichnete, lassen sich die historischen Äußerungen heute noch gut nachvollziehen. So stellte etwa Bernhard Anselm Weber – er leitete 1811 die Uraufführung – in einem Brief an den jungen Komponisten und ehemaligen Schüler fest: *Die liebliche Tenorarie, der sprechende Kohr der Blumen, das naive Thema der ausdrucksvollen Discantarie, der Choral – die Solostimmen sind etwas zu schwer darin – der Kohr ‚Hörst Du die Posaune‘ endlich das breite große Thema der letzten Fuge sind mächtige Beweise Ihres angeborenen Kunsttalents.*

Wenn *Gott und die Natur* auch ein Schülerwerk ist, dem Meyerbeer selbst zu seinen Lebzeiten kein Interesse mehr entgegenbrachte, stellt es ein bedeutendes historisches Dokument für das Verständnis der Stileinflüsse dar, die Meyerbeer während seiner Studienzeit bei Vogler und neben Carl Maria von Weber aufnahm. Trotz kleinerer Unzulänglichkeiten ist es auch heute aufführbar und erfordert ausgezeichnete Musiker. Immerhin wurden die Solopartien für die

herausragenden Ensemblemitglieder des Berliner Nationaltheaters wie Auguste Schmalz, Friedrich Eunike und Johann Georg Gern geschrieben. Die Solisten der aktuellen Aufführung in Kevelaer, Christine Alexander (Sopran), Monica Marcus (Alt), Thomas Ströckens (Tenor) und Markus Lemke (Baß) hatten sich durch ansehnliche Koloraturen zu kämpfen, doch sie taten es mit Bravour. Der Basilikachor Kelevaer und die Essener Philharmoniker unter Boris Böhm sangen und musizierten differenziert und inspiriert. Ihr Engagement übertrug sich auch auf das begeistert applaudierende Publikum in der vollbesetzten Basilika. Weitere Aufführungen sind in Berlin und Paris geplant.

## TONTRÄGER-NEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Die Zahl der Weber-Neuerscheinungen im zurückliegenden knappen Jahr seit Erscheinen des letzten Heftes der *Weberiana* ist durchaus nicht als gering zu bezeichnen, es macht sich allerdings eine bedauerliche Beschränkung auf bestimmte Bereiche des Weberschen Œuvres bemerkbar. Opern- und Vokal- sowie Orchestermusik bleiben weitgehend ausgespart; einzig und allein erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist die Wiederveröffentlichung einiger **Lieder** innerhalb der **Fischer-Dieskau-Edition** (CD unter dem Titel *Volkslied-Bearbeitungen*). Dietrich Fischer-Dieskau hatte 1961 eine Auswahl von Schottischen Liedern in Arrangements von Haydn, Beethoven und Weber (JV 297, 298, 300, 302, 304) sowie Webers Volkslied „Weine, weine, weine nur nicht“ (JV 231) für die Schallplatte produziert; sie erschienen nun erstmals, ergänzt durch weitere Beethoven-Interpretationen von 1970, auf CD (Deutsche Grammophon 463 521-2) und lassen schmerzlich bewußt werden, wie bedauerlich es ist, daß der einst so großartige Lied-Interpret seine Liebe für Weber doch wohl erst recht spät erkannte – zu spät! Seine dreißig Jahre später (1991) aufgenommene CD, die sich ausschließlich Weber widmete, ist gegen die ältere Produktion nur noch ein fahler Abglanz, unerträglich in ihren Manierismen. Wer den Sänger auf der Höhe seiner Kunst erleben möchte, dem bietet die Neupressung der älteren Einspielungen eine gute Gelegenheit.

Ansonsten sind unter den nennenswerten Neuproduktionen ausschließlich Kammermusik- und Klavierwerke. Hier sei an erster Stelle auf eine CD mit Werken für Viola und Klavier hingewiesen (Agorá 171). Nun hat Weber zwar keine Bratschen-Kammermusik hinterlassen, sein *Andante und Rondo ungarese* in der seltener zu hörenden Bratschen-Fassung (JV 79) macht in der Neueinspielung aber auch mit Klavier- statt Orchester-Begleitung eine gute Figur. Die Interpreten – **Simonide Braconi** (Viola) und **Monaldo Braconi** (Klavier) – beginnen das *Andante* recht bedeutungsschwer, ein Hauch von Schwermut liegt über dem Ganzen, lediglich durch ein Auftrumpfen der letzten Variation unterbrochen. Auch das *Rondo* ist kein feuriger oder verspielter Kehraus, es wirkt durch den samtigen, dunklen Glanz der Viola bedächtiger. Die beiden Italiener sind wunderbar aufeinander eingespielt, was sie auch mit den anderen Kompositionen der CD unter Beweis stellen: Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70 (original für Horn) besticht durch schwärmerischen Lyrismus und großen Atem, und auch Schuberts Arpeggione-Sonate D 821 überzeugt in dieser versonnenen Einspielung vollends, obgleich das dunkle Timbre der Viola dem hellen, gambenähnlichen Klang der Arpeggione gänzlich entgegengesetzt erscheint. Einzige Original-Komposition für Bratsche auf der CD ist Mendelssohns wundervolle c-Moll-Sonate von 1824.

Nicht weniger beglückend eine weitere CD, die vom entgegengesetzten Ende Europas zu uns kommt – aus Schweden (Nytorp 9901). Unter dem Titel *Grand Duo* stellen **Håkan Rosengren** (Klarinette) und **Anders Kilström** (Klavier) Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts vor, darunter Schumanns herrliche Fantasiestücke op. 73 sowie zwei Klarinetten-Sonaten von Brahms (op. 120/1) und Hindemith. Eröffnet wird die CD durch Webers *Grand Duo concertant* (JV 204), dem die CD ihren Titel entlieh. Die beiden Musiker stellen ihre technische Perfektion in den Aufnahmen nicht aus, die Virtuosität dient einzig und allein dazu, die Ausdrucksmöglichkeiten zu intensivieren. In Webers Duo wird der weite Radius der Musik zwischen Poesie und Expressivität klug ausgeschritten. Zwar kann man sich den Beginn des *Allegro con fuoco* mit mehr Feuer vorstellen, um so stärker wirken aber die Steigerungsbögen des ersten Satzes. Nach einem kantablen zweiten Satz von hoher emotionaler Dichte wird man mit einem beschwingt-heiteren Rondo entlassen – eine exquisite Aufnahme, die hoffen ließe, daß Rosengren auch Webers sonstige Klarinetten-Literatur in sein Repertoire aufnimmt.

Besonders wegen ihrer Repertoireauswahl ist eine andere Klarinetten-CD zu erwähnen; sie stellt *Virtuose Paraphrasen über Themen aus deutschen Opern* vor und widmet sich dabei ausschließlich Weber und Spohr, die jeweils mit Originalkompositionen und Bearbeitungen vertreten sind (Bayer Records 100 124 CD). **Nikolaus Friedrich** (Klarinette) und **Thomas Palm** (Klavier) beginnen mit Webers *Silvana-Variationen* (JV 128); hier erweist sich leider einmal mehr die „Tyrannei“ der Baermann-Ausgaben. Die Musiker orientieren sich weitgehend an den Metronom-Angaben Baermanns, ohne damit eine eigenständige, in sich stimmige Auffassung des Werks zu entwickeln. Das Thema beginnt äußerst bedächtig, in diesem langsamen Tempo zerfällt jedoch der musikalische Zusammenhang und die Phrasen stehen für sich; in der 1. Variation wird das Tempo dann bedeutend angezogen, obgleich die musikalische Faktur bereits einer auskomponierten Beschleunigung entspricht. Der Vergleich zwischen Erstausgabe und Baermann-Edition ist frappierend: bei Weber haben Thema sowie Variation 1, 2, 4 und 5 dasselbe Tempo (*Andante con moto / Tempo Primo*), bei Baermann wird unterschieden zwischen *Andante con moto* (Viertel = 69) für das Thema, *Più vivo* (Viertel = 108) in Variation 1 und 2, *Tempo I* (Viertel = 120, sic!) in Variation 4 und *Allegro animato, con fuoco* (Viertel = 120) in Variation 5 – eine völlige Verfälschung der Weberschen Intentionen. Zudem mißtraute Weber Metronomangaben zutiefst, für ihn ergab sich das Tempo auch aus der Individualität des Ausführenden, seiner Stimmung, seiner Auffassung eines musikalischen Gedankens. Die verbalen Tempoangaben sollten also Richtlinien abstecken, ohne dem Künstler ein Interpretations-„Korsett“ aufzunötigen; wie berechtigt seine Skepsis war, das beweist die vorliegende Aufnahme. Interpretatorisch gelungener ist das „Spiel mit Weber“ in den Bearbeitungen. Die *Freischütz*-Phantasie des Klarinettenisten Hyacinthe Klosé und das Solo über den *Freischütz* von dessen Schüler Cyrille Rose haben den Charakter von Potpourris, sie beschränken sich im wesentlichen auf das Aneinanderreihen von Opermelodien. Klosés Phantasie bedient sich des Trinklieds von Kaspar (Nr. 4), Agathes Cavatine (Nr. 12) und des zweiten Teils von Ännchens Romanze und Arie (Nr. 13) mit harmonisch teils gewagten Übergängen. Roses umfangreicheres Solo – entgegen dem Titel ebenfalls mit Klavier – greift auf andere Nummern zurück: die Max-Arie (Nr. 3), Teile der Ouvertüre, Ännchens Polacca (Nr. 7) sowie Szene und Arie der Agathe (Nr. 8). In beiden bewährt sich die Klarinette als ausgezeichnete Sängerin. Klosés kleine *Oberon*-Phantasie ist musikalisch freier, sie mischt spielerisch verschiedene Motive und Gedanken, nur das Meermädchen-Lied (aus Nr. 15), im späten 19. Jahrhundert zum beliebten Salonstück mutiert, wird ausführlicher zitiert. Diese Arrangements ohne den Anspruch auf große Kunst bilden einen amüsanten Beitrag zum Thema Weber-Rezeption.

Die ausgesprochene Beliebtheit des Meermädchen-Liedes manifestiert sich übrigens auch in einer weiteren Neuproduktion derselben Firma (Bayer Records 100 280 CD). Luigi Magistrelli (Klarinette / Bassethorn) sowie Massimo Laura und Rossella Perrone (Gitarre) stellen hörensweite Serenaden des kaum bekannten Weber-Zeitgenossen Heinrich Neumann (1792-1861) vor, darunter auch die um 1835 erschienene *Sérénade sur un air favori de l'opera Oberon de Weber* op. 28, die sich ganz dem versonnenen „Wogen auf der Flut“ verschrieben hat.

Der Schwerpunkt der Neueinspielungen lag einmal mehr auf Webers **Klarinetten-Quintett** (JV 182). Emma Johnson, die bereits Aufnahmen der Weberschen Klarinetten-Konzerte, der *Silvana-Variationen* und des *Grand Duo concertant* vorgelegt hatte, vervollständigt mit dem Werk ihre Auseinandersetzung mit dem Komponisten (ASV CD DCA 1079). Eine weitere Neuaufnahme lieferte Bruno di Girolamo (Meisterklang ME-WE CDM 810-98); bei Bayer Records (BR 100 304 CD) erschien die Neupressung der älteren Einspielung mit Dieter Klöcker und Mitgliedern des Consortium Classicum aus dem Jahr 1971, angereichert durch ausgewählte Klavierwerke Webers (JV 56, 252, 260, 268), aufgenommen von Günter Krieger 1972. Zudem wurde ein Live-Mitschnitt vom Oleg-Kagan-Musikfest Kreuth 1999 mit **Eduard Brunner**, Viktor Tretjakov, Svjatoslav Moros, Daniel Raikin und Natalja Gutman veröffentlicht (Live Classics LCL 601). Nun ist es sicher nicht fair, Live-Aufnahmen mit Studio-Produktionen zu vergleichen, aber Brunners Einspielung von 1987 mit dem Hagen-Quartett ist sicherlich überzeugender. Besonders das gehetzt wirkende Tempo von 3. und 4. Satz – fast Geschwindigkeits-Rekord unter den Quintett-Produktionen – geht in der jüngeren Aufnahme, ganz im Gegensatz zur 1987er Produktion, auf Kosten des musikalischen Ausdrucks. Freilich soll der Kreuther Mitschnitt damit nicht generell abgewertet werden, er enthält wundervolle Momente, etwa den atemberaubenden *pianissimo*-Einsatz der Klarinette in T. 41 des 2. Satzes, erreicht aber nicht die Dichte des Klarinetten-Quartetts von Hindemith, das die CD beschließt. Im Mittelpunkt der Produktion steht – im Wort- wie im übertragenen Sinne – ein weiteres Werk Webers: die **Klaversonate Nr. 3** (JV 206), von **Svjatoslav Richter** 1994 ebenfalls beim Kreuther Kagan-Fest gespielt. Jähns schreibt zu diesem Werk: *Den innern Zusammenhang von Manchem in dieser Sonate, namentlich der einzelnen Theile der zweiten Hälfte des Andante, aufzufinden und wiederzugeben, ist eine der schwereren Aufgaben beim Vortrag W.[eber]'scher Werke. An dieser Stelle sind contrastirende Elemente so eng aneinander gereiht, dass eine Verschmelzung derselben durch den Vortrag nur ermöglicht werden kann durch ein beharrliches Studium des Geistes, der durch das Ganze geht* (vgl. Jähns, Werke, S. 219). Dieses beharrliche Studium kann man unter den Pianisten des 20. Jahrhunderts wohl keinem so zweifelsfrei attestieren wie Richter. Die Sonate gehörte jahrzehntelang zu seinem Repertoire, und sie ist auch mehrfach auf Tonträgern festgehalten worden; den Aufnahmen von 1954, 1963 und 1966 folgte hier nun mit fast dreißigjährigem Abstand eine weitere Einspielung. Richters Beschränkung auf die 3. Sonate ist ungewöhnlich, die meisten Pianisten bevorzugten bzw. bevorzugten die 2. Sonate, so Eugen d'Albert, Alfred Brendel, Alfred Cortot oder Emil Gilels; die virtuoson Tastenritter lassen es gar mit dem 4. Satz der 1. Sonate, dem sogenannten *Perpetuum mobile*, bewenden. Vergleicht man nun die Live-Mitschnitte Richters miteinander, so sind die Unterschiede in der Auffassung des Werks zwischen den Aufnahmen aus Prag 1954 und Locarno 1966 weit größer als die zwischen 1966 und 1994. Insgesamt überwiegt in der jüngsten Einspielung das Kontemplative, die Tempi der Ecksätze sind zurückgenommen. Richter spielte – drei Jahre vor seinem Tod – noch immer technisch mühelos, ohne vordergründige Brillanz; wenn allerdings ein persönliches Geschmacksurteil erlaubt ist, dann sei der packendere Mitschnitt von 1966 empfohlen.

Die *Aufforderung zum Tanze* bezeichnete Jähns als *musikalische Dichtung*, in der *nicht etwa ein Tanz, sondern der Tanz als poetische Idee* dargestellt wird (vgl. Jähns, Werke, S. 283). Diese Einschätzung könnte einer CD als Motto gedient haben, die unter dem Titel *Tänzerische Klaviermusik* vor allem seltener zu hörende Werke Webers vereint (Koch Schwann 3-6731-2). Die berühmte *Aufforderung* ist hier nicht zu hören, das heißt allerdings nicht, daß die Pianistin **Eva Schieferstein** das technisch anspruchsvolle Werk gescheut hätte, immerhin bewältigt sie auch die *Grande Polonaise* (JV 59) und die *Polacca brillante* (JV 268). Den Charme der Produktion machen jedoch gerade die kleineren und unbekannteren tanzinspirierten Kompositionen aus: die Nr. 1-10 der 12 *Allemandes* (JV 15-24, die beiden vierhändigen Nummern bleiben hier ausgespart), die 6 *Ecossaises* (JV 29-34), der Walzer von 1815 (JV 185) in der nachträglichen Klavierfassung oder der *Max-Walzer* (JV Anh. 81). Die Aufnahme dieser Miniaturen ist beschwingt und voller Spielfreude. Vorgestellt werden auch die drei Hefte der bei Kühnel erschienenen *Favorit-Walzer* – Jähns hielt alle 18 Walzer für Kompositionen Webers, nachweisbar ist dies allerdings nur für Heft 3 (JV 143-148; vgl. auch die S. 9, 18, 24f. dieser *Weberiana*). Die Einspielung liefert ein gutes Argument gegen die Zuschreibung der Hefte 1 und 2 an Weber: nach diesen 12 Allerwelts-Walzern (JV Anh. 84) meint man in Heft 3 deutlich Webers „Klavierfinger“ zu vernehmen – hier spricht auch in der kleinen Form ein ganz anderer Charakter, ein anderes Format. Übrigens hält die CD sogar eine Erstein-spielung bereit: die erst 1935 von Paul Nettel wiederentdeckte *Ecossaise* von 1812, die der Prager *Carnevals-Almanach auf das Jahr 1830* überliefert; von all' den Weber zugeschriebenen Werken wohl eines der wenigen, für das Webers Urheberschaft tatsächlich denkbar ist.

Eine zweite, ausschließlich Webers *Klaviermusik* gewidmete CD legte **Stefania Cafaro** vor (Agorá 212). Auch hier hört man *Grande Polonaise* (JV 59) und *Polacca brillante* (JV 268), dazu tritt nun auch die *Aufforderung zum Tanze* (JV 260). Das tänzerische Element ist in den Einspielungen der jungen Italienerin allerdings zurückgedrängt; trotz zügiger Tempi stellt sie statt dessen die Poesie in den Vordergrund. Die drei stilisierten Tänze erscheinen ebenso wie das *Rondo brillante* (JV 252) in gänzlich eigenständigen Interpretationen voller Raffinesse und Temperament, getragen durch eine hohe Anschlagkultur. Neben diesen vier großen Solo-Nummern haben es Webers Klavier-Variationen üblicherweise schwer, nicht jedoch hier. Die Cafaro widmet den Variationen über das russische Lied „Schöne Minka“ (JV 179) und über Bianchis „Vien quà, Dorina bella“ (JV 53) dieselbe Aufmerksamkeit wie den großen Weber-Highlights und schafft mit ihren stimmungsvollen Interpretationen die wohl schönsten bisher vorliegenden Aufnahmen der beiden Werke. Von dieser Interpretin würde man sich eine Fortsetzung in Sachen Weber wünschen!

Und noch einmal *Aufforderung zum Tanze*, eingespielt von **Igor Kamenz** im klanglichen Gewand der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Ars Musici 1263-2): die verspielte, auf virtuose Brillanz berechnete Fassung des früh verstorbenen Pianisten Carl Tausig ist ebenso wie seine hier vorgestellte Johann-Strauß-Bearbeitung eher amüsantes Beiwerk der CD, bietet dem Interpreten allerdings die Möglichkeit, alle Register seines Könnens zu ziehen. Der Schwerpunkt von Kamenz' Solo-Recital liegt freilich auf den Werken von Liszt und auf Rachmaninoffs grandios gespielter 2. Klaviersonate, der der Pianist nichts schuldig bleibt. Obgleich der 1965 geborene Russe bereits 1978 mit seiner Familie in die Bundesrepublik übersiedelte, muß er doch in die große russische Pianistenschule eingereiht werden, und das nicht nur hinsichtlich seiner „Wurzeln“, sondern auch im Blick auf sein Spiel: fabelhafte Technik, gepaart mit großer Seele. Auch hier wäre eine Weber-Fortsetzung mehr als wünschenswert!

Abschließend sei noch ein Seitenblick gestattet: im Heft 8 der *Weberiana* hatte Eveline Bartlitz die Briefe von **Carl Baermann** an Friedrich Wilhelm Jähns veröffentlicht. Der Klarinetist und Sohn des mit Weber befreundeten Heinrich Joseph Baermann emanzipiert sich in letzter Zeit immer mehr von seinem Ruf als Weber-Herausgeber und -Interpret; zunehmend entdeckt man auch seine eigene kompositorische Hinterlassenschaft. **Dieter Klöcker** und **Sandra Arnold** interpretieren auf einer neuen CD, die ansonsten der Klarinetten-Kammermusik von Mendelssohn gewidmet ist, sein *Duo concertant* Es-Dur op. 33 für zwei Klarinetten, am Klavier begleitet von Thomas Duis (Dabringhaus und Grimm MDG 301 0974-2). Das virtuose Präsentationsstück hat beachtliche musikalische Qualitäten, die durch das frische, lustvoll-lebendige Musizieren ins beste Licht gerückt werden. Fraglich ist nur, was die Musiker dazu bewogen hat, Baermann „anzureichern“ – der langsamen Einleitung ist eine zusätzliche Introdution vorangestellt, in das Rondo eine zweite „Zugabe“ eingelegt. Beide Ergänzungen stammen aus Baermanns *Konzertstück* für zwei Klarinetten und Orchester von 1838, das Klöcker vor fast 15 Jahren für Koch aufgenommen hat (Koch Schwann 311 158 G1); freilich schöne Musik, nur hemmt sie hier den musikalischen Fluß und bleibt ein sperriger Fremdkörper. Auch die zahlreichen Wiederholungen, die bei Baermann (zumindest in der gedruckten Ausgabe) nicht zu finden sind, geben dem Ganzen eine Redundanz, die dem Werk eher schadet als nützt. Trotz dieser Einwände bleibt die Freude, ein hörenswertes Werk kennengelernt zu haben, eine überzeugende Repertoire-Bereicherung. Das *Duo concertant* dürfte übrigens das erste auf Tonträger verewigte Stück Baermanns überhaupt sein: ca. 1926 wurde es bei Edison Record mit Anthony Giammateo und Fred J. Brisset aufgenommen. Diese Ersteinpielung bietet freilich nur einen Torso: das Stück ist, entsprechend den Möglichkeiten der historischen Schellackplatten, auf ein Minimum reduziert, die Begleitung übernahm ein Instrumentalensemble. Im Gegensatz zu Klöckers erweiterter Version mit fast 20 Minuten Länge ist das Werk hier auf knapp 4 Minuten geschrumpft.

Mut beweisen **Don Christensen** und **Jürgen Jakob**: sie stellen auf einer Doppel-CD sämtliche **Duos für Klarinette und Klavier** aus dem 1. Band von Carl Baermanns Klarinetten-schule vor (Koch Schwann 3-6748-2). Dabei kann man sich überzeugen, daß Baermann alles andere als seelenlose Übungs-Etuden im Sinn hatte: die unterschiedlich ausgearbeiteten Genrestücke haben zwar didaktische Schwerpunkte, die aber in gelungene musikalische Miniaturen eingebettet sind. Immerhin vergab Baermann auch für seine Klarinetten-schule Opus-Zahlen (Bd. 1 = op. 63), was den kleinen Stücken doch einen gewissen Werk-Charakter zugesteht. Die Klavier-Begleitung bleibt durchweg in sehr konventionellem Rahmen, das musikalische Gewicht liegt eindeutig bei der Klarinette. Unter den Übungsstücken sind wirkliche kleine Pretiosen, die eine detailliertere Ausarbeitung in größerer Form verdient hätten, besonders die *Adagio*-Kantilenen (Nr. 24, 37, 43), aber auch die schmissige Polacca (Nr. 35), der schwingende Ländler (Nr. 38) oder die temperamentvolle Tarantella (Nr. 41). Häufig sind Weber- aber auch Mozart-Assoziationen (vgl. Nr. 43, 49) unüberhörbar. Das Kennenlernen lohnt, auch wenn die Duos sicherlich nicht zur Konzert-Literatur gehören.

Herrn Dr. Joachim Draheim, Karlsruhe, sowie den Firmen Bayer Records (Bietigheim-Bissingen), Dabringhaus und Grimm (Detmold) sowie Note 1 Musikvertrieb GmbH (Heidelberg) danken wir herzlich für die Übersendung der Rezensionsexemplare.

## ERMLITZ, FREISCHÜTZ, KIND UND WEBER

Rettungsversuch eines kulturellen Zentrums aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

von Gerd-Heinrich Apel, Hamburg

In der Auenlandschaft zwischen den Städten Leipzig und Halle, beide reich an Kultur, liegt das kleine Dorf Ermlitz im Kreise Merseburg-Querfurt, Sachsen-Anhalt, unmittelbar an der Grenze zum Freistaat Sachsen. Der Leipziger Jurist, Ratsherr und in seinen letzten Lebensjahren Bürgermeister in Leipzig Heinrich Friedrich Innozenz Apel (1732-1802) kaufte hier im Jahre 1771 das Rittergut von der verschuldeten Familie von Bose als Sommersitz. Erst mein Vater, Julius Theodor Apel (1884-1949), verlegte als Land- und Forstwirt den Wohnsitz ganzjährig nach Ermlitz. 1945 wurde die Familie durch die Bodenreform entschädigungslos enteignet und innerhalb von zwei Tagen von Haus und Hof vertrieben.

Nach der Wiedervereinigung gab es für mich nach 44 Jahren ein erstes Wiedersehen mit dem Dorf und dem Haus, in dem ich aufgewachsen bin. Das barocke Herrenhaus ist wohl nur dadurch erhalten geblieben, weil dort mehr als 30 Jahre lang und bis vor einem Jahr ein Kinderheim bestand. Drei andere Herrenhäuser aus dem Besitz der Familie existieren nicht mehr, sie wurden nach Verwahrlosung abgerissen oder aus politischen Gründen gesprengt. Das einzig erhalten gebliebene Herrenhaus stellt sich heute allerdings als häßlicher grauer Kasten mit An- und Zubauten von Schuppen, Turnhallen und Lagerräumen dar, so daß man ihm den barocken Charakter kaum mehr ansieht. Der Wirtschaftshof ist verfallen, Löcher in den Dächern aller Häuser fördern den weiteren Verfall. Der barocken Hofeinfahrt droht der Einsturz. Bestandsicherung wäre dringend geboten! Und auch der Park ist inzwischen verwahrlost, jedoch hat er durch seine Hanglage zur Aue hin und seinen alten Baumbestand noch immer einen großen Reiz. Mit dem früheren Aussehen hat allerdings auch er nichts mehr zu tun.

Jeder Besucher, der Ermlitz nicht von früher her kennt, ist von dem jetzigen Zustand entsetzt und fragt sich, warum ich überhaupt versuchen will, dieses desolate Ensemble zu retten. Das hat drei Gründe: Einmal ist es eben einfach mein Elternhaus, in dem ich aufgewachsen bin, und seit 1771 im Familienbesitz. Zum zweiten möchte ich als letzter der Familie Apel die vielen Kunst- und Kulturgüter aus Ermlitz, die verstreut in den Museen, Schlössern und Bibliotheken des Landes Sachsen-Anhalt in Teilen noch vorhanden sind, wieder an dem Ort zusammenführen, an den sie gehören, auch eine Verpflichtung meinen Vorfahren gegenüber. Zum dritten aber hatte das Herrenhaus zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine kulturgeschichtlich große Zeit durch die interessanten Gäste und Freunde meiner Ahnen, die sich in Ermlitz aufhielten, und das sind – zunächst für die *Weberiana* von Interesse – Carl Maria von Weber, Friedrich Kind und Friedrich Rochlitz.

Der Gastgeber war Johann August Apel (1771-1816), Jurist und Ratsherr in Leipzig, Sohn des bereits genannten Heinrich Friedrich Innozenz Apel. Er war in der glücklichen Lage, sich – finanziell unabhängig – den Wissenschaften und schönen Künsten widmen zu können. Mit Friedrich Kind war August Apel ein Leben lang eng befreundet, mit Rochlitz, auch hier kann man von einer Freundschaft sprechen, viele lange Jahre, und Carl Maria von Weber ist er viermal in seinem Leben begegnet, was vermutlich dem Umstand zuzuschreiben ist, daß August Apel in Leipzig in Sachen Literatur und Musik eine bekannte Persönlichkeit war.



Herrenhaus in Ermlitz, Parkseite vor 1945

Ermlitz spielte im Leben August Apels eine zentrale Rolle, wenn es um die Beschäftigung mit seinen Neigungen Literatur und Musik ging. Er schreibt am 15. Mai 1804 an Friedrich Kind:

„In den nächsten Tagen denk' ich nach meinem geliebten Ermlitz abzufahren, und einige Wochen da zuzubringen. Tageweise bin ich auch im Winter immer dort. Aber der fortdauernde Aufenthalt ist es, wonach ich mich sehne. Sind mir die Götter günstig, so hoffe ich so manches angefangene da fertig zu machen, und manches neue anzufangen. Es ist mir doch nirgends so wohl als dort und fühlte ich mich mehr von den Göttern geliebt als ich mich fühlen kann, so sollte mich die Stadt am längsten eingesperrt gehalten haben, und ich bekümmerte mich einzig um die lebendigen Prozesse der Natur.“

Es ist bekannt, daß im ersten Band des 1810 von Apel und Laun bei Göschen herausgegebenen *Gespensterbuches* die Novelle *Der Freischütz* von August Apel veröffentlicht wurde, und daß Carl Maria von Weber und Alexander Dusch sich bald nach Erscheinen dieser Novelle für den Plan einer *Freischütz*-Oper begeisterten. Nicht bekannt ist, daß Apel sich seit Beginn seiner literarischen Tätigkeit um den Stoff zu einer Oper bemüht hat. Ein Monolog aus einer Zauberoper wurde in dem Taschenbuch *Luna* 1805 gedruckt, wohl ein Bruchstück eines unausgeführten Werkes. Den Triumph des *Freischütz* hat er nicht mehr erlebt. Er starb schon 1816 in Ermlitz.

Aus dem Tagebuch Apels geht hervor, daß Weber bei seinem Besuch in Ermlitz am 3. September 1812 eine neue Sonate, ungeheuer schwer, wegen Vielstimmigkeit gespielt hat, wohl seine am 18. August 1812 vollendete 1. Sonate C-Dur JV 138. Der Hammerflügel (Joseph Brodmann, Wien, um 1810) aus Ermlitz, auf dem Weber mit Sicherheit diese Sonate spielte, steht heute im Händelhaus in Halle. Eine Rückübertragung ist von mir beantragt.

In Ermlitz war auch Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) zu Gast; August Apels Sohn Guido Theodor (1811-1867) hielt sich mit seinem Jugendfreund Richard Wagner häufig in Ermlitz auf, und Felix Mendelssohn Bartholdy, der Kapellmeister des Leipziger Gewandhauses, war hier ein gern gesehener Besucher.

Auch das Gutshaus selbst ist von einigem kunstgeschichtlichen Interesse. Ein schönes, gut erhaltenes Treppenhaus, relativ leicht zu restaurieren, und vor allem die gemalten barocken Leinwandtapeten sind in diesem Erhaltungszustand von großer Seltenheit. Die Tapeten befinden sich aus Kinderheimzeiten noch immer hinter einer schützenden Sperrholzverschalung und harren des großen Augenblicks, wieder ans Tageslicht zu kommen. Das wird ein spannender Moment! Der Landeskonservator, Herr Gotthard Voß aus Halle, führte in seiner Rede anlässlich der Gründung des *Förderverein Kultur-Gut Ermlitz e. V.* über das Haus folgendes aus:

„Dieses Haus ist nicht groß [...]. Dafür hat es viele Besonderheiten, die den ganz großen Einsatz lohnen, zu dem sich der Förderverein jetzt aufgemacht hat. Im Äußeren ist dieses Haus heute in seiner Erscheinung nicht sehr attraktiv, das war früher anders, aber im Inneren birgt es doch Schätze [...]. Das Besondere dieses Hauses ist aber wohl in seinem Erleben von Kultur, die hier stattgefunden hat, die hier lebendig geworden ist, zu sehen. [...] es wäre schön, wenn da einiges an Tradition wieder aufleben könnte.“

Das alles ist für mich Grund genug, um einen sicherlich risikoreichen Rettungsversuch in Ermlitz zu starten, wenn uns denn der Kreis die Chance dazu gibt: Rückkauf des Ensembles mit der mir zustehenden Entschädigung für den enteigneten Grund und Boden durch Übertragung der Rechte an den Verkäufer, den Kreis Merseburg-Querfurt. Einbringung des Ensembles von Wirtschaftshof, Herrenhaus und Park in eine gemeinnützige Besitzgesellschaft mbH. Nach dieser Übertragung in die Besitzgesellschaft erfolgt die Aktivierung des bestehenden *Förderverein Kultur-Gut Ermlitz e. V.* mit Sitz in Ermlitz. Und nun kommen die problematischen Dinge: Bestandssicherung und Restaurierung in Etappen durch öffentliche Gelder und Sponsoren. Diese Gelder zu beschaffen, ist wohl der mit Abstand schwierigste Punkt und wird die gebündelten Kräfte aller erfordern, ist aber leider erst nach Übertragung auf die Besitzgesellschaft möglich. Dann: Einbringung aller Kunst- und Kulturgüter in eine Stiftung Apel sowie Ausstellung dieser vielseitigen Sammlung (Gemälde, Möbel, Musikinstrumente, Handschriften, Autographen, Inkunabeln, Kleinkunst, Silber, Porzellan etc.) und der Erinnerungsstücke an die berühmten Gäste. Herstellung einer vernünftigen wirtschaftlichen Basis (ein Museum bringt kein Geld) durch Vermietungen, Gastronomie etc.

Ich bin der Vorsitzenden der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., Frau Dr. Capelle, dankbar für ihre Anregung, mein Projekt im Rahmen der *Weberiana* vorstellen zu dürfen. Je mehr Menschen von dem völlig unbekanntem Kleinod Ermlitz wissen, desto größer ist die Chance einer Erhaltung des Ensembles im Sinne all derer, die eine Bewahrung kultureller Vergangenheit für spätere Generationen auch heute noch für wichtig halten. Das Konzept eines *Kultur-Gut Ermlitz* und seine Verwirklichung ist eine große Chance für ein kleines Dorf, für die Region Halle / Leipzig und mit Sicherheit auch noch weit darüber hinaus. – Und auch dann, wenn sich Ermlitz als „eine Nummer zu groß“ erweisen sollte, beabsichtige ich, die Kunst- und Kulturgüter der Familie an einem anderen Ort wieder zusammenzuführen, vielleicht im Apelschen Haus in Leipzig, und auch das wäre noch eine große Herausforderung.

Eine Broschüre *Ermlitz*, veröffentlicht vom *Freundeskreis Schlösser und Gärten in Sachsen-Anhalt* in der Deutschen Gesellschaft e. V. und herausgegeben von Frau Dr. Irene Roch-Lemmer, Halle, wird Ihnen bei näherem Interesse gern zugeschickt (Adresse über die Redaktion *Weberiana* bzw. die Geschäftsstelle der Gesellschaft).

## Gedanken zu den Eutiner Weber-Tagen 1999

Wenn an die Stelle der allgemeinen Musikliebe die Vorliebe und Verehrung für einen Komponisten tritt, das Interesse an ihm durch die Anschaffung und Lektüre nahezu aller bisher über ihn erschienenen Literatur vertieft wird, spätestens dann steht am Schluß die Suche nach Gleichgesinnten, die ebendieselbe Musik kennen, schätzen und lieben. Wenn dieser Komponist Carl Maria von Weber heißt, ist es gar nicht so einfach, diese „Gleichgesinnten“ auszumachen, denn noch heute (aus welchem Grund auch immer) ist seine Verbreitung und Etablierung in den Ohren und im Bewußtsein der musikliebenden Bevölkerung praktisch nicht vorhanden. Auch die Sendeanstalten – mit Ausnahme etwa des NDR – meiden ihn nach wie vor, sogar das populäre *Klassik-Radio* bringt im statistischen Mittel etwa alle ein bis zwei Tage einen Satz (!) von ihm; um so schlimmer, daß sein Name stets im Zusammenhang mit einer einzigen Komposition fällt, von der mancher – nicht zu Unrecht – behauptet, es wäre besser (zumindest für sein übriges Œuvre) gewesen, Weber hätte sie nie komponiert. Darüber jedoch an dieser Stelle zu sinnieren, führte zu weit.

Die systematische Suche nach Weber-Freunden im Internet brachte leider vor fast genau einem Jahr kein Ergebnis. Erst ein Blick in den *Brockhaus* unter dem Stichwort *Eutin* brachte den entscheidenden Hinweis, daß dort die alljährlich stattfindenden Eutiner Sommerspiele die romantische Oper (besonders Webers *Freischütz*) pflegten. Nun ist eine 1988 erschienene Enzyklopädie sicher kein verlässlicher Veranstaltungskalender, aber die Enttäuschung war groß, daß das Programm des vergangenen Jahres weder *Freischütz* noch sonst irgendeine Komposition Webers vorsah. Zahlreiche Telefonate mit der Eutin GmbH sowie das anschließende Studium des *Urlaubsmagazin 99* brachten die Gewißheit, daß erst im November tatsächlich Weber auf dem Programm stehe, und ein abgedruckter Prospekt verriet endlich etwas von der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Dank der engagierten Unterstützung durch die Eutin GmbH konnten nicht nur die rasche Mitgliedschaft in der Gesellschaft erfolgen, sondern auch problemlos Konzertkarten und -programme bis hin zur Fahrkarte für die Hin- und Rückreise bezogen werden.

Noch in der Überzeugung, „Weber-Festspiele“ zu besuchen, erreichte ich am Buß- und Betttag, dem 17. November 1999, Eutin und war bereits am gleichen Abend zu Gast in einem Konzert in der Residenz Wilhelmshöhe. Ungeachtet der beachtlichen Leistungen beider Solisten während des Konzertes konnte man kaum den Eindruck gewinnen, zu „Weber-Tagen“ angereist zu sein. Tatsächlich war Weber mit einer einzigen Komposition vertreten, die in Werke zahlreicher Zeitgenossen eingebettet war. Wenn ich vorhin die mangelnde Akzeptanz Webers in der Musikwelt beanstandet habe, dann sehe ich gerade für eine Veranstaltungsreihe, die sich anschickt, Weber zu Ehren zahlreiche Besucher nach Eutin zu rufen, eine besondere Chance, wenig und nie gespielte Musik des großen Sohnes der Stadt zu Gehör zu bringen.

Als äußerst informativ erwies sich die Ausstellung über Genovefa Brenner, Webers Mutter, die über einen längeren Zeitraum hinweg in der Kreisbibliothek zu sehen war. Trotz der Vielzahl der Fakten waren die aus verschiedensten Quellen zusammengetragenen Informationen in einer übersichtlichen Optik aufbereitet, und es bedurfte mehrerer Stunden intensiven Lesens, um alles zu erfassen.

Auch das traditionelle Abschlußkonzert am mutmaßlichen Geburtstag des Komponisten auf Hof Rastleben bot höchsten Kunstgenuß in authentischer Atmosphäre: Weber stand im Mittelpunkt der literarischen Betrachtungen des Hausherrn Dr. Fey, der Autobiographisches in der Musik suchte, es im Werk Smetanas, seinem 1. Streichquartett e-Moll, und bei Beethoven

in seinen letzten Streichquartetten fand, solches aber bei Carl Maria von Weber vergeblich suchte. Um angesichts dieser Thematik Weber nicht klanglos zu lassen, ließ Dr. Fey ein Auftragswerk an die Stelle rücken, *MonoDialoge für Streichquartett* von Birger Petersen, welches „als Ersatz für das, was uns Weber nicht mehr geben konnte“ (Fey) an diesem Abend uraufgeführt wurde.

Schade, daß sich die Geburtsstadt Webers selbst scheinbar sehr viel weniger um ihren großen Sohn kümmert. Diesen Eindruck erweckt sie nicht nur bei Tagestouristen, sondern auch – und gerade – bei dem um der Sache selbst willen weiter Angereisten. Da fehlte beispielsweise auf der offiziellen Homepage der Stadt Eutin der kleine Hinweis am richtigen Platz, etwa die Berliner Telefonnummer der Weber-Gesellschaft: sie hätte zumindest verhindern können, daß der Weber-Freund, der völlig zu Recht Weber mit Eutin verbindet, in einer Informations-sackgasse endet; inzwischen dürfte natürlich auch der Hinweis auf die neugestaltete Homepage nicht mehr fehlen („<http://www.sbb.spk-berlin.de>“, Unterrubrik: „Vereine, Gesellschaften, Arbeitskreise“). Kein Wort auch davon, daß das Ostholstein-Museum einzigartige Exponate über den Komponisten bereithält: von Briefen Webers über autographe Kompositionen bis hin zu seiner Totenmaske: für den wegen Carl Maria von Weber nach Eutin strebenden Touristen sicherlich nicht ohne Belang.

Schließlich könnte man sich auf die Zeit besinnen, als man noch mit Dresden um den besonderen Status als „Weber-Stadt“ wetteiferte, und durch musikalisch außergewöhnliche Konzerte von sich reden machte, die im Zeichen seiner Musik stehen sollten. Denn daran besteht kein Zweifel: ihr mangelt es keinesfalls an Qualität, sondern allenfalls an Verbreitung und Akzeptanz.

Christian Kratz

### **Ergänzungen zu den Eutiner Weber-Tagen 1999 mit Ausblick auf den November 2000**

Diesen engagierten, persönlichen Bericht von einer Bildungsreise gen Norden im Spätherbst 1999 zu den Raritäten Weberscher Musik, könnte man eigentlich unkommentiert lassen, doch bliebe so einiges unerwähnt, was sich zu den Weber-Tagen noch in Eutin ereignet hat und genannt zu werden verdient in dieser Weber-armen Region und Zeit.

Zur Eröffnung der Ausstellung über Genovefa Brenner hatte die Ostholsteinische Musikschule ein junges Quartett in die Kreisbibliothek entsandt, welches extra zu diesem Anlaß Webers 6 Fughetten op. 1 einstudiert hatte und den Ausstellungsgästen gleich zweimal darbot. Von diesen Fughetten nimmt man an, daß Webers Mutter vor ihrem Tode das Entstehen dieses Werkes noch mitverfolgt haben kann. Da die Ausstellung im ganzen Monat November in Eutin zu sehen sein sollte, wurde sie bereits vor den Weber-Tagen, am 3.11.1999, eröffnet, nachdem sie zuvor im Oktober in der Musikhochschule in Dresden gezeigt worden war.

Im dritten Konzert der Weber-Tage, am 14.11.1999, bot das Trio Matiegka im Jagdschloßchen am Ukleisee in der Besetzung Flöte, Viola und Gitarre ein für diese Besetzung geschriebenes Repertoire von Zeitgenossen Webers und von Weber selbst die Cavatine aus dem *Freischütz* für diese Instrumente arrangiert.

Auch das einzige beim Konzert von Lisa Neßling (Violoncello) und Gueorgui Maiorski (Klavier) in der Residenz Wilhelmshöhe erklangene Werk Webers, die Variationen für Violoncello und Klavier (JV 94), dem Freunde Alexander von Dusch gewidmet, ist ein sehr selten gespieltes Stück, für dessen Aufführung man durchaus dankbar war. Rarer gingen in Eutin die

Eutin die Musiker mit Webers Musik nur noch bei den Sommerspielen um, denn kein *Freischütz* oder ähnliches war auf dem Spielplan, und in der Kirchenmusik gab es diesen Namen auch nicht. Dafür schickt sich gerade in diesem Sommer (2000) der Ratzeburger Domkantor an, ein Konzert ausschließlich mit Werken Webers darzubieten, u. a. mit der Es-Dur-Messe und einer weiteren Rarität, dem *Adagio und Rondo* für Harmonichord (JV 115), als Orgelkonzert arrangiert.

Allerdings ist das für Eutin zur Aufführung zu bringende Webersche Werk, welches sich für Weber-Tage eignet, auch schnell ausgeschöpft und um Webers Position in der Musikgeschichte zu zeigen, ist es schon sehr interessant, auch die Zeitgenossen erklingen zu lassen. Das Publikum, welches sich zur November-Zeit doch eher aus Musikliebhabern Eutins oder der näheren Umgebung zusammensetzt und weniger aus Touristen besteht, ist daher auch froh um vorausgehende Kommentierungen der dargebotenen Werke.

Abschließend einige Hinweise zu den Weber-Tagen des Jahres 2000: Am 19. November wird sich ein Konzert in der Ostholsteinischen Kreismusikschule mit Werken für Streichorchester bzw. Streichquartett von Weber und Zeitgenossen beschäftigen. Am 22. November lädt Wagners Salon-Quartett in das wiedereröffnete Weber-Café zu einem Programm unter dem Titel *Hat Weber den Walzer erfunden?* Klaviermusik zu zwei und vier Händen von Weber wird am 24. November in der Residenz Wilhelmshöhe zu hören sein, und am 25. November heißt es auf Hof Rastleben *O wie wogt es sich schön – Eine Reise durch die deutsche Befindlichkeit* (Programm mit Gesang und Klavier).

So werden wir auch gespannt sein auf die Konzerte der Weber-Tage 2000, auf die Premiere des *Freischütz* bei den Sommerspielen und darauf, was im Jahre 2001 – dem 50. Jahr der Eutiner Sommerspiele – von Weber zu hören sein wird.

Ute Schwab

### **Weber-Ausstellung in Gotha**

Hiermit möchten wir alle Mitglieder darauf hinweisen, daß auf Anregung unseres Mitgliedes Werner Krahl die Weber-Brenner-Wanderausstellung von Ernst Rocholl aus Marktoberdorf in diesem Sommer in Gotha gezeigt wird. Im Rahmen des Ekhof-Festivals ist die Ausstellung vom 2. Juni bis 10. September 2000 in unmittelbarer Nähe des berühmten Barocktheaters, das noch über seine hölzerne Bühnenmaschine aus dem 17. Jahrhundert verfügt, zu sehen (Dienstag bis Sonntag, 10.00-17.00 Uhr). Wir freuen uns, daß diese schöne Ausstellung auf diese Weise einem breiten Publikum bekannt wird und können allen Mitgliedern den Besuch in Gotha nur empfehlen, zumal dort ein sehr interessantes Festival-Programm zusammengestellt wurde. (Informationen: Gotha Kultur 03621 406666; Internet: <http://www.gotha.de>; e-mail: [info@gotha.de](mailto:info@gotha.de)).

IC

### **Weber „unter Volldampf“**

In Heft 6 der *Weberiana* hatte Hartmut Herbst anlässlich des 175. Geburtstages von Max Maria von Weber den Sohn des Komponisten vorgestellt und seine technischen und organisatorischen Leistungen gewürdigt. Der Autor legte nun eine umfangreiche Studie über den herausragenden Wegbereiter des Eisenbahnwesens unter dem Titel *Max Maria von Weber. Ingenieurwissenschaftliches, humanitäres und kulturhistorisches Lebenswerk* vor, die zum Preis von 68,- DM beim VDI Verlag Düsseldorf zu beziehen ist (Fax: 0211 / 6188 – 133).

## Veröffentlichungen zu Carl Maria von Weber

*Weberiana* Nr. 6-10 [Hefte 1-5 vergriffen]

Sonderheft Nr. 1 (= Heft Nr. 8): Thema „Friedrich Wilhelm Jähns“

zusätzliche Hefte der *Weberiana* sind für Mitglieder zum Preis von 5,- DM zu erwerben, Sonderhefte zu 10,- DM

*Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996*; Katalog mit einem einführenden Vortrag über „Carl Maria von Weber und Darmstadt“, hg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim Veit und Frank Ziegler, Tutzing: Schneider, 1997

für Mitglieder beim Verlag direkt zu erwerben zum Sonderpreis von 50,- DM – oder wenden Sie sich an die Geschäftsstelle

*Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen. Dokumentation zur Ausstellung aus Anlaß des 200. Todestages 1998 der Mutter Webers in Marktoberdorf*, zusammengestellt von Ernst Rocholl, Marktoberdorf 1999

weitere Exemplare für Mitglieder in der Stadt Marktoberdorf oder über die Geschäftsstelle für 18,- DM zu erwerben

*Carl Maria von Weber als Liederkomponist*. Dissertation, Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, vorgelegt von Ulrich Stinzendorf, Würzburg 1998

Dissertationsdruck, bei Interesse erfragen Sie bitte die Adresse in der Geschäftsstelle

## Im Rahmen der Gesamtausgabe erarbeitete und herausgegebene Veröffentlichungen

### *Weber-Studien*

Bd. 1 Aufsatz-Sammlung, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz 1993

Bd. 2 Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*  
Dissertation, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz 1994

Bd. 3 Aufsatz-Sammlung, Gerhard Allroggen zum 60. Geburtstag am 19. Mai 1996  
hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz 1996

Bd. 4/1 *Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1: 1810-1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber*  
hg. von Oliver Huck und Joachim Veit, Mainz 1998

Bd. 5 Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers*  
Dissertation, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz 1999

Notenausgabe: Sämtliche Werke Serie I, Bd. 2

Kirchenmusik Bd. 2: *Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2) mit Offertorium „Gloria et honore“ (WeV A.3) und *Missa sancta* Nr. 2 G-Dur (WeV A.5) mit Offertorium „In die solemnitatis“ (WeV A.4)

hg. von Dagmar Kreher. Redaktion: Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz 1998