

WEBERIANA

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

Heft 14
(Sommer 2004)



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 3-7952-1158-1

© 2004 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: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß: 30. Juni 2004
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

- Frank Ziegler: Franz Anton von Weber und die Stöfflersche Schauspielergesellschaft 5
- Frank Ziegler: Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch 35
Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte
- Eveline Bartlitz: „Nachmittag Lieder von Großpapa studiert“ 93
Ein Tagebuch-Fragment von Maria Karoline Freiin von Weber

Notizen und Arbeitsberichte

- Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 109

Aufführungsberichte

- Der *Freischütz* als „Selbstbedienungsladen“ 120
Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2003/2004
(Christoph Albrecht)
- Ein *Freischütz*-Skandal am Kleinen Kiel oder
Webers *Freischütz* ist nicht zu ruinieren (Ute Schwab) 132
- Ein „Ritt ins alte romantische Land“ 135
Zauberhafter *Oberon* bei „sagenhaften“ Musikfestspielen
(Frank Ziegler)
- E. T. A. Hoffmanns *Undine* in Bamberg (Werner Häußner) 138

Neuerscheinungen

- Carl Maria von Weber (1786-1826). Klarinettenquintett. 141
Fassung für Klarinette und Klavier vom Komponisten B-dur [...] op. 34, hg. von Ulrich Leisinger, Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2003 (EB 8753) (Joachim Veit)
- [Giacomo] Meyerbeer. 144
Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, hg. von Dieter Klöcker, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2001 (BA 8731)
- Meyerbeer. Spohr. Bärmann. Klarinettenquintette.
Consortium Classicum. Philharmonia Quartett. Dieter Klöcker, CD, München: Orfeo, 1990 (C 213 901 A) (Joachim Veit)

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick (Frank Ziegler)	150
Giacomo Meyerbeers <i>Margherita d'Anjou</i> (Gesamteinspielung) (Frank Ziegler)	157
Mitteilungen aus der Gesellschaft	161
Blickpunkte: Kleinere Berichte	
Weber zwischen Werkhalle und Witwenpalais – Eutin 2003 (Ute Schwab)	182
9. Eutiner Weber-Tage 25. August bis 17. November 2004 – Planung (Ute Schwab)	184
„Die Opern hat Niemand von ihm verlangt ...“ oder „Etwas Merkwürdiges von der Ordensgeschichte ...“ (Eveline Bartlitz)	186
Wann starb Maria Anna von Weber, geb. von Fumetti? (Frank Ziegler)	191

Franz Anton von Weber und die Stöfflersche Schauspielergesellschaft

Materialsammlung zu einer Theaterchronik
von Frank Ziegler, Berlin

Bislang herrscht über das Leben der Familie von Weber zwischen Franz Anton von Webers Entlassung als Amtmann zu Steuerwald (bei Hildesheim) 1768 und seiner Anstellung als Hofkapellmeister in Eutin 1779 nur wenig Klarheit. Erst mit dem Dienstantritt in Eutin fließen die Informationen weniger spärlich, so daß die Lebensstationen der Webers einigermaßen schlüssig nachzuvollziehen sind. Spuren, die auf die Tätigkeit Franz Anton von Webers in den Jahren nach seinem Weggang aus Hildesheim schließen lassen, sind dagegen rar und noch nirgends zusammenhängend erschlossen worden; Max Maria von Weber überschrieb das entsprechende Kapitel seiner Weber-Biographie nicht umsonst: „Dunkle Zeit der Weber'schen Familie 1773-1778“¹.

Möglicherweise konnten die Webers sich noch mehrere Jahre in Hildesheim mit Hilfe jener Gnadenpension „über Wasser halten“, die Fürstbischof Friedrich Wilhelm Ludwig Graf von Westphalen zu Fürstenberg der Mutter Maria Anna von Weber (geb. von Fumetti) nach Entlassung ihres Mannes 1768 zur Erziehung der Kinder zugesprochen hatte²; zudem bot das Vermögen der Fumetti-Tochter wohl noch für einige Zeit einen gewissen finanziellen Rückhalt. Ob Franz Anton von Weber daneben andere Erwerbsquellen erschloß, bleibt unbekannt; vielleicht betätigte er sich schon hier als Musiker. Max Maria von Weber behauptet, sein Großvater hätte 1773 Hildesheim verlassen³, vermutlich basierend auf einer Aussage bei Forkel, der im 1. Band seines *Musikalischen Almanachs* (abgeschlossen im Oktober 1781)

¹ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 12. Im *Allgemeinen Handbuch der Freimaurerei*, 2. Auflage, Bd. 3, Leipzig 1867, S. 452 wird neben Franz Anton von Webers Anstellung als Amtmann zu Steuerwald der Titel „Hofkammerrath zu Niederheim“ genannt; als Hofkammerrat („Cameræ Hildesiensis Consiliario Aulico“ / „Cameræ Consiliario Aulico“ / „Cameræ Aulicæ Consuliario“, bis 1768) bzw. vormaliger Hofkammerrat (1769 „olim Cameræ aulicæ Consiliario“) wird er auch in den Taufbüchern von St. Godehard in Hildesheim (Bistumsarchiv Hildesheim) anlässlich der Taufen seiner Kinder im Zeitraum von 1760 bis 1769 bezeichnet.

² Vgl. Heinz Schuler, „Mozarts Hildesheimer »Anverwandte«“, in: *Siebenunddreissigstes Deutsches Mozartfest der Deutschen Mozart-Gesellschaft* (Festschrift mit Programm), Hildesheim 1988, S. 11.

³ Max Maria von Weber (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 11f.

erwähnt, Weber sei nach seiner Anstellung als „Kammerrath in Hildesheim [...] vor ungefehr 7 oder 8 Jahren“ (also um 1773/74) auf Reisen gegangen und hätte sich dabei „auf der Bratsche hören“ lassen⁴. Allerdings läßt Forkels Information auch eine andere Deutung zu, als die von Max Maria von Weber geschlußfolgerte: Franz Anton von Weber könnte im Anschluß an die Konzertreise(n) nach Hildesheim zurückgekehrt sein. Dafür sprechen jedenfalls andere Quellen: So soll Franz Anton von Weber 1775 in Hildesheim einige Zeit der neugegründeten Freimaurerloge „Friedrich zum Tempel“ als erster Stuhlmeister vorgestanden und 1774 sowie 1775 in Zusammenhang mit freimaurerischen Aktivitäten Reisen von Hildesheim nach Berlin unternommen haben: 1774 zwecks Erwirken des Konstitutionspatents für die Loge und 1775, um seinen Ausschluß aus der Loge rückgängig machen zu lassen⁵.

Erst 1776/77 finden sich eindeutige Belege für eine Abreise Webers aus Hildesheim: In dieser Zeit ist Vater Weber als Musikdirektor der „Gesellschaft deutscher Schauspieler“ von Johann Friedrich Stöffler (1743 bis nach 1781) bezeugt. Die Stöfflersche Gesellschaft, die erstmals im Spätsommer 1775 in Lauchstädt und Passendorf nahe Halle/Saale nachweisbar ist⁶, befand sich um 1777 noch im Aufbau. In der *Geschichte der deutschen Schaubühne*, die Reichard seinem *Theater-Kalender* für 1776 beigab, wird sie nur beiläufig erwähnt:⁷

⁴ Vgl. Johann Nikolaus Forkel (Hg.), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*, Leipzig 1781, S. 102. Gerber läßt, anknüpfend an Forkel, die „musikalische Reise“ 1774 beginnen; vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Bd. 2, Leipzig 1792, Sp. 771.

⁵ Vgl. August Wilhelm Heinrich Cappe, *Authentische Geschichte der Freymaurerey im Orient von Hildesheim. Von ihrer Entstehung daselbst an bis zum Ende des 5800sten Jahrs. Als Manuscript für Brüder Freymaurer*, Hildesheim 5801 [= 1801], S. 23, Georg Friedrich Menge, *Geschichte der Freimaurerloge Pforte zum Tempel des Lichts in Hildesheim und der vor ihr daselbst bestandenen Logen [...]*, Hildesheim 1863, S. 139-143 sowie Heinz Schuler, „Franz Anton Weber als Freimaurer“, in: *Acta Mozartiana*, Jg. 40, Nr. 1 (März 1993), S. 20. Franz Anton von Weber war 1760 in Braunschweig Freimaurer geworden – im August d. J. wurde er Mitglied der dortigen Loge „Jonathan“; vgl. Menge, S. 61. Später wurde auch Fridolin von Weber dort in die maurerische Bruderschaft aufgenommen; vgl. Menge, S. 140.

⁶ Vgl. Günter Meyer, *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert (Die Schaubühne*, Bd. 37), Emsdetten 1950, S. 77f. Da in Halle seit 1771 Theateraufführungen verboten waren, baute Stöffler in Passendorf ein Theater – finanziell unterstützt durch einen Vorschuß, den ihm der Hallische Schutzjude Heinemann gewährte.

⁷ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1776*, hg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha 1775, S. 147.

„Die Theatergeschichte nähert sich ihrem Schluß; denn bey den kleinern Gesellschaften eines Schulz, Wittmann, Berner, Kalte, Starke, Wahr, Galle, Ilgener, Barzanti, Scolari, Stöffler, Weide, Meddcox, Berger, Jüngling &c. die zu verschiedenen Zeiten Deutschland durchzogen haben und noch durchziehn, hält sie sich nicht auf.“

Dieser Satz wird auch in den beiden folgenden Auflagen des *Theater-Kalenders* nur in Nuancen geändert⁸; erst die Publikation für 1779 hält Stöffler einer Neubetrachtung für wert:⁹

„Die Barzantische, Constantinische, und Stöfflerische Gesellschaften, reisen in verschiedenen Gegenden Deutschlands herum, und haben manches gute Mitglied unter ihrem Gefolge, das bekannt zu seyn verdiente, z.[um] E.[xempel] ein H. Gödel bey der Stöfflerischen Gesellschaft.“



Franz Anton von Weber
Silhouette aus dem Stammbuch von
Edmund von Weber (ca. 1786)

Diese Aufwertung verdeutlicht, daß die Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt durchaus anerkannt war; nach dem Überwiegen der Negativbeurteilungen in der Frühzeit (vgl. w. u.) finden sich mehr und mehr auch freundliche Besprechungen. Den Prozeß der Ensemblebildung hatte Franz Anton von Weber als Musikdirektor Stöfflers zwischen 1776/77 und 1779 begleitet und möglicherweise auch in gewissem Maße mitgeprägt; Grund genug, die verstreuten Hinweise über den Reiseweg der Gesellschaft, ihre Mitglieder und ihr Repertoire – vorwiegend das musikalische – einer zusammenfassenden Sichtung zu unterziehen.

Diverse Hinweise in der Literatur und vor allem die überlieferten Originalquellen sind geeignet, Franz Anton von Webers frühes Wirken als Theaterkapellmeister zu beleuchten, um ein wenig „Licht ins Dunkel“ der Familiengeschichte zu bringen.

⁸ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1777*, Gotha 1776, S. 139 sowie *Theater-Kalender, auf das Jahr 1778*, Gotha 1777, S. 102.

⁹ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1779*, Gotha 1778, S. 109.

Leider ist der genaue Eintritt Webers in die Stöfflersche Truppe derzeit nicht nachweisbar. Erst für den Juni 1777 finden sich zwei direkte Belege (ein Theaterzettel sowie ein Librettodruck, vgl. S. 19), die ihn als Musikdirektor ausweisen. Es ist zu vermuten, daß Weber im Herbst 1776, als Stöffler in Hildesheim gastierte, den Kontakt knüpfte, freilich ist auch nicht ausgeschlossen, daß er – wie Ralf Eisinger annimmt – bereits in Braunschweig zur Gesellschaft stieß: Dort spielte Stöfflers Truppe zwischen 3. Februar und 20. September 1776 im Fürstlichen kleinen Theater am Burgplatz¹⁰, allerdings nicht exklusiv. So sind im selben Zeitraum in Braunschweig auch Auftritte eines Herrn Berger mit einer Frau Vinck in verschiedenen Duodramen bezeugt¹¹, dazu Auftritte weiterer durchreisender Schauspieler¹².

Stöfflers Braunschweiger Repertoire und Personal sind anhand von insgesamt dreizehn überlieferten Theaterzetteln¹³ zumindest in Teilen bekannt. Das Ensemble war für eine junge Wandertruppe recht stattlich, neben dem Prinzipal Johann Friedrich Stöffler und seiner Ehefrau Marie Dorothea St. (*1750) gehörten dazu: Philipp Christian Keilholz (1733/35-1800) mit Ehefrau Dorothea Elisabeth K. (*um 1730), Sohn Adolf Philipp Christian K. (1761-nach 1815)¹⁴ und Töchtern Christiane Magdalena Elisabeth K. (1764-1829, später verh. Haßloch) und Dorothea Elisabeth K. (später verh. Schwarz), Gottlieb Leberecht Gödel (*1750/52) mit Ehefrau Ernestine Karo-

¹⁰ Vgl. Ralf Eisinger, *Das Hagenmarkt-Theater in Braunschweig (1690-1861)*, Hildesheim 1990 (*Braunschweiger Werkstücke*, Bd. 78 = Reihe A, Bd. 29), S. 183f.

¹¹ Theaterzettel im Stadtarchiv Braunschweig, H X A Bd. 2, Nr. 64, 66, 68, 70, 71, 74-76, 78, 82, 84; freundliche Mitteilung von Herrn Mark Opalka vom Stadtarchiv Braunschweig. Die *Braunschweigischen Anzeigen*, Jg. 32 (1776) bringen zudem Ankündigungen von Darbietungen des Paares am 2. Juli 1776 (Sp. 623f.) sowie (als letzte Vorstellungen) am 25. und 30. Juli 1776 (Sp. 704); für die Durchsicht dieses Zeitungs-Jahrgangs danke ich Frau Ingeborg Noack in Braunschweig herzlich!

¹² Theaterzettel ebd., H X A Bd. 2, Nr. 62: Aufführung des Stücks *Arlequins Grabmal* am 7. März 1776 mit den „allhier [sich] aufhaltenden Künstlern“, Nr. 65: Aufführung von *Pigmalion* am 16. April 1776 durch die Herren D'Angremon und Cavallari.

¹³ Stadtarchiv Braunschweig, H X A Bd. 2, Nr. 60 (3. Februar), 61 (17. Februar), 63 (11. März), 67 (29. April), 69 (1. Mai), 72 (29. Mai), 73 (28. Juni), 77 (29. Juli), 79 (1. August), 80 (2. August), 81 (12. August), 83 (18. August), 85 (20. September).

¹⁴ C. L. Costenoble lernte Jahre später (1787) Adolf Philipp Christian Keilholz kennen und äußerte sich begeistert: „Keilholz war ein schöner Mann, angenehmer Schauspieler und sehr guter Tenorist.“; vgl. Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)* (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), Berlin 1912, Bd. 1, S. 25.

line Wilhelmine G. (1759-1795, geb. Ilgener), das Ehepaar Heinzius (auch Heinsius), Gottfried Heinrich Schmidt (1744-nach 1796) mit Ehefrau Anna Maria Kunigunde Sch. (*1752 oder 1732), das Ehepaar Thimm¹⁵, Madame Kratowill, Johanna Reibehand (1744-1792), eine gewisse Mademoiselle Nätzchen, Christine Maria Dorothea Rouillon (1756-1795, später verh. Engst), Andreas Adolph Engelhard(t) (*1748), Johann Faust (1739-1790), Johann Karl Wilhelm Löhrs (um 1760-1802), Carl Friedrich Zimdar (auch Zindar, 1753-1792) sowie die Herren Brämer, Erdmann, Grosse, Günteritz, (Karl?) Klotzsch, Normann, (Gottlieb?) Schaffner, Strunsky und Wilhelmi († 1781).

Fritz Hartmanns sehr negative Beurteilung der Stöfflerschen Gesellschaft als „unbedeutende Truppe, eine derer, denen die Nachwelt keine Kränze zu flechten Ursache hat“, mag vom späteren Bild vagabundierender ‚Schmierer-Bühnen‘ geprägt sein; falsch ist jedenfalls seine Behauptung, in dem „für damalige Wandertruppen starken Personal“ Stöfflers fände sich niemand, „dessen Namen die Theatergeschichte der Überlieferung wert befunden“ hätte¹⁶. Im Gegenteil: Erstaunlich viele Mitglieder der Truppe sind in der 1783 herausgegebenen *Gallerie von Deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen* nachgewiesen. Die Bewertung, die Stöfflers Personal dort zuteil wird, ist wahrlich nicht nur positiv, aber allein die Erwähnung so vieler Angehöriger der Gesellschaft beweist, daß diese nicht zu dem Heer namen- (und bedeutungs-)loser Schauspieler gehörten, die auf Wanderbühnen den gesamten deutschen Sprachraum durchzogen. Stöfflers Belegschaft hatte also bereits zu diesem Zeitpunkt ein beachtliches Potential:¹⁷

„Herr Engelhard. [...] debütierte 1773. Er ist ein durchweg affektirter und in wenig Rollen nur mittelmässiger Schauspieler. [...]

Mad. Engst, geb. Rouillon [sic]. Die Natur und Wahrheit ihres Spiels würden sie zu einer sehr guten Schauspielerin machen, wenn sie damit Fleis und Studium verbände, diese schweiften aber von je her auf einer ganz andern Fährte. [...]

¹⁵ Möglicherweise Martin Jakob Constantin Thimm (1750-nach 1808), der später als eigenständiger Prinzipal u. a. in Eutin spielte, und seine Frau Constantia Thimm (*1755).

¹⁶ Fritz Hartmann, *Sechs Bücher Braunschweiger Theater-Geschichte. Nach den Quellen bearbeitet*, Wolfenbüttel 1905, S. 223.

¹⁷ *Gallerie von Deutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit*, Wien 1783, S. 72 (Engelhardt), 73 (Engst), 85f. (Gödel), 98 (Heinzius), 123 (Keilholz), 149 (Löhrs), 262f. (Zimdar).

Herr Gödel. Ist ein wohlgebildeter Mann. Er hat viel Musik und seine Stimme ist gut und biegsam; er besitzt Talente, die nur Kultur bedurft hätten, um ein guter Schauspieler zu heissen.

Mad. Gödel, geb. Ilg[e]ner. Sie spielt mehrentheils mit Einsicht und Empfindung. Ihr sanfter Charakter verträgt sich mit furiösen Rollen nicht. Im Singen ist ihre Stimme einnehmend, aber zu schwach. [...]

Herr Heinzius. Ist Anführer einer wandernden Gesellschaft, die bald auseinander geht, bald von ihm wieder zusammengeraft [sic] wird. Er selbst spielt polternde Alte, Väter und Offiziere im Schau- und Singspiele, erhebt sich aber überall nicht über das Mittelmässige.

Mad. Heinzius. Ist keine sonderliche, aber auch keine ganz schlechte Aktrise – leidlich in Operetten – sie singt ziemlich artig, ist gut gebaut, aber ohne Empfindung. Hin und wieder affektirt sie, und dann wird sie unleidlich. Sie spielt Liebhaberinnen auf der Bühne und ausser der Bühne. [...]

Dem. Keilholtz [die Tochter]. [...] debütierte 1769. Sie ist eine sehr gute Sängerin, nur fehlt ihrem Gesange hin und wieder noch Musik, sonst singt sie angenehm [sic], mit Gefühl und guter Aktion. [...]

Herr Löhrs. Ist ein ganz mittelmäßiger Schauspieler, macht Chevaliers, Liebhaber und Pedanten. [...]

Herr Zimdar. Zu Berlin geboren, debütierte 1776. Er hat viel Feuer. Seine Figur ist gut, und sein ganzer Anstand, Aktion und Sprache verraten den Schauspieler, der nicht Handwerk, sondern Studium aus seiner Kunst macht.“

Freilich dürfte die Besetzung der Truppe – wenn man den äußerst lückenhaften Theaterzetteln Glauben schenken darf – nicht über den gesamten Zeitraum des Braunschweiger Gastspiels identisch gewesen sein, so ist beispielsweise Madame Kratowill nur im März und April angezeigt, das Ehepaar Heinzius, Herr Löhrs und Herr Strunsky lediglich bis Mai, Mademoiselle Rouillon bis Juli. Herr Wilhelmi wird dagegen erst ab April nachgewiesen, Madame Reibehand ab Mai, Herr Grosse ab Juli, das Ehepaar Thimm nur im August, das Ehepaar Schmidt ab Anfang August, das Ehepaar Gödel und Herr Zimdar ab Mitte August. Ohnehin nur einmal erwähnt sind Herr Günteritz (3. Februar 1776) und Herr Normann (11. März 1776).

Eine spätere Ankunft in Braunschweig bestätigt sich für die Ehepaare Gödel und Schmidt. Die Herren Gödel und Schmidt gehörten zwischen Ostern 1775 und Fasten 1776 zur Gesellschaft von Johann Heinrich Jacob Amberg

in Stralsund und wurden dort gemeinsam mit J. G. Rhake zu den besten Schauspielern der Gesellschaft gezählt¹⁸. Nach dem Scheitern Ambergs übernahm Peter Christian Reymann die Reste der Gesellschaft, darunter Gödel und das Ehepaar Schmidt, und führte sie über Greifswald nach Rostock, wo er ab Pfingsten 1776 zeitgleich mit der Gesellschaft Ilgener spielte, nach zwei Wochen allerdings aufgeben mußte. Seine Schauspieler übernahm Ilgener¹⁹. Gödel scheint länger als die Schmidts in Rostock geblieben zu sein, vermutlich wegen Ilgeners Tochter Ernestine Karoline Wilhelmine, die der Schauspieler bald darauf heiratete. Im Ilgenerschen Personal-Verzeichnis von 1776 finden sich die Schmidts jedenfalls nicht mehr, wohl aber ihr ehemaliger Kollege: „Herr Goedel ist ein liebenswürdiger, wohlgebildeter Mann, der durch seinen zaubervollen Tenor aller Zuschauer Ohren reizt. Von seiner sonstigen Aktion läßt sich nicht viel sagen. Er scheint hier nicht in seinen Rollen zu seyn.“²⁰ Vielleicht waren es die besseren Rollenangebote, die das Ehepaar Gödel schließlich reizten, den Schmidts zu Stöffler zu folgen.

Schon anhand der zitierten Einschätzungen der Schauspieler aus der *Gallerie* wird die besondere Eignung der Stöfflerschen Truppe für die Oper bzw. das Singspiel deutlich, und tatsächlich spielten musikalische Werke im Spielplan offenbar eine gewichtige Rolle. In Anbetracht der wenigen Zeugnisse, die zu Stöfflers frühem Wirken erhalten blieben, sei an dieser Stelle das komplette durch Theaterzettel bzw. Zeitungsanzeigen bezeugte Braunschweiger Repertoire von 1776 wiedergegeben:

¹⁸ Vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“, in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 5, Nr. 15 (13. April 1782), S. 229. Hier wird der Schauspieler Rhake durchgängig falsch „Rahcke“ geschrieben.

¹⁹ Vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 9. Stück, Gotha 1779, S. 77 (Brief aus Stralsund vom August 1778); Johann Christian Koppe, „Ueber die Schmidtsche Gesellschaft in Rostock“, in: *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 18. Stück, Gotha 1781, S. 45; Wilhelm Schacht, *Zur Geschichte des Rostocker Theaters (1756-1791)*, Diss. Rostock 1908, S. 18. Laut Pies fand die Vereinigung der Reymannschen Truppe mit Ilgener 1776 in Wismar statt; vgl. Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Ratingen u. a. 1973, S. 182 und 295.

²⁰ Vgl. „Versuch einer Kritik über die Ilgenersche Gesellschaft. Rostock 1776“, in: *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 11. Stück, Gotha 1779, S. 79. Ebd., S. 77 eine Kritik zu „Mademoiselle Ilgener“, der späteren Frau Gödel, die der Einschätzung in der *Gallerie* (wie Anm. 17) als Vorlage gedient haben dürfte.

3. Februar *Die Jagd*, Oper von Hiller
17. Februar *Elysium*, Oper von Schweitzer; danach: *Der verliebte Werber*, Lustspiel von le Sage und d'Orneval
11. März *Der Namenstag oder Ende gut, alles gut*, Lustspiel von Brandes; danach: *Die Vormundschaft oder Der Strich durch die Rechnung*, Lustspiel von Rautenstrauch
29. April *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los*, Oper von Hiller
1. Mai *Der adliche Tagelöhner*, Schauspiel von Nesselrode; danach: *Harlekin und Harlekinette* (Kinder-Ballett)
29. Mai *Arnold und Gustav*, Lustspiel von Bock; danach ein Tanz-Solo
10. Juni *Das Rosenfest*, Oper von Wolf²¹
28. Juni *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los*, Oper von Hiller
29. Juli *Der poetische Dorffunker*, Schauspiel nach Destouches von Luise Adelgunde Victorie Gottsched; danach: *Die Wahrsagerinnen in ihrem Lager* (pantomimisches Ballett von Grosse)
1. August (Geburtstag von Carl I., Herzog von Braunschweig und Lüneburg) *Tumelicus oder Der gerächte Hermann*, Trauerspiel mit Chören von Kornelius von Ayrenhoff, Musik von Fleischer; danach: *Das Fest der Schäfer* (pantomimisches Ballett von Grosse)²²
2. August *Der Graf von Olsbach oder Die Belohnung der Rechtschaffenheit*, Lustspiel von Brandes
12. August (Geburtstag von Augusta, Erbprinzessin von Braunschweig und Lüneburg) *Der Kaufmann von Smyrna*, Oper von Stegmann; danach: *Der Triumph der Freundschaft*, Lustspiel nach Marin; danach: *Le retour des matelots / Die Wiederkunft der Matrosen* (pantomimisches Ballett von Grosse)
18. August *Das Rosenfest*, Oper von Wolf

²¹ Kein Theaterzettel nachweisbar; Ankündigung in: *Braunschweigische Anzeigen*, Jg. 32 (1776), Sp. 560.

²² Zusätzlich zum Theaterzettel Ankündigung in: *Braunschweigische Anzeigen*, Jg. 32 (1776), Sp. 728.

20. September *Der Deserteur*, Oper von Monsigny; danach eine Abschiedsrede, gehalten von Herrn Wilhelmi, und: *Die Zigeunerbande* oder *Die Räuber* (pantomimisches Ballett)

Am Ende der Braunschweiger Zeit scheint Stöfflers Gesellschaft vor der Auflösung gestanden zu haben, sie konnte sich jedoch durch einen Wechsel nach Hildesheim konsolidieren. Gotthold Ephraim Lessing, der von Franz Karl Freiherr von Hompesch und Christian Fridrich Schwan um Vermittlung von Schauspielern an das Mannheimer Theater gebeten worden war, schrieb am 2. Oktober 1776 von Braunschweig aus an Schwan:²³

„[...] nun muß ich vollends gar melden, daß auch die Paar mittelmässigen Leute, auf welche ich unter der hiesigen Troupe ein Auge hatte, nicht alle mehr zu haben sind. Denn diese Troupe ist nicht aus einander gegangen, sondern hat sich wieder erhohlt und spielt gegenwärtig in Hildesheim. [...] Die Leute sind nur mittelmässig und verlangen fast so viel als der beste Acteur; Vorschuß, Reisegeld, alles.“

Lessings Einschätzung bezüglich der Qualität der Stöfflerschen Gesellschaft zu dieser Zeit dürfte auch Johann Heinrich Friedrich Müller geteilt haben. Der Wiener Schauspieler erhielt im September 1776 den Auftrag zu einer mehrmonatigen Reise durch Deutschland, um Schauspieler für die Wiener Bühne zu engagieren und der dortigen Theaterdirektion einen Bericht über die deutschen Theaterverhältnisse zu geben. Auf die Stöfflersche Gesellschaft hatte ihn in Berlin Karl Wilhelm Ramler aufmerksam gemacht. Müller schreibt dazu:²⁴

„Sonabend, den 19. [Oktober], besuchte mich Ramler in aller Früh. »Als ich gestern nach Hause kam«, sagte er, »fand ich diesen Brief aus Hildesheim, worin ich eine Stelle finde, die Sie interessieren wird.« Er las: »... unser Bischof, der die Güte selbst und ein aufgeklärter Mann ist, sorgt auch für unser Vergnügen. Er hat die Stöfflerische Schauspielergesellschaft aus Hannover²⁵ hieherberufen, und wir sehen einen Tag um den andern Komödien. Die Leutchen machen ihre Sachen nicht übel

²³ Karl Lachmann (Hg.), *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, 3. verm. Aufl., Bd. 18, Leipzig 1907, S. 204 (Nr. 519). Zu dieser Schauspieler-Abwerbung vgl. auch ebd. Bd. 17, S. 211 (Nr. 529) und S. 229 (Nr. 549) sowie Bd. 21, S. 136 (Nr. 675) und S. 141 (Nr. 682).

²⁴ Johann Heinrich Friedrich Müller, *Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers*, hg. von Richard Daunicht, Berlin 1958, S. 79.

²⁵ Gemeint ist das zum Kurfürstentum Hannover gehörige Braunschweig.

und sind mehr als mittelmäßig. Besonders sind ein paar junge wohl-gewachsene Männer dabei, die viel versprechen, von unsern hiesigen Schönen bewundert und in verschiedenen guten Häusern zu Tische gebeten werden« etc. etc.“

Müller erreichte am 26. Oktober 1776 Hildesheim und besuchte dort drei Vorstellungen:²⁶

„Montag, den 28. [Oktober], wurde auf Anordnung des hiesigen Bischofs, eines Herrn Baron von Westphalen, Goethens »Clavigo« höchst mittelmäßig vorgestellt.

Ich habe in diesem Stücke die beiden jungen Leute, welche Ramlers Korrespondent angerühmt hatte, gesehen. Wahr ist's, das Äußerliche ist sehr empfehlend [...]. Besonders ist der Körperbau dessen, welcher den Beaumarchais vorstellte, regelmäßig und schön proportioniert, ein wahrer Antinous! Allein kein Kern in der glänzenden Schale, kein Gefühl! Eckig in seinen Gestikulationen, sein Vortrag plappernd und äußerst geschwind. Sein Dialekt würde bei uns gar nicht gefallen, er ist sehr provinziell. [...] Der andere ist minder schön, spielte aber den Clavigo im Kanzeltone studentenmäßig und hat noch weniger Beruf zum Theater als jener. Steif im Gange und kalt in Gebärden. – Das Haus ist klein und schlecht gebaut. Es soll vormals ein Getreidebe-hältnis gewesen sein, hat nur eine Galerie, worauf in der Mitte eine geräumige Loge für den Bischof und seine Lieblinge austapeziert ist. [...] Das Orchester war mit seiner Kammermusik besetzt, welche eine rote, reich mit Silber bordierte Uniform tragen. [...]

Heute, den 29. [Oktober], wurde die »Schottländerin« aufgeführt. Ein gewisser Kramp[e] spielte den Frélon vortrefflich. Er verdiente, unter einer bessern Direktion zu stehen. Alle übrigen sind der Erwäh-nung nicht würdig. [...] Den Beschluß machte »Bastien und Bastienne«, durch schlecht unterrichtete Kinder vorgestellt. [...]

Donnerstag, den 31. [Oktober], wurden »Der Jurist und der Bauer« [Lustspiel von Rautenstrauch] und das Trauerspiel »Inkle und Yariko« [vermutlich von Pelzel] so schlecht gegeben, daß ich mich zur Abreise fertig machte und den 1. November in der Mittagsstunde wieder in Braunschweig war [...].“

²⁶ Müller (wie Anm. 24), S. 82f.

Das Hildesheimer Theater war zwar sicherlich nicht sehr geräumig, allerdings handelte es sich keineswegs um einen umgebauten Getreidespeicher. Vielmehr hatte der Pächter der Ratsweinschenke Maximilian Joachim Reuter von der Witwe Meyer deren Wohnhaus „im Sacke“ hinter der Altpetristraße erworben und zum Theater umbauen lassen. Dieses Reutersche Schauspielhaus „im Sacke“ wurde am 28. Dezember 1770 durch die Gesellschaft von Abel Seyler eröffnet und diente bis zu seiner Zerstörung durch Brand am 15. Januar 1822 verschiedenen Schauspieltruppen als Domizil²⁷.

Am 2. November hatte Müller dann Gelegenheit, sich mit Lessing in Wolfenbüttel über das Gesehene auszutauschen:²⁸

„Nach dem Abendessen las ich meinen kurzen Bericht über die Hildesheimer Schaubühne vor. »Das habe ich mir vorgestellt«, sagte er [Lessing], »es ist eine erst entstandene Gesellschaft, die in kleinen Städten und auf Jahrmärkten ihr Wesen treibt. Wäre ich ein regierender Herr, ich duldet in meinem Lande den Unfug nicht; diese Zigeunerei setzt die Kunst herunter.«“

Nach Müllers Bericht scheint das Hildesheimer Ensemble mit dem Braunschweiger nicht gänzlich identisch gewesen zu sein, so fehlt beispielsweise Johann Friedrich Krampe (1753-1823?) in den Braunschweiger Quellen; er dürfte erst in Hildesheim zur Truppe gestoßen sein. Vorher hatte er bei Ilgener in Rostock erste Liebhaber-Rollen gespielt, war allerdings nach Meinung des dortigen Rezensenten „hiez zu [...] gar nicht geschickt, und verdirbt daher alle Stücke. [...] Seine Aktion ist zu steif, seine Sprache unangenehm, und seine Figur taugt auch nicht viel. Zu Pedanten ist er geboren [...]“. ²⁹ Andere Schauspieler verließen Stöfflers Truppe, darunter die Gödels, die zu Ilgener zurückgingen, der an verschiedenen Orten in Norddeutschland spielte (ab Juli 1777 in Pommern). Ende 1777 verabschiedete sich das Ehepaar in Stralsund schließlich endgültig vom Prinzipal Ilgener³⁰, um sich erneut Stöffler zuzuwenden.

²⁷ Vgl. Ute Horstmann, *theater theater. 75 Jahre Stadttheater Hildesheim*, Hildesheim 1984, S. 11f. Im Stadtarchiv Hildesheim finden sich keinerlei Dokumente (Theaterzettel, Repertoireverzeichnisse, Unterlagen zur Konzessionserteilung etc.) zu Stöfflers dortigen Auftritten; freundliche Auskunft von Herrn Dr. Michael Schütz vom Stadtarchiv.

²⁸ Müller (wie Anm. 24), S. 86f.

²⁹ Vgl. *Versuch einer Kritik* (wie Anm. 20), S. 79.

³⁰ Vgl. Brief aus Stralsund vom August 1778 in: *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 9. Stück, Gotha 1779, S. 77. Die „Kurze Geschichte des Stralsund-

Leider äußerten sich weder Lessing noch Müller wertend über den musikalischen Teil der Aufführungen. Waren es vielleicht die Kinder der Familie von Weber, die sich in Mozarts *Bastien und Bastienne* als so schlecht vorbereitet erwiesen? Möglich wäre es durchaus, freilich sind Sohn und Tochter Keilholz in den Titelrollen genauso denkbar.

Müller, der Hildesheim am 1. November verlassen hatte³¹, blieben die drei Abende jedenfalls so nachdrücklich im Gedächtnis, daß ihm in den folgenden Berichten das Hildesheimer Ensemble stets als Meßlatte für besonders schlechte Theater-Eindrücke diene. Nach einer Aufführung der Speichischen Gesellschaft in Erfurt am 3. Dezember 1776 schrieb er: „Bisher hielt ich das Theater in Hildesheim für das schwächste, allein dieses steht noch weit unter jenem.“³² Und zu den Vorstellungen der Schopfischen Gesellschaft am 28. und 30. Dezember 1776 in Augsburg heißt es bei Müller: „Ich setze dieses Theater dem Hildesheimer an die Seite und finde von allen Mitgliedern desselben niemanden für das unsrige brauchbar [...]“³³. Freilich muß man Stöfflers Schauspielern zugute halten, daß Lessing und Müller sicherlich besonders strenge Maßstäbe anlegten. Im Vergleich zu vielen anderen reisenden Truppen dürfte Stöfflers Gesellschaft recht gut abgeschnitten haben. Daß Müller sie überhaupt neben den berühmten (und finanziell abgesicherten) Bühnen in Hamburg, Berlin, Gotha etc. einer Erwähnung für wert befand, ist eigentlich schon ein großes Kompliment.

Aus der Zeit zwischen November 1776 und März 1777 sind derzeit keine Dokumente zur Stöfflerschen Gesellschaft greifbar; die mehrfach in der Literatur zu findende Behauptung, die Truppe habe sich Anfang 1777 in Lübeck aufgehalten³⁴, muß angezweifelt werden. Die Quellenlage jedenfalls spricht

schen Theaters“ (wie Anm. 18, S. 229) datiert Ilgeners Scheitern in Stralsund mit Fasten 1778, allerdings hatten die Gödels die Truppe schon vorher verlassen; sie werden auf einem Lübecker Theaterzettel der Stöfflerschen Gesellschaft vom 3. März 1778 genannt (s. u.).

³¹ Müller (wie Anm. 24), S. 83. Die *Privilegierte Hildesheimische Zeitung*, 131. Stück vom 5. November 1776, meldet mit Datum vom 4. November: „Der kaiserl. Hofkommissär Herr von Reinholt [sic], welchen Sr. kaysrl. Majestät die Schaubühnen in Deutschland zu besehen, reisen lassen, hat sich hier einige Tage aufgehalten, und den hiesigen Schauspielen beygewohnt.“

³² Müller (wie Anm. 24), S. 113.

³³ Ebd., S. 131.

³⁴ Vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 19), S. 357 und Peter A. von Magnus, *Die Geschichte des Theaters in Lüneburg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Lüneburg 1961, S. 330.

dagegen: Die Lübecker Akten erwähnen Stöffler erstmals im Herbst 1777³⁵. Sicher bezeugt ist erst wieder der Aufenthalt der Truppe in Celle im Frühjahr 1777; dort ist sie durch ein Empfehlungsschreiben des Condirectors Oldekop an den Protokonsul Manecke in Lüneburg vom 17. April d. J. aktenkundig geworden. Darin legte Oldekop die Truppe, die während der Frühlingssession des Landtages im Celler Schloßtheater spielte, Manecke dringend ans Herz und betonte:³⁶

„[...] Diese Leute haben hier einen sehr guten Ruhm; und der *Directeur* [...] ist ein ganz feiner Mann. Ob es gleich fast allen *Acteurs* und *Actricen* an genugsamer theatralischen Wissenschaftt mangelt; und es Ihnen hauptsächlich darann zu fehlen scheint, daß sie niemanden haben, der sie bildet, so bezeigen doch alle einen sehr guten Willen, und einige unter ihnen haben auch eine sehr gute Anlage. Dazu kommt, daß Sie [sic] das Verdienst haben, fast lauter Original Stücke zu geben, und sich besonders durch gute Aufführung auszeichnen sollen, daher sie auch auf künftigen Winter das *Privilegium* für *Hannover* zu erhalten hoffen. [...]“

Diese Empfehlung ebnete Stöffler den Weg nach Lüneburg, wo seine Gesellschaft im Sommer 1777 drei Wochen im sogenannten „Hassenhaus“ nahe dem Markt Vorstellungen gab³⁷. Lediglich eine einzige Vorstellung ist hier urkundlich bezeugt: am 4. Juni 1777 wurde – sicher in der Hoffnung auf das Theaterprivileg für Hannover – anlässlich des Geburtstages des englischen Königs Georg III. aus dem Hause Hannover, der gleichzeitig als Kurfürst von Hannover Landesvater der Lüneburger war, nach einem Fest-Prolog des neuen Ensemble-Mitglieds J. G. Rhake die Oper *Lindor und Ismene* von Johann Aloys Schmittbauer gegeben; wie der Theaterzettel angibt „unter Trompeten

³⁵ Archiv der Hansestadt Lübeck, Bestand Altes Senatsarchiv Interna, Konv. 2, Faszikel 4 (Akten zur Stöfflerschen Gesellschaft); danach erhielt Stöffler zum 14. November 1777 seine erste Schauspiel-Konzession für Lübeck. Herrn Dr. Ulrich Simon danke ich herzlich für die entsprechenden Recherchen.

³⁶ Stadtarchiv Lüneburg, Akte AA G 3 d^b Nr. 1 (52); vgl. auch Magnus (wie Anm. 34), S. 330. Ich danke der Lüneburger Archivdirektorin Dr. Uta Reinhardt herzlich für ihre Unterstützung. Das Stadtarchiv Celle besitzt keinerlei Quellen zur Stöfflerschen Gesellschaft; freundliche Mitteilung von Frau Sabine Maehnert.

³⁷ Vgl. Stadtarchiv Lüneburg, Akte AA G 3 d^b Nr. 1: Auf dem Umschlag zu Oldekops oben zitiertem Schreiben (52) findet sich der Vermerk vom 17. April (= 52a): „Der *Stöfflerischen* Gesellschaft ist die Erlaubtnis gegeben hier auf 3. Wochen ihr *theater* aufzuschlagen“. Vgl. auch Magnus (wie Anm. 34), S. 330-332.

und Paucken“³⁸. Die Mitwirkenden waren Herr Wilhelmi (Lindor), Madame Stöffler (Ismene), Herr Zimdar (Bellamis)³⁹, Mademoiselle Keilholz (Naide) sowie Madame Keilholz (Armide). Zu dem festlichen Ereignis erschien sogar eigens ein gedrucktes Libretto⁴⁰. Interessant sind die unterschiedlichen Angaben zur Oper in den Quellen. Im Titel des Librettos heißt es, die Oper würde hier „zum erstenmal aufgef[ü]hret [...] von Franz Anton von Weber Musik-Director der Gesellschaft deutscher Schauspieler unter der Direction des Herrn Johann Friedrich Stöffler“; der Komponist ist nicht benannt. Der Theaterzettel schreibt das Werk hingegen dem Musikdirektor selbst zu; danach handelt es sich um „Eine Operette in einem Aufzuge [...] in Musik gesetzt vom Musik-Direktor Herrn Franz Anton von Weber.“ Ob die Anzeige auf dem Zettel nun auf einem Versehen beruht oder die Angabe zur Autorschaft eine bewußte Hochstapelei war, bleibt ungewiß. Auf jeden Fall blieb die Oper ein Pardestück der Truppe und wurde in den folgenden Jahren noch mehrfach gegeben, dann aber immer unter dem Komponistennamen Schmittbauer⁴¹.

Im Herbst 1777 trat Stöfflers Gesellschaft möglicherweise erneut in Hildesheim auf. Im Bericht über das nachfolgende Lübeck-Gastspiel schreibt ein Zeitgenosse: „Stö[f]ler war mit Schulden beladen nach Lübeck gekommen.“⁴² Den genaueren Hintergrund schildert der Lübecker Theater-Chronist Carl Stiehl:⁴³

³⁸ Stadtarchiv Braunschweig, in H X B Bd. 100.

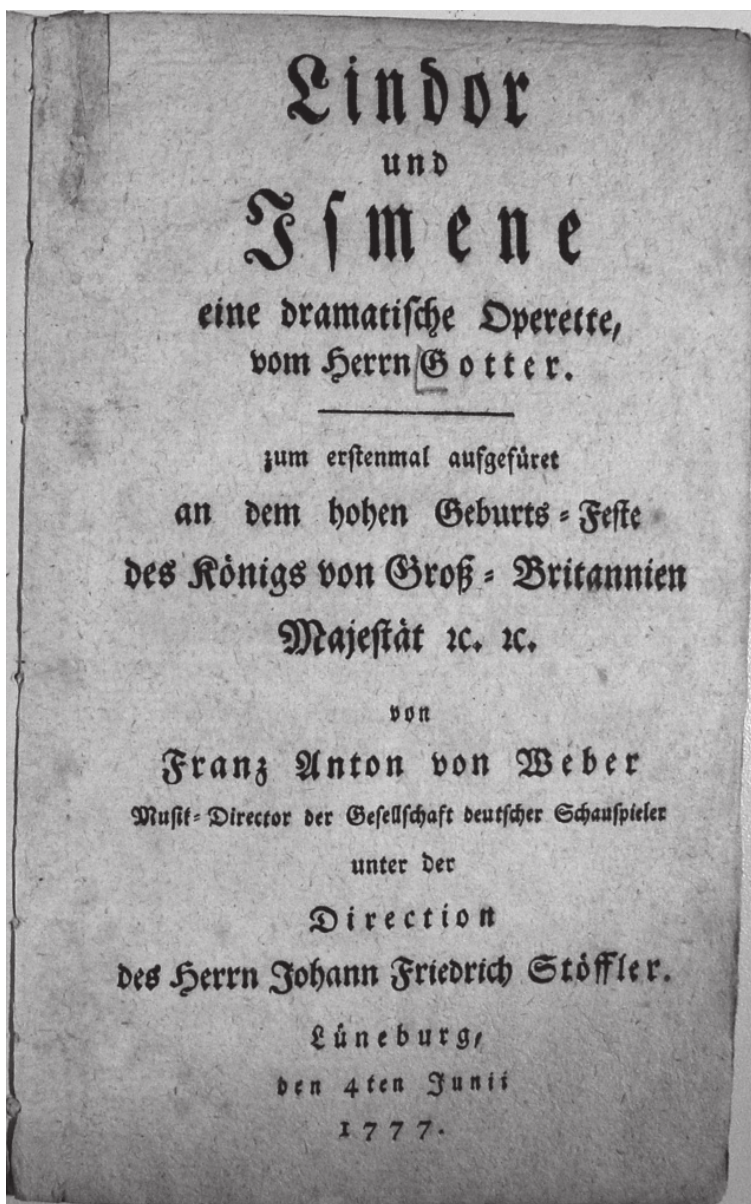
³⁹ Zimdar verließ kurz darauf Stöfflers Gesellschaft und debütierte am 4. Juli 1777 in Hamburg; vgl. Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 459.

⁴⁰ Ratsbücherei Lüneburg, NDL 260. Gewidmet ist der Druck „Dem Fräulein Charlotte Wilhelmine Nanette von Plato“.

⁴¹ Es ist wohl auszuschließen, daß Weber nur zu dieser einen Aufführung eine Parallelversion des Librettos verfaßt hatte und die Truppe Schmittbauers Vertonung erst später ins Repertoire nahm. Schmittbauers Oper gehörte später auch zum Repertoire der Weberschen Schauspielergesellschaft. Nachweisbar ist eine Aufführung am 23. November 1789 in Meiningen; vgl. Karl Maria Pisarowitz, „65 Jahre vor den »Meiningern«“. Carl Maria von Webers Familie in Meiningen!“, in: *Meininger Kulturspiegel*, 1958, S. 262.

⁴² D–, „Ueber das Lübeckische Schauspielwesen“, in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 2, Nr. 20 (15. Mai 1779), S. 307.

⁴³ Vgl. Carl Stiehl, *Geschichte des Theaters in Lübeck*, Lübeck 1902, S. 84. Stiehl erwähnt im gleichen Zusammenhang einen Aufenthalt in Braunschweig, dort sind jedoch nur 1776 Auftritte der Stöfflerschen Gesellschaft nachweisbar. Auch für den Hildesheim-Aufenthalt 1777 lassen sich derzeit keine Dokumente nachweisen; freundliche Auskunft von Herrn Dr. Michael Schütz vom Stadtarchiv Hildesheim.



Titelblatt des Libretto-Drucks zu Schmittbauers Oper *Lindor und Ismene* für die
Festaußführung der Stöfflerschen Gesellschaft am 4. Juni 1777 in Lüneburg

„Stöffler, der im Herbst in [...] Hildesheim weilte, hatte dort Schulden hinterlassen, um derentwillen er bei seiner Ankunft in Lübeck verklagt wurde. Wie es in den weitläufigen Akten über diese Angelegenheit unter Anderem heißt, hat Stöffler vom 10. bis 16. Septb. in Hildesheim beim Weinschenk M. A. [sic] Reuter verzehrt 37 Thlr. 15. gr., darauf bezahlt durch den Herrn Musicdirector von Weber 19 Thlr.“

Am 14. November 1777 suchte Stöffler um das Theater-Privileg in Lübeck nach und spielte dort mit seiner Gesellschaft bis zum 20. März 1778⁴⁴. Die *Litteratur- und Theater-Zeitung* berichtet recht ausführlich über diesen viermonatigen Aufenthalt:⁴⁵

„[Stöfflers] erstes Stück waren die Nebenbuhler [von Sheridan, übersetzt von Engelbrecht]. Herr Krampe gefiel als Junker Ackerland, auch trug es nicht wenig dazu bey, die Gesellschaft hier beliebt zu machen, daß Herr Engelhardt, der beste Akteur von der Truppe, ein geborner Lübecker war⁴⁶. Kurz Herr Stöf[f]ler hat das Verdienst, durch seine Höflichkeit und den guten Geschmack in Auswahl der Stücke, der Schauspielkunst in Lübeck Freunde erworben zu haben. Nur Schade! daß er durch seine Nachlässigkeit in ökonomischen Dingen hernach die guten Eindrücke einigermaßen verwischte.“

Auch in Lübeck spielte das musikalische Repertoire eine gewichtige Rolle. Im Bericht der *Litteratur- und Theater-Zeitung* heißt es dazu:⁴⁷

„Er brachte auch das Singspiel ziemlich in Aufnahme. Herr Wilhelm i, R h a k e, Madam S c h m i d t, die Kinder des Herrn Keilholz, Madam Felbrig und Herr Schaffner waren es, mit welchen er seine Operetten, so gut er konnte, besetzte. Bald darauf bekam er Madam W u t h e [recte Wothe], die mit dem Monodram Polyxena debütierte. Herr Keilholz verließ mit seinen Kindern beym Schluß der Bühne 1777 dieses Theater. Der hierdurch erlittne Verlust wurde bald durch Herrn G ö d e l und seine Frau ersetzt. Elysium [von Schweitzer], der Kaufmann von Smyrna [von Stegmann], Lindor und Ismene mit Schmittbauers Musik, die Liebe auf dem Lande [von

⁴⁴ Vgl. Stiehl, *Theater* (wie Anm. 43), S. 83.

⁴⁵ D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 306.

⁴⁶ In der *Gallerie* (wie Anm. 17), S. 72 wird „Rehna im Mecklenburgischen“ als Geburtsort genannt.

⁴⁷ D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 306f.

Hiller] und andre Singspiele wurden mit vielem Beyfall aufgeführt. – Der Herr von Weber, ein sehr fertiger Violinist und sehr guter Vorspieler sorgte für gute *ouvertures* und Ordnung bey musikalischen Vorstellungen. Die Ballette waren schlecht besetzt, und wurden sehr selten gegeben. Im Jahr 1778 wurde die Bühne den 7. Januar mit einem Prolog und dem Grafen Walltron [von H. F. Möller] eröffnet, der auch hier im Anfange viel Beyfall erhielt. Man gab neue Singspiele, als, das Rosenfest [von Wolf], und den Bassa von Tunis, der ungeachtet seines ungereimten Inhalts und Holly's schlechter Musik, durch die Türkische Kleidung gefiel, auch brachte man Ariadne auf Naxos [von Benda], Sedaïne's Deserteur [mit Musik von Monsigny] und Erwin und Elmire [von André] aufs Theater. Kurz darauf kamen die drey Demoiselles Bauman hinzu, von welchen die älteste eine gute Akquisition für's Singspiel war. Die Gesellschaft hatte in der Vakanz [Schließzeit zu Weihnachten bis zum Dreikönigsfest] einige neue Stücke einstudirt, mit welchen sie die einschlafende Liebhaberey aufzuwecken suchte. Sie spielte bis in die zweyte Woche der Fasten, da sie mit Gebler's Klementine und den dankbaren Schäfern, einem jämmerlichen vom Herrn Wilhemi, sogenannten Theaterdichter dieser Gesellschaft, dazugemachten Nachspiele schloß. Beym Schlußballette eiferte alles durch verschiedne drollige Erfindungen dem Publikum seine Dankbarkeit zu beweisen.“

Lübecker Theaterzettel der Stöfflerschen Gesellschaft haben sich lediglich zwei erhalten⁴⁸: Am 3. März 1778 wurden demnach das Lustspiel *Was seyn soll schickt sich wohl* von Jünger und ein Pas de deux *Der Dudelsack* gegeben, am 19. März 1778 Courtins Schauspiel *Der Wohlthätige* und Hollys Singspiel *Der Bassa von Tunis*. Gemeinsam mit dem vorher zitierten Bericht vermitteln die Zettel einen guten Überblick über den Personalstand im Frühjahr 1778; danach gehörten zur Gesellschaft nunmehr die Ehepaare Stöffler, Schmidt, Engelhardt, Felbrig und Gödel, die Herren Wilhelmi, Rhake, Normann, Zimmermann, Ackermann, Faust, Schaffner und Krampe, Madame Reibehand sowie die drei Schwestern Baumann.

⁴⁸ Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Theaterzettelsammlung. Ich danke den Herren Dr. Robert Schweitzer und Arndt Schnoor herzlich für ihre diesbezüglichen Recherchen. Das Archiv der Hansestadt Lübeck besitzt nach Auskunft von Herrn Dr. Ulrich Simon keine Stöfflerschen Theaterzettel.

Nach dem Abgang der Familie Keilholz⁴⁹ dürfte die Rückkehr des Ehepaars Gödel zur Stöfflerschen Truppe Anfang 1778 von besonderer Wichtigkeit gewesen sein, verfügte die Gesellschaft doch somit wieder über einen respektablen Tenor. Allerdings wurden Gottlieb Leberecht Göbels sängerische Leistungen durch Defizite im Schauspiel wie durch seine sich mehr und mehr verstärkenden Star-Allüren beeinträchtigt:⁵⁰

„Herr Gödel ist der hübscheste Mann, und könnte der beste Akteur bey dieser Gesellschaft seyn, hat sich aber seit einiger Zeit ein Wesen angewöhnt, das ihn, wenn er es nicht ablegt, unausstehlich machen kann. Seine Stimme ist gut und biegsam, auch hat er viel Musik. Jammer Schade für den Mann, daß er die Eigenliebe zur Rathgeberin erkiesen, da er so viel Talent hat, und nur sorgfältigere Kultur bedarf, um berühmt zu werden.“

Neu im Ensemble waren Johanna Concordia Engelhardt (*1755), Christian und Luise Felbrig⁵¹, Gottfried Ackermann (*1735 oder 1755), die Baumann-Schwestern, darunter als älteste Marianne Zacharine Baumann (1759 oder 1767-1834, später verh. Eule), sowie das Ehepaar Carl Ludwig Wothe (*1755) und Karoline Friederike Wothe (*um 1760). Madame Wothe, die bei Stöffler debütierte, war eine passable Bereicherung für das Opernensemble, wenn auch dastellerisch schwach:⁵²

„Ob sie gleich nicht kunstmässig singt, so hat ihre Stimme doch viel Umfang und natürliche Anmut, ihr Organ so viel Biegsamkeit und ihr Ohr so viel Richtigkeit und Feinheit, daß man, ohne ungerecht zu sein, ihr Beifall nicht versagen kan[n]. Ihr Spiel aber ist auf gut Glück und selten richtig.“

Neben den musikalischen Verpflichtungen für die Stöfflersche Truppe veranstaltete Franz Anton von Weber in Lübeck auch eigene Konzerte. Am 8. November 1777, also noch vor Stöfflers Antrag auf das Lübecker Privileg,

⁴⁹ Die Familie ging nach Hamburg, wo besonders die ältere Tochter als „Sängerin von musikalischem Geschmack und Bildung“ gefiel. Dem Vater wurde „eine gute Singstimme“ attestiert, sein Spiel wird allerdings als „unleidlich“ und „frostig“ bezeichnet; vgl. Schütze (wie Anm. 39), S. 475 bzw. 478.

⁵⁰ D–, „Ueber das Lübeckische Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 310f. Danach die ähnliche Einschätzung in der *Gallerie* (wie Anm. 17), S. 85.

⁵¹ Im *Theater-Kalender, auf das Jahr 1779*, Gotha 1778, S. 215 mit der Schreibung „Fellbrig“; er debütierte danach 1767, sie 1774.

⁵² Vgl. *Gallerie* (wie Anm. 17), S. 261.

führte er „auf der Börse ein Oratorium oder geistliches Singestück auf“, leider ist unbekannt welches⁵³. Nach Abschluß der Stöfflerschen Vorstellungen, am 11. April 1778, brachte Weber schließlich im Theater sein Oratorium *Gott in den Gegenständen der Natur* zur Aufführung⁵⁴. In Lübeck wurde zudem eine Sammlung von *Oden und Liedern* Franz Anton von Webers gedruckt; in dem mit 8. April 1778 datierten Vorwort bezeichnet der Autor die Kompositionen als „Frucht meines glücklichen (ach! nur zu kurzen) Aufenthalts in Lübeck“⁵⁵. Unter den Subskribenten der Sammlung sind u. a. Direktor Stöffler, Schauspieler Goedel und der Lüneburger Syndicus C. F. Oldekop genannt.

Von Lübeck aus wandte sich Stöffler zuerst wiederum nach Celle. Der schon mehrfach zitierte Berichterstatte der *Litteratur- und Theater-Zeitung* erwähnt, daß sich Stöfflers Schulden „ungeachtet der guten Einnahme“ in Lübeck noch vermehrt hatten:⁵⁶

„[...] er wäre gewiß gezwungen gewesen, seine Truppe aufzugeben, wenn ihm nicht einige würdige Freunde des Schauspiels mit einer ansehnlichen Summe zu Hülfe gekommen wären. Man lösete seine verschuldete[n] Sachen aus, und half ihm mit seiner Gesellschaft vors erste nach Zelle.“

Leider fehlen genauere Belege für den dortigen Aufenthalt. Von Celle ging der Weg wie bereits im Vorjahr nach Lüneburg. Am 22. Mai 1778 wurde Stöffler hier die Konzession für einen vierwöchigen Aufenthalt erteilt, als Spielstätte diente wiederum das „Hassen-Haus“⁵⁷. Angeblich soll im selben Jahr ein erneutes Gastspiel in Braunschweig stattgefunden haben⁵⁸, das aller-

⁵³ Vgl. Stiehl, *Theater* (wie Anm. 43), S. 83.

⁵⁴ Vgl. Stiehl, *Theater* (wie Anm. 43), S. 84; vermutlich verbirgt sich hinter diesem Titel Webers Oratorium *Lob der göttlichen Vorsehung*.

⁵⁵ Franz Anton von Weber, *Oden und Lieder*, Lübeck 1778. Forkel gibt an, bereits 1774 wäre in Lübeck eine Sammlung *Lieder mit Melodien fürs Clavier* von Franz Anton von Weber erschienen; vgl. Johann Nikolaus Forkel (Hg.), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783*, Leipzig 1782, S. 68; danach ebenso bei Gerber (wie Anm. 4), Bd. 2, Sp. 770. Diese Hinweise beruhen vermutlich auf einer Verwechslung mit der 1778 erschienenen Publikation; jedenfalls konnte noch kein Exemplar einer 1774er Ausgabe ermittelt werden.

⁵⁶ D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 307.

⁵⁷ Dokumente bezüglich Konzessionserteilung im Stadtarchiv Lüneburg, Akte AA G 3 d^b Nr. 1 (56, 57, 58, 120); freundliche Mitteilung von Archivdirektorin Dr. Uta Reinhardt. Vgl. auch Magnus (wie Anm. 34), S. 332-334.

⁵⁸ Vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 19), S. 357 sowie Ralf Eisinger, *Braunschweiger Theaterzettel 1711 bis 1911*, Braunschweig 1990, S. 47.

dings nicht durch Theaterzettel oder ähnliche Materialien bezeugt ist⁵⁹ und – wenn es denn überhaupt stattfand – nur von kurzer Dauer gewesen sein kann (Ende Juni / Anfang Juli).

Von Juli bis Oktober 1778 wissen wir dann von einem Aufenthalt in Hannover; die Erlaubnis, dort zu spielen, hatte Stöffler erst „nach einigen weggeräumten Hindernissen“ erhalten⁶⁰. Bereits am 12. Juli 1778 unterzeichnete Franz Anton von Weber einen Brief als *Musique Director* in Hannover⁶¹. Etwa im Sommer 1778 dürfte auch jenes erste vollständige Personalverzeichnis mit Fach-Angaben entstanden sein, das Reichard in seinem *Theater-Kalender, auf das Jahr 1779* abdruckte:⁶²

„Stöfflersche Gesellschaft.

Direkteur, H. Stöffler. Theaterdichter, H. Wilhelmi. Musikdirektor, H. v. Weber. Caßirer, H. Feuring. Aktrizen: Mamsell Baumann, die ältere, erste Singrollen. Mams. Baumann, die mittlere, jugendliche Rollen, singt und tanzt. Mams. Baumann, die jüngere, Kinderrollen. Mad. Bröckelmann, Tänzerin und zweyte Soubretten. Madam Cammerland, gesetzte Mütter. Madam Dormer, Anfängerin und Nebenrollen. Madam Engelhardt, erste Soubretten und zänkische Weiber, tanzt. Madam Gödel, Liebhaberinnen im Trauer- und Lustspiel, tanzt. Mad. Reibehandt, erste Mütter- und affektirte Damen-Rollen. Mad. Schmidt, erste Liebhaberinnen in Trauer- und Lustspielen, singt. Mad. Stöffler, zweyte Liebhaberinnen und unschuldige Rollen, singt und tanzt. Akteurs: H. Ackermann, komische Rollen, singt. H. Bröckelmann, Anfängerrollen, tanzt. H. Dormer, Nebenrollen. H. Engelhardt, erste Liebhaber in Trauer- und Lustspielen. H. Faust, zärtliche, auch polternde Alte und Soldaten-Rollen. H. Gödel, Chevaliers und erste Singrollen. H. Normann, Anfänger- und Nebenrollen, tanzt. H. Rsacke

⁵⁹ Freundliche Mitteilung von Frau Romy Meyer vom Stadtarchiv Braunschweig. Vielmehr spielte 1778 Johann Joseph Graf von Brunian mit seiner Gesellschaft in Braunschweig; vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 19), S. 76f., Eisinger, *Hagenmarkt-Theater* (wie Anm. 10), S. 184f. sowie den Bericht im *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 10. Stück, Gotha 1779, S. 90-92 (Brief aus Wolfenbüttel vom 29. September 1778). Auch die *Braunschweigischen Anzeigen*, Jg. 34 (1778) bringen keinen Hinweis auf eine erneute Anwesenheit Stöfflers.

⁶⁰ D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 308.

⁶¹ In diesem Brief an den Verlag Breitkopf und Härtel in Leipzig ist ein vorhergehender Aufenthalt in Stade angedeutet.

⁶² *Theater-Kalender, auf das Jahr 1779*, Gotha 1778, Anhang S. XXVIf.

[recte: Rhake], ernsthafte, auch launigte Väter, singt. H. Schaffner, Bediente, Karrikaturrollen, tanzt. H. Schmidt der ältere, gesetzte Rollen im Trauerspiel, komische Bediente, Balletmeister. H. Schmidt der jüngere, Bediente und Nebenrollen. H. Stadler, Tänzer, kleine Rollen. H. Stöffler, Juden, zärtliche Alte und Nebenrollen. H. Wilhelmi, erste Singrollen, auch zärtliche Alte. Partischreiber, H. Schumann. Ballet-Korrepetitor, H. Weber. Souffleur, H. Kahle. Theatermeister, H. Erffort. Dessen Gehülfe, H. Wassermann. Abgegangen: H. und Mad. Felbrig. H. und Mad. Keilholz und Kinder. H. und Mad. Albrecht. H. Friedrichs. H. und Mad. Wothe. H. H. [= die Herren] Kramp[e], Speich, Zimmermann. H. und Madam Büttner. H. Abele, Caßirer.“

Ulrich Weiß gibt in seinem wenig später erschienenen *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber* den identischen Personalstand (ohne Fach-Angaben) an, fügt aber noch eine Wertung hinzu: „Seine [Stöfflers] Gesellschaft soll stark an Personen, aber höchstmittelmäßig seyn.“⁶³

Neben „alten Bekannten“ finden sich auch hier Neulinge in der Gesellschaft, darunter Wilhelm Bröckelmann (1749-1807) mit Ehefrau, Franziska Beate Cammerland (*1746), das Ehepaar Dormer, der jüngere Schmidt (der Sohn oder ein jüngerer Bruder von Gottfried Heinrich Schmidt?) und Herr Stadler. Mehrere der als abgegangen verzeichneten Personen können nur sehr kurze Zeit bei Stöffler gewesen sein, da sie in vorherigen Personalverzeichnissen nicht auftauchen: die Albrechts, die Büttners sowie Johann Friedrich Speich (1751-1789).

Interessante Details zu diesem Aufenthalt enthalten Briefe von Heinrich Christian Boie aus Hannover an Friedrich Wilhelm Gotter in Gotha. Am 30. Juli 1778 schreibt Boie:⁶⁴

„Wir haben eine von den wandernden Truppen hier, die Sie vielleicht nicht einmal den [sic] Namen nach kennen, die Stöfflersche. [...] Unter der jetzigen Gesellschaft, deren Vorstellung ich freilich nicht so oft angesehen, daß ich darüber urteilen möchte, verdient Gödel und seine

⁶³ *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber*, Offenbach am Main 1779, S. 433f. (Zitat S. 433). Während Reichard seine *Theater-Kalender* meist schon im Herbst, spätestens im Dezember des Vorjahres herausbrachte, datiert der Verleger Ulrich Weiß sein *Taschenbuch* im Vorwort mit „Jenner 1779“; seine Angaben zum Personal dürften daher auf Reichards Publikation zurückgehen.

⁶⁴ Bruno Heyn, *Wanderkomödianten des 18. Jahrhunderts in Hannover (Forschungen zur Geschichte Niedersachsens, Bd. 6/2)*, Hildesheim und Leipzig 1925, S. 116.

Frau nebst Engelhardt Erwähnung. Ich sah gestern den Westindier [von Cumberland], den Gödel machte, und im ganzen recht gut. Er hat Leichtigkeit der Bewegung, Leben, eine Ahnung von Natur und eine angenehme Stimme. Seine Frau stößt mit der Zunge etwas an, spielt aber zumal die Soubretten nicht übel. Engelhardt habe ich als Appiani in der Emilia [*Emilia Galotti* von Lessing] lieb gewonnen. Er hat Feuer, versteht was er sagt, aber übertreibt vornehmlich auch in der Bewegung der Hände.“

Auf einer Mitteilung Boies dürfte auch Gotters Beschwerde fußen, daß Stöfflers Truppe ein fremdes Stück unter Gotters Namen spiele. Am 6. August 1778 schreibt er aus Gotha an Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer:⁶⁵

„In Hannover hat sich eine wandernde Gesellschaft, die St ö f f l e r s c h e genannt, erfrecht, mir Waare, wie die beiliegende, unterzuschieben. [...] Ein Glück, daß dort B o i e lebt, um meine Ehre zu verfechten.“

Tatsächlich verstand sich Boie als Sachwalter Gotters und empfahl Stöffler zwei Stücke des Autors: den *Jahrmarkt* und den *Argwöhnischen Ehemann*, allerdings ohne Erfolg⁶⁶. So ist es wohl zu verstehen, daß Boie seine anfänglich recht positive Einschätzung der Stöfflerschen Gesellschaft gegenüber dem Autor bald zurücknimmt. Genau einen Monat nach seinem ersten Brief, am 30. August 1778, teilt er Gotter mit:⁶⁷

„Wir sehen nichts als Stephanische Stücke, und nicht einmal die werden erträglich gespielt. Ueber Engelhardt ärgere ich mich jedesmal, wenn ich ihn sehe. Soviel gute Anlagen und so wenig daraus gemacht. [...] Kurz, es ist ein Jammer. Aber die Schuld liegt am Direktor, der ein Mensch ohne Geschmack, ohne Kenntniss, ohne alles ist [...].“

Auch im Brief vom 30. September 1778 überwiegt Abneigung:⁶⁸

„Von unserm Theater kann ich Ihnen nichts sagen, weil ich seit meinem letzten [Brief] gar nicht hineingekommen bin. So gar nichts haben sie gespielt, das mich gereizt hätte. Unter den hiesigen Schauspielern hat noch Ackermann eine ganz gute komische Anlage.“

⁶⁵ Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, den Biographen Schröder's. Lebensskizze nebst Briefen, Braunschweig 1847, Bd. 1, S. 125.

⁶⁶ Heyn (wie Anm. 64), S. 80, 116f.

⁶⁷ Ebd., S. 116. Im selben Brief wird die bevorstehende Aufführung von Bocks *Flatterhaftem Ehemann* (nach Kellys *School for wives*) angezeigt.

⁶⁸ Heyn (wie Anm. 64), S. 116.

Boies Hinweis auf die komische Begabung von Gottfried Ackermann erstaunt, zumal der Schauspieler zumeist negativ beurteilt wurde. Die *Gallerie von Deutschen Schauspielern* konstatiert: „Sein Gesang ist so ziemlich, aber seine Sprache, sein Spiel zu kalt“⁶⁹. Aus Lübeck kommt ein kaum besseres Urteil: „Herr Ackermann spielt mancherley Rollen, einige mittelmäßig, die meisten schlecht, singt“⁷⁰.

Schließlich meldet Boie in seinem Brief vom 18. November 1778 den Abgang Stöfflers: „Jetzt sind wir endlich der [sic] Truppe los. Ich, der eifrige Freund des Schauspiels, bin die ganze Zeit über nur sieben Mal hineingekommen.“⁷¹ Stöffler spielte zu diesem Zeitpunkt bereits wieder in Lübeck. Allerdings hatte sich der Beginn seiner Vorstellungen verzögert, weil die Truppe erneut in finanziellen Schwierigkeiten steckte:⁷²

„Das Privilegium [für Lübeck] hatte man längst für Stöff[f]ler ausgewirkt, allein man wartete lange vergebens auf seine Ankunft. Endlich erscholl: Stöff[f]ler stecke in Hannover seiner vortref[f]lichen Einnahme ungeachtet in tiefen Schulden. [...] Er hatte ein artig Sümichen weg, diese mußte nun gutwillig verloren, oder Herr Stöff[f]ler von neuem ausgelöset werden. Das Letzte geschah, und die Truppe kam, nachdem die Garderobe und Theaterverzierung [d. h. Dekorationen] an verschiednen Orten gerichtlich angehalten, und – wieder ausgelöset worden waren, im Anfange des Novembers wohlbehalten in Lübeck an.“

Das Lübecker Theater war im Sommer 1778 umgebaut worden; einige Wochen vor Michaelis (29. September) war es fertig und wurde vom durchreisenden Franz Anton Berger wiedereröffnet⁷³. Am 16. November 1778 begann Stöfflers Truppe ihre Darbietungen mit einem Prolog, dem Lustspiel *Präsentiert das Gewehr* von Johann Heinrich Friedrich Müller und Schmittbauers Oper *Lindor und Ismene*. Die *Litteratur- und Theater-Zeitung* gibt ein vollständiges Vorstellungsverzeichnis für die Spielzeit bis zur Abschlußvorstellung am 6. März 1779⁷⁴.

⁶⁹ Vgl. *Gallerie* (wie Anm. 17), S. 9.

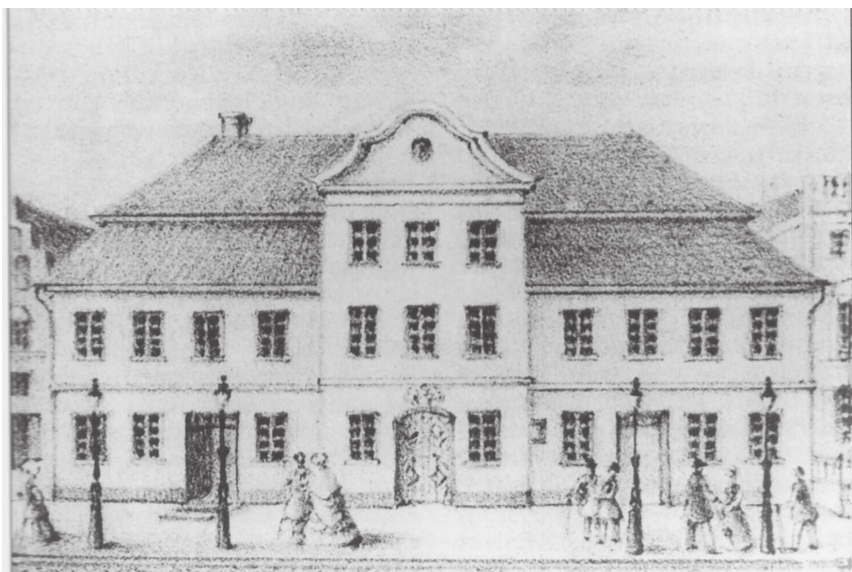
⁷⁰ D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 311.

⁷¹ Heyn (wie Anm. 64), S. 116f.

⁷² D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 308f.

⁷³ Ebd., S. 308.

⁷⁴ Ebd., S. 313–315.



Das Lübecker Theater in der Beckergrube, zeitgenössische Darstellung

Stöfflers Repertoire war durchaus anspruchsvoll, immerhin kamen Shakespeares *Macbeth* (1. und 2. Dezember 1778), *König Lear* (16. Dezember 1778, 15. Februar 1779) und *Hamlet* (25., 27. und 28. Januar sowie 17. Februar 1779), Lessings *Emilia Galotti* (8. Dezember 1778) und *Minna von Barnhelm* (11. Dezember 1778) sowie Goethes *Erwin und Elmire* in der Vertonung von André (18. Dezember 1778) zur Aufführung. Das Publikum hatte freilich andere Vorlieben:⁷⁵

„Auch ist der herrschende Geschmack ziemlich wunderbar. Der Bassa von Tunis bringt zehnmal mehr ein, als *Erwin und Elmire*, und *Walltron* [von H. F. Möller] mehr als *Clavigo*⁷⁶ und *Lear*.“

Auch hier soll besonders das musikalische Repertoire interessieren. An Opern bzw. Singspielen standen vorrangig deutsche Originalwerke auf dem Programm: von André *Der Töpfer* (23. November und 14. Dezember 1778 sowie 22. Februar 1779) und *Erwin und Elmire* (18. Dezember 1778 = Schluß-

⁷⁵ Ebd., S. 312.

⁷⁶ Goethes *Clavigo* ist für diese Spielzeit 1778/79 in Lübeck nicht nachgewiesen, gehörte aber zum Repertoire der Gesellschaft.

veranstaltung des Jahres), von Hiller *Die Liebe auf dem Lande* (19. November 1778 und 6. März 1779), *Die Jagd* (10. Dezember 1778) sowie *Die kleine Ährenleserin* (29. Januar und 3. Februar 1779), außerdem Bendas *Ariadne auf Naxos* (21. Januar und 3. März 1779), Hollys *Bassa von Tunis* (11. Februar 1779), Neefes *Heinrich und Lyda* (19. und 24. Februar 1779), Schmittbauers *Lindor und Ismene* (16. November 1778), Schweitzers *Elysium* (16. Februar 1779), Stegmanns *Kaufmann von Smyrna* (7. Dezember 1778) und Wolfs *Rosenfest* (17. Dezember 1778 und 5. Februar 1779). Seltener kamen deutsche Übersetzungen französischer Opern auf die Bühne: *Der Deserteur* von Monsigny (27. November 1778, 14. Januar und 2. März 1779) sowie von Grétry *Sylvain* (deutsch von Eschenburg *Erast und Lucinde*; 30. November 1778) und *Les deux avarés* (deutsch *Das Grab des Mufti*; 18. Januar 1779). Daneben bereicherten – meist in Verbindung mit Schauspielen, seltener mit Opern – diverse Ballette den Spielplan (17., 19. und 24. November, 3., 8. und 9. Dezember 1778, 7. Januar 1779 = Eröffnungsvorstellung des Jahres, 10., 20. und 22. Januar, 9., 12. und 26. Februar 1779).

Für diese Lübecker Saison besitzen wir wiederum ein komplettes Verzeichnis der Schauspieler in der Stöfflerschen Truppe; dazu gehörten: Herr Krampe – der besonders als Komiker gerühmte Schauspieler war offenbar doch nicht, wie im *Theater-Kalender* gemeldet (vgl. S. 25), abgegangen – Herr Rhake (guter Buffo), Herr Faust, das Ehepaar Engelhard, das Ehepaar Schmidt, das Ehepaar Gödel, Herr Wilhelmi, Herr Schaffner, Herr Normann, Gottfried Ackermann mit Ehefrau Sophie (1760-1815, geb. Tschorn), der gerade zur Gesellschaft gestoßene Herr Span, Madame Reibehand, die Ehefrau des Prinzipals Stöffler, die drei Baumann-Schwestern sowie die schon 1776 in Braunschweig erwähnte Mademoiselle Nätzchen⁷⁷.

Die weihnachtliche Theaterpause in Lübeck (19. Dezember 1778 bis 6. Januar 1779) dürfte Franz Anton von Weber für eine Reise nach Eutin genutzt haben. Nach dem Tod des dortigen Hoforganisten und Musikdirektors Johann Heinrich Hesse im Juni 1778 war am Hof des in Eutin residierenden Lübecker Fürstbischofs Friedrich August von Holstein-Gottorp die musikalische Führungsposition neu zu besetzen. Franz Anton von Weber hatte sich möglicherweise bereits 1775 vergeblich um einen entsprechenden Posten beworben⁷⁸, nun war die Situation weit günstiger. Am 29. Dezember

⁷⁷ D–, „Ueber das Lübecksche Schauspielwesen“ (wie Anm. 42), S. 310-312.

⁷⁸ Vgl. Carl Stiehl, *Musikgeschichte der Stadt Lübeck nebst einem Anhang zur Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck*, Lübeck 1891, S. 104.

1778 findet sich im Journal des Fürstbischofs Friedrich August ein Hinweis auf die Anwesenheit der „Sängerin *Bauman*“ und des „Capelmeister *Weber*“ in Eutin⁷⁹. Das gemeinsame Erscheinen von Weber und einer der Baumann-Schwestern könnte darauf hindeuten, daß Weber nicht in erster Linie nach Eutin reiste, um sich auf die Stelle des Musikdirektors zu bewerben. Vielleicht machte sich Stöffler Hoffnungen, seine Gesellschaft könne in dem 1776 im Eutiner Schloßgarten errichteten Komödienhaus auftreten, und hatte Weber und die Baumann als Unterhändler zum Fürstbischof geschickt, vergeblich allerdings, denn für den Januar 1779 hatte bereits die „Herzoglich Holstein-Eutinische Schauspieler-Gesellschaft“ von Martin Jakob Thimm die Theaterkonzession erhalten⁸⁰. Früchte trug dieser Besuch nur für Weber: am 9. April 1779 erhielt er eine Anstellung als Kapellmeister des Fürstbischofs (rückwirkend ab 1. April), als Jahresgehalt wurden ihm 400 Reichstaler zuerkannt⁸¹.

Webers Entscheidung für Eutin war durchaus begründet, denn Stöfflers Finanzgebahren steuerte immer weiter auf einen Kollaps zu. Immerhin hatte der Prinzipal alles bewegliche Theatergut an den Lübecker Kaufmann und Theaterpächter Ebbe versetzen müssen. Am 20. Januar 1779 besaß Stöffler „keine theatralischen Maschinen mehr, keine Kleidungen, keine Mobilien, keine Effecten“; d. h. Dekorationen, Kostüme etc. waren veräußert⁸². In Lübeck übernahmen daraufhin Creditoren die Direktion; Stöffler durfte die Gesellschaft (abwechselnd mit Gottfried Heinrich Schmidt) nur noch auf Reisen außerhalb der Stadt selbständig führen, mußte für diese Reisen allerdings eigene Garderobe und Dekorationen anschaffen⁸³. Für Franz Anton von Weber brachte die Anstellung als Hofkapellmeister in dieser Situation

⁷⁹ Handschriftliches Journal Friedrich Augusts, Landesbibliothek Eutin, Ms 68, Bl. 125v. Viertel deutet den Eintrag als Bestallungsvermerk; vgl. Matthias Viertel, *Die Musik am Eutiner Hof. Von der Reformation zur Revolution (Eutiner Bibliothekshefte, Nr. 4)*, Eutin 1991, S. 115. Die förmliche Anstellung erfolgte jedoch erst im April 1779.

⁸⁰ Vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 15. Stück, Gotha 1780, S. 130 (dort fälschlich „Theminsche Truppe“); auch Gottfried Junge, *Die Geschichte des Theaters in Kiel unter der dänischen Herrschaft bis zur Errichtung einer stehenden Bühne (1774-1841) (Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, Nr. 34)*, Kiel 1928, S. 167.

⁸¹ Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv, 30/3-35-3, Bl. 17f.

⁸² Stiehl, *Theater* (wie Anm. 43), S. 84.

⁸³ Vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 17. Stück, Gotha 1781, S. 102 (Brief aus Stralsund vom 23. März 1780) sowie *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 26 (24. Juni 1780), S. 409 (ebenfalls Brief aus Stralsund vom 23. März 1780).

nicht nur größeres Renommee, sie schien auch ungleich sicherer und finanziell einträglicher. Wer hätte schließlich 1779 ahnen können, daß die ‚Anstellung auf Lebenszeit‘ in Eutin bereits nach weniger als zwei Jahren enden würde, nachdem die fürstbischöfliche Hofkapelle Anfang 1781 dringend erforderlichen Sparmaßnahmen zum Opfer fiel?⁸⁴

Bevor Weber allerdings im April 1779 in Eutin in Amt und Würden kam, blieb er von Januar bis März 1779 noch Stöffler als Musikdirektor in Lübeck verpflichtet. Mit der Anfang 1779 in Eutin spielenden Thimmschen Gesellschaft dürfte Weber demnach kaum – wie Viertel vermutet⁸⁵ – eine engere Beziehung eingegangen sein, es sei denn bei deren letztem Aufenthalt in der holsteinischen Residenz um den Jahreswechsel 1779/80⁸⁶.

Der Stöfflerschen Gesellschaft war nach dem Abgang Webers kein langes Leben mehr beschieden. Zwischen August und Oktober 1779 spielte man für sechs Wochen in Stralsund und kehrte anschließend über Rostock und Wismar nach Lübeck zurück⁸⁷. Die dort geplante Wintersaison kam jedoch nicht zustande, und so erschien die Truppe zu Neujahr 1780 wieder in Stralsund⁸⁸. Da offenbar immer mehr Schauspieler das „sinkende Schiff“ verließen⁸⁹, gehörten nun etliche neue Mitglieder zur

⁸⁴ Vgl. das Schreiben des Ministers Friedrich Levin Graf von Holmer an den Fürstbischof vom 5. Januar 1781 sowie die schriftlichen Reaktionen des Fürstbischofs von 1781 und vom 9. Januar 1782; Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv, 30/5-35-4, Bl. 152-156. Weber erhält danach für 1781 noch sein volles Jahresgehalt und ab 1782 eine jährliche Pension von 200 Reichstalern.

⁸⁵ Viertel (wie Anm. 79, S. 115) meint, Weber sei zwischen seiner angeblichen Anstellung am 29. Dezember 1778 und dem Beginn der Komödiensaison am 18. Januar 1779 nicht „viel Zeit [...] für die Vorbereitung“ geblieben, geht also davon aus, daß Weber die Eutiner Vorstellungen von Januar bis in die Fastenzeit 1779 musikalisch betreute.

⁸⁶ Eike Pies, *Das Theater in Schleswig 1618-1839 (Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft, Neue Folge, Bd. 53)*, Kiel 1970, S. 183 sowie Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 19), S. 364. Stiehl behauptet fälschlich, 1780 hätte die Gesellschaft von Jean Tilly in Eutin gespielt; vgl. Stiehl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 78), S. 105.

⁸⁷ Vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 17. Stück, Gotha 1781, S. 102 (Brief aus Stralsund vom 23. März 1780) sowie „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“ (wie Anm. 18), S. 230.

⁸⁸ Vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“ (wie Anm. 18), S. 230. Eröffnungsrede vom 3. Januar 1780 in: *Theater-Kalender, auf das Jahr 1781*, Gotha 1780, S. 19f.

⁸⁹ Johann Faust ging im Sommer 1779 zu Johanna Caroline Schuch nach Danzig. Dorthin hatten sich zur selben Zeit auch das Ehepaar Engelhardt, Johanna Reibehand sowie die ältere der Baumann-Schwester verpflichtet, die allerdings ihr Engagement nicht antraten; vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, 15. Stück, Gotha 1780, S. 127 sowie *Theater-Kalender*,

Gesellschaft⁹⁰. Nach dem Ausfall der fest geplanten Lübecker Einnahmen ließ sich der finanzielle Zusammenbruch jedoch nicht mehr lange aufhalten, zumal auch die Reisen teuer zu Buche schlugen⁹¹. Etwa Ende März / Anfang April 1780 spaltete sich die Stöfflersche Gesellschaft schließlich⁹²:

„Die eine Hälfte derselben ist unter der Direktion des Herrn Schmidts nach Rostock gegangen, und wird künftig die Lübecksche Truppe ausmachen. Die andre Hälfte unter Herrn Stöffler spielt zwar seit einigen Tagen noch bei uns fort; doch wird ihr Aufenthalt vermuthlich nicht von langer Dauer seyn [...].“

Tatsächlich ließ Stöffler endgültiger Konkurs nicht lange auf sich warten: Als die Stralsunder Kreditoren alle Dekorationen und Kostüme als Sicherheit für ausstehende Zahlungen einzogen, mußte der Direktor aufgeben⁹³. Auch die versuchte Neugründung einer Gesellschaft im Sommer 1781 mißglückte, so daß Stöffler die neue Truppe bald an seinen Ballettdirektor Jean (bzw. Johann Carl) Tilly (1753-1795) abgeben mußte⁹⁴. Beide Nachfolge-Gesellschaften mit den Direktoren Gottfried Heinrich Schmidt bzw. Jean Tilly kamen auf ihren Reisen übrigens auch nach Eutin; möglicherweise fand die gemeinsame Arbeit mit Franz Anton von Weber dort sogar eine Fortsetzung⁹⁵.

Für die Zeit zwischen Februar 1776 und April 1780 sind somit gegenwärtig folgende Stationen der Stöfflerschen Gesellschaft bezeugt, die sich

auf das Jahr 1780, Gotha 1779, S. 262 und *Theater-Kalender, auf das Jahr 1781*, Gotha 1780, S. CLXXIV. 1782 sind die Ehepaare Ackermann und Engelhardt, Herr Faust sowie Frau Reibehand als Mitglieder der Schuchischen Gesellschaft (Königsberg, Danzig, Mietau) nachweisbar; vgl. *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 5, Nr. 29 (20. Juli 1782), S. 461. Das Ehepaar Wothe wechselte 1779 zur Gesellschaft von Bartholomeo Constantini, später (1781/82) gehörte Herr Wothe zur Gesellschaft von Maria Barbara Wäser und übernahm 1789-1792 die Brünner Direktion; vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 19), S. 390.

⁹⁰ Vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 17. Stück, Gotha 1781, S. 102f. (Brief aus Stralsund vom 23. März 1780).

⁹¹ So ist überliefert, daß der Direktor Jean Tilly 1785 für die Übersiedlung seiner Gesellschaft von Schleswig nach Rostock 500 Reichstaler aufbringen mußte; vgl. Schacht (wie Anm. 19), S. 38.

⁹² Brief aus Stralsund vom 26. April 1780, vgl. *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 3, Nr. 26 (24. Juni 1780), S. 409.

⁹³ Vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“ (wie Anm. 18), S. 230.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 231.

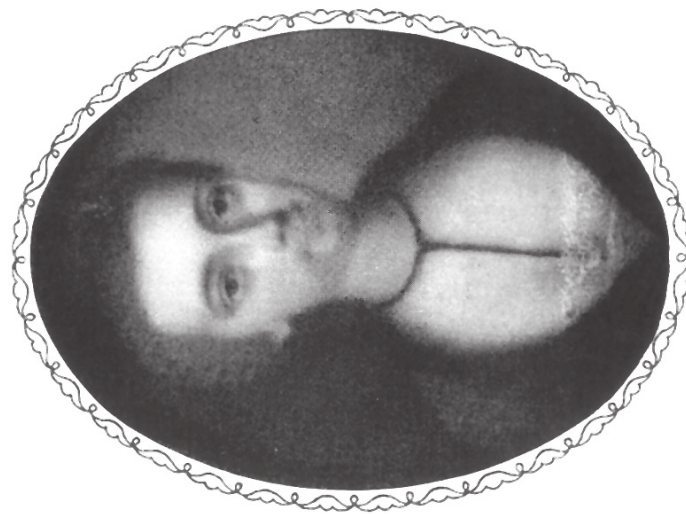
⁹⁵ Ein Beitrag des Autors über Franz Anton von Webers Eutiner Jahre 1779 bis 1785 ist in Vorbereitung und erscheint voraussichtlich in *Weberiana* 16.

spätestens ab Juni 1777 bis zum März 1779 mit den Aufenthaltsorten Franz Anton von Webers decken:

Braunschweig	Februar bis September 1776
Hildesheim	Oktober / November 1776
Celle	April 1777 (Bewerbung um die Konzession für das Bremer Theater abgewiesen) ⁹⁶
Lüneburg	Juni 1777
Hildesheim	Herbst 1777
Lübeck	November 1777 bis März 1778 (Weber bis April)
Celle	April 1778 (?)
Lüneburg	Mai / Juni 1778
Hannover	Juli bis Oktober 1778 (zuvor kurzer Aufenthalt Webers in Stade)
Lübeck	November 1778 bis März 1779 (in der Weihnachtspause kurze Reise Webers nach Eutin, dort am 29. Dezember 1778; endgültiger Umzug nach Eutin nach Abschluß der März-Vorstellungen)
Stralsund	August bis Oktober 1779
Rostock, Wismar	November 1779
Lübeck	Dezember 1779 (keine Aufführungen, da die Konzession für die geplante Wintersaison nicht erteilt wurde)
Stralsund	ab Januar 1780; Teilung der Gesellschaft März oder April 1780

Die „dunklen Jahre“ der Familie von Weber wären durch diese Schlaglichter wenigstens partiell etwas „aufgehellt“.

⁹⁶ Vgl. Michael Rüppel, „Nur zwei Jahre Theater, und alles ist zerrüttet“. *Bremer Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Neue Bremer Beiträge, Bd. 9), Heidelberg 1996, S. 140f.



Carl Maria von Webers Stiefschwester
Welche ist Jeanette?

Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch

Biographische Notizen
als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte
von Frank Ziegler, Berlin

Anders als zu Carl Maria von Weber existieren zur Biographie seiner (Stief-) Geschwister kaum verlässliche Überblicksdarstellungen, ganz zu schweigen von erschöpfenden Lebensbeschreibungen. Besonders die Stiefschwester Jeanette steht im Schatten ihrer Brüder, trotz ihrer langjährigen, teils recht erfolgreichen Bühnenkarriere. Es ist also an der Zeit, die überlieferten, weit verstreuten und oft genug auch widersprüchlichen Fakten zu sichten¹, gleichzeitig aber auch auf offene Fragen hinzuweisen. Kindheit und die Altersjahre der Künstlerin lassen sich kaum greifen und selbst aus ihrer aktiven Zeit auf der Bühne liegen uns nur sehr heterogene Quellen vor: Einige Lebensstationen sind lediglich durch trockene statistische Daten bezeugt, aus anderen Jahren, etwa den Engagements in Kassel (Frühjahr bis Ende Sommer 1789) und Meiningen (September 1789 bis April 1790), vor allem aber aus der Weimarer Zeit (Februar 1793 bis April 1794 sowie Oktober 1794 bis April 1800), sind dagegen auch Dokumente überliefert, die uns eine Ahnung von der Persönlichkeit Jeanette Weyrauchs vermitteln, die über die historische Distanz eine erste Annäherung an den Menschen ermöglichen. Vielleicht bieten die nachfolgenden Notizen Anregung, weitere, bislang unbekannte Details zusammenzutragen, um das Lebensbild dieser „Weberin“ abzurunden.

Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta (genannt Jeanette) von Weber wurde vermutlich am 31. Dezember 1767 in Hildesheim als 6. Kind des vormaligen Amtmanns von Steuerwald Franz Anton von Weber (1734-

¹ Bereits Eitner reklamierte fälschlich das Weimarer Engagement Jeanette Weyrauchs für ihre Namensvetterinnen Sophie Auguste bzw. Anna Julie von Weyrauch; vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, Leipzig 1904, S. 247. Dieser Fehler blieb lexikographisch folgenreich bis in die jüngste Zeit, vgl. z. B. die entsprechenden Artikel in: Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2. Ausgabe, New York und London 1987, Bd. 2, S. 750 sowie Karl Josef Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, 4. erw. Auflage, München 2003, Bd. 7, S. 5030. Die Familie des in Riga geborenen und später in Dresden lebenden Dichters und Komponisten August Heinrich von Weyrauch (1788-1865) steht offensichtlich in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zu Jeanette Weyrauch.

1812) und seiner Frau Maria Anna, geb. von Fumetti (1736-1784), geboren. Aus dieser Ehe gingen acht Kinder hervor, von denen allerdings nur vier die frühesten Kinderjahre überleben: neben Jeanette ihre älteren Brüder Fridolin (1761-1833) und Edmund (1766-ca.1831/32) sowie die älteste Schwester Maria Eva Anna Theresia Lucia (geb. 1760). Die vier weiteren Geschwister sterben noch in Hildesheim: Maria Adelheid Josepha (Juli bis Dezember 1763) bereits vor der Geburt Jeanettes, Ferdinandina Leopoldina (1765-1768), Maria Clara Victoria (1769-1772) und Franz Joseph Arnold Ferdinand Liborius Maria (1772-1773) danach². Über das Geburtsdatum Jeanettes herrscht Unklarheit; sicher bezeugt ist lediglich ihre Taufe am 1. Januar 1768, die – aufgrund der herrschenden Kälte – nicht in der Kirche, sondern im Wohnhaus der Eltern stattfand³. Die Geburt dürfte kaum längere Zeit zurückgelegen haben, und tatsächlich findet sich ein Indiz, das auf den 31. Dezember hindeutet: Die Bildunterschrift unter dem 1794 entstandenen Porträt der Weber-Tochter verweist auf diesen Termin⁴.



Jeanette Weyrauch, geb. von Weber
Porträt-Stich (1794)

² Daten nach den Kirchenbüchern im Bistumsarchiv Hildesheim (Bestand Kirchenbücher, Signatur HG 2, Tauf- und Sterbebuch St. Godehard), ermittelt vom dortigen Referenten für Kirchenbücher, Herrn Klaus Heimann, dem ich für seine Recherchen herzlich danke. Pisarowitz nennt als Sterbetag von Maria Eva Anna Theresia Lucia von Weber fälschlich den 24. Oktober 1766; vgl. Karl Maria Pisarowitz, Artikel „Weber, Familie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 324. Dafür geben die Kirchenbücher keine Bestätigung. Zudem erwähnt Franz Anton von Weber in seiner Eingabe an den Hildesheimer Fürstbischof Friedrich Wilhelm Ludwig Graf von Westphalen zu Fürstenberg vom August 1784 (Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hild. Br. 1, Nr. 4043, Beilage zu Bl. 171) seine „noch unversorgten 4 Waysen“ – neben Fridolin, Edmund und Jeanette muß zu diesem Zeitpunkt also auch seine älteste Tochter noch gelebt haben. Über ihr weiteres Schicksal herrscht Ungewißheit.

³ Bistumsarchiv Hildesheim, Taufbuch St. Godehard, Hildesheim, 1768, S. 86; Taufpatin war Maria Anna Affelen.

⁴ Bildunterschrift: „Johanna [sic] Weyrauch, | geborne von Weber, | Sängerin. | Geb. den 31. December 1768 [sic].“; vgl. Roswitha Flatz, *Theaterhistorische Porträtgraphik. Ein*

Kindheit und Jugend

Jeanettes Kindheit in Hildesheim liegt weitgehend im dunkeln; bislang ist unklar, ob Franz Anton von Weber auf seinen Reisen als Musikdirektor der Stöfflerschen Schauspielergesellschaft zwischen 1776/77 und 1779⁵ von der Familie begleitet wurde, oder ob – was naheliegender scheint – Mutter und Kinder in Hildesheim blieben und die Brüder der Mutter, Franz Joseph und Ferdinand Anton von Fumetti, quasi die „Vaterstelle“ übernahmen. Es ist schwer vorstellbar, daß Franz Anton von Weber seiner Familie die ständigen Umzüge der Stöfflerschen Theatertruppe zugemutet haben sollte. Auf jeden Fall konnte die kleine Jeanette während der Stöfflerschen Gastspiele in Hildesheim die Theaterwelt kennenlernen; vielleicht trat sie dort auch schon in Kinderrollen auf.

Erst die zum 1. April 1779 erfolgte Anstellung Franz Anton von Webers als Hofkapellmeister des in Eutin residierenden Lübecker Fürstbischofs Friedrich August von Holstein-Gottorp, Herzogs von Oldenburg und Delmenhorst, ermöglichte den Webers wohl wieder ein „geregeltes“ Familienleben. Als Kapellmeister wurde Weber ein Jahresgehalt von 400 Reichstalern zuerkannt⁶. Allerdings endet seine „Anstellung auf Lebenszeit“ bereits nach weniger als zwei Jahren – der Fürstbischof und Herzog hatte weit über seine Verhältnisse gelebt: die Schloßerweiterung in Oldenburg (Bau des „Holmerschen Flügels“ ab 1775) verschlang Unsummen, dazu kamen hohe Aufwendungen für die Versorgung des psychisch kranken Erbprinzen Peter Friedrich Wilhelm; aber auch die Vorlieben für Jagd, Musik und Theater waren kostenintensiv. Zwecks finanzieller Konsolidierung sah man sich Anfang 1781 gezwungen, die fürstbischöfliche Hofkapelle zu entlassen⁷. Trotz der Auflösung des Orchesters und des Todes seiner Frau (1784⁸) blieb Weber, da Anstellungsgesuche u. a. in Ludwigslust, Kassel und Kopenhagen erfolglos

Katalog aus den Beständen der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln, Berlin 1995, S. 729, Nr. 5730. Ob es sich bei der falschen Jahresangabe um eine Verwechslung oder eine bewußte Manipulation handelt, ist nicht ersichtlich. Das Bildnis diente wohl auch Gerber als Informationsgrundlage; vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4. Teil, Leipzig 1814, Sp. 534.

⁵ Vgl. Frank Ziegler, „Franz Anton von Weber und die Stöfflersche Schauspielergesellschaft. Materialsammlung zu einer Theaterchronik“, hier, S. 5ff.

⁶ Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv (nachfolgend NSA), 30/3-35-3, Bl. 17f.

⁷ Vgl. Oldenburg NSA, 30/5-35-4, Bl. 152-156.

⁸ Zum Todesjahr vgl. Frank Ziegler, „Wann starb Maria Anna von Weber, geb. von Fumetti?“, hier, S. 191f.

geblieben waren⁹, wohl noch bis zum Mai 1785 in Eutin. Zwischen Oktober 1784 und Februar 1785 übernahm er jedenfalls die musikalische Leitung der dort gastierenden Theatergesellschaft; im Orchester assistierten die Söhne Fridolin und Edmund¹⁰, die zuvor (1781?) eine musikalische Ausbildung im mecklenburgischen Ludwigslust erhalten hatten¹¹.

Über die Tochter Jeanette liegen aus diesem Zeitraum keine verlässlichen Informationen vor. Daß sie sich, wie Max Maria von Weber behauptet, gemeinsam mit ihrer Schwester (Maria Eva Anna Theresia Lucia) „auf des Herzogs Hofbühne [in Eutin] mit Glück versucht“ habe¹², scheint glaubhaft, ist aber nicht durch Originaldokumente bezeugt. Interessant ist daneben ein Hinweis aus Hamburg: Abel Seyler, der seit 1781 die Schleswigsche Hofschau-spielergesellschaft geleitet hatte, machte sich Anfang 1783 selbständig und zog mit einer eigenen Truppe, die vorwiegend aus vorherigen Schleswiger Schauspielern bestand, über Altona (Aufführungen bis 22. August 1783) nach Hamburg (Beginn der Vorstellungen am 1. September)¹³. Von dort ist eine Übersicht über den Personalstand überliefert, in der u. a. eine „Mlle Weber“ als Sängerin genannt ist¹⁴. Ob es sich dabei um die knapp 16jährige

⁹ Vgl. Eingabe Franz Anton von Webers an den Lübecker Fürstbischof Friedrich August in Eutin vom 19. Februar 1782; Oldenburg, NSA, 30/5-46-1, Bl. 10r. Auch später konnte Weber das vorteilhafte Angebot des Fürstbischofs, „auf *ein* Jahr ein auswärtiges *engagement* mit einstweiliger Beibehaltung seiner *Pension* [...] anzunehmen“ (Oldenburg NSA, 30/5-35-5, Bl. 25) nicht nutzen.

¹⁰ Vgl. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Berlin, Jg. 2, Bd. 3, Nr. 8 (25. Februar 1786), S. 115f., 120.

¹¹ Vgl. Eingabe Webers vom 19. Februar 1782 (wie Anm. 9, Bl. 9r); dort betont der Vater, daß er zwei seiner Kinder „mit schweren Kosten zu Ludwigs Lust unterrichten“ ließ.

¹² Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 21. Dort heißt es weiter, daß die Schwestern trotz ihres Erfolges „vor dem *S t a n d e* als Sängerinnen Scheu trugen“. Die Angaben des Weber-Sohnes sind hier freilich mit äußerster Vorsicht zu behandeln: Er meint, auch die Schwester Maria Adelheid Josepha hätte in Eutin auf der Bühne gestanden, die war aber nachweislich am 21. Dezember 1763 in Hildesheim begraben worden (Bistumsarchiv Hildesheim, wie Anm. 2, Sterbebuch St. Godehard, S. 488).

¹³ Vgl. Paul Th. Hoffmann, *Die Entwicklung des Altonaer Stadttheaters. Ein Beitrag zu seiner Geschichte. Festschrift*, Altona, Rolandsburg 1926, S. 51 sowie Friedrich Ludwig Schmidt, „Geschichte des Hamburgischen Theaters“ [Teil 3], in: ders., *Almanach fürs Theater 1811*, Hamburg 1810, S. 23.

¹⁴ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Schalt-Jahr 1784*, hg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha 1783, S. 237.

Jeanette von Weber handelt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; lediglich der Schröder-Biograph Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer behauptet dies¹⁵. Tatsächlich wäre das Alter der Weber-Tochter für ein Theaterdebüt in Erwachsenen-Rollen nach den Maßstäben der damaligen Zeit durchaus geeignet. Zudem ist auffällig, daß die 1783 in Hamburg angestellte Weber vom Theaterchronisten Schütze eine fast gleichlautende Beurteilung erhält wie Jeanette von Weber, als sie 1786-89 unter Schröders Leitung am Hamburger Theater auftritt. Beide Kritiken sind wenig schmeichelhaft; 1783 heißt es, daß die junge Weber „leidlich“ singe, aber „körperliche und geistige Bildung für die Bühne“ vermissen lasse¹⁶. Ohne neue Quellenfunde ist in diesem Falle allerdings kaum Gewißheit zu erreichen, schließlich käme auch Jeanettes 23jährige Schwester für dieses Engagement in Betracht. Seyler findet in Hamburg nur wenige Befürworter, so daß er bereits 1784 aufgeben muß und seine Gesellschaft entläßt¹⁷.

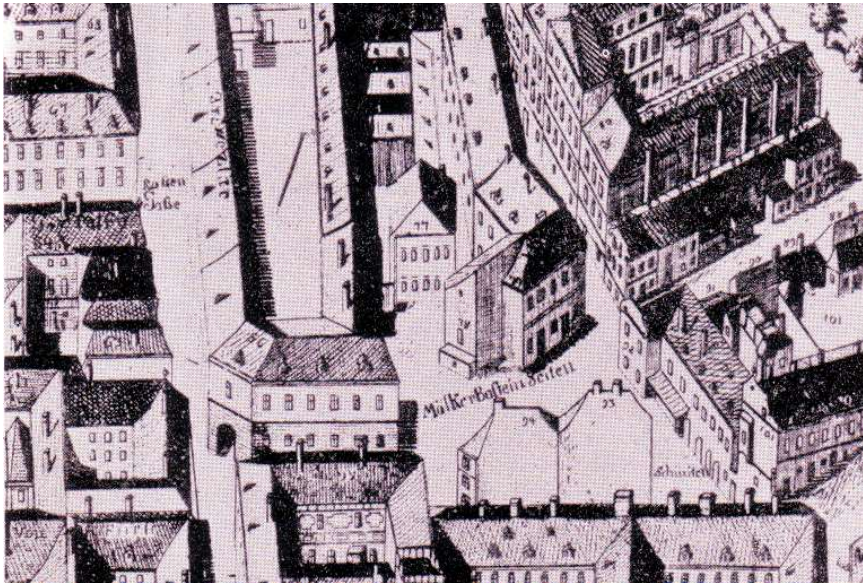
1785 bis 1788 sind Mitglieder der Familie von Weber dann mehrfach zwischen Norddeutschland und Österreich unterwegs: Im Juli 1785 erreicht Franz Anton von Weber Wien – vermutlich, um seine Söhne Fridolin und Edmund bei Joseph Haydn in die musikalische „Lehre“ zu geben. In der Kaiserstadt lernt der Witwer die dreißig Jahre jüngere, im selben Haus („Zur Hollerstaude“ an der Mülkerbastei¹⁸) wohnende Sängerin Genovefa Brenner

¹⁵ Vgl. Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg 1819, Bd. 2, S. 95 und 99. Meyer schreibt zur 1784 unter Seyler engagierten Schauspielerin: „308. Dlle. Weber, abg.[egangen] im August 1784“; zur 1786 bis 1789 unter Schröder angestellten Jeanette von Weber: „Dlle Weber (308), abg. zum zweitenmal Ostern 1789.“

¹⁶ Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 525; zum späteren Hamburger Engagement vgl. w. u., S. 43-45.

¹⁷ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1785*, Gotha 1784, S. 266.

¹⁸ Im Hochzeitseintrag in den Pfarr-Matrikeln der Schotten-Pfarre Wien ist zur Wohnung Franz Anton von Webers angegeben „auf der Mülker-Pastey bei der Holla-Staudn“, bei Genovefa Brenner / von Weber „eben daselbst“; vgl. Abb. bei Ernst Rocholl, *Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen* (Ausstellungs-Dokumentation Marktoberdorf 1998), Marktoberdorf 1999, S. 21. Der Schildername „Zur Hollerstaude“ gehörte zum Haus Nr. 77 oder Nr. 78, dazu geben die Häuserverzeichnisse unterschiedliche Informationen; vgl. *Vollständiges Häuser-Schema der k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien* [...], 11. Auflage, Wien 1802, S. 5 (dort Nr. 83, entspricht der alten Nr. 77) sowie Anton Behsel, *Verzeichniß aller in der kaiserl. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien mit ihren Vorstädten befindlichen Häuser* [...], Wien 1829, S. 3 (dort Nr. 78). Besitzer der beiden durch eine schmale Gasse voneinander getrennten Häuser war der kaiserliche Holzinspektor Franz Sonnenmayer (einige Jahre später geadelt: Edler von Sonnenmayer);



Im Haus Nr. 77 oder 78 wohnten 1785 Franz Anton und Genovefa von Weber
Ausschnitt aus Joseph Daniel von Hubers *Vogelschauplan von Wien, innere Stadt* (1785)

(1764-1798) kennen, die er am 20. August heiratet, um mit ihr Ende Herbst nach Eutin zurückzukehren¹⁹. Nach dem Tod des Fürstbischofs Friedrich August (1785) residiert dort dessen Neffe Peter Friedrich Ludwig, der dem ehemals fürstbischöflichen Hofkapellmeister Weber das Privileg eines „Stadt-, Land- und Amtsmusicus“ erteilt. Im September 1786 finden wir auch die

vgl. Karl Hofer, *Verzeichniß der in der k. k. Hauptund Residenzstadt Wien [...] befindlichen numerirten Häuser [...]*, 4. Aufl., Wien 1789, S. 3 bzw. Joh. Karl Schuender, *Verzeichniß der in der k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien befindlichen numerirten Häuser, derselben wahrhaften Eigenthümer und Schilder*, Wien 1795, S. 7. Pisarowitz' Andeutungen, Franz Anton von Weber und Genovefa Brenner hätten sich unter recht anrühigen Umständen in einer übel beleumundeten Gegend kennengelernt, verlieren damit an Glaubwürdigkeit. Die von ihm zitierten Erinnerungen *Aus den Papieren eines Polizeikommissärs* dürften sich auf eine spätere Zeit beziehen; vgl. Karl Maria Pisarowitz, „Genovefa von Weber-Brenner“, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, hg. von Götz Freiherrn von Pölnitz, Bd. 6, München 1958, S. 429.

¹⁹ Am 3. November 1785 schreibt Franz Anton von Weber von Eutin aus einen Brief an P. Alströmer in Uppsala.

Söhne wieder in Eutin bei der Familie²⁰; kurz darauf – knapp zwei Monate vor der Geburt Carl Maria von Webers – reist Edmund von Weber erneut gen Süden: über Berlin und Prag nach Wien und Esterháza, wo er sich bis mindestens Mai 1788 aufhält²¹. Später folgt ihm, vermutlich nach kurzer Tätigkeit in Hamburg, auch Fridolin von Weber, der zwischen April und September 1788 eine Anstellung als Violinist bei der Esterházschen Hofkapelle erhält²². Das Elternpaar Weber zieht, nachdem Franz Anton von Weber Ende Mai eine Abfindung von 900 Reichstalern (gegen Verzicht auf seine Pensionsansprüche) gezahlt worden ist, Mitte 1787 von Eutin nach Hamburg und scheint noch im selben Jahr wiederum nach Wien gereist zu sein²³. Danach fehlen für einige Zeit Dokumente, die Aufschluß über den Aufenthalt Franz Anton von Webers geben. Laut Max Maria von Weber könnte er 1788 seine Söhne Fridolin und Edmund von Wien nach Hamburg geholt haben²⁴, wo

²⁰ Am 24. September 1786 tragen sich Franz Anton und Fridolin von Weber in Eutin in das Stammbuch Edmund von Webers ein; vgl. Auktionskatalog Nr. 560 von Stargardt (*Autographen aus verschiedenem Besitz*), Marburg 1962, S. 94f., Nr. 1199.

²¹ Vgl. Brief Franz Anton von Webers an den preußischen Hofagenten (Hoffaktor) Daniel Itzig in Berlin vom 18. September 1786 sowie die Eintragungen in Edmunds Stammbuch (vgl. Anm. 20) aus Prag (9. Oktober 1786), Wien (8. Januar 1787) und Esterháza (3. April und 22. Mai 1788).

²² Vgl. „Haydn Documenta IV“, in: *Das Haydn Jahrbuch*, Bd. VII, Wien u. a. 1970, S. 113 (Dok. 175) sowie Ulrich Tank, *Studien zur Esterházschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 101)*, Regensburg 1981, S. 417, 501 und 513. Bei jenem Weber, der laut Meyer Mitte Dezember 1786 gemeinsam mit Jeanette von Weber als 2. Violinist am Hamburger Theater angestellt wurde und dasselbe Ende Juli 1787 als Korrepetitor wieder verließ, könnte es sich möglicherweise um Fridolin von Weber gehandelt haben; vgl. Meyer (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 7, 23 und 99.

²³ Die Reise nach Wien bezeugt ein Sichtvermerk auf dem mauererischen Beglaubigungsschreiben Franz Anton von Webers. Dieses heute stark beschädigte Dokument [D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (41)] bestätigt Franz Anton von Webers Kontakte zu den Logen *Zur neugekrönten Hoffnung* in Wien (1787), *Friedrich von der Freundschaft* in Kassel (3. August 1789), *Charlotte zu den drei Nelken* in Meiningen (16. April 1790), *Zu den drei Pfeilen* in Nürnberg (1. Juli 1791), [*Libanon*] *Zu den drei Zedern* in Erlangen, *Carl zum Rautenkranz* in Hildburghausen (12. September 1796?) sowie *Zu den drei Bergen* in Freiberg/Sachsen (undatiert, 1800/01).

²⁴ Vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 12), Bd. 1, S. 22. Edmund von Webers Stammbuch (vgl. Anm. 20) enthält eine Eintragung vom 9. Juli 1788 aus Hannover (vermutlich von der Rückreise aus Wien). Franz Anton und Genovefa von Weber hielten sich allerdings erst am 11. August in Meiningen auf (vgl. w. u.) und Fridolin von Weber verließ die Esterházsche Kapelle gar erst Ende September; vgl. „Haydn Documenta IV“ (wie Anm. 22), S. 113. Die Familie dürfte demnach nicht gemeinsam nach Hamburg gereist sein.

er sich nachweislich im September 1788 aufhält²⁵. Die Rückreise dürfte u. a. über Kassel und Meiningen geführt haben, denn im Tagebuch der Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen liest man zum 11. August 1788: „Sontag kam H: und Frau v. Weber von *Cassel* am Hof. Sie singte im *Concert* aber *mechante* [häßlich], ich wunderte mich daß Sie es gethan hat.“²⁶

Auch Jeanette von Weber könnte in jenen Jahren (1785/86?) einige Zeit in Wien verbracht haben, denn Franz Anton von Weber beteuert später in einem Schreiben an den Theaterdirektor Großmann, sie sei „eine Schülerin von *Mozardt* und *Mad: Lange* in *Wien*“ gewesen, „nachdeme sie vorher bey mir das nöthige studirt hatte“²⁷. Diese Angabe klingt einigermaßen glaubhaft: Aloysia Lange (1761-1839), gefeierte Sängerin an den k. k. Hoftheatern²⁸, war immerhin Jeanettes Cousine und auch Mozart gehörte als Schwager der Lange zur (angeheirateten) Familie. Ein Kontakt zu Mozart im Familienkreis in Wien ist also denkbar, wenn auch ansonsten nicht bezeugt. Wirklichen Gesangsunterricht bei Mozart wird die Weber-Tochter allerdings kaum genossen haben – das scheint doch eher Hochstapelei. Denkbar ist freilich auch, daß Jeanette die Unterweisungen durch Aloysia Lange nicht in Wien, sondern bereits im August 1784 in Altona bzw. Hamburg erhalten hatte, wo sich das Ehepaar Lange kurzzeitig zu einem Gastspiel aufhielt²⁹.

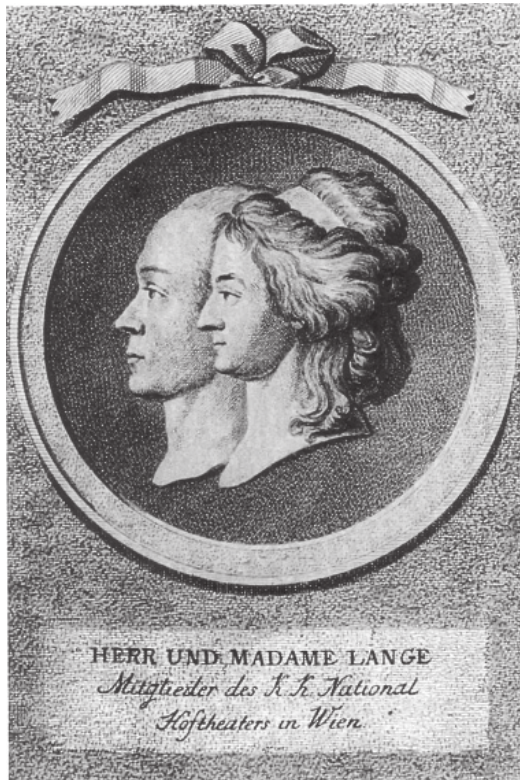
²⁵ Am 2. September 1788 schreibt Franz Anton von Weber von Hamburg aus einen Brief an Gustav Friedrich Wilhelm Großmann.

²⁶ Tagebuch der Herzogin von Sachsen-Meiningen, Geheimes Archiv Meiningen XVI FF 18.

²⁷ Aus dem Brief an den zu dieser Zeit in Lübeck befindlichen G. F. W. Großmann vom 20. Januar 1789.

²⁸ Die *Galerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit* (Wien 1783, S. 143) urteilt über die Lange: „Ihre Höhe, Fertigkeit und Stärke der Stimme ist zu bewundern, und in der Kunst des Vortrages ist sie eine der ersten Sängerinnen.“

²⁹ Zu Hamburg vgl. [Joseph Lange,] *Biographie des Joseph Lange. K. K. Hofchauspieler*, Wien 1808, S. 126 sowie Schmidt (wie Anm. 13), S. 29. Vorstellungen der Langes in Hamburg sind für den 3., 12., 18., 23., 25., 27. und 31. August bezeugt; vgl. Schütze (wie Anm. 16), S. 536. Zum Konzert der Aloysia Lange am 1. August 1784 im Theater von Altona vgl. Hoffmann (wie Anm. 13), S. 52 (nach der Ankündigung in den Altonaer *Adress-Comptoir-Nachrichten* vom 30. Juli 1784). Vielleicht nahmen die Langes Jeanette auch 1784 auf ihrer Rückreise mit nach Wien, um Franz Anton von Weber nach dem Tod seiner Frau zu entlasten.



Joseph und Aloysia Lange, Stich von Daniel Berger nach Joseph Lange (1785)

Hamburg

Um den Jahreswechsel 1786/87 erhält Jeanette von Weber dann ihr erstes sicher nachweisbares Engagement: eine Anstellung am Hamburger Theater unter Leitung von Friedrich Ludwig Schröder³⁰, einer der ersten Theater-Adressen Deutschlands in dieser Zeit³¹. Ihr Debüt hat sie am 9. Januar 1787

³⁰ Vgl. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Jg. 3, Bd. 5, Nr. 6 (10. Februar 1787), S. 91. Nach Meyer gehörte „Demoiselle Weber [...] seit Mitte Decembers“ 1786 zum Hamburger Ensemble; vgl. Meyer (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 7.

³¹ Vgl. „Verzeichniß der Städte, in welchen gewöhnlich deutsches Schauspiel ist“, in: *Theater-wochenblatt für Salzburg*, Salzburg 1775/76, Nr. 14 (13. Januar 1776), S. 168: „Hamburg. Fast einem jeden, welcher sich nur etwas ums Theater bekümmert, ist Hamburg bekannt. Es hat jederzeit gute Truppen, guten Geschmack gehabt. Es ist, nach Wien, die einträglichste Stadt in Deutschland.“

als Charlotte in Antonio Salieris *Narrenhaus* (*La scuola de' gelosi*)³². Im März singt sie in Grétrys Oper *Die abgeredete Zauberei* (*La fausse magie*) die Zigeunerin, ohne allerdings besonders positiv aufzufallen: „Spiel und körperliche Bildung entsprachen der Bühne nicht, und ihr leidlicher Gesang war für jene Mängel nur schwacher Ersatz.“³³ Ein Jahr später wird sie im Hamburger Personalverzeichnis als „dritter Sopran“ geführt, wobei der Rezensent ihre Darstellung der Isabella in der Erstaufführung der Oper *Lilla oder Schönheit und Tugend* (*Una cosa rara*) von Vicente Martin y Soler am 9. Januar 1788 gesänglich lobt, schauspielerisch aber tadelt, da „ihr Anstand und ihre Gesten gar zu hölzern sind“³⁴. Auch in der Rolle der Kordula bei der Erstaufführung von Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben* am 7. Juli 1788 wirkt sie „zu kalt und [...] dadurch langweilig“³⁵. Diese Schwäche Jeanettes sollte sich nie ganz verlieren; noch zwölf Jahre später liest man, daß ihrer „Darstellung [...] durchaus Leben und Schönheit mangelt. Sie steht da fast leblos, und tönend wie das Memnonische Bild bey dem Aufgang der Sonne“³⁶.

Der Gothaer *Theater-Kalender* ordnet Jeanette von Weber während des Hamburger Engagements „Mütterrollen und Soubretten, in der Op.[er]“ zu³⁷, aber das ist den Webers auf Dauer zu wenig. Franz Anton von Weber betont im Brief an Großmann vom 20. Januar 1789, seine Tochter sei „unstreitig die erste und beste Sängerin in Hamburg gegenwärtig“ und habe nur „H[errn] Schröder zu Gefallen, das Fach der Mütter [...] übernommen“³⁸. Die Meinungsverschiedenheiten führen schließlich zu einem mehr als unbedachten Schritt: am 18. März 1789 kündigt der Vater, wie er Großmann mitteilt, das Enga-

³² Vgl. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Jg. 3, Bd. 5, Nr. 20 (19. Mai 1787), S. 315.

³³ Vgl. Schütze (wie Anm. 16), S. 603. Da Schütze angibt, am selben Abend hätte auch das Trauerspiel *Zaire* auf dem Spielplan gestanden (2. Aufführung), muß die Aufführung am 8. März 1787 gemeint sein, nicht die Wiederaufnahme der Oper am 1. März; vgl. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Jg. 3, Bd. 5, Nr. 21 (26. Mai 1787), S. 330f.

³⁴ Vgl. *Annalen des Theaters*, hg. von Christian August von Bertram, Berlin, Nr. 1, 1788, S. 69f.

³⁵ Vgl. *Annalen des Theaters*, Nr. 3, 1789, S. 125.

³⁶ Aus den „Bemerkungen über Weimar“, in: *Der Genius der Zeit. Ein Journal*, hg. von August Hennings, Altona, Bd. 20, Nr. 7 (Juli 1800), S. 383. Der Rezensent wußte wohl nicht, daß die sogenannten Memnonskolosse westlich des antiken Theben (Luxor) zu dieser Zeit längst nicht mehr bei Sonnenaufgang tönten: die von Kaiser Septimius Severus veranlaßte Restaurierung im Jahr 199 setzte dem Phänomen ein Ende.

³⁷ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1789*, Gotha 1788, S. 165.

³⁸ Brief wie Anm. 27.



Friedrich Ludwig Schröder
 Porträt-Stich von Georg Feder nach Bendixen

gement seiner Tochter bei Schröder. In einer Notiz vom 20. März 1789 meldet die *Theater-Zeitung für Deutschland* daraufhin aus Hamburg: „Dmille Weber geht zu Ende dieses Monats vom hiesigen Theater ab, weil sie in der Oper bloß alte Frauen und dergleichen Rollen, wozu sie sich recht gut paßt, bekam, sie aber ihres eingebildeten Talents wegen sich berechtigt glaubt, nur erste Liebhaberinnen singen zu dürfen.“³⁹ Theaterchronist Schütze urteilt noch schärfer: „Dem. Weber, die fürs Theater weder Figur noch Bildung hatte, ward entlassen.“⁴⁰

Nach diesem Eklat ist es doppelt bitter, daß der erhoffte Wechsel zur Großmannschen Gesellschaft zu Ostern 1789 nicht zustande kommt. Die *Annalen des Theaters* melden vielmehr, daß „Mlle. Weber [...] von der in Meinungen angefangenen Gesellschaft ihres Vaters ein Glied wurde“⁴¹. Ihr Abschiedskonzert dürfte die Weber-Tochter am 1. März 1789 im Hamburger Krameramts- haus gegeben haben⁴².

Auf dem Thespiskarren unterwegs: Die Gesellschaft Toscani / Santorini

Zwar hat Jeanette von Weber in der Theatertruppe, die ihr Vater in der Folge aufbaut, gute Aussicht, größere Rollen zu bekommen, doch der Abschied aus dem Hamburger Engagement kommt einem sozialen Abstieg gleich. Denn

³⁹ *Theater-Zeitung für Deutschland*, Berlin, Nr. 13 (28. März 1789), S. 100f.

⁴⁰ Schütze (wie Anm. 16), S. 626.

⁴¹ Vgl. *Annalen des Theaters*, Nr. 5, 1790, S. 46.

⁴² In seinem Brief vom 25. Februar 1789 bittet Franz Anton von Weber den Hamburger Stadtrat um die Genehmigung dieses Konzertes; mit einem entsprechenden Vermerk auf der Adressenseite wurde die Erlaubnis dazu erteilt.

im Gegensatz zu Schauspielern an Hoftheatern bzw. an größeren städtischen Bühnen mit festen Ensembles wie in Mannheim oder Hamburg genießen ihre wandernden Kollegen kein allzu hohes Ansehen. Nicht selten stehen sie unter dem Generalverdacht von Sittenlosigkeit, mangelnder Professionalität und künstlerischer Minderwertigkeit. So liest man etwa in Recks Schrift *Ueber den gegenwärtigen Zustand des deutschen Theaters* von 1787:⁴³

„Noch dürfen reisende Gesellschaften unter dem Vorwand, das Theater sei die Schule der Sitten und der Welt, befördere den feinen Geschmack, verbreite Aufklärung, an allen Orten Laster verbreiten, der Jugend zum Verderben und allen liederlichen Vagabunden zum Schutz und Schirm herumziehen. Durch ihre theatralische Vorstellung wird die Tugend lächerlich und verächtlich, der gute Geschmack mit den guten Sitten noch gar zu Grunde gerichtet, die Einwohner um ihre edle Zeit und sauer erworbenes Geld gebracht [...]“

Reck beklagt zudem den „Schaden, welcher dem Einwohner durch zurückgebliebene Schulden und durch Betrügereien feiner und grober Art zuwächst“⁴⁴ – freilich war dieser Umstand nicht allein auf den „unter den Theaterpersonen so vielfältige[n] Scandalöse[n] Lebenswandel“⁴⁵ zurückzuführen; vielmehr glich deren Leben oft genug einem Balanceakt am Rande des materiellen Ruins. Auch die Webers werden in Meiningen finanziell scheitern: Die letzte Nachricht von dort ist eine Zeitungsnotiz vom April 1790, die sich an die Gläubiger des Direktors von Weber richtet⁴⁶.

Doch zurück zur Chronologie: Auf dem Weg nach Thüringen schließt sich die Familie von Weber zunächst der Schauspielgesellschaft von Toscani und Santorini an⁴⁷, die in dieser Zeit in Kassel, Marburg und Hofgeismar spielt. Für Jeanette von Weber ist dieses kurze Engagement etwa zwischen

⁴³ Johann Jakob Christian von Reck, *Ueber den gegenwärtigen Zustand des deutschen Theaters den Einfluß der reisenden Theatergesellschaften nebst der Untersuchung was das Theater seyn sollte und wie es seiner Bestimmung näher gebracht werden könnte*, Erlangen 1787, S. 50.

⁴⁴ Ebd., S. 48.

⁴⁵ Ebd., S. 88.

⁴⁶ *Meiningische wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf das Jahr 1790*, 24. April 1794, S. 68.

⁴⁷ Direktoren der 1788-90 in Kassel spielenden Gesellschaft waren der Tenor Giovanni Federico (Johann Friedrich) Toscani (geb. um 1750/54) und der Bassist Peter Carl Santorini; vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1792, Sp. 665f. sowie David August von Apell, *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und*

April / Mai und August / September 1789 von besonderer Bedeutung, lernt sie hier doch ihren späteren Mann Vincent Weyrauch kennen. Der 1765 im böhmischen Richenburg (Podhrady, Chrudimer Kreis) geborene Schauspieler hatte 1773 sein Bühnendebüt⁴⁸, war von Februar bis September 1785 in Weimar engagiert⁴⁹, danach 1786-88 bei Großmann u. a. in Frankfurt, Köln, Aachen, Düsseldorf sowie Hannover⁵⁰, ab Juni 1788 bei der Böhmeschen Gesellschaft in Pymont⁵¹ und in Kassel, wo man sich

merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel, Kassel 1806, S. 54 und 58f. Beide hatten bereits 1786 gemeinsam eine Theatergesellschaft geleitet, die in Thüringen spielte; vgl. Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Ratingen u. a. 1973, S. 300 und 369. Ein Kasseler Bericht vom November 1788 bemerkt lediglich, daß Santorini „vor ungefähr sechs Jahren [also ca. 1782] mit Marionetten hier war“; vgl. *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 3 (17. Januar 1789), S. 20. Ein Santorini spielte zudem 1781/82 in Eutin; vgl. B. L. Schumann, *Verzeichniß derer Stücke, welche im Herzogl. Schauspielhause in Eutin von der Schmidtschen Gesellschaft deutscher Schauspieler Vom 31sten Okt. 81. bist den 4ten Merz 82. aufgeführt worden*, Eutin [1782], S. 6.

⁴⁸ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1787*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1786, S. 167.

⁴⁹ Vgl. *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Leipzig, Nr. 2, 1789, S. 53 und 55 sowie *Annalen des Theaters*, Nr. 20, 1797, S. 62. Zum Debüt liegen unterschiedliche Angaben vor: das *Neue Theater-Journal* (S. 53) datiert es mit 28. Februar 1785 (als Kosinsky in Schillers *Räubern*), die *Annalen des Theaters* mit 21. März 1785 (als Prado im *Automat* von André), in seinem Brief an Großmann vom 24. Oktober 1785 aus Weimar läßt Weyrauch sein dortiges Engagement am 23. Februar 1785 beginnen; Konvolut mit 15 Briefen von Weyrauch an Großmann, Universitätsbibliothek Leipzig, Sondersammlungen, Slg. Kestner, I C II, 444. Mit diesem Brief bewirbt sich Weyrauch bei Großmann und gibt an, er spiele 2. Liebhaber, junge Rollen und Bediente, sei musikalisch und singe Baß.

⁵⁰ Zu Frankfurt vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1788*, Gotha 1787, S. 182; zu Köln und Aachen vgl. Martin Jacob, *Kölner Theater im XVIII. Jahrhundert bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit (1700-1794)* (*Die Schaubühne*, Bd. 21), Emsdetten 1938, S. 126-130; zu Düsseldorf (Jahreswende 1786/87) vgl. Frank Vogl, *Düsseldorfer Theater vor Immermann*, Düsseldorf 1930, S. 78f.; zu Hannover vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1788*, Gotha 1787, S. 184 und *Theater-Kalender, auf das Jahr 1789*, Gotha 1788, S. 210, außerdem *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Nr. 1, 1788, S. 81-83 sowie *Annalen des Theaters*, Nr. 2, 1788, S. 125, 128, 135. Letzter Auftritt in Hannover am 23. Mai 1788 als Thadeus in Paisiellos Oper *Il re Teodoro in Venezia* (dt. *König Theodor in Venedig*).

⁵¹ Vgl. *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Nr. 1, 1788, S. 83, 85. Im Brief vom 3. Juli 1788 aus Pymont an Großmann (Briefkonvolut wie Anm. 49) teilt Weyrauch mit, er habe am 24. Juni „in Tadeus“ (vermutlich als Thadeus in Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia*) debütiert, und nennt weitere Repertoire-Stücke: u. a. *Una cosa rara* von Vicente Martin y Soler, *Die Liebe im Narrenhause* von Dittersdorf sowie Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Weyrauch gibt den Osmin). Über die Truppe heißt es dort: „Daß die Opern beym

Anfang September aufhielt⁵², und schließlich bei Toscani und Santorini, die ab Dezember 1788 in Kassel spielten⁵³. In seinem Brief an Großmann vom 1. Februar 1789 aus Kassel beschreibt Weyrauch auf Bitte Großmanns die Verhältnisse bei Toscani und Santorini:⁵⁴

„Ihre Fragen übers hiesige Theater offenherzig zu beantworten, kostet mich Überwindung, doch ist s Aufschneiden nie meine Sache gewesen – hier haben Sie die Antworten.

Ent[r]epreneur's sind *Toscani et*⁵⁵ *Santorini*. NB: dieselben geben nurs Geld und ihr bischen Nahmen – das übrige geht sie wenig an, und mit Recht, denn die guten Leute haben schon verschiedenmal Ihre Nervenschwäche /: die aber bloß im Kopfe gemeint ist :/ bewiesen, man hat Ihnen Ihr *commando*-Stab genommen – und es H: v[on] *Jasmund* – H: Rath Casspersonn, und H: *Moretti* übergeben. Der letztere – lange Zeit außer Diensten ist bei der Gelegenheit in die vor'ge *Inspecteur*-Würde und Stelle eingesetzt. Er hat das grosse Opernhaus in paar Monathen in sehr guten Stand gesetzt⁵⁶, auch ist die ganze *Garderobbe*, deren sich die beiden *Ent[r]epreneurs* bedienen, unter seiner Aufsicht. Wir leben wie die *Republicaner*, zu unsrer Schande muß ich gestehen, daß wir hier thun was wir wollen – und zuweilen auch lernen was wir wollen.

Bo[e]hm sehr gut und acurat gehen ist wahr, den[n] der Mann spart keine Mühe, und ist ganz *Musicus*“.

⁵² Am 3. September 1788 schreibt Weyrauch aus Kassel an Großmann (Briefkonvolut wie Anm. 49), daß zum Abschluß des dortigen Gastspiels am 24. September Dittersdorfs *Liebe im Narrenhause* geplant sei: „Verdammt schwere Musik!“ Zu dieser Zeit befand sich Böhm in Verhandlungen um einen neuen Auftrittsort für seine Gesellschaft; lt. Weyrauchs Brief war ihm Köln angeboten worden. Zur relativ erfolglosen Spielzeit Böhms in Kassel vgl. *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 3 (17. Januar 1789), S. 19f. Weyrauch schreibt allerdings: „Böhm können hier viele nicht leiden – er hat viele Feinde – und doch sehr viel Glück – die ganze Messe s Haus voll“. Im Mai 1789 (Briefkonvolut wie Anm. 49) berichtet Weyrauch, Böhm spiele unterdessen in Frankfurt am Main.

⁵³ Vgl. *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 3 (17. Januar 1789), S. 20.

⁵⁴ Briefkonvolut wie Anm. 49.

⁵⁵ Weyrauch bedient sich in seinen Briefen mehrfach eines Kürzels für „und“, das aus dem lateinisch geschriebenen „et“ abgeleitet scheint – hier generell so übertragen.

⁵⁶ Zum Umbau des Opernhauses nach Morettis Plan vgl. auch *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 3 (17. Januar 1789), S. 20: „Die Einrichtung des Hauses ist recht schön, ohne ihm etwas von seiner Größe zu nehmen, ist es in's Kleinere gezogen, und wird durch acht recht artig angebrachte Ofen geheizt.“



Kassel, Blick in die Königsstraße mit dem alten Opernhaus, Stich von J. Poppel

Mitglieder sind folgende:

H: und *Mad Toscani* – *Santorini* – H: und *Mad: Lange* – H: und *Madam Mu[e]ller*, eben dieselbe, deren in *Berliner* Wochenschrift gedacht wird: unter andern etwas von blecherner Stimme⁵⁷. H: und *Mad: Fabricius*, hilft außer dem in der *Mascerade* dem H: *Inspecteur Moretti* Pounsche machen, und auch verkaufen. H: und *Mad: Ràke* – *Noesselt* – *Heinisch* – *Reinhardt* – und – – ich [eingefügt:] H: und *Mad: Buchhardt*⁵⁸ [·]. Gespielt wird: Montags – Mittwochs und Sonnabends – lauter franzo[es]ische Opern, die sie *gratis* aus dem *Museum* zu leihen

⁵⁷ Mit der „*Berliner Wochenschrift*“ ist die wöchentlich in Berlin erscheinende *Theater-Zeitung für Deutschland* gemeint, die in Nr. 3 vom 17. Januar 1789 (S. 20) berichtet: „Prima Donna ist eine Madam Müller, die recht artig singen soll.“

⁵⁸ Unter den genannten Schauspielern sind: Georg Ernst Lange (eigentlich Lüderwald, 1765–1835) und Ehefrau Friederike sowie August Heinrich Fabrizius (1764–1821) mit Ehefrau Christine Charlotte (*1768). Die Langes verließen die Truppe wenig später, noch vor Eintreffen der Webers, und gingen nach Karlsruhe. Lange / Lüderwald schuf den Text zum Singspiel *Der Freybrief*, das er auch selbst in Musik setzte (Textdruck: Berlin 1788). Eine andere musikalische Bearbeitung des Textes verfertigte Fridolin von Weber 1788/89, dabei überwiegend auf Musik aus Haydns Oper *La fedeltà premiata* zurückgreifend. Möglicherweise hatte ihm Weyrauch dafür das Libretto vermittelt; im Brief an Großmann vom

bekommen – denn, stellen Sie sich vor – außer Robert und *Calliste*⁵⁹, haben die Leute keine einzige *Italienische* Oper – ettlche Gassenhauer mit ausgenommen.

Die Stüke gehen meistentheils – *adieu* – Opern, heißts man muß Geduld haben, es fehlt uns nur noch 1^e Sängerin, für die 2^e ist *M: Müller* so ziemlich – und 1^{er} *Tenorist*, denn mit'n *Toscani* da ists nicht auszuhalten [...].

[...] ums Himmelswillen was soll in Zukunft daraus werden? mit Müßiggehen wird ein Schauspieler nicht gebildet, und wahrer Müßi[g]gang ists in meinen Augen Woche einmal in Oper zu spielen – und wahrer Skandal zu sehn, wie einem trotz allem Fleiße alles [...] neben sich verhunzt wird – Und dann die vortrefliche Ordnung die hier herrscht – um 10 Uhr ist Probe angesagt, um 11. fast ist noch keine Seele da, um ½ 12. kom[m]t der H: *Toscani* oder *Santorini* – da will man anfangen – wo ists Buch? – *Sapperment* Kinder ihr müßt noch bischen warten, ich hab's verlehnt, und vergessen zu holen. Und so gehts alle Tage – Wie ich mich ärgere, wie ich die ganze Wirthschaft zum Henker wünsche, wie ich unzufrieden bin, können Sie sich ein wenig vorstellen, der Sie mein hitziges – leider auch in manchen Fällen unüberlegtes *Temperament* und Betragen kennen – Schon paarmal hab ich mir s Maul verbrannt, aber s hilft nichts, die Leute haben gar kein bischen Gefühl – und sind das herumschwärmen im lande herum so gewohnt, daß sie sich oft schon erfrechten zu sagen: Ach! auf unsern

1. Februar 1789 offeriert Weyrauch diesem das Werk, das er „noch nicht gehört“ habe, mahnte allerdings zur Eile: „den[n] wie mir bekannt, geht derselbe [Lange] in 4. Wochen von der hiesigen Gesellschaft ab.“ Mit Råke (in der *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 26 vom 27. Juni 1789, S. 204 Schreibung „Rhake“) dürfte jener J. G. Rhake gemeint sein, der seit 1777 gemeinsam mit Franz Anton von Weber zur Stöfflerschen Gesellschaft und seit 1780 zur Schmidtschen „Gesellschaft deutscher Schauspieler“ gehört hatte. Als Mitglied von Schmidts Truppe hatte er u. a. dreimal (Jahreswechsel 1780/81, 1781/82 und 1782/83) in Eutin gespielt. Herr Nösselt gehörte 1793/94 zur Pettangschen Gesellschaft in Schwerin, ab 1796 als Schauspieler und Regisseur zur Vereinigten Schweriner Schauspieler-Gesellschaft (dort 1796 auch ein Ehepaar Müller); vgl. Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Meklenburg-Schwerin*, Schwerin 1837, S. 154f., 161f., 165, 167. In der Besprechung der Aufführung von Schillers *Kabale und Liebe* am 29. Mai 1789 wird zudem ein Schauspieler Neuhaus genannt; vgl. *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 26 (27. Juni 1789), S. 205 (dort zudem Namensform „Buchard“).

⁵⁹ *Robert und Kalliste*, nach Guglielmis *La sposa fedele* bearbeitet von Paul Ignaz Kürzinger.

kleinen Oertern ist besser gegangen, da sind wir zum *Directeur* zum Schnaps gekommen – und haben so probirt und in Freundschaft fortgelebt daß es eine Lust war.“

Etwa drei Monate später (zwischen Ostern und Anfang Mai) stößt auch die Familie von Weber zur Toscani-Santorinischen Gesellschaft. Vincent Weyrauch berichtet in einem lediglich mit „Mai 1789“ datierten Brief aus Marburg an Großmann: „Hab’ ich Ihnen nicht geschrieben daß H: *Weber* mit seiner *M^{lle}* Tochter in der *Arsene*⁶⁰ debütierte oder vielmehr Sie allein? sie ist engagiert“⁶¹. Demnach gehörte lediglich Jeanette von Weber fest zur Truppe, nicht aber ihr Vater Franz Anton und ihre Stiefmutter Genovefa⁶². Im selben Brief beschreibt Weyrauch die Marburger Saison:

„Hier geht es uns gut – die H: Studenten sind gute *Passagiers* mitunter – auch kann man nicht sagen daß die *Directeurs* sich schlecht befänden – s Theater ist zwar sehr klein – doch immer ziemlich besetzt₃₁ es wird auch 5^{mahl} die Woche gespielt. [...] Die Enterprise geht auf Kosten des *Toscani* und *Santorini* – Landgraf giebt 3000 Rth: und die *Garderobe*, die da noch vorhanden ist – dafür müssen die *Directeurs* 6. Monath im Winter – 4. Wochen in *Geismar* – und in der Augusts Messe spielen⁶³ – wenig – sehr wenig – auch hat die Ober*Direction* alles in *Cassel* die Macht anzu-

⁶⁰ Vermutlich die Titelrolle in Monsignys Oper *Die schöne Arsene* (*La belle Arsène*).

⁶¹ Briefkonvolut wie Anm. 49. In der Literatur erscheint mehrfach die Angabe, Franz Anton von Weber wäre im April 1789 als Musikdirektor der Großmannschen Gesellschaft in Lübeck engagiert gewesen; vgl. Johann Hennings, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. 1: *Weltliche Musik*, Kassel und Basel 1951, S. 143 sowie Pisarowitz, „Genoveva von Weber-Brenner“ (wie Anm. 18), S. 431. Dabei handelt es sich um eine Verwechslung mit Bernhard Anselm Weber, der bei Großmann 1787-90 als Musikdirektor u. a. in Hannover, Braunschweig, Lübeck (Ende Dezember 1788 bis 11. April 1789), Wolfenbüttel, Hildesheim, Celle, Kassel und Pyrmont arbeitete, bevor er Ende 1790 gemeinsam mit seinem Lehrer Georg Joseph Vogler zu einer Reise nach Skandinavien aufbrach.

⁶² Somit erklärt sich auch, warum Franz Anton von Weber in den Fremdenanzeigen der *Casselischen Polizey- und Commerzien-Zeitung* vom 14. September 1789 einzeln erwähnt wird, unabhängig von der zeitgleich (am 10. Juli) angereisten Toscani-Santorinischen Schauspielgesellschaft; vgl. Rocholl (wie Anm. 18), S. 30f.

⁶³ Die Konditionen, die Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel (späterer Kurfürst Wilhelm I.) der Truppe einräumte, sind auch in der *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 3 vom 17. Januar 1789 (S. 20) angezeigt: „Sie bekommen monatlich vom Landgrafen 500 Rthlr. und haben, wie natürlich, die ganzen Entreegelder. Sie sollen jährlich sechs Monate spielen.“

ordnen – man hofte daß Landgraf zu einem *Nationaltheater* mit der Zeit zu bereden sey – ich zweifle – denn er ist die Sparsamkeit selbst.“

Zum Repertoire⁶⁴ heißt es:

„Gestern führten wir auf: den *Magnetismus*, und *Rose et Colas* – heute *Galora* – und künftigen Sonnabend den französischen *Deserteur*. [...] Die *Lilla* wird hier einstudiert – sodann wird wohl Richard Löwenherz folgen.“

Zudem berichtet Weyrauch: „in *Junio* gehen wir durch *Cassel* nach *Geismar*“. Tatsächlich erreicht die Gesellschaft am 10. Juli, von Marburg kommend, Kassel⁶⁵. Dort hält man sich, nach den Auftritten zur Bade-Saison in Hofgeismar, nochmals Ende August auf – in dieser Zeit wird Jeanettes jüngster Stiefbruder Georg Friedrich Carl geboren.

In einem Brief an Großmann vom 10. September aus Kassel schreibt Weyrauch nicht nur über die Theaterverhältnisse und über Carl Stamitz, der nach zwei Konzerten im Kasseler Opernhaus die Leitung des Orchesters übernommen habe, er berichtet seinem ehemaligen Direktor, den er wohl schon früher in sein Verhältnis zu Jeanette von Weber und seine Heiratspläne eingeweiht hatte, auch über die Entwicklung in persönlicher Beziehung:⁶⁶

„Was mich und meine Liebe anbetrifft so ist die Sache von meiner und des Mädchens Seite in besten Umständen – auch mit dem Vater bin ich soweit einig – doch sind Umstände dabey, die die Heirath wo nicht ganz bis Ostern, doch nicht weit davon trennen⁶⁷. Der Vater zum Beispiel wird mit seiner *Familie* weggehen und eigne Oper errichten – und ich werde schwerlich meines Worts von Seiten des Hofes entlassen. Sie gehen mir jetzt schon aufn Pelz, da ich mich nur obenhin erklärt habe – bin auch zum Oberhofgericht desfalls vorgeladen – und verseehe mich keiner günstigen Antwort – Hierzu bleiben ist mir nicht möglich eben sowenig – ja unmöglicher von [sic] Mädchen lassen – – –“.

⁶⁴ Im Zitat genannte Stücke: Ifflands Lustspiel *Der Magnetismus*, Monsignys Opern *Röschen und Colas* sowie *Der Deserteur*, Bergers Trauerspiel *Galora von Venedig*, Vicente Martin y Solers *Una cosa rara* (dt. *Lilla oder Schönheit und Tugend*) und Grétrys *Richard Coeur de Lion*. Zum weiteren Repertoire vgl. *Theater-Zeitung für Deutschland*, Nr. 26 (27. Juni 1789), S. 203-206.

⁶⁵ Vgl. Rocholl (wie Anm. 18), S. 30f.

⁶⁶ Briefkonvolut wie Anm. 49.

⁶⁷ Trainiren = verzögern, in die Länge ziehen.

Die Webersche Gesellschaft in Meiningen

Wann genau Vincent Weyrauch Kassel verlassen durfte, bleibt ungewiß⁶⁸, jedenfalls reist er den Webers nach Meiningen nach, denn die Familie muß recht bald dorthin aufgebrochen sein. Schon am 19. September 1789 eröffnet Franz Anton von Weber seine Theatersaison in der thüringischen Residenzstadt – am Tag nach der ersten Vorstellung stirbt sein gerade drei Wochen alter, in Kassel geborener Sohn. Vincent Weyrauch meldet sich schließlich am 1. Oktober 1789 aus Meiningen und berichtet Großmann vom neuen Engagement:⁶⁹

„Der Alte *Weber* hat, da er zahlreiche *Familie* hat, sich entschloßen selbst ein kleines Operchen zu *ent[r]epreniren*, ich rieth ihm selbst dazu, und so war der Schluß gefaßt hieher zu gehen, wo wir einen der *Music* ganz ergebenen, und sonst in allem, einen huldreichen Fürsten antrafen – Ich bin gefolgt, und diene gleich einem *Jacob* um meine *Rebecca*. Nachgerade wird mirs aber zur Last, solange zu warten hab’ ich nicht gelernt, und werde sobald als möglich den Entschluß des H: Schwiegervaters verlangen: fällt er aus nach meinem Sinn: gut; wo nicht, so will ich mich bestens *reteriren*, und meinen Stab weiter fortsetzen – Wir haben bereits die *Colonie*, Faßbinder, und den Freybrief gegeben, und haben sehr gut *reusirt*⁷⁰. H: und *Mad: Geiling* – H: *Denifle et Mad:* Laufert werden alle Tage erwartet. Übrigens besteht das übriges [sic] *Corpus* aus folgenden Gliedern – des Alten seine Frau [Genovefa von Weber]

⁶⁸ Im Brief vom 1. Oktober 1789 (Briefkonvolut wie Anm. 49) schreibt Weyrauch dazu: „Mich hat der Hof, nachdem mir beim Hofgericht mit Achselzucken zwar Recht bewiesen – aber mit Munde Unrecht zugesprochen, auf 8 Wochen abziehen lassen – *sub Conditione* zu Anfang 9^{bris} [November] wieder zu erscheinen – Sie schneiden sich gewaltig – und sollte es der 1^e unrechte Streich von mir seyn, wie er wirklich nicht ist, so komm ich gewiß nicht wieder – Ein Wunder daß ich nicht Galle gespien hab über all die himmelschreinde[n] Kränkungen, die man mir auf die Lezt angethan, bloß weil ich mich der *Weberischen Familie* wie billig annahm, und nicht in ein Horn mit dem Spitzbuben blasen wollte“.

⁶⁹ Briefkonvolut wie Anm. 49.

⁷⁰ Laut Tagebuch-Notizen der Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen (wie Anm. 26), die den Meininger Spielplan allerdings nicht lückenlos nachweisen, wurden Sacchinis *Colonie* am 19. September und Audinots *Faßbinder* (*Le tonnelier*) am 22. September 1789 gegeben. Aufführungen von Fridolin von Webers Opern-Bearbeitung *Der Freybrief* (nach Haydns *La fedeltà premiata*; vgl. Anm. 58) sind dort erst nach dem 1. Oktober nachweisbar: am 23. Oktober, 12. November und 12. Dezember 1789 sowie 22. Februar 1790.

– singt nicht ganz schlecht, zur dritten Sängerin vortrefflich – *Jeanette Weber* 1^e Sängerin – *Mad: Josepha Weber* = 2^e Sängerin: H: *Edmund Weber* 1. Tenor, wird wenn H: *Hiller* ankömmt 2^{en} Tenor übernehmen – Fritz *Weber* 3^e Bassrollen = H: *Gäuling* [sic] 2^e Bass- und meine wenigkeit 1^e Bassrollen = im Trüben ist gut fischen ist in der Arbeit⁷¹ = so denk' ich ist unser kleine Oper im kleinem [sic] besetzt gut genug vor erste = H *Herzog* giebt Theater – bischen *Garderobbe* – Capelle und sonstige *Requisita* alles frey – wie lang – und wo dann hin – weiß ich nicht – sollen aber wenn ich ja dabey bleibe immer und stets Nachrichten von Ihrem sie ehrenden Weyrauch haben –“.

Dieser Bericht liefert die bislang umfassendste Übersicht über das Personal der Weberschen Gesellschaft in Meiningen – neben Familienmitgliedern (darunter Edmunds Ehefrau Josepha, geb. Kronheim, † 1794) gehörten dazu vermutlich Christian Traugott Geiling (1772-1860) mit Ehefrau (eventuell Marianne Sophia G., geb. Galli, *1766), der 1788 am Innsbrucker Theater engagierte Franz Denifle (*1756) sowie eine gewisse Madame Laufert. Der Tenor Friedrich Adam Hiller (1767-1812) kommt nicht nach Meiningen; er steht 1789 bei Tilly in Rostock auf der Bühne und wechselt von dort nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Wismar⁷² als Musikdirektor nach Schwerin. Durch die *Meiningischen wöchentlichen Anfragen und Nachrichten auf das Jahr 1790* ist zudem für den Januar 1790 die Anwesenheit des bereits aus Kassel bekannten Hofschauspielers August Heinrich Fabrizius, wohl mit seiner Ehefrau, verbürgt⁷³. Da sich weder Theaterzettel noch Presseberichte zu den Meininger Aufführungen der Webers nachweisen lassen, gibt es kaum Hinweise auf Rollenbesetzungen, lediglich einige in Meiningen benutzte (heute in Hamburg befindliche) handschriftliche Aufführungsmaterialien bieten spärliche Informationen: In der von Fridolin von Weber zusammen-

⁷¹ Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode* (*Im Trüben ist gut fischen*) wurde laut Tagebuch der Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen (wie Anm. 26) u. a. am 26. Oktober, 25. November und 27. Dezember 1789 gespielt, allerdings ist die letztgenannte Darbietung als 4. Aufführung bezeichnet.

⁷² Vgl. Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien* (1818), Bd. 1 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), Berlin 1912, S. 44f.

⁷³ Vgl. *Meiningische wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf das Jahr 1790* vom 23. Januar 1790 (Taufe des Sohnes Georg Karl Ludwig Fabrizius am 21. Januar 1790).

gestellten Oper *Der Freybrief* spielte Jeanette Weyrauch das Lehnchen, im Pasticcio *Der Aepfeldieb* möglicherweise das Hanngen⁷⁴.

Einen knappen Monat nach dem ersten Meininger Brief, am 29. Oktober 1789, ergänzt Weyrauch seine Schilderung in einem weiteren Schreiben an Großmann:⁷⁵

„Die Aktien des Herrn *Webers* und seines *Familien*Theaters gehen sehr gut vor einen Anfang zu statten – nicht wenig hab’ ich zu deren Fortgang beigetragen – Bey Hofe hab’ ich mich sehr gut *insinuirt*, so daß Herzog niemand als mich um dies und jenes befragt, und das was Er haben will keinem wie mir aufträgt – freilich bin ich dadurch nur Lastträger und nichts und für nichts, doch Sie wissen wie gern ich arbeite – und der Himmel weiß daß ich hier alles gerne und mit Freuden thäte, wenn ich nur absehen könnte, daß mein Eifer und Thätigkeit von Seiten der *Familie* anerkannt ich will nicht sagen belohnt würde – aber just im Gegentheile – der Vater, der mich mit dem Versprechen mir in Herbst seine Tochter zur Frau zu geben aus *Cassel* lokte, dem ich zu Gefallen andre Aussichten, worunter die wieder zu *Ihnen* zu kommen auch die vorzüglichste war – will – da Er ohne mich nunmehr fortzukommen denkt – und villeicht die wenige Gunst des Hofes von der ich noch keinmal satt war, für ihn für gefährlich hält, von seinem Versprechen nichts wissen, ja was noch mehr – verlangt von seinem Kinde – das mich wirklich zu lieb hat um ihm gehorchen zu können – sie soll ja nicht so auf mich verseßen seyn indem ich ein stolzer, eigner und weis Gott was für ein Mensch wäre = Was hab’ ich von solchen Gesinnungen solcher undankbahnen Menschen zu hoffen – und gesetzt der Alte könnt’ nicht ohne mich fortkommen – thut seine Pflicht und giebt mir seine

⁷⁴ Vgl. Jürgen Neubacher, „Die Webers, Haydn und *Der Aepfeldieb*. Eine Untersuchung der Musikhandschrift ND VII 168 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Bd. 2, S. 993 und 995. Das 1789 in Meiningen vermutlich in Zusammenhang mit den Weberschen Aufführungen gedruckte Textbuch zu Vicente Martin y Solers *Una cosa rara* (D-B, Mus. Tm 288/7) enthält keine Besetzungsangaben. Die Tagebuch-Notizen der Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen (wie Anm. 26) bestätigen eine Aufführung vom *Aepfeldieb* am 8. Dezember 1789 sowie Aufführungen von *Una cosa rara* am 15. Oktober, 5. und 9. November sowie 17. Dezember 1789 und nochmals am 11. und 24. Januar 1790; zum *Freybrief* vgl. Anm. 70.

⁷⁵ Briefkonvolut wie Anm. 49.

Tochter, was hab ich vor Zukunft im Cirkel solcher *Familie* zu hoffen? – Mein fester Entschluß ist daher abzugehen – haben Sie ein Plätzchen für mich so lassen Sies mir zukommen [...]. Liebt mich das Mädchen – so wird Sie mir mit der Zeit wo nicht gleich folgen und Sie bekommen an Ihr ein nützliches *Subject* – wo nicht, auch gut – aber dann *adje* Liebe – oder vielmehr Thorheit auf ewig – zureden will ich Ihr nicht – so wie ich mir nicht zureden lassen werde von meinem Vorsatze abzugehen“.

Weyrauchs langes Warten sollte sich aber schließlich doch auszahlen: Am 8. November 1789 heiratet er Jeanette von Weber in der Meininger Schloßkirche⁷⁶.

Etwa Anfang 1790 zeichnet sich das Ende der Meininger Saison ab, so daß sich die Weyrauchs um neue Engagements umsehen müssen. Am 23. März 1790 schreibt Vincent Weyrauch an Großmann, nachdem er über negativ verlaufene Verhandlungen mit Direktor Conrad Carl Casimir Doebbelin berichtet hat: „3. Wochen spielen wir noch hier von dieser an gerechnet – daß bey Ihnen für mich nichts seyn konnte, vermuthete ich – daß ich zum *Kloz* nicht gehen würde, obschon mein Weib gut mit Ihm steht⁷⁷ ist ausgemachte Sache“⁷⁸. Er bittet Großmann daher um Empfehlungen an andere Theater: „Daß meine Frau als Sängerin gefällt bin ich nicht bange – was mich anlangte, wollt’ ich auch keine Mühe sparen.“

Von Großmann kommt schließlich doch noch ein Angebot, wenn auch wohl kein besonders günstiges. Offenbar offeriert er vorerst nur Vincent Weyrauch ein Engagement und behält sich die Entscheidung über eine eventuelle Anstellung Jeanettes vor, bis er sie selbst kennengelernt hat. Die

⁷⁶ Vgl. *Meiningische wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf das Jahr 1789*, 14. November 1789, S. 192, Hochzeitsanzeige für die Schloßgemeinde: „Den 8. Nov. der Hofschauspieler, Herr Vincent Weyrauch, aus Reichenberg [sic], mit Mamsell Maria Theresia Jeannetta von Weber“.

⁷⁷ Christian Wilhelm Klos, den Jeanette Weyrauch aus ihrer Hamburger Zeit kannte (vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1790*, Gotha 1789, S. 122), gründete 1790 gemeinsam mit Karl Heinrich Friedrich Butenop eine Schauspiel-Gesellschaft in Wismar, der u. a. Carl Ludwig Costenoble und Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg (später der Librettist von C. M. v. Webers Oper *Das Waldmädchen*) angehörten. Die Gesellschaft gab zwischen 9. Juni und 16. September 1790 35 Vorstellungen in Altona, blieb allerdings finanziell erfolglos und spaltete sich, worauf jeder der Direktoren mit einer eigenen Truppe weiterzog: Klos nach Lüneburg, Butenop in die preußische Provinz (Gardelegen, Salzwedel etc.); vgl. Weilen (wie Anm. 72), Bd. 1, S. 41-53 sowie Schütze (wie Anm. 16), S. 637f.

⁷⁸ Briefkonvolut wie Anm. 49.

Weyrauchs müssen aber annehmen, denn die Situation ist keineswegs rosig, wie der Bericht an Großmann im Brief vom 7. April 1790 bezeugt:⁷⁹

„Ich habe mir alle mögliche Mühe gegeben, und aller Orten hingeschrieben – doch kann ich bis jezt nichts entscheidendes schreiben als:

daß ich von *Carlsruhe* von eben dem *Lange*, den ich seit *Cassel* kenne⁸⁰ die Nachricht erhielt, daß der dasiege Hof die Truppe abgedankt hat. In Maynz ist jedes Fach besetzt. In *Bonn* ist *Lux* und *Keilholzens*⁸¹. *Medox* ist seiner eignen Aussage nach *Banquerot*⁸² – denn er hatt dem H: *Pauli*⁸³ deshalb das mit ihm geschlossene *engagement* abgeschrieben. *Bossan*

⁷⁹ Ebd. Im selben Brief preist Weyrauch ein neues Werk seines Schwagers an: „Mein Schwager: *Edmund Weber* hatt eine Oper gemacht = Der Transport im Koffer genannt: sie ist der Musik wegen werth aufgeführt zu werden – sie ist auf Ihr Verlangen zu haben.“ Die Oper, die später zum festen Repertoire der Weberschen Truppe gehörte (Aufführungsnachweise u. a. Nürnberg 12. Juli 1792, Bayreuth 3. Oktober 1793 und 30. März 1794, Salzburg 3. und 5. Juli 1795), wird hier erstmals erwähnt. Schauspielerkollege Costenoble beurteilte das Werk 1795 in Salzburg weniger günstig als „ziemlich gehaltlos von seiten des Textes wie der Musik“; vgl. Weilen (wie Anm. 72), Bd. 1, S. 86. Zu den vermutlich frühesten Aufführungen der Oper in Hamburg (30. Mai, 3. Juni und 15. Juli 1791) vgl. Neubacher (wie Anm. 74), Bd. 2, S. 1004.

⁸⁰ Zu Georg Ernst Lange (eigentlich Lüderwald) s. Anm. 58.

⁸¹ Zum Ensemble des Kurfürstlich-Kölnischen Nationaltheaters in Bonn gehörten Anfang 1790 neben dem Schauspieler Lux (gest. 1818 in Frankfurt/Main) und den Schwestern Christiane Magdalena Elisabeth Keilholz (1764-1829, später verh. Haßloch) und Dorothea Elisabeth Keilholz (später verh. Schwarz), die das Ensemble noch im selben Jahr verließen, auch das Ehepaar Christoph Hermann Joseph und Christine Sophie Henriette Brandt – die späteren Eltern von Caroline Brandt (verh. von Weber) – und deren Kinder Theresia, Max und Anton; vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1791*, Gotha 1790, S. 197 und 200.

⁸² Joseph Meddox (geb. um 1750); seine Gesellschaft, die in den 1780er Jahren überwiegend im sächsischen und im thüringisch-fränkischen Raum spielte, ging 1790 in Bayreuth ein; vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1791*, Gotha 1790, S. 259. Meddox schloß sich daraufhin vorübergehend der Wagnerischen sowie der Butenopschen Gesellschaft an; vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1792*, Gotha 1791, S. 329 (Wagner) bzw. Weilen (wie Anm. 72), Bd. 1, S. 60f. (Butenop). 1792 gründete er eine neue Gesellschaft in Gera; vgl. Weilen (wie Anm. 72), Bd. 1, S. 61 und 250.

⁸³ Vermutlich August Wilhelm Pauly (geb. 1747); er gehörte 1792-94 der Gesellschaft von Conrad Carl Casimir Doeßbelin, 1794/95 der Truppe von Daniel Gottlieb Quandt und schließlich ab 1796 dem Ensemble des Stuttgarter Hoftheaters an. In Stuttgart spielte er am 20. September 1809 in der Schillerschen *Turandot* den chinesischen Kaiser Altoum, Vater der Turandot; für diese Aufführung hatte Carl Maria von Weber die Musik geliefert.



Gustav Friedrich Wilhelm Großmann
 Porträt-Stich von Goepffert (1784)

mit der Entführung das *Abonnement* geschlossen. Künftige Woche sind 3. Vorstellungen zum Besten der Gesellschaft⁸⁵ – und dann geht jeder seiner Wege – [...]“.

ist in *Worms* eingegangen – Mein Schwiegervater hatt von einigen Mitgliedern *Engagements* Briefe erhalten⁸⁴. In *Hamburg* ist keine Oper – wo also hier herum ist noch was zu tun? Mein Schwiegervater hatt Himmel und Hölle ordentlich aufgebothen um einen Ort zu kriegen – Es bleibt mir daher nichts übrig als das mir von *Ihnen* angebothene mit allem Dank anzunehmen – binnen Jahr und Tag kann sich ja vieles ändern.

[...] Wie ichs mit der Reise möglich machen kann so will ich trachten es zu Stande zu bringen. Diese Woche wird

⁸⁴ Friedrich Wilhelm Bossann (1756-1813?) spielte mit seiner Gesellschaft 1789/90 in Worms, Speyer, Trier, Buchweiler, Hanau und Neuwied; vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1790*, Gotha 1789, S. 138 sowie *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1791*, Gotha 1790, S. 200f. Die Truppe wurde – entgegen Weyrauchs Information – nicht aufgelöst, allerdings verließen laut *Taschenbuch für die Schaubühne* (1791, S. 201) im Jahr 1790 „Herr Brixius und Frau, Mamsell Collet, Hr. Kabler, Wilde, Krempzow“ die Gesellschaft. Bossann wurde 1797 zum Direktor des Dessauer Hoftheaters ernannt.

⁸⁵ Aus Weyrauchs Brief geht hervor, daß das Abonnement bereits am 10. April 1790 mit einer Darbietung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* geschlossen werden sollte, allerdings fiel diese Aufführung „Wegen Unpäßlichkeit der Madame Weyrauch“ aus; vgl. *Meiningische wöchentliche Anfragen und Nachrichten auf das Jahr 1790* vom 10. April 1790, S. 60. Als letzte Vorstellungen, die laut Weyrauch „zum Besten der Gesellschaft“ gegeben wurden, sind in derselben Zeitung angezeigt: am 12. April Sodens Trauerspiel *Ignaz de Castro*, am 14. April Ifflands Schauspiel *Die Mündel* und am 16. April Schröders Lustspiel *Die Heyrath durchs Wochenblatt* sowie ein Ballett *Die bezauberten Bauern*, danach am 17. April Mozarts *Entführung aus dem Serail* („Dieses ist noch ein Abonnementstück.“). Das Tagebuch der

Weyrauchs Brief vom 10. April 1790 an Großmann kündigt sein Kommen schließlich für Ende April an:⁸⁶

„Aus meinen letzten [Brief] werden Sie gelesen haben daß wir noch gesinnt sind für Uns und sämtl[.] Mitglieder 3. Vorstellungen zu geben – diese sind künftige Woche – dann soll mich nichts abhalten zu *Ihnen* so geschwind als möglich zu eilen. Den 20: April: geh’ ich von hier mit dem Nürnberger Boten bis Braunschweig – von da nach dem lieben *Hannover* – kann daher 25 oder 26: dieses bey *Ihnen* meine 1^e Aufwartung machen – Hiebey folgt das verlangte RollenVerzeichniß – Sobald meine Frau sich von der Reise erholt haben wird wird Sie nicht erman- geln in *Ihrem* Zimmer eine Probe *Ihrer* wenigen Singkunst abzulegen [...]“.

Die für Jeanette erhoffte Erholung bezieht sich nicht allein auf die Strapazen einer solchen Reise, sondern, wie Weyrauchs letzter Brief an Großmann aus Meiningen vom 17. April 1790 bezeugt, auf die erste Schwangerschaft der jungen Ehefrau:⁸⁷

„[...] für mein Weib wird sich ja wohl was mit der Zeit finden – denn Sie ist gut – und fleißig. In einem Punkte ist mirs lieb daß *Sie* ruhen kann – So leidet Sie und auch *Sie* als *Directeur* nichts darunter – denn ich hoffe zu Gott daß Sie bis *Michaeli* mich zum glücklichen Vater machen wird.“

Nach Ende der Weberschen Vorstellungen in Meiningen am 19. April 1790 wechselt das Ehepaar schließlich zur Großmannschen Gesellschaft, die in Hannover, Pyrmont und Kassel auftritt (30. April 1790 bis 7. Januar

Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen (wie Anm. 26) bestätigt die Angaben für den 12., 14. und 16. April, verschiebt die Mozart-Abonnementsvorstellung allerdings nochmals auf den 19. April und hält am 17. April eine Aufführung von Jüngers Lustspiel *Verstand und Leichtsinn* fest.

⁸⁶ Briefkonvolut wie Anm. 49. Im selben Brief wird erwähnt, daß Carl Stamitz, der vorher die Kasseler Aufführungen von Toscani und Santorini musikalisch betreut hatte, mit seiner Familie in Meiningen eingetroffen sei: „*Stamiz* will hier eine Oper seiner Arbeit aufführen – ich werde s nicht eingehen und wenn ich wirklich was profitieren könnte – denn ich bin froh daß ich von dem *Liliputer* Hof einmahl erlöst bin“. Zu der oben erwähnten Madame Laufer heißt es, sie „soll schon nach *Tyrol* abgegangen seyn“.

⁸⁷ Briefkonvolut wie Anm. 49.

1791). Im Herbst 1790 dürfte ein erstes Kind geboren sein⁸⁸. Anfang 1791 verpflichtet man die Weyrauchs ans Hoftheater im badischen Karlsruhe⁸⁹. Dort schenkt Jeanette einem zweiten Kind das Leben; Vincent Weyrauch teilt Großmann am 30. Januar 1792 mit: „Meine kleine *Familie* befindet sich wohl und gesund – ich habe ja *Ihnen* vor’gen Sommer geschrieben daß meine Frau mich mit einem Sohne beschenkt hat.“⁹⁰ Aus demselben Brief erfährt man, daß Weyrauch am 15. Oktober 1791 in Karlsruhe kündigte, um den Ort zum Jahresende verlassen zu können; eine glückliche Entscheidung, denn wenige Wochen später wird „v[om] Hofe die ganze [Theater-]Gesellschaft bis Ostern abgedankt.“

Die Webersche Gesellschaft in Nürnberg

Anfang 1792 gehen die Weyrauchs nach Nürnberg, wo Franz Anton von Weber inzwischen eine neue Gesellschaft führt, die im Wechsel in Nürnberg und Erlangen auftritt. Vincent Weyrauch ist dabei recht zuversichtlich und teilt in dem bereits erwähnten Brief an Großmann vom 30. Januar 1792, drei Wochen nach Ankunft des Ehepaars in der fränkischen Metropole, mit:

„Mein Schwiegervater hat aufs neue eine *Direction* angefangen, mich so lange gebeten Ihm beizustehen, daß ich endlich mich ergab, und hierher reite [...] Meine Frau hat [...] an ihrer Stimme gewonnen – als *Actrice* hatt sie nunmehr Gelegenheit sich zu bilden, da Sie fast täglich zu thun hat“.

Jeanette debütiert in Nürnberg am 19. Januar als Constanze in Mozarts *Entführung aus dem Serail*; der Theaterzettel verkündet vollmundig:⁹¹

⁸⁸ Im Brief an Großmann vom 30. Januar 1792 (Briefkonvolut wie Anm. 49) grüßt Weyrauch die Frau seines ehemaligen Prinzipals, Margaretha Victoria Großmann, geb. Schroth, als „Fr[au] Gevatterin“. Die genealogischen Fragen zu den Kindern der Weyrauchs bieten der Forschung noch ein ergiebiges Betätigungsfeld (vgl. auch Anm. 122)!

⁸⁹ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1792*, Gotha 1791, S. 280 sowie den Brief Franz Anton von Webers an Markgraf Karl Friedrich von Baden vom 19. Juli 1792. Satori-Neumann glaubt fälschlich an eine Zugehörigkeit zum Hoftheater von Herzog Eugen von Württemberg im schlesischen Carlsruhe; vgl. Bruno Thomas Satori-Neumann, *Die Frühzeit des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791-1798). Nach den Quellen bearbeitet* (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 31), Berlin 1922, S. 73 und 94.

⁹⁰ Briefkonvolut wie Anm. 49.

⁹¹ Theaterzettel Stadtbibliothek Nürnberg. Vincent und Jeanette Weyrauch tragen sich in Nürnberg am 8. September 1792 in das Stammbuch der Elise Vigitill ein (Stammbuch mit

Mit gnädiger Erlaubniß
einer hohen Obrigkeit

wird heute Donnerstags den 19. Januar 1792.

von der

hier anwesenden, Gesellschaft deutscher Schauspieler
aufgeführt;

Die Entführung aus dem
Serail.

Eine große komische Oper in drey Aufzügen,
nach Bregner, und dem unsterblichen Mozart.



Personen:

Selim Pascha,	—	—	Herr Bergen
Kostanze, Geliebte des Selim,	—	—	—
Blonde, Mädchen der Kostanze,	—	—	Demoiselle Frank,
Selimonte,	—	—	Herr Patru.
Pedrisso, Bedienter des Selimonte, und Aufseher über	—	—	—
die Gärten des Pascha,	—	—	Herr Weiß.
Osmin, Ober-Aufseher über das Landhaus des Pascha,	—	—	Herr Weber.
Klaas, ein Schiffer,	—	—	Herr Kömisch.
Ein Janitschar,	—	—	Herr Hofmann.
Ein stummer Verschnittener,	—	—	—
Wache, Verschnittene, Janitscharen.	—	—	—

In der Rolle der Kostanze wird Madame Weyrauch, als ein neues Mitglied unserer Bühne aufzutreten die Ehre haben, und mit ihren, auf den vornehmsten Bühnen Deutschlands schon bekannten Talenten, sowohl als Actrice, als auch in der Komik, sich einem gnädigen, hohen und verehrungswürdigen Publikum geborfamst empfehlen.

Die Arien - Söcher zu dieser Oper, sind im Hause des Directeurs und an der Cassé für 10. Kreuzer zu haben.

Billetts, (welche nur am Tag gelten, da sie gelöst worden) sind zu haben in dem goldenen Vielsche, Apfel in Oberroßsch.

NB. Garderobe und Theater bittet man sowohl bey Proben, als Vorstellungen gütigst zu verschonen.

Der Schauplatz ist in dem hiesigen Opernhaus.

Auf dem ersten Platz zahlt die Person 30. auf dem zweyten 14. auf dem dritten 12. und auf dem letzten 6. Kreuzer.

Der Anfang ist präcise um 5. Uhr.

J. A. v. Weber, Director.

„In der Rolle der Ko[n]stanze wird Madame Weyrauch, als ein neues Mitglied unserer Bühne aufzutreten die Ehre haben, und mit ihren, auf den vornehmsten Bühnen Deutschlands schon bekannten Talenten, sowohl als Actrice, als auch in der Tonkunst, sich einem gnädigen, hohen und verehrungswürdigen Publikum gehorsamst empfehlen.“

Vincent Weyrauch hat hier das Monopol auf „Bouffons und alle komische[n] Rollen“, seine Frau ist allerdings nur eine Sopranistin unter vielen: Genovefa und Josepha von Weber sowie Jeanette Weyrauch geben allesamt „erste Liebhaberinnen in Opern“⁹² – sozusagen ein ‚familieninternes Gipfeltreffen‘. Die Kritik merkt positiv an, alle drei „verdienen mit Recht den Namen sehr verdienstvoller Sängern“⁹³. Tatsächlich scheinen die Opernaufführungen der Weberschen Truppe in Nürnberg überdurchschnittlich gewesen zu sein, denn noch 1793 erinnert sich ein Rezensent: „Die vormals hier residirende Weberische Truppe leistete in diesem Fache alles, was sich von einer reisenden Gesellschaft erwarten läßt.“⁹⁴ Daneben spielt Jeanette Weyrauch auch größere Rollen im Schauspiel, etwa am 5. und 6. September 1792 die Ophelia in Shakespeares *Hamlet* an der Seite ihres Mannes, der die Titelrolle gibt. Zur gleichen Zeit sammelt der fünfjährige Carl Maria von Weber hier seine ersten aktiven Bühnenerfahrungen, u. a. in der genannten *Hamlet*-Aufführung als Page der Königin⁹⁵.

Das Nürnberger Theater gilt unter den reisenden Gesellschaften dieser Zeit als wenig lukrativ, denn die Stadt versucht, aus den Theatervorstellungen soviel Gewinn wie möglich zu erwirtschaften, so daß die Direktoren stets den Bankrott fürchten müssen. Bereits 1776 warnt das *Theaterwochenblatt für Salzburg* bezüglich Nürnberg: „Hier hat ein Prinzipal Mühe so viel heraus-

dem Eintrag von Vincent sowie herausgetrennte Seite mit dem Eintrag der Jeanette in *D-B*, vgl. Abb. S. 64).

⁹² Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, Weimar, Bd. 7, Nr. 10 (Oktober 1792), S. 516.

⁹³ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 8, Nr. 2 (Februar 1793), S. 90f.

⁹⁴ *Briefe über das Theater in Nürnberg und das deutsche Komödienwesen überhaupt. Ein Wort zu seiner Zeit geredt*, [Nürnberg] 1793, S. 44. Die auf Weber folgende Direktion Wetzels / Müllers legte auf die Oper weniger Wert (ebd., S. 43): „Die einzige Klage des hiesigen Publikums (welches übrigens eines der gutmüthigsten auf Gottes Erdboden ist!) betrifft den Mangel an Opern, welche gar selten zum Vorschein kommen.“

⁹⁵ Vgl. Theaterzettel Stadtbibliothek Nürnberg.

zupressen, als der Magistrat vor sich begehrt. Das Theater ist schlecht.“⁹⁶ In einem Rückblick aus dem Jahr 1797 heißt es unter dem bezeichnenden Titel *Barbareien einiger Städte gegen Schauspiel und Theaterunternehmer* unter dem Stichwort *Nürnberg*:⁹⁷

„Die Direktors, die diese Stadt sonst bereißen, waren wahrlich sehr übel daran; für die hohe Gnade, in einem elenden Hause, an der schmutzigsten Straße Nürnbergs gelegen, dessen Aeußeres einem Gefängnisse, und dessen Inneres einer elenden Bierschenke mit schmutzigen Bänken gleicht, spielen zu dürfen, mußte er von jeder Vorstellung den dritten Theil seiner Einnahme an ein hochlöbliches Kriegsamt erlegen⁹⁸. Die Herren von Weeber, Balliou, Wezel und Müller⁹⁹, brachten es endlich durch vieles Bitten und Flehen dahin, daß ihnen der dritte Theil bis auf 12 Fl. von jeder Vorstellung erlassen wurde. Dadurch waren sie aber noch wenig gebessert; denn oft traf es sich, daß sie kaum 36 Fl. einnahmen. – Auch wurden sogenannte B ü c h s e n m ä n n e r noch beibehalten. Mit diesen hat es folgende Bewandniß: sie nehmen an der Casse, wie ein vom Direktor bestellter Cassier, alles Geld ein; nach der Vorstellung versiegelt der Direktor die Büchse, und der Büchsenmann drückt sein Siegel daneben. Am anderen Morgen geht der Direktor auf das Kriegsamt; hier zieht man ihm erstlich die erwehnten [sic] 12 Fl. für die ertheilte Gnade, die sämmtlichen Theater-Unkosten [zu tragen] und noch obendrein 2 Fl. 24 Kr. für die M ü h e d a s G e l d z u z ä h l e n ab. Dazu kommt noch das Unangenehme, daß sowohl der Zettelträger und Requisiteur, wie die übrigen untergeordneten Personen,

⁹⁶ Vgl. „Verzeichniß der Städte ...“ (wie Anm. 31), Nr. 18 (17. Januar 1776), S. 216.

⁹⁷ *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Hamburg, Jg. 1 (1797), Bd. 1, Nr. 2, S. 139f.

⁹⁸ Diesen Fakt bestätigt bereits 1787 Reck: „Die Abgaben, welche die Direktors geben müssen, sind groß – an manchen [sic] Ort unglaublich. Wie zum Beispiel in Nürnberg, wo sie den dritten Theil der Einnahme übersteigen.“; vgl. Reck (wie Anm. 43), S. 55.

⁹⁹ Franz Anton von Weber bespielte das Nürnberger Theater von November 1791 bis September 1792, Christian Wetzel und sein Kompagnon Müller übernahmen die Leitung von Dezember 1792 bis Mai 1793, danach Müller allein von Juni 1793 bis Januar 1794; vgl. Arno Ertel, *Theateraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik (Neujahrsblätter*, hg. von der Gesellschaft für fränkische Geschichte, H. 30), Würzburg 1965, S. 52f. und 105-113. Ein Theaterrichter Balliou ist in Nürnberg nicht nachweisbar. Vielleicht ist Franz Heinrich Bulla gemeint, der im Sommer 1784 einige Vorstellungen in der fränkischen Stadt gab; vgl. ebd., S. 50 und 94.

H. f. 4. 29. E. (2)

Man muß sorgen, ob man glücklich ist,
 sonst sieht man, ob man lacht!

Nürnberg
 8. Sept.
 792

Vins. 3. Prinz zu
 Anhalt-Aschersleben
 v. d. H. v. d. H.
 Jeanette Weyrauch

Jeanette geb. v. Weber, Carl Maria's Wittwe, Tochter, Stille der Unterthanen.

8

Sei es nun
 Von viel und viel schon Leben

H. f. 4. 29. E. (2)

N. 8. Ober 792

Vins. 3. Prinz zu
 Anhalt-Aschersleben
 v. d. H. v. d. H.
 Jeanette Weyrauch

Nürnberg 8. Sept. 1792.
 (2. August 1792. v. Weber's Subskription) v. Weber's Subskription, mit dem

Eintragungen von Jeanette und Vincent Weyrauch in das Stammbuch der Elise Vigittl
 Nürnberg, 8. September 1792 (D-B)

von einem löbl. Kriegsamt selbst bestellt sind; diese kann und darf der Direktor schlechterdings nicht selbst wählen, und wie oft muß er sich von diesen Menschen auf das schrecklichste behandeln lassen, ohne die Macht zu haben, für sein Geld einen andern stellen zu können!“

Hinzu kommt auch hier eine soziale Diskriminierung der Theaterleute:¹⁰⁰

„Der Schauspieler wird wenig geschätzt; gemeine Bierhäuser, wo er sich höchstens die Gewogenheit eines Rusigen (die niedrigste Volksklasse, eigentlich Kupfer- oder Eisenarbeiter) erwerben kann, der ihn dann des Montags in einem abgeschmackten Ritterschauspiele weidlich beklatscht (wenn er, wohl gemerkt, vorher wenigstens zwölf Maas Bier auf Du und Du mit ihm geleert hat) sind die Gesellschaften der Schüler Thaliens.

Kein Schauspieler durfte bei einem Bürger wohnen [...], jeder mußte in einem Wirthshause logiren. Nun wuste [sic] es der Wirth so fein einzurichten, daß des Schauspielers Gage jede Woche richtig drauf gehen mußte. Ja sahen sie, daß er einigermaßen gute Sachen hatte; so war es nicht selten, daß auch diese noch zurückbleiben mußten.“

Somit verwundert es nicht, daß sich die Weyrauchs erneut vom Familienunternehmen trennen wollen und eine Stellung suchen, die größere Sicherheit gewährt, erst recht, als Vater Weber im September 1792 wiederum in finanzielle Bedrängnis gerät und Nürnberg verlassen muß. Franz Anton von Weber geht nach Ansbach, um dann im März 1793 in Bayreuth einen Neuanfang zu wagen.

Karriere-Höhepunkt Weimar

In Bayreuth sind die Weyrauchs schon nicht mehr Mitglieder der Weberischen Gesellschaft; sie wenden sich im Februar 1793 nach Weimar. Ihre dortigen Debüts gibt Jeanette – erneut schwanger – mit der Partie der Sängerin in Friederike Ungers *Mondkaiser* (19. Februar), als Eulalia in Kotzebues *Menschenhaß und Reue* (21. Februar) und „mit verdientem Beyfalle“¹⁰¹ als Constanze in Mozarts *Entführung* (23. Februar); am 26. Februar ist sie in der Erstaufführung von Jüngers Lustspiel *Eveline* in der Titelrolle zu erleben.

¹⁰⁰ *Journal für Theater und andere schöne Künste* (wie Anm. 97), Jg. 1 (1797), Bd. 1, Nr. 2, S. 140f.

¹⁰¹ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 8, Nr. 3 (März 1793), S. 146.

Die erste Vorstellung ihres Mannes folgt am 28. Februar mit der Titelrolle von Dittersdorfs *Hieronymus Knicker*¹⁰². Am 4. März unterzeichnet Vincent Weyrauch den Anstellungsvertrag für sich und seine Frau auf ein Jahr („von Ostern dieses Jahres bis Ostern 1794“); die wöchentliche Gage beträgt 16 Taler. Jeanette sind in erster Linie die „Liebhaberinnen in der Oper und auch in Trauer- und Lustspielen“ zugeteilt, ihr Mann soll „in komischen Opern *Buffons* und in *Serieusen* andere Baß-Rollen, in Stücken aber Alte, Greiße und andere ihm von der Ober-Direction zu geteilt werdende Rollen“ geben¹⁰³. Wenig später, am 24. April 1793, bringt Jeanette Weyrauch eine Tochter zur Welt (Karolina Victoria Charlotta Johanna Weyrauch, genannt Victorine) – Zeit zum Pausieren bleibt kaum: am 18. April steht die werdende Mutter noch als Hedwig in Dittersdorfs Oper *Das rothe Käppchen* auf der Bühne, am 23. Mai gibt sie in der Erstaufführung von Sodens Trauerspiel *Ignez de Castro* bereits wieder die Titelrolle.

Das unglaubliche Arbeitspensum, daß Sänger-Schauspieler in dieser Zeit allgemein zu bewältigen haben, wird anschaulich, wenn man sich allein die Opernpartien vor Augen führt, welche die Weyrauchs zwischen Februar 1793 und April 1794 in Weimar bzw. bei Gastspielen in Lauchstädt und Erfurt singen. In dieser Saison steht Dittersdorf im Zentrum des musikalischen Repertoires mit *Der Schiffspatron* (Rollen: Oberamtmann, Hannchen, ab 16. März 1793 = EA), *Der Hufschmied* (Meister Nagel, Hannchen, 11. April 1793 = EA), *Das rothe Käppchen* (Nitsche, Hedwig, ab 18. April 1793), *Apotheker und Doktor* (Apotheker Stößel, Leonora, ab 1. Juni 1793) und *Hokus Pokus* (Zachäus Mantelbret, Florentine, ab 8. Juni 1793). Im *Hieronymus Knicker*, dessen Titelrolle Vincent Weyrauch für sein Debüt gewählt hatte, singt seine Frau zudem ab 16. Juli 1793 das Röschen. Zweites Repertoire-Standbein ist Mozart mit der *Entführung aus dem Serail* (neben

¹⁰² Vgl. *Annalen des Theaters*, Nr. 20, 1797, S. 73 und *Theater-Kalender, auf das Jahr 1794*, Gotha 1793, S. 337. Zum Weimarer Repertoire vgl. besonders die Theaterzettel in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek (nachfolgend: HAAB) in Weimar, ZC 120; EA = Erstaufführung.

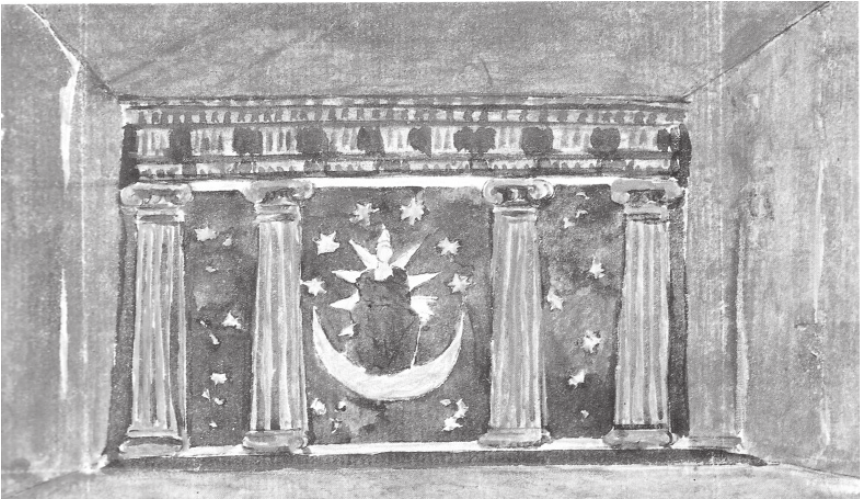
¹⁰³ Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv (nachfolgend: THSA), Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002, Vertrag = Bl. 1-3 (Zitate Bl. 1r); weiteres Exemplar ebd., Bl. 16-19r. Kurze Zeit später unterzeichnet Weyrauch für sich und seine Frau auch die neu erlassenen *Theater Gesetze für die Weimarsche Hof-Schauspieler Gesellschaft* vom 7. März 1793 (Weimar THSA, Bestand Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters Weimar 1/1, Bl. 12-17).

Jeanette als Constanze tritt ihr Mann ab 7. September 1793 als Osmin auf), der *Hochzeit des Figaro* (Gräfin, Figaro, ab 24. Oktober 1793 = EA) und der *Zauberflöte* (Papageno, Königin der Nacht, ab 16. Januar 1794 = EA). Bedingt zum Mozart-Repertoire ist auch das Pasticcio *Die theatra- lischen Abenteuer* zu rechnen, in dem Christian August Vulpius Musik aus dem *Schauspieldirektor* mit Nummern aus Cimarosas Oper *L'impresario in angustie* und verschiedenen weiteren Einlagen verband (Lorenzo ab 25. April 1793, Isabella ab 29. Juni 1793). Hinzu kommen weitere italienische Opern in deutscher Übersetzung: Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode* = *Im Trüben ist gut fischen* (Hannchen, Heinrich, ab 25. Mai 1793 = EA), Salieris *La cifra* = *Das Kästchen mit der Chiffre* (Verwalter, Therese, ab 3. August 1793 = EA), Martin y Solers *L'arbore di Diana* = *Der Baum der Diana* (Doristo, Diana, ab 10. Oktober 1793 = EA) und Paisiellos *Il re Teodoro in Venezia* = *König Theodor in Venedig* (Thadeus, Lisette, ab 30. Januar 1794 = EA). Seltener sind französische Werke in deutschen Übersetzungen wie Grétrys *Richard Coeur de Lion* = *Richard Löwenherz* (Williams ab 11. Mai 1793, Margaretha ab 11. August 1793), in anderen wirkt nur Vincent Weyrauch mit: Audinots *Le tonnelier* = *Der Faßbinder* (Monsigny zugeschrieben, Rolle: Meister Martin, 2. Mai 1793) und Dalayracs *Les deux petits Savoyards* = *Die beiden Savoyarden* (Amtmann, ab 21. November 1793 = EA).

Trotz großer Erfolge des Ehepaars, etwa in der *Zauberflöte*, verlängern die Weyrauchs ihren Vertrag nicht; am 23. Dezember 1793 schickt Vincent Weyrauch ein entsprechendes Schreiben an Goethe¹⁰⁴. Der Grund für den Weggang aus Weimar ist nicht eindeutig, möglicherweise lockte eine höhere Gage. Zu Ostern verlassen die Weyrauchs die Weimarer Bühne und wenden sich gemeinsam mit weiteren Kollegen nach Frankfurt am Main¹⁰⁵ – in ihrer

¹⁰⁴ Vgl. Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002, Bl. 5 (Rück- sendung des Vertrages an Goethe).

¹⁰⁵ *Zeitung für Theater und andre schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Leipzig, Nr. 12 (1794), S. 258. Die bei Huschke angegebene Kündigung des gesamten Theater-Ensembles durch Goethe zum Osterfest 1794 ist falsch datiert; vgl. Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756-1861*, Weimar 1982, S. 33. Goethes diesbe- zügliches Schreiben stammt vom 24. Dezember 1792 (nicht 1793; also vor dem Engage- ment der Weyrauchs) und betraf Kündigungen zum Osterfest 1793; vgl. *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. II/27: *Amtliche Schriften*, Teil II, hg. von Irmtraut und Gerhard Schmid, Frankfurt am Main 1999, S. 142 (Original in Weimar THSA, Bestand Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters Weimar 1/1, Bl. 6).



Die *Zauberflöte* in Weimar 1794
 Goethes Entwurf zum Auftritt der Königin der Nacht (Jeanette Weyrauch) und
 Vorbereitungen hinter der Bühne (Aquarell von Georg Melchior Kraus)

Abschiedsvorstellung am 12. April 1794 stehen sie als Königin der Nacht und Papageno auf der Bühne (zum 12. Mal seit der Premiere am 16. Januar).

Der Wechsel nach Frankfurt zahlt sich allerdings nicht aus. In Weimar sehr beliebt, kann das Ehepaar am Main nicht recht Fuß fassen. So meldet beispielsweise der Mannheimer *Theater-Kalender* rückblickend, daß Jeanette bei ihren Debüts als Mozartsche Constanze (21. April), Königin der Nacht (27. April) und Hannchen (in Sartis *Im Trüben ist gut fischen*, 29. April) „nicht sonderlich“ gefiel¹⁰⁶. Immerhin ist die Presse zu Beginn im großen und ganzen noch recht angetan; Jeanette Weyrauch wird als Sängerin gelobt: „Ihre Stimme ist nicht sehr stark, hat aber etwas angenehmes, und besonders eine schöne reine Höhe.“ Im selben Bericht heißt es zu ihrem Mann: „Herr Weyrauch [...] ist auf dem Theater ganz zu Hause, und weiß sich zu benehmen, auch scheint er in jeder Rücksicht ein sehr gutes brauchbares Subjekt für das Theater zu seyn.“¹⁰⁷ Freilich diagnostiziert man bei ihm bereits nach seinen ersten beiden Auftritten als Hieronymus Knicker (26. April) und als Papageno (27. April) stimmliche Defizite¹⁰⁸. Mutter Goethe meldet am 5. Mai aus Frankfurt nach Weimar:¹⁰⁹

„Herr Weyrauch debüti[r]te als Hironimus Knicker und gefiel recht gut – desgleichen auch Madam als Konstanse in der Entführung – von Anfang war sie etwas verpfüpfst¹¹⁰ – den[n] es war das Hauß gedrückt[t] voll – gegen das Ende gings besser – auch wurde sie durch applaudiren

¹⁰⁶ *Theater Kalender. Mannheim 1795*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim 1794, 2. Abt., S. 100.

¹⁰⁷ *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 9, Nr. 6 (Juni 1794), S. 282.

¹⁰⁸ Darauf weist nicht nur dieser Frankfurter Bericht hin; auch in den *Rheinischen Musen* heißt es nach dem Abgang Weyrauchs aus Weimar im Vergleich zum neu engagierten Franz Anton Gatto: „Man vermißt W e y r a u c h! ob er schon weit weniger S ä n g e r ist“; vgl. *Rheinische Musen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 3, 11. Stück, S. 272f. Karoline Jagemann erinnert sich, daß Weyrauch „den Mangel an Stimme durch ein angenehmes Spiel ersetzte“; vgl. Eduard von Bamberg (Hg.), *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann. Nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit*, Dresden 1926, S. 89. Im Frühjahr 1785 hatte der junge Weyrauch in Weimar hingegen „in einigen Opern, wegen seines angenehmen Basses, gefallen“; vgl. *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Nr. 2, 1789, S. 53.

¹⁰⁹ Johann Caspar Goethe, Cornelia Goethe, Catharina Elisabeth Goethe, *Briefe aus dem Elternhaus*, Zürich und Stuttgart 1960, S. 660. Die im Brief angesprochenen Textprobleme in der *Zauberflöte* resultierten wohl aus den verschiedenen Fassungen, die in Weimar und Frankfurt gespielt wurden.

¹¹⁰ Vermutlich Familiensprache, gemeint ist nervös.

aufgemuntert – aber als Königin der Nacht – da konnte sie kein Wort von der Rolle – da war mir angst und bange – das zweyte mahl ging aber besser – das Hanchen im Trüben ist gut fischen – hat sie recht brav gespielt und gesungen.“

Doch nach und nach wächst die Ablehnung durch das Publikum, so daß Catharina Elisabeth Goethe ihrem Sohn am 5. Oktober 1794 über die Weyrauchs berichten muß: „hir wolte es mit ihnen gar nicht gehen“; zu Jeanette Weyrauchs letztem Auftritt als Lilla in *Una cosa rara* fügt sie hinzu: „keine Hand hat sich gerührt“¹¹¹.

Bald sehnt man sich nach Weimar zurück, so daß die Weyrauchs erneut Kontakt nach Thüringen aufnehmen. Dabei versichern sie sich der Fürsprache der Herzogin Luise Augusta von Sachsen-Weimar¹¹², die Goethe tatsächlich die Wiederanstellung der Weyrauchs ans Herz legt¹¹³. Vincent Weyrauch begründet in seinem Schreiben an Goethe vom 22. August 1794 den Wunsch, nach Weimar zurückzukehren, freilich nicht mit dem Hinweis auf den ausbleibenden Erfolg in Frankfurt, vielmehr sei es die Angst vor den heranrückenden französischen Revolutionstruppen, die ihn einen erneuten Wechsel nach Weimar erhoffen lasse; dabei taktiert er geschickt, weist auf ein Engagements-Angebot aus Prag hin, schreibt aber auch, wieviel lieber ihm die Neuanstellung in Weimar wäre¹¹⁴.

Goethe bietet dem Ehepaar daraufhin einen neuen Vertrag „auf drey Jahre“ ab Herbst (Michaelis = 29. September) 1794 an¹¹⁵. Schon am 19. September meldet der Weimarer Korrespondent der *Rheinischen Musen*, daß die Weyrauchs „zur allgemeinen Freude des Publikums“ nach Weimar zurückkehren¹¹⁶. Am 24. Oktober stehen sie schließlich als Nardo und Hortensia in

¹¹¹ *Briefe aus dem Elternhaus* (wie Anm. 109), S. 673.

¹¹² Brief von Vincent und Jeanette Weyrauch an Herzogin Luise Augusta von Sachsen-Weimar vom 22. August 1794; vgl. *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*, hg. von Karl-Heinz Hahn, Bd. 1, Weimar 1980, S. 324, Nr. 1029.

¹¹³ Brief vom August 1794 an Goethe in: *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 1, S. 326, Nr. 1034.

¹¹⁴ Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002, Bl. 7-8. Weiterer Brief Weyrauchs an Goethe vom 1. September 1794, die Gage betreffend, ebd., Bl. 9.

¹¹⁵ Briefe an Vincent Weyrauch vom 27. August und (8.?) September 1794 in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen („Sophien-Ausgabe“), Bd. IV/10, Weimar 1892, S. 182f., Nr. 3077 sowie S. 188, Nr. 3082; vgl. auch Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002, Bl. 6.

¹¹⁶ *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 2 (1794), H. 2, 8. Stück, S. 187.

der Erstaufführung von Cimarosas Oper *Die vereitelten Ränke* (*Le trame delusi*) wieder auf der dortigen Bühne¹¹⁷ und werden „als alte Bekannte, mit Beifall“ empfangen¹¹⁸. Ein neuer Anstellungsvertrag wurde offenbar nicht aufgesetzt, erst am 19. Mai 1797 unterzeichnet Vincent Weyrauch eine Nachschrift zum alten, 1793 abgeschlossenen Vertrag, die besagt, daß:¹¹⁹

„[...] Herr und Madam Weyrauch, welche zu Ostern 1794 zum Frankfurter Theater gegangen, von Michaelis 94 an aber sich wiederum bis zu Michael 1797 zum Weimarischen Theater unter vorgedachten Bedingungen und für eine *resp.* Zulage von Zwey Thalern wöchentlich [engagiert hätten], wofür Madam Weyrauch alle und jede Garderobestücke zu stellen versprach [...]“.

In den Jahren zwischen 1793 und 1797 in Weimar darf man wohl den Höhepunkt in der Bühnenkarriere der Jeanette Weyrauch vermuten; sie singt weiter die großen Mozart-Partien Constanze, Königin der Nacht, Gräfin und nun auch Donna Elvira in *Don Giovanni* (ab 13. Dezember 1794) sowie Fiordiligi (= Lotte) in *Così fan tutte* (= *So sind sie alle*, EA 10. Januar 1797); daneben die Titelpartie in Anfossis *Circe* (EA 22. November 1794), die Laura Windsor in Wenzel Müllers *Sonnenfest der Braminen* (EA 31. Januar 1795), Isabella in Martin y Solers *Una cosa rara* (ab 6. April 1795), Lucinde in Goethes *Claudine von Villa Bella* mit Musik von Reichardt (EA 30. Mai 1795), Luise in Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben* (ab 24. Juni 1795), Rosalia in Dittersdorfs *Apotheker und Doktor* (ab 12. Juli 1795), Hannchen in Panecks *Die christliche Judenbraut* (ab 16. August 1795), die Fee Pirifrima (bzw. Perifrima) in W. Müllers *Zauberzither* (EA 17. Oktober 1795), Clarisse in Paisiellos *Gli astrologi immaginari* = *Die eingebildeten Philosophen* (ab 29. Oktober 1795), Juno in Süßmayrs *Die neuen Arkadier* (EA 2. Februar 1796), Henriette in W. Müllers *Sonntagskind* (EA 29. März 1796), Amanda in Wranitzkys *Oberon* (EA 28. Mai 1796), Prosper in Dalayracs *Le nouveau Robinson* = *Die Wilden* (EA 24. Oktober 1796), Karoline in Cimarosas *Il matrimonio segreto* = *Die heimliche Heirat* (EA 3. Dezember 1796), Kalypso in Hoffmeisters *Telemach* (EA 11. Februar 1797) sowie Elvira in Winters *Das unterbrochene*

¹¹⁷ Vgl. *Theater Kalender. Mannheim 1796*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim 1795, 2. Abt., S. 9.

¹¹⁸ *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 2 (1794), H. 3, 10. Stück, S. 238.

¹¹⁹ Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002, Bl. 3v-4r.

Opferfest (EA 10. Juni 1797). Bei der Erstaufführung von Schillers *Kabale und Liebe* am 1. August 1796 in Lauchstädt ist sie die Lady Milford, bei der Erstaufführung von Shakespeares *Viel Lärm um Nichts* in Heinrich Beckss Bearbeitung *Die Quälgeister* spielt sie am 8. November 1796 die Emilie (bei Shakespeare = Hero); mehrfach stehen die Weyrauchs gemeinsam mit dem gefeierten Iffland während seiner Weimar-Gastspiele (28. März bis 25. April 1796 sowie 24. April bis 4. Mai 1798) auf der Bühne¹²⁰. Jeanette Weyrauch ist eine Stütze des Weimarischen Ensembles, und so verwundert es nicht, daß 1794 sogar ein gestochenes Porträt der Sängerin erscheint (s. S. 36)¹²¹.

Doch bald häufen sich die Probleme. Die Direktion zeigt sich wenig erfreut, daß Jeanette krankheitsbedingt bzw. aufgrund von mindestens drei weiteren Schwangerschaften¹²² immer wieder ausfällt. 1796 kommt das Ehepaar zudem in finanzielle Bedrängnis, als der stellungslose Edmund von Weber sich in Weimar niederläßt¹²³ – sein Unterhalt kommt Schwager

¹²⁰ Alle Daten nach den Theaterzetteln (Weimar HAAB, ZC 120).

¹²¹ Gerber gibt als Publikationsort einmal Weimar, einmal Nürnberg an; vgl. Gerber (wie Anm. 4), Sp. 534 und 732.

¹²² Franz Kirms berichtet in Briefen an Goethe 1795, 1797 und 1798 von einer Schwangerschaft; vgl. *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 1, Weimar 1980, S. 389, Nr. 1291 (26. April 1795 über Geburt), Bd. 2, Weimar 1981, S. 188, Nr. 639 und S. 197, Nr. 676 (5. und 19. März 1797 über bevorstehende Geburt), Bd. 2, S. 407f., Nr. 1488 (23. September 1798, Mad. Weyrauch ist hochschwanger). Tatsächlich pausierte Jeanette laut Theaterzetteln auf der Bühne zwischen 7. April und 15. Mai 1795 (nur eine Vorstellung am 21. April), zwischen 26. März und 5. Juni 1797 sowie zwischen 10. September und 19. Oktober 1798. Unbekannt ist, wieviele Kinder der Weyrauchs überlebten; bezeugt sind in späterer Zeit bislang nur die Tochter Victorine (1793-1850) und ein Sohn August (vgl. Webers Tagebuch vom 28. Mai 1817, evtl. identisch mit dem 1798 in Weimar und 1809 in Bamberg genannten Sohn, vgl. w. u.). Eine Tochter verstarb am 4. September 1793 in Erfurt; laut Kirchenbuch von St. Lorenz in Erfurt war dieses Kind zum Zeitpunkt des Todes 15 Monate alt, müßte also im Juni 1792 in Nürnberg geboren sein; vgl. Satori-Neumann (wie Anm. 89), S. 90. Seine Bitte um eine Gehaltserhöhung im Brief an Goethe vom 18. März 1797 begründet Weyrauch mit dem Hinweis „auf meine seit meinem Hiersen sich mehrende Familie, und mein bekanntes Unglück [in] Ansehung meiner Kinder“ (Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002, Bl. 10r-11r; Zitat Bl. 10v); möglicherweise sind mit dem nicht näher bezeichneten „Unglück“ weitere Todesfälle unter den Kindern gemeint.

¹²³ Vgl. Weimarer Eintragungen in sein Stammbuch (wie Anm. 20) von Karl Horny (16. Juni 1796) und Jeanette Weyrauch (19. Juni 1796). Am 30. April 1796 schreibt Edmund von Weber in Weimar an Kirms und berichtet über seine schlechte wirtschaftliche Lage, die durch Krankheit seines Kindes bedingt ist; vgl. *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 2, S. 66, Nr. 177.

Vincent Weyrauch „sehr hoch zu stehen“¹²⁴. Weit unangenehmer wird die Situation freilich, als im Februar 1797 Karoline Jagemann in Weimar debütiert. Ein Unglück für die Weyrauch, denn die Jagemann ist nicht nur die bessere Sängerin; Herzog Carl August hat ein Auge auf die neu angestellte junge Künstlerin geworfen und macht sie sowohl zur Hofsängerin als auch zu seiner Favoritin. Damit ist die Jagemann in Weimar als erste Sängerin unanfechtbar. Bereits kurze Zeit nach deren Debüt scheint es zu unschönen Auseinandersetzungen gekommen zu sein, woraufhin Hofkammerrat Franz Kirms, Mitglied der Theaterdirektion, das Ehepaar Weyrauch im Brief an Goethe vom 4. März als „Inbegriff von Niederträchtigkeiten“ beschimpft¹²⁵. Tatsächlich kämpft Jeanette Weyrauch mit allen Mitteln: In der Vorstellung des *Oberon* von Wranitzky am 6. Juni 1797, in der die Jagemann die Titelpartie und die Weyrauch die Amande singt, putzt Caroline von Egloffstein die Weyrauch mit fürstlichen Kleidern und Schmuck heraus, damit diese die Jagemann auf der Bühne aussteche, allerdings ohne Erfolg¹²⁶.

Laut Aussagen der Jagemann ist bei ihrem Eintreffen 1797 Jeanette Weyrauch die einzige nennenswerte Sängerin des Weimarer Theaters; in ihren Erinnerungen findet die Geliebte des Herzogs allerdings eher herablassende Worte dafür: „Außer Herrn Benda [...] und Madame Weyrauch, die ohne musikalische Kenntnisse und Vortrag das Verdienst besaß, mit einem dünnen Organ über das dreigestrichene F hinauszusingen, gab es niemanden, der sich Sänger hätte nennen können.“¹²⁷ Die relativ kleine Stimme der Weyrauch, die die Jagemann anspricht, wird auch in anderen Quellen erwähnt; ansonsten zeugen die Äußerungen allerdings von wenig Takt und wohl auch von etwas Neid, denn die Jagemann hatte, ungeachtet ihrer Fähigkeiten, Probleme mit sehr hoch liegenden Sopranpartien¹²⁸. Bezeichnenderweise sang sie in

¹²⁴ Brief von Franz Kirms an Goethe in: *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 2, S. 67, Nr. 181 (1. Mai 1796). Anfang 1797 ist Edmund von Weber dann in Hildburghausen; am 16. Februar trägt sich Carl Maria von Weber dort in sein Stammbuch (wie Anm. 20) ein.

¹²⁵ Vgl. *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 2, S. 186, Nr. 634.

¹²⁶ Vgl. Brief von Christiane von Goethe an ihren Mann vom 7. Juni 1797, bei Hans Gerhard Gräf (Hg.), *Goethes Briefwechsel mit seiner Frau*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1916, S. 121.

¹²⁷ Bamberg (wie Anm. 108), S. 89.

¹²⁸ Vgl. dazu Kirms' Brief an Goethe vom 19. November 1799, nach *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 3, Weimar 1983, S. 141, Nr. 443.

Mozarts *Titus* den Sextus, während Jeanette Weyrauch die Vitellia gab (EA 21. Dezember 1799). Nach heutigen Gesichtspunkten wären den beiden Sängerinnen sicher ganz unterschiedliche Fächer zugeteilt worden, doch 1797 konnte es in Weimar nur eine erste Sängerin geben!

Am 15. August 1797 erscheint zudem Friedrich Wilhelm Hermann Hunnius in Weimar, der, wie Vincent Weyrauch, als Buffo in komischen Opern, Baß in ernsten Opern und für Partien eines Alten im Schauspiel engagiert wurde¹²⁹. Hunnius' Frau Anna Katharina debütierte am 25. September bzw. 5. Oktober 1797 ausgerechnet mit zwei Partien, die bislang Jeanette Weyrauch gesungen hatte: Isabella in *Una cosa rara* und Diana in Martin y Solers *Baum der Diana*. Den Weyrauchs sind somit gefährliche Konkurrenten erwachsen, die sie zu Recht um ihren Status am Theater, vor allem aber um ihre Partien bangen lassen. Vincent Weyrauch, der Goethe erst im Frühjahr 1797 um die Verlängerung des Vertrages gebeten hatte, ohne freilich eine erhoffte Gehaltserhöhung durchsetzen zu können¹³⁰, nimmt daher eine nicht näher beschriebene „Demüthigung“ seiner Frau während des Lauchstädt-Gastspiels (18. Juni bis 16. August 1797)¹³¹ zum Anlaß, die Theaterdirektion zu einer Klärung der Situation zu drängen, und droht sogar damit,

¹²⁹ Vgl. Satori-Neumann (wie Anm. 89), S. 133f. Hunnius, der bereits 1786-88 und 1791-93 in Weimar gespielt hatte, war bis zur Fastenzeit 1797 am Salzburger Theater unter der Direktion von Lorenz Hübner und Giuseppe Tomaselli engagiert, gemeinsam mit Aloisia (Louise) Spitzeder (1779-1806), die im Mai 1797 Edmund von Weber heiratete; vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, Gotha 1797, S. 242f.

¹³⁰ Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002: Bl. 10r-11r Weyrauchs Brief an Goethe vom 18. März 1797 mit Bitte um Vertragsverlängerung und Gehaltserhöhung; Bl. 11v Goethes Antwort vom 19. Mai 1797 betreffend Vertragsverlängerung bis Ostern 1799 ohne Gehaltserhöhung; Bl. 3v-4r Nachschrift vom 19. Mai 1797 zum bestehenden Vertrag, um „unter den zeitherigen Bedingungen den Contract bis zu Ostern 1799 zu erneuern“ (weitere Exemplare Bl. 14 und 19); Bl. 12 Weyrauchs Brief an Goethe vom 21. Mai 1797 – er nimmt die Bedingungen an, obwohl ihm die Magdeburger Direktion „einige Thaler mehr“ geboten habe, bittet aber um einen Vorschuß für die Fahrt nach Lauchstädt, den er im Winter zurückzahlen will. Vgl. auch *Goethes Werke* (wie Anm. 115), Bd. IV/12, Weimar 1893, S. 125f., Nr. 3549.

¹³¹ Christiane von Goethe meldet ihrem Mann am 16. August 1797, daß in Lauchstädt „der Lärm mit der Jagemann gar zu groß ist“; vgl. Gräf (wie Anm. 126), Bd. 1, S. 143. Der ungeheure Erfolg der Sängerin, aber auch die offensichtliche Bevorzugung, die ihr von seiten des Hofkammerrats Kirms zuteil wurde, dürfte zu neuen Konflikten innerhalb des Ensembles geführt haben.

die Vertragsverlängerung rückgängig zu machen. Am 7. September 1797 schreibt er aus Rudolstadt an die Theaterdirektion:¹³²

„*Hohe Oberdirection!*

Die durch neue Engagements geänderten Verhältnisse versprechen mir und meiner Frau für jezt und die Zukunft eine so zweideutige *Lage* daß ich gezwungen bin zur Beförderung meiner Ruhe um eine genaue Bestimmung unsrer Rollenächer, und Schuz gegen jede Beeinträchtigung, deren wir bereits manche erfahren, zu bitten.

Ihnen ist aus ältern Beispielen bekannt meine Bereitwilligkeit den *hohen* Wünschen gefällig zu seyn, wie auch die Fügsamkeit, womit ich auch manche harte Behandlung ertrug; allein der Vorfall in Laugstadt [sic] und Demüthigung meiner Frau hat mich und sie gekränkt, was kann ich mir von der Zukunft versprechen?

Ich habe bey Ankunft des H: *Hunnius* zwar zum Behuf seines Debüts nach angenommener Sitte jedes Theaters die Rolle des *Leporello* abgegeben, obgleich ich selbe noch nicht gespielt¹³³, allein man hat sie mir wieder aufs neue abgenommen; diese Beeinträchtigung ist *contract-*wiedrig, und was kann mich gegen ähnliche sichern die meiner Ruhe und häuslichem Glück so sehr entgegen sind.

Daraus wird nun klar daß ich gezwungen bin eine *hohe Oberdirection* unterthänig zu ersuchen diesen Beschwerden abzuhelfen oder mich des neuen *Contracts* der zu *Michaeli* angehen soll zu überheben, da er nur dazu dienen würde mir wie bisher bey Kränkungen ein quälendes Stillschweigen aufzulegen. In Erwartung einer günstigen Entscheidung verharret

Einer hohen Oberdirection

ergebenster Diener

Weyrauch

Rudolstadt d. 7^{te} 7bris

[1]797.“

¹³² Weimar THSA, Slg. Pasqué C I, Bl. 259-260; vgl. auch Ernst Pasqué, *Goethe's Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt*, Leipzig 1863, Bd. 2, S. 170f.

¹³³ Laut Theaterzettel (Weimar HAAB, ZC 120) war Weyrauch bereits am 2. Juli 1797 als Leporello in Mozarts *Don Giovanni* besetzt (vorher Masetto: ab 13. Dezember 1794, bzw. Titelpartie: ab 3. August 1795); unklar ist, ob er kurzfristig ausfiel bzw. umbesetzt wurde, oder ob die Behauptung im Brief, er habe die Rolle noch nicht gespielt, falsch ist. Am 25. August 1797 stellte Hunnius den Leporello dar, ab 22. Januar 1798 dann Weyrauch.

Wie tief die Kränkung tatsächlich sitzt und wie ernst es den Weyrauchs mit dem Weggang aus Weimar ist, das bezeugt besonders das Begleitschreiben an einen „Freund“ – eventuell an Kirms (?) – vom selben Tag¹³⁴. Ganz offen bekennt Weyrauch, daß die für das Theater vorteilhaften Neueinstellungen der Jagemann und des Ehepaars Hunnius bei den Weyrauchs Zukunftsängste auslösen: „Ich sehe leider daß die Verhältnisse nicht die alten sind [...]. So wie jetzt die Verhältnisse sind kann ich als redlicher Mann nicht bestehen, und mein häusliches Glück ist vernichtet, und ohne diesem ist die Folge eine Hölle auf Erden.“ Er bittet um Unterstützung bei der heiklen Auflösung der Vertragsverlängerung mit dem resignierenden Hinweis: „Denken Sie paar Jahre zurück, wo wir Ihrem Theater von einigem Werth und Nutzen waren“.

Zwar kann man den Unmut der Weyrauchs vorerst dämpfen, aber die Situation bleibt unverändert; das Ehepaar – er 32, sie noch nicht 30 Jahre alt – wird ins zweite Glied abgedrängt und fühlt sich zurückgesetzt. Den „Absturz“ Jeanette Weyrauchs bezeugt eindrücklich ein Bericht über das Weimarer Theater aus dem Jahr 1800, in dem sie mit der Jagemann verglichen wird:¹³⁵

„Die neue Sängerin [Jagemann] vernichtete sie schon in den ersten Tagen fast ganz und gar. Kaum bemerkte man die alte Virtuosin nah an der Seite der neuen; und sahe bald genug, wie wohlfeil man dort seinen Beyfall hingegeben hatte – an drei oder vier hohe Töne einiger Bravour-Arien der Königin der Nacht in der Zauberflöte. Diese vergessene Sängerin ruft aber durch eben jene vier Zaubertöne, die ihrer Ueberwinderin versagt sind, von Zeit zu Zeit in gedachter Oper ihr verlornes Andenken wieder auf einen Augenblick ins Leben zurück. Sie ist und bleibt auf dem weimarischen Theater die Königin der Nacht; Dem. Jagemann aber die Königin des Tages.“

Jeanette Weyrauch verliert zwar nicht so viele ihrer Rollen, wie sie befürchtet hatte – als Constanze sowie als Prosper in den *Wilden* alterniert sie mit der Jagemann und die Königin der Nacht probiert die Konkurrentin nur ein einziges Mal (6. April 1799), um sie dann wieder abzugeben; auch Frau Hunnius springt nur einmal – während der Schwangerschaft der Weyrauch – als Donna Elvira ein (11. September 1798). Auffallend ist beim Blick auf die Besetzungszettel freilich, daß die Weyrauch durch die Konkurrenzsitua-

¹³⁴ Weimar THSA, Slg. Pasqué C I, Bl. 261-262 (Zitate Bl. 261r/v).

¹³⁵ „Bemerkungen über Weimar“ (wie Anm. 36), S. 383.

tion bei Neueinstudierungen nun kaum noch neue, jedenfalls keine dankbaren Rollen mehr erhält, sieht man einmal von der Vitellia in Mozarts *Titus* ab. Da tröstet auch der Erfolg der nachfolgenden Generation wenig: die Tochter Victorine Weyrauch versucht ihre ersten Schritte auf der Bühne in Kinderrollen, und auch ein Sohn („Weyrauch jun.“) ist am 22. Oktober 1798 als Carl in Ifflands *Der Spieler* an der Seite seiner Eltern (in den Rollen der Baronin und Jacobs) angekündigt¹³⁶.



Das Weimarer Hoftheater nach dem Umbau durch Nikolaus Thouret 1798
Stich mit Initialen „S. W.“ (um 1800)

Persönliche Querelen vergiften die Atmosphäre am Weimarer Theater zusätzlich. So berichtet Christian Carl Heinrich Schall in einem Brief an Franz Kirms vom 24. August 1799 über Kränkungen Jeanette Weyrauchs durch die machtbewußte Jagemann, welche ohnehin „auf Alle von Oben herab“ sehe und „sich ohne Ursache die ganze Gesellschaft zu Feinde“ mache¹³⁷. Recht primadonnenhaft nutzt die Mätresse des Herzogs offenbar ihre Vorzugsstellung aus, in dem Bewußtsein, daß die Direktion sie gewähren lassen müsse. Für die Weyrauchs ist das Maß voll. Unter dem Vorwand, in Weimar „mit

¹³⁶ Theaterzettel in Weimar HAAB, ZC 120; Rollen der Victorine Weyrauch: Fritz in Bretznerns *Räuschgen* am 22. November 1796; Fritz Lestenfeld in Ifflands *Frauenstand* am 9. März 1797; Bärchen in Ifflands *Hagestolzen* am 14. November 1797, 21. Juli 1798, 27. April 1799 und 16. Juni 1799; Infantin Klara Eugenia in Schillers *Don Carlos* am 9. Dezember 1797; Ludwig von Wittelsbach in Babos *Otto von Wittelsbach* am 23. Dezember 1797, Bärchen in Kotzebues *Lohn der Wahrheit* am 30. März, 4. September und 2. Dezember 1799, Azo in Zschokkes *Zauberin Sidonia* am 13. Mai 1799, Fritz in Gemmingens *Der deutsche Hausvater* am 23. September 1799.

¹³⁷ Vgl. Pasqué (wie Anm. 132), Bd. 2, S. 173.

der Gage nicht mehr leben“ zu können¹³⁸, bitten sie um ihre Entlassung und nehmen ein verlockend scheinendes Angebot vom Petersburger deutschen Theater freudig an. Am 31. Dezember 1799 bestätigt die Weimarer Direktion die Kündigung der Weyrauchs¹³⁹; zu Ostern 1800 kehrt das Ehepaar Weimar den Rücken¹⁴⁰, nachdem beide sich am 2. April 1800 in Dittersdorfs Oper *Hieronymus Knicker* in der Titelrolle bzw. als Luise gemeinsam von ihrem Publikum verabschiedet hatten¹⁴¹.

Danzig / Königsberg / Petersburg

Das Pech verfolgt die Weyrauchs: Aufgrund fehlender Papiere verwehrt man ihnen die Einreise nach Rußland, während ihre Koffer ungehindert nach Petersburg expediert werden. Mit einem Engagement bei der Schuchischen Gesellschaft, die wechselnd in Königsberg, Danzig und Elbing spielt¹⁴², müssen sie sich finanziell über Wasser halten. Über die verzweifelte Situation berichtet Franz Anton von Weber in einem Brief an Franz Kirms vom 10. Dezember 1800:¹⁴³

„Weyrauchs sind gar nicht nach Rußland gekommen, sondern sind, weil sie keinen Kayserlichen Paß hatten, an der Gränze zurückgewiesen worden, und waren genöthigt, bey der Königsberger Gesellschaft sich zu engagiren, müssen jährlich 3 schwehre Winterreisen machen, sind gegenwärtig in Danzig bis zum 20. dieses [Monats], von da gehen sie nach Königsberg zurück, sind höchst unzufrieden, nicht wegen richtig

¹³⁸ Brief von Schall an Kirms vom 2. September 1799; ebd., Bd. 2, S. 175.

¹³⁹ Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10002: Bl. 20.

¹⁴⁰ *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg, Bd. 3 (1800), S. 173.

¹⁴¹ Theaterzettel in Weimar HAAB, ZC 120; am 5. April stand Vincent Weyrauch nochmals als Rochefort in Kotzebues *Bayard* auf der Weimarer Bühne.

¹⁴² Die Schuchische Gesellschaft spielte üblicherweise im Herbst in Danzig, im Winter und Frühjahr in Königsberg und im Sommer in Elbing. Für die Weyrauchs sind derzeit nur Auftritte in Danzig (August bis 20. Dezember 1800) und nachfolgend in Königsberg nachweisbar (vgl. folgendes Zitat), nicht aber in Elbing (18. Mai bis 31. Juli 1800); vgl. Bruno Thomas Satori-Neumann, *Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing. Die Geschichte einer ostdeutschen Provinzialbühne*, Bd. 1, Danzig 1936 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens*, Bd. 20), S. 59-61 und 116-118.

¹⁴³ Vgl. [Ernst Pasqué,] „Zu K. M. v. Weber's Familien- und Jugendgeschichte“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst*, Wien, Jg. 8, Nr. 8 (23. Februar 1862), S. 118 (Original in Weimar THSA, Slg. Pasqué C I, Bl. 183-185).

guter Zahlung, aber sie können das Clima nicht vertragen [...]. [...] zu dem kommt noch ein Unglück, daß sie ihre beyden schwer beladenen Coffres, so in Petersburg stehen, nicht zurückerhalten können, ohngeachtet sie alle *legitimation* und dafür geforderte Gelder hinein geschickt haben [...].“

Darüber verlieren die Weyrauchs, wie Franz Anton im selben Brief berichtet, die Lust auf Rußland, besonders Jeanette Weyrauch „hat auch gar keinen Sinn für Petersburg“ mehr. Sie wollen, zumal Vincent Weyrauch „beständig krank“ sei, zurück nach Deutschland, am liebsten nach Weimar. Doch der Petersburger Theaterdirektor August von Kotzebue wirbt weiter für sein Haus und macht dem Ehepaar „die vortrefflichst- und unverwerfflichsten Vorschläge“.

Die drei Briefe Kotzebues an die Weyrauchs, die Franz Anton von Weber im Brief an Kirms erwähnt, scheinen ihre Wirkung nicht verfehlt zu haben. Nachdem alle Formalitäten geklärt sind, reist das Ehepaar schließlich nach Petersburg und unterzeichnet am 15. Februar 1801 einen Dreijahresvertrag beim deutschen Theater. Die Engagements-Bedingungen, die Fürst Alexander von Narischkin und August von Kotzebue gewähren, sind günstig: 2800 Rubel Jahresgehalt plus 200 Rubel zusätzlich für die Kinder – sie sollen auf dem Theater „nach ihren Fähigkeiten *employirt* werden“ –, dazu Reisegehalt und eine jährliche Benefizvorstellung im Monat Oktober. Vor allem aber haben die Weyrauchs wieder einen höheren Status inne, denn Vincent soll als „*Buffo* in der Oper, und launigte Alten im Schauspiel“, Jeanette als „erste Sängerin und [in] Hülfsrollen im Schauspiel“ auf der Bühne stehen¹⁴⁴.

Die häufigen Krankheiten des Vincent Weyrauch auf der Reise nach Petersburg und seine Empfindlichkeit gegenüber dem rauen Klima waren wohl bereits Vorboten – der Schauspieler stirbt (vermutlich 1802) in Petersburg¹⁴⁵. Jeanette muß nun allein die Versorgung der Kinder bewältigen und bleibt daher auch über das Ende des ersten Vertrages (Februar 1804) hinaus im Engagement. In dieser Zeit wird übrigens ein Jugendwerk ihres Stiefbruders Carl Maria von Weber am deutschen Theater aufgeführt: Die Oper *Das Wald-*

¹⁴⁴ Vertrag faksimiliert bei Natalja Gubkina, *Nemeckij muzykal'nyj teatr v Peterburge v pervoi treti XIX veka*, St. Petersburg 2003, S. 32f. Der Vertragstext stammt aus dem Jahr 1800, als die Weyrauchs bereits in Petersburg erwartet wurden; er trägt einen Stempel aus diesem Jahr. Das Datum der Vertragsunterzeichnung ist nachgetragen.

¹⁴⁵ Franz Kirms berichtet Goethe in einem Brief vom 11. Juni 1802 über den Tod des Schauspielers; vgl. *Briefe an Goethe* (wie Anm. 112), Bd. 4, Weimar 1988, S. 106, Nr. 272.

mädchen geht am 13. Februar 1804 als Benefiz des Bassisten Johann Baptist Hübsch über die Bühne¹⁴⁶. Möglicherweise gehören Jeanette Weyrauch und der 1802-1804 in Petersburg engagierte Librettist der Oper, Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg, zu den Ausführenden (vermutlich als Mathilde und Prinz Sigmund) – leider liegen dazu bislang keine Dokumente vor.

Im Jahr 1805 verschlechtert sich die Situation am deutschen Theater geradezu dramatisch. Der seit August 1801 amtierende Direktor Joseph Miré manövriert das Haus in eine bedrohliche Finanzkrise, die erst im Oktober 1806 mit der Übernahme der deutschen Bühne durch die Kaiserliche Theaterdirektion endgültig abgewendet wird. Sigismund Neukomm, seit 1804 Kapellmeister des Petersburger deutschen Theaters, beschreibt die Situation in einem Brief vom 2. (= 14.) Juni 1805 als eine Mischung von Mißwirtschaft, Korruption und Willkür:¹⁴⁷

„Meine Lage ist seit dem Monat Jäner [Januar] die peinlichste. Der Direktor unsers Theaters *Jos. Miré* übertrifft an Unwissenheit und Bauernstolz alle seines Gelichters; an Lüderlichkeit aber übertrifft er den preiswürdigen Schikaneder, mit dem er auch noch das Schicksal eines Glücks-Pilzes gemein hat. Durch seine Lüderlichkeit und Dummheit hat er eine Schuldenlast aufgehäuft, die jeden andern als ihn erdrücken würde.

Anstatt die *Gage* vom Monat Hornung [Februar] zu bezahlen erklärte er durch einen Zettel, den er an der *Comtoir*-Thüre befestigte: »er bezahle keine *Gage* mehr, denn die Krone übernehme das Theater wieder.« Das letztere war eine offenbare Lüge. Mehrere von der Gesellschaft erhielten einen ähnlich lautenden Wisch. Sein Spieß-Geselle, der Polizey-Meister General-Major Örtel unterstützt ihn in seiner nichtswürdigen Handlungsweise aufs thätigste; ja er ließ einen bey dieser Gesellschaft bedeutenden Schauspieler auf öffentlicher Strasse wie einen Spitzbuben arretiren und ins Gefängniß bey Wasser und Brod werfen, weil er gesagt hatte, er würde nicht mehr spielen, wenn er nicht seine *Gage* vom verflossenen Monat erhielte! [...] Hunnius¹⁴⁸, ich und noch 4

¹⁴⁶ Vgl. Gubkina (wie Anm. 144), S. 351.

¹⁴⁷ Original in *D-B*.

¹⁴⁸ Der bereits in Weimar gemeinsam mit den Weyrauchs engagierte Friedrich Wilhelm Hermann Hunnius war vom Juli 1804 bis März 1805 am Petersburger deutschen Theater angestellt; vgl. Gubkina (wie Anm. 144), S. 422.

der ersteren von der Gesellschaft reichten eine Klagschrift unserer Forderung wegen beym Kaiser ein – aber der Kriegs *Gouverneur* Graf Tolstoi unterschlug sie auf Zuthun der hübschen Madame *Miré*. Hunnius war doch wenigstens so glücklich, daß sein Gesuch um die Erlassung seines Kontrakts angenommen wurde (: er ist gegenwärtig in Moskau, :) aber mein ähnliches Verlangen wurde schon 3mal als unannehmbar abgewiesen, und ich muß noch ein ganzes Jahr auf diese Galeere geschmiedet bleiben! Was der eigenmächtigen und ungerechten Handlungsweise des Polizeymeisters die Krone aufsetzt, ist, daß *Miré* (: der sich doch *insolvens* erklärte :) täglich die Kasse [d. h. die Tageseinnahmen] in Empfang nimmt, und seit vier Monaten keine *Gage* bezahlt.“

Neukomm verläßt im Oktober 1805 das Theater und geht wie andere seiner Kollegen nach Moskau¹⁴⁹, wo Karl von Steinsberg ein eigenes deutsches Theater gegründet hatte. Auch für Jeanette Weyrauch dürften diese Monate eine schwere Prüfung bedeutet haben, und so sieht sie sich gegen Ende des Jahres 1805 gezwungen, Petersburg zu verlassen¹⁵⁰.

Jahre der Wanderschaft: Ansbach, Karlsbad, Bamberg, Augsburg, Stuttgart

Mit dem Weggang aus Petersburg werden die Nachrichten über Jeanette Weyrauch dürrtiger – wohl ein Indiz für den abnehmenden beruflichen Erfolg. Immerhin wissen wir, daß die beiden Weyrauch-Damen auf ihrer Reise im Dezember 1805 Riga passieren. Jeanette tritt dort am 2. Dezember in einem Konzert der Musikalischen Gesellschaft auf und gastiert am 5. Dezember im Theater als Isabella in Martin y Solers Oper *Una cosa rara*; Tochter Victorine wirkt in einem Konzert am 9. Dezember 1805 mit¹⁵¹. Etwas später gibt Jeanette Weyrauch auch auf dem Königsberger Theater die Königin Isabella in *Una cosa rara* „als Gastrolle mit mässigem Beyfalle“¹⁵². Erst im Sommer 1807 finden wir die beiden Sängerinnen dann wieder: am Theater in Ansbach, an dem Edmund von Weber als Theaterleiter unter der Direktion des Freiherrn von Seefried tätig ist. Jeanette Weyrauch gibt hier wiederum „erste Parthien“

¹⁴⁹ Vgl. Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis · Autobiographie · Beziehungen zu seinen Zeitgenossen*, München und Salzburg 1977, S. 10 und 34.

¹⁵⁰ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 20, Nr. 8 (August 1805), S. 536.

¹⁵¹ Vgl. Moritz Rudolph, *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga 1890, S. 263.

¹⁵² Vgl. *Wiener Theater-Zeitung*, Jg. 1, Bd. 2 (Oktober bis Dezember 1806), Nr. 13 (1. Oktober 1806), S. 12.

in der Oper sowie „junge Weiber, edle Damen“ im Schauspiel, die Tochter „erste Liebhaberinnen“ sowie „erste Singparthien“¹⁵³. Die Benefiz-Aufführung des Mozartschen *Titus* am 5. Juni 1807, die Jeanette Weyrauch in der *Ansbacher Intelligenz-Zeitung* annonciert¹⁵⁴, scheint eine ihrer letzten Vorstellungen am Ort gewesen zu sein, danach wendet sie sich nach Böhmen.

Von Mitte Juni bis in die 2. Hälfte des August 1807 steht Jeanette Weyrauch auf der Bühne des Karlsbader Theaters. Hier ist sie laut Goethes Bericht „erste Liebhaberin in Sing-, Trauer- und Lustspiel“¹⁵⁵ und tritt u. a. in den Titelpartien von Ferdinando Paers *Camilla* (19. Juni) und Friedrich Heinrich Himmels *Fanchon das Leiermädchen* (14. Juli) auf¹⁵⁶. Goethe, der sich zur Kur in Karlsbad aufhält, besucht das Theater recht selten und hat von den Schauspielern keine allzu hohe Meinung: „Im Ganzen leisten sie sehr wenig [...]“¹⁵⁷. Zum Repertoire meint er: „Nur die Wiener Stücke sind höchstens auszuhalten.“¹⁵⁸ Immerhin kennen wir durch seine Mitteilungen weitere Stücke auf dem Spielplan: von Wenzel Müller die Singspiele *Die unruhige Nachbarschaft* (21. Juni, 11. August) und *Die Schwestern von Prag* (26. Juni), außerdem *Der Tiroler Wastel* von Emanuel Schikaneder und Jakob Haibel (29. Juni) sowie als Abschlußvorstellung am 24. August *Die Versöhnung* von Kotzebue¹⁵⁹. Bei einem Auftritt im Konzert des Hornisten Bourk am 4. Juli gibt Jeanette Weyrauch „die längste aller langen Arien, die Pär [sic] je gemacht hat – aus Griselda“ zum besten, aber ihre stimmlichen Mittel genügen den Ansprüchen solcher Bravour-Arien scheinbar nicht mehr. Der Korrespondent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* spottet, sie hätte „mit einer Manier [gesungen], die ganz des Orchesters würdig war, das diesmal sich noch verkehrter gebedrte, da niemand es in Ordnung zu halten

¹⁵³ Friedrich Schnapp (Hg.), *E. T. A. Hoffmann. Tagebücher*, München 1971, S. 674.

¹⁵⁴ *Ansbacher Intelligenz-Zeitung* 1807, Nr. 22 (3. Juni 1807), S. 388.

¹⁵⁵ Brief an Franz Kirms vom 28. Juni 1807; vgl. *Goethes Werke* (wie Anm. 115), Bd. IV/19, Weimar 1895, S. 360, Nr. 5389.

¹⁵⁶ Vgl. Briefe an Christiane von Goethe vom 24. Juni und 14. Juli 1807 sowie Brief an Anton Genast vom 24. Juni 1807; vgl. *Goethes Werke* (wie Anm. 115), Bd. IV/19, Weimar 1895, S. 355, Nr. 5386 und S. 371, Nr. 5396 sowie Bd. IV/30, Weimar 1905, S. 99, Nr. 5387a.

¹⁵⁷ Brief an Franz Kirms vom 28. Juni 1807 (wie Anm. 155).

¹⁵⁸ Brief an Christiane von Goethe vom 14. Juli 1807 (wie Anm. 156).

¹⁵⁹ Vgl. Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik*, Bd. 5, Zürich und München 1988, S. 77f., 80, 102, 107.

wusste.“¹⁶⁰ Danach scheint Mutter Weyrauch wieder zu ihrer Tochter nach Ansbach gereist zu sein, von wo beide im Herbst 1808 gemeinsam mit dem verwitweten Edmund von Weber und dessen neuer Lebensgefährtin Therese Mack ans Bamberger Theater wechseln.

Am 27. November 1808 debütiert Jeanette Weyrauch in Bamberg – fast schon traditionell wählt sie dafür die Constanze in Mozarts *Entführung*¹⁶¹. Aber nun scheint sie sich mehr und mehr von der Bühne zurückzuziehen; in der Personal-Aufstellung, die der Souffleur Karl Joseph Pellkofen 1809



Das 1808 erbaute Bamberger Harmoniegebäude
Ausschnitt aus einem Studienblatt
von Georg Christoph Wilder (nach 1825)

veröffentlichte, ist sie nicht genannt¹⁶². Dafür sind jedoch mehrere Konzertauftritte nachweisbar.¹⁶³ Victorine Weyrauch dürfte ihre Mutter hinsichtlich des Erfolgs langsam überflügelt haben; sie ist u. a. an zwei Erstaufführungen beteiligt: In der Allegorie *Die Wünsche* von Heinrich Cuno mit Musik des Bamberger Kapellmeisters E. T. A. Hoffmann (AV 38) gibt sie am 9. November 1808 eine Oberpriesterin, und am 24. Februar 1809 gehört sie zu den Mitwirkenden bei der

Aufführung von Kotzebues Schauspiel *Rollas Tod oder Die Spanier in Peru*, ebenfalls mit Musik von Hoffmann (AV 47)¹⁶⁴. Daneben erhält sie Gesangsunterricht beim Kapellmeister Hoffmann¹⁶⁵. Ebenso wie in Weimar ist auch

¹⁶⁰ Vgl. *AMZ*, Jg. 9, Nr. 49 (2. September 1807), Sp. 784f.

¹⁶¹ Vgl. Schnapp 1971 (wie Anm. 153), S. 674.

¹⁶² Friedrich Schnapp (Hg.), *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, Hildesheim 1981, S. 79f.

¹⁶³ Ebd., S. 102 (27. Februar 1809), 107 (20. März 1809), 136 (11. Dezember 1809).

¹⁶⁴ Ebd., S. 84 und Gerhard Allroggen, *E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke mit einer Einführung* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 16), Regensburg 1970, S. 58, 70.

¹⁶⁵ 1. Lektion laut Hoffmanns Tagebuch am 30. Oktober 1809; vgl. Schnapp 1971 (wie Anm. 153), S. 333.

in Bamberg ein Sohn Jeanettes und Bruder Victorines erwähnt: „Mons[ieur] Weyrauch“ tritt auf dem Theater in Kinderrollen auf¹⁶⁶.

Als Carl Maria von Weber 1811 nach Bamberg kommt, hält er am 2. März in seinem Tagebuch fest: „ich suchte gleich die *Weyrauch* auf hörte aber daß sie nicht mehr hier sey.“ Er hatte wohl bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht erfahren, daß die Weyrauchs Ende März 1810 das Bamberger Theater verlassen hatten, um sich unter Friedrich Müller am Augsburger Theater zu engagieren¹⁶⁷. Daraufhin reist Weber über Nürnberg weiter nach Augsburg und hat nun Glück. Am 8. März

notiert er „*Weyrauch* aufgesucht. Erstaunen“, am 9. März „spazieren mit *Weyrauch*“, und am 11. März heißt es dann schon recht familiär: „Abends mit Baron Frauenberg, Jeanette, Viktorine, im Mohrenkopf *soupiert*. recht vergnügt gewesen.“ Am



Das alte Augsburger Theater, Lithographie (um 1875)

13. März nimmt Weber Abschied „von *Jeanette, Victorine*.“

Im Frühjahr 1811 werden Mutter und Tochter Weyrauch am Königlich Württembergischen Hoftheater in Stuttgart mit *Jahres Contract engagiert*¹⁶⁸. Jeanette Weyrauchs Debüt-Partie ist hier die Elvira in Peter Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest*, die Tochter singt im selben Stück die weibliche Hauptpartie, die Myrha. Ifflands *Theater-Almanach* bestätigt lediglich, daß Victorine in ihren Debüts – u. a. der Titelrolle in Friedrich Heinrich

¹⁶⁶ Vgl. Schnapp 1981 (wie Anm. 162), S. 100: 26. Februar 1809 als 3. Genius (Knabe) in der *Zauberflöte*.

¹⁶⁷ Vgl. Friedrich August Witz, *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg 1876, S. 153 und 305. Witz gibt als Engagementsjahre 1809/10 (und 1812) an; richtig muß es wohl 1810/11 heißen.

¹⁶⁸ Vgl. *Almanach fürs Theater 1812*, hg. von August Wilhelm Iffland, Berlin 1811, S. 371. Die beiden Hofschauspielerinnen wohnen in Stuttgart in der Calwer Straße im Haus Nr. 123; vgl. *Wegweiser für die Königliche erste Haupt- und Residenz-Stadt Stuttgart*, Stuttgart 1811, S. 13.

Himmels *Fanchon das Leiermädchen*¹⁶⁹ – gefiel; zur Mutter schweigt er sich aus. Am 10. Juli 1811 singt Victorine im Stuttgarter kleinen Schauspielhaus wohl erstmals eine Opernpartie aus der Feder ihres Onkels: sie gibt die Fatime in der Erstaufführung von Webers *Abu Hassan*, gemeinsam mit Ludwig Berger in der Titelrolle¹⁷⁰. Webers väterlicher Freund Franz Danzi nimmt schließlich auch die Nichte ‚unter seine Fittiche‘ und gibt sich „recht viel Mühe mit ihr“¹⁷¹ – wohl zu ihrem Vorteil –, doch bereits im Frühjahr 1812 verläßt die Sängerin Stuttgart wieder¹⁷².

Victorine Weyrauch

Scheinbar trennen sich in Stuttgart die Wege von Mutter und Tochter Weyrauch; ob beide tatsächlich, wie Witz angibt¹⁷³, 1812 nochmals in Augsburg auftreten, läßt sich nicht feststellen. Vielleicht geht ja Jeanette Weyrauch zurück nach Augsburg, während sich die Tochter nach Prag wendet, wo sie 1812/13 am Ständischen Theater engagiert ist¹⁷⁴. Als Weber am 12. Januar 1813 in Prag eintrifft, begegnet er ihr selbstverständlich bald. In sein Tagebuch trägt er ein: „ins Theater zu *Liebich*. allgemeine Freude. der neue Meßias hieß es sey erschienen. *Victorine* gesehen.“ Am nächsten Abend erlebt Weber seine Nichte bei einer Vorstellung von Paers *Sargino* auf der Bühne und findet sie „*ungemein schwach*“, was ihn freilich nicht darin hindert, die privaten Kontakte zu vertiefen. Bis zu seiner Abreise aus Prag nach Wien am 27. März notiert er im Tagebuch vielfach Besuche bei Victorine Weyrauch¹⁷⁵, aber auch gemeinsame Unternehmungen (31. Januar „auf die Redoute“, 1. März „Würstelball, bis 5 Uhr früh, O Gott!!!“, 2. März „Abends Redoute, bis ½ 3 Uhr“, 18. März „mit *Victorin* auf den Hradschin“), die auch durch kurzzeitige Verstimmungen (5. März „Verdrießlichkeiten mit *Victorine* seit dem Balle“) nicht wesentlich beeinträchtigt werden. Nur am Rande erfährt man

¹⁶⁹ Vgl. Brief von Franz Danzi an Joseph von Morigotti vom 12. April 1811; Volkmar von Pechstaedt (Hg.), *Franz Danzi. Briefwechsel (1785-1826)*, Tutzing 1997, S. 114.

¹⁷⁰ Vgl. Theaterzettel in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

¹⁷¹ Brief an Morigotti vom 26. März 1812; vgl. Pechstaedt (wie Anm. 169), S. 125.

¹⁷² Vgl. Danzis Brief an Morigotti vom 3. Mai 1812; ebd., S. 129.

¹⁷³ Witz (wie Anm. 167), S. 153 und 305.

¹⁷⁴ Vgl. *AMZ*, Jg. 14, Nr. 31 (29. Juli 1812), Sp. 510 (Bericht von Johann Gänsbacher) sowie *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, Jg. 5, Nr. 33 (27. Februar 1813), S. 132.

¹⁷⁵ Vgl. Tagebuch 1813: 14., 15., 17., 18., 23., 25., 26., 29. Januar (am 28. Januar „nicht getroffen“), 6., 8., 23., 26., 28. Februar, 19. März.

aus den Eintragungen, daß Victorines Mutter etwa zu dieser Zeit ihre Anstellung verloren haben muß, worauf der Stiefbruder sie finanziell unterstützt. Am 29. Januar vermerkt Weber in seinen Tagesnotizen: „zu *Victorin* und ihr für meine arme Schwester *Jeanette* die jezt ohne *Engagement* ist einen kleinen Beytrag gegeben von 25 f“; am 19. März folgt eine weitere Zahlung: „zu *Victorin* und Ihr für *Jeanette* meine gute Schwester gegeben 15 f“.

Kurz nach Webers Abreise verläßt auch Victorine Weyrauch Prag und tritt ihr nächstes Engagement in Graz an (1813/14)¹⁷⁶. Auf der Reise dorthin passiert sie zu Ostern Wien und nutzt die Gelegenheit, den Onkel, dem sie sich brieflich angekündigt hat¹⁷⁷, erneut zu treffen. Weber besorgt ihr ein Quartier, geht mit ihr ins Theater, in den Prater und leiht ihr sogar Geld¹⁷⁸, sicher ohne ernstlich die Rückzahlung zu erwarten¹⁷⁹.

Victorine Weyrauch wechselt 1814 von Graz ans Breslauer Theater¹⁸⁰. Hier ist sie in erster Linie als Sängerin engagiert, spielt aber auch „im Lustspiel

¹⁷⁶ Vgl. *Wiener Theater-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 58 (15. Mai 1813), S. 229; Nr. 89 (27. Juli 1813), S. 348; Nr. 156 (31. Dezember 1813), S. 614 sowie *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 109 (10. Juli 1813), S. 436; Nr. 113 (17. Juli 1813), S. 452; Nr. 186 (21. November 1813), S. 744; Nr. 197 (11. Dezember 1813), S. 788. Grazer Debüt der Tochter am 28. April 1813, Abgang Ostern 1814; vgl. Ingrid Hammer, *Das Grazer Nationaltheater von 1813 bis 1819 unter der Direktion von Franz Xaver (Eduard) Hysel*, Dissertation Graz 1976, Bd. 1, S. 179f.

¹⁷⁷ Laut Tagebuch erhielt Weber am 11. und 17. April Briefe von Victorine Weyrauch.

¹⁷⁸ Vgl. Webers Tagebuchnotizen zwischen 18. und 22. April 1813.

¹⁷⁹ Ähnlich großzügig verhält er sich später auch gegenüber Victorines Bruder August – bei Webers diesbezüglichen Tagebuch-Notizen dürfte wohl jeweils dieselbe Person gemeint sein. Ein Neffe Weyrauch findet sich jedenfalls zwischen 1817 und 1825 mehrfach erwähnt: 28. Mai 1817 „Mein Neffe, August Weyrauch besuchte mich als Goldschmidts-Geselle. ich schenkte ihm 2 # [...] 1 paar Stiefel. 3 Halstücher. 1 Hemd. 4 paar Sokken. 1 paar NankinHosen“; 7. Mai 1819 „Neffe Weyrauch kam Abends an“ und 8. Mai 1819 „Weyrauch ging d. 11t früh weiter nach Prag. ich schenkte ihm 1 #“; 22. Dezember 1820 „Brief von Weyrauch erhalten“ und 23. Dezember 1820: „an Weyrauch geschickt nach Weimar 10. [rh.] 6 [gr.]“; 17. November 1821: „an Weyrauch geschrieben ihm 2 # geschickt“; 11. Mai 1822 „Weyrauch kam wieder an, ich schenkte ihm einen Dukaten“; 19. August 1822 „Brief von Weyrauch [...] erhalten. Weyrauch durch *Bassenge* geschickt 100 rh.“; 7. Juli 1823 „Brief von Weyrauch [...] erhalten“ und 13. Juli 1823 „geschrieben an Weyrauch in Sondershausen und ihm von meiner Frau als Pathin geschickt 2 *Frid: dor*“; weitere Briefe von Weyrauch am 2. und 29. Juni 1822, 26. Juli 1822, 5. und 31. August 1822, 17. September 1822, 2. Juni und 14. Dezember 1823, 21. April und 16. August 1824 sowie 11. März 1825 erhalten; weitere Briefe an Weyrauch am 28. Juli und 11. August 1822 geschrieben.

¹⁸⁰ Vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 80 (19. Mai 1814), S. 320 (Debüt als Fanchon 28. April

naive Rollen, Soubretten und Verkleidungs-Rollen“; als Partien werden u. a. die Emmeline in Weigl's *Schweizerfamilie* und der Sextus in Mozarts *Titus* genannt¹⁸¹. 1815 heiratet sie den Schauspieler Friedrich Sebald Ringelhardt und verläßt daraufhin Ostern 1816 das Breslauer Theater¹⁸². Fraglich bleibt, wo sich in den Jahren seit 1812 Jeanette Weyrauch aufhielt, in Webers Tagebuch ist sie letztmals am 1. Oktober 1813 namentlich erwähnt: „Brief von *Jeanetten* erhalten“. Gerbers Behauptung, sie würde sich 1814 (noch immer!) in Weimar aufhalten¹⁸³, scheint lediglich auf Unkenntnis zu beruhen.

Die letzten Jahre

Bezeugt ist schließlich Jeanette Weyrauchs Aufenthalt in Bremen. Ringelhardt dürfte seine Schwiegermutter bereits 1817, als er die Direktion des Bremer Theaters antritt, in sein Haus aufgenommen haben. Anlaß dafür könnte die Schwangerschaft seiner Frau Victorine gewesen sein, die der Unterstützung durch die Mutter dringend bedarf: Am 24. Mai 1817 wird in Bremen Jeanette Weyrauchs Enkelin Therese geboren, die später als Sängerin die Theatertradition der Familie fortführen wird¹⁸⁴; Mutter Victorine steht bereits vier Tage später „nach ihrem Wochenbette [...] zum erstenmal wieder als Prinzessin v. Navarra“ in Boieldieus *Johann von Paris* auf der Bühne und wird „vom Publicum mit lautem Applaus empfangen“¹⁸⁵.

Im Jahr darauf ist Jeanette Weyrauch als Ensemblemitglied des Bremer Theaters nachgewiesen, wo sie für „Mütterrollen im Schauspiel und in der Oper“ prädestiniert ist, während Victorine „erste Singparthien in der Oper; im Schau-

1814); *AMZ*, Jg. 16, Nr. 28 (13. Juli 1814), Sp. 470-472 sowie *Wiener Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 106 (24. September 1814), S. 424; Nr. 108 (4. Oktober 1814), S. 432 und Nr. 109 (8. Oktober 1814), S. 436.

¹⁸¹ *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde für das Jahr 1816*, hg. von Johann Wenzel Wilhelm Lember und Karl Carl (eigentlich Karl Andreas von Bernbrunn), Stuttgart, München o. J., S. 264.

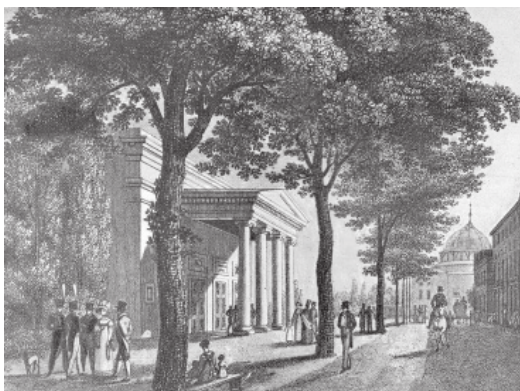
¹⁸² Vgl. *AMZ*, Jg. 16, Nr. 50 (14. Dezember 1814), Sp. 845; Jg. 17, Nr. 2 (11. Januar 1815), Sp. 31; Jg. 18, Nr. 15 (10. April 1816), Sp. 254.

¹⁸³ Vgl. Gerber (wie Anm. 4), Sp. 566.

¹⁸⁴ Therese Ringelhardt (später verh. Baumeister), Sterbejahr und -ort unbekannt. Sie debütierte 1835 am Leipziger Theater unter der Direktion ihres Vaters u. a. als Agathe im *Freischütz* sowie in der Titelrolle von Bellinis *Sonnambula*; vgl. *AMZ*, Jg. 37, Nr. 25 (24. Juni 1835), Sp. 417 sowie Nr. 27 (8. Juli 1837), Sp. 449. Ihre Tochter Antonie Baumeister (später verh. von Jagemann, 1842-1902) wurde wiederum Schauspielerin.

¹⁸⁵ Karl Theodor Winkler (Hg.), *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 2 (1817), S. 285.

spiel naive Rollen, Soubretten u. Verkleidungsrollen“ erhält¹⁸⁶. Mutter Weyrauch spielt vor allem kleine Partien im Schauspiel: in der Bremer Erstaufführung von Friedrich Kinds Schauspiel *Van Dyks Landleben* am 1. November 1818 die Marthe, am 20. April 1819 bei der Neueinstudierung von Lessings *Minna von Barnhelm* eine Dame in Trauer, am 18. Mai 1819 in der Erstaufführung von Raupachs *Lorenzo und Cecilia* die Madelena¹⁸⁷. Als Franz Xaver Wolfgang



Das Komödienhaus beim Ostertor in Bremen
zeitgenössischer Stich

Mozart am 24. November 1819 nach seinem Konzert im Bremer Schauspielhaus zu einem abendlichen Soupée bei den Ringelhardts gebeten wird, gehört zur Gesellschaft, wie der Gast notiert, auch die „Mutter der Mad[ame] Rin[gelhardt]“¹⁸⁸ – ihre frühere Bekanntheit scheint dahin: die einstmals geachtete Künstlerin wird nur noch als Mutter von Victorine wahrgenommen.

1820 steht Ringelhardt in Bremen vor dem Konkurs; da sein Konkurrent August Pichler dem Rat ein günstigeres Angebot unterbreitet, erhält dieser am 17. Mai die alleinige Theaterkonzession¹⁸⁹. Die Familie Ringelhardt/Weyrauch zieht noch vor dieser Entscheidung ins Rheinland und schließt sich der Schauspielgesellschaft von Joseph Derossi an, die neben Düsseldorf bis 1821 auch Aachen und Köln bzw. ab 1822 Elberfeld bespielt. Zuerst treten die Ringelhardts in Gastrollen auf: Victorine Ringelhardt bereits am 8. Mai 1820 in Köln als Amenaide in Rossinis *Tancredi*, danach in Aachen in den Titelrollen der Paer-Opern *Sargino* (17. Mai) und *Camilla* (24. Mai) sowie als Lilla in *Una cosa rara* von Vicente Martin y Soler (26. Mai); ihr Mann spielt zwischen 19. Mai und 7. Juni in Aachen u. a. den Tell, den Nathan und

¹⁸⁶ Ebd., Jg. 3 (1818), S. 213.

¹⁸⁷ Ebd., Jg. 3 (1818), S. 392 bzw. Jg. 4 (1819), S. 210f.

¹⁸⁸ Rudolph Angermüller, *Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn). Reisetagebuch 1819-1821*, Bad Honnef 1994, S. 132.

¹⁸⁹ Vgl. Hermann Tardel, *Studien zur bremischen Theatergeschichte (Schriften der Witttheit zu Bremen, Reihe D, Bd. 16, H. 2)*, Oldenburg 1945, S. 8-10.

den Hamlet¹⁹⁰. Am 11. Juni stellt sich das Ehepaar Ringelhardt im Kölner Schauspielhaus in einer musikalisch-dramatischen Vorstellung vor¹⁹¹, um sich danach endgültig Derossi zu verpflichten. Ringelhardt wird als Schauspieler und Regisseur engagiert und führt „im Winter das Geschäft in Cöln“ – d. h. er amtiert während der Winterspielzeit in Köln als Leiter des Ensembles. Sein Rollenspektrum ist folgendermaßen definiert: „Charakterrollen, Helden, erste Väter in Schau- Lust und Trauerspiel“. Seine Frau gehört als „Sängerin“ zum Ensemble und gibt neben den bereits genannten Rollen auch die Prinzessin in Boieldieus *Johann von Paris*. Unter den Kollegen ist u. a. die Familie Lortzing¹⁹².

Bis 1822 bleibt Ringelhardt bei Derossi¹⁹³, dann macht er sich jedoch wieder selbständig und leitet bis 1832 eine Gesellschaft, die in erster Linie die Theater in Aachen und Köln bespielt. Er eröffnet am 22. September 1822 das Kölner Theater mit Mozarts *Entführung aus dem Serail*; zu seinem Ensemble gehören neben Ehefrau Victorine (1822/23¹⁹⁴) und Schwiegermutter Jeanette (1822-24) mehrere Jahre hindurch die von Derossi abgeworbenen Lortzings: Sohn Albert mit seiner Braut bzw. (ab 30. Januar 1824) Frau Rosina Regina vom Herbst 1823 bis Ende 1826, die Eltern Johann Gottlieb und Charlotte Sophie vom Sommer 1824 bis 1832.

Ringelhardt hält auf Familienkontakte: Jeanette Weyrauchs Bruder Edmund von Weber wird als Kapellmeister angestellt (1824-26 sowie 1830/31), er erhält allerdings vorwiegend negative Kritiken; seine Tochter Therese hingegen wird 1825 als Soubrette verpflichtet und entwickelt sich bald zu einer wichtigen Stütze des Ensembles¹⁹⁵. Per Korrespondenz werden

¹⁹⁰ Vgl. Winkler (wie Anm. 185), Jg. 5 (1820), S. 352, 357f.

¹⁹¹ Vgl. Otto Heyden, *Das Kölner Theaterwesen im 19. Jahrhundert. 1814-1872*, Diss. (*Die Schaubühne*, Bd. 31), Emsdetten 1939, S. 41.

¹⁹² Vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1822*, hg. von J. W. W. Lemberg, Wien o. J., S. 343-346.

¹⁹³ Abgangs-Nachweis in: *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1823*, hg. von J. W. W. Lemberg, Wien o. J., S. 301. Vogl (wie Anm. 50, S. 165f.) erwähnt in seiner Düsseldorfer Theatergeschichte die Ringelhardts in den Winterspielzeiten 1820/21 und 1821/22 nicht.

¹⁹⁴ Victorine Ringelhardt scheint 1823 vom Theater abgegangen zu sein. Sie starb 1850 auf dem Ringelhardtschen Gut in Schönefeld nordöstlich von Leipzig (heute eingemeindet); vgl. Rudolph (wie Anm. 151), S. 263.

¹⁹⁵ Vgl. Heyden (wie Anm. 191), S. 66-77 und 104 sowie Heinz Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760-1840* (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 10), Köln 1955, S. 135-137 und 142.

zudem die Beziehungen zu Carl Maria von Weber in Dresden gepflegt; dessen Bühnenwerke nehmen in Ringelhardts Repertoire einen bevorzugten Platz ein. Nacheinander bringt er den *Freischütz* (EA Köln 14. November 1822 mit Victorine Ringelhardt als Ännchen, Aachen 5. Juni 1823), *Preciosa* (EA Köln 13. Februar 1823, danach auch in Aachen¹⁹⁶), *Abu Hassan* (EA Köln zwischen Oktober 1824 und Mai 1825, danach auch in Aachen), *Silvana* (EA Köln 18. Februar 1828, Trier 1. August 1828) und selbst *Euryanthe* (EA Köln 19. Oktober 1829, Aachen 1831) und *Oberon* (EA Aachen 4. März 1830, Köln 14. Oktober 1831) heraus¹⁹⁷.

Wie lange Jeanette Weyrauch all' diese Aktivitäten verfolgen kann, bleibt unklar. Sie wird nur in zwei Personalverzeichnissen als Ensemblemitglied der Ringelhardtschen Gesellschaft erwähnt: in einem vom Souffleur Johann Christ. Meister zu Neujahr 1823 herausgegebenen *Theater-Journal* für die Wintersaison 1822/23 und in einem vom neuen Souffleur Friedrich Wilhelm Jahn ein Jahr später publizierten Journal für die Wintersaison 1823/24 (hier bereits ohne Victorine Ringelhardt); zu Beginn der letztgenannten Spielzeit ist die Weyrauch noch als Mutter Miller in Schillers *Kabale und Liebe* zu sehen¹⁹⁸. Dann verliert sich ihre Spur ins Dunkel; die einst geachtete Sängerin und Schauspielerin, die unter Theater-Berühmtheiten wie Friedrich Ludwig Schröder, Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, Goethe, Kotzebue und E. T. A. Hoffmann arbeitete, die neben Iffland und Lortzing auf der Bühne stand, verschwindet – um einen Begriff aus der Theater-Welt zu verwenden – in der „Versenkung“. Selbst ihr Sterbeort und -jahr sind bis heute unbekannt, und so muß man auch in ihrem Fall Friedrich Schiller beipflichten: *Die Nachwelt flicht dem Mimen keine Kränze ...*

¹⁹⁶ Das Stück wird eine besondere Domäne der Lortzings: Mutter Charlotte reüssiert als Zigeunermutter Viarda, die Titelpartie war, trotz fehlender gesanglicher Befähigung, eine Glanzrolle von Rosina Lortzing, und deren Mann Albert muß nach Abgang von Wilhelm Kunst am 20. Februar 1825 den Part des Don Alonzo übernehmen; vgl. Heyden (wie Anm. 191), S. 62f. und 70.

¹⁹⁷ Vgl. Heyden (wie Anm. 191), S. 55-100; Oepen (wie Anm. 195), S. 133-142; Bernhard Poll, „Zeittafel zur Aachener Musikgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Aachen (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 6), Köln, Krefeld 1954, S. 49; Gustav Bereths, *Musikchronik der Stadt Trier (1800-1850)*, Teil II: *Das Musiktheater (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte*, Bd. 24), Mainz u. a. 1983, S. 183.

¹⁹⁸ Vgl. Heyden (wie Anm. 191), S. 54 (Journale) und S. 60 (Besetzungsnachweis).

„Nachmittag Lieder von Großpapa studiert“

Ein Tagebuch-Fragment von Maria Karoline Freiin von Weber
gelesen von Eveline Bartlitz, Berlin

Tagebücher gehören eigentlich zur „geheimen Verschlusssache“, zumal wenn sie von jungen Mädchen geschrieben sind. Maria Karoline Freiin von Weber (*1847 Chemnitz, †1920 Weimar), Tochter von Max Maria von Weber und Lieblingsenkelin von Caroline von Weber, hat gewiß nicht im entferntesten daran gedacht, daß ihr Tagebuch einmal an das Licht der Öffentlichkeit gebracht werden würde. Wir wollen dies auch mit aller Diskretion tun, selbst wenn seine Abfassung 137 Jahre zurückliegt. Daher seien nur diejenigen Eintragungen wörtlich zitiert, die für Weberiana-Leser von Interesse sein dürften. Bei dem Manuskript¹ handelt es sich um ein Fragment, es enthält nur Eintragungen vom 1. November 1864 bis zum 1. Juni 1865. Tagebuchführen ist vom Großvater Carl Maria her in der Familie tradiert worden. Während seine Tagebücher trotz Anweisung zur Verbrennung auf wunderbare Weise erhalten geblieben sind, haben die Nachkommen den Willen des Sohnes Max Maria von Weber befolgt, dessen Tagebücher nach seinem Tode zu vernichten. Das ist ein Verlust für die Weber-Forschung, denn Eintragungen rund um die Veröffentlichung der Biographie seines Vaters wären von unschätzbarem Wert gewesen.

Daß Maria schon länger Tagebuch geschrieben hatte, geht daraus hervor, daß sie ein paarmal einen Tagesverlauf mit dem des Vorjahres vergleicht und ihrer schwärmerisch verehrten Schauspieler-Freundin Maria Moritz² ihre Tagebücher zum Lesen anbietet. Maria Karoline steht zur Zeit dieses Tagebuches im 18. bzw. 19. Lebensjahr. Sie wuchs mit zwei jüngeren Geschwistern auf: Karoline Maria (1848-1878) und Karl Maria Alexander Eduard (1849-1897). Sie heiratete, 38jährig, nach dem Tode ihrer Eltern, den Schriftsteller Ernst von Wildenbruch und lebte mit ihm in Berlin, ab 1907 vorwiegend in Weimar in der Villa Ithaka³.

¹ Eutin, Ostholstein-Museum (KHM Eutin Weber 94 / EM 1987/62 20.5.87). Wir danken Herrn Dr. Klaus-Dieter Hahn, daß er das Tagebuch zur Verfügung stellte.

² Maria Moritz (1847-1917), Schauspielerin, Tochter des seinerzeit sehr bekannten Schauspielers Heinrich Moritz, verheiratet mit dem Schriftsteller Karl Thomas Richter.

³ Vgl. Hartmut Herbst, „Weber-Spuren in Weimar“, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 16-31.

Das Tagebuch, ein in blaue Pappdeckel gebundenes, abgegriffenes Heft im Oktavformat (21 x 17 cm) mit 92 Blättern, wovon Bl. 74v und 75r sowie Bl. 91v und 92 r/v unbeschrieben sind, ist mit Tinte in unterschiedlicher Stärke und oftmals mit sehr flüchtiger Hand geschrieben. Auf dem vorderen Einband in der Mitte steht in sehr kleiner Schrift (Tinte): „Marie von Weber | den 1. November | 1864“⁴. Die erste recto-Seite enthält ein handschriftliches Titelblatt: „Nur die Erinnerung ist unser Eigenthum! | Tagebuch | Marie von Weber. | den 1. November | 1864“. Auf der Rückseite dieses Blattes hat Maria die Taschengeld-Abrechnung für Oktober bis Dezember notiert. Daraus geht hervor, daß sie ihr Taschengeld auch für Geschenke an die Eltern benutzte. Das Tagebuch ist nicht regelmäßig geführt, häufig faßt sie unter einem Datum rückwirkend etliche Tage zusammen bzw. listet sie im Nachhinein chronologisch auf, wobei ihr zuweilen Irrtümer mit falschen Daten oder Wochentagen unterlaufen; hin und wieder gibt es Doppelungen. Die Eintragungen in oftmals eigenwilliger Orthographie und Interpunktion, die in den Zitaten übernommen werden, lassen uns an ihrem Tagesablauf und ihren Erlebnissen teilnehmen; wir erfahren, daß sie ihren Vater über alles liebte und verehrte; auch berichtet sie über die unheilvolle psychische Erkrankung ihrer Schwester, die zu deren frühem Tode führte. Ihr Verhältnis zu Karoline war nicht ohne Spannungen, auch ihrer Mutter war sie nicht so liebevoll zugetan wie ihrem Vater. Maria von Weber benutzt das Tagebuch aber auch, um sich über ihre persönliche Befindlichkeit Rechenschaft zu geben bzw. über ihre Charakterstärken und -schwächen zu reflektieren. Sie macht sich Gedanken über Gott und die Welt, über Religion (sie war katholischen Glaubens), über Literatur und Theaterstücke. Sie ist sehr naturverbunden, der Frühling ist i h r e Jahreszeit, sie liebt Mond und Sterne, die Stille der Nacht, aber die Sonne ist ebenso wichtig für ihr Wohlbefinden. Sie ist selbst- und standesbewußt und wählerisch bezüglich ihrer Freundinnen. Geschuldet ihrem jugendlichen Alter überwiegen Schwärmereien und Gedanken über die Liebe. Niederschriften wie diese [Bl. 31v]: „Was bin ich eigentlich für eine weiche schwärmerische Natur, und gelte doch für stolz kalt, herzlos!“ zeigen, daß sie mit sich selbst noch nicht im reinen ist und ihren Weg noch nicht gefunden hat. Auch ist sie gegenüber ihrem bisweilen übermütigen und zu Übertreibungen neigenden launenhaften Wesen sehr selbstkritisch und bemüht sich ernst-

⁴ Ein Versuch, den Namen größer und in Versalien zu schreiben, wurde oberhalb der genannten Aufschrift nach „MARI“ abgebrochen.



Maria von Wildenbruch, geb. von Weber, Porträt von Albert Gliemann

haft, dieser Launen Herr zu werden⁵. Wie sich die Bilder mit der Großmutter gleichen! In Situationen, die ihr unlösbar erscheinen, benutzt sie den Wahlspruch ihres Großvaters „Wie Gott will“. Ihr gutbürgerliches Elternhaus und die Kontakte ihres Vaters – er ist seit geraumer Zeit im Staatsdienst und Direktor der sächsischen Staatseisenbahnen – verschaffen ihr viele Möglichkeiten, in die Dresdner Gesellschaft aufgenommen zu werden, gleichaltrige Herren und andere interessante Persönlichkeiten kennenzulernen. Zum Freundeskreis der Eltern gehören u. a. der Geheimrat Carus⁶ und der Maler Albert Gliemann⁷, der sie 1865 malt (vgl. Abb., S. 95). Man kann an ihrem Gesicht erahnen, wie Caroline von Weber in jungen Jahren ausgesehen haben mag, denn sie ähnelt ihrer Großmutter sehr, soweit man es an überlieferten Fotos aus späteren Jahren feststellen kann (vgl. *Weberiana* 11, S. 17 und 12, S. 29), was jene auch veranlaßt haben mag, diese Enkelin besonders in ihr Herz zu schließen.

Maria mangelt es an nichts. Sie hat Zugang zur Literatur, kann oft Theater und Museen besuchen, folgt Einladungen oder lernt im Elternhaus Freunde der Familie kennen. Die Eltern sorgen für Gesellschaftsgarderobe, sie kann völlig sich selbst und ihren Freundschaften leben, wenngleich der Vater sie bisweilen streng ermahnt, daß sie der Mutter, über das obligate Nähen und Handarbeiten hinaus, mehr zur Hand gehen soll. Ein Seufzer über diese Pflicht wird auch dem Tagebuch anvertraut [Bl. 85r]:

„Dienstag den 16. Mai, [1865] den ganzen Tag genäht! Ach, wie sind wir armen Mädchen doch zu beklagen, daß wir so viel schöne, kostbare

⁵ Auf Bl. 69v (3. April 1865) notiert sie: „Ich will mir Mühe geben, habe den besten Willen auf mich zu achten, Selbsterkenntniß fehlt mir ja nicht, zum Wenigsten kenne ich meine Hauptfehler: Ich muß mich beherrschen lernen! Muß vor allen Dingen wahrer werden! Mild[-] und Sanftheit fehlen auch so sehr!“ oder am 12. April nach einem Gespräch mit ihrem Bruder, der äußerte, daß sie nicht wisse, was sie wolle [Bl. 72r]: „Das schnitt mir tief ins Herz! Wie wahr ist's! Ich verstehe das Leben noch nicht, sonst würde ich mir über mein Wollen schon klarer sein! Ich will so viel das ich nicht recht weiß was ich will! Das ist so wahr. Ich denke viel an diese Worte!“

⁶ Carl Gustav Carus (1789-1869), Arzt, Maler und Philosoph. Als Maria ihm begegnete, waren gerade seine vierbändigen *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten* erschienen.

⁷ Philipp A l b e r t Gliemann (1822-1871) trat 1844 in die Dresdner Akademie ein. Er malte Historien- und Genrebilder, ab 1853 vorwiegend Porträts von weiblichen Personen und Mitgliedern des Königshauses. Er porträtierte auch die Geschwister Marias, das Gemälde des Bruders Karl (1870) befindet sich heute im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz, dasjenige ihrer Schwester Karoline ist leider verschollen.

Zeit unsers Lebens an Kleiderputz u[nd] Tandt verschwenden müssen! Diese schöne goldne Jugendzeit, immer nähen, nähen, und immer alles andere nur Nebensache. Guter Gott, warum uns arme Geschöpfe an den Strickstrumpf bannen? –. –.“

Doch folgen wir der Chronologie des Tagebuches. Gleich auf den ersten Blättern liest man einen bewegenden Bericht [Bl. 2v-3v]:

„Den 2. November [1864], am Tage Aller Seelen. Wie tief poetisch ist dieser Name für den ernsten Tag der uns ein Momento mori, zuruft, und an welchem wir für aller Theuren Heimgegangenen Ruhe und ewigen Frieden beten! Dies ist ein ernster weihvoller Tag, er stimmt mich fromm, und aus vollem Herzen flehte ich heut in der Kirche am Sagophag, und am Grabe meiner Theuren Todten, Gott gebe Euch die ewige Ruhe, den himmlischen Frieden! – Noch nie hatte ich das Grab meiner Großeltern besucht, immer hatte es mir Papa bis jetzt verboten. Heut, am Tage aller Seelen sah ich es zum ersten Male, und tief erschütterte es mich als ich am Grabe meines theuren, großen Ahnen stand, für welchen mein Herz so viel Liebe und Bewunderung hegt, der so lieb und traut in seinen Melodien zu mir seinem Enkelkinde spricht, wie ein alter Freund mich im Kummer trösten würde, legen sich seine Töne sich mir lindernd ums Herz, er träumt mit der Jungfrau, der Jubel seiner Melodien macht mein Herz aufjauchzen vor Wonne! Großvater, da stand sie vor deinem Grabe, die dich im Leben nie gekannt, die dich aber immer so sehr geliebt, blick herab von deiner Höhe, lichter verklärter seelger Geist, und segne sie, die ihr ganzes Herzblut hingeben möchte um Dir eine würdige Enkelin zu sein. Erflehe Kraft vom Höchsten, du Gott begnadeter für dein armes schwaches Kind! –

Großmama, liebe theure Großmama, sieh da steht dein *Mariechen* dein Herzblatt, zu einer ernsten Jungfrau erblüht[,] an deinem Grabe, wie du einst an ihrer Wiege standest. Habe ich deine Hoffnungen erfüllt? Bin ich so geworden, wie Du hofftest daß ich werden möchte? O meine liebe Großmutter, wie treu steht noch ihr Bild manchmal vor meiner Seele, ich sehe sie am Spinnrade sitzen und mir ihrem angebeteten Enkelchen Märchen erzählen⁸. Sie die treue Gefährtin ihres Karls

⁸ In einem Brief vom Frühjahr 1848 an Ida Jähns schreibt Max Maria von Weber über seine Tochter Maria: „Leiblich und geistig scheint sie der Großmama nachzuschlagen. Gottlob, daß deren ganze Liebe mit aller ihr angeborenen Leidenschaft sich auf Mariechen hinlenkt. Das Kind ist ihr Abgott; denn von diesem Kinderherzen ist sie überzeugt, daß es alle von ihr

auf seinem dornenvollen Lebenswege, sie, die Gefährtin auf dem Wege zum Ruhme, sie ruht aus an seiner Seite und an ihres *Alexander* Seite, des Bruders meines Vaters den ich nicht gekannt, doch lieben gelernt habe durch die Erzählungen meines Papas von ihrer seeligen Kinderzeit. Vom Geiste und der Schönheit seines Alexander spricht Papa gar so gern, und wie leuchten seine Augen wenn er von ihm spricht! Du theures Kleeblatt, leicht werde dir die Erde, bis wir uns an jenem großen Tage am Throne des Allmächtigen sehen! Ich glaube an ein Wiedersehen, dies fühlte ich heut am Grabe meiner Lieben.“

Maria ist ganz offensichtlich musikalisch, sie übt jeden Morgen Klavier, und sie muß sehr hübsch gesungen haben. Sie lernt Lieder von Franz Schubert und Wilhelm Taubert, und am Sonntag, dem 26. November notiert sie [Bl. 17r]: „Nachmittag Lieder von Großpapa studiert“. Auf ihre Initiative wurde im Dresdner Freundeskreis ein Lese-Kränzchen gegründet. Man traf sich wöchentlich mal bei dieser, mal bei jener Freundin. Beim ersten Zusammentreffen dieser Art in ihrem Hause wurden Wilhelm Hauffs *Phantasien im Bremer Rathskeller* vorgelesen. Es folgen Lesungen einer „höchst langweiligen Tieck-schen Novelle“ [Bl. 8r], E. T. A. Hoffmanns *Meister Martin und seine Gesellen* und Adalbert Chamisso's *Peter Schlemihl*. Sie glaubt von sich, daß sie „gewiß recht hübsch vortragen lernen“ werde, da sie „sehr viel dramatisches Talent habe“ [Bl. 10v]. Am 15. Dezember war wieder einmal Lese-Kränzchen im Hause Weber, und da heißt es [Bl. 22r/v]:

„Peter Schlemihl, diese tief melancholische Erzählung, vollendet. Alsdann einige entzückende Novellen vom Großpapa gelesen: Der »*Schlambeizger*«⁹ ist so voll Humor und echter Komik!! alsdann ein Gelegenheitsscherz »Was würden die Tonkünstler thun, wenn die Welt am 7. Dec. unterginge«¹⁰. Dies macht mir den Eindruck einer jener süßen herzerquickenden Melodien die sich zuletzt in einen vollen edlen *Accord* vereinen! Dieser *Accord*, der letzte Gedanke in diesem erst so heitren graziösen Scherze, ist von ergreifender Wirkung.“

ausgehenden Liebesstrahlen warm wie sie kommen, aufnimmt und hegt.“; vgl. Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, als Ms. gedr., Dresden 1906, S. 299.

⁹ *Der Schlambeizger. Eine Humoreske* (12. April 1818), vgl. Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler; Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Dresden 1828, Bd. 1, S. L-LXVI.

¹⁰ *Ein bürgerliches Familien-Mährchen* (25. Dezember 1821), ebd., Bd. 1, S. LXVI-LXVIII.

Lesungen im Familienkreis waren ebenfalls üblich, so vermerkt sie am Sonntag, dem 20. November [Bl. 13r]:

„Nach dem Abendbrode laß uns Papa aus *Gottfried von Strassburg's Tristan und Isolde* vor. Es ist eine himmlische Dichtung, der Todt Tristans ist ein Meisterwerk wie es Göthe, wie es *Shakespeare* nicht hätten vollendeter schaffen können, voll der *poetischsten* Bilder, der herrlichsten Gedanken! Wir alle waren tief erschüttert, Papa konnte vor Bewegung kaum lesen, Karl hatte Thränen im Auge, und ich im Herzen!“

Auch die Aufführung von *Lebenden Bildern* im Freundeskreis oder die Lesung von Dramen mit verteilten Rollen waren in bürgerlichen Kreisen Ende des 19. Jahrhunderts *en vogue*.

Aber Maria las auch selbst viel, natürlich beschäftigte sie sich mit Goethes *Wilhelm Meister* und schrieb sich Sentenzen heraus. Sie wagte sich auch an Walter Scott im Original, um ihre Englischkenntnisse zu vervollkommen. In Kunstgeschichte bildete sie sich bei Franz Kugler¹¹ und notierte einige für sie wichtige Passagen im Tagebuch.

Am Freitag, dem 2. Dezember 1864 hält sie die soeben erschienene Weber-Biographie ihres Vaters¹² in Händen und beginnt sofort im zweiten Band zu lesen [Bl. 18r/v]:

„Früh von 8-¹/₂9 wie immer geübt, dann bis Mittag fleißig genäht. Nachmittags im 2. Theil von Großpapa's Biographie deren erste Exemplare soeben von Leipzig gekommen waren, gelesen. Ueber *Euryanthe*, ihre erste Aufführung in Wien, ihren Erfolg, u. s. w. was mich natürlich sehr interessiert. Mein guter Papa hat dies Alles aber auch so geistreich und schön geschildert daß es unendlich spannend ist. Tief erschüttert, bis zu heftigen Thränen gerührt hat mich der [Bericht über] die letzten Tage, der Todt, des großen Meisters. So voll und warm aus seinen innersten Herzen heraus schildert Papa das Begräbniß in London, die Ueberführung der Leiche nach der Heimath, nach der sich der Lebende so sehr gesehnt! Was ich dabei gefühlt, gedacht, vermag ich nicht zu sagen, heiße Thränen perlten aus meinem Auge, meinem Herzen, und tief fühlte ich wie unwürdig ich eines solchen Großvaters, eines solchen Vaters sei; der seinem heißgeliebten Vater ein solches hohes edles Denkmal zu setzen

¹¹ Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1841; 4. Aufl. bearb. von Wilhelm Lübke, 2 Bd., Stuttgart 1861.

¹² Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1 und 2, Leipzig 1864.

im Stande ist. Nie, nie vergesse ich des Eindrucks den dieses Werk auf mich gemacht. –“

Ins Theater geht sie oft und gern. Sie erbaut sich u. a. an Lessings *Emilia Galotti*, unterhält sich ausgezeichnet bei Eugène Scribes *Ein Glas Wasser*, wird tief beeindruckt von Sophokles' *Oedipus Tyrannos* und *Oedipus in Colonos*¹³, allerdings bemerkt sie [Bl. 16r]: „Die Mendelsohnsche Musik ist so monoton und charakterlos, es war ein Mißgriff die griechischen Chöre in Musik zu setzen.“ Entzückt ist sie von Mozarts *Schauspieldirektor*, sie lobt die Vorstellung von Schillers *Maria Stuart*, sieht zum ersten Mal seinen *Don Carlos*, findet Emil Devrient¹⁴ als Marquis Posa „ganz herrlich“ [Bl. 28r] und fühlt sich „erquickt“ [Bl. 23r] von Boieldieus *Weißer Dame*.

Ende Januar 1865 wird ihr ein Herzenswunsch erfüllt, sie fährt auf Einladung von Frau Lucy Ezechel, einer Freundin ihrer Eltern, für vier Wochen nach Berlin, wo sie vor allem ihre liebste Freundin Maria Moritz fast täglich sehen und sprechen kann. Sie stürzt sich in das Berliner Gesellschaftsleben, wird zu Bällen eingeladen, geht ins Theater und in die Museen, macht Spaziergänge, läßt sich im Stuhlschlitten über den Neuen See im Tiergarten schieben, macht Besuche, lernt im Hause ihrer Gastgeberin Menschen kennen und sucht alte Bekannte auf. Dazu gehört der Weber-Forscher Friedrich Wilhelm Jähns, der der Weberschen Familie über Jahrzehnte freundschaftlich verbunden war. Am 29. Januar, eine gute Woche nach ihrer Ankunft, trifft sie Jähns in seinem Gesangsverein [Bl. 36r]: „Vormittag bei Jähns im Verein. Max¹⁵ zum ersten male seit langer Zeit gesprochen. Er ist sehr liebenswürdig. Alsdann zu *Gotthainers*¹⁶ zu Tisch. Sehr nett. Abends bei Jähnsens. Die Familie *Tannhäuser*, Max mit seiner Frau, die recht wenig hübsch geblieben ist. Der Abend verging angenehm“.

¹³ Mendelssohn vollendete die Musik zu *Oedipus in Colonos* am 25. Februar 1845, UA Potsdam 1. November 1845, veröffentlicht posthum unter op. 93.

¹⁴ Emil Devrient (1803-1872), Bruder Eduard Devrients, Schauspieler, Sänger, Theaterleiter, verheiratet seit 1825 mit Dorothea Böhler. Ab 1831 bis zu seinem Abschied 1868 am Dresdner Hoftheater engagiert.

¹⁵ M a x (Karl Maximilian Wilhelm) Jähns (1837-1900), der älteste Sohn von F. W. Jähns, war Offizier, Militärhistoriker und -schriftsteller. Er heiratete im Januar 1863 Marie Julie Tannhäuser (1843-1921), die Tochter von Gottlieb Friedrich Heinrich A l b e r t Tannhäuser (geb. 1810), der nach dem Tode seines Vater die Wachsfabrik in der Breiten Straße 7 in Berlin-Mitte führte.

¹⁶ Vermutlich die Familie von C. E. Gottheiner, Kammergerichtsrat a. D., Grabenstraße 21 (vgl. Berliner Adreßbuch von 1865).

Sie begegnet auch dem jüngeren Sohn Reinhart, wird in die Familie zum Essen eingeladen und besucht am 1. Februar mit „Onkel“ Jähns und Reinhart eine Vorstellung von Webers Oper *Euryanthe* im Königlichen Opernhaus. Unter dem Eindruck des Abends schreibt sie etwas nicht gerade Schmeichelhaftes über Jähns (vgl. Abb. S. 92) [Bl. 39r/v]:

„Abend mit Onkel und *Reinhardt* in *Euryanthe*. Durch Onkels ewiges Schwatzen, Schimpfen und Tadeln ist mir der Eindruck der *Oper* sehr geschmälert worden. Ich hoffte mich an süßen heimathlichen Klängen erquicken zu können, und ärgerte mich nur über Onkel, der bei jeder gestrichenen Note *raisonnirte*, bei jedem falschen Tone zusammenzuckte, u. s. w. Die *Harriers-Wippner*¹⁷ sang die *Euryanthe* recht brav; auch die *Santer*¹⁸ war als *Eglantine* recht gut, auch *Adolar* war gut, *Lysiart* ziemlich schlecht¹⁹. In Bezug auf Chöre und Orchester bin ich aber zu verwöhnt, um das herrliche Zusammenwirken der *Dresdener Oper* nicht zu vermissen.“

Am Vormittag des 5. Februar, einem Sonntag, ging sie mit ihrer Freundin Maria ins Schauspielhaus, um sie dort auf der Bühne die Rolle der *Jungfrau von Orleans* allein proben zu hören. Dieser Aufenthalt in dem berühmten Theater war für sie ernüchternd [Bl. 41v]:

„Wie wüst und unschön sah das Ganze bei Tage aus! Die Garderobe, wie liederlich hingen die Kleidungsstücke darin! in den Gängen standen Körbe, Requisiten aller Art. Auf der Bühne selbst kämpfte halber Tages-schimmer mit dem Licht einiger Lampen, wie Gespenster rachten die Deckorationen, deren Gerüste man sehen konnte, aus dem Halbdunkel. Wie dicke Spinnengewebe hing Flor, Abends Wolken, umher. Das Tageslicht schimmerte durch die Bühnenspalten, ein dumpfer Nebel lagerte über Allem [...].“

Als sie nach dem ersten Akt auf die Bühne kletterte, um ihre Freundin zu umarmen, war ihr wohl nicht bewußt, daß auf diesen Brettern vor vierein-

¹⁷ Louise Harriers-Wippner (1826-1878), Sängerin, hatte 1857 ihr Debüt an der Kgl. Oper in Berlin, der sie bis zu ihrem Abgang von der Bühne 1871 angehörte, als Agathe in Webers *Freischütz*.

¹⁸ Bianka Santer [Pseud.], geb. als Bianka George (1843-1896), verh. mit Alfred Blume, Opernsängerin (Sopran), von 1863-1866 an der Berliner Hofbühne engagiert.

¹⁹ Leider ist der Theaterzettel weder in der Berliner Staatsbibliothek noch im Archiv der Staatsoper, noch in der Theaterzettelsammlung der Stiftung Stadtmuseum erhalten, so daß über die Sänger nichts ausgesagt werden kann.

halb Jahrzehnten ihr „Großpapa“ Ovationen für seinen *Freischütz* entgegen genommen hatte!

Vom Gendarmenmarkt war es ein Katzensprung zur Familie Jähns in die Krausenstraße 62, offensichtlich war es ihr letzter Besuch dort [Bl. 42r]: „Ich ging zu Jähns: fand Tante krank, Onkel schwadronierend, Reinhardt blaß und abgespannt. Dann eilig nach Hause [...]“

Diese Begegnungen entsprachen also offensichtlich nicht den Vorstellungen von Maria, vielleicht waren es für sie auch nur Pflichtbesuche. Jähns war damals 56 Jahre alt, von ihrer Warte aus „uralte“, das mag auch ein Grund ihrer Distanz gewesen sein.

Das Berliner kulturelle Leben hat sie voll im Griff, sie läßt im Schauspielhaus auch nicht die Shakespearschen Königsdramen aus, besucht mutig den *König Lear*, resümiert aber danach [Bl. 48v]: „Mir ist der ganze *Lear* ziemlich unverständlich!“

Auch das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater lernt sie kennen [Bl. 43r]: „Es ist ein wunderhübsches elegantes Haus. Man gab »Die schönen Weiber von Georgien«. Eine Offenbachsche Posse, voll Blödsinn. Hübsche Weiber. Tänze. Decorationen.“²⁰

Die Hofoper besuchte sie am 14. Februar 1865 zum letztenmal während ihres Berlin-Aufenthaltes und sah *Figaros Hochzeit* mit der Lucca²¹ als Cherubin, der de Ahna²² als Gräfin, Krause²³ als Figaro und Salomon²⁴ als Graf. „So eine gute Aufführung habe ich lange nicht gesehn“ [Bl. 47v] notiert sie darüber.

²⁰ *Les Géorgiennes*, UA Paris 16. März 1864. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater im Besitz von Friedrich Wilhelm Deichmann, von Eduard Titz erbaut, war am 17. Mai 1850 eröffnet worden. Vielfach umgebaut, bildet es die Grundsubstanz des heutigen Deutschen Theaters in der Schumannstraße. Deichmann hatte 1861 von Jacques Offenbach nach dessen Gastspiel mit seiner Truppe „Bouffes parisiens“ das Alleinaufführungsrecht an seinen Werken erworben. Damit war das Berliner Operetten-Theater geboren (vgl. Ruth Freydank, *Berliner Theater*, Berlin 1987, S. 20ff.).

²¹ Marie Pauline Lucca (1835 oder 1841-1908), ab 1861 gefeierte Opernsängerin an der Berliner Hofbühne. Ihren Vertrag auf Lebenszeit brach sie 1872.

²² Leonore de Ahna (1838-1865), Tante von Pauline de Ahna, der Frau von Richard Strauss, Opernsängerin. War von 1855 bis zu ihrem frühen Tod im Mai 1865 an der Berliner Hofoper engagiert.

²³ Julius Krause (1810-1881), 1844-1870 an der Berliner Hofoper engagiert. Hervorragender Bassist und Interpret von Mozart, Weber, Donizetti u. a.

²⁴ Heinrich Salomon (1825-1903), Opernsänger und Regisseur; 1850-1852 sowie von 1853 bis zu seinem Abgang von der Bühne 1889 an der Berliner Hofoper engagiert. Zu seinen Glanzrollen zählte u. a. auch der Graf in *Figaros Hochzeit*.

Ein Besuch im Charlottenburger Mausoleum²⁵ hinterläßt ebenfalls einen starken Eindruck. Am 18. Februar macht sie mit Paul Gottheiner einen Abschiedsspaziergang durch Berlin [Bl. 49v]:

„*Paul* kam mich um 12 Uhr trotz recht schlechtem Wetter, abholen, und wir wanderten noch einmal durch das schöne geliebte Berlin, ich mit recht wehmüthigem Herzen. Wir grüßten noch einmal das brandenburger Thor, die Linden, Schloß, *Opernhaus*, Schloßbrücke, Museum, und besahen das alte Schloß, den großen Kurfürsten, gingen durch alt Berlin und Cöln, die alte Nikolaikirche und ihren Hof, alles alles sah ich noch einmal mit treuem Auge an. Der Schmerz des Scheidens nagte schon an mir! und ließ mir alles doppelt theuer erscheinen. *Paul* wie immer mein treuer Begleiter, belehrte mich wo er konnte.“

Ihren 18. Geburtstag am 23. Februar 1865 begeht sie dann schon im Kreise ihrer Familie in Dresden und freut sich auf ihre Freunde und das etwas tätigere Leben. Dem Tag selbst vermag sie nichts abzugewinnen [Bl. 52r]:

„den 24. Februar. Meinen Geburtstag habe ich ziemlich still verlebt. Die tiefe innige Weihe, die mich, wie ich aus meinem Tagebuche sehe, voriges Jahr beseelte, fehlte diesmal fast ganz. Herz und Seele sind beide noch nicht daheim; ich vergaß fast, daß mein Geburtstag, und somit ein wichtiger Abschnitt in meinem Leben sei. Ich träumte immer von Berlin [...].“

Am Nachmittag geht sie auf den Friedhof wohl in Erinnerung an ihre Großmutter, deren Sterbetag an ihrem fünften Geburtstag war. Vier Wochen später beglückt sie ein Brief [Bl. 67r]:

„Heute Sonnabend den 25. [März] Früh ein Brief von Papa; ganz entzückt von *Paris*, und voll hehrer Begeisterung ob seines Besuches bei *Rosini*²⁶ u. *Auber*!! – da hätte ich dabei sein mögen.“

²⁵ Das Mausoleum im Schloßpark Berlin-Charlottenburg ist die Begräbnisstätte von Friedrich Wilhelm III. und seiner Gemahlin, Königin Luise.

²⁶ Gioacchino Rossini (1792-1868) lebte von 1855 bis zu seinem Tode in Frankreich. 1887 wurden seine sterblichen Überreste vom berühmten Friedhof Père Lachaise in die Kathedrale Santa Croce nach Florenz überführt. Die späte Überführung in die Heimat hatte er mit Weber gemeinsam. Den Besuch bei Rossini schildert Max Maria von Weber ausführlich in seinem Aufsatz „Ein Name, besser als eine Hausnummer. Erinnerungen an K. M. von Weber und Rossini“, in: *Deutsche Rundschau*, hg. von Julius Rodenberg, Berlin, Bd. V (Oktober – December 1875), S. 257-265, nochmals erschienen in: Max Maria von Weber, *Schauen und Schaffen. Skizzen*, 2. [Titel-]Auflage, Stuttgart und Leipzig 1879, S. 139-165.

Am Abend geht sie in die Oper [Bl. 67v/68r]:

„Abends im Freischütz! – Seit langer Zeit hatte ich diese geliebte *Oper* nicht gehört, nur ihre Melodien klangen mir im Herzen. So war es denn ein Hochgenuß diese himmlische Musik, von unserer ausgezeichneten Kapelle die diese Musik mit Lust u. Liebe spielten, Schnorr²⁷ als *Max*, zu hören. Schnorr sang und spielte den *Max* vollendet schön. Mir bebte immer das Herz! Dieser Max ist sicher so wie ihn der Componist geträumt. So edel ist jede Bewegung, so wohlthuend seine ganze Art u. Weise, so gar nichts Komödiantenhaftes! Wundervoll! Er ist ein echter, zur Begeisterung hinreißender Künstler. Die Hänisch²⁸ war sehr bei Stimme, sang ganz vorzüglich besonders die große Arie. – Die Weber²⁹ auch recht gut; ebenso *Scaria*³⁰ als Eremit. Chöre u. Musik herrlich. So schwelgte ich denn in diesen süßen theuern Tönen, lind legten sie sich mir ums arme Herz! – Dies ist doch der höchste edelste Genuß den ich kenne. O mein theurer Großvater! – “

Wir schließen das Tagebuch nun, vermuten, daß Maria von Weber – da das Heft bis auf drei Seiten beschrieben ist – mit dem 2. Juni 1865 ein neues begann, wir wissen es nicht. Sie hat uns einen kleinen Einblick in ihren Alltag, ihre Erlebnisswelt, ihr Denken und Fühlen gegeben. Danke, Maria.

Da beide Publikationen heute nicht mehr leicht zugänglich sind, wollen wir die *Weberiana*-Leser im Anhang mit einem Auszug daraus erfreuen.

²⁷ Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836-1865), Tenor, von 1860 bis zu seinem frühen Tod an der Dresdner Hofoper engagiert. Sang umjubelt den Tristan bei der UA am 10. Juni 1865 in München.

²⁸ Natalie Hänisch (1842-1919?), Sopran, 1863-1870 gefeiertes Mitglied der Dresdner Hofoper. Zu ihren großen Partien gehörte u. a. die Agathe im *Freischütz*.

²⁹ Bertha Weber (um 1835-1903), Sopran, gab 1855 ihr Debüt als Marie in Lortzings *Zar und Zimmermann* und blieb bis nach 1880 an der Dresdner Hofbühne. Sie sang in der oben genannten Aufführung das Ännchen.

³⁰ Emil Scaria (1838-1886), Opernsänger, 1865-1872 an der Dresdner Hofoper engagiert.

Anhang

Im April 1865 notiert Maria von Weber in ihrem Tagebuch [Bl. 71v/72r]:

„Mittwoch den 12. [April] kam mein heißgeliebter Papa früh um 10 Uhr von *Paris* zurück. Wie glücklich waren wir ihn wieder zu haben! Mir wars als müsse nun Alles fröhlicher und heitrer im Hause sein. Er ist das belebende Element, das Herz der Familie. Er beschenkte uns reich, war unendlich lieb und gut, der theure hochverehrte Mann! Gottes reichsten Segen über ihn! Er ist voll von seinen pariser Erlebnissen. Wie angenehm und lehrreich ist's ihm zuzuhören. –“

Doch hören wir selbst (lesend) dem Paris-Bericht Max Maria von Webers aus dem Frühjahr 1865 zu, in dem er lebhaft sein erstes Treffen mit Rossini schildert, der damals im 74. Lebensjahr stand (vgl. Anm. 25). Einem Brief des Weber-Sohnes an Rossini war sogleich eine Einladung von dessen Ehefrau³¹ gefolgt [S. 262]:

„Ich habe nie Befangenheit vor den Großen der Erde gekannt; als ich aber am 21. März 1865 die dunkle Treppe *Rue de la Chaussée d'Antin* Nr. 2 emporstieg, schlug mir das Herz. Ich wurde gleich vorgelassen; durch ein großes, etwas düsteres Vorgemach trat ich in Rossini's Arbeitszimmer.

Er erhob sich hinter einem, hoch mit Papieren bedeckten Arbeitstische und trat rasch auf mich zu – ganz anders, als ich ihn mir gedacht, den Heros der Kunst und der Frauen – klein von Statur, beleibt, aber rasch beweglich. Ich war tief ergriffen – das war Rossini und zugleich, – wahrlich, so müßte fast mein Vater ausgesehen haben, wenn er in blühender Gesundheit 70 Jahre alt geworden wäre! Das war seine Stirn, seine Augenbrauen und vor allem die Nase – ganz anders hingegen das breite Untergesicht und der volle, fast unschön materielle Mund.

Mit einem Lächeln, das noch an den »Liebeshexenmeister von Pesaro« erinnerte, reichte er mir die Hand, – das war die Hand, die »Barbier« und »Tell« geschrieben – nie hatte ich eine edlere in der meinen gehalten. – Unwillkürlich bückte ich mich tief darauf – da schloß er mich lebhaft in die Arme und rief: »Wahrhaftig, Sie sind größer und stärker, aber Sie gleichen Ihrem Vater, der todtkrank war, als ich ihn zuletzt sah.«³²

³¹ Rossini heiratete am 16. August 1846 nach dem Tod seiner von ihm geschiedenen Frau, der Sängerin Isabella Colbran, in Bologna Olympe Pélissier. Sie überlebte ihn um zehn Jahre und starb 1878.

³² Weber besuchte Rossini laut Tagebuch am 26. Februar 1826 in Paris.

»Mithin habe ich auch das Glück, Ihnen zu ähneln,« sagte ich, »denn Sie haben das Obergesicht, vor Allem die Stirn von ihm.« »Dann scheint es fast,« erwiderte er lachend, »als müßte ich doch etwas Musikalisches in meinen Zügen haben! Warum versteht man die großen Menschen erst, wenn man alt und klug wird – und das Schlimmste ist, sie sind dann meist schon todt! Jetzt weiß ich, daß ein „Oberon“ nie wieder geschrieben werden kann. Und wenn er lebte, würde er auch mich gelten lassen. Wir wären eben beide Greise! Nichts weiter mehr.« Und dann erzählte er mit bewunderungswürdiger Gedächtniskraft vom Besuche Weber's auf seiner Todesreise nach England. »Er athmete schwer, als ich mit ihm die Treppe hinabstieg – ich mußte ihm in den Wagen helfen – dies Athmen konnte nicht lange mehr dauern.« »Er hat Recht gehabt, früh zu sterben,« fügte er mit echt französischer Wendung hinzu, »was thue ich – ich amüsire mich, aber Niemand ändern mehr« [...].“

Am folgenden Sonnabend war Weber zu einem der berühmten Abend-Diners bei Rossini eingeladen, dessen Schilderung uns den Gourmet Rossini vorstellt [S. 263]:

„Ich fand am Samstage den Meister, der heute ganz »belle fourchette« war, in behaglichster Stimmung mit dem uralten Caraffa³³ am Camine sitzend und ernsthaft die Zubereitung gewisser Sicilianischer Schwämme berathend, die wir speisen sollten. Ich weiß nicht, ob Rossini's, ob Caraffa's Mund der sinnlichere war, aber ich mußte lächeln, wenn ich daran dachte, daß des Letzteren dicke Lippen seiner Zeit »an Alexis«³⁴ gesungen und die »Rose geküßt« hatten. Die Augen der alten Herren funkelten bei dem pikanten Gespräch.

³³ Michele Enrico Carafa (de Colobrano) (1787-1872), langjähriger Freund des Maestro, italienischer Herkunft, gab nach dem Sturz Napoleons die Offizierslaufbahn auf, um sich ganz der Musik (Komposition) zu widmen. 1827 ließ er sich in Paris nieder, schrieb zahlreiche Opern, Kantaten, Ballette, Romanzen und Kirchenmusik und war seit 1840 Kompositionslehrer am Conservatoire. Er war zur Zeit der Begegnung mit Max Maria von Weber 77 Jahre alt.

³⁴ Anspielung auf den seinerzeitigen *Hit* „An Alexis send' ich dich“, den Friedrich Heinrich Himmel komponiert hat. Das Lied ist die Nr. 40 in *Himmels Alexis und Ida, ein Schäferroman in 46 Liedern* von Christoph August Tiedge, op. 43, Leipzig: Peters 1814, vgl. Rezension in: *AMZ*, Jg. 17, Nr. 10 (8. März 1815). Es errang eine ähnliche Popularität wie später Webers „Jungfernkranz“. Der Textanfang lautet: „An Alexis, send' ich dich, er wird Rose, dich nun pflegen; lächle freundlich ihm entgegen, daß ihm sey, als sah' er mich! Frisch, wie du der Knosp' entquollst, send' ich dich; er wird dich küssen [...]“.

Ein kleiner, gewählter Kreis versammelt sich; darunter der lebensglühende, liebenswürdige Gustave Doré³⁵, mit Stutz- und Knebelbärtchen, rundem rosigem Gesicht, wie ein deutscher Student, der Physiker Davy Marié und eine Madame Ludre, die sich durch geistreiche Vorträge über eine von ihr erfundene, auf das do, re, mi, fa, sol, la, si basirte Weltsprache, zu einer der Löwinnen des Tages gemacht hatte. Endlich erschien auch Frau Rossini selbst, erregt, zerstreut, wegen des Schicksals der italienischen Schwämme in der Küche. Ich hatte die Ehre, die kleine, bewegliche Frau, deren Physiognomie an gesundem Materialismus die ihres Gatten noch übertraf, zu Tische zu führen. Nie habe ich ein wunderlicheres aus den Nationalküchen aller Völker entliehenes Diner, dessen Gänge sämmtlich genau nach ihrem Heimathritus genossen werden mußten, mit solcher, bis zur Absorption gehenden Hingebung, verschmausen sehen. Rossini, dem alle Verspeisungs-Manipulationen völlig geläufig waren, amüsirte sich höchlich über die Hilflosigkeit, mit der wir Andern vor den mit Haché gefüllten Knochenröhren von Catania, den ellenlangen Vermicelli von Neapel, den wurmartigen Muschelthieren von Hyères saßen. Zu jeder Speise gehörte ein eben so nationales, als meist ganz abscheuliches Getränk. Als die Zubereitung der Perle des heutigen Diners, der Sicilianischen Schwämme, in der Küche sich ihrer Vollendung näherte, wurde dies der Dame vom Hause gemeldet. Sie befahl, die Thür nach der Küche zu öffnen, und den Duft begierig mit den Nasen schlüpfend, saßen die Adepten der Tafelweisheit, halbgeschlossenen Auges, verzückt in der Runde, bis das Mirakel, welches mir Botokuden³⁶ nicht viel anders schmeckte wie gefüllte Steinpilze, auf der Tafel erschien und in schweigender Andacht – nicht verzehrt – nein, mit schmeichelnder Zunge und verstehendem Gaumen »aufgekostet« wurde. So lange wir tafelten, lenkte der Meister das Gespräch, so oft es sich von »Physiologie du goût« wandte, wieder auf die Spuren Brillat-Savarins³⁷; erst beim Dessert gewann auch anderes Leben, als das der Geschmacksnerven, seine Rechte wieder. [...]"

³⁵ Gustave Doré (1832-1883), französischer Illustrator, Maler und Bildhauer.

³⁶ Angehöriger eines Indianerstammes in Brasilien, was umgangssprachlich in dem Zusammenhang so viel wie ahnungslos heißt.

³⁷ Jean-Anthelme Brillat-Savarin (1755-1826), Jurist, Politiker, Schriftsteller, veröffentlichte 1825 in Paris anonym das Buch: *Physiologie du goût ou méditations de gastronomie transcen-*

Im Sommer 1867, ein Jahr vor dessen Tod, wollte Weber nochmals Rossini aufsuchen, nun in seinem Haus in Passy bei Paris³⁸. Er kannte nur den Straßennamen, war sich über die Hausnummer unsicher. Die Villeneingänge waren alle grün überwachsen, und er konnte keine Nummern entdecken. Da wandte er sich an einen gerade dort beschäftigten Straßenarbeiter und fragte, ob die Häuser keine Nummern trügen. Auf dessen Frage, wen er suche, antwortete Weber [S. 265]: „Monsieur Rossini“. Darauf rief jener: „Oh ce nom vaut mieux qu'un numéro“ und legte die Hand an die Mütze. „Es wird mir eine Ehre sein, Ihnen die Thür zur Villa Rossini öffnen zu dürfen.“ Weber fährt fort: „Mir stieg es heiß in die Augen über diesen köstlichen Zug im Wesen des Franzosen! Sucht in einem andern Lande den Straßenarbeiter, der, wenn er den Namen Mozart's oder Goethe's nennt, unwillkürlich mit der Hand an die Mütze fährt, wie der preußische Soldat, wenn er von seinem Könige spricht!“

Rossini empfing ihn wiederum freundlich, man plauderte über dies und das. Zum Schluß erwähnte er die für die nächste Saison geplanten Neuinszenierungen von *Oberon* und *Euryanthe* in Paris: „Sie sollten doch einmal hören, wie wir Franzosen deutsche Musik maltraitiren“, meinte er, Weber zum Abschied die Hand drückend: „vielleicht entschlösse ich mich, mit dem Sohne Weber's einmal wieder eine Oper seines Vaters zu hören!“

dante ..., das zum Bestseller des 19. Jahrhunderts wurde, seine humorvolle und geistreiche Theorie der Tafelfreuden erschien in rascher Folge in mehreren Auflagen. 1865 folgte in Braunschweig die erste deutsche Übersetzung. Bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts war es immer wieder auf dem Markt.

³⁸ 1858 hatte Rossini das Grundstück in Passy in der Nähe des Bois de Boulogne von der Stadt Paris erworben und ließ sich 1859 eine Villa bauen, die er vorwiegend in den Sommermonaten bewohnte.

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Ein Plagiatsfall fürs Sommerloch

Schlagzeilen der *Mitteldeutschen Zeitung* vom 20. August 2003: „Freischütz aus fremder Feder? Melodien der populären Oper könnten von dem Ballenstedter Komponisten Carl Christian Agthe stammen“ rüttelten die Kulturbeflissenen im vergangenen Sommer auf und verbreiteten sich wie ein Lauffeuer durch die Presse im In- und Ausland. Die Vorsitzende der Weber-Gesellschaft mußte gar ein Radio-Interview zu dieser Frage geben! Was war vorgefallen?

Der Ballenstedter Lehrer, Chorleiter und Musikforscher Siegfried Hünermund hatte zum 240. Geburtstag des 1797 verstorbenen Agthe 14 Tänze des Komponisten ausgegraben, die die Musiker beim Erklängen sehr verwunderten, kamen doch unerwartet „Melodien aus dem *Freischütz* zu Gehör“.



Es sah ganz so aus, als habe Weber hier „abgekupfert“ und sich bei dem Ballenstedter Kleinmeister

bedient. Rasch war auch eine Theorie zusammengebastelt, wie das hätte funktionieren können: Caroline Bardua, von der das bekannte Weber-Porträt stammt, kam aus Ballenstedt – ja, und vielleicht hatte sogar die Wahl des Namens Agathe etwas mit Agthe zu tun?

Die Weberianer mußten sich zunächst einmal die Quellen dieser Tänze besorgen, die günstigerweise in der Staatsbibliothek zu Berlin lagerten. Rasch klärte sich dann der Fall auf: Es handelte sich in Wirklichkeit um Bearbeitungen von Themen aus Webers Oper, aber offensichtlich auch von anderen Stücken, und die Tänze stammten zwar von einem Herrn Agthe, aber vermutlich eher von einem Weimarer Stadtmusikus gleichen Namens (mit den Vornamen Johann Friedrich), der Zeitgenosse Webers war. Letztendlich klären ließ sich die Zuweisung bislang nicht, aber Weber war immerhin von dem schwerwiegenden Vorwurf entlastet.

Hier erwies sich das Internet wieder einmal als günstige Gelegenheit, „aktuelle Ergebnisse“ umgehend an die Frau und den Mann zu bringen. Wer sich eingehender über den Fall informieren will, findet die „Aufklärung“ nach wie vor auf der Homepage der Weber-Gesamtausgabe (vgl. <http://www.weber-gesamtausgabe.de>, Rubrik „Aktuelles 2003“), sogar eine komplette Nummer dieser Tänze konnte dort „zum Beweise“ wiedergegeben werden.

Weber in den *Bad Emser Heften* Nr. 248

Am 21. Januar 2004 fand in der Brunnenhalle des Bad Emser Kurhauses eine Vorstellung des kleinen Farbfaksimile-Bandes „... *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, München: Allitera, 2003, statt (zu dem Band vgl. *Weberiana* 13, S. 89f.). Organisiert hatte diese Vorstellung freundlicherweise der Archivar des Bad Emser Stadtarchivs, Dr. Hans-Jürgen Sarholz, der zugleich einen kurzen Überblick über die Bedeutung und den Zustand des Bades zur Zeit von Webers Aufenthalt im Sommer 1825 gab. Zu Beginn begrüßte der Bürgermeister Ottmar Canz die erfreulich zahlreich erschienenen Gäste. Danach erläuterte der Verleger, Dr. Wolfram Göbel, die Besonderheiten des neuen Farb-Faksimile-Verfahrens und der sogenannten Print-on-Demand-Technik, die er mit anderen revolutionären Neuerungen verglich: Gutenbergs Druck mit beweglichen Lettern oder E. F. Lumbecks Klebebindungs-Verfahren. Anschließend berichtete Joachim Veit über die Entstehung dieser in Rekordzeit vorbereiteten kleinen Briefedition und wies auf einige inhaltliche Besonderheiten des Bandes hin, der anhand dieses knappen, überschaubaren Zeitraums doch ein umfassendes Bild der biographischen und künstlerischen Situation Webers entwirft und zudem etliche erheiternde Berichte über das ihm so „langweilig“ erscheinende Kurleben enthält. Den Abschluß machte eine kleine Darbietung des *Max-Walters*, den Weber während seines Aufenthalts für die preußische Kronprinzessin und die Petersburger Fürstin Galitzin niedergeschrieben hatte – wem von beiden er nun eigentlich „gehört“, bleibt offen.

Nach der Veranstaltung sprach der Redakteur der vom Verein für Geschichte, Denkmal- und Landschaftspflege e. V. Bad Ems herausgegebenen *Bad Emser Hefte*, Herr Dr. Ulrich Brand, die Referenten an und fragte, ob die Beiträge nicht in das geplante neue Heft über Jacques Offenbach in Bad Ems als Ergänzung aufgenommen werden könnten. Zugesagt war rasch, das Ergebnis war dann aber doch eine Überraschung: Herr Brand gestaltete mit den Beiträgen von Hans-Jürgen Sarholz und Joachim Veit, die er um einen älteren Text von Erwin Kroll und einen Ausschnitt aus der Weber-Biographie John Warracks sowie einige Zitate und Bilder erweiterte, eine eigene kleine Publikation, die als Heft 248 der Reihe *Bad Emser Hefte* vorgelegt wurde (ISSN 1436-459X). Für seine Mühen und die ansprechende Gestaltung des Heftes sei Herrn Dr. Brand herzlich gedankt. Das Heft kann auch bei der Geschäftsstelle der Weber-Gesellschaft erworben werden.

Purzeln jetzt endlich die Bände?

Seit dem Erscheinen der letzten *Weberiana* hat sich bei der Gesamtausgabe einiges getan: Vorgelegt wurde inzwischen der von Oliver Huck herausgegebene, mit 365 Seiten wieder recht dickleibige Band mit den Schauspielmusiken Webers (Serie III: Bühnenwerke, Band 10a), der 16 verschiedene Werke enthält, darunter die Musik zu Schillers *Turandot*, zu Adolph Müllners *König Yngurd* und zum Trauerspiel *Heinrich der IV.* von Eduard Gehe. Besonderer Wert wurde darauf gelegt, auch die Szenen der größtenteils völlig unbekannten Schauspiele mit abzudrucken, denen Webers Musik zuzuordnen ist, da die Musik häufig erst in diesem szenischen Kontext verständlich wird. 14 Faksimile-Tafeln runden diesen Band ab, dem bald die sogenannten „Dresdner Festspiele“ folgen sollen – damit wäre dann bereits der Komplex Schauspielmusik bei Weber vollständig „abgehakt“.

Erschienen ist ferner erstmals ein Band im neuen „kleinen“ Format der Gesamtausgabe: der von Joachim Veit edierte Klavierauszug zum *Abu Hassan* (Serie VIII: Klavierauszüge, Band 2). Dieser Klavierauszug ist mit seinem A4-Format und den nur 190 Seiten Umfang so handlich, daß man sich entschlossen hat, auch die Kammermusikbände in dieser Weise vorzulegen. Erstmals wurde hier der Noten- und Dialogteil in Zusammenarbeit mit dem Notensetzer Frank Litterscheid komplett als PDF-Vorlage erstellt und vom Verlag nur noch in deren Seitenraster eingepaßt, was glücklicherweise zu keinerlei Problemen führte und die Korrekturen erheblich reduzierte – ganz im Gegensatz zum nächsten Band, dem von Frank Ziegler herausgegebenen Klavierauszug zur *Preciosa* (Serie VIII, Band 6), der noch im „herkömmlichen“ Verfahren hergestellt wurde, wobei es erneut zu aufwendigen Korrekturen kam, so daß das Zigeunermädchen bis zum Erscheinen dieses *Weberiana*-Heftes wohl noch nicht zwischen zwei Buchdeckeln stecken wird.

Ebenfalls in Vorbereitung ist der Band *Kammermusik mit Klarinette* (Serie VI, Band 3), den Gerhard Allroggen, Knut Holtsträter und Joachim Veit gemeinsam erarbeitet haben. Diese Edition soll im Spätherbst des Jahres erstmals in komplett eigenem Layout der Detmolder Arbeitsstelle erscheinen. Dies bringt gerade jetzt in der Vorbereitungsphase verstärktes Rechnen, Basteln und Experimentieren mit sich und erfordert detaillierte Absprachen mit dem Verlag – wenn das Layout aber erst einmal steht, dürfte auch diese Maßnahme die Arbeit angenehmer machen und zugleich das Herstellungsverfahren wesentlich erleichtern und damit für den Verlag erheblich verbilligen (was dauerhaft hoffentlich auch Einfluß auf die Preise der Bände haben wird).

In Arbeit für das kommende Jahr sind gleich drei Bände: Neben den genannten Dresdner Festspielen wird das 1. Klavierkonzert in der Edition von John Warrack erscheinen, ferner sollte die *Abu-Hassan*-Partitur das Licht der Welt erblicken. Gearbeitet wird z. Zt. außerdem auch an den von Jonathan del Mar herauszugebenden Konzert-Ouvertüren und an der Kantate *L'Accoglienza*. Sommer- oder Wintermüdigkeit ist also in den beiden Arbeitsstellen keinesfalls erwünscht!

„Wie war zu Köln es doch bequem ...“ - und manchmal auch bei Webers

Heinzelmännchen sind stets erfreuliche Gesellen. Sie verrichten ihre Arbeit still und heimlich bei Nacht. So etwas ähnliches gibt es bei Weber auch, hier aber wird die Arbeit (gewöhnlich) bei Tageslicht verrichtet, dafür aber – wegen der viel zu knappen finanziellen Ausstattung der Ausgabe – völlig kostenlos und ebenfalls ohne viel Aufhebens. Seit langer Zeit haben wir in Eveline Bartlitz eine nicht hoch genug einzuschätzende Unterstützung bei der Edition vor allem der Briefe und Dokumente Webers. Frau Bartlitz betätigt sich zudem als äußerst fruchtbarer „Ideenlieferant“ für die Gesamtausgabe und hat schon zahlreiche wertvolle Anregungen für die weitere Arbeit gegeben. In diesem Jahr hat sie neben dem unermüdlichen Aufarbeiten von bislang unzureichend ausgewerteten Dokumenten verschiedenster Art (darunter immer wieder auch Funde im Schnoor-Nachlaß der Staatsbibliothek) gemeinsam mit Dagmar Beck und Joachim Veit die konkrete Vorbereitung der Veröffentlichung des ersten Brief- und Tagebuch-Jahrgangs begonnen. Die guten Erfahrungen des Trios beim Erarbeiten der Bad Emser Briefkommentare versprechen dabei manchen Schweißtropfen, aber auch viele vergnügliche e-Mail-Wechsel. 1817 – Webers Ankunftsyear in Dresden – soll der erste publizierte Band werden.

Eine zweite kostenlose Unterstützung erfährt die Berliner Arbeitsstelle in diesem Jahr durch ein halbjähriges Praktikum von Frau Solveig Schreiter, Absolventin der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Berliner Humboldt-Universität, die gleichzeitig an ihrer Promotion über den Komponisten Theodor Kirchner arbeitet. Obwohl Frau Schreiter wegen der fehlenden Finanzen keinerlei Entschädigung für ihre Arbeit angeboten werden konnte, hat sie ihr Interesse an einem Praktikum bei der Weber-Ausgabe aufrecht erhalten und ist nun seit 1. Juni emsig damit beschäftigt, unsere Datenbanken wachsen zu lassen, die Druckfahnen der WeGA-Bände (und der *Weberiana*) korrekturzulesen, aber auch selbständig Briefe aus dem Jähns-Nachlaß zu übertragen, kommentieren und ggf. für eine kleine Edition

vorzubereiten. Wir sind Frau Schreiter für ihr Interesse und ihren Arbeits-einsatz sehr dankbar und hoffen, daß sie durch das angenehme Klima unter den Weberknechten und durch die interessante, vielseitige Tätigkeit wenigstens eine „ideelle Entschädigung“ erhält – vielleicht findet sich ja auch ein Sponsor, der uns erlaubt, ihre Arbeit wenigstens in geringem Umfang zu entlohnen. Wir wünschen Frau Schreiter jedenfalls viel Erfolg und Spaß bei ihrer Arbeit!

Auch in Detmold gibt es in diesem Sommer Erfreuliches zu berichten: Das Musikwissenschaftliche Seminar hat für das kommende Semester die Stundenzahl unserer studentischen Hilfskraft, Christoph Albrecht, deutlich erhöht. Damit kann Herr Albrecht insbesondere die Arbeit an den Kommentaren der Brief- und Dokumentenedition umfangreicher unterstützen, als es ihm bisher in den wenigen Dienststunden und trotz gelegentlicher großzügiger Überstunden möglich war. Das wird uns erlauben, einen Teil der später vielleicht auch gedruckt erscheinenden Dokumente zunächst sukzessive über das Internet für die Forschung zur Verfügung zu stellen.

Frühjährlicher Wermutstropfen

Einen bitteren Wermutstropfen hatten die Weber-Knechte im Frühjahr dieses Jahres zu schlucken: Die für sie bisher zuständigen Lektoren im Hause Schott Musik International in Mainz verloren im Zuge umfangreicher Umstrukturierungen im Lektorat zusammen mit etlichen anderen Mitarbeitern ihre Stelle. Das betraf in unserem Falle zum einen Frau Dr. Ann-Katrin Heimer, die in den vergangenen Jahren in umsichtiger und sehr engagierter Weise die Gesamtausgabenbände betreut hatte. Sie hat u. a. erreicht, daß die anfänglichen großen Probleme bei der Vorbereitung der Notenbände und die damit verbundenen erheblichen Verzögerungen des Erscheinens allmählich beseitigt wurden und so im Jahr ihres Ausscheidens aus dem Verlag immerhin endlich die geplante Folge von zwei Notenbänden pro Jahr verwirklicht werden konnte. Zudem war sie immer ein anregender Gesprächspartner für die Editoren, äußerte stets offen ihre Bedenken gegen manche „Eigenwilligkeiten“ der beiden Weber-Redakteure und trug durch diese Kritik und den Verweis auf Notwendigkeiten der musikalischen Praxis wesentlich mit zu einer Klärung der Editionsgrundsätze bei – gelegentlich auch mal in gereimter Form.

Der zweite Verlust betraf den Lektor unserer *Weber-Studien* und der geplanten Brief- und Tagebuchausgabe, Herrn Thomas Frenzel. Mit ihm waren wir seit der Vorbereitung des 1993 erschienenen ersten Bandes eng

verbunden, er beriet uns in Fragen des von Anfang an selbst entworfenen Layouts der Bände und deckte stets mit einem sympathischen Schmunzeln die Schwachstellen auf. Nicht vergessen ist die „geheime“ Herstellung des Bandes 3 als Festschrift zum 60. Geburtstag von Gerhard Allroggen – in einer kleinen Feierstunde im Brahms-Saal der Hochschule für Musik in Detmold überreichte Frenzel dem völlig überraschten Jubilar das dicke „Bändchen“. Erfreulich war auch, daß Herr Frenzel die im Hause Schott verbreitete Skepsis beim Einsatz neuer Techniken nie teilte, sondern durchaus ermunternd die Umstellungen bis hin zur Ablieferung fertiger digitaler Druckvorlagen verfolgte.

Mit beiden Mitarbeitern war der Umgang stets ein Vergnügen, und die „Chemie“ zwischen Arbeitsstellen und Verlag stimmte einfach. Wir haben daher auch unser Unverständnis über die Entlassungen geäußert, zumal u. E. in den heutigen Zeiten des drohenden Qualitätsverfalls hochwertige verlegerische Leistungen nur durch gute, weitsichtige Lektoren garantiert werden können. Wir werden sehen müssen, was uns die Zukunft bringt, aber sicher ist, daß uns unsere beiden ehemaligen Lektoren, denen an dieser Stelle ein sehr herzliches Wort des Dankes gesagt sei, sehr fehlen werden!

Klarere Verhältnisse oder: Kleine Helfer beim Entziffern von Quellen

Wenn gelegentlich Besucher in unsere Arbeitsstellen kommen und Kopien der Quellen zu Gesicht bekommen, ist durchaus eine gewisse Achtung vor denen zu spüren, die Webers „Klaue“ entziffern können. Zeigt man ihnen manchmal auch noch, mit welchen Kopien teilweise gearbeitet werden muß, steigert sich die Achtung zum Bedauern. Werden solche Kopien dann auch in den gedruckten Bänden feilgeboten, würde man wahrscheinlich vor allem Klagen hören.

Immer mehr Bibliotheken oder Archive gehen inzwischen freundlicher Weise dazu über, statt mäßiger Xerokopien oder Mikrofilme, die erst wieder teuer auf einem Readerprinter abgezogen werden müssen, digitale Kopien anzufertigen, sei es als Foto, sei es als Scan. Das hat sogar den Riesenvorteil, daß diese Kopien oft in Farbe geliefert werden, so daß auch ein Unterscheiden von Tintenfarben oder z. B. von Einträgen fremder Hand in Drucken nun ohne eigenes Konsultieren der Originale möglich wird. Die Qualität der Vorlagen zum Arbeiten steigert sich also von Jahr zu Jahr, und die Arbeit wird dadurch angenehmer und kann oft auch zuverlässiger durchgeführt werden.

Um es an einem Beispiel zu erläutern: Zu den problematischen Verfilmungen gehörte jene zum Autograph der *Euryanthe* aus der Sächsischen

Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (Mus. 4689-F-37). Die Handschrift hatte durch Feuchtigkeitsschäden sehr gelitten, Tinte war verblaßt oder Tintenfraß hatte das Papier geschädigt, so daß mit dem Schwarzweißfilm die Edition eigentlich kaum durchzuführen war, zumal in den Papierabzügen alle Schwarztöne ineinander liefen. Da in der Handschrift außerdem zum Teil unterschiedliche Tinten verwendet wurden, war eine Farbproduktion sehr erwünscht. Durch die außerordentlich freundliche Unterstützung von Herrn Dr. Karl W. Geck (Leiter der Musikabteilung) und Herrn Dr. Marcus Chr. Lippe (Mitarbeiter des DFG-Opernprojekts am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln) war es jüngst möglich, digitale Aufnahmen dieser Partitur anzufertigen, die uns großzügig für unsere Arbeit zur Verfügung gestellt wurden. Wer diese Aufnahmen gegen die „alten“ hält, wird ermessen können, wie dankbar wir für diese Hilfe und enorme Arbeitserleichterung sind!

Dankbar sind wir auch für eine weitere Arbeitserleichterung in der Berliner Arbeitsstelle. Die Weber-Gesellschaft konnte aufgrund einer abermaligen Spende ihres Mitglieds Gerhard Reisner den Mitarbeitern einen günstigen A3-Scanner zur Verfügung stellen, der besonders für das Anfertigen von Faksimiles zu den Gesamtausgabenbänden in Zukunft unverzichtbar sein wird, da die benutzten Drucke meist überformatig sind und die Qualität gewöhnlicher Kopien für die Reproduktionen, aber auch für genauere Studien oft nicht ausreicht. Selbst für das rasche Hin- und Herversenden handschriftlicher Notizen oder aufwendiger Korrekturen, die sich am Telefon kaum beschreiben lassen, eignet sich dieses Gerät hervorragend. Schließlich lassen sich mit dem Auge schwer entzifferbare Details auf diese Weise in Vergrößerung und Bearbeitung oft doch noch lesbar machen. Wir freuen uns jedenfalls sehr über diese Verbesserung unserer Ausstattung und danken der Weber-Gesellschaft und Herrn Reisner recht herzlich für diese Unterstützung!

Wer nicht sucht, der findet: *Schreibtafel* wiederentdeckt!

Der Veröffentlichung des ersten Bandes der Schriften des *Harmonischen Vereins* durch Oliver Huck und Joachim Veit in Band 4/1 der *Weber-Studien* war seinerzeit eine intensive Suche nach einer Zeitungsbeilage vorausgegangen, die einfach nicht aufzutreiben war: Als Beilage zur *Rheinischen Correspondenz* war im Jahr 1810 ein teils ein-, teils zweiseitig bedrucktes Blättchen (im gleichen Hochformat dieser Zeitung) erschienen, das den Titel *Schreibtafel von Mannheim* trug und in dem die Vereinsbrüder nachweislich etliches

veröffentlicht hatten. Nur die Nummern 1-16 waren in Bibliotheken noch aufzutreiben, ferner eine einzelne Nr. 37 in Kopie im Meyerbeer-Nachlaß der Staatsbibliothek zu Berlin. Aus den Briefen der beteiligten Vereinsmitglieder ging aber hervor, daß mindestens 75 Nummern zwischen 30. Juni 1810 und Ende 1810 oder Anfang 1811 erschienen sein mußten. Aber alle Anfragen brachten kein Ergebnis. – Nun kam per Zufall ein vollständiges Exemplar ans Licht: Frank Ziegler entdeckte es bei routinemäßigen Recherchen in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar! Die Bibliothek stellte uns freundlicherweise umgehend eine Kopie dieses tatsächlich 76 Nummern umfassenden Exemplars zur Verfügung. Zwar waren dann doch nicht so viele Aufsätze der Vereinsbrüder enthalten, wie erhofft, aber immerhin gab es darunter sogar einen ganz kleinen Text von Carl Maria von Weber selbst. Inzwischen sind die Texte als Nachtrag zu Band 4/1 auf der Homepage der Weber-Gesamtausgabe veröffentlicht, eine Kommentierung wird noch folgen. Gedruckt werden sie dann im Nachtrag zu Band 4/2 erscheinen, dessen Publikation aber durch die große Arbeitsbelastung der Mitarbeiter leider noch nicht in Sichtweite ist.

Harte Schnippelarbeit mit neuen Perspektiven

Im letzten Heft der *Weberiana* (Nr. 13, S. 97ff.) berichtete Ralf Schnieders über das Detmolder DFG-Projekt zur Computer-gestützten Edition, das aus seiner Examensarbeit bei Prof. Dr. Allroggen hervorgegangen war. Inzwischen hat die elektronische Edition des Weberschen Klarinettenquintetts erhebliche Fortschritte gemacht, Herr Schnieders hat uns aber leider verlassen, um die vagen beruflichen Perspektiven bei einer Weiterverfolgung seines Projekts zunächst einmal gegen ein handfestes Referendariat einzutauschen. Zuvor hat er aber noch mit großem Eifer eine wesentlich überarbeitete Version seiner *Edirom*-Software zusammengebastelt. Einer der Nachteile der ursprünglichen Fassung bestand in der starren Einteilung der für den Benutzer sichtbaren Quellen-„Fenster“ (vgl. Abbildung in Heft 13, S. 99). Nun wurde zunächst nochmals eine größere Zahl von Anmerkungen zu Einzelstellen überprüft und dann eine flexiblere „Fenstertechnik“ entwickelt. Den festgestellten Grundkonstellationen wurden jeweils bestimmte Rahmenkombinationen zugeordnet, die eine bessere Ausnutzung der Darstellungsfläche auf dem Bildschirm erlaubten. Zugleich wurden jetzt alle Informationen nicht mehr „fest ins Bild gesetzt“, sondern aus einer zugrunde liegenden XML-Datenbank bezogen und erst beim Wechsel zu dem ausgewählten Takt auf dem Bildschirm zusammengesetzt. Auch zahlreiche andere Einzelheiten wurden



überarbeitet, wie schon an einem Vergleich der obenstehenden Abbildung aus der neuen Fassung mit dem alten Modell zu erkennen ist.

Bei einer Vorstellung der neuen Software während der letztjährigen Trägervereinssitzung zeigten sich die Fachleute durchweg sehr angetan von der rasanten Entwicklung dieses mit äußerst bescheidener finanzieller Ausstattung durchgeführten elektronischen Editionsprojekts.

Doch wer rastet, rostet – so könnte man das Motto bei der Arbeit an diesem Projekt überschreiben. In der letzten Phase seiner Arbeiten übergab Schnieders noch der studentischen Hilfskraft im Projekt, Johannes Kepper (der durch sein Studium der Musikwissenschaft, Medienwissenschaft und Informatik beste Voraussetzungen mitbrachte), einen Riesenauftrag an „Schnippelarbeit“: Alle Quellen mußten eingescannt und in Einzelausschnitten für die jeweiligen Anmerkungen des Kritischen Berichts zurechtgebastelt, den vorhandenen „Fenstermodellen“ zugeordnet und dann in die Datenbanken eingebunden werden. Das war eine sehr zeitraubende und mühsame Tätigkeit, die zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Heftes wohl glücklicherweise fertiggestellt sein wird und bereits jetzt wertvolle Erkenntnisse für die Fortentwicklung der elektronischen Edition mit sich bringt.

Kepper experimentierte nicht allein mit unterschiedlichsten Methoden des Retuschierens oder Ausblendens von Informationen, sondern erkannte

bald mit sicherem Instinkt die Schwachstellen des Verfahrens, das später ja möglichst auch für Editoren direkt anwendbar sein sollte. Auch die größere Zahl von Fenster-Rastern deckt demnach die in der Praxis auftretenden Erfordernisse nicht ab, zudem erweist sich das separate Bearbeiten und Abspeichern aller Quellen-Ausschnitte als zu speicher- und zu arbeitsintensiv. Die Lösung dieses Problems, die für jede Form von digitaler Edition einen Riesenfortschritt bedeuten würde, ist bereits angedacht und könnte – eventuell mit Unterstützung durch die Weber-Gesellschaft – bereits während der für September in Weimar geplanten Projektvorstellung (vgl. nachfolgender Bericht) in einem ersten Beispiel vorgestellt werden.

Derweil müssen die armen Weber-Editoren ihre Editionen immer noch in der „konservativen“, für einen „normalen“ Musiker oft schwer nachvollziehbaren Form vorlegen – aber beide Vorhaben befruchten sich jetzt gegenseitig, und so wird die Arbeit an der elektronischen Edition in Bälde auch zu sicherlich vorteilhaften Veränderungen in den gedruckten Bänden beitragen. Wir hoffen, daß im nächsten Heft der *Weberiana* wiederum über ähnliche Fortschritte dieses Projekts, das in nächster Zeit eine verstärkte Zusammenarbeit mit Informatikern anstrebt, berichtet werden kann und daß sich hoffentlich bald auch neue Förderungsmöglichkeiten zur Fortsetzung der Arbeiten finden.

WeGA initiiert Symposium beim Internationalen Musikforschungskongreß in Weimar

Gemeinsam mit dem von Gerhard Allroggen geleiteten DFG-Projekt „Digitale Musikedition“ hat die Detmolder Arbeitsstelle der WeGA als Beitrag zu dem Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar (16.-21. September 2004), der unter dem Motto *Musik und kulturelle Identität* steht, ein halbtägiges Symposium zum Thema *Musikalisches Erbe im digitalen Zeitalter – Chancen und Probleme neuer Techniken* initiiert. Dieses kleine, international besetzte Symposium findet am 20. September 2004 in der Zeit von 9.00 bis 13.00 Uhr im Kongreßzentrum in Weimar statt. Vorstellen werden sich dabei exemplarisch mehrere Projekte aus den verschiedenen Bereichen, in denen die „neuen Techniken“ Anwendung finden. Den Abschluß bildet eine einstündige Podiumsdiskussion. Folgende Beiträge sind für dieses Symposium vorgesehen:

Teil 1: Referate / Projektvorstellungen

- Einführung in die Gegenstände und Ziele des Symposions (Dr. Joachim Veit, Detmold)

- Digitale Editionsphilologie in der Literaturwissenschaft (Prof. Dr. Fotis Jannidis, Darmstadt)
- The MuseData Electronic Corpora: Objectives, Needs, Unanswered Questions (Prof. Dr. Eleanor Selfridge-Field, Stanford/USA)
- Das offene Archiv. Philologie und virtuelle Sammlung am Beispiel des Nachlasses von Arnold Schönberg (Therese Muxeneder, Wien)
- eNoteHistory – Identifizierung von Schreiberhänden in historischen Notenhandschriften mit Werkzeugen der modernen Informationstechnologie (Dr. Ekkehard Krüger, Dr. Tobias Schwinger, Rostock)
- Die Edirom-Lösung innerhalb des Projekts „Digitale Musikedition“ (Johannes Kepper, Ralf Schnieders, Detmold)

Teil 2: Podiumsdiskussion

- Abschied von tradierten Vorstellungen? – Musikalisches Erbe im digitalen Zeitalter

Teilnehmer: Prof. Dr. Eleanor Selfridge-Field, Prof. Dr. Fotis Jannidis, Dr. Andreas Kornstädt (Hamburg), Dr. Stefan Morent (Tübingen), Therese Muxeneder, Johannes Kepper, Dr. Uwe Wolf (Leipzig)

Die Weber-Ausgabe möchte mit diesem Symposium dazu beitragen, daß die zur Zeit oft sehr vereinzelt arbeitenden Projekte zu einem intensiveren Gedankenaustausch zusammenfinden, da sich die unterschiedlichen Teilgebiete häufig gegenseitig befruchten bzw. mühsam erreichte Lösungen durch andere Projekte oft erweitert oder modifiziert werden können. Durch dieses sich rasch wandelnde Forschungsfeld sind in den kommenden Jahren erhebliche Veränderungen auch der musikwissenschaftlichen Arbeitsweisen zu erwarten, so daß es dringend geboten scheint, hier eine kritisch-reflektierende Standort-Bestimmung vorzunehmen, um von da aus weitere Projekte in Angriff zu nehmen. Neben dieser kritischen Reflexion des bisher Erreichten sollten von dem Symposium auch Impulse für weitere, koordinierte Unternehmungen auf diesem Sektor ausgehen, und vielleicht kann das kleine Symposium auch eine umfangreichere internationale Tagung vorbereiten helfen.

Bei der Vorbereitung dieser Veranstaltung waren wieder einmal teils unerwartete finanzielle Hürden zu überwinden. Wir sind daher der Fritz Thyssen Stiftung außerordentlich dankbar, daß sie dieses Symposium durch die Übernahme der Reise- und Übernachtungskosten ermöglicht hat, und wir danken auch der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung für ihre Unterstützung.

Der *Freischütz* als „Selbstbedienungsladen“

Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2003/2004
von Christoph Albrecht, Detmold

Manchmal ist es notwendig, Dinge auszusprechen, die jeder bereits weiß oder schon einmal vernommen hat oder die in Vergessenheit geraten sind. Ob mit solchen Wiederholungen aber immer ein Gewinn oder ein „Aha!“-Erlebnis verbunden ist, steht auf einem anderen Blatt.

Wiederholungen sind offensichtlich ein besonderes Charakteristikum von Inszenierungen – schon in den Überschriften der *Freischütz*-Kritiken der letzten Saison zeigt sich dies: Daß Samiel helfen soll, wo er kann – wir wissen es. Daß der deutsche Wald voller Deutschtümelei ausstirbt, ist auch allseits bekannt. Im letzten Jahr wie in diesem war die Wolfsschlucht ein Bordell und versuchten sich Regisseure an Deutungen, die letztlich nicht so richtig aufgingen.

Wiederholungen waren es auch in anderer Beziehung: Wieder einmal war es ausschließlich der *Freischütz*, um den sich die Bühnen Annaberg, Darmstadt, Kiel, Koblenz und Mainz bemühten. Gleich zweimal stand das Werk in Basel auf dem Spielplan, darunter in einer Fassung für Kinder. Die Sommerspiele in Selzach/CH sandten uns eine Vielzahl von Berichten auch zum „Drumherum“, die nur am Rande berücksichtigt werden konnten.

Unter all diesen Aufführungen stach der Koblenzer *Freischütz* von Georg Quander hervor, der sich eines heiklen Themas annahm: des Kindesmißbrauchs. Doch beginnen wir wie immer chronologisch, und zwar mit unseren Schweizer Nachbarn aus Selzach.

Durchschnittlicher *Freischütz*

Der *Freischütz* bei den Sommerspielen in Selzach/CH, 2. August 2003

Schon vor der Premiere des *Freischütz* bei den Sommerspielen in Selzach machte das Bühnenbild Schlagzeilen. Das Passionsspielhaus mußte wegen der Wolfsschlucht sogar umgebaut werden, schreibt der *Grenchner Stadtanzeiger* (3. April 2003): *Oskar Fluri musste in seinem Bühnenbild verschiedene technische Raffinessen einbauen, damit diese Oper überhaupt gespielt werden kann. [...] So wird in den kommenden Tagen mit dem Aushub im hinteren Teil der Bühne begonnen werden, damit der Raum für den Auftritt aus der Unterwelt geschaffen werden kann.*

Regisseur Hansjörg Hack nahm das Vorspiel mit in seinen *Freischütz* hinein, Christophe Pochon (*Bieler Tageblatt*, August 2003) nennt dies einen *glücklichen Einfall*. Alles in allem ist dieser *Freischütz* stimmig, denn weiter ist zu lesen: *Es erfreut die Sinne, und man tritt im Bewusstsein in die laue Sommer- nacht hinaus, Zeuge von Bestleistungen geworden zu sein – die alle, aber wirk- lich auch alle erbracht haben.* Auch die Chöre gehörten dazu: *Laien bilden den Chor, aber der verhält sich unter der Leitung der Fachfrau Renata Würsten hochprofessionell. Einmal von seiner Hauptaufgabe her, dem Singen, zum andern aber auch in bezug auf die Darstellungskraft* (Pochon).

Das Bühnenbild erhielt durch Lichteffekte sein diabolisches Flair: *Oskar Fluris gespenstischer Wald und die von Sigi und Klaus Salke raffiniert inszenierte Lichtorgie zaubern ein apokalyptisches Tableau höllisch-schöner Bilder* (Silvia Rietz, *Solothurner Tageblatt*, 4. August 2003). Ebenso liest man bei Catharina Poltera: *Samiel entsteigt dem Höllenschlund und Sigi und Klaus Salkes Licht- effekte illuminieren das Inferno der Schlucht zur Gespenstershow. Ob Agathes Zimmer oder Kunos Forstrevier, Ausstatter Oskar Fluri und Regisseur Hansjörg Hack steuern ästhetische Abziehbilder bei* (*Solothurner Tageblatt*, 4. August 2003).

Über die Protagonisten schreibt Silvia Rietz: *Einen Zipfel reinen Weber- Glücks erhascht man bei Bénédicte Taurans bezaubernd quirligem und hervor- ragend gesungenem Ännchen und Martin Zyssets sensationellem Rollendebüt als Max. Susanne Geb als Agathe artikuliert [...] ihre Empfindungen dank ihrem hervorragenden Stimmvolumen mit einer Wärme und Intensität ohne- gleichen* (Pochon). Die Instrumentalisten wurden von René Kunz geleitet; *mit schlankem Orchesterklang, zügigen Tempi und rhythmisch kraftvollen Chor- szenen des gut disponierten Singkreis Leberberg wurde musikalisch Spannendes geboten* (Poltera).

Kind am schwarzen Lederband

Der Freischütz im Theater Koblenz, 12. September 2003

Der Regisseur Georg Quander entschied sich in Koblenz, neue Wege zu gehen und den *Freischütz* in die heutige Zeit zu bringen. Zugegeben, das klingt nicht neu. Dennoch, Quander bewies Mut und nahm sich eines Themas an, das leider wohl immer traurige Aktualität haben wird: des Kindesmißbrauchs. Er betrachtete die Tat nicht isoliert, sondern wollte auch die psychischen Folgen aufzeigen. Laut Kritiken wurde die Inszenierung gut aufgenommen, nur eine von fünf Besprechungen erwähnt die wohl für eine Premiere fast schon obli- gatorischen „Buh-Rufe“.

Die Ouvertüre sprach bei Quander nicht für sich selbst, er nutzte die Gelegenheit, um eine Vorgeschichte zu erzählen: *Bereits zur Ouvertüre sehen wir zwei Kinder verloren in einem imaginären Wald, der Ort des Bösen ist. Da gibt es den schwarzen Mann aus allen Kinderallträumen, und wenn wir das Mädchen von grauenvollen Träumen gepeinigt auf dem Bett hin- und herzapeln sehen, wissen wir, was geschehen ist* (Frank Pommer, *Die Rheinpfalz*, 15. September 2003). K.-F. Schulter (*Opernglas*, November 2003) gibt uns noch einen genaueren Einblick in das *Vorspiel*. Die Wolfsschlucht wird zu einem *Etablissement*, wohin der ganz in Schwarz gekleidete Kuno seine noch kleine Tochter Agathe [...] schleppt. Dies ist der Anfang eines tiefschwarzen Freischütz, Quander setzt auf das Schreckensbild einer eiskalten Gesellschaft, in der vollkommen angepasste Menschen nur noch in Perversionen ein Ventil finden können, um die Last ihrer Frustrationen abzubauen. Quander fand eine deutliche Sprache, die allerdings an manchen Stellen einen unangenehmen Beigeschmack nach sich zog: *Wenn dann das Mädchen an einer Hundeleine auf allen vieren an der johlenden Masse des Chores vorbeigeführt wird wie ein Hund, alle es begripschen dürfen, ehe es sich vor Kilian [...] hinknien muss, der an seinem Hosenschlitz spielt, dann ist man als Betrachter froh, dass der Chor die Sicht versperrt* (Pommer). Wie Quander findet auch Bernd-Christoph Matern (*Rhein-Zeitung*, 15. September 2003) eine deutliche Sprache für das Gesehene: *Wer zuschaut, wie ein Kind am schwarzen Lederband auf allen Vieren durch eine geil-geifernde Menge geschleift und dann in deutlichen Posen von Mann zu Mann gereicht wird, kann kaum noch darüber sinnieren, was sich der Regisseur dabei gedacht hat – das widert einfach nur an*. Und der Urheber allen Übels blieb präsent: *Das Zimmer Agathes besteht nur aus einem riesigen Eisenbettgestell – dahinter der überdimensional große Mantel des Vaters, die Ursache allen Schreckens. Da kommt keine Idylle auf* (Barbara Harnischfeger, *SWR2 Studio Koblenz*, 13. September 2003). Der Regisseur führte den Leidensweg Agathes konsequent fort: *Später lebt Agathe, gezeichnet vom Trauma ihrer missbrauchten Kindheit, ganz in sich zurückgezogen. Im Bett sitzend, bringt sie, indem sie sich mit einem Rasiermesser ständig in die Arme schneidet, ihre Verzweiflung auf selbstzerstörerische Weise zum Ausdruck* (Schulter). Quander bediente sich stilistischer Mittel aus dem Horror-Genre, die ihre Wirkung nicht verfehlten. Frank Pommer spricht von *beeindruckende[n] Bilder[n]*, etwa wenn er aus dem Horrorklassiker „Der Exorzist“ zitiert, indem er Samiel, den Teufel, vom Körper Agathes Besitz ergreifen lässt und diese zu seiner Stimme wird. Mit ihrem Bett hatte es außerdem noch etwas ganz Besonderes auf sich, denn Max und Kaspar gießen unter Agathes hoch gefahrenem Bett die Freiku-

geln in der Wolfsschluchtszene (Pommer) und an diesen Umstand anknüpfend erfahren wir von Barbara Harnischfeger, daß es sich hierbei um eine besondere Leistung handelte, berücksichtigt man die Gegebenheiten in Koblenz: Alle Verwandlungen finden bei offenem Vorhang statt, allein aus dem Schnürboden und aus der Versenkung. Seitenbühne und Hinterbühne gibt es nicht in Koblenz. Eine theatertechnische Großleistung.

Quander ging zum Ende hin noch einen Schritt weiter und setzte den Mißbrauch mit Okkultismus in Zusammenhang, allerdings schien ihm diese Verbindung nicht bis zur letzten Konsequenz zu gelingen: *Aber der Versuch, den Kindesmissbrauch als Geschichte satanischer Kultrituale fortzuführen, wenn Agathe von den Brautjungfern einem Geheimbund in Ku-Klux-Clan-Kapuzen zugeführt und von Max geopfert werden soll, misslingt ebenso wie auch die Identität der beiden Kinder mit den Erwachsenen Agathe und Max nicht einleuchtend ist* (Pommer). Gleiches beobachtet Joachim Lange (*Opernwelt*, Dezember 2003) wenn er vom *Jägerchor als schwarze Messer und Agathe auf dem Opferaltar* schreibt. Der für das Bühnenbild verantwortlich zeichnende Hubert Kapplmüller wird nach Meinung von Bernd-Christoph Matern zu Quanders Erfüllungsgehilfen: *Aber muss der deutsche Wald deshalb gleich zum Bordell werden, für das Bühnenbildner Hubert Kapplmüller die Bäume durch grün gestreifte Zwischenvorhänge ersetzt und Försterkittel und Trachtenröcke in knitt-rige Anzüge und halbseidenen Frauenfummel verwandelt hat?* Die Leistungen der Solisten wurden durchaus positiv aufgenommen: *Doch ist das Ensemble darstellerisch gefordert und bei der Sache (mit Martin Blasius als einem fabelhaft finsternen Kaspar an der Spitze)* (Lange). Und Michael Baba als Max überzeugte *mit kräftigem und ansprechend timbriertem Heldenbariton*, seine Partnerin Kathrin Bähres *blühte in den Spitzentönen der Agathe glanzvoll auf*. Das Orchester unter Karsten Huschkes *druckvoller musikalischer Leitung* paßte sich wohl dem Regiestil Quanders an und *ließ [...] keine verspielte Romantik aufkommen* (Schulter).

Im Westen nichts Neues

Der Freischütz im Staatstheater Darmstadt, 27. September 2003

Im Staatstheater Darmstadt wurde die Spielzeit mit Friedrich Meyer-Oertels Inszenierung des *Freischütz* eröffnet. Der Darmstädter Opernchef versuchte keine radikale Umdeutung, sondern ließ ihn zeitlich dort, wo er herkam, im Biedermeier. Den Kritiken ist zu entnehmen, daß Meyer-Oertel mehr das allgegenwärtige Böse herausstellen wollte, unterstützt wurde er dabei durch den Bühnenbildner Hans-Martin Scholder und den GMD Stefan Blunier.

Was das Bühnenbild betraf, beschränkte man sich auf das Wesentliche, zu dem offensichtlich kein deutscher Wald mehr gehört: *Zwei gesplitterte Bäume in der Wolfsschlucht, der übrige Forst war wohl für die Holzgewehre draufgegangen* (Stefan Schickhaus, *Frankfurter Rundschau*, 30. September 2003). Die Bühne war einfach gehalten: *Die drei Aufzüge spielen in einem Einheitsbühnenbild, das Hans-Martin Scholder zweckmäßig gestaltet hat. Bierbänke und Tische bestimmen den Raum, heben das Volkstümliche hervor, was dann vor allem im karikierend angelegten Jägerchor kulminiert* (Lars-Erik Gerth, *Maintal Tagesanzeiger*, 1. Oktober 2003).

Samiel war in dieser Produktion allgegenwärtig, so berichtet Heinz Zietsch (*Darmstädter Echo*, 29. September 2003): *Der Teufel hat in dieser Inszenierung überall seine Hände im Spiel. Denn der Teufel steckt im Detail. Gleich zu Beginn führt er als Dirigent die Bühnenmusiker an.* Meyer-Oertel läßt den Teufel stilrecht auftreten: *Zwischen den tanzenden Bauernpaaren, den grünen Jägern und weißen Jungfern schlich ein Bocksfüßiger im Frack herum* (Schickhaus). Und er ließ Samiel erscheinen, wenn die Musik dafür prädestiniert war: *Nicht immer, sondern nur dann, wenn sich die Musik Carl Maria von Webers düster einfärbte. Das passiert jedoch wohltuend oft, und so gehört Samiel häufiger als gewohnt die Szene* (Schickhaus). Und der mischte sich unter das Volk, ohne erkannt zu werden: *Immer wieder geifert der Schauspieler Michael Witte als Samiel dazwischen, in seinem Verführungstrieb lüstern mit der Zunge schlabbernd. [...] Er erscheint [...] in vielerlei Gestalt und scheut sich auch nicht, in Frauenkleidern aufzutreten* (Zietsch). Zusammenfassend läßt sich den Kritiken entnehmen, daß Meyer-Oertel mit seiner Deutung *ins Unverbindliche* zielt und *lauwarm serviert* (Benedikt Stegemann, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Oktober 2003).

Die Personenregie blieb Durchschnitt: *Die Charaktere der Protagonisten bewegten sich durchweg in den hergebrachten Schablonen* (Gerth). Hier also nichts Neues, wenn auch die Leistung der Darsteller selbst überzeugte: *mit Reife und Festigkeit in Stimme und Ausdruck zeichnete Doris Brüggemann eine die Situation durchaus überschauende Agathe* (Christian Franke, *Main-Echo*, 9. Oktober 2003). Auch Max wurde trotz Indisposition eine gute Leistung bescheinigt: *Bei Scott MacAllister war allerdings von einer Erkältung nichts zu spüren. Im Gegenteil überraschte er nach deutlich schwächeren Leistungen in der vergangenen Saison mit einer ansprechenden Interpretation des Max* (Gerth). Die musikalische Umsetzung wurde weitgehend positiv bewertet und nimmt in den Kritiken eine hervorgehobene Stellung ein: *GMD Stefan Blunier packte die Weber-Partitur befreiend herzlich an, hatte stramme Tempi (für den*

Chor mitunter zu stramm) und drastische Farben (Schickhaus). Diese konsequente Umsetzung wurde auch nicht durch häufige Hornpatzer im Vorspiel getrübt, das Orchester bot ein technisch ausgezeichnetes Niveau, welches sich mit dem von Blunier ausdauernd kultivierten Klangbewußtsein aufs beste verband (Stegemann).

Zu recht befürchtet die Jägertochter Schlimmes

Der Freischütz in der Oper Kiel, 16. November 2003

Das Kieler Opernhaus wurde von Grund auf saniert, und dafür wurden, so liest man, an die 14 Millionen Euro aufgewendet. Und mit dem *Freischütz* wurde nun das festliche Ereignis der Wiedereröffnung begangen, wohl zum Leidwesen aller Beteiligten. Denn wenn man die Kritiken liest, stellt man sich die Frage, ob man der Aufführung fern bleiben oder sie doch besuchen sollte, denn so etwas gab es anscheinend schon lange nicht mehr, jedenfalls nicht in Kiel. *Nie zuvor ist über Regisseur, Bühnenbildner und Ausstatterin ein derartiges Buh-Gewitter hereingebrochen wie an diesem Abend*, schreibt Horst Schinzel (*HS-Kulturkorrespondenz*, 16. November 2003). Regisseur Frank Hilbrich wollte das alte Gewand des *Freischütz* abstreifen, aber gelungen ist ihm dies wohl nicht.

Das einzige Positive an dem Abend der Premiere war wohl, daß das Opernhaus nach der Renovierung eben mit dem *Freischütz* eröffnet wurde. Jürgen Feldhoff von den *Lübecker Nachrichten* (18. November 2003) sieht den Anfang noch gelungen, wenn Max vor Beginn des eigentlichen Stückes in seinem Sessel sitzt und von Alpträumen heimgesucht wird, *dann beginnt die Handlung mit dem Wettschießen vor der Waldschenke, und hier gelingt Hilbrich eine seiner besten Szenen*, danach ließ die Inszenierung allerdings stark nach, woran auch der *Chor als Schützenverein in Uniform mit Orden und Ehrenzeichen* nichts mehr ändern konnte. Aber immerhin, diese Szene *macht Sinn*, und trotz Schützenverein, singen können sie trotzdem: *Ein Lichtblick an diesem Abend sind die großartig singenden und agierenden Chöre der Bauern und Jäger* (Schinzel). Allerdings war man geteilter Meinung, denn was für den einen Lichtblicke sind, das hüllt sich bei dem anderen eher in Dunkelheit: *Der Chor hingegen sang, freundlich ausgedrückt, rustikal – der Jägerchor erinnerte an einen sehr durchschnittlichen Männergesangsverein* (Feldhoff).

Ähnliches hört man von Christoph Kalies (*Kieler Nachrichten*, 16. November 2003) und erfährt noch mehr Wissenswertes über das Bühnenbild von Hugo Gretler: *Zudem scheint das Ganze eh nur ein Alptraum von Max zu sein, der zur Ouvertüre im 60er Jahre Sessel vor sich hin pennt. Wenn man nur nicht immer*

diese hässlichen, braunen Eiche Dekor-Wände [...] anstarren müsste. Mit rosa-roter Tapete drüber. Dazu passend kleidet Ines Rastig Fürst Ottokar in eine 80er Jahre-Disco-Glitzer-Jacke.

Aber Frank Hilbrich ging noch weiter, und weil zu einer jeden Hochzeit auch ein kleiner Schluck gehört, *gönnen sich (die vier Brautjungfern) nach jeder Strophe ihres berühmten Liedes ein Schnäpschen*, schreibt Jürgen Feldhoff und erkennt folgerichtig: *Das ist beim ersten mal lustig.* Aber ob nüchtern oder angeheitert, für Christoph Kalies macht das keinen Unterschied, denn *die vier Brautjungfern singen schon vor ihrem ersten Schnaps recht schräge.* Und da es ja immer besser ist, man holt noch eine dritte Meinung ein, erkennt auch Horst Schinzel, daß *vor allem gesoffen* wird und daß, wenn man zu viel Schnaps trinkt, die Braut die Leidtragende sein kann: *Ihren absurden Höhepunkt findet diese Sauerei in der Jungfernkranz-Szene, wenn die voll breiten Brautjungfern (Ilka von Holtz, Anne Krautwald, Maria Meyer und Cornelia Möhler) keinen Brautkranz mehr zustande bringen.*

Aber das Ende kommt noch, denn wer auf der Bühne nicht mehr gebraucht wird, muß abtreten. So etwas gab es schon letztes Jahr in Leipzig, als der Eremit den Vorhang nicht mehr miterlebte. Auch in Kiel erlebten die Zuschauer kein „Ende gut, alles gut“, dieses Mal mußte Max dran glauben und richtet sich selbst. *Das eigentliche gute Ende der Oper hat Frank Hilbrich radikal umgedeutet. Max erschießt sich* (Feldhoff). Auf der Suche nach dem Grund stößt man bei Horst Schinzel auf Lösungsansätze: *Hilbrich will zeigen, dass Max als Mann und Förster gescheitert ist [...]. Folgerichtig erschießt sich dieser Max am Schluss [...].* Die Leistung des Max, so liest man bei Christoph Kalies, war an diesem Tag sowieso nicht die Beste: *Und Tenor Mehrzad Montazeri ist mit der Hauptrolle des Max schlicht völlig überfordert. Dafür darf er sich am Schluss selbst richten.* Das Publikum war davon anscheinend auch nicht sehr begeistert, weder von der Idee des Freitods noch von der Leistung des Tenors: *Und das war dem Premierenpublikum dann doch zu viel, noch bevor sich die erste Hand zum Beifall rührte, wurde kräftig gebuht – das erlebt man selten* (Feldhoff).

Aber auch Technik hat ihre Tücken, was allerdings nicht mit dem frisch renovierten Kieler Opernhaus in Verbindung zu bringen ist, waren es doch vermeidbare *handwerkliche Fehler*; das erfahren wir von Horst Schinzel: *Max' Schuss aus Kaspars Gewehr löst sich nicht, Ännchen fällt die Taschenlampe zu Boden und funktioniert dann nicht mehr [...] und in der Schlusszene bricht der viel zu sehr im Vordergrund stehende Kaspar erst verspätet zusammen.*

Bretterwände und Schweinsmasken

Der *Freischütz* im Staatstheater Mainz, 13. Dezember 2003

Auch in Mainz wurde der *Freischütz* gegeben, dort aber mit Begeisterung aufgenommen. Das lag neben der Inszenierung auch an der Verbundenheit der Mainzer mit ihrer Oper, denn es war von Sparmaßnahmen die Rede, bei denen die Philharmonie in Mainz und die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz hätten zusammengelegt werden sollen, jetzt spricht man „nur“ noch von Reduzierungen beim Orchesterpersonal, so berichtet *Das Opernglas* in seiner Februarausgabe dieses Jahres. Dort schreibt L.-E. Gerth: *Die Unterstützung des Publikums war auch zu Beginn der neuen Spielzeit bei der ersten Opern-Premiere, die Webers „Freischütz“ galt, hörbar.*

In Mainz inszenierte Peer Boysen und war zugleich auch noch für das Bühnenbild und die Kostüme zuständig, wobei er den deutschen Wald außen vor ließ: *Auf den Wald, der in dieser romantischen Oper viele Jahrzehnte eine Hauptrolle bei der Inszenierung gespielt hatte, verzichtete Boysen ganz* (Gerth). Und nicht nur der Wald, auch der Chor hatte einen Termin beim Visagisten: *Starrer Gesichtsausdruck und Schweinsmasken der Dorfbewohner vertrieben außerdem das Biedermeier-Image der Oper* (Gerth). Auch Boysen nutzte die Ouvertüre, um die *von Weber nachträglich aus dem Libretto gestrichene Begegnung von Agathe und Eremit* darzustellen (Claudia Arthen, *Frankfurter Neue Presse*, 17. Dezember 2003). Doch in dieser Begegnung steckt mehr, als man zu meinen glaubt: *Sein segnender Kuß gerät zu einer halben Vergewaltigung. Die traumatisierte Braut taumelt fortan als psychotische Mischung aus Engel und Gespenst durch die Szene* (Benedikt Stegemann, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. Dezember 2003). Eremit und Samiel waren bei Boysen ein und dieselbe Person: *Denn der Eremit ist diesmal zugleich Samiel, die Verkörperung des Teufels. Rüni Brattaberg ist ein Unhold, der in schwarzer Kutte durch alle Szenen schleicht* (Siegfried Kienzle, *Allgemeine Zeitung*, 15. Dezember 2003). Der Regisseur hielt das Bühnenbild gewollt einfach, denn er gab *den Blick auf die Hinterbühne und das technische Gedärm des Theaters frei. Und unter den Dielenbrettern des Forsthauses sieht man eine Knochen-Kollektion* (Volker Milch, *Wiesbadener Kurier*, 16. Dezember 2003). Noch genauer und geradezu minimalistisch beschreibt Bernhard Uske (*Frankfurter Rundschau*, 16. Dezember 2003) die Bühne: *Zwei Bretterwandreste als Forsthaus, zwei Stühle, ein Maibaum – das war's.* Und auch die Wolfsschlucht war hier neu gefaßt: *Während der erste Akt sich langsam, fast konventionell entwickelt, kommt mit der „Wolfsschlucht“ Tempo in die Inszenierung [...]. Diagonal über*

das Portal senkt sich eine endlose Treppe auf die Bühne herab. Im Hintergrund wabern unheimliche „Scream“-Masken (Jan-Sebastian Kittel, Mainzer Rhein-Zeitung, 15. Dezember 2003).

Die musikalische Leitung lag in den Händen von Catherine Rückwardt, und dort lag sie offensichtlich sehr gut, denn sie *legte eine anspruchsvolle Einstudierung von Webers Partitur vor und koordinierte am Pult überlegen das musikalische Geschehen* (Gabor Halasz, *Die Rheinpfalz*, 15. Dezember 2003). Und nicht nur die Generalmusikdirektorin überzeugte, auch die Sänger schlossen sich dieser Leistung an: *Mit Elizabeth Hagedorn war diese Zentralpartie des Stücks hervorragend besetzt – eine Stimme, die zwischen Unschuld und Leiden bestens balanciert. Ihre Zofe Ännchen (Janice Creswell) bot die Biedermeier-Koloraturen als perfekte Stimm-Akrobatik, die beiden zentralen Männerfiguren hatten großes schauspielerisches Format* (Uske). Die Besprechung von Volker Milch bestätigt dies: *Alexander Spemann ist ein stimmlich stämmiger Max, der die Klippen seiner Partie mit Bravour und starker szenischer Präsenz meistert. Nur Agathe blieb deutlich unter ihren Möglichkeiten.*

Brot und Spiele

Der Freischütz im Theater Basel/CH, 18. Dezember 2003

Claus Guths Basler Inszenierung spielte vor einer Stadionkulisse, die in den Kritiken auch als Circus Maximus beschrieben wird. Hier fand der *Freischütz* statt, und Guth versuchte, eine *inhumane Gesellschaft* zu skizzieren, *die mit ihren Prüfungs- und Männlichkeitsritualen junge Menschen in ihrer Würde und ihrer Existenz bedroht. [...] Max ist bei Guth nicht ein Jägerbursche, sondern ein junger Mann von heute auf dem Karriere-Sprung* (Christian Fluri, *Basellandschaftliche Zeitung*, 20. Dezember 2003). Bühnenbildner Christian Schmidt baute also diesen Zirkus, *vor den Augen einer hunderttausendfachen Öffentlichkeit spielt das Leben in der sich drehenden Arena* (Nikolaus Cybinski, *Der Sonntag*, 21. Dezember 2003). Was darf in einem Zirkus nicht fehlen? *Und er setzt einen Zirkusdirektor, Conférencier oder Showmaster ein, einen „Moderator“, der uns den „Freischütz“ erzählt* (Fluri). Alexander Dick (*Badische Zeitung*, 19. Dezember 2003) spricht von einer *Mischung aus Kasperl, Mephisto und Zirkusdirektor*. Der Regisseur versuchte auch, die Musik mit Lichteffekten der besonderen Art zu unterstreichen. So schreibt Peter Hagmann (*Neue Zürcher Zeitung*, 20./21. Dezember 2003): *Kommt ein Terzett in Gang, fällt der Scheinwerferkegel jeweils auf den Darsteller, der gerade das Sagen hat; singen alle drei zusammen, leuchten drei Kegel; und nimmt dann die musikalische Bewegung an Tempo zu, geraten die Lichter förmlich ins Tanzen*

– das ist die reine Verdoppelung dessen, was musikalisch geschieht, wie wenn wir keine Ohren hätten zu hören. Dennoch möchte Guth einen ernsthaften Freischütz erzählen, alle slapstickartigen Brechungen ändern daran nichts, weder die Riesenflasche Heineken Bier noch die Kranz flechtenden acht Jungfern mit ihrem irrlichternden Ballett (Cybinski). Die eigentliche Größe dieser „Riesenflasche“ beschreibt Christian Fluri: *Berufskollege Kaspar reitet auf einer riesigen Bierflasche in die Arena, in der der verzweifelte Max alleine zurückbleibt. Der ersäuft schier im herausspritzenden Bier. Zum Kneipenlied steckt er Maxens Kopf in die Bierflasche.* Und nicht nur mit dieser Riesenflasche Bier machte der Bühnenbildner von sich reden, auch Agathes Heim war kein gewöhnliches: *Zwar ist das Forsthausbild im II. Akt – ein in drei Teile zersägtes Haus – ein kluger Spiegel der Isolation der drei Figuren, doch bringen Guth und Schmidt den Handlungsfluss damit nur noch mehr auseinander* (Dick). Auch dazu noch eine zusätzliche Stimme von Nikolaus Cybinski: *Immer wieder wird klar: Hier geht es um alles! Agathes trautes Heim – eine tolle Erfindung des Bühnenbildners Christian Schmidt – ist dreigeteilt; zwischen den drei Teilen die symbolischen Abgründe, jeder Schritt über sie ein Wagnis.* Dagegen war die Wolfsschlucht dürftiger in Szene gesetzt: *Ein diagonal über die Bühne gezogener violetter Vorhang genügt: Die Wolfsschlucht ist ein Albtraumbild, entsteht im Kopf* (Fluri).

Marko Letonja war für die Musik zuständig, und seine *Arbeit mit dem Basler Sinfonieorchester war jederzeit hörensenswert bei gelegentlichen kleinen Premieren-differenzen zwischen Graben und Bühne.* Die Erfindung des Moderators schien eine gute Idee des Regisseurs gewesen zu sein, und die Solisten waren sängerisch gut bei Stimme: *Matthias Günther als Conferencier macht seine Sache brillant, vielleicht gelegentlich eine Spur zu gemütlich. Christiane Iven ist eine stimmlich wunderbare Agathe, neben der es Robert Künzli als Max nicht einfach hat* (Cybinski). Christian Fluri sieht dies ähnlich: *Eine tief fühlende Agathe zeigt uns Christiane Iven mit runder, dunkel timbrierter Stimme. [...] Überzeugend auch Björn Waag mit kernigem, agilem Bassbariton als skrupelloser Kaspar.* Und was blieb am Ende? Da sind sich die Kritiker einig: *Das Publikum spendete allen Beteiligten herzlichen Applaus, und blieb doch ein wenig kühl* (Fluri). *Keine Buhs; statt ihrer starker Beifall, doch kein enthusiastischer* (Cybinski).

Blumen für Kaspar

Der Freischütz im Theater Annaberg, 25. Januar 2004

Nach 35 Jahren ist der *Freischütz* zurück im Annaberger Eduard-von-Winterstein-Theater und wurde von Cornelia Just in Szene gesetzt, offensichtlich in die deutsche Nachkriegszeit. *Wenn bei Weber kurz nach dem 30-jährigen Krieg*

schon wieder fröhlich geballert wird, dann kracht hier die Büchse in den 50er oder 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts (Boris Michael Gruhl, *Dresdner Neue Nachrichten*, 3. Februar 2004). Zusammen mit ihrer Ausstatterin Wiebke Horn war sie auch für das Bühnenbild zuständig, welches karg ausfiel: *Da ist ein Schrank auf einer Wiese, die durch geschickte Strichzeichnungen als solche dokumentiert und durch dunkle Beleuchtung einfach zum Wald umfunktioniert wird*, lesen wir bei Gisela Drechsler (*Erzgebirgs Rundschau*, 31. Januar 2004). *Just und Horn verblüffen, verwirren und überraschen mit ihrem Bildertheater, das einen Schrank in die Mitte der Bühne stellt* (Gruhl). Es war kein leerer Schrank, denn wenn Agathe ihre Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ singt, erscheint *Max in der Schranktür, wenn sie glaubt, sein Kommen zu hören*. Cornelia Just sieht in Max einen *anständig[en] Mensch[en], der, vom Pech verfolgt, unter dem Leistungsdruck der Gesellschaft auf die schiefe Bahn getrieben wird* (Drechsler).

Karl Petersen spielte den Samiel, das Schenkmädchen und am Schluß den Eremiten sowie eine fünfte Brautjungfer. Allerdings blieb die Bedeutung der fünften Brautjungfer im Unklaren: *So gleitet z. B. die Brautjungferszene in bedrohliche Nähe der Klamotte ab. Man fragt sich, was hier die Beteiligung eines Mannes, eine Sonnenbrille oder die rollenden Bewegungen der Hände bedeuten sollen* (Drechsler).

Die musikalische Leitung lag in den Händen von Friedmann Schulz, und dazu lesen wir bei Gruhl: *Leider wird in der Ouvertüre schon deutlich vernehmbar, was den Abend zwar nicht verderben, doch stark beeinträchtigen wird: Das Erzgebirgische Sinfonieorchester Aue [...]*.

Über die Leistung der Solisten schreibt Reinhold Lindner (*Freie Presse, Annaberger Zeitung*, 27. Januar 2004): *Marita Posselt als Agathe und die kecke Bianca Schatte a. G. [...] retten mit ihren schönen Szenen viel vom Gesamteindruck*. Weniger gut kam Abdul Candao als Max weg: *Dem unbeholfenen Max ist völlig das Wasser abgegraben, wenn er an ihre Seite gerät oder gar an die von Andreas Bauer als Kaspar, der singt und spielt, was das Zeug hält. Da freut man sich sogar, dass der die Finalrosen vom Eremiten bekommt*. Denn das Ende deutete Cornelia Just radikal um, *sie sieht als Schuldigen nicht Kaspar, sondern das Volk, das mit seinem Spott den glücklosen Max zur Verzweiflung trieb. So lässt sie den Eremiten den Jägerburschen Kaspar wieder zum Leben erwecken und ihm als Zeichen der Vergebung einen Rosenstrauß überreichen*. Insgesamt wurde diese Inszenierung gut aufgenommen, *trotz geteilter Meinung im Publikum gab es anhaltenden Schlussbeifall* (Drechsler).

Bauernschrank mit Innenleben

Der kleine Freischütz im Theater Basel, 20. Oktober 2003

In Basel wurde nicht nur ein *Freischütz* für die „Großen“ gegeben, auch die „Kleinen“ sollten dieses Mal nicht zu kurz kommen, und brachte man im Basler Theater noch einen *Freischütz für Kinder*. Damit die jungen Zuschauer den Überblick nicht verlieren, hatten die Regisseurin Anja Horst und ihre Dramaturgin Beate Breidenbach *die Handlung der Vorlage geschickt vereinfacht und das Personal auf vier Darsteller reduziert* (Alfred Ziltener, *Basellandschaftliche Zeitung*, 22. Oktober 2003). *Der natürlich wunderhübsche Max (Karl-Heinz Brandt) will die natürlich zuckersüße Agathe (Geraldine Cassidy) heiraten; Agathes Vater will es anders – Caspar, der später unschwer als der verkleidete Teufel zu erkennen ist, soll sein Schwiegersohn werden* (David Wohnlich, *Basler Zeitung*, 22. Oktober 2003). Die Handlung wurde immer wieder *per Fingerschnippen* unterbrochen, damit die Geschichte abwechselnd vom Teufel und Engel weitererzählt werden konnte. Und mit dem hatte es dann noch etwas Besonderes auf sich: *Schauspieler Stefan Saborowski gab den Engel und – en travesti – Agathes Freundin Ännchen* (Ziltener). Die Musik war *in Auszügen zu hören: Agathe singt ihr „Leise, leise fromme Weise“, Max darf „Durch die Wälder, durch die Auen“ ziehen und natürlich fehlt auch der berühmte Jägerchor nicht* (Ziltener). Musikalisch begleitet wurden die Sänger am Klavier von David Cowan. Das Bühnenbild gestaltete Bernhard Duss, es bestand aus einem *Nudelbrett in Cinemascope-Breite*, das mit *diversen Kommoden und Kasten möbliert* war, welche ein Innenleben hatten: *Im altmodischen Bauernschrank etwa verbirgt sich die Försterstube mit den üblichen Hirschgeweihen plus zwei Tierköpfen aus Plastik an den Wänden. In einem weiteren Kasten wächst ein Baum und aus einem dritten schmettert, wenn man ihn öffnet, das Vorspiel zum Jägerchor* (Ziltener).

Der Schluß hielt ein Happy-End bereit, wenn der Engel *die Kugel im entscheidenden Moment mit dem Mund auffängt und ausspuckt – nun wissen wir auch, warum er stottert* (Wohnlich).

Ein *Freischütz*-Skandal am Kleinen Kiel oder Webers *Freischütz* ist nicht zu ruinieren

Gedanken von Ute Schwab, Gettorf

Das 1907 erbaute, nach umfangreicher Renovierung am 16. November 2003 wiedereröffnete Kieler Opernhaus bot am ersten Abend mit dem *Freischütz* das am häufigsten gespielte Werk von Carl Maria von Weber im deutschen Opernrepertoire. Nun war nicht nur die Bühnentechnik und die Bestuhlung des Zuschauerraumes erneuert worden, auch in der Direktion des Hauses hatte es einen Wechsel gegeben, und so präsentierten sich mit der Inszenierung auch die neue Theaterchefin Anette Berg und – aus Meißen nach Kiel gekommen – der neue GMD Georg Fritzsch, der sich als mit Weber und seiner Oper wohlvertraut erwies: abgesehen von kindlichen Erinnerungen an die *Freischütz*-Einspielung unter Carlos Kleiber in Dresden 1973 wirkte er bei der Wiedereröffnung der Semperoper mit dem *Freischütz* 1985 als Cellist mit. Aber auch ein extern engagiertes, nicht ganz unbekanntes Regie-Team (Regie: Frank Hilbrich, Bühnenbild: Hugo Gretler, Kostüme: Ines Rastig) ließ viel Neues erwarten.

Die Wiedereröffnung eines Opernhauses verdient es allemal, von der regionalen Presse schon im Vorhinein Aufmerksamkeit – etwa durch Probenberichte – zu erhalten. So erschienen etliche Vorberichte (*Viel zu früh für hohe Töne* 30. Oktober, *Die Viertel sind noch zu gemütlich* 6. November, *Vorhang auf im neuen Opernhaus* 14. November, *Was bleibt von der Romantik* 15. November). Dabei machte man sich offensichtlich mehr Sorgen um das Funktionieren der Technik, als um Weber. Immerhin fällt zu diesem Zeitpunkt schon einmal der Begriff „Schaueroper“, zumindest im Zusammenhang mit der Hebebühne.

Der neue GMD war sehr erwartet worden und gewann die Sympathie des Kieler Orchesters und Publikums, nicht nur durch sein sachlich engagiertes Auf- und Eintreten für die Weber-Oper. Auch für die erste Veranstaltung im renovierten Hause – vor der offiziellen Premiere – hatte er ein eher ungewöhnliches Projekt gestartet: eine Kinderkonzert-Matinee zu Joseph Haydn. „Das Mehrkümmern um die Ohren des Nachwuchses“ soll Signal in Kiel sein.

Vielleicht liegt es aber in Sachen *Freischütz* gar nicht so sehr an den Ohren; der Wohlklang des Orchesters bei der Opern-Premiere jedenfalls wird mit wenigen Einschränkungen von fast allen Rezensenten überschwänglich gelobt, zu Recht. Es ist ja noch immer nur ein B-Orchester geblieben.

Aufklärung täte sicherlich gerade im dramaturgischen Bereich eher not. Im Operncafé wurde am 2. November, veranstaltet vom Verein der Freunde des Theaters, wie jeweils vor einer Premiere, zwar nicht die Inszenierung beschrieben, aber eine Diskussion begonnen zum *Freischütz*-Thema, dem Libretto und den Hintergründen bzw. der Erklärung dieser Story im 21. Jahrhundert, an der alle für die Aufführung Verantwortlichen teilnahmen. Danach war man durchaus neugierig auf die szenische Umsetzung.

Kiel hatte lange auf die Renovierung seines Hauses warten müssen, warum dann aber aus diesem Anlaß die Premiere der Weber-Oper durch Buh-Rufe von Teilen des Publikums dem Kieler Haus nun den Rang des nicht ganz Normalen gab, ob das allein am Begriff der „Schaueroper“ lag? Später scheint es jeder so empfunden zu haben, jedenfalls jeder, der diese Premiere durch sein Buhen begleitet hatte. Wenn Opernbesucher schon keiner Einführungsveranstaltung gefolgt waren oder die Presse zur Information genutzt hatten, so wäre doch aber das Programmheft eingehend zu studieren gewesen: wesentliche Eingrenzungen wurden hier außer von den hauseigenen Autoren durch Ernst Bloch, Thomas Mann, Oskar Bie, Theodor W. Adorno, Elias Canetti oder Sören Kierkegaard gegeben, und die dortigen Erläuterungen – nicht zur Rechtfertigung des Regie-Teams, sondern zu verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten des *Freischütz*-Stoffes im Laufe der Jahrhunderte – hätten dank ihrer Vielfalt einige Buh-Probleme gar nicht erst entstehen lassen.

Nun aber, ehe es wie eine Publikumsbeschimpfung aussieht, sollten einige der zu Diskussionen führenden, gravierenden Absonderlichkeiten der Inszenierung genannt werden. *Eiche dekor statt Eiche natur*, *Wer sich die Kugel gibt*, *Freischütz mit Ladehemmung* ... Zugegeben, die neue Bühne war nicht in den grünen Wald aller romantischen Vorstellungen vom Oberförster verwandelt worden. Der Wald bestand aus holzfurnierten Säulen mit Neonröhren, der Unterbau der Bühne wurde für die Wolfsschluchtszene in eine „Matratzengruft“ verwandelt, die Betitelungsanlage oberhalb der Bühne wurde mit dem dreiwortigen Laufband „KEIN GOTT LEBT“ / „LEBT KEIN GOTT“ aus der Arie des Max mottobildend benutzt.

Der Jägerchor sang in Schützenuniformen und die Brautjungfern sangen sich, Strophe für Strophe durch einen hochprozentigen Korn belohnt, in den durch Derartiges erzeugten Rausch. Der Eremit als Pop-Guru und dann der Max als Looser, der sich am Ende wirklich die „Kugel gibt“, Apels *Gespensterbuch* wurde hier, was offensichtlich kaum jemand begriffen hatte, wieder in seine alten Rechte, d. h. die ursprüngliche Fassung, eingesetzt – schließlich

ist die Zensur in Berlin und Wien und auch in Schleswig-Holstein schon seit längerer Zeit nicht mehr dramenprägend.

Vieles, was den Jägerchor und die Jagd anging, hatte sich das Regie-Team – durch Besuch von mehreren Schützenfesten hier im Norden und selbst der GMD durch das Mitgehen mit einem Förster in der Lüneburger Heide – durchaus vergegenwärtigen wollen. Also es wurde eigentlich wenig dem Zufall überlassen.

Nachdem trotz einleitender Foyer-Gespräche auch nach mehreren Aufführungen noch immer Unverständnis für die Inszenierung zu herrschen schien, sollte am 6. Dezember schließlich eine psychologische Betreuung in Form eines weiteren Foyer-Vortrages „Die Ordnung der Dinge und das Unheimliche“ helfen. Dabei wurde der Konflikt der Inszenierung so zu erklären versucht, daß für den „Phänotypus“ junger Leute heute inszeniert werde, der Stoff aber alt sei („antibürgerliche Tendenz“) und „der Freischütz nichts weniger als tödlich ist ...“!!! Man hätte das alles nicht zu kommentieren brauchen, wäre da nicht der Vorwurf, daß diese Inszenierung eine destruktive künstlerische Leistung sei und die Dialektik des Librettos geopfert worden sei, daß man die Oper in der Zeit des 30-jährigen Krieges, um 1789 oder 1825 hätte ansiedeln können, aber nicht zeitnaher, daß man dem Max seine jägerische Potenz und seine Heiratsfähigkeit abgesprochen hätte und die weltliche Obrigkeit und den Eremiten wenig vorbildhaft dargestellt habe. Ohne von dem psychologischen Konzept des Regie-Teams auch nur Kenntnis genommen zu haben, trugen diese Ausführungen keineswegs zur versachlichenden Diskussion über die Inszenierung bei.

Aber soviel hatte zumindest das Premieren-Publikum nicht mehr bedenken wollen und buhte einfach. Die Zeitungsleser haben dann offenbar nach den Schlagzeilen auch nicht mehr weiterlesen wollen, sonst wäre ihnen der Bericht von der gelungenen musikalischen Ausführung (Orchester, Dirigent, Sänger) nicht so unwesentlich erschienen, denn daß eine so alte Oper ein wohlherzogenes Premierenpublikum so sehr buhen läßt, das kann doch auch eine Hoffnung auf kommende Werke sein. Ein Auseinandersetzen mit alten Opernstoffen etc. im 21. Jahrhundert und das Heranführen der Heranwachsenden werden, wenn wirklich weiter gute Jugendarbeit betrieben wird, dann ohnehin selbständiges Nachdenken beim Genuß einer Oper zur Folge haben.

Es war schade, daß aufgrund der Berichte vorher und hinterher offenbar die meisten Leser nur das Nichtgefallen zur Kenntnis nahmen und demzufolge einer Aufführung fernblieben. Wenn in früheren Jahrzehnten gebuht wurde,

hatte das eher das Interesse von Opernbesuchern geweckt. Doch konnte auch die „psychoanalytische Nachbehandlung“ am Nikolaustag kaum etwas zum Verstehen beitragen. Dabei hätte man hier ein breites Feld gehabt mit dem *Freischütz*-Stoff.

Aber Webers *Freischütz* ist nicht zu ruinieren durch zeitgemäßes Hin- und Weghören und -sehen! Zumal man in Eutin im Jahre 2005 sicherlich wieder eine biedermeierlichromantische Schloßparkinszenierung folgen lassen wird, wie wohl auch an anderen Orten in der Republik. Die Zürcher Berghaus-Inszenierung von 1999, die wohl jegliche Bäume vermissen ließ, hatte schon ähnliche Ideen ansprechen wollen und ähnliche Kritik geerntet. Unter den Inszenierungen des Jahres 2003 ist Kiel neben Basel und Mainz durchaus anerkannt bewertet worden.

Ein „Ritt ins alte romantische Land“

Zauberhafter *Oberon* bei „sagenhaften“ Musikfestspielen
erlebt von Frank Ziegler, Berlin

Die Dresdner Musikfestspiele 2004 standen unter einem wundervollen Motto: *Sagenhaftes* – und da durfte Weber natürlich nicht fehlen! Neben seinem *Freischütz* in den bekannten Produktionen in der Semperoper sowie auf der Felsenbühne Rathen stand der *Oberon* konzertant auf dem Programm. Ursprünglich versprach die Planung Romantik pur: eine Openair-Aufführung am Palais im Großen Garten, doch dann mißtrauten die Veranstalter doch dem Wetter (zu Unrecht!) und verlegten Webers Feenoper trotz des strahlenden Sommerwetters am Pfingstsonntag (30. Mai 2004) in die nüchternere Atmosphäre des gerade fertiggestellten Internationalen Congress Centers, dessen Mehrzweckhallen-Architektur nur durch einen freien Blick auf die Elbwiesen ein wenig von der ursprünglich beabsichtigten Symbiose von Naturerlebnis und Musikgenuß ahnen ließ. Die Befürchtung, durch diesen Ortswechsel würde die Aufführung gleichsam „entzaubert“, erfüllte sich dennoch nicht; dem wirkten zum einen Webers großartige Musik, zum anderen die absolut stimmige, einfühlsame Bearbeitung von Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek entgegen.

Für die Text-Einrichtung, die Schaaf und Willaschek nach der Dialogfassung für die Produktion des Opernhauses Zürich von 1998 für eine konzertante Aufführung adaptierten, sprechen zwei gewichtige Argumente: Einer-

seits erlaubt diese Fassung eine unveränderte Übernahme der Weberschen Musik: ohne Striche, ohne Umstellung musikalischer Nummern, wirkt dabei aber absolut schlüssig, selbst im so problematischen dritten Finale mit seinem Sprung aus Tunis an den Hof Karls des Großen. Die revuehaft aneinander gereihten Bilder von Planchés Bühnenstück werden sinnvoll miteinander verknüpft und erscheinen nun in ihrer Abfolge gänzlich plausibel. Die Bearbeiter vertrauten dabei ganz – und darin liegt die zweite Stärke ihrer Einrichtung – auf die Wortgewalt des Wielandschen *Oberon*-Epos. Durch den Rückgriff auf die wundervollen Verse des Dichters umgehen Schaaf und Willaschek die Gefahr einer textlichen Banalisierung, die einer Text-Modernisierung immer innewohnt. Wielands Epik steht auf Augenhöhe mit Webers Musik, beide konkurrieren in der Neufassung allerdings nicht um die Gunst des Publikums, vielmehr ergänzen sie sich kunstvoll und veredeln sich wechselseitig.

Die Bearbeiter vermitteln in ihrer Fassung gekonnt zwischen Epos und Drama: Mal schlüpft der Erzähler (großartig: Peter Arens) in die Rolle des Dichters, der die Musen beschwört, ihm den Hippogryfen zum „Ritt ins alte romantische Land“ zu satteln, mal dialogisiert er mit den Protagonisten seines Werks oder übernimmt gar selbst die Rolle des Kalifen von Bagdad, des Emirs von Tunis oder Karls des Großen. Agieren des Erzählers und Re-Agieren der Sängerdarsteller greifen wundervoll ineinander, und so geriet, nicht zuletzt durch Schaafs gekonnte Dialogregie, diese konzertante Aufführung weit dramatischer als so manche szenische Präsentation mit überflüssigem optischem Firlefanz.

Die internationale Solisten-Riege war bestens studiert; die Sänger beherrschten nicht nur ihren (musikalischen wie Dialog-)Text, sie wußten auch um den szenischen Kontext und den Subtext ihrer Figuren, deren Fühlen, Denken und Erleben der Handlung. Zudem waren die Solisten offensichtlich mit großer Lust bei der Sache und – ein seltener Glücksfall – ein absolut homogenes Team. So kamen Webers Ensembles, etwa das Quartett im I. Akt, großartig zur Geltung; insbesondere das Verstellungs-Terzett im III. Akt war wohl noch selten so zwingend zu hören, wie an diesem Abend. Keiner der Sänger drängte sich in den Vordergrund, jeder hörte auf den anderen – wirkliche Ensemblekunst!

Trotzdem gebührt einem Sänger dieser Aufführung die Palme: Charles Workmann als Hüon. Der amerikanische Tenor ist derzeit das Nonplus-ultra in dieser Partie, eine wirkliche Offenbarung: eine Stimme von schier unbändiger Kraft, die aber, dank einer frappanten Technik, absolut beweg-

lich bleibt und auch die unmöglichsten Koloraturen ganz selbstverständlich wirken läßt, der die große dramatische Geste (Arie Nr. 5) ebenso gelingt, wie ein atemberaubendes, fragiles *pianissimo* (von beklemmender Wirkung in der *Pregghiera* Nr. 12A); ein Tenor, dem strahlende, sichere Höhen mit metallischem Glanz ebenso zu Gebote stehen wie eine volle, wohlklingende Mittellage; dazu Textverständlichkeit, Intonationssicherheit, stilistisches Gespür, gepaart mit blendendem Aussehen, großer Bühnenpräsenz, schauspielerischem Vermögen und einem wundervollen Humor. Eigentlich war man bisher sicher: den Sänger, der den Hüon derart spielerisch bewältigt, gibt es nicht. Andere Tenöre wurden dafür bewundert, wenn sie die „Mörderpartie“ kräftemäßig durchstanden, bei Workmann klingt das alles derart mühelos, als wäre es das Selbstverständlichste der Welt. Er meistert die Rolle nicht nur, er kann sie auch sängerisch gestalten, entlockt ihr Nuancen, wie sie wohl noch nie zu hören waren. Fast möchte man meinen, Weber hätte die Partie für ihn geschrieben. In einer Zeit, in der man in Webers Oper plötzlich erschreckende Untertöne entdeckt, ist Workmann wohl der einzige Amerikaner, dem man es nicht verübelt, wenn er – um beim Inhalt des Stückes zu bleiben – säbelrasselnd durch Bagdad zieht.

Neben einem solchen Ausnahmesänger als Hüon hatten es die Sängerkollegen schwer, zu bestehen, ganz besonders der zweite Tenor Oberon. Der Südafrikaner Deon van der Walt blieb seiner Partie jedoch nichts schuldig und verhalf dem Elfenkönig sängerisch wie darstellerisch zu hoheitsvoller Erscheinung. Die Deutsche Ulrike Helzel assistierte als solider Puck. Die Rumänin Liliana Nikiteanu und der Österreicher Anton Scharinger erwiesen sich in den Rollen des Dienerpaares Fatime und Scherasmin als wundervolle Ensemblesänger. Mit ihrer ungeheuren Spielfreude und einem wohlklingenden Alt eroberte die Fatime spätestens in ihren Solo-Nummern im III. Akt (Romanze Nr. 16 und Duett Nr. 17) die Herzen der Zuhörer. Ihr Partner blieb leider allzu sehr seinem sängerischen Vorbild Hermann Prey verpflichtet, ohne es ganz zu erreichen. Seine Interpretation der Rolle, die den Scherasmin als einen „Bruder“ des Papageno auffaßt, war hingegen absolut schlüssig. Die Norwegerin Solveig Kringelborn bestach als äußerst lebendige, jugendliche Rezia; sie überraschte mit einer duftig zarten Vision (Nr. 3) im I. Akt und einer wahrhaft berührenden Cavatine (Nr. 19) im III. Akt. Die große Ozean-Arie (Nr. 13) meisterte sie mittels kluger Ökonomie der Krafteinteilung überzeugend, weniger um den großen Bogen bemüht als um eine kleingliedrige, vom Text und der szenischen Aktion her motivierte Gestaltung.

Daß der Abend endgültig zu einem Fest der Stimmen wurde, war dem MDR Rundfunkchor zu danken, lediglich die Besetzung des Meermädchen-Liedes im Finale II mit den Chor-Sopranen war wohl eher ökonomischen als künstlerischen Erwägungen geschuldet. Nicht ganz so überzeugend geriet die Leistung des MDR Sinfonieorchesters unter Leitung von Lothar Zagrosek. Die Ouvertüre zerfiel dem Dirigenten förmlich unter den Händen, wollte sich einfach nicht zur Form gestalten. War man vielleicht mit der unbekannten (und noch gänzlich unerprobten) Akustik des neuen Saales überfordert? Möglicherweise lag diese den Sängern mehr als den Orchestermusikern. Enttäuschend zudem der meist fahle Ton der Bläser und immer wieder eine mangelnde klangliche Balance der Orchestergruppen untereinander. Erst im Laufe des Abends gelangen mehr und mehr auch instrumentale Höhepunkte, etwa ein dramatisches Sturmbild, das die entfesselten Naturgewalten klangmalerisch verdeutlichte. Bestechend war zu Ende des Finale I (ab Beginn des Haremswächter-Marsches) das ganz theatralisch gedachte Nebeneinander der Klanggruppen: Bühnenmusik (im Foyer aufgestellt) und Chor auf der einen, Solistin (Rezia durchgängig im *piano* und doch deutlich) und Orchester auf der anderen Seite bildeten eigene musikalische Ebenen, zwar kompositorisch miteinander verknüpft, aber doch klanglich deutlich voneinander abgesetzt.

Im Ganzen betrachtet, und das war vor allem den Sängern, dem Erzähler und dem Regisseur zu danken, ein absolut beglückender Abend, vielleicht nur durch einen wehmütigen Gedanken getrübt: Darf man je wieder solch einen Hüon erleben? Hoffen wir es!

E. T. A. Hoffmanns *Undine* in Bamberg

besucht von Werner Häußner, Würzburg

Das neue Europa macht es möglich, lange vernachlässigte und verdrängte Verflechtungen zu beleben: Seit April 2001 erinnert im Foyer des Teatr Wielki in Poznań eine Tafel an Leben und Wirken E. T. A. Hoffmanns in der ehemaligen westpreußischen Stadt mit dem deutschen Namen Posen. Der Dichter-Komponist war bei seiner Ankunft im Jahre 1800 gerade mal 24 Jahre alt und hatte seinen Dienst in der preußischen Justiz angetreten. Posen bedeutete für ihn eine musikalisch fruchtbare Aufbruchszeit, die ihm auch privates Glück bescherte: Er heiratete die Polin Marianna Thekla Michaelina Rorer oder Trzynska. Als „Mischa“ hat sie ihn durch alle Elendstäler seines Lebens begleitet.

Das Posener Gedenken gebar in diesem Fall auch Zukunft: Die Idee eines deutsch-polnischen Festivals entstand, das nicht nur den Blick auf Hoffmanns musikalisches Schaffen richten, sondern auch deutsches Musiktheater in Polen und polnische Oper in Deutschland bekannter machen soll. Der Bedarf ist feststellbar, denn in Polen spielt etwa die deutsche romantische Oper kaum eine Rolle, und westlich von Oder und Neiße kennt kaum jemand etwa Stanisław Moniuszko und seine reizenden Werke wie *Halka* oder *Das Gespensterschloss*.

Beim vierten Festival im April 2004 trat Hoffmann als Komponist in den Mittelpunkt: Das Posener Theater brachte sein Hauptwerk *Undine* als polnische Erstaufführung heraus; gleichzeitig gastierte das E. T. A.-Hoffmann-Theater Bamberg mit einer Bühnenversion von *Der Sandmann*. Das rührige Bamberger Haus und Sponsoren wie die Oberfrankenstiftung sorgten dafür, daß der Austausch im zusammenwachsenden Europa keine Einbahnstraße bleibt: Mit 82 Mitwirkenden kamen die Posener Ende April nach Bamberg und gaben vier Vorstellungen der *Undine* im frisch renovierten und erweiterten historischen Theater, wo Hoffmann einst dirigierte, Bühnenbilder malte und in der zum Haus gehörenden Gaststätte „Rose“ oftmals bis zum Rausch und in den frühen Morgen „pokulierte“.

Jede der raren *Undine*-Aufführungen – die letzten waren 1989 in Koblenz, 1995 in Bamberg, 1996 in Berlin (Sommeropern-Projekt der Humboldt-Universität) und 1997 in Rheinsberg – hat feststellen lassen, daß sich die Oper nicht auf ein bloß musikhistorisch oder lokal bedeutsames Werk zurückstufen läßt. Hoffmann schreibt keine epigonale Musik, auch wenn er bei Beethoven und Cherubini wurzelt. Er findet trotz einer „besonnenen“, das heißt formal ausgewogen und konservativ gestalteten Anlage zu neuen Tönen für sein musikalisches Geisterreich. Webers kantable Bläsersoli und nobler Cellogesang, sein weihevoller Agathen-*Legato* und die rhythmisch skandierenden Geisterchöre Marschners sind von Hoffmann vorgeformt und in eine musikalische Klassizität gebettet, die an Glucks schmucklose Größe, an Salieris düsteres Pathos und an Mozarts *Zauberflöten*-Festlichkeit erinnert.

Aber auch das Libretto des Barons de la Motte Fouqué läßt sich mit mehr als historischem Interesse betrachten. Ob es um den dramatischen Prozeß geht, in dem sich Undine zu einem schmerzhaft sich seiner selbst bewußten Subjekt wandelt, ob die unterschiedlichen Lebenswahrheiten der weiblichen Gegenspielerinnen Undine und Berthalda in den Mittelpunkt rücken, ob Hoffmanns und Fouqués scharfsichtiger, in die Chiffren des Phantastischen gehüllter Zugriff auf das Problem der Beziehung von Bewußtem und Unbe-

wußtem thematisiert oder ob das romantische Zwei-Welten-Problem in der Verkleidung des Märchens offenbar gemacht wird: Einer klugen Regie böte *Undine* spannende Ansätze.

Der in Posen für die Inszenierung verantwortliche Hofer Intendant Uwe Drechsel hat jedoch – wie schon Rainer Lewandowski vor neun Jahren – auf psychologische Relevanz und philosophisch-literarische Erschließung verzichtet. Er läßt sich von Ryszard Kaja ein Märchen bebildern, das nach den altertümlichen Klischees des Genres schießt und auf der Bühne auch erzählerisch nur unbefriedigend funktioniert. Ein Wassergeist, der von wellenförmig händchenschlagenden Mädchen in halbdurchsichtigen pastellfarbigen Schleiergewandungen umgeben ist, hat im Zeitalter von *Matrix* und *Herr der Ringe* jede fesselnde oder auch nur erhellende Wirkung verloren. Aus dem über den Liebestod sprechenden Geistlichen Heilmann wird ein komischer Wicht gemacht und Ritter Huldbrand könnte beim nächsten Freilicht-Spektakel auf einer altfränkischen Burgruine auftreten.

Musikalisch bewiesen Chor und Orchester des Posener Theaters unter Maciej Wieloch und Solisten wie der tiefgestimmte Rafal Korpik (Kühleborn) und die anrührende Undine der Roma Jakubowska-Handke, daß Hoffmanns Partitur jeder Mühe wert ist. Wieloch betonte eher die klassizistisch-gemessenen Züge statt des romantischen Brios, verschenkte damit einiges von der atmosphärischen Wirkung der Musik, ließ andererseits aber die Holzbläser blühend aufspielen und fand den düster-feierlichen Ton in den Geisterszenen und im Finale. Vielleicht spricht es sich bis zur 200-jährigen Wiederkehr der Berliner Uraufführung im Jahr 2016 in der deutschen Theaterlandschaft herum, daß es sich lohnen würde, Hoffmanns Oper aus der Gefangenschaft in provinziellem Deutungsverzicht zu erlösen. Für Polen bedeutet das Posener Experiment trotz aller szenischen Beschränkung einen bedeutsamen Schritt; mit der geplanten Aufführung des Singspiels *Liebe und Eifersucht* könnte sich das polnische Festival als Plattform für eine europäisch bedeutsame Hoffmann-Rezeption empfehlen. Und noch ein Tip: Auch Hoffmanns Oper *Aurora*, die erst 1993 an der Neuköllner Oper in Berlin ihre szenische Uraufführung erlebte, wäre ein lohnendes Objekt für erneute Aufführungen.

Neuerscheinungen

Carl Maria von Weber (1786-1826). Klarinettenquintett. Fassung für Klarinette und Klavier vom Komponisten B-dur [...] op. 34, hg. von Ulrich Leisinger, Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2003 (EB 8753)

Der Verlag Breitkopf & Härtel hat jüngst seine von Wolfgang Meyer und Christoph Poppen revidierte Stimmenausgabe des Klarinettenquintetts (EB 5830), die Günter Hausswald Anfang der 1950er Jahre auf der Grundlage des Autographs erstellt hatte, um eine „Fassung für Klarinette und Klavier“ – d. h. also gewissermaßen um einen Klavierauszug – ergänzt. Letzterer wird sicherlich gut für die Einstudierung des Werkes mit herangezogen werden können – daß er aber ernsthaft auch zu alternativen Aufführungsformen beiträgt, sollte man eigentlich nicht hoffen, zumal Ulrich Leisinger bei seiner Edition der angeblich vom Komponisten stammenden „Fassung“ bedauerlicherweise gleich mehreren Irrtümern erlegen ist.

Leisinger hat das in der Library of Congress aufbewahrte Manuskript des Klavierparts benutzt, das dort als Autograph geführt ist. Er hat dabei übersehen, daß es sich in Wirklichkeit nicht um eine Eigenschrift Webers handelt. Zugleich behauptet er, die zugehörige Originalausgabe der Klavier-„Fassung“, die bei Adolph Martin Schlesinger in Berlin erschien, sei „in zeitlicher Nähe zur seit Juli 1816 ausgelieferten Quintettfassung“ entstanden. Auch hier hätte ihn ein Blick auf die Plattennummer dieses Auszugs („S. 183.“) belehren können, daß es sich nicht um eine zu Webers Lebzeiten erschienene Edition handeln kann, denn den Zusatz „S.“ hat Schlesinger erst seit den 1830er Jahren benutzt.

In Wahrheit hat Schlesinger erst lange nach Webers Tod diese Klavierfassung „bestellt“. Anfang September 1840 übersandte er das Quintett zum Arrangement nach Dresden an Friedrich Mockwitz, der für ihn etliche entsprechende Bearbeitungen anfertigte¹. Im Nova-Verzeichnis Schlesingers ist die Ausgabe bereits im November 1840 angezeigt. Bei dem Washingtoner Manuskript handelt es sich um die Stichvorlage dieser Edition von der Hand Mockwitz'; sie umfaßt nur die Klavierstimme; die Klarinette sollte in der Edition (partiturartig) „übersetzt“ werden – was tatsächlich der Fall ist. Außerdem liegt der Edition eine separate Solostimme in einem späteren Abzug der korrigierten Erstdruck-Platten (dort PN „183“ ohne den Zusatz

¹ Dies geht aus dem Kopierbuch Schlesingers hervor; nähere Einzelheiten vgl. Kap. I des in Kürze erscheinenden Bandes *Kammermusik mit Klarinette* in der WeGA, Serie VI, Bd. 3.

„S.“) bei². Die Abweichungen der „überlegten“ Solostimme von dieser separat beiliegenden sind also eigentlich keine „absichtlichen“ bzw. keine auf Weber zurückgehenden Varianten.

Leisinger hat für seine Edition zwar auch die autographe Reinschrift der Quintettfassung und die Stichvorlage zur 1816 erschienenen Erstaussgabe benutzt – die Irrtümer bei der Bewertung der anderen Quellen führten allerdings zu fatalen Konsequenzen³. So werden Fehler, die sich teils schon in die Erstaussgabe eingeschlichen und von dort fortgepflanzt haben, jetzt als bewußte Abweichungen in die neue Edition aufgenommen: Die im Erstdruck in der Klarinettenstimme vergessenen beiden Takte Generalpause beim Übergang zum Trio des III. Satzes z. B. führen bei Mockwitz dazu, daß der Triobeginn direkt an die letzten beiden Takte der Streicher anschließt – warum Leisinger hier nicht lieber (wie sonst häufig) den autorisierten Quellen folgte, bleibt ein Rätsel⁴. Auch andere Schreibfehler von Mockwitz, die Eingang in dessen Ausgabe gefunden hatten, stehen nun als „bewußte Abweichungen“ in der Neuedition: so z. B. in Satz I, T. 69 Klarinette oder im Menuett T. 20 und 91 (jeweils linke Hand)⁵.

Sieht man von den falschen Voraussetzungen der Edition einmal ab und kontrolliert lediglich die „Stimmigkeit“ der Ausgabe, d. h. die Verwirklichung der im Vorwort genannten Kriterien in Ediertem Text und Kritischem Bericht, so gerät man ebenfalls in Verwirrung. Die Edition berücksichtigt zwar laut Vorwort auch Hinweise der „Vergleichsquellen“, läßt aber in Zweifelsfällen der Klavierfassung „als der zuletzt entstandenen Version“ den Vorrang (wobei unklar bleibt, ob bei der Klarinettenstimme die „über-

² Bei der von Leisinger als Quelle Q genannten „Originalausgabe der Quintettfassung“ handelt es sich in Wirklichkeit bereits um eine revidierte Auflage. Die eigentliche Erstaussgabe hatte auf dem Titelblatt die falsche Verlagsnummer „189“ und war sehr fehlerhaft. Schlesinger hat daher eine von Weber korrigierte zweite Auflage herstellen lassen; vgl. auch dazu den in Anm. 1 genannten Band.

³ Warum die Originalausgabe der Quintettfassung mit zu den „Hauptquellen“ zählt, Webers Autograph und die Stichvorlage dieser Ausgabe aber nur als „Vergleichsquellen“ bewertet werden, bleibt unklar.

⁴ Offensichtlich hat er die beiden Takte in seinen Quellen QA und QK übersehen (auch in A waren sie ursprünglich von Mockwitz eingetragen, sind aber nachträglich gestrichen). Irrtümlich heißt es in der Fußnote auf S. 20, daß in Quelle Q „2 Takte Pause nach T. 107“ folgen – dies gilt nur für die Streicherstimmen!

⁵ Dagegen bleibt eine Abweichung wie in der „überlegten“ Stimme von OA, Satz IV, T. 59 Klarinette (drei Achtelnoten) unberücksichtigt und sogar unerwähnt (obwohl laut Kritischem Bericht „in erster Linie über die Stichfehler von OA“ berichtet wird).

legte“ oder die beigelegte Stimme „gilt“). Warum werden z. B. in zahllosen Fällen die *staccato*-Punkte der Klavierfassung durch Striche (meist der autorisierten Quelle QK) ersetzt, in anderen aber nicht?⁶ Wozu sind vereinzelte Bögen gestrichelt⁷, also als Zusatz kenntlich, während in Wirklichkeit zahlreiche Bögen gegenüber der Hauptquelle zugefügt sind? Nach welchen Kriterien sind Akzentzeichen übernommen oder weggelassen?⁸ Warum sind die Angaben des Kritischen Berichts teilweise unpräzise⁹ und vor allem gegenüber dem Anspruch, „wesentliche Abweichungen der Ausgabe von den Hauptquellen“ zu dokumentieren, viel zu knapp? Warum wurden die *Solo-Tutti*-Anweisungen, die Mockwitz vermutlich im Hinblick auf die zu „überlegende“ Solostimme (oder allenfalls als Hinweis für den Pianisten) gab, in den Notentext übernommen und noch dazu stets über die Klarinettenstimme gesetzt (die tatsächlich häufiger *Solo* spielt, als nun angegeben)? Schließlich sind auch im Vorwort Irrtümer zu berichtigen: Der erste Tagebucheintrag zum Quintett stammt vom 24. (nicht 14.) September 1811, Weber übergab (nicht *schickte*) Baermann am 13. (nicht 23.) April 1813 (nicht 1814) das Werk, soweit bereits fertiggestellt. Daß die Komposition des am 26. August 1815 in München in einer privaten Runde (nicht *öffentlich*) aufgeführten *Rondos* innerhalb von fünf Tagen für Weber ein *Kraftakt* war, muß ebenfalls leise bezweifelt werden.

Über Details der Edition Weberscher Werke wird man immer trefflich streiten können – hier aber kommen zu viele Probleme zusammen. Empfehlen kann man die Edition daher auch zum bloßen Einstudieren des Werkes eigentlich kaum. Wirklich weitgehend tadellos (und in der Solostimme mit sinnvolleren Wendestellen als in der Vorab-Edition der Gesamtausgabe bei Schott) ist einzig das Druckbild dieser Ausgabe.

Joachim Veit

⁶ In T. 34^a sind z. B. die Punkte von OA (Klarinettenstimme) durch Striche ersetzt, an der parallelen Stelle in T. 36 sind aber die Punkte übernommen.

⁷ Vgl. Klarinette Satz I, T. 34, 44, 75.

⁸ Im II. Satz steht z. B. in T. 53 in der Klarinette ein Akzent in OA (in beiden Stimmen), in T. 58 steht er in der separat beiliegenden Solostimme. In T. 32 steht in beiden Stimmen bereits in der Taktmitte ein *ff*.

⁹ Zu T. 4-5 des Klaviers in Satz II heißt es z. B., sie seien in OA „ohne dynamische Bezeichnungen“. In Wirklichkeit steht in T. 4 ein *piano*, das im Gegensatz zu dem vorherigen (ebenfalls unerwähnten) *forte* in der zweiten Takthälfte von T. 3 steht (in A ebenso). Die Angabe zu T. 13 gilt nicht nur für OA, sondern auch für Q. In T. 39 steht das *a piacere* natürlich nur deshalb „erst bei 8. Note“, weil es mit dem *fortis possibile* zusammen zu lesen ist. Beim Menuett hätte angegeben werden können, daß der Zusatz in Quelle OA *Capriccioso* heißt.

[Giacomo] Meyerbeer. *Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello*, hg. von Dieter Klöcker, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2001 (BA 8731).

Meyerbeer. *Spohr. Bärmann. Klarinettenquintette. Consortium Classicum. Philharmonia Quartett. Dieter Klöcker*, CD, München: Orfeo, 1990 (C 213 901 A)

Als Carl Maria von Weber am 13. April 1813 in Wien die frisch vollendeten drei ersten Sätze seines Klarinettenquintetts op. 34 Heinrich Joseph Baermann zum 29. Geburtstag schenkte, erhielt Baermann laut Zeugnis Webers zugleich auch ein Quintett Giacomo Meyerbeers als Präsent¹. Meyerbeer, Weber, Baermann und dessen Lebensgefährtin, die Sängerin Helene Harlas, hatten sich in Wien kurz zuvor wiedergetroffen und werden diesen Geburtstag wohl „würdig“ begangen haben. Während Webers Geburtstagsgeschenk drei Jahre später sogar im Druck erschien, verschwand das Werk Meyerbeers offensichtlich „in der Schublade“ – in der erhaltenen Korrespondenz findet sich keinerlei Hinweis darauf. Allerdings war in dem bis zum 2. Weltkrieg als Dauerleihgabe in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Meyerbeer-Nachlaß ein „Sonate pour clarinette“ betiteltes Quintett in Autograph und Abschrift enthalten, das leider während der Auslagerung dieser Bestände zusammen mit zahlreichen anderen Materialien zerstört wurde, so daß dieses Werk als endgültig verloren gelten mußte².

Aber der umtriebige und stets nach Unbekanntem suchende Dieter Klöcker, dem das Musikleben bereits eine Vielzahl von interessanten Wiederentdeckungen verdankt, gab die Hoffnung nicht auf, doch noch das eigentliche Geburtstagsgeschenk, das ja in Baermanns Besitz verblieben sein mußte, aufzufinden. So entdeckte er die Kopisten-Abschrift schließlich 1981 im Besitz von Manuela Baermann, der Urenkelin Heinrich Baermanns, und brachte das Werk bald auf CD und jüngst auch in einer Edition ins Musikleben zurück.

¹ Vgl. C. M. v. Webers Brief an Joseph Gänsbacher vom 16. April 1813: „d 13^r Bärmanns Geburtstag. wo deiner oft gedacht wurde. Beer [d. i. Meyerbeer] und ich überraschten ihn. jeder mit seinem *Quintett*. und wir speißen in Schönbrunn“. Eigenartigerweise feierte Baermann seinen Geburtstag also am 13. April, obwohl er sonst mit 14. Februar 1784 angegeben wird. Laut freundlicher Auskunft von Herrn Werner Krahle (Neugersdorf) wird teils auch der 17. Februar genannt, ein urkundlicher Nachweis, um den er sich z. Zt. bemüht, fehlt aber bislang noch.

² Quellen im Meyerbeer-Nachlaß nach Katalogkarten: Signatur Mb 1338: Autogr. 13 Bll. (25 b. S.), 8°, Titel: „Sonate pour la Clarinette av. accomp. de 2 Viol. Alto et Vcelle comp. et dediée à son ami Henri Bärmann par J. Meyerbeer“; ferner: Mb 1339: Ms. 15 Bll. Quer-8°, Titel: „Sonate pour la Clarinette av. accomp. de 2 Viol. Alto et Vcello“.

Meyerbeers zweisätziges Werk, das aus einem *Allegro moderato* (Es-Dur) und einem *Rondo* mit der Tempoangabe *Allegro scherzando* besteht, in das ein *Adagio*-Einschub (mit einem bislang nicht identifizierten Zitat) integriert ist, trägt eigenartigerweise den Titel „Sonate | pour la Clarinette | avec accompagnement [sic!] | de | 2. Violons, | Alto & Violoncelle. | Composée et dédiée | A son Ami Henri Bärrman | par F: [sic!] Meyerbeer“³. Man muß sich dabei erinnern, daß auch Baermann selbst eine viersätzig „Sonate“ in dieser Besetzung veröffentlichte⁴, die er C. M. v. Weber widmete, und als op. 33 sogar eine „Sonate“ für Klarinette mit Orchester publizierte⁵. Vielleicht ist dieser Gattungsbegriff ein Hinweis darauf, daß Meyerbeers Geschenk zum Zeitpunkt der Übergabe noch ebenso unvollendet war, wie Webers Quintett, dem damals der Schlußsatz fehlte – allerdings bleibt dies eine nicht mehr beweisbare Hypothese.

Die Tatsache, daß es sich bei der wiedergefundenen Handschrift um das Werk aus dem Jahr 1813 handelt, wird außer durch die Widmung an Baermann auch durch einen Zusatz von dessen Sohn Carl im Inneren des Manuskripts bestätigt, wo es heißt, daß Meyerbeer das Werk „in Wien“ für seinen Vater „zum Namenstag“ [sic!] komponiert habe, „ebenso wie Weber“.

Auch stilistisch zeigen beide Werke durchaus gemeinsame Züge, etwa im Bemühen, kleine kontrapunktische Passagen einzustreuen, in der Art des Exponierens großer Sprünge der Klarinette oder des Einschaltens vergleichbar gestalteter „Geläufigkeitspartien“ (vgl. z. B. Weber, Satz I, T. 33ff. mit Meyerbeer, Satz I, T. 46ff.), in der Verwendung auffallend ähnlicher Begleitmodelle im letzten Satz (vgl. Weber T. 183ff. mit Meyerbeer T. 1ff.) oder in der Bevorzugung ähnlicher Akkordbrechungsfiguren. Thematisches wird bei Meyerbeer eher in der mittleren und hohen Lage exponiert, lediglich das durch die *pizzicato*-Streicher reizvoll grundierte, zur Reprise rückleitende Thema von T. 108ff. des I. Satzes bevorzugt die tiefe Farbe der Klarinette und stellt laut Klöcker selbst für den „heutigen Virtuosen [...] eine Herausforderung“ dar⁶.

³ Wiedergabe nach dem Manuskript im Besitz von Frau Manuela Baermann, Basel, die dem Rezensenten vor etlichen Jahren freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung gestellt hatte, wofür an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei.

⁴ f-Moll op. 31, erschienen ca. 1825 bei Breitkopf & Härtel, PN 4370; zusätzlich sind hier ad libitum 2 Hörner, 2 Fagotte und Kontrabaß zu besetzen. Diese Sonate ist allerdings viersätzig (mit Menuett als III. Satz), entspricht also viel eher der Sonatenkonvention.

⁵ 1828 ebenfalls bei Breitkopf & Härtel erschienen, PN 4576. Auch diese F-Dur-Sonate ist viersätzig: I. *Allegro moderato*, II. *Adagio*, III. *Menuetto*, IV. *Rondo. Prestissimo*.

⁶ Vgl. Dieter Klöcker, „Meyerbeers wiederentdecktes und für Heinrich Baermann entstandenes Klarinettenquintett“, in: *Tibia*, Jg. 17, Heft 3 (1992), S. 178-181, hier S. 179.

Klöcker zitiert im Vorwort seiner Edition aus Meyerbeers Tagebüchern des Sommers 1812, wo der Komponist berichtet, er komponiere an einem „Klarinettenquartett“ für Baermann. Daß es sich hier um das gleiche Werk handelt, das in diesem Falle wirklich kurz vor Baermanns Namenstag, dem 15. Juli, entstand, ist jedoch eher unwahrscheinlich. Meyerbeer, der sich zu dieser Zeit in München aufhielt, wurde von Baermann gebeten, aus einigen „aufgeschriebene[n] Phrasen“ ein Klarinetten-Quartett zu fertigen – die zitierten Passagen im Tagebuch deuten darauf hin, daß es sich um ein Werk Baermanns handelte, bei dem Meyerbeer offensichtlich großzügig „half“. Meyerbeer spricht dann am 11. Juli 1812 auch davon, daß er das „1. Allegro seines [d. h. hier: Baermanns] Quartetts“ geendigt habe und am 13. Juli den I. Satz komplettierte⁷ – von weiteren Sätzen ist dann nicht mehr die Rede. (Möglicherweise handelte es sich dabei sogar um Baermanns Klarinettenquartett op. 18?⁸). Etwas ähnliches tat Meyerbeer im übrigen am 22. August 1812 für den Münchner Opernkomponisten Johann Nepomuk Poissl, denn an diesem Tag heißt es im Tagebuch: „Besuch bei Poissl. Er zeigte mir das Thema der Ouvertüre zur »Merope« & war über die Ausführung verlegen. Ich komponierte darauf in einer Viertelstunde den ganzen ersten Teil, welcher ihm so wohl gefiel, dass er ihn behalten wird [...]“⁹.

Es ist Klöckers Verdienst, dieses reizvolle zweisätzige Werk, das auch etliche interessante instrumentatorische Details enthält, in einer sauber und übersichtlich gedruckten Version in Partitur und Stimmen wieder zugänglich gemacht zu haben. Klöckers Eingriffe sind in der Partitur durch Klammerung oder Strichelung kenntlich gemacht, dazu gibt es im Anhang einen kleinen Kritischen Bericht. Man hat also eine offensichtlich gründlich gearbeitete Neuedition für die Praxis vor sich, zumal Klöcker seine eigene Einrichtung des Soloparts nur in die beiliegende Klarinettenstimme eingetragen hat und dies im Vorwort ausdrücklich erwähnt.

Wer allerdings an diese praktische Edition die Maßstäbe einer kritischen Edition anlegt, wird leider enttäuscht. Zwar ist der „nackte“ Notentext mit

⁷ Vgl. die bei Klöcker im Vorwort wiedergegebenen Zitate aus Heinz Becker (Hg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, Berlin 1960, S. 189.

⁸ In Stimmenausgabe erschienen bei B. Schott's Söhnen in Mainz, PN „1049.“ Es ist auffällig, daß hier bei der Artikulation der 16tel-Vierergruppen im I. Satz ähnlich „gespielt“ wird, wie dies in der originalen Bezeichnung der Handschrift der „Sonate“ Meyerbeers sichtbar ist.

⁹ Vgl. Becker (wie Anm. 7), S. 202. Etwas ähnliches erwähnt Dieter Klöcker in seinem *Tibia*-Artikel (vgl. Anm. 6) auf S. 179, Anm. 2, in bezug auf geplante Klarinettenwerke Ivan Müllers.

großer Zuverlässigkeit wiedergegeben, bei der in der Kopistenabschrift zugegebenermaßen oft sehr schwer lesbaren „sekundären Schicht“ (darunter besonders Artikulationsbezeichnung und Phrasierung) sind die Angaben jedoch lückenhaft bzw. Korrekturen gegenüber dem Manuskript oft nicht gekennzeichnet.

Aber auch die Angaben zum puren Notentext sind unzureichend. So geht aus den Anmerkungen nicht hervor, daß einige der verzeichneten Notenkorekturen nicht in der Handschrift zu finden sind, sondern vom Herausgeber stammen – darunter z. B. eine Abänderung in T. 10 bzw. 129 des Themas¹⁰. Freie Zusätze des Herausgebers sind auch die „*Dal Segno*“-Angabe in T. 79 und das *Segno*-Symbol vor T. 4 des I. Satzes: Auch wenn das Wiederholungszeichen in T. 79 erst nachträglich eingefügt ist – die Wiederholung der Exposition beginnt demnach völlig regulär in T. 1.

Diakritische Zeichen (Klammern oder Strichelung) suggerieren oft einen Anstrich von Wissenschaftlichkeit, wo dieser in Wahrheit nicht erfüllt wird: So sind z. B. in VI 1 und 2 im I. Satz in T. 99-102 Haltebögen eingetragen, dabei in VI 2 in T. 101-102 gestrichelt – diese Bögen fehlen in der Quelle aber in allen Takten, stattdessen sind durchgängige viertaktige Phrasierungsbögen gesetzt, die nicht erwähnt werden. (In den nachfolgenden Takten ist in beiden Violinen eine *portato*-Bezeichnung eingetragen, die weder übernommen, noch vermerkt ist.) In T. 121 erscheint in der Klarinette ein Warnungssakzidens in eckigen Klammern, obwohl es schon in der Quelle steht. Solche Beispiele ließen sich leicht vermehren. Bedenklicher aber scheint das stillschweigende Unterdrücken zahlreicher Details der Quelle, wovon nur einige ausgewählt im I. Satz genannt seien:

<i>Takt</i>	<i>Stimme</i>	<i>Bemerkung</i>
9	Kl	<i>portato</i> -Bezeichnung (Bogen und Punkte) in 2. Takthälfte
17 ⁴	Vla	eigenartigerweise <i>f</i> und <i>cresc</i> eingetragen
36, 38	Kl	Statt des ganztaktigen Bogens jeweils nur ein Bogen zu den Achtelnoten; Klöcker verweist auf eine Analogie zum Vc, T. 34; in T. 54ff. sind die Streicher jedoch ebenso bezeichnet. Dort hat Klöcker in T. 64 u. 69 die Klarinette auch angeglichen, obwohl nur Bögen zu den Achteln gesetzt sind (was als Antwort auf die Vc-Figur hier auch noch logischer erscheint).

¹⁰ Hier hat Klöcker in der Klarinette als mittleren Ton der zweiten Triole ein *as* statt des harmloseren *g* gesetzt.

46-47	Kl	die auf die Achtel folgenden beiden Sechzehntel jeweils mit <i>portato</i> -Bezeichnung, die Vierergruppe von Anfang an wie in 2. Takthälfte T. 47
77	Streicher	<i>cresc.</i> eingetragen
109-116	Kl	wenn als letzte Gruppe in diesen Takten eine 16tel-Gruppe auftritt, ist sie stets mit Akzent versehen, in T. 115/116 ist zusätzlich ein <i>decresc.</i> -Zeichen eingetragen
117-119	Kl	Akzente auf Zählzeit 1 und 3
134-135	VI 1, 2, Vla	<i>portato</i> -Bezeichnung
141, 145	Kl	statt der durchgängigen Bögen zu den 16tel-Gruppen Zweierbögen und 2 <i>staccato</i> -Punkte
147	VI 2	Striche zu allen Achtelnoten gesetzt
158	Vla	Akzente zu T. 158 ² und 158 ⁴

Die Figur der Klarinette in T. 37/40 hat Klöcker stets in einer eigenen Lesart wiedergegeben, lediglich in T. 166 folgt er plötzlich der Vorlage. Ähnlich verhält es sich mit dem *Rondo*-Thema, das in der Quelle überwiegend mit ganztaktigen Bögen eingetragen ist. Auch die Bögen im *Listesso-Tempo*-Teil dieses Satzes (T. 169ff.) wären fast durchgängig als Zusätze zu kennzeichnen.

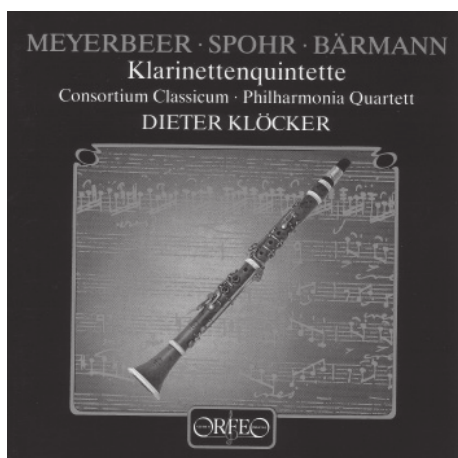
Ein besonderes Problem der Handschrift hat Klöcker pragmatisch gelöst: Die Unterscheidung von Strich und Punkt ist bei ihm zugunsten des *staccato*-Punkts aufgegeben, die eigenartigen Punkte am Ende zahlreicher 16tel-Gruppen hat er bewußt weggelassen (vgl. Vorwort). Leider entfielen dabei auch einige für die Interpretation durchaus interessante Hinweise, etwa die Striche am Ende des Bogens in der Klarinette (Satz II, T. 67-72) oder die Striche zu allen Vierteln der Streicher (T. 116).

Eine wichtige Tatsache aber wird durch den Kritischen Bericht deutlich, wenn auch unvollständig belegt: Zahlreiche Bleistiftnachträge bzw. Korrekturen deuten auf eine nochmalige Durchsicht des Manuskripts. Der im II. Satz in T. 169 als „von fremder Hand“ stammend angegebene Zusatz „*Listesso Tempo*“ könnte dabei ebenso wie das vorhergehende, unter dem Baß nachgetragene „*Stringendo*“ durchaus von Meyerbeers Hand herrühren. Ähnliches gilt für das im I. Satz in T. 96-97 notierte „*Stringendo molto*“, das in T. 116 eingetragene „*piu*“ oder Teile der in T. 158-160 nachgetragenen Dynamik (möglicherweise sogar für die Tempoangabe des I. Satzes). Zahlreiche Angaben bzw. Korrekturen zur Dynamik und etliche Korrekturen der Bogensetzung stammen offensichtlich von anderer Hand. Speziell einige Nachträge zur Dynamik gleichen sehr der Handschrift Heinrich Baermanns.

Hier wäre eine durchgehende Kontrolle, wie weit diese Einträge von Baermann oder sogar von Meyerbeer stammen könnten, von größtem Interesse, denn damit wäre ein entscheidender weiterer Beleg für die Autorisation dieser Quelle gewonnen¹¹.

So erheblich die Mängel der Edition unter dem Aspekt der Textkritik auch sind, man kann sich immerhin freuen, daß Meyerbeers Werk mit dieser Ausgabe nun endlich die Chance auf einen dauerhaften Platz im kammermusikalischen Repertoire für Klarinette erhält.

Diese Chance hat Dieter Klöcker zugleich mit seiner Einspielung des Werkes bei Orfeo erhöht. Mit äußerst flinken Fingern, Verve, ein paar locker eingestreuten kleinen Kadenzen oder ebenso locker eingebrachten spielerischen Freiheiten plädiert er überzeugend dafür, diese „Sonate“ wieder dauerhaft zum Leben zu erwecken. Die virtuose „Geläufigkeitspassage“ des



I. Satzes nötigt dem Hörer dabei ebenso Bewunderung ab wie die 6/4-Coda des *Rondo*-Satzes. Leider trübt bei dieser Einspielung der etwas freizügige Umgang mit dem Vorgefundenen die positive Bewertung: Offensichtlich sah auch Klöcker das Werk in der überlieferten Fassung als unvollständig an, denn er fügt hier ein sechsminütiges *Adagio-Andante* („Introduktion und Thema mit Variationen“) ein, dessen Zugehörigkeit zum Quintett man getrost

in Frage stellen darf. Die Herkunft dieses Satzes gibt Klöcker im Booklet leider nicht preis, im *Tibia*-Aufsatz ist von einer „Einlage (in Stimmen)“ die Rede¹².

Die CD enthält darüber hinaus einige ebenfalls selten zu hörende Werke, darunter Baermanns Klarinettenquintett Es-Dur op. 23, d. h. das Quintett mit dem „berühmten“ *Adagio*, das früher einmal (versehentlich) Richard

¹¹ Aufgrund der nur oberflächlichen Kenntnis der Handschriften beider Komponisten möchte der Rezensent diese Ausführungen nur als Anregung zu weiteren Untersuchungen, keineswegs aber als sichere Zuweisung verstanden wissen.

¹² Klöcker (wie Anm. 6), S. 179.

Wagner zugeschrieben wurde. Auch da gibt es eine Besonderheit: Klöcker, der hier vor allem als Virtuose brilliert (speziell im *Rondo*, dessen Mittelteil im übrigen deutlich von Webers Quintett inspiriert ist), integriert ein *Minuetto vivo* in das ansonsten dreisätzige Werk. Diesen Satz fand er in einer handschriftlichen Kopie des Quintetts im Prager Nationalmuseum; daß der Satz wirklich von Baermann stammt, müßte noch bewiesen werden – die Tatsache, daß dieser nur drei Sätze im Druck veröffentlichte, spricht eher dagegen.

Von Louis Spohr finden sich die beiden Variationswerke op. 34 und op. 81 auf der CD, wobei letzteres ein Thema von Franz Danzi (aus dessen Oper *Der Quasimann*) variiert, das auch Weber im Finale seines *Grand Potpourri* JV 64 herangezogen hat. Insofern ist dies eine interessante Repertoire-Ergänzung für alle Weber-Freunde. Schließlich wird die CD ergänzt durch ein Jugendwerk Ferruccio Busonis, die Bearbeitung einer Introduction und Elegie, die von Spohr und dem Violinvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst stammen.

Begleitet wird Klöcker in den Quintetten Meyerbeers und Baermanns vom Philharmonia Quartett Berlin, in den übrigen Werken vom Consortium Classicum. Aufnahmetechnisch sind die Philharmonia-Streicher gelegentlich etwas unterbelichtet; beim Abhören auf „gewöhnlichen“ CD-Playern stört, daß statt der normalen Tracks für die Einzelsätze Indices verwendet wurden. Ansonsten wird der Weber-Freund diese CD aber sicherlich mit Vergnügen hören.

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick



Nach seiner *Freischütz*-Aufnahme von 2001 entdeckte **Bruno Weil** nun auch Webers *Abu Hassan* als vermeintlich lohnendes Versuchsfeld für eine historisierende Aufführungspraxis (deutsche harmonia mundi 05472 77979 2). Der Gesamteindruck seiner Produktion ist ein zwiespältiger. Das Sängersenemble ist erstklassig besetzt: junge, wundervoll geführte Stimmen. Jörg Dürmüller ist ein gesanglich exquisiter Hassan, Johanna Stojkovic eine wundervolle Fatime, Franz-Josef Selig ein Omar, der stimmlich aus dem Vollen schöpfen kann. Sie alle, auch der Chor (ChorWerk Ruhr) singen schön, wunderschön, aber eben nur schön – Thema verfehlt! Denn von

Komödie ist nirgends auch nur eine Spur zu entdecken; wie auch: Uwe Scharecks hausbackene Dialogregie kann sie ebensowenig zum Leben erwecken wie der naive Märchenonkel-Ton von Erzähler Wolfgang Völz. Dirigent Weil versucht mit teils recht forschen Tempi, dem Stück Tempo zu geben, aber auch das hilft nicht. Schon Weber kritisierte solche ‚überhudelten‘ Tempi, welche „leider in den meisten *Orchestern* für Feuer gehalten“ würden (Brief an Danzi vom 1. März 1824). Besonders enttäuschend gerät Webers geniale, 1823 nachkomponierte Arie der Fatime (Nr. 8): Die großartige Stilparodie verliert in der neuen Aufnahme gänzlich ihre Doppelbödigkeit, sie weiß weder zu berühren, noch in ihrer Übertriebenheit zu amüsieren. Dieser *Hassan* ist garantiert antiseptisch steril, ohne Gefahr einer ansteckenden Belustigung. Welche Verschwendung!

Quasi als „Bonus“ ist der CD eine Aufnahme von Webers **1. Sinfonie** (JV 50) beigegeben. Auch dieses Werk betrachtet Weil durch die „Alte-Musik-Brille“, um somit womöglich verborgene Facetten der Musik zu entdecken. Doch Weils „Historisieren“ ist voraussetzungslos: Er musiziert die Sinfonie mit einer Orchesterstärke von 32 Musikern und negiert damit die Entstehungsbedingungen des Werks. Die Kapelle im schlesischen Carlsruhe, für die Weber seine Komposition schuf, umfaßte kaum mehr als 20 Musiker – damit ergeben sich klanglich völlig andere Verhältnisse zwischen Streichern und Bläsern. Man kann dem Dirigenten zugute halten, daß er nicht die Urversion der Sinfonie von 1806/07 für seine Aufnahme wählte, vielmehr die überarbeitete Druck-Fassung von 1810, die nicht mehr allein der Carlsruher Kapelle galt; doch auch dann überzeugt seine Interpretation nicht. Ihr fehlt – wie der Operneinspielung – der subtile musikalische Humor, den Weber vor allem im III. und IV. Satz seiner Sinfonie einsetzt. Am ehesten gelingt es der Cappella Coloniensis im II. Satz, den Hörer durch subtile klangliche Feinheiten einzunehmen, doch im Ganzen bleibt ein akademischer Gesamteindruck.

Auf dem Opernsektor sind ansonsten nur neue Pressungen älterer Aufnahmen zu vermelden, darunter die beiden seit langer Zeit vergriffenen *Euryanthe*-Produktionen unter **Carlo Maria Giulini** (Florenz 1954; Urania URN 22.254) und unter **Fritz Stiedry** (London 1955; Ponto PO-1017). Gemeinsam mit der 2002 erschienenen Neuauflage der Aufnahme unter Meinhard von Zallinger (Wien 1949; vgl. *Weberiana* 13, S. 143) sind damit die drei ältesten Gesamteinspielungen der Oper wieder auf dem Markt. Gesamtaufnahmen im engeren Sinne sind es freilich in keinem der Fälle, sowohl für die szenische Präsentation beim Maggio Musicale Fiorentino als auch für die konzertante Aufführung des BBC wurde das Werk eingerichtet, und das heißt

immer auch: gekürzt. Die Striche reichen vom Auslassen einzelner Strophen (bei Giuliani die 2. Strophe in Nr. 2 und 18, die 3. Strophe in Nr. 21; bei Stiedry 2./3. Strophe in Nr. 21) über Kürzungen der rezitativischen Passagen bis hin zum Auslassen ganzer Nummern (in beiden Aufnahmen Nr. 22, bei Stiedry auch Jägerchor Nr. 18 und *Pas de cinq* in Nr. 21), Partien (bei Giuliani ist im Finale I Nr. 9 ein Ensemblesatz gestrichen, so daß die Partie des Rudolph entfällt) und Szenen (in beiden Aufnahmen die Schlangen-Szene im III. Akt mit großen Teilen der Nummern 15 und 16). Auffallend ist, daß in Florenz, wo ein Ballett zur Verfügung stand, die Tanz-Einlagen (*Ernster Reigen* in Nr. 1, *Pas de cinq* in Nr. 21) ungekürzt gespielt wurden.

Die technische Qualität der Florentiner Aufnahme ist – wie bei frühen italienischen Live-Mitschnitten üblich – sehr mäßig, teils hört man die Bühnengeräusche (Auf- und Abgänge, Sprünge der Tänzer etc.) und den Souffleur deutlicher als die Musik; hier muß der Hörer zu Zugeständnissen bereit sein. Ähnliches gilt für den BBC-Mitschnitt, der im Ganzen zwar besser aufgenommen ist, dafür aber einige (wenn auch kurze) klangliche Totalausfälle hat.

Giulini interpretiert Webers musikalische Vorgaben sehr freizügig, einige allzu beliebige Tempowechsel können nicht überzeugen. Das Sängersenemble ist „durchwachsen“: Die Männer verwechseln Dramatik allzu oft mit Lautstärke und neigen sehr zum Forcieren. Dabei gerät Howard Vandenburg als Adolar an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit: Er stemmt sich wacker durch seine Partie, aber schlagende Stimme und zu tiefe Spitzentöne sind alarmierende Signale für vokalen Verschleiß. Im I. Akt scheinen sich Adolar und Lysiart, assistiert von Alexander Welitsch als König, gegenseitig niederbrüllen zu wollen. Wesentlich besser präsentiert sich Karl Kamman als Lysiart dann allerdings in seiner großen Szene zu Beginn des II. Akts. Insgesamt erfreulicher sind die Frauenpartien, auch wenn Hertha Wilferts etwas matronenhafte Rollenauffassung der Euryanthe zu sehr dem Zeitgeschmack verpflichtet ist, um heute noch wirklich zu fesseln. Trumpf der Aufnahme ist sicher Inge Borkh auf der Höhe ihrer stimmlichen Entwicklung; sie zeichnet ein eindrucksvolles Porträt der Eglantine. Jenseits der Toleranzschwelle ist allerdings die Leistung des Chores, die teilweise nahe am musikalischen Kabarett ist.

Musikalisch ausgewogener ist die ein Jahr jüngere BBC-Produktion. Stiedry entwirft mit dem großartigen BBC Orchestra bezwingende Klangbilder (Beginn III. Akt!) und begleitet die Sänger umsichtig; seine Tempi sind in sich stimmig und wirkungsvoll. Bestechend – besonders im Vergleich zur Florentiner Produktion – der hervorragend studierte und leistungsfä-

hige BBC-Chor. Die sängerischen Leistungen sind insgesamt für einen Live-Mitschnitt, der ja kaum nachträgliche Schönheitskorrekturen erlaubt, sehr gut und immer rollendeckend. Im Mittelpunkt der Londoner Aufnahme steht ohne Zweifel Joan Sutherland in der Titelpartie – eine, wenn man ihren gelegentlichen Akzent ignoriert, untadelige, auch stimmlich jung wirkende Euryanthe, die trotzdem über ausreichend Potential für die kraftraubenden dramatischen Szenen verfügt. Die junge Australierin hat zu Beginn ihrer Karriere in England, noch bevor sie als Sachwalterin des Belcanto zur allseits bewunderten „La Stupenda“ gekürt wurde, erstaunlich viel Weber gesungen: Um den Jahreswechsel 1954/55 stand sie in London als bejubelte Agathe auf der Bühne des Coventgarden Theatre, bereits vorher (September 1954) hatte sie eine Arie aus der *Silvana* aufgenommen und wurde schließlich 1955 vom BBC für die konzertante Aufführung der *Euryanthe* eingeladen. Ihre Sängerkollegen erweisen sich durchaus als ebenbürtig: Frans Vroons ist ein beachtlicher Adolar mit sicher geführtem Helden Tenor von durchschlagender Kraft, Kurt Böhme ein exquisiter König; Marianne Schech (Eglantine) und Otakar Kraus (Lysiart) beeindrucken als ein wahrhaft dämonisches Paar!

Noch ein wenig älter als die beiden *Euryanthe*-Produktionen ist eine Aufnahme des *Freischütz*; die Einspielung mit Chor und Sinfonieorchester des Südfunks Stuttgart unter **Hans Müller-Kray** entstand bereits 1950, klingt allerdings, dank eines perfekten Remastering, technisch deutlich frischer und brillanter als die Live-Mitschnitte aus Florenz bzw. London. Der Stuttgarter *Freischütz* ist erstmals überhaupt auf Tonträger veröffentlicht (Walhall WLCD 0027), warum man allerdings ausgerechnet diese „hausbackene“ und noch dazu besonders hinsichtlich der Instrumentalnummern wesentlich gekürzte Aufnahme aus ihrem „Archivschlaf“ erweckte, ist nicht so recht nachvollziehbar: gestrichen sind immerhin der Marsch in Nr. 1, der Walzer in Nr. 3, der Entreakt Nr. 11, zudem die 2. und 3. Strophe im Lied der Brautjungfern und die 2. Strophe des Jägerchors. Weder Müller-Krays routinierte, aber selten inspirierte Interpretation, noch die vokalen Leistungen bieten für die „Exhumierung“ der Produktion ausreichend Begründung. Zwar waren Maud Cunitz (Agathe) und Georg Hann (Kaspar und Eremit) einst gefragte Interpreten im Weber-Fach, aber hier zeigen sie, ebenso wie Heinrich Bensing als Max und Käthe Nentwig als Ännchen, kaum mehr als Mittelmaß. Zudem ist die brave, allzu betuliche Dialogregie nicht frei von unfreiwilliger Komik (etwa die Dialektgetrübten Sentenzen von Wolfram Zimmermann als Kuno). Nicht alles ist dabei mit einem gewandelten Zeitgeschmack zu entschuldigen, auch nicht Georg Hanns völlig übertriebene Gestaltung der Wolfsschlucht-

Melodrame, die teils einer *Freischütz*-Parodie entnommen scheinen. Alles in allem eine musikalisch solide, aber wenig erregende, geschweige denn elektrisierende Werkwiedergabe, über die die Zeit hinweggegangen ist; sie hätte im Archiv weiterschlafen können. Angesichts der vielen im Handel befindlichen *Freischütz*-Aufnahmen verdient sie das Prädikat überflüssig!

Kaum ein Jahr vergeht, in dem nicht neue Aufnahmen der Klarinetten-Kompositionen Webers auf den Markt geworfen werden. Auch in dieser Saison ist das nicht anders, aber nicht jedesmal ist das Ergebnis so erfreulich wie die Neuproduktion der **Klarinetten-Konzerte** mit **Alessandro Carbonare** und dem Haydn Sinfonie-Orchester Bozen (Arts 47697-2). Dabei hat die Einspielung wahrlich nichts Spektakuläres, ihre Stärke liegt vielmehr in ihrer wundervollen Natürlichkeit, ihrer musikantischen Spielfreude. Carbonare ist nicht nur Solist der Aufnahme, er leitet auch das Orchester; damit ist die Interpretation gänzlich auf ihn zugeschnitten. Klarinettist und Orchester harmonisieren bestens miteinander, die Musiker werfen sich gegenseitig die Bälle zu, wobei besonders die hervorragenden Bläser des Orchesters gut zur Wirkung kommen. Sie dürfen denn auch – quasi als „Zugabe“ – Webers entzückende *Harmonie in B* für sechs Bläser (JV Anh. 31) zum Besten geben, die der Komponist im Sommer 1808 in Ludwigsburg schuf.

Carbonares Stärke als Solist des *Concertino* (JV 109) und der beiden Konzerte (JV 114, 118) liegt weniger in einer vordergründigen Brillanz; die virtuoson Passagen wirken fast ein wenig beiläufig. Auch die dramatische klangliche Wandlungsfähigkeit der Klarinette interessiert ihn nicht vorrangig. Vielmehr ist es die wundervolle Kantabilität seines Spiels, die den Zuhörer bezaubert. Dem Solisten liegen vor allem die – im Wortsinne – „leisen Töne“; sein *pianissimo*, etwa zu Ende des 2. Satzes im f-Moll-Konzert, ist von bezwingender Schönheit. Webers Münchner Geniestreiche aus dem Jahr 1811 erhalten hier einen Hang zum lyrischen, verträumt romantischen Ton, der besonders die langsamen Sätze zu einem Erlebnis gestaltet.

Jene *Harmonie in B* (JV Anh. 31), die auf der Konzert-CD lediglich den Charakter einer Zugabe erhält, wählte auch das **Schweizer Bläserensemble** für seine Aufnahme von Harmoniemusiken (Quantaphon / Swiss Pan SP 51 712), eingepaßt in eine edle Rahmung: Mozarts Serenade Es-Dur KV 375, eine „kleine Schwester“ der *Gran Partita*, und Beethovens Oktett Es-Dur op. 103. Daß Webers zweisätziges Stück in dieser Zusammenstellung überhaupt bestehen kann, spricht für die Komposition, aber auch für die Interpretation. Die zurückgenommenen Tempi und das delikate, homogene Zusam-

menspiel der Bläser geben der Miniatur ein erstaunliches Format. Alle drei Werke wissen in der vorliegenden Einspielung durch eine zurückhaltende Noblesse für sich einzunehmen. Sicher hat man gerade Mozarts Serenade schon lebendiger, mitreißender gehört, mit größerem Spaß an den dissonanten Vorhalten, mit mehr tänzerischer Grazie. Trotzdem gelingt den Schweizer Musikern eine sehr ansprechende Interpretation. Das Klanggespür und das Aufeinander-Hören der Instrumentalisten machen den Reiz dieser Aufnahme aus; sie gleicht einem zarten Aquarell in Pastelltönen, das vielleicht weniger kraftvoll ist als ein pastoses Ölbild, dafür jedoch duftiger und heiterer.

Neben den Klarinetten-Konzerten gehört das **Klarinetten-Quintett** (JV 182) fraglos zu den Favoriten des Weber-Repertoires. Die Neueinspielung durch **Josep Fuster** und das halb spanische, halb russisch / ukrainische Quartet Glinka (Columna Música 1 CM 0104) präsentiert es in aufschlußreichem Zusammenhang, denn neben dem reizvollen und selten zu hörenden Klarinetten-Quintett op. 95 (mit zwei Bratschen!) von Franz Krommer, das quasi die „musikalische Generation“ vor Weber präsentiert, erklingt auf derselben CD ein „naher Verwandter“ der Weberschen Komposition: Heinrich Baermanns Klarinetten-Quintett in Es-Dur op. 23. Für Baermann, die „erste Klarinette“ der Münchner Hofkapelle, schrieb Weber alle seine Klarinettenwerke; das vielgerühmte Spiel des Virtuosen war für Weber Anregung und Ansporn. Die unbestrittene wechselseitige künstlerische Beeinflussung der beiden Musiker untereinander drängt geradezu zum direkten Vergleich zwischen ihren Werken. Nur schade, daß man einmal mehr Baermanns 3. Quintett für die Aufnahme auswählte, das bereits in mehreren, teils vorzüglichen Interpretationen (mit Dieter Klöcker, James Campbell, Victoria Soames und Wolfgang Meyer) auf dem Markt ist. Seine musikalische Qualität ist unbestritten, immerhin hielt man den 2. Satz lange Zeit für eine Komposition Richard Wagners, doch wäre es sicherlich verdienstvoller gewesen, auch einmal eine von Baermanns früheren Arbeiten für die gleiche Besetzung wiederzubeleben.

Die Aufnahme der fünf Musiker – allesamt Könner auf ihrem Instrument – besticht gerade bei Weber durch ihren durchgängig schönen Ton, Klangsinn und Kantabilität, wirkt insgesamt allerdings seltsam kontrastarm. Etwas mehr an Temperament und *espressivo* hätte sicher nicht geschadet. Der Klarinetttist vermeidet bewußt klangliche Extreme, damit beraubt er sich freilich einer wichtigen Gestaltungs-Möglichkeit. Noch dazu ist nicht jede interpretatorische Freiheit, die sich Fuster erlaubt, aus Webers Komposition heraus begründbar: So spielt der Klarinetttist zu Beginn des 3. Satzes

den aufsteigenden gebrochenen B-Dur-Dreiklang zuerst im *pianissimo*, bei der Wiederholung dann im *fortissimo* (statt durchgängig *ff* bei Weber) – im ersten Moment ein hübscher, überraschender Effekt, der sich allerdings beim Blick in den Notentext als unsinnig erweist. Die Überraschung nämlich, die „Fanfare“ plötzlich ins *pianissimo* zurückzunehmen, spart sich Weber für das Ende des Menuett-Teils auf – subtiler musikalischer Humor nach Haydnscher Manier. Durch den von Fuster eingeführten *pp-ff*-Gegensatz zu Beginn des Satzes wird der vom Komponisten beabsichtigte Effekt jedoch wirkungslos. Bei aller Freiheit, die Webers Bezeichnung (im Gegensatz zu den gedruckten Ausgaben Carl Baermanns) dem Interpreten einräumt, sollte doch die kompositorische Faktur des Werkes für den Interpreten sakrosankt bleiben.

Ganz im Gegensatz zu Webers Klarinetten-Kammermusik führen seine *Sonates progressives* für Violine und Klavier von 1810 (JV 99-104) im modernen Musikleben eher ein Schattendasein, und das nicht von ungefähr. Als Unterhaltungs- und Vortragsstücke für Laien – wie ursprünglich beabsichtigt – sind sie, wie schon der Auftraggeber, der Offenbacher Verleger André, beklagte, recht (fast zu) anspruchsvoll, als Konzertliteratur fehlt es ihnen freilich an frappierender Brillanz und Virtuosität, aber auch an formalem Anspruch, handelt es sich doch eher um Sonatinen als um Sonaten. Trotzdem finden die Stücke, die ihrem Schöpfer alles andere als leicht von der Hand gingen, immer wieder ihre Liebhaber, ob nun in der Originalgestalt mit Violine oder in der vom Verleger Simrock zwecks besserer Absatzmöglichkeiten vorgeschlagenen, von Weber freilich nicht autorisierten Alternativ-Besetzung mit Flöte.

Der Schweizer Musikverlag Müller & Schade brachte 2002 eine Aufnahme in der Originalbesetzung mit **Ilse Mathieu** (Violine) und **Otto Seger** (Klavier) heraus, die bereits im Weber-Jahr 1986 produziert wurde, hier aber erstmals auf Tonträger erscheint (M&S 5036/2). Die Einspielung ist hinsichtlich Tempo-Auffassung und Gestaltung ansprechend. Die Sonaten sind sicherlich kein „großer Wurf“, bieten aber doch, trotz der Selbstbeschränkung, die sich der Komponist hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades auferlegen mußte, einige ganz typisch Webersche Einfälle und Stimmungsbilder, charakteristische Wendungen und Formen (etwa die geliebte *Polacca*), in denen sich der Schöpfer nicht verleugnen kann – sozusagen „Weber im Taschenformat“. Dem Anspruch und liebenswürdigen Charme dieser kleinformatigen Arbeiten werden die beiden Interpreten vollauf gerecht. Erstaunlich ist nur, daß man bei der Produktion im Berner Radiostudio einige Intona-

tionstrübungen und stumpfe *pizzicato*-Töne der Violine stehen ließ, sie wären sicherlich ohne großen Aufwand zu korrigieren gewesen. Neben der Weber-Darbietung ermöglicht die CD die Bekanntschaft mit der wenig bekannten Violinsonate D-Dur von Zdenek Fibich aus dem Jahr 1875 – eine wirkliche Repertoire-Bereicherung.

Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* (Gesamteinspielung)



Das Label *Opera Rara* ist inzwischen geradezu zu einem Synonym für spannende Opernentdeckungen geworden. Besonders auf dem Gebiet der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts hat man einige Schätze gehoben und dabei den eminenten Anforderungen, die diese Werke an die Sänger stellen, durch die Mitwirkung überwiegend guter und sehr guter Interpreten verantwortungs-

voll Rechnung getragen. Zudem bestechen die Booklets durch inhaltsreiche Dokumentationen zu Werkgeschichte, Komponisten und Sängern, komplette Wiedergaben der Libretti und nicht zuletzt durch die ebenso interessante wie liebevolle Bebilderung. Auch für den Weber-Freund finden sich hier reizvolle Einspielungen, so etwa innerhalb der Serie *A Hundred Years of Italian Opera* Webers Konzertarie für die befreundete Sopranistin Helene Harlas „Non paventar mia vita“ (wundervoll interpretiert von Yvonne Kenny). Und selbst Webers Schüler Julius Benedict kommt bei *Opera Rara* zu Wort: mit seiner Einlagearie „Bella immagin“ zu Rossinis *L'inganno felice*, geschrieben für die Neueinstudierung dieser Oper 1837 am Londoner Lyceum Theatre (auf der CD berückend gesungen von Diana Montague). Weber hätte diese Verneigung seines Lehrlings vor seinem musikalischen Hauptkonkurrenten wohl als „musikalische Fahnenflucht“ betrachtet, doch scheint er Benedicts „Italianisierung“ in Wien (1824/25) und Neapel (ab 1825) nicht näher zur Kenntnis genommen zu haben.

Ganz anders stand der Fall bei Meyerbeer, dem einstigen Kollegen im Kompositionsunterricht bei Abt Vogler und Mitglied des „Harmonischen Vereins“. Als der in Italien seine ersten großen Erfolge hatte, reagierte Weber enttäuscht, hatte er Meyerbeer doch als Mitstreiter im Kampf für die Etablierung der deutschen Oper gesehen und dessen deutschen Bühnenerstling

Alimelek nach Kräften gefördert. Als er dann Meyerbeers *Emma di Resburgo* für die Dresdner Erstaufführung im Januar 1820 einstudierte, kam das für Weber einer Desillusionierung gleich. Seinen Ärger äußerte er nur in Briefen an enge Freunde wie Hinrich Lichtenstein, dem Weber am 27. Januar 1820 anvertraute: „Mir blutet das Herz zu sehen wie ein deutscher Künstler mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beyfalls der Menge willen, zum Nachahmer sich herabwürdigt.“ Auch dem Schreiben an Friedrich Rochlitz vom 12. Februar 1820 ist zu entnehmen, daß Weber diesen kompositorischen „Frontenwechsel“ des Freundes geradezu als persönlichen Angriff empfand: „*Meyerbeers Emma* hat meinem KünstlerGefühl einen schmerzlichen Stoß gegeben. Wie kann man so um Beifall buhlend seine ganze Eigenthümlichkeit verleugnen, und als Roßinischer Nachäffer sich mit Gewalt auf eine niedrige Stufe stellen. Wie viel hoffte ich von *Meyerbeer* den Talent und Glück so ganz unabhängig von allen Dingen machen die gewöhnlich den Künstler drücken. dahin kann also übel verstandener Ehrgeiz führen. ich bin recht traurig und im Herzen verletzt darüber.“ Zwar hatte Weber zu dieser Zeit, wie er an Lichtenstein schreibt, noch „Hoffnung daß *Meyerbeer* selbst von seiner Verirrung zurückkehrt“, doch knapp zwei Jahre später klingt er im Brief an Johann Gänsbacher vom 25. Dezember 1821 gänzlich resigniert: „Von Meyerbeer höre ich wenig. der ist Italien verfallen.“ In öffentlichen Verlautbarungen klang Webers Kritik sehr viel moderater, allerdings führte allein sein Rasonieren über das „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen“ innerhalb seiner Einführung zu *Emma di Resburgo* in der Dresdner *Abend-Zeitung* zu einem Eklat mit Morlacchi und einer lang anhaltenden Verstimmung zwischen Weber und der befreundeten Familie Beer / Meyerbeer.

Als Weber 1824 die bereits mehr als drei Jahre alte Oper *Margherita d'Anjou* (UA Teatro alla Scala, Mailand, 14. November 1820) einzustudieren hatte, wandelte sich seine Meinung über Meyerbeer zum besseren, wie aus den Briefen an Gottfried Weber abzulesen ist. Während der Proben heißt es am 13. Februar 1824 noch: „Meyerbeer verstrickt sich leider Gottes immer mehr in dem elenden Schlendrian. Welch herrliche Blüthe ging da unter! – Was hofften wir alles von ihm! – O verfluchte Lust zu gefallen!“ Einen Tag vor der Premiere schreibt Weber dann allerdings: „d: 20^e [März] gebe ich Margherita d'anjou von Meyerb: sehr viel treffliches drin. als Meister geschrieben, wenn gleich manches Roßinirt.“ Und am 22. März berichtet er, die Aufführung „gefiel sehr, und mit Recht. sind wahrhaft Meisterhafte Sachen drin.“ Weber gab den einstigen Weggenossen noch nicht verloren; über das Wiedersehen

mit Meyerbeer am 8. Oktober 1824 in Dresden heißt es drei Tage später im Brief an Gottfried Weber: „War ein recht seeliger Tag, in Erinnerung der herrlichen Mannheimer Zeit. [...] übers Jahr will er wieder nach *Berlin* kommen, und dann längere Zeit verweilen, vielleicht auch eine deutsche Oper zu schreiben. Gott gebe es. ich habe ihm recht das Gewißen geschärft.“

Weber war es nicht vergönnt, den Höhepunkt der schöpferischen Entwicklung seines Freundes zu erleben. Erst in Paris gelang es Meyerbeer, aus seinen deutschen musikalischen Wurzeln, der in Italien erlernten Souveränität im Umgang mit der Bühne und der Singstimme sowie aus den Anregungen der französischen Musiktheaterformen eine Symbiose zu schaffen, die nicht nur für den Komponisten selbst die Entfaltung seiner musikalischen Persönlichkeit, eines eigenen Stils bedeutete, sondern auch für die Opernentwicklung insgesamt richtungsweisend werden sollte.

Meyerbeers Œuvre gehört zu den Schwerpunkten der *Opera-Rara*-Produktion. Neben Einspielungen einzelner Nummern aus frühen italienischen Opern wie *Romilda e Constanza*, *Semiramide* und der schon erwähnten *Emma di Resburgo* finden sich im Katalog die Gesamtaufnahmen von *Il Crociato in Egitto*, *Dinorah* und seit dieser Saison auch die von Weber zumindest in Teilen gelobte *Margherita d'Anjou* (Opera Rara C 25). Die dreistündige Oper erscheint hier fast strichlos; lediglich die Szenen I/8 und II/1-3 sowie Teile aus den Szenen I/9 und I/10 fielen dem Rotstift zum Opfer, dafür bietet die Produktion die große Szene und Arie der Margherita im II. Akt alternativ in der Ur- sowie in einer revidierten Fassung. Das Libretto von Felice Romani erzählt eine Geschichte aus der Zeit der englischen Rosenkriege, die das Zeug zu einer großen Oper hat: vor historischem Hintergrund erlebt man eine klassische Dreiecksgeschichte, in der sich der Herzog von Lavarenne zwischen seiner Braut Isaura und der entmachteten englischen Königin Margherita, deren Truppen er führt, entscheiden muß. Die Königin muß sich, als Bäuerin verkleidet, vor den Häschern der Lancaster-Partei verstecken; Isaura kämpft in Männerkleidung für die Königin und um ihren Geliebten – große Gefühle vor der Schablone großer Politik, noch dazu mit Happy-End: Isaura und Lavarenne finden wieder zueinander, die Lancaster-Truppen werden geschlagen.

Im Zentrum der Meyerbeerschen Partitur stehen die Sänger. Das fabelhafte London Philharmonic Orchestra unter der Leitung des Meyerbeer-erfahrenen David Parry darf über weite Strecken „nur“ begleiten – dies tut es allerdings vortrefflich. Nie steht das Orchester im Vordergrund, es dient den Sängern und trägt sie. Aus dem Gesangspersonal der Aufnahme ragen drei

Sänger heraus, an erster Stelle Fabio Previati als Michele, Arzt und Vertrauter Isauras. Previati ist ein Vollblut-Komödiant und brilliert in der dankbaren Baßbuffo-Partie mit Witz, aber auch mit grandiosen stimmlichen Mitteln. Daneben begeistern vor allem Annick Massis in der Titelpartie und Bruce Ford als Herzog von Lavarenne. Der helle, äußerst bewegliche Sopran der Massis bietet Belcanto erster Güte; die Sängerin meistert die anspruchsvolle Partie der Königin, abgesehen von einigen unschönen Spitzentönen im I. Finale, nahezu mühelos. Ford hat wundervolles Material: ein strahlender, kerniger Tenor voller Eleganz. Auch ihm verlangt der Komponist alles ab; er bringt den Sänger an seine Grenzen, und so ist hier und da die Anstrengung in den hohen Lagen nicht zu überhören, ohne allerdings Fords stilsichere Rollengestaltung nachhaltig zu beschädigen. In der Rolle der Isaura fasziniert Daniela Barcellona vor allem mit den samtigen Tiefen ihres Alts. Ihr Timbre mag Geschmackssache sein; einige Intonationstrübungen werden spätestens durch die großartige Virtuosität im II. Finale wettgemacht. Alastair Miles gibt einen soliden General Carlo. Den positiven Gesamteindruck bestärkt der fabelhafte Geoffrey Mitchell Choir, der Meyerbeers großangelegte Chorszenen wirkungsvoll zur Geltung bringt.

Alles in allem also eine lohnende Entdeckung, auf hohem künstlerischen Niveau präsentiert!

Frank Ziegler

Mitgliedertreffen in Stuttgart, 24.-26. Oktober 2003

Mit Stuttgart war für die Mitgliederversammlung der Internationalen Weber-Gesellschaft ein Ort gewählt worden, der sich chronologisch an die Aufenthalte des Komponisten in Breslau und im oberschlesischen Carlsruhe – Gegenstand des vorjährigen Treffens – anschloß. Nachdem Weber im Februar 1807 Carlsruhe verlassen und in mehreren Städten, darunter Ansbach, Erlangen, Bayreuth und Nürnberg, konzertiert hatte, traf er am 17. Juli mit einem Empfehlungsschreiben seines vormaligen Gastgebers Herzog Eugen Friedrich, Bruder des Königs von Württemberg, in Stuttgart ein, wo er von Mitte August 1807 bis Februar 1810 bei Herzog Ludwig von Württemberg, ebenfalls Bruder des Königs, als „geheimer Sekretär“ und Hauslehrer angestellt war. Dieser biographische Zeitraum sollte auch im Rahmen der diesjährigen Zusammenkunft berücksichtigt werden.

Für die Veranstaltungen bot das „City-Hotel“ in der Uhlandstraße, in dem der überwiegende Teil der Mitglieder untergebracht war, einen günstigen Ausgangspunkt. Den Auftakt bildete am 24. Oktober abends der Besuch des Stuttgarter Staatstheaters mit Mozarts *Entführung aus dem Serail*, ein Werk, das Weber besonders schätzte und das von ihm 1818 äußerst sorgfältig für die Dresdener Oper vorbereitet und danach öfter dirigiert wurde. Die ausgezeichnet musizierte Stuttgarter Aufführung in der Inszenierung von Hans Neuenfels hatte ihren besonderen Reiz in einer singspielgerechten Aufteilung der jeweiligen Rollen auf Sänger und Schauspieler.

Am Beginn des nächsten Tages stand die Mitgliederversammlung im Vortragssaal der Landesbibliothek Stuttgart. Im Anschluß konnten Interessenten einige Weberiana aus der Musiksammlung der Bibliothek besichtigen, die von Herrn Dr. Eberhard Zwink, Leiter der Abteilung Alte und wertvolle Drucke, vorgestellt wurden. Zu den Objekten gehörten u. a. die von Weber nach Stuttgart übersandte Kopie des *Freischütz*, frühe Abschriften der *Euryanthe* und des *Oberon* aus dem Besitz des Stuttgarter Hoftheaters, Theaterzettel sowie Bearbeitungen von Webers „Turnierbankett“ JV 132, die die lokale Rezeptionsgeschichte illustrieren.

Es folgte eine informative Führung durch Stuttgart mit dem Historiker Herrn Harald Schukraft, der inzwischen auch zu den Mitgliedern der Weber-Gesellschaft zählt. Nach einem Gang durch den Oberen Schloß- und den Akademiegarten, wo sich früher das Gebäude der Hohen Carlsschule befand, wurden u. a. das Neue Schloß, das Alte Schloß, heute Württembergisches Landesmuseum, die nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg mit neuen Ergänzungen wiedererrichtete Stiftskirche und der Schillerplatz mit

dem Schiller-Denkmal von Thorvaldsen besichtigt. Im alten Schloß erläuterte Herr Schukraft an einem Stadtmodell die Standorte von zum größten Teil nicht mehr erhaltenen historischen Weber-Stätten – dem ehemals in der Nähe des Neuen Schlosses gelegenen Theatergebäude, dem Stuttgarter Palais von Herzog Ludwig sowie dem Stadtoberamt.

Am Nachmittag fand im Hauptstaatsarchiv eine gemeinsame Veranstaltung mit dem Geschichts- und Altertums-Verein Stuttgart statt. Dr. Joachim Veit hielt einen Vortrag zu Webers Aufenthalt in Württemberg, dessen Erschließung sich – da Tagebuchaufzeichnungen für diesen Lebensabschnitt fehlen – besonders schwierig gestaltet. Bereits der Titel, das auf diese Periode bezogene Zitat Webers „Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener [...]“ verweist auf dessen besondere Situation in Stuttgart. Dr. Veit referierte über Webers Anstellung und seinen Aufgabenkreis, der ihn in seiner Sekretärstätigkeit mit dem üppigen Lebensstil und den hohen Verschuldungen des Herzogs konfrontierte, verwies aber auch auf die vielfältigen Anregungen durch seine Stuttgarter Freunde, unter ihnen Franz Danzi und Franz Carl Hiemer und auf die nicht unbeträchtliche Zahl seiner in „Nebentätigkeit“ entstandenen Kompositionen, zu denen Lieder, eine Reihe von Klavierwerken, die Vollendung des Klavierquartetts, die Kantate „Der erste Ton“ sowie die Umarbeitung des *Stummen Waldmädchens* zur Oper *Silvana* gehörten. Besonders im letzten Teil des Vortrags, der sich mit Webers finanziellen „Unregelmäßigkeiten“ und der sich daraus ergebenden Prozeßgeschichte befaßte, wurden zahlreiche Akten der Staatsarchive Stuttgart und Ludwigsburg und des Stadtarchivs Stuttgart ausgewertet und die Gründe dargelegt, die letztlich zu Webers Arretierung im Stadtoberamt und am 26. Februar 1810 zur Ausweisung aus Württemberg führten.

Mit dem inzwischen schon traditionell gewordenen abendlichen Beisammensein der Mitglieder fand der Tag in der Weinstube „Schellenturm“ mit der beziehungsreichen Adresse Weberstraße 72 seinen Ausklang.

Für Sonntag, den 26. Oktober, gab es noch die Möglichkeit der Teilnahme an einer Führung durch die ehemalige Residenzstadt Ludwigsburg, die den Mitgliedern durch Herrn Herbert Rommel, historisch fundamentiert und mit zahlreichen Anekdoten amüsant angereichert, nahegebracht wurde. Hier konnte zunächst eine Vielzahl von Räumen des Schlosses, das zu den größten noch erhaltenen deutschen Barockschlössern gehört, besichtigt werden. Besonderes Interesse galt dem Schloßtheater mit seinen technischen Einrichtungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die auch heute noch verwendet werden.

Der anschließende Spaziergang führte durch den historischen Stadtkern mit seinen rechtwinklich angelegten Straßen und zweigeschossigen Häuserfronten, vorbei am Geburtshaus Eduard Mörikes sowie an dem 1727 erbauten Gebäude des heutigen Ratskellers, das ab 1797 Herzog Ludwig von Württemberg als Wohnung diente. Bei Aufenthalten in Ludwigsburg dürfte Weber hier verkehrt haben. Auf dem schönen Marktplatz endete das erlebnisreiche Wochenende. Für die freundliche Kooperation bei dessen Gestaltung möchten wir allen Stuttgarter Partnern – der Württembergischen Landesbibliothek, dem Hauptstaatsarchiv sowie dem Geschichts- und Altertums-Verein Stuttgart – unseren herzlichen Dank sagen. Besonders gedankt sei unserer Vorsitzenden Dr. Irmlind Capelle, die durch umsichtige Vorbereitung wesentlich zum Gelingen der Veranstaltungen beigetragen hat.

Dagmar Beck

Zum Dritten ...

Dieser ultimative Ausruf des Auktionators schafft Siegesgewißheit oder begräbt Hoffnungen. Das konnte wieder bei der Frühjahrsauktion der Firma J. A. Stargardt am 23./24. März 2004 im Berliner Opernpalais studiert werden.

Es liegt stets eine knisternde Spannung im Raum, und das Agieren der Veranstalter hat etwas Zirkensisches. Man wirft sich Preis-Bälle zu, die bisweilen in ungeahnte Höhen fliegen, und es muß blitzschnell reagiert werden. Manch ein Profi-Bieter läßt auch schon mal den „Hammer“ zweimal fallen, um blitzschnell doch noch mit einem Gebot zu kommen. Das ist Sport und Poker zugleich. Bisweilen recken sich die Hälse der vorn Sitzenden, um einen hartnäckig „hochtreibenden“ Bieter in der letzten Reihe zu erspähen. Und wenn ein Gebot in den astronomischen Bereich vordringt, dann kann man ein leises Raunen im Publikum vernehmen. Sonst herrscht absolute Stille im Auditorium.

Bei diesem Geschäft wird nicht nur die Stimme des Auktionators stark beansprucht, sondern auch in hohem Maße seine Konzentrationsfähigkeit. Die Herren Klaus Mecklenburg sen. und Wolfgang Mecklenburg jun. wechseln sich in diesem anstrengenden Job, den beide perfekt beherrschen, ab. Ihr einziges Requisit ist ein Kugelschreiber, der durch dreimaliges Klopfen in der Hand des Auktionators über Wohl und Wehe eines Angebotes entscheidet (wieviele Auktionen hält so ein Kugelschreiber aus?). Beide sind begnadet mit einem Adlerblick und einem splendiden Gedächtnis. „Alte Hasen“ zeigen nur einmal ihre Nummer, dann geben sie nur noch durch leichtes Kopf-

nicken oder Fingerkrümmen bekannt, daß sie noch mitsteigern. Neuerdings gibt es noch die Telefon-Steigerer, meist junge Damen mit Mobiltelefonen, die sich von ihren ausländischen Auftraggebern jeweils das Gebot bestätigen lassen oder gegebenenfalls auch passen. Wieviel Liebhaberei und Sammel Leidenschaft sich hinter solchen Interessenten verbergen, oder ob es hier nur um günstige Geldanlagen geht, das bleibe dahingestellt. Vorbei sind jedenfalls die Zeiten, da Bibliotheken, Antiquare und Sammler die Szene bestimmten. Man glaubt seiner Erinnerung kaum zu trauen, wenn man daran denkt, das vor gerade einem Dutzend Jahren bei zwei Auktionen des Hauses Stargardt vierzehn (!) Weber-Briefe zu vergleichsweise zivilen Preisen ersteigert werden konnten. Lagen die Spitzenpreise damals – je nach inhaltlicher Qualität – noch bei 1.000 bis 2.000 DM, so erreichen die Brief-Autographen Webers heutzutage Summen von 5.500 Euro und mehr.

Was war aber nun für die Weber-Gesellschaft das „Objekt der Begierde“? Ein einseitiger Brief des Dresdner Weber-Freundes, Philologen und Archäologen Karl August Böttiger (1760-1835) vom 14. Juni 1826 an Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842), den einflußreichen Leipziger Musikschriftsteller. Mit Weber verband Rochlitz eine langjährige Freundschaft. Böttiger berichtet in dem interessanten Schreiben über den Tod Webers. Im Katalog Nr. 679 der Firma Stargardt sind unter Nr. 1032 (S. 420) folgende Passagen zitiert:

„... In der Nacht zwischen den 5ten und 6ten Juny ist unser Maria Weber in den Händen seines treuen Achates, Fürstenau¹ [...] verschieden, der gerade an diesem Tag sein großes Concert angesetzt hatte und natürlich nun in unsäglichem Schmerz aufgelöst nicht geben konnte.“

Weber habe sich „ungeheure Anstrengungen“ zugemutet, „20 [recte: 12] Abende im O b e r o n dirigirt, wofür er jedes mal 20 Pf[und] bekam ... und nun mit Aufopferung seiner letzten Kraft das Concert am 27. Mai vorbereitet, vor dessen Beendigung er ohnmächtig auf dem Sopha hinsank ...

So also hat ihn Oberon mit seinem Lilienstempel berührt! O mein Freund, welch eine Wolke des Schmerzes umhüllt uns ... Ärzte u. Nicht-ärzte zitterten schon bei seiner Reise über Paris für sein Leben. Allein es war ein Ehrenpunct. Der arme Weber verschloß tiefe Kränkung in seiner Brust. Er fand bei unserm König nie gerechte Anerkennung. Dieß stachelte ihn, auswärts Lorbeern zu brechen ...“.

¹ Gemeint ist der Flötist Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852), der Weber auf dessen letzter Reise begleitete. Er war allerdings bei Webers Tod nicht, wie hier behauptet, anwesend.

Ferner erwähnt Böttiger den Pächter des Londoner Covent-Garden-Theaters, Charles („Knicker“) Kemble, der Weber „für die ganze Oper mit Einschluß der Partitur und des Clavierauszugs das Sündengeld von 500 Pf. gezahlt“ habe.

Die Autopsie des schwer lesbaren Briefes ergab, daß Böttiger zudem über den Verlust Webers für die deutsche Kunst, vor allem aber für „seine herrliche Frau“ reflektierte und Rochlitz als Weber-Vertrauten dazu aufforderte, einen Nekrolog zu verfassen und in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung zu veröffentlichen, die jener 1798 begründet hatte und bis 1819 herausgab, und deren Mitarbeiter er auch weiterhin blieb. Rochlitz als Altmeister stünde es zu, über Weber zu schreiben².

Da ein Böttiger-Teilnachlaß in der Sächsischen Landesbibliothek (Staats- und Universitätsbibliothek) Dresden liegt, war es Absicht der Weber-Gesellschaft, den Brief zu ersteigern und als Depositum dorthin zu geben. Die Bibliothek selbst war aus finanziellen Gründen nicht in der Lage, an der Versteigerung teilzunehmen.

Es ließ sich gut an, denn der Brief wurde unter dem Katalog-Schätzpreis (600 Euro) mit 480 Euro ausgerufen, aber ab 500 Euro schnellte der Kaufpreis in Fünffziger-Schritten rasant empor, so daß bereits beim dritten Ausruf (650 Euro) das Limit erreicht war, das sich der Vorstand der Gesellschaft als Höchstgebot gesetzt hatte. Frustriert mußten wir unsere „Nummer-Fahne“ einholen und den Brief für 700 Euro einem unbekannten Mitbieter überlassen. Auch der geringe Hoffnungsschimmer, daß sich der neue Besitzer – durch einen freundlichen Brief von Herrn Dr. Veit aufgefordert – melden würde, um der WeGA möglicherweise wenigstens eine Kopie zu überlassen, trog bislang leider, jedenfalls bis zum Redaktionsschluß dieses Heftes.

EB

² Rochlitz hat Weber in seinem großen Aufsatz über den *Oberon* ein würdiges Denkmal gesetzt; vgl. *AMZ*, Jg. 29, Nr. 15 (11. April 1827), Sp. 246-255 und Nr. 16 (18. April 1827), Sp. 265-273. Im Sammelband *Für Freunde der Tonkunst* (Bd. 3, Leipzig 1830, S. 74-77) veröffentlichte er diesen Beitrag nochmals und erläuterte in der Vorrede die Gründe, weshalb er den zahlreichen Aufforderungen, einen Nekrolog auf Weber zu verfassen, nicht nachkam und erst ein Jahr nach dessen Tod das Wort ergriff.

Weber aus Marzipan?

Nein, es geht nicht um die Eutiner Konditorei in der Lübecker Straße 48, in der es leckere Weber-Souvenirs zu kaufen gibt, sondern um eine Miniaturbüste des Komponisten (Höhe ca. 10 cm), die im Ostholstein-Museum in Eutin unter der Inventarnummer EM 7327 aufbewahrt wird. Sie kam als Schenkung der Nachkommen der von Witzlebenschen Linie der Weber-Familie im Herbst 1974 dorthin. Der Künstler ist leider unbekannt, unzweifelhaft dürfte als Vorlage der 1823 hergestellte Kupferstich von Carl August Schwerdgeburth nach der im gleichen Jahr entstandenen Zeichnung von Carl Christian Vogel gedient haben.



Um diese Miniatur gibt es eine kleine Geschichte: Wie landauf – landab üblich, empfängt man hohe Staatsgäste mit einer landestypischen Besonderheit. Was lag beim Besuch des Vorvorgängers des jetzigen Bundespräsidenten in Eutin vor etlichen Jahren also näher, als den Ehrengast mit dem „größten Sohn der Stadt“ zu empfangen? Man entsann sich, daß es im örtlichen Museum eine Miniaturbüste Webers gibt; die wollte man in Marzipan nachformen und damit eine Torte zieren lassen. Gesagt – getan, doch leider verlor das Büstchen bei dieser Prozedur seine gipserne Nase! Als der Vorstand der Weber-Gesellschaft durch Zufall davon erfuhr, beschloß man, Webers „Gesichtsverlust“ zu beheben und die Nase restaurieren zu lassen. Wo kann das besser geschehen als in der Gipsformerei der Staatlichen Museen in Berlin? Dort war man sogleich bereit dazu, ebenso zur Abformung der Miniatur in Silikon und zur Herstellung von Kopien.

So sind wir nun in der Lage, Interessenten die Kopien zum Kauf anbieten zu können. Die Kosten belaufen sich auf 35,- € im freien Verkauf (für Mitglieder auf 25,- €). Die Gipsbüste kann über die Geschäftsstelle erworben werden.

Wir danken dem Eutiner Museumsleiter, Herrn Dr. Klaus-Dieter Hahn, für sein Einverständnis und freuen uns, allen Weber-Liebhabern diese hübsche Miniatur-Plastik anbieten zu können.

EB

Weber zwischen Werkhalle und Witwenpalais – Eutin 2003

Die Vorbereitungen auf die 8. *Weber-Tage* in Eutin begannen schon im Januar mit Überlegungen, wie die einzelnen Eutiner Aktivitäten in Zukunft nicht nur den Eutiner Bürgern – neben den Weber-Gesellschafts-Mitgliedern – noch mehr ans Herz gelegt werden könnten, als es in der 3. November-Woche um Webers Geburtstag herum möglich ist. Kurz vor der Adventszeit haben nicht mehr alle Interessierten Zeit, einmal oder gar mehrmals in einer Woche sich auf Webers Spuren zu begeben, zumal auch noch das große Kirchenkonzert zum Totensonntag in Eutin sowohl Zuhörer als auch Mitwirkende bindet und zu dieser Jahreszeit keine Touristen mehr in Eutin weilen.

Daher wurde der Vorschlag, die *Weber-Tage* terminlich zu „entzerren“ und schon im September ein Nachmittags-Konzert im Jagdschloßchen am Ukleisee sowie im Oktober ein Weberkonzert anzubieten, als Versuch einer Neustrukturierung gerne aufgenommen. Die eigentlichen *Sommerspiele*, die ja der Weberschen Musik eigentlich ihre Entstehung verdanken, sollten davon unberührt bleiben, die gemeinsame Werbung für die Veranstaltungen jedoch intensiviert werden, auch in der Hoffnung, mal wieder eine Oper Webers auf dem Eutiner Spielplan zu finden.

So war denn das Konzert am 28. September im Jagdschloßchen zugleich die Eröffnung der *Weber-Tage* 2003. Unter Leitung von Martin Karl-Wagner, einem Mitglied der Weber-Gesellschaft, hatten im Jahr 2002 Eutiner Komponisten ihre kompositorische Auseinandersetzung mit Carl Maria von Weber in einer Matinee in der Weber-Schule vorgestellt. Sie hatten ins Auge gefaßt, diese Opera auch gemeinsam zu publizieren, sobald sie vervollständigt, überarbeitet bzw. überhaupt erst fertiggestellt worden seien. Beispiele aus diesem Bemühen wurden nun am Ukleisee als ein *Ständchen für Carl Maria von Weber* präsentiert. Jan-Peter Pflug, Dennis Smith, Martin Karl-Wagner, Birger Petersen-Mikkelsen und Thomas Goralczyk brachten ihre überarbeiteten Kompositionen zu Gehör und schon bei diesem Konzert zeigte es sich, daß die noch in Eutin weilenden Touristen gern den Weg zum romantischen Ukleisee nehmen, wenn es noch hell und freundlich ist, um etwas mehr zu erfahren über einen in Eutin einstmals geborenen Komponisten.

Frauen zwischen Heldentum und Bosheit war das Thema eines Konzertes anläßlich des 12. Wilhelmshöhe-Festivals sowie gleichzeitig zu Ehren der *Weber-Tage* in der Residenz Wilhelmshöhe: Opernarien, von Webers *Euryanthe* bis zu Verdis *Macbeth*, erklärte der Schauspieler Wulf Mey aus Hannover; Marjorie Patterson sang, begleitet von Hans Werner Hagen (Klavier), Martin

Wulfhorst (Violine) und Thomas Tyllack (Violoncello), neben der Cavatine aus der *Euryanthe* die Arien der Elisabeth aus *Tannhäuser*, die Arie der Leonore aus *Fidelio* sowie Nummern aus *Tosca* (Puccini) und *Ariadne auf Naxos* (Richard Strauss).

Am 8. November traf man sich an einem neuen, ungewöhnlichen Konzertort, nämlich in der Maschinenhalle der Firma Weier in Eutin. *Classics at work* hatte das Jugendsinfonieorchester Lübeck auf Einladung durch den Kulturbund Eutin angekündigt und ursprünglich dem Raum Rechnung tragen wollen durch die Erarbeitung des sinfonischen Werkes *Die Eisengießerei* von Alexander Mosolow. Durch den Wechsel des Dirigenten mußte dieser Programmpunkt auf ein späteres Konzert verschoben werden, aber Webers Ouvertüre zum *Freischütz* war den *Weber-Tagen* gewidmet und außer der außergewöhnlichen Räumlichkeit – mit guter Akustik – hatte ein bei dem Orchester zu Besuch weilender Chor aus Kaliningrad sich bitten lassen, nach der Pause einige Lieder vorzutragen, was sehr gekonnt geschah und viel Anerkennung brachte. Ein anregendes eben nicht ganz gewöhnliches Konzert.

Das blieb allerdings nicht der einzige neue Konzertort 2003. Zum 15. November hatte Dr. Dieter Fey unter dem Motto *1786 – nicht nur Webers Geburtsjahr* in sein im September mit großer Anerkennung durch die Denkmalpflege eröffnetes Ehemaliges Herzogliches Palais am Markt 9 eingeladen. Dieses Haus wird nun zukünftig im Rahmen der *Weber-Tage* immer für ein Weberkonzert zur Verfügung stehen. Im November 2003 war sogar die ganze dritte Woche des Monats dort der Musik gewidmet. Es fand eine Woche der Klaviermusik statt, wozu die Firma Steinway anlässlich ihres 150-jährigen Bestehens zu einer kleinen Ausstellung einlud und Instrumente zu den Konzerten zur Verfügung gestellt hatte, so daß auch der *Abend für Kaspar*, oder, wie ein Rezensent schrieb: *Von Agathe bis zu Katharina Blum*, mit Gedanken Feys über Weber und Wien und die Gegenwart mit Klaviersonaten Beethovens, gespielt von Michael Dorner auf einem Steinway-Instrument, im Palais stattfand.

Ein weiterer neuer Ort fand sich in diesem Jahr auch im Eutiner Schloß und bot so Prof. Dr. Hans John und der Webergesellschaft als Mitveranstalter Raum für seinen humorvoll, aber vor allem erkenntnisbringend für viele Weberfans gestalteten Vortrag über *Carl Maria von Weber und die Frauen: Die Macht der Liebe und des Weines*. Da Vorträge nicht in jedem Jahr angeboten werden, war doch die rege Diskussion hinterher mit einem wieder anderen Besucherkreis in Eutin interessant und sollte der Weber-Gesellschaft Auftrag sein, bei passenden Themen so etwas zu wiederholen.

Den Beschluß bildete am 19. November 2003 ein Konzert der Kreismusikschule Ostholstein mit ihrem Kammerorchester. Ein diesjähriger Arbeitsschwerpunkt des Schüler-Orchesters unter Leitung von Bernhard Busch war *Weber und dessen Zeitgenossen* gewidmet. Wiederum in der Residenz Wilhelmshöhe musizierte man neben Weber auch Pleyel, Mazas, Mozart (Konzert C-Dur KV 107 mit der jungen Pianistin Odil Evyapan) und Heinrich Joseph Baermann (*Adagio* Des-Dur mit Helmut Maxa). Es ist schön, das große Engagement der Musikschule für musizierende Jugendliche sehen und hören zu können.

Im Jubiläumsjahr 1986 hatte man in Eutin zu Webers Todestag am 5. Juni ein Gedenkkonzert veranstaltet und das Schloß in Eutin wird sich, je nach Fertigstellung der in der Restaurierung befindlichen Zimmer oder Säle, zukünftig mit einer Veranstaltung in dieser Zeit beteiligen und so auch schon ein wenig im Sommer auf Weber einstimmen helfen. Zugleich wird ernsthaft an einer Kooperation in Sachen Weber mit Marktoberdorf gearbeitet. Gedacht ist an den Austausch von Veranstaltungen über Weber, und es wird hoffentlich noch in diesem Jahr möglich werden, daß eine Marktoberdorfer Delegation sich ein wenig Eindruck verschafft von den Aktivitäten in Eutin.

Ute Schwab

9. Eutiner Weber-Tage

25. August bis 17. November 2004 – Planung

Am 25. August findet das erste Konzert unter dem Titel *Arien, Lieder und Duette* in der Residenz Wilhelmshöhe statt. Junge Musizierende des Hamburger Konservatoriums unter der Leitung von Frau Prof. Tuula Nienstedt spielen ausschließlich Werke Webers.

An gleicher Stelle setzt sich am 15. September das Duo Sarasate aus Hamburg (Violoncello und Klavier) mit *Carl Maria von Weber und Weggeführten* auseinander.

Am 10. Oktober wird im Jagdschloßchen am Ukleisee das Salon-Ensemble mit Martin Karl-Wagner zur *Wiener Aufforderung zum Tanz* einladen. Kompositionen von Weber und Johann Strauß (Vater) werden hier gegenübergestellt werden.

Dann gibt es am 15. Oktober einen wohl einmaligen Nebenplatz für ein Eutiner Weber-Konzert: in Bad Malente-Gremsmühlen wird auf Einladung des Kulturkreises Malente e.V. im Haus des Kurgastes das Philharmonische Kammerorchester Dresden unter der Leitung von Wolfgang Hentrich

gastieren und schließt sich dem Thema Weber an. Das Konzert war zuvor mit dem Kulturkreis Malente e.V. auch für Eutin geplant worden, die Räumlichkeiten in Malente waren aber annehmbarer, und so wird diese Veranstaltung sicherlich eine Rarität auf dem Programm der *Weber-Tage* bleiben, zeigt aber eine mögliche Zusammenarbeit in der Region auf.

Am 29. Oktober wird sich in der Residenz Wilhelmshöhe wiederum ein Duo Weber widmen: *Große Oper – ganz klein: aus „Der Freischütz“* mit Kompositionen für Violine und Klavier. Das Berliner Duo Götz Bernau und Eckehard Scholl wird Arrangements aus Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin zu Gehör bringen und zuvor erläutern.

Am 6. November werden erneut Bearbeitungen von großen Werken der Opernliteratur der Weberzeit im Ostholstein-Museum Eutin vorgestellt: *Weber und Mozart in Harmonie?* – Harmoniemusik mit dem Septett Divertimento Hamburg. Die Vielfalt der Veranstaltungen, die sich in diesem Jahr der bearbeiteten Opernliteratur widmen, macht deutlich, daß vor allem im 19. Jahrhundert der Besuch einer Oper doch zu den Ausnahmen gehörte, statt dessen die meisten Werke über eine Vielzahl von Arrangements in den Salons und am Klavier denen bekannt gemacht wurden, die keine Aufführung im Opernhaus erleben konnten.

Am 13. November kann einer besonderen Begegnung Webers bei seinem Besuch in Wien im Jahre 1823 gedacht werden. Im Ehemaligen Herzoglichen Palais wird sich Dr. Fey mit dem Thema *Sauerhof 1823 – Gesprochene und gespielte Gedanken zur Begegnung von Carl Maria von Weber mit Ludwig van Beethoven am 5. Oktober 1823* auseinandersetzen. Das David-Quartett aus Hamburg interpretiert dazu Streichquartette von Schubert und Beethoven.

Mit Klavierwerken von Haydn, Mendelssohn Bartholdy, Schumann und Wagner als *Hommage an Carl Maria von Weber* werden die Geburtstagsständchen des Jahres 2004 am 17. November in der Residenz Wilhelmshöhe ausklingen; Veranstalter ist die Kreismusikschule, es spielt Georgi Maiorski.

Ute Schwab

„Die Opern hat Niemand von ihm verlangt ...“ oder
„Etwas Merkwürdiges von der Ordensgeschichte ...“

Eine bisher unbekannte Erzählung von Max Maria von Weber konnten wir unlängst im Feuilleton der Tageszeitung *Neue Freie Presse* (Wien) vom 30. Dezember 1877 entdecken¹. Sie erschien unter dem Titel *Kleine Erinnerungen an große Menschen*; der Verfasser nennt sich nur mit seinen Initialen *M. M. v. W.* Diese Erzählung hat noch eine Fortsetzung in dieser Zeitung erfahren. Obwohl der zuerst erschienene Text nicht ausdrücklich als 1. Folge gekennzeichnet wurde, erschien am 5. Februar 1878 in der Nr. 4829 im Feuilleton-Teil des Morgenblatts unter demselben Titel ein nun mit vollem Namen des Autors und als Folge „II.“ bezeichneter Beitrag².

Der Weber-Sohn beschäftigt sich in der 1. Folge hauptsächlich mit der Beschreibung einer Reise nach Rom 1857, wo er dem Maler Peter Cornelius (1783-1867), der sich dort von 1853 bis 1861 aufhielt, begegnete und auch mit dem Maler August Riedel (1799-1883) bekannt wurde. Der Schluß des Textes ist seinen Erinnerungen an Robert Schumann gewidmet, „der während seines Dresdener Aufenthaltes, besonders im Anfange des Jahres 1850, so gerne mit der Witwe C. M. v. Weber’s verkehrte“. Am Beginn seines Beitrages reflektiert er die Situation in Dresden, wo die Vorliebe für italienische Kunst und Musik vorherrschte und demzufolge sein Vater, der seit 1817 die deutsche Oper aufbaute, große Schwierigkeiten hatte. Er erzählt dazu folgendes:

„Es war dazumal noch kein halbes Menschenalter her, daß die am Hofe und in den höheren Gesellschaftskreisen mit Vorliebe gepflegte Richtung auf französische und italienische Lebensform und Kunst, diese mit der Idee von Vornehmheit und Hoffähigkeit verknüpft, hingegen Allem, was specifisch „deutsch“ hieß, deutschen Gesang und deutsche Dichtung inbegriffen, einen demagogischen Beigeschmack zugelegt hatte. Die hieraus entstehenden Antipathien in jenen Kreisen wendeten

¹ *D-B*, 2° Ztg 799 (Nr. 4793, Morgenblatt, S.1-3).

² Er wurde im folgenden Jahr um eine dritte Folge erweitert, die nun in: *Deutsche Rundschau*, Bd. XXI (Oktober-Dezember 1879), S. 446-459 erschien. Vgl. Auszüge daraus in: *Weberiana* 13 (2003), S. 81-88. Verwirrend dabei ist, daß bei der Wiederveröffentlichung in der *Deutschen Rundschau* die Folge 1 ausgespart blieb und die ursprüngliche 2. Folge mit „I.“ bezeichnet ist. Somit erhielt auch die neue 3. Folge die Zählung „II.“ Die Nachdrucke von 1882 in *Vom rollenden Flügelrad* und 1928 in *Aus dem Reich der Technik* wurden jeweils gekürzt.

sich selbstverständlich auch den Repräsentanten der deutschen Kunst, vornehmlich aber der deutschen Tonkunst zu, die den „Italianissimi“ jener Cirkel als barbarischer Feind ihres Schoßkindes, der italienischen Oper, erschien. So konnte es kommen, daß, als im Jahre 1824 der edle Chef des Dresdner Hoftheaters, v. K.[önneritz]³, eine Auszeichnung für C. M. v. Weber, der die deutsche Oper in Dresden eben geschaffen hatte, beantragte, der damals allmächtige Cabinetsminister v. E.[insiedel]⁴ sie ihm rundweg abschlug, mit den Worten: »Der Mann hat seine Pflicht nicht gethan. Statt der sieben Messen, die er in sieben Dienstjahren als Hof-Capellmeister vorschriftsmäßig zu liefern gehabt hätte, hat er nur zwei geschrieben⁵. Fehlen fünf!« Und als v. K.[önneritz] darauf bemerkte, »daß der Mann aber Opern geschrieben habe, welche die Welt umwanderten, seine Lieder „Leier und Schwert“ vom ganzen deutschen Volke gesungen würden und er, als Künstler von großem Rufe, dem Institute der Dresdener deutschen Oper Ehre mache«, brach der Minister zornig aus: »Die Opern hat Niemand von ihm verlangt, die hat er für Wien und Berlin, nicht für Dresden geschrieben – für die sind wir ihm keinen Dank schuldig – und hätten wir gewußt, daß er das demagogische Zeug dieser Körner’schen Gesänge componirt habe, so hätten wir ihn gar nicht engagirt. Und die Ehre des königlichen Hoftheaters hat mit dem Herrn v. W.[eber] gar nichts zu thun! – Basta!« Dabei blieb es.“

Die Situation, auf die Max Maria hier anspielt, entstand möglicherweise im Jahr 1824, kurz bevor der Generaldirektor des Dresdner Hoftheaters

³ Hans Heinrich von Könneritz (1790-1863) war nach dem Weggang des Grafen Vitzthum ab 1820 vier Jahre Generalintendant des Dresdner Hoftheaters.

⁴ Detlef Graf von Einsiedel (1773-1861) hatte sich seit 1806 als Kreishauptmann des meißnischen Kreises als tüchtiger Verwaltungsbeamter bewährt und wurde im Mai 1813 zum „Cabinetsminister und Staatssecretär der inländischen Angelegenheiten sowie der militärischen und Wirthschaftssachen“, später auch der auswärtigen Angelegenheiten berufen. Als Vertrauter des Königs begleitete er diesen in die Gefangenschaft nach Berlin und leitete 1815 in Wien Unterhandlungen, die zur Wiedereinsetzung Friedrichs I. im verkleinerten Sachsen führten. Von Einsiedel zeichnete ein zäher Widerstand gegen jedwede Reform aus, den schönen Künsten war er abhold, seine Engstirnigkeit verwehrt ihm, die Genialität Webers zu erkennen und zu fördern. Sein willkürliches Polizeiregiment führte schließlich zum Haß gegen ihn und im September 1830 zu seinem Sturz.

⁵ Zu Webers (indirekter) Verpflichtung zur Messen-Komposition – zu seinen offiziellen Dienstverpflichtungen gehörte es nicht! – vgl. den Bd. I/2 der Weber-Gesamtausgabe, S. 289 sowie Gerhard Allroggen, „Zur Entstehungsgeschichte und zur Überlieferung der beiden Dresdner Messen Webers“, in: *Weber-Studien*, Bd. 1(1993), S. 107f.

Hans Heinrich von Könneritz Ende September seinen Posten aufgab und als Gesandter nach Madrid ging. Dem Zeitpunkt widerspricht allerdings ein Brief Carl Maria von Webers aus Bad Ems vom 11. Juli 1825 an seine Frau, in dem er ihr u. a. schreibt⁶:

„Etwas Merkwürdiges muß ich Dir noch von der O[rden]:Geschichte erzählen. Gerstenberg hat eine Gräfin Häsler geheyrathet die mit dem Minister E:[*insiedel*] verwandt ist. Wie lebhaft dieser nun sich für mich interessirt, und für wie sicher er jene Sache hielt, kannst Du daraus ersehen, daß er der Frau v: Gerstenb: geschrieben hat, ich würde d: O:[rden] bekommen. Aus Diskretion gegen eine solche Mittheilung hatte es aber Gerstenb: nicht öffentlich erzählt. gratulirte mir aber mit ungeheuchelter Freude, und in solches Billige der Sache ausbrechend, daß ich gar nicht zu Worte kommen konnte, um ihm begreiflich zu machen daß es, und warum es nichts sey. – Sein Erstaunen war grenzenlos. – – doch – Puntum ...“

Zu dieser Zeit war freilich schon Wolf Adolf August Freiherr von Lüttichau⁷ Intendant des Dresdner Hoftheaters; es wäre allenfalls denkbar, daß er von seinem Vorgänger von Könneritz noch mit dieser Angelegenheit betraut worden war, oder aber, daß er im Zusammenhang mit der Erhöhung des Kapell-Etats, die er ein halbes Jahr nach seinem Amtsantritt erfolgreich beantragt hatte, für den Kapellmeister den Orden vorschlug.

Daß es sich um einen wiederholten Versuch für eine Ordensverleihung an Weber handelte, steht außer Frage. Weber spielt auf die einstigen Ableh-

⁶ Vgl. „... 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, München 2003, S. 41 und 46f. Webers Tagebuch sagt weder 1824 noch 1825 etwas zu diesem Thema.

⁷ Wolf Adolf August Freiherr von Lüttichau (1786-1863), Kammerherr, Oberförster, Generalintendant des Dresdner Hoftheaters von 1824-1862. Nach einem halben Jahr seiner Tätigkeit beurteilte ihn Weber in einem Brief vom 7. Mai 1825 an Ignaz Franz Edler von Mosel in Wien folgendermaßen: „Wenn ich Ihnen, dem wohlerfahrenen Steuermann auf den Kunst und Theater Meeren, sage, daß H: v: *Lüttichau* durch das besondere Vertrauen des Königs von einem mit voller Achtung bekleideten Posten /: Oberforstmeister :/ zu dem ihm gänzlich fremden Theater Wesen berufen, in kurzer Zeit durch Haltung Einsicht, ernst milde Festigkeit und jenes gewisse Etwas das sich beßer fühlen als beschreiben läßt, unser Aller Liebe und Verehrung Sich in hohem Grade erworben hat, und der Kunst und ihren Dienern die erfreulichsten Aussichten eröffnet, – so werden Sie, gerade Sie, am besten wissen, daß ich damit recht viel ausgesprochen habe.“ Mosel war zu der Zeit Vizedirektor der beiden Wiener Hoftheater.

nungs-Gründe in seinem Brief an Caroline an. Er kannte die Reaktion des Cabinettsministers Detlef Graf von Einsiedel bereits aus dem Jahr 1818. Der damalige Intendant und Förderer Webers, Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt (1770-1837), hatte aus Anlaß der am 8. und 24. März erfolgten Ur- bzw. Zweitaufführung (nun mit Gloria und Sanctus und in Anwesenheit des Hofes) der Es-Dur-Messe (WeV A. 2) in der Dresdner Hofkirche am 9. April über den Minister von Einsiedel für den Kapellmeister das Ritterkreuz zum Civil-Verdienst-Orden (s. Abb.) beim König beantragt. Der Orden war 1815 aus Anlaß der Rückkehr des Königs Friedrich I. von Sachsen aus preußischer Gefangenschaft von diesem gestiftet worden. Er wurde in drei Klassen verliehen: Großkreuze, Commandeurs und Ritter. Eine vierte Klasse bildete die um die gleiche Zeit gestiftete Civilmedaille, die des Königs Bild und die Worte: „Friedrich August, König von Sachsen, den 7. Juni 1815“ enthielt. Das Ritterkreuz wurde im Knopfloch getragen⁸.



Bei dem für Weber beantragten Orden handelte es sich mithin um die niedrigste Klasse. Vitzthum war besonders an einer Genugtuung für Weber gelegen, der erst im Januar eine Demütigung seitens des Königs erfahren hatte, als dieser ihm auferlegte, die vom Kapellmeister angeordnete und von den Orchestermitgliedern befürwortete neue Sitzordnung wieder aufzuheben. Einsiedel, der großen Einfluß auf den König hatte, beschied laut Max Maria von Weber schon im Vorfeld, Weber den Orden nicht zu gewähren. Dazu lesen wir beim Weber-Sohn:⁹

„Es schien Einsiedel [...] überhaupt unthunlich, Weber einen Orden zu verleihen, da er erst 1 ¼ Jahr in Sachsen gedient hatte, aber auch unter andern Verhältnissen kaum möglich,

⁸ Vgl. A[ristide] M[ichel] Perrot, *Historische Sammlung aller noch bestehenden Ritterorden der verschiedenen Nationen, nebst einer chronologischen Uebersicht der erloschenen Ritterorden*, aus dem Französischen übersetzt, Leipzig 1821, S. 120f., Abb. Taf. XXXIII, Nr. 5.

⁹ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 150; vgl. auch Allroggen (wie Anm. 5), S. 107ff.

den Componisten von Liedern und Cantaten damit zu begnadigen, die Siege über des Königs Verbündete feierten¹⁰, am wenigsten aber könne ihm eine Decoration gegeben werden, die zur Erinnerung an den Schluß derjenigen Leidenszeit des Fürsten, welche eine Folge jener Siege gewesen sei, gestiftet worden wäre.“

Den gleichen Tenor findet man in der Äußerung, die Max Maria von Weber Einsiedel im Jahr 1824 in den Mund legt.

Am 12. April 1818 schrieb von Einsiedel an Vitzthum, daß er dessen Wunsch dem Könige ohne Erfolg vorgetragen habe, daß aber Ihre Majestät den Obersthofmeister von Gablenz beauftragt habe, einen Ring für Weber auszusuchen und fährt fort: „Ich zweifle nicht, daß der H. von W. nicht verkennen werden, daß es die Absicht des Königs sei, ihm zu beweisen, daß er sein Talent und seinen Eifer schätzt“. Am folgenden Tage notierte Weber schon die Überreichung des Saphir-Ringes mit Brillanten in seinem Tagebuch. Er fühlte sich dadurch ausgezeichnet, weil kein Kapellmeister vor ihm ein solch königliches Geschenk erhalten hatte¹¹. Er ließ sich leicht versöhnen, verehrte er seinen König und dessen Haus doch aufrichtig. Was sich vorher hinter den Kulissen abgespielt hatte, wird er erst später erfahren haben.

Wenn auch der von Max Maria von Weber für die Jahre 1824/25 bezeugte zweite Versuch einer Ordensverleihung vorläufig, abgesehen von der kurzen Briefpassage seines Vaters (s. o.) nicht durch schriftliche Quellen belegt werden kann, so wirft er doch ein bezeichnendes Licht auf den Charakter des Cabinettsministers von Einsiedel und seine Einstellung zu Weber. Die Diskrepanz zwischen der Überlieferung der Reaktion von Einsiedels durch Max Maria von Weber (wenn auch vielleicht nicht im Originalwortlaut) und der Meinung der Familie Gerstenbergk, die meinte, der Orden wäre schon genehmigt, bleibt ungeklärt.

Eveline Bartlitz

¹⁰ Er spielt damit auf die Körner-Kompositionen Webers *Leyer und Schwert*, vor allem aber auf die Kantate *Kampf und Sieg* an.

¹¹ Vgl. Allroggen (wie Anm. 5), S. 109f.

Wann starb Maria Anna von Weber, geb. von Fumetti?

Üblicherweise wurde in der Weber-Literatur, basierend auf Max Maria von Weber¹, das Sterbejahr der ersten Frau Franz Anton von Webers mit 1783 angegeben, auch die genealogische Forschung stellte diese Angabe zunächst nicht in Frage². Doch spätestens seit den 1960er Jahren wurde die Datierung mehr und mehr in Zweifel gezogen. Karl Maria Pisarowitz versah die Jahresangabe in seinem MGG-Artikel über die Webers mit einem Fragezeichen³ und Hans Schnoor führte eine umfangreiche Korrespondenz bezüglich der Todesumstände⁴. Dabei gelang es ihm, eine Nachfahrin der Familie Fumetti, Beate von Fumetti in Göttingen, zu ermitteln. Diese wiederum gab dem Zweifel neue Nahrung: Laut Fumettischer Familientradition war Maria Anna von Weber, geb. von Fumetti, erst am 9. August 1784 verstorben.

Die Fumettische Tradition wird durch verschiedene Dokumente gestützt: So versuchte Franz Anton von Weber erst 1784 in Hildesheim, die Pension seiner verstorbenen Frau für sich zu reklamieren⁵ – angesichts eines angenommenen Todeszeitpunkts 1783 erstaunlich spät für einen stets mit Geldsorgen kämpfenden Familienvater! Unter den entsprechenden Akten findet sich eine undatierte Bittschrift Franz Anton von Webers von 1784 (wohl vom August), die vom kaiserlichen Gesandten in Hamburg, Anton Freiherr Binder von Kriegelstein, am 30. August 1784 an den Hildesheimer Fürstbischof Friedrich Wilhelm Ludwig Graf von Westphalen zu Fürstenberg weitergeleitet wurde. In diesem Schreiben gibt der Witwer „den 9ten dies“, also wohl ebenfalls den 9. August 1784, als Todestag seiner Frau an⁶.

Auf das Todesjahr 1784 weist zudem der Hochzeitseintrag für Franz Anton von Weber und Genovefa Brenner im Trauungsbuch der Schotten-

¹ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 15.

² Vgl. Friedrich Hefele, *Die Vorfahren Karl Maria von Webers (Vom Bodensee zum Main. Heimatblätter*, Nr. 30), Karlsruhe 1926, Stammtafel nach S. 52.

³ Karl Maria Pisarowitz, Artikel „Weber, Familie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 324.

⁴ *D-B*, u. a. N. Mus. Nachl. 126a, Ordner 55 (vgl. besonders die Korrespondenz Hamburg, Lübeck, Schleswig und Winzenburg).

⁵ Akten in Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hild. Br. 1, Nr. 4043, Bl. 169-177 mit Beilagen.

⁶ Ebd., Beilage zu Bl. 171 (in Binders Schreiben vom 30. August 1784 = Bl. 171 wird Webers Bitte befürwortet).



Maria Anna von Weber,
geb. von Fumetti
Scherenschnitt

Pfarre in Wien am 20. August 1785 hin⁷. Dort bezeugt der Hofchauspieler Joseph Lange als Trauzeuge des Bräutigams, daß er „bei dem Tod und Begräbnis der Sel. Frau Weber gegenwärtig war“. Das Ehepaar Joseph und Aloysia Lange war im August 1784 im Rahmen eines Gastspiels in Altona und Hamburg⁸. Vorstellungen der Langes in Hamburg sind für den 3., 12., 18., 23., 25., 27. und 31. August bezeugt⁹. Möglicherweise trafen sie dort die Webers, zu denen verwandtschaftliche Bindungen bestanden (Aloysia Lange, geb. Weber, war die Tochter von Franz Anton von Webers Bruder Fridolin) bzw. besuchten sie

(zwischen dem 3. und 12. August?) in Eutin. 1783 hingegen ist weder ein Aufenthalt der Webers in Wien noch einer der Langes in Norddeutschland nachweisbar.

Der Sterbeort von Webers erster Frau bleibt leider weiterhin unklar; Eutin oder Hamburg kämen in Frage, doch leider gelang es bereits Schnoor trotz intensivster Recherchen nicht, entsprechende Quellen zu ermitteln. Vieles spricht für Hamburg; schließlich erteilte Franz Anton von Weber noch im August 1784 dem dortigen kaiserlichen Gesandten Binder von Kriegelstein die Vollmacht bezüglich der Verhandlungen über die Pensionszahlungen aus Hildesheim (s. o., Akten wie in Anm. 5) - mit einigem Erfolg: Die ursprünglich vom Hildesheimer Fürstbischof für Maria Anna von Weber ausgesetzte Pension wurde umgewidmet in einen Zuschuß für deren Kinder. Die Auszahlung erfolgte allerdings nicht an den Vater Franz Anton von Weber, sondern an dessen Schwager Franz Joseph von Fumetti, Amtmann zu Winzenburg.

Frank Ziegler

⁷ Vgl. Abb. bei Ernst Rocholl, *Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen* (Ausstellungs-Dokumentation Marktoberdorf 1998), Marktoberdorf 1999, S. 21.

⁸ Vgl. [Joseph Lange,] *Biographie des Joseph Lange. K. K. Hofchauspieler*, Wien 1808, S. 126, Paul Th. Hoffmann, *Die Entwicklung des Altonaer Stadttheaters. Ein Beitrag zu seiner Geschichte. Festschrift*, Altona, Rolandsburg 1926, S. 52 sowie Friedrich Ludwig Schmidt, „Geschichte des Hamburgischen Theaters“ [Teil 3], in: ders., *Almanach fürs Theater 1811*, Hamburg 1810, S. 29.

⁹ Vgl. Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 536.