

WEBERIANA

Mitteilungen der
Internationalen
Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.

Heft 13 (Sommer 2003)



Herausgeber:
Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8, D – 10117 Berlin

Verlegt bei Hans Schneider • Tutzing

Wir danken dem Verleger, Herrn Prof. Dr. Hans Schneider, sehr herzlich für die großzügige Unterstützung bei der Drucklegung dieses Heftes.

ISSN 1434-6206
ISBN 3-7952-1134-4

© 2003 by Hans Schneider, D – 82323 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

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: weber-gesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß: 30. Juni 2003
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

Maria Zduniak: Carl Maria von Weber in Schlesien	5
Frank Ziegler: Spurensuche in Schlesien – Weber und Carlsruhe (Pokój)	27
Eveline Bartlitz: „... das hätte der Vater doch anders gemacht!“ Max Maria von Webers Erinnerungen an Richard Wagner und die Dresdner <i>Tannhäuser</i> -Uraufführung	79

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold	89
Ralf Schnieders: Weber interaktiv. DFG-Projekt zur Computer-gestützten Edition	97

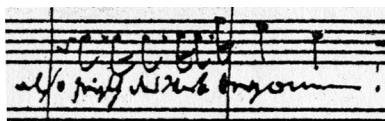
Aufführungsberichte

Beamtenwohnung und Bordell. Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2002/03 (Christoph Albrecht)	101
Poor <i>Euryanthe</i> ! Weber at Glyndebourne (John Warrack)	112
Eine total ver-,„puffte“ Wolfsschlucht. <i>Der Freischütz</i> am Opernhaus Leipzig (Joachim Veit)	114
B-Haus auf A-Niveau. <i>Euryanthe</i> konzertant im Staatstheater Mainz (Joachim Veit)	117

Neuerscheinungen

Gerhard Jaiser, <i>Carl Maria von Weber als Schriftsteller</i> (<i>Weber-Studien</i> 6), Mainz etc. 2001 (Frank Heidlberger)	121
Natalja Gubkina, <i>Nemeckij muzykal'nyj teatr v Peterburge v pervoi treti XIX veka</i> [Das deutsche Musiktheater in St. Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg 2003 (Dagmar Beck)	124
Carl Maria von Weber: <i>Concertino Opus 26 für Klarinette und Orchester, Klarinettenkonzerte Nr. 1 f-moll Opus 73 und Nr. 2 Es-dur Opus 74</i> , hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszüge von Johannes Umbreit, München: Henle, 2001-2003, Henle 718, 731, 732 (Joachim Veit)	128

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick (Frank Ziegler)	136
Kammermusik im <i>verflucht italienischen Styl</i> .	145
Klarinetten-Kammermusik auf CD mit Luigi Magistrelli (Frank Heidlberger)	
Mitteilungen aus der Gesellschaft	149
Blickpunkte: Kleinere Berichte	
Zweites <i>Carl-Maria-von-Weber-Festival</i> in Darmstadt 2002 (Irmlind Capelle)	165
Die 7. <i>Eutiner Webertage</i> 2002 und 7 Uraufführungen (Ute Schwab)	166
„... Es wär' zu schön gewesen, ... Es hat nicht sollen sein ...“ oder Steigerers Freud und Leid (Eveline Bartlitz)	171
<i>Fotografische Erkundungen</i> auf Reisen (Eveline Bartlitz, Joachim Veit)	174



Carl Maria von Weber in Schlesien

von Maria Zduniak, Wrocław

In der reichhaltigen Literatur über Leben und Schaffen Carl Maria von Webers erweckt sein Breslauer Wirken verhältnismäßig wenig Interesse, obwohl der zweijährige Aufenthalt des jungen Komponisten 1804-1806 in der schlesischen Metropole durchaus wichtig war. Der 18jährige Weber wurde, wie Maximilian Schlesinger angibt, am 11. Juli 1804 als Musikdirektor am Breslauer Theater engagiert¹. Das Stadttheater, seit 1797 als *Königlich privilegiertes Breslavisches Theater* bezeichnet, war am Anfang des 19. Jahrhunderts ein *Aktientheater, an dessen Gedeihen die einflußreichsten Leute der Stadt interessiert waren*². Das Gebäude befand sich an der Kreuzung der Ohlauerstraße und der ehemaligen Taschenstraße (der heutigen ul. Piotra Skargi). Es besaß eine klassizistische Fassade und einen Zuschauerraum mit Parterre und Balkons für etwa 700 Zuschauer. Über dieses Gebäude hat sich im Jahre 1804 ein Reisender in einem Artikel in der Zeitschrift *Der Breslavishe Erzähler* wie folgt geäußert: Das Schauspielhaus ist fast am Ende der Stadt, war ehemals ein Privathaus, steht folglich in Reih und Glied an der Straße und unterscheidet sich fast durch nichts von seinen Nachbarn rechts und links als durch – den Mangel an Fenstern³. Am Anfang des 19. Jahrhunderts war das Theater-Orchester schwach besetzt, es waren nur 14 Musiker fest engagiert: vier Violinisten, ein Violoncellist, zwei Contrabassisten, ein Flötist, zwei Hautboisten, zwei Hornisten, ein Clarinettist und ein Fagottist. Sie erhielten je nach ihren Leistungen 10, 12 und 15 Thaler monatlich. Für die fehlenden Stimmen wurden im Bedarfsfalle Berufsmusiker, häufig auch Dilettanten bestellt⁴. Ähnlich war es beim Personalstand der Sänger. Darüber wurde in den *Schlesischen Provinzialblättern* berichtet: bey der Oper sind der singenden Frauenzimmer sieben,

¹ Vgl. Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Berlin 1898, Bd. 1 (1552-1841), S. 104: Diese Angabe [...] stützt sich auf Kießlings Manuskript, dessen Mitteilungen über Beginn und Ende von Engagements aus dem (inzwischen verbrannten) Theater-Archiv entnommen sind.

² Ebd., Bd. 1, S. 102.

³ *Auszüge aus dem Tagebuch eines Reisenden während seines Aufenthaltes zu Breslau*, in: *Der Breslavishe Erzähler. Eine Wochenschrift*, hg. von J. G. Rhode, Jg. 5, Nr. 46 (10. November 1804), S. 722, Nr. 47 (17. November 1804), S. 738, Nr. 48 (24. November 1804), S. 754 und Nr. 50 (8. Dezember 1804), S. 786.

⁴ Emil Bohn, *Carl Maria von Weber in Schlesien*, T. 1, in: *Breslauer Zeitung*, Jg. 67, Nr. 829 (26. November 1886, *Morgen-Ausgabe*).

Heute, Dienstag den 17. July 1804
wird auf dem

Königlichen
Breslauischen
privilegirten
Theater



zum erstenmal
aufgeführt:

Das Schloß Limburg,

oder:
Die beyden Gefangnen,

ein Lustspiel in 2 Aufzügen,

nach dem Französischen des Herrn Marfolier, frei bearbeitet von Brockmann.

Personen:

Adolph, Graf von Rumberg, ein junger Offizier	—
Louise, seine Gemahlin	—
Herr von Limburg	Herr Scholz.
Kaspar, ehemaliger Unteroffizier, Kastellan des Schlosses Limburg	Herr Schwarz.
Mehrere Domestiken, als Bedienten verkleidet.	—
Ein Unteroffizier	Herr Schaffner.

Die Handlung geht auf dem Schloße Limburg, einige Meilen von der Residenz vor.

Adolph	}	Herr und Madam Rose, vom K. K. Hoftheater aus Wien.
Louise		

Nach Endigung des ersten Stückes, wird sich der Herr Musikdirektor von Weber auf dem Piano-Forte hören lassen.

Darauf folgt:

zum zweitenmal

Der Perückenstock,

eine dramatische Bagatelle in 1 Aufzuge, vom Hofschauspieler Heigel d. j. in München.

Personen:

Kranz, Perüquiere	—
Rose, seine Frau	—
von Blüthen	Herr Julius.

Kranz	}	Herr und Madam Rose, vom K. K. Hoftheater aus Wien.
Rose		

Der Anfang ist um 6 Uhr, das Ende nach 8 Uhr.

Theaterzettel des Breslauer Theaters vom 17. Juli 1804
mit Vermerk zu Webers erstem verbürgten Auftritt als Pianist in Breslau

*darunter drey Sängerinnen, der singenden Männer 9 wohl auch 10, darunter fünf Sänger*⁵. Trotz der geschilderten Verhältnisse war Breslau, wie Schlesinger feststellte, zu jener Zeit eine sehr belebte und elegante Stadt: *Der schlesische Adel hielt sich im Winter hier auf [...]. Auch viele Fremde besuchten die Stadt. Es fehlte dem Theater also nicht an einem zahlungswilligen Publikum*⁶. Die Eintrittspreise waren um 1800 maßvoll: eine Parterreloge mit vier Sitzen kostete 4 Taler, dagegen eine Loge im Hauptrang mit sechs Sitzen 5 Taler⁷.

Als Carl Maria von Weber am Breslauer Theater engagiert wurde, betrug sein Gehalt 600 Taler. Er war von seinem Lehrer Georg Joseph Vogler aus Wien empfohlen worden, welcher *um 1801 nach Breslau gekommen war und sich auf der großen Orgel in der Elisabeth-Kirche [...] hören ließ*⁸. Von den Theaterzetteln der Jahre 1804-1806 sind nur acht erhalten geblieben, darunter gerade zwei aus der Amtszeit Webers. Auf jenem vom 17. Juli 1804, sechs Tage nach Webers Amtsantritt, wurde bekanntgegeben: *Nach Endigung des ersten Stückes, wird sich der Herr Musikdirektor von Weber auf dem Piano-Forte hören lassen*⁹. Diese Art von Auftritten verschiedener Virtuosen während der Theaterveranstaltungen war in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts gebräuchlich, und es ist durchaus anzunehmen, daß es nicht der einzige Auftritt Webers dieser Art war.

Zu Beginn seiner Tätigkeit ist es Weber gelungen, das Orchester zu vergrößern und die Gagen zu erhöhen. Das fand Anklang, und man äußerte sich darüber in den *Schlesischen Provinzialblättern* wie folgt:¹⁰

„In dem Hrn. v. Weber verdankt das Theater dem vorigen Dramaturgen¹¹ einen Musikdirektor von Einsicht, Trieb und Directions-

⁵ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 40, 11. Stück (November 1804), S. 505.

⁶ Schlesinger (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 93.

⁷ Ebd., Bd. 1, S. 96.

⁸ Johann Gottfried Hientzsch, *Friedrich Wilhelm Berner, ehemals Ober-Organist an der ersten evangelischen Hauptkirche [...] zu Breslau, nach seinem Leben und Wirken in der Musik*, Breslau 1829, S. 7.

⁹ Einzelne Theaterzettel aus den Jahren 1798-1839 in der Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Signatur: Y v 1040. Neben dem Zettel vom 17. Juli 1804 (vgl. Abb. S. 6) liegt hier auch der Theaterzettel vom 23. November 1804 zur Erstaufführung von *Wallensteins Tod* von Friedrich Schiller mit Musik von Bernhard Anselm Weber.

¹⁰ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 40, 11. Stück (November 1804), S. 506.

¹¹ Der Kammerrat und Fabriken-Kommissar Bothe, welcher ab 1802 *mit der Leitung der ökonomischen auch die dramaturgischen Geschäfte* am Breslauer Theater übernahm (vgl.

gabe. Unter ihm ist die vorbereitete Verbeßerung des Orchesters durch Verstärkung mit brauchbaren Musikern und durch mehrere Verpflichtung der bereits angestellten mittelst Erhöhung ihrer Gagen bewerkstelliget worden. Es hat unter Leitung und Einfluß des Hrn. v. W. schon merkliche Fortschritte gemacht und wenn es zusammengehalten und mit ausdauerndem Eifer dirigirt wird, so wird es gewiß jede billige Forderung, die an ein hiesiges Orchester gemacht werden kann, befriedigen.“

Voller Energie begann Weber, die Premiere der Oper *La clemenza di Tito* von Mozart vorzubereiten, die hier nur aus einer konzertanten Aufführung (am 17. März 1799) bekannt war. Über dieses Ereignis schrieb Maximilian Schlesinger:¹²

„[...] nach mühevollen Zurüstungen kam endlich am 1. August [1804] der »Titus« heraus. Die Oper wurde nach dem Zeugnis der Kritik »mit seltner und verdienter Teilnahme aufgenommen«. Der junge Kapellmeister hatte seine Position erkämpft, man huldigte jetzt dem siegreichen Genie [...].“

Darüber wurde auch in den *Schlesischen Provinzialblättern* berichtet:¹³

„[...] so wurde doch in Rücksicht des Gesanges von Allen so viel geleistet, daß man leicht über den Vorzügen der musikalischen Ausführung die Fehler des Spieles vergessen konnte. Mad. Schüler als Vitellia zeichnete sich besonders aus [...]. Sextus wurde von Herrn Räder d. jünger, gesungen. Mozart hat diese Rolle im Sopran gesetzt; sie wird deshalb auf den meisten Bühnen von einem Frauenzimmer dargestellt [...]. Titus war Herr Miller. Sein Gesang war weniger maniert als gewöhnlich [...]. Annius, (eigentlich auch Sopran) wurde von Herrn Kuttner

Schlesinger, wie Anm. 1, S. 100) war im Frühjahr 1804 *durch seine Ernennung zum Krieges u. Domainenrath veranlaßt worden, aus der Theaterdirection zu treten*; vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 39, 5. Stück (Mai 1804), S. 491. Sein Nachfolger wurde Johann Gottlieb Rhode. Die Bitte an Vogler, einen Nachfolger für die Position des Musikdirektors am Breslauer Theater zu vermitteln, ging von Bothe aus, nicht, wie Schlesinger (wie Anm. 1, S. 104) mitteilt, von Rhode. Bothe unterschrieb gemeinsam mit dem Tuchkaufmann Hayn und dem Direktor der Zucker-Raffinerie Ferdinand Schiller als Direktoriums-Mitglied auch noch Webers Breslauer Anstellungsvertrag vom 1. Mai 1804; Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (21). Schlesinger (wie Anm. 1, S. 106) nennt Hayn und Schiller fälschlich erst 1805 als Mitglieder des Direktoriums.

¹² Schlesinger (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 105.

¹³ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 40, 9. Stück (September 1804), S. 272-274.

gesungen, welcher seinen sehr angenehmen Baritono durch einen ungemein richtigen Vortrag geltend zu machen weiß. Mad. Bürde als Servilia und Herr Neugebauer als Publius trugen das Ihrige zur Vollendung des Ganzen mit lobenswerthem Fleiße bey. [...] Da das obligate Bassethorn zu Vitellia's zweiter Arie nur aus Gefälligkeit von einem Dilettanten geblasen wurde, so ließ man bey einigen Vorstellungen das Violoncello seine Stelle vertreten [...]. Chor und Orchester bewiesen, wie viel unsere Oper durch die Anstellung des Herrn Musikdirektor von Weber gewonnen hat, welcher seinem wichtigen Posten mit eben so viel Eifer als Sachkenntniß vorsteht; und den wohl nur ein einziger kleiner Vorwurf nicht mit Unrecht trifft, dieser nemlich, hier und da die Tempi ein wenig zu sehr zu übereilen. [...] In Rücksicht des äußeren Glanzes der Vorstellung hatte die Direktion keine Kosten gespart und gethan, was sich bey dem beschränkten Raum unserer Bühne thun ließ. Das Publikum hat durch fleißigen Besuch des Theaters, bey öfterer Wiederholung des Mozartschen Meisterwerkes eine Empfänglichkeit für edleren Kunstgenuß gezeigt.“

Weber führte im Breslauer Theater als Musikdirektor einige Neuerungen ein, z. B. eine veränderte Sitzordnung des Orchesters. Carl Julius Adolph Hoffmann überliefert folgendes Urteil eines Zeitgenossen:¹⁴

„Daß Herr von Weber als ein bewährter Musik-Direktor der Empfehlung Vogler's Ehre macht, zeigt die Präcision und Sicherheit des Orchesters bei den Aufführungen. Mit gehöriger Bestimmtheit weiß er das Zeitmaaß anzudeuten, und ohne Schleppen oder Eilen es fortzuführen. Er versteht die Kunst, dem Orchester Feuer und Lust durch eine rege Direktion einzuflößen, es durch kleine Winke auf Beobachtung der Modifikationen, der Stärke und Schwäche aufmerksam zu machen und durch unbestechliches Taktgefühl Verirrungen vorzubeugen. Doch sey mir erlaubt, auf dasjenige ihn hier aufmerksam zu machen, was nach dem einstimmigen Urtheile der hiesigen Musikverständigen als tadelnswerth bemerkt ward. Erstens mißfällt die vom Herrn von Weber angeordnete Vertheilung der Instrumente im Orchester. Die Saiten-Instrumente müssen nothwendig zusammen placirt seyn, und auch sämtliche Blas-Instrumente einen gemeinschaftlichen Platz angewiesen erhalten. Die Anordnung, daß auf der rechten Seite die erste

¹⁴ Carl Julius Adolph Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens* [...], Breslau 1830, S. 453f.

Violin, die Hoboen, Hörner, ein Kontrabaß und ein Violoncell, auf der linken die zweite Violin, Klarinetten und Fagotten, neben diesen die Bratsche und hinter derselben die Trompeten und Pauken gestellt sind, ist wohl nicht akustisch berechnet, weil hiernach die Musik nur für den Zuhörer in den Logen und auf den hintern Sitzen des Parterre einen Totaleindruck macht, und der, welcher auf der linken Seite des vordern Parterre steht, von der ersten Violin eben so wenig etwas verständliches erfährt, als der, welcher sich rechts hält, von der zweiten Violin und den Bratschen nichts deutlich vernimmt. Diese Instrumenten-Vertheilung hat überdieß auch noch den Nachtheil, daß die Musiker sich zu wenig selbst hören, besonders die Violinisten, weil ein Kontrabaß, ein Violoncell und der Musik-Direktor sie von einander trennt u. s. w. Zweitens gereicht dem Musik-Direktor zum Tadel, daß er nicht sorgfältig genug bei der Wahl des Tempo verfährt. Feuer und Geist erhält ein Tonstück nicht allemal durch die Schnelligkeit, mit der es aufgeführt wird, sondern dadurch, daß man in den Charakter der Komposition einzudringen, und alles dasjenige auf's pünktlichste auszuführen sucht, was der Komponist durch Worte oder Zeichen andeutet. Woher anders käme es denn, daß die Ouvertüren, wie wir sie in Breslau jetzt hören, so wenig Effekt machen? Drittens unterstützt Herr von Weber das Sing-Personale zu wenig, weil er dem Orchester zu viel Aufmerksamkeit schenkt. Letzteres kann sich eher einverstehen, da es bei genauer Ausführung der vor sich habenden Noten nicht so leicht einem Irrthum ausgesetzt ist, als der Sänger, der nach dem Gedächtniß singen, auf Text und Melodie, auf Spiel und Dialog zugleich denken muß, und also auf eine Unterstützung des Musikdirektors den ersten Anspruch hat u. s. w.“

Wie aus obiger Aussage zu erkennen, wurde die neue Anordnung der Orchestermusiker nicht akzeptiert. Der junge Kapellmeister wollte vorgegebene Stereotype durchbrechen, er experimentierte mit dem Klang des Orchesters; seine Bemühungen stießen jedoch auf vehemente Kritik.

Während Webers Amtszeit waren im Theater-Repertoire folgende Opern Mozarts: *Belmonte und Constanze* (*Die Entführung aus dem Serail*; Breslauer Erstaufführung: 24. August 1787), *Don Giovanni* (EA: 20. Januar 1792), *Die Zauberflöte* (EA: 25. Februar 1795) sowie, wie schon erwähnt, *La clemenza di Tito*; einige Monate vor seinem Weggang bereitete Weber die Oper *Così fan tutte* vor, die hier am 10. April 1806 unter dem Titel *Mädchen-*

rache auf die Bühne kam¹⁵. Außerdem gab es im Spielplan eine Reihe von mehr oder weniger gewichtigen und wertvollen Stücken wie den *Dorfbarbier* von Johann Schenk (EA: 19. September 1799), *Die Schwestern von Prag* mit Musik von Wenzel Müller (EA: 5. Mai 1800), *Das Donauweibchen* mit Musik von Ferdinand Kauer (EA des 1. Teils: 23. September 1800; EA des 2. Teils: 12. Dezember 1800), den *Wasserträger (Les deux journées)* von Luigi Cherubini (EA: 8. September 1802), *Fanchon, das Leyer mädchen* von Friedrich Heinrich Himmel (EA: 9. November 1804), *Ritter Roland (Orlando Paladino)* von Joseph Haydn (EA: 20. Dezember 1805), *Axur rè d'Ormus* von Antonio Salieri sowie *Das unterbrochene Opferfest* (EA: 1799) und *Marie von Montalban* (EA: 22. Februar 1805) von Peter Winter¹⁶.

Ende 1805 zeigten sich Schwierigkeiten bei der weiteren Realisierung der Pläne Webers. Über die Ursachen berichtet Schlesinger ausführlich:¹⁷

„Unter Webers Leitung waren die Ausgaben für das Orchester sehr gestiegen. Vor seinem Eintritt bekamen die Hilfsmusiker für die Mitwirkung am Abend acht gute Groschen; fanden sie zufällig Gelegenheit zu besserem Verdienst, so ließen sie sich eigenmächtig durch minder geschulte Kräfte vertreten. Proben mußten ihnen besonders gezahlt werden und wurden daher so selten wie möglich gehalten. [...] Diesem Zustande machte der künstlerisch gewissenhafte Kapellmeister Weber ein Ende“.

Das Orchester wurde durch brauchbare Mitglieder verstärkt, die Musiker erhielten höhere Gagen, damit sie zu häufigeren Proben disponibel waren. Jedoch fand der Direktor Johann Gottlieb Rhode *im Laufe der Zeit heraus, daß der Etat des Theaters solche Belastung nicht vertrage. Er fixierte die Durchschnittsausgaben auf 123 Thaler für den Abend und setzte Novitäten, sobald die Tages-Einnahmen unter diesen Betrag sanken, unweigerlich ab*¹⁸. Das anspruchsvollere Repertoire erbrachte nicht die erwarteten Einnahmen. Wenn z. B.

¹⁵ Die Breslauer Erstaufführung erlebte das Werk unter dem Titel *Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern* am 16. Januar 1795; vgl. Maria Zduniak, *Mozart-Opern in Breslau 1787-1823*, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991 (Mozart-Jahrbuch 1991)*, Teilband 1, Kassel u. a. 1992, S. 237-243.

¹⁶ Zum Repertoire vgl. auch Till Gerrit Waidelich, „Ein gewisses Eingreifen“ und die „hie und da ganz unrichtige Beobachtung der Tempos“. Weitere Dokumente zum Dirigenten Weber in Breslau 1805-1806, in: *Weberiana* 3 (1994), S. 31f.

¹⁷ Schlesinger (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 109.

¹⁸ Ebd.

Das Donauweibchen durchschnittlich 219 Taler erbrachte, so wurden mit *Don Giovanni* nur 119 Taler eingespielt. Deshalb entschied sich die Theaterdirektion, die finanziellen Mittel zu kürzen, was eine Niveausenkung bei den Aufführungen und letztendlich auch im Repertoire nach sich zog. Webers Vorschläge wurden nicht genügend beachtet, so daß er sich schließlich entschied, seine Position als Musikdirektor am Breslauer Theater aufzugeben. Die Direktion tat nichts, um ihn zurückzuhalten. Die *Schlesischen Provinzialblätter* berichteten nur kurz: *Noch hat das Theater seine beiden Musikdirectoren verlohren, den Herrn Maria von Weber durch Abgang, den Hrn. Janetczek, der in seiner beßern Lebensperiode als Violinist goutirt wurde, durch Tod*¹⁹.

Im Breslauer Konzertleben hinterließ Weber als Klaviervirtuose eindringliche Spuren. Emil Bohn irrte, als er 1886 schrieb, Weber habe sich *als Claviervirtuose nur zweimal hören lassen*, am 27. Juli 1805 im Schauspielhaus und am 24. August 1805 in der Aula Leopoldina²⁰. Auch Hans Heinrich Borchardt behauptete, daß Weber im damaligen Konzertwesen keine nennenswerte Rolle gespielt habe; seine Funktion und die vielfältigen Verpflichtungen im Theater hätten ihm dazu keine Zeit gelassen²¹.

In der damaligen Zeit waren öffentliche Konzerte eine Seltenheit, meistens von durchreisenden Virtuosen oder Sängern veranstaltet. Regelmäßig fanden jedoch Abonnementskonzerte, sogenannte Privatkonzerte, statt. Anfang des 19. Jahrhunderts hatte die Anzahl der Konzerte so zugenommen, daß fast jeden Tag ein Konzert einer anderen Gesellschaft stattfand. Etwa 70 bis 100 Familien bildeten eine Gesellschaft²². Als nicht öffentliche Konzerte wurden diese Veranstaltungen in den Zeitungen weder angekündigt noch rezensiert. Es ist durchaus möglich, daß Weber auch im Rahmen dieser Konzerte in Erscheinung trat, beispielsweise in der bis Mai 1806 zusammen-

¹⁹ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 44, 12. Stück (Dezember 1806), S. 546. Jan (Johann) Janetczek (geb. 1768 in Koścín O. S.), zweiter Musikdirektor des Theaters, starb am 8. April 1806; vgl. Hoffmann (wie Anm. 14), S. 229.

²⁰ Bohn (wie Anm. 4), T. 3 in Nr. 835 (28. November 1886, *Morgen-Ausgabe*). Diese Behauptung übernahm auch Georg Münzer in seinen Überblick über das Breslauer Konzertleben; vgl. Georg Münzer, *Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang diesen Jahrhunderts* (Dissertation Berlin, Friedrich-Wilhelms-Universität), Leipzig 1890, S. 12.

²¹ Vgl. Hans Heinrich Borchardt, *Carl Maria von Weber in Schlesien*, in: *Schlesische Heimatblätter. Zeitschrift für Schlesische Kultur*, Jg. 2, Heft 8 (2. Januarheft 1909), S. 185-190 und Heft 9 (1. Februarheft 1909), S. 213-217, speziell S. 188.

²² *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 42, 12. Stück (Dezember 1805), S. 545-554.

kommanden Gesellschaft des Kaufmanns Conrad Jakob Zahn, der Webers Freund Berner angehörte²³ – jenem Zahn widmete Weber immerhin seine *Romanza siciliana* für Flöte und Orchester (JV 47), die in diesem Rahmen auch ihre Uraufführung erlebt haben könnte.

In Auswertung vorhandener Quellen sind sechs öffentliche Konzertauftritte Webers nachweisbar, zusätzlich zu dem bereits erwähnten Auftreten während der Theatervorstellung am 17. Juli 1804. Konzertanzeigen in der *Schlesischen privilegierten Zeitung* informieren, daß Weber als Musikdirektor vier *Musikalische Akademien* im Theater – drei Benefiz-Konzerte und sein Abschieds-Konzert – organisiert hat: am 11. April und 27. Juli 1805, am 3. April 1806 sowie am 21. Juni 1806. Er trat bei diesen Konzerten als Dirigent, Komponist und Pianist in Erscheinung, zweimal auch, wie damals bei Klavier-Virtuosen üblich, mit Improvisationen am Pianoforte. Zum ersten Konzert meldet die Zeitung:²⁴

„(Concertanzeige.) Den 11. April, als am grünen Donnerstage, wird im hiesigen Schauspielhause zum Benefiz des Hrn. Musikdirectors v. Weber ein Concert gegeben werden. Die zu diesem Zweck ausgewählte Musik ist: 1) Die Ouverture und Introduction der Oper Samori, der neuesten vom Abt [Georg Joseph] Vogler in Wien geschriebenen Oper. 2) Das neueste Violin-Concert von Rhode [d. i. Pierre Rode], gespielt von Hrn. Dö[t]zer. 3) Preis Gottes, Cantate von [Franz] Danzi. 4) Ouverture und Introduction mit doppelten Chören aus der Oper Alceste von [Christoph Willibald] Gluck. 5) Freie Phantasie nebst Variationen über Naga's Arie aus der Oper Samori, gespielt von Carl Maria v. Weber. – Die Preise der Plätze im Schauspielhause bleiben wie gewöhnlich. Ganze Logen und Billets sind bei dem Regisseur Hrn. Scholz auf der Taschengasse, so wie bei dem Musikdirector Hrn. v. Weber selbst, zu erhalten.“

Drei Monate später heißt es:²⁵

„(Concertanzeige.) Den 27. July wird im hiesigen Schauspielhause zum Benefiz des Herrn Musikdirectors v. Weber eine große musikalische Akademie gegeben werden. Die zu diesem Zweck ausgewählte Musik ist: 1) Die Ouverture der Oper Idomeneo von Mozart. 2) Preis sey dem

²³ Vgl. Hoffmann (wie Anm. 14), S. 475f. sowie Hientzsch (wie Anm. 8), S. 7f.

²⁴ *Schlesische privilegierte Zeitung*, Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 43 (10. April), S. 551.

²⁵ Ebd., Jg. 1805, Nr. 86 (24. Juli), S. 1153.

Gotte Zebaoth, Kantate von [Johann Rudolf] Zumsteeg. 3) Klavier-Concert von Mozart, gespielt von Hrn. Carl Marie v. Weber. 4) Terzett aus der Oper: Peter Schmoll und seine Nachbarn, componirt von C. M. v. Weber, vorgetragen von Mad. Schüler, Hrn. Brand und Hrn. Neugebauer. 5) Die neueste Ouverture von Bernh.[ard] Romberg. 6) Lob der Harmonie, vom Prof. Meißner, nach der Melodie zu 3° Tönen des J. J. Rousseau, Trichordium genannt, vom Abt Vogler. – Die Preise der Plätze im Schauspielhause bleiben wie gewöhnlich. Ganze Logen und Billets sind bei dem Regisseur Hrn. Scholz auf der Taschengasse, so wie bei dem Musikdirector Hrn. v. Weber selbst, in seiner Behausung beim Töpfermeister Hönsch, dem Theater gegenüber, zu erhalten.“

Im Frühjahr 1806 liest man in der Zeitung:²⁶

„(Concertanzeige.) Den 3. April, als am grünen Donnerstage, wird im hiesigen Schauspielhause zum Benefiz des Musikdirectors Hrn. v. Weber eine große musikalische Akademie gegeben werden. Die zu diesem Zweck ausgewählten Musikstücke sind: 1) Die Ouverture der Oper Rübezahl vom Hrn. Prof. Rhode, componirt von C. M. v. Weber. 2) Ein Geister-Chor aus derselben Oper, ohne Begleitung, 12stimmig. 3) Große Doppel-Sonate von Mozart für 2 Fortepiano's, gespielt von Hrn. Fried. Wilh. Berner und Hrn. C. M. v. Weber. 4) Das Halleluja der Schöpfung, große Kantate vom Hrn. Kapellm. [Friedrich Ludwig Aemilius] Kunze[n], vorgetragen von Mad. Müller, Mad. Schüler und von den Herren Räder, Miller, Neugebauer und Gehlhaar, nebst Chor. Die Preise der Plätze im Schauspielhause bleiben wie gewöhnlich. Ganze Logen und Billets sind bei dem Regisseur Hrn. Scholz auf der Taschengasse, so wie bei dem Musikdirector Hrn. v. Weber selbst beim Töpfermeister Hönsch, dem Theater gegenüber, zu erhalten.“

Am 21. Juni desselben Jahres fand das Abschiedskonzert statt, das die *Schlesische privilegierte Zeitung* wie folgt ankündigt:²⁷

„(Concertanzeige.) Sonnabends den 21. Juny 1806 wird im hiesigen Schauspielhause der Musikdirector Carl Maria v. Weber sein Abschieds-Concert geben. Die zu diesem Zweck ausgewählten Musikstücke sind: 1) Ouverture aus der Oper Faniska, der neuesten von [Luigi] Cherubini in Wien geschriebenen Oper. 2) Klavier-Concert von [Anton] Eberl,

²⁶ Ebd., Jg. 1806, Nachtrag zu Nr. 37 (26. März), S. 527.

²⁷ Ebd., Jg. 1806, Beilage zu Nr. 72 (21. Juni), S. 1085.

Beilage zu No. 72 der Schlesischen privilegierten Zeitung.
(Vom 21. Juny 1806.)

(Bekanntmachung.) Da ich nun mit der mit f. f. türkischen Kupstapptischen, im neuesten engl. Geschmack, so wie mit ar. Kupstapeten von neuen Dessins, auch engl. baumm. Strickgarn von allen Sorten, engl. feinen Zigen und verschiedenen neuen Strumpfwaren, als: Kellons, Dameds, Kleider u. dergl. versehen bin, so empfehle ich mich, unter Versicherung der billigsten Bedienung, ergebenst.

Joß. Friedr. Aug. Böhmner, in den 3 Wirth an der Ecke des Salzings.
(Bekanntmachung.) Drun et Frickmann empfehlen sich mit so eben aus England erhaltenen doppelt attirten Tafelgeschirren nach dem neuesten Geschmack, bestehend in Theeschräubern, Coffee-, Thee- und Milchkannen, Teelinen mit Untersatz, Desseners Suckieren, Brod- und Fruchtkörben, Credenz-Tellern, Plattenagen, Seifschalen, Ritzschalen, Surpenteiler, vergilbten Deckern, Seifschalen mit blauem Glas und vergoldetem Untersatz, Boutheillen étiquette und Untersatz, Schreibzeugen, Tafelgeschirren mit und ohne Strandolen, Patentgeschirren zu Tafel- und Spielstühlen zugleich zu gebrauchen, Cartonschreibern u.

(Bekanntmachung.) Meerbold et Comp. aus Reusatz empfehlen sich diesen Markt und fernhin mit baumwollenen und linnenen Waaren, und steht in Breslau bei der Standfalle, dem goldenen Baum gegen über.

(Bekanntmachung.) Einigen unserer Handlungsfreunde sind mit dem 1. Dec. 1805 Circulaire von uns besandt worden, in welchen wir die Anzeige machten, daß unsere Firma cessirt, und unter einer andern Firma, nämlich Lohmann und Schweizer, die Landdruckerei sowohl als der damit verbundene Handel fortgesetzt werden. Da aber nur wenige Geschäfte unter besagter Firma gemacht worden, welche auch bereits realisirt sind, und die alte Firma wieder beibehalten, Lohmann aber weder in seinem gewöhnlichen Verhältnisse als Buchhalter bei uns verblieben, jetzt aber von uns entlassen und sich von hier schon einige Tage entfernt: so haben wir hierdurch solches öffentlich bekannt zu machen, daß wir mit besagtem Friedrich Lohmann in keiner Verbindung mehr stehen, folglich für nichts verantwortlich sind, und nur diejenigen Unterzeichneter anerkennen, so unter Herrn Michel Schweizer unterzeichnet haben wird, und zwar in Bezug der Circulare vom 1. Dec. 1805. Breslau den 17. Juny 1806. Michel Schweizer et Comp.

(Bekanntmachung.) Hierdurch habe ich die Ehre, allen denjenigen, so mit meinem seligen Manne, dem Vergrabt Friedrich Otto Bernhardt, in Geschäftsverbindungen gestanden, ergebenst anzuzeigen, daß ich als Universalerbin mit Zustimmung meines Schwagers, Herrn Wä. waro dem Wagner, alle Geschäfte bis zur künftigen Regulirung fortsetzen werde. Breslau den 17ten Juny 1806. Friederike Bernhardt, geb. Koch.

Steffmund Wagner, als Curator.

(Concertanzeige.) Sonnabends den 21. Juny 1806 wird im hiesigen Schauspielhause der Musikdirector Carl Maria v. Weber sein Abschieds-Concert geben. Die zu diesem Zweck ausgewählten Musikstücke sind: 1) Ouverture aus der Oper Fanciulla, der neuesten von Cherubini in Wien geschriebenen Oper. 2) Klavier-Concert von Eberl, gespielt von C. M. v. Weber. 3) Große Scene aus der Friedens-Cantate von Winter mit doppelten Chören, vorgetragen von M. Müller. 4) Ouverture aus der Oper Peter Schmolli und seine Nachbarn von C. M. v. Weber. 5) Duett von Weigl, vorgetragen von Mad. Schüler und Hrn. Räder. 6) Variationen fürs Clavier und Violoncello, von Eberl, vorgetragen von Hrn. Calmus und C. M. v. Weber. 7) Das Lob der Musik, Cantate vom Professor Meißner, nach den 3. Tönen des J. J. Rousseau bearbeitet vom Abt Vogler. 8) Freie Fantasie von C. M. v. Weber. Die Preise im Schauspielhause sind wie gewöhnlich.

(Concertanzeige.) Am Verlangten stelle Musikfreunde und Gönner werde ich auf künftigen Dienstag als den 24. Juny zur Johannisfeier ein stark besetztes Concert im Garten der Stadt Pö

Konzertanzeige zu Webers Breslauer Abschiedskonzert am 21. Juni 1806

gespielt von C. M. v. Weber. 3) Große Scene aus der Friedens-Cantate von [Peter] Winter mit doppelten Chören, vorgetragen von M. Müller. 4) Ouverture aus der Oper Peter Schmolli und seine Nachbarn, von C. M. v. Weber. 5)] Duett von [Joseph?] Weigl, vorgetragen von Mad. Schüler und Hrn. Räder. 6)] Variationen fürs Clavier und Violoncello, von Eberl, vorgetragen von Hrn. Calmus und C. M. v. Weber. 7) Das

Lob der Musik, Cantate vom Professor Meißner, nach den 3. Tönen des J. J. Rousseau bearbeitet vom Abt Vogler. 8) Freie Fantasie von C. M. v. Weber. Die Preise im Schauspielhause sind wie gewöhnlich.“

Außerdem trat Weber noch zweimal im Rahmen von Konzerten, die von den Instrumentalisten des Theaterorchesters bestritten wurden, auf: beim Abschiedskonzert des Geigers Dötzer am 24. August 1805 in der Aula Leopoldina der Universität sowie im Konzert des Flötisten Adam am 21. März 1806 im Großen Redoutensaal. Dötzer ließ folgende Annonce in die Zeitung einrücken:²⁸

„(Concertanzeige.) Mit hoher Bewilligung werde ich Sonnabends den 24. d.[ieses Monats] die Ehre haben, vor meiner Abreise von Breslau in der Aula Leopoldina ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert nach folgender Ordnung zu geben: 1) Ouverture. 2) Violin-Concert von [Rodolphe] Kreutzer, gespielt von Dötzer. 3) Bravour-Arie von [Domenico] Cimarosa, vorgetragen von Mad. Müller. 4) Doppel-Concert für 2 Violinen, gespielt von Hrn. Brandt und Dötzer. 5) Duett aus der Schöpfung von Haydn, gesungen von Mad. Müller und Hrn. Neugebauer. 6) Variationen für Violine und Fortepiano, gespielt von Hrn. v. Weber und Dötzer²⁹. Der Anfang ist um halb 7 Uhr, das Entree 12 ggr. [gute Groschen] Breslau den 20. Aug. 1805. Dötzer.“

Leider kennen wir das Programm des Konzerts im März 1806 nicht, da Adam nur eine kurze Notiz in die Zeitung setzen ließ:³⁰

„(Concertanzeige.) Von vielen Musikfreunden aufgefordert, habe ich mich entschlossen, mit hoher Bewilligung Freitags den 21. März im Redoutensaaale ein großes Vocal- und Instrumental-Concert zu geben, worin Mad. Schüler, Hr. Räder, der Musikdirector Hr. v. Weber und Hr. [Friedrich Wilhelm] Berner die Güte und Freundschaft haben werden, mich durch ihre anerkannten Talente gefälligst zu unterstützen. Das Nähere wird noch der Anschlagzettel bestimmen. Entree-Billets zu 12 ggr. sind in meiner Wohnung auf der Schuhbrücke in dem Hause des Kochs Hrn. Kudraß zu haben. Adam, Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters.“

²⁸ Ebd., Jg. 1805, Nachtrag zu Nr. 98 (21. August), S. 1312.

²⁹ Leider ist der Komponist nicht angegeben; Webers eigene Variationen für Violine und Klavier (JV 61) entstanden erst zwei Jahre später, 1808.

³⁰ Ebd., Jg. 1806, Nr. 32 (15. März), S. 455. Die o. g. Konzerte erwähnt auch Richard Conrad Kießling in: *Nachrichten über Konzerte in Breslau, 1722-1836*; Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Manuskript, Signatur: R 2907.

Die April-Konzerte gaben in der Weber-Literatur Anlaß zu Fehlinterpretationen, da die Termine mit den ebenfalls am Gründonnerstag stattfindenden, seit 1800 alljährlich organisierten Aufführungen der *Schöpfung* von Haydn zusammenfielen, welche zuerst unter Leitung von Jan Janetzek, während Webers Breslauer Zeit aber bereits unter der Leitung des verdienstvollen Domkapellmeisters Joseph Ignatz Schnabel stattfanden³¹. Man vermutete



I. I. SCHNABEL
Kapellmeister am Dom zu Breslau.

Joseph Ignatz Schnabel, Lithographie von
Johann David Gröson

in dieser Termin-Überschneidung ein feindseliges Verhalten Webers gegenüber den Initiativen Schnabels³², welcher sich, als der 18jährige zum Musikdirektor berufen wurde, angeblich mißgünstig zeigte und daraufhin seine Konzertmeister-Stelle in der Theater-Kapelle aufgab. Schnabel hatte das Theater allerdings, worauf schon Hans E. Guckel hinwies, bereits Anfang des Jahres 1804 verlassen, bevor Weber überhaupt nach Breslau kam³³; Webers Wirken als Musikdirektor kann also unmöglich mit Schnabels Rücktritt in Zusammenhang stehen. Es ist heute schwer zu ergründen, was Weber bewog, die Benefiz-Konzerte 1805 und 1806 am Gründonnerstag anzusetzen. An diesem Tag zog die *Schöpfung* erfahrungsgemäß ein großes Publikum in die Aula Leopoldina der Universität. Ein klärendes Licht auf die Situation wirft ein Artikel der *Berlinischen musikalischen Zeitung*, der nachweist, daß die Theaterdirektion Weber das Schauspielhaus für sein

³¹ Hans Erdmann Guckel, *Katholische Kirchenmusik in Schlesien*, Leipzig 1912, S. 76f. sowie Maria Zduniak, *Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu*, Wrocław 1984, S. 30.

³² So bereits bei Hoffmann (wie Anm. 14), S. 393f.

³³ Vgl. *Ueber Breslau*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 6, Nr. 34 (23. Mai 1804), Sp. 579 sowie Guckel (wie Anm. 31), S. 79.

Konzert *a u s d r ü c k l i c h* nur für den *g r ü n e n* *D o n n e r s t a g* überlassen hatte, obgleich in der Karwoche an mehreren Tagen (von Mittwoch bis Sonntag) im Schauspielhaus keine Vorstellungen stattfanden³⁴. Sogar Webers Anstellungsdekret am Breslauer Theater vom 1. Mai 1804 enthält bereits eine entsprechende Regelung:³⁵

„Es wird dem Herrn *vWeber* verstattet, am grünen Donnerstage in der Charwoche und in der Mitte des Monats *Juli* an einem Tage, an welchem nicht gespielt wird, ein Benefiz Concert im Schauspielhause geben zu dürfen, wozu er freie Beleuchtung und freies Orchester hat.“

Die Breslauer Zeit brachte Weber Kenntnisse und Erfahrungen. Es war eine Zeit der praktischen Arbeit mit Solisten, Chor und Orchester, die in seiner späteren Tätigkeit als Kapellmeister in Prag und Dresden sowie als Dirigent in Berlin, Wien und London Früchte tragen sollte. Emil Bohn hat diese zwei Jahre, welche Weber am Dirigentenpult des Breslauer Theaters verbrachte, trefflich bewertet: *Im Alter von 18 Jahren trat er diese wichtige Stellung an; es war seine erste. Was er in Breslau gelernt, das ist als der Keim dessen anzusehen, was er später geleistet hat und wodurch er unsterblich geworden ist*³⁶.

Die beiden Jahre des Aufenthaltes von Weber in Breslau waren kompositorisch nicht sehr ergiebig. Die *Rübezahl*-Oper, deren Text von Johann Gottlieb Rhode 1804 auszugsweise im *Breslauischen Erzähler* abgedruckt worden war³⁷, blieb unvollendet. Ihre Einleitungsmusik, im November 1811 in München völlig umgearbeitet, existiert als Ouvertüre unter dem Titel *Beherrscher der Geister* (JV 122). Für den befreundeten Kaufmann Conrad Jacob Zahn komponierte Weber die bereits erwähnte *Romanza siciliana per il Flauto principale* (JV 47). Dieses am Ende des Jahres 1805 vollendete Konzertstück wird in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wie folgt beschrieben:

³⁴ e–, *Nachricht von den neusten Musikaufführungen zu Breslau (Vom 17. April)*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, hg. von Johann Friedrich Reichardt, Jg. 1 (1805), Nr. 38, S. 151f.; vgl. auch Borchardt (wie Anm. 21), S. 189.

³⁵ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (21).

³⁶ Bohn (wie Anm. 4), T. 1 in Nr. 829 (26. November 1886, *Morgen-Ausgabe*).

³⁷ *Der Breslauische Erzähler. Eine Wochenschrift*, hg. von J. G. Rhode, Jg. 5, Nr. 4 (21. Januar 1804), S. 59–62, Nr. 5 (28. Januar 1804), S. 71–80, Nr. 9 (25. Februar 1805), S. 134–141; vgl. auch *Carl Maria von Weber. wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl*. Eine Dokumentation zum Opernschaffen, Katalog, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Wiesbaden 2001, S. 72–74.

eine im wesentlichen $6/8$ -Takt in Gmoll schön empfundene schlichte Romanzenmelodie, welche die Flöte meist ganz ungeschmückt wie einen weichen Hirtengesang vorträgt; nur einige Male erklingen mässige Bravouren hinein³⁸. Während Carl Maria von Webers Breslauer Zeit entstanden auch die erste Fassung der *Overtura Chinesa* (JV Anh. 28), später in der Musik zu Schillers *Turandot* (JV 75) verwendet, sowie die Begleitung zum vierstimmigen *Grablied* „Leis wandeln wir wie Geisterhauch“ (JV 37), das Weber bereits 1803 in Augsburg komponiert hatte und am 19. November 1804 in Breslau für das Begräbnis



Friedrich Wilhelm Berner,
 Lithographie von Johann David Gröson

der Frau des Theater-Mitdirektors Hayn umarbeitete³⁹. Weber schuf in dieser Periode also nicht viel, aber er reifte als Komponist, wovon die wenig später in Carlsruhe entstandenen Werke zeugen.

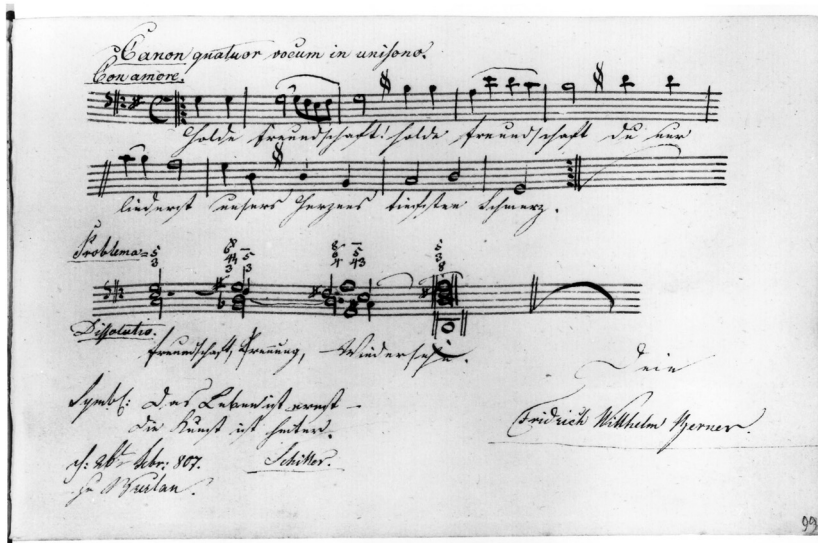
Wenig bekannt ist die Tatsache, daß Weber sehr eng mit Friedrich Wilhelm Berner, später Ober-Organist an der Breslauer Elisabeth-Kirche, befreundet war. Berner, 1780 in Breslau geboren, wurde schon im Alter von 16 Jahren als Klarinetist beim Theater angestellt und ist als solcher sechs bis acht Jahre dabei geblieben⁴⁰. Möglicherweise war Berner noch als Klarinetist im Theaterorchester beschäftigt, als Weber in Breslau sein

³⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 41, Nr. 52 (25. Dezember 1839), Sp. 1042f.

³⁹ Vgl. u. a. Heinz Rudolf Fritsche, *Carl Maria von Webers Breslauer Zeit 1804-1806. Zum 150. Geburtstage des Schöpfers der musikalischen Romantik*, in: *Schlesische Monatshefte*, Jg. 13, Nr. 9 (September 1936), S. 413-415. Bohn (wie Anm. 4), T. 3 in Nr. 835 (28. November 1886, *Morgen-Ausgabe*) zitiert das *Grablied* fälschlich mit dem Text „Zerrissen hat des Todes Hand“ – mit diesem Text fand die Komposition als Schlußchor Eingang in die Trauermusik für Franz Xaver Heigel (JV 116), die Weber 1811 in München schuf.

⁴⁰ Hientzsch (wie Anm. 8), S. 4.

Amt antrat. Die Hypothese liegt nahe, daß Weber sein Interesse und seine Vorliebe für die Klarinette nicht zuletzt dieser Freundschaft verdankt. Wie Johann Gottfried Hientzsch in seiner Berner-Monographie angibt, war dieser für Weber *nicht minder ein rathender Freund und Kunstgenosse, und wurde von diesem bei verschiedenen Arbeiten, namentlich bei Bearbeitung der Oper „Rübezahl“ zu Rathe gezogen*⁴¹. Ein Beweis dieser Freundschaft ist die Tatsache, daß Berner Weber sogar seine Musikstunden abtrat, als dieser in Geldnot war. Zu Webers Weggang aus Breslau komponierte Berner 1806 einen *Abschiedschor an meinen Freund Carl Maria von Weber*⁴². Ende Februar 1807, als sich Weber nochmals kurz in Breslau aufhielt, ließ Berner einen kleinen Kanon folgen („Holde Freundschaft du nur linderst unsers Herzens tiefsten Schmerz.“), den er am 26. Februar 1807 in Webers Freundschaftsalbum notierte⁴³.



F. W. Berners Eintragung in Webers Freundschaftsalbum

1812 wurde die Freundschaft in Berlin aufgefrischt; Weber notierte in seinem Tagebuch am 18. Mai ausdrücklich die *herzlichste Freude von beiden Seiten* beim unverhofften Wiedersehen. Bis zu Berners Abreise aus Berlin

⁴¹ Ebd., S. 10f.

⁴² Vgl. Hoffmann (wie Anm. 14), S. 29; auch Hientzsch (wie Anm. 8), S. 11.

⁴³ Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 99r.

am 24. Juni verbrachten die beiden Musiker viele gemeinsame Stunden und waren, wie Weber am 29. Mai im Tagebuch festhielt, *sehr fröhlich in Erinnerung alter Zeiten*. Am 31. Mai traten die Freunde erneut gemeinsam im Konzert auf, wo sie *Mozarts vortreffliches Doppelconc.[ert] für zwey Fortepianos [...] mit ungemeiner Fertigkeit vortrugen*⁴⁴; am 2. Juni spielten sie laut Tagebuch beim Fürsten Antoni Henryk Radziwiłł die *Sonate a 4 M:[ains] von Mozart*. Auch bei der Vorbereitung von Berners Orgel-Konzert in der Berliner Garnisonkirche half Weber nach Kräften; bei der Probe am 10. Juni hat er laut Tagebuch *Registriert*. Das Konzert am 12. Juni erregte Aufsehen, denn: *Seit dem Abt Vogler hatte sich niemand hier auf der Orgel hören lassen; dies und der Ruf von Hrn. Berners grosser Geschicklichkeit auf diesem imposanten Instrumente zog eine zahlreiche Versammlung herbey. Er befriedigte alle Erwartungen*⁴⁵. Weber empfahl Berner, *der als Comp:[onist] und Klavierspieler ausgezeichnet ist [und] auch gut schreibt* – so im Brief an Johann Baptist Gänsbacher vom 23. Mai 1812 –, auch als Mitglied des *Harmonischen Vereins*⁴⁶.

Wenige Monate nachdem Weber seinen Theaterkapellmeisterposten in Breslau aufgegeben hatte, folgte er einer Einladung des Herzogs Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg nach Karlsruhe in Oberschlesien. Viele Jahre später, im März 1818, hat Carl Maria von Weber in Dresden für Amadeus Wendt eine Skizze seines Lebens niedergeschrieben, die auch einige auf Karlsruhe bezügliche Sätze enthält:⁴⁷

„1806 zog mich der kunstliebende Prinz Eugen von Würtemberg an seinen Hof in Karlsruhe in Schlesien. Hier schrieb ich zwei Symphonien, mehrere Conzerte und Harmoniestücke. Der Krieg zerstörte das niedliche Theater und die brave Kapelle.“

Über den Ort Karlsruhe (polnisch Pokój), wie er vor seinem Ausbau ab 1749 aussah, hat 1924 Friedrich Stumpe in einem Artikel berichtet:⁴⁸

⁴⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 14, Nr. 28 (8. Juli 1812), Sp. 466. Nach Webers Tagebuch-Eintragung wurde *das DoppelCon:[cert] von Mozart aus Es mit Berner heruntergefegt. mit Beyfall*.

⁴⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, ebd., Sp. 466.

⁴⁶ Oliver Huck, Joachim Veit, *Die Schriften des Harmonischen Vereins*, Teil 1: 1810-1812 (*Weber-Studien* 4/1), Mainz u. a. 1998, S. 12f.

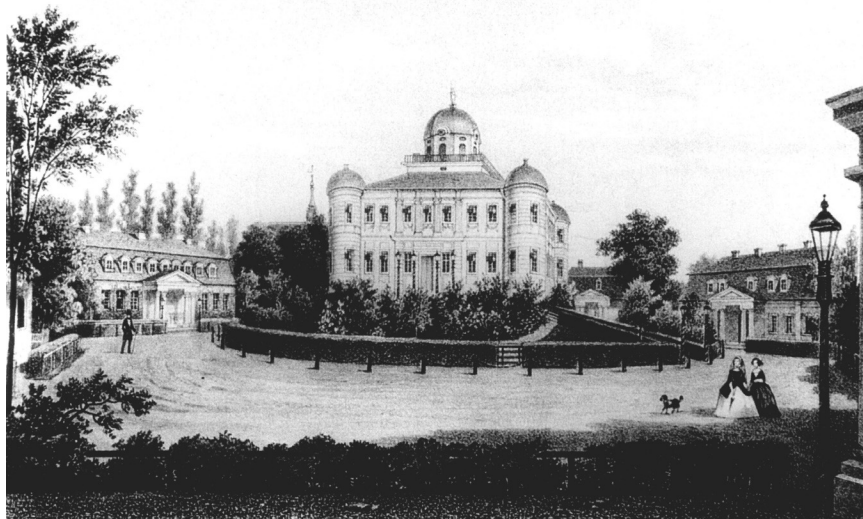
⁴⁷ Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden, Leipzig 1828, Bd. 1, S. XI.

⁴⁸ Friedrich Stumpe, *Pokoj*, in: *Der Oberschlesier*, Jg. 6 (1924), S. 129f.

„»Diesseits der Oder liegt auf Pohnischer Seiten [...] von Breslau 8, von Brieg 4, von Oppeln 4, von Constadt 3, von Namslau 3 [...] Meile[n] entfernt« ein Vorwerk, das zu Krogullno gehört [...]. Dieses Vorwerk, alt und schlecht und klein gebaut, umwohnt von 6 Dreschgärtnern und einem Förster, insgesamt noch nicht 50 Menschen, das ist Pokoj (= Friede, wie ja heute noch die Bewohner der umliegenden Dörfer Carlsruhe nennen), das ist es, was der Herzog Carl Christian Erdmann vorfand, als er 1745 den Besitz des Fürstentums Oels antrat, zu dem diese Gegend gehörte, worüber uns alte Urkunden von 1719 und 1743 Näheres zu berichten wissen“.

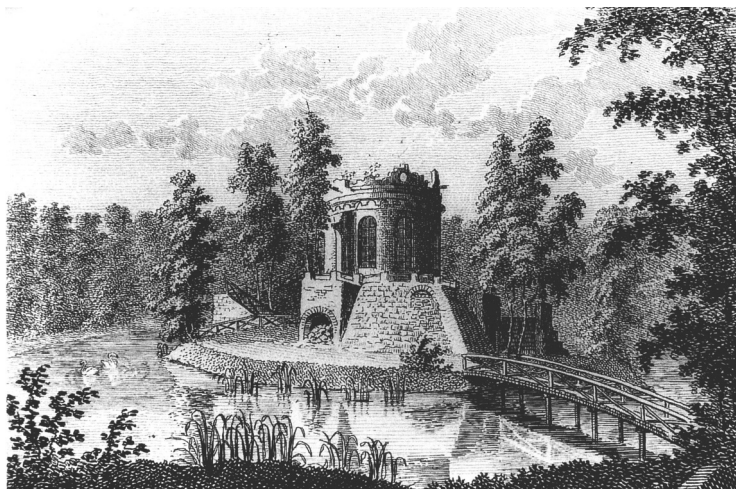
Im Jahre 1775 richtete man in Carlsruhe in einem bis dahin als Interimskirche genutzten Haus ein kleines Theater ein, das 1793/94 nochmals umgebaut und vergrößert wurde. Um 1793 ist auch die Gründung der kleinen Kapelle zu datieren, über die uns Koßmaly und Herzel informieren:⁴⁹

„Fast gleichzeitig entstand die Kapelle, deren Leitung [...] Klehmet als Kapellmeister übernahm. Jedes Instrument war in tüchtigen Händen.



Schloßhof in Carlsruhe, Lithographie nach Carl Albert Eugen Schäffer (um 1860)

⁴⁹ Carl Koßmaly und Carlo (d. i. Carl Heinrich Herzel), *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [...], 3. Heft, Breslau 1846, S. 178f.



Ruine des Wassersalons im Schloßgarten von Carlsruhe,
Radierung von Friedrich Gottlob Endler (1802)

Clementi (ein Schüler von Dittersdorf), Schmidt [...] und Ellenberger standen bei der ersten Violine. Hetzel (später in der Königl. Kapelle in Stuttgart) am Contrabaß, Prosch und Doutreveaux am Horn, v. Riccardau und Barnetzky [...] bei der Viola, die Gebrüder Pausewang an der Oboe und am Cello, bei letzterm auch Lohse, Richter und Groß [...] am Fagott, Redlich [...] bei der Flöte und Clarinette. Die Tüchtigkeit der Kapelle soll der Herzog einmal durch das Verlangen, die neu erschienene *Cdur*-Sinfonie von Beethoven *prima vista* zu spielen, geprüft haben, was zur vollen Zufriedenheit geschah. Donnerstag und Sonntag waren die wöchentlichen Concerttage, an welchen die Haydn-schen und Mozartschen Sinfonien, so wie Concert-Piecen für jedes Instrument zur Ausführung kamen.“

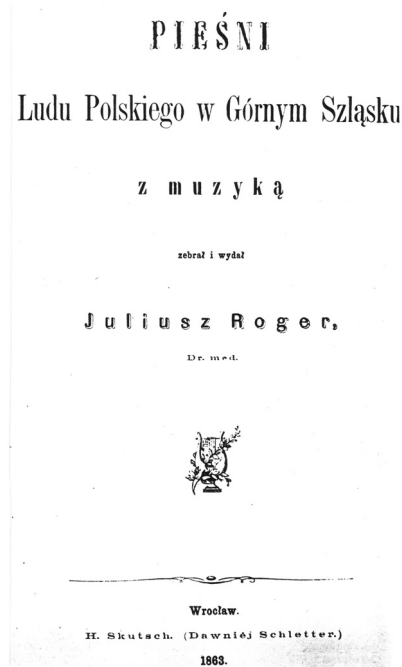
Carl Maria von Weber kam nach Carlsruhe nicht als Musikintendant, sondern als Gast des Herzogspaares, wie Friedrich Stumpe nach Überprüfung der Rechnungsakten des herzoglichen Rentamtsarchivs in Carlsruhe dargelegt hat. Nirgends konnte Stumpe *eine Ausgabe für C. M. von Weber, weder an Salarien noch für Beköstigung, noch für An- und Abreise* nachweisen, die auf eine Anstellung Webers hindeuten würde⁵⁰. Man stellte ihm als Unter-

⁵⁰ Friedrich Stumpe, *Carl Maria von Webers Welt in Carlsruhe OS. Nach Max M. von Weber und nach einem alten Rechnungsbuche*, in: *Der Oberschlesier*, Jg. 19 (1937), S. 48.

kunft eines der Häuser zur Verfügung, die den Schloßplatz kranzförmig umsäumten. Unzweifelhaft ist, daß die Monate, die Carl Maria von Weber in Carlsruhe zubachte, zu den hellsten Momenten seines Lebens gehörten: *Er selbst pflegte später an sie wie an einen goldenen Traum zurückzudenken und versicherte, nie so reich wie damals an Musik, zugleich aber in dem Bewußtsein selig gewesen zu sein, sie innerlich austönen lassen zu dürfen, ohne an ihre Verwerthung für das Leben besorgt sein zu müssen*⁵¹.

Der Aufenthalt in Carlsruhe vom Herbst 1806 bis zum 23. Februar 1807 war in Webers Leben und Schaffen nicht ohne Bedeutung. Nachweislich entstanden hier zwei Sinfonien (JV 50 und 51), ein *Concertino für Horn und Orchester* (JV Anh. 29), das Lied „Ich denke dein“ (JV 48), die zweite

Fassung der *6 Variationen für Bratsche* (JV 49) sowie ein *Tusch für 20 Trompeten* (JV 47A). Es ist allerdings möglich, daß mit Carlsruhe auch die Entstehung des populären *Andante e Rondo Ungarese* verbunden ist, von dem sich zwei Fassungen erhalten haben: als Werk ohne Opuszahl für Bratsche und Orchester (JV 79) und als op. 35 für Fagott und Orchester (JV 158). Die Bratschenfassung ist im Oktober 1809 in Ludwigsburg entstanden und wurde dem Stiefbruder Fritz von Weber gewidmet. Die zweite Fassung entstand 1813 in Prag, wo auch ihre Uraufführung stattgefunden hat. Für die Verbindung dieses Werkes mit dem Aufenthalt in Carlsruhe spricht nicht nur der ziemlich kurze Zeitraum zwischen Webers Abreise aus Oberschlesien und der



Entstehung der Urfassung der Komposition; bemerkenswert ist auch, daß der Refrain des Rondos nicht ungarischer, sondern schlesischer Herkunft ist⁵².

⁵¹ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. I, Leipzig 1864, S. 111.

⁵² Vgl. Anna Wojatycka, *Śląski motyw w „Andante e Rondo Ungarese“ Karola Marii Webera*, in: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej (Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej przy Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach*, Nr. 6), Katowice 1980, S. 65-71.

Nach der Feststellung von Sarosi Balint von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest ist die von Weber verwendete Melodie weder in der ungarischen Volksmusik noch in Werken ungarischer Komponisten nachweisbar⁵³. Dagegen ist eine fast identische Weise mehrfach in älteren und neueren Sammlungen polnischer Volkslieder aus Schlesien wiedergegeben. Die früheste Aufzeichnung finden wir 1863 bei Julius Roger in der Veröffentlichung *Polnische Volkslieder der Oberschlesier*⁵⁴. Im 16. Kapitel unter dem Titel Tierlieder (*Pieśni zwierzęce*) wird sie als Nr. 447 mit der Bemerkung ‚aus der Rybniker Umgebung und überall‘ (z p. Rybnickiego i wszędzie) notiert:

447.

z p. Rybnickiego i wszędzie.

Tań-co-wa-ła ry-ba z rakiem, a ce-bu-la z pa-ster-na-kiem;
 pie-tru-szka się dzi-wo-wa-ła, jak ce-bu-la tań-co-wa-ła;
 tań-co-wa-ła wó-dka z banią, gro-cho-wion-ka z mietłą za nią; dziwaj-
 cie się lu-dko-wie, jak ta miet-ła tań-cu-je.

Tańcowała ryba z rakiem,
 A cebula z pasternakiem;
 Pietruszka się dziwowała,
 Jak cebula tańcowała.

Tańcowała wódka z banią,
 Grochowionka z mietłą za nią;
 Dziwajcie się, ludkowie,
 Jak ta mietła tańczy.

Die Wiedergabe bei Julius Roger von 1863 konnte Weber nicht kennen, es ist jedoch möglich, daß der Komponist die Melodie vor Ort gehört hatte, da in Carlsruhe und in der Umgebung die polnische Bevölkerung überwog. Die Melodie des *Besentanzes* (*Miotlorz*), wie sie Roger notiert hat, war und ist bis heute im ganzen Oppelner Gebiet bekannt. Weber hat sich, besonders ange-

⁵³ Ebd., S. 67.

⁵⁴ Juliusz Roger, *Pieśni Ludu Polskiego w Górnym Szląsku z muzyką*, Wrocław 1863, S. 222, Nr. 447.

regt durch seinen Lehrer Georg Joseph Vogler⁵⁵, lebhaft für die Volksmusik interessiert, in zahlreichen seiner Kompositionen fanden nationale Melodien anderer Völker Verwendung bzw. der Komponist ließ sich zu einer volkstümlichen Melodik inspirieren.

Es ist schwer festzustellen, wie Weber zu der Bezeichnung *Ungarese* kam. Die Melodie, die den Refrain des Rondos bildet, ist mit Sicherheit polnischer Herkunft. Die falsche Bezeichnung des Werkes durch den Komponisten kann verschiedene Ursachen haben; möglicherweise lernte Weber die Melodie durch Zigeunermusikanten kennen, die in Schlesien nomadisierten und oft schlesische Melodien spielten. Ihr Repertoire wurde – besonders von Deutschen, die weder über polnische noch ungarische Sprachkenntnisse verfügten, – fälschlich für ungarisch gehalten. Die genaue Klärung der Titel-Genese übersteigt freilich die Möglichkeiten dieses Berichtes.

⁵⁵ Vgl. Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990, S. 232-241.

Spurensuche in Schlesien – Weber und Karlsruhe (Pokój)

von Frank Ziegler, Berlin

I. Fluchtpunkt Karlsruhe: zur Einordnung in Webers Biographie

Webers Aufenthalt im oberschlesischen Karlsruhe am Hof des Herzogs Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg (1758-1822) um den Jahreswechsel 1806/07 erscheint im Hinblick auf den Lebensweg des Komponisten eher als eine beiläufige Episode, die mangels ausreichender Quellen noch manche Fragen aufwirft¹. Nicht einmal die genaue Dauer lässt sich bestimmen, denn entgegen Max Maria von Webers Behauptung, sein Vater wäre im Herbst 1806 von Breslau dorthin übersiedelt², scheint ein früherer Umzug durchaus denkbar. Webers Zweijahresvertrag mit dem Breslauer Theater endete zu Johannis (24. Juni) 1806 und wurde in beiderseitigem Einvernehmen nicht verlängert³. Nach seinem Breslauer Abschiedskonzert am 21. Juni 1806 hatte Weber demnach wenig Grund, länger in der Stadt zu bleiben, zumal er mit

¹ Vgl. die ausführliche Darstellung in: *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke* (WeGA), Serie V, Bd. 1: *Sinfonie Nr. 1 C-Dur* (WeV M. 2). *Sinfonie Nr. 2 C-Dur* (WeV M. 3), hg. von Joachim Veit, Mainz u. a. 2001, S. 277-281; außerdem: Zdisław Cajdler, *Karol Maria Weber w Pokoju*, in: *Opolskie Komunikaty Muzyczne*, Nr. 5, Opole 1986, S. 1-4 sowie Helmut Scheunchen, *Das Musikleben von Karlsruhe in Oberschlesien*, in: „*Aus der Heimat hinter den Blitzen rot*“. *Streiflichter zur Musikkultur in Ostmittel- und Südosteuropa*, Filderstadt 1999, S. 31-48 (mit einigen Ungenauigkeiten). Zur Geschichte der herzoglichen Familie vgl. auch: *Das Haus Württemberg – ein biographisches Lexikon*, hg. von Sönke Lorenz u. a., Stuttgart, Berlin, Köln 1997 und Meinrad Freiherr von Ow, *Herzog Eugen von Württemberg. Kaiserlich Russischer General der Infanterie 1788-1857*, Berg am Starnberger See und Potsdam 2000.

² Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. I, Leipzig 1864 (im folgenden MMW I), S. 110.

³ Webers Anstellungsdekret vom 1. Mai 1804 lautete *auf zwey Jahr von Johannis 1804 bis dahin 1806*; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (im folgenden: D-B), Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (21). Franz Anton von Weber hatte bereits im Sommer 1805 von Breslau aus eine neue Anstellung für seinen Sohn gesucht. Am 2. August d. J. empfahl er ihn dem Mannheimer Intendanten Friedrich Anton Freiherr von Venningen als Operndirektor. Dieser hielt es allerdings nicht einmal für nötig, das Angebot zu beantworten; vgl. Friedrich Walter, *Archiv und Bibliothek des Grossh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779-1839*, Bd. 1, Leipzig 1899, S. 443f. Franz Anton von Weber scheint in Breslau nicht bei seinem Sohn gewohnt zu haben, denn er gibt seine Adresse in diesem Brief nicht mit *Taschengasse*, sondern mit *Hauer Gasse Nr. 1102* an.

dem Erteilen von Musikunterricht nur ein kärgliches Auskommen fand⁴ und sich sein Vater zu dieser Zeit wohl bereits in Carlsruhe aufhielt⁵. Am 4. Juli dürfte der junge Komponist jedenfalls noch in Breslau gewesen sein; an diesem Tag trug sich J. C. Zahn junior in dessen Freundschaftsalbum ein⁶.

Zur selben Zeit traf Weber bereits konkrete Vorbereitungen, Breslau zu verlassen: per Brief hatte er sich an Herzog Eugen von Württemberg mit der



Eugen (I.) Friedrich Heinrich, Herzog von Württemberg

Bitte um Verleihung eines Titels gewandt, der ihm auf beabsichtigten Konzert-Reisen hilfreich sein sollte. Der Herzog hatte Weber als Breslauer Musikdirektor kennen- und schätzengelernet; nach dem Wortlaut seines Antwortschreibens zu urteilen, müssen bereits vor dem Briefwechsel persönliche Kontakte bestanden haben⁷. Aus Ludwigsburg, wo sich Herzog Eugen mit seiner Familie aufhielt, um seinem ältesten Bruder Friedrich zur Krönung zum württembergischen König zu gratulieren, teilte er Weber am 8. Juli 1806 mit, daß er dessen Bitte gerne nachkomme, allerdings

⁴ MMW I, S. 106.

⁵ Vgl. dazu Anm. 30.

⁶ D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 144v. Vermutlich handelt es sich um den Sohn des befreundeten Kaufmanns Conrad Jakob Zahn, für den Weber 1805 seine *Romanza siciliana* für Flöte und Orchester JV 47 geschrieben hatte.

⁷ 1793/94, als die Webersche Schauspielgesellschaft unter Leitung Franz Anton von Webers in Bayreuth unter Vertrag stand, war der Vater von Herzog Eugen, Friedrich Eugen von Württemberg (1732-1797), Statthalter der kurzzeitig preußischen Markgrafschaften Ansbach und Bayreuth. Er schloß im Oktober 1793 den Kontrakt mit Franz Anton von Weber ab; vgl. A. von Schloßberger, *Ein Baireuther Theater vor 100 Jahren*, in: *Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg* (Stuttgart), Nr. 7/8 (24. Juni 1892), S. 97-106. Sein Sohn, der jüngere Herzog Eugen, lebte zu dieser Zeit allerdings bereits in Schlesien. Webers Bekanntschaft mit diesem soll in Breslau Fräulein von Belonde, eine Hofdame der Herzogin Luise von Württemberg, vermittelt haben; vgl. MMW I, S. 106.

ausschließlich in Würdigung seiner künstlerischen Leistungen und persönlichen Integrität, nicht aufgrund seines Standes:⁸

„Nach Ihrer Äußerung ist Ihnen der Charakter als *Musick Intendant* bei Ihren Reisen von einigen Vortheil und ich stehe nicht an Ihren Wunsch darunter zu erfüllen und Sie mit Vergnügen, wie hiemit geschieht: zu meinem *Musick-Intendanten* zu ernennen. Sehen Sie dies als einen Beweis an, daß sowohl meine Frau Gemahlin Liebden, als auch ich, Ihren Kunst-Talenten volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen; sehen Sie es ferner als ein Merkmal an, daß wir Ihren persönlichen Charakter und guten Eigenschaften schätzen, und nur diese, keinesweges aber Ihre Familien Verhältnisse, auf die hiebei keine Rücksicht genommen ist, Uns hiezu bewogen haben.“

Wann allerdings die Einladung zum Aufenthalt in Karlsruhe ausgesprochen wurde, bleibt ungewiß, und es ist auch nicht ganz ausgeschlossen, daß Weber bereits vor dem Sommer 1806 Karlsruhe besucht hatte. Franz Anton von Weber behauptet in einem Schreiben vom 13. Mai 1807⁹, Herzog Eugen hätte im Gespräch den Wunsch geäußert, daß Carl Maria von Weber in dessen Residenz komme, um dort mit der Hofkapelle zu arbeiten:

„[...] des Hiesigen [Carlsruher] Hofes Höchste Herrschaften köngl Hoheiten hatten öfters besonderes Wohlgefallen in *Bresslau* an seiner besonderen *Direction* gefunden, und Verlangten S. k. Hoheit der Herzog gegen mich sich mündlich zu äußern, das Sie wünschten diesen Jungen Mann von 19 Jahren Etwas allhier am Hofe mit seiner eigenen Kapelle zu *dirigiren* zu sehen, welches dann auch /: und ohne Prahlerey :/ zu sagen, so glücklich und wiederholt ablief, das mann Ihm das *Decret* als Hof *MusicIntendant* im abgewichenen VorJahre ggst ertheilte [...].“

Angenommen, diese Angaben entsprächen der Wahrheit, wäre die Einladung nach Karlsruhe bereits vor Juli 1806 erfolgt, eventuell sogar schon 1805, als die herzogliche Familie mehrfach in Breslau weilte¹⁰. Wenn aller-

⁸ Abschrift von F. W. Jähns in: *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XVIII], Abt. 4 B, Nr. 14 E. e; mit kleineren Abweichungen gedruckt bei MMW I, S. 109f. Weber hatte im Bittbrief wohl auf seinen Freiherren-Titel angespielt.

⁹ Brief aus Karlsruhe an einen württembergischen Hofrat; Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Signatur: Weber, Franz Anton 1.

¹⁰ Vgl. Fritz Müller-Prem, *Das Musikleben am Hofe der Herzöge von Württemberg in Karlsruhe in Oberschlesien, Carl Maria v. Weber als herzogl. Musikintendant und Herzog Eugen als Componist. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Schlesien*, Dissertation Breslau 1922, S. 95.

dings der Berufung zum Musikintendanten tatsächlich „wiederholt“ Proben bzw. Konzerte mit der Carlsruher Kapelle vorausgegangen sein sollten, dann müßte sich Weber bereits vor Juli 1806 ein oder mehrere Male als Gast in der kleinen Residenz aufgehalten haben, und zwar vor Abreise der herzoglichen Familie nach Württemberg.

Die Reisepläne, die Weber im Juni 1806 gegenüber Herzog Eugen ansprach, dürften sich schließlich durch die politisch dramatisch zugespitzte Lage zerschlagen haben: im August 1805 hatten französische Truppen den Rhein überschritten, am 14. November 1805 wurde Wien von den Franzosen besetzt, am 2. Dezember 1805 gewann Napoleon die Dreikaiserschlacht gegen Österreicher und Russen bei Austerlitz, am 12. Juli 1806 war der Rheinbund gegründet worden, am 1. August 1806 verzichtete Franz II. auf die römisch-deutsche Kaiserwürde (das Heilige Römische Reich Deutscher Nation war damit aufgelöst); schließlich führte das Ultimatum vom 26. September 1806, mit dem Preußen die Räumung der rechtsrheinischen Gebiete von französischen Truppen forderte, zum offenen Konflikt zwischen Preußen und Frankreich. In derart turbulenten Zeiten war an eine Konzertreise nicht zu denken; Weber sah sich gezwungen, in Schlesien zu bleiben, und nahm das Angebot zu einem vorübergehenden Aufenthalt in Karlsruhe sicherlich mit großer Erleichterung an. Als gesicherte Rahmen-Daten für Webers Umzug von Breslau nach Karlsruhe bleiben somit nur der 4. Juli 1806, an dem Weber nachweislich noch in Breslau war, und der 15. Oktober 1806, an dem er sich mit Sicherheit bereits in Karlsruhe aufhielt¹¹.

Fraglich ist auch, wie eng sich der persönliche Kontakt Webers mit der herzoglichen Familie gestaltete. Herzog Eugen war im Sommer 1806 mit seiner Frau Luise (1764-1834), den Söhnen Eugen (1788-1857) und Paul (1797-1860) sowie der Tochter Luise (1789-1851) von Württemberg nach Berlin gereist; im Rahmen der Mobilmachung der preußischen Armee gegen die napoleonischen Truppen wurde er als preußischer General der Kavallerie von dort im September direkt an die Front beordert¹². Die Herzogin

¹¹ Vgl. Datierungen auf den Autographen des langsamen Satzes zum Klavier-Quartett JV 76 sowie des Tuschs JV 47 A (s. a. Anm. 149). Für Teichmanns Behauptung, Weber wäre Anfang Oktober 1806 in Karlsruhe eingetroffen, gibt es keinerlei Belege; vgl. Teichmann, *Carl Maria v. Weber in Karlsruhe OS. (Zu seinem 100jährigen Todestage am 5. Juni.)*, in: *Oppelner Heimatblatt. Beilage der Oppelner Nachrichten*, Jg. 2, Nr. 5 (30. Mai 1926), [S. 2f. (Angabe auf S. 2)].

¹² Vgl. *Memoiren des Herzogs Eugen [II.] von Württemberg. Erster Theil*, Frankfurt/Oder 1862, S. 81ff.

reiste mit den Kindern von Berlin zur selben Zeit nach Karlsruhe, kann also frühestens im Laufe des September dort eingetroffen sein¹³ – verzögerte sich Webers Umzug nach Karlsruhe vielleicht deshalb tatsächlich bis zum Herbst 1806? Den Herzog konnte der Komponist dort jedenfalls erst Ende Februar 1807, kurz vor seiner eigenen Abreise antreffen, nachdem dieser vom Militärdienst freigestellt worden war.

Ungeachtet aller Unsicherheiten bezüglich Dauer und Art des Aufenthalts in Karlsruhe ist das Intermezzo in der kleinen oberschlesischen Residenz für Weber in zweierlei Hinsicht außerordentlich bedeutsam; einerseits negativ: immerhin vermittelte der Gastgeber dem jungen Musiker jene Anstellung in Stuttgart als Geheimer Sekretär bei seinem älteren Bruder, Herzog Ludwig Friedrich Alexander von Württemberg, die bekanntermaßen für Weber katastrophal endete – mit Inhaftierung, Prozeß und Landesverweisung. Andererseits scheinen die Monate in Karlsruhe Weber beflügelt zu haben; nach zwei arbeitsreichen Jahren in Breslau fand er hier endlich wieder ausreichend Muße zum Komponieren. Weber hatte sich am Breslauer Theater seine „Sporen“ als Kapellmeister verdient, kompositorisch war die Ausbeute jener Zeit allerdings gering. Das mag einerseits, wie Weber in seiner autobiographischen Skizze von 1818 begründet¹⁴, an der dienstlichen Belastung gelegen haben, andererseits aber sicher auch an der Ablenkung durch zahllose gesellige Vergnügungen, die bereits Max Maria von Weber konstatierte¹⁵ und die ein Auszug aus der Autobiographie des Sängers und Komponisten Julius Miller (1772/74?-1851), der 1804-1807 am Breslauer Theater engagiert war, amüsant schildert:¹⁶

¹³ Ebd., S. 83 und 86.

¹⁴ Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden, Leipzig 1828, Bd. 1, S. XI: *Die vielen Dienstgeschäfte ließen mich nicht viel zu eigenen Arbeiten kommen [...]*.

¹⁵ MMW I, S. 98.

¹⁶ Kopie (Auszug) von Friedrich Wilhelm Jähns in: *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XVIII], Abt. 4 B, Nr. 14 E. b. Übernommen wurde nur der von Miller stammende Text, nicht die (gekennzeichneten) Einfügungen von Jähns. Miller, vorher am Schleswiger Theater engagiert, debütierte im Mai 1804 in Breslau und *gefiel durch den Reiz seiner Stimme und durch Kunstfertigkeit*; vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 39, 5. Stück (Mai 1804), S. 491. Der *Almanach für Theater und Theaterfreunde*, Jg. 1 (1807), hg. von August Wilhelm Iffland, S. 305 gibt im Verzeichnis der Mitglieder des Breslauer Theaters an: *Hr. Jul. Miller, geb. zu Dresden 1782 [sic], deb. 1798 zu Amsterdam als Tamino, spielt erste Tenorrollen in der Op.[er], z. B. Titus, Fernando in der Mädchenrache* [d. i. *Così fan tutte*] u. s. w.

„Wir stifteten einen musikalischen Klub, der wöchentlich in dem sogenannten Sch garten¹⁷ an der Ohlau in dem Gartensaal zusammen kam. Hier waren alle musikalischen Genies von Breslau zu finden, unter Andern ein gewisser *Scheibler*¹⁸, der neben seiner Musik ein wissenschaftlich gebildeter Mensch war. Der Anfang wurde jedes Mal mit der *Ouverture* zum *Don Juan* gemacht, welche nach der Anordnung *Webers* auf die Worte »Ach um alles in der Welt! Clara, Herr von Heinzenfeld!« aus dem »Neuen Sonntagskind« gesungen wurde, was ein[en] Hauptspäß gab¹⁹. – Dann wurde ein Thema zu einer Phantasie aufgegeben, die *Weber* oder *Berner* begann. Mitten darinnen bei einem verminderten

¹⁷ Jähns konnte Millers Manuskript an dieser Stelle wohl nicht entziffern; er ergänzte im Leer-
raum mit Bleistift ein Fragezeichen. Somit bleibt fraglich, in welchem Garten am Fließchen
Ohle (auch Ohlau), östlich der Stadt, sich die Gesellschaft traf. Stellt man in Rechnung, daß
Miller nur kurze Zeit (3 Jahre) in Breslau lebte und seine Autobiographie möglicherweise
erst in weit späterer Zeit schrieb, so ist allerdings ein Versehen möglich. Eventuell meinte
Miller nicht die links zur Oder fließende Ohle, sondern die auf der gegenüberliegenden
Stromseite mündende Alte Oder; dort lag der seinerzeit äußerst beliebte Scheitniger Garten,
den Friedrich Ludwig Fürst von Hohenlohe-Ingelfingen hatte anlegen lassen und für den
Publikumsverkehr freigab. Der spätere Bürgerpark im Winkel von Oder und Alter Oder ist
noch heute ein beliebtes Ausflugsziel mit Attraktionen wie der Jahrhunderthalle, dem Zoo
und Ausstellungsgebäuden; vgl. Walter Irrgang, *Bemerkenswerte Parkanlagen in Schlesien*,
Dortmund 1978, S. 125-146.

¹⁸ 1806 erschien in Breslau im Verlag Korn die Schrift *Gründliche und praktische Anweisung,
feine wollene Tücher zu fabriciren. Ein belehrendes Handbuch für Tuchfabrikanten, Tuch-
kaufleute, und für die, die sich insgesamt, oder mit einzelnen Zweigen der Tuchmanufaktur
beschäftigen [...]* von Johann Georg Scheibler. Ob der Autor dieser handwerklich-kaufmän-
nisch orientierten Publikation mit der von Miller genannten musikalisch und wissenschaft-
lich gebildeten Person in Verbindung steht, läßt sich nicht belegen.

¹⁹ Die Textpassage stammt aus dem Finale des II. Akts (Partie des Herrn von Hasenkopf) von
Wenzel Müllers erfolgreichem Singspiel *Das Neusonntagskind*. Das Werk, das im August
1797 seine Breslauer Erstaufführung erlebt hatte und zu den „Kassenfüllern“ des dortigen
Theaters zählte (vgl. Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Berlin 1898,
Bd. 1, S. 76 und 91), hatte für den Breslauer Freundeskreis offenbar eine besondere Bedeu-
tung. Julius Miller notierte am 5. März 1807 in Webers Freundschaftsalbum (wie Anm. 6,
Bl. 92r) ein Notenzitat aus Mozarts Ouvertüre zum *Don Giovanni* (Thema *Molto Allegro*,
T. 32-39) und unterlegte den Text „Klara Herr von Heynzenfeld.“ Darunter ergänzte er:
Man bittet, sich zuweilen dieses Skandals zu erin[n]ern. Auch Heinrich Carl Ebell (1775-
1824), Webers Vorgänger als Musikdirektor am Breslauer Theater (1801-1803), überschrieb
seinen Eintrag in diesem Album (ebd., Bl. 98r, 17. Juni 1806) mit *Hr. v. Heinzenfeld*, aller-
dings stammen weder das nachfolgende Notenzitat noch der unterlegte Text aus Müllers
Singspiel. Leider bleibt unklar, auf welches Ereignis hier angespielt wird.

Septimenaccord stand der Eine auf, der Andere setzte sich hin, griff in diesen Accord ein und führte das Thema bis zum Schluß durch. Beide waren in der Phantasie eben groß, und nie habe ich wieder so etwas gehört. *Hummel* und *Moscheles* phantasirten ebenfalls recht gut; aber die Art, wie sie ihre Themata verarbeiteten, und ihre Zwischenspiele blieben sich fast immer gleich; das war bei *Weber* und *Berner* nicht der Fall; ihre harmonischen Wendungen war[en] immer neu. Auch wurden musikalische Vorträge gehalten. Zum Schluß wurde voltigirt. Im Saale befand sich ein großes ledernes Pferd, worauf wir alle voltigirten. Es war um sich todt zu lachen, wenn der lahme *Weber* in bloßen Hemdsärmeln angehinkt kam und von hinten auf das Pferd sprang. Nach diesem kam der Ungar-Wein und die Anekdoten begannen, was bis tief in die Nacht hinein dauerte. – Beim Nachhausegehen nahmen wir eine lange Stange, die wir die »Theepflanze« nannten; die nahmen wir zwischen die Beine und ritten nach der Stadt; damit wurde zuweilen bei einem Bekannten im zweiten Stock an's Fenster gepocht. Nie vergesse ich diese schöne Zeit!“

Die ausgelassenen, teils auch makabren, weinseligen Späße mit den Künstlerfreunden Friedrich Wilhelm Berner (1780-1827) und Julius Miller erleichterten Weber sicherlich den oft konfliktreichen Arbeitsalltag, könnten aber auch dazu beigetragen haben, die finanziellen Verhältnisse des Kapellmeisters zu zerrütten – Weber wurde, wie seine Tagebuch-Notizen bezeugen, noch in der Dresdner Zeit mit unbezahlten Breslauer Rechnungen konfrontiert, die er jedesmal, wenn auch verärgert, beglich.

Der Wechsel nach Karlsruhe brachte eine Zeit der Besinnung. Der Sorgen um den täglichen Broterwerb enthoben, gestalteten sich die Monate in der abgelegenen, aber kunstbeflissenen Residenz mit eigenem Theater und Hofkapelle für Weber, wie sein Sohn bestätigt, *zu den hellsten Lichtparthien in dem so schattenreichen Bilde seines Lebens*²⁰. Der Titel eines *Musik-Intendanten*, den Herzog Eugen Weber verliehen hatte – Franz Anton von Weber „stapelte“ wie so oft etwas „höher“ und machte daraus einen *herzogl.[ichen] HofIntendant[en]*²¹ –, bedeutete keine reguläre Anstellung am Hof, ein solcher Posten taucht jedenfalls in den entsprechenden Rechnungsbelegen

²⁰ MMW I, S. 111.

²¹ Brief an den Verlag Kühnel in Leipzig vom 7. Februar 1807, D-B, Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 3, Nr. 1d.



Ansicht von Schloß Karlsruhe, unbezeichnet (1824)

nicht auf²². Weber lebte als Gast der Herzogsfamilie in Karlsruhe und konnte sich ganz der Musik widmen. So entstanden in einem regelrechten „Schaffensrausch“ etliche Kompositionen: der langsame Satz des Klavierquartetts JV 76 (vollendet am 15. Oktober 1806), ein Tusch – möglicherweise zum 42. Geburtstag der Herzogin Luise²³ – JV 47 A (erstaufgeführt am 15. Oktober 1806), die verschollene Erstfassung des Horn-*Concertino*

²² Vgl. Friedrich Stumpe, *Carl Maria von Webers Welt in Karlsruhe OS. Nach Max M. von Weber und nach einem alten Rechnungsbuche*, in: *Der Oberschlesier*, Jg. 19 (1937), S. 48.

²³ Der Tusch wurde von Jähns 1871 publiziert; vgl. Jähns (Werke), S. 61. Auf die mögliche Verbindung zum Geburtstag der Herzogin (13. Oktober) wiesen bereits Fritz Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 100) und Friedrich Stumpe hin. Stumpe vermutete eine Datumsverwechslung in Webers Autograph (15. statt 13. Oktober); vgl. Friedrich Stumpe, *Carl Maria von Weber in Karlsruhe O.-S.*, in: *Der Oberschlesier*, Jg. 8 (1926), S. 453f. Beide Autoren machen allerdings darauf aufmerksam, daß ebenso der Geburtstag der vormaligen Zarin Maria Feodorowna (23. Oktober) Anlaß für die Komposition gewesen sein könnte. Die geborene Prinzessin Sophie Dorothee von Württemberg, Schwester von Herzog Eugen (I.) von Württemberg, war 1776 vor der Heirat mit dem russischen Thronfolger Großfürst Paul zum orthodoxen Glauben übergetreten (damit verbunden der Namenswechsel) und behielt auch nach dem Tod ihres Mannes 1801 als Mutter des Zaren Alexander I. eine einflußreiche Stellung am Petersburger Hof. Ihr Geburtstag wurde alljährlich in Karlsruhe festlich begangen.

JV Anh. 29 (vollendet 6. November 1806), das Lied „Ich denke dein“ JV 48 (November 1806), die zweite Fassung der Viola-Variationen JV 49 (überarbeitet 19. Dezember 1806) und zwei Sinfonien (die 1. komponiert zwischen 14. Dezember 1806 und 2. Januar 1807, die 2. zwischen 22. und 28. Januar 1807). Weber selbst spricht in seiner Autobiographie davon, in Karlsruhe neben den Sinfonien und Konzerten *mehrere* [...] *Harmoniestücke* geschrieben zu haben²⁴; demnach dürfte auch jene *Harmonia 10 stimmig*, die Franz Anton von Weber in seinem Brief vom 7. Februar 1807 dem Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel zum Verlag anbot²⁵, dort komponiert worden sein. Weitere Werke sind nur unter Vorbehalt mit Karlsruhe in Verbindung zu bringen²⁶.

Die zuverlässigste, wenn auch nicht gänzlich fehlerfreie Schilderung der Carlsruher Zeit gab 1862 der 81jährige Königliche Kreis-Gerichts Actuarius Johann Barnetzy²⁷ in einem Schreiben an Max Maria von Weber, in dem

²⁴ Winkler (wie Anm. 14), Bd. 1, S. XI.

²⁵ Vgl. Anm. 21.

²⁶ Max Maria von Webers Behauptung, die Variationen über „Vien qu'à, Dorina bella“ JV 53 habe Weber *gegen das Ende seines Aufenthalts in Karlsruhe, nachdem der Herzog und seine Familie das Schloß verlassen hatten*, geschrieben (MMW I, S. 114), ist nicht durch Quellen untermauert, abgesehen davon, daß Herzog Eugen erst gegen Ende von Webers Carlsruher Aufenthalt in seiner Residenz ankam (nicht abreiste!). Eindeutig ist lediglich das Jahr der Komposition: 1807, wie Webers Verzeichnis seiner Kompositionen bezeugt; vgl. Winkler (wie Anm. 14), Bd. 3, S. 159. Die Widmung an Catharina Friederika Sophia Dorothea, geb. Prinzessin von Württemberg, ab 1808 Königin von Westphalen, scheint eher auf eine Entstehung in Stuttgart/Ludwigsburg hinzudeuten, wie schon Jähns 1871 im Werkverzeichnis feststellte; vgl. Jähns (Werke), S. 68. In der *Lebensskizze* von 1873 ordnet Jähns das Werk allerdings ohne Angabe von Gründen wieder der Carlsruher Zeit zu und bemerkt, auch die *Ouverture à plusieurs Instruments* JV 54, die Neufassung der Ouvertüre zu *Peter Schmoll*, sei dort entstanden; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen*, Leipzig 1873, S. 8.

²⁷ Regehly nennt ihn in der Namensform „Johann Joseph Bernatzky“; vgl. Johann Christian Benjamin Regehly, *Geschichte und Beschreibung von Karlsruhe in Oberschlesien von seinem ersten Entstehen im Jahr 1748 bis auf das erste fünfzigjährige Jubeljahr 1798 nebst einigen genealogischen Nachrichten des Durchlauchtigsten Herzoglichen Hauses Württemberg*, Nürnberg 1799, S. 168. Allerdings ist der Namensform „Barnetzy“ wohl der Vorzug zu geben, denn sie findet sich sowohl in Jähns' Kopie von dessen Brief (vgl. Anm. 29) als auch bei: Carl Koßmaly und Carlo (d. i. Carl Heinrich Herzel), *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon* [...], 3. Heft, Breslau 1846, S. 178 im Artikel *Carlsruher-Hofkapelle*. Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 131) machte zudem auf einen Eintrag im katholischen Taufbuch von Karlsruhe aufmerksam, wo sich 1803 die Schreibung „Johann Barnetzy“ findet. Garantiert

er mehrere Fragen des Weber-Sohns beantwortete, die dieser wohl im Zuge seiner Recherchen zur Biographie des Vaters gestellt hatte. Friedrich Wilhelm Jähns urteilte über dieses Schriftstück: *Zuverlässig erscheinen mir diese [...] Notizen, da sie sich auf eigenes Erlebnis u. auf warme Liebe zu Person u. Sache stützen*²⁸. Barnetzky, geboren 10. August 1780 in Eckersdorf, war 1796, nachdem er das katholische Hauptschul-Seminar in Breslau absolviert hatte, nach Karlsruhe gekommen und dort am 1. November d. J. als Organist an der neuen katholischen Kirche sowie als Lehrer angestellt worden; daneben half er vor allem bei Opernaufführungen in dem kleinen Carlsruher Theater als dilettierender Musiker in der Hofkapelle aus (u. a. als Bratscher). 1820 wechselte er in den Justizdienst und wurde 1854 pensioniert. An Webers Aufenthalt in Karlsruhe erinnerte er sich nach über 50 Jahren als vermutlich einziger noch lebender Zeitzeuge:²⁹

„Bald nach Ankunft des Hrn. v. Weber wurde ich mit demselben dadurch bekannt, daß ich ihm sein kleines Clavier wöchentlich stimmte, da sonst dafür Niemand hier war, und zur Belohnung spielte er mir jedesmal etwas vor, was mir sehr lieb war, da ich dadurch vieles von ihm profitirte. [...]

VII.) *Carl Maria von Weber* stand als ein so großer Künstler in dem freundschaftlichsten Verhältniß zum Herzog, hatte freies Quartier in einem Kavalierhause am Schloßplatz, das Frühstück wurde ihm durch einen herzogl. *Laquaïen* auf sein Zimmer geschickt, den Mittag- und Abend-Tisch hatte er auf dem Schloß bei der Herzogl. Familie [...].

VIII.) v. Weber [...] war allgemein beliebt u. geachtet, kein lockerer, aber doch ein heiterer, gemüthlicher Mann. [...] Sein Aussehen war gesund und munter; er hatte ein hübsches Gesicht, einen etwas starken Kopf und war er auch ein tüchtiger Fechtmeister.

falsch ist die Form „Barretzky“ bei Max Maria von Weber (MMW I, S. 108 und 116) sowie im Weber-Werkverzeichnis; vgl. Jähns (Werke), S. 63.

²⁸ Brief an Robert Musiol, 17.-20. September 1876, D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 930.

²⁹ Kopie von F. W. Jähns nach Barnetzkys Original vom 28. Januar 1862 in: D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4 B, Nr. 14 F; Zitate nach S. 3-6. Der Wortlaut von Max Maria von Webers Anfrage ist unbekannt. Fehlerhaft ist bei Barnetzky u. a. die zeitliche Einordnung von Webers Aufenthalt; er datiert Webers Ankunft *am Ende des Jahres 1805 oder bald Anfangs 1806* (S. 3), also noch mitten im Breslauer Engagement. Wie Franz Anton von Weber erwähnt auch Barnetzky die Einladung durch den Herzog; er schreibt, Weber wäre *auf die alleinige Aufforderung des Hrn. Herzogs hieher nach Karlsruhe gekommen* (S. 3).

IX.) Der Vater des Hrn. *v. Weber* kam in Begleitung seiner Schwester mit seinem Sohn zugleich hieher³⁰, bezog aber ein Privat-Quartier und führte seinen eignen Haushalt; er nannte sich damals Kaiserl. österreicherischer Kammerherr und wurde nur Donnerstags und Sonntags zur Herzoglichen Tafel eingeladen; zuweilen spielte er auch die *Violine* in den Concerten mit, die stets im Herzogl. Schlosse statt fanden. Er hatte als Vater eines so berühmten Sohnes den besten Ruf, schien sich jedoch nicht in den besten Verhältnissen zu befinden; er sah gedrückt und ältlich aus, war aber dabei ziemlich munter. Er besuchte mich öfters, da ich bereits damals schon 4 Jahre verheirathet war, und nahm es an, wenn ich ihn sammt seiner Schwester mit Lebensmitteln unterstützte. Nach seinem Abgange kaufte ich von ihm noch 6 Stühle, die ich noch jetzt als Andenken an den großen *Maria von Weber* in Ehren halte. – Ob der Vater vom Herrn Herzog auch eine Unterstützung erhielt, wurde nicht bekannt, jedoch glaube ich es³¹.

X.) So lange *v. Weber* hier war, dirigierte er in allen Concerten, spielte oft Flügel; von seinen Compositionen wurden seine Symphonieen, verschiedene Clavier- und Gesangs-Pièces vorgetragen, auch wurde manches alte Stück von ihm verbessert.“

Die Carlsruher Hofkapelle war sicherlich nicht sehr groß, für eine Kleinst-Residenz allerdings beachtlich und leistungsfähig. Nach dem Zeugnis des

³⁰ Franz Anton von Weber muß schon vor seinem Sohn nach Karlsruhe übersiedelt sein; am 26. Mai 1806 schrieb er von dort einen Brief (vermutlich an Franz Kirms in Weimar; *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe I A], Abt. 3, Nr. 1c), und auch ein Brief des Verlages Kühnel an Vater Weber vom 10. Juni 1806 (Frankfurt am Main, Archiv Peters, Kopierbuch 1804-1806, S. 773) ist nach Karlsruhe adressiert. Carl Maria von Webers Tante Adelheid, die aus München zu Bruder und Neffen gezogen war (vgl. *MMW I*, S. 110), starb am 22. August 1807 in Karlsruhe. Franz Anton von Weber scheint erst danach seinem Sohn nach Stuttgart gefolgt zu sein, wo er am 2. Dezember 1807 eintraf; vgl. Joachim Veit, „... mit äußerster Discretion zu benutzen“. *Zu Carl Maria von Webers Stuttgarter Prozeßgeschichte*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 150, Nr. 12 (Dezember 1989), S. 15. Friedrich Stumpe gibt fälschlich an, Franz Anton von Weber habe erst *im April 1809 einen wenig rühmlichen Abgang* von Karlsruhe genommen; vgl. Stumpe, *Oberschlesier* 1926 (wie Anm. 23), S. 451.

³¹ Laut Friedrich Stumpe enthielten die von ihm ausgewerteten Carlsruher Rechnungsbelege nur im Jahr 1808 zwei Eintragungen, daß einem „Weber“ Kostgeld gezahlt wurde; vgl. Stumpe, *Oberschlesier* 1937 (wie Anm. 22), S. 48. Da Franz Anton von Weber zu dieser Zeit bereits in Stuttgart war, ist entgegen Stumpes Annahme doch der Carlsruher Lehrer Gottfried Weber als Empfänger zu vermuten; vgl. dazu Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 79, Fußnote 1.

Ortschronisten Johann Christian Benjamin Regehly, des ersten Carlsruher Pfarrers (1765-1809 im Amt), war *fast jedes erforderliche Instrument mit einem geschickten Virtuosen* besetzt³². Müller-Prem beurteilt das Orchester sogar als die in den Jahren um 1800 bestgepflegte Hofkapelle Schlesiens³³. Zu den herausragenden Musikern gehörte der Hornist Josef Dautreveaux³⁴, dem Weber die Erstfassung seines anspruchsvollen Horn-*Concertinos* JV Anh. 29 „auf den Leib schrieb“. Im Normalfall bewegte sich die Orchesterstärke wohl um 20 Personen³⁵ (vgl. dazu Kapitel III), ein Eindruck, der auch in der musikalischen Faktur der für Karlsruhe komponierten Sinfonien Webers mit ihrem quasi konzertierenden Charakter – zahlreichen „Solo-Auftritten“ für fast alle Instrumente – Bestätigung findet.

Der Aufenthalt in der oberschlesischen Residenz, so unbeschwert ihn Max Maria von Weber und der Sohn des Herzogs Eugen auch schildern³⁶, war von politischen Ereignissen überschattet. Der Gastgeber Herzog Eugen erlitt als Befehlshaber des preußischen Reservekorps eine schwere Niederlage: bei Halle wurden seine Truppen am 17. Oktober vom französischen General Bernadotte geschlagen; er mußte sich nach Magdeburg zurückziehen und sein Korps dort dem Fürsten Hohenlohe übergeben. Inwieweit

³² Regehly (wie Anm. 27), S. 154.

³³ Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 28.

³⁴ Dautreveaux starb in Karlsruhe am 14. Dezember 1819 mit 62 Jahren; vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 39. In der Literatur findet sich generell die Schreibung „Dautrevaux“, während der Musiker seinen Brief an Weber vom 17. August 1808 mit „Dautreveaux“ unterschrieb. Max Maria von Weber zeichnet ein recht zwielichtiges Bild des Künstlers (MMW I, S. 114f. und 172), beschreibt ihn kurz zuvor jedoch noch als gebildet und lebenswürdig (MMW I, S. 112). Tatsächlich gehörte der Musiker als Kanzlist des Herzogs Eugen zu den Beteiligten an Webers Stuttgarter Finanz-Affäre; vgl. Veit 1989 (wie Anm. 30), Nr. 12, S. 10 und 15. Die Darstellung des Weber-Sohnes scheint allerdings stark übertrieben. Carl Maria von Weber bezeichnete Dautreveaux jedenfalls auch noch auf dem Autograph der Zweitfassung des Horn-*Concertino* JV 188 von 1815 als seinen Freund.

³⁵ Die Hofkapelle im benachbarten Oels, die wie die Kapelle in Karlsruhe sowohl die Hofkonzerte als auch die Theatervorstellungen bestritt, umfaßte 1797/98 22 Musiker; vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, Gotha 1798, S. 213 sowie ders., *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, Gotha 1799, S. 240.

³⁶ Der spätere Herzog Eugen (II.) von Württemberg trat auch als Komponist hervor; sein erfolgreichstes Werk war die romantische Oper *Die Geisterbraut*. In seinen handschriftlichen *Notizen über die Entstehung der Geisterbraut* von 1837 betont er, mit Weber *im väterlichen Hause manche heitere Stunde* verlebt zu haben; zit. nach Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 235.

die musikliebende Herzogin Luise³⁷ trotzdem das Hofleben, besonders den Konzert- und Theaterbetrieb, aufrechterhalten konnte, ist kaum nachvollziehbar. In Friedenszeiten war es Regel, daß *stets Mittwoch und Sonnabend Theater, Donnerstag u. Sonntag aber Concert war*³⁸, doch nun waren sicher Einschränkungen unumgänglich. Mehrere Autoren sprechen davon, daß Theater und Kapelle um die Jahreswende 1806/07 nur noch wenig beschäftigt waren³⁹. Ein Hinweis in den *Schlesischen Provinzialblättern* im Mai 1806 deutet sogar darauf hin, daß das Theater möglicherweise bereits vor Webers Ankunft geschlossen worden war – im Bericht über die Breslauer Bühne wird ein Gastspiel der *Mademoiselle Tilly vom eingegangenen Carlsruher Theater* besprochen⁴⁰. Auch Barnetzky überliefert, daß das Theaterpersonal noch

³⁷ Barnetzky (wie Anm. 29, S. 1 und 4) überliefert, daß sie *eine anerkannte Schönheit u. eine sehr geistreiche viel wissenschaftliche [sic] und sehr musikalische Dame war*, die außerdem *sehr brav Klavier, Harfe, so wie Guittarre spielte*.

³⁸ Barnetzky (wie Anm. 29), S. 4. Auch Koßmaly (wie Anm. 27, S. 179) erwähnt Donnerstag und Sonntag als *die wöchentlichen Concerttage*. Ältere Quellen bezeichnen dagegen den Mittwoch als Spieltag des Schauspiels (außerordentliche Spieltage zudem an Geburtstagen von Mitgliedern der herzoglichen Familie), Freitag und Sonntag als Konzert-Tage, so etwa die *Schlesischen Provinzialblätter*, nach deren Angabe zur *Sommerszeit* [...] *gewöhnlich Freitags Musik im englischen Garten gegeben wurde*; vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 25, 2. Stück (Februar 1797), S. 162 (zum Konzert) sowie S. 160 (zum Theater). Regehly (wie Anm. 27, S. 155) berichtet: *Der bestimmte Schauspiel-Tag ist Mittwoch, die Conzert-Tage Sonntag und Freitag, ausserdem aber werden noch an andern festlichen Tagen, besonders an Geburtstagen der hohen Familie Vorstellungen gegeben, die wie alle ordentliche frei sind*. Möglicherweise wurde der Turnus zwischenzeitlich geändert; der Zeitpunkt des Wechsels ist allerdings unklar.

³⁹ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 72; so auch bei Adalbert Hoffmann, *Ein schlesischer Musenhof. Zum 150jährigen Bestehen von Karlsruhe in Oberschlesien*, in: *Der Kynast. Ostdeutsche Monatsschrift für Volkstum und Kunst*, Jg. 1, Nr. 3 (Dezember 1898), S. 137.

⁴⁰ Vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 43, 5. Stück (Mai 1806), S. 487. Es kann nur das schlesische Karlsruhe gemeint sein, da sich das Theater im badischen Karlsruhe zu dieser Zeit erst im Bau befand (Eröffnung im Herbst 1806). Wer die hier genannte *Mademoiselle Tilly* ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Karl Weber bringt die Carlsruher Schauspielerin in Verbindung mit Antonie Tilly (geb. 1771 in Bautzen), die 1789/90 in Riga engagiert war; vgl. Karl Weber, *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten – von den Anfängen bis zum Jahre 1944*, Dortmund 1980, S. 55 sowie Moritz Rudolph, *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga 1890, S. 246. 1790 verließen *beyde Demoiselles Tilly* (Anna, geb. 1770, und Antonie) das Rigaer Theater; vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1791*, Gotha 1791, S. 236. Eine von beiden könnte mit jener Tilly identisch sein, die Anfang der 1790er Jahre als *zweite Sängerin* der Wäderschen Gesellschaft in Breslau angehörte; vgl. Carl Julius Adolph Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens*

vor der Hofkapelle entlassen wurde: *Durch die eingetretenen Kriegsverhältnisse wurde das Theater aufgelöst; es wurde[n] jedoch nur diejenigen Personen entlassen, die nicht Musiker waren*; in Zusammenhang mit Weber erwähnt er ausschließlich Konzerte⁴¹. Friedrich Stumpe konnte zwar noch bis zum Mai 1808 Gagenzahlungen für Schauspieler in Carlsruhe nachweisen⁴², allerdings waren dies möglicherweise jene Schauspieler, die gleichzeitig als Musiker in

[...], Breslau 1830, S. 433. Sicher ist, daß die Breslauer *Mademoiselle Tilly*, nachdem die Wäersche Truppe zwischen November 1793 und Ostern 1794 im neuen Theater in Oels gespielt hatte, ins benachbarte Carlsruhe wechselte, wohl um endlich auch erste Partien spielen zu dürfen; vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1796. (Nebst einem Nachtrage von 1795.)*, Gotha 1796, S. 320. Die *Schlesischen Provinzialblätter* vom Februar 1797 (Bd. 25, 2. Stück, S. 161) melden ihren Abgang vom Carlsruher Theater. Mehrere Autoren behaupten, daß sie von dort ans Weimarer Hoftheater gegangen wäre; vgl. Karl Weber (s. o.), Friedrich Stumpe, *Vom einstigen Carlsruher Hof-Theater*, in: *Oppelner Heimatblatt. Beilage der Oppelner Nachrichten*, Jg. 2, Nr. 5 (30. Mai 1926), [S. 3] und Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 48. Allerdings kam die dort von Oktober 1797 bis Februar 1798 engagierte Antonia Tilly nach den Weimarer Akten nicht aus Schlesien, sondern vom Grazer Theater, wo sie 1797 zum Ensemble gehört hatte; vgl. Bruno Th. Satori-Neumann, *Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791-1798). Nach den Quellen bearbeitet (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 31)*, Berlin 1922, S. 127, 136f. sowie Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, Gotha 1798, S. 246. Sollte sie tatsächlich 1797 von Carlsruhe über Graz nach Weimar gegangen sein? Eindeutig ist wiederum, daß die Ende Februar von Weimar abgegangene Tilly Mitte März 1798 ein Engagement in Breslau antrat; vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, Bd. 13, Nr. 10 (Oktober 1798), S. 581 sowie Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, Gotha 1799, S. 224f. Müller-Prem (S. 48) bringt sie in Verbindung mit Mademoiselle Maria [sic] Tilly, die am 27. Juni 1798 in Breslau Karl Wäser heiratete und ebd. am 1. September 1848 79jährig starb; vgl. Schlesinger (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 80. Dieser „gordische Knoten“ aus Halbwahrheiten und fraglichen Zuweisungen könnte erst mittels neuer theater- und familiengeschichtlicher Forschungen gelöst werden.

⁴¹ Barnetzky (wie Anm. 29), S. 4 (Zitat) und 5. An anderer Stelle (S. 6) schreibt Barnetzky hingegen, erst nach Webers Weggang nach Stuttgart sei das Theater geschlossen worden: *Bald darauf löste sich das Theater u. ein Theil der Kapelle auf und blieben nur so viel Musici zurück, als zu einer blasenden Harmonie nöthig war[en]* – allerdings sind Barnetzkys Datierungen auch in anderem Zusammenhang anfechtbar (vgl. Anm. 29 und 30). Ow behauptet, daß das Theater und das Orchester in Carlsruhe *noch bis 1809* zusammenblieben, ohne jedoch Nachweise zu erbringen; vgl. Meinrad Freiherr von Ow, *Karl Maria von Webers württembergische Beziehungen*, in: *Schwäbische Heimat. Zeitschrift zur Pflege von Landschaft, Volkstum, Kultur*, Jg. 37 (1986), H. 4, S. 297.

⁴² Stumpe, *Oberschlesien* 1937 (wie Anm. 22), S. 48f. Stumpe weist außerdem für den September 1806 Ausgaben für Kerzen für die herzogliche Theaterloge nach (ebd., S. 48), die könnten freilich genauso zur Beleuchtung eines Konzerts im Theater gedient haben.

der Kapelle mitwirkten – solche Doppelbeschäftigungen waren in Karlsruhe üblich, entlasteten sie doch den „Kultur-Etat“ (vgl. Kap. III). Eine Klärung ist in diesem Falle ohne neue Quellenfunde kaum möglich. Alle größeren Kompositionen Webers aus der Carlsruher Zeit sind jedenfalls dem Konzertpodium gewidmet; die Bühne spielt in seinem Schaffen jener Monate keine Rolle, obgleich ein funktionstüchtiges Theater Weber doch zur Vollendung und Aufführung seiner Fragment gebliebenen *Rübezahl*-Oper hätte anregen müssen.

Reizvoll war für den zwanzigjährigen Weber sicherlich der Kontakt zum annähernd gleichaltrigen Prinzen Eugen; der musikalisch begabte älteste Sohn des Herzogs wurde von ihm in seinen kompositorischen Ambitionen unterstützt und gefördert. In der Autobiographie des späteren Herzogs Eugen (II.) liest man u. a. über den Oktober 1806, als sich die Nachricht von der vernichtenden Niederlage der preußischen Truppen in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt (14. Oktober) verbreitete: *Die erste Nachricht von dieser trüben Wendung erhielten wir zu Karlsruhe in Schlesien, als eben Carl Maria von Weber eine meiner Compositionen fürs Clavier arrangirte, worauf er Meister war*⁴³. Auch der achtzehnjährige Eugen mußte bald ins Feld. Bereits 1796 (achtjährig!) von Zar Paul I. zum russischen Oberst und 1798 dann zum Generalmajor ernannt, begann er seine militärische Karriere auf dem Winterfeldzug der russischen Armee 1806/07 gegen Napoleon und zeichnete sich in den Schlachten von Pułtusk (26. Dezember 1806) und Preußisch-Eylau (südlich von Königsberg, 7./8. Februar 1807) aus.

Die Stationierung mit Napoleon verbündeter Rheinbund-Truppen (besonders württembergischer) im preußischen Schlesien und die Nachrichten von der Belagerung Breslaus (die Stadt kapitulierte am 5. Januar 1807) dürften die Lage in Karlsruhe schließlich völlig destabilisiert haben. Im Februar 1807,

⁴³ *Memoiren* (wie Anm. 12), S. 96. Am 21. Oktober erreichte die Nachricht von der Niederlage Breslau; vgl. Schlesinger (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 110. Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 269-298) fügt seiner Arbeit ein Verzeichnis der Kompositionen des nachmaligen Herzogs Eugen (II.) an. Darunter befinden sich auch mehrere Werke aus dem Jahr 1806: ein Trauermarsch und ein Ländler für Klavier (verschollen; ebd. S. 269), eine Ouvertüre D-Dur (S. 270) sowie mehrere Lieder (*Sehnen*, *Der Schiffer*, *Nachtlied*, *O Jugendzeit*, *Waldfreiheit*; S. 278f., 284, 286, 290). Eine Ouvertüre in G-Dur schreibt Müller-Prem unter Vorbehalt dem Jahr 1806 zu (S. 271); im selben Jahr entstand noch in Berlin der Beginn eines *Requiems* (S. 294). An seiner Oper *Die Geisterbraut* arbeitete Prinz Eugen zwischen 1805 und 1811 (S. 298). Möglicherweise arrangierte Weber eine dieser Kompositionen; es könnte sich freilich auch um eine ältere Arbeit Eugens gehandelt haben.

nach der Rückkehr Herzog Eugens in seine Residenz, begann die „Abwicklung“ der Hofkapelle, wobei der Dienstherr allerdings darauf bedacht war, den meisten Orchester-Mitgliedern auch für die Zukunft ihr Auskommen zu sichern (vgl. auch Kap. III) – der kleine Musenhof verstummte nach und nach. In diesen Tagen verließ Weber die Residenz. Am 22. Februar diktierte Herzog Eugen neben einem Empfehlungsschreiben nach Stuttgart⁴⁴ auch folgendes Dokument, das dem Musiker als eine Art Paß dienen sollte:⁴⁵

„Da Vorzeiger dieses, der Herr Reichsfreyherr Carl Marie von Weber von hier aus eine Reise über Breßlau, Leipzig und Dresden nach München und Stuttgart zu machen gesonnen ist; so ersuche ich alle Militair und Civil-Behörden in allen Ländern, welche derselbe passiren wird, besagten Carl Marie von Weber überall frey und ungehindert *pass* und *repassiren* zu laßen.

Zu dem Ende habe ich gegenwärtigen Paß eigenhändig unterschrieben und mit meinem Herzogl. Innsiegel⁴⁶ bekräftigt.

Carlsruh in Ober-Schlesien den 22sten Februar 1807.

FHEugen Herzog aus dem Königl: Hauße
Württemberg.“

Am folgenden Tag, dem 23. Februar 1807, trat Weber seine Reise an. Nach kurzem Zwischenaufenthalt in Breslau (bis 6. März), u. a. zwecks Ausstellung eines weiteren ordnungsgemäßen Reisepasses⁴⁷, führte die Fahrt durch Schlesien, Sachsen, Thüringen und Franken, wo sich mehrfach Gelegenheit zu Konzertauftritten bot⁴⁸, bis nach Württemberg. Im Juli dort eingetroffen, erhielt Weber im August (in Ludwigsburg) seine neue Anstellung als

⁴⁴ Stuttgart, Archiv der Stadt, Carl Maria von Weber 2; Handschrift von Carl Vietsch; Faksimile in: *Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Ausstellung des Landes Baden-Württemberg*, Bd. 1.2 (Katalog), Stuttgart 1987, S. 901, Nr. 1480; Erstveröffentlichung bei Adalbert Hoffmann, *Ein für Carl Maria von Weber geschriebener Brief des Herzogs Eugen von Württemberg*, in: *Schlesische Monatshefte*, Jg. 3 (1926), S. 346.

⁴⁵ D-B, Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 2, Nr. 9, Kopistenhand mit eigenhändiger Unterschrift des Herzogs.

⁴⁶ Das Insiegel (ein bereits auf das Papier gedrucktes Siegel) ist abgeschnitten.

⁴⁷ Paß nach *München u: Stuttgart, über Leipzig u: Dresden*, ausgestellt: *Breslavisches Policey-Directorium*, 25. Februar 1807, mit Durchreisevermerk aus Bayreuth vom 3. Juli 1807; D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (29).

⁴⁸ Ansbach 27. April, Nürnberg 26. Mai, Erlangen 10. Juni und 7. Juli, Bayreuth 23. und 30. Juni. Ein erstes auf der Reise geplantes Konzert in Dresden war für den 21. März ange-

Geheimer Sekretär bei Herzog Ludwig Friedrich Alexander von Württemberg⁴⁹. Max Maria von Weber berichtet übrigens von einer späteren Zusammenkunft Webers mit Herzog Eugen in Frankfurt/Main⁵⁰. Grundlage für seine Darstellung ist eine Tagebuchnotiz Webers vom 3. Mai 1810 aus Darmstadt bzw. Frankfurt:

„[...] gleich darauf um 11 Uhr kam der Friedrich und sagte mir daß der Herzog durch sey welche Nachricht mich sehr angriff. ich gieng zu *Vogler* um mit ihm zu sprechen weil ich willens war dem Herz: bis Frankf: nachzugehen, und er gab mir auf der Stelle von selbst 11 *fd* damit ich die Reise machen konnte. darauf gieng ich in den Darmstädter Hof wo ich eine Gelegenheit fand und dafür bezahlte [...] [Frankfurt:] im goldnen Löwen abgestiegen und den Herzog aufgesucht, welchen ich auch fand, und bis um 1 Uhr mit ihm plauderte, dann schlief ich bei ihm auf dem Sopha und war um 4 Uhr schon wieder auf.“

Am nächsten Tag ergänzte Weber: *früh 6 Uhr reiste er wieder ab nachdem er mir 44 f gegeben hatte*. Max Maria von Webers Vermutung, daß es sich dabei um ein Treffen mit Herzog Eugen handle, ist allerdings kaum glaubhaft; der *Frankfurter Staats-Ristretto* meldete jedenfalls nicht die Durchreise von Herzog Eugen, sondern von dessen Bruder Herzog Ludwig, dem vormaligen Stuttgarter Dienstherrn Webers⁵¹.

II. Residenz Carlsruhe: das Ortsbild der Weber-Zeit

Wie hat man sich nun das Carlsruhe von 1806/07 vorzustellen? Führt man heute nach Pokój (so der historische und heutige polnische Ortsname), so ist man im ersten Moment enttäuscht; die Geschichte scheint gänzlich ausge-

kündigt (*Dresdner Anzeiger* vom 16. März 1807), fand aber nicht statt. Weber verließ die Stadt bereits am 19. März; vgl. Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 225f.

⁴⁹ Vgl. Webers Notizen über den Reiseverlauf: *D-B, Weberiana*, Cl. II A. k, Nr. 2. Dort datiert Weber seine Anstellung in Württemberg mit 17. August. Das Anstellungsschreiben selbst lautet auf den 16. August; vgl. *D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7* (20). Den ursprünglichen, durch die beiden Pässe (vgl. Anm. 45 und 47) dokumentierten Plan, über München nach Württemberg zu reisen, setzte Weber nicht in die Tat um.

⁵⁰ Vgl. MMW I, S. 204.

⁵¹ *Frankfurter Staats-Ristretto*, Jg. 39, Nr. 72 (5. Mai 1810), S. 362: *Frankfurt, vom 4. May | Gestern sind hier Ihro K. H. Herzog Ludwig von Würtemberg, nebst Suite, angekommen, und im Gasthaus zum röm. Kaiser abgetreten.*

löscht. Lediglich die eindrucksvolle Sophienkirche kündigt von der Bedeutung der Gemeinde in der Vergangenheit. Begibt man sich freilich eingehender auf die Suche, dann finden sich noch etliche Spuren einstiger Schönheit. Glücklicherweise bieten zahlreiche Bilddokumente und erstaunlich viele zeitgenössische Berichte⁵² wie spätere Publikationen⁵³ umfassende Möglichkeiten, sich ein Bild vom Karlsruhe der Weber-Zeit zu machen. Dazu ist jedoch vorerst ein Blick in die Geschichte von Pokój / Karlsruhe vonnöten.

⁵² [Johann Joseph Ritter von Kausch,] *Ausführliche Nachrichten über Schlesien*, Salzburg 1794, S. 385f. · Kelsch, *Der Garten zu Karlsruhe in Schlesien*, in: W. G. Becker (Hg.), *Taschenbuch für Gartenfreunde*, Leipzig 1797, S. 79-134 · Regehly (wie Anm. 27) · ungezeichnete Kurzbeiträge [vom Hofmaler Hauschke] zu beiliegenden Illustrationen von Friedrich Gottlob Endler in: *Der Breslauische Erzähler. Eine Wochenschrift*, Jg. 3 (1802), Nr. 11 (13. März), S. 177 (*Die Hütte der Einsamkeit in Karlsruhe*), Nr. 13 (27. März), S. 193 (*Die Schweizerzerey im Park bey Karlsruhe*), Nr. 14 (3. April), S. 209 (*Der Apollotempel im Park bey Karlsruhe*), Nr. 19 (8. Mai), S. 289 (*Ruine im Karlsruher Park*), Nr. 20 (15. Mai), S. 305 (*Eine Partie im Karlsruher Park*), Nr. 21 (22. Mai), S. 321 (*Noch eine Partie im Karlsruher Park*), Nr. 22 (29. Mai), S. 337-338 (*Ansicht von Karlsruhe*) · Anonym, *Etwas über Karlsruhe. Aus einem Briefe*, in: *Der Breslauische Erzähler. Eine Wochenschrift*, Jg. 3, Nr. 25 (19. Juni 1802), S. 386-390.

⁵³ Vgl. dazu vor allem: Kurt Bimler, *Die neuklassische Bauschule in Schlesien*, Heft 2: *Karlsruhe in Oberschlesien*, Breslau 1930. Außerdem: Kurt Bimler, *Architektonischer Auf- und Abstieg von Karlsruhe OS*, in: Alfred Hadelt (Hg.), *Deutsche Kulturdenkmäler in Oberschlesien. Jahrbuch der Oberschlesischen Denkmalpflege*, Jg. 1934, Breslau 1934, S. 130-139 · Günther Grundmann, Wulf Schadendorf, *Schlesien (Die Kunst im deutschen Osten, 4)*, München, Berlin 1962 · Günther Grundmann, *Der evangelische Kirchenbau in Schlesien*, Frankfurt/Main 1970 · Hans Joachim Helmigk, *Oberschlesische Landbaukunst um 1800*, Berlin 1937 · Irrgang (wie Anm. 17), S. 39-58 · Ernst Königer, *Kunst in Oberschlesien*, Breslau 1938 · Richard Konwiarz, *Alt-Schlesien. Architektur, Raumkunst, Kunstgewerbe*, Stuttgart 1913 (Reprint Augsburg 2000) · Angelika Marsch, *Oppeln, Falkenberg, Groß Strehlitz. Historische Ansichten aus vier Jahrhunderten*, Würzburg 1995 · Walter Radzioch, *Die Höhere Schule der Gemeinde Karlsruhe in Oberschlesien (44. Veröffentlichung der Oberschlesischen Studienhilfe e. V.)*, Augsburg 1979 · Wanda Reychmanowa, *Śląski Indeks Ikoniczny*, Bd. 1, Wrocław 1962, S. 283f. · Thomas Skaletz, *Karlsruhe in Oberschlesien. Ein Beitrag zur Geschichte fürstlicher Baukunst des 18. Jahrhunderts*, Dissertation TH Dresden [1928] · Friedrich Stumpe, *Führer durch Bad Karlsruhe OS. und seine romantische Vergangenheit*, Schweidnitz 1927 · Hugo Weczerka, Artikel *Karlsruhe*, in: ders. (Hg.), *Handbuch der Historischen Stätten: Schlesien*, Stuttgart 1977, S. 67-70 · *Weit in die Welt hinaus. Historische Beziehungen zwischen Südwestdeutschland und Schlesien* (Ausstellungskatalog), hg. vom Haus der Heimat des Landes Baden-Württemberg, bearb. von Annemarie Röder und Karl-Peter Krauss, Calw 1998 · Erich Wiese, *Biedermeierreise durch Schlesien*, Darmstadt 1966, S. 92-96 · Alfred Wiesenhütter, *Der evangelische Kirchbau Schlesiens von der Reformation bis zur Gegenwart*, Breslau 1926.

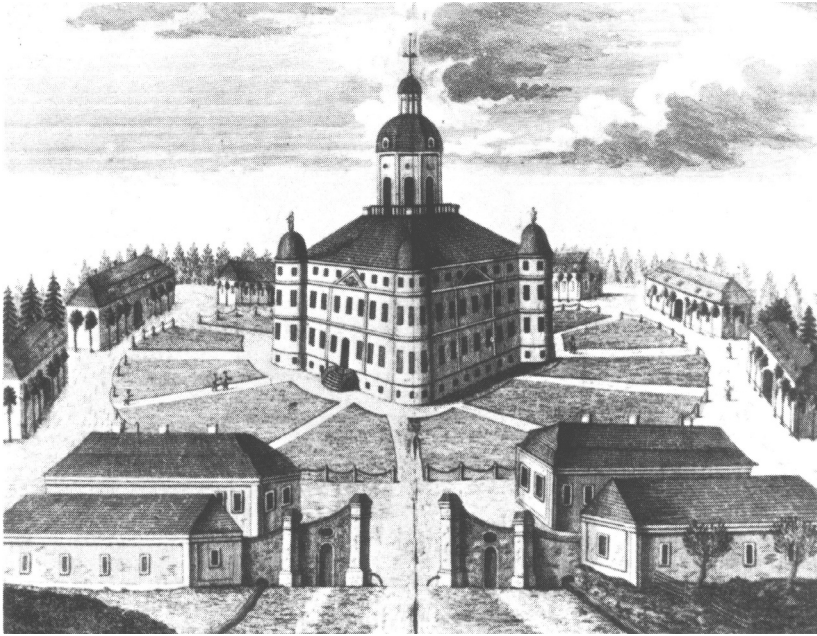
Mit der Heirat von Sylvius Nimrod von Württemberg-Weiltingen (1622-1664) und Elisabeth Maria, der Erbin des schlesischen Fürstentums Oels (1625-1686), im Jahre 1647 erhielt das Haus Württemberg erstmals Besitzungen in Schlesien. Am 26. Januar 1649 durfte Sylvius Nimrod mit kaiserlicher Zustimmung die Landeshuldigung als Herzog von Württemberg-Oels entgegennehmen. Letzter Regent dieser württembergisch-schlesischen Linie war sein Urenkel Carl Christian Erdmann von Württemberg-Oels und Bernstadt (1716-1792, Herzog seit 1744). Ihm waren neben dem Thronlehen Oels aus Familienbesitz ausgedehnte Waldgebiete (etwa 24.000 Morgen) südlich von Namslau (Namysłów) im Bogen des Fließchens Stober zugefallen: das Gebiet um das spätere Karlsruhe. Herzog Carl Christian Erdmann – ein leidenschaftlicher Jäger – ließ bei dem kleinen Vorwerk Pokoj bereits 1748 einen Tiergarten anlegen. Daneben entstand noch im selben Jahr die Grundanlage für den späteren Ort: ein Stern aus vier sich kreuzenden Alleen (acht Strahlen), der bis heute im Ortsbild erkennbar ist. Im Zentrum dieser Radialanlage wurde am 18. März 1749 der Grundstein für ein erstes hölzernes Jagdschloß gelegt, das am 3. April 1750 eingeweiht werden konnte⁵⁴. Architekt war der gerade berufene herzogliche Landbaumeister Georg Ludwig Schirmeister. Als Vorbild (bis hin zur Benennung⁵⁵) diente die wesentlich imposantere Anlage im badischen Karlsruhe, die Markgraf Karl Wilhelm von Baden-Durlach 1715 hatte anlegen lassen: ebenfalls mit einem zuerst hölzernen Schloß im Zentrum eines Sterns, dort jedoch mit 32 Strahlen.

Dem ersten Carlsruher Jagdschloß war kein langes Leben beschieden, am 31. Oktober 1751 brannte der Fachwerkbau ab. Bereits 1752 begann man mit dem Neubau, diesmal ein massiver Steinbau, der die Formen des älteren Schlosses aufgriff, allerdings in den Abmessungen erweiterte: ein Kubus auf quadratischem Grundriß (mit jeweils sieben Fenster-Achsen an jeder Seite), darüber ein Zeltdach mit aufgesetztem Turm, an den vier Ecken turmartige Zylinder. Aus finanziellen Gründen wurde der Bau in zwei Phasen ausge-

⁵⁴ Anonyme Pastell-Zeichnung aus einer heute verschollenen handschriftlichen Chronik im herzoglichen Besitz abgebildet bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 59 (Abb. 13) und Bimler 1930 (wie Anm. 53), S. 41 (Abb. 14).

⁵⁵ Der deutsche Ortsname (in älteren Quellen oftmals „Carlsruh“) bezieht sich auf den Bauherrn Carl Friedrich Erdmann von Württemberg-Oels, die polnische Ortsbezeichnung (Pokój) bedeutet Frieden / Ruhe; vgl. Harald Schukraft, *Dynastische Verbindungen zwischen Südwestdeutschland und Schlesien. Die Herzöge von Württemberg und Fürsten von Hohenlohe*, in: Ausstellungskatalog 1998 (wie Anm. 53), S. 24.

führt. 1753 deckte man die bereits fertigen zwei Etagen des Kubus mit einem flachen Notdach⁵⁶; erst um 1760, mitten im Siebenjährigen Krieg (1756-63), wurde der zweite Schirmeister-Bau vollendet. Eine Radierung zeigt den Zustand um 1790: der Kubus ist nun dreistöckig – den massiven unteren Etagen wurde ein Halbstock, vermutlich aus Fachwerk, aufgesetzt – und wird durch ein Zeltdach, bekrönt von einem achteckigen Uhr-Turm mit Umgang, bekrönt

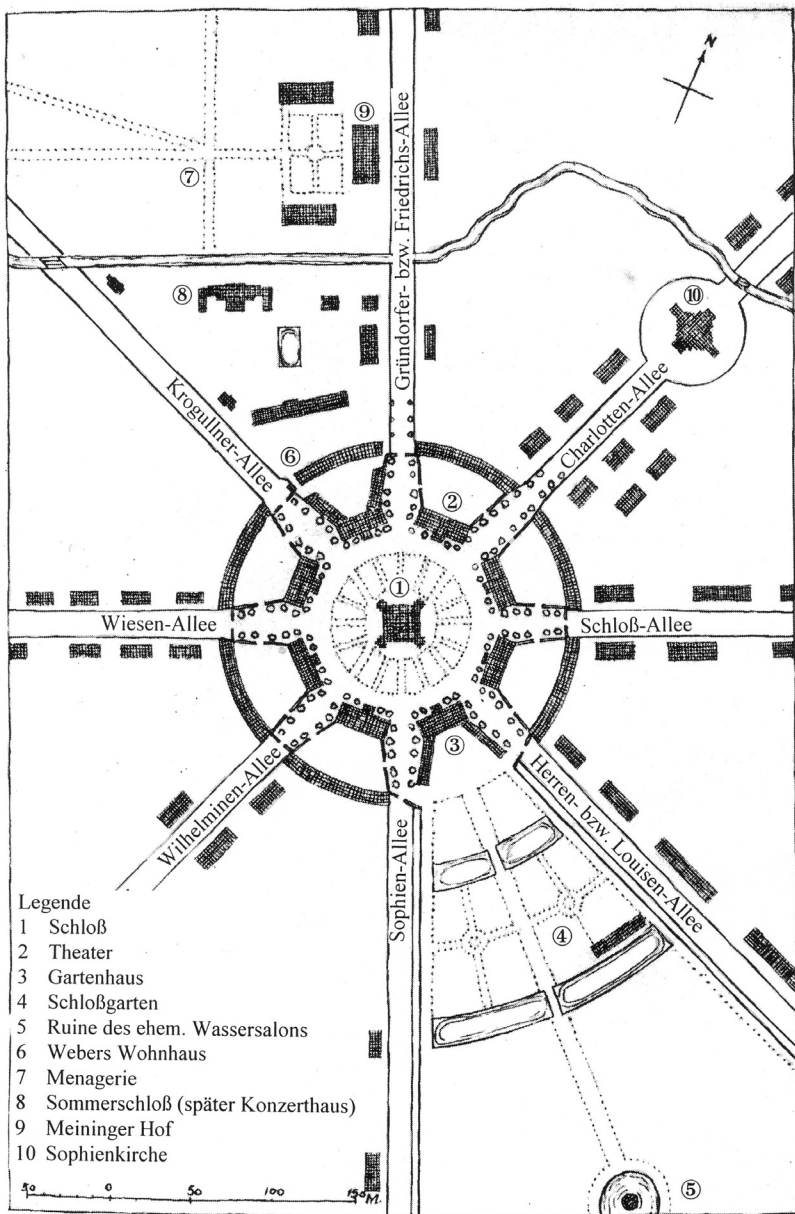


Schloß Karlsruhe (Zustand vor dem Brand 1798), anonyme Radierung (1799)

abgeschlossen; die vier überkuppelten Ecktürme waren mit den Statuen der vier Jahreszeiten geschmückt⁵⁷. Die neuen Ausmaße des Gebäudes machen gleichzeitig einen Funktionswandel deutlich: ursprünglich nur als Jagd-Domizil gedacht, wurde Karlsruhe ab 1753 als ständige Sommerresidenz der Herzöge von Württemberg-Oels ausgestattet.

⁵⁶ Anonyme Pastell-Zeichnung aus einer heute verschollenen handschriftlichen Chronik im herzoglichen Besitz abgebildet bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 60 (Abb. 14) und Bimler 1930 (wie Anm. 53), S. 41 (Abb. 15).

⁵⁷ Abb.: anonyme Radierung als Beilage zu Regehly (wie Anm. 27); nach dieser Vorlage eine weitere Radierung von Friedrich Gottlob Endler (im Vordergrund im Tor zwei Personen ergänzt) als Beilage zum *Breslauischen Erzähler* vom 4. März 1809.



Carlsruhe, Plan vom Schloßhof mit der direkten Umgebung (Zustand um 1805)

Dieser Wandel machte einen weiteren Ausbau der Anlage nötig, mußte doch der gesamte Hofstaat hier untergebracht werden. Bereits 1749 waren neben dem Schloß zwei Kavaliershäuser entstanden, bis um 1760 wurden sie durch sechs weitere Gebäude ergänzt. Die acht Kavaliershäuser – eingeschossige Fachwerkbauten mit Mansarddach – wurden rund um das Schloß zwischen den acht Strahlen des Sterns angeordnet: das Haus zwischen Krogullner- und Wiesenallee⁵⁸ nahm die Küche auf, jenes zwischen Sophien- und Herren-Allee das sogenannte Gartenhaus (die Orangerie), jenes zwischen Gründorfer- und Charlotten-Allee eine erste provisorische (evangelische) Kirche, die am 21. April 1765 mit einem Gottesdienst in deutscher und polnischer Sprache eingeweiht wurde. Das Gartenhaus erhielt zwei sich zum dahinterliegenden Park öffnende Flügel-Anbauten mit Gewächshaus (östlich) und Gärtnerwohnung (westlich). Ähnliche Flügel wurden um 1800 auch dem gegenüberliegenden Haus zwischen Krogullner- und Gründorfer-Allee angesetzt; sie enthielten vermutlich Gästezimmer. Die restlichen Häuser waren dem Hofstaat bzw. der Verwaltung vorbehalten. Bis 1785 errichtete man einen zweiten Kranz von sieben Hintergebäuden, die mit Toren verbunden wurden und den Schloßhof nach außen hin abschlossen (vgl. Plan des Schloßhofes)⁵⁹. Diese regelmäßige Barockanlage, die auch Weber noch sah, wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts stark überformt, blieb aber in der Grundsubstanz bis zur völligen Zerstörung im zweiten Weltkrieg erhalten⁶⁰. Heute fungiert das zentrale Rondell, an dem bis zum Einmarsch russischer Truppen am 21. Januar 1945 Schloß und Kavaliershäuser standen, als überdimensionaler Kreisverkehr.

⁵⁸ Benutzt werden generell die historischen Straßenbezeichnungen, mit den beiden nördlichen Achsen beginnend im Uhrzeigersinn: Gründorfer-Allee (zu Webers Zeit Friedrichs-Allee, später Kaiserinallee bzw. Bahnhofstr.), Charlotten-Allee (später Kirch-Allee), Schloß-Allee, Herren-Allee (bereits 1799 Louisen-Allee), Sophien-Allee (später Oppelner Allee), Wilhelminen-Allee (später Sophien-Allee), Wiesen-Allee (später Brieger Allee) und Krogullner-Allee.

⁵⁹ Lediglich der zum Park gerichtete Platz hinter der Orangerie zwischen Sophien- und Herren-Allee blieb ausgespart. Die zur Kirche (s. u.) führende Charlotten-Allee erhielt kein Tor.

⁶⁰ Auf allen Abbildungen des Schloßhofes und seiner Bebauung nach 1810 gehört ein Detail in die Zeit nach Webers Besuch: die Kavaliershäuser, die das Schloß umgeben, haben kleine Vorhallen mit dorischen Säulen und aufgesetztem Giebel. Diese Vorbauten wurden frühestens um 1810 angefügt (so bei Bimler 1930, wie Anm. 53, S. 6); Radzioch (wie Anm. 53, S. 20) datiert den Umbau der Kavaliershäuser sogar erst mit 1820. Das Kavaliershaus

Ab 1753 begann man im Zuge der Umgestaltung in eine Sommerresidenz auch mit der Anlage verschiedener Parks. Unmittelbar an den Schloßhof anschließend wurde zwischen Sophien- und Herren-Allee ein nach Südosten orientierter Schloßgarten angelegt⁶¹: im Stil der Zeit streng geometrisch nach französischem Geschmack mit unterschiedlichen Rabatten, Wasserbasins, Hecken-Labyrinth und -theater, Kegelbahn etc. Die Mittelachse führte zu einem kreisrunden Wasserbecken mit Insel, auf der 1776/77 ein kleiner Pavillon, der sogenannte Wassersalon, errichtet wurde, dessen Untergeschoß ein Wasserreservoir und ein Pumpwerk für kleine Wasserspiele (Wasserfall und Fontänen) verbarg⁶². Dieser Bau war bereits um 1790 eine Ruine⁶³, paßte sich als solche aber bestens ins Gartenkonzept ein – ironischerweise blieb ausgerechnet diese Ruine bis zum heutigen Tag erhalten und verleiht dem weitgehend verwilderten Schloßgarten romantisches Flair.

Aber nicht nur im unmittelbaren Schloßumfeld wurde die Landschaft neu gestaltet, auch in weiterer Entfernung schuf man neue Parklandschaften. Wälder wurden gerodet und feuchte Niederungen durch die Anlage von Teichen trockengelegt. Durch Aufstauen von Naturbächen bzw. künstliche Wasserzuleitung entstand eine regelrechte kleine Seenplatte: 1753 der Hirschteich nordwestlich des Schlosses, 1754/55 Sophien- und Friederikenteich im südlichen Tiergarten, 1762 der Wilhelminenteich im Südosten, von dem 1766ff. durch Damm-Aufschüttungen weitere Gewässer abgetrennt wurden: der Augusten- (später Mathilden-), der Marien- (später Paulinen-)

zwischen Krogullner- und Friedrichs-Allee (vormals Gründorfer-Allee) wurde im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts als Palais für den jüngeren Herzog Eugen nochmals umgebaut, später diente es unter dem Namen „Herzogliches Haus“ als Gästehaus für Angehörige der herzoglichen Familie. Bei der erneuten Umgestaltung setzte man der Vorhalle statt des Giebels einen Balkon auf; vgl. die Darstellung des Schloßhofes mit umgebautem Kavaliershaus (links) bei Friedrich-Carl Esbach, *Das herzogliche Haus Württemberg zu Carlsruhe in Schlesien*, Stuttgart 1906, S. 7.

⁶¹ Dieser in der jüngeren Literatur als „französischer Garten“ bzw. „Schloßgarten“ bezeichnete Bereich des Parks wurde von zeitgenössischen Autoren als „Lust- oder Blumen-Garten“ sowie „Ziergarten“ beschrieben; vgl. *Breslauischer Erzähler* (wie Anm. 52), S. 289 (8. Mai 1802) und S. 389 (19. Juni 1802).

⁶² Entwurf vermutlich von G. L. Schirmeister, Bauausführung: Georg Wilhelm Heller. Anonyme Pastell-Zeichnung aus einer heute verschollenen handschriftlichen Chronik im herzoglichen Besitz abgebildet bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 67 (Abb. 29) und Bimler 1930 (wie Anm. 53), S. 45 (Abb. 22).

⁶³ Abb.: Radierung von F. G. Endler als Beilage zum *Breslauischen Erzähler* vom 8. Mai 1802 (wie Anm. 52); vgl. S. 23.

und der Schwedenteich; schließlich 1790 der Helenenteich⁶⁴. Sophien- und Wilhelminenteich verband man 1763 mit einem Gondelkanal. Zahlreiche kleinere Schloßbauten bereicherten die Anlagen. 1756 entstand auf einer Insel im Sophienteich das Sophienschlößchen⁶⁵, daneben ein Heckentheater. 1763 baute man im äußersten Südosten das sogenannte Schwedenschlößchen⁶⁶. Auf einer Anhöhe südöstlich des französischen Gartens wurde 1780 ein Weinberg mit Weinbergsschloß (ursprünglich als „Salon“ bezeichnet) angelegt⁶⁷ – der Winzer Johann Ludwig Eberhard aus Württemberg trotzte dem rauen Klima nach zeitgenössischen Schilderungen schon bald wohl-schmeckende Trauben ab, nach seinem Tod endete in den 1820er Jahren allerdings dieses Kapitel schlesischen Weinbaus⁶⁸.

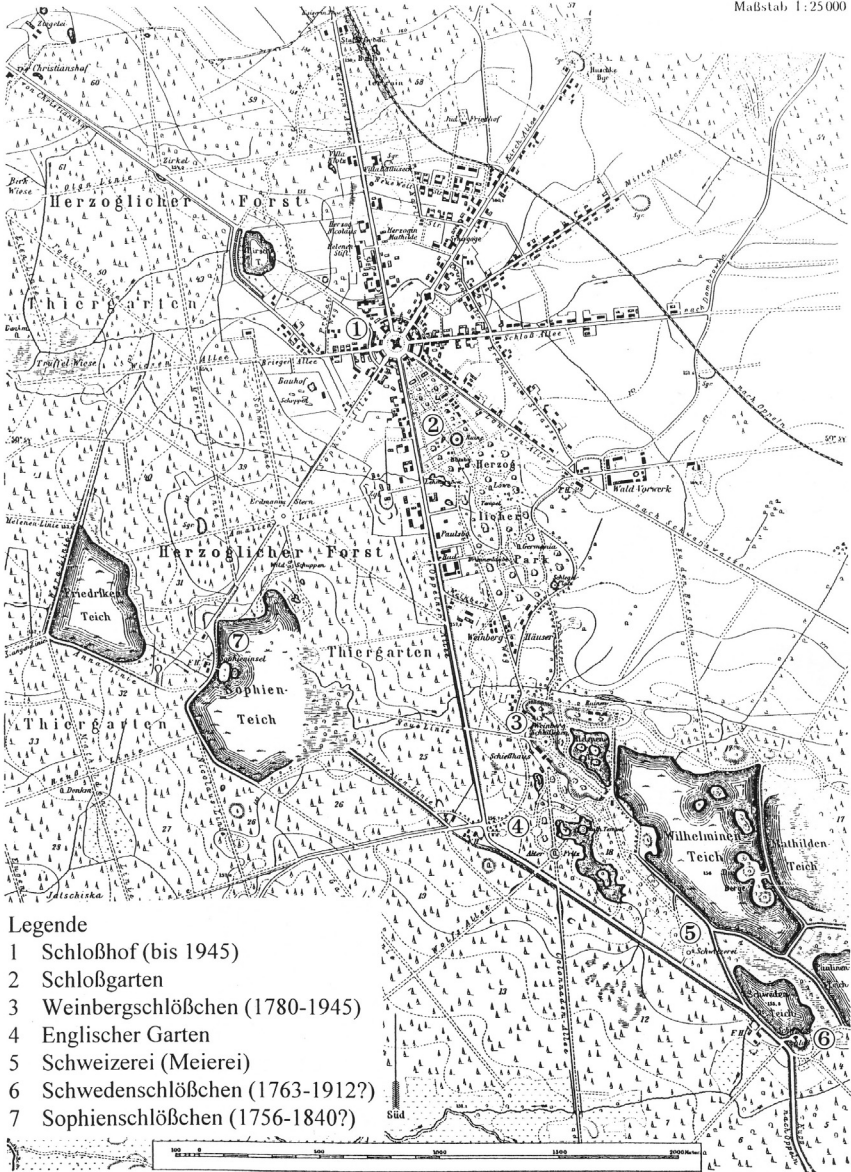
⁶⁴ Im 19. Jahrhundert kamen noch Wera-, Olga-, Lisa-, Anna-, Augusten- und Marien-Teich hinzu; vgl. die Karte bei Stumpe, *Führer* 1927 (wie Anm. 53).

⁶⁵ Architekt: G. L. Schirmeister, 1806 Reparaturen; laut Skaletz (wie Anm. 53, S. 44), Bimler 1930 (wie Anm. 53, S. 18), Bimler 1934 (wie Anm. 53, S. 137) und Radzioch (wie Anm. 53, S. 20) 1840 abgebrochen, jedoch beschreibt Knie dieses Bauwerk noch 1845; vgl. Johann Georg Knie, *Alphabetisch-statistisch-topographische Uebersicht der Dörfer, Flecken, Städte und andern Orte der Königl. Preusz. Provinz Schlesien [...]*, 2. vermehrte und verbesserte Auflage, Breslau 1845, S. 274. Der Verlust anderer Gebäude in den Jahren zwischen der 1. und 2. Auflage dieser Übersicht ist dagegen ausdrücklich benannt; 1. Auflage: Johann Georg Knie, J. M. L. Melcher, *Alphabetische, topographisch-statistische Uebersicht aller größern und kleinern Orte der Provinz Schlesien [...]* (*Geographische Beschreibung von Schlesien preußischen Antheils, der Grafschaft Glatz und der preußischen Markgrafschaft Ober-Lausitz*, 3), Breslau 1830. Anonyme Pastell-Zeichnung aus einer heute verschollenen handschriftlichen Chronik im herzoglichen Besitz abgebildet bei Skaletz, S. 76 (Abb. 47) und Bimler 1930, S. 45 (Abb. 21).

⁶⁶ Architekt: G. L. Schirmeister, Innenausbau erst 1767; 1911 oder 1912 nach Blitzschlag abgebrannt. Abb. u. a.: Foto der Seitenansicht von Th. Effenberger (vor 1912) bei Konwiarz (wie Anm. 53), Abb. 222d und Skaletz (wie Anm. 53), S. 74 (Abb. 43), Ansichtskarte mit Vorderansicht über den Schwedenteich (vor 1912) bei Skaletz, S. 75 (Abb. 44).

⁶⁷ Entwurf vermutlich von G. L. Schirmeister, Bauausführung: G. W. Heller; Inneneinrichtung 1918 demoliert, Gebäude 1945 zerstört. Abb. u. a.: unbezeichnete Radierung mit Ansicht von der Rückseite als Beilage zu Kelsch (wie Anm. 52), nach S. 88; Foto mit Vorderansicht von Heinrich Goetz bei Konwiarz (wie Anm. 53), Abb. 221a und Irrgang (wie Anm. 17), S. 56; 2 Ansichten des Hauptsalles: 1) auf einem Foto von Heinrich Goetz bei Konwiarz, Abb. 221b, Stumpe *Führer* 1927 (wie Anm. 53), Abb. vor S. 65 und Bimler 1930 (wie Anm. 53), S. 46 (Abb. 23) sowie 2) auf einer Ansichtskarte bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 74 (Abb. 42).

⁶⁸ Vgl. Friedrich Stumpe, *Vom alten Weinbau in Carlsruhe*, in: *Oppelner Heimatblatt. Beilage der Oppelner Nachrichten*, Jg. 1, Nr. 15 (18. Oktober 1925), [S. 4].



Plan von Carlsruhe (ca. 1910)

Am besten dokumentiert ist der englische Garten, den der Gartenarchitekt Johann Gottlieb Klöber in den Jahren 1780 bis 1800 längs des Wilhelminenteichs zwischen Weinberg und Schwedenschloß in ehemals sumpfigem Gelände anlegte, das durch Kanäle und kleine Teiche trockengelegt wurde; Kelsch schildert diesen Park in seinem Bericht im *Taschenbuch für Gartenfreunde* von 1797 wortreich⁶⁹. Die Anlage enthielt zahlreiche Attraktionen: eine Meierei, eine Einsiedelei (der „Einsiedler“ war eine Holzpuppe mit Mechanik, die sich zur Begrüßung erhob, wenn Gäste die Hütte betraten) mit dazugehöriger Kapelle, einen „heidnischen Tempel“, eine künstliche Ruine, einen Leuchtturm (als Nachahmung des Oder-Leuchtturms im Scheitniger Park bei Breslau), eine Grotte, das durch einen unterirdischen, finsternen Gang erreichbare sogenannte „Elysium“ (auch „Labyrinth“, von 1790) mit einer Statue Friedrichs II. von Preußen und fünf Feldherren-Büsten vom Bildhauer Gottfried Stein⁷⁰ sowie den Minervenberg (Figur der Minerva ebenfalls von G. Stein⁷¹). Auf kleinen Inseln wurden ein Apollotempel (mit einem Gipsabguß des Apollon von Belvedere, Original: Vatikanische Museen)⁷², ein

⁶⁹ Kelsch (wie Anm. 52) mit einer Übersichtskarte (Radierung von Christian Karl Maximilian Keyl nach einer Zeichnung vom herzoglichen Oberhofgärtner Johann Gottlieb Klöber, nach S. 72) und drei Illustrationen (unbezeichnete Radierungen nach S. 88, vor S. 97 und nach S. 120). Weitere Illustrationen von F. G. Endler im *Breslauischen Erzähler* vom 27. März, 3. April und 22. Mai 1802 (wie Anm. 52).

⁷⁰ Kausch (wie Anm. 52, S. 386) schreibt dazu: *Friedrich im Elysium würde frappieren, wenn der elisische Anblick nicht so gar weit hinter der Erwartung zurück bliebe*. Nach Stumpe (*Führer* 1927, wie Anm. 53, S. 75) wurde diese Anlage 1825 umgestaltet, der sogenannte „unterirdische Gang“ besteht, etwas ruinös, bis heute; Fotos der Anlage bei Stumpe *Führer* 1927, Abb. nach S. 80, bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 71 (Abb. 35), bei Radzioch (wie Anm. 53), S. 72 und im Ausstellungskatalog 1998 (wie Anm. 53), S. 10 (Abb. 9). Die Statue Friedrichs II. fand später auf dem benachbarten Minervenberg ihren neuen Platz; Foto bei Skaletz, S. 71 (Abb. 36); sie ist heute nur noch als Torso (ohne Kopf und Arme) erhalten. Die Feldherren-Büsten sind verloren.

⁷¹ Skaletz (wie Anm. 53, S. 40) weist die Minerva-Statue fälschlich Johann Peter Echter zu. Laut Thieme/Becker stammt sie jedoch vom 1790 verstorbenen Breslauer Bildhauer Gottfried Stein; vgl. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 31, Leipzig 1937, S. 545. Echter schuf lediglich die sechs Gipsabgüsse von Bildnissen griechischer und römischer Gelehrter, die den Minervenberg umstanden; vgl. Kelsch (wie Anm. 52), S. 107. Die Figur der Minerva (Athene) wurde später aus dem englischen Garten in den Park in Schloßnähe umgesetzt, wo sie noch heute als Torso (es fehlen der Kopf und die linke Hand mit Speer) zu sehen ist, deutlich erkennbar am Schild mit Medusenkopf in der Rechten.

⁷² Auf dem sog. „Parnaß“ mit dem Apollotempel wurde 1826 zu Ehren Herzogin Mathildes († 1825), der ersten Frau von Eugen (II.) von Württemberg, der Mathildentempel errichtet.

chinesisches Vogelhaus, ein chinesischer Triumphbogen und ein Badehaus (mit warmem Wasser!) errichtet; die Königsinsel zierte eine Büste Friedrich Wilhelms II. von Preußen von Johann Daniel Melzer (1792)⁷³, die Venusinsel eine Statue der Liebesgöttin, wiederum von G. Stein. Diese Überfülle fand durchaus nicht nur Befürworter, Johann Joseph von Kausch bemerkte etwa 1794: *die Menge der Partien wirkt überhaupt auf den Kenner sehr wenig [...] alles ist hübsch: aber ehe er den Park verlassen hat, hat er fast die vielen schönen Sächelchen vergessen*⁷⁴.

Den englischen Garten hat Weber nachweislich oft besucht, besonders die 1787 errichtete Meierei (auch Schweizerei genannt)⁷⁵. Joseph Dautrevaux schrieb am 17. August 1808 an den Komponisten: *Die Schweizerei wird übrigens noch besucht, und an Sie, mein theuerster Freund, sehr viel, sehr viel gedacht; ach daß die schöne Zeit nicht mehr da ist, wo wir, keine Witterung scheuend dahin lustwandelten*⁷⁶. Über diesen romantischen, ganz dem Zeitgeschmack verpflichteten Ort heißt es in einem Bericht vom Maler Hauschke:⁷⁷

⁷³ Das Denkmal für Friedrich Wilhelm II. wurde von Kelsch (wie Anm. 52, S. 110f.) ausführlich beschrieben und ist bei Skaletz (wie Anm. 53, S. 72, Abb. 37) abgebildet: auf einem Sandstein-Postament steht links ein mit Eichenlaub-Girlande umwundener Säulenstumpf, der die Marmor-Büste des Königs trägt; daneben rechts die Friedensgöttin (Eirene/Pax), die in der Linken einen Ölzweig (?) trägt und in der erhobenen Rechten einen Lorbeerkrantz über das Haupt des Königs hält. Diese Gruppe war (als Modell) 1795 auf der Berliner Akademie-Ausstellung zu sehen; vgl. *Beschreibung derjenigen Kunstwerke, welche von der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften [...] öffentlich ausgestellt sind*, Berlin 1795, S. 64, Nr. 268. Das Carlsruher Denkmal wurde später in den Park rechts hinter der Ruine des vormaligen Wassersalons umgesetzt; vgl. Skaletz, S. 41, Fußnote 26. Dort steht noch heute das Postament mit einem Torso der Friedensgöttin aus Sandstein (ohne Kopf und rechten Arm).

⁷⁴ Kausch (wie Anm. 52), S. 385. Allerdings schreibt Kausch im selben Zusammenhang, der Park habe *von Seiten des Aufwands und des Umfangs [...] nicht seines Gleichen in Schlesien* (ebd., S. 385), so daß er es verdiene, *daß ihn der Reisende nicht ungesehen läßt* (ebd., S. 386). Kurt Bimler spricht eher abwertend von dem *Gewimmel der mitunter schrullenhaft geformten, über den gesamten französischen und englischen Park einschließlich des Teichgebietes verstreuten Holz- und Rindenhäuschen exotischen Schlages* (Bimler 1934, wie Anm. 53, S. 138) und bedauert kaum, daß das *Gros dieser genremäßigen [...] Lusthäuschen [...] seinen Untergang gefunden* hat (Bimler 1930, wie Anm. 53, S. 22).

⁷⁵ Abb.: Radierung von F. G. Endler als Beilage zum *Breslauer Erzähler* vom 27. März 1802 (wie Anm. 52); außerdem unbezeichnete Radierung als Beilage zu Kelsch (wie Anm. 52), nach S. 120.

⁷⁶ Stuttgart, Württ. Hauptstaatsarchiv, Prozeßakte Weber: G 246, Bü 5, Fasz. 6, Nr. 14.

⁷⁷ *Der Breslauer Erzähler* (wie Anm. 52), S. 193 (27. März 1802).



Schweizerei (Meierei), Radierung von Friedrich Gottlob Endler (1802)

„An der Seite dieses grossen mit vielerley angenehmen Parteen begabten Parks liegt am Ende einer von Wald umgebenen Wiese ein mit Stroh bedecktes Haus, in dessen Innern sich einige kleine Cabinette, ein ovaler Saal, der durch oben einfallendes Licht erhellt wird, und ein Kuhstall mit einigen Kühen befinden. Es ist überraschend, aus einem verzierten Zimmer durch Oeffnung einer Thüre sogleich in einen Kuhstall zu treten, und diese ganze Partie überaus angenehm. Auch ist hier für einen erquickenden Trunk Milch gesorgt.“

Die viel besuchte Einkehr war noch 1845 in Betrieb⁷⁸. Sehr beliebt war ebenso das Fest zur Weinlese im englischen Garten, das auch Weber besucht haben könnte. Kelsch berichtet 1797 über dieses Herbstvergnügen: *Uibershaupt war die Weinlese immer ein Lieblingsfest der hier residirenden Herrschaften, und auch itzt noch wird sie gewöhnlich an dem Geburtstage unserer durchlauchtigsten Herzogin – dem 13. Oktober – [...] oder wenigstens in der nämlichen Woche gefeiert*⁷⁹.

⁷⁸ Knie 1845 (wie Anm. 65), S. 274.

⁷⁹ Kelsch (wie Anm. 52), S. 86f.

Der Funktionswandel vom Jagd-Domizil zur Sommer-Residenz wird schließlich auch im raschen Ausbau des Ortes deutlich; in erster Linie in nördlicher und östlicher Richtung entlang der Ausfallstraßen mußte der Wald Schritt für Schritt der Ortschaft weichen. 1764 wurde auf der nordöstlichen Charlotten-Allee ein Platz zum Bau der evangelischen Sophienkirche abgesteckt; am 15. Mai 1765, dem Namenstag der Herzogin Sophie, wurde



Sophien-Kirche, Foto von F. Ziegler (2003)

der Grundstein für den Schirmeister-Bau gelegt, der nach einer finanziell bedingten Unterbrechung der Bauarbeiten (1767-1771)⁸⁰ erst 1774 fertiggestellt wurde und sich bis heute weitgehend unverändert erhalten hat⁸¹. Die Innenausstattung der gleichzeitig als herzogliche Grablege geplanten Kirche – ein im Gegensatz zum klassizistisch orientierten Äußeren des Baus stärker durch die Formsprache des Spätbarock bzw. Rokoko geprägtes Kleinod mit Kanzelaltar, zwei umlaufenden Emporen, Fürstenloge und einer Orgel von Christian Siegmund Puchert aus

⁸⁰ Die Heirat von Prinzessin Friederike Sophie Charlotte Auguste am 6. September 1768 im Breslauer Königlichen Palais in Anwesenheit des preußischen Königs Friedrichs II. hatte große Kosten verursacht.

⁸¹ Ausführung des Schirmeister-Entwurfs durch die Baumeister Döring bzw. Ernst Ferdinand Klose sowie den Zimmermeister Joachim Krum(me)no, Stukkateure: Ernst Ferdinand Klose und sein Sohn Ernst Gottlieb; in jüngerer Zeit Renovierungen, außen: 1974, innen: 1980. Zum Bau vgl. auch Hans Lutsch, *Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Oppeln* (*Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Bd. IV), Breslau 1894, S. 220f.

Oels⁸² – wurde erst im Folgejahr fertig, so daß sich die Einweihung bis zum 8. August 1775 verzögerte. Annähernd zeitgleich entstanden in der Charlotten-Allee das noch existente Pfarrhaus (Grundsteinlegung 2. Mai 1765) und das Schulhaus (1767ff.)⁸³ sowie an der östlichen Schloß-Allee (1765-67) Häuser für verschiedene Handwerker und Händler: Glaser, Weber, Schuster, Krämer, Chirurg, Töpfer und Gastwirt. Die Charlotten-Allee blieb auch in der Zukunft vor allem Schul- und Pfarrhäusern vorbehalten (1792 Predigerwitwenhaus hinter der Kirche), ergänzt durch einige Handwerkerhäuser (Maurer und Tischler), während sich die Schloß-Allee und ab 1777 auch die Herren-Allee zu ausgesprochenen Handwerker-Straßen entwickelten. 1787 begann schließlich die Bebauung der Gründorfer-Allee, die in der Folge allerdings exklusiveren Charakter erhielt (s. u.). Die Einwohnerzahl stieg rasant: 1787 – 551, 1792 – 842 und 1798 – 952 Menschen.

Der Neubau der Schloßkirche machte 1775 die Interimskirche im Kavaliershaus zwischen Gründorfer- und Charlotten-Allee überflüssig; der Raum wurde zu einem Theater umgebaut. Möglicherweise musizierte hier schon zu Zeiten von Herzog Carl Christian Erdmann die kleine, überwiegend in der Hauptresidenz Oels ansässige Hofkapelle, der seit 1780 der noch zu Webers Zeit in Carlsruhe beschäftigte Johann Gottfried Ludwig Klehmet (1752-1831) vorstand⁸⁴.

1792 mit dem Tod von Carl Christian Erdmann von Württemberg-Oels und Bernstadt fiel das Fürstentum Oels-Bernstadt an Friedrich August von Braunschweig-Lüneburg, den Witwer der bereits drei Jahre zuvor verstorbenen Tochter des Herzogs, Friederike Sophie Charlotte Auguste⁸⁵. Die Herrschaft Carlsruhe mit den dazugehörigen Ortschaften (u. a. Krogullno

⁸² Unter Beibehaltung des Rokoko-Prospekts 1828 durch Daniel Meister umgebaut; renoviert 1861 durch G. Anders und 1904 durch die Schweidnitzer Firma Schlag; 1922 Ersatz der im 1. Weltkrieg eingeschmolzenen Zinn-Pfeifen.

⁸³ Hier wirkte vermutlich noch während Webers Anwesenheit der betagte Rektor Johann Michael Fohmann (8. Januar 1735 – 14. Oktober 1811); sein heute nicht mehr existentes, 1813 errichtetes gußeisernes Grabmal ist abgebildet bei Konwiarz (wie Anm. 53), S. 170.

⁸⁴ Vgl. Koßmaly (wie Anm. 27), S. 178 sowie Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 36.

⁸⁵ Die beiden Söhne von Carl Christian Erdmann und Marie Sophie Wilhelmine von Württemberg-Oels und Bernstadt starben im Kindesalter. Prinzessin Friederike Sophie Charlotte Auguste (1751-1789) hatte 1768 Friedrich August von Braunschweig-Lüneburg geheiratet. Bereits anlässlich der Verlobung der Dreizehnjährigen im Jahr 1764 hatte der preußische König die Anwartschaft des Braunschweigers auf das Herzogtum Oels bestätigt.

und Städtel), Vorwerken und Forsten wurde als Familien-Fideikommißbesitz allerdings vom Stammland getrennt und gelangte per Testament vom 8. Dezember 1792 nach dem Tod der verwitweten Herzogin Marie Sophie Wilhelmine (25. März 1793) wiederum in den Besitz eines Württembergers: Herzog Eugen Friedrich Heinrich, Stammherr der zweiten schlesischen Linie des Hauses Württemberg, Webers späterem Gastgeber. Eugen von Württemberg, der in preußischen Militärdiensten stand, hatte seit ca. 1782 als Kommandant des Podjurskyschen Husarenregiments bei seinen Verwandten in Oels gelebt. 1793 erbte er die Herrschaft Carlsruhe. Für den Ort ging damit ein zweiter grundlegender Funktionswandel einher: vom Stammschloß Oels getrennt, wurde aus dem Sommerschloß Carlsruhe nun eine ständige Residenz. Damit verband sich ein erneuter Aufschwung der Bautätigkeit, die allerdings zur Zeit von Webers Ankunft in Carlsruhe 1806 weitgehend abgeschlossen war.

Unmittelbar nach Übernahme der Herrschaft ließ der musik- und theaterbegeisterte Herzog Eugen⁸⁶ das bereits bestehende kleine Theater umbauen und vergrößern (1793/94)⁸⁷; Anregung dafür war möglicherweise das Theater im benachbarten Oels, das im Sommer/Herbst 1793 in einer vormaligen Reitbahn ausgebaut und am 23. November 1793 anlässlich des 35. Geburtstages von Eugen von Württemberg durch die Wätersche Gesellschaft eröffnet worden war⁸⁸. Bald nach Eröffnung des Carlsruher Theaters (4. Juni 1794) wurde diesem eine besondere Leistungsfähigkeit attestiert; so meldete beispielsweise der Korrespondent der *Schlesischen Provinzialblätter* im November 1800: *Unstreitig verdient unter einer Menge von kleinern Theatern in Schlesien das Herzogl. Württembergische zu Carlsruh einen vorzüglichen Rang*⁸⁹. Gerühmt wurden besonders die „täuschenden“ Bühnenbilder und

⁸⁶ Nach Barnetzky spielte der Herzog nicht nur *ziemlich die Oboe*, er verfaßte auch Theaterstücke. Auf der Carlsruher Bühne kamen zwei seiner Schauspiele zur Aufführung: *Der seltene Jüngling* sowie *Hofkabale und Selbstgefühl*; vgl. Barnetzky (wie Anm. 29), S. 4.

⁸⁷ Der zusätzliche Anbau einer Garderobe ist für das Jahr 1800 bezeugt; vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 32, 11. Stück (November 1800), S. 434.

⁸⁸ Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, Gotha 1798, S. 209-216 mit Übersicht über den kompletten Personalbestand des Ensembles von Ostern 1794 (Abzug der Wäterschen Gesellschaft und Anstellung eines eigenen Ensembles) bis September 1797; Fortsetzung im *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, Gotha 1799, S. 238-242.

⁸⁹ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 32, 11. Stück (November 1800), S. 434.

die Kostüme⁹⁰. Als Schauspieldirektoren wirkten Carl Adolf Heinrich Herbst (1767-1798)⁹¹, nach dessen Tod Johann Jakob Michael Engst (1756-1810)⁹² und schließlich Friedrich Gustav Hagemann (1760-ca. 1830), der auch als Dramatiker hervortrat⁹³.

Müller-Prem hat einen umfassenden Überblick über das Carlsruher Repertoire der frühen Jahre vorgelegt, das im wesentlichen von Herzog Eugen selbst geprägt wurde⁹⁴: Neben den modischen Schauspielen von Iffland, Kotzebue, Schröder, Ziegler etc., aber auch „Klassikern“ wie *Hamlet*, *Emilia Galotti* sowie *Kabale und Liebe* kamen zahlreiche Opern, Singspiele und Melodramen zur Aufführung, darunter Werke von G. A. Benda (*Ariadne auf Naxos*, *Medea*, *Pygmalion*), Dittersdorf (*Hieronymus Knicker*, *Das rote Käppchen*), C. F. Ebers (*Bella und Fernando*), Hiller (*Die Jagd*), Lauer (*Rose, die Müllerin*), W. Müller (*Das Neusonntagskind*), von F. S. Spindler

⁹⁰ Vgl. Stumpe, *Oppelner Heimatblatt* 1926 (wie Anm. 40), [S. 3] und Karl Weber (wie Anm. 40), S. 54 und 85. Die *Schlesischen Provinzialblätter*, Bd. 25, 2. Stück (Februar 1797), S. 164 stellen fest: *Decoration, gemahlt von Hrn. Höcker, Hauschke und Gäbel, wetteifert im Ganzen durch ihre täuschende Darstellung mit vielen großen Schaubühnen, und Garderobe übertrifft, besonders in Kleidungsstücken höherer Stände, die mehrsten.* Als Maler des Theater-Vorhangs ist Adalbert Longin Höcker belegt.

⁹¹ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 49f. Herbst wechselte gemeinsam mit Antonie Tilly Ostern 1794 von der Wärschen Gesellschaft, die seit November 1793 in Oels gespielt hatte, an das neu gegründete Carlsruher Theater; vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1796. (Nebst einem Nachtrage von 1795.)*, Gotha 1796, S. 320. Herbst schuf auch Libretti zu deutschen Singspielen (u. a. zu *Die vier Vormünder*, Musik: Franz Stanislaus Spindler). Zum Bestand der Carlsruher herzoglichen Bibliothek gehörten seine *Ruinen von Portici* (Musik: Anton Josef Fischer) sowie sein Vorspiel mit Tänzen *Das Denkmal seltener Größe*; vgl. Müller-Prem, S. 50. Karl Weber (wie Anm. 40, S. 54) nennt als ersten Theaterdirektor in Karlsruhe (noch vor Herbst) einen gewissen Vincent Weg, allerdings beginnt auch Barnetzky (wie Anm. 29, S. 2f.) die Aufzählung der Theaterleiter mit Herbst.

⁹² Das Ehepaar Engst verließ das Carlsruher Theater im Sommer 1802 und ging von dort nach Altona; vgl. *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 36, 7. Stück (Juli 1802), S. 282.

⁹³ In Karlsruhe wurde beispielsweise sein fünftaktiges Trauerspiel *Die Favoritin oder Der Triumph der Reue* aufgeführt; vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 70. In den Akten ist Hagemann 1802 sowie wieder ab Oktober 1805 als Direktor genannt; vgl. Stumpe, *Oberschlesier* 1937 (wie Anm. 22), S. 47.

⁹⁴ Vgl. *Schlesische Bühnen. Brief aus Breslau*, in: Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1797*, Gotha 1797, S. 317: *Auch Se. Durchlaucht, der Prinz Eugen von Württemberg [sic], haben in Karlsruhe ein eigenes Theater [...]. Herbst ist Regisseur, und die Rollen vertheilt der Prinz selbst, so wie auch von ihm die Wahl der Stücke abhängt.*

(*Die Reue vor der Tat*), J. R. Zumsteeg (*Die Geisterinsel*) und selbst Mozarts *Zauberflöte* (1802), außerdem deutsche Übertragungen französischer Opéras comiques von Dalayrac (*Adolphe et Clara*, *Azémiä*, *Les deux petits Savoyards*, *Nina*), Méhul (*Adrien*, *Horatius Cocles*, *La chasse du jeune Henri*, *Une folie*) und Monsigny (*Rose et Colas*), seltener auch italienische komische Opern in deutscher Übersetzung wie z. B. *La cifra* von Salieri⁹⁵. Zusätzlich zu diesen Werken nennt Müller-Prem noch zahlreiche weitere musikalische Aufführungsmaterialien in der herzoglichen Bibliothek, ohne allerdings konkrete Aufführungsnachweise zu erbringen⁹⁶.

Die Erweiterung des Ortes wurde unter Herzog Eugen erstmals auch in westlicher und südlicher Richtung vorangetrieben. Ab 1796 entstanden in der bis dahin unbebauten Wiesen-Allee Häuser für herzogliche Bediente mit Garten und Feld. Selbst an den durch Parks und Tiergarten führenden Straßen wurden Wohnhäuser errichtet: ab 1796 in der Sophien-, ab 1797 auch in der Wilhelminen-Allee mit katholischem Pfarr- und Schulhaus (dort unterrichtete Barnetzky). Dem Zuzug zahlreicher Katholiken wurde außerdem 1796 mit dem Bau einer katholischen Kirche – die Schloßkirche war protestantisch – Rechnung getragen⁹⁷. Sie entstand in dem an der Louisen-Allee (vormals Herren-Allee) gelegenen Seitenflügel des Gartenhauses durch Umbau des

⁹⁵ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 61-67 und 71f. sowie die Repertoire-Übersicht in den *Schlesischen Provinzialblättern*, Bd. 25, 2. Stück (Februar 1797), S. 162f. Zur Aufführung der *Zauberflöte* 1802 vgl. Stumpe, *Oberschlesien* 1937 (wie Anm. 22), S. 47. Koßmaly (wie Anm. 27, S. 179) weist die von Müller-Prem nicht erwähnten Aufführungen des *Neusonn-tagskinds*, der *Geisterinsel* sowie der *Zauberflöte* nach und nennt außerdem den *Belmonte* von Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*); dabei könnte es sich allerdings auch um eine Verwechslung mit dem Singspiel *Belmonte und Konstanze* von Johann André handeln. An die Aufführungen von *Neusonntagskind* und *Zauberflöte* erinnerte sich auch Barnetzky (wie Anm. 29, S. 4).

⁹⁶ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 69-72; dabei u. a.: *Romeo und Julie* von Benda, *Hilfts nichts, so schadet nichts* von Dittersdorf, *Der Dorfbarbier* von Schenk, *L'arbore di Diana* von Martin y Soler sowie *La scuola de gelosi* von Salieri. Bei der von Müller-Prem genannten Oper *Le Prisonnier* von Paisiello [sic] dürfte es sich um das gleichnamige, seinerzeit äußerst erfolgreiche Werk von Della Maria handeln. Müller-Prem (S. 69) vermutet, daß der Grundbestand der Theaterbibliothek schon in Oels angeschafft wurde; eine in der Bibliothek nachgewiesene Partitur bezeugt demnach nicht zwingend eine Aufführung in Carlsruhe. Manche Materialien (z. B. Paërs *Sargino* und *Agnese*) stammen aus späterer Zeit.

⁹⁷ Die heutige katholische Kirche wurde erst 1908 (18. Juli) geweiht. Der nach einem Entwurf von Ludwig Schneider errichtete Bau erhielt seinen Platz an der Sophien- (vormals Wilhelminen-) Allee, also an der der evangelischen Kirche genau gegenüberliegenden Achse.

vormaligen Gewächshauses. Den gegenüberliegenden, an der Sophien-Allee gelegenen Seitenflügel, die vormalige Gärtnerwohnung, ersetzte man um 1800 durch einen Anbau mit Gästezimmern.

Besondere Beachtung schenkte Herzog Eugen dem nordwestlich an den Schloßhof angrenzenden Gebiet zwischen Krogullner-Allee und ehemals Gründorfer-, nun Friedrichs-Allee. An der Friedrichs-Allee entstanden der Gasthof *Stadt Meiningen* (Einweihung am 13. Oktober 1795, dem 31. Geburtstag der Herzogin Luise⁹⁸), das Haus des Oberforstmeisters von Burgsdorf (1797)⁹⁹, die herzogliche Bibliothek (1797), das Haus des Hofrats und herzoglichen Cabinets-Sekretärs Carl Vietsch, der aus Webers Korrespondenz bekannt ist¹⁰⁰, sowie ein Musikerhaus¹⁰¹.

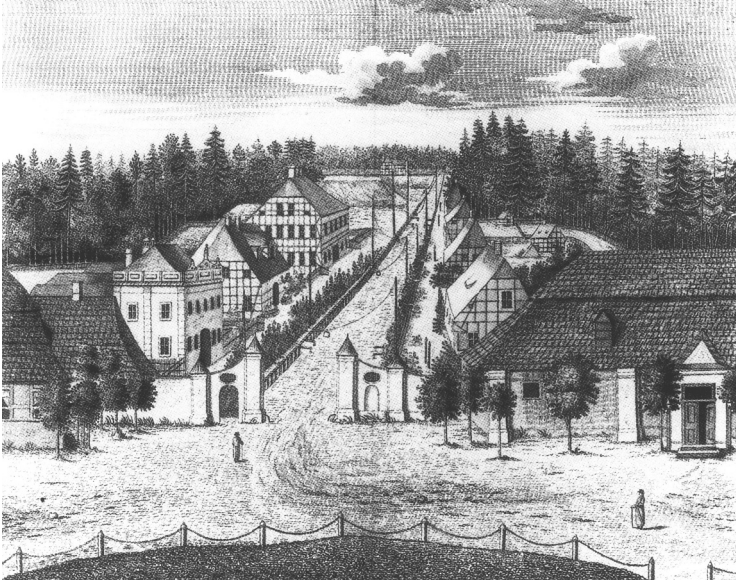
Die größte Baumaßnahme unter Herzog Eugen fällt in das Jahr 1798. Am Morgen des 8. Februar d. J. war in der herzoglichen Garderobe in der obersten Etage des Schlosses ein Brand ausgebrochen. Zwar konnte ein Teil des Inventars gerettet werden; der Schloßbau wurde jedoch bis zum Abend desselben Tages vollständig vernichtet, lediglich die massiven Mauern der unteren zwei Geschosse blieben rauchgeschwärzt stehen. Nur mit Mühe konnte man ein

⁹⁸ Auch die Benennung des Gasthofes scheint mit der Herzogin verbunden zu sein: Luise war eine verwitwete Herzogin von Sachsen-Meiningen. Fünf Jahre nach dem Tod ihres ersten Mannes, Herzog Karl von Sachsen-Meiningen (1782), heiratete sie Eugen von Württemberg. Bis zum Tod (Eugen starb 1822, Luise 1834) unterhielt das Carlsruher Herzogspaar besonders enge Beziehungen zum Meininger Hof.

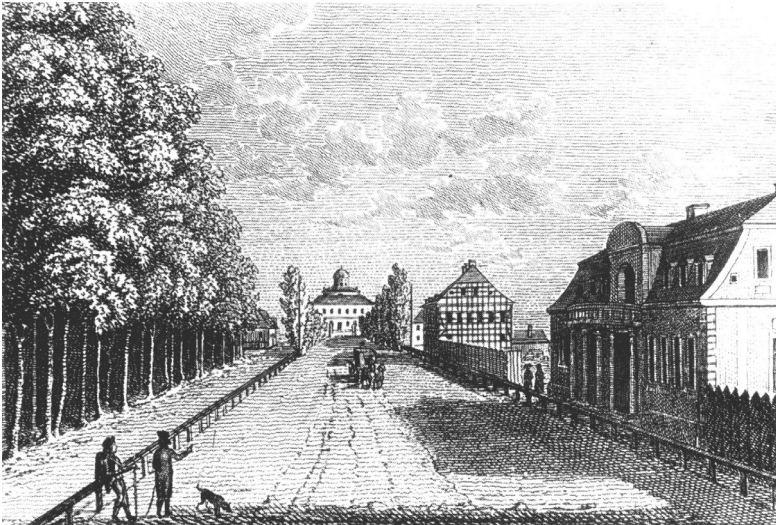
⁹⁹ Heinrich von Burgsdorf (geb. 4. März 1749), ab 1788 Oberforstmeister, verstarb am 7. Januar 1806, also während Webers Aufenthalt in Karlsruhe. Sein Grabmal mit einer an einer Urne trauernden Frauengestalt weist Bimler (1930, wie Anm. 53, S. 24) dem Bildhauer Karl Unger zu. Es zierte noch heute den evangelischen Friedhof östlich neben der Sophienkirche, allerdings ging inzwischen leider die Urne mit dem Porträt-Medaillon Burgsdorfs verloren. Zum Denkmal vgl. Hans Lutsch, *Schlesiens Kunstdenkmäler. Textband*, Gütersloh 1986 (Reprint der Ausgabe Breslau 1903), S. 282-284 sowie Josef von Golitschek und Hans Lutsch, *Schlesiens Kunstdenkmäler. Bildband*, Gütersloh 1985, S. 340.

¹⁰⁰ Vgl. Anm. 44. Noch am 29. September 1809 richtete Vietsch einen freundschaftlichen Brief an den inzwischen in Württemberg lebenden Weber (Stuttgart, Württembergisches Hauptstaatsarchiv, Prozeßakte Weber: G 246, Bü 5, Fasz. 6) und erbat Anweisungen zum Verkauf mehrerer Ringe von Franz Anton von Weber, die dieser offenbar als Schuld-Pfand in Karlsruhe zurückgelassen hatte; der Verkehr zwischen den Webers und dem herzoglichen Sekretär scheint demnach sehr vertraulich gewesen zu sein.

¹⁰¹ Abb.: anonyme Radierung mit Blick vom Schloß in die Gründorfer-Allee als Beilage zu Reghly (wie Anm. 27); Radierung von F. G. Endler mit Blick durch die Allee zum Schloß als Beilage zum *Breslauischen Erzähler* vom 29. Mai 1802 (wie Anm. 52); Abb. siehe Nebenseite.



Carlsruhe, Blick vom Schloß in die Gründorfer-Allee, rechts vorn das Theater, links hinter dem Tor die Herzogliche Bibliothek, das Musikerhaus und das Gasthaus *Meininger Hof*, anonyme Radierung (1799)



Carlsruhe, Blick durch die Friedrichs-Allee (vormals Gründorfer-Allee) zum Schloß mit dem Privathaus von Carl Vietsch (vorn rechts) und dem Gasthaus *Meininger Hof* (dahinter), Radierung von Friedrich Gottlob Endler (1802)

Übergreifen des Brandes auf die Kavaliershäuser verhindern¹⁰². Noch im selben Jahr erstand das Schloß neu. Als Architekt dieses Um- bzw. Neubaus ermittelte Kurt Bimler durch seine intensiven Nachforschungen den Breslauer Bauinspektor Johann Karl Christian Leyser. Leyser baute die unteren Stockwerke unter Nutzung der erhalten gebliebenen Mauern in originaler Form wieder auf, verzichtete jedoch auf den 3. Halbstock. Das Zeltdach mit Achteckturm und Umgang wurde direkt auf die 2. Etage aufgesetzt, wodurch das Gebäude einen gedrungeneren Eindruck machte; in dieser Form sah Weber den Bau. Die meisten Abbildungen des von Kunsthistorikern unterschiedlich beurteilten Gebäudes¹⁰³ zeigen diesen Bauzustand¹⁰⁴, der bis 1923 erhalten blieb, als das Gebäude – 22 Jahre vor seiner endgültigen Zerstörung – unter Leitung des Architekten Walchow als Wohnsitz für Herzog Albrecht Eugen von Württemberg und seine Frau Nadejda, geb. Prinzessin von Bulgarien aus dem Hause Sachsen-Coburg, umgebaut wurde¹⁰⁵.

¹⁰² Vgl. die genaue Beschreibung der Brandkatastrophe in: *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 27, 2. Stück (Februar 1798), S. 169-171, gezeichnet „R.“ (vermutlich Regehly).

¹⁰³ Hans Lutsch spricht von einem aus kunsthistorischer Sicht *unbedeutenden Schlosse*; vgl. Lutsch 1894 (wie Anm. 81), S. 220. Kurt Bimler lobt die *harmonische Zusammensetzung* der Baukörper und spricht dem Gebäude *als Akzent und Hauptton der Gesamtanlage* dagegen *kräftige künstlerische Lebensenergien* zu; vgl. Bimler 1934 (wie Anm. 53), S. 131f. und 134. Für Alfred Hadelts gehörte die gesamte Schloßanlage mit den umgebenden Kavaliershäusern *zu den köstlichsten Überbleibseln einer verflossenen Romantik*; vgl. Alfred Hadelts, *Übersicht über die wichtigeren Vorgänge auf dem Gebiet der Oberschlesischen Denkmalfpflege in den Jahren 1926-1933*, in: Alfred Hadelts (Hg.), *Deutsche Kulturdenkmäler in Oberschlesien. Jahrbuch der Oberschlesischen Denkmalfpflege*, Jg. 1934, Breslau 1934, S. 200.

¹⁰⁴ Abb. u. a.: unbezeichnetes Gemälde (?) (1824), ehemals im Besitz des Postmeisters Marsch in Karlsruhe, vgl. S. 34, zuerst wiedergegeben bei Erwin Kroll, *Carl Maria von Weber. 1786-1826. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1936, Abb. 11; kolorierte Lithographie (Souvenirblatt, vor 1840) von Carl Theodor Mattis, Schmiedeberg, Wiedergabe bei Marsch (wie Anm. 53), S. 87 (Abb. 74, Nr. 2.6.13); kolorierte Lithographie von Carl Albert Eugen Schäffer (um 1840), Wiedergabe bei Wiese (wie Anm. 53), S. 93 (Nr. 37), im Ausstellungskatalog 1998 (wie Anm. 53), S. 174 (Nr. 2.34) und bei Scheunchen (wie Anm. 1), S. 31 (Abb. 12); Lithographie nach dem Blatt von Schäffer in: Alexander Duncker, *Die ländlichen Wohnsitze, Schlösser und Residenzen der ritterschafilichen Grundbesitzer in der preußischen Monarchie [...]*, Berlin 1857-1883, Wiedergabe hier auf S. 22 sowie bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 58 (Abb. 10) und in *Das Haus Württemberg* (wie Anm. 1), S. 363; Fotos von Heinrich Goetz bei Konwiarz (wie Anm. 53), Abb. 219a und 219b.

¹⁰⁵ Dabei wurde auch die Außenansicht bedeutend verändert; vgl. die Fotos bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 58 (Abb. 11) und S. 61 (Abb. 16), bei Königer (wie Anm. 53), Tafel 83 (Abb. 129) und bei Radzioch (wie Anm. 53), S. 50.

Unter Herzog Eugen wurden auch die Parkanlagen weiter ausgebaut. So entstand zwischen dem französischen Schloßgarten und dem am Weinberg beginnenden englischen Garten ein kleiner, verbindender Landschaftspark¹⁰⁶. Gartenarchitekt Klöber schuf neue romantische Plätze wie ein Holzhäuschen zum 12. Geburtstag von Prinzessin Luise (1801) oder die Hütte der Einsamkeit¹⁰⁷, die ein 1802 veröffentlichtes Lied des mit Weber befreundeten Friedrich Wilhelm Berner besingt¹⁰⁸. Und noch ein weiterer Garten wurde angelegt: die Menagerie (mit wenigen Volieren für Tiere) hinter dem Gasthof *Stadt Meiningen* zwischen Friedrichs- und Krogullner-Allee mit einem neuen Sommerschloß (1805)¹⁰⁹.

In dieser Form lernte Weber 1806 Carlsruhe kennen: ein kleiner, aber sehr lebendiger und gepflegter Musenhof. Wo aber wohnte Weber in Carlsruhe? Barnettzy (und nach ihm Max Maria von Weber¹¹⁰) nennt eines der Kavaliershäuser am Schloßplatz, ohne sich allerdings genau festzulegen. Fritz Müller-Prem und Friedrich Stumpe hingegen beschrieben eindeutig das

¹⁰⁶ Bei Kelsch (wie Anm. 52, S. 132) als „neue Parthie“ bezeichnet, bei Skaletz (wie Anm. 53, S. 36) als „kleiner englischer Park“.

¹⁰⁷ Hütte der Einsamkeit und Luisentempel standen laut *Breslauischem Erzähler* vom 19. Juni 1802 (wie Anm. 52, S. 389) im Ziergarten; gemeint ist dabei sicher der an den älteren französischen Schloßgarten anschließende neue Landschaftspark. Beide Parkarchitekturen sind in Radierungen von F. G. Endler verewigt: als Beilagen zum *Breslauischen Erzähler* vom 13. März bzw. 15. Mai 1802 (wie Anm. 52).

¹⁰⁸ In: *Schlesische Musikalische Blumenlese*, Jg. 1, Breslau: Grasses Erben, H. 3 (1802), S. 1: *An die Hütte der Einsamkeit in Carlsruhe* „Vom lauten Weltgetümmel fern“ (Text: Georg Gustav Fülleborn). Vermutlich reagierten Fülleborn und Berner mit dem Lied auf die Abbildung und Beschreibung der Hütte im *Breslauischen Erzähler* vom 13. März 1802 (wie Anm. 52), ohne den Park von Angesicht zu kennen. Bei Fellingner ist das Lied fälschlich Heinrich Ludwig Berner zugeschrieben; vgl. Imogen Fellingner, *Periodica Musicalia (1789-1830) (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 55)*, Regensburg 1986, S. 143.

¹⁰⁹ Das Sommerschloß (Architekt: J. K. C. Leyser), ein Bau mit einem *großen schöngemalten Saal nebst drei Zimmern und einfachem Kabinett* (Taxe vom 17. März 1810, vgl. Bimler 1934, wie Anm. 53, S. 137) wurde 1826 zum Konzerthaus umgebaut; 1940 mußte das durch Schwamm und Witterungseinflüsse zerstörte Gebäude abgerissen werden. Ein Plan der Menagerie mit Sommerschloß (kolorierte Zeichnung, 1805), ehemals im Carlsruher Heimatmuseum, ist wiedergegeben bei Skaletz (wie Anm. 53), S. 77 (Abb. 49) und Bimler 1930 (wie Anm. 53), S. 47 (Abb. 25). Fotos des Konzerthauses von Heinrich Goetz bei Konwiarz (wie Anm. 53), Abb. 223a und 223b, außerdem in: *Schlesische Heimatblätter. Zeitschrift für Schlesische Kultur*, Jg. 2, Heft 8 (2. Januarheft 1909), Abb.-Tafel nach S. 212.

¹¹⁰ MMW I, S. 111.

zwischen Krogullner- und Kaiserin-Allee (ehemals Gründorfer- bzw. Friedrichs-Allee) gelegene, den Schloßhof nach Nordwesten hin abschließende Hintergebäude zwischen dem Konzerthaus und dem später zum Palais für Herzog Eugen umgebauten Kavaliershaus als Wohnstätte Webers¹¹¹; dasselbe Gebäude ist auch auf einer Ansichtskarte aus der Zeit um 1930 als „C. M. von Weberhaus“ bezeichnet¹¹². Es ist ein kleines Wunder, daß gerade dieses Haus als einziges des gesamten Schloßhof-Ensembles die Zerstörungen von 1945 überstand, zwar äußerlich stark verändert, aber in der Grundsubstanz erhalten. Unbekannt ist, wo Franz Anton und Adelheid von Weber logierten, die laut Barnetzky einen eigenen Haushalt in einem Privatquartier führten¹¹³.

Nachdem Herzog Eugen 1807 seinen Abschied vom preußischen Militär genommen hatte und die herzogliche Familie ihre Hofhaltung finanziell einschränken mußte, erlahmte der Aufschwung Carlsruhes. Erst unter dem Sohn Eugen (II.) setzte ab 1822 eine Neubelebung ein. Es wurde ein kleiner Singverein gegründet, der schließlich die Wiedereröffnung des Theaters ermöglichte¹¹⁴; im Juni 1827 wurde dort erstmals auch Webers *Freischütz*

¹¹¹ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 97 (auch S. 68f. sowie Abb. 3 und 4), Stumpe, *Führer* 1927 (wie Anm. 53), S. 60 sowie Friedrich Stumpe, *Eine Heimatwanderung. Durch Carlsruhe – auf den Spuren der Vergangenheit*, in: *Oppelner Heimatblatt. Beilage der Oppelner Nachrichten*, Jg. 2, Nr. 5 (30. Mai 1926), [S. 2]. Weber bewohnte das Parterre. Eine von Hofrat Schmidt angeregte Gedenktafel erinnerte an Webers Aufenthalt in diesem Hause 1806/07. Herzog Eugen (II.) benutzte das Schloß nur zu Repräsentationszwecken; als Wohngebäude diente ihm das zwischen Krogullner- und Friedrichs-Allee gelegene Kavaliershaus, das er als Palais herrichten ließ, und das in der Folge als „Herzogliches Haus“ bezeichnet wurde. In seinem Aufsatz von 1937 bezeichnet Stumpe das dem Theater benachbarte Wohnhaus Webers nicht ganz korrekt als *Herzogliches Cavalierhaus*; vgl. Stumpe, *Oberschlesier* 1937 (wie Anm. 22), S. 49.

¹¹² Foto von W. Silber, Breslau. Im Originalzustand (einstöckig) war zum Zeitpunkt der Aufnahme nur noch der rechte Teil des Gebäudes; dem linken, in dem Weber gewohnt haben soll, war ein 2. Stockwerk aufgesetzt worden. Stumpe (*Führer* 1927, wie Anm. 53, S. 43) bringt eine rekonstruierte Ansicht des Weber-Hauses, wie es 1806 ausgesehen haben mag, nach einer Zeichnung von Traude Nagel.

¹¹³ Vgl. auch MMW I, S. 112 und Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 97.

¹¹⁴ Die Wiedereröffnung fand nach Koßmaly (wie Anm. 27, S. 180) 1823, nach Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 77, Fußnote 2) 1825 statt. Das Theater bestand als eigenständige Einrichtung bis ins Todesjahr des Herzogs Eugen 1857; im Sommer 1859 wurde das Haus nochmals von der Truppe unter Carl Matthes bespielt; vgl. Karl Weber (wie Anm. 40), S. 55. Barnetzky (wie Anm. 29, S. 4) beschrieb das Gebäude 1862 als *verwaist*.



Webers Wohnhaus in Karlsruhe, Fotos von W. Silber (ca. 1930) und D. Beck (2003)
Weber wohnte im Erdgeschoß des linken Gebäudeteils

gespielt¹¹⁵. 1826 wurde das vormalige Sommerschloß zu einem Konzerthaus umgebaut – die Überlieferung, nach der Weber hier die Carlsruher Kapelle dirigiert haben soll, geht auf die falsche Annahme zurück, das Gebäude habe bereits 1806 als Konzerthaus gedient. Vielmehr dürfte im Konzerthaus der neu gegründete Concertverein unter der Leitung von Carl Anton Riebel¹¹⁶ musiziert haben.

Die Musikliebe des jüngeren Herzogs Eugen ließ den Musenhof neu aufblühen, aber auch andere Kräfte bemühten sich um die Pflege der Künste: der 1830 berufene Rektor und Organist an der Sophienkirche Carl Muschner (1797-1867), der als Musikdirektor auch die Carlsruher Kapelle leitete, veranstaltete beispielsweise im Juni 1833 in Karlsruhe das erste oberschlesische Musikfest, bei dem u. a. Friedrich Schneiders Oratorium *Das Weltgericht* zur Aufführung kam (16. Juni 1833)¹¹⁷. Am 27. Februar 1847 erklang im Hofkonzert eines der Weberschen Klarinettenkonzerte mit dem Solo-Klarinettisten Louis von Reibnitz¹¹⁸. Nach Eugens (II.) Tod (1857) wurde ihm 1863 im Schloßpark ein imposantes Denkmal gesetzt: ein ruhender Löwe, der den Zeitenwandel scheinbar verschlafen hat und noch heute die Stille des weitgehend verwilderten Schloßparks genießt¹¹⁹.

1877 brannte das Theater nieder. Bimler berichtet 1930 (wie Anm. 53, S. 14, Fußnote 1), auf dem freien Platz stünde eine Bronzestatue des Herzogs Eugen II. von Württemberg, geschaffen von W. Pelagius [sic, vermutlich Wilhelm Pelargus]. Heute erinnert an dieser Stelle ein anlässlich des 250jährigen Ortsjubiläums errichteter Gedenkstein an die Gründung Carlsruhes 1748.

¹¹⁵ Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 73, Fußnote 1 sowie S. 79) nennt als Erstaufführungstermin den 26. Juni, Stumpe (*Führer* 1927, wie Anm. 53, S. 52) dagegen den 28. Juni; vgl. auch Friedrich Stumpe, *Oppelner Heimatblatt* 1926 (wie Anm. 40), [S. 4].

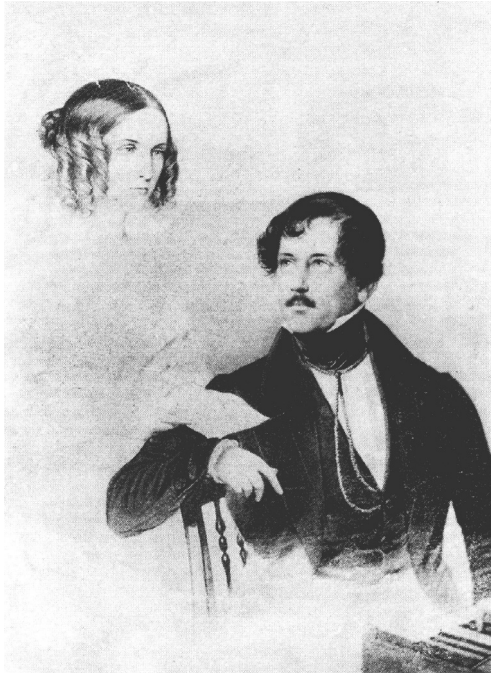
¹¹⁶ Vgl. Koßmaly (wie Anm. 27), S. 180.

¹¹⁷ Friedrich Mehwald, *Ueber das erste oberschlesische Musikfest*, in: *Schlesische Zeitung für Musik*, Jg. 1, Nr. 25 (21. Juni 1833), Sp. 197-199.

¹¹⁸ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 75, Fußnote 1.

¹¹⁹ Der monumentale Löwe wurde ursprünglich 1828 von Theodor Kalide nach einem Modell von Christian Daniel Rauch für das von Karl Friedrich Schinkel entworfene Grabmal für Gerhard Johann David von Scharnhorst auf dem Berliner Invalidenfriedhof (1834 fertiggestellt) geschaffen (Herstellung in der Königlichen Eisengießerei). Das jüngere Carlsruher Exemplar hat – wie der ältere Berliner Bruder – die Zeitläufte recht gut überstanden, lediglich die Seitenplatten des Sockels mit Aufschriften, die an Herzog Eugen erinnerten, gingen verloren; Foto mit den Schriftplatten bei Königer (wie Anm. 53), Tafel 93 (Abb. 149), bei Ow 2000 (wie Anm. 1), S. 142 und bei Günther Grundmann, *Stätten der Erinnerung in Schlesien. Grabmale und Denkmäler aus acht Jahr-*

Wichtig für die weitere Entwicklung Carlsruhes (ab 1817 Marktor) wurde vor allem der Kurbetrieb (Luftkurort und Kiefernadelbäder), der nach Eröffnung eines Bades (1852) besonders im frühen 20. Jahrhundert florierte (1889 Bahnanschluß, 1929 Modernisierung des Bades), nach 1945



Eugen (II.), Herzog von Württemberg mit seiner zweiten Frau Helene

allerdings nicht fortgeführt wurde. Die – gemessen an Einwohnerzahl und Ausdehnung des Ortes – viel zu großzügig angelegten Gärten und Parks wurden freilich bald zu einer Belastung; schon 1802 schrieb ein anonymmer Besucher Carlsruhes, bezugnehmend auf Regehlys Chronik von 1799: *denken Sie Sich manches von dem, was er mit hellen Farben mahlt, verkommen, ausgelöscht, eingegangen; so werden Sie nicht ganz unrichtige Vorstellungen davon haben*¹²⁰. Friedrich Mehwald hingegen schwärmte noch 1833: *Die blumenreichsten Gärten, welche Schlesien besitzt, befinden sich [...] in Carlsruh und die Park-*

*anlagen mit Schlössern, Ruinen, Burgen, Tempeln, Seen &c. umgeben diesen einfachherrlichen Fürstensitz in einem Umkreise von mehreren Stunden*¹²¹. Den ungeheuren Aufwand zur Pflege der Anlagen bezeugt die Zahl von 16 Gärtnern, die Knie für das 2. Viertel des 19. Jahrhunderts nachweist – und das

hundert (Schriften des Kopernikuskreises, 7), Konstanz und Stuttgart 1964, S. 81 (Text S. 80); Foto ohne Seitenplatten bei Radzioch (wie Anm. 53), S. 71. Sie wurden inzwischen, zumindest an den Längsseiten, ersetzt, allerdings ohne Aufschrift.

¹²⁰ Anonym, *Etwas über Karlsruhe* (wie Anm. 52), S. 387.

¹²¹ Mehwald (wie Anm. 117), Sp. 198.

in einem Ort mit etwa 2000 Einwohnern¹²². Ab 1900 begann der fortschreitende Verfall, so daß Carlsruhe bereits in den 1930er Jahren viel von seinem einstigen Charme eingebüßt hatte: Theater, Sophien- und Schwedenschlösschen waren verschwunden, das Konzerthaus eine Ruine, das Weinbergsschloß seiner Innenausstattung beraubt, zahlreiche kleinere Parkarchitekturen, besonders jene aus Holz, verfallen. Die Kriegshandlungen von 1945, denen schließlich der Schloßhof samt Kavaliershäusern und das Weinbergsschloß zum Opfer fielen, vollendeten das Zerstörungswerk radikal; sie löschten den *föhrenumrauschten Musensitz voll weltabgeschiedener Eichendorffscher Poesie*¹²³ nahezu restlos aus. Seit 1945 zu Polen gehörig, hat Pokój heute wieder eher ländlichen Charakter; abgesehen von der imposanten Sophienkirche erinnert im Ortsbild nur wenig an die ehemalige Residenz. Der Schloßpark ist romantisch überwuchert; im ehemaligen englischen Garten hat die Wildnis völlig über die Bemühungen der Landschaftsarchitekten gesiegt. Nur einige teils verlandete Wasserläufe mit überwucherten Inseln, der selbst mit flachsten Booten nicht mehr schiffbare Gondelkanal, künstliche Erhebungen und wenige Ruinen halten die Erinnerung an glanzvollere Zeiten wach. Die landschaftlichen Schönheiten der wald- und wasserreichen Umgebung blieben freilich erhalten und üben bis heute einen starken Reiz aus.

III. Musikzentrum Carlsruhe: Versuch einer Rekonstruktion der Hofkapelle

In seinen Erinnerungen an Webers Aufenthalt in Carlsruhe geht unser Gewährsmann Barnetzky nur beiläufig auf die dortige Hofkapelle und ihre Mitglieder ein; er schreibt u. a.:¹²⁴

„Es befanden sich beim Theater und der Capelle tüchtige Künstler und Virtuosen; auch traten hier viel reisende Künstler und Musiker auf, da jeder sich auch nur kurze Zeit hier aufhaltende reisende Künstler vom Herrn Herzog eine Unterstützung erhielt. [...] Der [...] Kapelldirector Hr. *Clementi*¹²⁵ war ein berühmter Geiger, der in früherer Zeit auch bei der Kapelle in *Dresden* angestellt gewesen sein sollte. Die Capelle hatte

¹²² Knie / Melcher 1830 (wie Anm. 65), S. 317 (Einwohnerzahl hier mit 1769 angegeben); Knie 1845 (wie Anm. 65), S. 273 (hier 2069 Einwohner).

¹²³ Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 90.

¹²⁴ Barnetzky (wie Anm. 29), S. 2 und 4.

¹²⁵ Carl Clementi (eigentlich Clement, 1743-1815), ab 1793 in Carlsruhe; vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 37f. Das *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Friedrich Justin



Impressionen aus dem ehemaligen Schloßpark in Pokój,
Fotos von Frank Ziegler (2002)

der Herr Herzog mit Hrn. *Clementi* und einem gewissen *Klehmets*, der als 2^{ter} Kapellmeister hier fungierte, eingerichtet; das Meiste hiebei aber that der Herr Herzog selbst, der auch ziemlich die Oboe blies.“

Will man sich ein genaueres Bild von Größe und Besetzung des Orchesters zur Zeit Webers machen, so muß man eine Reihe von Quellen heranziehen, die überwiegend dank der akribischen Nachforschungen Müller-Premis erschlossen wurden, die allerdings aufgrund der teils widersprüchlichen Angaben und wechselnden Namensschreibungen auf den ersten Blick eher verwirren, als den Befund zu erhellen.

Der Aufbau des Orchesters fällt in die Jahre 1793/94; Reghly bringt dessen Gründung mit dem Umbau (1793/94) und der Eröffnung (1794) des Theaters in Karlsruhe in Zusammenhang¹²⁶. Auch personell war die Verbindung zwischen den beiden Institutionen äußerst eng; ganz selbstverständlich halfen die Schauspieler/Sänger im Orchester aus; die Musiker übernahmen kleinere Rollen im Schauspiel und in der Oper. Bei den Herren ist eine genaue Trennung der beiden Ensembles somit kaum möglich, lediglich die Schauspielerinnen/Sängerinnen blieben auf den Theaterbereich beschränkt, übten dort allerdings nicht selten eine Doppelfunktion aus. Im Orchester wirkten zudem etliche Dilettanten (d. h. nicht als Musiker angestellte Personen) aus dem Hofstaat und dem Ort mit, wie dies in vielen kleineren Hofkapellen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts gang und gäbe war¹²⁷.

Barnetzky berichtet, Herzog Eugen habe 1794 *von Oels mehrere Musici nach Karlsruhe* gebracht¹²⁸. Die Carlsruher Kapelle rekrutierte sich demnach

Bertuch und Georg Melchior Kraus, Bd. 8, Nr. 11 (November 1793), S. 584 bringt einen Bericht aus Oels vom 23. Oktober 1793, in dem es heißt: *Herr Clementi, der als Virtuose auf der Violine reisete, befindet sich jetzt wieder hier, und als Musiker vom Hofe des Prinzen Eugen von Württemberg.*

¹²⁶ Reghly (wie Anm. 27), S. 154.

¹²⁷ Vgl. die Angaben Carl Ditters von Dittersdorfs über die Kapellen des Bischofs von Großwardein (Nagyvárad) und des Fürstbischofs von Breslau auf Schloß Johannisberg (Jánsky Vrch) in Jauernig (Javorník). In Großwardein umfaßte das Orchester 1764 34 Personen, unter welchen 9 Livreebedienten, ein Kammerdiener und ein Zuckerbäcker, ferner noch 7 Kapitular-Musiker waren, die einigen Zuschuß dafür vom Bischof erhielten. Auf Johannisberg gehörten ab 1769 17 Personen zur Kapelle, davon 11 ordentlich salarirt waren; die andern aber waren Leute, die zum gewöhnlichen Haus-Etat gehörten; vgl. Karl von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, hg. von Karl Spazier, Leipzig 1801, S. 138 (Großwardein) und S. 197 (Johannisberg).

¹²⁸ Barnetzky (wie Anm. 29), S. 2.

teils aus Mitgliedern der Oelser Hofkapelle; auch Johann Gottfried Ludwig Klehmet wechselte 1794 von dort nach Karlsruhe¹²⁹. Andere Musiker wie Clementi engagierte der Herzog bereits 1793. Zudem erwähnt Barnetzky, daß in Zusammenhang mit dem letzten Umbau des Theaters (also 1800) auch die Kapelle eine Vergrößerung erfuhr¹³⁰.

Die ältesten Beschreibungen des Personals von Theater und Kapelle stammen aus den *Schlesischen Provinzialblättern* 1797 sowie aus der Festschrift zum 50jährigen Gründungsjubiläum von Karlsruhe, die Pfarrer Regehly 1798 verfaßte. Die Angaben von 1797 lesen sich wie folgt:¹³¹

„Die Capelle selbst besteht aus folgenden Personen:

- 1) Herr Clementi, sonst Clemens genannt, ist Director. Hauptinstrument Violin.
- 2) – Clemet, Hauptinstrument Violin, auch Fagott und Hautbois.
- 3) Herr Schmitt, Hauptinstr. Violin.
- 4) – Ellenberger, – Violin, Fagott und Trompete.
- 5) – Schwartz, – Viola u. Clarinette.
- 6) – Paußewang sen. – Hautbois.
- 7) – Paußewang jun. – Violon Cello.
- 8) – Dautrevaux, – Horn.
- 9) – Prosch, – Horn.
- 10) – Redlich, – Clarinette, Flöte.
- 11) – Richter, – Fagott.
- 12) – Hätzl, – Contre Violon.
- 13) – Magdalon, – Paucken. Tenor-Sänger.

Als Liebhaber spielt fast immer der Herr v. Riccordau¹³², Violin, Viola oder Violon Cello.“

Etliche Musiker waren gleichzeitig als Schauspieler beschäftigt: Clementi (er spielte *zärtliche und komische Väter*, *alte Offiziere*, war aber auch als

¹²⁹ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 36f.

¹³⁰ Barnetzky (wie Anm. 29), S. 2: *Nun* [d. h. nach dem Tod von Theaterdirektor Herbst unter seinem Nachfolger Engst] *wurde das Theater durch Anbau vergrößert und so auch die Capelle*; zum Theaterumbau 1800 vgl. Anm. 87.

¹³¹ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 25, 2. Stück (Februar 1797), S. 162.

¹³² Von Max Maria von Weber und Jähns als „Ricordeau“ genannt; vgl. MMW I, S. 108 und Jähns (Werke), S. 63. Das katholische Taufbuch von Karlsruhe schreibt ihn laut Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 131) 1806 „Ricardau“; Koßmaly (wie Anm. 27, S. 178) weist ihn als „v. Riccardeau“ nach.

Hamlet zu sehen), Dautreveaux (*Liebhaber, Jünglinge, französische Bediente*), Magdalon (*Bediente, Notarien*), Redlich (*intrigante Rollen, Pedanten, Wirthe*), Richter (*ernste und komische Bediente, Pedanten*) und Schmidt (*Liebhaber und Stutzer*)¹³³.

Recht ähnlich sind Regehlys Angaben zum Personalstand 1798:¹³⁴

„Fast zu gleicher Zeit mit Errichtung dieser Anstalt [des Theaters, 1794], legten seine Durchlaucht auch eine Kapelle an, machten den bekannten Herrn Clementi aus Breslau zum Director derselben, und hatten das Glück fast jedes erforderliche Instrument mit einem geschickten Virtuosen besetzen zu können, von denen viele auch zugleich Mitglieder des Theaters sind. Zu Anfange dieses Jahres 1798 bestand das Theater und Kapelle aus folgendem Personale. Schauspieler allein sind: 1) Herr Herbst, zugleich Theater-Director, 2) Herr Callin, 3) Herr Julius, 4) Herr Eberhard, 5) Mademoiselle König, 6) Mademoiselle Gläser, 7) Madame Redlich, 8) Madame Koch, 9) Madame Marsch, 10) Madame Clementi. Schauspieler und Musici zugleich sind: 1) Herr Clementi, zugleich Music-Director, 2) Herr Redlich, 3) Herr Dotrevaux, 4) Herr Richter, 5) Herr Schmidt, zugleich Balletmeister, 6) Herr Pausewang der jüngere, 7) Herr Madlong. Musici allein sind: 1) Herr Klemett, zugleich Kapellmeister, 2) Herr Ellenberger, 3) Herr Pausewang der ältere, 4) Herr Hetzel, 5) Herr Prosch, 6) Herr Schwarz, 7) Herr Etmeyer, 8) Herr Wagner. Madame Dotrevaux ist Aufseherin über die Garderobe, Souffleur Herr Körner, Theatermahler Herr Hauschke; überdem besorgen noch verschiedene andere Einwohner Carlsruhs die nöthigen Arbeiten. Jezo hat sich das Personale in so fern verändert, daß [...] Herr Engst an die Stelle des Herrn Herbst getreten, an die Stelle des Herrn Julius, Herr Kalitsch, an die der Madame Koch, Mademoiselle Lehmann gekommen ist, und daß durch die schätzbare Madame Engst, die hiesige Bühne einen sehr vortheilhaften Zuwachs erhalten hat.“

¹³³ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 25, 2. Stück (Februar 1797), S. 160f.; zu Clementi als Hamlet vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 57. Müller-Prem faßt die Angaben zum Carlsruher Schauspielerensemble nach den *Schlesischen Provinzialblättern* zusammen; ebd., S. 47f.

¹³⁴ Regehly (wie Anm. 27), S. 154f.

1800 erschien ein neuer Bericht über das Carlsruher Theater in den *Schlesischen Provinzialblättern*, der sich überwiegend dem Schauspiel-Personal widmet, jedoch auch einige musikalische Details beiträgt:¹³⁵

„[...] Hr. M a r t i n i, zugleich Concertmeister und braver Baßsänger, tritt mit Beyfall in mürrischen Alten und Charakterrollen auf.

Hr. R i e b e l zweyte Liebhaber und Chevaliers, auch braver Tänzer. [...] In den kleinen Operetten, die bisweilen mit den Schauspielen abwechseln, übernimmt er zweyte Rollen.

Hr. C l e m e n t i, zugleich Kapellmeister, ernsthafte Alte und Charakterrollen. [...]

Hr. D a u t r e v a u x, zugleich Hofmusikus, und vortrefflicher Hornist, spielt Dümmlinge, gutherzige Bauern und Pedanten mit verdientem Beyfall.

Hr. R e d l i c h, auch Hofmusikus. Durch ihn ist das intrigante und komische Fach sehr gut besetzt [...].

Hr. S c h m i d t, ebenfalls Hofmusikus und sehr fertiger Violinspieler, auch geschickter Tänzer, spielt Chevaliers und Pedanten, letztere mit Beyfall. [...]

Hr. M a d e l o n, Hofsänger, übernimmt in Opern die ersten Liebhaber. So sehr seine reine und volle Tenorstimme und sein guter Vortrag befriedigen, so viel läßt sein Spiel zu wünschen übrig. [...]

Hr. R i c h t e r, Hofmusikus und Theatermeister, komische Bediente und Nebenrollen mit Beyfall. [...]

Dem. C l e m e n t, Hofsängerin, übernimmt die ersten Liebhaberinnen in Operetten. Sie besitzt eine schöne, weiche Stimme, die mit der Zeit (Dem. Cl. ist noch sehr jung) an Umfang, so wie ihre Methode, an Kunst gewinnen wird. [...]"

Zusätzliche bzw. abweichende Informationen geben die frühen schlesischen Musiklexika. Carl Julius Adolph Hoffmann bezeichnet Ellenberger als *Violinist, Fagottist und Klarinettist* (1797 wurde statt der Klarinette die Trompete genannt); zu den Brüdern [!] Pausewang erklärt er: *Der ältere spielte die Hoboe, der andere das Violoncello*. Redlich wird von Hoffmann nur als Klarinettist genannt¹³⁶. Das *Schlesische Tonkünstler-Lexikon* von 1846 – Hauptquelle

¹³⁵ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 32, 11. Stück (November 1800), S. 438-441.

¹³⁶ C. J. A. Hoffmann (wie Anm. 40), S. 88 (Ellenberger), 342 (Pausewang), 356 (Redlich). Hoffmann nennt zudem Clementi (S. 63), Magdalon (S. 301), Prosch (S. 351), Richter (S. 362), Schmidt (S. 388) und Schwarz (S. 412).

für Max Maria von Webers Angaben zur Carlsruher Kapelle¹³⁷ – nennt vier weitere Musiker: Riebel (Violine), den schon bekannten Barnetzky (Viola), Lohse (Cello) und Groß (Fagott). Klehmet wird nur als Kapellmeister, Ellenberger nur als Geiger und von Riccardeau nur als Bratscher genannt, nicht mit verschiedenen Instrumenten (wie 1797)¹³⁸. Außerdem wirkte die herzogliche Familie im Orchester mit: Herzog Eugen spielte Oboe (vgl. o. Barnetzky) und sein Sohn betätigte sich schon im Kindesalter als Cellist¹³⁹. Vorsicht sollte man bei den Angaben Max Maria von Webers zu Musikern in Karlsruhe walten lassen, zumindest soweit sie nicht auf Koßmaly fußen¹⁴⁰.

Demnach sind uns in den *Schlesischen Provinzialblättern* (SP) 1797 und 1800, durch Regehly (Re), Barnetzky (Ba), Hoffmann (Ho), Koßmaly (Ko) und Müller-Prem (MP) folgende Namen überliefert:

Violine: Clementi (auch Clement) [SP 1797 und 1800, Re, Ba, Ho, Ko], Klehmet (auch Clemet, Klemett) [SP 1797, Re, Ba, Ko], Schmid(t) [SP 1797 und 1800, Re, Ho, Ko], Ellenberger [SP

¹³⁷ Auf das Lexikon und die Aussagen zur Carlsruher Kapelle hatte August Kahlert den Weber-Sohn aufmerksam gemacht; vgl. den Brief Kahlerts an Max Maria von Weber vom 3. Dezember 1860, Abschrift von F. W. Jähns in *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XVIII], Abt. 4 B, Nr. 14 E.

¹³⁸ Koßmaly (wie Anm. 27), S. 178f. Carl Anton Riebel wurde laut Koßmaly 1798 engagiert und heiratete 1818 Christiane Louise (gen. Jenny) Klehmet, die Tochter des Kapellmeisters, die als geschätzte Sängerin beschäftigt wurde; vgl. dazu auch Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 59. Der Fagottist Groß (später Kastellan) trat danach auch als Dekorationsmaler hervor. Müller-Prem bezeichnet Groß als Cellist (S. 73), folgt darin aber offenbar lediglich den insgesamt unzuverlässigen Angaben von Max Maria von Weber (MMW I, S. 112 und 116). Möglicherweise gehen diese Angaben auf den im Vorwort (MMW I, S. XVI) genannten *Dr. Krönlein in Karlsruhe* zurück; leider fehlen dafür jegliche Nachweise.

¹³⁹ Vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 179.

¹⁴⁰ So behauptet Max Maria von Weber ohne Angabe von Quellen, bei Quartettmusiken habe der Theater-Intendant Herr von Rohr als Bratscher mitgewirkt; von den Kapellmitgliedern habe Groß (eigentlich Fagottist) das Violoncello, der Hornist Dautrevaux die Violine gespielt; vgl. MMW I, S. 112. Die Aufzählung der Kapellmitglieder (MMW I, S. 108) folgt hingegen den Angaben bei Koßmaly (wie Anm. 27, S. 178f.), nur bei Vater und Sohn Redlich irrt der Weber-Sohn: nach Koßmaly bildete der Vater (Flötist und Klarinettist der Kapelle) seinen Sohn zum Pianisten aus, Max Maria von Weber nennt den Vater als Flötisten, den Sohn als Klarinettisten. Bei C. J. A. Hoffmann (wie Anm. 40, S. 356) wird der jüngere, um 1822 verstorbene Redlich als vortrefflicher Pianist und als Geiger genannt.

	1797, Re, Ho, Ko], von Riccardeau [SP 1797], Riebel [Ko (SP 1800 noch ohne Instrumentenangabe)], Martini [SP 1800]
Bratsche:	Schwarz [SP 1797, Re, Ho], von Riccardeau (auch Ricardau, Riccordau) [SP 1797, Ko], Barnetzky [Ko]
Cello:	Pausewang jun. [SP 1797, Re, Ho, Ko], von Riccardeau [SP 1797], Lohse [Ko], Prinz Eugen (II.) [MP]
Kontrabaß:	Hötzel (auch Hetzel, Hätzel) [SP 1797, Re, Ko]
Flöte:	Redlich [SP 1797 (und 1800), Re, Ko]
Oboe:	Klehmet [SP 1797], Pausewang sen. [SP 1797, Re, Ho, Ko], Herzog Eugen (I.) [Ba]
Klarinette:	Schwar(t)z [SP 1797, Ho], Redlich [SP 1797 (und 1800), Re, Ho, Ko], Ellenberger [Ho]
Fagott:	Klehmet [SP 1797], Ellenberger [SP 1797, Ho], Richter [SP 1797 und 1800, Re, Ho, Ko], Groß [Ko]
Horn:	Dautrev(e)aux (auch Dotrevaux) [SP 1797 und 1800, Re, Ko], Prosch [SP 1797, Re, Ho, Ko]
Trompete:	Ellenberger [SP 1797]
Pauke:	Magdalon (auch Madlong) [SP 1797 (1800 nur als Sänger), Re, Ho]
Instrument fraglich:	Etmeyer [Re], Wagner [Re]

Die bloße Addition ergibt freilich noch kein Orchester; nicht alle aus den Quellen bekannten Musiker waren gleichzeitig engagiert, einige gingen bereits vor Webers Ankunft ab, manche waren inzwischen verstorben. Die Sänger (Madlong und Martini) konnten bei Opernaufführungen wohl kaum einen zusätzlichen Instrumentalpart übernehmen, standen also nur im Konzert zur Verfügung, und die Musiker, die mehrere Instrumente beherrschten, konnten innerhalb eines Werks nicht beliebig das Pult wechseln. Barnetzky berichtet dazu, er *wirkte zugleich auch etwas bei der Kapelle mit, besonders beim Theater; indem einige der Musici auch mit Schauspieler waren, so mußte ich den Fehlenden vertreten, weil ich Kenntniß von mehreren Instrumenten hatte*¹⁴¹. Zudem bleibt unklar, ob der Theaterbetrieb 1806/07 überhaupt noch in vollem Umfang aufrechterhalten wurde.

Ein Carlsruher Rechnungsbuch der Monate Juli 1802 bis Januar 1809, das Stumpe 1937 auswerten konnte, gab Auskunft über diverse Personal-

¹⁴¹ Barnetzky (wie Anm. 29), S. 3. Erst in späteren Jahren wirkte Barnetzky ausschließlich als Bratscher im Orchester mit (ebd., S. 6f.).

Veränderungen¹⁴²: Pausewang jun. war im Januar 1803 gestorben, Magdalon im September 1804, an Magdalons Stelle trat ein Kammermusikus Krause; Clementi wurde im Oktober 1806 pensioniert; ab 1803 wird ein Boskowsky als Kapellmitglied erwähnt, 1808 ein Wegner (evtl. identisch mit Regehlys Wagner?). Schmid(t) wird im Oktober 1806 als *ehemaliger Cammermusikus* bezeichnet¹⁴³. Insgesamt scheint die Fluktuation bei den Musikern allerdings geringer gewesen zu sein als beim Schauspielpersonal. Die bereits mehrfach durch die Quellen bezeugte Doppel-Beschäftigung als Schauspieler und Musiker schlug sich auch in den Rechnungs-Akten nieder: dort wird Callin als Kammermusikus (sonst generell Schauspieler), Riebel und Prosch werden dagegen als Schauspieler (sonst überwiegend als Musiker) bezeichnet.

Interessant ist Friedrich Stumpes Hinweis, daß die Ballmusik in Karlsruhe stets vom Stabstrompeter Baucke mit 9 bis 13 Mann ausgeführt wurde¹⁴⁴ – Bläser und Schlagzeuger konnte man demnach (wohl auch für Konzerte) bedarfsweise aus dem benachbarten Namslau „leihen“, wo Stab und Leib-Eskadron des von Herzog Eugen befehligten Husaren-Regiments lagen¹⁴⁵. Die *Schlesischen Provinzialblätter* von 1797 bezeugen zudem Aushilfs-Musiker aus dem nicht allzu fernen Oppeln¹⁴⁶, solche kostenaufwendigen Erweiterungen der Kapelle waren aber vermutlich auf besonders festliche Aufführungen beschränkt.

Die Auflösung der Carlsruher Hofkapelle fällt in die Jahre 1807/08, größtenteils also in die Zeit nach Webers Abreise aus Schlesien. Die Kriegsergebnisse erzwangen eine Einschränkung der Hofhaltung, der u. a. das Orchester geopfert werden mußte. Die Musiker wurden, soweit möglich, in andere Stellungen vermittelt bzw. auf Verwaltungsposten versetzt. Joseph Dautrevaux teilte Weber in seinem Schreiben vom 17. August 1808 (s. o.) mit, daß *der*

¹⁴² Personal-Angaben bei Stumpe, *Oberschlesier* 1937 (wie Anm. 22), S. 47-49. Barnetzky und von Riccardeau sind laut Stumpe nicht in diesen Rechnungsbelegen genannt, da sie hauptamtlich andere Stellen bekleideten.

¹⁴³ Allerdings nennt Müller-Prem (wie Anm. 10, S. 73) andere Kassenbücher, nach denen Schmidt noch (oder wieder?) 1826 in Karlsruhe beschäftigt war.

¹⁴⁴ Stumpe, *Oberschlesier* 1937 (wie Anm. 22), S. 48.

¹⁴⁵ Der Stab des Husaren-Regiments (nunmehr mit dem Namen „Herzog von Württemberg“) wurde 1797 nach Namslau verlegt; vgl. Esbach (wie Anm. 60), S. 20.

¹⁴⁶ *Schlesische Provinzialblätter*, Bd. 25, 2. Stück (Februar 1797), S. 161f.: *Die Herzogliche Capelle besetzt bei den Theater-Vorstellungen das Orchester, und wird bei nöthigen Fällen durch einige geschickte Musici von Oppeln verstärkt.*

Herzog, durch den harten Drang der Umstände veranlaßt, nun auch den letzten Rest der Capelle [...] entlassen habe; demnach war das Orchester bereits 1807 im Personalbestand erheblich reduziert worden, 1808 folgte die endgültige Liquidation. Auch dann blieben freilich noch einige Musiker am Ort, wie eine weitere Passage aus dem Brief beweist: Mit den Zurückbleibenden wird sehr wenig an Musik zu denken seyn, auch werden sie nicht der Musik wegen beibehalten, sondern vielmehr als Pensionairs. Klehmet, Ellenberger und Redlich sind die einzigen, welche beibehalten werden, denn Riebel und Boskowsky darf man nicht dazu rechnen, da ersterer Kammerdiener und letzterer Cammerfurier geworden. Dautreveaux' Brief überbrachte übrigens der Kontrabassist Hötzel, der im Spätsommer / Herbst 1808 – sicher auf Vermittlung des Herzogs – in die Stuttgarter Kapelle wechselte¹⁴⁷.

Der Dautreveaux-Brief benennt mehrere Mitglieder der Hofkapelle, die sich noch 1808 in Carlsruhe aufhielten: Prosch, Richter, Wagner (wohl identisch mit dem von Stumpe nachgewiesenen Wegner), Hoetzel, Schwarz, Klehmet, Ellenberger, Redlich, Riebel und Boskowsky – alles Musiker, die auch durch andere (frühere) Quellen bezeugt sind. Somit sind für die Zeit von Webers Carlsruher Aufenthalt 1806/07 folgende Instrumentalisten gesichert: Johann Gottfried Ludwig Klehmet (Violine / Kapellmeister), Carl Anton Riebel (Violine), Franz Anton von Weber a. G. (Violine), Ellenberger (Violine / evtl. auch Fagott, Klarinette), Johann Barnetzky und von Riccardau (Viola), Schwar(t)z (Viola / Klarinette), Hötzel (Kontrabaß), Redlich (Flöte / Klarinette), Josef Dautreveaux und Prosch (Horn), Richter und Groß (Fagott) sowie Wagner (oder Wegner) und Boskowsky. Ob der im Oktober 1806 pensionierte Kapellmeister Carl Clementi unter Webers Leitung eventuell noch als Geiger mitwirkte, ist nicht bekannt¹⁴⁸.

Indirekte Hinweise auf die Kapellbesetzung 1806/07 findet man in Webers Carlsruher Kompositionen, die sich ganz sicher am dortigen Personalstand orientierten und die einige signifikante Übereinstimmungen aufweisen: Die Flöte ist generell nur einfach besetzt¹⁴⁹ – der Bläsersatz der Bratschen-Varia-

¹⁴⁷ Vgl. August Wilhelm Iffland (Hg.), *Almanach fürs Theater*, Jg. 1811, S. 326 und Jg. 1812, S. 365 sowie Bernhard Korsinsky (Hg.), *Königlich Württembergisches Hof-Theater Taschenbuch*, Jg. 1 (1816), S. 15 und Jg. 2 (1817), S. 162.

¹⁴⁸ Er starb in Carlsruhe 1815 an „Lungenlähmung“, war also zu Webers Zeit anwesend; vgl. Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 37.

¹⁴⁹ Nur der Tusch JV 47 A fordert zwei Flöten, wie der Titel des Autographs (US-Wc) besagt: *Kleiner Tusch von 20 Trompetten. geblasen am 15^{ten} October 1806 in C[arlsruhe], vermischt*

tionen JV 49 (ursprünglich 2 Flöten, 2 Hörner und 2 Fagotte) mußte daher umgearbeitet werden (neu: Solo-Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte). Auf Klarinetten wird generell verzichtet. Auffällig ist die Bevorzugung der Oboe, die in den Sinfonien dankbare Soli erhält – möglicherweise, wie bereits Max Maria von Weber vermutete¹⁵⁰, eine Reverenz an den Herzog, der dieses Instrument spielte. Auch die Bratschen werden deutlich aufgewertet: stellenweise führen sie den Streichersatz (z. B. Sinfonie Nr. 1, 1. Satz, T. 5ff., 147ff.) bzw. werden solistisch geführt (z. B. Sinfonie Nr. 1, 4. Satz, T. 271ff.), in der 2. Sinfonie sind sie mehrfach geteilt. Besonders prominent werden sie zu Beginn des 2. Satzes der 2. Sinfonie eingesetzt. In den Bratschen-Variationen JV 49, in deren Erstfassung nur eine Solo-Bratsche besetzt war, ergänzte Weber in der Carlsruher Fassung eine Tutti-Bratsche. Auf diese Weise hat die kleine, knapp fünfzehn Jahre bestehende erste Carlsruher Hofkapelle unter Herzog Eugen (I.) von Württemberg in den Kompositionen Webers ein würdiges musikalisches Denkmal erhalten.



Pokój, ehemaliger Schloßplatz, Foto von F. Ziegler (2002)

mit einigen Mittelsätzen von zwey schlecht geblasenen Flöten doucen; notiert sind allerdings nur 4 Takte für 20 Trompeten. Allein die Zahl der Trompeten macht deutlich, daß hier nicht an eine Ausführung durch die Carlsruher Kapelle gedacht war, vielmehr wohl durch die in Namslau stationierten Militär-Musiker. Fraglich ist allerdings, ob die im Oktober 1806 überhaupt in Namslau waren – die Kriegereignisse sprächen eher dagegen. Ausführliche Bemerkungen zu dem Werk bei Müller-Prem (wie Anm. 10), S. 100f.

¹⁵⁰ MMW I, S. 113.

„... das hätte der Vater doch anders gemacht!“

Max Maria von Webers Erinnerungen an Richard Wagner und die
Dresdner *Tannhäuser*-Uraufführung
wiederentdeckt von Eveline Bartlitz, Berlin

Im Gedenkartikel an Caroline von Weber im vorigen Heft¹ wurden auch deren Kontakte zu dem von ihr sehr geschätzten Richard Wagner kurz beleuchtet. Sie war es, die dem jungen Musiker zuredete, die nach dem Tod von Vincenzo Rastrelli (1839) und Francesco Morlacchi (1841) vakante Kapellmeisterstelle in Dresden (neben Carl Gottlieb Reissiger) anzunehmen, die Wagner nach seinem *Rienzi*-Erfolg (Uraufführung in Dresden am 20. Oktober 1842) angeboten worden war. In seinem Probe-Dirigat hatte Wagner am 10. Januar 1843 Webers *Euryanthe* aufgeführt. Auf diese Interpretation begründete Caroline ihr Zureden, denn sie betonte, dieses Werk zum ersten Mal seit dem Tod ihres Gatten wieder im richtigen Geist und richtigen Zeitmaß gehört zu haben:²

„Einen wichtigen Einfluß auf die Erweichung meiner Stimmung übte endlich die Witwe *Carl Maria von Webers*, die lebhafte und lebenswürdige *Karoline*, in deren Haus ich mich jetzt öfter befand und deren Umgang durch unmittelbar auflebende Erinnerungen an den von mir noch immer so innig geliebten Meister für mich besonders anziehend war. Diese beschwor mich nun mit wahrhaft rührender Innigkeit, doch ja dem bedeutungsvollen Zuge des Schicksales nicht widerstreben zu wollen. Sie habe ein Recht, mich zur Einkehr in Dresden aufzufordern, um dort die Stelle einzunehmen, die seit dem Todes ihres Mannes so traurig leer geblieben sei. »Denken Sie sich«, sagte sie mir, »wie ich einst *Weber* wiedersehen soll, wenn ich ihm davon zu berichten habe, wie bisher das von ihm so aufopferungsvoll gepflegte Werk, da wo er es wirkte, verwahrlost worden; denken Sie sich, wie mir zumute ist, wenn ich dort, wo einst der seelenvolle *Weber* stand, jetzt nur noch den faulen *Reissiger* sehen soll – wie mir zumute ist, wenn ich seine Opern mit jedem Jahre geistloser heruntergespielt höre; lieben Sie *Weber*, so

¹ *Weberiana* 12 (2002), S. 26ff.

² Richard Wagner, *Mein Leben*, vollständige, kommentierte Ausg., hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1976, S. 259; zur *Euryanthe*-Aufführung vgl. ebd., S. 264.

sind Sie es seinem Andenken schuldig, in seine Stelle zu treten, um sein Werk fortzusetzen.«

Wagner wurde nach der Uraufführung seiner nächsten Oper *Der Fliegende Holländer* in Dresden (2. Januar 1843) und dem erwähnten Probe-Dirigat am 2. Februar 1843 zum Königlich Sächsischen Kapellmeister am Dresdner Hoftheater berufen und hatte damit für die nächsten Jahre eine gesicherte Existenz – bis zu seiner Flucht aus Dresden nach der gescheiterten 1848er Revolution.

Die Verdienste Wagners um die Heimführung von Webers sterblichen Überresten aus London nach Dresden sind weitestgehend bekannt und gut dokumentiert³. Wagner hatte als Vorsitzender im zweiten Komitee zur Vorbereitung der Begräbnis-Feierlichkeiten und zur Errichtung eines Denkmals in Dresden eine maßgebliche Stimme und Einfluß. Über die geglückten Unternehmungen und die Beisetzungs-Zeremonien im Dezember 1844, zu denen Wagner neben seiner vielzitierten Grabrede auch einen Trauermarsch nach *Euryanthe*-Motiven und einen Grabgesang (mit eigenem Text) für Männerstimmen geschrieben hatte, berichtete er ausführlich in seiner Autobiographie⁴. Bekannt ist in diesem Zusammenhang zudem ein Brief Wagners vom 3. September 1844 an den damals in London weilenden Max Maria von Weber⁵.

Ein Zufall spielte uns einen Aufsatz von Max Maria von Weber in die Hände, dessen Hauptteil eine Begegnung mit dem englischen Ingenieur Samuel

³ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. II, Leipzig 1864, S. 714 ff.; Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland dargestellt vom Ausgange des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, [4:] *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 2: *Dokumente 1842-1845 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 7)*, Regensburg 1967, Dokumente 483-497, 499 und 619; Hans John, *Die Überführung der Gebeine Carl Maria von Webers nach Dresden. Eine Dokumentation nach Archivquellen*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 30 (1988), S. 90-95.

⁴ Richard Wagner (wie Anm. 2), S. 308-312. Autograph der Grabrede: *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. R. Wagner 4. *Trauermusik nach Motiven aus Carl Maria von Webers Euryanthe für Bläser* (WWV 73): *D-B*, Mus. ms. autogr. R. Wagner 3; *An Webers Grabe*, Gesang für vierst. Männerchor Des-Dur (WWV 72), Autograph 1992 bei Sotheby's (Fotografie des Autographs: *A-Wn*, PhA 50); vgl. auch die Dokumentation in: Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 18 II, Mainz 1997, S. XL-XLIII und Bd. 16, Mainz 1993, S. 203-213.

⁵ Vgl. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. II, Leipzig 1970, S. 395f. Das Original ist verschollen. Hans Schnoor erwähnt in seinem Buch *Weber. Gestalt und Schöpfung* (Dresden 1953, S. 426) zusätzlich einen ehemals im Familienbesitz befindlichen Brief Wagners von 1855, in dem dieser dem Weber-Sohn von einer Neueinstudierung der Weberschen *Silvana* abtät.

Clegg (1781-1861) reflektiert, der u. a. in London die Gasbeleuchtung einführte. Weber gedenkt ferner weiterer bedeutender englischer und deutscher Ingenieure, die sich, ebenso wie Clegg, vor allem um das Eisenbahnwesen verdient gemacht hatten, und kommt schließlich auf Richard Wagner zu sprechen. Die diesbezüglichen Passagen bieten eine wunderbare Ergänzung zum Thema, die wir unsern Lesern nicht vorenthalten wollen⁶. Weber hat diese Reminiszenzen 34 Jahre nach den geschilderten Begegnungen veröffentlicht, dadurch sind Erinnerungsfehler nicht ausgeschlossen; besonders die zeitliche Einordnung ist nachweislich falsch (vgl. Anm. 7). Trotz solcher Irrtümer hat der Bericht aber bis heute nichts an Lebendigkeit eingebüßt, beleuchtet er doch großartig die damalige Dresdner Kulturszene:

„Drei Jahre nach diesem Feste⁷ saß ich mit Karl Maria von Weber's Wittwe, meiner Mutter, vor der prachtvollen Rothsamt-Courtine Desplechin's⁸ im Dresdener Hoftheater, deren Emporgehen die Venusberg-Decoration der ersten Scene des »Tannhäuser« enthüllen sollte. Die kleine Gestalt des jungen Componisten war am Dirigentenpult erschienen; – bleich und bewegt erhob er den Taktstock – denselben, den ich als Kind so oft in meines Vaters Hand gesehen hatte. Wagner's Art zu dirigiren, die jetzt eine so ganz andere geworden, hatte damals viel Aehnlichkeit mit der Weber's⁹. Seine Bewegungen waren meist

⁶ *Kleine Erinnerungen an große Menschen* [Folge 2], in: *Deutsche Rundschau*, Bd. XXI, (Oktober-Dezember 1879), S. 446-459 [das nachfolgende Zitat ist den Seiten 455-458 entnommen]. Gekürzt in: Max Maria von Weber, *Vom rollenden Flügelrade. Skizzen und Bilder* (nachgelassenes Werk), Berlin 1882, S. 10-39 [darin Folge 1 komplett, Folge 2 gekürzt (ohne den hier wiedergegebenen Text)]. Der auf Wagner bezogene Abschnitt ist gekürzt nochmals wiedergegeben bei: Edgar Istel, *Wagner und die Familie Weber*, in: *Richard Wagner-Jahrbuch*, hg. von Ludwig Frankenstein, Bd. 3, Berlin 1908, S. 56-61 (nochmals in: *Rheinische Musik- und Theater-Zeitung*, Jg. 10, 1909, Nr. 42, S. 543-545).

⁷ Mit diesem Fest, von dem der Weber-Sohn zuvor als dem *bedeutsamsten* seines Lebens berichtet (ebd., S. 454), kann nur die Zusammenkunft im Anschluß an die offiziellen Trauerfeierlichkeiten im Rahmen der Umbettung der sterblichen Überreste seines Vaters am 14./15. Dezember 1844 gemeint sein. Max Maria von Weber ordnet die *Tannhäuser*-Uraufführung im Dresdner Hoftheater (19. Oktober 1845), die im Zentrum seiner Wagner-Erinnerungen steht, fälschlich drei Jahre später (also zwei Jahre zu spät) ein.

⁸ Edouard Désiré Joseph Despléchin (1802-1870), französischer Theaternaler, der vorwiegend für die Pariser Oper arbeitete, aber auch Dekorationen für andere französische und ausländische Theater lieferte, z. B. für Toulon, Brüssel und Dresden.

⁹ Max Maria von Weber war vier Jahre alt, als sein Vater starb; insofern verwundert die Erinnerung an dessen Dirigat. Vielleicht sind diese Bemerkungen eher auf Äußerungen seiner

einfach, fast eng, aber die Präcision dieser kurzen Regungen des Stabes ließen kein Schwanken aufkommen; obgleich sie sich nur in Momenten bedeutenden Affectes zu weiten Schwingungen von Hand und Arm ausdehnten, wirkten sie mit der Unwiderstehlichkeit elektrischer Zuckungen auf das Orchester.

Die, dichtgedrängt, alle Räume des Hauses füllende Masse, welche Alles in sich begriff, was das damalige Dresden Wagner's, Semper's, Rietschel's und Bendemann's¹⁰ an geistigen Bedeutungen umfaßte, brachte dem Werke nur vereinzelte Sympathien entgegen. Die abenteuerlichsten Gerüchte, durch die Worte »Venusberg«, »Sängerkampf«, »Romfahrt« &c angeregt, waren im Umlauf. Im großen Ganzen erwartet das Publicum vom Componisten des »Rienzi« ein farben glühendes, von packenden Melodien volles, instrumental überreich colorirtes, mehr als rauschendes, sehr üppiges Werk im modernsten, an Meyerbeer angelehnten Stile, während die Minorität, mit Hinweis auf den »Fliegenden Holländer«, gar nicht genug des romantisch Phantastischen davon zu erzählen wußte.

Wir, eine sehr kleine Gemeinde (in der Weber's von ihm hochverehrte Wittwe nie fehlen durfte), die der junge Componist in seiner behaglichen Wohnung auf der Ostra-Allee zuweilen versammelte, um ihr in seiner wunderlichen, nervösen, aber eindringlichen Weise, größere oder kleinere Bruchstücke aus seinen umfassenden, damals begonnenen

Mutter Caroline gestützt. Allerdings berichtet der Weber-Sohn an anderer Stelle über seine Proben-Besuche zur Einstudierung der *Euryanthe* 1824 in Dresden als Zweijähriger (!): [...] wenn sie [Wilhelmine Schröder-Devrient] mir vom strengen Regiment von meines Vaters Taktstock und dem unheimlichen Glühen seiner Brille erzählte, da stand ich wieder als Knabe neben dem Souffleurkasten des Hoftheaters zu Dresden, wohin ich oft während der Proben zur „Euryanthe“ gehoben wurde, neben mir saß wieder des Vaters großer Jagdhund, der mit mir zuweilen gleiche Vergünstigung genoß und vor mir bewegte sich die glanzlose Probenscenerie, tönten die vertrauten Melodien, die oft des Meisters unbarmherziges „Pst“, auch wenn sie aus Frau Devrient's Munde kamen, mitten durchschnitt [...]; vgl. Max Maria von Weber, *Ein Ausflug nach dem französischen Nordafrika*, Leipzig 1855, S. 2. Zur Bekanntschaft des Weber-Sohnes mit Wilhelmine Schröder-Devrient vgl. auch die Reminiszenzen von Maria Wildenbruch, geb. von Weber, in: Hartmut Herbst, *Weber-Spuren in Weimar*, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 24.

¹⁰ Gottfried Semper (1803-1879), Architekt (u. a. Dresdner Opernhaus und Synagoge) und Lehrer an der dortigen Kunstakademie 1834-1849; Ernst Rietschel (1804-1861), Dresdner Bildhauer, schuf 1860 das Weber-Denkmal (heutiger Standort neben der Semper-Oper); Eduard Bendemann (1811-1889), Maler, war 1838-1859 Professor an der Kunstakademie in Dresden, Lehrer von Alexander von Weber.

Textcyclen¹¹ vorzutragen, wußten wenigstens, was wir vom Stoff und dramatischen Verlauf der Oper zu erwarten hatten. Mit unbegreiflicher Geduld ertrug der junge Meister bei diesen Vorträgen das Zerreißen der wirkungsvollsten Momente in denselben durch das Gekläff seines kleinen, unglaublich verzogenen Lieblingshundes, oder die absurden Töne seines Papagei's, der ihm mitten im begeisterten Vortrag der Pilgerchöre, oder Lohengrin's und Elsa's Liebesgespräche »Richard, komm herauf!« zurief, oder den grellen Klang zusammengestoßener Gläser täuschend nachahmte. Auf das Gutmüthigste und mit unerschütterlichem Ernste, den zu beherrschen oft in solchen Momenten seinen Zuhörern schwer wurde, unterbrach dann Wagner seinen Vortrag, um die frechen Thiere durch Schmeicheleien und Leckerbissen zu beruhigen, wobei ihn seine schöne und überaus liebenswürdige erste Gattin¹², die treue Mitträgerin der Misère während der ersten Periode seiner Künstlerlaufbahn vor den Erfolgen des »Rienzi«, auf das Anmuthigste unterstützte. Diese kleine bevorzugte Gemeinde bestand keineswegs aus künstlerischen Größen. Wagner hatte wenig Freunde unter diesen in Dresden und hielt sich schroff und abweisend von fast allen fern. Die ständigen Mitglieder seines Auditoriums bildeten der später so unheilvoll in die Revolution von 1849 verwickelte, begabte, aber unfleißige August Röckel¹³, der geistreiche, aber als Künstler wenig hervorragende Schauspieler Heine¹⁴ und eine treffliche Sängerin

¹¹ Neben dem *Tannhäuser*-Buch erinnert sich Weber w. u. auch an Passagen aus dem *Lohengrin*, dessen Text-Erstschrift Wagner am 27. November 1845 abgeschlossen hatte; eine erste Lesung daraus im Freundeskreis ist für den 18. Dezember 1845 bezeugt; vgl. John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner. Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mainz u. a. 1986, S. 311 und 323.

¹² Minna Planer (1809-1866), Heirat mit Wagner am 24. November 1836, geschieden 1861.

¹³ August Röckel (auch Roeckel) (1814-1876), Dirigent, Kapellmeister, Neffe und Schüler Johann Nepomuk Hummels, war 1830-1832 Assistent Rossinis in Paris, 1832 in London Assistent von Meyerbeer an der französischen Oper, Musiklehrer und Operettenkomponist, 1838 in Bamberg, 1839/40 in Berlin, dann Weimar, 1843-1849 zweiter Musikdirektor unter Richard Wagner in Dresden, beteiligte sich 1848/49 an der Dresdner Revolution, Herausgeber der politischen Wochenschrift *Volksblätter*, Landtagsabgeordneter und Mitglied der provisorischen Regierung, 1849-1862 inhaftiert, danach als Journalist in Frankfurt/Main, München und Wien tätig.

¹⁴ Ferdinand Heine (1798-1872) war 1819-1850 Charakterdarsteller und Komiker am Dresdner Hoftheater, 1850-1852 Garderobe-Inspektor des Hoftheaters in Berlin, dann Lehrer der Vortragskunst am Dresdner Konservatorium.

Frau Kriete¹⁵, zu denen sich ausnahmsweise, wenn ich mich recht entsinne, zuweilen die Schröder-Devrient¹⁶, damals zwar schon rasch im Abblühen ihres Glanzes begriffen, aber immer noch eine mächtige Künstlerin und ein faszinierendes Weib, und Wagner's Bruder, Albert¹⁷, mit seiner Tochter Johanna¹⁸, dem entzückendsten Bilde einer deutschen, romantischen Fürstentochter, die später seine Elisabeth und Elsa, in nie wieder auch nur annähernd erreichter Weise in Erscheinung und Darstellung verkörperte, gesellten. Aber gerade weil wir den dramatischen Bau des Werkes, das noch hinter jener Desplechin'schen Gardine ruhte, in seiner ganzen Neuheit, Tiefe und Größe kannten, mußte sich unsere Spannung auf das Höchste steigern, wie es dem jungen Meister gelungen sein werde, dieser [sic] mächtigen dramatischen Gliederungen, deren Gleichen noch kein Operntext aufzuweisen gehabt hatte, mit musikalischer Rundung, Fülle und Schönheit zu umkleiden. Daß wir keine »Oper« im bisher mit diesem Werke verknüpften Sinne zu erwarten hatten, war uns vollkommen klar – das »Was« aber, welches dafür geboten sein werde, – lag eben hinter jener Gardine.

Wie die jetzige Generation, die mit Eisenbahnen, Dampfschiffen, Telegraphen geborne ist, sich eine Welt, ein Leben ohne das Alles, und den Eindruck von dessen ersten Kommen und Werden nicht mehr klar

¹⁵ Henriette Wüst (1816-1892), Sopranistin, heiratete 1843 den Schauspieler Georg Kriete (1800-1868). Sie debütierte an der Leipziger Oper, war dann kurze Zeit in Breslau und 1834-1858 (Gastspiele bis 1866) am Dresdner Hoftheater engagiert. Sie sang u. a. die Partie der Irene in der UA des *Rienzi*, später auch die Partie des Adriano. Nach Beendigung ihrer aktiven Laufbahn übernahm sie pädagogische Aufgaben.

¹⁶ Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860), Webers *Euryanthe* in der Dresdner EA 1824 (vgl. Anm. 9), war zu der Zeit bereits (seit 1842) in zweiter, unglücklicher Ehe mit einem Herrn von Döring verbunden, der sie hinterging und finanziell ausbeutete. Sie hatte bei den Dresdner Wagner-Uraufführungen den Adriano (*Rienzi*), die Senta (*Der Fliegende Holländer*) und die Venus (*Tannhäuser*) gesungen.

¹⁷ Albert Wagner (1799-1874), Opernsänger u. a. in Würzburg, Bernburg, einige Zeit Opernregisseur in Berlin.

¹⁸ Johanna Jachmann-Wagner (1828-1894), Sopranistin, natürliche Tochter des hannoveranischen Leutnants Bock von Wülfigen, adoptiert von Richard Wagners Bruder Albert. Spielte schon Kinderrollen und trat in Würzburg und Bernburg auf; sang ab 1844 in Dresden, u. a. die Elisabeth bei der *Tannhäuser*-Uraufführung. Ab 1850 war sie mit glänzendem Erfolg in Berlin engagiert. 1859 heiratete sie den Landrat Jachmann. Nach zeitweiligem Verlust ihrer Stimme arbeitete sie als Schauspielerin in Berlin, zog sich 1872 von der Bühne zurück, sang aber auf besonderen Wunsch ihres Onkels 1872 und 1876 nochmals in Bayreuth.

vorstellen kann, so ist es ihr, die mit Wagner's Opern aufwuchs, nicht mehr vorstellbar zu machen, wie unmöglich es für die Jugendzeitgenossen des originalen Künstlers war, Das auch nur entfernt vorher zu ahnen, was er mit seinem »Tannhäuser« brachte. Auch die bestwilligste, lebendigste Phantasie der Epigonen kann keine Vorstellung davon gewinnen, in welchem Maße das Werk dessen ersten Hörern, als ein Gemisch von Großem, Erhabenem, Schönem mit Bizarrem, künstlerisch geradezu Unmöglichem, ja Trivialem und beinahe Lächerlichem erschien. Mächtig gepackt waren Alle, aber die Ergriffenheit durchlief die ganze Scala der menschlichen Empfindungswelt, von der begeisterten Entzückung, die in äußerster Minorität war, bis zum grimmigsten künstlerisch-sittlichen Zorn und Spott hinab.

Nie vor-, nie nachher habe ich im ganzen Wesen eines großen Auditoriums eine künstlerische Einwirkung so durchgreifend ausgedrückt gesehen, als die, welche sich im Publicum der ersten Tannhäuser-Vorstellung nach dem Vorüberschreiten der Ouverture spiegelte. Starres Staunen, höchste nervöse Erregung, ängstliches Suchen, lauteste Erwartung, Spannung, Verwunderung – selten hie und da aufleuchtendes Verstehen und Entzücken, lag auf allen Gesichtern. Frauen brachen in Thränen nervöser Erschütterung aus – vor Allen aber löste sich ein mächtiger Druck nach deren Schluß, als sei Etwas in seiner Neuheit und Größe Unheimliches, Unbequemes und Drückendes, jedenfalls aber Mächtiges vorübergegangen.

Es ist hier nicht der Ort, den unglaublichen Wechsel der Eindrücke zu schildern, der sich im Verlauf des Werkes in einem Publicum vollzog, dem Alles, bis selbst zum Alphabet der Sprache herab, in der dasselbe redete, neu war; wie die Stellen, welche an die gewohnte Opernform anklangen, unglaublich zündeten und dazwischen eine Abspannung, sogar Langeweile eintrat, die, uns jetzt absolut unverständlich, oft einer Art stiller Desperation glich.

Nur drei Anschauungsmomente schienen nach dem Schlusse der Oper, der sich mit ablehnendem Schweigen der Masse vollzog, eine breitere Basis im Publicum, das sich wie eine Schar aus einer stürmischen, tief bewegenden Parlamentssitzung Kommender, laut und wild debattierend, auf die stillen Straßen des Dresden von 1847 [recte: 1845] ergoß, gewonnen zu haben. Daß zwar die Rede des Werkes, in der es eben zu der Menge gesprochen hatte, so weit entfernt vom gewöhnlichen trivialen Opern-Jargon, ja man gab sogar zu, an Vornehmheit

darüber, stehe, wie das Nibelungenlied über dem Text zum Figaro; aber daß der musikalische Ausdruck sich gerade im umgekehrten Verhältnisse hierzu befinde, die Poesie des Werkes kaum für etwas Anderes als nervösen Sinnenkitzel gelten können, die Form desselben allen Regeln der Kunst entgegen und monströs sei, und daß endlich der Mangel an zum Herzen gehender Melodien, an eigentlicher musikalischer Schönheit, über das Maß alles Erlaubten hinausgehe. So unbegreiflich alles Das dem mit dem Wagnercultus aufgewachsenen Geschlecht und uns Allen jetzt erscheinen mag, so klang es doch in tausend Variationen aus den leidenschaftlich bewegten, lauten Massen heraus, die nur zögernd und lebhaft gesticulirend das Haus verließen.

Weber's Wittwe, die der Vorstellung mit gespannter Aufmerksamkeit gefolgt war, hatte zwar zuweilen staunend und verwundert den Kopf geschüttelt, aber nur beim Sängerkriege die leise Aeüßerung gethan: »das hätte der Vater doch anders gemacht!«¹⁹ Sie erhob sich am Schlusse und sagte, all' die lauten Controverse hörend, bloß: »Ja, ja, gerade so hat man zu Wien nach der ersten Aufführung des Don Juan auch gesprochen – laß uns auf die Bühne gehen, ich muß Wagner die Hand drücken«. – Oben in dem nur noch halb erleuchteten Raum, in dem alle Erscheinungen des Venusbergs und Wartburgkampfs in Gestalt dunkelbunter Coulissen, Hintergründe und Soffitenfetzen der köstlichen Decorationen von Dieterle²⁰ und Despléchin, Balken, Seile und Wolken herumhingen, stand Wagner, blaß und sich den Schweiß abtrocknend, in einem Kreise von Künstlern und Freunden, die sehr gemischte Empfindungen bewegten. Wußte man doch nicht recht, ob das Werk einen tiefgehenden Erfolg erhalten, oder ein innerliches Fiasco erlitten habe, so verschieden waren auch die Kundgebungen des Publicums von denen bei »Premièren« anderer Werke gewesen.

¹⁹ Dieser Einwand bezieht sich wohl eher auf die generellen Unterschiede in der Kompositionsweise, nicht auf Webers eigenes, unausgeführt gebliebenes *Tannhäuser*-Projekt zu einem Libretto von Clemens Brentano. Am 21. November 1816 hatte Carl Maria von Weber seiner Braut in einem Brief aus Berlin mitgeteilt: *Brentano war heute Morgen bei mir, und las mir den Plan des Tannhäusers vor, Ich glaube daß es ein seltsam interessantes Ding geben wird, auf jeden Fall voll Leidenschaft und wunderbarem Interesse. Zeit wäre es daß ich einmal eine ordentliche Oper unter die Fäuste bekäme.*

²⁰ Jules Pierre Michel Diéterle (1811-1889), französischer Maler, arbeitete eine Zeitlang als Theatermaler mit Despléchin zusammen, auch für Brüssel und Dresden, 1848-1855 in der Manufaktur von Sèvres tätig, Mitarbeit bei der Dekoration des Palais de l'Elysée in Paris.

Als Wagner Weber's Wittwe sah, eilte er bewegt auf sie zu, reichte ihr die Hände und fragte laut: »Nun?« Aber ehe diese antworten konnte oder wollte, schoß die Schröder-Devrient, die die Venus gesungen hatte und nach der aufgeführten Bearbeitung in der Schlußerscheinung des Venusbergs beschäftigt gewesen war, im weißen Peignoir mit halbopenem, prächtigem Blondhaar aus ihrer Garderobe heraus, packte sie in ihrer leidenschaftlichen Weise am Arm und rief: »Nicht wahr Weberchen, ... Musik hat er gemacht – aber ein großer Mann wird er doch!« – Und in helles Lachen löste sich die Spannung der phantastischen Scene, deren Detail mir unvergeßlich in der Erinnerung geblieben ist und sich zu immer neuer Lebendigkeit auffrischt, so oft ich den Vorhang nach dem Werke fallen sehe, das für mich, so wenig mir auch die Offenbarung der späteren Werke Wagner's zu Theil geworden ist, zu dem Herrlichsten gehört, was deutsche Kunst geschaffen hat.

Ich traf, auf einer Reise nach Nordafrika begriffen, die große Künstlerin, die von K. M. v. Weber, so zu sagen, entdeckt worden war, in ihm ihren eigentlichen Meister und Lehrer verehrte und mit den Seinen stets in freundschaftlicher Beziehung geblieben war, fünf Jahre später in Paris wieder²¹.

Ihr gewaltig heißblütiges Naturell hatte sie in der sturmbewegten, kurz auf die erste Aufführung des »Tannhäuser« folgenden Periode, in eine Gesinnungsrichtung gedrängt, in der sie sich mit den beiden größten Künstlern ihrer Art in unserer Zeit, Wagner und Semper zusammenfand, und die sie leidenschaftlich einst in ein Album schreiben ließ: »Die L i n k e n, das sind die R e c h t e n!« Die Kundgebungen dieser Gesinnungen hatten sie, wie jene Kunstheroen, aus Deutschland vertrieben. Sie war damals die Gattin eines ungemein liebenswürdigen, geistvollen, liefländischen Edelmanns von Bock, ihr kleiner Salon in der Rue de la fermière des Mathurins der Sammelpunkt einer Anzahl von Elitepersönlichkeiten, die nicht groß sein konnte, da die Hausfrau nur die mit gesellschaftlicher Liebenswürdigkeit gepaarte geistige Bedeutung zu ihren Familiaren werden ließ. »Gelehrte Bären«, sagte sie, »kann ich eben so wenig brauchen, als platte Affen.«

²¹ Die Schröder-Devrient, die 1850 den livländischen Baron von Bock geheiratet hatte, verbrachte den Herbst und Winter 1852/53 in Paris. Max Maria von Weber war auf der Durchreise nach Algier im März 1853 mehrmals Gast bei den Kaminabenden in ihrem Salon in Paris, zu denen sich die geistige Elite der Seine-Metropole versammelte; vgl. Max Maria von Weber, *Ein Ausflug nach dem französischen Nordafrika*, Leipzig 1855, S. 2f.

Sie sang häufig in diesem kleinen Kreise und f ü r diesen. Die Stimm-
mittel hatten sie fast ganz verlassen, aber die glühende, tief durchgei-
stigte Macht ihres Vortrags hat nie auf größerer Höhe gestanden. Wer
von ihr »den Erbkönig« oder »Ich grolle nicht« damals gehört hat, dem
rieseln noch bei der Erinnerung Weihschauer durch die Glieder. –

Auch hier im Exil hatte sie die Begeisterung für jede bedeutende
Leistung, den heiligen Zorn gegen Unrecht und Unterdrückung, die sie
groß und unglücklich zugleich gemacht hatten, bewährt.“

Webers Erinnerungen schließen mit dem Gedenken an den französischen
Astronomen Urbain Jean Joseph Leverrier (1811-1877), der 1846 den
Planeten Neptun entdeckt hatte.

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Bad Emser Briefe in einer Faksimile-Edition vom Feinsten

Die wohl schnellste Produktion ihres bisherigen Bestehens hat die Weber-Gesamtausgabe vor der Leipziger Buchmesse 2003 zusammen mit dem Münchner Verleger Dr. Wolfram Göbel absolviert. Es handelt sich um ein 120 Seiten umfassendes Bändchen, das zur Buchmesse im Verlag *Allitera* München erschien:

„... die Hoffnung muß das Beste thun.“ Die Emser Briefe Carl Maria von Webers an seine Frau, hg. von den Mitarbeitern der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Joachim Veit (Detmold) mit Eveline Bartlitz und Dagmar Beck (Berlin), ISBN-3-935877-91-9.

Das Besondere an diesem Band: Alle abgedruckten Briefe von Webers Emser Kur im Sommer 1825 sind vollständig in Farbe faksimiliert, dazu kommen Ausschnitte aus dem Tagebuch und etliche zusätzliche Abbildungen sowie vollständige Übertragungen der Briefe und zusammenhängende Kommentar-Abschnitte. Entstanden ist so ein kleiner bibliophiler Band – und dies in dem neuen *Book-on-Demand*-Verfahren, das damit einmal mehr seine große Leistungsfähigkeit unter Beweis stellt. Erstmals wurden auf der Leipziger Buchmesse von Dr. Wolfram Göbel, dem Leiter der Buch & medi@ GmbH, München, einige Bücher im brandneuen Farb-Faksimile-Verfahren präsentiert. Die Mitarbeiter der Weber-Ausgabe haben sich sehr darüber gefreut, durch die neue Veröffentlichung dieses innovative Verfahren mit vorstellen zu dürfen, auch wenn leider die Entwicklungskosten noch keine attraktive Preisgestaltung ermöglichten. Wie bei allen neuen Techniken, dürfte das aber eine Frage der Zeit sein, und für wissenschaftliche Editionen tun sich auf jeden Fall hier völlig neue Perspektiven auf.

Die Zeit vor der Produktion verlief ebenso „stürmisch“ wie die Herstellung selbst: Ausgesucht werden sollte eigentlich ein kleineres Briefkorpus, zu dem bereits alle wichtigen Informationen vorlagen. Den Mitarbeitern der Weber-Ausgabe schienen die Emser Briefe besonders attraktiv; allerdings hatten sie nicht geahnt, daß sich der Kommentierung anfangs erhebliche Hindernisse entgegenstellen würden, da sich an allen Ecken und Enden „schwarze Löcher“ auftaten, die nur schwer mit Wissen zu füllen waren. Aber in den letzten beiden Wochen der etwa vierwöchigen(!) Vorbereitungen „purzelten“ dann die Informationen. Einen entscheidenden Schub in den letzten Tagen vor Redaktionsschluß brachte ein Besuch im Stadtarchiv und Stadtmuseum

in Bad Ems, wo Herr Dr. Jürgen Sarholz in höchst erfreulicher Weise die „Quellen“ zum Sprudeln brachte. Schließlich konnte Herr Allroggen bei einem privaten Besuch in Wiesbaden auch noch im dortigen Staatsarchiv einige bislang völlig unbekannte Daten aufstöbern, so daß sich am Ende die einzelnen Puzzle-Teile doch zu einem recht runden Bild zusammenfügen ließen. Die drei Herausgeber haben bei Gelegenheit dieser „Intensivphase“ des Kommentierens gemerkt, wie außerordentlich gewinnbringend solche „konzertierten Aktionen“ für die Kommentar-Arbeiten an den Briefen und Tagebüchern sind und wollen daraus entsprechende Konsequenzen ziehen.

Noch eine Neuerung ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Im Zuge der zunehmenden Vertrautheit mit neuen Techniken und wegen der ungeheuren „Eilbedürftigkeit“ wurden alle Korrekturen auf elektronischem Wege übermittelt – nicht etwa als „Fax“, sondern in diesem Falle wurden alle notwendigen Änderungen oder Korrekturanmerkungen direkt per elektronischen Stift bzw. über Tastatureingabe in sogenannte *PDF*-Dateien eingefügt und dann per e-Mail-Anhang an den Verleger versandt. Was spätnachts verschickt war, konnte am nächsten Morgen in München gleich korrigiert werden. Dieses Verfahren hatten die Mitarbeiter der WeGA zuvor schon mit Erfolg bei Korrekturen im Notensatz angewendet, denn es spart die für Zweit- und Drittkorrekturen (oder Sicherungskopien) notwendige Kopier- und „Buntmal“-Arbeit. Der Notensetzer Frank Litterscheid konnte seinerseits in den neuen, korrigierten Dateien entsprechende Rückfragen eintragen, die sich ggf. einfach wieder „löschen“ ließen. Darüber können Sie demnächst mehr in der Rubrik „Digitale Edition“ auf der Homepage der WeGA finden. Wenn Sie Näheres über den Ems-Band wissen möchten, können Sie sich im Internet unter www.allitera.de informieren.

Weber-Studien 7

Ein klein wenig länger als für den Ems-Briefe-Band war der zeitliche und organisatorische Vorlauf für die neuen *Weber-Studien*. Im November 1998 hatten die Mitarbeiter der WeGA in Zusammenhang mit der Berliner Präsentation der Gesamtausgabe zu einem Kolloquium mit dem Thema *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit* in die Räume der dortigen Staatsbibliothek eingeladen (vgl. *Weberiana* 9, S. 7-14). Die Thematik hatte sich uns förmlich aufgedrängt, waren doch damals gerade die Bände zu Webers *Preciosa* und seinen „sonstigen“ Schauspielmusiken in Arbeit und stellten uns vor viele Fragen: Inwieweit ist die Kenntnis des Schauspieltextes für die Edition der Schauspielmusik von Belang; wie wird dies vom Editor

dargestellt? In welcher Form sollte das Drama innerhalb der Musik-Edition kommentiert, dokumentiert oder ggf. auch ediert werden? Was gehört zur Textgestalt des Werkes: Text und Musik oder nur Musik, und hat Schauspielmusik als Bestandteil einer Bühnenfassung überhaupt im engeren Sinne Werkcharakter? Welche Rolle spielt dabei das Qualitätsgefälle zwischen der „Alltagsware“, also den mengenmäßig vorherrschenden, oft banalen Gelegenheitsproduktionen, und einzelnen besonders avancierten Konzepten der Schauspielmusik – sind sie unterschiedlich zu behandeln? Der interdisziplinäre Austausch mit Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaftlern war äußerst fruchtbar. Natürlich wurde keine Einmütigkeit in der Beurteilung der Problematik erzielt, aber der teils lebhaft Diskurs half uns doch, unsere eigene Position zu finden bzw. zu begründen.

Aber natürlich war das Schauspielmusik-Kolloquium nicht nur als „argumentative Hilfeleistung“ für die Weber-Gesamtausgabe gedacht, die Beiträge sollten selbstverständlich auch einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt werden. Ursprünglich als Band 5 der *Weber-Studien* geplant, kamen uns zwei Dissertationen „dazwischen“, deren Publikation seitens der Herausgeber und des Verlages Vorrang eingeräumt wurde, aber als schließlich Ende 2002 die letzten Manuskripte zum Tagungs-Band eingetroffen waren, gab es kein Halten mehr ... Dagmar Beck und Frank Ziegler zückten das „redaktionelle Skalpell“ und flugs wurden die Beiträge zur Publikation vorbereitet. Die ursprüngliche Planung, auch die Diskussion zu den einzelnen Referaten und Statements in den Band einfließen zu lassen, wurde nur in stark „reduzierter“ Weise umgesetzt: Da sich besonders hinsichtlich des editorischen Umgangs mit Schauspielmusiken – dem für uns zentralen Punkt des Erfahrungsaustausches – die einzelnen Standpunkte im Laufe der Diskussion eher verhärteten als aufeinanderzubewegten, übernimmt nun das Vorwort des Bandes die Aufgabe, die divergierenden Positionen darzustellen. Als Fazit ließe sich lediglich festhalten, daß die editorische „Patentlösung“ kaum zu finden sein dürfte; vielmehr muß der Editor bei jeder Schauspielmusik neu aus der Betrachtung von Werkgenese und -Rezeption heraus eine dem jeweiligen Werk angemessene Darbietungsform entwickeln.

Der redaktionellen Auseinandersetzung folgte quasi „auf dem Fuße“ die formale Aufbereitung: Das Layout des neuen *Weber-Studien*-Bandes übernahm einmal mehr Joachim Veit, und so konnte der Tagungsbericht im Frühjahr druckfertig auf CD-ROM an den Verlag gegeben werden. Inzwischen ist der opulente Band gedruckt und kommt fast zeitgleich mit diesem *Weberiana*-Heft auf den Markt. Wir sind auf die Reaktionen gespannt.

Neues systematisches Werkverzeichnis (WeV) endlich in Kurzfassung im Internet

Was lange währt, ... – ob es wirklich gut wird, muß man erst einmal sehen. Augenblicklich ist jedenfalls der Internet-Auftritt der Weber-Gesamtausgabe, den Sie seit Ende der kalten Wintermonate unter:

<http://www.weber-gesamtausgabe.de>

finden können, noch recht bescheiden. Immerhin sind dort bereits eine Bibliographie der Weber-Literatur ab 1989, Hinweise auf neue Notenausgaben, ein Überblick über die Bände der Gesamtausgabe, Informationen zu den *Weber-Studien* (einschließlich Inhaltsangaben), zu den bereits erschienenen Bänden der WeGA oder zu den praktischen Folgeausgaben u. a. m. abrufbar. Der Internet-Auftritt wächst allerdings langsam, da er von den Mitarbeitern in ihrer Freizeit betreut wird und von letzterer oft wenig übrig bleibt ... Aber immerhin konnte im Juni 2003 eines der wichtigsten Informationspakete ins Netz gehen: die Kurzfassung des neuen systematisch-chronologischen Werkverzeichnisses, das Frank Ziegler manch unruhige Nacht bescherte, da es immer noch genügend unklare Gruppen gibt. Um die problematischen Gruppen (etwa die Kantaten, die Lieder oder die Bearbeitungen, bei denen einzelne Werke immer noch nicht sicher datiert bzw. definitiv Weber zugeschrieben werden können) nicht voreilig mit dann wieder umzuwerfenden Numerierungen zu versehen, wurden solche Nummern erst einmal „vorsichtig“ nur in Graustufen wiedergegeben. Bei den meisten Gruppen aber läßt sich jetzt die „feste“ neue Werkverzeichnis-Nummer angeben. So hat z. B. der *Freischütz*, der bei Jähns unter der Nr. 277 auftaucht, nun die neue Nummer WeV C. 7 (C = Opern und Singspiele), die bei Jähns unter den Nummern 99-104 rubrizierten *6 Sonates progressives* für Violine und Klavier haben nun die Sammelnummer WeV P. 6 (P = Gruppe Kammermusik). Das neue Verzeichnis hat folgende Einteilung:

A. Kirchenmusik

B. Kantaten, Huldigungsmusiken und andere Gelegenheitswerke

C.-F. Bühnenwerke und Vertonungen dramatischer Texte für den Konzertgebrauch

C. Opern und Singspiele

D. Einlagen zu fremden Opern und Singspielen

E. Konzertarien und Duette mit Orchesterbegleitung

F. Schauspielmusiken

G.-L. Lieder und Gesänge

- G. Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen mit und ohne Begleitung
- H. Mehrstimmige Gesänge für Männerstimmen mit und ohne Begleitung
- I. Duette mit Klavierbegleitung
- K. Kanons
- L. Solo-Lieder

M.-O. Orchestermusik

- M. Ouvertüren und Sinfonien
- N. Werke für konzertierendes Soloinstrument und Orchester
- O. Tänze und Bläsermusiken
- P. Kammermusik

Q.-T. Klaviermusik

- Q. Sonaten
- R. Variationen
- S. Sonstige Klaviermusik zu zwei Händen
- T. Klaviermusik zu vier Händen

U. Bearbeitungen, Instrumentierungen und Klavierauszüge fremder Kompositionen

V. Varia

W. Skizzen, Entwürfe, Studien

Anh. A. Weber zugeschriebene [zweifelhafte] Werke

Anh. B. Weber unterschobene Werke

Wichtig schien es dem Bearbeiter auch, in den beiden Anhängen die Titel der zugeschriebenen und unterschobenen Werke mit aufzunehmen, da sich bestimmte Kompositionen in der musikalischen Praxis immer noch hartnäckig unter Webers Namen halten, so z. B. Joseph Küffners *Quintetto pour Clarinette Principale, Violon, deux Altos & Violoncelle* op. 32, das immer wieder mal als Webers *Introduktion, Thema und Variationen für Klarinette und Streichquartett* durch die Konzertsäle geistert.

Dieses vorläufige Kurzverzeichnis ist zur ersten Orientierung gedacht, eine komfortablere Neufassung muß einer mit dem Verlag abgestimmten späteren Veröffentlichung vorbehalten bleiben.

Die neue Homepage der WeGA enthält übrigens darüber hinaus aktuelle Informationen zum Arbeitsstand und demnächst auch eine Rubrik mit Diskussionsbeiträgen – es wäre also schön, wenn dieses Angebot reichlich genutzt würde. Auch für Hinweise zur Verbesserung oder Ergänzung der Seiten oder der diversen Angebote wären wir sehr dankbar.

Vorbereitungen zur Datenformat-Umstellung

Damit bei der Brief- und Tagebuchausgabe so allmählich „Nägel mit Köpfen“ entstehen, haben sich Eveline Bartlitz, Dagmar Beck und Joachim Veit – auch vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit der gemeinsamen Arbeit an den Kommentaren des Ems-Bändchens – entschlossen, die Dresdner Jahrgänge vorzuziehen und zunächst mit dem sehr umfangreichen 1817er zu beginnen, d. h. quasi mit Webers Anstellung als Musikdirektor (bzw. später Kapellmeister) am Sächsischen Hof. In diesem Zusammenhang hat in Detmold Anfang des Jahres Christoph Albrecht damit begonnen, komplette Dokumente aus der bereits weitgehend durchforsteten Dresdner *Abend-Zeitung* (ergänzt um spätere Beiträge aus dem *Merkur*) per Computer zu erschließen. Erstmals wurde dabei eine (allerdings noch sehr vorläufige) inhaltliche Markierung der Daten vorgenommen (im „Fachdeutsch“: *tagging*), so daß zumindest in Ansätzen eine an XML angelehnte Datenstruktur entsteht, die sich mit Hilfe anderer Formatierungssprachen (CSS oder XSLT) bequem nach den jeweiligen Bedürfnissen in eine Internet- oder Buchdarstellung überführen läßt – und dies alles mit langfristig haltbaren, wenig Speicherplatz verschlingenden Datensätzen. Diesen ersten Experimenten sollen weitere folgen, so daß im Laufe des Jahres klarer wird, wie auch die Briefe in dieser neuen Weise „dauerhaft haltbar“ darstellbar wären. Ein erster Schritt in die neue Richtung ist auch die geplante Aufgabe des bislang verwendeten Textprogramms Wordperfect, das vor allem hinsichtlich der Sonderzeichen seine früheren Stärken verloren hat und in der Zusammenarbeit mit dem Verlag zu vielen Problemen führte. Dem Vorbild etlicher öffentlicher Verwaltungen folgend, steigt die Ausgabe nun nach und nach auf StarWriter bzw. StarOffice um, da diese Programme Ergebnisse von *open-source*-Projekten sind und im wissenschaftlichen Bereich kostenlos genutzt werden können, was angesichts der unzureichenden finanziellen Ausstattung der beiden Arbeitsstellen geradezu lebensnotwendig erscheint. Der Vorteil des neuen Programms besteht darin, daß es bereits auf dem neuen XML-Standard basiert und damit zukunftsfähig ist. (Dies glauben wir zumindest zur Zeit). Wie immer bedeutet „umsteigen“ auch „umlernen“ – aber das ist eine Sache, die in Editionen ohnehin an der Tagesordnung ist.

Neue Bände braucht (hat!) das Land!

Wenn die *Weberiana* erschienen sind, wird vermutlich die Serie der praktischen Folge-Ausgaben zum „Jungfernbund“ der Weber-Gesamtausgabe

vervollständigt sein. Erfreulicherweise hat sich der Verlag Schott Musik International entschlossen, diesen von Dagmar Kreher herausgegebenen Band sogleich mit praktischen Aufführungsmaterialien zu versehen. So waren Partitur und Stimmen der beiden Dresdner Messen Webers bislang schon als Leihmaterial erhältlich, nun wurden aus dem dickleibigen Band die Partituren beider Messen separiert und in der noblen neuen Silberedition des Verlags in broschierter Form einzeln vorgelegt (*Missa sancta No. 1* Es-Dur als ED 8856, *Missa sancta No. 2* G-Dur als ED 8858), dazu liegen auch Chorpартituren beider Messen vor (8856-01 bzw. 8858-01). Für die Praxis fehlten noch Klavierauszüge – aber auch die sind nun erhältlich: Anfang des Jahres hat der Herausgeber der WeGA, Prof. Dr. Gerhard Allroggen, zunächst den Klavierauszug der G-Dur-Messe bearbeitet, da hier eine Aufführung unmittelbar bevorstand. Dieser Auszug im handlichen A4-Format ist noch vor Redaktionsschluß erschienen (ED 8859, 61 S.), der Klavierauszug der Es-Dur-Messe (ED 8857) ist ebenfalls im Druck und wird in Kürze vorliegen.

Auf diese Art und Weise bleiben die Gesamtausgabebände keine Folianten für Spezialisten, die in den Bibliotheken bald „ehrwürdiger“ Staub bedeckt, sondern die Musik Webers kann wirklich wieder in die Praxis dringen – die Nachfrage zeigt, daß Interesse vorhanden ist. Im Vergleich mit anderen Gesamtausgaben kann die WeGA hinsichtlich der Wirkung in der Praxis bislang zufrieden sein: Auch zu dem Band mit beiden Sinfonien liegen inzwischen gedruckte Stimmen als Leihmaterial vor, *Abu Hassan* ist sogar bereits zu haben, bevor der Gesamtausgabenband erschienen ist (der Klavierauszug dazu ist auch im Druck), zum Klarinetten-*Concertino* und zum Klarinetten-Quintett liegen ebenfalls bereits kritische Ausgaben vor, und die Stimmen zu *Preciosa* sind gegenwärtig als Leihmaterial in Arbeit. Dabei hoffen die Mitarbeiter, daß aus der Praxis auch Rückmeldungen zu diesen Materialien kommen, damit ggf. weitere Verbesserungen an der Konzeption bzw. der Art der Einrichtung der Noten möglich sind. Wir hoffen sehr, daß der Verlag diese erfreuliche Initiative weiterführt und so eines der wesentlichen Ziele auch der Weber-Gesellschaft fördert: die zunehmende Verbreitung des *Ceuvres* unseres „Schutzbefohlenen“.

Dauerbrenner Finanzen

Es wäre so schön gewesen ... – die ursprünglich angekündigte Erhöhung der Mittel, die über den Haushalt der Mainzer Union der Akademien der Wissenschaften aus der Bund-Länder-Finanzierung für das Projekt bereitgestellt werden, hätte zwar nur wenige Prozentpunkte betragen, aber die prekäre

Situation der Ausgabe wenigstens punktuell entlastet. Die Ankündigung wurde zurückgenommen, und nun muß mit einem Etat gelebt werden, der dem Mangel-Etat des letzten Jahres gleich ist und selbst dann nicht ausreicht, wenn die Mitarbeiter das ganze Jahr über immer nur an ihrem Arbeitsplatz vor Ort sitzen. Eine Lösung ist nicht in Sicht. Immer dringlicher wird daher das Einwerben namhafter Summen von vermutlich ebenso namhaften Sponsoren. Wenn Sie als Mitglied der Weber-Gesellschaft mögliche Sponsoren ansprechen können, würden sich Herausgeber und Mitarbeiter über Ihre Initiative sehr freuen. Aber auch kleinere Spenden helfen uns bei der Bewältigung alltäglicher Aufgaben (Mikrofilm- und Kopien-Bestellung, Bibliotheks-Reisen, Software- oder Materialbeschaffung) weiter; wir sind für jede Hilfe sehr dankbar.

Wieder einmal eine neue AskSam-Datei ...

Im Juni hielt sich Eveline Bartlitz nach einer Vorstandssitzung in Detmold einige Tage in der dortigen Arbeitsstelle auf, um beim Sortieren und Aufarbeiten der Kopientürme zu helfen. Dabei vervollständigte sie einerseits die vorhandene Datei mit Theaterzetteln, zum andern wurde mal wieder eine neue AskSam-Datei eingerichtet, indem eine frühere Wordperfect-Datei hinsichtlich ihrer Tauglichkeit aufbereitet und nach AskSam „überführt“ werden konnte. So wird jetzt auch die „Orte-Kartei“, d. h. die Datenbank zur lokalgeschichtlichen Literatur, in diesem leistungsstarken Programm (das leider in der letzten Version ein paar offensichtliche „Macken“ aufwies) weitergeführt. Die zunehmende Anhäufung der Materialien hatte zu immer neuen Differenzierungen bei der Katalogisierung geführt, nun scheinen allerdings allmählich alle möglicherweise auftauchenden Eventualitäten bedacht, auch wenn noch manch ein Datensatz in diese Datenbanken einzutragen bleibt.

PDF auch bei Weber auf dem „Siegeszug“

Nachdem die *Weber-Studien* 6 und 7 (s. o.) bereits im verbreiteten *Portable Data Format* abgespeichert und so im Verlag direkt von der CD gedruckt werden konnten, steht nun auch eine Premiere beim Notensatz bevor: Für den Detmolder MeisterWerk-Kurs *Abu Hassan* waren Partitur, Klavierauszug und Solo-Stimmen z. T. von unserem Notensetzer Frank Litterscheid, z. T. in Eigenregie mit *Score* bzw. *Finale* hergestellt worden. Auch dabei kam das *PDF*-Format erfolgreich zum Einsatz. Nun wird versucht, den von Litterscheid erstellten Notensatz zum Klavierauszug des *Abu Hassan* mit den InDe-

sign-Dialog-Dateien zu verbinden, um so eine fertige Vorlage des Notenteils dieses Gesamtausgabenbandes zu produzieren. Da die Textteile bereits fertig formatiert waren, hätte der Umweg über einen Neusatz in der von Schott beauftragten Druckerei unnötige Zusatzarbeit für alle Seiten bedeutet. Zwar ist der Verlag noch eher skeptisch, die Mitarbeiter der WeGA aber eher zuversichtlich, daß sich dieses Verfahren als ausgesprochen zeitsparend erweisen wird, da die ohnehin vorbildliche Zusammenarbeit mit Herrn Litterscheid schon im Vorfeld die Korrekturwege erheblich erleichtert und verkürzt hatte und nun weiteres „Hin- und Her“ zwischen Druckerei und Arbeitsstellen eingespart werden kann. Drücken Sie uns die Daumen, daß die Herstellung (die wegen ursprünglich abweichender Formatpläne etwas kompliziert wird) fehlerlos bewältigt werden kann! Im Herbst sollte dann der neue Band vorliegen.

Weber interaktiv

DFG-Projekt zur Computer-gestützten Edition
vorgestellt von Ralf Schnieders, Detmold

Im letzten Heft der *Weberiana* (Nr. 12, S. 99) wurde bereits über die Examensarbeit zum Thema „Neue Medien in der Editionswissenschaft“ berichtet. Im Rahmen dieser Arbeit wurde eine CD-ROM erstellt, auf der sämtliche relevanten Quellen zur Edition des ersten Satzes des Weber-schen Klarinettenquintetts op. 34 in digitaler Form abgespeichert sind. Jede Anmerkung des Lesartenverzeichnisses wurde mit den entsprechenden Ausschnitten der jeweiligen Quelle(n) „verlinkt“. So kann man sich – ohne in Bibliotheken lange nach Mikrofilmen, Faksimiles, Erst- oder Nachdrucken suchen zu müssen – automatisch die passenden Noten auf Mausklick anzeigen lassen, wobei je nach Problemlage das Autograph, die Stichvorlage, der Erstdruck und/oder die Fassung der WeGA verglichen werden können. Durch die Nutzung der interaktiven Möglichkeiten des Computers wird die Lektüre von kritischen Berichten erheblich erleichtert, man erkennt die Problematik der meisten Stellen im wahrsten Sinne des Wortes „auf den ersten Blick“, zumal die betreffenden Stellen zusätzlich farbig hervorgehoben sind. In herkömmlichen kritischen Berichten wird das Aussehen von Quellen meist recht kryptisch durch Formulierungen wie: „... T. 14/15; Violine 1: *Phrasierung* in K/sv vermutlich wegen Seitenwechsel unpräzise bezeichnet; Ergänzungen → A (dort zweitaktige Bögen) ...“ umschrieben. Der Nutzer

einer „digitalen Edition“ auf CD-ROM hingegen kann die Problematik sofort in einem Quellenausschnitt sehen und muß weder die Bedeutung der Kürzel im kritischen Bericht entziffern noch den Text gedanklich in ein Notenbild zurückübersetzen. Gerade diese Arbeitsschritte machen die Arbeit mit kritischen Berichten ja so aufwendig und zeitintensiv. Wo man sich in herkömmlichen Editionen mit kleinen Faksimile-Ausschnitten behelfen muß, kann man bei einer „elektronischen Edition“ bequem durch alle Quellen blättern. Dadurch, daß das gesamte Stück in allen Quellen auf dem Datenträger vorliegt, wird der Gesamtkontext des Werkes viel deutlicher erfahrbar als bei Editionen, die nur kurze Faksimiles anbieten. Ein weiterer Vorteil des Computers ist die Möglichkeit zur schnellen Suche: in der oben erwähnten CD-ROM ist beispielsweise eine Funktion integriert, mit der man ausschließlich nach Stellen suchen kann, die Bogensetzung, Artikulation, Dynamik usw. betreffen. So findet man die gesuchten Informationen natürlich viel schneller.



Die Vorteile interaktiver Medien werden in der Literaturwissenschaft schon seit längerer Zeit genutzt, warum sollte also die musikalische Editionswissenschaft nicht auch Editionen auf digitalen Datenträgern herausgeben? Natürlich ist Notenschrift, vor allem handschriftliche, im Computer schwerer handhabbar als getippter Text, dennoch – und das hat die oben erwähnte Examensarbeit aufgezeigt – stellt der Computer ein durchaus geeignetes Medium für die Darstellung und Veröffentlichung von kritischen Editionen dar.

Inzwischen ist aus der Examensarbeit ein Projekt geworden, das von der

DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft) gefördert wird. In den nächsten Monaten sollen neue Möglichkeiten der Speicherung von Bild- und Textdaten, flexible Datenbanksysteme und geeignete Programmiersprachen getestet werden, damit sichergestellt wird, daß solche digitalen Editionen auch in 100 Jahren noch auf dann aktuellen Computern lesbar sind. Aber nicht nur die zukunftsichere Datenspeicherung stellt ein Problem dar: An den bisherigen Editionsversuchen hat sich gezeigt, daß die Anordnung der Quellen auf

dem Bildschirm recht flexibel sein muß. Orchesterpartituren haben einen ganz anderen Platzbedarf als Kammermusik, die Darstellung eines kleinen musikalischen Details erfordert eine andere Bildschirmaufteilung, als eine Gesamtansicht einer kompletten Quelle. Um verschiedene Benutzerinterfaces zu testen, ist inzwischen in Zusammenarbeit mit dem Schott-Verlag eine weitere „Probeedition“ entstanden, die unter <http://www.edirom.de> im Internet zum download bereitsteht. Auf dieser Seite findet sich ebenfalls ein kleiner Fragebogen. Hier haben Sie die Gelegenheit, aktiv an der Weiterentwicklung der „digitalen Edition“ mitzuarbeiten: Ihre Anregungen helfen uns, das Projekt praxistauglich und anwendernah zu gestalten!

Schon die erste „elektronische Edition“ aus der Examensarbeit bot eine Möglichkeit, sich eine „eigene Edition“ zusammenzustellen. Da alle Quellen in Form von (MusicXML-basiertem) Computercode auf der CD abgespei-

The screenshot displays the 'Probeedition' software interface. The main window is divided into three sections at the top: 'A: [31]', 'K/sv: [31]', and 'Bogensetzung'. The 'Bogensetzung' section contains a text box with the following content:

In A steht in der 2. Takhälfte ein Bogen in der Cl.-Stimme, den der Kopist in K/sv nicht übernommen hat; Weber hat aber auch nichts ergänzt. Den vom Kopisten in der 1. Takhälfte flüchtig gesetzten Bogen hat der Stecher in ED offensichtlich fehlinterpretiert.

Below this text is a section for 'ED-II: [31] Klar.' with a corresponding musical score. The bottom section of the interface shows a large musical score with multiple staves (Cl. (B), VI. 1, VI. 2, Vla., Vc.) and various musical notations. The right sidebar contains several icons and buttons: a question mark icon, buttons for 'A', 'K/sv', 'ED-II', and 'E-Mail', and a 'PS' button.

Diese Probeedition, die unter <http://www.edirom.de> einsehbar ist, stellt über dem Text der WeGA gleichzeitig Ausschnitte von Autograph, Stichvorlage und Erstdruck neben dem Text des kritischen Berichtes dar. Die Kreise in Takt 31 markieren die Problemstelle, die Icons über dem Notentext der WeGA zeigen an, welcher Art die Problematik ist (Bogensetzung, Artikulation, Dynamik ...), die Schalter am rechten Bildrand dienen dazu, in der WeGA zu blättern oder aber die anderen Quellen als Gesamtansicht aufzurufen.

chert sind, ist es möglich, beispielsweise einen Bogen nicht wie in der WeGA, sondern doch lieber nach der Vorlage einer der Quellen zu übernehmen. Mit dieser Änderung kann der gesamte Satz dann abgespeichert und ausgedruckt werden. Schon jetzt wird viel darüber diskutiert, ob denn solche Möglichkeiten überhaupt Sinn machen, oder ob dadurch nur Varianten entstehen, die vom Komponisten nie beabsichtigt waren. Gerade in strittigen Fällen aber, in denen selbst der Editor nur ungern zwischen zwei sinnvollen Varianten entscheiden mag, bietet diese Technik die Möglichkeit, dem Nutzer die Entscheidung zu überlassen. Dabei sollen editorische Entscheidungen natürlich nicht auf den Benutzer abgewälzt werden, vielmehr können hier neue musikalische Zugänge und Interpretationsmöglichkeiten entstehen, die ohne den direkten Zugriff auf die Quellen kaum einem Musiker zugänglich wären. In Zukunft könnte es bald sogar schon möglich sein, die Noten am Computer mit Strichen, Fingersätzen oder Anmerkungen eines Dirigenten auszuzeichnen, um sie dann in entsprechender Anzahl auszudrucken oder per „print-on-demand“ zu bestellen. Das könnte nicht nur für die Stimmenwarte der Orchester eine echte Erleichterung werden.

Diese und ähnliche Probleme werden in dem von der DFG geförderten Projekt nun näher beleuchtet. Vielleicht kann sogar schon einer der nächsten Gesamtausgabenbände mit CD-ROM angeboten werden. Auf der Seite <http://musiknotation.de> werden Sie in Zukunft immer aktuelle Informationen über den derzeitigen Stand der Forschung des DFG-Projektes finden – schauen Sie auch hier gerne herein!

Beamtenwohnung und Bordell

Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2002/03
von Christoph Albrecht, Detmold

Seit dem Erscheinen der letzten *Weberiana* war es fast ausschließlich Samiel, der auf unseren Bühnen – wenn auch diesmal eher selten – herumspuken durfte. Unter den Inszenierungen in Aachen, Chemnitz, Coburg und Rathen sowie einem *Freischütz* für Kinder in Radebeul stach wohl am meisten die Inszenierung von Guy Joosten in Leipzig hervor. Mit dem „übrigen“ Weber beschäftigten sich diesmal unsere britischen und holländischen Nachbarn: Beim Glyndebourne und beim Holland Festival hatte man sich der arg vernachlässigten *Euryanthe* angenommen.

Beamtenwohnung und Petroleumlicht

Der *Freischütz* im Theater Aachen, 11. Januar 2003

Max findet sich in Paul Esterhazys Inszenierung in der Literatur-Vorlage wieder, denn Pia Janssen, verantwortlich für das Bühnenbild, *hat Salon und Musikzimmer sowie Wäschekammer einer Berliner Beamtenwohnung aus dem Uraufführungsjahr nachgebaut* (*Rheinischer Merkur*, 16. Februar 2003). Und wie gestaltet man solch eine Beamtenwohnung originalgetreu nach? Mit welchem Aufwand dies verbunden war, schildert Marc Wahnemühl in einer Vorabinformation (*Aachener Zeitung*, 4. Januar 2003): *Auch die bürgerliche Wohnung ist authentisch eingerichtet. Das geht so weit, dass sich Bühnenbildnerin Pia Janssen im Kasseler Tapetenmuseum kundig gemacht hat, welche Wandbekleidung die richtige sei.* Damit aber noch nicht genug, denn auch die Möbel sind Originale die von *Antiquitätenhändlern geliehen* wurden: *quasi ein bespieltes Antiquitätengeschäft, denn nach der Spielzeit werden die Stücke dem Publikum zum Kauf angeboten.* Noch nicht genug der Perfektion, auch das Kostüm des Eremiten mußte recherchiert werden, denn: *Der Eremit in der Oper ist in Aachen ein Jesuit. Folglich wurde bei den Jesuiten nachgefragt, welche Kleidung zu jener Zeit getragen wurde.* Fehler durften Pia Janssen bei dem Bühnenbild nicht unterlaufen, *denn beim „Freischütz“ können die Zuschauer Operngläser ausleihen.* Svenja Klauke (*Süddeutsche Zeitung*, 13. Januar 2003) schreibt zu dem Bühnenbild: *Im Claire obscure von Kaminfeuer, Kerzen, Petroleumlampen flackert der Schein gemüt- und gefühlvoller Bürgerlichkeit irritierend zwischen Aufklärung und Schrecken.* Esterhazy inszenierte keinen Jägersburschen Max, sondern einen *Amtsschreiber* mit lyrischen Ambitionen: Mit

Ärmelschoner. Und Dichterträumen. Ein zergrübelter, zerquälter kleiner Faust. Und was denken die anderen, wenn ein verträumter Amtsschreiber die Tochter des Hausherrn mit einem Probeschuss erobern will? Wie der Kritik weiterhin zu entnehmen ist, schafft Esterhazy eine ganz besondere Atmosphäre, die nicht nur durch die Petroleumlampen erzeugt wird, denn so wie Esterhazy den „Freischütz“ als Drama des Innenraums erzählt, über die Figur des verzweifelten Max, dem kein Schuss mehr gelingt, werden nicht erst die Spuk-Erscheinungen in der Wolfsschlucht zur „Höllenvision aus Biedermeierminiaturen“. Von Sibylle Offergeld (Grenz Echo, 13. Januar 2003) erfahren wir noch, daß sich nicht ein Jeder mit Biedermeier-Wohn-Kultur identifizieren bzw. auseinandersetzen möchte und dabei nicht in die Situation eines tiefsinnigen Ausdeutens bzw. „Was will uns der Regisseur sagen“ kommen will. Aber eigentlich ist man ja gekommen, um sich dem Zauber der Musik mit Jägerchor und „Jungfernkranz“ zu öffnen, wenig zu denken und viel zu fühlen. Buh- und Bravorufe mischten sich in den Beifall des Publikums [...]. Das ambivalente Votum galt der Inszenierung. Störte analytische Überfrachtung den guten Ansatz? Der gleichen Meinung ist auch Pedro Obiera (Aachener Nachrichten, 13. Januar 2003): [...] der mit Buh-Rufen angereicherte Schlussbeifall zeigte, dass Esterhazy seine Vorstellungen nicht in jedem Detail verständlich umsetzt. Es bleibt aber nicht alles unklar, denn für Klarheit sorgte [...] Generalmusikdirektor Marcus Bosch, der lediglich mit einem langsamen und gefühlsselligen Horn-Quartett in der Ouvertüre irritierte, danach aber die Zügel anzog und eine von Ängsten und innerer Unruhe zerklüftete Seelenlandschaft erklingen ließ, die jede biedermeierliche Betulichkeit fortwehte.

Bosch möchte den *Freischütz* von aller *Pseudo-Romantik* befreien und bekennt sich schon vorab in der *Aachener Zeitung* (9. Januar 2003) zu *historischer Aufführungspraxis*. Sabine Rother erwähnt, daß Bosch *die damals gebräuchlichen Barockposaunen* einsetzt. Und wie sich das dann anhört, erfahren wir von Svenja Klaucke (*Süddeutsche Zeitung*, 13. Januar 2003): *Marcus C. Bosch zielt mit dem Sinfonieorchester nicht auf Webers Hurra-C-Dur, nicht auf schneidig volksdeutsche Intonationsklischees. Ohne Jägermeister-Rausch wird hier mit drängender Energie ein raffiniert finessenreicher, dunkel-febriger Tonfall angeschlagen [...].*

Der deutsche Wald ist abgeholzt

Der *Freischütz* an der Oper Chemnitz, 25. Januar 2003

Arila Siegert inszeniert den *Freischütz* in Chemnitz modern und ohne Wald, Samiels Wolfsschlucht ist hier ein gläsernes Büro – Samiel und Kaspar

benutzen moderne Formen der Kommunikation und telefonieren miteinander. Am Ende erweisen sich der Eremit und Samiel ihren gegenseitigen Respekt, und so bleibt alles offen.

Kein Nadel- und Blätterrauschen erfüllt die Luft. Gehäufte Stämme, zersägt und gestapelt, prägen das Bühnenbild von Hans Dieter Schaal, dessen Liebe zu Sprungtürmen (Dresdner „Elektra“) hier die Jäger Kunos auf „jagdliche Einrichtungen“ von Anständen emporhebt. So beschreibt es Friedbert Streller (Sächsische Zeitung, 27. Januar 2003). Bei Arila Siegert wird auf tatsächlich packende und überzeugende Weise [...] dieser Grundkonflikt durchgespielt und gestaltet. Idealbesetzung in den Hauptrollen: Max wird von Edward Randall gespielt, Kaspar mit mephistophelischer Gewalt von Jürgen Freier. Nancy Gibson traf als Agathe jenen Ton, der aus der biedereren Braut eine an Selbstbewusstsein gewinnende Frau zu machen schien. Das Ännchen wurde von Jana Büchner gespielt, eine quicklebendige Partnerin im Försterhaus zwischen den Holzbarrikaden. Yue Liu stellte den Eremiten mit markantem Bass dar und Samiel wurde von Matthias Otte in pantomimischer Intensität verkörpert. Das Orchester, hier die Robert-Schumann-Philharmonie, spielte ebenso harmonisch unter der Leitung von Niksa Bareza, zeigte sich der dramatischen Lebendigkeit gemäß und prägte die Bilder der Liebestragödie mit. Und wie war das mit den Freikugeln zu Beginn dieses Jahres, die uns später in Leipzig als „leichte Mädchen“ begegnen werden? In Chemnitz waren diese noch bräutlich weiß wie Agathe, in Glaskammern dieses Baus [dem gläsernen Bürobau des Managers Samiel] gleichsam als Schmetterlinge gefangen, die zu Freikugeln mutieren, wenn sie von den schwarzen Jägern schließlich abgeschossen werden [...]. Aber der Konflikt bleibt zum Schluß, wie schon oben erwähnt, offen. Der „schwarze Jäger“ schleift ihn [Kaspar] in sein Reich, aber „die Schwarzen“ bleiben. Samiel und Eremit verbeugen sich wie Duellanten höflich voreinander. Das Spiel geht weiter.

Christian Schmidt von der Freien Presse (27. Januar 2003) aus Chemnitz geht noch ein wenig detaillierter auf das Bühnenbild ein, wir erfahren hier, daß Hans Dieter Schaal der Logik Arila Siegerts folgt und fahrbare Jagdsitze gebaut hat: Schaal baute den Wald zu fahrbaren Holzstößen um, der in der Wolfsschlucht derselbe ist wie in Agathens Kammer: ein düsterer Rahmen für die Ängste der Charaktere. Und was ist eigentlich mit den „Schwarzen“? Wer die Aufführung nicht gesehen hat, bekommt durch Schmidt eine genauere Vorstellung: Arila Siegert hat hinter das walddhornselige Hallodri, das der Volksseele stets unabänderlich richtig erschien, große Fragezeichen gesetzt. Sie will zeigen, dass das Böse immer und überall ist, lässt Luzifer Samiel und

seine dunklen Gestalten sich unter die Volksmassen mischen. Emotionales Spiel läßt manchmal den Text vergessen: Jürgen Freiers wutschnauender Kaspar, der dafür mit dem Notentext zuweilen großzügig umgeht [...]. Von Schmidt erfahren wir noch mehr über die Robert-Schumann-Philharmonie: Der Dirigent hat genau gearbeitet, um dem Volksepos seine Tiefe zurückzugeben. Kein Pathos, dafür umso mehr Farben; kaum verirrte Einzelgänger, dafür viele schöne Momente im Blech (die Hörner sind einzigartig!) und im Streicherblock [...]. Niksa Barezas Weber klingt einfach so, wie er dasteht: ohne wagnernde Schwere, ohne folkloristische Allüren, naturverliebt und doch manchmal selbstironisch. Die Musik ist eben immer noch der wahre Held dieser Oper [...].

Gänzlich begeistert zeigt sich Joachim Lange (*Opernwelt* 3/2003, S. 16f.), für ihn gehört der Chemnitzer *Freischütz*, der sich zu *einem stilistischen Ganzen aus sinnstiftendem Bühnenraum und akribisch durchgeformter Metaphorik rundet [...]* zu den beglückenden Inszenierungstaten. Siegerts Konzept eines *am Ende offenen Kampfes der Prinzipien* überzeugt ihn: *Samiel und der Eremit kennen sich, liefern sich ein Dauerduell und bleiben sich gegenseitig als dialektisch Aneinandergeketteste erhalten.* Dieser Grundkonflikt wird durch Siegert und Schaal in *starken Bildern*, aber auch *subtilen Gesten* optisch glaubhaft präsent: *Dialektischer Scharfsinn, szenische Phantasie und sorgfältige Personenführung (bis hin zu den tadellos gesprochenen Texten) rücken diese Inszenierung [...] in Berghaus-Nähe.* Barezas musikalischer Lesart bescheinigt Lange *Sinnlichkeit von großer Überzeugungskraft.*

Die Wolfsschlucht als Bordell und ein Fürst als Schlachtermeister

Der *Freischütz* an der Oper Leipzig, 17. Mai 2003

Guy Joosten hat versucht, den *Freischütz* in Leipzig in ein neues Gewand zu kleiden, laut Georg-Friedrich Kühn (*Frankfurter Rundschau*, 20. Mai 2003) blieb es aber bei dem Versuch. *Leipzigs Oper dürfte auch mit dieser Produktion nicht wieder in die Charts zurückkehren.* Harte Worte zum Schluß dieser Kritik, aber vor dem Hintergrund, daß sich der Zuschauer in ein Schlacht- oder Kühlhaus versetzt sieht, vielleicht verständlich. Auch der Eremit erlebt das Ende der Oper nicht mehr: *Der Fürst, hier offenbar der Wurstereibesitzer, läßt am Ende den Eremiten, der polemisiert gegen das Probeschussritual, umlegen. Der Laden muss laufen.* Darf es ein wenig mehr sein? Kühns Beschreibungen des Leipziger Bühnenbilds könnten metaphorischer nicht sein, man sieht es quasi direkt vor Augen: *Die szenischen Ideen tröpfeln dünn wie das Blut aus dem dekorativ am Haken baumelnden Borstenvieh. Ins Einheitsbild eines funzelig grünkackligen Sezierraums hat Bühnenbildner Johannes Leiacker den*

Dreiakter gezwängt. Auch Samiel erscheint bei Joosten nicht in gewohnter Form. Samiel ist hier eine Samiela aus dem Rotlichtmilieu. Sie soll Maxens vor allem sexuell geortete Ladehemmung beheben. Ihre „Wolfsschlucht“ ist ein Puff mit vielen Kuscheletieren, in dem sechs leicht bekleidete Damen als Freikugeln paradiere und sie selbst als Hauptgewinn am Ende sich den kleinen Max reinziehen darf. Joosten lässt von der ursprünglichen Idee des Freischütz nicht viel übrig, in der Rezeptionsgeschichte bringt Joostens Freischütz keine neuen Ansätze: Es sind bestenfalls einige flapsige Anmerkungen, die Joosten und sein Team zum Thema Freischütz zu bieten haben. Um eine tiefer lotende Analyse von Webers Epoche machendem, Horizonte aufreißendem Werk von 1821 kümmert er sich nicht. Das Ideendrama, das der Freischütz auch ist – neben dem komikhaltigen Musical oder Grusical wie hier – ist gestrichen.

Kühn schreibt über die Solisten: *Von den Sängern kann am ehesten Robert Chafin als Max mit geschmeidigem Organ überzeugen [...]. Und bei den Frauen? Majken Bjerno (Agathe) kämpft zuweilen mit einem allzu starken Vibrato. Die Partie des Ännchen wird von Ainho Garmendia gesungen, stimmlich schön; warum sie allerdings von Zickenalarm bedroht ist, das verrät uns Georg-Friedrich Kühn leider nicht. Ein stimmenmächtiger Eremit ist James Moellenhof, Urban Malmberg ein unscheinbarer Bierfass-Kasper. Die Samiela hört auf den Namen Ines Agnes Krautwurst.*

Und was bleibt am Ende der Premiere? Richtig gut kommt bei Kühn niemand weg, außer dem Dirigenten: *Mehr Glück hatte man musikalisch mit dem kurzfristig eingesprungenen Steffan Anton Reck am Pult. Er bemüht sich um einen schlanken und auch teilweise aufgerauten Klang, auch wenn man sich das alles sehr viel konturierter vorstellen könnte. Aber wichtig ist letztendlich ja, wie der Zuschauer den unheiligen Max der Schlachthöfe sieht: Das Publikum quittierte die Leistungen des Regieteam am Ende mit Salven von Buhs.*

Die *Sächsische Zeitung* (19. Mai 2003) titelt mit *Bordell Wolfsschlucht*, und Irene Tüngler ist der Meinung: *Weber hätte sich über die Details sehr gewundert. Bei ihr erfahren wir mehr über die eigentlichen Absichten von Max' Jägerkumpanen: Das Personal wetzt die Messer, um den armen Max „in Güte und Liebe“ ein wenig zu hänseln. Natürlich in der verborgenen Absicht, ihn zu kastrieren. Irene Tüngler zieht einen Bogen vom im Programmheft abgedruckten Text Ingeborg Bachmanns bis zur eigentlichen Intention Guy Joostens. Ist dieser Text von Ingeborg Bachmann schon enttäuschend banal, „der tote Vogel ist ein wiederkehrendes Symbol des Impotenzkomplexes“, „der Schuss steht für die Defloration“ – hat die Inszenierung seinen Inhalt kaum veredelt. Der Tiefenpsychologie-Schnupperkurs bringt dem Zuschauer zwar keinen*

Erkenntnisgewinn, jedoch ist die Inszenierung wohl unterhaltsam, denn es wurde *auf keinen Gag verzichtet*. *Der Adler [...] kommt am Hähnchen-Fließband hereingefahren*. Unterdessen waren die anderen Jäger wohl bei Ännchen vorstellig, denn diese *räkelt sich lasziv*, und *die Mannen des Jägerchors knüpfen sich nach gestilltem „männlichem Verlangen“ kollektiv die Hosen zu*. Jedenfalls ein Chor ohne *Impotenzkomplex*.

Kai Luehrs-Kaiser (*Die Welt*, 19. Mai 2003) bedient sich in seiner Überschrift der Horror-Literatur Stephen Kings, wenn er vom *Freischütz der Kuscheltiere* schreibt. Er geht mehr auf das Bühnenbild als auf die Inszenierung selbst ein: *Um solch krude Ansätze in Atmosphäre umzusetzen, bedarf es eines begnadeten Bühnenbildners wie Johannes Leiacker*. Allerdings herrscht wohl Unstimmigkeit über die Farbe des Bühnenbildes, sieht Kai Luehrs-Kaiser es blau gekachelt, ist Peter Korfmacher (*Leipziger Volkszeitung*, 18. Mai 2003) ganz anderer Meinung und schreibt vom *Blutspritzer im grün gekachelten Schlachthof*. Aber über eines sind sich alle einig, ob grün oder blau (liegt ja auch dicht beieinander): Blut gibt es auf jeden Fall. *Samiel als Frau, toter Eremit, kein heiler deutscher Wald, ausgeweidete Tiere (auch das gehört zur Jagd)*. Korfmacher hat erkannt, was der Regisseur uns sagen will, denn Joosten *zertrümmert nicht, er deutet*. Was wir noch nicht wußten: *In die Dialoge lassen sich nur durch Betonung und Gestik anzüglich-doppelte Böden einziehen*, und so *läßt er die meisten der Sänger die Dialoge phonetisch mit Anstand und Würde aufsagen*. Was der Inszenierung aber nicht hilft, wenn Max am Ende der *Puffmutter Samiel in den Venusberg* folgt. *Agathe ist froh, dass sie den Trottel los ist*.

Schließlich urteilt Uwe Friedrich im *Tagesspiegel* (20. Mai 2003): *Bis ziemlich kurz vor dem Finale schleppt sich Guy Joostens Inszenierung von Carl Maria von Webers Oper „Der Freischütz“ ziemlich matt über die Runden*. Auch er konstatiert den Ansatz einer tiefenpsychologischen Analyse und bezieht sich auf Freud: *Niemand muss Sigmund Freud gelesen haben, um die Bedeutung des „Leid oder Wonne, beides liegt in deinem Rohr“ zu verstehen*. Bei der Wolfsschluchtszene weiß er noch ein interessantes Detail zum Kugelgießen zu berichten: *Die verhängnisvollen letzten überreicht die Chefin selber, inklusive Nachhilfestunde in anderen Techniken*. (Zur Leipziger Inszenierung vgl. auch den Bericht von Joachim Veit, S. 114ff.)

Dämonische Atmosphäre und Jägerpersiflage

Der Freischütz im Landestheater Coburg, 18. Mai 2003

Nach einer 14jährigen Pause wurde der *Freischütz* in Coburg wieder ins Programm genommen. Regie führte Dieter Gackstetter, dessen Inszenierung

sich durch ihre überwiegend gewährte Natürlichkeit in Dialog- und Personenführung auszeichnete, schreibt Rudolf Potyra (*Neue Presse*, 20. Mai 2003). *Die Kostüme waren ganz dem Werk und der Zeit angemessen. Das Bühnenbild der Wolfsschlucht empfand Potyra als einfach bis spartanisch. In der Wolfsschlucht könnte man sich eine größere Portion surrealistischer Fantasie mit bizarren Formen vorstellen. Nebel allein ist da zu wenig.*

Max wurde von John-Charles Pierce dargestellt, der *recht beachtliche emotionsgeladene Töne* fand. Stephan Klemm spielte den Kaspar, *er beherrschte mit seiner gewaltigen Stimme und seinem engagierten Spiel die Szene*. Warum Ännchen (Margaret Rose Koenn) ihre *frisch und keck* gesungene Arie „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ am Boden liegend singen mußte, blieb dem Rezensenten *ein Rätsel*. Als Agathe wartete Stefanie Smits *sängerisch mit strahlender Stimme und differenziertem Ausdruck* auf und machte *auch schauspielerisch eine gute Figur*.

Von Gerhard Deutschmann (*Coburger Tageblatt*, 20. Mai 2003) erfahren wir von einigen Unstimmigkeiten in der Inszenierung: *Vielleicht hätte Max sein „Ha, furchtbar gähnt der düstre Abgrund“ sinnvollerweise von oben singen sollen!* Aber damit noch nicht genug: *Einen Hut könnte er auch tragen, um der Aufforderung Kilians, ihn abzunehmen, einen Sinn zu geben, wie auch Agathe, die einen Blumenstrauß auf seinem Hut sieht.* Erwin Bode zeichnete für das Bühnenbild verantwortlich, und zwar mit *stilisiertem Wald, farblich kühnem Forsthaus und gespenstischer Wolfsschlucht*.

In beiden Kritiken werden besonders Chor und Extrachor erwähnt. Dazu schreibt Potyra: *Der oft beschäftigte Chor (samt Extrachor) war von Stefan Meier gründlich vorbereitet worden und überzeugte durch Präzision und Fülle.* Deutschmann schreibt: *So haben Chor und Extrachor dankbare, manchmal beinahe „oratorische“ Aufgaben zu bewältigen [...].*

Wenn man über den *Freischütz* spricht, werden oft die Dialoge erwähnt, die nicht mehr zeitgemäß erscheinen – in Coburg wurden sie deswegen (Deutschmann) *teilweise modernisiert und wohltuend gekürzt*.

Das Orchester unter der Leitung Alois Seidlmeiers *wartete mit klanglich abgerundeten Leistungen und eindrucksvollen Soli (Cello in der Kavatine der Agathe, Viola in Romanze und Arie des Ännchen) auf: lediglich das 1. Horn hatte nicht seinen besten Tag in der Ouvertüre und Jägerchor*.

Am Ende der Premiere belohnte die Mitwirkenden *ein fast zehn Minuten langer Beifall* (Potyra).

Natur pur mit unfreiwillig tuntigem Samiel

Open-air-Freischütz auf der Felsenbühne Rathen, 13. Juni 2003

Dem besonderen Reiz der Landschaft um Dresden, besonders des wildromantischen Elbsandsteingebirges, war schon Weber erlegen – Raum für Erholung und Inspiration gleichermaßen. Die Wälder und Felsen rund um Wehlen, Rathen und Bad Schandau erheben Anspruch auf Urheberschaft, sie sind immer wieder als Urbild des *Freischütz* gesehen worden. Und so, wie man angeblich nur in Luxor eine „authentische“ *Aida* erleben kann, ist die Felsenbühne in Rathen, traditionell von den Landesbühnen Sachsen bespielt, geradezu geschaffen für einen stimmungsvollen Weber-Abend. Eine solche Kulisse verbietet natürlich allzu große Experimente, und so war vom neuen *Freischütz* – der sechsten Inszenierung auf dieser Bühne seit 1956 – sicherlich keine „Neuerfindung“ dieser Oper zu erwarten, vielmehr wird ganz auf das Naturerlebnis gesetzt; die reichlich vorhandenen Felsen wurden, wie Bernd Klempnow berichtet, gar um einige zusätzliche vermehrt: *Die sind zwar aus Styropor, aber ziemlich echt bemalt. Außerdem wabern die Nebelmaschinen, und die Scheinwerfer tauchen die Naturkulisse in ein gespenstisches Kaltweiß bis Glutrot* (Sächsische Zeitung, 13. Juni 2003). Auch sonst ist es wohl vor allem ein Erlebnis fürs Auge: *Der neue „Freischütz“ bietet wohl alles, was der Fan des deutschen Opernwaldes hier erwartet. Da fehlt der ausgestopfte Rehbock nicht. Auf Gewehr tragende Grünröcke muss keiner verzichten.*

Bei aller Tradition in der Ausstattung (Julia Burde) verzichtete die Regisseurin Simone Zeisberg-Meiser freilich nicht auf eigene Sichtweisen, diese *Gratwanderung zwischen Tradition und Innovation* ist allerdings nach Meinung von Jens Daniel Schubert (Sächsische Zeitung, 16. Juni 2003) *nicht immer gelungen*. Die *dramaturgischen Akzente sind alle nicht neu, aber kaum einer ist konsequent durchgespielt*. Samiel ist ein geschlechtsloses Wesen, das im Finalbild beim Probeschuß z. B. *als fürstliche Mätresse* zugegen ist, aber das Beziehungsgeflecht der Figuren untereinander bleibt unkonkret, und *Samiel bleibt eine ungefährliche, manchmal lächerlich tuntig wirkende Nebenfigur, die sich ungehörig in die Mitte spielt*. Altbekannt auch die Idee, die Wolfsschluchtszene als Albtraum Agathes darzustellen, noch dazu in dieser Inszenierung nicht schlüssig umgesetzt: *sieben aufgescheucht herumhüpfende Bräute mit Sinnbildern in Händen taugen kaum, die höllische Angst der Schlummernden zu verdeutlichen* (Choreographie Thomas Hartmann), zumal damit *einer wirklich theatralischen und der Felsenbühne gerecht werdenden Ausleuchtung der eigentlichen Szene der Raum genommen wird*.

Musikalisch gab es laut Schubert alles in allem solide Kost: *Das Orchester der Landesbühnen unter Alexander von Brück begann die Ouvertüre mit genau differenzierter Gestaltung und Klangreichtum, die aufhorchen ließen. Leider hielt die musikalische Interpretation dieses hohe Niveau nicht bis zum Ende.* Kor Jan Dusseljee als Max und Dilek Gecer als Agathe fehlte es am Premierenabend noch an Routine. Dietmar Fiedler gab den bösen Intriganten Kaspar dagegen souverän, und Bianca Schatte als Ännchen konnte sich zu einer insgesamt runden, ausgewogenen Leistung steigern.

Luzi und die Teufelchen

Ein anderer Freischütz in Radebeul, 29. November 2002

In Radebeul gab es in der Vorweihnachtszeit einen *Freischütz* für Kinder, der insgesamt anders inszeniert und neu instrumentiert wurde: nämlich kindgerecht. Darüber schreibt Jens Daniel Schubert in der *Sächsischen Zeitung* (2. Dezember 2002): *Otto Mayr hat in dieser Konstellation eine Kinderoper geschaffen, die einen kindgerechten Zugang zu Webers romantischer Oper „Der Freischütz“ schafft.* Und auch die Musik wurde *den Hörgewohnheiten der „Kids“ angepasst.* Inszeniert hat diesen *Freischütz* Simone Zeisberg-Meiser, und das mit viel Witz. Sie *aktivierte die Spiellaune ihrer Darsteller und die Fantasie der Kinder.* Kindgerecht meint hier auch, daß sie sich der modernen Unterhaltungskommunikation bedient. *Luzifer selbst (Matthias Wessollek) erscheint per „Luzi-TV“-Video.* Und weil Oma immer noch am besten die Geschichte kennt, muß sie auch „ran“: *So werden die drei Teufelskinder zu Max (Kay Frenzel), Kaspar (Peter Bauer) und Kuno (Doreen Kähler), während ihre Oma (Christiane Vetter) die Geschichte erzählt und selbst nach Bedarf in die Rollen von Ännchen und Agathe schlüpft.* Simone Zeisberg-Meiser droht nicht allzu plakativ mit dem moralischen Zeigefinger: *Was für die Kinder eingängig, fesselnd und lehrreich ist, ohne vordergründig zu belehren, das kann den Erwachsenen durchaus Freude und Spaß machen, die Webers Freischütz nicht als unantastbares Heiligtum betrachten.*

Fades Mittelalter in Knuddelhosen

Euryanthe beim Glyndebourne-Festival, 23. Juni 2002

Werfen wir einen Blick auf die britische Insel: Dort wurde beim Glyndebourne-Festival neben Glucks *Iphigénie en Aulide* Webers *Euryanthe* auf die Bühne gebracht, inszeniert von Richard Jones, der *für seine grell comicartigen, dabei oft klarsichtigen Pop-Inszenierungen von Bregenz bis London geliebt wie gehasst* wird (Manuel Brug in *Die Welt*, 28. Juni 2002). Ein großer Wurf

scheint diese Inszenierung laut Brug nicht gewesen zu sein, denn *Ritter und Jäger (die bisweilen wie grüne SA-Leute aussehen) stehen albern herum und ringen ratlos die Waffen, der Märchenwald ist sauer geworden und mutiert zu einer Riesenkakteenzucht*. Die Darsteller können dem wenig entgegensetzen: *Die zu einem gewissen Tiefsingen neigende, gerne entseelt zu Boden gehende Anne Schwanewilms kann trotz gepresster Pianobögen nichts retten*. Und wenn man sich auf das Äußere beschränkt? *Die böse Eglantine von Lauren Flanigan verlässt sich auf wogenden Busen und nicht weniger wogendes Vibrato, die Männer in Gestalt und mit den wenigen Stimmen von John Daszak (Adolar) und Stephen Gadd (Lysiart) sind kaum vorhanden*. Am Ende bleibt noch die Frage, wie das Orchester gespielt hat, und hier hat Brug nur einen Satz übrig: *Mark Elder vermag dem historischen Instrumentarium nur blökendes Laut und knarzendes Leise zu entlocken*. So fällt denn alles auf uns zurück: *Kein Wunder, wenn sich nach diesem albernem Stück die Briten mal wieder über die seltsamen Teutonen und deren musikalische Verrücktheiten erregen. Ein wenig zu Unrecht: Denn auch hier zu Lande spielt man „Euryanthe“ zum Glück nie* – ein Musterbeispiel für voreingenommenen Journalismus!

Weniger abwertend liest sich Gerhard Perschés Bericht in der *Opernwelt* (8/2002, S. 42f.). Geradezu begeistert sein Urteil über die musikalische Ausführung, besonders über Mark Elders Lesart der Partitur voll *subtiler Delikatesse*. Dazu heißt es: *Mit ihren „Originalinstrumenten“ entfetten die Musiker des Orchestra of the Age of Enlightenment den Orchesterklang trotz aller Wagnerhaftigkeit auf wohl tuende Weise; unter dem Firnis der Tradition des 19. Jahrhunderts kommt jene Vielfarbigkeit Weber'scher Instrumentation zum Vorschein, die Berlioz so bewunderte*. Unter den Sängern wird Anne Schwanewilms hervorgehoben: *sie spielt die Titelrolle mit Eindringlichkeit; und sie singt die Partie aufregend und souverän, bietet alle dynamischen Schattierungen ohne Anstrengung, besticht durch ein wunderbar tragendes Piano*. Problematisch empfand Persché die musikalische Weitschweifigkeit der Rezitative, die das Werk zwar zu einer szenisch-musikalischen Einheit binden, unter Elders Stabführung jedoch geradezu epische Breite erlangten. Dieses Epische war laut Persché für Regisseur Jones und seinen Ausstatter John Macfarlane Ansatzpunkt der szenischen Umsetzung: *ein gemächliches Vorbeiwandern der Szene*. Wenn ihn auch die schauspielerischen Leistungen nicht überzeugten, so schien ihm das Konzept an sich doch stimmig: *Die Inszenierung changiert zwischen Ernst und „Tongue-in-check“, jener britischen Ironie, die auf Distanz geht, aber nicht desavouiert* (vgl. auch den Originalbeitrag von John Warrack, S. 112ff).

Biedermeier statt Mittelalter

Euryanthe in Amsterdam, 28. Mai 2003

Fast ein Jahr nach Glyndebourne nahm sich auch Amsterdams *Nederlandse Opera* Webers großer, durchkomponierter Oper an und präsentierte sie zum Auftakt des Holland Festivals. Musikalisch wurde der Abend ein Triumph; Frieder Reininghaus dazu im Deutschlandfunk (*Kultur heute*, 29. Mai 2003): *Claus Peter Flor leitete eine glanzvolle Premiere: ein hochdifferenziertes und glühendes Plädoyer für dieses vergessene und vernachlässigte Schlüsselstück der Musikgeschichte. Das Concertgebouw Orkest, eine der besten Musikerformationen der klassischen Welt, begleitet mit Delikatesse und verblüfft mit der diskreten Eleganz der Soli.* Rainer Wagner (*Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 13. Juni 2003) hob ebenso das wunderschöne Musizieren hervor, wobei Flor nach seiner Meinung *den Weichzeichner dem Schneidbrenner lodernder Leiden-schaften vorzog.* Auch sängerisch wurde laut Wagner auf höchstem Niveau agiert: Gabriele Fontana gibt *der Titelfigur schwärmerischen Glanz und innere Erregtheit*, Frode Olsen war *als sonorer König* zu erleben, daneben *das Verschwörerpaar Eglantine (schön bö: Charlotte Margiono) und Lysiart (souverän: Wolfgang Brendel).* Lediglich an Jorma Silvasti schieden sich die Geister: während Wagner ihn *als etwas tenoral eng strahlenden Adolar* erlebte, bescheinigte ihm Reininghaus eine *wohlkontrollierte Heldenstimme.* Weniger freundlich die Beurteilungen in der englischen Presse. Roderic Dunnett (*Independent*, 9. Juni 2003) beschreibt: *Silvasti, a needlessly bumbling, elderly Adolar, sang the Arias appealingly,* und Shirley Apthorp (*Financial Times*, 2. Juni 2003) meint gar: *Silvasti bleats irritatingly as Adolar.* Unklar bleibt im Vergleich der Rezensionen auch, wem bei der Premiere „die Palme“ gebührte – für Wagner war Gabriele Fontana *der Mittelpunkt dieses Abends*, Dunnett dagegen bevorzugte Charlotte Margiono als eine *superb Eglantine (the evening's revelation).*

Einhellig ablehnend dagegen die Berichte über Regie (David Poutney) und Ausstattung (Tobias Hoheisel). Reininghaus beschreibt das Bühnenbild: *Hinter einem klassizistischen Säulenhorizont eines der bekannten Riesengebirgsbilder von Caspar David Friedrich, davor Wienerische Tableaus mit viel Biedermeier-Kostümen.* Diese Übertragung des romantisierenden Mittelalterbildes, wie es Chézy und Weber gestalteten, in deren eigene Zeit versucht auch die Regie: *Poutney moves his caricatures of German romanticism with something that might be irony if it were funny or coherent* (Apthorp). *Poutney befrachtete Biedermeier-Tableaus mit drastischen Symbolen* (*Der Rheinische Merkur*, 5. Juni 2003). Nach Wagner *wird hier erzählt, als verirre sich der Prinz von Homburg*

in einen neuen, wilden Traum. Die Herren neigen zum Toten- und Heldenkult und zu schwarzen Uniformen, die Damen zu fließenden Empire-Kleidchen. Zwar bleibt seiner Meinung nach insgesamt doch ein leidlich klares Bild einer etwas verschwommenen Story, aber das Konzept trägt nicht, und die nicht ganz geschmackssicheren Balletteinlagen (Reininghaus) nach Andrew Georges etwas alberner Choreographie (Wagner) werten die szenische Umsetzung ebenfalls nicht auf. Das Resümee nach Reininghaus: Musikalisch sind die stimmlichen und technischen Möglichkeiten der Gegenwart der „Euryanthe“ ganz gewachsen; was ihr fehlt, ist ein moderner Regisseur, der mit ihrer doppelten Historizität umzugehen und ihre enormen Triebkräfte freizusetzen versteht.

Poor Euryanthe!

Weber at Glyndebourne
by John Warrack, Rievaulx/GB

Still, in England, she languishes in a desert of neglect, awaiting rescuing huntsmen to seek her out and restore her to the arms of posterity. The 19th century saw a few English productions, but mostly, in a country that for so long lacked opera houses outside the capital, the opera was dependent on student or amateur groups. Even in the last half century, with our vastly improved operatic conditions, England has had only a handful of performances. In 1962 the amateur Philopera Circle staged a performance in London's St Pancras Town Hall (where in the Sixties many rare operas were revived); but the conductor Franz Manton reduced the work to two acts and in the second of them made cuts and transpositions and shuffled the music around between different characters, wreaking havoc with motive. A complete concert performance in 1969 by the excellent semi-professional Chelsea Opera Group under Nicholas Braithwaite (in Lincoln's Inn) aroused admiration, especially as it had the young Rita Hunter as Eglantine. But nothing followed until 1975, when the University College Music Society gave a respectable performance under George Badacsonyi (in the translation by William Thornthwaite originally made for a Royal College of Music performance in 1900). In the same year the amateur West Riding Opera of Leeds gave the opera, in Natalia Macfarren's translation from the Novello vocal score, conducted by Martin Binks (a good Weberian whose enthusiasm extended to *Oberon* in 1984 and *Der Freischütz* with the Berlioz recitatives in 1993). 1976 saw a Liverpool Philharmonic concert performance under Sir

Charles Groves, who in the following year conducted the first British professional production since 1882 with English National Opera (in a translation by the present writer). Expectations were high, but Groves was unwell and one of the leading singers did not trouble to conceal disbelief in the work. The chief pleasures in a disappointing production by the usually excellent John Blatchley were Sally Burgess making a delightful début as Bertha, and a commanding Eglantine from Elizabeth Connell.

She it was whom Mark Elder recruited for his revelatory concert performance, with Christine Brewer a splendid Euryanthe, in the Queen Elizabeth Hall on London's South Bank in 1994 – revelatory in that the players were the Orchestra of the Age of Enlightenment and that Elder is a distinguished opera conductor who has a total belief in the work. Even those of us who had long known the score (or thought we did) were astonished by the effect of using contemporary instruments and playing techniques. Weber's use of instrumental colour as a function of the drama had never seemed more convincing: the heroic clarity of the full orchestra in the chivalric music, the eerie effect of vibrato-less strings for the ghosts, the freshness of wooden flutes („Fröhliche Klänge“ indeed), the purity of the fanfaring hand horns, the light but pungent trombones and the forlorn sound of Euryanthe's bassoon, „dicht am Quell“ – there was hardly a page of the score that did not seem as if layers of varnish had been removed to reveal Weber's pristine colours. None of this would have had its full meaning without Elder's grasp of the opera and his belief in it. Weber, he understood, was not just a coloristic orchestrator but a great dramatic one.

Yet there were no consequences (if one excepts a 1996 production by the amateur New Sussex Opera in Eastbourne) until last year. The Orchestra of the Age of Enlightenment had started to play regularly at Glyndebourne in 1989, but it needed Elder's associate Nicholas Snowman at the South Bank to take over (briefly) as General Director at Glyndebourne for *Euryanthe* to be put into the programme. Expectations were high.

As far as the musical side was concerned, they were met. Elder and the orchestra had deepened and in some ways developed their relationship with the score, so that the playing was more in their bones, more natural and, without any loss of tension or excitement, more relaxed. Moreover, it benefited from the sympathetic Glyndebourne acoustics. And there was some excellent singing. Anne Schwanewilms had no difficulties with the often taxing melodic lines, and could spin a fine tone in „Glöcklein im Thale“; she was mistress of the role, lost and tragic, haunted and at the end still in

a state of shock. Lauren Flanigan flung herself energetically into the role of Eglantine, and produced a sinister but also tortured impression of the dark sorceress. John Daszak was a creditable Adolar, Pavlo Hunka a powerfully malevolent Lysiart who rose eloquently to the self-questioning in Act II.

Yet none of them made their best effect because of a production that seemed to work against the opera rather than for it. Costumes that would have been more in place in *Wozzeck* were imposed by John Macfarlane on singers (a bald Adolar in a kind of prison uniform) who had to move in grim, spiky scenery with high blank walls that spent most of the time creaking across the stage of its own volition. In Richard Jones's production there was no sense of chivalry, of contrast between light and dark, of colour varying from brilliance to the most sinister murkiness. The tomb scene had Eglantine clambering over a giant head and taking hold of a ludicrous rubber hand protruding from it so as to secure Emma's ring. A vacuous-faced moon stared down, as if in disbelief. Always tricky to stage, the serpent could be made in some way a projection of Eglantine's villainy; here, the wretched Adolar was made to fight with a inflated dummy caricature of himself that lumbered about the stage, testing the audience's sense of humour to breaking point. And so on ... We are used nowadays to producers imposing themselves upon masterpieces, rather than re-interpreting them. There is a case for novel, challenging, even disruptive ideas coming along when an opera is long established in the repertory, and the producer can appeal to an audience for new responses across a history of familiarity. Other operas, however masterly, still need to be helped into an audience's appreciation. Poor *Euryanthe*!

Eine total ver-, „puffte“ Wolfsschlucht

Der Freischütz am Opernhaus Leipzig (2. Aufführung 23. Mai 2003)
besucht von Joachim Veit, Detmold

Ingeborg Bachmanns „Inhaltsangabe“ des *Freischütz*, die sie 1967 für die Hamburger Staatsoper verfaßte und die auf den ersten Seiten des Leipziger Programmhefts 2003 abgedruckt ist, gab wohl die „Initialzündung“ für die Interpretation dieses Singspiels als (sexuellem) „Initiationsritus“ – ein Terminus, den der Regisseur Guy Joosten in seinen eigenen Bemerkungen zum Stück ins Spiel bringt. Bachmann wies in ihrem Text auf zweifellos vorhandene Doppelbödigkeiten des Librettos, auf die offenkundige Symbolik

der Versagens-Angst Maxens und den Zusammenhang von „Waffenhandhabung, Waffe und Potenz“ hin, den jüngst Peter Konwitschny in seiner Hamburger Inszenierung so eindrucksvoll durch das gnadenlose Rezitieren des Jägerchores verdeutlicht hat. Für Guy Joosten stellt der *Freischütz* vor diesem Hintergrund so etwas wie eine „Reise zum Erwachsenwerden“ dar, dabei steht „der Wald“ für das den noch infantilen Max umgebende „innere und äußere Chaos“.

Doch vom Wald ist in dieser Inszenierung nichts zu sehen, auch wenn grüne Farben die Bühne bestimmen (Bühnenbild: Johannes Leiacker). Schmutzig grün-grau sind die Kostüme der Jäger, die aber nicht im Wald, sondern stets im riesigen Raum der als Schlachthaus grün gekachelten Leipziger Bühne auftreten. Verstaubt moosig grün ist auch das Zimmer Agathes,



(von links nach rechts) Ines Agnes Krautwurst als Samiel, Urban Malmberg als Kaspar, Robert Chafin als Max (Foto: Andreas Birkigt)

das als nach vorne offener und hinten mit einem Fenster versehener Raum jeweils in diese Bühne hineingefahren wird. Und grün ist zunächst auch Agathes Kleid, wohl in Anlehnung an das Portrait *Frau am Fenster* (1822) von Caspar David Friedrich, das zu Beginn der Auffüh-

rung als große Leinwand in der Mitte der Bühne hängt und beim Schuß im Anfangschor herunterfällt: Nicht nur die Traditionen fallen mit dem Bild des Erbförsters, sondern auch Agathe, die eine *Frau am Fenster* ist, soll „fallen“? Dieses Bild ist im Hintergrund wiederum während des martialischen Jägerchores präsent.

Im Kontrast zu den Grüntönen steht das Rot des Teuflischen, das hier in Gestalt eines Quoten-Samiel daherkommt, d. h. einer leibhaftigen *Samiela* (Ines Agnes Krautwurst), die als Widerpart der Agathe die „Gefahren“ der lustvoll-sinnlichen Elemente des Weiblichen vertritt und sich passenderweise bald als Chefin eines Bordells erweist, in dem die Jäger munter ein- und auszugehen scheinen.

Dieses Bordell ist denn auch – wie sollte man es anders erwarten – die mit düster-ahnungsvollem Schauern erwähnte Wolfsschlucht, die also nur deshalb

so „verrufen“ ist, weil dort Samiela und ihre Damen dem ältesten Gewerbe der Welt nachgehen. Hierhin also muß Max (Robert Chafin), wenn er wie die anderen „Jäger“ erwachsen werden will. Daß Bordell und Schlachthaus in dieser Inszenierung ein Raum bleiben, dient sicherlich der tieferen Symbolik. In diesem Sinne muß schließlich sogar das Kugelgießen umgedeutet werden: Statt der verschiedenen Geistererscheinungen naht bei jeder Zahl ein neues leichtgeschürztes Dämchen, das sich an Maxens Kleidung zu schaffen macht, bis zum guten Schluß Samiel(a) selbst erscheint. Immerhin bleibt das, was da wohl passiert, dezent angedeutet – aber leider muß man feststellen, daß die Wirkung von Webers großartiger Verschmelzung des Bühnengeschehens mit der Musik dieser Szene auf diese Weise total ver-„pufft“, denn die Damen haben (die Bemerkung sei erlaubt) nur wenig *crescendo* zu bieten.

Weniger stört das die Musik z. T. konterkarierende Konzept in weiten Teilen des problembeladenen letzten Akts. Alle wissen um den Probe-„Schuß“, selbst der mit Samiela ebenfalls bekannte Fürst macht sich darüber lustig und muß während seiner „Verdammungsrede“ mühsam die Fassung bewahren, um ernsthaft zu bleiben. Sogar der mit Macht eintretende Eremit (der stimmungswaltige James Moellenhoff), dessen Wort vom „Fehltritt“ hier eine neue Bedeutung gewinnt, ist nicht nur mit der Doppelmoral dieser Gesellschaft vertraut, sondern weiß in allem, auch im Umgang mit Samiela, Bescheid. Um so unverständlicher bleibt, warum ausgerechnet er – als besonderer Gag der Inszenierung – am Ende vom Fürsten (Tommi Hakala) erschossen wird. Oder befürchtet der Fürst, daß mit dem Abschaffen der Tradition des Probeschusses auch das verlogene Doppelleben der Jagdgesellschaft ein Ende haben soll?

Im Gegensatz hierzu sind die Szenen mit Agathe und Ännchen bewußt konventionell gehalten, um die Ahnungslosigkeit und die „Beschränktheit“ der beiden an sich so unterschiedlichen Typen herauszustellen. Allerdings ist es bezeichnend, daß gerade in diesen Szenen Musik und Bühne zu einer dichteren und spannungsvolleren Sprache finden; man vermeint gar, Agathens Motto „O wie anders fühlt mein Herz“ in der szenischen Umsetzung zu spüren. Auf diese Weise wirkt trotz der Veralberung auch der Jungfernkranz erstaunlich frisch. Szenisch – nicht sängerisch! – bleibt Agathe (Majken Bjerno) blaß, sie hat am Ende auch das Nachsehen: Während der Schlußszene verläßt Max mit Samiela die Bühne durch einen Seitenausgang!

Es ist nicht nur der Zweifel an dem Gelingen des Versuchs, die Vorgänge in der „Tiefenschicht der Hauptpersonen“, die die Dichtung laut Bachmann „in märchenhaften Verkleidungen und Symbolen preisgibt“, auf diese

Weise zu ver-äußerlichen, was einen etwas schalen Beigeschmack zurückläßt, sondern vor allem die Verbindung dieser „Verdinglichung“ der Tiefenschicht mit einer mangelhaften Personenregie. Augenblicke der Faszination, in der Musik und Bühne sich gegenseitig heben, bleiben die Ausnahme. In ihrer Konventionalität hübsch umgesetzt und von Ainhoa Garmendia lebendig gesungen u n d gespielt ist etwa die „sel’ge Base“ des Ännchen (mit vorzüglichem Bratschensolo!), wirkungsvoll auch der die Breite der Bühne optisch und klanglich ausfüllende Jägerchor, den man selten so gut hört wie hier. Wirklich packend setzt Kaspar (Urban Malmberg) seine letzte Szene um – wie er z. B. bei seinem Herabwanken vom Sockel musikalische Bewegung fühlbar macht, gehört zu den Ausnahmen dieser Inszenierung, in der – so etwas sieht man selbst an Provinzbühnen inzwischen selten – der Chor beim Singen auch noch das Schlachthaus schrubbten muß. Daß die arme Agathe ihre große Arie auf der Leiter stehend und aus dem Dach ihres Zimmers ragend singen muß, ist wohl eher ein Fall für die Berufsgenossenschaft.

Musikalisch bewegt sich die Aufführung, die als Coproduktion mit der Opéra National de Montpellier und der Opéra Royal de Wallonie/Lüttich entstand, auf hohem Niveau. Die Solisten bieten eine wirklich geschlossene Gesamtleistung, setzen aber selten Glanzlichter: Dies gelingt am ehesten noch Robert Chafin als Max und Ainhoa Garmendia als Ännchen. Urban Malmberg als Kaspar steigert sich im Laufe des Abends stimmlich und spielerisch. – Aber diese Einschränkung soll die gute Gesamtleistung des Ensembles nicht schmälern, und vielleicht geht das Fehlen von wirklichen „Glanzmomenten“ auch auf das Konto der etwas unsensiblen musikalischen Leitung Stefan Anton Recks zurück: häufige Koordinationsprobleme zwischen Bühne und Orchestergraben, eine sehr gedehnte Einleitung der Ouvertüre, ein überhetzter Eingangschor, kaum ein Detail, das „aufhorchen“ ließ. Man hätte mit diesem vorzüglichen Orchester und diesem Sänger-Ensemble sicherlich auch eine wirkliche Spitzenleistung erzielen können.

B-Haus auf A-Niveau

Euryanthe konzertant im Staatstheater Mainz (28. Juni 2003)

erlebt von Joachim Veit, Detmold

Nachdem sich in der laufenden Saison Engländer und Holländer der arg vernachlässigten *Euryanthe* angenommen haben (vgl. die Berichte über Glyndebourne S. 112 sowie zu Amsterdam S. 111), bekam die fälschlich der Treu-

losigkeit Beschuldigte nun auch in hiesigen Landen eine neue Chance. Und siehe da: Obwohl das Mainzer Staatstheater „nur“ ein B-Haus ist – bei dem Bemühen um dieses Werk kam es zu einer Aufführung, die vom Niveau her manchem A-Haus zur Ehre gereichen würde. Vielleicht war der Programmheft-Beitrag von Anne do Paço bezeichnend für die Art und Weise, wie man hier diesem „Schmerzskind“ unter Webers Opern begegnete. Wenn es darin trotz Kritik am Libretto der Helmina von Chézy als Fazit heißt, daß Weber hier die *farbenreichste Musik* gelang, *zu der er fähig war* und ihm damit *ein erster Schritt in eine neue Welt* gelang (S. 6), so zeigt dies die positive Grundeinstellung, mit der man nicht verteidigend, sondern mit der Absicht, Qualitäten zu demonstrieren, an dieses Projekt heranging. Vielleicht können gerade diese Qualitäten in einer konzertanten Aufführung deutlicher werden, da jede „Ablenkung“ durch die Szene fehlt.

Störend wirkte das Fehlen der Szene daher höchstens im III. Akt (zumal ansonsten generell so gut deklamiert wurde, daß die Handlung problemlos mitzuverfolgen war). Hier hatte man sich ohnehin – wohl mit Rücksicht auf das Abonnement-Publikum, dem man eine mehr als dreistündige Aufführung nicht zumuten mochte – zu einigen kräftigen Schnitten entschlossen. Während in den vorangehenden Akten behutsam nur einzelne Strophen oder Passagen (darunter der *Reigen* im I. Akt) gestrichen waren, entfiel zu Beginn des III. Aktes die Auseinandersetzung Adolars mit Euryanthe im Walde und die Abwehr des Schlangen-Ungeheuers (Nr. 15/16) komplett. Der Akt begann nun mit der Szene und Cavatine der einsam im Walde ausgesetzten Euryanthe (Nr. 17). Die kleinen Rollen des Brautpaares Bertha und Rudolf im III. Akt hatte man ebenfalls gestrichen bzw. durch den Chor ersetzt. Auch vom Hochzeitsmarsch für Eglantine und Lysiart erklangen nur wenige Takte (so daß man die Piccoli einsparen konnte), und die „Lösung“ des Geheimnisses um Emma und Udo („Ich ahne Emma!“) blieb ebenfalls weg. Dadurch waren der Scheintod der Euryanthe und ihr Wiedererwachen sowie die Ermordung der Eglantine (trotz erläuternder Notizen im Programmheft) kaum verständlich – aber das tat der Freude an dieser Aufführung wenig Abbruch, denn das (gerade durch die Zusammenlegungspläne mit Ludwigs-hafen in seiner Existenz gefährdete) an diesem Abend hochmotivierte Philharmonische Orchester des Staatstheaters Mainz, der Chor des Staatstheaters und die Solisten hatten sich unter der Leitung von Catherine Rückwardt zu einer wirklich beachtlichen Gesamtleistung zusammengefunden, die das Werk von seinen besten Seiten präsentierte und den Rezensenten wieder einmal ratlos fragen läßt, warum diese *Euryanthe* mit ihren unglaublichen

musikalischen Qualitäten so selten zu hören ist – an den hohen Anforderungen an alle Beteiligten kann es ja wohl kaum liegen.

Das Solistenensemble der Aufführung war den Anforderungen jedenfalls bestens gewachsen. Eine herausragende Leistung bot dabei Katja Pieweck als Eglantine, die ganz in ihrer Rolle zu leben schien, musikalisch jedem Wort Bedeutung verlieh und sichtlichen Spaß an ihrer Partie hatte. Ihre große Rache-Szene und Arie (Nr. 8: „Bethörte! die an meine Liebe glaubt“) war sicherlich einer der Höhepunkte des Abends, denn sie verlieh diesem Stück, unterstützt von dem flexibel eingreifenden Orchester, eine solch finstere Schlagkraft, daß dem Hörer fast der Atem stocken mußte. Die Schwärze ihrer (d. h. Eglantins) Seele offenbarte sie aber auch beim Racheschwur mit Lysiart (Hans-Otto Weiß), dem beide die notwendige Düsternis und Gewaltbereitschaft verliehen. Schließlich waren auch die fahlen Farben in Eglantins Wahnsinns-Szene, wiederum dank des hervorragend dialogisierenden Orchesters, von erschütternder Wirkung.

Es ist oft betont worden, daß Weber gerade das schuftige Paar mit viel „Liebe“ gezeichnet habe – dies wurde durch die Kürzungen im III. Akt in dieser Aufführung vielleicht deutlicher als sonst. Hans-Otto Weiß hatte die insofern dankbare Rolle des Lysiart übernommen und wußte sie eindrucksvoll zu gestalten. Bei den häufigen Registerwechseln fehlte in seiner großen Arie zu Beginn des II. Akts zwar gelegentlich einzelnen Tönen ein wenig Kraft und Schwärze, aber bei den Caspar-artigen Rouladen am Ende entfesselte er wieder alle Wut auf den Konkurrenten und agierte auch in den Rezi-tativpassagen insgesamt mit großer Gewandtheit.

Kerrie Sheppard war durch die Streichungen zu Anfang des III. Aktes zweier wirkungsvoller Szenen beraubt, konnte aber in den verbliebenen Teilen die leidende Euryanthe noch überzeugend verkörpern. Außer in der kurzen Cavatine im I. Akt kam ihre Stimme vor allem in der großartigen Szene und Cavatine im III. Akt zur Geltung (kongenial im Dialog mit den einfühlsamen Soli von Fagott und Flöte) – hier fand die Aufführung zu jenem ruhigen Ton, der gerade der Partie der Euryanthe angemessen scheint. Umso kontrastierender wußte Frau Sheppard dann die bis zur Ohnmachts-Erschöpfung gesteigerte Wiedersehensfreude zum Ausdruck zu bringen (vielleicht hätte sie danach auf ihren Stuhl sinken sollen, um dem Publikum ihren Scheintod zu verdeutlichen ...). Alexander Spemann als Adolar schien zu Anfang noch etwas unsicher, worunter besonders seine auf zwei Strophen verkürzte Romanze litt. Auch im Dialog mit Euryanthe „klebte“ er etwas zu sehr an den Noten und bewältigte die Arie „Wehen mir Lüfte Ruh“ zwar problemlos, aber ohne wirk-

liches Leben in den Tönen. Dagegen konnte er in den Ensembles die enorme Strahlkraft seiner Tenorstimme entfalten und steigerte sich dann im letzten Akt in immer freierem Spiel zu einer großartigen und erschütternden Selbstanlage. Hier wurde er zum ebenbürtigen Widerpart seiner Kontrahentin Eglantine, so daß dem letzten Finale nichts an der wünschenswerten Wirkung fehlte. Friedemann Kunder als König Ludwig verlieh mit warmem, klarem Baß bei ausgezeichneter Deklamation der Rolle die notwendige Würde und Ausstrahlung und verkörperte so die von ihm angemahnte Mäßigung perfekt.

„Bewundernswürdig ist's gelungen“ konnte man auch zur Leistung des Chores sagen, der in dieser Oper keine geringe Rolle hat. Sowohl der lyrische Schmelz im Eingangschor oder im ersten Finale als auch das dramatische Eingreifen in den diversen Streitsituationen wurden ausgezeichnet getroffen (übrigens auch hier bei klarster Textverständlichkeit). Der Jägerchor (mit vorzüglichen Hörnern) kam in einer Steigerungsanlage (mit der etwas maniert wirkenden Zurücknahme der Schlüsse der ersten beiden Halbzeilen) gut zur Geltung. Mit geradezu unglaublicher Intensität vereinigten sich Männerchor und Orchester am Ende des II. Aktes zu dem Satz „Du gleißend Bild, du bist enthüllt“.

Schließlich ein Sonderlob für das Orchester! Es ist bereits viel gewonnen, wenn man nicht hört, welche großen technischen Schwierigkeiten in dieser Musik stecken. Wenn sie so bravourös gemeistert wird wie hier, beginnt die Musik zu leben. Aber Catherine Rückwardt wußte darüber hinaus die enorme Klangfarbenpalette plastisch herauszuarbeiten, die Weber in dieser Partitur verborgen hat. Vielleicht waren ein paar Details in den Streichern noch ein wenig kantig oder es fehlte hie und da etwas von der „Sanglichkeit“ des Tones, die man z. B. aus Dresdner Aufnahmen Weberscher Musik gewohnt ist, dafür aber strahlte die gesamte Aufführung eine so außerordentliche Lebendigkeit aus – und dies ausnahmslos in allen Orchestergruppen –, daß der Hörer sich von der offensichtlichen Begeisterungsfähigkeit dieses Ensembles zwangsläufig mit angesteckt fühlen mußte. Kein Wunder, daß am Ende Solisten, Chor, Orchester und Dirigentin mit Beifallsstürmen überschüttet wurden. Für dieses geniale, aber arg vernachlässigte Werk Webers war die Mainzer Aufführung jedenfalls ein ausgezeichnetes Plädoyer auf höchstem Niveau.

Neuerscheinungen

Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente „Tonkünstlers Leben“*, Mainz etc.: Schott, 2001 (*Weber-Studien* 6), ISBN 3-7957-0382-4

Weber als Schriftsteller? Bis heute weckt diese Bezeichnung nicht nur bei Laien Unverständnis. Im Diskurs der Literaturwissenschaft spielt Weber so gut wie keine Rolle, wird er doch in der historischen Perspektive deutlich überstrahlt von den Dichter-Komponisten-Kritikern E. T. A. Hoffmann, Schumann, Wagner, Liszt. Eine wesentliche Ursache für diese Ignoranz mag die problematische Quellenlage sein. Die bisherigen Schriftenausgaben sind veraltet und philologisch ungenügend. Und selbst wer sich der Mühe unterzog, das Zugängliche zu lesen und zu analysieren, mag die Anwendung des Begriffs „Schriftsteller“ auf Weber zurückweisen. Zu fragmentarisch, beliebig und floskelhaft erscheinen Webers Schriften, gerade der vom Komponisten oft beschworene „innere Zusammenhang“ scheint seinen eigenen Schriften zu fehlen. Entsprechend mager ist die wissenschaftliche Aufarbeitung bislang. Über eine ältere Dissertation und einige zumeist beschreibende Artikel ist sie nie hinausgekommen. Analysen von Webers Kunstauffassung oder Betrachtungen der von Weber vertonten Opernlibretti und des Komponisten Anteil an deren Entstehung und Revision wurden selten konsequent unter Berücksichtigung des literarischen Kontexts unternommen.

Grund genug also, ganz von vorne zu beginnen: zu sichten, zu sortieren, zu lesen. Diese mühevollen Aufräumarbeiten unternimmt der Autor der vorliegenden Arbeit, die als Dissertation 1998 an der Universität Stuttgart angenommen wurde. Doch es bleibt nicht beim Aufräumen. Gleichsam „nebenbei“ wurde die Konsequenz aus der ernüchternden Tatsache der bislang unangemessenen Edition des Romanfragments *Tonkünstlers Leben* gezogen. Die Quellen wurden nicht nur gesichtet und hinsichtlich ihrer Chronologie beschrieben, sondern sie werden nach den aufwendigen Regeln der Weber-Gesamtausgabe (und in Kooperation mit dieser) zugleich ediert. Somit liegt einer der Schlüsseltexte für den Zugang zum schriftstellerischen Werk des Komponisten in einer hervorragenden Arbeitsedition mit umfangreichem Kritischem Apparat vor. Alleine dies rechtfertigt diese Arbeit und lohnt bzw. erzwingt geradezu die Anschaffung für jeden, der sich wissenschaftlich mit Weber oder mit romantischer Literatur und Musik (und Ästhetik und Kritikerwesen etc.) beschäftigt.

Jaisers Arbeit verhehlt ihren literaturwissenschaftlichen Ansatz nicht, im Gegenteil, ein solcher ist – nach Studien, die als musikwissenschaftliche den literarischen Horizont nur ansatzweise erweitern konnten – ein Desideratum. Daß diese Arbeit überdies *weit in das Feld von Musikwissenschaft und Philosophie vordringen muß* (S. 9), ist ebenso verständlich wie gefährlich (wie der Autor selbst einräumt). Denn es zeigt sich auch hier, daß eine adäquate Einordnung des diffusen literarischen Wirkens Webers äußerst schwerfällt. Es gilt, *den Wald zu lichten* (wie Weber es ausdrückt, S. 99) und auf die literarisch kritischen Substrate der Schriften zurückzugehen. Hierbei sei als Wertung vorweggenommen, daß der Autor selbst den Wald vor lauter Bäumen zeitweise aus den Augen verliert. Seine Thesen zur Einordnung des Romanfragments in den literarhistorischen Kontext bleiben diffus oder sind inkonsequent. So wirft er der bisherigen Forschung vor, daß sie etwa E. T. A. Hoffmanns Einfluß auf Webers Schriften leichtfertig übergewichtete. Im Laufe der Darstellung jedoch betont der Autor wiederholt ebendiesen Einfluß. Letztlich geht er nicht über die altbekannte Feststellung hinaus, daß sich Weber stark an der Gedanken- und Figurenwelt eines Hoffmann, Ludwig Tieck und Jean Paul orientierte.

Zusammenfassend läßt die Beschreibung der literarischen und kritischen Inhalte von Webers Schriften nur ein düsteres Bild erkennen. Von Webers Kritiken etwa, die – in ihren verschiedenen Erscheinungsformen – im ersten Drittel der Arbeit untersucht werden, bleiben, zieht man wiederkehrende Floskeln ab, nur einige wenige wirklich individuell und originell erscheinende Äußerungen übrig (etwa jene zum Charakter des Romantischen aus der „Dramatisch-musikalischen Notiz“ zu Cherubinis *Lodoiska*, S. 48). Aufschlußreich sind jedoch die Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Textsorten und literarischen Gattungen, die durchaus einen roten Faden in Webers Gedankenwelt erkennen lassen, dem vielleicht die letzte schöpferische Konsequenz fehlt – diese bleibt eben doch dem Komponisten Weber vorbehalten –, aber gerade zur ästhetischen Begründung des musikalischen Werkes wichtige gedankliche Grundlagen liefert.

Erfreulich ist dabei, daß der Autor auch Webers Briefe mit in das Feld der literarischen Arbeiten einbezieht. Damit betritt der Autor in der Tat Neuland innerhalb der Weber-Forschung. Zwar liegen die Briefe noch nicht vollständig ediert vor, doch das zugängliche Material erlaubt Rückschlüsse auf Webers Entwicklung als Schriftsteller und nicht zuletzt als Mensch. Gerade im Beschreiben seiner alltäglichen Erlebenswelt artikuliert Weber gegenüber seiner Braut Caroline einerseits sowie seinen Freunden andererseits ein diffe-

renziertes Charakterbild, das ein tief reflektiertes, sensibles Innen und Außen erschließt. Wer hingegen musikalische Beschreibungen sucht, geht meist leer aus, Webers musikalisches Empfinden läßt sich nur indirekt, dafür aber umso grundsätzlicher, erschließen.

Zuweilen führt der psychologisch-sozialwissenschaftliche Ansatz des Autors zu übertriebenen Schlußfolgerungen. Wenn Weber sich über den Erhalt eines Freundesbriefes so sehr freute, daß er – laut einer Briefäußerung – sich *aufs Sopha gestreckt und so recht wollüstig die Inhalte in [sich] gesogen* habe (S. 71), so erkennt der Autor darin eine *erotische Komponente*, die einen *Gefühlsüberschwang* kennzeichne. Die Deutung der berühmten Textstelle aus *Tonkünstlers Leben* über das *innere Ohr*, das *etwas Ganzes sehen* will, zeigt des Autors weitschweifige Argumentationsweise (S. 95): *Das synästhetische Erleben scheint, aus dem Zusammenhang gelöst, Webers Nähe zur frühromantischen Konzeption des Gesamtkunstwerkes zu belegen. Der weitere Verlauf der drei Fragmente zeigt jedoch, daß hier eher eine gesellschaftliche Utopie im Sinne idealistischer Philosophie formuliert ist, die ihren Ursprung freilich nicht zuletzt ebenfalls in der Frühromantik hat.*

Problematisch erscheint das letzte Drittel der Arbeit. Nach der informationsreichen Analyse der einzelnen Kapitel von *Tonkünstlers Leben*, die in der diskussionsbedürftigen These gipfelt, Webers musikalischer Stil habe in keinerlei Hinsicht sein Schreiben beeinflusst, verstrickt sich der Autor immer weiter in das Dickicht interdisziplinärer Begrifflichkeit. Unhaltbare musikalische Analysen werden mit Thesen verbunden, die das Hauptthema immer weiter in den Hintergrund treten lassen. Seine Äußerungen zu Webers Textvertonung, vermischt mit Betrachtungen über Webers Verhältnis zur Programmmusik lassen keinen Bezug zu Webers schriftstellerischer Tätigkeit erkennen und erhellen diese auch nicht weiter. Selbst die Diskussion der Libretti des *Freischütz* und der *Euryanthe*, an deren Entstehung Weber in unterschiedlichem Maße beteiligt war, erlaubt keine Interpretation von Webers literarischen Ansichten. Modifikationen an Textwendungen wie an der Zeichnung und Gewichtung von Charakteren dienen primär dramaturgischen oder musikalischen Zwecken, die durchaus eine komplexe Wechselbeziehung zu literarisch-ästhetischen Ideen aufweisen können. Doch dem Autor fehlt hier das musikanalytische Handwerkszeug, um über eine verschachtelte Konstruktion einzelner Behauptungen – mögen sie für sich genommen auch noch so bedenkenswert sein – hinauszukommen.

Unter dieser zweifelhaften Methodik krankt auch die Schlußfolgerung der Arbeit, die sich ganz auf die Einordnung von Webers Werk in den Kontext

idealistischer Philosophie stützt. Jaisers Deutung, daß Webers Hinwendung zur Oper philosophisch zu erklären sei – ihm reichte das Ausdrucksspektrum der Instrumentalmusik nicht mehr aus, um eine von Schellings Idealismus geprägte künstlerische Aussage zu formulieren – und daß diese Hinwendung zur Oper als Merkmal des „Spätstils“ Webers zu deuten sei, läßt sich weder musikhistorisch noch biographisch rechtfertigen. Webers Werk war zum Zeitpunkt des *Freischütz* keineswegs in eine Spätphase getreten. Die Tragik liegt in Webers frühem Tod, die sein Werk ideell als unvollendet erscheinen läßt. Eine Verklärung zum Spätstil, repräsentiert durch seine drei letzten Opern, ist kaum haltbar, eine dialektische Beziehung zwischen literarischem Anspruch und dessen „Erfüllung“ in der Oper, welche eine weitere literarische Formulierung seiner Ideen überflüssig mache, ist weder neu noch letztlich überzeugend. Zu sehr wird Webers Leben und Schaffen ab 1821 von äußeren Umständen überschattet, die eine rein idealistische Interpretation auf tönernen Füßen stellt.

Insofern bleibt ein ambivalentes Bild. Einerseits gelingen dem Autor, vor allem in den Kapiteln über Kritiken, Briefe und über das Romanfragment, aufschlußreiche Beobachtungen, andererseits verliert er sich mehr und mehr in eine komplexe ästhetische Diskussion, die den roten Faden reißen läßt. Komplexe Schachtelsätze und ein durch ständiges pseudodialektisches Argumentieren unterbrochener Schreibfluß erschweren zudem die Lektüre. So erfreulich die Wiederaufnahme der Diskussion des Themas „Weber als Schriftsteller“ auch sein mag – abgeschlossen ist sie mit dieser Arbeit sicher nicht.

Dezember 2002

Frank Heidlberger

Natalja Gubkina, *Nemeckij muzykal'nyj teatr v Peterburge v pervoi treti XIX veka* [Das deutsche Musiktheater in Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg: Dmitrij Bulanin, 2003, ISBN 5-86007-312-7 [russ.]

Das Deutsche Theater in St. Petersburg, das bis in die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts bestand, bot Schauspiel und musiktheatralische Werke, wobei die Anteile im Laufe seines Bestehens unterschiedlich waren. Mit Natalja Gubkinas Monographie liegt erstmals eine auf umfangreiche Archivstudien gegründete komplexe Darstellung speziell über das Musiktheater vor, die sich, nachdem es bereits partielle Vorarbeiten anderer Autoren zu dieser Thematik gab, mit der Periode von 1799 bis zu seiner Blütezeit 1830 befaßt.

Ursprünglich als Dissertation geschrieben, ist die Arbeit nun, in überarbeiteter und erweitertem Zustand, einem größeren Leserkreis zugänglich.

Neben der Erforschung der Geschichte des Musiktheaters und der Biographien seiner Mitglieder sowie der systematischen Erfassung seines Repertoires ist es das Hauptanliegen der Autorin, den russisch-deutschen Dialog in der Petersburger Kulturlandschaft im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, zugleich auch in seinen Begegnungen mit dem französischen und italienischen Nationaltheater, darzustellen. So wird am Beispiel des damals in Rußland äußerst beliebten *romantisch-komischen Volksmärchens mit Gesang*, dem zweiteiligen *Donauweibchen* von Karl Friedrich Hensler und Ferdinand Kauer (1792/1798) und dessen Fortsetzung in zwei Varianten *Die Donau-Nymphe* (Thomas Berling und Gottlob Benedikt Bierer, 1801) bzw. *Die Nymphe der Donau* (Berling/Hensler und Kauer, 1803) die Umarbeitung deutscher Werke für die russische Bühne, ihre Übertragung aus einem Kulturkreis in den anderen, ihre Anpassung an die Bedürfnisse des russischen Publikums untersucht. Zwischen 1803 und 1807 gelangte in Petersburg die Opern-Tetralogie *Dneprowskaja Rusalka* (*Die Nymphe des Dnepr*) zur Aufführung¹, die in ihren ersten drei Teilen mehr oder weniger stark an das *Donauweibchen* anknüpfte. Die Autorin, die die Entstehungsgeschichte des deutschsprachigen Vorbilds und seine Wirkungsgeschichte auf der Petersburger Bühne rekonstruiert hat, beschreibt anhand vergleichender Analysen von Text und Musik unterschiedliche Umarbeitungstypen für die einzelnen Teile der russischen Oper. Trotzdem bleibt, wie sie vermerkt, das umfangreiche, noch wenig erforschte Gebiet der Bearbeitungen, für das ein größerer Kreis von Werken analysiert werden müßte, ein Desiderat für weitere Forschungen.

Das Jahr 1799 als Beginn der Untersuchungen ist gekennzeichnet durch die Errichtung eines stehenden Deutschen Theaters unter Joseph Miré, vorher hatte es nur einzelne Gastspiele privater deutscher Theatertruppen gegeben. Dieses private Theater bestand unter wechselnder Leitung (Miré, Arresto, Kotzebue, Adelung) und von ständigen Geldnöten geplagt bis 1806; Ende 1804 / Anfang 1805 erlebte es seinen Höhepunkt, als die Mitgliederzahl mit 98 Mitwirkenden die der französischen und italienischen Theatertruppen

¹ Teil I *Rusalka* (26. Oktober 1803), Text: Nikolaj Krasnopol'ski, Musik: Kauer/Stepan Davydov; Tl. II *Dneprowskaja Rusalka* (5. Mai 1804), T: Krasnopol'skij, M: Kauer/Caterino Cavo; Tl. III *Lesta, Dneprowskaja Rusalka* (25. Oktober 1805), T: Krasnopol'skij, M: Davydov, Tl. IV *Rusalka* (10. September 1807), T: A. Šachovskoj, M: Davydov/Cavo.

weit übertraf. Natalja Gubkina gibt einen genauen Abriß dieser Übergangsperiode und untersucht Gründe für das Scheitern dieser Unternehmung.

Durch Weisung von Zar Alexander I. kam die Bühne am 31. Oktober 1806 unter die Direktion der Kaiserlichen Theater. Dieser Status verband sich auch mit einer Vielzahl von neuen Organisationsformen, die im einzelnen erörtert werden und teilweise eine Verbesserung der Lage der Künstler zur Folge hatten (Engagement, Verträge, Etat-Fragen, Regelung von Benefizvorstellungen, Pensionen). Neben Persönlichkeiten, wie den Administratoren Nikolaj Krasnopol'skij und Rafail Zotov, der 1824 den *Freischütz* in russischer Sprache auf die Bühne brachte, den Musikern Anton Kalliwoda und Sigismund Neukomm, wird über viele, heute oft unbekannte Mitarbeiter des Theaters, Schauspieler, Sänger informiert und u. a. deren soziale Lage anhand überlieferter Bittgesuche dokumentiert.

Ein umfangreiches Kapitel ist dem Repertoire des deutschen Musiktheaters, der Analyse der Repertoirepolitik gewidmet, die sich vor dem Hintergrund der bevorzugten Hinwendung der russischen Gesellschaft zur französischen Kultur abspielte. Die Stücke konnten durch Einnahmeverzeichnisse, Benefiz-Anzeigen in Zeitungen, Mitteilungen in verschiedenen Periodika, ab 1817 durch die noch vorhandenen Theaterzettel ermittelt werden. Gründe für die Popularität bestimmter Werke, belegt durch häufige Aufführungen und gute Einnahmen, sowie Mechanismen der gesellschaftlichen Resonanz auf das eine oder andere Stück werden untersucht².

Bestimmt wurde das Repertoire von hochgestellten Persönlichkeiten des Hofes und von den jeweiligen Administratoren, aber auch den Regisseuren, die – vielgereist – über zahllose Verbindungen im Ausland verfügten und Stücke u. a. aus Wien, Paris, aus Deutschland, Italien und dem Baltikum kommen ließen. 20 Prozent der in Petersburg gezeigten Premieren bzw. Erstaufführungen stammten von dort lebenden deutschsprachigen Autoren. Übersetzungen bzw. Bearbeitungen italienischer und französischer Werke wurden vielfach aus Wien oder Berlin bezogen, sonst aber vor Ort verfaßt³. Zahlenmäßig überwogen dabei die französischen Opern. Russische Stücke hatten auf der deutschen Bühne wenig Erfolg. Den umfangreichsten Teil des

² Zu den sehr erfolgreichen Stücken an allen Petersburger Nationaltheatern gehörte beispielsweise die Steibeltsche Oper *Cendrillon*, während Rossinis *La Cenerentola* in deutscher *Aschenbrödel*-Version nach nur zwei Aufführungen wieder abgesetzt wurde.

³ Französische Stücke wurden beispielsweise von Louis Angely, der von 1817 bis 1824 in Petersburg lebte, übersetzt.

Spielplans nahm das deutsch-österreichische Repertoire ein. Es zeichnete sich durch außerordentliche Genrevielfalt aus, vor allem durch verschiedenste Varianten und Mischformen des Singspiels.

Ein besonderes Kapitel ist den Petersburger Aufführungen von Werken Mozarts, Beethovens und Webers gewidmet. Von letzterem war am 13. Februar 1804 sein Frühwerk, das *Waldmädchen*, aufgeführt worden (vgl. S. 351). In der Zentralen Musikbibliothek des Mariinski-Theaters wurde von Natalja Gubkina eine Handschrift dieser Oper entdeckt, die lange Zeit als verschollen galt⁴. Sie stammt aus dem Besitz des Librettisten der Oper Karl Ritter von Steinsberg, der, wie nun ermittelt wurde, von 1802 bis 1804 Mitglied der Petersburger deutschen Schauspieltruppe war. 1824 kam es zu Aufführungen von *Silvana* und *Preciosa*, denen nur wenige Wiederholungen beschieden waren. Umso erfolgreicher war der *Freischütz* (EA 7. Januar 1824), der allein 1824 25mal gegeben wurde. Bereits am 12. Mai 1824 spielte man die Oper in russischer Übersetzung im russischen Theater. Beide Inszenierungsvarianten konnten fortan nebeneinander besucht werden. Am 22. Oktober 1830 erfolgte auf der russischen Bühne eine Neuinszenierung, die wiederum die deutsche Inszenierung beeinflusste. Die Dekorationen von Carl Gropius wurden in Berlin bestellt, die Kostüme kamen aus Paris.

Die Autorin untersucht die soziale Struktur des Publikums des deutschen Musiktheaters, das innerhalb der Nationaltheater eine Besonderheit darstellte. Das Repertoire lief fast ausnahmslos in deutscher Sprache. Im Gegensatz zur eher höfischen italienischen und französischen Oper hatte die deutsche Bühne ihr eigenes Publikum: deutsche Pastoren, Apotheker, Professoren, Ärzte, Handwerker und deren Familien. Die Ausrichtung auf diesen Publikumskreis, die deutschsprachigen Petersburger, erwies sich aber auf Dauer als existenzielles Problem. Die fortschreitende Assimilierung der Deutschen in der russischen Hauptstadt führte letztlich auch zum Ende des Deutschen Theaters. In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde es auf Befehl Zar Alexander III. geschlossen.

Dem Band ist ein Anhang beigegeben. Er enthält einen alphabetischen und einen chronologischen Überblick über das Repertoire des Musiktheaters im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (mit Nennung der deutschen Titel, S. 366-406) wie auch ein Verzeichnis der Mitglieder der Petersburger deutschen Theatertruppe mit biographischen Angaben (S. 416-435), das vor

⁴ Vgl. Natalja Gubkina, „Das Waldmädchen“ von Carl Maria von Weber, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 32-45.

allem in bezug auf die Jahre der Zugehörigkeit zum Deutschen Theater viel Neues enthält. So wurde z. B. die Zeit der Theatermitgliedschaft für Vincent Weyrauch und seine Ehefrau Jeanette (eigtl. Maria Anna Theresia Magdalena), geb. Weber, eine Stiefschwester Webers, ermittelt (mit Abbildung des Vertrages über das dreijährige Engagement; vgl. S. 32f. und 418). Seltenes ikonographisches Material, so ein Porträt von Steinsberg, und u. a. eine umfangreiche Übersicht der handschriftlichen und gedruckten Quellen im Russischen historischen Staatsarchiv (S. 501-517) vervollständigen dieses für die Geschichte des deutschen Musiktheaters in Petersburg wichtige grundlegende Werk.

Mai 2003

Dagmar Beck

Carl Maria von Weber

Concertino Opus 26 für Klarinette und Orchester. Klavierauszug, hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszug von Johannes Umbreit, München: Henle, 2001 (Henle 718)

Klarinettenkonzert Nr. 1 f-moll Opus 73. Klavierauszug, hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszug von Johannes Umbreit, München: Henle, 2002 (Henle 731)

Klarinettenkonzert Nr. 2 Es-dur Opus 74. Klavierauszug, hg. von Norbert Gertsch, Klavierauszug von Johannes Umbreit, München: Henle, 2003 (Henle 732)

Mit der Publikation des 2. Klarinettenkonzerts konnte die von Norbert Gertsch im Münchner Henle-Verlag initiierte „besondere“ Edition der Klarinettenkonzerte Webers abgeschlossen werden. Das Besondere besteht hier darin, daß die Solostimme nicht nur in der „Version Webers“ wiedergegeben wird, sondern zum unmittelbaren Vergleich darunter auch die immer noch sehr verbreitete und von vielen Klarinettenisten als instruktiv empfundene „Baermann-Fassung“ abgedruckt ist. Aber nicht nur dieser „pädagogisch wertvolle“ Aspekt macht diese Edition besprechens- und diskussionswürdig, sondern auch die Art der Edition der „originalen“ Fassung Webers.

Die Klarinettenkonzerte gehören editorisch sicherlich zu den besonders schwierigen Fällen, auch für die Weber-Gesamtausgabe: Weber hatte im Sommer 1811 nach der erfolgreichen Aufführung seines für den Klarinettenisten der Münchner Hofkapelle, Heinrich Joseph Baermann, geschriebenen *Concertino*, im Auftrag des bayerischen Königs Max Joseph zwei weitere Konzerte für Baermann komponiert und brachte diese Werke auch auf den

späteren gemeinsamen Konzertreisen mit Baermann wiederholt zur Aufführung. Während Weber das *Concertino* bereits zwei Jahre nach der Komposition bei Kühnel in Leipzig drucken ließ, übergab er die beiden Konzerte in f-Moll und Es-Dur erst im Jahr nach der Erstaufführung des *Freischütz* seinem Berliner Hauptverleger Adolph Martin Schlesinger, der die Stimmen 1823/24 veröffentlichte. (Frank Heidlberger hat in den *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 166f. die Vermutung ausgesprochen, daß Baermann ein Exklusivrecht an beiden Konzerten erworben habe und Weber daher erst so spät an eine Publikation denken konnte.)

Weber hat zu allen Veröffentlichungen Stichvorlagen anfertigen lassen und diese im September 1812 an Kühnel bzw. im Oktober 1822 an Schlesinger übersandt. Sämtliche dieser Stichvorlagen aber sind verloren; wieweit Weber die Herstellung der Stimmendrucke noch selbst kontrollierte, läßt sich nicht belegen. Auch wenn insbesondere die Schlesingerschen Erstdrucke sehr an offensichtlichen Unzulänglichkeiten der Kopisten kranken, liegen hier doch Webers jeweils „letzte Fassungen“ dieser Werke vor.

Bisherige Editionen haben sich dagegen meist auf die Ausgaben dieser Werke berufen, die Heinrich Baermanns Sohn Carl Ende der 1860er Jahre bei Schlesingers Nachfolger Robert Lienau herausbrachte. Carl Baermann hatte damit den Anspruch erhoben, die bis dahin äußerst mangelhaft vorliegenden Werke nun so wieder zugänglich zu machen, wie diese *von meinem Vater u. Weber selbst vorgetragen wurden* (Briefveröffentlichungen von Eveline Bartlitz in *Weberiana* 8, 1999, S. 31). Die Klarinettenzunft hat sich auf diese Angaben weitgehend verlassen, so daß bis heute im Repertoire Baermanns Versionen bevorzugt erscheinen. Erst in jüngerer Zeit hat sich das Bewußtsein gewandelt, wofür u. a. die Klarinettenisten Jost Michaels und Pamela Weston verantwortlich sind. Beide plädieren für eine stärkere Berücksichtigung der „originalen“ Überlieferung, was in diesen Fällen meist einen Rückgriff auf die Autographe meint. Hier gibt es nun aber die Schwierigkeit, daß von beiden großen Konzerten je zwei Autographe überliefert sind, deren eines sich jeweils im Besitz Baermanns befand und mit zahlreichen nachträglichen Eintragungen (unterschiedlicher Hand) versehen ist, während das andere in Webers Besitz verblieb. Beide weichen in Details der Dynamik und Phrasierung durchaus voneinander ab, sind aber ohnehin nicht allzu üppig bezeichnet. Das hat zur Folge, daß eine im Grunde verdienstvolle Edition, wie die dem Berliner Autograph des 1. Klarinettenkonzerts folgende von Günter Haußwald (Leipzig: Breitkopf / Härtel, 1954) – ihm lagen damals weder das zweite Autograph noch der Erstdruck vor – von vielen Klarinettenisten als unzu-

reichend angesehen wird, während andererseits Pamela Weston sich in ihren Editionen genötigt sah, unterhalb der „originalen“ (d. h. in diesem Falle beide Autographe „mischenden“) Klarinettenstimme ihre eigene „vervollständigende“ Interpretation zu edieren (Northants: Fentone, 1986-1987).

Auf die angesichts der Entstehungsgeschichte eigentlich naheliegende Idee, die von Weber in Auftrag gegebenen Erstdrucke der Kompositionen genauer zu prüfen, kam offensichtlich wegen der relativ geringen Verbreitung dieser Drucke und der Autorität bzw. Akzeptanz der Baermann-Editionen niemand. Hier schafft nun die vorliegende Ausgabe endlich Abhilfe – auch wenn man zugestehen muß, daß dabei neue Probleme entstehen.

Im Falle des *Concertino* op. 26 ist die Quellenlage insofern „erfreulicher“, da sowohl das Manuskript aus Baermanns Besitz als auch die Stichvorlage verschollen sind, dafür aber der Leipziger Erstdruck einigermaßen verläßlich scheint. Dieser enthält eine ganze Reihe von allgemeinen Vortragsanweisungen, die Weber erfahrungsgemäß erst in seinen Stichvorlagen nachgetragen hat (wie z. B. *con anima*, *risoluto*, *con passione*, *con fuoco*), ebenso wie zahlreiche Ergänzungen zur Dynamik und Artikulation. Der Erstdruck – nicht das unvollständig bezeichnete Autograph – wird bei Gertsch folgerichtig Hauptquelle der Edition. Die gleiche Quellengrundlage hatte Frank Heidlberger für seine vor drei Jahren vorgelegte Edition des Klavierauszugs bei Schott (KLB 48) gewählt. So sollte man erwarten, daß beide Editionen zu identischen Ergebnissen kommen. Dem ist allerdings nicht ganz so, wenn es auch wirklich nur sehr marginale Unterschiede im Notentext der Solostimme gibt. Gertsch etwa gibt die Vorschläge hier in der Form des Erstdrucks (32tel oder 16tel) wieder und verweist auf die Form des Autographs (durchstrichene Achtel), während Heidlberger z. T. eine in keiner der beiden Quellen auftauchende Form (durchstrichene 16tel) verwendet. Zudem beurteilen die Herausgeber die Reichweite einiger weniger Bögen unterschiedlich (T. 63, 149-151) und Gertsch übernimmt, über Heidlberger hinausgehend, einige der Weber-typischen *staccato*-Striche (gekennzeichnet) aus dem Autograph (T. 62, 78). Auch wenn man der Henle-Ausgabe angesichts der Variantenliste etwas größere Sorgfalt bescheinigen kann, so liegt doch in beiden Fällen endlich ein verlässlicher Text vor. Im Klavierpart folgt die Schott-Ausgabe dem Anfang der 1850er Jahre bei Peters erschienenen Erstdruck des Klavierauszugs, während Henle auf der Grundlage des Stimmen-Erstdrucks einen neuen Auszug durch Johannes Umbreit anfertigen ließ, in dem teilweise auf eigene Vervollständigungen von Akkorden verzichtet wird und einige Tutti-Passagen

im Sinne besserer Spiel- und Lesbarkeit neu gefaßt sind, so wie überhaupt das äußere Erscheinungsbild der Henle-Edition sehr ansprechend ist.

Was die „originalen“ Soloparte der beiden **Konzerte f-Moll und Es-Dur** betrifft, so führte die Quellenlage zu einem anderen Vorgehen: Zwar zieht Gertsch auch hier die Konsequenz und verwendet die von Weber initiierten und durch die Lieferung einer Stichvorlage autorisierten Erstdrucke, so daß er im Vergleich mit den autographen Partituren abermals zahlreiche Angaben zu Dynamik, Agogik und Artikulation ergänzen kann. Andererseits gesteht er ein, daß die große Zahl von Stichfehlern vermuten läßt, daß Weber die Druckfahnen nicht mehr korrigiert hat. Gertsch bezeichnet es dann aber als *Glücksfall*, daß neben der dem Stimmenmaterial und dem Klavierauszug separat *beigelegten* Solostimme auch eine dem Klavierpart im Auszug *überlegte* Stimme vorhanden sei und beide *offensichtlich unabhängig voneinander aus der gleichen Stichvorlage gestochen wurden und somit der Vergleich beider Notentexte eine recht gute Rekonstruktion des Vorlagentextes erlaubt. Dieser wiederhergestellte Text stellt die „Fassung letzter Hand“ der Solostimme dar, so wie Weber sie veröffentlicht wissen wollte* (Vorwort beider Ausgaben, S. II).

Gegenüber dieser Schlußfolgerung aber scheint Skepsis angebracht. In den *Bemerkungen* im Anhang sind die Klavierauszüge bezeichnenderweise nicht datiert. Sie ließen sich bislang in Anzeigen erst *zwischen Michaelis 1827 und Ostern 1828* (Hofmeister-Jahresverzeichnis) nachweisen, d. h. die Editionen sind offensichtlich erst nach Webers Tod in Angriff genommen worden. Die *überlegte* und die *beigelegte* Stimme unterscheiden sich aber – vor allem beim 2. Konzert – so stark, daß der Rezensent nach seinen bisherigen Erfahrungen mit den Schlesingerschen Stechern nicht daran glauben kann, daß hier zweimal auf die gleiche Stichvorlage zurückgegriffen wurde. Beim Es-Dur-Konzert räumt Gertsch daher auch die Möglichkeit ein, *dass für den Klavierauszug eine gesonderte Stichvorlage verwendet wurde* (S. II). Nicht so sehr der Widerspruch zwischen einigen Eintragungen der *überlegten* Stimme und den als typisch „Webersch“ einzustufenden Pendants im separaten Erstdruck der Solostimme läßt das Verfahren bedenklich erscheinen, sondern es sind noch mehr die oft zu eindeutige Bezeichnung paralleler Stellen bzw. die Ergänzung von Selbstverständlichkeiten, die nicht unbedingt dafür sprechen, daß Weber selbst hier am Werke war (Bsp.: 2. Konzert, Satz I, T. 68ff.: Ergänzung aller Bögen zu den auftaktigen 16tel-Noten). Am problematischsten aber ist die Mischung von Eintragungen aus allen genannten Quellen: den beiden Autographen, dem Erstdruck und der *überlegten* Klavierauszugstimme. Hier

befindet sich jeder Herausgeber auf einer gefährlichen Gratwanderung, denn er ist letztlich gezwungen, nach eigenem stilistischem Empfinden zu entscheiden, welche Variante er für den „letzten Willen“ Webers hält (wenn er sich denn sozusagen als editorischer „Testamentsvollstrecker“ sehen will). Man kann Gertsch nur bescheinigen, daß er hier mit großer Behutsamkeit vorgegangen ist und auch gewissenhaft durch Sternchen-Anmerkungen auf die hinter dem Notentext lauenden Gefahren hingewiesen hat. Dennoch sei an einigen wenigen Stellen aufgezeigt, wo die Probleme eines solchen Verfahrens liegen:

An der *lusingando-e-con-espressione*-Stelle in T. 130ff. des f-Moll-Kopfsatzes etwa (die Bezeichnung selbst ist erst im Erstdruck zugesetzt) haben beide Autographe keinerlei Artikulation (erst ab T. 134³ Akzente). Es ist daher anzunehmen, daß die Artikulation, die sich im Erstdruck der Klarinettenstimme findet, aus der Stichvorlage stammt und damit auf Weber zurückgeht. Gertsch übernimmt hier aber die Fassung der *überlegten* Stimme, die an mehreren Stellen vom Erstdruck abweicht (so fehlen dort z. B. nicht nur die Akzente in T. 130² und 131¹, sondern es stehen statt der *staccato*-Punkte von T. 130³ und 131¹ auch Bögen). Warum hier die spätere Druckfassung mehr Autorität als die frühere haben soll, ist nicht einzusehen. Umgekehrt folgt dann T. 136 der *lectio difficilior* des Erstdrucks der Solostimme.

In T. 263 stammt die Bogensetzung der Klarinette aus dem Erstdruck (und stimmt darin mit dem Berliner Autograph überein), die Akzente sind aber aus der *überlegten* Stimme zugefügt, obwohl dort damit eine völlig andere Bogensetzung (ganztaktig) verbunden ist. In ähnlicher Weise folgt Gertsch in T. 26f. des langsamen Satzes der Bogensetzung des Berliner Autographs (das hier vor Seitenwechsel allerdings zwei eigenartig überlappende Bögen aufweist), übernimmt aber nicht das zugehörige *decrescendo* von T. 26, sondern einen Akzent zur 2. Note dieses Taktes, der so nur im Autograph Washington und im Erstdruck steht. In letzterem beginnt der Bogen jedoch bereits mit dem Auftakt zu T. 25, so daß man einen der Weber-typischen langen Bögen vor sich hat und vermuten kann, Weber habe diesen Bogen in der Stichvorlage ergänzt (was aber Spekulation bleibt!). Im übrigen entspricht dieser Bogen eher dem Washingtoner Autograph, da er dort mit T. 25 anfängt. Zu diesen beiden langen Bögen gehört der Akzent in T. 26, nicht aber zu der übernommenen Kurzfassung des Bogens aus dem Berliner Autograph – hier liegt eine eigentlich unzulässige Mischung von Varianten vor.

Im Es-Dur-Konzert hält sich Gertsch noch stärker an die *überlegte* Stimme. Auch hier gibt es Konflikte: In T. 122 z. B. steht im Berliner Autograph wie

im Erstdruck ein Bogen von der 3. bis zur 8. Note (wie Baermann), aber kein Akzent zur 7. Note. Das New Yorker Autograph hat in diesem Takt als einzige Bezeichnung einen Bogen von der 7. zur 8. Note (korrespondierend zu den Streicherfiguren). Die *überlegte* Stimme hat den Akzent, der Bogen reicht hier aber nur bis zur 7. Note, was in dieser Form nicht sinnvoll ist und ein Versehen des Stechers vermuten läßt. Die Länge des Bogens deutet dabei darauf hin, daß er eigentlich eher wie im Erstdruck zu verstehen ist. Auch hier stellt sich die Frage, warum die Edition eine (musikalisch sicherlich sinnvolle) Lösung anbietet, die in dieser Form aber in den Quellen nicht intendiert ist.

Problematisch erscheint mir auch die Wiedergabe des Rondo-Themas: Der 16tel-Bogen im 2. Takt des Themas ist an dieser Stelle einzig in der *überlegten* Stimme überliefert (ebenso die Artikulation des Folgetaktes). Das zweite Autograph gibt hier sogar ausdrücklich *staccato*-Punkte. Und wäre im 4. Thementakt nicht die *lectio difficilior* des New Yorker Autographs zu bevorzugen, wenn man den „Willen“ Webers wiedergeben möchte? Diese Bindung fehlt im Erstdruck vermutlich nur, weil Weber in der auf das Berliner Autograph zurückgehenden Stichvorlage nichts nachgetragen hatte. (Übrigens unterscheidet der Erstdruck der Solostimme des 2. Konzerts durchaus *staccato*-Punkt und Strich, allerdings in einer etwas eigenartigen Form, die entweder auf Beliebigkeiten des Stechers oder aber auf nachträgliche Korrekturen – Webers? – schließen läßt.)

Das große Vertrauen in die Authentizität der *überlegten* Stimme führt m. E. teilweise zu Fehlentscheidungen: So bleibt die ausgehaltene Note der Klarinette in T. 247 des I. Satzes im f-Moll-Konzert in den Autographen unbezeichnet, hat aber im Erstdruck den Zusatz *ten[uto]*. Gertsch übernimmt hier die „Korrektur“ des Klavierauszugsdrucks als *tr[iller]*. Weber wollte an dieser Stelle durch den Zusatz aber offensichtlich (wie bei ihm mehrfach zu beobachten) signalisieren, daß statt der Wechselnoten des Vortaktes (die dort mit Kürzel notiert sind) nun „gehalten“ werden soll – und bezeichnenderweise hat selbst Baermann hier den Halteton belassen.

Diese wenigen Beispiele sollen lediglich zeigen, in welch große Schwierigkeiten man gerät, wenn man aus den teilweise sehr unterschiedlichen Quellen den „Willen des Komponisten“ zu extrahieren sucht. Hier wird wohl kein Editor zu einer Lösung kommen, die nicht ein anderer kritisieren kann. Ob man daraus editorisch nicht völlig andere Konsequenzen (und welche?) ziehen muß, ist eine hier nicht zu beantwortende Frage. Die im Falle der beiden Konzerte problematische Bewertung der *überlegten* Solostimme führt

aber dazu, daß man an der Behauptung, die *wiederhergestellte* Stimme präsentiere den Text so, wie Weber ihn *veröffentlicht wissen wollte*, starke Zweifel anmelden muß. Dennoch liegt hier erstmals eine Fassung vor, die das blinde Vertrauen in die Autographie – oder in Baermanns Editionen – untergräbt und in der musikalischen Praxis hoffentlich lebhaft diskutiert werden wird.

Was den zweiten Aspekt der „Besonderheit“ dieser Edition betrifft, d. h. die **Integration der Baermann-Fassung**, so kann man auch dies von zwei Seiten sehen. Zum einen wurde bereits oben die große Verbreitung der auf Baermann beruhenden Fassungen erwähnt und darauf hingewiesen, daß sie erst mehr als 40 Jahre nach Webers Tod entstanden. Man muß also die Erinnerungsfähigkeit des Baermann-Sohnes sehr hoch bewerten, wenn die Ausgabe als authentisch gelten soll, zumal Carl erst im Jahr der Entstehung der Werke geboren wurde und zum Zeitpunkt der letzten Begegnung Webers mit Heinrich Joseph Baermann gerade neun Jahre alt war. Es wäre daher an der Zeit, Abschied von der Legende zu nehmen, die in der Baermann-Überlieferung eine direkt auf Weber (bzw. Heinrich Baermann) zurückgehende Interpretation bewahrt sieht – es gibt dafür keine überzeugenden Belege! Man müßte schon die Ungebrochenheit der Überlieferungslinie Weber – Heinrich Baermann – Carl Baermann voraussetzen und mit Gertsch bezweifeln, daß ein „*chirurgischer Schnitt*“ – *bis hier Weber/Heinrich Baermann, ab dort Carl Baermann* – möglich sei (S. III), um den gemeinsamen Abdruck von Weberscher und Baermannscher Fassung in dieser Weise zu befürworten.

Auf der anderen Seite kann eine solche Gegenüberstellung aber auch enthüllend sein und gerade auf diese Weise vielleicht am ehesten dazu beitragen, daß die Baermann-Interpretationen sich in der musikalischen Praxis allmählich verflüchtigen. In dieser Synopse werden nämlich nicht nur die bis ins kleinste Detail festlegenden Artikulationszusätze Baermanns im Unterschied zu den Freiheiten der Weber-Fassung besonders deutlich, sondern auch jene Zusätze, die der Weberschen Vorlage direkt widersprechen. Hiermit sind nicht so sehr die schon von Jost Michaels als Verstoß gegen Webers Formkonzept gezeißelte Einfügung vor der Kadenz im I. Satz des f-Moll-Konzerts oder die Ausschmückung einzelner Passagen (dort z. B. in T. 72, 185 und 189, im Finale besonders T. 117-123) gemeint, sondern vor allem die auf Schritt und Tritt zu findenden eigenwilligen dynamischen oder artikulatorischen Ergänzungen. Um nur ganz wenige Beispiele zu nennen:

- f-Moll-Konzert, I. Satz, T. 221-222: Weber schreibt vorher *con tutta la forza*, dennoch setzt Baermann eine *decrecendo*-Gabel,
- II. Satz, T. 10: Es gibt keinerlei Anzeichen für eine Akzentuierung der mittleren Note (Akzent und *sf*) bei Weber, ebensowenig zu einer Akzentuierung des Auftakts zu T. 20 oder des Taktbeginns im III. Satz, T. 39 oder 43,
- im Es-Dur-Kopfsatz steht in T. 110 in der Taktmitte bei Weber ein *pp*, wo Baermann den Höhepunkt eines *crescendo*-Schwellers sieht,
- der Zusatz *Molto adagio* in T. 70 des langsamen Satzes führt dazu, daß die von Weber bereits auskomponierte Verlangsamung hier eher übertrieben wird usw. usw.

Wenn die Ausgabe also kritisch benutzt wird, kann sie das Bewußtsein der Musiker für die eigenwilligen Baermann-Interpretationen schärfen, die oft auch bloße Andeutungen Webers in eine übertriebene Bezeichnungs-Flut umsetzen. Die Gefahr besteht natürlich andererseits darin, daß dort, wo z. B. artikulatorische Bezeichnungen in Webers Vorlagen fehlen, bequem auf die Baermannschen zurückgegriffen werden kann und damit eigene Kreativität erlischt.

Die Baermann-Stimme ist in der Neuedition in der Fassung der separaten Einzelstimme zu seinem Klavierauszug wiedergegeben (die identisch ist mit dem entsprechenden Part der Orchesterstimmen). Auch hier gibt es aber eine Vielzahl von kleineren Abweichungen zu der dem Klavier überlegten Klarinetten-Stimme dieses Auszugs, die teilweise im Kritischen Bericht der Ausgabe verzeichnet wurden – ob diese Abweichungen daraus resultieren, daß beide Stimmen *getrennt voneinander Korrektur gelesen* wurden (S. 37), mag dahin gestellt bleiben. In jedem Fall liegt hier eine zuverlässige Edition der Baermann-Fassung vor.

Zu dieser Fassung paßte im Klaviersatz eigentlich der ebenfalls *mit zusätzlichen Dynamikangaben eigenmächtig überfrachtet[e]* Auszug Baermanns (S. 38 bzw. 37), der hier aber durch eine Neufassung von Johannes Umbreit ersetzt wurde. Dessen Auszug, der sinnvollerweise auf der Basis der Stimmen des Erstdrucks angefertigt wurde, paßt also eigentlich nur zur „originalen“ Fassung Webers im jeweils oberen Solo-System. Insofern wird hier die richtige Gewichtung hergestellt und die Baermann-Fassung wirklich als „Vergleichsfassung“ eingeordnet.

Indem die Editionen auf diese Weise zum ersten Mal in gebührender Weise die autorisierten Erstdrucke heranziehen, liegen mit ihnen die Konzerte nun – und das sei trotz der Kritik an grundsätzlichen Vorgehensfragen hervor-

gehoben – in der bislang verlässlichsten Form und in einer sehr sorgfältigen Edition vor, in der sich der Benutzer zudem in den zweisprachigen Kritischen Berichten eingehend über die vorhandenen Varianten informieren kann. Man muß daher wünschen, daß die Praxis diese Ausgaben in gebührender Weise zur Kenntnis nimmt und damit zu einem kritischeren Umgang mit den Fragen der Überlieferung dieser Werke findet.

Juni 2003

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Im Zentrum der Weber-Novitäten steht in diesem Jahr wiederum die Klarinettenmusik. Eine der herausragenden, richtungweisenden Interpretinnen auf diesem Sektor ist ohne Frage **Sabine Meyer**. Ihre Einspielung der Konzerte von 1985, begleitet von der Staatskapelle Dresden unter Herbert Blomstedt, gilt nach wie vor zurecht als Referenzaufnahme. Nun hat sich die First Lady der Klarinette erneut dem Weberschen **Klarinetten-Quintett** (JV 182) zugewandt, allerdings – wie bereits bei ihrer ersten Einspielung von 1984 – nicht in der Originalversion, sondern mit Begleitung eines Streichorchesters. Die CD (EMI Classics 5 57359 2) ist sozusagen als Reverenz an einen der ganz Großen der Klarinetten-Zunft zu verstehen: Heinrich Baermann. Neben dem ihm gewidmeten Quintett Webers erklingen Baermanns eigenes Klarinetten-Quintett op. 23, meisterhaft interpretiert von Wolfgang Meyer, sowie die beiden Konzertsstücke op. 113 und 114, die Felix Mendelssohn Bartholdy Vater und Sohn Baermann auf den Leib (oder besser: in die Finger) schrieb – Gelegenheit für die Geschwister Meyer zu einem virtuosen Wettstreit.

Hatte sich Sabine Meyer in ihrer früheren, auf der Edition von Carl Baermann fußenden Interpretation des Weberschen Quintetts weitgehend an die detaillierten spieltechnischen Anweisungen des Baermann-Sohnes gehalten, so wirkt sie in der neuen Einspielung deutlich freier. Ohne das „Korsett“ der äußerst differenzierten, aber auch einengenden und durchaus nicht authentischen Vorgaben Carl Baermanns erhält sie Gelegenheit, den vom Komponisten vorgegebenen Interpretations-Spielraum auszuloten und ihre ganz persönliche Lesart des Werks zu finden. Schade nur, daß durch die chorische Besetzung der Streicher – es spielen Mitglieder der Academy of St. Martin in the Fields unter Leitung von Kenneth Sillito – die Durchsichtigkeit der Begleitung verloren geht und teils auch die klangliche Balance zwischen

Klarinette und Streichinstrumenten gestört wird. Hätte eine Ausnahmevirtuosin wie Sabine Meyer als Partner nicht ein ebenbürtiges Streichquartett verdient, das die zu Unrecht als undankbar verschrieene „Begleit“-Funktion in Webers Komposition als ein lustvolles, beglückendes Miteinander zu gestalten imstande ist?

Eine Gesamteinspielung der **Klarinetten-Kammermusik** von Weber legte der Italiener **Luigi Magistrelli** vor (Bayer Records BR 100 339 CD): neben einem insgesamt eher enttäuschenden Klarinetten-Quintett, begleitet vom Quartetto Andriani, die *Silvana-Variationen* (JV 128) mit Claudia Bracco am Klavier, das *Grand Duo concertant* (JV 204) mit der Pianistin Sumiko Hojo (eine Übernahme der älteren, bereits bei Pongo Classica veröffentlichten Aufnahme von 1991) und selbst die kleine Melodie (JV 119), die Weber vermutlich 1811 als musikalischen Einfall skizzierte, ohne sie jemals weiter auszuführen. Friedrich Wilhelm Jähns gab sie 1872 erstmals mit eigener Klavierbegleitung heraus. Schon bei der Ersteinspielung der Melodie auf CD durch Victoria Soames wurde die Klavierbegleitung allerdings neu bearbeitet (von Pamela Weston), und auch auf der vorliegenden Aufnahme ist nicht das Jähns-Arrangement zu hören, sondern eine neue Klavier-Begleitung von der Pianistin Claudia Bracco. Interessant ist, wie die unterschiedlichen Begleitungen und vor allem die gänzlich verschiedenen Tempo-Vorstellungen in den beiden Einspielungen die kleine Melodie-Skizze charakterlich verändern: bei Soames fast eine Elegie, gerät sie Magistrelli zu einem schwungvollen Ländler. Ein eindrücklicher Beweis, wie vieldeutig Webers Entwürfe für den Außenstehenden bleiben.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die CD freilich vor allem wegen einer Weber-Ersteinspielung. Das **Duett** „*Se il mio ben*“ (JV 109) lag auf Tonträgern bislang einzig in der 2. Fassung für zwei Soprane und Klavier vor; nun ist erstmals die 1. Fassung für zwei Altstimmen, obligate Klarinette und Orchester zu hören – jedenfalls fast. Leider hat man, sicher aus finanziellen Zwängen, statt des Streichorchesters nur ein Quartett besetzt und auf die Hörner gänzlich verzichtet. Der klangliche Eindruck ist dadurch verfälscht; gerade für einen Meister der Instrumentierung und Orchesterbehandlung wie Weber ein gravierender Eingriff! Zudem enttäuschen die beiden Altistinnen Stefania Giannì und Stefania Sada – keine von ihnen erreicht auch nur annähernd das Format der gefeierten Marianne Schönberger, für die Weber das Duett schrieb (vgl. auch die ausführliche Besprechung S. 145).

Begeisterte Rezensionen erntete die Neuaufnahme von *Silvana-Variationen* und *Grand Duo concertant* mit dem französischen Klarinettenisten

Pierre-André Taillard und dem italienischen Pianisten **Edoardo Torbianelli** (Harmonia mundi HMC 905254). Die beiden Dozenten an der Schola cantorum Basiliensis wählten für ihre Einspielung historische Instrumente – zwei Hammerflügel von Conrad Graf aus der Sammlung der Florentinischen Cristofori-Akademie sowie einen Klarinetten-Nachbau nach Heinrich Grenser – und erzielten damit ein sehr facettenreiches Klangspektrum. Das Interesse der „Alte Musik“-Szene an Weber ist durchaus nicht neu, denkt man etwa an die Einspielungen der Klarinetten-Konzerte mit Antony Pay von 1986/87, die Interpretationen des Klarinetten-Quintetts durch das Chamber Ensemble der Academy of Ancient Music von 1990 bzw. durch Eric Hoeprich und das Ensemble Les Adieux von 1993 oder jüngst an die *Freischütz*-Aufnahme unter Bruno Weil. Das Ergebnis ist durchaus nicht immer befriedigend, denn nicht selten gehen größere klangliche Transparenz und Detailverliebtheit zu Lasten von formaler Geschlossenheit und elementarer Spielfreude. Beides kann man allerdings der Neuaufnahme kaum absprechen. Die Interpreten entlocken ihren Instrumenten ein Maximum an Ausdruckskraft, auch wenn z. B. dem 2. Satz des *Grand Duo* und den langsamen Variationen des Opus 33 (Nr. 3 und 6) ein Mehr an Kantabilität sicher nicht geschadet hätte. Taillard und Torbianelli kosten die klanglichen Möglichkeiten des Instrumentariums (etwa die wechselnden Farben der unterschiedlichen Klarinetten-Register) aus, beschränken sich aber nicht auf solche Finessen, sondern finden, besonders beim *Grand Duo*, zu einer überzeugenden musikalischen Konzeption. Eine willkommene Repertoire-Bereicherung ist zudem die von den beiden Weber-Kompositionen eingerahmte Sonate für Klarinette und Klavier op. 29 von Ferdinand Ries.

Keinesfalls verstecken muß sich daneben die Neu-Interpretation des *Grand Duo concertant* auf „modernem“ Instrumentarium mit dem flämischen Klarinettenisten **Vlad Weverbergh** und seiner japanischen Begleiterin **Yasuko Takahashi** (Etcetera KTC 1247). Weniger dramatisch, dafür etwas bedächtiger gehen beide den 1. Satz des Duo an, ohne ihm freilich das von Weber geforderte *con fuoco* schuldig zu bleiben. Wundervoll gerät besonders der 2. Satz mit anrührenden, weitgeschwungenen Kantilenen. Ein lustvoll spielerisches Rondo entläßt den Hörer rundum beglückt – eine unpräntöse, sehr stimmungsvolle Aufnahme zweier Musiker, die bestens miteinander harmonieren! Neben Weber stellen die Interpreten überwiegend mit Werken des 20. Jahrhunderts (von Debussy, Stravinsky, Poulenc u. a.) ihr Können glanzvoll unter Beweis.

Eine wundervolle Neuaufnahme des *Trio* g-Moll (JV 259) erschien bei Arte Nova (Arte Nova Classics 74321 91398 2): der exquisite Flötenton von **Henrik Wiese**, das beseelte Cellospiel von **Guido Schiefen** und der transparente Klavierklang, der **Olaf Dreßlers** Spiel auszeichnet, machen die Einspielung zu einem Genuß. Das eigentlich Beglückende ist freilich das ungetrübte Miteinander der drei Interpreten. Kleine agogische Freiheiten, immer stil- und maßvoll, verlebendigen ihre ausgewogene Interpretation und verdeutlichen die gestalterische Einmütigkeit der Musiker. Den Ecksätzen fehlt jede Aufregtheit, und doch wirken sie außerordentlich spannungsvoll; sie umrahmen ein mal kraftvoll zupackendes, mal tänzerisch graziöses *Scherzo* und ein stimmungsvolles *Andante*, das ohne übertriebene Melancholie auskommt. Die CD wird abgerundet durch Mendelssohns Trio d-Moll op. 49 in derselben Besetzung und Schuberts Variationen für Flöte und Klavier über das Lied „Trockne Blumen“ aus dem Zyklus *Die schöne Müllerin*.

Auf dem Konzertsektor wird man in dieser Saison mit zwei Neuigkeiten überrascht: einem Trompeten- und einem Violoncello-Konzert Webers – natürlich keine wirklich neuen Werke, sondern Bearbeitungen. Sowohl die Trompete als auch das Cello wurden von den Romantikern zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht allzu reichlich bedacht; diese Lücke im Konzertrepertoire versucht man gerne durch „Anleihen“ bei anderen Instrumenten zu schließen. Allerdings gelingt dieser Kunstgriff nur selten überzeugend. Gerade bei Weber, der seine Konzerte so genau dem Klangcharakter und der technisch-musikalischen Individualität der einzelnen Instrumente ablauschte, sind solche Arrangements meist unbefriedigend. Der Trompeter **Sergej Nakariakov** wählte für seine neueste CD (*Echoes from the past*, Teldec Classics 0927-45313-2) u. a. drei Fagott-Konzerte in Bearbeitungen für Trompete von Michail Nakariakov, darunter Webers **Fagott-Konzert** (JV 127). Der junge Russe ist fraglos ein Virtuose ersten Ranges, er vereint eine frappante Technik mit wundervoller Musikalität und großem Gestaltungswillen, aber seine Interpretation des Weberschen Werkes befriedigt trotz aller Brillanz und hörbarer Spielfreude letztlich nicht. Weber wäre kaum der herausragende Instrumentator geworden, als der er mit Recht gerühmt wird, ließe sich seine Musik so ganz ohne Einbußen von einem Instrument auf das andere „verpflanzen“. Auch beim Fagott-Konzert wandelt sich mit dem Solo-Instrument hörbar der Charakter der Musik, besonders der letzte Satz verliert sehr viel von seinem Witz. Interessant ist, daß sich im Gegensatz zu Weber die Konzerte Johann Nepomuk Hummels (F-Dur) und Wolfgang

Amadeus Mozarts (B-Dur KV 191) keineswegs so stark gegen die „Einvernahme“ durch die Trompete sträuben, hier wirkt das neue Soloinstrument dank der überragenden Fähigkeiten Nakariakovs über weite Strecken wie original. Das mag freilich auch an der Begleitung durch die Musiker des Litauischen Kammerorchesters unter Leitung von Saulius Sondeckis liegen, denen offensichtlich Mozart und Hummel vertrauter sind, als die gestische Tonsprache Webers.

Martin Ostertag, Solo-Cellist in Baden-Baden und Cello-Professor an der Musikhochschule in Karlsruhe, griff im Gegensatz zu Nakariakov auf eine ältere Bearbeitung zurück: er wählte für seine CD (Antes Edition BM-CD 31.9178) die Einrichtung von Webers **Klarinetten-Konzert Nr. 2** Es-Dur (JV 118) als Cello-Konzert D-Dur durch den Katalanen Gaspar Cassadó. Anders als Cassádós eigenes, auf der CD gleichfalls zu hörendes Cello-Konzert d-Moll mit seinem reichen, an Ravel gemahnenden Klangzauber, bleibt das Weber-Arrangement insgesamt enttäuschend. Der Solist ist ohne Fehl und Tadel, beeindruckt mit Virtuosität und Klangsinn und wird von der Baden-Badener Philharmonie unter Werner Stiefel ansprechend begleitet; trotzdem fehlt dem Werk die unmittelbare Kraft, das Zwingende des Originals. Ostertag vermag auf seinem klangschönen Guarneri-Instrument wundervolle Kantilenen zu gestalten, im Rezitativ des 2. Satzes zieht er den Hörer gänzlich in seinen Bann, aber seinem betörend singenden Cello fehlt besonders in den Außensätzen die Wandlungsfähigkeit der Klarinette, ihre charakterliche Vielfalt in den unterschiedlichen Registern. Die abschließende *Polacca*, entsprechend den Möglichkeiten des Soloinstruments im Tempo gedrosselt und auch sonst weit stärker bearbeitet als die anderen Sätze, erscheint besonders verfälscht. Solist und Orchester entschädigen allerdings auf derselben CD mit einem echten Weber, einem selten gespielten zudem: dem *Grand Potpourri* für Violoncello und Orchester (JV 64). Diese musikalische Reverenz Webers an seinen Stuttgarter Mentor Franz Danzi, der hier mehrfach zitiert wird, ist sicherlich kein herausragendes Meisterwerk, aber doch eine ansprechende, hörenswerte Komposition; die Striche der Wiederholungen im variierenden *Andante*-Teil kommen dem musikalischen Fluß übrigens sehr entgegen. Das konzertante Vorzeige-Stück, das der Komponist für seinen Freund, den Stuttgarter Cellisten Friedrich Wilhelm Graff, schrieb, zeigt, daß Weber die technischen wie musikalischen Möglichkeiten des Solo-Instruments sehr genau studiert hatte. Er gibt dem Solisten ausreichend Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen. Martin Ostertag bleibt dem Werk nichts schuldig, weit schwingende Gesangslinien eben-

sowenig wie brillantes Passagenwerk und geschmackvolle Kadenzen – ein ebenso charmantes wie gekonntes Plädoyer für einen frühen Weber.

Im Opernbereich verdient vor allem eine Neuaufnahme der *Euryanthe* Beachtung (Dynamik CDS 408/1-2) – die erste nach der deutsch-deutschen Koproduktion unter Marek Janowsky vor fast dreißig Jahren! War es in Deutschland in den vergangenen Jahren recht ruhig um dieses „Schmerzenskind“ Webers, so erregte (bzw. erregt) das Ausland um so häufiger Aufsehen mit Inszenierungen dieses Werks, das in recht kurzer Zeit nacheinander in Cagliari, Glyndebourne (mit konzertantem „Ableger“ in London) und Amsterdam zu hören war (bzw. ist). Fast hat es den Anschein, als würde das fehlende Textverständnis im nichtdeutschsprachigen Raum eine unverkrampte Annäherung an dieses musiktheatralische Meisterwerk befördern. Insofern böte die Neueinspielung unter Leitung von **Gérard Korsten** – ein Mitschnitt der Produktion des Teatro Lirico in Cagliari vom Januar 2002 – einen entscheidenden Rezeptionsvorteil, denn mit Textverständlichkeit wird man hier kaum traktiert; Helmina von Chézys anfechtbare Verse werden über weite Strecken von einem unverständlichen Kauderwelsch gütig überdeckt. Lediglich Andreas Scheibner (Lysiart) verdeutlicht als einziger „Muttersprachler“ im Ensemble, wie unverzichtbar die Kenntnis der Texte für das Verständnis von Webers Komposition letztlich doch bleibt; wie sehr sprachgeboren – sowohl auf dramatische Situationen als sprachliche Bilder und Sprachrhythmik bezogen – Webers Musik ist.

Gegenüber älteren Einspielungen der Oper hat die sardische Produktion einen entscheidenden Ausgangsbonus: sie ist keine „sterile“ Studioproduktion ohne Bühnenkontext; die Sänger wissen nicht nur um das dramatische Geschehen, sondern agieren tatsächlich. Leider wird mit diesem Trumpf nicht gewuchert – die unmittelbare Bühnenpräsenz wird kaum spürbar; lediglich das Knarren des Bühnenbodens, Nebengeräusche einiger ungestümer Chorauftritte, der Applaus des Publikums sowie etliche Intonationsmängel, die bei einer Studioaufnahme wohl „bereinigt“ worden wären, erinnern den Hörer immer wieder daran, daß er sozusagen „direkt am Geschehen“ ist.

Die Sängerbesetzung der *Euryanthe* stellt sicherlich besondere Probleme; bei aller kräftezehrenden Dramatik verlangt Weber doch geläufige und gestaltungsfähige Stimmen, keinesfalls aber Wagner-erprobte „Kraftpakete“ mit „Stemm-Qualitäten“. Yikun Chung wäre vom Timbre her eigentlich eine Idealbesetzung für den Adolar. Sein jugendlich draufgängerischer, unverbrauchter Tenor hat ausreichend Kraftreserven für die Partie; er ist wand-

lungsfähig, spricht im *piano* wunderschön an, kann aber mühelos auch die größten Ensembleszenen überstrahlen. Sein Handicap ist freilich die deutsche Sprache, die sich dem Sänger oft genug im Munde „querlegt“. Elena Prokina bezaubert als Euryanthe hin und wieder mit einem schönen *piano*, sobald ihr Part jedoch dramatischer wird, beginnt die Stimme unruhig zu schlagen und verliert an Glanz. Noch unangenehmer der ausgesungene Sopran von Jolana Fogasova (Eglantine), die zwar mühelos alle Extreme der Rolle, sowohl die exponierten Spitzentöne als auch die Tiefen, meistert und über ausreichend dramatisches Steigerungspotential verfügt, deren waberndes *Tremolo* es aber oft unmöglich macht, die Partie musikalisch mitzuverfolgen. Andreas Scheibners nobler Baß überzeugt vor allem in den – freilich nicht sehr dicht „gesäten“ – lyrischen Passagen Lysiarts; in der großangelegten Verschwörungsszene des II. Aktes machen sich jedoch Konditionsprobleme, vor allem in hohen Lagen, bemerkbar. Luca Salsi (König), Rosanna Savoia (Bertha) und Pavel Černoch (Rudolph) sekundieren mit soliden Leistungen.

Dirigent Gérard Korsten stellt den dramatischen Impetus der Partitur in den Mittelpunkt seiner Interpretation. Er führt das Orchestra del Teatro Lirico di Cagliari sehr akzentuiert und pointiert; das oft recht scharfkantige Spiel der Musiker geht leider zu Lasten der Klangfülle. Die Tempi sind vielfach rasant; besonders die Ouvertüre, eins von Webers orchestralen Meisterstücken, bleibt enttäuschend. Jener Klangzauber, den Marek Janowski 1974 mit der Staatskapelle Dresden zu entfalten wußte, bleibt unerreicht. Das mag freilich zum einen an der Aufnahmetechnik liegen – das Orchester ist sehr direkt, ohne Raumklang eingefangen –, zum anderen bleibt Korsten der Klangpoesie Webers doch Einiges schuldig (etwa im Vorspiel des Duets Nr. 15 oder in der Überleitung von der Szene Nr. 16 zur Cavatine Nr. 17). Auch der Chor des Theaters von Cagliari kommt beim Vergleich mit dem großartigen Rundfunkchor Leipzig in der Janowski-Produktion recht schlecht weg, auch wenn die Leipziger hin und wieder etwas „konzertanter“, steifer wirken.

Nichtsdestotrotz gebührt dem Teatro Lirico Cagliari Achtung für den Mut, sich des nicht einfach umzusetzenden und in Theaterkreisen als undankbar stigmatisierten Werks angenommen zu haben. Das Resultat ist musikalisch beachtlich, auch wenn das Festhalten auf Tonträger sicher nicht zwingend gewesen wäre. Immerhin kann man bei dem Mitschnitt mit Fug und Recht von einer Gesamtaufnahme sprechen, denn trotz Bühneneinrichtung hat der Dirigent nur sehr behutsam Hand an Webers Musik gelegt; nicht einmal alle von Weber bei der Uraufführung sanktionierten Striche wurden nachvoll-

zogen, lediglich die Straffungen im Vorspiel von Adolars Arie Nr. 12 („Wehen mir Lüfte Ruh“) und zu Beginn von Euryanthes Szene Nr. 17 („Was rieselst du im Hain“) übernahm Korsten. Zudem fehlen der 1825 für Berlin nachkomponierte *Pas de cinq*, das Vorspiel und die 3. Strophe von Berthas Lied in Nr. 21 sowie eine kurze Passage im Hochzeitsmarsch der Nr. 23.

Erwähnenswert ist daneben die Neupressung der Wiener Einspielung der *Euryanthe* von 1949 mit Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks unter **Meinhard von Zallinger**, die fast zeitgleich bei zwei verschiedenen Firmen erschien (Gala GL 100.703 sowie Aura Music LRC 1121). Hier sind die musikalischen Einbußen freilich größer, denn es fehlt nicht nur der nachkomponierte *Pas de cinq*; Webers Musik hat auch sonst einschneidende Striche vertragen müssen: Das Duett in Nr. 15, fast die gesamte Szene Nr. 16 sowie die komplette Nr. 24 (Duett mit Chor) fielen dem Rotstift zum Opfer, ebenso einzelne Strophen (in Adolars Romanze Nr. 2 und in Berthas Lied in Nr. 21) und zahlreiche rezitativische Passagen. Die in der Vergangenheit zu Unrecht gescholtene Aufnahme mit achtbaren Sängern – Maria Reinig als teils etwas matronenhafte Euryanthe, Hilde Rössl-Majdan in Bestform als Eglantine, Ratko Delorko als Adolar, Karl Kamann als Lysiart und der junge Walter Berry als König – muß sich durchaus nicht verstecken. Freilich hat sich die Aufnahmetechnik in den über 50 Jahren seit der Einspielung rasant weiterentwickelt, und auch die Gesangsästhetik war seither einer grundlegenden Wandlung unterzogen; ist man auf diesen Sektoren allerdings zu Konzessionen bereit, dann erlebt man kraftvolles, äußerst lebendiges Musiktheater, wie es so manche moderne, technisch perfekte aber dramatisch unterkühlte Studio-Aufnahme vermissen läßt.

Von besonderem Interesse ist wegen der Repertoire-Zusammenstellung die CD *Das Lied im deutschen Südwesten* (Cavalli Records CCD 311); sie enthält zwei **Lieder** Webers aus der Stuttgarter Zeit („Ich sah ein Röschen am Wege stehn“ JV 67 und „Was zieht zu deinem Zauberkreise“ JV 68), daneben aber auch selten zu hörende Kompositionen aus dem Umfeld des Komponisten, so von Johann Rudolph und Emilie Zumsteeg, Conradin Kreutzer, Christian Friedrich Daniel Schubart, Friedrich Silcher u. v. a. Begleitet von Ulrich Eisenlohr auf einem Hammerflügel singen **Christine Müller** und **Thomas E. Bauer**. Der Bariton überzeugt durch seine makellose Stimmführung und grundmusikalische Gestaltung; die Mezzosopranistin ist hinsichtlich des Timbres Geschmackssache – ihre unausgereifte Stimmtechnik und die daraus resultierende Text(un)verständlichkeit sind es nicht! Alles in allem also ein halbes Vergnügen.

Für ihre ausschließlich Weber gewidmete CD (Arte Nova Classics 74321 95157 2) wählte **Mariaclara Monetti von Slawik** die 2. und 3. Klaviersonate des Komponisten aus – eigentlich eine glückliche Wahl, denn Webers **Klaviersonaten** führen noch immer zu Unrecht ein Schattendasein im Konzertleben. Gerade die beiden Sonaten von 1816 (op. 39 und 49, JV 199 und 206) bieten dem Solisten wundervolle Ausdrucksmöglichkeiten und wurden von herausragenden Pianisten besonders geschätzt. Damit begibt sich die Italienerin allerdings auch auf heikles Terrain, denn sie stellt sich mit ihrer Aufnahme einer erlesenen Konkurrenz: die 2. Sonate liegt z. B. in Einspielungen von Eugen d’Albert, Alfred Brendel und Alfred Cortot vor, von Dino Ciani und Emil Gilels sind jeweils zwei Aufnahmen auf dem Markt; die Sonate Nr. 3 war eines der Paradestücke von Swjatoslaw Richter – er hinterließ mehrere Studioproduktionen bzw. Live-Mitschnitte. Der Vergleich mit dieser pianistischen Prominenz, dem sich jede Neueinspielung stellen muß, ist eine schwere Hypothek. Man darf Webers Sonaten keineswegs unterschätzen, denn es genügt nicht, ihnen technisch gewachsen zu sein; Webers eigenwillige formale Konzeption will auch gestalterisch gemeistert werden. Das kompositorische Prinzip, daß *in der größten Mannichfaltigkeit immer die Einheit [...] hervorleuchte* (Weber im Brief an Nägeli vom 21. Mai 1810), stellt gerade in den Klaviersonaten höchste Ansprüche an den Solisten; seine analytische Auffassung des Werks und die formale Strukturierung seiner Interpretation entscheiden darüber, ob es gelingt, *aus einzelnen Gedanken das Ganze zu spinnen* (Weber ebd.), das Zwingende der musikalischen Faktur zu verdeutlichen. Besonders der 2. Sonate mit ihrem großdimensionierten Eingangssatz bleibt Mariaclara Monetti von Slawik ein überzeugendes Konzept schuldig; ihre Einspielung lebt von schönen Einzelmomenten, findet aber nicht zum großen formalen Bogen. Durch die zurückgenommenen Tempi verliert die Musik an Spannung und dramatischer Verve. Teils übermäßiger Pedalgebrauch verunklart zudem das harmonische Gefüge und das Klangbild. Überzeugender gerät der kraftvoll zupackende 1. Satz der Sonate Nr. 3, doch fehlt es dem Mittelsatz an bezwingender Poesie, dem abschließenden virtuosen Rondo an pianistischer Brillanz. Beides zeichnet erst die *Aufforderung zum Tanze* op. 65 (JV 260) aus, die die CD beschließt. So hinterläßt die neue Produktion einen ambivalenten Gesamteindruck – im Vorsatz, sich erneut intensiv mit Webers Klaviermusik auseinanderzusetzen, äußerst begrüßenswert, in der künstlerischen Umsetzung hingegen als Ganzes nicht überzeugend.

Bleibt schließlich zu erwähnen, daß Webers *Aufforderung zum Tanze* in der kongenialen Instrumentierung durch Hector Berlioz die „Weihen“ des

Neujahrskonzertes der Wiener Philharmoniker erhalten hat. Webers Walzerfolge – ein Modellfall für das Schaffen der Wiener Walzerkönige von Lanner (vgl. sein op. 7!) bis Strauß – erklang am 1. Januar 2003 im blumengeschmückten Goldenen Saal des Wiener Musikvereins unter Leitung von **Nikolaus Harnoncourt** und war bereits nach wenigen Tagen auf CD (Deutsche Grammophon 474 250-2), wenig später auch auf DVD (TDK DV-WPNK03) erhältlich – den fast schon traditionellen Fauxpas des Publikums, bereits vor der abschließenden Cello-Passage zu applaudieren, eingeschlossen.

Wir danken den Firmen Bayer Records (Bietigheim-Bissingen), Bella Musica Edition (Bühl), BMG (München), EMI Electrola GmbH & Co. KG (Köln), Helikon harmonia mundi GmbH (Eppelheim) und Warner Music Group Germany (Hamburg) herzlich für die Übersendung der Rezensionsexemplare.

Juni 2003

Frank Ziegler

Kammermusik im *verflucht italienischen Styl*

CD Carl Maria von Weber. Kammermusik für Klarinette, Luigi Magistrelli, Klarinette, Bayer Records BR 100 339 CD (2002)

Angesichts der Fülle von Einspielungen von Webers Kammermusik für Klarinette bedarf es schon besonderen Mutes, den zum Teil hochrangigen Interpretationen eine weitere hinzuzufügen. Doch nicht nur der Vergleich mit der Konkurrenz lockt, diese CD des Mailänder Klarinettenisten Luigi Magistrelli genauer in Augenschein zu nehmen, sondern auch die Tatsache, daß sich auf dieser CD neben dem Standardrepertoire zwei Repertoire-Preziosen befinden, eine davon sogar mit dem Signum „Weltersteinspielung“ versehen. Nun läßt dieses Etikett den Rezensenten besonders aufhorchen, denn meist handelt es sich um Schwindel: Bearbeitungen, zweifelhafte oder untergeschoebene Werke sollen den arg geplagten CD-Markt um vermeintliche Sensationen bereichern. In vorliegenden Fall jedoch handelt es sich in der Tat um ein Originalwerk und geschwindelt wird nur ein bißchen. Das **Duett „Se il mio ben“** für 2 tiefe Altstimmen mit Begleitung von obligater Klarinette, 2 Hörnern, 2 Violinen, Viola, Violoncello u. Bass, wie es in Jähns' Werkverzeichnis unter Nummer 107 heißt, liegt nun tatsächlich erstmals in dieser, 1811 in Darmstadt komponierten Originalfassung auf CD vor, wenn auch insofern verfälscht, als auf die Hörner verzichtet wurde.

Wer nun ein wahres Klangfeuerwerk erwartet hatte, wird auf zweierlei Weise enttäuscht: Erstens ist die Komposition sicher nicht eines der Glanz-

stücke Webers. Es verwendet viele brave und bekannte Floskeln als Tribut an die „Italianità“, denn Weber übt sich hier bekanntlich in einem *verflucht italienischen Styl*, um dem Darmstädter Großherzog (und vielleicht auch der Tochter des Konzertmeisters Mangold, einer seiner beiden Solistinnen) zu gefallen. Auch die Klarinette ist sehr zurückhaltend und eher mozartisch eingesetzt („Alberti“-Figuren in tiefer Lage). Von Weber-Baermannscher Brillanz ist dagegen nichts zu spüren, und die wiederholt auftauchende Behauptung, Weber habe den Klarinettenpart für Heinrich Baermann geschrieben, ist eher Mythos als historische Realität. Zweitens trägt die Interpretation nicht gerade zur Stimmungsaufhellung bei. Die beiden Altistinnen Stefania Gianni und Stefania Sada bemühen sich durchaus, die wirklich tiefe Lage der Solostimmen zu treffen, doch ihre Präferenz weicher Klangfarbe geht zu Lasten der Artikulation. Besonders der zweite Alt ist offenbar mit der tiefen Lage überfordert. Die Stimme entwickelt keine Resonanz, ihr Schwerpunkt liegt eindeutig höher. Die Weglassung der Hörner ist, nebenbei gesagt, unverzeihlich, denn sie füllen ganz entschieden den dünnen Streichersatz durch ihren Ton. Die im Booklet angegebene Erklärung, sie seien unnötig, da sie nur eine *Doppelung der Stimmen* vornähmen, zeugt nicht gerade von musikalischem Verständnis. Wie auch immer, die *selten schöne Wirkung*, von der Jähns schwärmt, wenn er über dieses Stück spricht, bleibt noch zu entdecken.

Die *Silvana-Variationen* gehören zu den gelungenen Aufnahmen auf dieser CD. Dem Klarinettenisten liegt offensichtlich das technische Element, das er vergnüglich versiert angeht, wobei Temperament vor Genauigkeit geht. Aber diese Interpretation vermittelt immerhin eine Geschlossenheit, die sich auch in der soliden Klavierinterpretation (Claudia Bracco) findet. Im **Klarinetten-Quintett** vermittelt der Klarinetrist ebenfalls Spielfreude durch eher rasante Tempi und wird dabei einfühlsam vom Quartetto Andriani begleitet. Feinheiten der Artikulation werden auch hier zuweilen zugunsten der Geläufigkeit verschliffen. Vor allem das *staccato* wirkt oft unbefriedigend: der Ton „sitzt“ nicht immer akkurat sondern kommt verzögert. Dies beeinträchtigt vor allem das *unisono*-Spiel mit den Streichern. Über die Auslegung von Temposchwankungen läßt sich streiten. In der vorliegenden Interpretation werden sie meiner Ansicht nach übertrieben. Fast jedes Themenende, jeder Phrasenschluß und – unverzeihlich! – das Ende des spritzigen Menuetts, werden durch ein Ritardando „gestaltet“, zweite Themen werden deutlich langsamer genommen als erste, und hereinbrechende Beschleunigungen klingen dann so, als wollten die Interpreten das Versäumte durch Übererfüllung nachholen: falsch verstandene „romantische Expressivität“.

Demgegenüber erscheint das *Grand Duo concertant* musikalisch reif und abgerundet, obwohl es bereits 1991 aufgenommen wurde, während die übrigen Aufnahmen 2001 entstanden sind. Das *Andante con moto* ist zweifellos ein Höhepunkt dieser CD. Hier gelingt Magistrelli eine einfühlsame, fein abgestufte und packende Interpretation. Einzig stört hier (neben dem manchmal unausgeglichene Klavierklang der im übrigen zuverlässig begleitenden, weniger mitgestaltenden Sumiko Hojo) wie in den anderen Stücken eine sehr laute Mechanik. Bestimmte Töne klappern eigenartig nach. Hier wären eine Einstellung des Instruments oder entsprechende aufnahmetechnische Maßnahmen sinnvoll gewesen.

Es lohnt auf jeden Fall, diese CD zu hören, da sie bei allen Schwächen einen sehr individuellen, temperamentvollen, etwas kantigen und damit durchaus charaktvollen Klarinettenisten zeigt, was zum Vergleich mit anderen Aufnahmen anregt. Und nicht zuletzt die zweite Repertoire-Preziosa macht diese CD zu einem „Muß“ für echte Weber-Kenner: Sie enthält die (unbegleitete) **Melodie** JV 119, die Weber für Baermann in München 1811 schrieb und die als einzige aus einem ganzen Konvolut solcher Skizzen einen Diebstahl auf einer von Baermanns Konzertreisen überlebte, wie Jähns zu berichten weiß. Die kaum eine Minute überschreitende anmutige Walzermelodie wurde erstmals 1993 mit einer auf Jähns zurückgehenden Klavierbegleitung eingespielt. Claudia Bracco hat eine eigene sehr zurückhaltende Klavierbegleitung geschrieben, die von der Pianistin mit ebensoviel Esprit interpretiert wird, wie der Klarinettenist erneut sein Temperament in dieser Miniatur aufblitzen läßt.

Juni 2003

Frank Heidlberger

Reise nach Schlesien

Mitgliedertreffen in Görlitz und Wrocław, 25.-27. Oktober 2002

Jede Mitgliederversammlung der vergangenen Jahre setzte ihre eigenen Schwerpunkte, ist mit ganz speziellen Erlebnissen verknüpft. Die letztjährige Zusammenkunft in Görlitz und Wrocław (Breslau) wird aber – soviel läßt sich wohl jetzt schon sagen – als eine ganz besondere, beglückende in Erinnerung bleiben. Erstmals hatte sich die Gesellschaft entschlossen, ihre Internationalität ganz wörtlich zu nehmen und ein Treffen im Ausland zu organisieren. Dabei war recht schnell die Entscheidung für Webers ehemaligen Wirkungsort Breslau gefallen, einstmals preußische Provinz-Hauptstadt, heute Zentrum des polnischen Schlesien, in dem nach den verheerenden Katastrophen des 20. Jahrhunderts nun die Chancen, die aus der gemeinsamen deutsch-polnischen Geschichte erwachsen, wieder verstärkt wahrgenommen werden; ein Verständnis, das hilft, die tiefen Wunden der Vergangenheit allmählich zu heilen.

Das Interesse am alten Breslau wie am neuen Wrocław war erfreulich groß – kaum je hatte sich ein so großer Mitgliederkreis zusammengefunden. Begünstigt wurde dies durch die professionelle Vorbereitung: Unsere Vorsitzende Irmlind Capelle leistete auf dem ihr gänzlich neuen Feld als Reiseleiterin beste Arbeit, umsichtig unterstützt vom Görlitzer Reisebüro Richter, das zu sehr moderaten Preisen angenehme Hotels und einen bequemen Bustransfer organisierte. Im Besonderen ist der Karol-Lipiński-Musikakademie in Wrocław und ihrem Rektor Prof. Grzegorz Kurzyński für die großzügige Gastfreundschaft zu danken, die entscheidenden Anteil daran hatte, daß das Mitgliedertreffen so harmonisch und reich an Eindrücken verlief. In der Musikakademie hatte unser einziges polnisches Mitglied die Fäden geknüpft: Frau Prof. Dr. Maria Zduniak. Ohne ihr außerordentliches Engagement wäre die Idee einer Zusammenkunft der Weber-Gesellschaft in Breslau wohl nie in die Tat umgesetzt worden; das gedrängte, reizvolle Programm, das sie organisiert hatte, ließ die beiden Tage in der Oder-Stadt wie im Fluge vergehen.

Zur Erleichterung der Anreise war Görlitz als Treffpunkt der Weberianer gewählt worden; ein Ort der eigentlich einen längeren Besuch verdient hätte, denn die von Kriegs-Zerstörungen weitgehend verschonte Stadt präsentiert sich nach vierzigjährigem „Dornröschenschlaf“ – ein Wort, eigentlich zu harmlos für die Unterlassungssünden der DDR-Zeit – wieder als städtebauliches Kleinod, als ein Potpourri aus wundervollen Preziosen verschiedenster

Jahrhunderte von Gotik bis Jugendstil. Nach solchen Eindrücken in bester Stimmung traf man sich am Abend des 25. Oktober im Hotel *Mercure* zu einem ersten geselligen Beisammensein; das exquisite Büffet trug nicht unwesentlich zum Wohlbefinden bei. Ob Weber ähnlich verwöhnt wurde, als er 1807 in Görlitz auf der Reise von Schlesien nach Württemberg in der Nacht vom 8. zum 9. März Station machte?

Weber verließ die Stadt gen Westen; die Weberianer wählten die entgegengesetzte Richtung: Am Samstagmorgen ging es per Bus durch die herrliche niederschlesische Landschaft nach Wrocław. Erstes Ziel war die ehemalige Dominsel, das geistliche Zentrum der Stadt. Frau Prof. Zduniak hatte den Kunsthistoriker Herrn Sachs, Kulturattaché im deutschen Generalkonsulat in Wrocław, als erstklassigen Stadtführer gewinnen können, der auf dem kurzen Weg von der Nepomuksäule vor der Kirche zum hl. Kreuz und zum hl. Bartholomäus vorbei an den Kurien-Gebäuden in den Dom, weiter zur Sandinsel mit der Marienkirche und zurück zur Dominsel mit der ehemaligen Burgkapelle, der Martinskirche, die vielfältigen historischen wie kulturgeschichtlichen Einflüsse, die den „Schmelztiegel“ Schlesien formten, ins Bewußtsein rief. Auch hier konnte übrigens Frau Prof. Zduniak – diesmal im Wortsinne – alle Türen öffnen, und die Möglichkeit, im Dom auch den Chor und die überwältigenden Barock-Kapellen, die Elisabeth- und die Kurfürstenskapelle, besichtigen zu dürfen, war allein die Reise nach Breslau wert!

Nach kurzer Erholungspause im Hotel ging es dann in die Musikakademie, wo der Rektor Prof. Kurzyński die Mitglieder der Gesellschaft herzlich begrüßte. Als Tagungsraum stand der mustergültig restaurierte Senats-Saal, ein neogotisches Schmuckstück, zur Verfügung; in diesem würdigen Rahmen erinnerte Frau Prof. Zduniak als ausgewiesene Spezialistin an Webers Spuren in Schlesien. In ihrem Vortrag, illustriert durch zahlreiche Bilder und Klangbeispiele, betonte sie die Bedeutung von Webers erster Anstellung am Breslauer Theater für die weitere Entwicklung des Komponisten, schilderte sein Wirken als musikalischer Leiter des Theaters, seine Repertoire-Politik und beschrieb seinen Anteil am Konzertleben. Bemerkungen zu Webers kurzem, aber glücklichen Intermezzo im oberschlesischen Carlsruhe/Pokój zwischen Herbst 1806 und Februar 1807 rundeten die kenntnisreiche Gesamtschau zur Thematik ab (vgl. S. 5ff.).

Nach der Mitgliederversammlung erwartete die Gäste im Konzertsaal der Musikakademie, in dessen Foyer eine kleine Ausstellung die Weber-Bestände der Hochschul-Bibliothek präsentierte, ein Konzert von Studenten und Lehrkräften. Im Mittelpunkt stand selbstverständlich Weber, dessen Trio op. 63

(JV 259), von Anna Chudzio (Flöte), Urszula Marciniak-Mazur (Cello) und Magdalena Blum (Klavier) sehr ansprechend und mit viel Charme gespielt, das Programm eröffnete. Ewa Czermak folgte, begleitet von Magdalena Blum, mit Agathes großer Szene und Arie aus dem *Freischütz* und Maciej Dobosz (Klarinette) und Helena Furmanowicz (Klavier) beteiligten sich mit dem 2. und 3. Satz aus Webers 2. Klarinetten-Konzert op. 74 (JV 118) – eine besondere Leistung, denn der eigentlich vorgesehene Solist, Jarosław Podsiadlik, hatte gerade zwei Tage vor dem Konzert krankheitsbedingt absagen müssen; den „Einspringern“ gebührt Hochachtung! Auf Wunsch aus den Reihen der Weber-Gesellschaft waren außerdem Werke von Karol Lipiński, dem Namenspatron der Hochschule, zu hören. Andrzej Ładomirski begeisterte mit dessen höchst virtuoser *Kaprys* D-Dur op. 29/2 für Violine solo; den Ausklang bildete die *Polonez* A-Dur für Streichquartett (op. 9/1), interpretiert von Jarosław Pietrzak, Beata Solnicka, Zbigniew Czarnota und Urszula Marciniak-Mazur.

Eine wundervolle Möglichkeit zum Austausch mit den Künstlern, zum Vertiefen alter und zum Aufbau neuer Kontakte und Freundschaften bot der anschließende Empfang im Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland, zu dem Konsulin Annette Bußmann gebeten hatte. Verwöhnt mit einem reichen Büffet und erfüllt von den vielen neuen Eindrücken genossen die Weberianer den gelungenen Ausklang dieses ereignisreichen Tages.

Der Sonntagvormittag stand schließlich eher unter „touristischen“ Vorzeichen. Frau Prof. Zduniak bot einen Spaziergang durch die Stadt an, der weitere Sehenswürdigkeiten präsentierte: die Rotunde mit dem beeindruckenden, etwa 15 x 114 Meter großen Panorama-Gemälde der Schlacht von Raclawice (1893/94 gemalt unter Leitung von Jan Styka und Wojciech Kossak zum 100. Jahrestag des Kosciuszko-Aufstandes), das nach seiner Rettung im zweiten Weltkrieg von Lemberg nach Breslau gebracht und aufwendig restauriert worden war, die imposante Maria-Magdalenen-Kirche und den großzügigen Marktplatz mit dem einmaligen gotischen Rathaus. Dann konnte jeder sein persönliches Programm gestalten, und der Möglichkeiten waren genug, lockten doch noch unzählige weitere geschichtsträchtige Orte, wie etwa die Elisabethkirche, an der Webers Freund Friedrich Wilhelm Berner als Organist gewirkt hatte, die barocke Universität, in deren Aula Leopoldina Weber konzertierte, und natürlich – nicht zu vergessen – die Gedenktafel, die an den Standort von Webers einstigem Wohnhaus in Breslau (ehem. Taschenstr. 31, heute ul. Piotra Skargi), gegenüber dem ebenfalls nicht mehr existierenden alten Breslauer Theater, erinnert. Trotz Regens war die Stimmung glänzend,

und auf der Rückfahrt nach Görlitz gab es nur begeisterte Stimmen über die gelungene Fahrt nach Wrocław. Ein großes Dankeschön an alle, die an der Vorbereitung und Durchführung dieser Tour Anteil hatten, ganz besonders aber an Frau Prof. Zduniak und die Musikakademie sowie an unsere „Reiseleiterin“ Irmlind Capelle.

FZ



Gedenktafel für Carl Maria von Weber
an seinem Breslauer Wohnhaus,
chemals Taschenstraße 31, heute ul. Piotra Skargi,
Foto: J. Veit 2002

Die Weber-Gesellschaft als Buchpate

Mit dem Weber-Familien-Nachlaß gelangte 1986 auch ein umfangreiches Konvolut mit autographen Theoretika (Brief-Entwürfen, Aufsatz-Konzepten, Teilen des Roman-Fragmentes *Tonkünstlers Leben* u. a.) in den Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin (Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6). Die losen Lagen waren in einer Mappe überliefert, die in keiner Weise der Aufbewahrungspflicht für solch kostbare Dokumente entsprach. Die Weber-Gesellschaft nahm daher im Jahr 2002 den 65. Geburtstag des damaligen Generaldirektors Dr. Antonius Jammers zum Anlaß, der Bibliothek ein Geschenk in seinem Sinne zu machen, indem sie eine „Buchpatenschaft“ für dieses Objekt übernahm, d. h. die Kosten für die Anfertigung einer Kassette (229,69 Euro), in der die Preziosen nun, Lage für Lage mit säurefreiem Umschlag versehen, aufbewahrt werden. Darüber hinaus wurden die Blätter von der Restauratorin der Staatsbibliothek, Frau Gertrud Schenck, einer sorgfältigen Behandlung unterzogen, über die sie im nächsten Heft der *Weberiana* berichten wird.

EB

Zweites *Carl-Maria-von-Weber-Festival* in Darmstadt 2002

Vom 21.-29. September 2002 fand in Darmstadt das 2. *Carl-Maria-von-Weber-Festival* statt. Zum 2. Mal nach 1996 hatte sich der Pianist Prof. Peter Schmalfluss die Aufgabe gestellt, in dem Ort, in dem Weber von Frühjahr 1810 bis Anfang 1811 gelebt hatte, eine Konzertreihe zu veranstalten, in deren Mittelpunkt das Werk dieses von ihm hochgeschätzten Komponisten stand.

Schmalfluss eröffnete das Festival mit einem Soloabend, in dem er Webers 3. Klaviersonate und dessen *Aufforderung zum Tanze* spielte. „Schmalfluss betonte in Webers d-Moll-Sonate von 1816 die düsteren und stürmischen Valeurs der drei Sätze. Prasselnde Oktavgänge, spukhaft vorüberhuschende Figuren und einfühlsame Überleitungen sorgten für Spannung, und in den Durchführungsteilen verdeutlichte der Interpret die kontrapunktischen Raffinessen, die Weber neben den orchestral anmutenden Klangwogen bereithält.“ (Albrecht Schmidt, *Darmstädter Echo* 23. September 2002)

Im Chorkonzert am 22. September erklangen auch einige Chorsätze von Weber. Die Kritik bescheinigte dem Kammerchor *Klangfarben* aus Gießen, „ein stimmlich vorbildlich geschultes Ensemble“ zu sein.

Zur konzertanten Aufführung des *Abu Hassan* (26. September) hatte Dr. Joachim Veit am Vorabend auf Einladung des Historischen Vereins einen Einführungsvortrag gehalten. Die Aufführung von Webers 1810 in Darmstadt entstandenem Singspiel in der konzertanten Fassung mit Klavierbegleitung überzeugte auch den Rezensenten, der feststellte, daß dieser Einakter „voll von zündenden und originellen Ideen“ sei.

Der Kammermusikabend am 27. September brachte ausschließlich Werke Webers zur Aufführung. Wie wichtig solche Konzerte sind, zeigt die Rezension des Abends, die deutlich werden läßt, daß selbst so bekannte Werke wie das Flötentrio für die Rezensentin neu waren. (Weshalb auch Einführungen zu den Konzerten, wie sie in diesem Fall Prof. Dr. Heidlberger vor dem Konzert zu den Werken gegeben hat, von großer Bedeutung sind.) Wie immer, wenn Peter Schmalfluss beteiligt ist, waren laut *Darmstädter Echo* sehr engagierte Interpretationen zu erleben.

In das Abschlußkonzert, das zugleich den Abschluß des *Kultursommers Südhessen* bildete, hatte Prof. Schmalfluss neben bekannten Orchesterwerken (*Euryanthe*-Ouvertüre und Konzertstück g-Moll für Klavier und Orchester) auch die beiden 1807 komponierten Sinfonien integriert. Durch die jetzt vorliegende neue Edition dieser Sinfonien in der Gesamtausgabe werden diese hoffentlich in Zukunft häufiger im Konzert-Repertoire vertreten sein.

Wenn auch der Rezensent des *Darmstädter Echos* (1. Oktober 2002) auf einen Vergleich mit Beethoven nicht verzichten mag, so konstatiert er doch am Ende seiner Besprechung: „Webers Musik, das machten die beispielhaften Interpretationen dieses Konzerts deutlich, lebt von der theatralischen Geste und der Eleganz der Klangfarben. Es ist eben kein Zufall, daß von Richard Wagner und Hector Berlioz über Claude Debussy und Gustav Mahler bis zu Richard Strauss, Paul Hindemith und Igor Strawinsky Komponisten sich auf Weber als den ersten bedeutenden Kollegen berufen, der die Instrumentation als einen wesentlichen Faktor seiner Arbeit behandelt.“

Prof. Schmalfluss ist es zu danken, daß auch diesmal bei dem Festival zahlreiche z. T. wenig bekannte Werke Carl Maria von Webers erklingen sind. Schmalfluss gehört zu den (leider immer noch!) wenigen Interpreten, die die Werke Webers – auch außerhalb des Festivals – regelmäßig in ihre Programme aufnehmen. Die Weber-Gesellschaft begrüßt sein Engagement ausdrücklich und hofft, daß Prof. Schmalfluss sich auch weiterhin für die Musik Webers einsetzt und noch zahlreiche Interpreten und Zuhörer zu „Fans“ Weberscher Musik macht.

Irmlind Capelle

Die 7. *Eutiner Weber-Tage* 2002 und 7 Uraufführungen

Ständchen, d. h. Konzerte, die in jedem Jahr um Webers Geburtstag herum in Eutin angeboten werden, laden die Zuhörer immer wieder in die verschiedensten Konzertsstätten, die Webers Geburtsort zu bieten hat. Dazu hatten sich die Gratulanten, d. h. die Konzertgeber, auch 2002 wieder überraschende Programme einfallen lassen.

Im Kapitelshof Rastleben eröffnete Dr. Dietrich Fey am 16. November mit der Betrachtung einzelner Stationen eines Künstlerlebens – Prag und Wien – die musikalische Festwoche für Weber. Dessen musikalische Umgebung in Prag im Jahre 1813, als er dort seinen Musikdirektorsposten antrat, wurde ebenso fiktiv betrachtet und zur Einleitung der musikalischen Darbietungen herangezogen – neben Webers *Aufforderung zum Tanze* vor allem Werke Mozarts – wie im zweiten Wien gewidmeten Teil Schubert und Beethoven mit Weber in Korrespondenz gesetzt wurden. Das Wien Metternichs hatte Webers Werken nicht gerade aufgeschlossen entgegengesehen: So erklangen die Ouvertüre zur *Euryanthe* und die Arie „Schweig, damit dich niemand warnt“ aus dem *Freischütz*. Neben Tatjana Charalgina, Sopran, war der Bariton Dimitri Vargin zu hören, der dankenswerter Weise eingesprungen

war, am Klavier begleitet von Michael Dörner. Schuberts *Wandererfantasie* gehörte ebenso zu dieser imaginären Stationenbeschreibung wie Beethovens Lied *An die Hoffnung*, das wohl auch Webers Geburtsstadt mit in die musikalischen Wünsche einschloß.

Gleich am nächsten Morgen, zur Matinee, gab es die nächste Überraschung: die 1971 geborene Lübecker Komponistin und Pianistin Ortrud Guntermann, die u. a. auch an der Kreismusikschule Ostholstein unterrichtet und für diese Institution wiederum den Part des Gratulanten übernommen hatte, widmete sich dem Thema *Haydn – Mozart. Wegbereiter klassischer Form*. Sie setzte sich mit Josef Haydns Klaviersonaten Hob. XVI:20 und Hob. XVI:49 sowie zwei Sinfonien, die Wolfgang Amadeus Mozart im Alter von 9 bzw. 10 Jahren komponiert hatte (KV 16 und 22), auseinander und stellte diese „Vorwebersche Musik“ als Wegbereiter einer modernen formalen Entwicklung der Frühklassik dar. Sie selbst hatte für die *Weber-Tage* die beiden Sinfonien für Klavier arrangiert. Besonders die zweite, in Den Haag entstandene, erfreute das Publikum durch die gefühlvollen, kontrastreichen Partien im 1. Satz, das fugierte traurige Thema des *Andante* und die *Figaro*-Vorwegnahme im 3. Satz. Auch die beiden Klaviersonaten Haydns klangen aufgrund der hervorragenden Interpretation der Künstlerin sehr anziehend. Leider wird die Aula der Carl-Maria-von-Weber-Schule, wie sich auch beim nächsten dort stattfindenden Konzert zeigen sollte, vom Publikum weniger akzeptiert, obwohl ein guter Flügel zur Verfügung steht. Der Gedanke der Präsentation war, Werke, die in der Zeit vor Weber entstanden waren, zur Aufführung zu bringen, um einerseits die Suche nach neuer Form der beiden Komponisten zu zeigen, bzw., was sich seitdem wohl getan hat, und durch diese Werke, die Weber sicherlich gekannt haben dürfte, auch Webers Weiterentwicklung zu demonstrieren. Und das waren nicht die letzten Gedanken, die Ortrud Guntermann an Weber verwandt hatte; als Zugabe spielte sie als Uraufführung eine eigene Komposition: *Kleiner Gruß an Eutin. (Kleines schizophrenes Gespräch zwischen Carl und Maria). Miniatur für Klavier*.

Das am Bußtag (20. November) stattfindende Konzert war eine Ausnahmeveranstaltung und wird dies wohl auch für längere Zeit bleiben. *Musikalische Assoziationen zu Weber* titelte eine Ankündigung zu dieser Veranstaltung – ein Konzert mit Werken von sechs in Eutin lebenden bzw. aus Eutin stammenden Komponisten. Beiträge von sehr individueller Tonsprache von der E-Musik avantgardistischer Prägung bis zur anspruchsvollen U-Musik standen auf dem Programm. Was die Komponisten als ihre persönliche Beziehung zu Weber in Töne gefaßt hatten, war kammermusikalisch (Beset-

zung: Flöte, Viola, Violoncello, Fagott und Klavier) geplant worden; die spezielle Auswahl traf jeder Komponist selbst.

Zeki Evyapan hatte auf Webers Trio für Flöte, Cello und Klavier Bezug genommen. Orientalische Anklänge in Webers Opern (*Abu Hassan, Oberon*) waren Anregung für Evyapan, in seinem Trio u. a. orientalische Takt- und Tonarten zu verwenden.

Der schon lange in Eutin lebende Engländer Dennis Smith hatte seine *Frühlingsgefühle* für Viola, Flöte, Fagott und Klavier aus einer PC-Musik für Quintett arrangiert, komponiert in der Art der Weber-Zeit, teilte er mit, jedoch mit vielen statischen Klängen und Verfremdungen.

Martin Karl-Wagner, Mitglied unserer Gesellschaft, hatte in seinem Quartett in kurzen Episoden die 7 Kugeln der Wolfsschlucht gegossen. Ihm gebührt der Dank für die Anregung zu einem so kreativen Tun für Weber in Eutin.

Den 34jährigen Komponisten und Toningenieur Jan Peter Pflug, Student der Literatur- und Medienwissenschaft, reizt immer wieder das Zusammenspiel von Literatur und Musik. Seine Uraufführung war die Vorstellung eines später abendfüllenden melodramatischen Werkes über Texte aus Webers Romanfragment *Tonkünstlers Leben*, eine musikalisch-literarische Collage mit Textrezitation (Thorsten Blume). Da das Werk 2002 noch nicht abgeschlossen war, mußte ein PC den musikalischen Part übernehmen, der später kammermusikalisch ausgeführt werden soll.

Der Komponist, Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler Birger Petersen-Mikkelsen verarbeitete in seinen *Cadences II (Kalt ist der Abendhauch)* eine Wendung aus der Wolfsschluchtszene: „Milch des Mondes fiel aufs Kraut“. Diese Phrase erschien zu Beginn nahezu unverstellt, wurde aber im Verlauf des Werkes immer weiter verzerrt und verändert. Das Trio für Flöte, Viola und Klavier bezieht auch die Melodie des Liedes „Der Mond ist aufgegangen“ mit ein, der Untertitel bezieht sich wiederum auf die Perspektive des Falschen, Gefährlichen der Wolfsschlucht. Die *Cadences* sind eine Reihe von kammermusikalischen Auseinandersetzungen des Komponisten mit älteren Werken.

Das *Freischützpottpüree* von Thomas Goralczyk brachte ein Arrangement für Flöte, Viola, Fagott und Klavier nach Wiener Art aus dieser Oper. Sehr humorvoll geriet dann diese Beschäftigung mit dem *Freischütz* aus den Fugen und stimmte das amüsierte Publikum auf den Heimweg ein. Eigentlich hatten die Komponisten angeboten, über ihre Werke zu diskutieren, aber die Vielseitigkeit des Dargebrachten und das nur einmalige Hören wirkten an diesem Abend als Hemmschwelle. Doch sollte man, nicht nur in Eutin, daran denken, dieses

Konzert zu wiederholen. Eine geplante gemeinsame Edition der Werke, die auch Ortrun Guntermanns Klavierstück einbeziehen soll, könnte dazu Anregung bieten. Ein wahrlich ganz besonderer Abend im November in Eutin.

Und es war noch nicht der letzte Abend zu Ehren Carl Maria von Webers. Die Residenz Wilhelmshöhe beschloß die Festtage am 23. November mit einer *Aufforderung zum Tanz*, der sich das Trio Concerto aus Hamburg sowie die Solisten Ursula Roos, Sopran, Harmen Coster, Klarinette, und Klaus Weidemann, Klavier, anschlossen. Auch hier hatte man sich viele Gedanken gemacht, um Weber zu ehren, denn so viele den Räumlichkeiten angemessene, also kammermusikalische Werke Webers gibt es ja nicht, die man Jahr für Jahr hier zu Gehör bringen könnte. Aber gerade das reizt zur Entdeckung neuer Programme und Beziehungen. Webers *Silvana-Variationen* eröffneten den Abend, gefolgt von Liedern von Fanny Hensel, Clara Schumann, Pauline Viardot-Garcia und Giacomo Meyerbeer sowie, zum Abschluß des 1. Teils, Webers op. 65. Nach der Pause erklangen Webers *Grand Duo concertant*, Conradin Kreutzers Lied *Das Mühlrad* mit obligater Klarinette, der 1. Satz aus Webers Klaviersonate op. 24 sowie zum Abschluß die Hochzeitsarie aus Spohrs Oper *Faust*, deren Uraufführung Weber in Prag geleitet hatte. Prag stand somit am Beginn und am Ende der *Weber-Tage*, und daß man in Eutin versucht, sich Webers überall zu erinnern, dafür sollte man hochachtungsvoll danken; zumal die Veranstalter für 2003 schon wieder Bewegendes planen.

Im Juli 2002 hatte Gernot Grimm, der langjährige Eutiner Bürgermeister, der seit Mitte der 80er Jahre auch die jeweiligen Weber-Veranstaltungen mitgestalten half bzw. sie unterstützte, sich verabschiedet; die Weber-Gesellschaft wünscht ihm alles Gute für die Zukunft und dankt ihm für die gemeinsamen Bemühungen um Weber. Ebenso begrüßt unsere Gesellschaft den neuen Bürgermeister Klaus-Dieter Schulz, der nach den *Weber-Tagen* bereits Anteil an den Weber-Aktivitäten genommen hat, indem er am 7. Dezember 2002 im Ostholsteinmuseum die Ausstellung *Carl Maria von Weber und Dresden. Fotografische Erkundungen* von Hans Strehlow eröffnete.

Bereits am 22. Januar 2003 machte man sich erneut Gedanken um Webers Geburtstag bzw. um Weber und Eutin. Wie das Angebot der *Weber-Tage* 2002 gezeigt hatte, führt die Vielfalt des Angebotenen zu „Bauchschmerzen“ beim Publikum, welches in der letzten Woche des Kirchenjahres, kurz vor dem 1. Advent und Weihnachten, nicht in der Lage ist, allen musikalischen Angeboten nachzugehen. Touristen sind schließlich in dieser Zeit kaum in der Stadt, bestenfalls ein paar ganz treue Weber-Anhänger. Also wurde vorgeschlagen, die *Weber-Tage* terminlich zu splitten und einige Veranstaltungen in

touristisch interessantere Zeiten zu verlegen, ohne allerdings mit den *Eutiner Festspielen* im Sommer kollidieren zu wollen. Ein erstes Konzert der *Weber-Tage* 2003 soll daher bereits am 28. September angeboten werden: dann ist das reizvolle Jagdschloßchen am Ukleisee noch ein begehrter Konzertort, an dem Martin Karl-Wagner ein kammermusikalisches Ständchen von zeitgenössischen Eutiner Komponisten mit einem persönlichen Bezug zu Weber bringen wird, veranstaltet durch den Kulturbund und die Eutin GmbH.

Ein weiteres Programm folgt am 18. Oktober 2003: Die Residenz Wilhelmshöhe hatte bisher ihre Konzertsaison immer mit einem Weber-Konzert beendet; in diesem Jahr wird sie die Herbstsaison mit *Carl Maria von Weber in Italien* eröffnen. Am 8. November wird dann in der Maschinenhalle der Firma Weier in Eutin, also einem neuen Veranstaltungsort, das Jugendsinfonieorchester Lübeck unter Leitung von Bruno Merse die *Freischütz*-Ouvertüre spielen; als Hommage an den Konzertort erklingt daneben Alexander Mosolows sinfonisches Werk *Die Eisengießerei* – kein klassisches Sinfoniekonzert, sondern *classics at work*.

Noch eine neue Eutiner Konzertstätte wird am 15. November vorgestellt: das Herzogliche Palais am Markt (Witwenpalais), erschlossen durch den Eigentümer und Träger der künftigen Veranstaltungen an diesem Ort, Dr. Dietrich Fey. Sein Motto in diesem Jahr: *1786 – nicht nur Webers Geburtsjahr*, und seine sich durch wohl ausgesuchte Themen und Texte auszeichnenden Konzerte, die ja bereits aus dem Kapitelshof Rastleben bekannt sind, lassen auch diesmal auf eine interessante Veranstaltung hoffen.

An Webers Geburtstag selbst wird schließlich der dritte neue Veranstaltungsort vorgestellt, nämlich das Eutiner Schloß. Im Billardzimmer wird Prof. Dr. Hans John aus Dresden, Mitglied unserer Gesellschaft, über *Carl Maria von Weber und die Frauen* plaudern. Den Beschluß der *Weber-Tage* bildet ein Konzert der Kreismusikschule Eutin zum Thema *Weber und Zeitgenossen* in der Residenz Wilhelmshöhe.

Es ist also nicht gerade wenig los im Weberschen Eutin im Jahre 2003. Ja, es gibt in Sachen Weber sogar schon einen ersten Höhepunkt zu vermelden. Am 5. Juni hatten die *Eutiner Festspiele* zusammen mit der Sparkasse Ostholstein zur Enthüllung einer neuen Weber-Büste geladen. Die Bronze-Büste, ein Auftragswerk der Kulturstiftung der Sparkasse Ostholstein, ausgeführt vom Hamburger Bildhauer Klaus-Peter May, fand als Dauerleihgabe ihren Aufstellungsort im Foyer der sogenannten „Opernscheune“. *Damit soll der Geist des in Eutin geborenen Komponisten, zu dessen Ehren die Eutiner Festspiele im Jahre 1951 begründet worden sind, in das neue Haus einziehen.* Eine



Foto: A. Haack 2003

Überraschung für alle Weber-Freunde in Eutin und außerhalb! Schade nur, daß es keine Vorabsprache gab, denn seit längerer Zeit macht man sich auch Gedanken, wie die zerstörte Gipsbüste im Weber-Pavillon des Eutiner Schloßgartens, zu der leider kein Modell mehr existiert, ersetzt werden könnte – auch hier hätte das neue, jugendlich anmutende Weber-Bildnis einen würdevollen Platz gefunden. Zahlreiche Ansprachen begleiteten die Enthüllung neben Chören aus dem *Freischütz*. Eutin lebt mit Weber, nicht nur an den *Weber-Tagen*; vielleicht können in den nächsten Jahren auch seine Opern oder größer besetzten Werke hier wieder mehr Fuß

fassen. Ein gemeinsamer Flyer, der bereits im Sommer beim Publikum der Festspiele auch für die *Weber-Tage* wirbt, wird die interessierten Besucher neben den Konzertorten auch auf die Stätten in Eutin hinweisen, die an Weber erinnern.

Ute Schwab

„... Es wär’ zu schön gewesen, ... Es hat nicht sollen sein ...“ oder Steigerers Freud und Leid

Wenn die Firma Stargardt, die ihren Firmensitz seit 1991 wieder in Berlin hat, ihre Vorankündigung für die Frühjahrs-Auktion versendet, ist immer Spannung angesagt. Diesmal (18./19. März 2003, Kat. 677) war Carl Maria von Weber mehrfach vertreten: zwei Briefe an den Grafen Brühl wurden angeboten, die schon seit 1911 gedruckt vorliegen (Schreiben vom 13. Februar 1824 für 3.500 Euro und Brief vom 10. Oktober 1825 für 3.000 Euro Schätzpreis), sowie ein der Gesamtausgabe bisher unbekannter Brief an den Musikverlag B. Schott's Söhne in Mainz vom 18. Januar 1822 für 3.000 Euro Schätzpreis. Der für die Gesamtausgabe interessanteste Brief an Schott wechselte schließlich für 4.100 Euro den Besitzer – leider nicht in öffentliche Hand. Glücklicher war der Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Herr Dr. Helmut Hell, bezüglich der Brühl-Briefe: er konnte sie unter dem Schätzwert ersteigern, jenen von 1824 für 3.400 Euro

und den von 1825 für 2.800 Euro. Wir freuen uns über diesen Zuwachs an Weber-Briefen und danken Herrn Dr. Hell für den tiefen Griff in seine Erwerbungs-Schatulle.

Des weiteren war im Katalog für „nur“ 200 Euro ein ‚Konzeptpapier‘ von Pius Alexander Wolff angezeigt, das u. a. ein Gedicht auf Weber anlässlich der 9. Freischütz-Aufführung in Berlin am 21. August 1821 enthält – eine Veröffentlichung von Wolffs Text in Form eines Zeitungsartikels konnte bisher nicht nachgewiesen werden. Der Vorstand unserer Gesellschaft beschloß, mit diesem Stück den Anfang zu wagen, gemäß unserem Vorhaben, wichtige Dokumente für die Weber-Forschung zu erwerben und sie bei der Staatsbibliothek zu Berlin als Dauer-Leihgabe zu deponieren, wie dies die Mendelssohn-Gesellschaft schon seit vielen Jahren praktiziert.

Der Beschluß war das eine, das Ergebnis das andere, denn da man bei derartigen Objekten stets auch die Preis-Wert-Relation im Auge haben muß, hatten wir uns als Höchstsumme 350 Euro gesetzt. Ein hartnäckiger, damals unbekannter Mitbieter trieb das mit 180 Euro ausgerufene Blättchen dann erbarmungslos in die Höhe, so daß die ersehnte Zimelie flugs einen Preis von 340 Euro erreichte. Eingedenk der Tatsache, daß dazu noch eine Gebühr von etwa 15 % für das Versteigerungshaus anfällt und man niemals wissen kann, wie weit man „getrieben“ werden würde, blieb uns nur die Wahl, bei der genannten Summe „das Handtuch zu werfen“.

Der hartnäckige Mitbieter und neue Eigentümer konnte inzwischen dank der Unterstützung des Auktionshauses ermittelt werden. Üblicherweise bemühen sich die Mitarbeiter der Gesamtausgabe, den Verbleib verauktio- nierter Objekte in Erfahrung zu bringen, und schon mancher Neubesitzer war auch bereit, eine Kopie seines Schatzes für unsere Arbeit zur Verfügung zu stellen – mit einer Erfolgsquote von etwa 50 % konnte unser Kopienarchiv schon bedeutend erweitert werden; eine wesentliche Bereicherung in Hinblick auf die in Vorbereitung befindliche Briefausgabe. Der glückliche Besitzer des Wolff-Blattes ist das Theaterwissenschaftliche Institut der Freien Universität Berlin (Archiv). Frau Dr. Dagmar Walach, die Leiterin, hat bereits eine Kopie an unsere Detmolder Arbeitsstelle geschickt und gestattet, den Text nachfolgend abzdrukken. Die neu geknüpftte Bekanntschaft kann in der Zukunft solche Kollisionen vermeiden helfen – bei Objekten, die von beiderseitigem Interesse sind, soll künftig eine vorherige Absprache verhindern, daß die ohnehin knappen öffentlichen Mittel unnötig strapaziert werden.

Eveline Bartlitz

Text-Entwurf von Pius Alexander Wolff:

recto:

„Berlin d. 21. Augt. 1821.

Gestern war die neunte Wiederholung der Oper der Freyschütz Oper von Carl Maria v Weber zum neunten male wiederhohlt, bey gedrängt vollem Hauße, und noch immer hört man Klagen, daß sie zu selten gegeben werde, daß man noch kein Billet habe bekommen können. Wie sich der Aufnahme Beyfall, der dießem Meisterwerke bey der ersten Vorstellung zu Theil ward, ausgezeichnet hat, so ist auch die Fortdauer der Theil so lebendiger Theilnahme von seltener Art, jedes einzelne Musikstück wird oft mehrfach applaudirt, und die meisten da capo gewünscht.

An Carl M. v. W.

Bey der neunten Wiederholung seiner allbeliebten und mit
dem größten Beyfalle und Zulaufe fort [unleserliches Wortfragment] *Oper*
[von fremder Hand: „P. A. Wolf Dichter der *Preciosa* erhalten durch die Güte seiner Tochter“]

verso:

„An Carl Maria von Weber,

*Bey der neunten Wiederholung seiner allbeliebten
Oper: Der Freyschütz. Berlin d. [21.] Augt. 1821.*

Du eilstest weg, es blieben Deine Lieder.
Man drängt ~~herbey~~ sich zu, die Wunderharfe klingt,
Die Menge wächst die horchend sie umringt,
Man geht entzückt, man kehret freudig wieder.
Und schwebt das Herz auf zaubrischem Gefieder,
Das Deine Kunst nach freyem Willen zwingt,
In wechselnder Gefühle Fesseln schlingt,
Steigt ~~mir uns~~ auch des Freundes ~~Geist in Grüßen~~ Gruß
den Freunden nieder.

Du lieber Meister! einfach sinnig wahr
Im Scherz im Ernst gefällig stets und klar,
~~Reich an Gemüth an Geist und Fantasie,~~
So voll die Brust so reich die Fantasie,
Erhaben lieblich zart, gewöhnlich nie,
Der deutschen Kunst zum Ruhme Stolz und Glanze,
Im schönsten grünen – grünen Lorbeer Kranze.“

Fotografische Erkundungen auf Reisen

In Heft 11 (2001) der *Weberiana* machten wir auf S. 122f. auf die Dresdner Ausstellung „*Das Elbtal bei Pillnitz ist eine geistige Landschaft ...*“. *Fotografische Erkundungen zu Carl Maria von Weber im Gedenkjahr 2001* aufmerksam, die von dem 1940 geborenen Dresdner Fotografen Hans Strehlow in der Dresden-Galerie des Hotel Mercure-Newa an der Prager Straße gezeigt wurde. Die Ausstellung lief dort mit außerordentlichem Erfolg und konnte auch von etlichen Mitgliedern unserer Gesellschaft besucht werden. Hans Strehlow, der im Vorfeld bei seinen umfangreichen Recherchen zu Weber bereits Kontakte zu den Weber-Arbeitsstellen in Detmold und Berlin geknüpft hatte, war sehr erfreut, daß die Weber-Gesellschaft mittels Empfehlungen und finanziellen Zuwendungen weitere Präsentationen förderte. Nachdem die Fotografien im Sommer 2002 auch in Pillnitz gezeigt worden waren, konnten sie ab dem 7. Dezember 2002 im Ostholstein-Museum in Webers Geburtsort Eutin der Öffentlichkeit vorgestellt werden, nun unter dem Motto *Carl Maria von Weber und Dresden. Fotografische Erkundungen*. Der Leiter des Museums, Herr Dr. Klaus-Dieter Hahn, hatte sich lebhaft für das Projekt interessiert und präsentierte die fast 50 Bildtafeln in sehr ansprechender Weise im Sonderausstellungsraum im Dachgeschoß seines Hauses.

Zur Eröffnung, auf die zwei Künstler der Region (Wiebke und Zeki Evyapan, Flöte und Klavier) musikalisch einstimmten, konnte Bürgermeister Klaus-Dieter Schulz zahlreiche Gäste begrüßen. Frank Ziegler beleuchtete in einem Vortrag den biographischen Hintergrund der gezeigten Weber-Stätten und ging dabei über die von Strehlow so stimmig ausgewählten und den Bildern zugeordneten Zitate aus Webers Tagebuch bzw. aus der Sekundärliteratur hinaus, um die Gäste noch neugieriger auf die von dem Künstler thematisierte „geistige Landschaft“ Dresdens und seiner Umgebung zu machen.

Im Verlauf der Ausstellung, die bis Ende Januar 2003 in Eutin zu sehen war, fand am 17. Januar – dem bewußt ausgewählten Datum der 186. Wiederkehr von Webers Anstellungstag als Musikdirektor (bzw. später Kapellmeister) am Dresdner Hoftheater – eine sehr gelungene Abendveranstaltung statt. Josephine Hoppe las einfühlsam aus Webers Briefen des Jahres 1817 an seine Braut Caroline Brandt, in den Anreden und Schlußfloskeln musikalisch untermalt und umrahmt von dem Pianisten Dirk Ebersbach, der aus Webers *12 Deutschen Tänzen* op. 4 spielte und zum Ausklang die *7 Variationen über ein Zigeunerlied* op. 55 zu Gehör brachte.

Durch Vermittlung der Weber-Gesellschaft kam es dann im Sommer dieses Jahres zu einer weiteren Präsentation der Ausstellung in der Lippischen Landesbibliothek in Detmold. Deren Direktor, Herr Detlev Hellfaier M. A., der seit dem vergangenen Jahr Mitglied im Trägerverein der Weber-Gesamtausgabe ist, hatte sich spontan bereit erklärt, die Ausstellung in seinem Hause, in dem aus Kostengründen keine eigenen Ausstellungen mehr präsentiert werden können, zu beherbergen. Mit der Unterstützung der stellvertretenden Leiterin, Frau Dr. Julia Frfr. Hiller von Gaertringen, konnte in Absprache mit Herrn Strehlow die vorteilhafteste Hängung der Fotografien abgestimmt werden, zugleich durften sich Weber-Gesellschaft und -Gesamtausgabe auf den Zwischenstockwerken der Bibliothek in drei Vitrinen vorstellen.

Am 26. Juni 2003 konnte die bis zum 29. August gezeigte Ausstellung in Gegenwart des Künstlers und im Beisein von Pressevertretern eröffnet werden.



Hans Strehlow bei der Eröffnung
in Detmold

Frau Dr. von Hiller begrüßte die Gäste im Auftrag des zu Beginn noch verhinderten Bibliotheksleiters und gab ihrer Freude über diese Kooperation Ausdruck. Anschließend begrüßte Dr. Irmlind Capelle als Vorsitzende der Weber-Gesellschaft Künstler und Gäste und hob die Bedeutung Dresdens im Wirken Webers hervor. Sie wies auch darauf hin, daß Weber in Detmold durch die vielfältigen Aktivitäten der Gesamtausgabe kein Unbekannter mehr sei und insofern die Ausstellung hier einen sinnvollen Platz erhalte. Für die außerordentlich freundliche Aufnahme bedankte sie sich bei der Bibliotheksleitung mit einem Exemplar der neuesten Publikation der Gesamtausgabe, der Veröffentlichung der Emser Briefe Webers im digitalen Farbdruckverfahren (vgl. hierzu S. 89).

Anschließend hatte Hans Strehlow Gelegenheit, die Konzeption und Entstehung seiner Ausstellung näher zu erläutern. Für die Zuhörer war dabei sicherlich sehr interessant zu erfahren, nach welchen Gesichtspunkten er z. B. einige der aus Ausschnitten alter Ansichten und neuer Fotografien komponierten Bilder montiert hatte oder wie er etwa mit dem vor den Silhouetten des Dresdner Schlosses, der Semper-Oper und der Hofkirche an Baukränen

hängenden Weber-Standbild Rietschels die problematische Beziehung Webers zu einigen Dresdner Institutionen aufzeigen wollte. Strehlow betonte das „Besondere“ Dresdens und der Dresdner, dem er in seinen Bildern nachzugehen sucht: Einerseits die recht konservative Grundeinstellung (früher speziell der Hofkreise), andererseits aber die bis heute damit auch verbundene, im wahrsten Sinne „konservierende“ Haltung, die die Dresdner um noch so kleine Zeichen der geschichtsträchtigen Vergangenheit mit Feuer-eifer kämpfen läßt. Neben den fragilen Schönheiten der Stadt bzw. dem Aufzeigen der Verluste, die diese Stadt auch an ihren Weber-Stätten erlitten hat, ist es vor allem das Phänomen der Landschaft als geistige Anregung, das Strehlow in seinen Bildern anschaulich machen möchte. Dieses komplizierte Verhältnis, das sich nicht in Worte fassen läßt, das aber in vielen der von Strehlow gesammelten Zitate spürbar wird, findet im Bild vielleicht am ehesten eine adäquate Darstellungsmöglichkeit. Und es ist schon phantastisch, wie viele und wie unterschiedliche Stimmungen Strehlow in seinen Fotografien festzuhalten wußte. Wer sich auf diese Fotografien in Ruhe einläßt, kann viel erfahren von der schon von Hans Schnoor beschworenen „geistigen Landschaft“ und wird sicherlich in angeregtem Nachdenken über den ungreifbaren Einfluß des „Außen“ auf unser inneres Erleben und unser Denken und Schaffen die Ausstellung verlassen.

Eigentlich hatte der Verlag der Kunst in Dresden fest versprochen, zur Eröffnung der Detmolder Ausstellung auch einen preisgünstigen Band mit den Fotografien und Texten vorzulegen. Leider hat der Verlag Herrn Strehlow buchstäblich „sitzengelassen“, was man als Besucher der Ausstellung lebhaft bedauern muß. So kann man nur hoffen, daß das Büchlein entweder noch im Verlaufe der Detmolder Ausstellung fertig wird – oder doch zumindest bis zum Oktober des Jahres, denn dann wird die Ausstellung wiederum an einer Weber-Stätte zu sehen sein: Unsere Marktoberdorfer Mitglieder möchten die Fotografien anläßlich des dortigen Stadtjubiläums ab Oktober in die Geburtsstadt der Mutter Webers holen. Wir wünschen dieser interessanten und anregenden Ausstellung noch zahlreiche Besucher!

Eveline Bartlitz und Joachim Veit

