

WEBERIANA

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

Heft 15
(Sommer 2005)



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

© 2005 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 2005
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

Joachim Veit: Ermlitz, Apel, <i>Freischütz</i> , Kind und Weber. Versuche einer ersten Annäherung	5
Frank Ziegler: Die Webers in Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und zur regionalen Theatergeschichte	21
Günther Naumann: „Peters sang bei mir“. Das Schicksal einer jungen Mecklenburgerin aus musikalischem Hause	48
Solveig Schreiter: „Geben Sie mir nur öfters Auftrege, dieselben werden jederzeit gern und prompt besorgt werden“. Der Briewechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Georg Eduard Goltermann	61

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold	93
Joachim Veit: „der Geist fliegt immer so weit dem elenden Schneken gange des Gänsekiels vor“. Zu dem mit Unterstützung der Weber-Gesellschaft erworbenen Brief Webers an Amalie Sebald vom 6. Dezember 1812	104

Aufführungsberichte

Sigmund Freud bleibt zu Hause. Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2004/2005 (Christoph Albrecht)	115
Reanimierter Berggeist. <i>Rübezahl</i> -Projekt in Karpacz / Schlesien	125
Weber unterm Sternenhimmel. <i>Freischütz</i> in der Klosterruine Chorin (Solveig Schreiter)	126
„Nein, das Wasser ist mein Tod!“ Konzertanter <i>Abu Hassan</i> bei den Dresdner Musikfestspielen (Frank Ziegler)	129
„Schuberts Lieblingsoper“. Die <i>Schweizer Familie</i> von Joseph Weigl (Solveig Schreiter)	132
Frédéric Chopin und Carl Maria von Weber (Bernd-Rüdiger Kern)	136

Neuerscheinungen

Hartmut Herbst (Hg.), <i>Sturm auf den Schienen und andere Eisenbahn-Novellen Max Maria von Webers</i> , Bochum: Früher Vogel, 2004 (Frank Ziegler)	139
--	-----

Hans Strehlow, <i>Carl Maria von Weber und Dresden.</i> <i>Fotografische Erkundungen</i> , Dresden: Verlag der Kunst, 2004 (Frank Ziegler)	144
Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick (Frank Ziegler, Joachim Veit)	148
Mitteilungen aus der Gesellschaft	163
Blickpunkte: Kleinere Berichte	
So viele Konzerte wie noch nie – Die 9. <i>Weber-Tage</i> in Eutin (Ute Schwab)	180
Eutin und Weber im Jahre 2005 (Ute Schwab)	182
„... dem Andenken des edlen Meisters geweiht“ – Ein kleines Wunder für Hosterwitz (Eveline Bartlitz)	184
„Junior-Bibliographie“ (Eveline Bartlitz)	187
„... im begeisterten Aufblick, sinnend“. Eine Miszelle zum Schiller-Jahr (Eveline Bartlitz)	192
Publikationen der Gesellschaft	200

Ermlitz, Apel, *Freischütz*, Kind und Weber

Versuche einer ersten Annäherung¹

von Joachim Veit

Die erste Begegnung zwischen Carl Maria von Weber und Apel fand am 30. Oktober 1802 in Hamburg statt. Der 15jährige Weber befand sich mit seinem Vater auf einer Reise, die ihn von Salzburg über Augsburg und Leipzig in die Hansestadt geführt hatte, wo er an diesem Tag ein eigenes Konzert gab, in dem u. a. ein Terzett aus seinem frisch vollendeten dritten Singspiel *Peter Schmoll* erklang – ein Werk, das er laut einer Anzeige in der *Zeitung für die elegante Welt* der Hamburger „Kaufmannschaft“ widmen wollte². Bei der Aufführung dieses Terzetts wirkten Sänger des Hamburger Nationaltheaters mit, darunter ein Bassist namens Apel, der über eine schöne, volle Stimme von großem Umfang verfügte und sich offensichtlich als herzoglich sachsen-meiningischer Kammersänger bezeichnen durfte³.

Ob es eine – wenn auch nur entfernte – verwandtschaftliche Beziehung dieses Apel zu Johann August Apel gibt, um den es im vorliegenden Beitrag geht, entzieht sich meiner Kenntnis. Weber hatte im übrigen später Kontakte zu zwei weiteren Trägern des Namens, nämlich zu dem Kieler Organisten und Musikdirektor Georg Christian Apel, der 1775 in der Nähe von Erfurt geboren wurde und 1841 in Preetz starb, sowie zu dessen in Itzehoe wohnendem Bruder und Organisten Johann Wilhelm Apel (geb. 1794);

¹ Schriftliche Fassung eines Referats, gehalten im Rahmen einer Vortragsserie im Kultur-Gut Ermlitz am 30. Juni 2001; vgl. den Bericht in *Weberiana* 11 (2001), S. 123f.

² *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 2, Nr. 102 (26. August 1802), Sp. 816.

³ Vgl. hierzu den Konzertzettel vom 30. Oktober 1802, der in der Theatersammlung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek erhalten ist, sowie den Bericht über ein Konzert Apels am 22. Februar in Hamburg in: *AmZ*, Jg. 4, Nr. 15 (6. Januar 1802), Sp. 246. Am 23. November stand derselbe Apel als Osmin in Mozarts *Entführung* auf der Bühne (vgl. Theaterzettel Hamburg SUB, Theatersammlung). Laut Costenoble war Apel bereits zwischen 1798 und 1800 in Hamburg engagiert und erhielt im Frühjahr 1801 erneut einen Vertrag, der im Sommer 1803 endete; vgl. dazu Alexander von Weilen (Hg.) *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien* (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18 u. 19), Bd. 1, Berlin 1912, S. 116ff. u. 183, wo es zu seinem Abgang heißt: „Dieser Sänger mit seiner vortrefflichen, aber ganz unausgebildeten Stimme wurde von den Hamburgern später gar nicht vermißt“. Die genannten Daten werden von Ludwig Wollrabe, *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen, nebst Angabe der meisten Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker, welche seit 1230 bis 1846 an denselben engagiert gewesen und gastirt haben*, Hamburg 1847, bestätigt (vgl. dort S. 101-110).

beiden begegnete Weber laut Tagebuch mehrmals auf seiner abermaligen Reise in den Norden im September und Oktober 1820⁴. Auch in diesem Falle ist bislang nicht geklärt, ob diese Apels etwas mit dem Besitzer von Ermlitz zu tun hatten.

Aber allein um diesen letzteren, d. h. um Johann August Apel (1771-1816), soll es im vorliegenden Beitrag gehen. Weder die Beziehungen Webers zu diesem Apel – im folgenden nur August Apel genannt – noch die Dreiecksbeziehung Apel-Kind-Weber sind bislang eingehender untersucht worden. Von daher wird hier nur ein erster Versuch gewagt, sich dem Gegenstand in vier konzentrischen Kreisen zu nähern, wobei diese Annäherung belegen wird, daß sich eine detailliertere Beschäftigung mit diesem Gegenstand zweifellos lohnt.

1. Webers Bekanntschaft mit August Apel als Schriftsteller

Man kann wohl einigermaßen sicher davon ausgehen, daß Weber zur Zeit seines Aufenthalts in Hamburg 1802 den Namen August Apel schon kannte oder ihn doch zumindest nicht sehr viel später kennengelernt hat. Wie wir aus den Briefen an den Salzburger Jugendfreund Thaddäus Susan wissen, war der jugendliche, vielseitig interessierte Stürmer und Dränger Weber ein eifriger Leser musikalischer Journale und entnahm z. B. die Idee, in seinem Singspiel *Peter Schmoll* „auf ganz andere Weise zu schreiben, ältere, vergessene Instrumente wieder in Gebrauch zu bringen usw.“, einem Artikel der Leipziger *AmZ*⁵. Dort wird er im Jahrgang 1799/1800 vermutlich auch Apels naturwissenschaftlich-philosophische Abhandlung über „Ton und Farbe“ gelesen haben, die – wie fast immer bei Apel – auf hohem Reflexionsniveau demonstriert, inwiefern Musik ein „Kunst-“ und kein Naturphänomen ist⁶. Noch mehr wird Weber sich für Apels Artikel „Ueber musikalische Behandlung der Geister“ interessiert haben, der im November 1805 in der *AmZ* erschien⁷, zu einer Zeit also, in der sich Weber mit der Komposition eines *Rübezahl*-Librettos beschäftigte, das voller Geisterszenen steckt. Andererseits

⁴ Vgl. Webers Tagebuch vom 16., 18., 19., 22. September und 12. Oktober 1820.

⁵ Vgl. Webers „Autobiographische Skizze“, *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin u. Leipzig 1908, S. 5.

⁶ *AmZ*, Jg. 2, Nr. 44 (30. Juli 1800), Sp. 753-762 u. Nr. 45 (6. August 1800), Sp. 769-774.

⁷ *AmZ*, Jg. 8, Nr. 8 (20. November 1805), Sp. 119-127 u. Nr. 9 (27. November 1805), Sp. 129-134 (zuvor erschienen in: *Der neue deutsche Merkur*, hg. von Christoph Martin Wieland, Weimar: Gaedicke, 1800 III, S. 95-111).

ist dies aber ein Artikel, den man bei der Rezeption von Apels *Gespensterbuch*⁸ und des späteren *Freischütz*-Librettos unbedingt berücksichtigen sollte. Apel zeigt hier u. a., daß das „Grausen“ durch Unbestimmtes und Widersprechendes in einer Erscheinung ausgelöst wird, wobei dieser Sachverhalt möglichst unmittelbar in der Anschauung, d. h. auf der Bühne wahrnehmbar gegeben sein muß. Im zweiten Teil seines Artikels untersucht er dann, welche



August Apel
Silhouette aus Kinds *Freischütz*-Buch

Musik diese Aufgabe am besten erfüllen könne, und kommt – kaum verwunderlich – zu dem Ergebnis, daß es die *dramatische* Musik sei, die den Widerstreit zwischen Leben und Tod in einer Geistererscheinung darstellen müsse (so wie in der Malerei dieser Gegensatz z. B. durch eine bewegte, also lebendige Figur ausgedrückt werden könne, deren Angesicht durch Totenblässe als Zeichen der Lähmung entstellt sei). Die Musik hat also sozusagen die Aufgabe, das, was sichtbar ist, zu widerlegen und damit dieses Augenscheinliche als etwas Mehrdeutiges bzw. Doppelbö-

diges zu enthüllen. Denkt man an das berühmte Samiel-Motiv, bei dem über tremolierenden Streichern in monotoner Folge repetierte Schläge der Pauke mit *pizzicato*-Tönen der tiefen Streicher erklingen, und liest dazu folgende Passage aus Apels Aufsatz, ergeben sich doch bemerkenswerte Gleichklänge:⁹

⁸ *Gespensterbuch*. Herausgegeben von A. Apel und F. Laun. Erstes Bändchen, Leipzig: G. J. Göschen, 1810; die folgenden Bände erschienen 1811 (Bd. 2-4) bzw. 1815 (Bd. 5). Die Bände 5-7 wurden dann auch als *Wunderbuch* herausgegeben (B. 5/6 als Bd. 1/2 von Apel und Laun; Bd. 3 von Friedrich Baron de la Motte Fouqué gemeinsam mit Laun, Stuttgart 1816-1818. In den ersten vier Bänden, also dem eigentlichen *Gespensterbuch*, sind folgende Erzählungen enthalten [Angaben in Klammer: A = Apel, L = Laun]: Bd. 1: *Der Freischütz, eine Volkssage* (A); *Das Ideal* (L); *Der Geist des Verstorbenen* (L); *König Pfau. Nach dem Französischen* (A); *Die Verwandtschaft mit der Geisterwelt* (L); Bd. 2: *Die Todtenbraut* (L); *Die Bräutigamvorschau, Volkssage* (A); *Der Todtenkopf* (L); *Die schwarze Kammer, Anekdote* (A); *Das Todesvorzeichen* (L); *Der Brautschmuck, Deutsches Volksmärchen* (A); *Kleine Sagen und Märchen* (A); Bd. 3: *Die Vorbedeutungen* (L); *Klara Montgomery. Aus den Papieren des Chevaliers St.**ge* (A); *Der Gespensterläugner* (L); *Anekdoten (Das Geisterschloß, Der Geisterruf, Der Todtentanz)* (A); Bd. 4: *Zwei Neujahrsnächte* (A); *Der verhängnißvolle Abend* (L); *Zauberliebe. Einige Scenen* (A); *Die Braut im Sarge* (L); *Das unterirdische Stück* (L).

⁹ *AmZ*, Jg. 8, Nr. 9 (27. November 1805), Sp. 132.

„Der verlangte Widerstreit [d. h. hier: zwischen Leben als Affekt und Tod als Affektlosigkeit, e. Anm.] wird nämlich durch Musik für die Anschauung gegeben seyn, wenn die Empfindung zwar laut wird, aber mit den Zeichen absoluter Affektlosigkeit, ohne abwechselnden Ton und Rhythmus; wenn also die Erscheinung zwar singt, aber eintönig und in gleichförmigen Zeitabtheilungen, deren Veränderung wenigstens einen bloß grammatischen aber keinen logischen oder ästhetischen, Grund hat.“

Ist es nicht auch beim Samiel-Motiv so, daß „auf ein Mal eine schreckliche Monotonie, wie die kalte fühllose Stimme des Schicksals selbst ertönt“?¹⁰ Webers und Apels Ideen sind hier also eng verwandt, und vielleicht ist bei Weber schon hier eine Aufmerksamkeit geweckt worden, die ihm später das *Gespenssterbuch* so anziehend machte.

Ich glaube, daß die in der *AmZ* veröffentlichten weiteren Aufsätze Apels, also z. B. auch jener über „Musik und Poesie“ von 1806, mit dem er versucht, die Idee von Mozarts später Es-Dur-Sinfonie in einem poetischen Texte „abzubilden“¹¹, oder seine ausführliche Besprechung von Guillaume André Villoteaus Untersuchungen zur Analogie der Musik zu den anderen Künsten¹², zu den bedeutenderen Artikeln dieses Periodikums gehören. Wenn es, wie die

¹⁰ Ebd. Apel verweist einige Zeilen später (Sp. 133) auf Beispiele in Joseph Wölfls zweiaktiger Oper *Der Höllenberg*, in Reichardts Musik zu Goethes *Erkönig* und auf die Rolle des Komtur in Mozarts *Don Giovanni*. Zur Rolle des Samiel-Motivs vgl. auch Jürgen Arndt, „Bewegungsloses Hervortreten im Hintergrund«, Musikalische Aspekte der Figur Samiels in Webers *Freischütz*“, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz u. a. 1996, S. 264-270.

¹¹ *AmZ*, Jg. 8, Nr. 29 (16. April 1806), Sp. 449-457 u. Nr. 30 (23. April 1806), Sp. 465-470. Es heißt dort etwa, die Sinfonie sei die „Darstellung einer Idee durch die sinnlichen Erscheinungen der Töne in Harmonie und Rhythmus. Die Idee selbst aber ist nicht an die Töne gefesselt; diese sind nur das Mittel, [...] in welchem jene als musikalisches Kunstwerk erscheint“ (a. a. O., Sp. 450), und Apels Verse werden ausdrücklich als „Versuch, ihren [der Sinfonie] Charakter in Worten nachzubilden“, bezeichnet (Sp. 452).

¹² *AmZ*, Jg. 11, Nr. 34 (24. Mai 1809), Sp. 529-539; Villoteaus Werk hat den Titel *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts, qui ont pour objet l'imitation du langage* und war 1807 in zwei Bänden in Paris erschienen. Laut Hermann Ziemke, *Johann August Apel. Eine monographische Untersuchung*, Diss. Greifswald, Druck Greifswald 1933, S. 40, führt Apel in diesem Beitrag u. a. den Gedanken aus, daß „Musik sich nicht auf den Ausdruck menschlicher Empfindungen beschränke, sondern, da sie sich in Harmonik und Melodik eine eigene Gesetzmäßigkeit geschaffen habe, auch dem Verstand Zugang gewähre. So ist sie ein eigener Organismus geworden, eine selbständige Kunst.“ Dieses Ideal haben laut Apel „in unsern Zeiten geniale Künstler, und zuletzt Beethoven, aufgestellt“ (*AmZ*, a. a. O., Sp. 539).

Nachrufe auf Apel erwähnen, neben den in der *AmZ* und der Leipziger bzw. Jenaer Literaturzeitung veröffentlichten Artikeln weitere Aufsätze in Apels Nachlaß gibt, wären diese mit Sicherheit auch heute noch von größtem Interesse.

2. Bekanntschaft mit dem *Gespensterbuch*

Im Juni 1810 erschien in der *Zeitung für die elegante Welt* eine Besprechung des ersten Bandes des in Leipzig bei Göschen erschienenen *Gespensterbuchs* von August Apel und Friedrich Laun (d. i. Friedrich August Schulze), worin die erste Geschichte, die von Apel verfaßte Volkssage *Der Freischütz* als „das Vorzüglichste“ hervorgehoben wird und es u. a. heißt:¹³

„Mit feinem Takte ist der schreckliche Ausgang [hier stirbt die Braut und der Schütze verfällt dem Wahnsinn, e. Anm.] nur kurz berührt, und das Furchtbare, Grausenerregende so zweckmäßig mit dem Lieblichen und Heitern verbunden, daß der Eindruck, den jenes hervorbringt, nie bis zum Schmerzlichen steigt. Die ganze Darstellung ist voll Leben und Kraft, und wird durch den gebildeten und doch ungekünstelten, natürlichen Styl nicht wenig gehoben.“

Als diese Rezension erschien, hielt sich Weber gerade in Mannheim und Darmstadt auf und kam gemeinsam mit seinen Freunden Gottfried Weber,

¹³ *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 10, Nr. 125 (23. Juni 1810), Sp. 988-991, Zitat Sp. 990. Zuvor heißt es in Sp. 989: „Das Schauerliche ist also ein aus dem Furchtbaren und Angenehmen zusammengesetztes Gefühl, welches, wenn es eine anziehende Unterhaltung gewähren soll, so behandelt werden muß, daß weder das Furchtbare zum Gräßlichen und Abscheulichen – wenigstens für die Phantasie – noch das Angenehme und Erfreuliche zum Lustigen und Frivolen wird. Der eigentliche Grund des Vergnügens daran aber liegt offenbar in dem Bewußtseyn des Menschen, daß selbst jene gefürchteten Mächte der ihm fremden, geheimnißvollen Welt der Herrschaft desjenigen Wesens unterworfen sind, welches er als den Inbegriff des Heiligsten und Liebenswertigsten verehrt, und mit dem er durch Reinheit und Güte der Gesinnung in die innigste Gemeinschaft tritt. Gottes Schutze darf der gute Mensch sicher vertrauen; Gottes Macht scheuen die Unholde der Geisterwelt, ja die Gespenster fürchten die Sonne, das Auge Gottes, und treiben ihren Spuck gleichsam, um dem Allsehenden zu entfliehen, in den Stunden der Nacht.“ Diese Bemerkungen werden dann am Beispiel der Erzählung vom *Freischützen* ausgeführt, in der sich für den anonymen Rezensenten „ein tiefer moralischer Sinn“ ausdrücke (a. a. O., Sp. 990). Zugleich wird die „ästhetische Behandlung des Schauerlichen“ aber auch als schwierige Aufgabe in einer Zeit aufgefaßt, „wo der Verstand das Uebergewicht über die Phantasie, und die Forschungsbegeisterung über den Glauben hat“ (Sp. 989). Mit dieser Problematik sieht auch Ziemke (wie Anm. 12, S. 85ff.) das *Gespensterbuch* in erster Linie befaßt.

Giacomo Meyerbeer und dem Jura-Studenten und Cellisten Alexander von Dusch auf die Idee, einen „Harmonischen Bund“ zu schließen, der sich zum Ziel setzte, durch Rezensionen und Berichte in den verschiedensten Zeitschriften auf sich aufmerksam zu machen¹⁴. Die *Zeitung für die elegante Welt* gehörte zu jenen Journalen, an die man dann Artikel sandte, und es mag

sein, daß einer der Freunde dort auch die Rezension des *Gespenssterbuchs* las oder durch eine andere Anzeige auf das Bändchen aufmerksam wurde. Jedenfalls berichtet jener Alexander von Dusch in seinen als „Flüchtige Aufzeichnungen“ bezeichneten Erinnerungen folgende, in der Weber-Literatur mehrfach erwähnte Begebenheit:¹⁵

„Mancherlei Verhandlungen fanden auch von Zeit zu Zeit auf meinen Zimmern in Mannheim statt. Operntexte war[en] das große Bedürfniß für *Carl Maria*; da suchten wir denn oft in den Erzählungen, in den Novellen, die uns die neuste Literatur brachte, nach einem Gegenstand, der sich zur Bearbeitung eignete, und fielen bei unsrer Durchsicht auf das »Gespenssterbuch von *Apel*«,

das grade damals erschienen war, und siehe da – der köstlichste Schatz für unsern *Carl Maria*.; »*Der Freischütz*«, war gefunden, ward, man kann sagen, in der musikalischen Phantasie unseres Tondichters lebendig.



¹⁴ Vgl. das von Oliver Huck verfaßte Vorwort zur Ausgabe dieser Schriften in den *Weber-Studien*, Bd. 4/1, Mainz u. a. 1998, S. 9ff.

¹⁵ Hier wiedergegeben nach der um 1860 durch Friedrich Wilhelm Jähns angefertigten auszugsweisen handschriftlichen Kopie des inzwischen verlorenen Manuskripts von Dusch; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (im folgenden *D-B*), Weberiana Cl. 5 [Mappe XVIII], Abt. 4B, Nr. 14H, Zitat nach S. 25f.

Ich könnte noch die Stelle auf meinem Zimmer genau bezeichnen, wo wir beide saßen und in rascher Übereinstimmung bei diesem glücklichen Fund stehen zu bleiben beschlossen. Ich sollte den Text bearbeiten und er ward nun Gegenstand mancher Besprechung. Aber die darauf folgenden Zeiten waren dem Unternehmen nicht förderlich. [...]

Das Haupthinderniß blieb [...] die Trennung; denn es ist fast unerläßlich für eine Oper, daß der Bearbeiter des Textes u. der Tondichter in fortwährendem Ideenverkehre bleiben, daß sie sich an demselben Orte zu leichter Besprechung und Verständigung aufhalten.

Wohl haben sich unter meinen Papieren noch ein Paar Szenen für den ersten Act einer »Freischütz-Oper« vorgefunden, die die Exposition enthielten, ich glaube mit einer Romanze und einem Duett; aber sie taugen nichts. Die Exposition in dem Texte der fertigen Oper ist viel besser, eingreifender, und die Composition davon ein unübertreffliches dramatisch-musikalisches Meisterwerk. Nicht so glücklich gerathen möchte ich, in Bezug auf die Dichtung, die Art der Lösung des Knotens am Schlusse der Oper nennen. Sie setzt den Komponisten in manche Verlegenheit, und dabei fehlt ihr der unentbehrliche reine Abschluß.“

Soweit Dusch, von dessen Papieren nur noch Fragmente erhalten blieben, darunter leider nicht die genannten Eröffnungsszenen der *Freischütz*-Oper¹⁶. Duschs Darstellung scheint – in Verbindung mit anderen von ihm genannten Details – vollkommen glaubhaft. Und es gilt, gleich in diesem Zusammenhang einem Vorurteil entgegenzutreten, das in der Literatur herumspukt: Weber hat später die Apelsche Vorlage für Kinds Libretto nie verleugnet, sondern von Anfang an darauf hingewiesen. Es hat auch den Anschein, als habe er, ausgehend von der Erinnerung an den gerade erwähnten ursprünglichen Opernplan, Kind auf diesen Stoff gebracht, denn im Brief an seine Braut vom 20. Februar 1817 schreibt Weber:

„Heute Abend im Theater sprach ich Fried.[rich] Kind, den hatte ich Gestern so begeistert, daß er gleich heute eine Oper für mich angefangen hat. Morgen gehe ich zu ihm, um den Plan ins Reine zu bringen. Das *Sujet* ist trefflich, schauerlich und interessant. der Freyschütze. ich weiß nicht ob Du die alte Volkssage kennst.“

¹⁶ Ein Teilnachlaß Duschs ist im Badischen Generallandesarchiv in Karlsruhe erhalten; dort fanden sich leider keine Spuren dieser Textentwürfe.

Und am 6. März heißt es in einem Brief an Gottfried Weber:

„nun hat mir während meines Hierseins der bekannte Fried: Kind, eine treffliche Oper geschrieben, an die ich mit Lust und Liebe gehen werde. Die Jägersbraut. nach der von Apel bearbeiteten Volkssage der Freyschütze.“

Auch in der Öffentlichkeit wurde dieser Zusammenhang stets gesehen, denn zu bekannt war offensichtlich die dann sogar einzeln veröffentlichte Geschichte aus Apels *Gespensterbuch*¹⁷. Während diese Verbindung durch die zunächst gewählten Operntitel *Der Probeschuß* bzw. dann *Die Jägersbraut* eher verdeckt wurde, plädierte schließlich der Berliner Intendant Karl Graf von Brühl im Mai 1820 für die ursprüngliche Titelei:¹⁸

„Der Titel dieser Oper [also: *Die Jägersbraut*] scheint mir und mehreren Kunstverständigen nicht so passend und dem Inhalt entsprechend als der in dem Gespensterbuche von *Apel* und *Laun* gebrauchte Titel, *Freyschütz*. Es wäre deshalb ganz außerordentlich wünschenswerth, daß Sie mit H. Kind gefällige Rücksprache nähmen und ihn zur Wahl des vorgeschlagenen Titels bestimmen möchten. Das Märchen, aus dem das Sujet genommen, ist ja doch bekannt genug, und eben darum der letztere Titel unstreitig zweckmäßiger und romantischer.“

1822 wurden in einer Rezension der Kasseler Aufführung des *Freischütz* sogar die Verdienste der Apelschen Vorlage ausdrücklich hervorgehoben, wenn es dort heißt:¹⁹

„Daß nicht Einiges am Gedichte des Singspiels sich vielleicht besser wünschen ließ, mag ich freilich nicht behaupten, aber ich kenne noch

¹⁷ Die Ausgabe ist angezeigt im *Intelligenzblatt* 5 des Jahrgangs 1823 der *Zeitung für die elegante Welt* vom 23. April: „Der Freischütz. Eine Volkssage von A. Apel. Aus dem ersten Bande von Apel's und Laun's Gespensterbuch (Leipzig, bei G. J. Göschen) besonders abgedruckt. 8. Broschirt. 8 Gr.“; ebenso im *Literarischen Anzeiger*, Nr. 9 von 1823, wo es dazu heißt: „Den zahlreichen Verehrern des sel. Apel, so wie jedem Huldiger der gefeierten Oper gleichen Namens, dürfte der besondere Abdruck dieser geistreichen Novelle gewiß willkommen seyn.“

¹⁸ Brief vom 24. Mai 1820, Wiedergabe nach dem erhaltenen Entwurfs-Diktat mit e. U.: D-B, Kgl. Schauspiele Berlin, Nachl. 230.

¹⁹ *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* [= Beilage zur *Dresdner Abend-Zeitung*], Nr. 32 (20. April 1822), S. 125f., datiert „Kassel, am 24. März 1822“, gezeichnet „Kron-eisler“; der *Freischütz* wurde dort am 1. März erstmals aufgeführt. Die Hervorhebung stammt vom Verf.

keins, bei welchem nicht Gleiches der Fall wäre. Mir wurde der große Verlust des ursprünglichen Erzählers Apel wieder sehr lebhaft beim Freischützen.

Das Kind, das theurer Apel, Du gepflegt,
das Du, so zarter Kind, zu Deinem Kind erhoben,
das, reicher Weber, Du mit Zauberglanz umwoben,
das Kind hat jedes Kind und jeden Greis bewegt.“

3. Persönliche Bekanntschaft

Das erste Zeugnis für einen möglichen direkten Kontakt Webers mit August Apel aus dem Besitz seines Nachfahren Gerd-Heinrich Apel hat Ute Schwab 1996 in den *Weber-Studien* veröffentlicht: Ein Empfehlungsbrief Ferdinand Kaufmanns an Apel vom 27. Dezember 1811, in dem ein geplantes Konzert Webers und des Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann in Leipzig angekündigt wird²⁰. Kaufmann war der Erbauer des sogenannten Harmonichords, einer Art Streichklavier, über das Apel im Dezember 1810 in der *AmZ* einen Artikel veröffentlicht hatte²¹. Eigenartigerweise erwähnt Weber in seinem Tagebuch keine Begegnung mit Apel in diesen Tagen – daß sie sich unter der am 28. Dezember 1811 eingetragenen Bemerkung „Visiten geschnitten“ verbirgt, wäre bei einer so wichtigen Person wie Apel verwunderlich. Der „durch Güte“ zu überreichende Brief ist jedenfalls angekommen, d. h. Weber muß ihn zumindest in Apels Leipziger Wohnung „dem Concertsaal gegenüber“ abgegeben haben, bevor er am 14. Januar 1812 sein Konzert veranstaltete, in dem u. a. sein 1. Klarinettenkonzert, das 1. Klavierkonzert und die melodramatische Kantate auf einen Text von Rochlitz, *Der erste Ton*, erklangen²².

²⁰ Ute Schwab, „»Das stärkste Fortissimo wie der leiseste Hauch des Smorzando«. Ein Brief, drei Männer und ein Harmonichord“, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz u. a. 1996, S. 63-71, Brieftext auf S. 66-68.

²¹ Vgl. *AmZ*, Jg. 12, Nr. 64 (19. Dezember 1810), Sp. 1030-1038. Eigentlich handelt es sich hier um die Fortsetzung eines Artikels „Ueber Herrn Uthe's Xylharmonicon, und einige verwandte Instrumente“, den Apel im gleichen Jahrgang in Nr. 25 (21. März 1810), Sp. 385-390 publiziert hatte. Dort ist auch die „Harmonika“ erwähnt, auf die sich Apel in dem jüngeren Artikel ebenso bezieht wie auf das Xylharmonikon. – Weber hatte für Kaufmann im Juni 1811 sein *Adagio und Rondo für das Harmonichord* (JV 115) komponiert.

²² Vgl. den kurzen Bericht in der *AmZ*, Jg. 14, Nr. 5 (29. Januar 1812), Sp. 79f.

September

1.
Dagmittelstufung mit Luftbombe & Reagentien nach
formelz.

2.
Aufschrieb in der Morgensmunde stund an dem
Ort. Inm. m. d. f. d.

Neofumillag Andrias galepin

bonitassem bene Reg. III. Maria uxoribus Regibus q^{ue} antea
ant^{ea} abfuerant. f. p^{er} illas uisus natus Louis, magnifimus
Hyspanie, regis d^{omi}nus, in illa foet^u natus.
Constat que nec uocata.

Das Festtag haben wir nicht gefeiert.
Ich habe einen sehr guten Eindruck von dem
mit sehr unkomfortablem

4.
Under Maitre de la guerre Cay

Steglingen. Albert Brief, unter anderem mit einem
Merkmal.

6.
Auftrag: Holz mit 2. Kind in. in 1. Kind. Holz. mit 2. Kind
mit 2. Kind. 3. Kind. Holz. in 1. Kind. Holz. mit 2. Kind
der fort.

7.
Ich bringe hier die beiden Briefe wieder zurück auf die letzte Mini-
stere Sitzung auf dem Vorm. zum ersten Mal in der Kommission.
Hoffe nicht, dass diese Sitzung mit dem Signat. Recht
bei der Kommission wegen der engl. Waaren.

Wieses hi. Wustenberg
Kreuzenauer (Kreuzenauer) D. Rotherger sagt in
der Conferenz auf.

Abw. Kaufmann, gerung. mit Med. Petrus, Linsinger
und Anna von D. Langley. Selbstst. Minier. 3 Stunden
an Langley'scher Sp. ab. - wir können gut in f. ab.

3
Befriedigt wie an der Meise

Die erste verbürgte Begegnung beider aber fand im September 1812 in Apels Landsitz statt, in seinem, wie es im Nachruf des *Morgenblatts für gebildete Stände* heißt, „ihm so liebe[n] Ermlitz“:²³

„Hier war Alles er selber! So recht sein Herz und seine Seele! Hier trug Alles das Gepräge seines Geistes; von dem einfach verzierten abgelegenen Studier-Zimmerchen, mit sanften blauen Wänden, bis zu dem freundlichen Garten. Alles von ihm selbst übersehen; prunklos, rein – stille Zurückgezogenheit athmend; Ordnung und Nettigkeit durchaus und überall vorherrschend! Seine Geräthschaften, wie seine Handschrift, seine Gärten und Waldungen, wie das kleinste Zubehör seines Schreibtisches, den Stempel des besonnenen, maßhaltenden, wohlgeordneten Geistes tragend, dem es angehörte.

Hier musste man ihn sehen, hier unter Blumen und Lauben [...], oder auch an heitern Wintertagen, wenn die kleine trauliche Gesellschaft, welche er gern um sich versammelt sah, in hellen Mittagsstunden mit ihm hinausfuhr, und dann im Gewächshause abwechselnd vorgelesen ward [...].“

An diesen, für das Verfassen von Geistesprodukten so außerordentlich förderlichen Ort kam Weber eher durch einen Zufall. Am 1. September 1812 war er von Berlin kommend in Leipzig eingetroffen und suchte dort zunächst den Verleger Ambrosius Kühnel, dann den Redakteur der *AmZ*, Friedrich Rochlitz, auf – aber, wie es im Tagebuch heißt: „wie ich immer *Malheur* in solchen Dingen haben muß, so war auch er heute Früh abgereiset nach Ermlitz, bey Skeidiz“. In der Tat fuhr Rochlitz just an diesem Tag zusammen mit Apel (nach dessen Tagebuch allerdings erst nachmittags) hinaus nach Ermlitz²⁴. Rochlitz gehörte im übrigen wie Friedrich Kind zu Apels Mitschülern an der Leipziger Thomasschule, so daß beide eine langjährige, enge Freundschaft verband, obwohl Apel Rochlitz später durchaus kritisch sah, wie er 1816 in einem Brief an Miltitz äußert:²⁵

²³ *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 10, Nr. 274 (14. November 1816), S. 1093-1095. In dem gleichen Periodikum war bereits in Nr. 222 (14. September 1816), S. 887 unter dem Titel „Ein Ehrengedächtniß“ ein kurzer Nachruf von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué erschienen.

²⁴ Vgl. das im Besitz von Gerd-Heinrich Apel erhaltene Tagebuch, 1. September 1812. Herrn Apel sei an dieser Stelle sehr herzlich für Kopien der auf Weber bezogenen Tagebucheinträge gedankt.

²⁵ Brief vom 12. Mai 1816, publiziert bei Otto Eduard Schmidt, *Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik*, Leipzig 1908, S. 178.

„R.[ochlitz] könnte mehr seyn als Künstler und Kritiker als er wirklich ist. Er hat sich immer von seiner frühesten Zeit an etwas fürnehmes aneignen wollen, und dieses Streben setzt immer eine innre dunkel gefü[h]lte Unzufriedenheit des Menschen mit dem voraus, was (er) wirklich ist, und dieser Zweifel, ob seine Natur den möglichen Anforderungen einer Idee oder eines ideenreichen Menschen genügen möge, drückt sich natürlich im Urtheil durch Unsicherheit aus, die sich bei einem Anflug von Weltklugheit gern als vornehmisirendes Ablehnen ausspricht, so ist die Form der Urtheile ungefehr: Der Schnee ist in der That recht glänzend rein und farblos, indessen kann man nicht ganz in Abrede stellen, dass seine Weisse doch beinah an das Uibertriebene, um nicht zu sagen, an Karikatur gränzt.“

Eigentlich suchte Weber also den hier so treffend charakterisierten Rochlitz, und so heißt es am 3. September 1812 im Tagebuch: „Früh um 7 Uhr nach Ermeliz gefahren. und um 10 Uhr bey *Dr: Apel* und Rochliz angekommen. Große Freude. viel geschwazt und gespielt *pp* [...] um 4 Uhr mit Rochliz nach Konnewitz gefahren [...]“. Näheres über diese erste Ermlitzer Begegnung erfahren wir aus Apels Tagebuch, wo es zum gleichen Tage heißt: „Vormittag kam *KapM. Maria vWeber* Rochlitz zu besuchen und abzuholen. Er spielte eine neue Sonate, ungeheuer schwer, wegen Vielstimmigkeit, indessen fiel mir ein: *Sonate que me veux tu?* Nachmittag fuhren beide zurück“.

Weber spielte auf Apels Brodmann-Flügel²⁶ (also auf dem Typus des Klaviers, den Weber später selbst besaß) seine im August 1812 vollendete erste Klaviersonate in C-Dur, bei deren eigenwilliger Faktur und Formgebung es nicht verwundern kann, daß Apel davon verwirrt war und ihm die berühmte Frage Fontenelles in den Sinn kam, mit der immer wieder die Zweifel an der Aussagefähigkeit eines reinen Instrumentalstückes artikuliert wurden – der abrupte Beginn dieser Sonate ist selbst so etwas, wie die Formulierung einer offenen Frage und das Werk bei einmaligem Hören kaum zu erfassen. – Wenn man nach den Gegenständen der sonstigen Ermlitzer Unterhaltung sucht, so gibt wiederum das Tagebuch Hilfe. Apel arbeitete in diesen Tagen einerseits an seiner berühmten *Metrik*, andererseits las er die *Undine* seines Freundes Fouqué – beides Dinge, die Weber sehr interessiert haben dürften²⁷.

²⁶ Der um 1800 zu datierende Hammerflügel der Firma Joseph Brodmann befindet sich heute wieder in Ermlitz.

²⁷ Vgl. Apels Tagebuch vom 2. September 1812: „Ich arbeitete in den Morgenstunden etwas an der *Metrik*. dann musicirt. Nachmittag *Undine* gelesen“.



Ermlitzer Hammerflügel der Firma Joseph
Brodmann in Wien, um 1800

Der 3. September 1812 blieb zwar der einzige Tag eines Besuchs von Weber in Ermlitz, mit Apel traf er aber noch mehrfach zusammen, dann jedoch in Leipzig. Dort arbeitete er an Silvester 1812 beim Musikdirektor Johann Philipp Christian Schulz an der Instrumentation seines in Gotha nachkomponierten Duetts zum *Abu Hassan* und ging danach zu Dr. Apel: „er las mir sein jüngstes Gericht vor. trefflich. dann wurde viel gespielt und gesungen, aus *Silvana p p p* und dann froh bey Tische geseßen bis das Jahr sich empfahl. *adieu*“²⁸. Die Eintragung zum 1. Januar 1813 beginnt entsprechend: „das neue Jahr begrüßt bey Dr:

Apel“. Noch einmal war Weber zu Gast bei Apel am Sonntag, den 3. Januar 1813. Eine vorherige Begegnung, am 29. Dezember des alten Jahres, erwähnt Apel in seinem Tagebuch: „*Marie vWeber* besuchte mich früh. ich war immer noch nicht ganz wohl und konnte wenig ausgehn“. Rückblickend schrieb Weber am 26. Januar 1813 an Gottfried Weber: „Mit Rochlitz, Apel, Schulz *pp* verlebte ich manche schöne Stunden [...]“.

²⁸ Das Autograph zu Apels Oratoriumstext *Das Jüngste Gericht* [eigentlich *Das Weltgericht*] besaß übrigens später Rochlitz, der den Text 1820 in der *AmZ* veröffentlichte, nachdem Friedrich Schneider ihn komponiert hatte, vgl. *Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v. J. 1820. N.° 11* (zwischen Sp. 188 und 189 eingefügt). In Apels eigenem Tagebuch heißt es zu dieser Begegnung am 31. Dezember 1812: „Abends waren Wendler, [...] Schulz und Maria von Weber [am Rand notiert: „auch D. Kluge“] bei mir zum Sylvesterabend. [...] Wir blieben zusammen bis Nachts um zwei.“

4. Apels und Kinds *Freischütz*

Es hat in der Weber-Literatur langatmige Auseinandersetzungen um die Vorlagen des *Freischütz*-Librettos gegeben, die wesentlich durch Friedrich Kinds eigene Schilderung der angeblichen Vorgeschichte in seinem 1843 erschienenen *Freischütz-Buch* verursacht wurden²⁹. Eine Wiederholung dieser Fakten ist daher verzichtbar³⁰. Wichtiger scheint es, wenigstens andeutungsweise auf einige Punkte hinzuweisen, die dazu beitragen könnten, vor dem Hintergrund der Persönlichkeit Apels und seines literarischen Schaffens manches in diesem Libretto anders wahrzunehmen.

Dabei soll unbestritten bleiben, was noch jüngst der Schriftsteller Steffen Kopetzky beim Versuch, neue Zwischentexte für konzertante Aufführungen des *Freischütz* zu schreiben, bemerkte: „Kinds Text [...] ist nicht so schlecht wie sein Ruf. Er ist sprachlich, vor allem in den Dialogen, kein Vergnügen – aber dramaturgisch ist er perfekt gebaut“³¹.

Andererseits ist auch unbestreitbar, daß Kind die meisten Elemente seines Dramas von Apel übernommen hat. Lediglich der tragische Ausgang, der zwar in eine 1821 in Wien erschienene Schauspielfassung der Apelschen Geschichte übernommen wurde³², für ein Singspiel jedoch unpassend schien, mußte vermieden werden. Daneben schreibt sich Kind besonders die in der Endversion unzureichend durchgeführte Gestalt des Eremiten als eigene Erfindung zu³³. Bei seinen Übernahmen aus der Apelschen Vorlage scheint

²⁹ *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand mit August Apels Schattenrisse, siebenunddreißig Original-Briefen und einem Facsimile von Carl Maria von Weber, einer biographischen Novelle, Gedichten und andern Beilagen. Von Friedrich Kind*, Leipzig: G. J. Göschen, 1843, dort S. 63ff., zu Apel vgl. speziell S. 78ff. Das *Gespensterbuch* ist dort sogar genannt, auf S. 119 heißt es zu dem Gespräch mit Weber: „Ich hielt ihm das Gespensterbuch hin „Apels Freischütz!“ Er kannte ihn; er war ergriffen“.

³⁰ Verwiesen sei stellvertretend auf Felix Hasselberg, *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen*, Berlin 1921. Zu neueren Arbeiten vgl. u. a. Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers „Freischütz“ im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990 und Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper (Weber-Studien, Bd. 2)*, Mainz u. a. 1994.

³¹ „Statt Dialoge Blankverse?“, im Programmheft zur konzertanten Aufführung des *Freischütz* in der Kölner Philharmonie am 24. Juni 2001, Köln 2001, S. 16 bzw. im Booklet zur *Freischütz*-Einspielung unter Bruno Weil von 2001 (deutsche harmonia mundi 05472 77536 2), S. 18.

³² *Der Freischütz. Trauerspiel in fünf Aufzügen von F. Grafen von Riesch. Wien, bei Tendler und Manstein. 1821.*

³³ Vgl. *Freischütz* (wie Anm. 29), S. 120f. Dort gibt Kind als Quelle auch seine frühere Erzählung *Die Jägersbräute* an, die als Nr. 24 in der Sammlung *Roswitha*, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, Bd. 3, 1813, S. 113ff. erschien.

mir jedoch wichtig, daß Kind mit den Intentionen Apels und mit dessen übrigen schriftstellerischen Erzeugnissen eng vertraut war, d. h. in diesem Falle vor allem mit den bis 1815 bei Göschen erschienenen fünf Bändchen des *Gespensterbuchs*, mit Apels weiteren Erzählungen und mit dem 1809 erschienenen Trauerspiel *Kunz von Kauffung*³⁴.

Apel selbst berichtet davon, wie er mit 17 Jahren den drei Jahre älteren Kind kennenlernte und durch gemeinsame Lektüre sowie theatralische bzw. deklamatorische Versuche mit ihm in immer engere Verbindung trat, wie sie beide schon damals „das Ungewöhnliche, Geheimnisreiche“ suchten und wie er durch Kind mit den Ossianischen Dichtungen vertraut wurde³⁵. Durch Apels Arbeiten, so schreibt Amadeus Wendt, ziehe sich stets „diese Vorliebe für das Schauerlichromantische [...] hin, so wie er selbst im Leben einen gewissen Aberglauben, der ihn in die Schauertiefen des Geisterreichs lockt, mit einer Art von kindischen Furchtentzücken, bis an seinen Tod hegte“³⁶. Das gilt schon für Apels Erzählung *Die Bilder der Ahnen*, die Friedrich Kind 1805 in seiner Sammlung *Malven* veröffentlichte³⁷. Dort wird die Wirkung eines furchteinflößenden Bildes in der Ahnengalerie, das beim Herabstürzen eine junge Braut erschlägt, durch eine komplizierte Vorgeschichte, die das unseelige Wirken eines Urahns betrifft, erklärt. Dabei fällt einem unweigerlich das Ahnenbild im *Freischütz* ein, dessen zweimaliges Herabfallen Kind von Apel übernommen hat. Bei Apel ist es wahrscheinlich, daß dies eine Anspielung auf die eigene ältere Erzählung ist, denn auch im *Gespensterbuch* wird mehrfach auf andere Geschichten Bezug genommen, und die Sammlung als Ganzes ist keine bloße Aneinanderreihung von Erzählungen, sondern zugleich eine Diskussion des Phänomens der „Gespenstererscheinungen“³⁸. Robert Stockhammer spricht im Nachwort zu seiner Auswahl-Ausgabe im Insel-Verlag von

³⁴ *Kunz von Kauffung. Trauerspiel in fünf Akten*, Leipzig: C. G. Weigel, 1809.

³⁵ Apel, Tagebuch, 1788f.

³⁶ Amadeus Wendt über August Apel, in: *Zeitgenossen*, Dritter Band, Vierte Abteilung, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1818, S. 171-182, Zitat S. 176. Zum *Gespensterbuch* heißt es ebd.: „In letzterem sind ausschließlich Novellen in schauerlichem Styl, unter welchen einige, wie der *Freischütz* und das stille Kind, klassisch geworden sind.“

³⁷ *Malven*, hg. von Friedrich Kind, Züllichau u. Freistadt, Bd. 1, 1805, dort als 2. Stück auf S. 95ff.

³⁸ Darauf hat bereits Ziemke (wie Anm. 12, S. 91) hingewiesen, der zugleich belegt, daß viele der Erzählungen auf direkte Vorbilder zurückgehen. Mehrfach sind die von Otto vom Graben zum Stein verfaßten *Unterredungen von dem Reiche der Geister zwischen Andrenio und Pneumatophilo*, Leipzig 1730, als Vorlage herangezogen worden.

der „Vernetzung der Texte untereinander“³⁹, und in diesem Sinne findet man immer wieder ähnliche Elemente als Spiegelung oder Kontrast des bereits Bekannten. In dem Märchen *Der Brautschmuck* z. B. gibt es eine Erzählung von der „Urältermutter, Namens Ursula“, die in der formalen Einbindung ganz an den Urältervater Kuno erinnert. Im anonym erschienenen Trauerspiel *Kunz von Kauffung*, in dem sich Apel fast Hitchcock-artig als Person namens „Apel von Vitzthum, Herzog Wilhelm’s Geheimrath“ eingebaut hat, gibt es statt des „schwarzen Jägers“ einen „Schwarzen Ritter“, der sich wie Samiel im Laufe des Stückes immer wieder warnend bzw. unheilverkündend einstellt⁴⁰. So scheinen mir – jedenfalls nach oberflächlicher Beobachtung – in Apels Geschichten viele Dinge nicht nur das zu sein, als was sie beim ersten Blick erscheinen, sondern sich in einem Beziehungsgeflecht zu befinden, das sie mit einem „Mehr“ an Bedeutung auflädt, d. h. die Gegenstände sind nicht bloß sie selbst, sondern in ihnen wohnt oft eine verborgene Geschichte, die bis in die Gegenwart hineinwirken kann⁴¹.

Vielleicht sollte man das Libretto des *Freischütz* einmal vor diesem Hintergrund untersuchen, statt das Augenmerk nur auf die Suche nach Vorbildern für Kinds Dramatisierung bzw. Apels Erzählung zu richten. In der Konstellation *Ermlitz, Apel, Freischütz, Kind und Weber* scheint mehr Entdeckenswertes zu stecken, als dies bisher den Anschein hatte. Und so ist zu hoffen, daß auch das Kultur-Gut Ermlitz bald wieder ein „Mehr“ an Bedeutung erhält und in ihm weitere Forschungen möglich werden, denn so viel scheint mir gewiß: August Apel ist einer der unterschätzten Geister des frühen 19. Jahrhunderts. Aber dieses Schicksal teilt er mit seinem Besucher in Ermlitz, mit dem Komponisten seines durch Kind dramatisierten *Freischütz*.

³⁹ *Gespensterbuch*, hg. von Johann August Apel und Friedrich Laun, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Robert Stockhammer, Frankfurt am Main u. Leipzig 1992, S. 284.

⁴⁰ Vgl. *Kunz von Kauffung* (wie Anm. 34), S. 44, 78, 112 und 148.

⁴¹ Dies ist vermutlich auch der Grund, warum Apels Personencharakteristik von Ziemke „sehr dürftig“ genannt werden kann, da den Erzähler „garnicht die Menschen um ihrer selbst willen, sondern nur soweit sie Träger von Handlungen oder Ideen sind“ interessierten; daher gäbe es bei ihm „keine Individuen, sondern nur Typen [...]“; sie begegnen uns in entsprechenden Erzählungen immer wieder unter neuem Namen“ (Ziemke, wie Anm. 12, S. 93).

Die Webers in Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und zur regionalen Theatergeschichte¹

zusammengestellt von Frank Ziegler, Berlin

Auf die Frage: War Carl Maria von Weber je in Lauchstädt? kann man bestenfalls mit: Vielleicht! antworten. Die Quellenlage dazu ist äußerst dürftig und Webers Autobiographie aus dem Jahr 1818 bietet kaum eine Hilfe: Für die Zeitspanne zwischen der Geburt 1786 in Eutin und dem Aufenthalt in Hildburghausen 1796/97 erschöpfen sich die topographischen Angaben in dem gleichzeitig nichts- wie vielsagenden Satz: „Eigenthümliche Neigung bestimmte meinen Vater zuweilen, seinen Aufenthaltsort zu wechseln.“² Tatsächlich sah Franz Anton von Weber das Glück seiner Familie, nachdem er im Frühjahr 1787, etwa ein halbes Jahr nach Geburt seines Sohnes Carl, auf seine Position als Eutiner Stadtmusikus verzichtet hatte, auf den Bühnenbrettern. Und so zogen die Webers, mal unter eigener Regie als „Webersche Schauspielergesellschaft“, mal als Angehörige fremder Truppen fast zehn Jahre lang auf dem Thespiskarren quer durch das Heilige Römische Reich Deutscher Nation: von Hamburg bis Salzburg. Bevorzugte Region für die Weberschen Künste war der fränkisch-thüringische Raum: Zwischen September 1789 und Juni 1794, also in nicht einmal fünf Jahren, sind u. a. Aufenthalte in Meiningen, Nürnberg, Erlangen, Ansbach, Bayreuth und Weimar bezeugt – der kleine Carl Maria (er war zwischen knapp drei und sieben Jahren alt) dürfte kaum in einem dieser Orte heimisch geworden sein.

Von Weimar aus ergibt sich die Verbindung nach Lauchstädt, denn Webers Mutter kam am 21. Juni 1794 als Mitglied der Weimarischen Hoftheater-Gesellschaft in das seinerzeit sächsische Kurbad, das sie knapp zwei Monate später, am 12. August, wieder verließ³. Bereits im Anstellungs-Vertrag Geno-

¹ Der Aufsatz basiert auf einem Vortrag des Verfassers anlässlich der Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. am 4. September 2004 in Ermlitz. Der zweite Teil der Ausführungen über Webers Halle-Besuch im Jahre 1820 wird zu einem späteren Zeitpunkt veröffentlicht.

² *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden und Leipzig 1828, Bd. 1, S. VI.

³ Die Weimarer Hoftheater-Gesellschaft reiste am 20. Juni von Weimar ab und gab am 22. Juni ihre erste Vorstellung in Lauchstädt; vgl. *Rheinische Museen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste*, Mannheim, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 3, 11. Stück, S. 273 (zur Abreise) sowie Carl August Hugo Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes*

vefa von Webers, den Goethe am 19. März 1794 unterzeichnete, war die Rede davon, daß das Ensemble des Weimarer Hoftheaters „vom Ausgange des Monats Juni bis Michaelis“ (= 29. September) 1794 auswärts spielen werde⁴; die Abstecher gingen wie üblich nach Lauchstädt (Aufführungen 22. Juni bis 10. August) und Erfurt (14. September bis 5. Oktober) sowie – erstmals in diesem Jahre – nach Rudolstadt (18. August bis 10. September)⁵.

Zum Weimarer Engagement von Webers Mutter hatten vermutlich familiäre Kontakte geführt: am dortigen Theater waren Jeanette Weyrauch, eine Tochter Franz Anton von Webers aus erster Ehe, und deren Mann Vincent Weyrauch angestellt⁶. Beide planten allerdings bereits im Dezember 1793 gemeinsam mit weiteren Weimarer Ensemblemitgliedern für das bevorstehende Osterfest einen Wechsel nach Frankfurt am Main⁷. Für Genovefa von Weber eröffnete sich damit die Chance zur Anstellung an einem Hoftheater, denn mit Jeanette Weyrauchs Abgang wurde in Weimar das Fach der ersten Sängerin frei.

Etwa zur selben Zeit sah Franz Anton von Weber für seine eigene Theatergesellschaft in Bayreuth kaum mehr eine Zukunft. Aus den Tagebüchern der Caroline von Flotow, einer jungen Bayreutherin, geht hervor, daß während der zweiten Bayreuther Spielzeit der Weberschen Gesellschaft (ab

Leitung 1791-1817 (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 1), Hamburg und Leipzig 1891, S. 14f. (Vorstellungen). Das Datum der Abreise von Lauchstädt nach Rudolstadt überliefern die Rheinischen Musen, Jg. 1, Bd. 1, H. 3, 11. Stück, S. 261.

⁴ Samuel Geiser, „Goethe und die Mutter Carl Maria von Webers. Erstveröffentlichung eines Theatervertrags zwischen dem Weimarschen Theater und Genovefa von Weber (1794), nach der Handschrift Goethes“, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 97, Nr. 5 (1. Mai 1957), S. 177. Geiser hatte das Original des Vertrages in London erworben (vgl. Brief an Hans Schnoor vom 9. Oktober 1965; *D-B, N. Mus. Nachl.* 126a, Ordner 61); später im Besitz von Walter Henn; vgl. Walter Henn, „Warum ich Autographen sammle“, in: *Bunte Blätter. Klaus Mecklenburg zum 23. Februar 2000*, hg. von Rudolf Elvers und Alain Moirandat, Basel 2000, S. 84.

⁵ Den Vertrag bezüglich der Auftritte in Rudolstadt unterzeichnete Goethe am 12. Mai 1794; vgl. Gotthold Sobie, „Die Geschichte des Rudolstädter Theaters im Abriß“, in: *Rudolstädter Heimathefte. Beiträge zur Heimatkunde des Kreises Rudolstadt*, Jg. 3, H. 1 (Januar 1957), S. 5f.

⁶ Vgl. Frank Ziegler, „Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte“, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 65-69.

⁷ Vgl. *Zeitung für Theater und andre schöne Künste*, Leipzig 1793/94, 12. Stück, S. 258.



Lauchstädt, Lithographie (1835) aus *Saxonia*, Bd. 2, Nr. 10, Beilage 1

1. Oktober 1793) der Publikumszuspruch drastisch nachließ; schon am 15. Oktober 1793 fiel der Flotow die „Leere des Hauses“ auf, und auch am 10. Januar 1794 bemerkte sie: „Übrigens war das Schauspielhaus leer, u. gewiß nicht 50. Personen da.“⁸ Vater Weber sah sich zur äußersten Sparsamkeit gezwungen, um den Betrieb gewährleisten zu können, aber gerade dadurch kam sein Wirken zusätzlich in Mißkredit. Nach der Bayreuther Erstausführung der Mozartschen *Zauberflöte* am 20. Dezember 1793 notierte die Flotow enttäuscht:⁹

„Man hatte schon lange Zeit viel von der Schönheit dieser Oper gesprochen, u. sich sehr auf die Aufführung gefreut, fand aber seine Erwartung bey weitem nicht erreicht. Die Kleidung u. Decoration, war nichts

⁸ Flotow-Tagebücher, Privatvermögen der Freiherrlich von Lindenfels'schen Forstverwaltung, Schloß Thumsenreuth, Jg. 1793, Bl. 80b^v (Vorstellung von Ifflands *Hagestolzen*) bzw. Jg. 1794, Bl. 85b^v (Hagemanns *Otto der Schütz*). Herrn Dr. Bertold Freiherr von Lindenfels sei herzlich für die Genehmigung zur Einsichtnahme und Übertragung gedankt.

⁹ Ebd., Jg. 1793, Bl. 83a^v.

weniger als prächtig [...]. Das ganze hätte sich wohl weit besser angenommen, wenn nicht die übertriebene Sparsamkeit des H. v. Weber, überall durchschimmerte.“

Das Webersche Familien-Theaterunternehmen drohte einmal mehr (wie bereits im April 1790 in Meiningen und im September 1792 in Nürnberg) finanziell zu scheitern, und der Direktor mußte nach Alternativen suchen. Nach einer erfolglosen Bewerbung um die Übernahme des Augsburger Theaters¹⁰ nahm er daher Ende 1793 Verhandlungen mit dem Schauspieler Daniel Gottlieb Quandt auf, der die Webersche Truppe in Bayreuth übernehmen wollte, um als Impresario in Franken Fuß zu fassen¹¹. Die Übergabe der Weberschen Gesellschaft an Quandt fand zwischen dem 24. und 28. März 1794 statt¹², kurze Zeit nach Genovefas Vertragsabschluß für Weimar.

Fraglich ist, wann genau Franz Anton und Genovefa von Weber mit dem kleinen Carl von Bayreuth nach Weimar übersiedelten. Vermutet wird zumeist, daß sie die nunmehr Quandtsche Truppe auf ihrer Reise nach Hildburghausen am 15./16. Mai¹³ begleiteten, um von dort alleine nach Weimar weiterzufahren; Belege für diese Annahme gibt es allerdings nicht¹⁴. Carl

¹⁰ Vgl. Karl-Maria Pisarowitz, „Genoveva von Weber-Brenner“, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, hg. von Götz Freiherrn von Pölnitz, Bd. 6 (*Schwäbische Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte*, Bd. 3/6), München 1958, S. 439.

¹¹ 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 und 19), Berlin 1912, Bd. 1, S. 79.

¹² Vgl. *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 1, 2. Stück, S. 42, Bayreuther Notiz vom 29. März: „Unser Theater hat izt eine Total-Reform erhalten. Herr von Weber hat die Gesellschaft an Hrn. Quandt [...] übergeben.“ Die letzte Vorstellung unter Webers Leitung dürfte Jüngers Lustspiel *Er mengt sich in alles* am 24. März gewesen sein (Nachweise: Theaterzettel *D-Mbs*, Rar 4589, Nr. 85 sowie Weilen, wie Anm. 11, Bd. 1, S. 81); die Darbietung des Trauerspiels *Natur und Liebe im Streit* von B. C. d'Arien am 28. März fand schon unter Quandts Direktion statt (Nachweis: Flotow-Tagebücher, wie Anm. 8, Jg. 1794, Bl. 92a^v). In einer Meldung vom 5. April wird zudem von der Übergabe der Leitung „in der vorvorigen Woche“ berichtet; vgl. *Bayreuther Zeitung* 1794, Nr. 43 (10. April), S. 296.

¹³ Vgl. Weilen (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 82 sowie *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 2, 6. Stück, S. 139, Bayreuther Notiz vom 17. Mai: „Den 15ten reiste die bishero seit dem October verflossenen Jahres hier gewesene Schauspieler-Gesellschaft unter der Direction des Herrn Quandt nach Hilburghausen [sic] ab.“

¹⁴ Die *Hildburghäusischen wöchentlichen Frag- und Anzeigen auf das Jahr 1794* (S. 165) melden die Ankunft der Quandtschen Truppe am 16. Mai, erwähnen die Mitglieder der Gesell-

Ludwig Costenoble, der zu Quandts Gesellschaft gehörte, erinnert sich in Zusammenhang mit Hildburghausen lediglich an Edmund von Weber als Kollegen; Franz Anton und Genovefa von Weber erwähnt der Schauspieler nur in Bayreuth¹⁵. Möglicherweise machte Vater Weber noch einen Umweg über Nürnberg – wohl gemeinsam mit seinem ältesten Sohn Fridolin, der nach seiner Schauspieler-Tätigkeit im Ensemble des Vaters¹⁶ offenbar wieder zu seiner Frau und deren wohlhabenden Eltern zurückkehrte¹⁷. Dann könnte jener „Herr von Weber aus Nürnberg“, der am 6. Juni 1794 in Hildburghausen eintraf und im Gasthaus „Weißer Schwan“ abstieg¹⁸, eventuell Franz Anton von Weber mit Frau und Sohn auf der Durchreise nach Weimar gewesen sein. Nürnberg ist schließlich auch im Weimarer Anstellungsvertrag Genovefas genannt, die dort als „Madame Weber, so gegenwärtig in Nürnberg“ bezeichnet wird¹⁹. Sicher ist lediglich, daß Genovefa von Weber am Montag, dem 16. Juni, in Weimar als Constanze in Mozarts *Entführung aus dem Serail* debütierte, zwei Tage später spielte sie in Hagemanns Schauspiel *Otto der Schütz* die Elisabeth²⁰ – damit endete bereits die Weimarer Spielzeit. Die *Rheinischen Musen* melden kurze Zeit später:²¹

schaft jedoch nicht einzeln: „Angekommene und durchpaßirte Personen. [...] Den 16. May. [...] Herr Schauspieldirector Quandt und dessen Gesellschaft aus Bayreuth, log. in der Schwane.“ Das angegebene Gasthaus war der „Weiße Schwan“; für die diesbezüglichen Mitteilungen (auch zu Anm. 18) danke ich Herrn Ingward Ullrich aus Hildburghausen herzlich.

¹⁵ Vgl. Weilen (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 80-83.

¹⁶ Vgl. *Zeitung für Theater und andre schöne Künste*, Leipzig 1793/94, 8. Stück, S. 168: „Personalbestand der von Weeberschen Gesellschaft, zu Baireuth.“

¹⁷ Seine Frau Barbara (Babet) von Weber, geb. Wild, richtete am 14. November 1793 von Nürnberg aus eine Anfrage an Goethe, ob ein Engagement Fridolin von Webers am Weimarer Theater möglich sei – offenbar vergeblich; vgl. *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*, hg. von Karl-Heinz Hahn, Bd. 1, Weimar 1980, S. 263, Nr. 793 (dort fälschlich auf Edmund von Weber bezogen).

¹⁸ Vgl. *Hildburghäusische wöchentliche Frag- und Anzeigen auf das Jahr 1794*, S. 187: „Angekommene und durchpaßirte Personen. [...] Den 6. Juni. Herr von Weber aus Nürnberg, log. in der Schwane.“

¹⁹ Vgl. Geiser (wie Anm. 4), S. 177. Der Vertrag ist mit 19. März 1794 datiert; an diesem Tag stand Genovefa in Bayreuth als Amor in Martin y Solers *L'arbore di Diana* auf der Bühne (Nachweise: Theaterzettel *D-Mbs*, Rar 4589, Nr. 82 sowie Weilen, wie Anm. 11, Bd. 1, S. 81). Trotz dieser offensichtlichen Ungenauigkeit könnte die Vertrags-Notiz auf eine geplante Reise nach Nürnberg vor Antritt des Weimarer Engagements hinweisen.

²⁰ Theaterzettel in Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek (*D-WRa*), ZC 121.

²¹ *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 3, 11. Stück, S. 261.

„Frau v. W e b e r, die Direktrise [sic] ist beim Weimarischen Theater angekommen, sie soll Mad. Weirauch ersezzen. Nach ihren Debüts zeigt sie eine bewundernswürdige Präentionslosigkeit. Ihr Mann will indeß in Weimar privatisiren.“

Dabei ist die Einschätzung der Genovefa als unprätentiös zwar ein freundliches Kompliment für ihren Charakter, in künstlerischer Hinsicht allerdings nichtssagend, so daß fraglich erscheint, ob ihre Debüts tatsächlich erfolgreich waren.

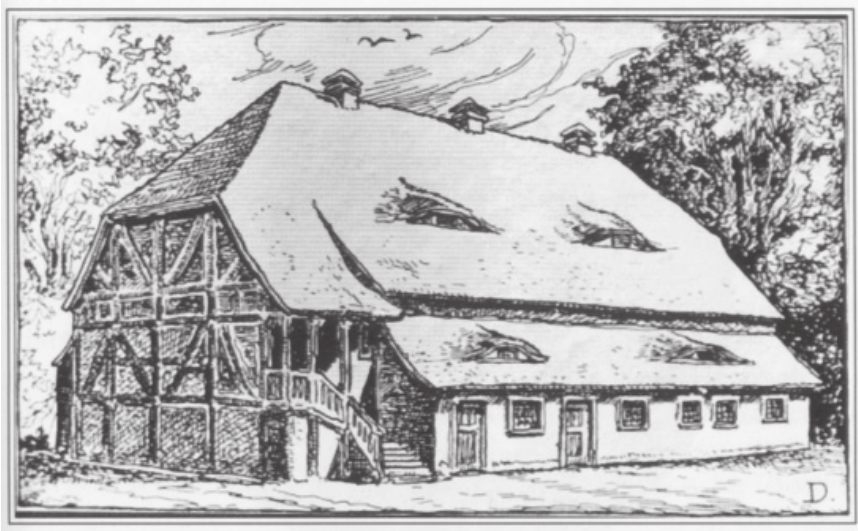
Die Tradition, daß ein Weimarer Ensemble während der Badesaison – also zwischen Mitte Juni und Mitte August – in Lauchstädt gastierte, ging bereits auf die Gesellschaft von Joseph Bellomo zurück, für die der Prinzipal dort 1785 einen Theaterneubau hatte errichten lassen. Sie wurde auch 1791 von der neu gegründeten Weimarer Hoftheatergesellschaft unter Goethes Leitung weitergeführt, nachdem man Bellomo das Lauchstädter Komödienhaus für 900 Taler abgekauft hatte²². Anton Genast betont, daß das Bad besonders „vom sächsischen Adel und leipziger Patricierfamilien sehr besucht wurde“²³. Ähnlich erwähnt ein Reisender im August 1786, er habe in Lauchstädt „einen ansehnlichen Theil des Dresdner Adels“ angetroffen²⁴. Zudem fanden sich bei den Theatervorstellungen zahlreiche Hallenser Studenten ein, denn in der nahegelegenen Universitätsstadt, einer Hochburg des Pietismus, waren Schauspielaufführungen verboten; Friedrich der Große nahm im Sommer 1771 die „von dem Comoedianten Döbb[e]lin mit seiner Troupe jüngsthin [in Halle] veranlaßte[n] [...] Unordnungen“ zum Anlaß, „fürs Künftige alle öffentlichen Schauspiele auf Unsern Universitaeten, und in deren Nachbarschaft“ zu untersagen²⁵. Man duldete daher noch bis zur napoleonischen

²² Otto Nasemann, *Bad Lauchstädt* (*Neujahrsblätter*, hg. von der Historischen Commission der Provinz Sachsen, Nr. 9), Halle 1885, S. 28. An anderer Stelle ist die Ablösesumme für das Gebäude samt Ausstattung zusammen mit der Schauspiel-Konzession mit 1200 Talern angegeben; vgl. Julius Zeitler (Hg.), *Goethe-Handbuch*, Bd. 2, Stuttgart 1917, S. 420.

²³ Mitteilungen von Anton Genast in: Eduard Genast, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers*, Bd. 1, Leipzig 1862, S. 76.

²⁴ „Briefe des Herrn von F. auf einer im Julius 1786 ausgetretenen [sic] Reise aus Deutschland, durch Ungarn, nach dem Königreich Taurien“, in: *Journal von und für Deutschland*, Jg. 3 (1786), Nr. 10, S. 338.

²⁵ Vgl. Günter Meyer, *Hallisches Theater im 18. Jahrhundert* (*Die Schaubühne*, Bd. 37), Emsdetten 1950, S. 60; s. a. Arno Paul, „Das Lauchstädter Theater zur Goethe-Zeit und seine Beziehungen zur Studentenschaft“, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Bd. 67, Heft 1, Heidelberg 1973, S. 85.



Das alte (Bellomosche) Theater in Lauchstädt, Rekonstruktions-Zeichnung

Besetzung 1806 weder Auftritte reisender Gesellschaften innerhalb der Stadtmauern noch den Besuch von Vorstellungen außerhalb Halles durch die Einwohner der Stadt²⁶. Doch Verbotenes lockt bekanntlich besonders, und so berichtet ein Besucher im Jahre 1787, das Lauchstädter Theater sei „an Tagen, wo Trauerspiele gegeben wurden, gedrängt voll – besonders von Hallischen Studenten.“²⁷ Die Leidenschaft der Jung-Akademiker fürs sogenannte ‚Komödienlaufen‘ konnte so Manchem zum Verhängnis werden, allerdings weniger wegen des Theaterverbots als aufgrund der finanziellen Belastungen. Denn „durch den verführerischen Reitz der Nähe des Orts und des Schauspiels“ wurden die Studenten im Sommerbad, wie ein Kritiker 1787 mahnte, „zu Ausgaben verleitet, die sie den ganzen Winter hindurch fühlen müssen“²⁸.

²⁶ Vgl. Siegm. von Schultze-Galléra, *Die Stadt Halle. Ihre Geschichte und Kultur*, Halle/Saale 1930, S. 225.

²⁷ W. L. v. P., „Bemerkungen auf einer Reise nach Lauchstädt nebst einigen Nachrichten von dem dasigen Bade. Im Jahr 1787“, in: *Journal von und für Deutschland*, Jg. 5 (1788), Nr. 3, S. 261.

²⁸ Salomo Schorcht, *Lauchstädt, ein kleines Gemählde an Herrn D. H. in Z., o. O., 1787*, S. 55f., zit. nach: Heinrich Reinhold, *Bad Lauchstedt_[,] seine literarischen Denkwürdigkeiten und sein Goethetheater nach Berichten der Zeitgenossen dargestellt*, 2. verb. Auflage, Halle/Saale 1914, S. 62.

Selbst das *Hallische Adreß-Verzeichniß* von 1804 warnte vor Lauchstädt; es sei „ein wahrer Verderb für das Finanzwesen der Studenten“²⁹. Aber solche Einwände taten dem Vergnügen keinen Abbruch, und so beschreibt Salomo Schorcht 1787 regelrechte ‚Prozessionen‘ zu Theateraufführungen im benachbarten Kurbad: „Eine Kette von Reutern, Fußgängern und Wagen dehnte sich auf dem ganzen Wege aus, und das eine Ende davon war Lauchstädt, und das andere Halle.“³⁰ Achim von Arnim verbrachte im „seligen Lauchstädt“³¹ sowohl während seiner Studentenzeit in Halle 1798-1800 als auch bei seinem Halle-Besuch 1806 glückliche Stunden. Ihn faszinierte das „bunte Gewühl der Schauspieler und Studenten“³², der ganze Ort schien ihm „ein Paradies“³³, dem er in seinem Schauspiel *Halle und Jerusalem* sogar ein literarisches Denkmal setzte³⁴.

Besonders aus den Jahren 1805/06 liegen begeisterte Schilderungen vor, etwa vom dänischen Literaten Adam Oehlenschläger und von Karl August Varnhagen von Ense³⁵. Auch Eichendorff, der in diesen Jahren als Hallenser Student mehrfach das drei Stunden entfernte Lauchstädt besuchte, schwärmte:³⁶

²⁹ Zit. nach Reinhold (wie Anm. 28), S. 63. Ähnliche Warnungen in *F. C. Laukhards [...] Leben und Schicksale, von ihm selbst beschrieben*, Bd. 2, Halle/Saale 1792, S. 114f. sowie Bd. 5, Halle/Saale 1802, S. 58-62 und 310.

³⁰ Zit. nach Reinhold (wie Anm. 28), S. 66.

³¹ Brief von Arnim an Clemens Brentano vom 1. Juli 1807; vgl. Achim von Arnim, Clemens Brentano, *Freundschaftsbriefe*, vollst. krit. Edition von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main 1998, Bd. 1, S. 406.

³² Brief an Bettine Brentano vom 12. Juli 1806; vgl. *Bettine und Arnim. Briefe der Freundschaft und Liebe*, hg. von Otto Betz und Veronika Straub, Bd. 1, Frankfurt am Main 1986, S. 68. Die zitierte Passage bezieht sich auf den Lauchstädt-Besuch Arnims am 11. Juli 1806. Am 17. Juli 1806 sah er dort Goethes *Egmont*; im Brief an Friedrich Carl von Savigny vom 23. Juli berichtet er, ihm sei „vor Kunst-Tiefe und Hitze die Luft“ ausgegangen; vgl. Heinz Härtl (Hg.), *Arnims Briefe an Savigny 1803-1831*, Weimar 1982, S. 34.

³³ Brief an Leo von Seckendorff vom 28. Juli 1806; vgl. Anton Kippenberg, *Katalog der Sammlung Kippenberg*, 2. Ausgabe, Leipzig 1928, Bd. 2, S. 26 (Nr. 3969).

³⁴ Ludwig Achim von Arnim, *Halle und Jerusalem. Studentenspiel und Pilgerabenteuer*, Heidelberg 1811, S. 177f. (Szene III/2).

³⁵ Vgl. Adam Oehlenschläger, *Meine Lebens-Erinnerungen. Ein Nachlaß*, Leipzig 1850, Bd. 2, S. 11 bzw. Karl August Varnhagen von Ense, *Denkwürdigkeiten des eignen Lebens (Ausgewählte Schriften von K. A. Varnhagen von Ense*, Bd. 1), 3. verm. Auflage, Leipzig 1871, Bd. 1, S. 342.

³⁶ Zu den Besuchen vgl. Joseph von Eichendorff, *Werke*, Bd. 5: *Tagebücher, autobiographische Dichtungen, historische und politische Schriften*, hg. von Hartwig Schultz, Frankfurt am Main

„Die Komödienzettel kamen des Morgens schon, gleich Götterboten, nach Halle herüber, und wurden [...] eifrigst studiert. War nun eines jener literarischen Meteore oder ein Stück von Goethe oder Schiller angekündigt, so begann sofort eine wahre Völkerwanderung zu Pferde, zu Fuß, oder in einspännigen Kabriolets, nicht selten einer großen Retirade mit lahmen Gäulen und umgeworfenen Wägen vergleichbar, niemand wollte zurückbleiben, die Reicheren griffen den Unbemittelten mit Entree und sonstiger Ausrüstung willig unter die Arme, denn die Sache wurde ganz richtig als eine Nationalangelegenheit betrachtet.“

Über die Zeit der Webers in Lauchstädt wissen wir wenig, es herrscht nicht einmal Klarheit, ob Franz Anton und Carl Maria von Weber tatsächlich mit Genovefa in den Kurort gereist waren. Im ersten Moment scheint wenig dagegen zu sprechen, zumal der verdienstvolle Weimarer Theaterchronist Satori-Neumann behauptet, Franz Anton Weber habe „gelegentlich im Theaterorchester der Filialbühnen als Geiger“ mitgewirkt³⁷, allerdings könnte Franz Anton von Weber tatsächlich einen Grund gehabt haben, einige Zeit alleine mit seinem siebenjährigen Sohn in Weimar zu „privatisiren“, während die Mutter bereits in Lauchstädt auf der Bühne stand. Zu den Lieblingsprojekten des Vaters Weber gehörte die ‚Vermarktung‘ seines Sohnes als musikalisches ‚Wunderkind‘, und offenbar bot sich in Weimar eine günstige Gelegenheit dazu. Anton Genast jedenfalls erinnerte sich gelegentlich eines Besuches bei Carl Maria von Weber in Dresden im Jahre 1817, daß dieser „in seinem achten Jahre in Weimar mit großem Glück bei Hof gespielt [...] hatte.“³⁸ Die zeitliche Angabe Genasts paßt haargenau zum Weimar-Aufenthalt des Jahres 1794; leider ließ sich bislang kein Nachweis für ein entsprechendes Auftreten bei Hofe erbringen. Ob der Erfolg, von dem Genast berichtet, in erster Linie auf außergewöhnlichen musikalischen Fähigkeiten basierte, ist fraglich. Angesichts Webers eigener Einschätzung, in seiner Ausbildung habe erst Heuschkel in Hildburghausen 1796/97 „den wahren, besten Grund zur [...] Spielart auf dem Clavier“ gelegt³⁹, scheint es kaum vorstellbar, daß

1993, S. 120f., 124f., 159-162 (Tagebuch 30. Juni und 3. August 1805, 14. Juni sowie 9., 17. und 23. Juli 1806); Zitat ebd., S. 429 (aus *Erlebtes*).

³⁷ 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. 101.

³⁸ Eduard Genast (wie Anm. 23), Bd. 2, Leipzig 1862, S. 8.

³⁹ Vgl. *Hinterlassene Schriften* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. VI.

der Knabe bereits über zwei Jahre früher in Weimar am Tasteninstrument sonderlich reüssierte. Denkbar ist freilich, daß Franz Anton von Weber, der selbst ein guter Geiger und Bratscher war, in der frühen Ausbildung seines Sohnes eher ein Streichinstrument favorisierte – schließlich war die Violine als ‚wunderkindtauglich‘ erprobt, man denke nur an Leopold Mozarts Erfolg mit seinem Vorzeigeschüler Wolfgang Amadeus oder an Johann Friedrich Reichardts 1779 erschienene fiktive Romanbiographie des Kindervirtuosen Heinrich Wilhelm Gulden⁴⁰. Leider bleiben nur Mutmaßungen, und ebenso wie Webers erstes Weimarer Konzert entzieht sich auch der mögliche Lauchstädt-Aufenthalt einer faktischen Darstellung. Es bleibt ungewiß, ob Vater und Sohn Weber gemeinsam mit Mutter Genovefa am 21. Juni nach Lauchstädt kamen, ob sie erst später dorthin nachreisten oder gar erst in Rudolstadt die Mutter wiedertrafen. Die Lauchstädter Kurlisten jedenfalls enthalten keinen Hinweis auf die Familie von Weber⁴¹, aber auch das will nichts besagen – schließlich waren sie keine Kurgäste.

Am 5. September 1794 befanden sich beide Eltern nachweislich gemeinsam in Rudolstadt, und Franz Anton von Weber klagte in einem Schreiben an Goethe vom selben Tage über die „Lasten [...], die uns die Bühnen diesen Sommer veranlasst haben“⁴² – gemeint sind die Ausgaben für die Reisen nach Lauchstädt und Rudolstadt sowie für die dortigen Unterkünfte. Die mehrfachen Orts- und Quartierwechsel waren den Theaterleuten sicherlich lästig, zumal keine der Abstecher-Bühnen zum Herzogtum Sachsen-Weimar gehörte. Vielmehr lagen alle Sommer-Spielorte des Ensembles im ‚Ausland‘: Lauchstädt in Kursachsen, Rudolstadt im Fürstentum Schwarzburg, Erfurt war kurmainzisch. Um das Chausseegeld zu sparen, mußten noch dazu unbefestigte Landwege benutzt werden, so daß die Fahrt von Weimar nach Lauchstädt einen ganzen Tag, von Lauchstädt nach Rudolstadt zwei Tage, von Rudolstadt nach Erfurt und von dort zurück nach Weimar wiederum je einen Tag dauerte⁴³. So ist wohl auch der Stoßseufzer des Weimarer Korre-

⁴⁰ [Johann Friedrich Reichardt,] *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino*, 1. Teil (mehr nicht erschienen), Berlin 1779.

⁴¹ Freundliche Nachricht von Bernd Heimühle, Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH; dort Abschriften der Kurlisten (auch „Badelisten“), Original in der Außenstelle Wernigerode des Landeshauptarchivs Sachsen-Anhalt.

⁴² Geiser (wie Anm. 4), S. 179; Original: Weimar, Thüringisches Hauptstaatsarchiv (nachfolgend: THSA), Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10000, Bl. 42f.

⁴³ Vgl. Satori-Neumann (wie Anm. 37), S. 203f.

spondenten der *Rheinischen Musen* zu verstehen, der im Mai 1794 ankündigt, die Hoftheatergesellschaft würde in diesem Jahr „zum l e z t e n m a l e, Gott lob!“ in Lauchstädt hausen⁴⁴. Die Erleichterung war allerdings verfrüht: Der Ort blieb auch in der folgenden Zeit (alljährlich bis 1811, letztmalig 1814) die „Sommerfrische“ des Weimarer Theaters und trug wesentlich zur finanziellen Konsolidierung der Gesellschaft bei – Kurgäste waren (und sind) ein dankbares und zahlungsfreudiges Publikum!

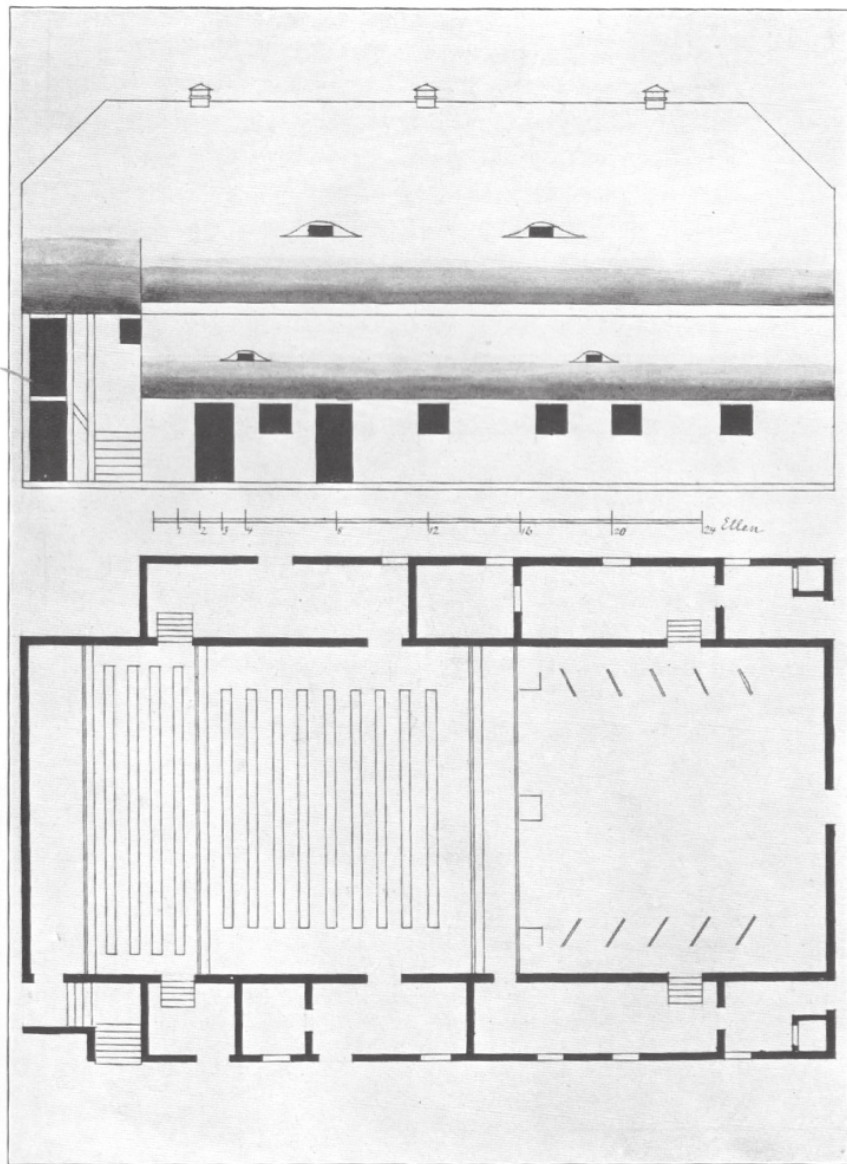
Die Klage über die unangemessene Behausung der Gesellschaft kann sich allerdings auch auf den Theaterbau beziehen. Damals gab es noch nicht das schmucke Goethe-Theater, das heute die Besucher bezaubert; das Haus wurde erst im Jahr 1802 eröffnet. 1794 spielte man noch im Vorgängerbau von Bellomo, der – vom Kurpark aus gesehen – hinter dem Schloß stand. Der Prinzipal hatte 1785 vom Zimmermeister Baufeld ein hölzernes Theater errichten lassen, das 1790 als Fachwerk-Konstruktion ausgebaut wurde: eine Bühne von ca. 8 x 8 Metern (Bühnenöffnung ca. 6 Meter) mit fünf Seitenkulissen auf jeder Seite sowie fünf Versenkungen, davor ein lächerlich kleiner Orchesterplatz über die gesamte Bühnenbreite, aber kaum mehr als einen Meter tief – freilich für ein Orchester von etwa 10 Musikern, wie es üblicherweise in Lauchstädt spielte, ausreichend⁴⁵. Im Zuschauerraum standen zehn Bankreihen, dahinter auf einem etwas erhöhten Podium (etwa auf Bühnenhöhe) weitere fünf Bankreihen; dahinter, nochmals erhöht, schloß sich eine Art Loge an, die erst mit dem Ausbau 1790 angefügt worden war⁴⁶. Der Schauspieler Anton Genast war regelrecht schockiert, als er 1791 das Fachwerk-Gebäude erstmals in Augenschein nahm: „schon das kleine Haus in Weimar hatte mich frappirt; wie erstaunte ich aber, als ich in Lauchstedt gar eine große Scheune zum Theater hergerichtet fand.“⁴⁷ Ähnlich reagierte die Sängerin Karoline Jagemann, als sie 1797 erstmals nach Lauchstädt kam und ihr „bei der Ankunft [...] als erstes Haus ein Schafstall ins Auge fiel, den der

⁴⁴ *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 3, 11. Stück, S. 273.

⁴⁵ Vgl. Satori-Neumann (wie Anm. 37), S. 191.

⁴⁶ Originale Bauzeichnung und Erklärung in: Adolph Doeber, *Lauchstädt und Weimar. Eine theaterbaugeschichtliche Studie*, Berlin 1908, S. 32f. und Tafel 6. Die Zahl der Versenkungen gibt Satori-Neumann (wie Anm. 37, S. 154) nach Reparaturbelegen von 1796 in den Weimarer Theaterakten an.

⁴⁷ Eduard Genast (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 76f. Auch Salomo Schorcht beschreibt das Theater 1787 als „eine Art Scheune [...], die von Holz und Bret[t]ern zusammenge nagelt und mit Schindeln gedeckt ist“; vgl. Reinhold (wie Anm. 28), S. 49.



Historische Bauzeichnung des Bellomoschen Theaters im 1790 ausgebauten Zustand

Hofkammerrat [Franz Kirms] für Thaliens Tempel erklärte.⁴⁸ Für Christian Friedrich Bernhard Augustin hatte das Haus „mit einer Kalkhütte die größte Aehnlichkeit“⁴⁹. Goethe drückte es etwas diplomatischer aus:⁵⁰

„Die [...] Bühne war von Bellomo so ökonomisch als möglich eingerichtet; ein paar auf einem freyen Platz stehende hohe Brettergiebel, von welchen zu beyden [Seiten] das Pultdach bis nahe zur Erde reichte, stellten diesen Musentempel dar; der innere Raum war der Länge nach durch zwey Wände getheilt, wovon der mittlere dem Theater und den Zuschauern gewidmet war, die beyden niedrigen schmalen Seiten aber den Garderoben.“

Mit den Jahren häuften sich die Klagen. Der Schauspieler Heinrich Becker schrieb am 28. Juli 1799 an den Theater-Mitdirektor Franz Kirms:⁵¹

„Unser Theater hier in Lauchstädt ist so übel beschaffen, daß es, sowohl auf dem Theater [d. h. der Bühne], als auf dem Platz der Zuschauer e i n r e g n e t, und in unserer Mannsgarderobe können wir gar nicht mehr bleiben, wenn es regnet.“

Auf witterungsbedingte Mängel wies auch Goethe in seinem an den sächsischen Kurfürsten Friedrich August gerichteten Gesuch um einen Neubau hin, das er am 25. Juli 1797 aufsetzte und das weniger die Bedürfnisse des Schauspielereensembles als die der Theaterbesucher in den Mittelpunkt stellt:⁵²

„Nur ist der enge Raum des kleinen Schauspielhauses und die aus dessen niedriger Bauart entstehende Hitze ein Anlaß gewesen, daß viele Personen sich dessen enthalten und den Wunsch nach einer Erweiterung und Erhöhung desselben bemerklich gemacht haben.“

⁴⁸ Eduard von Bamberg (Hg.), *Die Erinnerungen der Karoline Jagemann. Nebst zahlreichen unveröffentlichten Dokumenten aus der Goethezeit*, Dresden 1926, S. 106.

⁴⁹ C. F. B. Augustin, *Bemerkungen eines Akademikers über Halle und dessen Bewohner, in Briefen, Germanien* [d. i. Quedlinburg] 1795; zit. nach Reinhold (wie Anm. 28), S. 62. Augustin beurteilt die Hofschauspielergesellschaft „sowohl an Zahl als am Werth noch weit unter der Mittelmäßigkeit“ (ebd., S. 63) – diese Aussage könnte sich eventuell auf die Vorstellungen von 1794 beziehen, als auch Genovefa von Weber zum Ensemble gehörte.

⁵⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Tag- und Jahreshefte*, hg. von Irmtraut Schmid (*Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I/17), Frankfurt am Main 1994, S. 101 (Erinnerung von 1802).

⁵¹ Ernst Pasqué, *Goethe's Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt*, Leipzig 1863, Bd. 2, S. 160.

⁵² *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen („Sophien-Ausgabe“), Bd. IV/12, Weimar 1893, S. 203.

Kritikwürdig war zudem die Beleuchtung, die nach einem Bericht des Regisseurs Franz Joseph Fischer von 1791 so kärglich war, daß man nur „mit Mühe die Gesichter der Spielenden, zu geschweige, [ihr] Minenspiel ausnehmen“ konnte⁵³.

Im Vorspiel *Was wir bringen*, das zur Eröffnung des neuen Hauses 1802 gespielt wurde, erinnert Goethe im 9. Auftritt, anspielend auf die alte Behausung der Schauspieler, versöhnlich: „Je beschränkter ihre Wohnung war, desto lebhafter zeigte sich ihre Bemühung. Durch Neigung und Aufmerksamkeit ersetzten sie was zu ersetzen war.“⁵⁴

Bekannt ist für das Jahr 1794, als Genovefa von Weber zum Ensemble gehörte, immerhin das komplette Repertoire des Lauchstädter Sommer-Gastspiels: 29 Vorstellungen in gerade sieben Wochen⁵⁵. Gespielt wurde durchschnittlich viermal die Woche an wechselnden Wochentagen. An Opern standen Mozarts *Entführung* und *Zauberflöte*, Paisiellos *König Theodor in Venedig*, Ditterdorfs *Hieronymus Knicker* und *Das rothe Käppchen* sowie Grétrys *Richard Löwenherz* auf dem Programm, in Rudolstadt und Erfurt kam noch Mozarts *Don Giovanni* hinzu. Daneben dominierten Schauspiele von Iffland den Spielplan. Die Lauchstädter Theaterzettel sind fast vollständig überliefert, wodurch auch ein Überblick über die Beschäftigung von Webers Mutter möglich wird⁵⁶. Genovefa sang neben Constanze (22. Juni, 10. Juli)

⁵³ Vgl. Satori-Neumann (wie Anm. 37), S. 155.

⁵⁴ Vgl. *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I/6: *Dramen 1791-1832*, hg. von Dieter Borchmeyer und Peter Huber, Frankfurt am Main 1993, S. 277.

⁵⁵ Vollständiger Spielplan-Überblick für Juni bis Oktober 1794 ohne Rollenangaben bei Burkhardt (wie Anm. 3), S. 14f.

⁵⁶ In der Zettelsammlung in *D-WRa* (ZC 120), die auch die Nachweise für die Auftritte des Ensembles außerhalb Weimars enthält, sind lediglich für den Zeitraum vom 22. Juni bis 6. Juli, für den 23., 27., 28. und 30. Juli sowie für den 3. August 1794 gedruckte Zettel überliefert. Die anderen Spieltage sind durch handschriftliche Ersatz-Zettel bezeugt, auf denen zwar das gespielte Stück, nicht aber die Besetzung angegeben ist. Die Nachweise für Rudolstadt und Erfurt sind hingegen vollständig. Die in dieser Sammlung fehlenden Lauchstädter Zettel finden sich im THSA Weimar im Bestand Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters (DNT) Weimar, Nr. 1272/6. Lediglich der 11. Juli ist auch dort nur durch einen handschriftlichen Ersatzzettel (Bl. 84r) dokumentiert, der „Wegen plötzlicher Krankheit des H. Vöhs“ eine Spielplanänderung anzeigt: Gegeben wurde Ifflands Schauspiel *Alte Zeit und neue Zeit*; die Besetzung ist nicht nachgewiesen, dürfte aber mit jener der Aufführung vom 5. Juli übereinstimmen.

und Königin der Nacht (3., 6., 13., 20. und 23. Juli, 10. August) die Belise in *König Theodor* (29. Juni) sowie die Lina im *Rothen Käppchen* (2. August). Seltener trat Webers Mutter im Schauspiel auf: als Mademoiselle Sternberg in Ifflands *Hagestolzen* (24. Juni), als Natalia Menzikof in Kratters *Mädchen von Marienberg* (21. Juli) und als Marquise von Mondekar im Schillerschen *Don Carlos* (27. Juli). Somit wären insgesamt 13 Auftritte in Lauchstädt gesichert.

Die Mitwirkung in der *Zauberflöte* war bereits Gegenstand des Anstellungsvertrages, in dem sich Genovefa von Weber verpflichtete, als Sängerin „erste und zweite und überhaupt jede Parthien, wie sie ihrem Talente und den Umständen der Gesellschaft angemessen sind, zu übernehmen worin sie sich gänzlich den Ansprüchen der Direction unterwirft. Wie sich denn z. B. die Rolle der Königin der Nacht sogleich nothwendig machen wird.“⁵⁷ In Weimar hatte die *Zauberflöte* in der Bearbeitung von Christian August Vulpius, Goethes späterem Schwager, am 16. Januar 1794 Premiere gehabt und war bis zum Abgang von Jeanette und Vincent Weyrauch zu Ostern „zwölfmal, bei immer vollem Hause gegeben“ worden⁵⁸. Goethe mußte daran interessiert sein, dieses Zugstück im Repertoire zu halten. Auch in Lauchstädt wurde die Oper das Erfolgsstück des Gastspiels mit insgesamt sechs Vorstellungen; ob allerdings die Qualität der Darbietung den Erfolg rechtfertigte, bleibt ungewiß. Goethe, der selbst die Abstecher außerhalb Weimars in diesem Jahr nicht begleitete und seine beiden Regisseure Heinrich Vohs und Carl Willms mit der Führung der Theatergeschäfte betraut hatte, wies seine Stellvertreter am 14. August 1794 in einem Schreiben nach Rudolstadt ausdrücklich an, das Stück dort erst „in der 2ten Woche, nach davor gehaltenen nöthigen Proben“ zu geben, um es dann zu wiederholen, „so oft es verlangt wird.“⁵⁹ Beim dreieinhalbwöchigen Rudolstädter Aufenthalt kam es schließlich zu zwei Aufführungen (26. und 29. August), in den drei Erfurter Wochen nochmals zu drei (27. und 29. September sowie 4. Oktober). Musikalisch waren die Rudolstädter Aufführungen, bei denen die dortige Hofkapelle mitwirkte, sicherlich die erfreulichsten; wie die *Zauberflöte*, gespielt

⁵⁷ Geiser (wie Anm. 4), S. 177.

⁵⁸ *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 1 (1794), H. 3, 11. Stück, S. 245. Vorstellungen lt. Theaterzettel (*D-WRa*, ZC 120) am 16., 18., 21. Januar, 1., 15., 22. Februar, 5., 8., 22., 29. März, 5. und 12. April.

⁵⁹ *Goethes Werke* (wie Anm. 52), Bd. IV/10, Weimar 1892, S. 178.

von den zehn Musikern um den Lauchstädter Stadtmusikus Blau, geklungen haben mag, das möchte man sich besser nicht vorstellen!⁶⁰ Zwar meinte Heinrich Gottlieb Schmieder 1786, daß die Lauchstädter Opernaufführungen „trotz des schlechten, darzu nicht eingerichteten Orchesters, vorzüglich gut“ wären⁶¹, doch Friedrich Paul von Mansold war anderer Meinung. Er verglich in seinem Brief an einen Berliner Freund vom 22. Juni 1801 die musikalische Qualität der Lauchstädter Vorstellungen mit dem Theaterbau, den er als „erbärmliches weißangestrichnes langes Haus“ beschrieb:⁶²

„Befindest Du Dich im Hause, so ist Deine ganze Umgebung, Alles, flach. Die bretteerne Decke geht schnurgerade über Deinen Kopf weg, die Wände marschiren wie eine geradgerichtete Reihe Soldaten den Seiten nach hin; und nun über Alles die schöne Musik, ich sage Dir, die geht noch flacher vor Deinen Ohren vorüber, wie Deck' und Wände.“

Erst in späteren Jahren, als gemeinsam mit den Schauspielern auch Mitglieder der Weimarer Hofkapelle nach Lauchstädt geschickt wurden, sollten sich die Verhältnisse zum besseren wenden.

Das besagte Schreiben Goethes vom 14. August an die beiden Regisseure könnte zudem auf Auseinandersetzungen bei der Rollenbesetzung in Grétrys *Richard Löwenherz* bei der Lauchstädter Aufführung vom 6. August hinweisen; jedenfalls fühlte sich Goethe bewogen anzuordnen: „Sollte Richard Löwenherz verlangt werden, so hat Mad. Weber die Rolle der Margarethe, welche Mad. Malcolmi in Weimar *ad interim* zu spielen die Gefälligkeit gehabt hat, zu übernehmen.“⁶³ Allerdings unterblieben weitere Aufführungen dieser Oper.

Eine Anweisung Goethes wird die Webers besonders gefreut haben.⁶⁴

„Zur Reise und sonst zur Aufmunterung der Gesellschaft hat die Regie und Casse Administration derselben gegen das Ende der künf-

⁶⁰ Zu den Orchesterbesetzungen vgl. Satori-Neumann (wie Anm. 37), S. 191f.

⁶¹ Heinrich Gottlieb Schmieder, *Über Reise-Nachbetereien und Naturauftritte. Bemerkungen auf einer Reise nach Erfurt, Gotha, [...] Lauchstädt, Halle, Leipzig, Halle/Saale* 1786; zit. nach Reinhold (wie Anm. 28), S. 49.

⁶² Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Leipzig, Jg. 1, Nr. 83 (11. Juli 1801), Sp. 669 (*Badechronik. Lauchstädt*).

⁶³ *Goethes Werke* (wie Anm. 52), Bd. IV/10, Weimar 1892, S. 178. Auch in Lauchstädt hatte Helene Elisabeth Malcolmi die Gräfin Margaretha gegeben; vgl. Theaterzettel in Weimar THSA, Bestand Generalintendanz des DNT Weimar, Nr. 1272/6, Bl. 129r.

⁶⁴ *Goethes Werke* (wie Anm. 52), Bd. IV/10, Weimar 1892, S. 178.

tigen Woche [also ca. um den 23./24. August] ein Geschenk von einer wöchentlichen Gage außerordentlich auszuzahlen.“

Freilich dürfte, eingedenk Franz Anton von Webers bereits erwähnter, knapp zwei Wochen nach der Auszahlung (am 5. September) geäußerter Klage über die finanziellen Lasten, dieser Zuschuß bald aufgebraucht gewesen sein. Dabei hatte Genovefa mit einer Wochengage von „Acht Thaler courant“, wie der Anstellungsvertrag ausweist, durchaus keinen schlechten Stand unter ihren Kollegen. Der Schauspieler Anton Genast erinnert sich, daß zu dieser Zeit die höchste Gage „für Schau- und Singspiel [...] wöchentlich 8-9 Thaler“ betrug, und ergänzt:⁶⁵

„Malcolmi mit seinen drei Töchtern erhielt wöchentlich 10 Thlr.; dafür spielte er den Oberförster in den »Jägern« und sang den Sarastro in der »Zauberflöte« und seine beiden ältern Töchter wurden als Soubretten und Liebhaberinnen verwendet. Aber dennoch konnte ein sparsamer Mensch bei solch geringer Gage anständig leben, so beispiellos billig waren die Lebensbedürfnisse; ich z. B. zahlte in einer Familie für Logis, Frühstück, Mittagessen und Bedienung wöchentlich 1 ½ Thlr.“

Bedenken muß man freilich, daß der ledige Genast sich mit einem bescheidenen Logis zufriedengeben konnte als die dreiköpfige Familie von Weber, von der bekannten Sorglosigkeit Franz Anton von Webers beim Geldausgeben und Schuldenmachen ganz abgesehen.

In seinem bereits erwähnten Gesuch an Goethe vom 5. September 1794 erbat Franz Anton von Weber die vorzeitige Entlassung Genovefa von Webers aus dem bis Ostern 1795 geltenden Weimarer Vertrag. Dabei klingt die Begründung, die Vater Weber vorgibt, reichlich nebulös – die Familie könne „nicht länger bey hiesiger Bühne verbleiben [...], da seit unserer Anwesenheit so unendlich viel Unordnungen und Sachen vorgegangen, die nicht wohl verstaten, uns länger dabey aufzuhalten.“ Leider wird Franz Anton von Weber nicht konkret: „*En detaille* zu gehen, ist unsre Sache nicht, und würde Eure Excellenz nur zu sehr ermüden [...]“. ⁶⁶ Mit den „Unordnungen“ könnte Vater Weber disziplinarische Verfehlungen im Ensemble gemeint haben, die seinerzeit keine Seltenheit waren, z. B. den kurze Zeit zuvor in Rudolstadt vorgefallenen Streit zwischen dem Theaterschneider Wenzel Joseph Schütz

⁶⁵ Eduard Genast (wie Anm. 23), Bd. 1, S. 77f.

⁶⁶ Geiser (wie Anm. 4), S. 179.

und dem Schauspieler Christian Hermann Benda, der aus einer verbalen Beleidigung Bendas durch Schütz in eine handfeste Schlägerei ausgeartet war. Auf ein von mehreren Schauspielern – allerdings nicht von Genovefa von Weber – unterzeichnetes *Pro Memoria*⁶⁷ an die Direktion reagierte Goethe am 27. August 1794 mit einem Ersuchen an die Rudolstädter Gerichtsstelle, den Vorgang zu untersuchen⁶⁸. Im abschließenden Dekret der Theaterleitung vom 7. September 1794 wird konstatiert, „daß der Theater Schneider Schütz sich gröblich vergangen habe“ und „daß der Schauspieler H Benda durch eine unanständige Selbstrache und der Schauspieler H Müller durch Anreizen und Aufhetzen, bey dieser Gelegenheit, sich nicht minder vergangen“ hätten⁶⁹. Der Schneider wurde entlassen, die beiden Schauspieler erhielten eine ‚ernstliche Verweisung‘ mit dem Hinweis „daß kein Schauspieler künftig, der sich selbst, durch Worte oder Thätigkeiten, Recht zu verschaffen sucht, an irgend eine weitere Genugthuung Anspruch zu machen habe [...]“.⁷⁰

Ohne die Angelegenheit genauer zu beleuchten, wird deutlich, daß es um die Disziplin im Ensemble nicht zum besten stand. Darauf deutet auch das von Goethe unterzeichnete Dekret der Theaterleitung hin, das am 15. Oktober 1794, eine gute Woche nach der Rückkehr der Schauspieler nach Weimar, aufgesetzt wurde. Es erwähnt, daß einige „Schauspieler, ihres Verhältniſſes und der guten Sitten vergeßend, sich mit unbesonnenen und unanständigen Reden, so wohl über die ihnen vorgesetzte Direction respektts widrig geäußert [hätten], als auch sich einander selbst und den Subalternen mit unschicklichen Reden begegnet“ seien⁷¹.

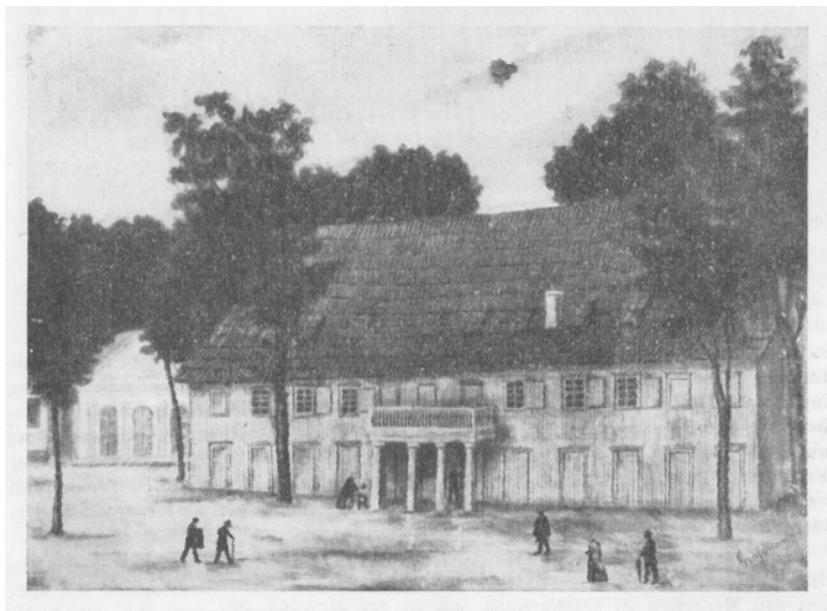
⁶⁷ Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 9587, Bl. 3–4.

⁶⁸ Ebd., Bl. 5 und 6; vgl. auch *Goethes Werke* (wie Anm. 52), Bd. IV/18, Weimar 1895, S. 60f.

⁶⁹ Ebd., Bl. 33r.

⁷⁰ Ebd., Bl. 33v; vgl. auch *Goethes Werke* (wie Anm. 52), Bd. IV/18, Weimar 1895, S. 61f. Zur Wiedereinstellung von Schütz auf Bitten des Ensembles und zur Neuregelung seiner Amtsbefugnisse vgl. das Schreiben Goethes an Kirms vom 16. Oktober 1794 sowie die am 17. Oktober aufgesetzten Vorschriften für den Schneider und Garderobier; vgl. Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 9587, Bl. 43 = *Goethes Werke* (wie Anm. 52), Bd. IV/18, Weimar 1895, S. 63 sowie Weimar THSA, Bestand Generalintendantz des DNT Weimar 1/3, Bl. 12f. (auch 1/4, Bl. 38f.).

⁷¹ Vgl. *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I/27: *Amtliche Schriften, Teil II*, hg. von Irmtraut und Gerhard Schmid, Frankfurt am Main 1999, S. 146. Die Intrigen im Ensemble gingen sogar so weit, daß Schauspieler vor einer Premiere Gerüchte austreuten, daß das neue Stück „nicht gut sey und nicht reußiren könne“; vgl. ebd., S. 147.



Das alte Theater in Rudolstadt Anfang des 19. Jahrhunderts

Die wirklichen Gründe für den Wunsch der Webers, das Weimarer Engagement aufzukündigen, dürften freilich ganz andere gewesen sein: Zum einen scheinen die künstlerischen Leistungen Genovefas nicht befriedigt zu haben, wie ein Schreiben des Regisseurs Vohs an Goethe aus Rudolstadt vom 26. August 1794 vermuten läßt:⁷²

„Der Herr Hauptmann u Kammerjuncker von *Linckert* [recte Karl Freiherr von Lyncker] trugen mir heute auf, Ew: Exzellenz den sehnlichen Wunsch des hiesigen Hofes zu melden, daß die Oper *Dom Juan* wo möglich, und wär's auch den letzten Tag, möchte gegeben werden. Ich habe mit Herrn Eilenstein die Möglichkeit des Einstudierens verabredet, und wenn D^{lle} *Matticzek* !: da *Mad: Weber* gänzlich mißfällt !: die *Donna Anna*, diese die *Elvire*, H. *Müller Don Juan*, H. *Genast Masitta* [sic] und meine Frau *Zerline* [übernimmt], !: eine andere Besezung behielten sich Ew: Exzellenz in *Weimar* vor !: so wäre Möglichkeit da, und könnte diese Oper auch in Erfurth mit Nutzen gegeben werden.“

⁷² Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 9587, Bl. 1-2 (Zitat Bl. 2r).

Goethe bestätigte Vohs' Besetzungsvorschläge und schickte die Partitur der Mozart-Oper, die baldmöglichst „eingelernet“ – d. h. neu einstudiert – werden sollte, nach Rudolstadt⁷³, wo der *Don Giovanni* tatsächlich am 10. September als Abschiedsvorstellung gegeben wurde.

Unklar bleibt, ob das Mißfallen der Mutter Weber auf Rudolstadt beschränkt war oder auch schon auf die vorhergehenden Lauchstädter Auftritte zu beziehen ist; ebenso ist offen, ob das Negativurteil auf der Einschätzung des Rudolstädter Hofes, des städtischen Theaterpublikums oder auf Neid der Bühnen-Kollegen beruhte – jedenfalls fand die Sängerin scheinbar nicht den rechten Rückhalt. Laut Geiser wurde sie sogar als „unbrauchbar“ eingeschätzt⁷⁴. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an die recht laue Beurteilung Genovefas nach ihren Weimarer Debüts (s. o.). Andere Zeitzeugen zeichnen bezüglich der Leistungen der Künstlerin ein ambivalentes Bild: Carl Ludwig Costenoble bescheinigte ihr 1794/95 eine dünne Stimme, die ihn an das Pfeifen eines abgerichteten Singvogels erinnerte⁷⁵. Die bereits genannte Bayreuther Theaterbesucherin Caroline von Flotow notierte in ihr Tagebuch, der Gesang der „ältern Frau v. Weber“ gefele ihr „recht wohl“ (22. März 1793) bzw. sei „ganz hübsch“ (24. Januar 1794), besonders im Vergleich mit Franz Anton von Webers Schwiegertochter Josepha (Ehefrau Edmunds) ziehe Genovefa jedoch wegen ihrer „eben nicht vortheilhaften Figur“ und ihres steifen Spiels den Kürzeren – in Hagemanns Schauspiel *Otto der Schütz* habe sie am 4. Mai 1793 in der Rolle der Elisabeth gar wie ein „Klotz“ agiert⁷⁶. Positiver die Presse-Berichte: Im *Journal des Luxus und der Moden* heißt es in einem im Januar 1793 aus Nürnberg eingesandten Beitrag, alle drei Sängerrinnen der Weber-Familie – Genovefa, Josepha und Jeanette (verh. Weyrauch) – „verdienen mit Recht den Namen sehr verdienstvoller Sängerinnen“⁷⁷, und der Rezensent der *Rheinischen Musen* schwärmt nach der Bayreuther Aufführung von Neefes Oper *Adelheid von Veltheim* am 23. Februar 1794, in der Genovefa die Titelrolle gab, von der „Vortref[f]lichkeit ihres Gesanges“,

⁷³ Vgl. Goethes Schreiben an Vohs vom 27. August 1794, ebd., Bl. 7. Keiner der von Vohs und Goethe Genannten hatte bei der Weimarer Erstaufführung der Oper am 30. Januar 1792 mitgewirkt.

⁷⁴ Vgl. Geiser (wie Anm. 4), S. 179.

⁷⁵ Vgl. Weilen (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 81 und 86.

⁷⁶ Flotow-Tagebücher (wie Anm. 8), Jg. 1793, Bl. 67b^v (22. März) und 69Aa^v (4. Mai) sowie Jg. 1794, Bl. 85b^v (10. Januar) und 86b^v (24. Januar).

⁷⁷ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, Weimar, Bd. 8, Nr. 2 (Februar 1793), S. 90f.

der „lauten Beifall“ erhielt⁷⁸. Vincent Weyrauch befand 1789, seine Schwiegermutter singe „nicht ganz schlecht“ und eigne sich vortrefflich als dritte Sängerin⁷⁹. Das Fach der ersten Sängerin, das sie in Weimar innehatte, konnte sie vermutlich nicht adäquat ausfüllen. Allein die Höhe, die sie befähigte, die Königin der Nacht und die Constanze zu singen, macht eben noch keine erste Sängerin aus!

Zudem wurden die Weyrauchs, die am Frankfurter Theater nicht hatten Fuß fassen können, zu Michaelis (29. September) nach Weimar zurückverpflichtet. Damit hätte Genovefa von Weber ihre Position als erste Sängerin wohl wieder räumen, zumindest aber teilen müssen, und so schienen familieninterne Rangstreitigkeiten unausweichlich. In dieser Situation kam von anderer Seite ein verlockendes Angebot: Edmund von Weber, Franz Antons jüngerer Sohn aus erster Ehe, war inzwischen bei Franz Xaver Glöggl in Linz und Salzburg engagiert; für die Herbst/Winter-Saison in Salzburg (19. September 1794 bis 17. Februar 1795) wurden von Glöggl noch Mitwirkende gesucht. Hier fand sich nicht nur eine neue Anstellung für Genovefa von Weber als Sängerin, sondern auch eine für Franz Anton von Weber als Korrepetitor⁸⁰.

Goethe kam Franz Anton von Webers Bitte um Vertragsauflösung nach. Mit einem äußerst wortkargen Schreiben genehmigte er am 24. September 1794 den Abgang von Genovefa von Weber mit Abschluß der Sommersaison in Erfurt⁸¹. Ob tatsächlich Goethes recht reservierte Haltung Carl Maria von Weber gegenüber mit seinem Ärger über die Weberischen im Jahr 1794 in Zusammenhang gebracht werden kann⁸², bleibe dahingestellt. Genovefa jedenfalls stand als Mitglied des Weimarer Ensembles letztmalig am 4. Oktober in Erfurt als Königin der Nacht auf der Bühne⁸³.

⁷⁸ *Rheinische Musen*, Jg. 1, Bd. 1 (1794), 4. Stück, S. 91.

⁷⁹ Vgl. Ziegler (wie Anm. 6), S. 53f.

⁸⁰ Vgl. „Zu K. M. v. Weber's Familiengeschichte“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst* (Wien), Jg. 8, Nr. 18 (4. Mai 1862), S. 276 sowie Personalverzeichnis in: Franz Merunka, Anton Keimmel, *Verzeichniß der hier in der hochfürstlichen Residenzstadt Salzburg unter der Unternehmung des Herrn Franz Xaver Glöggl vom 19. September 1794 bis 18. Februar 1795 aufgeführten Trauer- Schau- Lustspiele und Opern* [...], Salzburg 1795, [S. 15].

⁸¹ Vgl. Geiser (wie Anm. 4), S. 179; Original: Weimar THSA, Bestand Kunst und Wissenschaft – Hofwesen, A 10000, Bl. 44.

⁸² Vgl. Wilhelm Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Berlin 1912, Bd. 2, S. 89.

⁸³ Wie schnell die Webers nach Salzburg abreisten und wann sie dort eintrafen, ist nicht nachweisbar. Leider enthalten die drei von Lorenz Hübner herausgegebenen Salzburger Zeitungen

Zum Thema Weber und Lauchstädt sei nachgetragen, daß die bereits mehrfach erwähnten Weyrauchs, Carl Maria von Webers Stiefschwester Jeanette und ihr Mann Vincent, sowohl 1793 als auch zwischen 1795 und 1799 hier mehrfach auftraten: Jeanette stand über 80 Mal auf der Lauchstädter Bühne, ihr Mann etwa 140 Mal⁸⁴. Sie gaben hier u. a. große Mozartpartien: die Constanze (erstmal 28. Juni 1795) bzw. den Osmin (erstmal 6. Juli 1797) in der *Entführung aus dem Serail*, Königin der Nacht bzw. Papageno in der *Zauberflöte* (erstmal 5. Juli 1795), Fiordiligi bzw. Guglielmo (hier: Lotte und Lieutenant Steinfeld) in *Così fan tutte* (erstmal 24. Juni 1798), Gräfin bzw. Figaro in *Le nozze di Figaro* (6. August 1798). Im *Don Giovanni* „erbte“ Jeanette Weyrauch nach dem Abgang ihrer Stiefmutter Genovefa von Weber die Partie der Donna Elvira – unter anderen Umständen hätte sie wohl die Donna Anna bekommen. Ihr Mann Vincent, eigentlich ein Baß-Buffer, mußte sich als besonders flexibel erweisen. In Weimar und Erfurt gab er den Masetto (13. Dezember 1794 bis 28. März 1795), mußte dann aber ab 3. August 1795 in Lauchstädt die für seine Stimme weniger geeignete Titelpartie übernehmen. Erst ab 2. Juli 1797 (erneut in Lauchstädt) erhielt er wieder eine seinem Temperament entgegenkommendere komische Rolle: den Leporello⁸⁵. In Wranitzkys *Oberon* standen die Weyrauchs als Amanda (entspricht Webers Rezia) und Scherasmin auf der Bühne (ab 26. Juni 1796), zu ihrem Repertoire gehörten aber auch Partien im Schauspiel. So wirkten sie u. a. an einigen Schiller-Aufführungen mit: sie als Lady Milford in *Kabale und Liebe* (1. August 1796), er als Wachtmeister bzw. Seni in der *Wallenstein*-Trilogie (zuerst 29. Juli bis 1. August 1799). Jeanette war schließlich auch als Hero in Shakespeares *Viel Lärm um Nichts* (in H. Becks Fassung *Die*

(*Salzburger Intelligenzblatt* Jg. 10, *Oberdeutsche Staatszeitung* Jg. 11 und *Oberdeutsche allgemeine Literaturzeitung* Jg. 7) im letzten Quartal des Jahres 1794 keinerlei Hinweise auf die Familie bzw. auf Theateraufführungen der Glögglischen Truppe. Auch das rückblickende Repertorium für die Glögglische Spielzeit von Merunka und Keimmel (vgl. Anm. 80) gibt die Daten der Weberschen Debüts in Salzburg nicht an. Auf der Fahrt nach Salzburg könnte Augsburg eine Zwischenstation gewesen sein, wo der achtjährige Carl Maria von Weber angeblich konzertiert haben soll; vgl. Ernst Fritz Schmid, Artikel „Augsburg“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel und Basel 1949-1951, Sp. 837. Quellen, die diese Behauptung belegen, konnten bislang nicht ausfindig gemacht werden; die *Augsburgische Ordinari Postzeitung* enthält im fraglichen Zeitraum keine Konzertanzeigen.

⁸⁴ Vgl. die Theaterzettel *D-WRa* (ZC 120).

⁸⁵ Vgl. auch die Eingaben Weyrauchs bezüglich der Rollenvergabe in Weimar THSA, Slg. Pasqué C I, Bl. 192f. und 194f.

Quälgeister, Rollenname dort: Emilie) zu sehen (11. August 1798). Selbst die fünfjährige Tochter Victorine konnte man als Bärbchen in Ifflands Lustspiel *Die Hagestolzen* an der Seite ihrer Mutter erleben (21. Juli 1798, die Mutter spielte die Mademoiselle Sternberg).

Und noch ein Familienmitglied wurde in Lauchstädt künstlerisch aktiv: In den Sommermonaten der Jahre 1831 und 1832 stand Carl Maria von Webers Nichte Johanne Friederike Therese von Weber (1809-1884), eine Tochter Edmund von Webers aus dessen dritter Ehe mit Therese Mack, auf der dortigen Bühne⁸⁶ – nach dem Zeugnis von Franz Eduard Hysel „sowohl eine liebenswürdige Persönlichkeit, als auch eine treffliche Künstlerin“⁸⁷. 1831 war sie Mitglied der Gesellschaft von Heinrich Eduard Bethmann, die vorher u. a. in Dessau aufgetreten war⁸⁸. Zu den Darbietungen dieses Jahres in Lauchstädt gehörten u. a. Weigls *Schweizerfamilie* (14. Juli), Boiel-

⁸⁶ Für die Sängerin, die vermutlich erstmals 1824 in Danzig auf der Bühne stand (vgl. Konzert-Zettel zum 22. März 1824 in *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XX], Abt. 7, Nr. 41; unter den Mitwirkenden Edmund von Weber mit seinen Töchtern Therese und Josephine), sind u. a. folgende Engagements nachweisbar: 1825/26 bei Ringelhardt in Aachen und Köln, 1827-29 in Detmold, 1829/30 in Mannheim, 1830/31 in Würzburg, 1831/32 bei der Gesellschaft Bethmann, 1832-35 bei der Gesellschaft Atmer, 1835-37 in Nürnberg, 1837/38 in Altona. Ein erhoffter Wechsel 1826 von Köln nach Hamburg kam nicht zustande; vgl. Edmund von Webers Brief an Friedrich Ludwig Schmidt vom 5. Oktober 1826 in: 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. 1005f. (Anm. 65). Diese Therese von Weber / Atmer ist nicht, wie Neubacher fälschlich annimmt, identisch mit jener Therese Weber, die 1843 am Stadttheater Hamburg und 1844-47 am Rigaer Theater engagiert war.

⁸⁷ Vgl. Franz Eduard Hysel, *Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863 nebst einem Anhang über das Theater in Fürth*, Nürnberg 1863, S. 288.

⁸⁸ Dessauer Engagement der Bethmannschen Gesellschaft vom 2. Februar bis 8. April 1831; Therese von Weber sang u. a. die Fatime in der Dessauer Erstaufführung von Webers *Oberon* am 25. Februar 1831, den Almensor gab Carl August Atmer, den Scherasmin der Sohn des Prinzipals, Carl Bethmann; vgl. Moritz von Prosky, *Das herzogliche Hoftheater zu Dessau. In seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. verm. Aufl., Dessau 1894, S. 78f. sowie briefliche Mitteilung von Eduard Thiele an Friedrich Wilhelm Jähns vom 24. Oktober 1878 (*D-B, Weberiana Cl. X*, Nr. 738). Bethmann war zuvor in Aachen (April bis August 1828), Leipzig (Dezember 1828 bis Juni 1829) und Dessau (Januar bis Mai 1830) als Direktor tätig; vgl. Felix Eckard, *Das Leipziger Stadttheater unter Carl Christian Schmidt und Heinrich Marr (Theater und Drama, Bd. 20)*, Berlin 1959, S. 8 und 128f. sowie Carl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Konzert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 171, 173f. sowie Prosky, S. 76-78.

dieus *Weisse Dame* (16. Juli), Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (17. Juli), Soliés *Geheimniß* (20. Juli), Charlotte Birch-Pfeiffers *Pfefferrösel* (21. Juli zum Benefiz von Therese von Weber), Goethes *Faust* (23. Juli), Aubers *Fra Diavolo* (31. Juli), Schillers *Räuber* (7. August)⁸⁹ und die *Preciosa* von Pius Alexander Wolff mit Musik von Weber (10. August) – in der Titelpartie des letztgenannten Stücks war Therese von Weber, in der männlichen Hauptpartie (Alonzo) Carl August Atmer (1805-1857) zu sehen⁹⁰. Anschließend zog die Truppe weiter nach Thüringen. Am 17. Dezember 1831 eröffnete Bethmanns Gesellschaft das neue Meininger Theater und spielte dort bis zum 20. März 1832⁹¹. Ein umfangreicherer Bericht von Otto Freudenreich über das Herzoglich Meiningsche, Herzoglich Anhaltische und Hochfürstlich Schwarzburg-Rudolstädtische Hoftheater unter Bethmann bringt eine Übersicht über das Ensemble Anfang 1832: Therese von Weber wird dort als „2te Sängerin“ in der Oper und „1ste naive“ im Lustspiel genannt und folgendermaßen beschrieben:⁹²

„Fräulein v. Weber, ungeheuer großäugig; man rühmt zwar große Augen als Schönheit bei den Damen, doch diese sind etwas zu groß, Fr. v. W. singt recht gut und macht ihrem Oncle keine Schande, sollte aber mehr auf sich achten und etwas weniger Koketterie besitzen.“

Ungeachtet der vielen Schauspiel-Privilegien, die Bethmann angehäuft hatte, standen seine Finanzen nicht zum besten. Nach einem zweimonatigen Gastspiel in Nordhausen (25. März bis 11. Mai 1832)⁹³ entzog sich der Prinzipal dem drohenden Bankrott durch Flucht; seine Familie ließ er bei der führerlosen Schauspielergesellschaft zurück. Carl August Atmer, ehemals (Herbst 1829 bis Januar 1831) Schauspieler (vorübergehend auch Opern-Regis-

⁸⁹ Vgl. *Merseburgische Blätter*, Jg. 5 (1831), Theater-Ankündigungen für die Zeit zwischen 13. Juli und 7. August 1831 in Nr. 28 (13. Juli), S. 224; Nr. 29 (20. Juli), S. 232; Nr. 30 (27. Juli), S. 240; Nr. 31 (3. August), S. 248.

⁹⁰ Vgl. Theaterzettel vom 10. August 1831 (Benefiz-Vorstellung für Carl Bethmann), Historische Kuranlagen und Goethe-Theater Bad Lauchstädt GmbH, Archiv; freundliche Auskunft von Direktor Bernd Heimühle.

⁹¹ Zum Repertoire gehörten u. a. *Freischütz*, *Preciosa* (wiederum Therese von Weber in der Titelrolle) sowie das Weber-Liederspiel *Die Rückkehr ins Dörfchen*; vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung* (AMZ), Jg. 34, Nr. 21 (23. Mai 1832), Sp. 346-349 sowie *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 1, Nr. 56 (4. April 1832), S. 225 und Nr. 59 (13. April 1832), S. 237.

⁹² Vgl. *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 1, Nr. 38 (7. März 1832), S. 151.

⁹³ Ebd., Nr. 90 (6. Juni 1832), S. 376 [falsche Zählung, recte S. 374].

seur) am Würzburger Theater⁹⁴, seit Februar 1831 Mitglied in Bethmanns Ensemble, übernahm am 1. Juni die Direktion der inzwischen nach Bernburg übersiedelten Truppe⁹⁵ und bewies mehr Talent: Unter seiner Leitung konsolidierte sich das Unternehmen. Nach einer Vorstellungsserie in Bernburg (7. Juni bis 3. Juli 1832)⁹⁶ wechselte er wiederum nach Lauchstädt.

Zum Repertoire dieses Gastspiels (7. Juli bis 12. August 1832) zählten u. a. Aubers *Fra Diavolo* (14. Juli), Mozarts *Don Giovanni* (21. Juli), Kleists *Prinz von Homburg* (26. Juli), Peter von Winters *Unterbrochenes Opferfest* (29. Juli), Hillers *Jagd* (3. August) sowie das Liederspiel *Die Rückkehr ins Dörfchen* (2. August, gemeinsam mit der Posse *Der Nasenstüber*)⁹⁷, eine musikalische Melange, die Carl Blum aus Liedern Webers sowie aus musikalischen Nummern aus *Silvana* und *Preciosa* zusammengestellt hatte⁹⁸.

⁹⁴ Vgl. J. G. Wenzel Dennerlein, *Geschichte des Würzburger Theaters von seiner Entstehung im Jahre 1803-4 bis zum 31. Mai 1853, nebst einem chronologischen Tagebuch und einem Anhang*, Würzburg 1853, S. 225-236.

⁹⁵ Vgl. *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 1, Nr. 94 (13. Juni 1832), S. 394 [recte S. 392] sowie Nr. 96 (17. Juni 1832), S. 402 [recte S. 400]. Bethmann stellte Ende 1832 in Nordhausen eine neue Gesellschaft zusammen; vgl. ebd., Nr. 168 (20. Oktober 1832), S. 690. Er faßte erneut in Meiningen Fuß und gastierte im Frühjahr 1833 in Kassel; vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, Bd. 2, S. 160. 1834 bis 1836 leitete er das Magdeburger Stadttheater und engagierte Richard Wagner als musikalischen Leiter (1834 Abstecher nach Lauchstädt, Rudolstadt und Bernburg); vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1976, S. 94ff. Ab 1836 führte Bethmann wieder eine Reise-Gesellschaft, die in Dessau (Oktober 1836 bis März 1837, Dezember 1837 bis März 1838), Halle (April bis Juni sowie September bis Dezember 1837, April bis Juni 1838), Lauchstädt (Juli/August 1837) und Rudolstadt (August/September 1837), ab 1838 in Meiningen und Erfurt sowie Anfang 1840 wiederum in Halle auftrat; vgl. Prosky (wie Anm. 88), S. 84-87, Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle, Halle/Saale 1942*, Bd. 2/2, S. 587-590, Claudia Deweß, „Reisende Schauspielergesellschaften in Dessau und Halle 1836-1840“, in: *Dessauer Kalender*, Jg. 14 (1970), S. 100-103 sowie Otto Weddingen, *Geschichte der Theater Deutschlands*, Berlin 1904, S. 583 und 989. Bethmann starb 1857 in Halle.

⁹⁶ Vgl. *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 1, Nr. 121 (29. Juli 1832), S. 499.

⁹⁷ Vgl. *Merseburgische Blätter*, Jg. 6 (1832), Theater-Ankündigungen in Nr. 28 (11. Juli), S. 223; Nr. 29 (18. Juli), S. 231; Nr. 30 (25. Juli), S. 239; Nr. 31 (1. August), S. 247; Nr. 32 (8. August), S. 255; außerdem *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 1, Nr. 151 (20. September 1832), S. 619f. Zum Personalbestand der Gesellschaft unter Atmer vgl. ebd. Nr. 156 (29. September 1832), S. 639.

⁹⁸ Uraufführung im Königstädtischen Theater in Berlin am 13. April 1829; ein gedruckter Klavierauszug erschien im Sommer 1829 bei Schlesinger in Berlin (PN: 1534).

Die Atmersche Gesellschaft zog anschließend weiter nach Halle⁹⁹ und blieb bis 1835 im mitteldeutschen Raum aktiv: neben Halle u. a. in Bernburg, Köthen, Dessau und Erfurt¹⁰⁰. Therese von Weber heiratete am 14. Juli 1833 ihren Direktor Carl August Atmer in der Marktkirche zu Halle¹⁰¹.



Das 1802 errichtete Lauchstädter Theater

⁹⁹ Repertoire 16. August bis 7. Oktober 1832 vgl. *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 1, Nr. 178 (6. November 1832), S. 731-733 und Nr. 179 (8. November 1832), S. 736; demnach von Halle aus Konzessions-Verhandlungen mit Köthen.

¹⁰⁰ Bernburg: 10. Februar bis 31. März 1833; vgl. *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 2, Nr. 70 (1. Mai 1833), S. 277. Köthen: 13. Oktober bis 9. November 1833; vgl. ebd., Jg. 2, Nr. 193 (2. Dezember 1833), S. 769. Dessau: 10. November 1833 (Eröffnung mit *Freischütz*) bis 10. März 1834 sowie 9. November 1834 bis 23. März 1835; vgl. Proske (wie Anm. 88), S. 81f., *AMZ*, Jg. 36, Nr. 12 (19. März 1834), Sp. 190f. und Jg. 37, Nr. 10 (11. März 1835), Sp. 168f. sowie *Allgemeine Theater-Chronik*, Jg. 3, Nr. 5 (7. Januar 1834), S. 20. Erfurt: ebd., Jg. 3, Nr. 128 (undatiert, 3. Quartal 1834), S. 509.

¹⁰¹ Freundliche Mitteilung von Karsten Eisenmenger, Leiter der Marienbibliothek in Halle/Saale. Der Eintrag im Trauregister der Marktkirche Unser Lieben Frauen, Bd. 1816-1835 lautet: „1833 Dom.[inica] VI: p.[ost] Trin.[itatis] [...] Der Königl. Pr:[eussisch] und Herzogl. Anhaltsche concessionirte Schauspiel-Director, Herr *Karl August Atmer*, hieselbst, und Fräulein *Johanne Friederike Therese von Weber*, Sängerin bei der hiesigen Bühne, Tochter des verstorbenen Musik Directors, Herrn *Edmund von Weber*, und dessen auch verstorbenen Ehegattin, Frau *Therese*, geb. *Mackfoll*. [sic]“; der 6. Sonntag nach Trinitatis war 1833 der 14. Juli.

Auch an dem unter Goethes Ägide 1802 neu errichteten Lauchstädter Theater nagte der Zahn der Zeit, in den 1890er Jahren mußte es baupolizeilich gesperrt werden. Der Abriß wurde erwogen, allerdings aufgrund von Protesten nicht ausgeführt. Nach Abschluß von privat finanzierten Restaurierungsarbeiten konnte das Haus schließlich am 13. Juni 1908 festlich wiedereröffnet werden. Der Fest-Prolog dazu stammte vom Dramatiker Ernst von Wildenbruch, dem Ehemann von Carl Maria von Webers Enkelin Marie¹⁰². Ob Wildenbruch allerdings um die Zusammenhänge zwischen dem Ort und der Weberschen Familientradition wußte, ist zu bezweifeln. Die Verbindung zu Weber wurde freilich bald geknüpft: Hermann Abert, seit 1909 Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle und seit 1910 auch Mitglied des Lauchstädter Theatervereins, brachte in seinem ersten Lauchstädter Jahr eine Weber-Oper heraus: am 29. und 31. Mai sowie 1. Juni 1910 wurde der damals selten aufgeführte Einakter *Abu Hassan* gegeben¹⁰³.

¹⁰² Vgl. Reinhold (wie Anm. 28), S. 112-114. Wildenbruch hatte im Schillerjahr 1905 bereits den Prolog zur Festaufführung von *Kabale und Liebe* im Lauchstädter Theater (7. Mai 1905) beigesteuert; ebd., S. 108.

¹⁰³ Gemeinsam mit Pergolesis *La serva padrona* und Glucks *Le cadi dupé* unter der musikalischen Leitung des Hallischen Kapellmeisters Eduard Möricke; vgl. Reinhold (wie Anm. 28), S. 115 sowie *Erster Bericht des Lauchstedter Theater-Vereins*, Halle/Saale 1910, S. 14.



Ulrike Peters, Porträts von Carl Theodor Demiani (Privatbesitz)

„Peters sang bei mir“

Das Schicksal einer jungen Mecklenburgerin aus musikalischem Hause

in Erinnerung gebracht von Günther Naumann, Leverkusen

Ulrike Maria Wilhelmina Peters wurde als zweite Tochter des Hofapothekers August Samuel Ludwig Peters (1776–1809) und seiner Gattin Sophia Eleonora Friederike, geb. Linicke (1780–1867), verw. de Marné¹, am 13. April 1807 in Neustrelitz geboren und am 19. April 1807 evangelisch getauft. Die musikalische Begabung wurde ihr bereits in die Wiege gelegt, denn ihr Urgroßvater mütterlicherseits Johann Georg Linike [bzw. Linicke] (um 1680–1762) hatte sich als Violinist, Komponist und Musiklehrer (u. a. von Prinzessin Sophie Charlotte, der späteren englischen Königin) einen Namen gemacht: 1718 half er in der von J. S. Bach geleiteten Hofkapelle in Köthen aus, wurde 1725 erster Geiger des Hamburger Theaterorchesters und schließlich ab 1728 Kapelldirektor am Hof von Mecklenburg-Strelitz unter Herzog Adolph Friedrich III.² Seine Bestallung erfolgte am 27. August 1728 mittels folgender Urkunde:³

„Von G.[ottes] G.[naden] Wir *Adolph Friederich*, Hertzog zu Mecklenb.
c. t. t.

Thun Kund und bekennen hiemit, daß Wir den Ehrsamhen, Unsern lieben Getreuen, *Johann Georg Liniken* als Unsern *Capell-Director* angenommen und bestellt haben, solchergestalt und also, daß Uns er zufoderst, treu, hold und dienstgewärtig seyn, insonderheit aber bey Hofe, oder wo es sonst von Uns, oder Unserm Hof-*Marschall*, befohlen und verlangt wird, es sey bey der Tafel, beym Tantzen, oder anderswo,

¹ Der erste Ehemann, der Apotheker Johann Christian de Marné (geb. 1771), war 1803 verstorben.

² Vgl. den Artikel über die Musiker-Familie Linike/Linicke von Ekkehard Krüger in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 168-171 sowie Reinhard Diekow, „Geschichte der Strelitzer Hofkapelle im 18. Jahrhundert“, in: *Studien zur lokalen und territorialen Musikgeschichte Mecklenburgs und Pommerns*, Bd. 2, Greifswald 2002, S. 72-74.

³ Landeshauptarchiv Schwerin, 4.3–1, Mecklenburg-Strelitzer Fürstenhaus mit Kabinett Nr. I 189.

mit allem Fleiß und Sorgfalt die *Music dirigiren*, stets selber zugegen seyn, alles dazu gehörige veranstalten und *dirigiren*, allerhand *Musicalische Instrumenta* und Veränderungen, seiner Wissenschaft nach, dabey so wohl selbst gebrauchen, als durch Unsere andere Hof-*Musicanten* gebrauchen lassen, Von Zeit zu Zeit neure *Musicalische* Stücke anschaffen, und in übrigen allen, als einem *Directori* der *Music* auch getreuem Diener wohl anstehet, eigenet und gebühret, sich verhalten und betragen soll.

Für welche Dienste Wir ihm dann jährlich *Zwey Hundert Reichs-Thaler* aus Unserm *Cabinet* ein vor alles zahlen lassen wollen.

Uhrkundlich p[er] *Datum*

Strel. den 27 *Augusti*

Ao. 1728.

AFM [Paraphe]“

Auch Ulrikes Großvater mütterlicherseits Adolf Friedrich Carl Linicke (1732–1816) wurde Musiker; er trat zunächst als Substitut in die Hofkapelle ein und heiratete 1766 die zwei Jahre zuvor engagierte Kapellsängerin Sophia Charlotte Tonn (gest. 1771)⁴.

Ulrikes Vater starb bereits, als sie zwei Jahre alt war. Sie erhielt aber 1811 im Apotheker Friedrich Heinrich Reinhardt (gest. 1876) einen gütigen Stiefvater. Als die musikalische Begabung seiner Stieftochter immer deutlicher hervortrat, entschloß er sich, ihre gesangliche Ausbildung zu fördern, und trat in Verbindung zum Dresdner Hofkapellmeister Carl Maria von Weber, damit sie unter dessen Leitung ihre musikalischen Studien in der sächsischen Hauptstadt fortsetzen könne.

Aktenkundig wurden seine Bemühungen, da Reinhardt die Kosten für Ulrikes Aufenthalt in Dresden und ihre Ausbildung durch das väterliche Erbteil seiner Stieftochter von 600 Goldtalern zu bestreiten gedachte. Ein entsprechendes Gesuch richtete er am 18. Mai 1823 an das Großherzogliche Stadtgericht:⁵

⁴ Vgl. Diekow (wie Anm. 2), S. 83f. 1803 fertigte Adolf Friedrich Carl Linicke zwei Kataloge des Musikalienbestandes der Strelitzer Hofkapelle an, die derzeit leider als verschollen gelten müssen; vgl. Diekow, S. 87f. (dort mit falschen Lebensdaten).

⁵ Landeshauptarchiv Schwerin, 11.3–2/2, Mecklenburg-Strelitzer Familienakten Nr. 3905.

„Zum Groß-Herzoglichen Stadt-Gerichte
Allerhöchst verordnete Herren!

Um das Talent meiner zweyten Tochter, der Ulrike *Peters*, in musikalischer Hinsicht fernerweitig auszubilden und zu cultiviren, und sich vielleicht in der Folge dadurch ihren Unterhalt zu verschaffen, bin ich entschlossen oben Genannte nach *Dresden* zu bringen, und habe deßhalb mit den dortigen Kapell-Meister, Herrn *Maria von Weber*, Verbindungen angeknüpft, unter dessen Leitung und Mitwirkung, sie ihre musikalischen Studien weiter fortsetzen soll. Da nun aber zu diesem Vorhaben Geld erforderlich ist, ohne jetzt schon bestimmen zu können, wie viel, da dieß von der Länge oder Kürze ihrer Unterrichtszeit abhängt, so bitte ich bey Großherzog. StadtGerichte, als der hohen Obervormundschaft meiner Tochter, um den Consens, diejenigen 653 rh [Reichstaler] 4 $\frac{1}{4}$ s. [Schilling] Gold, welche als ihr väterliches Erbtheil auf meinem, in der Schloßstraße belegenen Hause redicirt stehen, negociren zu dürfen, und nenne, nach Bewilligung meines Gesuches, den Herrn Schloß-Hauptmann *von Monray* hieselbst, als meinen künftigen Gläub[ig]er dieser Negoce, welcher ohne weitere Aufopferung, als die Landesüblichen Zinsen, nur die Summe von 600 Rthlr Gold auf hypothecarische Sicherheit und Eintragung ins Stadt-Pfandbuch im *Termino trinitatis* c. auszahlen will. Die übrigen 53 Rthlr 4 $\frac{1}{4}$ s. [Schilling] Gold, werde ich aus meinen Mitteln hinzufügen, und würde demzufolge ihre Forderung hiemit getilgt und gelöscht werden können. Zugleich verpflichte ich mich das, was zur vollständigen Ausbildung noch erforderlich seyn dürfte, aus meinen Mitteln zu ergänzen, wie ich dieß schon bey meinen ältesten Söhnen gethan habe.

Sollte dieses mein Vorhaben vielleicht nicht ohne Mitvormund aus geführt werden können, so bezeichne ich, da der derzeitige Vormund meiner Kinder, der Herr Hof-Bäcker *Christlieb* mit Tode abgegangen ist, den hiesigen Kaufmann *Lienke*⁶, der dies [...] gern übernehmen wird, als ihren künftigen Vormund, der gewiß ihr Bestes immer wahrnehmen und vor Augen haben wird.

Schließlich erlaube ich mir nur noch die gehorsamste Bitte, diese Angelegenheit nicht zu lange hinauszuschieben, da der Herr Schloß-

⁶ Möglicherweise ein Mitglied der Familie Linicke gemeint; die bisherigen genealogischen Forschungen ermöglichen keine eindeutige Zuweisung.

Hauptmann von Monray schon in dem nahe bevorstehenden *Termine*
diese Summe aus zahlen will, und verharre ich als
des Groß-Herzoglichen Stadt-Gerichtes

ehrerbietigst gehorsamster
Fr: Reinhardt

Neu-Strelitz,
d. 18. May,
1823.“

Bereits ein dreiviertel Jahr zuvor hatte Reinhardt den Kontakt nach Dresden aufgenommen. Carl Maria von Weber vermerkte am 4. August 1822 erstmals den Erhalt eines Briefes von Reinhardt; weitere Schreiben erhielt er am 17. April bzw. 11. Juli 1823, die er am 30. April bzw. 13. Juli beantwortete. Leider ist die Korrespondenz lediglich durch Webers Tagebuch bezeugt⁷, die Briefe selbst gingen verloren.

Reinhardt brachte sein Mündel persönlich nach Dresden. Weber notierte dazu im Tagebuch am 18. Juli 1823: „Besuche erhalten. Reinhar[d]t aus Strelitz.“ Am Folgetag suchte der Kapellmeister die Familie in ihrem Quartier auf. Die 16jährige Ulrike wurde schließlich dem Chorleiter und Gesangslehrer Johannes Miksch anvertraut, der sie mit Erfolg unterrichtete. Miksch war ein gefragter Lehrer; viele Dresdner Sänger kamen aus seiner Schule⁸. Bei der Dresdner Erstaufführung des *Freischütz* 1822 waren die größten Partien mit Miksch-Schülern besetzt: Gottfried Bergmann (Max), Friederika Funk (Agathe) und Julie Haase (Ännchen)⁹. Auch Wilhelmine Schröder-Devrient, Agnese Schebest, Charlotte Veltheim, Henriette Kriete-Wüst und Friedrich Gerstäcker genossen seinen Unterricht. Der Sänger Anton Schott, Schüler der Schebest, betrachtete Miksch in der Rückschau als den „Grossvater der

⁷ Tagebuch-Übertragungen der Weber-Gesamtausgabe. Weber erhielt nochmals am 4. September 1824 einen Brief von Reinhardt, den er zwei Tage später beantwortete.

⁸ Johann Aloys Miksch (1765–1845), 1797–1820 Gesangssolist an der italienischen Oper in Dresden, danach Chordirektor und Stimmbildner. Zu Mikschs Unterrichtsmethode vgl. Adolph Kohut, *Johannes Miksch, der grösste deutsche Sängemeister, und sein Gesangs-system*, Leipzig-Reudnitz [1890] sowie Karl-Heinz Viertel, „Überlegungen zur Gesangsbildung während Webers Kapellmeisterzeit“, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper*, 2. Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „Dresdner Operntraditionen“ 1986, hg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 327–335.

⁹ Vgl. Heinrich von Mannstein, *Denkwürdigkeiten der Churfürstlichen u. Königlichen Hofmusik zu Dresden, im 18. u. 19. Jahrhundert*, Leipzig 1863, S. 88f.

neugeborenen deutschen Sangeskunst“, der „nachweisbar die besten Sänger seiner Zeit geliefert“ hatte¹⁰.

Über die Fortschritte im Unterricht von Ulrike Peters berichtet Miksch in einem Brief an Reinhardt vom 29. September 1824:¹¹



Johann Miksch
nach einer Zeichnung von E. B. Kietz

„Wohlgeborner Herr!
Vermöge meines Versprechens
theile ich Ihnen meine seit
Ihrer Abreise an der Stimme
Ihrer guten Tochter gemachten
Bemerkungen mit.

Mit Freuden bemerke ich,
daß die früher zu oft eingetre-
tene Heiserkeit beynahe gänz-
lich verschwindet, und das neue
eingeschlagene Studium eines
tiefern Soprans nicht allein eine
bedeutendere Fülle des Tons
erzeuget, sondern auch für den
Ausdruck ihres Gesanges von
dem größten Nutzen ist, indem

sie sich mehr dabey ihrem innern Gefühl überlaßen kann, und die
Befangenheit wegen allzugroßer Aengstlichkeit bey Ausführung hoher
Passagien verschwindet.

Daß alles dieses sowohl für die Gesundheit Ihrer guten Tochter, als
auch für die Fortschritte in der Kunst im Allgemeinen von den heil-
samsten Folgen seyn muß, ist keinem Zweifel unterworfen, und ich
schmeichle mir daher Ihre Gewogenheit zu erhalten, und bin mit ausge-
zeichneter Hochachtung

Dresden, den 29. *Septembr.*
1824.

Ihr
ergebener
Joannes Miksch.“

¹⁰ Vgl. Anton Schott, *Hie Welf! Hie Waibling! Streitfragen auf dem Gebiete des Gesanges vom Standpunkt eines singenden Darstellers*, Berlin 1904, S. 8 und 23.

¹¹ Original in Privatbesitz.

Leider finden sich ansonsten kaum Spuren der musikalischen Tätigkeit der jungen Sängerin in Dresden. Sie scheint nicht, wie andere Schülerinnen Mikschs, im Theaterchor angestellt gewesen zu sein¹², was allerdings eine gelegentliche Mitwirkung an kleineren Veranstaltungen, besonders solchen in privatem Rahmen, nicht ausschließt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit darf man wohl eine Tagebuchnotiz Webers vom 16. Juni 1825 auf Ulrike beziehen: „Peters sang bei mir.“

Im Laufe ihrer Dresdner Zeit lernte Ulrike den jungen Maler Carl Theodor Demiani (1801–1869) kennen. Der Sohn des Ersten Inspektors der Dresdner Gemäldegalerie Carl Friedrich Demiani (1768–1823) und seiner Frau Johanne Caroline, geb. Martini, studierte ab 1816 an der Königlich Sächsischen Akademie der Künste; 1818 bis 1825 war er Schüler des Dresdner Historienmalers Professor Ferdinand Hartmann (1774–1842) und machte vor allem durch seine Kopien nach alten Meistern auf sich aufmerksam¹³. Die Familie Demiani stammt aus dem Zipser Komitat und ist Anfang des 17. Jahrhunderts im damaligen Ungarn als Teil der evangelischen karpato-deutschen Bevölkerung nachgewiesen. Durch Kriegsereignisse und die Rekatolisierung in den habsburgischen Ländern kam es im 18. Jahrhundert zur Umsiedlung der Familien in verschiedene Nachbarländer wie Schlesien, Sachsen und Österreich.

Die Bekanntschaft Ulrikes mit Carl Theodor Demiani führte laut Familientradition bald zur Verlobung. 1825 gingen beide gemeinsam nach Leipzig, wo Demiani bereits im Sommer als Porträtmaler nachweisbar ist¹⁴. Neben den Akademieausstellungen in Dresden im August 1825 und August 1826¹⁵

¹² Vgl. Carl August Kornmann, *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters*, Dresden, Ausgaben zu Neujahr 1824, S. 8f. sowie zu Neujahr 1825, S. 8.

¹³ Vgl. *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850*, bearb. von Marianne Prause (*Quellen und Schriften zur bildenden Kunst*, Bd. 5), Berlin 1975; darin sind mehrere Schüler-Arbeiten Demianis verzeichnet (Köpfe, Akte nach Vorlagen bzw. nach der Natur, Porträts sowie Meister-Kopien): 1817, Nr. 380f.; 1818, Nr. 381f.; 1819, Nr. 479f. (hier erstmals als „Schüler des Prof. Hartmann“ bezeichnet); 1820, Nr. 347; 1821, Nr. 20; 1822, Nr. 397; 1823, Nr. 361; 1824, Nr. 316 (Kopie der „Madonna della Sedia“ von Raffael); 1825, Nr. 372 („Madonna nach Gimignano“).

¹⁴ Amadeus Wendt berichtet im *Kunst-Blatt* vom 18. Juli 1825 aus Leipzig, Demiani würde dort an mehreren Porträts arbeiten; vgl. *Kunst-Blatt* (Beilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände*; Jg. 19), Nr. 57, S. 228.

¹⁵ Vgl. *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801-1850* (wie Anm. 13): 1825, Nr. 372 (dort ist Demiani noch als Schüler von Hartmann bezeichnet) und 1826, Nr. 365 („Weibliches Portrait, nach der Natur, Oelgemälde“).

beteiligte er sich an der Ausstellung der Leipziger Kunst-Akademie in den Räumen der Pleißenburg 1826 vorwiegend mit Porträt-Darstellungen¹⁶.



Carl Theodor Demiani, Selbstbildnis
(Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Galerie Neue Meister)

Überliefert sind u. a. zwei Ölgemäde von Demiani, die Ulrike Peters zeigen, ein wohl früheres von eher privatem Charakter¹⁷ und eines, das ihre Profession als Sängerin betont: In der rechten Hand hält die Dargestellte ein Notenblatt¹⁸. Tatsächlich erhielt die Künstlerin in Leipzig ihre erste Anstellung: als Gesangs-Solistin der Gewandhauskonzerte. Sie wurde für die ersten 11 Konzerte der Wintersaison 1825/26 (29. September bis Jahresende 1825) mit einem Gehalt von 350 Taler engagiert und erhielt wegen Verlängerung ihres Aufenthalts noch einen Nachtrag von 50 Talern¹⁹. Die Kritik urteilte im Ganzen recht freundlich: „Ihre Stimme hat

¹⁶ Vgl. die „Kunstnachrichten aus Leipzig“ von Amadeus Wendt in: *Kunst-Blatt* (Beilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 20), Nr. 50 (22. Juni 1826), S. 199. Dort wurden u. a. ein Herren- und drei Damen-Bildnisse präsentiert, darunter ein Porträt einer Schwester von Demiani. Bereits im Juli 1825 berichtete Wendt (wie Anm. 14, S. 228) über ein zuvor in Dresden ausgestellt Bild einer Demiani-Schwester; fraglich ist in beiden Fällen, welche Schwester dargestellt war: Emma Amalie (1802-1873) oder Mathilde (1807- ca. 1880/85), beide wurden von ihrem Bruder porträtiert; vgl. Lebensbeschreibung von Carl Friedrich Naumann (mschr., in Familienbesitz). Zwei weitere Geschwister, der Zwillingbruder von Mathilde, Gustav (14.-17. August 1807), sowie die Schwester Paulina (1808-1814) waren im Kindesalter gestorben.

¹⁷ Bild in Familienbesitz; Brustbild, Gesicht im Halbprofil, dunkles Kleid und Umhang; oval gerahmt; vgl. Abb. auf S. 48, links. Möglicherweise noch in Dresden entstanden?

¹⁸ Bild in Privatbesitz; Hüftbild, Gesicht im Halbprofil, rotes Kleid; rechteckig gerahmt; vgl. Abb. auf S. 48, rechts. Vermutlich in Leipzig entstanden.

¹⁹ Vgl. Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, S. 48.

den Reiz jugendlicher Frische und etwas Sanftes und doch Volles; [...] ihre Fertigkeit ist nicht gering“, auch wenn die Sängerin bei den Rossini-Arien, mit denen sie sich dem Leipziger Publikum vorstellte, noch etwas ängstlich wirkte. Erst mit der Szene „Dunque mio figlio io rivedrò“ aus Paers *Camilla*, die am 1. Dezember 1825 auf dem Programm stand, überzeugte die Peters den Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vollends: „sie [singt] in der Tat so anmuthig, dass man zu grossem Lobe und noch mehr zu grossen Erwartungen berechtigt ist.“²⁰ Den letzten Leipziger Auftritt absolvierte die Peters am 1. Januar 1826 als Solistin im 1. Teil von Haydns *Schöpfung*, allerdings nicht in Bestform: „sie war [...] nicht wohl und konnte auch im folgenden Concerte die von ihr angekündigte Arie: Misera me! von C. M. v. Weber, so wie die Sologesänge des zweyten Theiles der *Schöpfung* nicht vortragen“. In der Aufführung des 2. Teils am 12. Januar 1826 übernahm daher Caroline Queck die Haydn-Soli²¹.

Die Verbindung Ulrikes mit Demiani scheint nicht von Bestand gewesen zu sein; möglicherweise wurde das Verlöbnis wieder gelöst, weil dem jungen Künstler nach dem Tod des Vaters die finanziellen Mittel zur Gründung einer eigenen Familie fehlten. Unklar ist allerdings, wann genau sich das Paar trennte; jedenfalls blieben beide zeitlebens unverheiratet. Über das weitere Leben des Malers ist nur wenig bekannt. 1828 war er noch in Leipzig ansässig²², später u. a. in Hamburg, Berlin und Potsdam tätig. Als er 1855 schwer erkrankte, nahm ihn die Familie seiner Schwester Emma Amalie, Gattin des Professors für Mineralogie Carl Friedrich Naumann (1797-1873) in Leipzig, auf und versorgte ihn bis zu seinem Tod 1869²³.

Ulrike Peters hingegen wandte sich spätestens 1828 nach Berlin, wo sie Mitglied der berühmten Singakademie wurde, der sie bis zu ihrem frühen

²⁰ Vgl. *AMZ*, Jg. 27, Nr. 52 (28. Dezember 1825), Sp. 858f.

²¹ Vgl. *AMZ*, Jg. 28, Nr. 10 (10. März 1826), Sp. 163.

²² Vgl. Johann Wilhelm Sigismund Lindner, *Taschenbuch für Kunst und Literatur im Königreich Sachsen*, Jg. 2, Dresden 1828, S. 8 (im Jg. 1 von 1825 noch nicht genannt).

²³ Vgl. Lebensbeschreibung von Carl Friedrich Naumann (mschr., in Familienbesitz); Sterbeeintrag im Ratsleichenbuch der Stadt Leipzig (Stadtarchiv Leipzig) unter dem 31. Januar 1869 (Datum der Beerdigung): „Eine unverheiratete Mannsperson 67 Jahre alt H[err] Carl Theodor Demiani, Bürger und Maler in Hamburg in der Turnerstraße H[aus] Nr. 20 st[arb] d. 29. Jan[uar] fr[üh] 8 U[hr]“.

Tod Anfang 1832 als Sopranistin angehörte²⁴. Carl Friedrich Zelter berichtete seinem Freund Goethe am 16. Februar 1832 über die Sängerin:²⁵

„Vorgestern haben wir in der Singakademie das Andenken eines 21jährigen [sic] lebenswürdigen Mädgens, von erklärtem Talente, durch ein Requiem gefeiert die an einer Nervenkrankheit gestorben ist. Als ich sie unter uns aufnahm sang sie hohe Sopranarien und bezwang sie mit aller Kraft eines jugendlichen Körpers. Ich riet ihr, sie möge ihrem schönen Mezzosopran keine Gewalt antun. Die Freunde aber und Freundinnen und wie sich das Geschmeiß nennt wußten es besser und ich kann die Ahnung nicht los werden, meine liebe Ulrike Peters habe sich totgesungen.“

Die wichtigste Quelle für den Berlin-Aufenthalt der Peters sind die Tagebücher von Fanny Mendelssohn Bartholdy (ab Oktober 1829 verh. Hensel), da die Sängerin mindestens seit 1829 zum Mendelssohnschen Freundeskreis gehörte. Fanny notierte mehrfach Ulrikes Besuche bei größeren Geselligkeiten, aber auch im intimeren Rahmen; oftmals musizierten dabei Felix und Fanny Mendelssohn Bartholdy²⁶. Am 20. Februar 1829 traf man sich zu einer ‚Damenrunde‘: „Nachmittags Ulrike, mit der wir uns ganz allein sehr gut amüsirten, Vater und Felix waren aus.“²⁷ Am 12. März 1829 gaben die Mendelssohns ein Diner zu Ehren eines besonderen Gastes: Niccolò Paganini. Bei dieser Gelegenheit porträtierte der Maler Wilhelm Hensel sowohl den berühmten Geiger als auch die Peters²⁸. Die Freundschaft mit den

²⁴ Vgl. [Hinrich Lichtenstein,] *Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am fünfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung und einem alphabetischen Verzeichniss aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben*, Berlin 1843, S. 30 (danach Mitglied seit 1828).

²⁵ Vgl. *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, hg. von Edith Zehm und Sabine Schäfer, Bd. 2 (*Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 20.2), München 1998, S. 1615f.

²⁶ Vgl. Fanny Hensel, *Tagebücher*, hg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2002, S. 2, 6, 9, 11, 13, 14, 16, 37. Da die Tagebücher erst 1829 einsetzen, ist nicht klar, wann genau die Bekanntschaft der Peters mit den Mendelssohns begann.

²⁷ Hensel (wie Anm. 26), S. 9.

²⁸ Ebd., S. 11; W. Hensels Originale im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Hensel-Alben 10/8 (Peters) und 8/8 (Paganini). Eine heute nicht mehr nachweisbare Replik der Peters-Zeichnung übersandte Abraham Mendelssohn Bartholdy am 1. Mai 1832 an Ulrikes Schwester Luise Peters in Neustrelitz. Vater Mendelssohn schreibt in seinem Kondolenzbrief von diesem Tage (Original in Privatbesitz) zu der Zeichnung: „Mein Schwiegersohn hatte sie in einem glücklichen Moment von Kunstausübung aufgefaßt, er hat sie für



Ulrike Peters, Portrait-Zeichnung von Wilhelm Hensel (Erstfassung 1829)
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Mendelssohns beendete der frühe Tod von Ulrike Peters, zwei Monate vor ihrem fünfundzwanzigsten Geburtstag²⁹. Fanny Hensel vertraute ihrem Tagebuch am 21. Februar, beziehend auf eine Trauerfeier für Eduard Ritz am 8. Februar, an:³⁰

„Am 8ten Febr. fand seine Todtenfeier in der Academie durch das Mozartsche Requiem statt, welches uns Alle ungemein bewegte, da wir nicht nur die schon gehabten Verluste beweinten, sondern dem entgegen

mich sehr getreu u[nd] gelungen copirt, u[nd] ich bitte Sie solche von mir als ein Zeichen meiner innigen Verehrung der seeligen Ulrike und des Wunsches anzunehmen, Ihnen im Anblick der von Ihnen so geliebten Züge den einzigen Trost zu verschaffen, der Ihnen werden kann.“

²⁹ Laut Bestattungseintrag (Landeskirchliches Archiv der evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-Schlesische Oberlausitz) starb Ulrike Peters am 10. Februar 1832 an nervösem Fieber und wurde drei Tage später von der Dorotheenstädtischen Gemeinde beerdigt; die Lage ihrer Grabstelle ist unbekannt.

³⁰ Hensel (wie Anm. 26), S. 39.

sahen, der uns wirklich 2 T.[age] darauf, am 10ten traf, da unsre geliebte Ulrike abgerufen ward. Sie litt drei Wochen am Nervenfieber, ich sah sie noch 2mal in ihrer Krankheit, zuletzt 12 T.[age] vor ihrem Ende, wo sie mich noch an ihr Bett rief. Der Verlust wird mir ewig leid thun. Wir hatten uns herzlich lieb, und waren uns auf so manche Weise nah. Wie herzliche Freude hatte sie an jeder neuentstandnen Musik, an jeder Zeichnung. Noch zu Weihnachten machte ich ihr große Freude durch eine Scene, die ich ganz für sie geschrieben hatte, und noch während ihrer Krankheit für Orchester setzte.“

Mutter Lea Mendelssohn Bartholdy bestätigt die Verbundenheit der Familie mit Ulrike in einem Kondolenzschreiben an Luise Peters³¹, die ihre Schwester in der Zeit der Krankheit gepflegt hatte:³²

„Gönnen Sie mir bald den wehmüthigen Genuß, noch das Letzte von unsrer ewig theuren Entrißnen durch Ihren liebevollen Mund zu hören. Wenn Sie wüßten, wie freundlich sie uns war, u. wie herzlich wir sie liebten, wie hoch auch wir ältere Leute sie achteten, wie unersetzlich sie unserm Familienkreise scheint [...].“

³¹ Ulrikes ältere Schwester Johanna Luisa Henrietta (1805–1886) heiratete 1836 den Maler und Kupferstecher Johann Ferdinand Ruscheweyh (1781–1846; das in jüngeren Lexika genannte Geburtsjahr 1785 ist anhand von Ruscheweyhs Geburtsurkunde, ausgestellt von Dr. Andreas Fridericus Gottlob Glaser, Superintendentur Mecklenburg-Strelitz, zu korrigieren, die eindeutig ausweist: „Calendis Januarii anni millesimi septingentesimi octogesimi primi“). J. F. Ruscheweyh war 1808 bis 1832 Mitglied der sogenannten „Nazarener“, einer Vereinigung deutschsprachiger Maler in Rom, die eine Reformierung der bildenden Kunst auf religiöser Grundlage mittels Anknüpfung an die altdeutsche und frühe italienische Malerei anstrebte. Nach seiner Rückkehr nach Neustrelitz war er als Zeichenmeister am Gymnasium Carolinum tätig. Friedrich Overbeck hinterließ ein Porträt seines Künstler-Kollegen (Privatbesitz); weitere Porträt-Nachweise bei Hans Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830*, Berlin 1952, S. 97 sowie Abb. 65, 451 und 452. In Familienbesitz befinden sich noch Briefe an Ruscheweyh von seinen Freunden Christian Daniel Rauch (14 Briefe 1834-1845) und Friedrich Overbeck (3 Briefe 1835-1842), aber auch von Caroline von Humboldt (9 Briefe 1818-1823).

³² Undatierter Brief in Privatbesitz, adressiert an „Fräulein Luise Peters | Wohlgeb. | große Friedrichstr. 103 | im Hause des Herrn | Dr. Blömer.“ Die Adresse Friedrichstraße 103 ist auch als letzter Wohnsitz von Ulrike Peters bezeugt. Zwar nennen die Berliner Adreßbücher die Sängerin zwischen 1826 und 1832 nicht (auch zu Carl Theodor Demiani gibt es dort keine Hinweise); ihr Bestattungseintrag (vgl. Anm. 29) bestätigt jedoch die Anschrift. Vermutlich wohnten die Peters-Schwestern im Hause von Dr. J. Blömer, dem Leiter der Berliner Orthopädischen Anstalt. Laut Kondolenzschreiben von Abraham Mendelssohn Bartholdy (vgl. Anm. 28) hielt sich auch Stiefvater Friedrich Heinrich Reinhardt zur Zeit von Ulrikes Tod in Berlin auf, er war wohl gemeinsam mit Luise Peters dorthin gereist.

Die von Fanny Hensel erwähnte für die Peters komponierte dramatische Szene *Hero und Leander* mit einem Text von Wilhelm Hensel nach Schiller war um die Jahreswende 1831/32 entstanden; sie ist in der Entwurfs-Niederschrift mit Klavier-Begleitung mit 24. Dezember 1831 datiert. Bei ihrem Weihnachts-Besuch³³ dürfte Ulrike Peters diese Fassung der Komposition kennengelernt haben. Die Ausarbeitung mit Orchester-Begleitung erfolgte erst zwischen dem 4. und 21. Januar 1832, es blieb der Sängerin also versagt, die ihr gewidmete Komposition musikalisch „aus der Taufe zu heben“³⁴.

Die Wertschätzung für die verstorbene Sängerin kommt auch im Kondolenzschreiben an die Schwester Luise Peters zum Ausdruck, das Fanny Hensel am 17. April 1832 abfaßte:³⁵

„[...] das Unglück hat wieder rechts u. links bei unsern Freunden eingeschlagen. Indeß von Allem, was verloren worden ist in dieser Zeit, hat mir kein Verlust so weh gethan, u. ist mir fortdauernd so schmerzlich, als der unsrer geliebten Ulrike. Wie sie noch täglich der Gegenstand unsrer Gespräche u. unsrer Trauer ist, u. wie jeder kleine Umstand sie uns aufs Neue zurückruft, das glauben Sie mir wohl gern. Was auch, traurig u. freudig, bedeutend oder unbedeutend im Hause vorfallen mochte, wurde immer Ihr zunächst mitgetheilt u. erfreute sich Ihrer liebevollen Theilnahme, so wie uns auch Alles wichtig war, was in Ihrem Kreise vorfiel. Und eine so gleich gestimmte, liebende Seele zu verlieren, ist gar zu schmerzlich.

Haben Sie tausend Dank für die Noten, so wie für Ihr freundliches Anerbieten, mir noch mehr von Ulrikens Musik zu geben. Ich habe noch unter der meinigen eine Scene von Weber gefunden, die sie so schön sang, u. die ich oft von ihr gehört habe, wenn Sie mir erlauben wollten, dies Blatt zu behalten, so würde ich Ihnen sehr dankbar seyn. Die Scene, welche ich Ihr noch zuletzt schrieb, u. die ihr viel Freude zu machen schien, hat für mich nun auch einen so traurigen Charakter daß ich sie gar nicht mehr hören mag.“

³³ Hensel (wie Anm. 26), S. 37.

³⁴ Entwurfs-Autograph mit Widmung an Ulrike Peters in *D-B*, MA Depos. Lohs 4, S. 39-45; Autograph der Orchester-Fassung ohne Widmung in *D-B*, MA Ms. 41; vgl. Hans-Günter Klein, *Die Kompositionen Fanny Hensels in Autographen und Abschriften aus dem Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 13), Tutzing 1995, S. 24f. und 92.

³⁵ Brief in Privatbesitz; Fanny Hensel blieb weiterhin mit Luise Peters / Ruscheweyh in Verbindung. In Familienbesitz haben sich zwei weitere Briefe von ihr an Luise erhalten (vom 8. Juli 1844 und 26. Dezember 1846).

„Geben Sie mir nur öfters Aufträge, dieselben werden jederzeit gern und prompt besorgt werden“

Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und
Georg Eduard Goltermann
vorgestellt von Solveig Schreiter, Berlin

Der hier präsentierte Briefwechsel entstammt der umfangreichen Korrespondenz, die der Weber-Forscher Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888) im Zuge seiner Arbeit am Weber-Werkverzeichnis bzw. am geplanten, aber nicht mehr ausgeführten Nachtrag (Supplement-Band) zum Werkverzeichnis führte¹. Einen Teil des Briefwechsels bilden Briefe aus dem Altbestand der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (im folgenden *D-B*), die einem Komplex von Briefen Jähns' an verschiedene Persönlichkeiten zuzurechnen sind (Signaturen: Mus. ep. F. W. Jähns 6-22 bzw. Antwortbriefe Mus. ep. G. Ed. Goltermann 3 u. 4). Ergänzt werden diese durch Briefe aus dem Nachlaß Friedrich Wilhelm Jähns', der 1889 als Schenkung seines Sohnes Max Jähns an die Musikabteilung der Staatsbibliothek übergang (Weberiana Cl. X, Nr. 233-244 sowie Nr. 740 u. 741)².

Friedrich Wilhelm Jähns, der v. a. den Kontakt zu Webers Zeitgenossen und deren Nachkommen, Verlegern, Auktionshäusern, Archivaren und Bibliothekaren suchte, korrespondierte auch mit bekannten Künstlerpersönlichkeiten und privaten Sammlern, um möglicherweise handschriftliche Quellen ausfindig zu machen. Ein solcher war der Kapellmeister in Frankfurt am Main Georg Eduard Goltermann, der sich rührend darum bemühte, die von Jähns an ihn gestellten Anfragen mit Hilfe eigener Nachforschungen vor Ort zu beantworten.

¹ Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, nachfolgend zitiert als: Jähns (Werke). Eine auszugsweise Veröffentlichung von Jähns' Manuskript seines Nachtrages findet sich bei: Frank Ziegler, „Friedrich Wilhelm Jähns. Nachträge zum Weber-Werkverzeichnis“, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 48-77.

² Zur Erläuterung der im Jähns-Nachlaß befindlichen Briefe vgl. Eveline Bartlitz: „»Ich habe das Schicksal stets lange Briefe zu schreiben ...« Der Brief-Nachlaß von Friedrich Wilhelm Jähns in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK, I. Die Briefe Carl Baermanns an Friedrich Wilhelm Jähns“, ebd., S. 5f.

Der Kontakt kam über die Verbindung Jähns' zu dem Sänger und Schriftsteller Ernst Pasqué³ in Darmstadt zustande, mit dem dieser ebenfalls korrespondierte. Jähns hatte sich am 25. September 1864 mit einer Frage, die Frankfurter Partitur-Abschrift von Webers Oper *Silvana*⁴ betreffend, an Pasqué gewandt⁵; dieser nahm sich der Sache an und schickte bereits am 5. Oktober die Frankfurter Partitur – die einzige Quelle, die die Urfassung der Oper komplett wiedergibt – nach Berlin⁶. Ende Oktober sandte Jähns die Partitur zurück, hatte aber schon wieder eine neue Aufgabe für Pasqué: Er benötigte eine genaue Kopie des Theaterzettels zur Frankfurter Uraufführung der Oper am 16. September 1810⁷.

An dieser Stelle kam Georg Eduard Goltermann ins Spiel, denn am 9. November berichtete Pasqué an Jähns:⁸

„Ich freue mich sehr Ihnen anbei die Abschrift des gewünschten Zettels senden zu können. Ich habe mich deshalb an Hrn. Musikdirector Goltermann gewendet und derselbe war so freundlich mir die Abschrift⁹ selbst zu besorgen. Ich sende sie Ihnen wie ich sie erhielt nebst Goltermanns Begleitschreiben. Möge sie Ihnen angenehm sein!“

Dieses weitergeleitete Schreiben eröffnete die hier zu betrachtende Reihe von Briefen zwischen dem Weber-Forscher Friedrich Wilhelm Jähns und dem von ihm „mit Recht geschätzten Componisten“ und „tüchtigen Manne“ in Frankfurt am Main.

³ Ernst Heinrich Anton Pasqué (1821-1892) gab nach seinem Gesangsstudium in Paris 1844 sein Debüt in Mainz und war daraufhin an der Hofbühne in Darmstadt tätig, unterbrochen durch Engagements in Leipzig 1846, Amsterdam 1848/49 und London 1854. 1855 seine Sängerkarriere aufgebend, wirkte er als Leiter der deutschen Oper in Amsterdam und 1856 als Opernregisseur unter Liszt und Dingelstedt in Weimar. Nach seiner Rückkehr nach Darmstadt 1859 war er Ökonomieinspektor am dortigen Hoftheater und nach 1871 provisorischer Leiter der großherzoglichen Hofbühne, bevor er 1874 pensioniert wurde. Er hinterließ ein umfangreiches schriftstellerisches Werk, v. a. auf dem Gebiet der Erzählung und des Romans.

⁴ Uraufführungsmaterial, Partitur-Kopie mit einigen Eintragungen Webers, 2 Bd., Frankfurt, Stadt- und Universitätsbibliothek (nachfolgend: *D-F*), Mus Hs Opern 609 (1).

⁵ Brief in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt (nachfolgend: *D-DS*), Nachlaß Pasqué, 169,8 (8).

⁶ Brief in *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 484.

⁷ Brief von Jähns vom 30. Oktober 1864, *D-DS*, Nachlaß Pasqué, 169,8 (10).

⁸ Brief von Pasqué an Jähns, *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 486.

⁹ Abschrift des Theaterzettels von Goltermann in *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 7, Nr. 2.

Georg Eduard Goltermann wurde am 19. August 1824 in Hannover geboren und erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater Cord Heinrich Friedrich Goltermann (1791-1878) aus Kaltenweide, der in Hannover als Organist und Schullehrer wirkte¹⁰. Seine weitere Ausbildung erfuhr er vom Solocellisten der königlichen Hofkapelle August Christian Prell (1805-1885), später in München (1847-1849) von dem seiner Zeit bedeutendsten bayerischen Cellovirtuosen Joseph Menter (1808-1856) und von Ignaz Lachner¹¹, dem zweiten Kapellmeister der Münchner Hofkapelle, der ihm Unterricht in Komposition erteilte. 1851 erregte Goltermann auf einer seiner Konzertreisen in Leipzig mit seiner Sinfonie in A-Dur op. 20 und 1852 mit seinem ersten Violoncello-Konzert in a-Moll op. 14 die öffentliche Aufmerksamkeit. Nach einjähriger Tätigkeit als Musikdirektor in Würzburg (1852) wirkte er zunächst als zweiter, ab 1874 bzw. 1875¹² bis 1880 dann als erster Kapellmeister am Stadttheater in Frankfurt am Main, wo er am 29. Dezember 1898 starb.

Goltermann wurde aufgrund seines schwungvollen und ausdrucksstarken Cellospiels von den Zeitgenossen sehr geschätzt. Als Komponist durchaus vielfältig schrieb er v. a. lyrische Charakter- und Salonstücke für die Hausmusik, aber auch unterhaltende und effektvolle Kompositionen für den Konzertsaal – besonders hervorzuheben sind die acht Konzerte für sein Instrument – von denen einige neben Transkriptionen von Liedern und Operngesängen als Lehrmaterial bis ins 20. Jahrhundert hinein überdauerten.

¹⁰ Im Verzeichnis der Mitglieder des Kgl. Hoforchesters in Hannover während der Dienstzeit von Heinrich Marschner (1831-1859) erscheinen zwei weitere Goltermanns: Die Flötisten Jakob Friedrich Goltermann (*1783, Kapellmitglied vor 1818 bis 31. März 1837, nach seinem Ausscheiden Musiklehrer in Hannover) und Heinrich Ludwig Goltermann (1821-1894, Kapellmitglied vom 1. Oktober 1847 bis 1. Januar 1881, vorher Musiker beim Art.-Regiment); vgl. Brigitta Weber, *Heinrich Marschner. Königlicher Hofkapellmeister in Hannover (prinzenstraße – Hannoversche Hefte zur Theatergeschichte, H. 5)*, Hannover 1995, S. 67 u. 71.

¹¹ Ignaz Lachner (1807-1895), ab 1824 Organist in Wien, 1831 Hofmusikdirektor in Stuttgart, 1836 2. Kapellmeister in München neben seinem Bruder Franz, 1853 in Hamburg, 1858 in Stockholm und 1861-75 1. Kapellmeister in Frankfurt a. M.

¹² In den Artikeln zu Goltermann der einschlägigen Lexika ist 1874 angegeben. Goltermanns Vorgänger Ignaz Lachner wurde jedoch erst am 18. Oktober 1875 pensioniert; vgl. Wolfgang Sauré, *Die Geschichte der Frankfurter Oper von 1792 bis 1880*, Diss. Köln 1958, S. 219. Laut Sauré übernahm Georg Goltermann erst danach das Amt des ersten Kapellmeisters.

Der Briefwechsel Jähns/Goltermann, der 1864 begann und insgesamt 32 überlieferte Briefdokumente umfaßt, währte, mit den für derartige Korrespondenzen nicht untypischen Unterbrechungen, über viele Jahre. Aus dem Jahr 1865 sind 18 Briefe erhalten geblieben. Die Jahre 1868, 1869, 1871, 1872 und 1876 sind mit jeweils zwei Briefen vertreten, die durch einen Brief von 1873 ergänzt werden. Seinen Abschluß findet der Briefwechsel mit drei überlieferten Dokumenten von 1878. Dabei kommen beide Briefpartner mit jeweils 16 Briefen in gleichem Maße zu Wort, wobei aus der erhaltenen Korrespondenz geschlossen werden kann, daß noch weitere nicht erhaltene Briefe hin und her gingen, was in vier Fällen sogar in den Briefen erwähnt wird.

Da der Briefwechsel zwischen Jähns und Goltermann im wesentlichen um einige wenige Themen kreist, die über die Jahre hinweg immer wiederkehren, und an Details für die Weber-Forschung nicht so ergiebig ist, wie z. B. die bereits edierten Briefe Carl Baermanns an Jähns¹³ oder die Korrespondenz zwischen Jähns und Moritz Fürstenau¹⁴, erscheint es sinnvoller, diesen Briefwechsel, um einer durch viele Querverweise für den Leser verwirrenden und ermüdenden Kommentierung auszuweichen, anhand seiner Themen zu erläutern. So mag zwar die spezifische Eigenart der Schreibweisen der beiden Briefpartner ein Stück weit verlorengehen und die Wirkung eines weitestgehend in sich geschlossenen vorhandenen Briefkorpus versagt bleiben, jedoch wird versucht, mit Hilfe der Wiedergabe der wichtigsten, für die Themen erhellenden Briefpassagen einen umfassenden Überblick über dessen Inhalte zu vermitteln und wenigstens einen gewissen Grad an Authentizität zu erzielen¹⁵.

Ihrem Wesen nach ist diese Briefbeziehung eine nicht privat motivierte, sondern offizielle, stets von gegenseitiger ehrfurchtsvoller Anerkennung geprägte und sich im wesentlichen auf die zu erörternden Probleme beschrän-

¹³ Vgl. Bartlitz (wie Anm. 2).

¹⁴ Vgl. „Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm Jähns – Moritz Fürstenau. Eine Auswahl aus den Briefen und Mitteilungen der Jahre 1863-1885“, vorgelegt von Ortrun Landmann, Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 99-148.

¹⁵ Die Auszüge der Briefe sind in Orthographie und Interpunktion mit den Originalen übereinstimmend wiedergegeben, lateinisch geschriebene Wörter wurden kursiv übertragen. Allerdings wurden der originale Zeilenfall sowie gestrichene bzw. korrigierte Passagen, da für den Inhalt der Briefe nicht relevant, ignoriert und der Doppelstrich (=) durch einfachen Bindestrich ersetzt.

kende Verbindung, die allerdings zeitweise auch mit familiären Mitteilungen angereichert wird. Eine persönliche Annäherung brachte sicherlich der Besuch Friedrich Wilhelm Jähns' im Hause der Goltermanns in Frankfurt, an den sich Jähns in seinen Zeilen aus Thal bei Eisenach vom 20. August 1865 erinnert:¹⁶

„Mein theurer Freund. Obwohl seit Freitag vor 8 Tagen, wo ich den mir so unvergeßlichen Tag bei Ihnen verlebte, ich oft desselben gedacht habe, so erhebt sich die Erinnerung doch doppelt lebendig, indem ich diese Zeilen an Sie zu richten mich anschicke, denn ich muß mich der schönen Freude berauben, selbst Ihnen auszusprechen, wie werth und theuer mir das Betreten Ihres lieben Hauses geworden ist. Es ist mein Erscheinen in Berlin am Dienstag nemlich unerläßlich und statt in *Frankfurt* noch einen halben Tag und in *Darmstadt* ebenfalls noch einige Stunden zu bleiben [...] muß ich beides aufgeben und wieder zu der Feder greifen.“

Interessant ist der völlig unterschiedliche Charakter der Briefe der beiden Autoren, der sich rein äußerlich schon am Umfang der Schreiben zeigt (Jähns: ausführlich, mitunter ausschweifend und sehr detailliert, Goltermann: kurz und prägnant) und zweifelsohne nicht nur aus dem Umstand resultiert, daß Jähns seine Fragen und Probleme ja begreiflich darstellen mußte und Goltermann sie „nur“ zu beantworten brauchte, sondern auch Aufschluß über die Persönlichkeiten der beiden Männer gibt. Die Briefe vermitteln einen Eindruck von Jähns' Kennerschaft und akribischer Arbeitsweise, seinem passionierten, unermüdlichen Suchen nach Weberschen „Relikten“ und sind auf der anderen Seite ein wunderbares Beispiel für die uneigennützigste Hilfsbereitschaft eines Zeitgenossen, stellvertretend für viele andere, ohne die ein Vorhaben wie das Weber-Werkverzeichnis wohl nicht ausführbar gewesen wäre.

Ein wichtiges Thema des Briefwechsels, welches sich fast durch den gesamten Verlauf der Korrespondenz zieht, ist die Verkaufsangelegenheit zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Ignaz Lachner, einst Goltermanns Kompositionslehrer in München und seit 1861 neben diesem erster Kapellmeister in

¹⁶ D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 14.

Frankfurt am Main, bezüglich des Partitur-Manuskripts von Webers *Peter Schmoll und seine Nachbarn*¹⁷.

Georg Goltermanns Person ist hier insofern von Bedeutung, als er Jähns überhaupt erst auf die Partitur aufmerksam machte und in der weiteren Vermittlung zwischen Jähns und Lachner eine entscheidende Rolle spielte. Am 28. Januar 1865 schrieb Goltermann: „Mein College, Capellmeister *Ignaz Lachner* hier, besitzt so viel ich weiß, die Original Partitur von Weber's *Peter Schmoll*“, und nachdem Jähns in einem nicht überlieferten Brief offenbar sein Interesse daran bekundet hatte, zwei Wochen später: „Mit meinem Kollegen Herrn Kapellmeister *Lachner* habe ich wegen der *Partitur* zu *Peter Schmoll* Rücksprache genommen, und zweifle ich nicht, daß derselbe Ihnen die *Partitur* zur Ansicht senden wird. Vorläufig habe ich ihm Ihre Adresse gegeben.“¹⁸

Lachner reagierte schnell und schickte Jähns die Partitur mit einem Begleitbrief, der ebenfalls erhalten geblieben ist und der veranschaulicht, unter welchen Umständen Lachner das Manuskript erstand und welche Unklarheiten seinerseits sich noch um die Autorschaft rankten, die durch Jähns' fachkundigen Rat aufgeklärt werden konnten:¹⁹

„Ihrem Wunsche gemäß übersende ich Ihnen hiemit die Partitur zu Carl Maria v: Webers Commischer Oper »Peter Schmoll und seine Nachbarn«. Ich habe dieselbe im Jahre 34 od: 35²⁰ von einem Antiquar in Stuttgart als untrügliches Manuskript käuflich an mich gebracht, und war somit bis zur jetzigen Stunde als der alleinige Besitzer der wirklichen Original Partitur zu glauben berechtigt. Der Umstand, daß Weber

¹⁷ Hierbei handelt es sich um die heute in der Staatsbibliothek befindliche teilautographe Partiturreinschrift der Oper (JV 8), die Carl Maria von Weber gemeinsam mit seinem Vater Franz Anton von Weber herstellte (*D-B*, Weberiana Cl. I, Nr. 2); vgl. dazu *Carl Maria von Weber*. »... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl.« *Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Katalog zur Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001 (im folgenden: *Opernkatalog* 2001), S. 64.

¹⁸ *D-B*, Mus. ep. G. Ed. Goltermann 3 und Weberiana Cl. X, Nr. 235 (Brief vom 11. Februar 1865).

¹⁹ Brief vom 17. Februar 1865, *D-B*, Mus. ep. Ignaz Lachner 14. Von Ignaz Lachner an Jähns sind zwei Briefe erhalten, von Jähns an Lachner nur ein Briefentwurf, den Jähns in Reinschrift jedoch an Goltermann adressierte (Weberiana Cl. X, Nr. 1084).

²⁰ Im Gegensatz dazu schrieb Goltermann am 2. Mai 1865 an Jähns: „Was den Antiquar in Stuttgart betrifft, so hat derselbe an Lachner die Partitur zum *Schmoll* ungefähr 1844, 45 oder 46 verkauft.“ (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 238). Für Lachners Angabe würde die Tatsache sprechen, daß dieser bis 1836 in Stuttgart wirkte und dann nach München ging.

einige Jahre in Stuttgart verlebte, und die Bestätigung der dazumal noch lebenden einiger Musiker, welche Webers Handschrift genau kannten, daß diese Partitur, wenn auch nicht alle Nummern, doch der größere Theil derselben von seiner Hand geschrieben sei, mußten bei mir natürlich jeden Zweifel über deren Aechtheit benehmen. Nun höre ich, daß C. M. v. Webers Sohn in Dresden ebenfalls im Besitz der Originalpartitur sei!²¹ Ist eine von den beiden falsch? oder soll sie Weber etwa zweimal geschrieben haben? Daß meine Partitur nicht von einem Copisten geschrieben sein konnte, überzeugt der erste Blick in dieselbe; die vielen coregirten Stellen sprechen dafür; der zweite Act ist allerdings sorgfältiger geschrieben, kann aber doch von keinem Copisten herrühren; unzweifelhaft ist, daß der darunter gelegte Text nur von einer und derselben Hand geschrieben sein konnte, und wie ich höre, soll der in der Dresdner Partitur fehlen! Es ist zu bedauern, daß der Antiquar, von dem ich die Partitur gekauft habe, nicht mehr am Leben sein kann, da er dazumal schon ein sehr bejahrter Mann war; noch mehr bedauere ich aber, daß ich mich auf dessen Nahmen, trotz aller Anstrengung meines Gedächtnisses, nicht mehr erinnern kann; eine dunkle Ahnung sagt mir, daß er etwa Meyer hieße. Es wäre vielleicht der Mühe werth, nachzuforschen, ob dazumal /: von 31 bis zum Jahr 40 :/ ein solcher in Stuttgart existirte; vielleicht wäre unter dessen Nachlaß auch noch der Klavierauszug²² zu finden, ebenfalls von Webers Hand geschrieben, den er mir auch zum Kauf angeboten hat. Es ist sehr leicht denkbar, daß Weber bei seiner sehr eiligen Abreise von Stuttgart nur die nothwendigsten Gegenstände mit sich nehmen wollte, und diese Partitur mit mehreren ihn lästig scheinenden Sachen auf irgend einer Weise sich entledigen wollte, und vielleicht durch Zufall in die Hände des Antiquars gerathen sein mochte, von dem ich sie erstand; eine Vermuthung,

²¹ Gemeint ist die autographe Reinschrift von Webers Oper, die zur Zeit der Publikation des Jähnsschen Werkverzeichnisses demnach noch im Besitz von Max Maria von Weber war, die dieser aber bereits 1859 gemeinsam mit dem Verlagsrecht an den Londoner Musikalienhändler Otto Gössel verkauft hatte. Die Angelegenheit wurde 1878 in einem Prozeß zu Gunsten Gössels entschieden, der die Partitur ein Jahr später dem sächsischen König für dessen Privatmusiksammlung anbot; heute in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (nachfolgend: *D-Dl*), Mus. 4689-F-1; vgl. dazu *Echo. Berliner Musikzeitung*, Jg. 28 (1878), S. 377 und Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 54.

²² Hierbei handelt es sich um den einzigen Quellennachweis eines von Weber selbst angefertigten und heute leider verschollenen Klavierauszuges zum *Peter Schmoll*.

die noch mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn W: die Partitur etwa zweimal geschrieben, und die eine, als überflüssig, sich auf irgend einer Art entledigt hätte. Ein Vergleich mit der Dresdener Partitur wird wohl den Zweifel lüften, ob beide ächt, oder nur die eine. Ich stelle Ihnen die Partitur zu Ihrer Disposition so lange Sie deren bedürfen, Sie haben auf keinen Zeitraum Rücksicht zu nehmen; kann aber nicht läugnen, daß ich auf das Ergebniß Ihrer Forschung fieberhaft gespannt bin [...].“

Am 21. Februar bedankte sich Jähns bei Goltermann für dessen „gütige Mittheilungen und Verwendung bei Hn: *K. M. Lachner*. Er hat mir bereits den *Schmoll* gesendet und ich habe ihm mittheilen können, daß die beiden Titel auf dem Deckel und vor dem 1sten Act und der ganze 2te Act seiner *Partitur von Carl Maria von Webers eigner Hand*, der 1ste Act jedoch von der seines Vaters *Franz Anton von Weber* herrührt [...]“²³. Jähns bemühte sich daraufhin, den Antiquar in Stuttgart ausfindig zu machen, fuhr sogar auf seiner Reise nach Südwestdeutschland 1865, von welcher noch zu berichten sein wird und im Rahmen derer er auch Station in Goltermanns Hause einlegte, dorthin²⁴ – aber ohne Erfolg. Der Verkauf wurde im Grunde über Goltermann abgewickelt; Jähns vertraute in dieser Angelegenheit ganz dem Entscheidungsvermögen und Urteil des Frankfurter Kapellmeisters. Am 20. August 1865 schrieb er an ihn:²⁵

„Was nun Ihren gütigen Herrn Kollegen, den Herrn Kapellmeister *Lachner*, anlangt, so bitte ich, ihn zu fragen, wann er die Summe von 40 Gulden (so viel war es – nicht wahr?) wünscht. Lieb wäre es mir, wenn es einige Zeit noch Anstand hätte, da meine beiden Reisen nach Sachsen u. die jetzige, doch etwas tief in meinen Geldbeutel gegriffen haben. Glauben Sie aber, daß ihm eine Verzögerung der Zahlung nicht erwünscht ist oder daß das Geschäft etwa dadurch ihm leid gemacht werden könnte, so bitte, schreiben Sie mir es unverholen, u. ich sende dann das Geld, sobald ich wieder in Berlin mich einigermaßen zurecht gesetzt habe, spätestens in diesem Falle im September, wenn es sein muß – sofort!“

²³ D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 20.

²⁴ Im Brief vom 20./23. August 1865 schrieb Jähns an Goltermann: „Einen Antiquar an dieser [Stiftskirche] fand ich nicht, wohl aber an der *Leonhardskirche* einen solchen, Namens *Hieronymi*, der aber auch nichts hatte.“ (D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 14).

²⁵ D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 14.

Eine Woche später hatte sich Jähns' finanzielle Lage so verändert, daß er die „40 Gulden in Frankfurter Bankscheinen“ an Goltermann schicken konnte und diesen bat, „dieselben Herrn Kapellmeister Lachner in meinem Namen dankbar mit dem beifolgenden Billetchen zu übergeben, was ich der Artigkeit halber doch für nöthig erachtete, da es jedenfalls doch eine Freundlichkeit von Ihrem werthen Collegen ist, mir meinen Wunsch zu erfüllen, da er Käufer gewiß genug hätte haben können, wenn er gewollt hätte.“²⁶

Der Schluß des Briefes verrät Jähns' Vorsicht und Unsicherheit in dieser Sache:

„Finden Sie meinen Brief an Ihren Herrn Collegen passend? Sollte er denselben zu Bedenklichkeiten veranlassen können, daß er mir das Manuscript zu billig überlassen hätte? – Wenn Sie das letztere meinen, bitte, so geben Sie ihm meinen Brief nicht. – Glauben Sie ferner, daß es thunlich sei, Ihren Herrn Collegen um gefällige Unterschrift der von mir beigelegten Quittung zu ersuchen? Dergleichen Dinge habe ich gerne bestimmt abgemacht und dasjenige, was mir so an's Herz gewachsen ist, zweifellos als mein Eigenthum gesichert. – Oder könnte man den Herrn durch die Bitte um Unterschrift der Quittung erzürnen? – Ich überlasse alles Ihrer entscheidenden Beurtheilung der vorliegenden Verhältnisse!“

Die angesprochene Quittung²⁷ schickte Goltermann, unterschrieben von Lachner, am 16. September an Jähns zurück²⁸, der daraufhin befriedigt verkündete:²⁹

„Die interessante und mir so höchst werthvolle Partitur des *Schmoll* wäre also nun die meinige, und Sie sind es, dem ich dies herrliche Geschenk, was das gute Glück mir gemacht hat, direct verdanke. Es hätte mir, durch Jeden mir vermittelt, natürlich große Freude gemacht; jetzt haftet aber Ihr Name, Ihre liebe Gestalt, ja es haften die Bilder trefflicher, glücklicher Menschen daran, wie Ihr liebes Haus sie mir gewiesen hat, und da ist mir das Liebe nun noch lieber geworden. Kapellmeister *Lachner* hat mir zudem in diesen Tagen einen recht herzlichen Brief geschrieben, der

²⁶ Brief vom 29. August 1865, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 15.

²⁷ *D-B*, Mus. ep. I. Lachner Varia 1.

²⁸ *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 240.

²⁹ Brief vom 23. September 1865, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 19.

mich sehr erfreut hat. Ich werde ihm nächstens schreiben und danken [...]. Vorläufig bitte grüßen Sie den liebenswürdigen Herrn herzlichst vom *Weber*-Enthusiasten und danken Sie ihm eben so für *Schmoll* und seinen lieben Brief, indem er mir schreibt, daß er schwerlich die Oper einem Anderen abgetreten hätte.“

In mehreren Briefen zwischen Jähns und Goltermann, aber auch im Brief von Lachner an Jähns vom 17. September 1865 ist von zwei fehlenden Seiten (= 1 Blatt) aus der Partitur die Rede, über die Lachner mitteilte:³⁰

„Das noch fehlende Blatt zur Partitur der Weberschen Oper »Peter Schmoll und seine Nachbarn« ist wieder gefunden und befindet sich in der kleinen Autographensammlung meines Sohnes³¹, welcher sich gegenwärtig auf seiner Ferienreise befindet. Da er seine Effecten in Karlsruhe, allwo er studirt zurückgelassen hat, so kann ich erst nach seiner Rückkunft es in Empfang nehmen und es Ihnen ohne Verzug zusenden. Es mögen bis dahin wohl noch 4-6 Wochen verstreichen, so lange bitte ich Sie sich zu gedulden.“

Das Blatt tauchte allerdings vorerst nicht auf und blieb somit für Jähns unerreichbar³².

Jahre später erinnerte Jähns in einem Brief an Goltermann nochmals an den Kauf des Manuskripts: „Was macht denn Ihr alter College Kapellmeister Ignaz Lachner? Wenn Sie ihn sehen, so bitte, grüßen Sie ihn bestens von mir. Ich bin ihm immer noch sehr dankbar, daß er mir damals die Partitur des *Schmoll* abließ, eben so wie Ihnen, mein verehrter Freund, der Sie so gütig waren, es zu vermitteln.“³³

³⁰ *D-B*, Mus. ep. Ignaz Lachner 15.

³¹ Hier irrte Lachner; zur Provenienz des Blattes vgl. Anm. 32.

³² So schrieb Goltermann am 16. Oktober 1868 (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 242): „Was nun die fehlenden Blätter zur Oper *Schmoll* betrifft, so besitzt mein College *Lachner* dieselben nicht, – für Sie eine gewiß schmerzliche Lücke.“ Vgl. dazu auch Jähns (*Werke*), S. 43. Das hier vermutlich gemeinte und vermißt geglaubte Blatt mit S. 251/252 der Partitur kam schließlich über verschiedene Besitzer 1935 an die Staatsbibliothek Berlin (Erwerbung lt. Zugangs-Nr. 1935.1297 von Meyer & Ernst, Berlin). Der Eintrag im Auktionskatalog 35 von Meyer & Ernst (Auktion Berlin 9. Oktober 1933, Nr. 220) weist auf folgende Vorbesitzer hin: Caroline von Weber, Marie Siegling und Carl Hohmstock.

³³ Brief vom 28. September 1878; *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 11.

Ein weiterer umfangreicher Komplex innerhalb der Korrespondenz Jähns/Goltermann betrifft die Problematik Weberscher Bearbeitungen von fremden Bühnenwerken³⁴. Carl Maria von Weber komponierte nicht nur eigene Opern, sondern war in der Zeit seiner Kapellmeisteranstellungen in Prag 1813 bis 1816 und Dresden 1817 bis 1826 oftmals damit beschäftigt, für verschiedene Sänger(innen) neue Einlage-Stücke in Werke anderer Komponisten zu komponieren oder Teile fremder Kompositionen neu zu arrangieren. Im hier zu erläuternden Briefwechsel finden drei verschiedene Fälle solcher Werk-Bearbeitungen Erwähnung. Der Verlauf des Briefwechsels veranschaulicht recht eindrücklich, wie Jähns dabei anfangs noch ‚im Dunkeln tappte‘, um dann mit Hilfe der Angaben seines Briefpartners allmählich zur Aufklärung zu gelangen.

Jähns' Recherchen betrafen u. a. die Einlagen zu Etienne-Nicolas Méhuls dreiaktiger Oper *Helene* in der deutschen Übersetzung von Georg Friedrich Treitschke (EA 1803 in Wien), die von Weber sowohl in Prag als auch in Dresden einstudiert worden war³⁵. Übernahm die Übersetzung Treitschkes noch die Szeneneinteilung und Nummernfolge des Originals, so wurden bei den Aufführungen auf anderen deutschen Bühnen zusätzliche Arien und Duette eingelegt, da man offensichtlich die beiden solistischen Gesangsnummern der Oper als nicht ausreichend empfand, was dazu führte, daß in der weiteren Rezeptionsgeschichte einige Einlagen fest mit dem Werk verbunden waren³⁶.

Jähns' Anfrage an Goltermann in seinem Brief vom 21. Februar 1865³⁷ zielte darauf, ob erstens das Sänger-Ehepaar Georg und Josepha Weixelbaum³⁸,

³⁴ Vgl. dazu Oliver Huck, *Von der „Silvana“ zum „Freischütz“. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers (Weber-Studien, Bd. 5)*, Mainz 1999 und Opernkatalog 2001 (wie Anm. 17), S. 101-110.

³⁵ In Prag fanden nur zwei Vorstellungen statt (4. und 18. Januar 1815), da die Oper bei Kritik und Publikum nicht gut ankam, in Dresden erlebte sie sechs Aufführungen, wobei die Premiere am 22. April 1817 laut Webers Tagebuch sehr erfolgreich gewesen sein muß; vgl. Huck (wie Anm. 34), S. 200ff.

³⁶ Huck kommt zu diesem Schluß durch den Vergleich der Aufführungsmaterialien in Frankfurt a. M., München und Dresden; vgl. Huck (wie Anm. 34), S. 202f. Er gibt (S. 204f.) eine tabellarische Übersicht über die Gestalt der Oper bei den Aufführungen in Wien 1803, Frankfurt a. M. 1804, München 1810 und Dresden 1817.

³⁷ *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 20.

³⁸ Georg Weichselbaum (auch Weixelbaum), eigentlich Johann Georg Freiherr von Auffenberg (1787-1841?), Tenor, auch Violinist und Komponist, debütierte an der Münchner Hofoper 1806 und war ab 1807 dort als Hofopernsänger und Schauspieler engagiert. 1809

das in den beiden Aufführungen der Oper in Dresden 1817 gesungen hatte, danach jemals in Frankfurt aufgetreten sei und zweitens wer die Autoren der beiden „von Weber instrumentirten Stücke, (eine Arie-Cavatine und ein Duett)“ wären, die Jähns mit Incipits angab und von denen er nur wußte, daß sie von „einem italiänischen Meister“ sein sollen. Goltermann antwortete am 9. März 1865:³⁹

„Was das Sänger-Ehepaar *Weixelbaum* betrifft, so habe ich nicht entdecken können, ob dieselben hier gastirt haben, ich glaube es nicht, denn in den Zettelbüchern von 1817 bis 21 habe ich Nichts gefunden. Was nun die angedeuteten Stücke in der Oper *Helene* [...] betrifft, so habe ich beide *Arien* gefunden, und zwar geschrieben in der gedruckten französischen *Partitur*⁴⁰. Bei der ersten (»Von dir entfernt«) steht der Componist *Paer*, bei dem Duett (»Laß Schmerzen«) der Componist »*Nasolini*«.“

Diese Nachricht war für Jähns sehr wertvoll, wie aus seiner Reaktion hervorgeht:⁴¹

„Sie haben mir [...] durch Mittheilung der Namen der beiden Tonmeister des pp. *Duetts* u. der *Cavatine* einen neuen und großen Dienst erwiesen, für den ich Ihnen recht von Herzen danke. Seit 2 Jahren suche ich eifrigst auf allen Wegen nach diesen beiden Namen; nirgends fand ich nur eine Spur und meine Anfrage bei Ihnen war rein in's Blaue und ohne jede Hoffnung gethan.“

Nachdem ihm Goltermann die Singstimmen des Duetts aus dem Frankfurter Aufführungsmaterial⁴² übersandt hatte, konstatierte Jähns befriedigt:⁴³

heiratete er die Hofsängerin Josephine Marchetti Fantozzi (*1786), Tochter von Angelo Fantozzi und Maria Marchetti. Nach seiner Anstellung ab 1815 am Hoftheater Karlsruhe und Gastspielen in Mannheim war er ab den 1820er Jahren am Théâtre Italien in Paris.

³⁹ D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 236.

⁴⁰ Der in Frankfurt erhaltenen Partitur (D-F, Mus Hs Opern 349 (8)) fehlt der Bd. 1 mit dem Titelblatt. Daher ist fraglich, ob es sich um die Pariser Erstausgabe von 1803 bei Cherubini oder um die plattenidentischen Nachdrucke bei Meysemberg oder Richault handelt; Plattennummer ist jeweils die „120“.

⁴¹ Brief undatiert, aber inhaltlich nach dem 9. März 1865 einzuordnen, D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 17.

⁴² Frankfurter Aufführungsmaterial: D-F, Mus Hs Opern 349 (1-9).

⁴³ Brief vom 20. April 1865, D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 13. Auf Jähns' letzte die *Helene* betreffende Anfrage vom Oktober 1868, wie denn die italienischen Textanfänge der beiden

„Es geht aus den mir gütigst zugesendeten beiden Stimmen zu dem *Duett* zu *Helene*, (außer daß dieselben mir den fehlenden Text bringen) deutlich hervor, daß *C. M. v. Weber* [für die Aufführung in Dresden 1817 mit den Weixelbaums] nicht nur die Instrumentirung neu bearbeitete, sondern die Stimmen selbst verlegt hat hie u. da; außerdem fehlte in meinem Exemplar⁴⁴ ein sehr großer Theil der Parthie des Tenors (*Constantin*) wo ganz naiv Pausen standen. Die Mittheilung ist mir also ganz entschieden sehr nützlich gewesen und hat diese Dinge ganz klar gemacht.“

Die beiden Arrangements der Einlagen – *Cavatine für Sopran* „Von dir entfernt, Geliebter“ von Ferdinando Paer und *Duett für Sopran u. Tenor* „Lass Schmerzen, o lass Gefahren“ von Sebastiano Nasolini (beide einschließlich Rezitativ) – fanden als Nr. 215 und 216 Eingang in das Weber-Werkverzeichnis⁴⁵. Zusammenfassend sei über Webers Instrumentierungen der Cavatine bzw. des Duetts hier noch hinzugefügt, daß sie „keine Verbesserungen einer vermeintlich ungenügenden Instrumentation“ darstellen, sondern Weber sie für das Gastspiel der Weixelbaums neu instrumentierte, weil das Einlagen-Material in Dresden nicht vollständig vorhanden war⁴⁶.

Wesentlich komplizierter gestaltete sich für Jähns die Einlagen-Problematik zu dem einaktigen Singspiel *Die Verwandlungen*. Dieses Stück, auf der Grundlage eines von Joseph Baber aus dem Französischen übersetzten Textes, existierte zum einen mit der Musik von Anton Fischer (UA Wien 1805), zum anderen in einer Vertonung von Julius Miller (Aufführungen u. a. 1807 in Breslau und 1809 in Dessau). In Hamburg (1808) und Berlin (1810) wurde

Einlagen lauten würden, konnte Goltermann allerdings nicht mehr helfen, da sich in den Einlagen in Frankfurt, wie dieser daraufhin mitteilte, nur der deutsche Text befand; Brief bzw. Antwort vom 3. und 16. Oktober 1868; *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 21 und Weberiana Cl. X, Nr. 242.

⁴⁴ Kopie in *D-B*, Weberiana Cl. III, Bd. 2, Nr. 36 u. 37.

⁴⁵ Jähns (Werke), S. 227f. Bei den Aufführungen der *Helene* in Dresden 1817 wurden insgesamt drei Einlagen verwendet. Jähns erwähnt in den Briefen an Goltermann das dritte Stück wahrscheinlich deshalb nicht, weil es Weber nicht arrangiert hatte und daher für Jähns weitgehend uninteressant war; vgl. Huck (wie Anm. 34), S. 206. Bei Huck finden sich, was die dritte Einlage angeht, für die Aufführungen 1817 in Dresden widersprüchliche Angaben: Die *Szene und Arie* (JV 178), die Weber bereits für die Aufführungen 1815 in Prag komponiert hatte, fand in Dresden nicht 1817 (so angegeben in der Tabelle S. 205), sondern erst 1818 Verwendung (vgl. Tabelle S. 207).

⁴⁶ Vgl. Huck (wie Anm. 34), S. 209.

das Werk gar unter dem Namen eines Kapellmeisters Weigl (mit drei zusätzlichen Nummern) gespielt⁴⁷.

Unter Webers Leitung erlebten die Fischerschen *Verwandlungen* ihre Prager Erstaufführung am 12. März 1814. Für diese und die weiteren Aufführungen des sehr erfolgreichen und häufig gespielten Einakters wurden dessen sechs Musiknummern um zwei Einlagen ergänzt, vermutlich von Webers späterer Gattin Caroline Brandt angeregt, die die Partie der Julie Fröhlich übernahm. Da für diese Rolle eine Solo-Nummer fehlte, entnahm Weber der Vertonung von Julius Miller, den er aus Breslau kannte und schätzte, eine Arie und arrangierte diese neu. Ein zweites Arrangement derselben Nummer schuf er für das Gastspiel von Caroline im November 1816 in Berlin, wo das Prager Aufführungsmaterial nicht zur Verfügung stand⁴⁸. Diese zwei eigenständigen Fassungen der Bearbeitung der Arie mit dem Textanfang „Ihr holden Blumen“, im Werkverzeichnis unter Nr. 163 aufgenommen, bereiteten Jähns viel „Kopferbrechen“, was sich sichtbar im Briefwechsel mit Georg Goltermann niederschlug. Am 2. Februar 1865 antwortete Goltermann auf eine Anfrage von Jähns:⁴⁹

„Die *Frankfurter* Bibliothek ist im Besitze der Operette „*Die Verwandlungen*“⁵⁰, und zwar mit der Musik von *Fischer*. Nach genauer Durchsicht habe ich jedoch die von Ihnen angeführte *Ariette* nicht finden können, wohl steht aber in der *Partitur*, sowie in den Orchesterstimmen, daß in den Jahren ihrer Aufführung nach dem *Terzett* N^o 2 eine Arie eingelegt worden ist. Wahrscheinlich war diese *Arie* Eigenthum der betreffenden Sängerin. Gegeben wurde diese Operette zum 1^{ten} Male den 16 *August* 1810 [...].“

Im selben Brief teilte Goltermann die Abfolge der Nummern der Frankfurter Partitur mit, woraufhin Jähns antwortete:⁵¹

„Sie schrieben mir den Inhalt der *Fischerschen* „*Verwandlungen*“. Hätten Sie die Freundlichkeit, mir den Anfang des *Terzetts* *No 2* in den 1sten Tacten zu notiren! Weber hat außer jener Ihnen in ihrem Anfang

⁴⁷ Vgl. Huck (wie Anm. 34), S. 233-241 und Opernkatalog 2001 (wie Anm. 17), S. 101-105.

⁴⁸ Vgl. Opernkatalog 2001 (wie Anm. 17), S. 102ff.

⁴⁹ *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 234.

⁵⁰ Frankfurter Aufführungsmaterial: *D-F*, Mus Hs Opern 201 (1-4).

⁵¹ Brief vom 21. Februar 1865, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 20.

notirten *Arie* noch ein Terzett in diese *Fischersche* Oper instrumentirt und wesentlich umgearbeitet, die er aber der *Weigl'schen* Oper desselben Titels⁵² u. Tactes entnommen hat, wie ich hier in Berlin entdeckte. Vielleicht enthält das *Fischersche Terzett* sehr hohe Gänge oder Stellen, weswegen er das *Weigl'sche* Terzett wählte, da seiner späteren Gattin, damalige *Frl: Brandt*, Sängerin in *Prag*, die Höhe fehlte.“

Offenbar irrte Jähns hier bezüglich des von ihm Weber zugeschriebenen Terzetts, da als Bearbeitungen zu den *Verwandlungen* neben den Fassungen der *Arie* in B-Dur (JV 163) nur noch die Instrumentierung des Duettes „Ein jeder Geck sucht zu gefallen“ (JV 162) belegt ist, dessen Autograph er zusammen mit dem der *Arie* 1863 in Prag auffand. Goltermann teilte Jähns daraufhin den erbetenen Terzett-Anfang mit und bemerkte zudem, daß diese Nummer keine hohen Stellen für Sopran enthalte⁵³.

Was nun die Arien-Angelegenheit betraf, die für Jähns noch immer „undurchdringliche Nacht“ war und ihm „großes Crevecœur“ verursachte, faßte er im Brief vom 20. April 1865 für Goltermann alles ihm dazu Bekannte zusammen, was freilich knapp sechs Briefseiten füllte. Zu diesem Zeitpunkt vermutete Jähns, da er noch nichts von Millers Komposition wußte und von Goltermann erfahren hatte, daß bis 1813 in Frankfurt am Main Gretchen Lang⁵⁴ in den *Verwandlungen* die Julie gesungen hatte, daß Caroline Brandt, die neben der Lang damals in Frankfurt engagiert war, „schon die Parthie der *Julie* in den *Verwandlungen* habe vertreten können“⁵⁵ und mutmaßte über die Provenienz der Prager Bearbeitung weiter: „Mindestens hat sie die ingelegte Arie *quaestonis* gewiß kennen lernen und dieselbe entweder 1813 mit nach *Prag* gebracht oder zur Einlage bei Vorstellung der *Julie* in Prag [...]

⁵² Aufführungsmaterial der Königlichen Schauspiele Berlin, heute *D-B*, Mus. ms. 22935 (Partitur). Frank Ziegler widerlegte die bei Jähns und selbst noch bei Huck (vgl. Anm. 34, S. 233f.) angenommene Autorschaft von Joseph Weigl für die Hamburger und Berliner Aufführungen der *Verwandlungen*, siehe Opernkatalog 2001 (wie Anm. 17), S. 104f.

⁵³ Brief vom 9. März 1865, *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 236. Weitere Erläuterungen zum Terzett finden sich im Briefwechsel nicht.

⁵⁴ Margarethe Lang (1788-1861), Sängerin und Schauspielerin, Webers Jugendliebe aus der Stuttgarter Zeit, war später mit dem Schauspieler und Impressario Carl Carl, Freiherr von Bernbrunn (1789-1861) verheiratet.

⁵⁵ Caroline Brandt war von Sommer 1809 bis September 1813 in Frankfurt a. M. engagiert, ein Auftritt in den *Verwandlungen* ist dort aber nicht nachweisbar; vgl. Eveline Bartlitz, „Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut«. In memoriam Caroline von Weber, geb. Brandt“, in: *Weberiana* 12 (2002), S. 5-52.

vorgeschlagen u. dann von Fr[ank]f[ur]t. kommen lassen.“⁵⁶ Den Hergang des Entstehens der zweiten Fassung der Arie für Berlin 1816 hatte Jähns nach seinen Ausführungen in diesem Brief erfaßt, war jedoch hinsichtlich ihrer Autorschaft noch ‚auf dem Holzwege‘:

„Daß ich aber zu der Annahme oder besser dem Gedanken gekommen bin, die Arie sei von Weigl, hat seinen Grund in dem merkwürdigen Umstände, daß in der Berliner Weigl'schen Partitur als ursprünglich zu derselben gehörig, (also auch von derselben Copistenhand geschrieben wie die ganze Partitur) das Duett No 4 „Ein jeder Geck sucht zu gefallen“ enthalten ist, was sich in der Prager Fischerschen Partitur ebenfalls von Webers Hand nur umgearbeitet u. anders instrumentirt vorgefunden hat, als ich 1863 dort war. Hier ist ein Zusammenhang u. liegt vielleicht der Magnet, der noch auf die richtige Fährte führt. Woher die Arie floß, daher floß wohl auch das Duett.“

Circa zwei Wochen später offerierte Goltermann nach erneuter Durchsicht der Orchesterstimmen der *Verwandlungen* in Frankfurt freudig erregt seine Entdeckung eines *Rondos* von Weber und bemerkte dazu:⁵⁷

„Dies *Rondo* stimmt freilich weder nach den Noten noch nach dem Text mit der mir übersandten *Arie* zusammen, ich habe aber eine leise Ahnung, daß mein *Rondo* vielleicht die Original-Composition von Weber ist. Die Handschrift des Copisten datirt aus den ersten 15 Jahren des jetzigen Jahrhunderts.“

Bei dieser Komposition handelte es sich um die erste und kürzeste der Weber'schen Konzertarien (JV 93), die Weber, wie Jähns Goltermann mitteilte, am 19. Mai 1810 in Mannheim komponiert, am 29. Mai in Heidelberg instrumentiert und der Sängerin Luise Frank dediziert hatte⁵⁸. Für Jähns blieb das Rätsel um die ominöse B-dur Arie nach wie vor ungelöst, was die folgenden Zeilen aus demselben Brief verdeutlichen:⁵⁹

„Aber von wem ist diese Arie? Hat sie Weber nur instrumentirt, hat er sie theilweis oder ganz componirt? Ich möchte mich für ein theil-

⁵⁶ D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 13.

⁵⁷ Brief vom 2. Mai 1865, D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 238.

⁵⁸ Die Anmerkung bei Jähns (Werke), S. 115, daß das *Rondo* in die Fischerschen *Verwandlungen* eingelegt wurde, wird bei Huck angezweifelt; vgl. Huck (wie Anm. 34), S. 42.

⁵⁹ Brief vom 4. Mai 1865, D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 12.

weis entscheiden namentlich den sehr *Weberschen* Schluß, obwohl das Hauptthema auch *Webersch* erscheint, denn er liebte seine Themen in den *Tonica*-Accord-Noten zu halten, mit der Antwort im Dominant Accord u.s.w. – So ist denn noch kein Licht auf die Beteiligung *Weber's* an der *Arie* in Bezug auf ihre Composition erwiesen und darum dreht sich doch alles! Wenn man den Componisten auffände, und wärs ein Kamtschadale, so wärs doch klar, was mich 3 Jahre hetzt und behext. Wie gern spräche ich das liebe Ding unserm *Weber* wenigstens zur Hälfte, zu, so muß man's in alle Winde streuen u. das ist doch jämmerlich. Vielleicht geht doch noch ein Licht auf.“

Doch damit nicht genug, Jähns ging in seinen Spekulationen sogar noch weiter, indem er am 22. Mai 1865 an Goltermann schrieb:⁶⁰

„In Bezug auf die *Arien*-Sache ist ein leiser Schimmer am Horizont aufgetaucht. Möglich, daß sie in der verschollenen Oper von *Haydn*: „*Der Freibrief*“⁶¹ steckt. Daß viel *Haydn'sches* Element in ihr steckt, ist unläugbar [...]. Nicht unmöglich ist es nun, daß *Weber* in diesem *Haydn'schen* Freibrief eine *Arie* fand und sie später zu den Verwandlungen von *Fischer* benutzte. Es ist dies freilich eine reine Hypothese. Und dennoch ist sie nicht unvernünftig. – Haben Sie etwa diesen Haydn'schen „Freibrief“ eine Operette in 2 Aufzügen???“

In dieser Beziehung konnte ihm Goltermann jedoch nicht helfen, da sich in Frankfurt kein Aufführungsmaterial dazu befand⁶².

⁶⁰ *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 16.

⁶¹ Hierbei handelt es sich um ein Pasticcio, welches von Webers Vater Franz Anton und seinem Stiefbruder Fridolin (Fritz) von Weber für die Webersche Theatertruppe zusammengestellt wurde und u. a. auf Musikstücken aus Joseph Haydns Oper *La fedeltà premiata* basiert. Jähns nahm zunächst die alleinige Autorschaft Haydns an; vgl. Jähns (Werke), S. 91. Erst später konnte er die wahre Herkunft des Werks ermitteln; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, „Der Freybrief«. Eine Oper von Jos. Haydn, Fritz v. Weber, Mozart und Carl Maria v. Weber“, in: *AMZ*, N. F., Jg. 11, Nr. 48 (29. November 1876), Sp. 753-757. Zu Webers Einlagen (JV 77, 78); vgl. Jähns (Werke), S. 90f. und Huck (wie Anm. 34), S. 22-25.

⁶² Vgl. Goltermanns Brief vom 30. Mai 1865 (*D-B*, Weberiana, Cl. X, Nr. 239). 1876 fragte Jähns nochmals betreffs *Freybrief* bei Goltermann an, allerdings wieder ohne Erfolg (Brief vom 27. Januar 1876, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 10 und Antwort vom 2. Februar 1876, *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 244). Aus Goltermanns Antwortschreiben stammt die im Titel dieses Aufsatzes zitierte Passage, die seiner Hilfsbereitschaft ein beredtes Zeugnis ausstellt.

Im Anhang Nr. 96 seines Werkverzeichnisses gelangte Jähns schließlich zu dem Schluß, daß die „zwei etwas gegeneinander abweichenden Instrumentierungen dieser reizvollen Ariette [...] erwiesen von Weber“ seien und es „nicht ganz unwahrscheinlich“ wäre, „dass, wenn auch die Composition nicht völlig von ihm herrührt, er mindestens einen nicht unwesentlichen Antheil an ihr habe“, wobei er aber einräumt, daß seine „andauernden Forschungen in Prag, Wien und Berlin [...] die noch bestehenden dessfallsigen Zweifel nicht zu lösen vermocht“ hätten⁶³.

Erst Jahre später fand Jähns des Rätsels Lösung um jene von Julius Miller komponierte und in zwei Weberschen Arrangements vorliegende Arie, als er in der herzoglichen Theater-Bibliothek in Dessau eine Partiturnkopie von Millers Singspiel ermitteln konnte⁶⁴, und berichtete, wieder verbunden mit der Bitte um Mithilfe, an Goltermann folgendes:⁶⁵

„Ich schreibe einen Nachtrag zu meinem „*C. M. v. Weber in seinen Werken*“. Ich habe dazu die nochmalige Ansicht der Operette: „*Die Verwandlungen*“ von Anton Fischer nöthig, welche ich bereits durch Ihre Güte früher erhielt. Die Sache ist indessen in ein neues Stadium getreten, da eine *Arie*, jene sehr hübsche, (in meinem *Weber No. 163*) als die Composition von *Julius Miller* sich entpuppt hat⁶⁶. So haben wir denn 3 Operetten „*Die Verwandlungen*“ von Fischer, von Weigl u. von *Julius Miller*. – Hätten sie deshalb wohl die große Güte, mir nochmals die Fischer'schen Verwandlungen zu senden? Ich weiß, es ist sehr unbescheiden, Sie wieder u. wieder zu quälen; aber wie soll man klare Resultate gewinnen, wenn man sich gegenseitig nicht beisteht!“

Wohl gewissermaßen als kleine Entschädigung für die Mühen, welche die mannigfachen Anfragen von Jähns Georg Goltermann bereiteten, versteht sich die uneigennützigere Bereitschaft des Weber-Forschers, dem Frankfurter Kapellmeister ebenfalls mit kleinen Diensten gefällig zu sein. Zum einen handelte es sich dabei um die Vermittlung zweier Musiker, eines Klarinetisten und eines Flötisten, für das Frankfurter Theater-Orchester, für Jähns

⁶³ Jähns (Werke), S. 444; vgl. auch S. 180.

⁶⁴ Dies gelang Jähns mit Hilfe des Dessauer Hofkapellmeisters Eduard Thiele; Briefe von Thiele an Jähns aus dem Jahr 1876, D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe XIV], Nr. 1259 G. 1-4.

⁶⁵ Brief vom 27. Januar 1876, D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 10.

⁶⁶ Vgl. Ziegler 1999 (wie Anm. 1), S. 60f.

durch seine Beziehungen zur Berliner Hofkapelle keine große Schwierigkeit⁶⁷. Zum anderen betraf es die geplante Aufführung einer Weberschen Messe im Osterkonzert 1873 in Frankfurt am Main, weswegen sich Goltermann an Jähns wandte. Dieser, dabei ganz in seinem Element, veranlaßte nicht nur die Beschaffung des Aufführungsmaterials, sondern beeinflusste sogar nachhaltig die Programmgestaltung, da die Frankfurter ursprünglich gedachten, die Messe Nr. 2 G-Dur (JV 251) aufzuführen. Jähns empfahl Goltermann jedoch Webers Messe Nr. 1 in Es-Dur (JV 224) und bewirkte tatsächlich, daß ebendiese für die Aufführung gewählt wurde. Mit welch eindringlichen und überzeugenden Worten er dies bewerkstelligte, zeigt der folgende Briefausschnitt:⁶⁸

„Es ist seltsam, daß, wo man eine der Messen *Weber's* aufführt immer zur *G* dur greift. *Weber* schrieb 2; diese *G* dur ist in jedem Betracht die zweite, obwohl sie in der gestochenen Partitur⁶⁹ falscherweise *No I* genannt wird. Diese Partitur sende ich Ihnen nun mit Vergnügen, wenn Sie dieselbe bestimmt wünschen. Aber warum wollen Sie nicht die prachtvolle *Es dur* Messe *No I* aufführen? *Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* sind ächt-Webersche Perlen, *Gloria* und *Sanctus* Brillanten. Die Messe ist freilich strengstens vom Chor zu studiren und namentlich ist das *Credo* durch die Eigenthümlichkeit seines Textes hier mehr als gewöhnlich ein Stück, in dem alle seine große Schönheiten, die es enthält, durch eine Bewegung und einen feinen Wechsel im Tempo erst eigentlich zu Geltung kommen können, wenn eben diese Eigenthümlichkeit vom Director in ihrem ganzen Umfange erfaßt und da dadurch jener Vortrag in Bezug auf Bewegung und feinen Wechsel des Tempos ermöglicht worden ist. Ich habe die Messe mehrfach aufgeführt, das *Credo* vielleicht 30-40 mal in meinem Verein singen lassen; bei der Gelegenheit bin ich dahinter gekommen, was es heißt, diese Messe leiten.

⁶⁷ Die Musikervermittlungs-Angelegenheit erscheint u. a. in den Briefen von Goltermann an Jähns vom 9. April und 30. Mai 1865 (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 237 u. 239) sowie in den Briefen von Jähns an Goltermann vom 20. April und 4. Mai 1865 (*D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 12 u. 13). Im Brief vom 22. Mai 1865 empfahl Jähns zwei Musiker aus der Hofkapelle: einen Klarinettenisten namens Bading und einen Flötisten namens Kramer (*D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 16).

⁶⁸ Brief vom 11. Oktober 1872, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 9.

⁶⁹ Partitur für vollständiges Orchester mit dazugegebener Orgelstimme (ohne Offertorium JV 250), Originalausgabe 1835 bei Haslinger in Wien (VN: 6750).

Sein Sie mir nicht böse, daß Sie diesen Sermon hier finden, dessen Sie nicht bedürfen. Aber um Ihnen Zeit zu sparen, habe ich meine Erfahrungen an der Messe, namentlich dem *Credo* hieher gesetzt. Es ist eben nicht mit den Metronomisationen, die ich der Messe beigelegt⁷⁰, abgemacht; innerhalb derselben ist noch so viel feiner Wechsel zu geben nach Bedeutung des Wortes und dem, wie grade die Musik gestellt ist, daß dem Dirigenten noch ein tüchtig Stück Arbeit bleibt; das möchte ich Ihnen gern verkürzen durch meine Andeutungen. Ich habe einen Clav. Auszug von der *Es dur* Messe⁷¹ gemacht; der steht Ihnen zu Dienste, daraus können Sie vorläufig ungefähr sehen, was sie ist. Die Partitur würde ich Ihnen von *Fürstenau* aus der Privat-Bibliothek des Königs von Sachsen zu *Dresden* verschaffen können. Schreiben Sie mir nur, was Sie haben wollen, *G* oder *Es*. Ich rathe nur zu Es!“

In einem Brief vom 25. Oktober 1872⁷² berichtete Jähns dann dem Flöten- und Musikhistoriker Moritz Fürstenau (1824-1889) in Dresden, der als Kustos der Kgl. Privat-Musikaliensammlung einer der wichtigsten Ansprechpartner dort für ihn war, daß er von Georg Goltermann um die Partitur der *Es-Dur*-Messe gebeten worden war. Da Jähns sein Autograph⁷³ ungern zu Aufführungszwecken hergeben wollte, bat er Fürstenau um Hilfe. Dieser erklärte sich daraufhin bereit, die in Dresden befindliche Partitur-Kopie nach Frankfurt auszuleihen⁷⁴.

⁷⁰ Zu seiner Metronomisierung einiger Weberscher Werke schreibt Jähns, er sei „ferne davon, dieselben etwa für unbedingt maassgebend darbieten zu wollen; nur Beachtung dürfen und sollen sie für sich in Anspruch nehmen, insofern sie aus der allgemeinen Kenntniss und Durchdringung des Meisters, wie der speciellen des jedesmal vorliegenden Stückes hervorgegangen sind“; vgl. Jähns (Werke), S. 13. Metronomangaben zur Messe in *Es-Dur* ebd., S. 239f.

⁷¹ Jähns' Klavierauszug, 1842 an Haslinger in Wien verkauft, blieb ungedruckt; dort erschien 1848 lediglich ein Arrangement der Messe für Klavier zu vier Händen (VN: 10.696). Eine autographe Niederschrift des Jähnschen Klavierauszugs, datiert mit Oktober 1841, ist dem Partitur-Exemplar der Messe Weberiana Cl. IV A, Bd. 13, Nr. 14 unterlegt.

⁷² *D-DI*, Mscr. Dresd. h47, Nr. 23; vgl. auch Landmann (wie Anm. 14), S. 131f.

⁷³ Autographe Reinschrift der Messe von Weber, 1841 noch im Besitz von Caroline von Weber, von ihr dem Dresdner Musiklehrer Friedrich Wilhelm Brauer vermacht, über dessen Witwe Julie Brauer sie 1870 an Jähns gelangte, heute: *D-B*, Weberiana Cl. I, Nr. 18.

⁷⁴ Vgl. Brief von Fürstenau an Jähns vom 30. Oktober 1872; *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 203. Dresdner Kopie: *D-DI*, Mus. 4689-D-1.

N. S.

München 16. 8, Nr. 237 Frankfurt 7m 9 April 1865.

an Jähns

Mein sehr angenehmes Jours aus Calzaya!

Ich bin in Ihrer Nähe die Dinge zu sehen und zu hören
 zu den Helene von Michel (vergnügt aus
 Neolonia) - besuche, bitten in der fassst U. z. z. z.
 das ist so sehr gut. Ich habe immer
 das sehr viele (aller Lachen) einige Worte
 an die Hand zu schreiben; eine längere Besichtigung
 wird ich wohl davon verstanden haben. Ich ist
 Ihnen und fahre diesen Mann, wird mit großer
 Freude meine Zeit zu verbringen. Man ist
 auf diesen Aufstellung in Lichte des
 am besten experimentellen Arbeit geben können,
 so macht ich vielleicht auch auf solche Weise
 möglich.

Mit sehr liebem Gruß

Ihr ergebener

J. Goltermann

N.

Bitte Sie zu helfen in der Lage sein, für die fassst U. z. z. z.
 Aufsteher und einen Solo Klarinetten und Solo Bläser
 (entweder im fassst U. z. z. z.) aufsteher zu können, so
 werden wir Ihnen sehr dankbar sein

J. G.

Goltermanns Brief an Jähns vom 9. April 1865

Es verwundert nicht, daß die beiden Briefpartner, die sich neben ihren jeweiligen Stellungen auch einen Namen als Komponisten gemacht hatten, ihre Werke gegenseitig austauschten. Nach seinem Besuch im Hause der Goltermanns im August 1865 berichtete Jähns:⁷⁵

„[...] nun will ich wenigstens nur noch die Freude machen Ihnen mitzuthemen, daß ich gestern Abend mit meiner Schwiegertochter und meinem Sohne⁷⁶ Ihre neuen Duetten⁷⁷, die ich in Frankfurt von Ihnen empfang, durchgemacht habe und zwar zu inniger Erbauung von uns allen dreien. Alle sind sie, wie Alles von Ihnen, und ich möchte sagen, wie Sie selbst, d. h. ohne Kokketterie, warm, wahr und tief, zum redlichen vollen Herzen sprechend, indem sie es rühren. Die schöne und immer interessante Stimmführung überall fesselt zugleich den Musiker, wie solche Musik den Hörer nach u. nach daran gewöhnt, das Künstlerische zu erkennen und nach und nach immer mehr lieb zu gewinnen, und abzuschwören vom bloßen geistlosen Klingklang. – Wir hatten alle unsere innige Freude an Ihrem Werke und ich sah Sie lebendig neben mir. – Schönen, schönen Dank, gelegentlich schicke ich auch mal was [...].“

Dies verwirklichte er bereits einige Tage später:⁷⁸

„Anbei ein *Duetten*-Heft von mir⁷⁹, was ich grade sende, weil es auch *Duetten* sind, die mich an Ihre Schreibweise erinnern, womit ich nur die Form nicht den von mir so hoch anerkannten innern Gehalt Ihres Werks gemeint haben will. Die Prinzess *Luise*, Nichte unseres Königs

⁷⁵ Brief vom 20./23. August 1865, D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 14.

⁷⁶ Jähns hatte zwei Söhne: Max (Karl Maximilian Wilhelm) (1837-1900) und Reinhart (geb. 1840). Vermutlich sind der ältere Sohn Max und dessen Frau Marie Julie, geb. Tannhäuser (1843-1921), die dieser im Januar 1863 heiratete, gemeint.

⁷⁷ Es handelt sich wahrscheinlich um Goltermanns *Vier zweistimmige Gesänge für 1 Frauen- und 1 Männerstimme mit Begleitung des Pianofortes* op. 44, 1864 bei André in Offenbach erschienen; Nr. 1 *Wo wohnt der liebe Gott?*, Nr. 2 *Zwiegesang*, Nr. 3 *Scheiden* und Nr. 4 *An den Maïenwind*.

⁷⁸ Brief vom 29. August 1865, D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 15.

⁷⁹ Jähns, der sich als Konzertsänger, Gesangslehrer und Chorleiter betätigte, komponierte neben Klavier- und Kammermusikwerken v. a. Lieder und Chöre. In Frage kämen hier die *2 Duette für Sopran und Baß mit Klavier* op. 43 von 1851 (siehe auch Anm. 80), 1852 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen (VN 8607/08); vgl. Frank Ziegler, „Ein vergessener Komponist – Friedrich Wilhelm Jähns“, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 29.

war lange meine Schülerin⁸⁰; Sie werden leicht bemerken, daß es eine Arbeit für eine Schülerin ist, der gegenüber man sich sehr einfach und der man selber wieder viel Hülften geben mußte. Also recht viele Nachsicht!“

Im selben Brief fand er nochmals lobende Worte zu Goltermanns Kompositionen:

„Täglich erfreue ich mich mit meinen Schülern an Ihren *Duetten*, die einem immer lieber werden. Es ist so eine Innigkeit, so viel tiefe Empfindung überall. *No 1* ist natürlich aller Welt Liebling, *No 3* aber ist im Gesammtton für mich von besonderm Werthe; die tiefe Schwere und Schwermuth ist so edel und sich in Anwendung der Mittel so beschränkend, ich möchte sagen, so keusch gegeben, daß ich dieser *No 3* ganz besonders gerne mich vorzugsweise zuneige.“

Am 2. Mai 1871 schickte Friedrich Wilhelm Jähns Goltermann voller Stolz und mit erneuten Dankesbezeugungen sein ‚Lebenswerk‘, sein Weber-Werkverzeichnis:⁸¹

„Endlich kann ich Ihnen meinen »*Weber*« senden. Da ist er. Nehmen Sie ihn gütig auf, so wie er Ihnen dankbarsten Herzens von mir dargeboten wird. – Es war eine schwere Arbeit, aber Sie haben redlich, gütig und mit ausdauernder Freundschaft und wahrhaftem Künstler-Eifer sie mir wesentlich erleichtern helfen. Haben Sie tausend innigen Dank dafür [...].“

Doch damit war der Briefwechsel keineswegs beendet. Im März des darauffolgenden Jahres erhielt Goltermann in betreff des Werkverzeichnisses erneuten Auftrag von Jähns, als dieser schrieb:⁸²

„Mein *Weber*-Buch hat das Glück gehabt, von der Kritik in mich wahrhaft überraschender Weise besprochen zu werden. Gegen 30 Rezensionen liegen mir vor, in denen dasselbe auf das Anerkennendste ja Rühmlichste beurtheilt wird. So erfreulich mir dies sein muß, mit so

⁸⁰ Die Prinzessin Luise, Tochter des Prinzen Karl, war von 1849 bis 1852 Jähns' Schülerin, bis 1856 war Jähns als leitender Musiker und Sänger in ihrem Haus tätig; vgl. Eveline Bartlitz, „Weber lebenslänglich: Friedrich Wilhelm Jähns (2. Januar 1809 – 8. August 1888). Versuch eines Porträts“, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 12.

⁸¹ *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 22.

⁸² Brief vom 16. März 1872, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 8.

großem Danke ich dies auch anerkenne, so sehr ist es jedoch auch wünschenswerth, daß der Verleger seine sehr großen Kosten gedeckt sehe nicht nur, sondern daß ihm auch ein Gewinn werde durch immer lebhaftere Betheilung [sic!] des Publikums in Bezug auf den Verkauf des Buchs. Dazu ist ein wiederholtes Zurückkommen der Presse auf dasselbe nöthig. Gern hätte ich deshalb eine Besprechung meines *Weber* auch im »*Frankfurter Journal*« gehabt.“

Da Jähns nicht wußte, ob „dergleichen Dinge“ in dieser Zeitung besprochen wurden, und auch keinen Referenten kannte, hoffte er, Goltermann wäre in der Lage, für ihn diese Verbindungen zu schaffen. Goltermann besorgte auch dies, allerdings zögerte es sich noch bis ins nächste Jahr hinaus, denn erst im Februar 1873 antwortete Goltermann in dieser Sache folgendes:⁸³

„Gern hätte ich Ihnen schon längst eine Besprechung Ihres Werkes in hiesigen Blättern zugesandt, allein die *resp.*: Herren scheinen in dieser Hinsicht sehr faul zu sein; allerdings ist es leichter, ein beliebiges Concert zu besprechen, als ein Werk wie das Ihrige. Der Berichterstatter der *Frankfurter Zeitung* (Herr *Meyer*) wird nun wohl bald sein Versprechen erfüllen [...]“

Die Rezension über Jähns' Werkverzeichnis von Wilhelm Meyer (W. M.) erschien in der *Frankfurter Zeitung* vom 23. März 1873⁸⁴.

Handelte es sich auch um „Kleinigkeiten“, aus den bisher zitierten Briefpassagen wird deutlich, daß Jähns durch Goltermann einiges an Recherche-Arbeit abgenommen wurde und er ihm wichtige Verbindungen verdankte: wie die bereits dargelegte zu Ignaz Lachner, so auch jene zu den Andrés, den Inhabern des gleichnamigen Offenbacher Verlages. Aus einem erhaltenen Brief von Gustav André⁸⁵, geschrieben im Auftrag seines Bruders Johann

⁸³ Brief vom 26. Februar 1873, D-B, Mus. ep. G. Ed. Goltermann 4.

⁸⁴ Zweites Blatt, No. 82; aufgeklebt als Rec. 48 in dem von Jähns gesammelten Band: *Urtheile, Erwähnungen, Anzeigen pp in Betreff 1.) „C. M. v. Weber in seinen Werken“ [...] und 2.) „C. M. v. Weber. Eine Lebensskizze [...] nach authentischen Quellen“, Beides verfasst von Friedr. Wilh. Jähns. 1871. 1873 (D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 1, Nr. 7).*

⁸⁵ Anton Friedrich Gustav André (1816-1874) war das zwölfte Kind des Komponisten und Offenbacher Musikverlegers Johann Anton André (1775-1842), lebte ab 1848 in New York, Pittsburgh und Philadelphia, später als Buchhändler und Kaufmann in Offenbach; vgl. Wolfgang Rehm, *Mozarts Nachlass und die Andrés. Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854*, Beiheft zur Festschrift zum 225-jährigen Jubiläum, Offenbach 1999, S. 31.

André⁸⁶, an Jähns vom 26. März 1864⁸⁷ geht zwar hervor, daß der Kontakt zum Verlag bereits bestand, bevor der Briefwechsel zwischen Goltermann und Jähns überhaupt einsetzte, im letzten von Jähns überlieferten Brief der Korrespondenz mit Goltermann vom 28. September 1878 erinnerte dieser sich jedoch ausdrücklich der Freundlichkeiten des Frankfurter Kapellmeisters, der „so gütig“ gewesen sei, „die Bekanntschaft mit *André's in Offenbach*, vielen liebenswürdigen Menschen“ zu vermitteln⁸⁸.

In dem seit 1774 bestehenden Offenbacher Musikverlag André waren einige Erstdrucke von Kompositionen Carl Maria von Webers erschienen⁸⁹. Jähns hatte zudem die Hoffnung, im dortigen Archiv noch Autographe Webers zu finden. Gustav André teilte ihm allerdings mit, daß er sich nicht erinnere, Weber-Handschriften im Nachlaß seines Vaters gesehen zu haben, trotzdem aber zu nochmaliger Durchsicht bereit sei. In den über Goltermann abgewickelten Verhandlungen mit André ging es Jähns um einen um Liedkompositionen von Johann Gänsbacher, deren Textübersetzung aus dem Italienischen von Weber stammte⁹⁰, zum anderen um die „Copie des *Meyerbeerschen* Stück⁹¹ bei *André in Frankfurt* und etwanige aufgefundene Dinge in *Offen-*

⁸⁶ Johann August André (1817-1887) übernahm 1840 von seinem Vater Johann Anton André die Leitung des von seinem Großvater Johann (Jean) André (1741-1799) in Offenbach gegründeten Verlages.

⁸⁷ Der Brief wurde von Jean-Baptiste André (1823-1882), dem jüngsten Sohn Johann Anton Andrés, der als Pianist und Komponist bekannt wurde, mit einer Nachschrift vom 25. April 1864 weitergeleitet; heute *D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 2*.

⁸⁸ *D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 11*.

⁸⁹ *Sinfonie Nr. 1* in C-Dur (JV 50), *Sieben Variationen über ein Original-Thema* F-Dur für Klavier op. 9 (JV 55), *Serenade* „Horch, leise horch!“ für Singstimme und Klavier oder Gitarre (JV 65), *Rezitativ und Rondo* (JV 93), *Klavierkonzert Nr. 1* in C-Dur op. 11 (JV 98).

⁹⁰ Gemeint sind die *Sechs Lieder mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung*, op. 9 der Gesangsstücke von Johann Baptist Gänsbacher (1778-1844), der 1803/04 bzw. 1810 gleichzeitig mit Carl Maria von Weber Schüler von Georg Joseph Vogler in Wien und Darmstadt und mit Weber eng befreundet war. Die Lieder erschienen 1810 bei André in Offenbach mit italienischem und von Weber übersetztem deutschem Text.

⁹¹ Hierbei handelt es sich vermutlich um das Originalmanuskript der *Trias harmonica*, einem Gemeinschafts-Werk der drei Vogler-Schüler Giacomo Meyerbeer, Johann Gänsbacher (beide Musik) und Carl Maria von Weber (Text), welches sie ihrem Lehrer zu dessen Geburtstag am 15. Juni 1810 widmeten (Verbleib heute unbekannt). Das Original war laut Jähns im Besitz von André in Frankfurt/Main, einer Filiale des Offenbacher Verlages.

*bach*⁹², auf deren Erhalt Jähns nun wartete. Mit dem Brief vom 10. Oktober 1865⁹³ schickte Goltermann ihm dann „das *Meyerbeer*’sche Stück [...] in correcter Abschrift“⁹⁴, teilte aber ebenfalls mit, daß in Offenbach aufgrund der schweren Erkrankung Gustav Andrés noch nichts gefunden werden konnte. Über eventuelle Offenbacher Funde verlautet im Briefwechsel Jähns/Goltermann später nichts mehr, da sich der Kontakt verselbständigte und sich die Vermittlung von Goltermann damit erübrigte. Aus den aus späterer Zeit stammenden Briefen von Johann André und seinen Brüdern Carl August⁹⁵ und Jean Baptiste an Jähns⁹⁶ ist allerdings zu entnehmen, daß bis auf „einiges des Gewünschten“ im Brief von Mai 1866⁹⁷, keine weiteren Manuskripte Webers in Offenbach bzw. Frankfurt auftauchten.

Gustav André, der Ansprechpartner in Offenbach, ist auch insofern erwähnenswert, als sowohl Goltermann als auch Jähns, die beide leidenschaftliche Autographensammler waren⁹⁸, von diesem Mozartsche Manuskripte geschenkt bekamen⁹⁹, wie der Briefwechsel dokumentiert¹⁰⁰. Jähns besaß

⁹² Brief an Goltermann vom 23. September 1865; *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 19.

⁹³ *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 241.

⁹⁴ Die Kopie nach dem Andréschen Original verschenkte Jähns später an den Vogler-Biographen Karl Emil von Schafhütl (heute München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 7094), da er von Caroline von Weber das Webersche Nachlaßexemplar erhielt. Letzteres ist eine Kopistenabschrift mit eigenhändiger Titelaufschrift und diversen weiteren Eintragungen Meyerbeers; Weber erhielt sie am 4. November 1810 von Meyerbeer (*D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 3a).

⁹⁵ Carl August André (1806-1887), ab 1828 Leiter der in Frankfurt gegründeten Musik- und Kunsthandlung („Firma C. A. André“).

⁹⁶ Briefe von 1866, 1868, 1869, 1878, 1879 und 1882 in *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 3-9.

⁹⁷ *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 3. Die Anlagen dieses Briefes (möglicherweise Drucke?) sind leider nicht mehr rekonstruierbar.

⁹⁸ Zu Jähns vgl. Dagmar Beck, „O schönes, schönes Autograph ...“, Friedrich Wilhelm Jähns als Autographensammler. Eine Skizze“, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 78-85.

⁹⁹ Johann Anton André hatte um die Jahreswende 1799/1800 von Constanze Mozart den Hauptbestand des Mozart-Nachlasses erworben, der 1854 unter den lebenden André-Erben mittels Verlosung aufgeteilt wurde; vgl. Rehm (wie Anm. 85). In der Aufschlüsselung des Mozart-Nachlasses bei Rehm finden sich keine Hinweise auf Goltermann oder Jähns.

¹⁰⁰ Jähns schrieb am 23. September 1865: „Da ich noch einige Fragen an *André* in *Offenbach* habe, so will ich Sie noch bitten um den Vornamen desjenigen *André*, in *Offenbach*, der so freundlich gegen mich war und mir schließlich den *Mozart* schenkte“ (*D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 19). Goltermann antwortete am 10. Oktober 1865: „In *Offenbach* ist noch Nichts gefunden, indem unser guter Freund, Herr *Gustav André*, von dem ich bereits auch schon ein *Manuscript Mozarts* erhalten habe, seit längerer Zeit gefährlich erkrankt ist“ (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 241).

von Mozart ein eigenhändiges Manuskript mit zwei Kompositionen: dem vierstimmigen Psalm-Fragment „In te Domine speravi“ KV 166h (Anh. 23) und dem Beginn der Klavierfuge KV 375g (Anh. 41)¹⁰¹. Aus dem *Köchel-Verzeichnis* geht leider nicht hervor, ob sich das Manuskript vorher im Besitz von André befand¹⁰². Zu der umfangreichen und bedeutenden Jähnsschen Autographen-Sammlung, die leider nicht mehr geschlossen vorhanden ist, zählten außerdem zwei heute in Privatbesitz befindliche Briefe Mozarts¹⁰³. Im



Falle Goltermanns handelt es sich wahrscheinlich um das aus dessen Besitz stammende eigenhändige Mozartsche Fragment, einen „Streifen von 33 Takten einer Viola-Stimme zu einem Contredance [...] diesem von der Firma André verehrt“, welches laut Köchel vermutlich zum *Kontretanz* KV 565a gehört¹⁰⁴.

Einen gebührenden Abschluß möge die Vorstellung des Briefwechsels zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Georg Goltermann mit einem längeren Abschnitt aus dem Brief vom 20./23. August 1865 finden.

Diesen Brief begann Jähns noch

während seiner Rückreise aus Süddeutschland in Thal bei Eisenach, beendete ihn jedoch erst in seiner Heimat Berlin. Seinen eigenen Worten zufolge weilte er am Freitag, dem 11. August 1865, in Frankfurt bei den Goltermanns, woran er sich gerührt erinnerte, und fühlte sich nun, da aufgrund

¹⁰¹ Vgl. den Henrici-Auktions-Katalog 126 (Berlin, 15. Dezember 1927), Nr. 107.

¹⁰² Vgl. Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, 6. Aufl. Wiesbaden 1964, S. 182, 395.

¹⁰³ Brief aus Mailand an seine Schwester vom 23./24. November 1771 sowie Brief an seine spätere Frau Constanze Weber vom 29. April 1782; vgl. Beck (wie Anm. 98), S. 82f.

¹⁰⁴ Vgl. den Katalog zur 38. Autographen-Versteigerung bei Leo Liepmannssohn (Antiquariat) in Berlin am 21./22. Mai 1909, bei der u. a. Stücke aus dem Nachlaß Goltermanns verauktioniert wurden, Nr. 731; auch bei Köchel (wie Anm. 102), S. 637.

der überstürzten Abreise ein ursprünglich geplanter nochmaliger Aufenthalt in der Main-Stadt nicht zustande kam, dazu verpflichtet, seinen herzlichen Gastgebern nach aufrichtigen Dankesworten vom weiteren Verlauf seiner Reise zu berichten:¹⁰⁵

„Wenngleich der schöne Tag bei Ihnen sich auf meiner Reise nicht wiederholte, so ist sie doch sehr angenehm und auch nicht ohne directe Frucht für meine Zwecke geblieben. Ein Variationen-Heft¹⁰⁶ (ungedruckt) habe ich bei Zumsteeg¹⁰⁷ in Stuttgart im Manuscript aufgefunden (für Bratsche mit Orchester, alt, vom Jahr 1806) und einen schönen Walzer¹⁰⁸ werde ich durch Panofka¹⁰⁹, den ich in Baden-Baden traf, erhalten, der zwar in England gedruckt, in Deutschland jedoch ganz unbekannt ist; Panofka sang ihn mir, ich kannte ihn nicht; er stammt von Bärmann¹¹⁰, dem berühmten Clarinetisten, aus München, der ihn vor langen Jahren von Weber dort erhielt u. ihn später an Panofka schenkte. Außerdem werde ich von den Kindern Gottfried Webers¹¹¹ in Darmstadt ein Manu-

¹⁰⁵ D-B, Mus. ep. F. W. Jähns 14.

¹⁰⁶ *Sechs Variationen für die Alt-Viola* mit Begleitung des Orchesters (JV 49); Verbleib des Originalmanuskriptes unbekannt, Abschrift von Jähns erhalten: D-B, Weberiana Cl. III, Bd. 1, Nr. 11. Bei diesem Werk handelt es sich laut Jähns um eine zufällig gemachte Entdeckung, da es in Webers Schriften nirgendwo erwähnt wird; vgl. Jähns (Werke), S. 63.

¹⁰⁷ Gustav Adolf Zumsteeg (1794-1859), übernahm ab 1821 in Stuttgart eine von seiner Mutter 1802 gegründete Musikalienhandlung und gründete auch einen Chorverlag.

¹⁰⁸ Hierbei handelt es sich um die *Melodie ohne Begleitung* (JV 119), eine 32 Takte umfassende Melodie-Skizze Webers, die über Heinrich Baermann an Panofka gelangte. Jähns spricht von „Walzer“, da das kurze Stück im 3/4 Takt laut Panofka in London als Walzer für Klavier erschienen sein soll; Original verschollen, Abschrift von Jähns: D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe XIII], Nr. 1251B.

¹⁰⁹ Heinrich Panofka (1807-1887), Violinist und Gesangsprofessor, besaß eine Sammlung mit vielen Autographen berühmter Musiker, die Jähns 1831 kennenlernte; vgl. auch Beck (wie Anm. 98), S. 78.

¹¹⁰ Heinrich Joseph Baermann (1784-1847), Soloklarinetist der Münchner Hofkapelle, für den Weber alle seine Klarinettenkompositionen schrieb.

¹¹¹ Aus der Ehe des Juristen und „Weber-Freundes“ Gottfried Weber (1779-1839) mit Auguste von Dusch gingen insgesamt 10 Kinder hervor; vgl. Arno Lemke, *Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk*, Mainz 1968. Hier sind sein Sohn Carl und seine Tochter Antonie gemeint (6. und 7. Kind). Dr. Carl Weber (1819-1875), Mediziner, studierte in Heidelberg und Gießen, war ab 1844 Hoftheaterarzt und ab 1862 Leibarzt des Großherzogs in Darmstadt, seine Schwester Antonie Weber (1822-1890), mit der Jähns auch im Briefkontakt stand, war langjährige Verwalterin des Gottfried Weberschen Nachlasses (Briefe von

script einer Fugen-Umarbeitung¹¹² und endlich die Briefe *Carl Marias* an *Gottfried*¹¹³ zur Durchsicht und Benutzung erhalten, die dort bereits eine Reihe von Jahrzehnten in Kisten begraben liegen. In *Cassel* sah ich bei der Frau *Spohr*¹¹⁴ das Original des merkwürdigen *Gottfried-Carl Maria'schen* Canons¹¹⁵ u. vieles andere Interessante (doch das wissen Sie ja schon); in Darmstadt brachte eine genaue Durchforschung des Archivs jedoch nichts des Gesuchten. *Paur*¹¹⁶ sprach ich in *Jugenheim*; er gab mir viele Notizen für *London* u. versprach lebendig zu wirken; er besuchte mich noch am selben Abend u. war bis 11 Uhr bei mir, wo das ganze Londoner Musiktreiben zur Sprache kam und ein groß-

Antonie Weber an Jähns: *D-B*, Weberiana Cl. IX, Kasten 2, Nr. 1 sowie Cl. X, Nr. 646-648; zwei Briefentwürfe von Jähns an Antonie Weber: Weberiana Cl. X, Nr. 1089 und 1095).

¹¹² Der Schlußchor aus Carl Maria von Webers Komposition *Der Erste Ton* (JV 58) liegt in zwei Fassungen vor, einer ersten aus dem Jahr 1808 (Entstehungsjahr der Komposition) und einer Umarbeitung von 1810. Hier ist die Partitur des 1810 umgearbeiteten Schlußchores, der sogenannte „Schlußchor in zweiter Gestalt“ gemeint, der 1866 im Besitz von Antonie Weber war; siehe auch Anm. 125.

¹¹³ Jähns mußte sich bis März 1866 gedulden, ehe ihm Antonie Weber die Briefe schicken konnte, da sie bis dahin noch Max Maria von Weber zur Einsicht hatte, der Auszüge aus den Briefen in der 1864/66 erschienenen Biographie über seinen Vater veröffentlichte. Ein Teil der Briefe wurde bereits von Gottfried Weber in der Zeitschrift *Cäcilia* ediert (Bd. 7, 1828, S. 20-40 und Bd. 15, 1833, S. 30-58). Veröffentlichung aller überlieferten Briefe in: *Carl Maria von Webers Briefe an Gottfried Weber*, hg. von Werner Bollert und Arno Lemke, Sonderdruck aus: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1972.

¹¹⁴ Marianne Spohr, geb. Pfeiffer (1807-1892), eine vortreffliche Pianistin, heiratete 1836 Louis Spohr (1784-1859), der 1821 von Carl Maria von Weber nach Kassel empfohlen worden war, wo er 1822 Hofkapellmeister wurde.

¹¹⁵ Dreistimmiger Kanon „Canons zu zwey sind nicht drey“ (JV 90) von Carl Maria von Weber. Jähns meinte hier die Niederschrift des Kanons durch Gottfried Weber in Spohrs Stammbuch vom 5. Januar 1816, die vermutlich dazu führte, daß dieser Kanon bei seiner Erstveröffentlichung in der Zeitschrift *Der musikalische Hausfreund* von 1822 Gottfried Weber zugesprochen wurde. Das Blatt wurde vor 1928 aus dem Buch herausgetrennt, Verbleib unbekannt; Kopie von Spohrs Witwe in *D-B*, Weberiana Cl. III, Bd. 2, Nr. 19a; zu den Verwirrungen um die Autorschaft des Kanons vgl. Jähns (Werke), S. 111-113.

¹¹⁶ Ernst Paur (1826-1905), österreichischer Pianist und Komponist, der nach seinem Wirken als Musikdirektor in Mainz nach London übersiedelte, war von 1859-64 Professor an der Royal Academy of Music und veranstaltete zahlreiche historische Konzerte. Paur war bei der Verteilung des André-Erbes 1854 Bevollmächtigter seines Onkels, des Wiener Klavierbauers Johann Baptist Streicher, der wiederum Stellvertreter seiner Kinder aus der Ehe mit Auguste, geb. André, war; vgl. Rehm (wie Anm. 85).

artiger Knäul von Verhältnissen sich vor mir abwickelte. In *Bensheim* sprach ich den alten pens. Darmst. Kapellmstr. *Mangold*, der mir viel von seinem Londoner Aufenthalt 1834 erzählte¹¹⁷, wobei viel auf *Weber* bezügliches Interessantes vorkam. In *Heidelberg* waren meine Untersuchungen vollständig fruchtlos, wogegen ich in *Mannheim* bei dem alten Musikhändler *Heckel*¹¹⁸ einiges nicht Unwichtige für mich fand. Er besitzt unter Anderem ein Stammbuch, dem Stiefbruder *Carl Maria's* – *Edmund v. Weber*, einst gehörig¹¹⁹, das vieles Anziehendes für mich hatte z. B. eine Inscription von *C. Maria* vom Jahre 1797, wo dieser also 11 Jahr alt war [...]. *Carlsruhe* stellt zwei Manuscripte¹²⁰ *Webers* in Aussicht. Auch *Hauser*¹²¹ sprach ich, der aber nichts hatte, mir aber ein italiänisches Manuscript von *Battista*¹²² für meine Sammlung gab. In *Baden-Baden* traf ich eben *Panofka* u. sprach außer ihm noch *Vieuxtemps*¹²³, der höchst liebenswürdig war u. mir ein herrliches Autograph von sich schrieb¹²⁴, mir außerdem ein Manuscript in Aussicht stellt, was wunderbarerweise ich einst besaß u. der Frau *v. Weber* wieder zurückgab, da sie es nicht bedeutend genug fand, wogegen ich eben das ganze Heft

¹¹⁷ Johann Wilhelm Mangold (1796-1875), Schüler von Abbé Vogler, war 1825-1858 Hofkapellmeister in Darmstadt. Er gastierte mit der Darmstädter Hofkapelle 1834 in London; vgl. *Hessische Biographien*, hg. von Herman Haupt, Darmstadt 1918, Bd. 1, S. 425.

¹¹⁸ Karl Ferdinand Heckel (1800-1870), Begründer einer 1821 in Mannheim entstandenen Musikalienhandlung und Pianofortefabrik.

¹¹⁹ Stammbuch von Edmund von Weber (1766-ca. 1831/32), heute in der Musashino Academia Musicae in Tokyo/Japan.

¹²⁰ Diese können nicht mehr ermittelt werden; möglicherweise handelte es sich um Manuskripte aus dem Hoftheater Karlsruhe (Bestand 1942 verbrannt) oder aus dem Nachlaß des 1864 in Karlsruhe verstorbenen Sohnes von Franz Danzi.

¹²¹ Vermutlich der Autographensammler Franz Hauser (1794-1870), hochgeschätzter Opernsänger und Musikpädagoge, ab 1846 Direktor des Münchner Konservatoriums, der nach seiner Pensionierung 1865 nach Karlsruhe zog und ab 1867 bis zu seinem Tod in Freiburg i. B. lebte.

¹²² Wahrscheinlich Vincenzo Battista (1823-1873), neapolitanischer Opernkomponist.

¹²³ Henri Vieuxtemps (1820-1881), belgischer Violinist und Komponist, war Schüler von Bériot und Rejcha in Paris sowie von Sechter in Wien, ab 1846 für einige Jahre Soloviolinist bei Zar Nikolaus in St. Petersburg, ab 1871 Lehrer am Brüsseler Conservatoire, unternahm jedoch hauptsächlich Reisen als Virtuose, von denen er sich in Paris und Frankfurt/Main erholte, wo er eine Villa besaß.

¹²⁴ Albumblatt mit dem Titel *Preludio*, datiert mit 15. August 1865; vgl. Beck (wie Anm. 98), S. 83.

Kriegslieder: Lützow, Schwertlied pp. von ihr bekam¹²⁵. – Grüßen Sie *Vieuxtemps* herzlich, er war sehr herzlich u. bildet eine hervorragend liebenswürdige Erscheinung meiner dießmaligen Reise. Bei der *Garcia-Viardot*¹²⁶ verlebte ich ein paar angenehme Stunden, sah ihre *Don Juan*-Partitur¹²⁷, Ihren Musiksaal, (ein freistehendes Gebäude, höchst reizend eingerichtet) sprach ferner in Baden den alten *Pixis*¹²⁸, der mir über den „letzten Gedanken *Webers*“ einige merkwürdige Mittheilungen machte¹²⁹, die, so viel ich auch schon darüber weiß, dennoch neu waren. Auch *Moscheles*, *Clara Schumann* u. die *Artot*¹³⁰ waren da; *Schlesinger*¹³¹ wollte mich durchaus dahin führen; ich war aber allzu ermüdet. In

¹²⁵ Es handelt sich um die Partitur des „Schlußchores in erster Gestalt“ aus Webers Kantate *Der erste Ton* (JV 58), welche Caroline von Weber 1829 an Jähns verschenkte, 1836 jedoch gegen ein Autograph von *Leyer und Schwert* op. 42 zurücktauschte. 1865/66 befand sich die Partitur im Besitz von Henri Vieuxtemps; vgl. Jähns (Werke), S. 74.

¹²⁶ Pauline Viardot-Garcia (1821-1910), Tochter des spanischen Tenors Manuel del Popolo Vicente Garcia, debütierte 1839 in London und heiratete 1840 den Direktor des Pariser Théâtre Italien Louis Viardot (1801-1883), der ihr Impresario wurde. Ab 1849 war sie an der Pariser Opéra engagiert. Nach ihrem Rückzug von der Bühne um 1860 lebte sie in Baden-Baden, Paris und Bougival.

¹²⁷ Das Autograph des *Don Juan (Don Giovanni)* von W. A. Mozart wurde 1855 durch Pauline Viardot-Garcia von den André-Erben erworben und 1910 der Bibl. du Conservatoire in Paris vermacht.

¹²⁸ Johann Peter Pixis (1788-1874), deutscher Pianist, der nach ausgedehnten Konzertreisen zuerst (1825) in Paris, ab 1845 in Baden-Baden wohnte und dort als Lehrer wirkte.

¹²⁹ Hierbei handelt es sich um Nr. 5 der *Dances brillantes* für Klavier op. 26 von Carl Gottlieb Reissiger (1798-1859), die fälschlich unter Webers Namen als „Weber's letzter Gedanke“ bzw. „Weber's letzter Walzer“ veröffentlicht wurde; vgl. Jähns (Werke), S. 446 (Anhang Nr. 104) sowie Ernst Sell, „Täuschung wider Willen. Überlegungen zum *Letzten Gedanken*“, in: *Weberiana* 4 (1995), S. 22-30. Sell zitiert in seinem Aufsatz eine durch Pixis überlieferte Mitteilung, nach der Reissiger seinen Walzer Weber kurz vor dessen Abreise nach London 1826 vorspielte und aufschrieb; diese Niederschrift wurde nach Webers Tod dann als dessen Komposition angesehen und war Grundlage für die Editionen.

¹³⁰ Marguerite Joséphine Désirée Montagny Artôt (1835-1907), dramatischer Mezzosopran, 1855-57 Schülerin der Viardot-Garcia, sang ab 1858 auf Meyerbeers Empfehlung an der Pariser Opéra. Triumphe feierte sie z. B. 1859 in Berlin, London und Kopenhagen sowie 1866 in Rußland.

¹³¹ Moritz (Maurice) Adolph Schlesinger (1798-1871), Sohn von Webers Hauptverleger in Berlin Adolph Martin Schlesinger (1769-1838), begründete um 1821 in Paris eine eigene Musikhandlung und führte Webers Klavierwerke in Frankreich ein, gewann als Verleger außerordentlichen Einfluß v. a. durch seine Zeitschrift *Revue et Gazette musicale*, an der u. a. Berlioz, Liszt, Schumann und Wagner mitarbeiteten. Nach dem Verkauf seiner Firma 1846 zog er sich als Rentier erst nach Vernon, später nach Baden-Baden zurück.

Stuttgart war die größte Arbeit mir vorbehalten. An 20 Stellen habe ich geforscht [...]. *Eckert*¹³² sprach ich. *Faist*¹³³, Prof. u. Dir. des Conservat. hatte nichts, eben so der 86jährige *Dr. Kochel*¹³⁴, Musik-Director von der Stiftskirche [...]. Außerdem war ich noch etwa bei sechs verschiedenen, überall ohne Erfolg. – Im Ganzen genommen ist aber dennoch meine Reise eine für meine Zwecke ersprießliche gewesen u. wenn auch keine glänzenden Resultate hervorgegangen sind, so muß ich doch, u. kann zufrieden sein. Außerdem habe ich eine Menge lieber und lebenswürdiger, weit über mein Verdienst mir gewogen gewordener Menschen kennen gelernt und das thut dem ganzen Menschen wie ein geistiges Bad wohl u. wäscht manchen trüben dunklen Fleck aus der Seele, die ja täglich Verdunklungen, ja Schrammen auf ihrer Fläche erhält, die ja wie ein Spiegel sein sollte. – Verzeihen Sie mein langes Schreiben; doch ich glaubte Ihnen einen kleinen Bericht über meine Erfolge schuldig zu sein, der Sie sich nun schon so lange und so unermüdlich denselben widmen [...].“

Diese Reisebeschreibung gewährt einen kleinen, aber aussagekräftigen Einblick in Jähns' weitverzweigte Verbindungen zu bekannten Künstlerpersönlichkeiten und seine mannigfaltigen Forschungen, mit deren Ergebnissen, von ihm mit koketter Bescheidenheit als „keine glänzenden Resultate“ hingestellt, er wahrlich zufrieden sein durfte.

¹³² Der Komponist Karl Anton Florian Eckert (1820-1879) war 1851 Akkompagnist am Théâtre Italien in Paris, ab 1853 Kapellmeister an der Hofoper in Wien, 1860-67 Hofkapellmeister in Stuttgart und ab 1869 1. Hofkapellmeister in Berlin.

¹³³ Immanuel Gottlob Friedrich Faißt (1823-1894), Organist, Pianist und Komponist, im wesentlichen musikalischer Autodidakt, war ab 1846 Klavier- und Orgellehrer in Stuttgart, begründete 1847 den Verein für klassische Kirchenmusik, 1849 den Schwäbischen Sängerbund und 1857 mit Sigmund Lebert das Stuttgarter Konservatorium, dessen Direktion er zwei Jahre später übernahm.

¹³⁴ Organist und Musikdirektor an der Stiftskirche Stuttgart war ab 1827 der zum Zeitpunkt dieses Briefes allerdings erst 79jährige Konrad Kocher (1786-1872), der u. a. in St. Petersburg und Italien studiert hatte, bevor er sich in Stuttgart niederließ.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Datenbank-Wucherungen

Ein geordnetes Archiv ist eine unerläßliche Stütze für die Arbeit; daher bemühen sich die Weber-Mägde und -Knechte in Berlin und Detmold, alle neu aufgefundenen Informationen zu Weber-Handschriften, -Briefen, -Drucken, -Literatur etc. baldmöglichst in die passenden Computer-„Schubladen“ einzuordnen, um alle Kopien später auch wiederfinden zu können, wenn sie gebraucht werden – eine wahre Sisyphusarbeit. Kaum meint man, die Rückstände aufgearbeitet zu haben, kommt ein Paket aus der jeweils anderen Arbeitsstelle mit Nachschub an Kopien, CD-ROM's o. ä. In diesem „Wettkampf zwischen Hase und Igel“ konnte im zurückliegenden Jahr einmal mehr Eveline Bartlitz besonders große Erfolge für sich verbuchen: Sie arbeitete vorrangig die Rückstände an Theater- und Konzertzettel-Kopien auf, die sich über die Jahre aufgetürmt hatten. Eine wahre „Kärner-Arbeit“ war zudem der Nachweis eines Großteils der Weber-bezüglichen Theaterzettel im Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin: vorrangig Quellen aus Berlin und Dresden, aber auch einige Nachweise aus Leipzig sowie aus Webers Breslauer Zeit (1804-1806). Gesammelt wurde bislang eher unsystematisch alles, was zu Kommentar-Zwecken gebraucht wurde oder einmal gebraucht werden könnte: Zettel zu Aufführungen, an denen Weber als Solist oder Dirigent mitwirkte, zu Opernabenden oder Konzerten, die er besuchte (u. a. in Darmstadt, Mannheim, München), sowie zu Aufführungen seiner eigenen Kompositionen (vorrangig bis 1826; umfangreichere Dokumentationen liegen bislang zu Bautzen, Berlin, Bremen, Coburg, Darmstadt, Dresden, Hamburg, Königsberg, Leipzig und Lübeck vor). Vollständigkeit kann (und soll) dabei nicht erreicht werden, aber Theaterzettel erweisen sich immer wieder in Details als interessante, hilfreiche Quellen.

Auch die Familie von Weber steht dabei im Blickfeld: Von Interesse waren bislang vorrangig die von Franz Anton von Weber selbst geleitete Schauspielergesellschaft (Theaterzettel aus den Jahren 1791/92 in Nürnberg und 1793/94 in Bayreuth), die Stöfflersche Schauspielergesellschaft, der Vater Weber als Musikdirektor angehörte (einzelne Zettel von 1776-1778 aus Braunschweig, Lüneburg und Lübeck), Genovefa von Webers Auftritte in Weimar, Lauchstädt, Rudolstadt und Erfurt 1794 (Zettel in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek und im Thüringischen Hauptstaatsarchiv in Weimar) sowie Caroline Brandts (später verh. von Weber) Engagements in St. Gallen 1807/08 und Frankfurt am Main 1809-1813 (Zettel in der Kantonsbibliothek Vadana

in St. Gallen sowie der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main). Neuerdings richtet sich die Suche aber auch auf Unterlagen, die die Engagements der Geschwister Fridolin und Edmund von Weber sowie Jeanette Weyrauch, geb. von Weber, illustrieren. So konnten zu den bislang nur sehr lückenhaft dokumentierten Anstellungen Edmund von Webers in Kassel (1798/99), Bautzen (Oktober bis Dezember 1800) sowie Königsberg (März bis Juli 1824) Zettel im Stadtarchiv Braunschweig, dem Stadtmuseum Bautzen und dem Archiv der Akademie der Künste in Berlin nachgewiesen werden. Neues Material zu Jeanette Weyrauch und ihrem Mann Vincent, besonders zu ihrem gemeinsamen Engagement bei der Großmannschen Gesellschaft in Hannover und Kassel (Mai 1790 bis Januar 1791) fand sich u. a. in der umfangreichen Zettel-Sammlung des Braunschweiger Stadtarchivs sowie in der Niedersächsischen Landesbibliothek in Hannover, daneben auch Zettel zu Vincent Weyrauchs vorherigem Wirken in der Böhmschen Gesellschaft in Kassel (August/September 1788). Das langjährige Wirken der Weyrauchs in Weimar (1793-1800) ist durch die dortigen Sammlungen bestens dokumentiert; die späteren Bremer Anstellungen von Jeanette Weyrauch (Januar 1818 bis April 1820) und ihrer Tochter Victorine Ringelhardt (November 1816 bis Februar 1820) durch die Theaterzettelsammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen. Besonders aufschlußreich sind die in Braunschweig aufgetauchten Zettel zu den Auftritten der Toscani-Santorinischen Schauspielgesellschaft in Kassel und Marburg 1788/89, die interessante Informationen zu Vincent Weyrauch sowie Franz Anton und Jeanette von Weber liefern. Erst wenn viele solcher Mosaiksteinchen aufgefunden und inventarisiert sind, ergibt sich ein lebendigeres Bild des Theaterlebens um die Jahrhundertwende 1800 und der umfangreichen Aktivitäten der Webers in dieser Zeit.

Um einen ungefähren Überblick über den Sammeleifer (und den Verwaltungsaufwand) zu geben, müssen Zahlen sprechen: Die am schnellsten wachsenden Datenbanken sind neben der von Eveline Bartlitz erstellten Theaterzettel-Datei (2650 Dokumente) sicherlich jene zu den gedruckten Ausgaben der musikalischen Werke Webers (über 3800 Nachweise) und die Weber-Bibliographie (etwa 2450 Einträge). Dagegen ist der Zuwachs bei den Briefdateien allmählich überschaubarer (erfaßt sind bislang über 2500 Briefe von bzw. an Weber incl. zeitgenössischer Drittbriege, ca. 1700 Nachweise zur Jähns-Korrespondenz, über 400 Eintragungen zur Weberschen Familien-Korrespondenz nach 1826, vorrangig zu Caroline von Weber, sowie weitere 450 Weber-bezügliche Briefe, darunter Verlags-Korrespondenz, nach 1826). Auch zu den bislang nachgewiesenen Autographen und handschriftlichen

Kopien der Kompositionen Webers (noch nicht ganz 1100 Quellen), zu Libretti und Textdrucken (über 600) sowie zur Weber-Ikonographie (etwa 1500 Nachweise) kommen nur noch in begrenztem Umfang Neuigkeiten von Belang hinzu.

Zu den vielen kleineren Dokumentationen, die hier nicht komplett aufgezählt werden können, gehört seit diesem Jahr auch eine neue Datenbank mit Nachweisen autobiographischer Literatur mit Weber-Bezug. Solveig Schreiter hat während ihres Praktikums in der Berliner Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe alle bis dato gesammelten einschlägigen Materialien – Autobiographien und Tagebücher von Musikern, Schauspielern und anderen Künstlern aus Webers Umfeld, Reiseberichte und sonstige Erinnerungs-Literatur im weitesten Sinne – gesichtet, erfaßt und mit Schlagworten versehen (knapp 100 Nachweise), so daß diese Informationen nun per Computer abrufbar sind. Und auch in Zukunft werden wir kaum arbeitslos: Dringende Desiderate sind die Computer-gestützte Erfassung aller handschriftlichen und gedruckten Quellen zu Webers Schriften sowie die Überarbeitung der Personen-Datenbank, die besonders im Zuge der gerade beginnenden Brief- und Tagebuchedition stark anwachsen wird und für die eine diesen Bedürfnissen gerecht werdende völlig neue Struktur anvisiert ist.

Besuch von Dvořák

Anfang Dezember 2004 bekam die Detmolder Arbeitsstelle im Rahmen eines Austauschprogramms Besuch von „Dvořák“: Für eine Woche hielt sich Frau Inga Kvasničková, Mitarbeiterin des in Prag neu begründeten Unternehmens einer Gesamtausgabe der Werke Antonín Dvořáks in Detmold auf, um die Arbeitsmethoden der Weber-Knechte kennenzulernen und mit ihnen Editionsprobleme bei Dvořák zu diskutieren. Es war eine sehr interessante Woche, von der beide Seiten viel profitierten. Natürlich interessierte Frau Kvasničková auch das Projekt der digitalen Edition (was vielleicht auch Folgen haben wird, vgl. w. u.), aber ausgiebig wurden auch die verschiedenen Datenbanken und Materialsammlungen inspiziert. Für die Detmolder war sehr überraschend, daß offensichtlich die editorischen Probleme bei Dvořák mit denen bei Weber eng verwandt sind: Auch Dvořák schreibt fürchterlich unklare Bögen, schwer zuzuordnende dynamische Zeichen, inkonsequente Artikulationen u. a. m. – aber all diese Probleme sind gegenüber Weber hier in einer deutlich potenzierten Form zu finden, so daß man die Kollegen um ihre Aufgabe wirklich nicht beneiden kann. Wir wünschen den Prager Mitarbeitern der neuen Ausgabe einen guten Start mit dem vielleicht im

kommenden Jahr zu erwartenden ersten Band und viel Spaß und Ausdauer bei diesem verdienstvollen Riesen-Unternehmen!

Neue Libretto-Editionen

Geplant ist für die Zukunft u. a. in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe der Start einer neuen Publikationsreihe mit Opern-Libretti, die wesentliche Werke des Musiktheaters in kritischen Editionen nach authentischen Quellen zu erschwinglichen Preisen präsentieren soll. Auch Webers spätere Opern (*Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon*) sind dafür ins Auge gefaßt – Solveig Schreiter bereitet momentan die Ausgabe von Friedrich Kinds *Freischütz*-Libretto (vorgesehen als Eröffnungsband der Serie) vor. Die Quellenlage dafür gestaltet sich recht günstig, liegen doch neben einem Text-Autograph Friedrich Kinds und Webers korrigiertem Handexemplar mehrere authentische Kopien des Operntextes (für Berlin, Gotha und Hamburg) sowie der Erstdruck der Gesänge für die Berliner Uraufführung vor. Die Edition des Textes folgt der Version der Uraufführung; im Kritischen Apparat soll vorrangig die Textgenese zwischen erstem Entwurf 1817 und Uraufführung 1821 dargestellt werden. Dabei sind von Weber angeregte Überarbeitungen des Textes im Rahmen des Kompositionsprozesses (u. a. Streichung der ursprünglichen Eröffnungsszenen, Neufassung des Beginns der Wolfschluchtszene), Eingriffe mit Rücksicht auf die Zensur (u. a. Abmilderung des Textes von Kaspars Trinklied) und Änderungen im Einstudierungs-Prozeß (z. B. Ergänzung der zweiten Solo-Nummer für das Ännchen) zu unterscheiden. Wichtige Vorleistungen für den Textvergleich wurden bereits in der Restaurierungswerkstatt der Staatsbibliothek zu Berlin erbracht: Restauratorin Gertrud Schenck löste Überklebungen in zwei Manuskripten ab, so daß jetzt jeweils sowohl die ältere als auch die jüngere Textschicht lesbar sind.

Rezeptionsgeschichtlich interessant ist, daß Friedrich Kind, nachdem er sich mit Weber bezüglich des Honorars für den *Freischütz*-Text überworfen hatte, auch nicht mehr alle Eingriffe in die „Urfassung“ seines Werks akzeptieren wollte. Zwischen 1822 und 1843 gab er mehrere Ausgaben seines Textes heraus, die nicht komplett der von Weber vertonten Fassung entsprechen – auch diese Abweichungen werden in der Edition in geeigneter Form dokumentiert. Eine Einführung wird zudem den neuesten Forschungsstand zur Stoffgeschichte, Werkgenese und zur Rezeption der Oper in den 1820er Jahren vorstellen, so daß die Ausgabe sicherlich gleichermaßen für Musik- und Literaturwissenschaftler wie auch für Theaterpraktiker und Opernfreunde interessante Einblicke eröffnet.

Euryanthe einmal anders!

Bei der Vorbereitung des Layouts zum Kammermusikband mit Klarinette (Serie VI, Bd. 3) war eines der schwierigsten Kapitel jenes mit den entnervend umfangreichen Lesartenverzeichnissen zum Klarinettenquintett und zum *Grand Duo*. Schon öfter hatten die Mitarbeiter angesichts dieser Verzeichnisse über das Fehlen einfacher musikalischer Symbole geklagt, die im regulären Satz einzugelassen sein sollten, ohne daß stets ein wirkliches Notenbeispiel als Grafik eingefügt oder der Sachverhalt umständlicher beschrieben werden muß. Die Erfahrungen unserer *Ediromler* kamen nun der WeGA wieder einmal zugute: Daniel Röwenstrunk bastelte uns einen umfangreichen Zeichensatz zusammen, in dem nicht nur dynamische Zeichen wie *ff*, *ffz*, *p* oder *po*, sondern auch Noten (♩, ♪, ♫, ♬, ♭, ♭♭, ♭♭♭, ♯, ♯♯), Pausen (⏏, ⏏♯), Schlüssel (♮, ♭, ♯), Taktangaben (C, C♯) oder Vorzeichen (♮, ×, ♯, ♮) enthalten sind. Zusammen mit einigen Sonderzeichen ließen sich daraufhin die Lesartenverzeichnisse fast wie im Fluge umsetzen und diese neue Methode funktioniert – wie sich im „Dauerbetrieb“ zeigte – fantastisch. Aber einen Namen mußte der neue Zeichensatz natürlich auch noch haben: Erst sollte der *Freischütz* Taufpate spielen, doch dann besann man sich auf zu Unrecht Unbekanntes und taufte die Zeichensammlung auf den schönen Namen *Euryanthe*! Herr Röwenstrunk, dem wir für die Hilfe sehr dankbar sind, wird wohl damit rechnen müssen, daß *Euryanthe* im Laufe der Zeit „Nachwuchs“ bekommt, da wir ihn sicherlich um immer weitere kleine Zeichen bitten werden. Wie wär's dann z. B. mit *Muks*?

Nicht nur Kamele passen nicht durchs Nadelöhr

In den letzten *Weberiana* war gemutmaßt worden, daß der Klavierauszug zur *Preciosa* (Serie VIII, Bd. 6) bis zum Erscheinen des Heftes noch nicht zwischen zwei Buchdeckeln stecken würde, aber für den Spätherbst 2004 dieser Band und der Band *Kammermusik mit Klarinette* (Serie VI, Bd. 3) zu erwarten seien (letzterer enthält auch die *Edirom* mit Webers Klarinettenquintett, die bei dem kleinen Weimarer Symposium im September 2004 schon vorgestellt worden war, als Beilage). Bis diese beiden „Kamele“ durchs Nadelöhr gingen (der Klavierauszug umfaßt 140 Seiten, die Kammermusik ist mit über 300 Seiten aber arg in die Breite gelaufen), dauerte dann doch etwas länger, da es erneut Probleme bei der Herstellung und insbesondere der englischen Übersetzung gab. Nun liegen bei Erscheinen dieses *Weberiana*-Heftes wirklich beide Bände endlich vor, wobei die Weberianer natürlich besonders stolz auf den diesmal komplett selbst layouteten Kammermusik-

band sind. Dieses Verfahren hat sich bewährt und wir hoffen, daß damit in Zukunft das Herstellungstempo wesentlich gesteigert werden kann – wenn uns nicht die Übersetzung einen Strich durch die Rechnung macht (von neu auftauchenden Quellen sei lieber nicht die Rede).

Der Kammermusikband mit den praktischen Folgeausgaben wird dank der Unterstützung durch die Hochschule für Musik in Detmold im Wintersemester mit einem Konzert im neuen Detmolder Sommertheater der Öffentlichkeit präsentiert werden können. Der genaue Termin war bei Redaktionsschluß noch nicht bekannt, wird aber auf der Homepage der Gesamtausgabe (unter „Aktuelles“) und der Gesellschaft rechtzeitig mitgeteilt werden.

Augenblicklich wird mit Hochdruck an der Fertigstellung der Bände mit dem ersten Klavierkonzert (Serie V, Bd. 4, hg. von John Warrack), den Dresdner Festspielen (Serie III, Bd. 10b, hg. von Oliver Huck) und an der Vorbereitung der Kantate *L'Accoglienza* (Serie II, Bd. 3, hg. von Ortrun Landmann) für die Noteneingabe gearbeitet. Die außerdem anstehenden Konzertouvertüren (Serie V, Bd. 2, hg. von Jonathan del Mar) und die Partitur zu *Abu Hassan* (Serie III, Bd. 3, hg. von Joachim Veit) erzeugen beim gegenwärtigen Hochdruckwetter ebenfalls den notwendigen(?) Arbeits-Hochdruck.

***Edirom* nun auch „jenseits von Weber“**

Die *Edirom* mit der digitalen Version von Webers Klarinettenquintett war zwar schon im vergangenen Herbst fertig, kleinere Korrekturen und ein „Endcheck“ waren aber noch nötig, insbesondere die Umstellung auf eine für die Vervielfältigung geeignete Version der benutzten Software, wozu am Ende Ralf Schnieders noch einige Drahtseil-Nerven brauchte, da die Firma inzwischen eine neue Version herausgebracht hatte, bei der es ein paar Probleme mit der „Rückwärtskompatibilität“ gab. Wieder einmal mehr hat sich dabei bestätigt, daß die komplette Umstellung auf eine eigene Software dringend zu empfehlen ist.

Daran arbeiten inzwischen Johannes Kepper und Daniel Röwenstrunk, wenn auch noch mit „gezügelter Kraft“, denn augenblicklich ist das Projekt „in der Schwebe“. Ein umfangreicher neuer Antrag an die Deutsche Forschungsgemeinschaft ist gestellt – die Entscheidung wird natürlich mit Hoffen und Bangen erwartet. Bis zum Herbst ist noch Geduld gefragt. Dann könnte das Projekt endlich mit „voller Kraft“ weiterlaufen.

Dies ist auch umso dringender nötig, als das Interesse von außerhalb wächst. Neben dem Experimentieren mit größeren Partituren (Kepper bereitet eine Edition der mit Solisten, Chor und Orchester besetzten *Hymne* „In seiner

Ordnung schafft der Herr“ vor) wird z. B. zur Zeit auch an einer kleinen Präsentation für die von Prag aus geplante neue Ausgabe der Werke Antonín Dvořáks gebastelt, bei der schon das vor kurzem im Internet vorgestellte neue Design der *Edirom* verwendet wird (vgl. dazu <http://www.edirom.de>). Interesse gibt es inzwischen auch für eine Ausgabe mit Orgelwerken Bachs und eine Edition der Schumannschen Hornsonate. Die beiden Mitarbeiter sind über dieses Interesse sehr erfreut, da das Konzept der *Edirom* von Anfang an nicht auf die Weber-Ausgabe beschränkt, sondern als ein Allgemeines, für viele Ausgaben geeignetes entworfen war. Wir drücken den Mitarbeitern die Daumen, daß sich bald eine längerfristige Perspektive für ihr Projekt auftut!

Hilfe zur rechten Zeit

Zu den Arbeitsstellenberichten gehört fast schon als fester Bestandteil ein Hinweis auf die brenzlige Finanzsituation. Diesmal kann zwar keine „Entwarnung“ gegeben, aber doch ein leichtes Aufatmen vermeldet werden. Nachdem für die kritische Situation der Personalmittel speziell in Berlin Ende vergangenen Jahres überraschend doch noch eine Entlastung seitens der Mainzer Akademie gefunden wurde, hat sich in diesem Jahr erfreulicherweise die Strecker-Stiftung in Mainz bereit erklärt, wesentliche Teile des Berliner Defizits zu übernehmen. Damit können zumindest die Personalkosten für 2005 voraussichtlich gedeckt werden – bei den Sachkosten bleibt die Situation in beiden Arbeitsstellen äußerst kritisch. Bitte unterstützen Sie uns deshalb weiterhin bei der Suche nach Sponsoren für die Ausgabe. Auch kleinere Beträge helfen uns stets weiter! Der Strecker-Stiftung sei an dieser Stelle ein herzliches Wort des Dankes gesagt, ebenso der Union der Akademien der Wissenschaften für den rettenden Anker im vergangenen Jahr.

In seiner Ordnung schafft der Herr – neue Quellen!?!

Im Rahmen seiner Magisterarbeit beschäftigt sich in Detmold Johannes Kepper mit editorischen Problemen bei Webers *Hymne* op. 36 „In seiner Ordnung schafft der Herr“, die im Vorfeld seiner Arbeiten eine einigermaßen gut überblickbare Quellenlage aufwies. Wie das aber bei solchen Themen manchmal so ist: Inzwischen scheint die Quellenlage außerordentlich kompliziert! Eine in der Kieler Landesbibliothek aufbewahrte Kopie des Werkes erwies sich entgegen früherer Annahme als zentrale Quelle, die nach genauerer Prüfung nun doch einige Weber-Einträge enthält. In der Züricher Zentralbibliothek ergab sich nach Internet-Recherchen der dringende Verdacht, daß die von Weber seinerzeit der Schweizerischen Musikgesellschaft

gewidmete und übersandte Partitur wider Erwarten doch noch erhalten ist. Leider erwies sich diese Partitur aber als eine seitengetreue neuere Abschrift des damals noch im Auktionshandel befindlichen Manuskripts, das heute die Kieler Bibliothek besitzt; eine unverdächtig scheinende zweite Züricher Partiturhandschrift dagegen gehört in den Umkreis der frühesten Quellen – ihr Stellenwert wird zur Zeit noch geklärt. Die schönste Überraschung aber ergab sich erst im Nachgang zur Autopsie der Quellen vor Ort. Bei Nachfragen wegen der Dokumentation der Provenienzen entdeckte der Züricher Musikbibliothekar ein uns bisher verborgen gebliebenes Autograph: das zu der Einlege-Szene und Arie zu Cherubinis *Lodoiska* „Was sag ich? Schaudern macht mich der Gedanke“ (JV 239), das Jähns 1871 noch in seinem Besitz erwähnte. Die Freude über diesen verschollen geglaubten „Sohn“ war natürlich groß, eine Kopie wird uns hoffentlich in nächster Zeit zugänglich sein.

Ungewöhnliche Hilfe per Internet

Wie schon erwähnt, machen die Arbeiten an dem von John Warrack herausgegebenen 1. Klavierkonzert gute Fortschritte. Bei diesem Werk gibt es im II. Satz eine rätselhafte Passage im Klavier, über deren Bedeutung sich bereits alle Beteiligten ihre Köpfe zerbrochen haben, ohne eindeutige Lösungen zu finden. Da es seit einer Weile bei den Freien Forschungsinstituten ein Internetforum gibt, in dem solche Dinge unter Kollegen zur Sprache gebracht werden können, kamen die Weberianer kurz entschlossen auf den Gedanken, auf ihrer Homepage das Problem zu beschreiben und im Forum auf diese offene Frage zu verweisen. Kaum war das geschehen, gingen auch schon die ersten Anregungen von Kollegen der Bach-, Brahms-, Mendelssohn- und Schumann-Ausgabe ein. Kurze Zeit später sandte der Pianist Siegbert Rampe, der als Professor für historische Tasteninstrumente mit zahlreichen Traktaten zum Instrumentenspiel vertraut ist, eine ausführliche Stellungnahme. So kamen in kurzer Zeit etliche bedenkenswerte Vorschläge zusammen, die für weiteren Diskussionsstoff sorgten. Definitiv ließ sich das Problem dabei leider nicht lösen, aber für die Praxis wird es auf jeden Fall ausreichende erläuternde Hinweise geben können. Allen, die zu dieser Diskussion, die auf der Weber-Homepage noch unter *Aktuelles* einsehbar ist, beigetragen haben, sei hier ein herzliches Wort des Dankes gesagt!

Jähns-Fundgrube

Die große Weberiana-Sammlung von Friedrich Wilhelm Jähns ist bis zum heutigen Tage ein „Schatzbehälter“, und das nun schon seit 124 Jahren

unter dem Dach der Berliner Königlichen bzw. Staatsbibliothek. Allerdings – das sei zugegeben – wurde sie, abgesehen von Ausstellungsvorbereitungen und einzelnen Forschungsprojekten, nie so intensiv genutzt wie seit etwa 15 Jahren, d. h. seit dem Einrichten der Berliner Arbeitsstelle der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe an eben dieser Bibliothek. Obwohl die Sammlung durch den akribischen Katalog des einstigen Besitzers und Sammlers recht gut erschlossen ist, bietet sie immer wieder unerwartete Überraschungen. So entdeckte Frank Ziegler in einem unscheinbaren zusammengefalteten Konvolut mit der Aufschrift *Auszüge aus den Theater-Acten der Berliner Hof-Bühne Webers Opern betreffend* (Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5A.5, Nr. 55s.s.) wertvolle Auszüge aus heute nicht mehr zugänglichen Briefen des Grafen Brühl an Weber, die teilweise unbekannt und bisher ungedruckt sind.

Eveline Bartlitz unterzog den voluminösen Band, der vorwiegend von Ida Jähns angefertigte Abschriften von Briefen Webers enthält (Weberiana Cl. II B), einer kritischen Durchsicht im Hinblick auf unsere Brief-Datenbank – eine Arbeit, die uns schon seit Jahren unter den Nägeln brannte und nun in unmittelbarer Vorbereitung zum ersten Band der Brief- und Tagebuch-Ausgabe unaufschiebbar war. Etliche der Abschriften erwiesen sich als wertvolle Vergleichsquellen, etwa bei Schreiben, die uns nur aus gedruckten Ausgaben bekannt sind, zu denen Jähns aber noch die Originale zur Verfügung standen. Hier können die Kopien ggf. Lese- oder Interpretationsfehler älterer Ausgaben korrigieren. Einige Briefe waren sogar – man glaubt es kaum – absolute Neulinge für uns, d. h. bislang der Weber-Forschung völlig unbekannt. Da kam Freude auf, besonders da es sich um wichtige Quellen zur Dresdner Zeit Webers und zu seinem Londoner Aufenthalt handelt.

***Muwimedial* – neues Internetforum als Folge des Weimarer Symposions**

Bei dem kleinen Weimarer Symposion zu Problemen digitaler Edition im vergangenen September waren ein verstärkter Austausch und bessere Informationsmöglichkeiten über solche Projekte angeregt worden. Inzwischen haben die *Ediromler* ein Internet-Forum rund um das Thema „Digitale Edition“ gebastelt, das seit einigen Wochen unter der gut zu merkenden Adresse <http://www.muwimedial.de> zugänglich ist. Dort wurde auch eine kommentierte Linkliste zu diesem Thema bzw. zu allen Gegenständen „rund um musikalische Editionen“ aufgenommen, die zwar erst im Aufbau ist, aber schon wertvolle Hinweise auf oft sehr versteckte tolle Recherche-Möglichkeiten gibt. Augenblicklich kann auch dieser neue Web-Auftritt nur mit „gebremster

Kraft“ betreut werden, wir hoffen aber, daß dennoch in kurzer Zeit ein nützliches Werkzeug entsteht. Zugunsten dieses Projekts wurde auch in diesem Jahr noch auf die komplette Umgestaltung des Internet-Auftritts der Weber-Gesamtausgabe verzichtet – dieses grundlegende „Neu-Aufpolieren“ soll aber sobald möglich nachgeholt werden.

Briefe und Tagebücher auf dem richtigen Weg?

Kurz vor Redaktionsschluß hatten sich in Detmold noch Dagmar Beck als Herausgeberin von Webers Tagebuch und Joachim Veit als Mitherausgeber der Briefe Webers zusammengesetzt, um die bisher einzeln erarbeiteten Kommentare und Konzepte zur Herausgabe des kombinierten Brief- und Tagebuch-Jahrgangs 1817 detaillierter abzustimmen. Wie schon verschiedentlich erwähnt, soll die Veröffentlichung mit dem Jahr von Webers Dresdner Amtsantritt beginnen, da dann für die verbleibenden Jahre ein konstantes Umfeld vorliegt, was den Aufwand für die Kommentierung reduziert und zugleich wichtige Hintergründe für laufende Editionen im musikalischen Bereich liefern wird. Obwohl mit dem Verlag schon Formate und Publikationsart abgestimmt waren, blieb doch die „Ausfüllung“ dieser Vorgaben beiden Mitarbeitern noch etwas „rätselhaft“ und man hatte sich – dies sei gerne zugegeben – ein wenig vor den damit entstehenden Problemen „gedrückt“. Umso glücklicher ist man nun nach einer intensiven Arbeitswoche, daß ein recht klares Konzept gefunden und weiterverfolgt werden konnte, das sicher noch hie und da kleine Modifikationen erfährt, aber die Wegrichtung sehr deutlich vorgibt. Spaß machte es beiden auch deshalb, weil die bisher erstellten Einzelkommentare immer weiter reduziert werden konnten – was nicht heißt, daß notwendige Informationen entfallen, sondern daß sie sozusagen an die zuständigen „Info-Theken“ verlagert werden, wo sie auch sinnvoller zugänglich sind.

Von Anfang an war auf Vorschlag des Herausgebers der WeGA eine enge Verzahnung der Brief- und Tagebuch-Kommentare geplant worden, um Doppelungen und Mehrfacharbeit zu vermeiden, was letztlich auch bedeutet, daß der Benutzer keine unnötig gedoppelten (und teuer gedruckten) Informationen bezahlen muß. Ohnehin zeigt sich immer wieder, daß solche Materialien mit unendlich vielen Querverbindungen wie die Briefe, Tagebücher und Schriften Webers bei der Kommentierung geradezu nach anderen Medien schreiben. Daher ist inzwischen eine elektronisch aufbereitete Edition mit in die Planungen einbezogen; die personelle Ausstattung erlaubt es aber zur Zeit nicht, gleich mit einer Paralleledition zu beginnen.

Dennoch wird das digitale Medium bzw. das Internet von Anfang an mitbenutzt werden. So hat man sich entschlossen, die erwähnten Dokumente (Konzertanzeigen, Aufführungsbesprechungen, Werkrezensionen, biographische Notizen usw.) in den Kommentarbänden nur sehr sparsam zu zitieren, aber all diese Quellen im Internet als Volltexte zur Verfügung zu stellen. Ein XML-basiertes Konzept für die dauerhafte Speicherung dieser Daten wurde bereits entworfen, z. Zt. werden die vorläufig eingerichteten Texte zum Jahrgang 1817 auf diese endgültige Form umgestellt, ergänzt und voraussichtlich bereits Ende des Jahres zugänglich gemacht. Die in den gedruckten Bänden verwendeten Verweis-Siglen werden dann die gleichen sein, die auch im Netz verwendet sind; sie sind so beschaffen, daß der Benutzer sich auch aus Quellenangaben in den bisherigen Noten- oder Text-Bänden leicht die entsprechende Sigle eines Dokuments selbst erschließen und nach dem Text in der Internet-Datenbank suchen kann.

Zahlreiche Informationen in Webers Briefen und Tagebüchern betreffen den Dresdner Spielplan, Mitwirkende bei Aufführungen, Proben, Konzertplanungen usw. Um hier Kommentar-Raum zu sparen, wird für die Dresdner Jahre ein über die teils unzuverlässigen Informationen im *Fambach* hinausgehender Spielplan erstellt, aus dem auch zu ersehen ist, welche Aufführungen Weber leitete, welche Besprechungen dazu erschienen oder welche Besonderheiten (etwa Konzertauftritte in Zwischenakten) erwähnenswert sind. Diese für beide Editionen wichtigen kommentierten Listen werden ergänzt durch jahrgangsweise Verzeichnisse von Konzerten, Schriften oder Kompositionsarbeiten Webers.

Eine weitere Entlastung der Einzelstellenkommentare wird durch übergreifende Themenkommentare erreicht, 1817 etwa rund um die Probleme der Anstellung Webers in Dresden, um seine Eheschließung mit Caroline Brandt, seine Arbeit am *Freischütz* (ggf. in obige Verzeichnisse integriert) u. a. m. Schließlich hat man sich auch bei den erwähnten Personen entschlossen, nur wirklich uneindeutige Erwähnungen in Einzelkommentaren zu klären, im übrigen aber durch ein zusätzliches Verzeichnis von abgekürzten Namensformen soweit irgend möglich das kommentierte Personenverzeichnis als zentralen Ort der Information zu belassen. Noch ist ungeklärt, wie diese Kurzbiographien publiziert werden – ob jeweils im Band in Kurzform und nur in einem späteren Gesamtregister ausführlicher (vorläufig jedoch als Ersatz für die gedruckte Form im Internet) – aber alles ließ sich eben nicht auf Anhieb regeln, und man wird den Band-Umfang abwarten, der für das Jahr 1817 voraussichtlich nicht „ohne“ sein wird.

Zwischenzeitlich wird nun die endgültige Druckvorlage für die Quellentexte (Briefe und Tagebücher) erstellt; gerne hätten die Detmolder dabei schon ein dauerhaftes und zugleich Buch- und Internet-taugliches Speicherformat herangezogen, dies wird aber wohl aus Gründen der Arbeitsökonomie erst für den nächsten Band möglich sein.

Der detaillierte Gesamtplan von Dagmar Beck und Joachim Veit wurde anschließend von Eveline Bartlitz und Frank Ziegler kritisch unter die Lupe genommen und dadurch nochmals in einigen Punkten modifiziert. Nun aber kann das „Plan-Ausfüll-Verfahren“ ganz konkret weiterlaufen, so daß im kommenden Jahr mit der Fertigstellung der ersten Dreierkombination von Brief-, Tagebuch- und Kommentarband gerechnet werden kann – so unser aller Gesundheit und Tatkraft dies zuläßt.

„der Geist fliegt immer so weit dem elenden Schneken- gange des Gänsekiels vor“

Zu dem mit Unterstützung der Weber-Gesellschaft erworbenen Brief
Webers an Amalie Sebald vom 6. Dezember 1812
von Joachim Veit, Detmold

Zwei Ereignisse vom Juli letzten Jahres werden den Detmolder Weber-Knechten wohl lange in Erinnerung bleiben. An einem Freitagnachmittag klingelte zum wiederholten Male das Telefon; bei einer dieser Gelegenheiten meldete sich jemand aus einem sehr entfernten Ort: „Guten Tag, hier ist David Lowenherz, New York“ – durchaus etwas verwundert und stotternd kam mein Gegengruß, denn der Besitzer des berühmten Antiquariats *Lionheart* meldete sich erstmals in der Detmolder „Weberhöhle“. Er hatte eine ganz konkrete Frage: Ob wir einen Brief Webers an Amalie Sebald vom 6. Dezember 1812 kennen würden? Mit einem raschen Blick in die Briefdatenbank ließ sich diese Frage verneinen (ein einziger Brief an die Sebald vom 18. Februar 1814 war bei uns bis dahin nachgewiesen). Herr Lowenherz berichtete dann kurz von diesem Brief, zu dem ihm eine seines Erachtens nicht ganz zuverlässige Übertragung vorliege. Ob wir bereit wären, die Übertragung dieses, wie er finde, äußerst interessanten Briefes, in dem u. a. Goethe und Beethoven erwähnt seien, einmal zu kontrollieren und eventuell ein paar Informationen zu seiner Einordnung zu geben. Selbstverständlich

sicherte ich dies ebenso gerne zu wie volle Vertraulichkeit – denn immerhin erhielt ich wenige Stunden später per e-Mail-Anhang Farbscans des vierseitigen Briefes, den ich mit unbändiger Neugier noch in den späten Abendstunden in den Computer transkribierte und nach einer groben Kontrolle am nächsten Morgen postwendend wieder nach New York sandte, wobei ich zugleich ankündigte, mich in der neuen Woche um die zahlreichen kommentierungsbedürftigen Passagen des in der Tat äußerst spannenden Briefes zu kümmern.

Ganz so rasch sollte es dann doch nicht gehen – dem erfreulichen Freitag folgte ein etwas „schwarzer“ Montag, an dem im Musikwissenschaftlichen Seminar in der Etage, die auch die Weber-Knechte beheimatet, der vollständige Putz einer Decke herabstürzte, zum Glück ohne Personenschäden. Durch dieses zweite „Ereignis“ blieb die Etage für fast drei Wochen gesperrt, Arbeiten war nur unter erschwerten Bedingungen möglich. Dennoch ließen sich nach und nach viele der Anspielungen in diesem inhaltsreichen Brief, der Weber in einer ganz eigenartigen, sehr ungewohnten Stimmung zeigt, klären, obwohl manche der Andeutungen so dunkel sind, daß wohl selbst längerfristig keine Klärung möglich scheint. Eigenartig berührte auch die völlig ungewöhnliche Grußformel am Ende des Schreibens: „Ihr treuster Freund *Maria*“ – kurz, es handelte sich um ein Autograph, bei dem einem Weber-Forscher die Augen glänzen und das Herz übergeht. Lange war kein so bedeutender Brief aufgetaucht, noch dazu aus dem „Nichts“, denn auch in älteren Auktionsverzeichnissen war dieses Schreiben nicht nachgewiesen.

In den folgenden Wochen gab es noch mehrfache Mail-Wechsel über den großen Teich, zugleich aber die Bitte der „Weber-Gesellen“, doch an die Berliner Weber-Sammlung zu denken, falls der Brief einmal verkauft werden sollte. – Überraschend kam dann schon im Herbst des Jahres (das schöne und das weniger schöne Ereignis waren fast schon vergessen) die Nachricht, daß der Brief zum Verkauf anstünde. Es gelang dann der Staatsbibliothek zu Berlin, dieses besondere Dokument mit Hilfe der Weber-Gesellschaft zu erwerben. Da die Gesellschaft mit diesem Weber-Brief also in besonderem Maße verbunden ist, soll das Schreiben hier erstmals veröffentlicht werden¹.

¹ Für die Unterstützung beim Kommentieren dieses Briefes sei den Kolleginnen Eveline Bartlitz und Dagmar Beck ein herzliches Wort des Dankes gesagt.

CARL MARIA VON WEBER AN AMALIE SEBALD IN BERLIN
GOTHA, SONNTAG, 6. DEZEMBER 1812

An
Mademoiselle
Amalie Seebald
Wohlgebohren
zu
Berlin.
gegen Postschein
Lezte Straße
No: 1.

Am 27^{te} Nov: erhielt ich die theuren 2 Briefchen vom 30^{te} 8^{ber} und 20^{te} Nov: und setzte mich nachdem ich den Reichthum des *Couverts* entfaltet, in den Winkel eines *Sopphas* das Sie leider nicht kennen, das aber nur besucht und beseßen wird, wenn ich so recht mit Wonne und Bedächtlichkeit an dem erhaltenen zehren und schlürfen will. Hier fand ich nun mehr, viel mehr als ich gehofft hatte, und gab mich allem so hin, daß ich nicht mehr in *Gotha* war, sondern den ganzen schönen Vormittag verträumte, und also als ein trockner Geschäftsman wohl das Recht hätte recht böse zu seyn, über Ihre Liebe und Güte, und über einen gestohlenen Morgen an dem Sie mir so viel schenkten.

Ich beantworte Ihre Briefe nach dem Rechte der *ancienität*, und fange bey dem vom 30^{te} 8^{ber} an. Ich weiß es gehörig zu würdigen daß Sie sich mit mir beschäftigten, ehe noch eine schuldige Antwort Sie dazu auffoderte, wenn Sie gleich einige kleine Boßheiten mit einmischten ~~Wer~~ und es Z: B: der armen guten K:[och] sehr übel nehmen daß Sie sich mit ungewöhnlicher Wärme für meine GeistesKinder intereßirt. das ist ja eben von jeher mein Jammer gewesen, daß, wie Sie selbst schreiben, Sie mich nicht so unbedingt und kühn lieben. Errinnert sich meine Amalie wohl wie ich über jenes bedingte Lieben denke? – Was ist denn das für eine Geschichte mit dem was ich an *Wollanke* von Ihnen geschrieben haben soll? = Sie wären verwöhnt = Sie ließen sich stets anbeten – und strebten bey jeder neuen Bekanntschaft danach? Obwohl ich nicht mehr weiß, was ich *Woll:[ank]* geschrieben habe, so weiß ich doch gewiß daß ich nicht das, oder wenigstens nicht so gesagt habe. ich laße dieß nicht auf mir sitzen und fodre strenge Rechenschaft, habe auch deßhalb schon *Wollanke* vor's Gericht gezogen. daß Sie verwöhnt sind, : nun, welches

weibliche Wesen mit solchen Vorzügen wäre das nicht? Sie ließen sich stets anbeten? das ist doch wohl ganz natürlich. denn, erstens, giebt es gar nichts bequemer auf der Welt als sich *adoriren* zu lassen, und, zweitens kann man es den Leuten gar nicht verwehren. den Nachsaz, mit dem darnach Streben – nego, zu deutsch, verneine ich. mit der selbst bey den vollkommensten Menschen nöthigen Einschränkung. Ja! hätten Sie in jenem Augenblick den fragenden Blick in meine Augen thun können, Sie wären gewiß beruhigt in sich gegangen.

Ach! welche Freudige Uebersaschung verursachte mir nur der Gedanke an die Möglichkeit Sie in Prag zu sehen. und gleich hinterher wird dieser schöne Sonnenblick durch das bestimmte Aussprechen der Unmöglichkeit, wieder vernichtet. Wie viel hätte ich Ihnen zu sagen, was sich nur sagen läßt. der Geist fliegt immer so weit dem elenden Schneken gange des Gänsekieles vor, daß ich sehr oft im Unmuth aufspringe und die Feder hinwerfe, weil ich doch überzeugt bin daß ich damit nicht wiedergeben, nicht aussprechen kann, was in mir lebt, spricht, fühlt und webt. Finden Sie also alles nur Fragmentarisch so haben Sie Nachsicht. Sie wissen daß es mir schwer wird, selbst Aug in Auge, mich aufzuschließen.

Der verbesserte Gesundheits Zustand Ihrer theuren Mutter, erfreut mich tröstend für Sie. empfehlen Sie mich ihr aufs innigste. Auch dem Fürstlichen Freund sagen Sie alles Schöne in seiner Art von mir. ich habe Göthe'n viel von seiner Behandlung des Faust gesprochen, und aus voller Ueberzeugung gut, zur Freude Göthe'ns.

Obwohl ich ihm dießmal etwas näher rückte, so ist doch noch eine gewisse Mauer aus unsren beyden Künsten erbaut, zwischen uns, das klingt sonderbarer bey den so innig verwandten Künsten, aber ich habe die große Freude gehabt meine Bemerkungen hierüber an dem *Dr: Riemer* einem 15 Jährigen Hausfreunde *Göthes* als vollkommen wahr bestätigt zu hören[?]. dieser Geistvolle anspruchslose Mann hat mehr Antheil an Göthens Vollkommenheit als man glaubt und die Welt ahnden kann. ich traf ihn bey der Hofräthin Schopenhauer, und fühlte eine seltsame Offenheit ihm gegenüber in mir erwachen. ich bin sonst eben nicht sehr geneigt meine Ansichten jemand an den Kopf zu werfen, aber [an] dem Abend riß ich es mich fort mit Gewalt, und Er schien seltsam ergriffen von meinen Äußerungen über Göthe. Desto mehr und liebevoller zeigte sich *Wieland* gegen mich. Man kann den edlen Greiß nicht ohne Rührung sehen.

Ich hätte wahrlich das Recht Sie ein bischen auszuschelten. manchmal erscheint plötzlich in Ihren Briefen ein tödtender Kalter Strahl von Fremdthun,

und unnöthiger Bescheidenheit. da es mir aber manche glückliche Stunde zurückruft wo ich es auch erlebte und dagegen eiferte, so will ich darüber schweigen, um der Erinnerung willen, sonst müsten Sie über Stellen wie folgende = Erlauben Sie auch ferner daß ich durch Ihre hiesigen Freunde, die Nachrichten erfahre, die Sie senden = oder, = Leider ist mein Geschwätz ohne Gehalt ich fühle es wohl, – aber wie wenig in der Welt hat eigentlich Gehalt *ppp*

ein tüchtiges Kapitel anhören. aber hier, wie ehemals, wissen Sie es gleich wieder gut zu machen, so gut – ja ich traue, und will haben daß Sie es auch thun, die kleinen Sticheleyen daß ich den Weibern im Leben schon so manches geglaubt haben müße, verschmerze ich großmüthig so wie die Prophezeiung daß ich noch viel glauben würde. daß erste ist halb wahr, das letzte Möglich, aber nicht wahrscheinlich. an dem Guten was ich geschaffen habe, haben wahrhaftig die Weiber direkte keinen Theil, es müste denn dadurch seyn daß sie mich in mich selbst zurückscheuchten, und mir im Bund mit anderen Stürmen, Kraft genug verliehen mir eine eigene Welt zu schaffen. Nur im Leidenschaftslosen Momente, im Augenblicke willkürlich herbeygerufener Begeisterung ist man fähig KunstWerke zu Tage zu fördern. Daß alles so kam und gieng mag gut seyn. der Unglaube und Glaube, daß Zutrauen und Mißtrauen, der Ernst und die Lust, das alles kocht sich in der Schicksals Retorte zu einem eigenen Träubchen. immer zu, ich empfangе alles mit Ergebung.

Ihre Bemerkungen über das Gute meiner Abreise, und der Gedanke daß uns vielleicht bald nicht einmal mehr unsre Briefe erreichen möchten, hat sich mich sehr wehmüthig angeregt. Ein Glück ist es daß ich wenigstens dem letzteren mit Gewißheit widersprechen kann. ich reise ja weder nach Grönland noch Neuselland[?], und in dem freundlichen Italien *pp* wird mich stets das treffen was Sie mir widmen wollen; denn ohne den Willen wäre die Entfernung von 4 Schritten schon genug.

Da Sie so befehlen, so bewundre ich Ihre Enthaltksamkeit noch nicht an *Beethoven* geschrieben zu haben. dürfte ich aber meinen gewöhnlichen Maliziösen Ideen Raum lassen, so würde ich denken, daß Sie noch nicht Zeit, Stimmung, und Ruhe genug gehabt haben ihm so zu schreiben wie Sie gerne wollten, und es deßhalb unterlassen hätten bis jezt. ich bin immer der Alte. nicht wahr? Nun! sehen Sie mich nur an, Sie sizzen zwischen Soppha und Ofen, und ich auf dem Soppha. ich hab's so böse nicht gemeint.

Berner ist und bleibt Mausetodt, und ich habe leider jezt nicht Zeit ihn durch ein höfliches Billetchen zum Leben zu erwekken. Von Prag aus werde ich dem faulen Hund eins versezzen.

Es thut mir wohl daß meine Lieder Sie erfreuen. die Verwandtschaft mit dem braven Naumann ist wie Sie glauben, mir unbewußt entstanden, den[n] ich kenne nichts als seine Medea. doch schäme, gräme und ärgere ich mich gar nicht darüber. Zudem ist dieß von mir schon 1808 componirt worden. Was Sie von unserm Freunde W: sagen, glaube und unterschreibe ich. sein Talent ist nur ein weibliches. Liebevoll empfangend und wiedergebend, als eigentlicher Schöpfer schwerlich je dastehend.

Ihrem Auftrage gemäß berichte ich Ihnen daß die Fr: *v. Mengden* noch in Humelshayn ist. ich weiß mehr von diesen Verhältnißen als Sie vielleicht ahnden können, und beschwöre Sie daher dieses höchst unglückliche Wesen nicht in seiner kümmerlichen Ruhe zu stören. denn wenn ich recht ahnde so kommt die Frage nach ihr von der Seite der Fr: von der *Recke*. Sie ist unendlich arm und ganz außer Stand etwas zu thun. Wißen Sie oder der Frager das Ganze so ist diese wahre Notiz genug, alle ferneren Fragen nach ihr abzuschneiden. benutzen Sie sie nach Gutdüncken – in Ihre Hände lege ich es.

Leben Sie wohl theure Amalie, ich habe mich bekehrt und glaube, halten Sie nun auch den Glauben aufrecht und geben Sie mir recht oft Nachricht von Ihnen. denken Sie daß alles was Sie angeht mir lieb und werth ist besonders die Gewißheit daß in Ihrem Andenken lebt Ihr treuster Freund *Maria*.
Gotha d: 6^e December 1812.

[P. S.]

Weil das faule Gustelchen mir immer nur so ein paar Zeilchen krizzelt, so speise ich es auch wieder so ab, bin aber doch gehörig dankbar auch nur für das wenige, und wenn Sie zufrieden sind mit diesem noch wenigern, so bewundere ich Ihre Großmuth und denke dabey, ach Sie weiß doch daß du Sie recht von Herzen lieb hast, wenn du es auch nicht mit Bogen beweißt.

Drauf bauend nenne ich mich kurz und gut Ihren wahren

Freund *Weber*.

1 DBL. (4 b. S. einschl. Adr.), Siegelrest; Poststempel: „R. 3. GOTHA. | CHARGÉ“; verschiedene Postvermerke in Rötel und schwarzer Tinte; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 55 Ep 421

Weber schrieb diesen Brief während seines Aufenthalts am Gothaer Hof, wo er nach einem Besuch in Weimar am 6. November 1812 wieder eingetroffen war. Es handelt sich um einen der zahlreichen Briefe an die Berliner Freunde, in denen Weber immer wieder die positiven Erinnerungen an seinen dortigen Aufenthalt (bis Ende August 1812) anspricht. Der Brief ist an Amalie Sebald (1787-1846) gerichtet, die mit ihrer im Postscriptum angesprochenen Schwester Auguste (1792-1861) zu Webers engerem Freundeskreis in Berlin zählte. Beide waren als begabte Laiensängerinnen Mitglied der Singakademie, Amalie wirkte dort von 1803 bis 1827 auch als Solistin und war später von 1825 bis 1828 sogar im Vorstand tätig. Sie wohnte 1812 in der heutigen Dorotheenstraße (früher *Hinter-Gasse* und danach bis 1822 wie in der Adresse angegeben *Letzte Straße*, weil sie von den älteren Straßen die letzte war).

Aus Webers Brief geht eine sehr enge Vertrautheit mit Amalie hervor. Er hatte die beiden Schwestern (und ihre im vierten Absatz genannte Mutter Wilhelmine) laut Tagebuch seit April 1812 sehr häufig besucht, Amalie gelegentlich nach Konzerten auch nach Hause gebracht. Im Tagebuch begegnet allerdings noch eine zweite *Amalie*, die am 13. April 1812 in Verbindung mit einem Besuch bei Sebalds (hier noch „Seewald“ geschrieben) genannt ist, wo es heißt: „Nachtische zu Mlle. Seewald ein liebenswürdiges kluges Wesen die älteste. von da zu A. man sollte beynah glauben sie liebte mich, wenigstens habe ich noch keine gefunden die mit solchem Aufwande von Zärtlichkeit und Ausdruk an mir hienge. da ich aber das Volk kenne so täuscht mich nichts.“ Diese *Amalie* ist bereits am 7. April erwähnt, sie wird stets ohne Nachnamen genannt. Dagegen taucht Amalie Sebald gewöhnlich in Verbindung mit dem Nachnamen auf. Man muß daher bei der Bewertung der Tagebucheinträge mit Vorsicht verfahren. Auch wenn die beiden erhaltenen Briefe Webers an Amalie Sebald einen ganz eigenen, sehr vertraulichen Tonfall zeigen², ist zu bedenken, daß eine durchaus vergleichbare Vertraulich-

² So heißt es z. B. in dem Brief vom 18. Februar 1814 (*D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 13) u. a.: „Gott gebe Ihnen einen guten Tag, – fängt Ihr letzter Brief an mich an, – und er gab mir ihn durch Ihren Brief. Ja, wenn mir auch dieser süße Glaube benommen würde daß es doch noch manche treue Seele in der Welt giebt, die mit Herzlichkeit an mich denkt und aus der Ferne den Antheil nimmt der immer die Wesen sich nahe erhält, – so möchte ich schon gar nicht mehr leben, wozu ich manchmal schon die Lust ohnedieß verlohren habe. Wenn ich nicht an Sie schriebe, meine gute liebe Amalie, so würde ich mit Entschuldigungen über mein langes Stillschweigen anfangen. nemlich über jenes Stillschweigen das dem andern die Handgreiflichen Beweise versagt. Aber ich weiß, daß Sie wissen – ich schwieg nicht. es spricht immer laut und deutlich in mir, wenn es einmal so gesprochen hat.

keit auch in den Briefen an die Gesangslehrerin Friederike Koch (1782-1857; sie war ebenfalls Mitglied der Singakademie) oder an den Berliner Zoologen Hinrich Lichtenstein herrscht³.

Auch der im zweiten Absatz erwähnte Jurist und Liebhaber-Komponist Friedrich Wollank (1782-1831) gehörte zum engeren Berliner Freundeskreis und war ebenfalls Mitglied der Singakademie sowie 1808 Mitbegründer der Zelterschen Liedertafel. Am 19. Februar 1811 war in Berlin sein Singspiel *Der Alpenhirt* (Text von H. W. Löst) aufgeführt worden. Vorausgehende Briefe an ihn sind im Tagebuch Webers am 5. Oktober und 5. Dezember 1812 eingetragen. Weber hatte Wollank auch als Mitarbeiter an die *AmZ* empfohlen, für die Wollank in Webers Auftrag eine Rezension der *Silvana* verfaßte⁴.

Mit dem vierten Absatz kommt das Gespräch dann auf Goethe und dessen *Faust*. Bei dem in diesem Zusammenhang genannten „Füstlichen Freund“ der Amalie handelt es sich um Anton Heinrich Fürst von Radziwill (1775-1833), in dessen Hause Weber u. a. im März 1812 zusammen mit Heinrich Baermann musiziert und in diesem Rahmen erstmals das *Adagio* seines Klarinettenquintetts op. 34 vorgestellt hatte. Besuche und gemeinsames Musizieren bei dem Fürsten sind im Tagebuch häufiger erwähnt. Radziwill hatte Szenen aus Goethes *Faust* vertont, auf die Weber im folgenden anspielt. Während eines späteren Aufenthalts in Berlin hat Weber Teile dieser Vertonung sogar gehört, denn er berichtet am 25. Juni 1816 an Caroline Brandt: „d: 17^e Abends wo Du so eine Angst hattest, hat mich wirklich der Teufel in seinen Klauen gehabt. ja ja, gewiß. denn ich ersehe aus meinem Tagebuche,

[...] Sie würden Ihren Freund kaum wieder erkennen liebe Amalie. Sie machten mir sogar damals schon oft den Vorwurf von Finsterem verschloßenem Wesen, nun bin ich so ernst und trübe geworden, daß gar nichts meine Seele Freudig erheben kann, als die Erinnerung. doch stille davon. – Sie sind recht gut, daß Sie meine Arbeiten noch so vorziehen und hegen und pflegen, ich bedarf wirklich dieser liebevollen Aufmunterung denn zuweilen traue ich mir gar keine Schöpfungskraft mehr zu. [...] Auch dieß Blatt geht zu Ende und ich hätte noch so viel, so viel mit Ihnen zu plaudern, aber was nützt das, man kann Folianten voll schreiben, aber doch nicht das aussprechen was sich in einer 4tel Stunde durch die Kunst und Mitgefühl verschönt, erfüllen läßt.“

³ Vgl. dazu Wilhelm Virneisel, „Aus dem Berliner Freundeskreise Webers. Unveröffentlichte Briefe Webers an Friederike Koch“, in: *Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift*, hg. von Günter Hausswald, Dresden 1951, S. 52-99 und *Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein*, hg. von Ernst Rudorff, Braunschweig 1900. Zu Friederike Koch vgl. ausführlicher Eveline Bartlitz, „Wen in der Welt interessiert Frl. Koch ...?“, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz u. a. 1996, S. 27-54.

⁴ „Ueber die Oper: *Silvana*, von Carl Maria von Weber, und deren Darstellung auf dem kön. Theater in Berlin“, in: *AmZ*, Jg. 14, Nr. 35 (26. August 1812), Sp. 572-581.

daß nachdem Morgens die Probe der Kantate gewesen war, ich Abends beym Fürst *Radzivil* die Szenen aus dem *Faust* von Göthe gehört habe, die er *componirt* hat. Teiferl hat mir aber nichts gethan, sondern mir viel Vergnügen gemacht, und sogar das viele Gefrorne was ich bey ihm gezeuget habe, hat mir nichts geschadet.“⁵

Webers zwiespältiges Verhältnis zu Goethe ist in der Literatur mehrfach erörtert worden. Am 1. November 1812 heißt es in einem Brief an Hinrich Lichtenstein dazu: „Es ist eine sonderbare Sache mit der näheren Vertraulichkeit Eines großen Geistes. Man sollte diese Heroen nur immer aus der Ferne anstaunen.“, und in einem Brief an den mit Friederike Koch befreundeten Arzt Ferdinand Flemming vom 30. November 1812 schreibt Weber: „Mit Göthe bin ich etwas näher gerückt als sonst, aber mit Papa *Wieland* stehe wirklich auf einem herrlichen Fuße, der alte Herr erzeugt mir unendlich viele Liebe.“⁶ Der vorliegende Brief bringt erstmals wieder neue Details und erwähnt auch die bisher nur nach dem Tagebuch bekannte Begegnung mit Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845), der von September 1803 bei Goethe als Hauslehrer angestellt war, im März 1812 aber seine Stelle bei Goethe zugunsten einer Professur am Weimarischen Gymnasium aufgegeben hatte.

Deutlich wird aber auch in diesem Brief, daß das Verhältnis zu dem Dichter Christoph Martin Wieland (1733-1813) ein wesentlich entspannteres war. Ihn traf Weber bei Johanna Schopenhauer, die donnerstags und sonntags Abendgesellschaften veranstaltete, welche Weber als „angenehm“ charakterisierte und bei denen er auch als Pianist auftrat⁷.

Zu den besonders interessanten Details des Briefes zählt sicherlich die Erwähnung Beethovens – und vor allem die Art dieser Erwähnung. Amalie Sebald war im Sommer 1811 in Teplitz mit Beethoven zusammengetroffen⁸.

⁵ Weber hat im übrigen im August 1818 das Angebot einer eigenen Vertonung des *Faust*-Stoffes mit dem Hinweis auf die damals bereits existierende Oper Louis Spohrs abgelehnt. Als er 1824 mit dem Londoner Covent-Garden Theatre wegen der Komposition einer Oper verhandelte, war ursprünglich ebenfalls der *Faust*-Stoff vorgeschlagen worden – eine Idee, die Weber aber in einem Brief an Charles Kemble erneut verwarf.

⁶ Vgl. dazu detaillierter Dagmar Beck, „Carl Maria von Weber und Weimar. Quellen und Dokumente“, in: *Weberiana* 11 (Sommer 2001), S. 5-15.

⁷ Vgl. dazu den in der vorstehenden Anmerkung angegebenen Aufsatz von Dagmar Beck und das Tagebuch vom 5. November und 24. Dezember 1812.

⁸ Vgl. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe. Band 2. 1808-1813*, im Auftrag des Beethoven-Hauses Bonn hg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Briefe Nr. 518, 521 u. 526.

Von ihrer erneuten Begegnung mit Beethoven im Sommer 1812 in Teplitz sind eine Reihe von Briefen Beethovens erhalten, aus denen ein sehr vertraulicher Umgang beider hervorgeht⁹. In Beethovens letztem, offensichtlich kurz vor der Abreise Amalie Sebalds geschriebenen Brief vom 22. September 1812 heißt es u. a.: „Was träumen sie, daß sie mir nichts seyn können, mündlich wollen wir darüber liebe *A.* reden, immer wünschte ich mir, daß ihnen meine Gegenwart ruhe Frieden einflößte, und daß sie zutraulich gegen mich wären [...]“¹⁰. Da Gegenbriefe Amalie Sebalds an Beethoven (mit Ausnahme eines kurzen Billets¹¹) nicht erhalten sind, bleibt offen, ob sich die Bemerkung Webers, er „bewundere Ihre Enthaltbarkeit noch nicht an *Beethoven* geschrieben zu haben“, auf ein als zu zutraulich empfundenes Verhältnis Amalie Sebalds zu Beethovens bezieht. Dagegen erhalten Spekulationen, Amalie Sebald könne u. U. in den Kreis der Personen gehören, die als Adressat des Briefes an die „unsterbliche Geliebte“ in Frage kämen, durch den Brief keine Bestätigung¹².

Am Ende des Briefes kommt Weber dann zu eher persönlichen Dingen. Der erwähnte Berner, der „Mausetodt“ sei, ist der Breslauer Pianist Friedrich Wilhelm Berner (1780-1827), den Weber seit seinem dortigen Aufenthalt (1804-1806) kannte. Ihn hatte er am 18. Mai 1812 in Berlin wiedergetroffen, wohin Berner mit Joseph Ignaz Schnabel gereist war, um die Einrichtung der Zelterschen Singakademie näher kennenzulernen, da eine ähnliche Anstalt für Breslau geplant war. Am 29. Mai ist in Webers Tagebuch ein Besuch mit Berner bei Sebalds vermerkt. Weber machte ihn in Berlin auch mit den Ideen des *Harmonischen Vereins* vertraut, in den Berner im Herbst 1812 (nach Übersendung der Vereins-Satzung am 23. September 1812) aufgenommen wurde; von Aktivitäten für den Verein ist allerdings nichts bekannt¹³. Webers Klage bezieht sich offensichtlich auf ein fehlendes briefliches Echo Berners.

⁹ Ebd., Briefe Nr. 593 und 595-601.

¹⁰ Ebd., Bd. 2, Nr. 601, S. 295.

¹¹ Ebd., Bd. 2, Nr. 598a, S. 292; es handelt sich lediglich um eine Rechnung für ein Essen, die Amalie ihm mit den Worten „Mein Tyrann befiehlt eine Rechnung – Da ist sie“ übersandte.

¹² Dieser „Dauerbrenner“ der Beethoven-Forschung hinsichtlich der Auslegung seines Briefes vom 6./7. Juli 1812 (vgl. *Briefe*, wie Anm. 8, Bd. 2, Nr. 582, S. 268-272) gilt inzwischen eigentlich als „gelöst“; vgl. dazu die im Kommentar der Briefausgabe S. 272 angegebene Literatur. Schon der Unterschied der Anrede („du“ statt des in den Briefen an Amalie Sebald verwendeten „Sie“) widerlegt alle Spekulationen in dieser Richtung.

¹³ Vgl. hier *Weber-Studien*, Bd. 4/1, Mainz u. a. 1998, S. 12f.

Bei den erwähnten Liedern handelt es sich wohl um die im Oktober 1812 bei Schlesinger erschienenen 6 Gesänge op. 23¹⁴; konkret angesprochen ist die Nr. 1 des Zyklus, das Liebeslied *Meine Farben* JV 62 (Text von Friedrich Lehr), das schon 1808 in Ludwigsburg entstanden war. Mit welchen Liedern Johann Gottlieb Naumanns (1741-1801) die Weberschen verwandt sein sollen, ließ sich bisher nicht ermitteln. Amalie Sebald kannte vermutlich Naumanns Vertonungen der Gedichte ihrer Freundin Charlotte Elisa von der Recke (1756-1833); Weber erwähnt nur die Bekanntschaft mit Naumanns opera seria in drei Akten *Medea in Colchide*, die in Berlin schon am 16. Oktober 1788 erstmals aufgeführt worden war.

Mit dem im drittletzten Absatz des Briefes angesprochenen „Freunde W.“ ist wahrscheinlich nicht der schon im zweiten Absatz erwähnte Justizrat Wollank gemeint, der auch komponierte, sondern vermutlich der Berliner Kapellmeister Bernhard Anselm Weber (1764-1821), zu dem Weber nicht im allerbesten Verhältnis stand. Schließlich wird noch eine Frau von Mengden genannt, vermutlich Wilhelmine von Mengden, geb. Sivers, aus Livland, deren Name in Goethes Tagebüchern 1812/1813 zusammen mit Caroline Friederike von Berg, geb. von Hässeler, Hofdame der Herzogin von Cumberland, begegnet¹⁵. Da letztere Beziehungen zu der Frau des gothischen Kammerherrn und Oberhofmeisters zu Hummelshain, Friedrich Freiherr zu Ziegessar, hatte, läßt sich – wenn auch auf „Umwegen“ – auf die von Weber genannte Dame schließen, ohne daß sich bisher Näheres zu Frau von Mengden ermitteln ließ.

So erschließt sich mit diesem Brief, bei dem Weber den Eindruck hatte, sein Geist fliege immer „dem elenden Schnekengange des Gänsekieles vor“, ein weiter Horizont an Beziehungen und zugleich wirft er ein bezeichnendes Licht auf Weber selbst: Mit großer Deutlichkeit zeigt sich darin, wie sehr Weber in seinem künstlerischen Wirken von dem Echo gleichgesinnter Freunde und Freundinnen abhängig war. Auch insofern ist dieser Brief, der nun in der Nähe des zweiten Briefes an Amalie Sebald sein neues Zuhause gefunden hat, eine wertvolle Bereicherung der Berliner Bestände.

¹⁴ „Sechs Gesänge | mit | Begleitung des Pianoforte | componirt | von | Carl Maria von Weber. | Opus 23. | Eigentum des Verlegers. | Berlin, | in der Schlesingerschen Musikhandlung. | Preis I Thlr.“. Die Sammlung enthält die Lieder JV 62, 70, 117, 130, 133 und 136.

¹⁵ Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Briefe. Tagebücher. Gespräche* (*Digitale Bibliothek*, Bd. 10), Berlin 1998, wiedergegeben nach der Weimarer Ausgabe, 3. Abteilung, Bd. 4, S. 311 u. Bd. 5, S. 56.

Sigmund Freud bleibt zu Hause

Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2004/2005
von Christoph Albrecht, Detmold

Überblickt man die Premieren Weberscher Bühnenwerke im zurückliegenden Jahr, könnte wieder einmal der Eindruck entstehen, Carl Maria von Weber hätte nur eine einzige Oper komponiert: den *Freischütz*. Bad Hersfeld, Bremen, Bremerhaven, Hamburg, Heidelberg und Hof brachten diesen auf die Bühne – die einzige Ausnahme machten zwei konzertante Aufführungen des *Oberon* bzw. des *Abu Hassan* bei den Musikfestspielen in Dresden.

Das elektronische Zeitalter hat längst begonnen, und auch wir haben den Anschluß nicht verpaßt. Fast jedes Theater respektive Opernhaus in Deutschland schmückt sich bereits seit längerem mit einer multimedialen Internetpräsenz, die manchmal schon ein wenig „überladen“ wirkt. Über grandios animierte Startseiten bis hin zur virtuellen Kartenbestellung mit Verfügbarkeit und Platzauswahl, im Angebot ist alles vorhanden. Nur beim Herstellen von sonstigen Kontakten zu den Theatern fällt man schnell einmal durch die Maschen des Welt-Weit-Netzes. Finden sich auf jeder Homepage Kontaktformulare oder E-Mail-Adressen, auch von großen Häusern, sind diese noch lange kein Garant dafür, daß virtuelle Post auch geöffnet oder gar beantwortet wird. Das Verschicken eines elektronischen Briefes ist zeit- und kostensparend, aber was im letzten Jahr so erfolgreich anlief, schlug dieses Jahr ins Gegenteil um. Auch mehrmalige Anfragen an einige Theater blieben erfolglos – vielleicht ist dies eine Folge der durch Spam-Mails hemmungslos überlasteten Postfächer. Die „elektrische Post“ nimmt also ihren Weg ins Leere, und so wird man in solchen Fällen wieder zum „Jäger und Sammler“ und sucht selbst, was in den einschlägigen Zeitschriften zu finden ist. Die Vielfalt des Presse-Echos leidet natürlich unter diesem mühsameren Weg, den wir uns aus Gründen der Arbeitsökonomie kaum leisten können. Aber vielleicht sind Anfragen dieser Art auch nicht offiziell genug. Was als innovativer und zeitsparender Ansatz begann, scheiterte. Eines Besseren belehrt, werden wir beim nächsten Heft wohl doch wieder auf den guten alten Postweg zurückgreifen.

Schnee im März

Der *Freischütz* am Stadttheater Heidelberg, 19. März 2004

Den aktuellen Rezensionen sei an dieser Stelle noch ein Nachtrag aus dem Frühjahr 2004 vorangestellt. Thomas Schulte-Michels inszenierte in Heidel-

berg den *Freischütz* und war auch für das Bühnenbild verantwortlich. Vielleicht war das auch der Grund, warum es auf der Bühne eher spartanisch zugging: *Kalkweiß getünchte Tannenbäume, wie mit der Schere aus Papier geschnitten, dominieren die Bühne, hinzu kommen zwei überdimensionale weiße Stühle, sowie ein Kinderstuhl [...]* (Rainer Köhl, *Darmstädter Echo*, 22. März 2004). Matthias Roth hatte den gleichen Eindruck: *Sie prägen den ganzen Abend und sind und bleiben das einzige Bühnenbild* (*Rhein-Neckar-Zeitung*, 22. März 2004). Man fühlte sich wohl direkt drei Monate zurückversetzt und dachte an Lebkuchenhäuser: *Ja ist denn schon Weihnachten? Es rauschen die Tannen (auf denen nur noch der weiße Puderzucker als Schnee-Ersatz fehlt), und auf der Bühne tummeln sich Hänsel und Gretel [...]* (Frank Pommer, *Rheinpfalz*, 23. März 2004). Allerdings ist Schnee im März ja nicht unbedingt etwas Besonderes, im April soll es ja auch schon mal geschneit haben. Stimmig zu diesem Bühnenbild gesellten sich die von Susanne Thaler entworfenen Kostüme, die u. a. dazu beitrugen, vom restlichen Bühnenbild abzulenken: *Wären da nicht die auffallend märchenhaft-überzeichneten, bunten Kostüme und Masken [...], es gäbe wenig zum Hingucken* (Roth). Um eine genauere Vorstellung zu bekommen, lesen wir bei Rainer Köhl von *Oper als eine Art aufgedrehten Kasperletheaters, und die Darsteller scheinen allesamt Walter Bockmayers Verfilmung der „Geyerwally“ entsprungen* zu sein. Der *Freischütz* von Schulte-Michels bedient sich geläufiger Stereotypen: *Ländlich-weibliche Bevölkerung hat weißblond zu sein, während die männlichen Figuren daherkommen wie aus dem Märchen-Bilderbuch* (Eckhard Britsch, *Mannheimer Morgen*, 22. März 2004). Und für alle, die sich nicht mehr genau erinnern können, wie der typische Märchen-Mann aussieht, lesen wir bei Britsch weiter: *Zerrupft der Eremit, edel gewandet Fürst Ottokar, in Grün alle gehalten, die mit Försterei zu tun haben*. Nicht jeder kann mit diesen landläufigen Vorstellungen etwas anfangen. Manche erwarten zwar keine Romantik in Reinkultur, stoßen sich aber auch am Gegenteil. Und machen dann ihrem Ärger Luft: *Ich brauche wohl kaum zu betonen, dass hehre deutsche Tiefe das letzte ist, was ich im „Freischütz“ sehen will, aber mäßig lustiges Kasperletheater wird dem Stück mit Sicherheit auch nicht gerecht* (Ingo Wackenhut, *Scala*, Mai 2004). Ob es sich hierbei um verletztes Ehrgefühl, Entweihung der Romantik oder Verrat an Weber handelt, wissen wir nicht. Aus welchen Gründen auch immer, Wackenhut hatte sich den Abend in Heidelberg anders vorgestellt. Hier ein weiteres Beispiel sachlicher Pressearbeit: *Trotzdem: Komödienstadel ist lustiger und hat mehr Tiefgang (engagiert doch mal Peter Steiner) und Geierwally ist schräger und hat mehr Wahrheit (engagiert Walter Bockmayer)*. Hier scheint eine noch offene Rechnung beglichen zu

werden: *Jedenfalls hat der Heidelberger Spaßspielplan mit diesem „Freischütz“ ein neues Seichtigkeitslevel erreicht* (Wackenhut). Auf dem gleichen Niveau befand sich für den Rezensenten das Heidelberger Publikum: *Und obwohl Publikumsbeschimpfungen verboten sind, muss hier erwähnt werden, dass die Heidelberger Operngänger das offensichtlich ganz toll finden*. Ingo Wackenhut kennt auch den Grund für das abgespeckte Bühnenbild: [...] *damit man nicht so viel inszenieren muss [...]*. Vielleicht entsprach dies der Wahrheit, aber es gab auch andere Stimmen, die in dieser Version einen neuen Zugang zur Oper entdecken: *Ein greller Jux geht über die Bühne. Erfrischend und unverkrampft wird der Stoff von einer ganz und gar spaßigen Seite genommen* (Köhl). Wir finden nicht nur kurzlebige Gags, denn *der Spaß geht bestens auf und wird bis zum Schluss stimmig durchgehalten* (Köhl). Damit die Witze „ziehen“, vor allem in Verbindung mit dem Bühnenbild, müssen die dunklen Anklänge getilgt werden: *Dafür hat sich Schulte-Michels seinen „Freischütz“ schön zusammengestrichen, hat vor allem die Dialoge bis auf wenige Stellen reduziert – es könnte ja irgendwo so etwas wie eine Rollencharakterisierung verborgen sein, die so gar nicht ins Regiekonzept passen würde* (Pommer). Irgendwie aber scheint das Regiekonzept doch nicht ganz aufzugehen: *Schulte-Michels will karikieren und parodieren* (Britsch). Spaß-Faktor versus Charakterzeichnung. Eckhard Britsch bringt es auf den Punkt: *Zweifellos eine Möglichkeit, Webers „Freischütz“ heute noch auf der Bühne zu rechtfertigen (die Musik rechtfertigt diese Oper allemal im Repertoire!), allerdings verschenkt Schulte-Michels durch diesen Ansatz differenzierende Figurengestaltung*. Dieser insgesamt lustigen Aufführung scheint aber die Wolfsschlucht im Wege zu stehen. Wir erfahren leider nicht sehr viel darüber in den Kritiken, nur eines ist sicher, der Spaß hört dort auf: *Die Wolfsschluchtszene nimmt der Regisseur dagegen viel zu ernst, so dass sie bestens geeignet ist, die zahlreichen Kinder im Publikum das Gruseln zu lehren* (Pommer).

Doch kehren wir zurück zu den schönen Dingen. Die Solisten schienen ihre Freude zu haben: *Sängerisch wird dieses Konzept gleichfalls sehr stimmig durchgehalten, es wird mit Lust gesungen, nicht selten mit starker Emphase* (Köhl). Herausragend muss wohl Michael Putsch gewesen sein, der als Max geradezu sensationell war. *Die Stimme ist elastisch, höhensicher und kernig* (Roth). Für die musikalische Umsetzung zeichnete Volker Christ verantwortlich, der *vor allem die rhythmische Markanz der Partitur* herausarbeitete (Roth). Bei Rainer Köhl lesen wir von einem *Sinn für handfeste Deftigkeit*. Die Premiere hatte noch einen weiteren Protagonisten: *Der eigentliche Star aber ist an diesem Abend der von Sören Eckhoff einstudierte Chor, der plastisch, direkt und voller Power die Szene belebte* (Britsch).

Freilich Freilicht-*Freischütz*

Der *Freischütz* in der Bad Hersfelder Stiftsruine, 11. August 2004

In Bad Hersfeld brachte letztes Jahr Peter Brenner den *Freischütz* auf die Bühne, unterstützt wurde er musikalisch von Siegfried Heinrich, der das Prager Dvořák-Sinfonieorchester leitete. Hier erreichte uns leider nur eine Kritik der Premiere, ein Artikel von Hans-Jürgen Linke aus der *Frankfurter Rundschau* vom 13. August 2004.

Hört man von der „Stiftsruine“ und in diesem Zusammenhang auch noch vom *Freischütz*, wer würde da nicht sofort an einen idealen Ort für die schon so oft in den Kritiken fokussierte Wolfsschluchtszene denken? Und in der Tat scheint die Stiftsruine, wie Linke schreibt, wirklich dafür prädestiniert zu sein. *Außerdem hat die Stiftsruine hinten in der Apsis eine prima Wolfsschlucht für Carl Maria von Webers Freischütz, der seinerseits eine passende Oper für die Stiftsruine ist.* Das Wetter gab den rechten Rahmen: *das derzeitige Spätsommerwetter passt zu allem: tagsüber etwas Samiel-Erscheinungs-Donner und -Blitz, abends freundliche Jungfernkranz-Winde-Milde.* Was man auch immer unter *Winde-Milde* verstehen mag, eines wird klar: Das Drumherum stimmt! In solcher Umgebung erwartet man sicher keine tiefenpsychologische Neu-Deutung des *Freischütz*. *Eine Regie jedoch, die dem alten Stück mal so richtig auf den Zahn fühlt, das muss hier nicht unbedingt sein. Und das gibt es hier natürlich auch nicht.* Alles ist in ein zum Stück passendes Ambiente gekleidet und fernab einer dramaturgischen Zielsetzung, bei der die Oper Gefahr liefe, in einem Zwang zur Sinndeutung ertränkt zu werden. Laut Linke blieb das Stück wohltuend horizontal: *Die ganze verquaste Geschichte um Freikugel, Probeschuss, weiße Taube und so fort und irgendwie auch um den deutschen Wald bekommt keinen Resonanzboden hintergründiger Bedeutung, sondern wird narrativ aufgefädelt als Geschichte aus alter Zeit zwischen Gut und Böse, Himmel und Hölle, Eremit und finsterem Gesellen: zweidimensional.* Einzig und allein der Jägerchor tanzt ein wenig aus der Reihe: *Naja, manchmal wird der theatrale Historismus schon etwas dick aufgetragen: etwa wenn der Chor als rustikal gekleidetes Landvolk an rustikalen Bänken sitzt oder rustikale Neigetechnik-Trampeltänze vollführt.* Nun gut, die *Neigetechnik* hätte Weber wohl auch selbst kaum im Sinn gehabt, ist sie doch eine Erfindung der Eisenbahn der Neuzeit. Deutlich wird aber hier, daß es sich um eine historisierende Aufführung handelt ohne Historismus-Diskurs, was auch an den Figuren zu erkennen ist. Samiel (Ulrich Bogensperger) wird ein wenig „aufgepeppt“ als *ein cooler Gangstertyp im Wams der Barockzeit.* Caspar (Nico

Woutersee mit vorzüglichen dramatischen Fähigkeiten) ist ein kleiner, glückloser Freikugel-Dealer, der leider versagt und darum vom Chef so liquidiert wird, dass es wie ein Unfall aussieht. Die restlichen Darsteller bilden eine populistische Schutzmacht für Max (mit etwas ungleichmäßiger stimmlicher Präsenz: John Cogram), kommen aber gesanglich besser weg: die reine Agathe (lyrisch, dabei stimmlich auf Freilicht-Niveau: Claudia Grundmann) und das adrette Ännchen (mit klarer, souveräner Intonation: Ilka Bauersachs), der redliche Fürst (massiv: Albert Zetzsche), der fromme Eremit (Oleg Korotkov). Zu bemerken ist noch, daß auf der Szene sich oft mehr als 80 Leute [...] bewegen. Die Bühne gestaltet sich folgendermaßen: auf der Vorderbühne rechts ein verkohltes großes Holzkreuz, schwärzer als sein eigener Schatten auf der Stiftsruinenwand, und links ein hohes Kruzifix mit porzellanfarbenem Erlöser und einer Vase mit weißen Rosen. Das eingangs erwähnte Dvořák-Sinfonieorchester hatte unter der Leitung des Dirigenten wohl kleinere Intonations- und Koordinationsprobleme. Aber letzten Endes handelte es sich bei dieser Aufführung um ein rundes Ganzes, was sicher auch am Ambiente lag. Zitieren wir zum Schluß den Anfang des Artikels von Linke: *Früher, als Schülerinnen, sind wir ja auch immer hier gewesen, sagt die ältere Dame am Stehtisch vorm Haupteingang. Dann, sagt sie, sei sie längere Zeit nicht gekommen, aber jetzt mache es ihr wieder Spaß.*

Frisches Gras mit Saxophon

Der Freischütz auf Kampnagel in Hamburg, 19. November 2004

Auch im vergangenen Jahr wurde der *Freischütz* in Hamburg gegeben. Diesmal unter der musikalischen Leitung von Titus Engel, die Regie führte Andreas Bode. (Für alle Nicht-Hamburger: Kampnagel ist ein ehemaliges Fabrikgebäude, welches 1981 stillgelegt wurde und seitdem als Zentrum für zeitgenössische Kunst und Theatervorführungen genutzt wird.) Für den Dirigenten Engel stand eine zeitnahe Umsetzung im Vordergrund: *Zusammen mit Tobias Schwencke hat er ein Arrangement entworfen, das auf den heutigen Zuhörer ähnlich wirken soll wie auf Webers Zeitgenossen* (Christian T. Schön, TAZ, 22. November 2004). Die Oper wird modifiziert und auf „heutiges Niveau“ gebracht: *Kein Schwelgen in den romantischen Klängen der Oper, sondern eine originelle Bearbeitung der Partitur für Kammerorchester [...]* (bbr, Hamburger Abendblatt, 22. November 2004). Worum handelt es sich nun konkret bei dieser Bearbeitung? Eingriffe in die Partitur hat es ja schon oft gegeben, hier kamen allerdings *neue Spieltechniken und Instrumente wie Xylophon und Akkordeon [...]* hinzu (bbr). *Statt Klarinette schleicht sich das süßliche*

Vibrato eines Saxofons in die Ohren (Gottfried Krieger, *Hamburger Morgenpost*, 22. November 2004). Schon zu Beginn werden die Änderungen bemerkbar: *Am Fuße der begrünten Bühne sitzen zwölf Mitglieder des Ensemble Resonanz als bessere Kurkapelle, die sich bereits beim Publikumseinlaß verwegen durch Webers Ouvertüre schrammelt* (Peter Krause, *Die Welt*, 22. November 2004). Dabei beläßt es Engel: Das Orchester besteht komplett aus dem *Ensemble Resonanz*, nicht mehr, aber auch nicht weniger. *Die 60 Stimmen aus Webers Partitur schrumpfen auf ein Kammerorchester mit zwölf Musikern* (Schön). Aber damit nicht genug, der Jägerchor bleibt – zumindest was die vokale Seite betrifft – „original“: *Dabei blicken wir in die Augen einer echten deutschen Institution: Der Männergesangsverein Quartett Hamburg von 1897 und die Hamburger Liedertafel von 1823 stimmen den Vittoria-Chor mit scheppernder vokaler Manneskraft an* (Krause). Für die Bühnengestaltung (Geelke Gaycken) hat man sich etwas ganz Besonderes ausgedacht, denn auf Kampnagel befinden wir uns nicht im rauschenden deutschen Wald, wie er doch so oft zitiert wurde, sondern auf einem *gepflegte[n] Rasenstück als freie Bühne [...]* (bbr). Das soll allerdings nicht heißen, daß das Stück im Freien aufgeführt worden ist. So unglaublich es klingen mag, auf Kampnagel findet der Zuschauer eine *mit echtem Gras ausgelegte, von zwei gegenüberliegenden Tribünen einzusehende Bühne* (Krieger). Das A und O dieses *Freischütz* ist banal: *Keine gruselige Wolfsschlucht mit Teufelsspek, sondern ein Schattenspiel hinter Planen, das in den Abgrund der menschlichen Seele blickt* (bbr). Und was wir schon lange nicht mehr hatten, finden wir bei Andreas Bode, nämlich Samiel und Eremit in Personalunion: [...] *Charlotte Pfeifer in der hell-dunklen Doppelgestalt als erlösender Eremit und diabolischer Samiel [...]* (Krause). Der Grund liegt nahe: *In diesem Freischütz geht es um neurotische Familienbande* (Krause). Und daß zu einer Familie nun mal alle dazugehören, *spiegelt sich im Übrigen auch auf der Bühne wider, wo Sänger und Orchestermusiker zusammen sitzen und nicht durch einen Graben getrennt sind* (Schön). Aber nicht alle sind von diesem Miteinander begeistert: *Die szenische Umsetzung [...] wirkt [...] eher bemüht: ein der Rentengrenze gefährlich naher Freizeitjägerchor, ein weiblicher Samuel [sic!], mal schwatzhafte Psychotante, mal sexuell überdrehte Venusfalle oder eine russisch brabbelnde Braut* (Krieger). So viel also zur gegenseitigen Akzeptanz der Generationen. Bode will den *Freischütz* endgültig vom Biedermeier befreien und setzt gemeinsam mit Engel bei der Instrumentierung an. In den Kritiken zu dieser Aufführung erfahren wir sehr viel über die musikalischen Neuerungen, aber leider nur wenig über die szenischen. Auch wenn immer wieder davon zu lesen ist, daß es sie gab. Aber Detailliertes bleiben uns die

Rezensenten schuldig. Nur das Ende ist überraschend: *Max bleibt sein finaler Probeschuß versagt, und der therapeutisch sich einmischende Eremit scheitert fast ungehört* (Krause). Letztendlich geht es vielleicht doch nur darum, durch eine andere musikalische Interpretation den Staub vom *Freischütz* zu wischen. *Weder Bode noch Engel würden ihre Inszenierung allerdings „radikal“ nennen. Aber ihr Freischütz ist ein erster Versuch gegen den romantischen Reflex, gegen die Erstarrung von Aufführungspraxis und Rezeption* (Schön). Die Leistung der Solisten schien durch die Bank gut gewesen zu sein: *Insgesamt ein urkomischer „Freischütz“ mit hervorragenden Darstellern (Stefan K. Heilbach als Max, Marret Winger als Ännchen), der dem Konflikt der Generationen den Spiegel vorhält* (bbr). *Hochklassig insgesamt die Leistung des jungen Sängersensembles, voran Larissa Krochina (Agathe), Marret Winger (Ännchen), Matthias Klein (Caspar) und Stefan Heilbach (Max)* (Krieger). Auch bei der Bewertung ist man sich diesmal einig: *Verdiente Bravos zum Schluß* (bbr) bis zu: *Wer zwei Stunden beste Musiktheaterunterhaltung sucht: hingehen!* (Krieger).

Wie Weber vom Sockel fiel

Der *Freischütz* am Theater am Goetheplatz in Bremen, 22. Januar 2005

In Bremen inszenierte Erik Gedeon den *Freischütz*. Leider konnten wir trotz mehrfacher Anfragen keine lokalen Kritiken einsehen, aus diesem Grund beruhen die folgenden Auszüge auf einer einzigen uns vorliegenden Besprechung, die um ein paar Auszüge aus der Homepage des Theaters hätte erweitert werden können, würde dort naturgemäß nicht nur das Positive herausgegriffen. Halten wir uns also an den Bericht von Sigrid Schuer aus der *Welt* vom 24. Januar 2005. Dort erfahren wir, daß Gedeon *der musikalische Leiter des Thalia Theaters* ist und *jetzt in Bremen den Freischütz* inszenierte. Die Sache begann anscheinend recht komisch: *Darf im 1. Akt noch über Gags wie die rhythmische Chorgymnastik des Museumspersonals gelacht werden, treibt der Regisseur seinem „Freischütz“ zunehmend die Gemütlichkeit aus.* Wem das noch nicht genug ist, der bekommt Nachschlag, denn in Gedeons *Freischütz* wird *scharf geschossen*. Und überall wo Waffen zum Einsatz kommen, kann die Munition auch durchaus einen anderen Weg nehmen als den geplanten: *Ein Querschläger erwischt die in ehrendem Andenken aufgestellte Weber-Büste.* Gedeon bereinigt die Sache wieder, wenn Weber *am Schluss leibhaftig an Stelle des Eremiten wie ein Deus ex machina aus der Bühnenversenkung auf[taucht], um Frieden zu stiften.* Auf der anderen Seite finden wir aber dann doch wieder den Tiefgang – die so oft beschriebene gequälte Seele: *Max wird in*

der Wolfsschlucht-Szene mit den eigenen psychischen Abgründen konfrontiert, in quälenden Bildern, in denen das Alter ego seiner Braut Agathe auf mannigfache Weise um die Ecke gebracht wird.

Die sanglichen Leistungen konnten sich wohl durchaus hören lassen. Fürst Ottokar wurde von Armin Kolarczyk *mit tadelloser tenoraler Höhe* gegeben und zudem noch vom *sterbenden Caspar als männerbündlerischer [...] Drahtzieher des Bösen entlarvt*. Florian Vogt, der den Max gab, wurde als *der kommende Heldentenor* gefeiert. Die Agathe sang Bettina Jensen und überzeugte *mit anschiemiger Phrasierungskunst von inniger Poesie*, assistiert von Nadine Lehner in der Rolle des Ännchen, die gesanglich *ohne Fehl und Tadel* blieb. Sigrid Schuer nervte das Ännchen mit der Zeit allerdings aufgrund seiner *verordneten, albernen Hyperaktivität*. Die musikalische Leitung hatte Florian Ludwig, der *die Bilanz dieses Bremer „Freischütz“ bereichert*.

Let's make an Opera

***Freischütz* auf Landpartie in Klein Leppin, 21. Mai 2005**

Mutig waren die Einwohner der 70-Seelen-Gemeinde Klein Leppin; in bzw. vor ihrem „FestSpielHaus“, dem ehemaligen Schweinestall des Dorfes, führten sie Webers *Freischütz* auf, unterstützt von ein paar Profi-Solisten aus Berlin, Mitgliedern des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin sowie dem Tanztheater *mascolo*. Seit vier Jahren schon veranstalten die rührigen Freizeit-Künstler ein kleines Sommerfestival tief in der brandenburgischen Provinz, in der Prignitz, da wo die flache Mark am flachsten ist. Ob auch die künstlerische Tiefenlotung flach ausfiel, bleibt im Verborgenen, denn zu der absolut exklusiven (sprich: tatsächlich einmaligen) Aufführung fanden sich zwar mehrere Vorankündigungen (u. a. von Jens Blankennagel in der *Berliner Zeitung* vom 20. Mai 2005: *Schweinestall als Festspielhaus* bzw. in *Punkt3*, Nr. 9/2005: *Ein Dorf macht Oper!*), aber kein Ausführungsbericht. Aber das ist auch nebensächlich: Wenn sich etliche Gesangsvereine, Schulen und Laienmusiker einer Region mit gestandenen Künstlern zusammentun, um Webers Oper einzustudieren, ist das Ergebnis letztlich zweitrangig, es zählen das Engagement und die Freude bei der Sache. Gäbe es nur mehr solcher Initiativen!

Langatmige Märchenstunde

***Oberon* konzertant bei den Dresdner Musikfestspielen, 30. Mai 2004**

Webers *Oberon* wurde im vergangenen Jahr konzertant bei den Musikfestspielen gegeben (vgl. *Weberiana* 14, S. 135-138), in einem vom Wetter unab-

hängigen Kongreß-Zentrum unter der musikalischen Leitung von Lothar Zagrosek: *das MDR-Sinfonieorchester samt Chor gab den klanglichen Hintergrund* (Friedbert Streller, *Sächsische Zeitung*, 2. Juni 2004). Das normalerweise zu einer Oper gehörende Bühnenbild fiel also weg, und der Aufführungsort konnte diesen Verlust wohl nicht wettmachen, worunter anscheinend auch die Ouvertüre zu leiden hatte: *Präzise, etwas sachlich, ohne recht romantische Aura gab sich die Ouvertüre. Wie sollte auch – in dem technisiert sachlichen Ambiente des Kongress-Saals?* (Streller) Dennoch wurde dem Orchester eine gute Leistung attestiert: *Musikalisch [...] agierte man auf hohem Niveau. Lothar Zagrosek am Pult des Sinfonieorchesters des Mitteldeutschen Rundfunks fand rasch den richtigen Zugriff [...]* (Uwe Schneider, *klassik.com*, 30. Mai 2004). Bei der musikalischen Umsetzung war man sich also einig, bei den Dialogen allerdings gingen die Meinungen auseinander. Während Streller die *klare Gestaltung vor allem durch den Erzähler (markant erfasst durch Peter Arens aus Zürich)* lobte, *der die Geschichte um das zu Prüfungen von Oberon geschickte Paar Hüon und Rezia plastisch nachvollziehbar machte*, lesen wir bei Uwe Schneider von *detaillierten Erzählpassagen, die trotz des engagierten Vortrages von Peter Arens, Längen hatten. Diese wirkten so störend, wie sie das immer tun, wenn man dem eigentlichen Werk nicht vertraut*. Es handelte sich also mal wieder um eine Bearbeitung des Textes. Verantwortlich dafür zeichnete Johannes Schaaf, ihm zur Seite stand Wolfgang Willaschek. Das Duo hatte, *basierend auf einer Züricher Opernproduktion von 1998, die Dialogtexte, der zeitgenössischen Übersetzung von Theodor Hell folgend, eingerichtet* (Schneider).

Die Solisten waren allesamt *Sänger von internationalem Rang. Allen voran Solveig Kringelborn als packend erfassende Rezia, sekundierte von der nicht minder zupackenden Gestaltung Liliana Nikiteanu als „Vertraute“ Rezias* (Streller). Freilich gingen wie so oft die Meinungen auseinander: Schneider empfand Solveig Kringelborns Rezia als problematisch. *Sie fiel in ihrer anspruchsvollen Partie mehr durch die Gestaltung, als durch ihre stimmlichen Möglichkeiten*. Den übrigen Solisten bescheinigte Schneider gute Qualitäten, neben Anton Scharinger als Scherasmin und Ulrike Hetzel als Puck war es *besonders die spielfreudige Liliana Nikiteanu, die mit ihrem schön geführten Mezzosopran [...] zeigen konnte, welche vokalen Qualitäten und Einfühlungsvermögen ihr zu eigen sind*. Charles Workman gefiel als Hüon mit *kräftigen Tenor*, des weiteren *Deon van der Walt, als zweiter Tenor des Abends, der Workman an Stimmkultur und Technik in nichts nachstand. Dieser hatte jedoch mit der Gesangspartie des Oberons kaum Gelegenheit vokale Akzente zu setzen*. Trotz einzelner

Einwände lesen wir dennoch bei Streller, daß *eine Aufführung* zustande kam, *die zwar drei Stunden dauerte, aber vom Publikum mit brausendem Beifall gefeiert wurde.*

Wässriges Open air

***Abu Hassan* konzertant bei den Dresdner Musikfestspielen, 21. Mai 2005**

Webers Oper aus 1001 Nacht wurde in diesem Jahr im Rahmen der Festspiele vor dem Japanischen Palais in Dresden aufgeführt, wie der *Oberon* ein Jahr zuvor leider nur konzertant. Hierzu liegt uns eine Kritik von K. G. v. Karais aus der Juli/August-Ausgabe der Zeitschrift *Opernglas* vor (vgl. auch den Bericht S. 129ff.). Nicht nur der April macht was er will, auch der Mai hält so manche Überraschung parat, denn kaum hatte die Aufführung begonnen, *öffnete der Himmel über dem prächtig am Elbufer gelegenen japanischen Palais seine Schleusen. Es goss in Strömen.* Ein trockenes Plätzchen gab es nur auf der Bühne: *Zum Glück befanden sich die Musiker unter einem Baldachin.* Zum Unglück hatten die Zuschauer keinen Baldachin, aber die Vorstellung war auch nicht so gut besucht, vielleicht ahnte man schon, was kommt: *Die überschaubare Zahl der Zuhörer hingegen war der Unbill des Wetters voll ausgesetzt.* Und dann passierte auch noch das, was einen bei einem Open air ohnehin zur Weißglut bringen kann: *Man behalf sich mit Schirmen so gut es ging, die Stimmung jedoch war im Eimer.* Insgesamt dauerte dieser *Abu Hassan* einschließlich einer Werkeinführung gerade einmal 60 Minuten. Weiter lesen wir bei Karais, daß der Regen *nach einer drei viertel Stunde spürbar nachließ.* Das heißt also im Klartext: 60 Minuten Aufführung minus 45 Minuten Regen machen am Ende 15 Minuten im „fast Trockenen“. Zum Schluß blieb dann nur ein *lau temperierte[r] Beifall.* Fest steht, daß es *letztlich für alle eine herbe Enttäuschung* war, was vielleicht nicht nur mit dem schlechten Wetter zu tun hatte, *der zündende Funke konnte einfach nicht überspringen.*

Eigentlich hätte die Aufführung die besten Voraussetzungen zum Erfolg gehabt. Das *Münchner Rundfunkorchester folgte den scharf profilierten Vorgaben von Hartmut Haenchen aufs Energischste, kraftvoll sekundiert vom Sinfoniechor Dresden (Leitung: Matthias Brauer) mit der Forderung nach „Geld Geld Geld!“* Die Textpassagen Hiemers wurden ausgelassen, statt dessen hörte man *einen verbindenden Text, den der Dresdner Schauspieler, Kabarettist und Stückeschreiber Olaf Böhme [...] durch den Wasservorhang drückte.* Über Deon van der Walt, der den Abu Hassan gab, erfährt man, daß er sich *nach leichten*

Anpassungsproblemen in seiner ersten großen Arie gut im Griff hatte. Die Sopranistin Ofelia Sala bestach durch *glasklar tonlichen Ausdruck*, welcher sich *mit ihren beiden Soloarien balsamisch in die getrübte Stimmung des Publikums* ergoß. Schließlich zog Karais durchaus ein erfreuliches Fazit: *Selten atmet es in deutschen Komödien so leicht und heiter und so ohne Tiefe, waltet wie in „Abu Hassan“ so stark der unverwechselbare Geist und Geschmack der französischen Opéra comique.*

Reanimierter Berggeist

Rübezahl-Projekt in Karpacz (Schlesien), 31. Juli/1. August 2004

Über ein interessantes Musiktheater-Projekt berichtet die polnische Zeitschrift *Ruch muzyczny* (Jg. 48, Nr. 20 vom 3. Oktober 2004, S. 21-23) in einem Artikel ihres Chefredakteurs Ludwik Erhard: ein Singspiel mit dem Titel *Muzyczny ogród Liczyrzepy* (Rübezahls musikalischer Garten). Autorin und gleichzeitig Regisseurin des Stücks ist Małgorzata Mierczak, eine aus Karpacz stammende Sängerin, die derzeit in Salzburg lebt und eine Doktorarbeit zum Themenkreis der Riesengebirgssagen rund um Rübezahl vorbereitet. In diesem Zusammenhang beschäftigte sie sich u. a. mit den zahlreichen Bühnenwerken rund um Rübezahl – neben den Opernfragmenten von Weber und Mahler sind etwa Vertonungen von Joseph Schuster, Franz Danzi, Louis Spohr, Wenzel Wilhelm Würfel, August Conradi, Francis Edward Bache, Hans Sommer, Felix Weingartner und Carl Vogler zu nennen. Ein Artikel von Frau Mierczak über dieses Thema fand ein ungewöhnlich lebhaftes Echo: In Karpacz wurde eine Künstlergemeinschaft namens *Opera Duch Gór* gegründet, die sich die Erforschung und Wiederbelebung dieses regionalen Kulturerbes auf die Fahnen schrieb.

Erstes gemeinsames Projekt wurde das o. g. Singspiel, das – wie die meisten der genannten Werke – eine besonders beliebte Rübezahl-Geschichte aus Musäus' *Volksmärchen der Deutschen* aufgreift: Der Berggeist verliebt sich in eine schlesische Fürstentochter und nimmt, um sie zu erringen, menschliche Gestalt an. Trotz reicher Geschenke, die der Freier anbietet, bleibt die Prinzessin ihrem Verlobten treu; Rübezahl entführt sie daraufhin in seine Zaubergrotte. Mittels Zauberrüben gelingt der Prinzessin die Flucht – der Berggeist bleibt wütend zurück.

Diese Geschichte diente Małgorzata Mierczak als Grundlage für ihr Szenario, das als musikalisch-szenische Montage angelegt ist: Musik aus vier

verschiedenen Rübezahl-Vertonungen, u. a. von Weber und Spohr, wird darin miteinander verknüpft. Die Einrichtung der ausgewählten Fragmente übernahm Tadeusz Zathey von der Breslauer Musikakademie, der die beiden Aufführungen auch am Klavier begleitete (in der Ouvertüre assistiert von Joanna Litwin, Klavier, an anderen Stellen gemeinsam mit Natalia und Edyta Karpiński, Violine bzw. Violoncello). Sechs junge Solisten bereiteten die Vorstellungen in einer einwöchigen Gesangswerkstatt in Karpacz vor: Michał Gogolewski (Bariton) als Rübezahl, Andżelika Wesołowska (Sopran) als Prinzessin, Katelijne de Beul (Sopran) und Chang-Hyun Jo (Baß) als deren Eltern, Rafał Majzner (Tenor) als Verlobter der Prinzessin und Tomasz Tracz (Tenor) als Troll.

Die Neufassung der Rübezahl-Geschichte fand ein begeistertes Publikum. Hoffen wir, daß sowohl Frau Mierczak als auch die rührige Bürgerinitiative in Karpacz bei ihrer weiteren Arbeit ebenso erfolgreich sind wie im vergangenen Sommer und bald weitere interessante Entdeckungen zum Thema präsentieren können.

Weber unterm Sternenhimmel

Freischütz in der Klosterruine Chorin

Nach einer für Freitagabend wider Erwarten entspannten Autofahrt über die Landstraßen Brandenburgs – der Duft und auch der Staub frisch gemähten Getreides lagen in der Luft – in Chorin angelangt, waren die Freude groß und die Erwartungen hoch, als der Blick endlich auf die malerisch inmitten saftigen Sommergrüns liegende Anlage des ehemaligen Zisterzienserklosters fiel. Das Kloster ist durch die Ruine einer frühgotischen dreischiffigen Basilika, in der zahlreiche Konzerte und Veranstaltungen stattfinden, ein beliebtes Ausflugsziel. Innerhalb der Reihe *Musikalische Kostbarkeiten* im Kloster Chorin präsentierten Karin Müllers Kunstconsulting GmbH und das Brandenburgische Konzertorchester Eberswalde im Sommer 2004 mehrere Male Carl Maria von Webers *Freischütz* (9 Aufführungen zwischen 18. Juni und 6. August 2004), dessen letzte Vorstellung die Autorin miterleben konnte.

Doch die Freude blieb nicht ungetrübt, die Erwartungen wurden nicht erfüllt, trotz des einmaligen Ambientes der Klosterkulisse und des Flairs, das Aufführungen in Chorin haben, wenn man, dicht gedrängt zwischen den anderen Zuhörern, auf den harten Holzbänken durch Sitzkissen und Decken weich gepolstert, kurz vor Beginn der Vorstellung noch mal in seine mitge-

brachten Leckereien beißend, den Blick schweifen läßt Richtung Ruinendecke mit den ein wenig unsicher wirkenden, abgebrochenen Gewölbebögen oder zum blinkenden Sternenhimmel mit vorbeischwirrenden Fledermäusen.

Da vorab, außer über das Orchester und den Aufführungsort, nichts in Erfahrung zu bringen war, überraschte es doch angenehm, so bekannte Namen wie die der Kammersänger Reiner Süß (Kuno, Samiel) und Hans-Martin Nau (Eremit) inmitten der sonst unbekannten Mitwirkenden zu finden. Nachdem das Brandenburgische Konzertorchester Eberswalde, links neben der Bühne im Querhaus plazierte, sich unter der Leitung von Holger Schella zwar wacker, jedoch unausgewogen, durch die Ouvertüre geschlagen hatte (der Streicherklang war zu dumpf, die Blechbläser zu aufdringlich und manchmal etwas „schief“), gab der I. Aufzug eine von tristem schwarzem Vorhang umrahmte kahle Bühne frei, auf deren Hintergrund mittels Diaprojektion eine Waldlichtung sichtbar wurde. Ab diesem Punkt herrschte Klarheit darüber, daß der Abend kaum zum „Blickfang“ werden würde, doch auch mit dem Hörerlebnis war es nicht weit her!

Die Introduction mit dem „Victoria, Victoria, der Meister soll leben, der wacker dem Sternlein den Rest hat gegeben“, gab einem schon zu Beginn „den Rest“, ebenso wie das höhnende, so herrlich gehässige „he, he, he, he“ des Chores einem nicht wie sonst Schauer über den Rücken jagte, sondern einen unbeabsichtigt schmunzeln ließ, so unrhythmisch und unsauber wie es der Neue Kammerchor Potsdam darbrachte. Derartige harmonische und rhythmische Unstimmigkeiten konnte weder der an der Seite stehende, wild den Taktstock schwingende Dirigent noch der auf der Bühne mit den Händen herumwedelnde Reiner Süß korrigieren.

Leider wurde durch den Auftritt der beiden jungen Jägersburschen und Rivalen, Max und Kaspar, die musikalisch unzureichende Qualität der Darbietung, häufig durch mangelnde Textverständlichkeit noch potenziert, vorerst nicht gehoben. Wenngleich Maik Tödter als Max mit seinem kräftigen Tenor, anfangs zwar mit übermäßigem Vibrato und immer etwas steifer Haltung, doch tendenziell sich steigend, noch annehmbar war, so glaubte man seinen Ohren nicht „zu trauen“, als Victor Petitjean begann, seinem mimisch passablen Kaspar Stimme zu verleihen. Insgesamt mehr gebrüllt als gesungen, konnte man die eigentlich so raffinierte Partie des Kaspar in ihrer Mischung aus schleimiger Aufdringlichkeit, hinterlistiger Bosheit, aber (gegenüber dem eher unentschlossenen, charakterlosen Max) auch beeindruckender männlicher Präsenz und Stärke, nur schwer ertragen; sein „Triumph! die Rache

gelingt!“ z. B. wirkte nur lächerlich, wenn der „Triumph“ als „Treooooomph“ aus der Kehle „röhrte“.

Nicht nur einen Stimmungsumschwung, sondern auch „Balsam“ für die Ohren brachte der II. Aufzug mit dem Erscheinen der beiden weiblichen Hauptfiguren – allerdings wieder vor projizierter Kulisse, diesmal natürlich einem Zimmerinterieur. Manja Neumann gab ein hübsch anzusehendes, gutgelauntes Ännchen, wie es gefällt, das auch stimmlich überzeugte: Trotz stellenweise unsauberer Intonation und nicht ganz getroffenen Spitzentönen versöhnte ihr überwiegender Schönklang einen wieder mit der Welt. Noch positiver Gabriele Scheidecker mit ihrer Agathe, die, konventionell nachdenklich und zagend charakterisiert, ein wunderbares „Leise, leise, fromme Weise“ hinauberte. Ihre Stärke lag in der folgenden Arie vor allem in den *pianissimo*-Höhen, auch wenn sie gegen Schluß etwas verausgabte und „festgesungen“ wirkte. Das anschließende Terzett „Wie? Was? Entsetzen!“ war von überzeugender Ausgewogenheit zwischen den drei Stimmen geprägt und brachte in seiner Gespanntheit und Leidenschaft eine emotionale Vorahnung auf die folgende Szene in der „Wolfsschlucht“.

Von den hier anwesenden Geistern mit ihrem mehrmals wiederkehrenden „Uhui!“ hätte man sich freilich etwas mehr schauerliche Bewegung erwartet; sie ragten felsbrockengleich vor der (wie sollte es anders sein: wieder projizierten) Gebirgslandschaft im Hintergrund auf. Ihre Ausrufe wurden in dem sonst in grünliches Dämmerlicht getauchten Szenarium lediglich durch rhythmisches Aufleuchten roten Lichtes unterstützt. Der Auftritt Samiels (Süß), in schwarzen Mantel und Hut gehüllt, war durch die ihm mangelnde Unheimlichkeit nicht recht „zum Fürchten“ und verpuffte somit etwas, zumal seine Silhouette schon zu Maxens Arie im I. Aufzug an der Stelle „Doch mich umgarnen finstre Mächte“ in überlebensgroßer Dimension dem Zuschauer als Schattenspiel hinter der Bühne wesentlich wirkungsvoller präsentiert worden war. Letzten Endes bleibt es jedoch immer wieder eindrucksvoll, wie es der musikalischen Dramatik Webers gelingt, den Zuschauer bei diesem Wolfsschlucht-Finale voll in den Bann zu ziehen.

Der III. Aufzug brachte doch noch ein paar kleine „musikalische Kostbarkeiten“: Agathe sehr gut in einer wunderschön zart und klar gesungenen Kavatine „Und ob die Wolke sie verhülle“, Ännchen kokett und temperamentvoll mit ihrer Romanze und Arie, die Aufheiterung in Agathes trübes Nachsinnen über den nächtlichen bösen Traum bringen soll und auch den Zuschauer durch die Herausögerung des Finales auf die Folter spannt. Und dann die „Jungfernkranzszene“, einmalig ambivalent in ihrer romantischen

Schein-Idylle, von Anspielungen auf Tod und Verhängnis gespickt; sie wurde den Choriner Besuchern leider nur zweistrophig gegönnt (anstelle der vier Strophen laut Partitur), vermutlich aus Mangel an geeigneten guten Sängerinnen. Oder wollte die Regie uns sagen, es gebe nicht mehr genug Jungfern im Land? Die hier in ihrer Zahl dezimierten machten ihre Sache mit jungfräulicher Grazie allerdings sehr ordentlich.

Das Finale nahm seinen gewohnten Lauf mit rhythmisch wieder mächtig holperndem Jägerchor. Hubert Wild als Ottokar (der anfangs auch den Kilian recht souverän mimte) war stimmlich passabel, aber für die Rolle des Fürsten doch zu wenig Respekt einflößend. Genau richtig plazierte fühlte die Autorin sich (nach so manchen Sichteinbußen in der für szenische Aufführungen ungünstigen Kirchenruine) dann an jener Stelle, als Hans-Martin Nau alias Eremit, den Gang zwischen den Zuschauerbänken entlangwandelnd, genau an ihrer Bankreihe innehielt, um mit weichem, volltönendem Baßton sein „Wer legt auf ihn so strengen Bann?“ anzustimmen, und die traumhafte Webersche Idee des Flöten-Solos zu seinem „Drum finde nie der Probeschuß mehr statt!“ für einen Moment die Mittelmäßigkeit der, ihrem Konzept nach alles in allem konventionellen, nichts Neues wagenden Aufführung vergessen ließ. Beim abschließenden Chor „Ja, laßt uns die Blicke erheben“ war man schließlich geneigt, allen Unschönheiten der Vorstellung nachzusehen, sich von der „Happy-End“-Stimmung mit religiöser Aura anstecken zu lassen und mit in den anerkennenden Beifall des Publikums einzufallen, um der Karin Müller Kunstconsulting GmbH und dem Brandenburgischen Konzertorchester für den schönen Sommerabend unter freiem Himmel und den zwar nicht durchweg gelungenen, aber immerhin vorhandenen Einsatz für Carl Maria von Weber und sein berühmtes Werk zu danken. Auch wenn man sich im Stillen ausmalte, wie himmlisch es doch wäre, den *Freischütz* das nächste Mal „im Ganzen“ richtig gut gesungen und gespielt zu hören ...

Solveig Schreiter

„Nein, das Wasser ist mein Tod!“

Konzertanter *Abu Hassan* bei den Dresdner Musikfestspielen

Mit Weber Open air scheinen die Dresdner Musikfestspiele in letzter Zeit wenig Glück zu haben: Im letzten Jahr war *Oberon* vor romantischer Kulisse im Großen Garten geplant; aus Sorge vor Regen war die konzertante Aufführung in das neuerbaute etwas sterile Congreß Center an der Elbe verlegt

worden und – es wurde ein wunderschöner Mai-Abend (vgl. *Weberiana* 14, S. 135-138). In diesem Jahr verzichtete man auf ein sicheres Ausweichquartier, hielt an der Planung fest, Webers *Abu Hassan* am 21. Mai 2005 im elbseitig gelegenen Garten hinter dem Japanischen Palais aufzuführen, und pünktlich 5 Minuten vor Aufführungsbeginn begann (nach einem sonnenverwöhnten Tag) – der Regen. Immerhin saßen Solisten und Orchester unter einem schützenden Dach, und so trotzte man dem Wetter, auch wenn der Regen binnen kurzer Zeit zum Wolkenbruch anschwellte, so daß man stellenweise in dem Geprassel das Orchester kaum noch hören konnte. Fast wäre aus Hassan ein pitschnasser Falstaff geworden! Daß die ganze Aufführung nicht im Wortsinne ins Wasser fiel, war einerseits der stoischen Gelassenheit des Publikums zu danken, das sich mit Schirmen, Capes und Plastikplanen gerüstet hatte, andererseits der wundervollen Musizierlust auf dem Podium, die mit orientalischem Sonnenglanz wenigstens die Herzen wärmte und im regengrauen Dresden eine Ahnung vom lichtdurchfluteten Bagdad erträumen ließ. Endlich hatte selbst das Wetter ein Einsehen; auf Hassans bange Frage „Was nun zu machen?“ hellte sich der Himmel langsam auf, um schließlich zum Schlußchor mit einem herrlich romantischen Abendhimmel zu entschädigen.

„Lust am Fremden“ lautete die Devise der Musikfestspiele in diesem Jahr. Zwar bildet der Orient in Webers *Abu Hassan* lediglich die Staffage für eine amüsante Schalkgeschichte, ganz so wie beim Japanischen Palais die fernöstlichen Stilzitate einem typisch europäischen Barockbau lediglich als modisches Kostüm dienen, doch verdeutlichen beide Kunstwerke, die Oper wie das Palais, die Faszination, die der asiatische Kontinent über die Jahrhunderte auf Europa ausübte. Dem positiven Reiz des Fremden, der Lust am Entdecken des Unbekannten zu huldigen, ist in einer Zeit, in der dumpfer Fremdenhaß mit einer zunehmenden Abschottung des Westens einhergeht, ein legitimes, ein sympathisches Anliegen. Und die Lust war deutlich spürbar – bei den Mitwirkenden wie beim Publikum. Hartmut Haenchen bewies – als Festival-Intendant wie als Dirigent der Aufführung – einmal mehr sein Faible und sein „Händchen“ für Weber. Am Beginn stand, wenn auch noch vom Regen getrübt, eine kurze Einführung in das Werk, in der er, musikalisch unterstützt von allen Mitwirkenden, die Zuhörer auf einige interessante, musikalisch sprechende Details der Weberschen Partitur, besonders die farbenreiche Instrumentierung, aufmerksam machte. Eigentlich hätte es dieser Einstimmung kaum bedurft, so gut hatte Haenchen mit dem Münchner Rundfunkorchester gearbeitet – ihm gelang eine musikalische Gestaltung aus einem Guß,

die aus kleinen, raffinierten Details in Tempogestaltung und Klangbalance ihren besonderen Witz zog, ohne die kompositorischen Zusammenhänge aus dem Auge zu verlieren. Hier konnte die Musik ihren ganzen Frohsinn und Übermut entfalten, und gerne ließ man sich, dem Wetter zum Trotz, von dieser Heiterkeit anstecken. Der Sinfoniechor Dresden e. V. bemühte sich wacker, das hohe musikalische Niveau der Aufführung mitzutragen.

Gut vorbereitet und mit Spaß bei der Sache zeigten sich auch die Solisten, wobei Hassan und Fatime immer wieder mit überraschenden Appoggiaturen und Kadenzen verblüfften. Ihre sehr persönliche Interpretation der Figuren war etwa von jener der Detmolder Produktion 2001 (vgl. *Weberiana* 12, S. 142-145) in vielen Details verschieden und doch in sich stimmig. Deon van der Walt wäre mit seinem hellen, lyrischen, beweglichen Tenor, der auch über eine sonore Tiefe verfügt, eigentlich bezüglich Timbre und Ausstrahlung eine Idealbesetzung für den Hassan, leider war er am Tag der Dresdner Aufführung nicht in Bestform und in der Höhe nicht immer sattelfest. Erst im Laufe des Abends sang er sich frei. Seinen Gegenspieler Omar gab Peter Lika, ein Spielbaß, wie er im Buche steht, dazu ein Erzkomödiant, dem man die mitunter etwas hauchige Tiefe gerne nachsah. Die Herzen des Publikums eroberte vor allem Ofelia Sala als Fatime, ein jugendlich strahlender Sopran mit makelloser Technik – musikalisch perfekt, dazu wortdeutlich und von bezwingendem Charme. Besonders der Spanierin kam entgegen, daß man bei der konzertanten Aufführung auf den Großteil der Dialoge verzichtet hatte. Statt dessen führte Olaf Böhme als Erzähler durch den Abend. Zwar fehlte ihm die bezaubernde, bezwingende Fabulierkraft einer Scheherazade, doch dank seiner Zwischentexte behielt man nicht nur in der turbulenten Schulden- und Liebes-Komödie den Überblick, er bettete den Stoff auch in den größeren Zusammenhang der Vorlage – der „Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer“ aus den Märchen aus Tausendundeiner Nacht – ein. So wie diese Märchen ganz Europa über Jahrhunderte in ihren Bann zogen, könnte der unerschöpfliche kulturelle Reichtum des Orients auch heute noch den Westen befruchten. Es bleibt zu hoffen, daß die positiven Signale für eine „Lust am Fremden“, die die Dresdner Musikfestspiele ausgesendet haben, allen Ängsten und Hysterien zum Trotz auf fruchtbaren Boden fallen!

Frank Ziegler

„Schuberts Lieblingsoper“

Die Schweizer Familie von Joseph Weigl

Von den Veranstaltern als „Schlüsselwerk der Frühromantik“ und „populärste deutsche Volksoper zwischen *Zauberflöte* und *Freischütz*“ gepriesen, erlebte *Die Schweizer Familie*, ein 1809 im Kärntnertortheater in Wien uraufgeführtes und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst erfolgreiches, aber seit 1918 von der Opernbühne verbanntes Singspiel von Joseph Weigl (1766-1846) auf einen Text von Ignaz Franz Castelli (1781-1862), im Herbst 2004 ihre „erste moderne Wiederaufführung“. Diese fand unter der musikalischen Leitung des israelischen Dirigenten Uri Rom (Regie: Kristina Leopold, Dramaturgie: Till Gerrit Waidelich) gleich an drei Aufführungsorten statt – in Wien (Premiere am 3. September im Schloßtheater Schönbrunn), Zürich und Berlin – und war als Kooperationsprojekt junger KünstlerInnen aus der Schweiz, Österreich und Deutschland angelegt (die Ersteinspielung des Werkes auf Tonträgern sowie die Erstellung einer kritischen Partituredition sind geplant). Als begleitende Veranstaltung wurde an der Universität der Künste in Berlin vom 29. September bis 2. Oktober 2004 eine musikwissenschaftliche Tagung zur Thematik „Oper im Aufbruch – Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800“ durchgeführt. Bei dieser Tagung, die in Zusammenarbeit mit dem von Wolfram Steinbeck geleiteten Kölner Forschungsprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770-1830“ organisiert worden war, stellten führende Opernforscher ihre neuesten Erkenntnisse zum Thema in facettenreichen Vorträgen vor, die einen guten „Background“ zur damals gängigen Opernpraxis bzw. zur Einordnung von Weigls Werk in den historischen Kontext lieferten.

Carl Maria von Weber hatte eine hohe Meinung von Joseph Weigls Musik, was sich allein darin zeigt, daß er von diesem während seiner Anstellungen in Prag und Dresden mehr Werke als von jedem anderen Komponisten aufführte. So fehlte der Name Weigl denn auch nicht in seinen an beiden Orten verfaßten „dramatisch-musikalischen Notizen“. Zudem gehörte die *Schweizerfamilie* zu den Weber wohl vertrautesten Opern: Er sah sie zwischen 1810 und 1817 in mindestens acht Vorstellungen in Frankfurt a. M., Würzburg, Augsburg, Prag, Berlin, München und Dresden. Die erste eigene Einstudierung präsentierte Weber am 10. Mai 1814 in Prag; dort dirigierte er insgesamt zehn Aufführungen. In Dresden war der „Liebling der Theaterbesuchenden“, wie Weber das Werk bezeichnete, zunächst überwiegend vom

Ensemble der italienischen Hofoper in italienischer Sprache gegeben worden; lediglich im August bzw. November 1813 hatte die Secondasche Gesellschaft unter der musikalischen Leitung E. T. A. Hoffmanns die Oper in ihrer Originalgestalt auf die Bühne gebracht. Weber nahm sie am 22. Mai 1818 erneut in deutscher Sprache ins Repertoire auf und dirigierte noch sechs weitere Aufführungen.

Inhaltlich geht es grob zusammengefaßt um den reichen deutschen Grafen Wallstein, dem während seines Aufenthaltes in den Schweizer Alpen ein Bergunfall widerfährt, der aber zufällig von einem Schweizer Bauern namens Richard Boll gerettet wird und diesem zum Dank dafür einen sorgenfreien Lebensabend in Deutschland anbietet. Er lädt Boll samt dessen Familie zu sich auf sein deutsches Gut ein und möchte den Schweizern den Abschied von der Heimat erleichtern, indem er diese künstlich imitiert, d. h. in Form einer Schweizer Alphütte samt Blumenbeet und Landschaftspanorama so getreu wie möglich nachbilden läßt. Jedoch wird die Tochter des Bauern, Emmeline, von heimlichem Liebeskummer geplagt, da ihr Geliebter, der Hirte Jacob Fribourg, in der Heimat geblieben ist. Der Graf, der Emmelines verborgen gehaltene Liebe erahnt, forscht zwar nach dem Hirten, muß aber erfahren, daß dieser die Heimat – wie sich später herausstellt, auf der Suche nach Emmeline – verlassen hat. Pikant wird die Geschichte zusätzlich dadurch, daß auch der Vetter des gräflichen Verwalters Durmann, der Naturbursche Paul, ein Auge auf Emmeline geworfen hat, diese ihn in ihrer Verwirrung für Jacob hält und Paul wiederum glaubt, die geheimnisvollen Festvorbereitungen gelten seiner Hochzeit mit Emmeline. Bald darauf erscheint Jacob auf der Szene, wird allerdings durch den Grafen zunächst von Emmeline ferngehalten (denn die Vorbereitungen des perfekt inszenierten Wiedersehens der Brautleute mit dem Bau einer zweiten Hütte sind noch nicht abgeschlossen) und darf erst kurz vor Schluß der immer noch verwirrten Emmeline seine Anwesenheit zu erkennen geben und seine innig geliebte Braut an seine Brust drücken.

Vorab gesagt, die Autorin erlebte in der besuchten Vorstellung am 1. Oktober im Kleinen Saal des Berliner Konzerthauses (in dessen Vorgängerbau 1810 die Berliner Erstaufführung des Stückes stattgefunden hatte) eine alles in allem gelungene, farbenfreudig inszenierte, engagiert gespielte und wohlklingend musizierte Darbietung, sowohl von seiten der jungen Musiker und Musikerinnen des Orchesters als auch der Protagonisten auf der Bühne, durchweg noch studierenden SängerInnen bzw. frischgebackenen AbsolventInnen aus den drei genannten Ländern. Dabei waren die Möglich-

keiten der Entfaltung zumindest durch die räumliche Einschränkung der Bühne des Kammermusiksaales begrenzt, und so zeigte sich das Bühnenbild von Elena Peytchinska und Stephanie Rauch recht karg, in Schwarz-grau Tönen, mit einer Art kurvigen Rampe in der Mitte, im Hintergrund durch ein weißes geometrisches Muster, nur entfernt einen Landschaftsgarten assoziierend, belebt, welches dann im II. Akt eine Verwandlung erfuhr, indem rundherum Rahmen aufgestellt wurden, die im letzten Akt schließlich durch weiße Stoffbahnen mit grünen Linien, ein Gebirgsrelief andeutend, gefüllt wurden. Pfffig gelöst waren die aufführungstechnisch schwer realisierbare „naturgerechte“ Adaption der Schweizer Idylle durch eine Art Miniaturmodell, welches während des Stückes fast durch alle Hände wandern durfte, aber auch der lang ersehnte Auftritt des Hirten Jacob Fribourg, dargeboten von einem treublickenden Roman Payer mit stimmlicher Geschmeidigkeit, welcher durch seinen Einzug entlang den Zuschauerreihen kurzzeitig das Geschehen von der „beengenden“ Bühne weglenkte. Durmann, gesungen von Petri Mikaei Pöyhönen, und sein Vetter Paul, dessen einfach gestricktes Naturgemüt von Robert Maszl unterhaltsam interpretiert wurde, waren zwei Nebenrollen von recht gegensätzlichem Charakter: auf der einen Seite der strenge Diener des Grafen in klassischem Manager-Outfit, jederzeit bestrebt, in untertäniger Weise den Wünschen seines Herrn gerecht zu werden, auf der anderen Seite der in quietschgrün und rot/weiß gemustertem Anzug clownesk anmutende Paul, ein eher lächerliches komödiantisches Element vertretend. Hervorragend war die schauspielerische und stimmliche Interpretation der beiden Eltern, des Bauern Richard Boll und seiner Frau Gertrude, durch Stephan Bootz und Olivia Vermeulen! Diese hatten freilich dankbare Rollen mit ihrer einfachen volkstümlichen Art (besonders Vater Boll, grandios zum „tattrigen“ Großvater geschminkt), die beide nur das Beste für ihr Kind wollen und somit eine Rückkehr in ihre Schweizer Heimat anstreben, aber auch von dem Angebot des Grafen, auf dessen Kosten bei ihm zu bleiben und somit für den Rest ihres Lebens bar jeder Arbeit und Sorge zu sein, angetan sind. Anschaulich gemacht wurde ihre zunehmende Integration ins gräfliche Ambiente u. a. durch ihre sich allmählich verändernde Kleidung: Die anfangs noch bäuerliche Tracht mußte mehr und mehr dem schicken bürgerlichen Wams und Kleide in glitzernden Farben weichen, wenn auch noch durch Wollstrümpfe und Strickjacke als bäuerliche Relikte gedämpft. An dieser Stelle ein Lob für die markanten und einfallsreichen Kostüme von Mascha Schubert und Mareike Wulff! Souverän meisterte Tobias Müller-Kopp die Rolle des Grafen, in dieser Inszenierung plakativ „mephistophe-

lisch“ angelegt. Durch den „Urtext“ scheint diese Auslegung eigentlich nicht intendiert, denn dort versteht sich der großzügige Deutsche eher als dankbarer und wohlwollender Gönner, wenn auch sein Vorhaben, die Schweizer Bauern an sich zu binden, egoistisch wirken mag und sein Plan, durch die Anlage einer Art von Schweizer Kolonie mit Jakob an der Spitze zur Glückseligkeit Emmelines beizutragen, sehr konstruiert wirkt und eines gewissen skurrilen Moments nicht entbehrt. Beängstigend groß und hager, mit Glatze und stechend gelbem Anzug oder Mantel, bekam Graf Wallstein hier zu sehr den Part des selbstgefälligen Initiators, der, ganz zu seiner Unterhaltung und Belustigung, mit dem Schicksal der einfachen Schweizer Leute spielte und nicht nur die kleinen Püppchen auf dem Miniaturmodell tanzen ließ. Vielleicht sollte durch diesen Eingriff der Regie das Stück davor bewahrt werden, allzusehr in Rührseligkeit zu versinken. Die Interpretinnen der Emmeline (Marília Vargas in der Premiere, Julia Baumeister als zweite Besetzung) hatten es schwer, der in sich nicht stimmigen Figurenzeichnung der Protagonistin, deren Schwermut und Sinnverwirrung schon von einem zeitgenössischen Kritiker als zu gering motiviert eingeschätzt wurden, überzeugend Leben einzuhauchen. Die Interpretation der Emmeline durch die Vargas fand Wolfgang Fuhrmann (*Berliner Zeitung* vom 2./3. Oktober) „bedenklich“, da zu „pausbäckig über die Bühne polternd“. Julia Baumeister (zwar figürlich auch kompakt, was das eng anliegende Dirndl und die permanente Barfüßigkeit noch unterstrichen) gelang es jedoch, das verwirrte Mädchen in Anmut und Grazie zu mimen, wenngleich die stimmlich recht anspruchsvolle Partie stellenweise angestrengt klang und ihre Darstellung der „psychischen Verirrung“ manchmal etwas übertrieben und unglaubwürdig wirkte.

Berühmt wurde Weigls Singspiel v. a. durch den „Kuhreigen“, ein Hirten-signal, welches bereits aus dem 17. Jahrhundert überliefert ist. Die durch den Aufstieg zur Quinte und Umspielung der Quarte bzw. den jodelartigen Wechsel von Quint und Quart charakterisierte Melodie, die schon in anderen Opern zur Zeichnung alpenländischen Kolorits verwandt wurde, ist bei Weigl in einen größeren kompositorischen Zusammenhang eingebunden und erscheint (motivisch abgewandelt) in der Ouvertüre und jeweils in den Nummern, die von der Sehnsucht nach der Schweiz oder nach Emmeline handeln, bis sie als Höhepunkt in der charakteristischen Form des Kuhreigens, von der Klarinette den Klang des Alphorns assoziierend, vorgetragen wird – und zwar in der Szene der Wiederbegegnung zwischen Emmeline und Jakob. Durch Erklängen dieser Melodie als einem Stück „Heimat“ wird für Emmeline die Rückkehr ihres Geliebten Jacob endlich zur Gewißheit, so daß

sie im anschließenden Wiedererkennungsduett mit den Worten „Nur in dem Land, wo wir geboren, lacht uns die Ruh', blüht uns das Glück; wanderst du fort, ist es verloren, denn ach! dein Herz bleibt dort zurück“, die Melodie des Kuhreigens aufgreifend, antworten kann.

Überraschend und verunsichernd war in jeder Hinsicht der Schluß der „modernen“ Inszenierung in einer (laut *Berliner Zeitung*) „szenischen Dissonanz“! Bei der Zusammenführung der beiden Liebenden, lange ersehnt und hinausgezögert, bei der Vereinigung ihrer Hände durch den Grafen (laut Handlungsanweisung im Textbuch „mit einem Blick der innigsten Seelenfreude“), bricht Emmeline unerwartet zusammen. Das in der Neuinszenierung „kräftig versalzene“ Happy-End verweist auf die insgesamt wohl eher kritisch gesehene Auslegung des Stoffes, denn es bringt ein unangenehmes Moment ins Spiel: Zweifel an der konstruierten Idylle. Man stellt sich die Frage, ob die Schweizer Familie in dieser künstlichen, vorgespiegelten Scheinwelt trotz „Glättung“ der Herzensangelegenheiten jemals glücklich werden kann? Dies ist dann auch der Punkt, an die Gegenwart anzuknüpfen und aus dem Biedermeierstück das herauszuziehen, was heute für uns vielleicht relevant ist, und die hier nachgeahmte Schweiz „als Trugbild oder gar Zerrbild unserer Konsumgesellschaft“ zu interpretieren, als Parallele zur heutigen Gesellschaft, die gar zu oft die Flucht in paradiesische „Scheinwelten sucht, um die Realität nicht wahrnehmen zu müssen“ (Programmheft S. 32f.). In diesem Sinne ist die Wiederaufbereitung des bürgerlichen Rührstückes vom Beginn des 19. Jahrhunderts, zumal es uns zusätzlich ein Stück reizvoller Tonschöpfung wiederschenkt (Danke!), trotz oder gerade wegen seines „Dornröschenschlafs“ im 20. Jahrhundert berechtigt und fürs 21. Jahrhundert auf jeden Fall aktuell.

Solveig Schreiter

Frédérík Chopin und Carl Maria von Weber

Die jährlich stattfindenden *Leipziger Chopin-Tage* zeichnen sich dadurch aus, daß der polnische Komponist immer in Verbindung mit einem, oder wie im Fall Webers, jedenfalls auch nur neben einem anderen Komponisten genannt wird. Eine Beziehung zwischen Chopin und Weber ist nicht ersichtlich, und so gerieten die XIV. *Internationalen Leipziger Chopin-Tage* (14.–17. Oktober 2004) mehr zu Weber-Tagen, was unserer Gesellschaft leider erst so spät bekannt wurde, daß kein organisatorisches „Einklinken“ mehr möglich war.

Im Mittelpunkt der *Chopin-Tage* standen die vier Klaviersonaten Webers,

die in vier Konzerten von vier Pianisten gespielt wurden. Leider konnte ich nur die beiden ersten Konzerte besuchen. Am 14. Oktober spielte Magdalena Lisak die 2. Sonate As-Dur op. 39 und am folgenden Abend Andriy Tsygichko die 1. Sonate C-Dur op. 24. Magdalena Lisak betonte die virtuose Seite der Klaviersonate, die sie musikalisch nicht restlos zu bewältigen vermochte. Die Interpretation des jungen ukrainischen Pianisten Tsygichko ließ hingegen keine Wünsche offen. Auf der Ebene oberhalb der technischen Beherrschung lassen sich kaum zwei unterschiedlichere Interpretationen denken.

Das Programm am 15. Oktober war ein reines Weber-Programm. Neben der 1. Klaviersonate wurden noch zwei weitere Werke aufgeführt, die *Silvana-Variationen* B-Dur und die Ouvertüre zum Singspiel *Abu Hassan* in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Hugo Ulrich. In beiden Stücken spielte der Vorsitzende der Chopin-Gesellschaft Alexander Meinel, die *Silvana-Variationen* mit Chul-Kyung Lee (Klarinette) und die *Hassan-Ouvertüre* mit Andriy Tsygichko.

Unterbrochen wurden die musikalischen Darbietungen durch zwei Vorträge von Thomas Schipperges. Zunächst widmete er sich dem Thema *Carl Maria von Weber als Konzertkritiker auf Reisen*, ein Thema, das er nicht allzu eng verstand. Wahrscheinlich ist ihm erst während der Arbeit aufgefallen, daß das Material dafür nicht ausreicht, und er hat daher sein Thema dahingehend erweitert, daß er über *Carl Maria von Weber als Musikschriftsteller auf Reisen* sprach. Das für mich bemerkenswerteste Ergebnis seiner Ausführungen war, daß Weber gelegentlich Kritiken über eigene Konzerte schrieb. Weitaus interessanter erschien mir allerdings die *Einführung zu Webers Klaviersonaten*. Schipperges versuchte zu Recht, Weber aus dem Schatten Beethovens zu rücken und seinen musikalischen Eigenwert zu betonen. Es ist sicherlich die angemessene Betrachtungsweise, die Musikgeschichte nicht nur an ganz wenigen „Leuchttürmen“ auszurichten, und alles andere lediglich darum herum zu drapieren.

Die beiden von mir nicht besuchten Konzerte am Sonnabend boten neben den beiden übrigen Sonaten noch die *Aufforderung zum Tanz*.

Am 17. Oktober fand vormittags eine Liedmatinee der Leipziger Professorin Jeanette Favaro-Reuter statt. Sie sang unter anderen vier Lieder von Carl Maria von Weber: „Meine Lieder, meine Sänge“ op. 15/1, *Die Zeit* op. 13/5, „Ich denke dein“ op. 66/3 und „Was zieht zu deinem Zauberkreise“ op. 15/4. Warum bei Weber – im Gegensatz zu den anderen Komponisten des Konzerts – nicht ein Zyklus vollständig dargeboten wurde (hier hätte sich op. 15 angeboten), ist nicht ersichtlich.

Den zweiten Höhepunkt nach dem Konzert am 15. Oktober bildete das Abschlußkonzert am 17. Oktober. Das Abschlußkonzert der *Chopin-Tage* wird traditionell als Orchesterkonzert gestaltet, so auch in diesem Jahr. Neben der *Freischütz*-Ouvertüre wurden Webers Klarinettenkonzert Nr. 1 f-Moll op. 73 und das *Konzertstück* für Klavier und Orchester f-moll op. 79 gespielt. Darüber hinaus erklangen zwei Kompositionen Chopins für Orchester und Klavier. Wie häufig bei den *Leipziger Chopin-Tagen* spielte das Leipziger Lehrerorchester, das unter Leitung von Gerd-Eckehard Meißner in den letzten zehn Jahren erheblich an Niveau gewonnen hat. Zum Höhepunkt des Nachmittags geriet sowohl von der musikalischen Substanz als auch von der interpretatorischen Potenz (Stefan Burkhardt) her das *Konzertstück* für Klavier und Orchester. Nicht unerwähnt soll der gleichfalls keine Wünsche offen lassende Klarinetrist Wolfgang Mäder bleiben. Alles in allem handelte es sich um ein sehr gelungenes Abschlußkonzert.

Bernd-Rüdiger Kern

Neuerscheinungen

Hartmut Herbst (Hg.), *Sturm auf den Schienen und andere Eisenbahn-Novellen Max Maria von Webers*, Bochum: Früher Vogel, 2004

„Das Ausmaß an [Vergegenwärtigungskraft], welches dazu gehört, das Detail einer schwierigen Construction, die wechselnde Lage der Theile einer complizirten Maschine der Seele des Ingenieurs in zweifellosester Klarheit bis zur Niederschrift durch Stift und Zirkel vorzuführen, ist nicht geringer als jenes, dessen der Poet, der Künstler bedarf, um Charakterstimmungen, Schönheitsformen von seinen Intuitionen abschreiben, abzeichnen zu können.“

Dieser Vergleich zwischen zwei schöpferischen Phänomenen, der Erfindungskraft des Ingenieurs und der des Künstlers, aus einem Essay Max Maria von Webers über James Watt kann uns über den Autor möglicherweise mehr sagen, als über den Porträtierten. Weber stand zwischen den beiden Welten: musisch wie technisch gebildet und schöpferisch begabt. Die von seinem Paten und Vormund Hinrich Lichtenstein beeinflusste Entscheidung, einen technischen Beruf zu erlernen, war sicher segensreich für den ältesten Sohn Carl Maria von Webers. Sie ersparte ihm das Schicksal eines Franz Xaver Wolfgang Mozart oder eines Siegfried Wagner, im Schatten des Vaters nie zu einer eigenen Persönlichkeit und Sprache zu finden, immer unter dem Verdacht des Epigonenhaften zu stehen. Max Maria von Weber erreichte als Ingenieur und Eisenbahnfachmann allgemeine Anerkennung weit über die Grenzen Deutschlands hinaus; auf diesem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch weitgehend unbestellten Feld konnte er sich profilieren. Zwar blieb ihm der Name des Vaters ein „goldener Schlüssel“, der ihm nach eigenem Bekenntnis den Zugang zu vielen Menschen erleichterte, doch in seinem Beruf mußte er selbst seinen Mann stehen, konnte nicht von den Verdiensten des Vaters zehren.

Trotz der Wahl eines technischen Berufs konnte (oder wollte) der junge Weber sein musikalisches Talent nie ganz unterdrücken. Bereits 1841 (mit 19 Jahren) veröffentlichte er *Ausgewählte poetische Versuche*, 1848 eine Sammlung von Sonetten *Mein Sommer* (unter dem Pseudonym Max Marius) und 1852 den Romanzen-Zyklus *Rolands Graalfahrt* (1936 gab Herbert Pönicke nochmals eine Auswahl von Gedichten Webers aus den Jahren 1838-42 heraus). Doch die Lyrik blieb vorwiegend den Jugendjahren vorbehalten; in späterer Zeit entstanden neben zahllosen Fachpublikationen vor allem

Prosa-Schriften. Dabei hielt sich der Autor in kluger Selbstbeschränkung an die kleine Form: Novellen, Feuilletons und Essays, die seiner erzählerischen Begabung besonders entgegenkamen. Die meisten seiner Arbeiten erschienen zuerst in beliebten Zeitschriften, etwa in den *Unterhaltungen am häuslichen Herd* (hg. von Karl Gutzkow), in der *Gartenlaube* und später vor allem in Periodika, die Julius Rodenberg als Herausgeber betreute (u. a. *Der Salon*, die *Deutsche Rundschau*, Wiens liberale *Neue freie Presse*). Sie begeisterten aber bald einen so großen Leserkreis, daß Max Maria von Weber eigene Aufsatz-Sammlungen publizieren konnte: 1868 *Aus der Welt der Arbeit*, 1869 *Werke und Tage*, 1878 *Schauen und Schaffen*; 1882 erschien aus dem Nachlaß der Band *Vom rollenden Flügelrade*. Und auch über seinen Tod hinaus blieben die Schriften des Weber-Sohnes lebendig; weitere umfangreichere Sammlungen wurden 1907 (wiederum unter dem Titel *Aus der Welt der Arbeit*, hg. von der Tochter Maria von Wildenbruch), 1926/28 (*Aus dem Reich der Technik*, 2 Bd., hg. von Carl Weihe) und 1951 (*Vom Teekessel zum Dampffrosch*, hg. von Hans-Joachim Bandelow) veröffentlicht. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde es stiller um den schriftstellerischen Nachlaß des Dichter-Ingenieurs. Zwar erschienen hie und da zur Erinnerung noch einzelne Aufsätze im Wiederabdruck; das Verdienst von Hartmut Herbst ist jedoch, erstmals seit über 50 Jahren wieder eine breitere und repräsentative Auswahl der belletristischen Arbeiten Webers vorzustellen.

Die Wiederentdeckung dieser Schriften ist überaus lohnend, denn Max Maria von Weber ist hier als fesselnder Erzähler kennenzulernen. Was Weber-Forschern bei der Lektüre seiner Weber-Biographie (*Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bd. 1864-1866) ein ständiges Ärgernis bleibt – die ungezügelte Lust des Autors am Fabulieren, die allzu gern Fakten und Fiktion zu einem untrennbaren Amalgam verbindet – gereicht ihm in seinen phantasievollen Prosatexten zu höchster Ehre. Mit geradezu ansteckender Begeisterung singt er das Hohelied der technisch-industriellen Revolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar kannte Max Maria von Weber die bereits damals erhobenen Einwände, die Ressourcen seien endlich und der Mensch der Schnelligkeit der Veränderungen möglicherweise nicht gewachsen, doch die Erfahrungen seiner eigenen Lebenswelt, die positivistische Gewißheit, für alle Probleme nur eine technische Lösung suchen und finden zu müssen, ließen Weber zu einem bedingungslosen Fürsprecher des industriellen Fortschritts werden, auch wenn im Zentrum seiner Novellen paradoxerweise oft Unglücksfälle stehen, die die Verwundbarkeit von Mensch und Technik demonstrieren – letztendlich allerdings triumphieren beide über die Elementen-

targewalten der Natur. Für Weber ist die Dampfmaschine ein profaner „Messias unserer Zeit“; die Lokomotive dient der „Verkleinerung des Raumes der Welt“ – Eisenbahn, Heißluftballon, Taucherglocke, Dampfschiff und Telegraph ermöglichen, was vor kurzer Zeit noch undenkbar war; es scheint, als könne die technische Erfindungskraft die Welt verbessern oder zumindest doch auf eine neue kulturelle Stufe heben: „Jede große Entdeckung, jedes Auffinden neuer Naturkräfte, neuer Gesetze, ist auch das Aufschließen neuer Pfade der Humanität“ (*Der Pfadfinder des Meeres*).

Webers Novellen sind mehr als eine angenehme Bettlektüre für Eisenbahn-Nostalgiker oder Technik-Freaks; sie ermöglichen dem Leser, in eine Zeit großer technischer wie gesellschaftlicher Umbrüche einzutauchen. Eine hochstehende, aber etwas lebensuntüchtige Dame steht im Zentrum einer der Erzählungen (*Der Nervendämon auf der Eisenbahn*) – mit ihr verleiht Weber jenen Skeptikern eine Stimme, die den rasanten Veränderungen auf allen Gebieten des Lebens ablehnend gegenüberstehen. Eine Eisenbahnfahrt aus der Stille der ukrainischen Wälder in ein Ostseebad wird für sie zu einer Tortur; das ganze Zeitalter scheint ihr von einem „genius nervosus“ besessen. Lärm und Aufregung der Fahrt vergleicht sie mit der Aufführung von Wagners *Meistersingern*, die sie bei ihrem Aufenthalt in Berlin erlebte:

„Lag ich doch in meiner Loge, die in meiner gemarterten Phantasie wieder zum Eisenbahncoupé wurde, unaufhaltsam fortgerissen auf den dröhnenden Schienen dieser endlosen, unfaßbaren, monotonen Melodie. Diese unbegreiflichen Akkorde und Dissonanzen hatte ich alle gestern schon aus dem kolossalen ‚Tutti‘ tönender Räder, klirrender Ketten, stöhnender Maschinen herausgehört. Dieß Gestaltengewirr zog schon in den zerrinnenden Phantasmagorien der Dampfwolken an mir vorbei. [...] Das Orchester glüht wie ein Dampfkessel zum Zerplatzen; Funken sprühen zwischen Bogen und Saiten hervor, Hochdruckdampf fährt aus Posaunen und Trombonen – wahrlich, das sogenannte Kunstwerk der Zukunft ist viel eher die künstlerische Verkörperung der Gegenwart, des rasselnden Zeitalters der Eisenbahnen [...].“

Die Vorbehalte dieser Dame gegenüber der Eisenbahn und der „Zukunftsmusik“ Wagners teilte der Weber-Sohn sicher nicht, wohl aber die Gewißheit, daß die Errungenschaften der technischen wie der musikalisch-künstlerischen Entwicklung gleichberechtigt als kulturelle Werte seiner Epoche zu betrachten sind und Geltung behalten würden.

Herbst gliedert die vorgestellten literarischen Arbeiten in drei Bereiche: Techniknovellen, Essays und Reiseberichte. Die Stärke der Novellen liegt in der detaillierten Metier-Kenntnis des Autors, die den Leser aber nie mit „Fachchinesisch“ ermüdet oder gar überfordert, getreu Webers Maxime: „Ich halte es [für meine] Pflicht, soviel als irgendmöglich ganz populär [...] zu schreiben. Gelehrt wird mehr als genug geschrieben [...]“. Die fiktionalen Erzählungen, in denen Weber seinen Erfahrungsschatz als Eisenbahner und Ingenieur literarisch umsetzt, bestechen durch genaue Beobachtungsgabe und farbige, bilderreiche Formulierungskraft. Landschaften oder Naturphänomene wie Schneetreiben oder Nebel werden nuanciert und wortgewandt geschildert und zu eindrücklichen, atmosphärischen Bildern verdichtet, Personen klar charakterisiert. Auffallend ist dabei das hohe Berufsethos und die ungewöhnlich starke soziale Komponente: Den schwer arbeitenden Menschen der unteren sozialen Schichten gehört Webers ganze Sympathie. Er erzählt von ihrer verantwortungsvollen Tätigkeit und ihrem oft entbehrungsreichen Leben mit großer Liebe, so wie sich Weber selbst als Vorgesetzter immer besonders für die Erleichterung und Verbesserung des Arbeitsalltags seiner Untergebenen, der Lokführer, Heizer, Streckenwärter etc., einsetzte.

In seinen Essays widmet sich Weber Episoden der Technikgeschichte oder technikbezogenen philosophischen Ideen bzw. zeichnet Porträts von hochverehrten Erfindern wie James Watt oder George Stevenson – nicht ohne Eitelkeit angereichert mit autobiographischen Bezügen (vgl. das Zitat zu Beginn). Auch hier wird seine geradezu euphorische Technik-Begeisterung deutlich; Weber ist sich darüber im klaren: Auf den Notenlinien der Eisenbahngleise und Telegraphendrähte hat die technische Entwicklung, wie er notiert, gerade erst ihre „Jubel-Ouvertüre“ angestimmt, ihre „Symphonia Eroica“ steht hingegen noch aus (*Die Entlastung der Culturalarbeit durch den Dienst der physikalischen Kräfte*). Interessanterweise ist gerade in diesen Texten der Abstand Webers zu unserer Zeit deutlicher spürbar als in den frei erfundenen Erzählungen. Die Novellen nehmen durch ihre persönlichere Färbung ein, die stärker reflektiv angelegten Essays wollen hingegen zu sehr bekehren.

Ganz in seinem Element ist Weber wiederum bei den Reisebeschreibungen. Herbst wählte für das entsprechende Kapitel nicht die Erlebnisberichte, die Weber selbst veröffentlicht hatte (z. B. seine Eindrücke vom Aufenthalt im französischen Nordafrika), sondern Auszüge aus persönlichen Briefen von einer USA-Reise 1880, die Maria von Wildenbruch erst 1882 (nach dem Tod ihres Vaters) innerhalb der Sammlung *Vom rollenden Flügelrade* publiziert hatte. Webers feine Beobachtungsgabe und seine große Erzähllust schufen in

diesen persönlichen Mitteilungen ein wundervoll lebendiges, detailverliebt und unverfälschtes Zeitporträt.

Herbsts Engagement, die Schriften Webers wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, verdient Respekt. Das vierte Kapitel seines Buches, ein kurzes Lebensbild Max Maria von Webers, basiert weitgehend auf eigenen älteren Publikationen (Artikel von 1997 in den *Sächsischen Heimatblättern* und in den *Weberiana*). Wem die Informationen zu Weber hier zu knapp erscheinen, der muß sich noch ein wenig gedulden: 2005 soll im selben Verlag und vom selben Autor eine umfangreichere Biographie erscheinen: *Der goldene Schlüssel. Max Maria von Weber – Ein Leben für Poesie und Technik*. Aufzuarbeiten bleibt tatsächlich noch etliches, so Webers weitgehend unbekanntes Wirken als Freimaurer¹, aber auch seine erstaunliche Reisetätigkeit, besuchte er doch nicht nur die „klassischen“ Ziele des Bildungsbürgertums (Italien, England, Frankreich, Schweiz etc.), sondern, begünstigt durch dienstliche Aufträge, auch Skandinavien, Irland, die osmanische Türkei, Algerien, die USA und Kanada. Im vorliegenden Schriften-Band hätte allerdings ein Aspekt größere Beachtung verdient: eine Einordnung des literarischen Schaffens Webers in sein privates wie berufliches Leben bzw. eine Wertung seiner Schriften, wie sie beispielsweise Wolfgang Hädecke (*Poeten und Menschen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung*, München und Wien 1993, S. 309-320) und Christiane Todrowski (*Bürgerliche Technik-„Utopisten“. Ein Beitrag zur Funktion von Fortschrittsoptimismus und Techniqueuphorie im bürgerlichen Denken des 19. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel der Publikationen Max Eyth und Max Maria von Webers*, Münster 1996) vornahmen. Wünschenswert wären zudem ein genauerer Quellen-Überblick (Herbst beruft sich in seinen Anmerkungen S. 312f. nicht immer auf die Erstveröffentlichungen, sondern häufig auf spätere Wiederabdrucke und gibt keine Hinweise zur Textgenese) und etwas mehr redaktionelle Sorgfalt gewesen, die die ungewöhnlich hohe Zahl an Druckfehlern hätte reduzieren können. Trotzdem bietet die (übrigens recht preiswerte) Sammlung lesenswerte, spannende Texte, die vorbehaltlos zu empfehlen sind.

Januar 2005

Frank Ziegler

¹ Max Maria von Weber wurde am 20. Dezember 1849 Mitglied der Dresdner Loge „Zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute“; Meister der Loge war zu dieser Zeit (1832-1856) sein ehemaliger Dresdner Vormund Karl Gottfried Theodor Winkler; vgl. F. A. Peuckert, *Die ger. und vollk. St. Johannisloge zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute im Orient Dresden 1738-1882. Ein Beitrag zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden und Sachsen*, Leipzig 1883, S. 263 (und S. 232); Weber wird dort als „Direktor d. Staats-Telegr.“ genannt.

Hans Strehlow, *Carl Maria von Weber und Dresden. Fotografische Erkundungen*, Dresden: Verlag der Kunst, 2004

Das besondere Verhältnis Webers zur Stadt Dresden stand schon oft im Zentrum von Betrachtungen unterschiedlichster Art. Die ersten Besuche brachten ihm den Ort noch nicht näher; im Gegenteil! Seinem Tagebuch vertraute Weber nach dem Konzert vom 14. Februar 1812 jene oft zitierte Passage an: „nie habe ich einen Ort gefunden wo wir von Seiten der Bewohner so miserabel aufgenommen worden sind. [...] Dresden erwischt mich nicht wieder“. Und dem Publikum stellte er ein denkbar schlechtes Zeugnis aus: gefragt sei nur „leichte gefällige Musik“, und der Hof hänge „blos am Italienischen [...] und am alten“; sein Resumé: „ästhetischer Mangel, aus Übermaß auf jeder Seite“ (vgl. *Weberiana* 4, S. 45-48). Erst 1817 mit seiner Anstellung als Musikdirektor bzw. kurze Zeit darauf als sächsischer Hofkapellmeister söhnte sich Weber mit Dresden aus. In jenem Maße, wie seine Hoffnungen auf einen Posten in Berlin schwanden, wurzelte er stärker in der sächsischen Residenzstadt; das „verflucht hübsche Nest“ ließ ihn nicht mehr los. Weber begriff den Aufbau der dortigen deutschen Oper als seine Lebensaufgabe. In Dresden schuf der Komponist seine wichtigsten Bühnenwerke, dort lebte er glücklich mit seiner Frau Caroline, die ihm zwei Söhne schenkte.

Dresden ist bzw. war voller Weberstätten; vieles wurde im Krieg zerstört, manches schon früher abgerissen. Die Stadtwohnungen der Webers sind heute sämtlich verschwunden: das Domizil im Italienischen Dörfchen (Schimmelallee) zwischen Zwinger und Elbe, das Haus am Altmarkt nahe der Kreuzkirche (ab November 1817), jenes in der Galeriestraße, Ecke Frauengasse (ab September 1822), ebenso die beiden Sommerquartiere der Jahre 1820 und 1825 in Cosels Garten in Antonstadt. Lediglich das geliebte Winzerhaus in Hosterwitz, in dem Weber die Sommer 1818, 1819 und 1822-1824 verbrachte und dessen ersehnte Ruhe die Kreativität des Komponisten beflügelte, blieb erhalten und beherbergt heute eine stimmungsvolle Gedenkstätte. Auch einige Gebäude, die sich mit Webers beruflichem Wirken verbinden, existieren nicht mehr, so das alte, 1841 abgerissene Hoftheater, dessen Platz heute die Semperoper einnimmt, und das 1858 aufgegebene Theater auf dem Linckeschen Bade, eine Vorortbühne jenseits der Neustadt in einem beliebten Vergnügungspark an der Elbe nahe der Prießnitzmündung. Andere wurden (bzw. werden noch) nach den Kriegszerstörungen wiederaufgebaut, wie die katholische Hofkirche, das Stadtschloß und die Dreikönigskirche in der Neustadt. Das Pillnitzer Schloß – die von Hosterwitz aus schnell erreich-

bare Sommerresidenz des Hofes – hat nach dem großen Brand von 1818 die Zeitläufte, abgesehen von mehreren Hochwasser-Katastrophen (zuletzt 2002), weitgehend unbeschadet überstanden, ebenso das Pillnitzer Orangeriegebäude, das im Sommer als „Miniatur-Hoftheater“ diente. Schließlich wäre auch der katholische Friedhof in der Friedrichstadt zu nennen, wo Webers sterbliche Überreste seit ihrer Überführung aus London im Jahre 1844 die letzte Ruhe fanden. Alle diese Orte suchte Strehlow auf und hielt sie in ihrem heutigen Zustand fest. Verlorenes vergegenwärtigt er durch qualitätsvolle Montagen, die historische Ansichten mit dem modernen Befund konfrontieren, mal mit ironischem Augenzwinkern (wie in der Altmarkt-Collage S. 19, wo ein Reiter die Straßenbahnhaltestelle passiert und Telefonzelle sowie Parkscheinautomat den Blick auf Webers Wohnhaus verstellen), mal drastisch mit ungeschöntem Blick auf die kaum vernarbten Wunden, die die Bombennacht zum Aschermittwoch 1945 der Stadt schlug (der Erker von Webers letztem Wohnhaus, der sich mahnend durch die papierene Häßlichkeit des Kulturpalastes bohrt, S. 87).

Aber Strehlow beschränkt sich nicht auf die reine Dokumentation; seine Aufnahmen bezwecken mehr: Sie wollen uns die Elbmetropole nicht nur als Kulisse für Webers letzte Jahre präsentieren, vielmehr spüren sie der Faszination nach, die für viele Künstler des frühen 19. Jahrhunderts, auch für Weber, vom vielgepriesenen Elbflorenz ausging. Ähnlich Venedig, das seinen größten künstlerischen Aufschwung erfuhr, als es sich politisch und wirtschaftlich bereits im Niedergang befand, hatte auch Dresden, die Hauptstadt des längst vom Aufsteiger Preußen überflügelt und schließlich 1815 auch territorial dezimierten Königreichs Sachsen, um 1800 zu einer neuen Blüte angesetzt, die nahezu alle künstlerischen Bereiche erfaßte und sich in Namen wie Caspar David Friedrich, Körner, Tieck, Weber, später auch Wagner und Semper dokumentiert. Für viele Zeitgenossen Webers wurde die Stadt mit ihren reichen Kunstsammlungen und langgepflegten musikalischen Traditionen geradezu ein kultureller „Wallfahrtsort“. Aber nicht nur Dresden selbst war das Ziel vieler Reisen; auch die Umgebung, das reizvolle Elbtal mit seinen Rebhängen, die Sächsische Schweiz und die Wälder um Moritzburg wurden entdeckt und erlebten eine erste Welle des frühen „Tourismus“. Die romantische Natur-Sehnsucht fand in dieser teils lieblich-sanften, teils bizarr-geheimnisvollen Landschaft ein geradezu perfektes Panorama – eine Faszination, die sich auch dem heutigen Besucher mitteilt, trotz der Veränderungen in den vergangenen zwei Jahrhunderten, die Strehlow keineswegs verschweigt: Brückenpfeiler für die neue Autobahn A 17 pfählen den einst so

lieblichen Plauenschen Grund, entstellen ihn bis zur Unkenntlichkeit (S. 37); die Hochhäuser von Niedersedlitz ragen als störende Fremdkörper in das Landschaftspanorama, das sich vom Zuckerhut aus bietet (S. 97). Weber war von den Naturschönheiten seiner Umgebung bezaubert, er wanderte durch die Sächsische Schweiz, besuchte die Burgruine Tharandt und die Brühlschen Anlagen in und um Seifersdorf, unternahm von Hosterwitz aus Spaziergänge in den Kepp-, Friedrichs-, Meix- und Zschoner Grund, bestieg Zuckerhut und Borsberg.

Aber nicht nur diese privaten Vergnügungen sind es, die den Fotografen interessieren. Hans Schnoor überschrieb in seinem Buch über den *Freischütz* das Kapitel zur Entstehung dieser Oper mit dem Begriff: „Musik des Elbtals“ und prägte in diesem Zusammenhang das schöne Bild vom Elbtal als „geistige Landschaft“. Tatsächlich scheinen Naturerlebnisse Weber schöpferisch angeregt zu haben; sein Sohn Max Maria von Weber benennt sogar einzelne Situationen, die die Intuition bei der Komposition des *Freischütz* beflügelten: eine Nebelfahrt auf der Elbe etwa als Ursprung der Wolfsschluchtmusik (vgl. S. 48) oder einen Nachmittagsgottesdienst in der Pillnitzer Kapelle – „das unerträglich falsche Intonieren einiger alten Weiber bei den Responsorien einer Litanei“ soll, so der Weber-Sohn, im Spottchor des *Freischütz* seine künstlerische Überhöhung gefunden haben (S. 50). Ähnliche Erinnerungen von Webers Freund Gottlob Rothe sehen in einem Sommerspaziergang des Komponisten in Hosterwitz die musikalische Initialzündung für den *Oberon* (S. 104). Solche atmosphärischen Anregungen lassen sich freilich für den Historiker schlecht greifen. Webers *Freischütz*-Klänge scheinen geradezu ein Inbegriff des Waldes zu sein, aber keine musikalische Analyse wird den Zusammenhang von konkreten Natureindrücken, musischer Inspiration und kompositorischer Ausführung knüpfen können.

Hier helfen die Fotos von Hans Strehlow: Sie müssen den Gleichklang von Landschaft und Musik nicht beweisen, sondern spüren ihm geradezu poetisch nach. Bei der Betrachtung der Landschafts-Aufnahmen, die eindruckliche Nebel-, Gewitter- oder Lichtstimmungen einfangen, assoziiert man ganz selbstverständlich romantische Texte und musikalische Passagen. Natur wird für den Betrachter als Inspirationsquelle erfahrbar. Webers Dresdner Kollege Ludwig Tieck hat in seinem Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* ein Schlüsselwerk für die romantische Naturauffassung und -begeisterung geschaffen, in dem er die Natur als von Musik durchwebt schildert: Sie „redet uns“, so Tieck, „mit ihren Klängen zwar in einer fremden Sprache an, aber wir fühlen doch die Bedeutsamkeit ihrer Worte und merken gern auf ihre

wunderbaren Akzente“. Überwältigt von ihrer Schönheit läßt er den jungen Sternbald ausrufen: „O unmächtige Kunst! [...] wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt“. Nach Tiecks Überzeugung ist

„die Seele des Künstlers oft von wunderlichen Träumereien befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung oder ein Wink in die Zukunft. Heereszüge von Luftgestalten wandeln durch seinen Sinn hin und zurück, die bei den übrigen Menschen keinen Eingang antreffen; [...] er darf in Mondschimmer und Abendröte seine Bilder kleiden und aus unsichtbaren Harfen niegehörte Töne locken [...]. [Darin] liegt oft der Wink auf eine neue, niebetretene Bahn, wenn er mit seinem Geiste dem Liede folgt, das aus ungekannter Ferne herüberönt.“

Strehlow gelingt die künstlerische „Rückübersetzung“. Er stellt Webers Musik bzw. den ihr unterlegten Texten Naturimpressionen gegenüber, wie sie schon Weber fasziniert haben könnten (S. 46f., 72f., 100f., 110f.). Die Schlüssigkeit der Idee, die Fotos mit Texten von bzw. über Weber zu kommentieren, bewiesen bereits die gelungenen Ausstellungen dieser *Fotografischen Erkundungen* (Dresden 2001, Pillnitz 2002, Eutin 2002/03, Detmold sowie Marktoberdorf 2003); nun liegen Strehlows Arbeiten erfreulicherweise – etwas erweitert – auch in Buchform vor. Die nicht ganz unproblematische Verkleinerung des Bildformats nimmt den Aufnahmen kaum etwas von ihrer Ausstrahlung, nur einige wenige Bilder (so die durch Blattwerk schimmernde Elbe S. 43 oder die durch den Wald am Borsberg brechende August-Sonne S. 101) erreichen nicht ihre ursprüngliche Wirkung. Ansonsten besticht die hervorragende Wiedergabequalität – dem Verlag ist für die sorgfältige, liebevolle Umsetzung des Ausstellungs-Projekts in den vorliegenden Fotoband (bei gleichzeitig äußerst moderater Preiskalkulation) nur zu gratulieren!

Fehlerfreie Bücher sind wohl noch nicht erfunden, und so hat sich trotz der akribischen Recherchen Strehlows auch hier ein Irrtum eingeschlichen, der selbst den zahlreichen Ausstellungsbesuchern (auch dem Rezensenten) bislang entgangen war: Einer Montage mit Webers Sommerhaus in Cosels Garten von 1825 wird ein Text zur Sommerfrische 1820 gegenübergestellt (S. 78f.). Zwar verbrachte Weber auch in diesem Jahr mehrere Monate in dem Garten in Antonstadt, allerdings stand zu dieser Zeit noch ein anderes Gartenhaus; der Vorgängerbau des 1825 bewohnten Domizils. Und noch ein Einwand sei

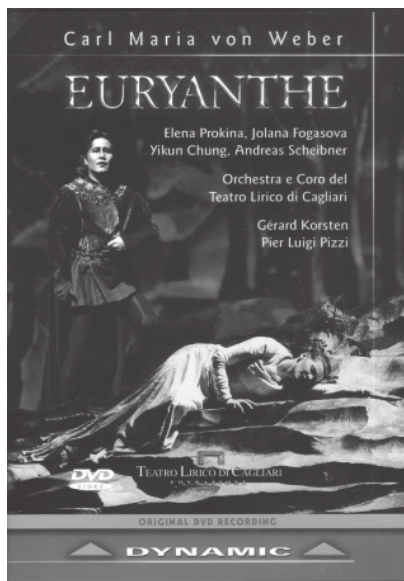
erlaubt: Webers teils sehr knappe Tagebuch-Notizen, die mehreren Bildern zur Erläuterung dienen, eigneten sich hervorragend als kurze Bildunterschriften in den Ausstellungen; hier in der Buchausgabe hätte man sich hin und wieder erklärende oder ergänzende Kommentare gewünscht, denn nicht alle genannten Personen, Örtlichkeiten oder Begebenheiten erschließen sich jedem aus den Zitaten. Insgesamt allerdings überzeugen Konzeption und Ausführung des Bildbandes – eine künstlerische Annäherung an Weber, die Persönlichkeit und Schaffen des Komponisten liebevoll analysiert und nicht zuletzt Lust darauf macht, selbst einmal wieder auf Webers Spuren durch Dresden und seine wunderschöne Umgebung zu flanieren.

Februar 2005

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Die Weber-Novitäten des vergangenen Jahrs werden, sieht man von der Einspielung der vier Klaviersonaten sowie weiterer Klavier-Werke durch Michael Endres (vgl. S. 158ff.) ab, gänzlich vom Opernschaffen des Komponisten dominiert. Eine erstaunliche Zahl neuer Opern-Gesamtaufnahmen ist auf den Markt gekommen, darunter zwei neue DVD's. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die Aufnahme



der *Euryanthe*, ist das Werk doch hier erstmals in Bild und Ton festgehalten (Dynamic DVD 33408). Ausgewählt wurde für diese DVD-Premiere die Produktion des Teatro Lirico di **Cagliari** vom Januar 2002, die zuvor bereits auf CD vorlag (Dynamic CDS 408/1-2). Der musikalische Teil dieser Aufnahme (Leitung: **Gérard Korsten**) wurde im letzten Heft der *Weberiana* gewürdigt (Heft 14, S. 141-143), daher soll an dieser Stelle die szenische Umsetzung im Mittelpunkt stehen. Regisseur **Pier Luigi Pizzi**, der gleichzeitig für Bühnen- und Kostümbild verantwortlich zeichnet, huldigt

dabei gänzlich dem Ausstattungstheater: opulente Bilder in Rot-, Blau- und Grüntönen, gotisierende Dekorationselemente, dazu ein stilistisch kunter-

bunter, historisierender Kostüm-Mix mit spitzen Burgfräulein-Hauben, Schnabelschuhen, mehrfarbigen Wämsern, Baretten und Rüstungs-Teilen – so oder ähnlich dürfte sich auch das frühe 19. Jahrhundert sein verklärtes Mittelalter-Bild gezeichnet haben. Beinahe fühlt man sich an die Musterblätter mit Kostümen und Bühnenbildern erinnert, die der Berliner Intendant und Weber-Förderer Graf Brühl zwischen 1819 und 1831 herausgeben ließ, gestaltet u. a. von Schinkel und Gropius. Pizzi gefällt sich, ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, im Stellen großer Tableaux, selbst der Chor wird fast tänzerisch choreographiert. Die Tänzer (Choreographie Fredy Franzutti) halten sich an das Bewegungsrepertoire des klassischen Balletts des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Personenführung der Sänger beschränkt sich im wesentlichen auf abgezirkelte Gänge, ausladende Gesten und statisch verharrende Arrangements im Stil lebender Bilder. Werktreue oder Hilflo-sigkeit? Nobler Kitsch oder bewußte Gegenposition zum heillosen Modernisierungswahn des heutigen Regietheaters? Am ehesten eine Mischung aus beidem. Eine Zeitlang verfolgt man das Geschehen mit einigem Interesse: ein Relikt einer längst untergegangen geglaubten Bühnenästhetik. Doch das schöne Spektakel bleibt oberflächlich, einzig Andreas Scheibner gelingt es hin und wieder, seinen Bösewicht Lysiart zu einem lebendigen Wesen zu formen, dann wird auch er von der papierenen Bilderbogenidylle absorbiert.

Wohl kaum eine Weber-Inszenierung der letzten Jahre verdient wie diese die Bezeichnung „Opern-Museum“ – Webers Werk wird hier nicht interpretiert, es wird lediglich ausgestellt. Kein kritisches Hinterfragen der problematischen Brüche; die Schwachstellen des Librettos werden hinter optischem Ballast versteckt oder im ewigen Halbdunkel der Bühne (Licht: Sergio Rossi) gnädig kaschiert. Die an sich begrüßenswerte Entscheidung, die Oper fast strichlos zu spielen (selbst das auf der CD-Pressung derselben Produktion fehlende nachkomponierte Ballett im III. Akt ist auf der DVD zu hören), erspart dem Regisseur nichts. Und so kommt auch die gefürchtete, meist übergangene Schlangenszene ganz als naive Märchenerzählung daher. All' jenen, die auch die Szenenanweisungen der romantischen Original-Libretti als unverzichtbaren Werkbestandteil, als sakrosankt, ansehen, wird diese *Euryanthe*-Lesart möglicherweise als das non plus ultra der Werktreue erscheinen; allen anderen eher als ein „Kostümschinken“ aus der Mottenkiste, der der musikalischen Dramatik szenisch nichts entgegenzusetzen hat.

Werktreue haben sich auch die Interpreten des *Freischütz* auf die Fahnen geschrieben, die die Oper 1993 am Opernhaus **Zürich** herausbrachten, freilich

unter gänzlich anderen Vorzeichen (vgl. auch das Presse-Echo in *Weberiana* 3, S. 52f.). Einigen wird der *Freischütz* in der Inszenierung von **Ruth Berghaus** an der Berliner Lindenoper aus dem Jahre 1970 noch in bester Erinnerung sein – mit ironischer Distanz gegen den Strich gebürstet, ohne allerdings das Stück oder seine Protagonisten „vorzuführen“ oder gar der Lächerlichkeit preiszugeben. Gute zwanzig Jahre später reduziert die Berghaus das Werk noch weiter auf das Wesentliche, verzichtet auch auf den letzten Anflug von biedermeierlicher Gemütlichkeit oder Jäger-Folklore. Auf kahler, zerfurchter Bühne, die kaum mehr die Handlungsorte andeutet (Bühnenbild: Hartmut Meyer), kämpfen zwei Individuen gegen eine unerbittliche Umwelt um ihr kleines privates Glück – vergeblich, denn dem vermeintlichen happy end mißtraut die Regisseurin zutiefst. Wie immer bei der Berghaus ist jede Geste, jedes Detail durchdacht, sind die Dialoge mit größter Sorgfalt gearbeitet. Und doch – die emotionale Berührtheit, die ihre ältere Berliner Produktion beim Publikum auslöste, bleibt aus. Eigenartig deformiert, verängstigt wirkt Agathe, zu weltabgewandt träumerisch der Max und seltsam unbeteiligt, ja kaltschnäuzig das Ännchen. In ihrer Radikalität bleibt die szenische Interpretation unterkühlt, distanziert – zuviel Kopf, zu wenig Bauch.

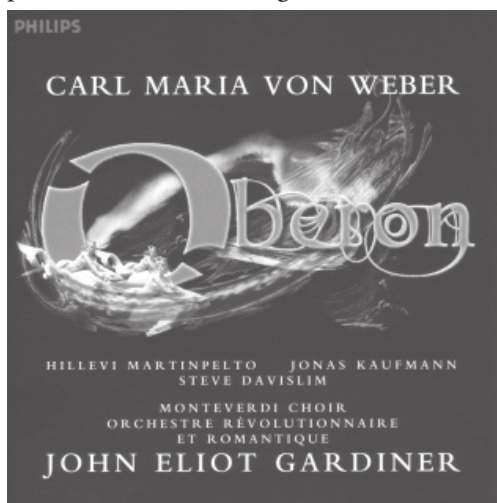
Das „Zugpferd“ der neuen DVD (TDK DV-OPDFR) ist sicher der musikalische Leiter **Nikolaus Harnoncourt**. Zeitlich liegt die Zürcher Produktion allerdings seiner konzertanten Berliner Aufführungsserie, die auch auf CD festgehalten wurde (vgl. zum Konzert *Weberiana* 5, S. 68f., zur CD ebd. Nr. 6, S. 76-78), zu nahe, um vom Dirigenten einen neuartigen Interpretationsansatz erwarten zu können. In beiden Aufnahmen findet sich derselbe Hang zum Überzeichnen. Harnoncourt liebt die Extreme, er gibt Webers Musik einen forschen, teils gar militanten Habitus und überrascht immer wieder mit ungewohnten (musikalisch wie szenisch unmotivierten) Tempowechseln. So rauh wie unter seiner Stabführung, klang Weber wohl selten. Gänzlich verschieden von der Berliner Aufführung im Herbst 1995 ist allerdings, abgesehen von Matti Salminen als Kaspar, das Zürcher Sängerpersonal (aufgezeichnet wurde die Wiederaufnahme der 1993er Produktion im Februar 1999). Wie in Zürich nicht anders zu erwarten, sind die vier Hauptpartien exquisit besetzt, neben Salminen mit Inga Nielsen (Agathe), Peter Seiffert (Max) und Malin Hartelius (Ännchen), allerdings hat man Nielsen, Seiffert und Salminen aus älteren *Freischütz*-Aufnahmen frischer, unangestrengter in Erinnerung. Geradezu ein Luxus ist der großartige László Polgár als Eremit (nicht, wie auf dem Cover fälschlich angegeben, Robert Holl). Daneben wirken Volker Vogel als Kilian und Werner Gröschel als Kuno, vor

allem aber der schlecht disponierte Chor des Opernhauses Zürich fast deplaziert.

Klappern gehört zum Handwerk – das weiß man nicht nur in Cagliari und Zürich. Auch das **Wexford Festival** stellt seine Produktionen gerne einem größeren Publikum auf CD vor (neuerdings sehr günstig bei Naxos). Im zurückliegenden Jahr erschien u. a. die Aufnahme des Weberschen Opern-Fragments **Die drei Pintos** in der Ergänzung von Gustav Mahler, aufgeführt im Oktober 2003 (Naxos 8.660142-43); nach Gary Bertinis Studioproduktion von 1976 erst die zweite Veröffentlichung des Stücks auf Tonträger. Die Entscheidung, sich auf die reine Tondokumentation zu beschränken, scheint allerdings nicht glücklich. Wie man aus den teils recht lauten Bühnengeräuschen und den Publikumsreaktionen schließen kann, dürfte die Inszenierung recht turbulent und kurzweilig gewesen sein, doch die Bühnenaktion bleibt dem Hörer vorenthalten. Dazu kommt, daß nur wenige Muttersprachler zum Ensemble der deutschsprachigen Aufführung gehören – der ohnehin etwas angestaubte, harmlose Witz der vom Weber-Enkel Karl neu geschriebenen Texte verliert mangels Textverständlichkeit auch den letzten Funken Esprit. Die Dialoge kauderwelschen stellenweise arg vor sich hin und in den musikalischen Nummern nötigen die teils recht raschen Tempi des Dirigenten **Paolo Arrivabeni** den Sängern sprachartistische Verrenkungen ab – eher ein babylonisches Sprachgewirr als eine Aufführung in Originalsprache. Musikalisch hat der Mitschnitt etliche gute Seiten: z. B. das spielfreudige Nationale Philharmonische Orchester aus Weißrußland und den (auch sprachlich) bestens vorbereiteten, wohlklingenden Opernchor des Wexford Festivals – zwei Trümpfe, die unter Arrivabenis umsichtiger Leitung Witz und heitere Laune verbreiten; gegenüber Bertinis teils etwas steifer Studioaufnahme wirkt das Stück wesentlich lebendiger. Im internationalen Ensemble bestechen vor allem die jungen, frischen Stimmen des kanadischen Tenors Eric Shaw als Don Gaston Viratos und der irischen Sopranistin Sinead Campbell als Inez. Zu Webers schönsten Originalschöpfungen für die *Pintos* gehört fraglos Clarissas große Arie im II. Akt „Wonnesüßes Hoffnungs träumen“. Vollendet hätte diese Nummer gleichberechtigt neben ihren beiden Schwestern, den Agathen-Arien aus dem *Freischütz*, stehen können. Barbara Zechmeister – einzige Deutsche im Ensemble – empfiehlt sich mit ihrem süßen Sopran in dieser Nummer bestens für ähnliche Partien des deutschen Fachs. Weniger überzeugend sind der stark forcierende amerikanische Tenor Peter Furlong als Don Gomez, die leider etwas unglücklich besetzte Schweizerin Sophie Marilley als Laura (die Partie

verdiente einen Sopran, keinen Mezzo) und der slowakische Bariton Ales Jenis als Ambrosio, der seine an sich dankbare komische Partie stimmlich nicht recht zum Leben erwecken kann. Schade, daß die Chance vergeben wurde, die Wexford-Pintos auch szenisch zu dokumentieren; das hätte wohl die eine oder andere Schwäche in milderem Licht erscheinen lassen.

In seinen Einspielungen des *Freischütz* sowie des *Abu Hassan* versuchte Bruno Weil, mittels historischem Instrumentarium und historisierender Aufführungspraxis Hörgewohnheiten aufzubrechen und ein Höchstmaß an Authentizität in der Wiedergabe zu erreichen – seine Experimente blieben allerdings, von Details abgesehen, im Ergebnis unbefriedigend (vgl. *Weberiana* Heft 12, S. 126-128 und Heft 14, S. 150f.). Ganz anders die **Oberon**-Gesamtaufnahme, die **John Eliot Gardiner** direkt anschließend an die von ihm geleitete Aufführung im Pariser Théâtre du Châtelet im März 2002 im Studio produzierte, die allerdings erst im Sommer 2005 auf den Markt kam (Philips



475 6563). Mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique entfaltet Gardiner einen hinreißenden Klangzauber, der Webers exquisite Orchestrierungskunst voller Hingabe auskostet. Weniger die dramatischen Passagen sind es, die mitreißen, als die aparten Instrumentenkopplungen in der oftmals stark ausgedünnten Partitur, die spinnwebenzarte Elfenmusik mit ihren hingetupften Bläser-Akkorden – poetischer

hat man den *Oberon* wohl kaum je gehört. Durch die wundervolle Transparenz des Orchesterklangs werden alle Feinheiten der Instrumentierung hörbar; erstaunt bewundert man die Fülle an lautmalerischen Effekten und rhetorischen Gesten. Gerade so, wie bei der Restaurierung eines Gemäldes nach Entfernen der Patina die ganze Farbpalette des Malers wieder zur Geltung kommt, strahlen auch Webers Orchesterfarben wie neu. Hinzu kommt mit dem Monteverdi Choir ein Chor, der geradezu süchtig macht! Das Ensemble nimmt sich der Chöre der Feen und Geister, der Haremswächter und Skla-

vinnen, der Gefolgsleute des Kalifen von Bagdad wie Karls des Großen mit ungewohnter Sorgfalt an und besticht durch eine Klangkultur, wie sie wohl nur aus der großen, jahrhundertealten englischen Chortradition heraus erblühen kann. Die hellen Tenöre geben den Elfenchören einen geradezu sphärischen Klang, der Webers Kunstgriff – den Verzicht auf die tiefen Männerstimmen – erstmals wirklich überzeugend umsetzt.

Den Chorsängern kommt sicherlich der Umstand entgegen, daß die Oper hier (erstmalig überhaupt) in der Originalsprache eingespielt wurde. Freilich handelt es sich nicht um ein genaues Abbild der Londoner Uraufführung, vielmehr wurden die Dialoge durch einen Erzählpart (großartig: Roger Allam von der Royal Shakespeare Company) ersetzt, für den Gardiner selbst verantwortlich zeichnet. Eingebunden in die Erzählung sind sämtliche Melodramen (bis auf die viertaktige Nr. 9B). Sicher in Webers Sinne ist Gardiners Entscheidung, im I. Akt auf die Erst-Komposition der Huon-Arie („From boyhood trained“), nicht auf die schwächere, auf Bitten des Sängers Braham entstandene Neuvertonung („Yes, even love“) zurückzugreifen.

Das Solisten-Ensemble ist erstaunlich homogen und absolut rollengerecht besetzt. Hillevi Martinpelto ist eine jugendliche Reiza, ohne die Durchschlagskraft, den Aplomb einer Nilsson zwar, aber auch ohne deren Schwerfälligkeit. Sie findet in ihren drei sehr gegensätzlichen Solonummern, der zarten Vision, der dramatischen Ozean-Arie und der tieftraurigen Cavatine des III. Akts, durchweg zu einer überzeugenden, packenden Gestaltung. Jonas Kaufmann ist als Huon ein ebenbürtiger Partner mit Kraft und Ausdauer, aber auch mit Sinn für die leisen Töne – neben Charles Workman momentan wohl einer der wenigen Sänger, die die Partie nicht nur bewältigen, sondern auch gestalten können. Steve Davislim versteht als Oberon mit seiner Stimme ebenso zu zaubern, wie mit dem Lilienzepter. Hervorzuheben wären auch alle anderen Sänger: Marina Comparato als liebenswerte Fatima, William Dazeley als leichtfüßiger Sherasmin, Frances Bourne als knabenhafter Puck sowie die beiden jungen Meermädchen Katharina Fuge und Charlotte Mobbs. Wenn man eine *Oberon*-Aufnahme vorbehaltlos empfehlen kann, dann ist es sicher diese!

Kommen wir nun zu den Erstveröffentlichungen bzw. Neuauflagen historischer Weber-Aufnahmen. Durch die Entdeckung und Publikation oftmals brachliegender Archiv-Schätze hat sich das Label Walhall schon mehrfach verdient gemacht; nach dem weniger spektakulären Stuttgarter *Freischütz* von 1950 unter der Leitung von Hans Müller-Kray (WLCD 0027;

vgl. *Weberiana* 14, S. 153f.) legte es im zurückliegenden Jahr vier weitere Weber-Gesamtaufnahmen vor, darunter Furtwänglers Salzburger *Freischütz* mit der schon legendären Elisabeth Grümmer als Agathe (WLCD 0073) und Giulinis *Euryanthe* vom Maggio Musicale Fiorentino mit Inge Borkh als Eglantine (WLCD 0074)). Allerdings waren diese beiden 1954 entstandenen Aufnahmen bereits zuvor auf dem Markt, und so sollen hier lediglich die in dieser Reihe erstmals veröffentlichten Einspielungen interessieren: ein *Oberon* von 1953 aus dem WDR-Archiv (WLCD 0062) sowie eine Stuttgarter *Euryanthe* von 1954 (WLCD 0100). Bei diesen Pressungen im Niedrigpreis-Segment (eine Gesamtaufnahme kostet zwischen etwa 5,- und 8,- Euro) kommt es weniger auf einen geschlossenen Gesamteindruck an, vielmehr stehen meist herausragende Einzelleistungen im Blickpunkt, im *Oberon* z. B. die junge Leonie Rysanek am Beginn ihrer Karriere als Rezia. Tatsächlich beeindruckt die Dramatische mit einer starken Ozean-Arie, in ihren anderen Auftritten läßt sich bereits der Hang zu einem hauchigen, wenig zentrierten Ton feststellen, mit dem sie später die Gemüter der Sänger-Liebhaber spaltete – möglicherweise ein Tribut an zu früh übernommene kräftezehrende Rollen im dramatischen Fach. An ihrer Seite schlägt sich Wilhelm Lückert wacker durch die „Mörder-Partie“ des Hüon, und auch die weiteren Rollen sind solide bis gut besetzt, hervorzuheben Peter Offermanns als Feenkönig. Den besten Eindruck hinterlassen allerdings die beiden WDR-Klangkörper: der bestens disponierte Chor und ein gut aufgelegtes Sinfonieorchester unter der kundigen Leitung von **Joseph Keilberth** (der die Oper bereits 1937 in Berlin für den Rundfunk eingespielt hatte – vgl. *Weberiana* 9, S. 63). Der WDR-*Oberon* kommt nicht in originaler Fassung daher: Die durchgängig mit Sprechern (nicht mit den Sängern) besetzten Dialoge sind vollständig erneuert (leider ohne Angabe des Bearbeiters), woraus sich auch musikalische Umstellungen (Nr. 6 vor 5, Nr. 10 vor 9 A, Nr. 18 vor 17) bzw. Striche (Hüons Rondo Nr. 20 sowie die kurzen Melodrame Nr. 9 B und C sowie Nr. 14) ergeben.

Ebenso bearbeitet bietet sich die Stuttgarter *Euryanthe* dar: in der Honolka-Fassung, die hier erstmals auf Tonträger verewigt ist. Honolka versuchte in seiner Einrichtung, Brüche und Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung des Originallibrettos der Chézy durch einen Rückgriff auf die französischen Stoff-Quellen auszumerzen (daher sind auch einige Rollennamen geändert: Adolar zu Gerard, Eglantine zu Claudia) und hatte damit einigen Erfolg: In seiner Fassung stand das Werk einige Jahre hindurch auf verschiedenen Bühnen. Freilich konnte auch er nicht alle Ungereimtheiten im Handlungs-

verlauf vermeiden und – was noch mehr gegen sein Arrangement spricht – griff stark in die musikalische Substanz ein, nicht nur durch Nummern-Umstellungen. Strichlos sind auf dieser Aufnahme nur die Ouvertüre und die Nummern 4, 11-13 und 19 zu hören, komplett gestrichen wurden von Honolka, abgesehen von den Partien des Rudolph und der Bertha (dafür neu ein Bote eingeführt), die Nummern 15, 16, 21 und 22, dazu größere Passagen aus Nr. 2 (1. und 2. Strophe), Nr. 9, 14, 24 und 25 sowie vielfach kleinere Übergänge und Wiederholungen. Die Nummern 6, 7 und 18 wurden sozusagen als „musikalische Steinbrüche“ mißbraucht und ihre motivischen Bestandteile zu neuen Nummern zusammengefügt. Verloren ging dabei vor allem Webers subtile musikalische Verknüpfung mittels Erinnerungsmotiven: Beispielsweise wurde die Geistergeschichte um den Selbstmord Emmas getilgt; die dazugehörige Musik erklingt nun jeweils in anderen thematischen Zusammenhängen und damit sinnentleert. Wenig überzeugend ist auch die Gestaltung des Finales mit einem Ausschnitt aus der Ouvertüre statt des gestrichenen Schlußchors.

Im Zentrum der musikalischen Wiedergabe unter der routinierten Leitung von **Ferdinand Leitner** steht sicherlich Wolfgang Windgassen als Adolar/Gerard, wenn man ihm auch mit der Veröffentlichung des I. Akts keinen Gefallen erwiesen hat: akute Intonationsprobleme (in Nr. 2) und Konditionsschwächen in der Höhe (in den Ensembles) trüben den Eindruck zu Beginn, erst im II. und III. Akt findet der Sänger zur gewohnten Form. Wenig überzeugend Trude Eipperle – über ihre Gestaltung der Titelpartie ist die Zeit hinweggegangen, geradezu altjüngferlich klingt ihr gezierter, manierter Vortrag, dazu oft durch ein unerträgliches Vibrato verunreinigt. Aus dem Ensemble wäre schließlich noch Maria Kinasiewicz als wutschnaubende Eglantine/Claudia mit vokaler Standfestigkeit zu nennen; Gustav Neidlinger als ihr Pendant Lysiart erreicht nicht durchgängig dasselbe Format. Zudem werden die großen Ensembles durch einen teils ungenießbaren Stuttgarter Staatsopernchor beeinträchtigt.

Quasi im Doppelpack gibt es den **Oberon** auf einer Pressung des Labels Ponto (PO-1030); darauf wird vorrangig der Mitschnitt einer konzertanten Aufführung in der New Yorker Carnegie Hall vom Februar 1978 vorgestellt. Zu danken war diese Darbietung in erster Linie dem Engagement der amerikanischen Dirigentin **Eve Queler**, die sich häufiger der Repertoire-Außen-seiter annahm, und dazu gehört, gerade in den USA, auch Webers letzte Oper. Erstaunlicherweise griff man bei der Aufführung nicht auf die englische

Originalversion zurück, sondern benutzte einmal mehr die deutsche Übersetzung, hier allerdings ohne Dialoge bzw. ohne verbindende Zwischentexte, dafür musikalisch fast (bis auf die Melodramen Nr. 9 und 14) ungekürzt. Die technische Aufnahme-Qualität ist leider dürftig: verrauscht, klanglich dumpf, unausgewogen – fast meint man, es handle sich um einen illegalen Mitschnitt mit mangelhafter Ausrüstung aus dem Zuschauerraum heraus.

Star des Konzerts war ohne Frage Nicolai Gedda als Hüon, der den Helden ganz als draufgängerischen, jubelnden Strahlemann gibt; der Sänger zeigt sich im Vollbesitz seiner stimmlichen Kräfte und wird von den Zuhörern stürmisch gefeiert. Allerdings kokettiert er allzu sehr mit dem Publikum und geriert sich manchmal eher als unbändiger Kraftprotz denn als hehrer Ritter. Betty Jones als Rezia ist Geschmackssache – eine sehr dramatische Besetzung mit Defiziten in der Tiefe und ersten Alarmsignalen in der Höhe: Die Stimme beginnt bedenklich zu schlagen. Trotzdem weiß sie mit der Cavatine im III. Akt zu berühren. Der Preis gehört hier aber weder Hüon noch Rezia, sondern der phänomenalen Julia Hamari mit warm leuchtendem Mezzo als Fatime. So schön hat man deren Arien wohl noch nie gehört – allein ihretwegen lohnt die Anschaffung der CD!

Aufgefüllt wird das Doppelpack durch einige Bonus-Nummern (Nr. 4, 5, 11, 13 und 19) einer *Oberon*-Aufnahme unter **Rafael Kubelik** aus dem Jahr 1972 (Ort der Aufnahme, Chor und Orchester sind leider nicht angegeben) in technisch weit besserer Qualität. Die Besetzung ist bis auf eine Ausnahme (Donald Grobe in der Titelrolle) von Kubeliks zwei Jahre früher in München produzierter Studioaufnahme abweichend. Mittelpunkt ist ein noch gänzlich unverbrauchter René Kollo als Hüon mit atemberaubender Strahlkraft und ungewöhnlicher Textdeutlichkeit, allerdings teils sehr engen Höhen. Ursula Schröder-Feinen überrascht als Rezia mit einem sehr hellen Timbre, freilich weisen die unsicheren Tiefen und manchmal schrillen Höhen darauf hin, daß es für diese Partie eigentlich noch zu früh ist.

Ebenso im Doppel dokumentiert das Label Gala (GL 100.729) zwei bislang nicht auf Tonträgern erhältliche Aufnahmen des *Freischütz*, darunter in erster Linie die Neueinstudierung an der Metropolitan Opera in New York vom April 1972 unter der Leitung von **Leopold Ludwig** – übrigens die erste Aufführung des Werks an diesem Hause nach 1929! Für diese Inszenierung hatte man die deutschen Dialoge auf das Allernötigste zusammengestrichen – ein Zugeständnis wohl nicht nur an das Publikum, sondern auch an die internationale Sänger-Riege. Die Hauptpartien sind beachtlich besetzt: Edith

Mathis ist ein gewohnt freundliches Ännchen, Gerd Feldhoff ein kraftvoller Kaspar. Sándor Kónya gibt einen stimmlich sehr draufgängerischen Max; er kann in der Höhe aus dem Vollen schöpfen, nur in tieferen Lagen muß er seinen forschen Ton zurücknehmen. Pilar Lorengars Agathe ist in den Dialogen wie in den musikalischen Nummern hin und wieder etwas exaltiert, nimmt aber mit strahlenden, klaren Höhen für sich ein. Ein Manko dieses Mitschnitts ist die Aufnahmetechnik: Die Mikros waren scheinbar hauptsächlich auf die Vorderbühne ausgerichtet, so daß das Orchester eher dumpf klingt, unausgewogen zwischen den einzelnen Instrumentengruppen. Dagegen dominieren die rampennah stehenden Sänger sehr stark, und manchmal hat man fast den Eindruck, sie wollten sich gegenseitig „niedersingen“ (Terzett Nr. 9). Besonders die Chöre klingen mehr gebrüllt als gesungen. Unverständlich ist die Umstellung des Entreacts Nr. 11 direkt vor den Jägerchor – die Einstimmung in den III. Akt wird hier quasi zum Vorspiel des Chores degradiert.

Als Beilage werden die ersten drei Nummern des II. Akts in einer römischen Rundfunkproduktion (RAI) aus dem Jahr 1973 unter **Wolfgang Sawallisch** gereicht: mit einem erprobten, sympathischen Ännchen in „Zwitscherlaune“ (Helen Donath) und einer eher ungewohnten Agathe: Margaret Price mit wundervollen freien und reinen Höhen. Ihre manchmal etwas matronenhafte Gestaltung dürfte wohl der ungewohnten deutschen Sprach-Artikulation geschuldet sein.

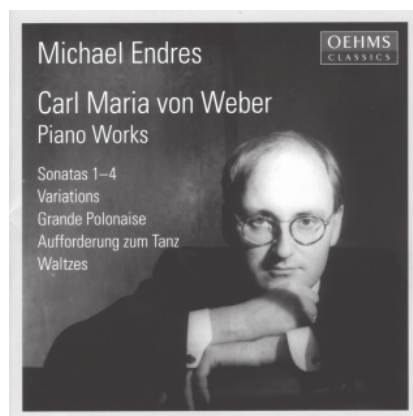
Eine instrumentale Hommage an die Oper legt das **Trio di Clarone** mit seiner neuen CD *Una voce ... per Clarone* (AvI-music 42 6008553 001 4) vor. Eingedenk der besonderen Nähe des Klarinetten-Tons zur menschlichen Stimme haben die drei hervorragenden Solisten – Sabine Meyer, Wolfgang Meyer und Reiner Wehle – gemeinsam mit dem Pianisten Kalle Randalu einen amüsanten Cocktail aus musikalisch überwiegend leichtgewichtigen Arrangements, Fantasien und Variationen über Opern-Themen gemixt, der auf unterhaltsame Weise die belcantistischen Fähigkeiten von Klarinette und Bassetthorn unter Beweis stellt, so etwa in der stimmungsvollen *Fantasia di Concerto* von Luigi Bassi über *Rigoletto* und der launigen Fantasie der Doppler-Brüder über Themen derselben Oper. Nicht geistiger Gehalt oder kompositorisch-satztechnische Raffinesse stehen hier im Mittelpunkt, vielmehr Spielfreude, Virtuosität und Klangpoesie – quasi ein musikalisches Sommervergnügen. In diesem Rahmen werden Webers **Silvana-Variationen** op. 33 (JV 128) deutlich aufgewertet, obgleich das Werk 1812 in Prag in einer (im Wortsinne) „Nacht- und Nebel-Aktion“ entstand oder vielmehr

– für Webers Verhältnisse – eilig hingeworfen wurde. Aus Verlegenheit, kein passendes Vortragsstück für Baermann und sich zu besitzen, komponierte Weber den kleinen Variationen-Reigen in der Nacht vor dem gemeinsamen Konzert und behalf sich der drängenden Zeit wegen mit „musikalischer Zweitverwertung“: Er griff nicht nur auf ein eigenes Thema (aus seiner Oper *Silvana*), sondern auch auf bereits vorhandene Variationen innerhalb seiner Violin-Sonate op. 10/5 (JV 103) zurück und ließ sich noch dazu von Baermann assistieren, dem vermutlich eine der Variationen zumindest teilweise zuzuschreiben ist. Nichtsdestotrotz entstand ein ansprechendes Stück, das Reiner Wehle und Kalle Randalu in der vorliegenden Aufnahme ins beste Licht setzen.

Juni 2005

Frank Ziegler

Zu den Stiefkindern im Repertoire der immer virtuoser auftretenden jungen Pianisten-Generation gehören Webers vier, zwischen 1814 und 1822 entstandene Klaviersonaten, die Gegensätze in der Art der künstlerischen Gestaltung und des kompositorischen Gehalts aufweisen, wie man sie in seinem sonstigen Schaffen kaum zu beobachten glaubt. Trotz der Hochschätzung und weiten Verbreitung dieser Werke im 19. Jahrhundert werden sie heute – wohl auch weil sie nicht zum Standardrepertoire des Wettbewerbszirkus gehören – oft abschätzig beiseite getan als virtuosos Geklingel ohne wahren Gehalt, undankbar, weil pianistisch außerordentlich anspruchsvoll, ästhetisch weit hinter die Sonaten Beethovens zurückfallend. Wenn ein Pianist

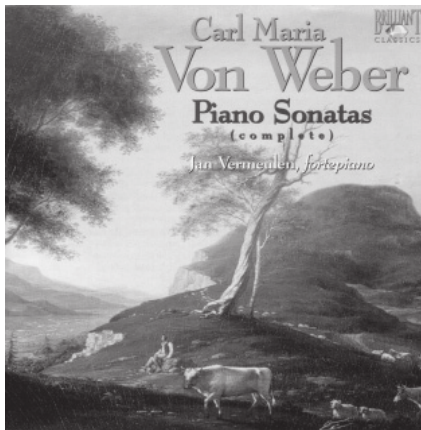


wie **Michael Endres**, der jüngst diese Sonaten zusammen mit anderen **Klavierwerken** Webers bei Oehms Classics vorgelegt hat (OC 357), von „wunderbar kühnen und pianistisch glanzvollen Werke[n]“ schreibt, die er als „ebenbürtige Ergänzung der ganz anders gearteten, lyrischen Sonaten Schuberts“ einschätzt, so ist zu erwarten, daß hier ein pianistisch überzeugendes Plädoyer für diese Stiefkinder vorgelegt wird. Das kann man nach dem Hören der Doppel-

CD durchweg bestätigen, selbst wenn in manchen Einzelheiten die Vorstellungen des Rezensenten von denen des Pianisten abweichen. Endres bringt

die Voraussetzungen für ästhetisch befriedigende Wiedergaben Weberscher Klavierwerke mit: Ein Sensorium dafür, daß erst jenseits der (selbstverständlich notwendigen) virtuellen Bewältigung der hohen Anforderungen das bunte Spiel mit der Ausdrucksvielfalt der musikalischen Gestalten beginnt, wobei neben krassen Gegensätzen oft kleinste Schattierungen die musikalische Sprache bestimmen. Nicht zufällig beschreibt Webers Berliner Freund Hinrich Lichtenstein die besondere Wirkung der Weberschen Fantasien auf dem Klavier mit den Worten: „Bei Weber aber war es, als ob er in diesen Augenblicken erst das Organ fände, seine innersten Empfindungen vertrauten Freunden zu enthüllen und als ob sein ganzes Wesen damit beschäftigt wäre, sich ihnen verständlich zu machen.“ Auch der scheinbar „fertigen“ musikalischen Gestalt komponierter Werke wohnen noch so viele Möglichkeiten inne, daß Lichtenstein sich beim häufigen Vortrag der I. Sonate in C-Dur darüber wunderte, wie viel „Abwechslung und Man[i]chfaltigkeit“ Weber in dieses Stück legen konnte, so „daß es immer eine gewisse Neuheit behielt und daß sich dem Hörer, je öfter er es vernahm, nur desto mehr die in der Tiefe der Intention liegenden Schönheiten offenbarten“.

Endres' Interpretationen steht aktuell eine Wiederveröffentlichung der vier Sonaten in der Anfang der 1990er Jahre entstandenen Einspielung von **Jan Vermeulen** (Brilliant Classics, 92441) gegenüber, die auf einem historischen



Instrument (ein Tröndlin-Pianoforte aus Leipzig von 1825, zu dem das Booklet leider keinerlei Informationen gibt) aufgenommen wurde, das sich durch recht dunkel timbrierte starke Bässe und eine obertonreiche Mittellage auszeichnet, bisweilen aber auch recht unangenehm metallisch resoniert, was sich z. B. beim mehrfachen Auftreten des Hauptthemas im Kopfsatz der d-Moll-Sonate störend bemerkbar macht. Selbst wenn die unterschiedlichen

Instrumente den Vergleich erschweren, so zeigen die beiden Einspielungen doch genau die eben genannten Probleme der Weberschen Klavierwerke auf: Auch Vermeulen verfügt durchaus über die notwendige Virtuosität (selbst wenn er viele Sätze „gemütlicher“ angeht), er schafft es aber selten, durch seine Interpretation die Augen des Zuhörers zum Leuchten zu bringen, da immer

wieder Zusammenhänge verloren gehen und der Pianist sich in Einzeleffekten verliert. Dazu tragen u. a. die vielen agogischen Freiheiten und zahlreichen Verzögerungen bei, von denen selbst Endres' Spiel leider nicht frei ist. Ein extremes Beispiel dafür ist Vermeulens Interpretation des Schluß-Presto der III. Sonate, bei dessen Triller-reichem Mittelteil zudem die ständigen Schwankungen zum Eindruck eines sehr unrhythmischen Spiels beitragen. Hier und im ersten Couplet zeigt sich deutlich der Unterschied der Pianisten: Während die ständig wiederholten Akkorde der einen Hand zum Thema der anderen bei Vermeulen wie buchstabierte Begleitakkorde klingen, erfaßt Endres die Einheit beider Hände, so daß solche verlebendigten Harmonien zum „Heben“ der Melodie beitragen – ein für Webers Klavierwerke zentrales Phänomen. Dagegen macht Vermeulen im Rondo-Thema dieses Satzes die dynamischen Unterschiede deutlicher als Endres, der insgesamt eine Tendenz zur Abmilderung der Gegensätze zeigt, die auch das Charakteristische der Stücke schwächt. Andererseits gehören die Rondo-Sätze aber zu Endres' Glanznummern, da er das Spielerisch-Leichte, Brillante trotz der manchmal fehlenden dynamischen Schattierung außerordentlich beeindruckend verdeutlicht.

Auch in den beiden vielleicht problematischsten Kopfsätzen, jenen der I. und II. Sonate, vermag Endres durchaus zu überzeugen, obwohl hier sein feinsinniges Vermitteln der Übergänge die bei Weber vorhandene schroffe Konfrontation der Gegensätze letztlich vergessen macht. Es fehlt bei beiden Pianisten etwas von dem Schock-Effekt des Anfangs der I. Sonate (mit dem wie ein Blitz aus heiterem Himmel grell aufleuchtenden verminderten Septakkord), und die häufigen Farbwechsel der Abschnitte werden – bei Vermeulen in oft überzeichneter, unorganischer Weise – durch agogische Mittel in ihrem Überraschungseffekt gedämpft; ästhetische Schönheit geht vor Deutlichkeit, was etwa am Ende des *perpetuum mobile* des Rondosatzes die Gefahr der Belanglosigkeit heraufbeschwört. Gegen das Feuerwerk, das Endres im scherzohaften Menuett-Satz dieser Sonate entfacht, wirkt Vermeulens Spiel farb- und einfallslos, dagegen gelingen ihm im *Adagio* unvermittelte Gegensätze, und die dichtstimmige Oktavenpassage gegen Ende des Satzes wird durch die dunklere Färbung der Bässe besser als Ereignis hörbar.

Viele unnötige agogische Freiheiten lähmen auch Vermeulens Wiedergabe des Kopfsatzes der As-Dur-Sonate und rauben dem herrlichen *Andante* den Zusammenhang. Anstelle des „abgehackt“ wirkenden Effekts dieses Anfangs versucht Endres die Akkorde als kurze Klangverstärkungen einer durchgängigen Linie aufzufassen und gestaltet Durchgänge und Harmoniebesonderheiten bewußter. Durch das atemberaubende Tempo seiner Interpretation

des Menuetts gehen dem Hörer vielleicht einige Details verloren, andererseits entstehen interessante Klangeffekte. Das „molto grazioso“ des Rondos dagegen tritt durch diese Virtuosität eher in den Hintergrund, hier scheint mir die biedere Interpretation Vermeulens im Charakter fast passender. Die humorvolle Doppelbödigkeit dieses Rondothemas kommt bei beiden nur andeutungsweise zum Vorschein.

Mit den Kopfsätzen der beiden Moll-Sonaten wendet sich Weber neuem Terrain zu. Wieder könnte man hier bei beiden Pianisten über zu viele Abweichungen von der vorgeschriebenen Dynamik und Agogik klagen. Vermeulen, dessen Instrument vor allem dem zweiten Thema der d-Moll-Sonate einen besonderen Klangreiz verleiht, konnte aber im Gegensatz zu Endres mit diesem Satz offensichtlich wenig anfangen, immer wieder werden die komplementären Rhythmen beider Hände als Mittel zur Verlangsamung und Beruhigung mißverstanden (die Vorschrift lautet hier *animato assai*); auch im *Andante* bleibt er zu sehr detailverliebt, während Endres diese Variationen in beeindruckender Farbigkeit wiedergibt.

Die einzigartige, melancholische e-Moll-Sonate schien beiden Pianisten näher zu liegen; hier findet sich Vermeulens überzeugendste Interpretation, da die Besonderheiten des Instruments am deutlichsten zur Geltung kommen (welchen Farbenreichtum haben z. B. die schlichten zweistimmigen Passagen im Mittelteil des Trios!). Zugleich offenbart diese Sonate aber nochmals den qualitativen Unterschied der beiden Einspielungen. Endres' Blick auf dieses Werk scheint von einer „höheren Warte“ zu kommen, seine mit der notwendigen Distanz gestaltete Präsentation (z. B. im virtuos dahinhuschenden Trio) kommt dieser Sonate entgegen, und er versteht es auch, das Potential des so unscheinbar daherkommenden Anfangsthemas im Kopfsatz aufzuzeigen. Lediglich die abenteuerliche *Prestissimo*-Tarantella am Ende leidet vielleicht etwas an dieser Kühle – insgesamt aber ist diese Einspielung ein gelungenes Plädoyer für eine dringend notwendige Renaissance dieser Sonaten.

Endres' Einspielung wird ergänzt durch die beiden Variationszyklen op. 7 und 9, die *Grande Polonaise* Es-Dur op. 21, die *Aufforderung zum Tanze* sowie die sechs kleinen *Favorit-Walzer* und schließlich den „Max“-Walzer. Allein diese „Zusätze“ würden die beiden randvollen Doppel-CD's zum Kauf empfehlen, denn mit wieviel Verve, Humor und Fantasie Endres diese Stücke präsentiert, macht einfach rundum Spaß. Hier hält er sich auch in den Variationen, besonders denen über „Vien qu'à, Dorina bella“ nicht zurück, bringt die abrupten dynamischen Gegensätze zur Geltung, läßt die rechte Hand in den kantablen Teilen „singen“ (in Var. VII von op. 9 und I von op. 7 kann

man dabei sicherlich darüber streiten, ob die Achtel nicht duolig zu spielen wären), und entlockt den virtuosen Kaskaden überraschende Klangfarben. Selbst so oft abgedroschene Stücke wie die *Polonaise* und die *Aufforderung* leuchten wie in einem neuen Gewand, und es zeigt sich, welchen Gehalt diese Werke offenbaren, wenn man – ähnlich wie Weber in seinen Fantasien – jenseits des rein Virtuosen etwas mitzuteilen weiß. Da wundert es nicht, daß die beiden Polaccen (in op. 7 und 21) nicht im Tempo überzeichnet, sondern sogar eher zurückhaltend, d. h. ganz ihrem Charakter gemäß interpretiert sind. Kurz: nach diesen Stücken wünscht man sich, daß der Pianist in einer zukünftigen Einspielung weitere Variationen und Einzelstücke Webers vorlegen möge.

Juni 2005

Joachim Veit

Mitgliedertreffen in Ermlitz, 3.-5. September 2004

Hieße es, den besonderen Charakter eines jeden Mitgliedertreffens zu benennen, so wäre beim diesjährigen von Sommerfrische die Rede, wie sie auch Weber 192 Jahre zuvor empfunden haben mag. Am 3. September 1812 hatte er sich von Leipzig aus in das ca. 20 km entfernte Ermlitz begeben, um auf dem Sommersitz der Familie Apel mit dem Leipziger Juristen und Literaten Dr. Johann August Apel (1771-1816) und dem Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz (1769-1842), der dort gerade zu Gast weilte, zusammenzutreffen. Nachdem im Hause Apel laut Tagebuch „viel geschwätzt und gespielt“ wurde, begleitete Weber Rochlitz am Nachmittag desselben Tages in das Sommerdomizil der Familie nach Connewitz (damals noch außerhalb von Leipzig gelegen), von wo aus er am folgenden Tag nach Leipzig zurückkehrte. Zu weiteren Begegnungen mit Apel kam es um den Jahreswechsel 1812/13, diesmal in dessen damaliger Leipziger Wohnung in direkter Nähe zum alten Gewandhaus, wo Weber in froher Freundesrunde das neue Jahr begrüßen konnte. Wenige Jahre später sollte die von Apel im *Gespensterbuch*

veröffentlichte *Freischütz*-Erzählung Weber zu seiner erfolgreichsten Oper inspirieren.

Aber nicht allein dies war der Grund für ein Treffen der Weberfreunde in Ermlitz, sondern auch die Bemühungen unseres Mitglieds Gerd-Heinrich Apel (Ururenkel von Johann August Apel) um den Erhalt des kulturgeschichtlich und künstlerisch wertvollen Gutes seiner Vorfahren, eines zweigeschossigen barocken Herrenhauses mit einer wunderschönen Parkanlage, wo früher Persönlichkeiten wie Richard Wagner, Friedrich de la Motte Fouqué und Felix Mendelssohn Bartholdy verkehrten. Das inzwischen in das „Kultur-Gut Ermlitz e.V.“ eingebrachte Gutsensemble ist, auch wenn noch nicht fertiggestellt, wieder zu einer Stätte geistig-künstlerischer Begegnungen mit Konzerten und anderen geselligen Veranstaltungen geworden (s. a. *Weberiana* 10, S. 134-136; 11, S. 123f.; 12, S. 149f.).

Bereits am Abend des 3. September wurden die Mitglieder durch Herrn Apel mit einer Stadtführung durch Leipzig unter dem Motto „Auf den Spuren der Familien Rochlitz und Apel“ auf Webers Beziehungen zu diesem Raum eingestimmt. Die Tagebücher des Komponisten belegen ab 1810 neben zahlreichen Durchreisen für die Jahre 1811 bis 1820 sechs mehrtägige Aufenthalte in Leipzig, bei denen Rochlitz – von 1798 bis 1818 Redakteur der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – immer ein wichtiger Gesprächspartner Webers war. So wurden auf dem Alten Johannisfriedhof, der leider nur noch teilweise erhalten ist, u. a. die Gräber bzw. Grabdenkmäler von Rochlitz, Karl Theodor Küstner, dem Leipziger Theaterleiter, August Mahlmann, Textdichter von Webers Lied *Die Schäferstunde*, Rosalie Wagner, der Schwester Richard Wagners, und deren Mutter aufgesucht. Das Apelsche Familiengrab, einst auf der Fläche des heutigen Grassi-Museums gelegen, existiert leider nicht mehr.

Die anschließende Besichtigung des großen Saales im Alten Rathaus, von Herrn Apel eigens für die Gesellschaftsmitglieder organisiert, hinterließ einen nachhaltigen Eindruck. In der langen „Ahnengalerie“ der Leipziger Bürgermeister war auch ein Ölbild von Johann August Apels Vater Heinrich Friedrich Innozenz zu sehen. Danach führte der Weg zum ehemaligen Apelschen Haus am Markt 17, dem sogenannten Königshaus, in dem u. a. Peter I. von Rußland, August der Starke von Sachsen, Friedrich II. von Preußen und Napoleon I. übernachteten. Den Abschluß des Abends bildete ein gemeinsames Essen im Restaurant „Apels Garten“, dessen Standort am Dorotheenplatz daran erinnert, daß sich hier vormals das weitläufige Terrain von Apels Barockgarten befand.

Der folgende Tag begann bei strahlendem Sonnenschein mit einer Führung durch das Kultur-Gut Ermlitz mit Besichtigung der Dorfkirche sowie des Gutsensembles mit Herrenhaus, Wirtschaftshof und Park. Der Anblick der restaurierten, mit einem sanierten Kirchturm versehenen Kirche machte deutlich, daß das Ermlitzer Kultur-Gut kein Fremdkörper im Dorf ist, sondern durch das Engagement des Fördervereins die Akzeptanz seiner Einwohner als allgemeiner Treffpunkt genießt. Herr Apel berichtete über die Geschichte des Herrenhauses sowie über bereits vollzogene Arbeiten, wie den Einbau einer neuen Heizung zur Raumklimatisierung, reparierte Dielen, einen neuen Anstrich der Fassade auf der Parkseite und neue Fensterläden. Geplant ist weiterhin die Restaurierung der überaus seltenen und wertvollen bemalten Leinwandtapeten, eine Grundsanierung des Parks und die Zusammenführung von ehemals zum Haus gehörigen Sammlungen, die u. a. Bücher, Handschriften, Gemälde und Möbel umfassen. Im schönsten Raum des Hauses, dem sogenannten Weißen Saal, in dem inzwischen auch wieder der Brodmann-Flügel, auf dem Weber in Ermlitz spielte, steht, fand dann um 11 Uhr die Mitgliederversammlung statt (vgl. S. 163ff.).

In der Mittagspause gab es die Möglichkeit, sich über die am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold innerhalb des Projekts „Digitale Musikedition“ entwickelte *Edirom*-Version zur Darstellung von Kritischen Berichten in Gesamtausgaben zu informieren. Dr. Joachim Veit stellte diese in Verbindung mit einem Kammermusikband der Weber-Gesamtausgabe entstandene Version vor, die für die Zukunft Erleichterungen bei der Benutzung von Quelleneditionen bieten könnte.

Auch eine von Herrn Apel vorbereitete kleine Foyer-Ausstellung zu Johann August Apel und dessen Sohn Theodor, dem Freund Wagners, konnte besichtigt werden, u. a. mit Weber-Eintragungen in August Apels Tagebuch und Briefen von Rochlitz.

Das schöne Sommerwetter gestattete es Frank Ziegler – tatkräftig unterstützt durch die Ermlitzer Gastgeber, – seinen nachmittäglichen öffentlichen Vortrag „Die Webers in Lauchstädt und Halle“ in den Park zu verlegen. Im Mittelpunkt seiner Betrachtungen standen die Theateraktivitäten der Familie Weber, besonders die Mitgliedschaft Genovefa von Webers 1794 in der Weimarer Hoftheater-Gesellschaft, sowie Carl Maria von Webers Besuch der Stadt Halle auf seiner Reise nach Kopenhagen im Jahre 1820. Das Weimarer Hoftheater spielte alljährlich während der Badesaison in Lauchstädt. Zu Genovefa von Webers dortigem Wirken brachte Herr Ziegler neben anschaulichen Schilderungen des Lokalkolorits viele neue Details. Ob der

siebenjährige Carl Maria damals auch in Lauchstädt weilte, konnte bisher nicht geklärt werden (s. hierzu S. 21ff.).

Das anschließende musikalisch-literarische Programm *Mein vielgeliebter Muks – Briefe Carl Maria von Webers an Caroline Brandt* fand wiederum im Weißen Saal statt. Die Dresdner Schauspielerin Josephine Hoppe, am Flügel begleitet von Dirk Ebersbach, las aus Briefen Webers vom Jahre 1817. Aus diesem Jahr hat sich eine besonders reiche Korrespondenz erhalten: die Briefe der Verlobungszeit mit Caroline Brandt bis zur Heirat am 4. November 1817 in Prag. Ausführlich berichtet Weber über seine neue Kapellmeister-Tätigkeit in Dresden und oft in humorvoll-witziger Weise über seine Vorbereitungen auf den kommenden Ehestand. Leider sind Caroline Brandts Gegenbriefe nicht erhalten. Die amüsante ansprechende Darbietung wurde ergänzt durch passende Musikeinlagen bzw. -unterlegungen. Dirk Ebersbach spielte u. a. aus Webers *Douze Allemandes* für Klavier op. 4 aus dem Jahre 1801 sowie die im Sommer 1817 ebenfalls für Klavier komponierten Variationen über ein Zigeunerlied op. 55. Eine rundum beglückende Veranstaltung, der durch den Veranstaltungsort eine besondere Intimität verliehen wurde.

Zum Tagesausklang fand das traditionelle Beisammensein der Mitglieder mit einem vom Gastgeber organisierten Buffet statt, das – einmalig in der Reihe bisheriger Tagungen – bis in die späten Abendstunden draußen auf der Terrasse im Fackelschein mit Blick auf die Gartenfassade des Herrenhauses und den Park mit seinem schönen alten Baumbestand stattfinden konnte.

Am Sonntag, dem 5. September, standen eine Führung durch Bad Lauchstädt und der Besuch einer Theateraufführung auf dem Programm. Besichtigt wurden die historischen Kuranlagen, die seit 1775, als der Dresdner kurfürstliche Hof seine Sommerresidenz mehrfach nach Lauchstädt verlegte, durch Johann Wilhelm Chryselius eine bedeutende Umgestaltung erfahren hatten. Dazu gehörten u. a. die Anfang des 18. Jahrhunderts als Heilquelle entdeckte, später eingefaßte Brunnenquelle, die Kolonnaden, das Kurhaus mit dem großen Kursaal, der mit einem Kurhut gekrönte Herzogspavillon mit Spielsaal sowie die beiden den Brunnen umrahmenden Pavillons, in denen sich eine theatergeschichtliche Ausstellung sowie eine zur Geschichte des Bades befinden. Höhepunkt war das 1802 eröffnete Theater, das in den Sommermonaten bis 1814 unter Goethes Leitung durch die Weimarer Hoftheater-Gesellschaft bespielt wurde und die Attraktivität des Badeortes steigerte. (Webers Mutter war 1794 im Vorgängertheater, einem wesentlich kleineren primitiven Fachwerkbau aufgetreten.) Das bei seiner Errichtung maßgeblich von Goethes Vorstellungen beeinflusste Theater ist auch nach der

letzten Restaurierung 1966/68 mit seiner zeltartig gespannten und bemalten Leinwanddecke und dem aufsteigenden Zuschauerraum weitgehend unverändert geblieben. Auf der Unterbühne konnte die bis heute im wesentlichen nach gleichen Prinzipien funktionierende Bühnentechnik besichtigt werden, mit der in kürzester Zeit Bühnenwechsel ausgeführt wurden. Hier besuchten die „Weberianer“ am Nachmittag auch eine Vorstellung der Mozartschen *Entführung aus dem Serail*, eine Gemeinschaftsproduktion des Opernhauses Halle und des Goethe-Theaters Bad Lauchstädt – besonders reizvoll durch die Tatsache, daß hier in Lauchstädt Webers Mutter und Schwester die Partie der Constanze gesungen haben und man außerdem Vergleiche zur vorjährigen Aufführung des Werkes in Stuttgart ziehen konnte. Mit diesen Eindrücken klang das diesjährige Mitgliedertreffen aus.

Ein großer Dank geht an diejenigen, die zum Gelingen dieses Treffens beigetragen haben, an die Geschäftsführerin des Ermlitzer Fördervereins Frau Gabriela Mackenthun, ihre zahlreichen Helfer und unsere Vorsitzende Frau Dr. Irmlind Capelle, die in bewährter Weise die Organisation des Ganzen auf sich genommen hatte. Besonders danken wir Herrn Apel, der den Mitgliedern nicht nur ein inhaltsreiches und anregendes Wochenende bot, sondern auch zeigte, wie durch private Initiative kulturgeschichtlich Erhaltenswertes geschützt und gefördert werden kann. Wir wünschen ihm für alle seine Unternehmungen weiterhin viel Erfolg.

Dagmar Beck

Mein vielgeliebter Muks – Neues CD-Projekt der Weber-Gesellschaft

Den offiziellen Abschluß des Webertages bildete bei dem Mitgliedertreffen 2004 in Ermlitz die Lesung mit Josephine Hoppe, begleitet von Dirk Ebersbach am Klavier, unter dem Titel *Mein vielgeliebter Muks – Briefe von Carl Maria von Weber an seine Braut Caroline Brandt*.

Beim anschließenden gemütlichen Beisammensein kam man auf die weiteren Ideen der Künstler zu sprechen und diese äußerten dabei, daß sie gerne das Weber-Programm auf CD einspielen würden. Da die Lesung bei den Mitgliedern der Gesellschaft und dem übrigen Publikum große Begeisterung hervorgerufen hatte und andererseits die Gesellschaft mit ihrem ersten CD-Projekt, der *Abu-Hassan*-CD in der Besetzung des Detmolder Meister-Werk-Kurses 2001, gute Erfahrung gemacht hatte, wurde noch an dem Abend beschlossen, bei diesem Vorhaben zusammenzuarbeiten: Frau Hoppe und Herr Ebersbach wollten mit befreundeten Tonmeistern in Dresden die Tonaufnahme durchführen und die Weber-Gesellschaft sollte die Texte für

das Booklet liefern. Gleichzeitig versprach die Gesellschaft, eine größere Menge der CDs abzunehmen, um so das finanzielle Risiko für die Künstler kalkulierbar zu halten. Darüber hinaus konnte die Vorsitzende ihre guten Beziehungen zur CD-Industrie nutzen und erreichen, daß die CD inklusive Booklet professionell gefertigt wurde. Daß dabei alle Beteiligten auf Gewinnabsichten verzichteten, versteht sich von selbst.

Die Durchführung des Projektes dauerte dann länger als ursprünglich geplant, doch ist dies bei solchen Unternehmungen normal. Dadurch konnte aber auch noch einmal Kontakt zu Hans Strehlow aufgenommen werden, der erlaubte, einige seiner „fotografischen Erkundungen“ aus dem Band *Carl Maria von Weber und Dresden* in dem Booklet wiederzugeben. Gleichzeitig fertigte er das Portrait-Photo der Künstler an. Doch zum Schluß ging alles ganz schnell und seit Ende Juni 2005 liegt die CD zur Zufriedenheit aller Beteiligten vor.

Wir freuen uns, daß wir die CD allen Mitgliedern als Jahresgabe 2005 zusenden konnten. Weitere Exemplare können die Mitglieder zum Sonderpreis von 10,- € bei der Gesellschaft erwerben.

Die Künstler werden ihre CD am 4. September 2005 im Weber-Museum in Hosterwitz der Öffentlichkeit vorstellen.

Wir hoffen, mit dieser CD unseren Mitgliedern, aber auch allen anderen Weber-Interessierten, den Komponisten in Wort, Musik und Bild auf neue Art und Weise näherzubringen.

IC

Erster Autographen(teil-)kauf der Weber-Gesellschaft

Im Zusammenhang mit der Initiative zu langfristigen Projektplanungen und Fördermaßnahmen der Weber-Gesellschaft, die der Vorstand seit 2003 der Gesellschaft vorgestellt hatte, legte die Gesellschaft einen sogenannten „Quellenpool“ an, aus dem ggf. kurzfristig Quellen erworben werden können, um sie dann einer öffentlichen Institution als Dauerleihgabe zur Verfügung zu stellen.

Ende letzten Jahres hatte die Gesellschaft Gelegenheit, erstmals auf diesen Pool zurückzugreifen und damit ein wichtiges Dokument für die Weberiana-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin zu sichern.

Der Antiquar David Lowenherz bot den Weberianern einen Brief von Carl Maria von Weber an Amalie Sebald an, dessen Außergewöhnlichkeit die Mitarbeiter der Weber-GA vorab bestätigt hatten (vgl. den Bericht von Joachim Veit S. 104ff.).



Dr. Irlind Capelle und Dr. Hellmut Hell bei der Präsentation des Briefes

Zwar war man angesichts des Preises von 9.500 US-Dollar (ca. 7.500 Euro) zunächst etwas „zusammengezuckt“, aber im Vergleich zu anderen Weber-Briefautographen und vor allem angesichts des Umfangs und Inhalts dieses Briefes schien das Angebot so attraktiv, daß händeringend nach raschen Finanzierungsmöglichkeiten gesucht wurde. Leider waren gegen Jahresende die Mittel der Berliner Staatsbibliothek erschöpft, andererseits die Mittel der Weber-Gesellschaft aber zu gering, um helfend einzu-

springen. In einem Gespräch mit dem Leiter der Musikabteilung, Herrn Dr. Helmut Hell, hatte die Vorsitzende unserer Gesellschaft zugesichert, im Rahmen ihrer Möglichkeiten diesen Ankauf zu unterstützen – aber es „reichte“ eben momentan bei weitem nicht. Doch dann kam die rettende Idee: Da Herr Hell nach Rücksprache im Hause versicherte, das Autograph unter der Bedingung, daß die Weber-Gesellschaft einen Teil der Kosten übernehme, erwerben zu wollen, sobald es ihm wieder möglich wäre, wurde rasch ein „Notfonds“ gebildet und das „Startkapital“ der Weber-Gesellschaft von privater Seite bis zur notwendigen Endsumme aufgestockt, damit der Brief vorab „gesichert“ werden konnte. Beim Besuch einer Auktion in Berlin brachte Herr Lowenherz das wertvolle Stück dann selbst mit, und nachdem „grünes Licht“ gegeben wurde, konnte im Januar 2005 das gemeinsam von der Bibliothek und der Weber-Gesellschaft erworbene Autograph von Herrn Dr. Hell und Frau Dr. Capelle offiziell vorgestellt werden. Herr Hell schrieb aus diesem Anlaß: „Ich darf die Gesellschaft unserer tiefen Dankbarkeit für die großzügige Mitfinanzierung versichern. Für den vollen von Herrn Lowenherz verlangten Betrag wäre der Brief außerhalb unserer Reichweite gewesen. Ich habe mich aber inzwischen davon überzeugt, dass er sein Geld wert ist. Er ist selbst für Weber von außerordentlichem Gehalt. Schön, dass wir ihn in gemeinsamer Anstrengung sichern konnten.“

So viele Konzerte wie noch nie – Die 9. *Weber-Tage* in Eutin

Die *Weber-Tage* begannen 2004 bereits am 25. August bei schönem Sonnenwetter mit einem Konzert des Hamburger Konservatoriums in der Residenz Wilhelmshöhe. So erklang Musik von Carl Maria von Weber nicht erst zu seinem Geburtstag, sondern auch schon im Sommer in Eutin. Die Studenten der Gesangsklasse von Frau Prof. Tuula Nienstedt hatten sich in einem Semester-Projekt speziell mit der Musik Webers auseinandergesetzt. Das Konzert war ein gelungener Streifzug durch die Opern Webers für Gesang und Klavier und bot zudem eine stilvolle Auswahl aus dem Liedschaffen des Komponisten. Das Besondere dieses Konzertes waren auch allein schon die Interpreten, die, wenn sie nach ihren Examina wieder in ihre Heimat zurückkehren werden, hoffentlich nicht nur in Europa, sondern vor allem auch in den Ländern des fernen Ostens – in Japan, China oder Süd-Korea – die in Hamburg erarbeitete Musik Webers erklingen lassen werden. Ihre Freude, Weber zu singen, übertrug sich sehr schnell auch auf das Publikum.

Das 2. Konzert, welches im September wiederum in der Residenz Wilhelmshöhe *Weber und seinen Weggefährten* gewidmet war, wurde durch das Duo Sarasate (Violoncello und Klavier) gestaltet.

Die drei Konzerte im Monat Oktober führten am 10. Oktober mit Wagners Salon-Ensemble und der *Tanzmusik der Weber-Zeit* zuerst einmal an den Ukleisee.

Das besondere Konzert der 9. Eutiner *Weber-Tage* fand jedoch jenseits der Ortsgrenzen statt, nämlich im Haus des Kurgastes in Malente. Die Kooperation zwischen den benachbarten Kommunen hatte sich ergeben im Namen Webers. Der Kulturkreis Malente hatte das Philharmonische Kammerorchester Dresden unter der Leitung von Wolfgang Hentrich unter dem Motto *Carl Maria von Weber und Dresden* eingeladen. Romantische Streicherserenaden erklangen, erstklassig musiziert, und es wurde viel über Weber gesprochen.

Mit dem 5. Konzert der Saison verbunden war eine Begegnung zwischen der bayerischen Kreisstadt Marktoberdorf und Eutin auf Grund einer Einladung des Eutiner Bürgermeisters. Die beiden Städte wollen einen Kulturaustausch im Gedenken an Carl Maria von Weber beginnen. In Eutin kennt man den Namen der Stadt Marktoberdorf schon seit der Ausstellung im Jahre 1999 in der Kreisbibliothek zu Genovefa Brenner, der 2. Frau Franz Anton von Webers, die aus Marktoberdorf stammte und 1786 in Eutin den nachmals berühmten Sohn Carl Maria zur Welt brachte. Marktoberdorf ist in Sachen Kultur ein interessanter Partner mit guten Voraussetzungen für viel-

seitige Kontakte. Die Mitglieder der Weber-Gesellschaft hatten 1998 anlässlich der Mitgliederversammlung Gelegenheit, etwas davon zu erfahren. Die Delegationsmitglieder – geführt von ihrem Bürgermeister – waren (nach einer lieben Begrüßung am 28. Oktober) zugleich Gäste der Residenz Wilhelmshöhe, der Stadt Eutin und des Witwenpalais'. Eine umfängliche gegenseitige Information war für die nächsten Tage vorgesehen.

Nach einem Empfang im Rathaus am Vormittag des 29. Oktober begann die laufende Informationstour für die Gäste mit einem „Pilgern“ zu den zahlreichen kulturellen Denkmälern der Stadt. Man wurde danach in der Opernscheune begrüßt, stärkte sich im Brauhaus, besichtigte das Schloß in einer interessanten Führung. Danach lernte man mit dem Jagdschloßchen am Ukleisee eine weitere Konzertstätte Eutins kennen, erholte sich kaffeetrinkend in der näheren holsteinischen Umgebung Eutins und bereitete sich auf das abendliche Konzert in der Residenz Wilhelmshöhe, auf Webers *Freischütz* – *große Oper ganz klein* vor. Das aus Berlin angereiste Duo Götz Bernau (Violine) und Eckehard Scholl (Klavier) ging den bekannten Melodien der Weberschen Oper in Arrangements zahlreicher Komponisten des 19. Jahrhunderts im Ablauf des Librettos der ganzen Oper nach. Nicht nur wunderbar gespielt, sondern ebenso amüsant moderiert, ausgesucht aus dem reichen Fundus der Weber-Bearbeitungen der Staatsbibliothek zu Berlin. Ein begeistertes Gespräch in der Pause und beim Empfang nach dem Konzert ergab sogleich eine Einladung des Duos durch den Marktoberdorfer Kulturbeauftragten.

Der Vormittag des 30. Oktober war – zur Erholung – mit dem Besuch der Ostsee gefüllt, um den Workshop im Witwenpalais am Markt bei Dr. Dietrich Fey gut abarbeiten zu können. Thema: *Wie kann Kulturaustausch zustande kommen?* Immer bezogen auf das gemeinsame Band: Carl Maria von Weber. Die Informationen übereinander, moderiert vom Geschäftsführer der Eutin-GmbH Per Köster, wurden bis in die Nacht fortgesetzt und dürften für die *Weber-Tage 2005* schon einige Ergebnisse gebracht haben: Mehr dazu bei den Konzertplänen der 10. *Weber-Tage*.

Am 6. November gab dann das Divertimento Hamburg, eingeladen von der Tourist-Info im Ostholstein-Museum, mit Harmoniemusiken unter dem Titel *Weber und Mozart in Harmonie?* ein reizvolles Konzert für ein Bläser-Septett, welches sich der Harmoniemusik-Bearbeitungen der Werke beider Komponisten annahm. Im 19. Jahrhundert waren diese Arrangements wohl häufiger als die originalen Opern zu hören und man erlebte so, gut kommentiert, noch einmal, wie das Publikum von Salonkonzerten etwa diese Musik kennenlernte.

Kommentar oder Erläuterung ganz eigener Art erwartete am 13. November die Zuhörer, die ins Witwenpalais kamen. *Sauerhof 1823* – gesprochene und gespielte Gedanken zur Begegnung von Carl Maria von Weber mit Ludwig van Beethoven am 5. Oktober 1823 in Baden bei Wien. Das David-Quartett aus Hamburg spielte Ludwig van Beethovens op. 135 und Franz Schuberts op. post. 161 und Dr. Dietrich Fey sprach über Weber, die Begegnung mit Beethoven und die möglichen Wege der Weiterentwicklung der Musik- bzw. Gattungsgeschichte im 19. Jahrhundert. Leider mußte das für den 17. November geplante Konzert *Hommage an Carl Maria von Weber* wegen Erkrankung des Pianisten ausfallen.

Daher konnte sich die Weber-Gesellschaft nicht am Schluß der 9. *Weber-Tage* rückschauend und zusammenfassend bei allen Veranstaltern für das Engagement im Jahre 2004 bedanken. Anerkennung ist aber auch dem Publikum dieser zahlreichen Veranstaltungen zu sagen und im besonderen auch den Einladenden beim Besuch aus Marktoberdorf. Stellvertretend konnte dann erst zum Frühlingsfest in der Residenz Wilhelmshöhe den dort dafür Verantwortung Tragenden mit einer Kopie einer Weber-Büste gedankt werden.

Ja, es gab so viele Konzerte wie noch nie bei den 9. *Weber-Tagen* 2004.

Ute Schwab

Eutin und Weber im Jahre 2005

Wenn am 21. Oktober die 10. Eutiner *Weber-Tage* mit einer *Bläser-Serenade* des Divertimento Hamburg in der Residenz Wilhelmshöhe eröffnet werden, beginnt gleichzeitig das Treffen der Mitglieder der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V. für das Jahr 2005. Die Gesellschaft hatte im Jahre 1991 bereits ihre 1. ordentliche Mitgliederversammlung in Eutin abgehalten. Daß aus dem anfänglich einen Geburtstagskonzert nach 1986 nunmehr gleichsam ein erfolgreicher Zyklus von Weber-Geburtstagsfeiern geworden ist, ist auch der Anlaß, mal wieder an den Geburtsort Webers zurückzukehren.

Aus diesem Anlaß werden auch am Sonnabend, dem 22. Oktober, in Zusammenarbeit mit der Eutiner Landesbibliothek bzw. dem Ostholstein-Museum und der Volkshochschule Eutin für alle Eutiner Bürger drei Vorträge angeboten, die sich mit der Biographie Webers und seinen Aufenthalten hier und im weiteren Norden befassen.

Am 23. Oktober erwartet die Eutiner Öffentlichkeit und auch die Weber-Gesellschaft und natürlich die Verfasser dieses Werkes eine erfreuliche Präsentation eines Notenbandes mit allen im Jahre 2002 zu Webers Geburtstag

von sechs Eutiner Komponisten verfaßten *Geburtstagsständchen* nebst einer *Zugabe*, wozu die Weber-Gesellschaft nach einer Besichtigung des Eutiner Schlosses auch die Presse und die Bürger Eutins in die Schloßkapelle einladen möchte. Dieser Band soll eine Serie von Musiken in und aus Eutin aus historischer Zeit bis zur Gegenwart einleiten, damit auf Eutin aufmerksam machen und gewissermaßen ein Souvenir aus Eutin darstellen.

Am 26. Oktober lädt dann der Kulturbund Eutin zusammen mit der Kreisbibliothek zu einem musikalischen Spaß der Taschenoper Lübeck, zum *Freischütz für Menschen ab 6 Jahren*, nicht nur für Kinder, ein.

Das musica floreat-Ensemble unter der Leitung von Martin Karl-Wagner bietet am 1. November im Ostholstein-Museum sein Programm unter dem Titel *Musizieren könnte so schön sein – oder Beschwerdebriefe und Musik* über Probleme der zeitgenössischen Künstler untereinander mit Musik von Weber, Mozart, Schubert und anderen.

Im Herzoglichen Palais unternimmt es Dr. Dietrich Fey am 12. November, sich mit *Der Lindenbaum – eine Reise zu sich selbst*, Wilhelm Müllers Text in der Vertonung durch Franz Schubert und andere, auch im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Liedkomposition und die Erhaltung der Werte- und Gedankenwelt vom Anfang des 19. Jahrhunderts auseinanderzusetzen.

Dieses Konzert ist in Eutin ein erstes Ergebnis der Gespräche mit Marktoberdorf, denn Johann Schendel (Bariton) und Hilko Dumno (Klavier) haben sich, ursprünglich aus Marktoberdorf hervorgegangen, auf dieses gemeinsame Unternehmen eingelassen, in welchem, wohlherläutert, Musik von Weber, Schubert und Offenbach auf Texte von Müller und Heine und für Klavier allein erklingen wird.

Lehrer der Kreismusikschule Ostholstein befassen sich am 16. November in der Residenz Wilhelmshöhe unter dem Motto *Weber und die Gitarre* mit einem der Lieblingsinstrumente des Komponisten.

Und dem Kulturbund Eutin, der Eutin GmbH und der Kreisbibliothek Eutin ist es gelungen, die Uraufführung des im Jahre 2002 in einzelnen Teilen schon zur Aufführung gebrachten Werkes des Eutiner Komponisten Jan Peter Pflug *Carl Maria von Weber: Tonkünstlers Leben: „Fort! Du musst hinaus. Fort ins Weite!“* nunmehr in seiner endgültigen Form zu präsentieren. Sprecher der ausgewählten Texte ist Thorsten Blume. Somit versuchen die Initiatoren der 10. *Weber-Tage*, sich den Bemerkungen in der regionalen Presse zu den vergangenen *Weber-Tagen* 2004 zu unterwerfen, ein umfangreiches Programm mit gleich vielen sehr interessanten Angeboten anzubieten, Weber zu Ehren.

Ute Schwab

„... dem Andenken des edlen Meisters geweiht“ – Ein kleines Wunder für Hosterwitz

Im Katalog des Auktionshauses J. A. Stargardt Nr. 680 für die Herbstauktion 23./24. November 2004 in Berlin wurde unter der Nummer 995 das erste Gästebuch der Carl-Maria-von-Weber-Gedenkstätte in Hosterwitz aus dem Jahr 1836 (mit Eintragungen bis 1930) zum Preis von 1.600 € angeboten. Das Buch in braunem Ledereinband mit Goldprägung: „Dem | Andenken | Carl Maria von Weber's“ fand jedoch, obwohl es mit 100 € weniger ausgerufen wurde, keinen Käufer.

Ein Mitglied des Vorstandes unserer Gesellschaft entdeckte in der Pause eine langjährige Freundin und verabredete sich mit ihr zum Auktionsende (am Nachmittag folgte noch die Sektion Geschichte) im Operncafé zu einem Plausch. Beim verabredeten Treffen war die erste Frage, ob eventuell das Gästebuch noch einmal ausgerufen worden sei. Die Gesprächspartnerin, eine gebürtige Dresdnerin, verneinte und fragte interessiert nach dem Gegenstand. Nach kurzen Erläuterungen erklärte sie spontan, das Buch für Hosterwitz kaufen zu wollen, denn dort gehöre es hin. In ein paar Minuten war der Kauf perfekt.

Am 4. Februar 2005 fand die feierliche Übergabe im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz in Anwesenheit des Direktors der Städtischen Sammlungen, Herrn Werner Barlmeyer, und der Leiterin der Gedenkstätte, Frau Adelheid von Lüder-Zschiesche, sowie Vertretern der Presse¹ statt. Die Spenderin betonte dabei, mit ihrem Handeln auch ein kleines Zeichen setzen zu wollen, denn sie vertrete die Ansicht, daß Kunstgegenstände dorthin gehören, wo sie einst waren, und nicht in alle Welt zerstreut werden dürften.

Was hat es nun mit der „Wanderung“ des Gästebuches auf sich? Friedrich Wilhelm Jähns, der Nestor der Weber-Forschung, stiftete es anlässlich seines Besuches in Hosterwitz am 7. August 1836 zusammen mit einer Porträtdruckgrafik Webers. Er war zu der Zeit zum erstenmal mit seiner Frau Ida in Dresden und auch bei Caroline von Weber zu Gast². Seiner Schenkung gab er folgendes Geleitwort:³

¹ Vgl. Katja Solbrig, „Ein Buch der Verehrung“, in: *Sächsische Zeitung* (Dresdner Ausgabe) vom 5. Februar 2005; S. Graf, „Carl-Maria-von-Weber-Museum hat Verlorenes wieder. Gebürtige Dresdnerin brachte altes Gästebuch zurück“, in: *Dresdner Neueste Nachrichten* vom 8. Februar 2005; R. R., „Webers Gästebuch kehrt zurück“, in: *Sächsischer Bote* (Dresden-Ost/Elbhang), 6. Woche 2005 (8. Februar 2005).

„Möge diese kleine Stiftung, dem Andenken des edlen Meisters geweiht, dazu beitragen, das Bild desselben in seiner ganzen Vortrefflichkeit als Mensch wie als Künstler dem Besuchenden zu vergegenwärtigen, hier, wo er die größten u. schönsten seiner Werke schuf, wo er am liebsten bei den Seinigen weilte, wohin ihn die heißeste Sehnsucht erfüllte bis zu seinem Dahinscheiden in fernem Land“.

Bei dieser Gabe blieb es nicht; Jähns bereicherte die kleine Sammlung in Abständen immer wieder, so stiftete er am 10. August 1847 ein Skizzenblatt aus dem *Oberon* und einen Brief Webers an Friedrich Kind vom 14. August 1818; gleichzeitig tauschte er das von ihm 11 Jahre zuvor übergebene Weber-Porträt gegen die 1847 erschienene Lithographie von Gustav Heinrich Gottlob Feckert nach Carl Christian Vogel von Vogelstein (1823) mit dem Notenzitat aus dem *Freischütz* „Leise, leise, fromme Weise ...“ aus.

Das kleine Winzerhäuschen in Hosterwitz, das damals noch im Besitz der Familie Felsner war, wurde im Laufe der Zeit mehr und mehr zur „Wallfahrtsstätte“ für Musikfreunde, bis es nach dem zweiten Weltkrieg am 18. September 1948 als „Carl Maria von Weber-Gedächtnisstätte“ feierlich eröffnet und in die Obhut der Gemeinde Hosterwitz übergeben wurde⁴. 1868 hatte Karl August Haase das Anwesen erworben, das seine Nachfahren (Familie Krahmer) bis 1923 bewohnten. Die oben genannten Pretiosen und das Gästebuch blieben nach dem Verkauf 1923 in der Familie des letzten Besitzers, bis sie von den Nachkommen 1993 der Sächsischen Landesbibliothek als Depositum übergeben wurden⁵. Leider wurde nach erfolglosen Verkaufsverhandlungen dieses Depositum im Jahr 2004 gekündigt; danach tauchten die Dokumente im Katalog der Stargardt-Auktion auf. Das *Oberon*-Skizzenblatt wechselte unter Katalogpreis für 15.000 € den Besitzer, der Kind-Brief blieb unverkauft.

Es ist also ein glücklicher Zufall, daß zumindest das Gästebuch nach Hosterwitz zurückgebracht werden konnte. Wir finden darin zahlreiche Eintra-

² Vgl. Eveline Bartlitz, „Weber lebenslänglich: Friedrich Wilhelm Jähns (2. Januar 1809 – 8. August 1888). Versuch eines Porträts“, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 12.

³ Vgl. die Notiz von Jähns in: *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XX], Abt. 10. B, Nr. 21.

⁴ Vgl. Karl Laux, *Eine Ansprache*, in: Günter Hauswald (Hg.), *Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift*, Dresden 1951, S. 219-225.

⁵ Vgl. Karl W. Geck, „Weitere Weberiana als Depositum an SLB“, in: *SLB-Kurier*, 9 (1995), H. 1, S. 5.

gungen des Stifters und seiner Familie und vor allem etliche von Angehörigen der Weber-Familie: die Söhne Max Maria und Alexander (letzterer besuchte das Haus am 30. Juni 1844, vier Monate vor seinem Tod), die Ehefrau Max Maria von Webers Katharina mit den drei Kindern Marie Caroline, Caroline Maria und Karl, das Ehepaar Marie und Ernst von Wildenbruch (1886) sowie zwei Nachfahren aus der von Witzlebenschen Linie: Maximiliane und Erika von Witzleben (1923). Neben Freunden und Vertrauten der Familie von Weber – dem Musiklehrer der Weber-Söhne Wilhelm Brauer (1836), dem Nachlaßverwalter, *Pintos*-Librettisten und *Oberon*-Übersetzer Karl Winkler (1848) sowie dem Arzt und Maler Carl Gustav Carus (1850) – finden sich unter den Besuchern berühmte Dirigenten (Ferdinand Hiller 1845, Heinrich Dorn 1854, Ernst Busch 1922), Sänger (Charlotte Veltheim 1836, Henriette Kriete, geb. Wüst, 1850) und Personen, die sich um die Weber-Forschung oder die Publikation der Kompositionen Webers verdient gemacht haben (Adolph Kohut 1885, Willibald Kaehler 1907, Georg Kaiser 1908, Ernst Rudorff 1910). Anlässlich der feierlichen Enthüllung der von Jähns gestifteten Gedenktafel am Weber-Haus am 39. Todestag des Komponisten, dem 6. Juni 1865, trugen sich zahlreiche weitere illustre Gäste in das Buch ein: neben Max Maria von Weber u. a. Julius Rietz, Moritz Fürstenau, Friedrich Wieck und Georg Wilhelm Teschner. Diesem Anlaß widmete Max Jähns, der ältere Sohn des Weber-Forschers, ein Gedicht, der jüngere Sohn Reinhart hatte die Tafel entworfen. Materialien zu dieser Feierlichkeit einschließlich Presse-Echo sind ebenfalls dem Gästebuch beigelegt⁶.

Interessenten, die diese Quelle gerne selbst in Augenschein nehmen wollen, müssen sich noch etwas gedulden – erst im Rahmen der Neugestaltung der Hosterwitzer Weber-Präsentation (Neueröffnung für 2006 geplant) wird auch das Gästebuch einen Platz in der ständigen Ausstellung finden. Die Weber-Gesellschaft, die letztlich den Anstoß für diese „Heimführung“ gab, möchte aber schon jetzt der Spenderin – einem Mitglied unserer Gesellschaft – sehr herzlich für ihr spontanes Engagement zugunsten des Hosterwitzer Weber-Museums danken.

EB

⁶ Zu den Eintragungen ins Gästebuch vgl. auch Max Lehrs, „Das Weberhaus in Hosterwitz“, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 36, H. 9 (Mai 1922), S. 276 sowie A. Richard Schumann, „Musikhistorische Gebäude. Carl Maria v. Webers Erholungs- und Arbeitsstätte in Hosterwitz bei Dresden“, in: *Neue Musikzeitung* (Stuttgart), Jg. 29, Nr. 1 (3. Oktober 1907), S. 16.

„Junior-Bibliographie“

Das vorrangige Interesse unserer Gesellschaft gilt selbstverständlich ihrem Namenspatron Carl Maria von Weber, unser Anliegen ist es allerdings auch, die Forschung zu den Familienangehörigen Webers zu befördern (vgl. in Sonderheit die letzten Hefte der *Weberiana*). Angeregt durch die Dissertation über Max Maria von Weber von Hartmut Herbst reizte es uns, die darin enthaltene Werkliste zu ergänzen. Nach diversen Zufallsfunden entschlossen wir uns, die Suche systematisch zu betreiben, und tatsächlich konnte das Œuvre-Verzeichnis des überaus produktiven Autors beträchtlich erweitert werden. So fand sich etwa ein Hinweis auf ein umgearbeitetes Libretto zur Weberschen *Silvana*, das der Sohn des Komponisten anlässlich der Wiederaufführung der Oper 1855 in Dresden verfaßte. In der Zeitschrift *Europa* heißt es dazu:¹

„Der Text der »Silvana« gehört zu den unsinnigen; es schien wünschenswerth, der reizenden Musik bessere Worte und vernünftigeren Inhalt unterzubreiten. Der poetische Sohn des Componisten [...] lieferte diesen bessern Text; gleichwohl ging die Oper in Dresden voriges Jahr mit dem alten Libretto in Scene [...].“

Wie schon bei der Mitgliederversammlung in Ermlitz angedeutet (vgl. S. 166), beabsichtigen wir, in Kürze auf der homepage unserer Gesellschaft eine Bibliographie zu veröffentlichen: Sie verzeichnet alle bislang nachgewiesenen Publikationen des Weber-Sohns sowie ausgewählte Beiträge über ihn und soll möglichst fortlaufend aktualisiert werden.

Der aufmerksame Leser der von Hartmut Herbst herausgegebenen Sammlung *Sturm auf den Schienen* mit Texten Max Maria von Webers (vgl. Rezension S. 139ff.) wird im Bericht über dessen Amerika-Studienreise im Jahr 1880 (S. 241) das Erstaunen und die unverkennbare Freude nachempfunden haben, die den Berichterstatter erfüllte, als er im kanadischen Toronto ganz offensichtlich das erste Presse-Interview seines Lebens gab und es am übernächsten Tag gedruckt in der Zeitung lesen konnte, voller Zufriedenheit, daß der Text mit seinen Antworten auf die Reporter-Fragen übereinstimmte. Diese Passage machte uns neugierig, und so gingen wir auf die Suche nach der Veröffentlichung. Es gab zur fraglichen Zeit in Toronto zwei Zeitungen:

¹ Vgl. „Eine Jugendarbeit Karl Maria v. Webers“, in: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, hg. von F. G. Kühne, 1856, Nr. 31 (2. August), Sp. 924.

The Toronto Telegram und *The Globe Toronto*; durch freundliche Vermittlung von Mrs. Susanne Arnold (McTier/Ontario) und mit Unterstützung der Bibliotheken in Perry Sound sowie von *Interlibrary Loan* in Ottawa gelang es, Kopien des besagten Interviews aus der letztgenannten Zeitung, erschienen am 19. Juli 1880, zu erhalten.

Aus dem Text geht hervor, daß Weber auf dieser Reise sein Hauptaugenmerk auf die Schmalspurbahnen in Amerika richtete. Er wollte die Erfahrungen mit diesen Modellen studieren, um daraus Schlüsse für deren möglichen weiteren Einsatz in Deutschland zu ziehen.

Interessant ist, daß er nicht nur zu technischen Problemen befragt wurde, sondern auch die Emigrantenfrage Gegenstand der Unterhaltung war. Diese Passage entbehrt selbst zum heutigen Tage nicht der Aktualität. Auf die politischen Themen reagierte Weber allerdings sehr zurückhaltend und betonte, daß er als offizieller Vertreter der preußischen Regierung nicht befugt sei, zu dem Anliegen der Reporter Stellung zu nehmen.

Das Interview zeigt wiederum eine neue Facette im Leben des Max Maria von Weber und soll aufgrund des Seltenheitswertes nachfolgend wiedergegeben werden.

EB

„A German Councillor

The Visit of Baron Von Weber, Prussian Minister of Railways

A Brief Conversation on Narrow Gauge Railways, German Emigration, and Socialism.

Baron Von Weber, who occupies a position in the German Government similar to that held by our Minister of Railways, and Mr. Boherstedt², one of the Government engineers, arrived in the city on Friday night on a short visit in connection with an enquiry into the working of narrow gauge railways, which they are now making under direction of the Government of the Fatherland. They were received at the station by Mr. J. A. Simmers, German Consul, who accompanied them to the Queen's Hotel, which will be their headquarters during their brief sojourn here. A GLOBE representative on Friday evening called upon Baron Von

² Gemeint ist der Ingenieur Bohnstedt, der Weber auf der Reise begleitete; vgl. die Erinnerungen von Maria von Wildenbruch, geb. von Weber, in: Hartmut Herbst, „Weber-Spuren in Weimar“, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 31.

Weber as the party were assembled in the gentlemen's parlour after having been for a short drive through some of the principal streets. The Baron, who is apparently about middle age, stoutly built, and unmistakably German in his appearance, received the reporter with the utmost courtesy, and kindly furnished every explanation of the object of his present tour.

Narrow Gauge Railways

The Baron stated that he and Mr. Boherstedt had been commissioned by the Prussian Government to visit America and enquire into the working of the narrow gauge railways here. Several roads of this class are already in operation in Germany, and the Government desires to know what advantages would be likely to attend a considerable extension of such railways with a view to using them as feeders for the trunk lines. An increase of such roads is deemed particularly necessary in the mountainous districts, where engineering difficulties in the way of building railways are so great that the most lavish outlay of money would be necessary to construct lines of the ordinary gauge. The standard gauge is the same as that on this continent, 4 feet 8 ½ inches, and a large number of railways are now running about one half of which are owned by the Government. The Government are not desirous of acquiring more railways unless they may be necessary for military purposes. The military advantages to be gained by any particular step would seem to be regarded as a matter of great, if not paramount importance, judging by the frequency with which the matter was referred to by Baron Von Weber. For instance, in stating the objections which might be urged against the construction of narrow gauge railways, he said that while they were cheap and would no doubt be very useful for traversing a mountainous country, and as feeders to the main line, yet they would be very objectionable from a military point of view, because at the junction with a road of the standard gauge it would be necessary to tranship men, stores, and everything else.

The Baron and Mr. Boherstedt have been in America about two months, during which time they have visited New York, Cincinnati, St. Louis, and other important cities both east and west, and have been as far west as the Rocky Mountains examining a number of the narrow gauge railways there. They have been received with the greatest hospitality at every point, and The Baron expresses himself as much

pleased with a great deal that he has seen. He mentioned that he had had explained to him the Haggas system of water elevating for locomotives, and that he had been so much pleased with it that he had recommended it to his Government as a very useful invention, »especially for military purposes.«

So far, his observation of the working of narrow gauge railways on this continent has impressed him so favourably that he will report in favour of the proposed extension of the system in his own country.

German Emigration.

»Why is it,« asked the reporter, »that the German Government will not permit our immigration agents to carry on an agitation in favour of emigration to Canada.«

»Because,« replied the Baron, »we find that those who emigrate are of a class which it is most desirable to retain in our own country. If you would be content with the paupers and Socialists we would willingly let you have them, but those who have gone out during the present year have taken away with them on an average \$ 100 in your money. You can easily see that that is a very great drain upon the resources of the country.«

»Besides,« said Mr. Simmers, »cases have come under my notice where immigrants from Germany have suffered not a little by coming to this country. The case of one man was particularly hard. He had agreed to work with a man for \$ 8 a month and his board, but up to the end of a year he had received nothing, and was left penniless in a strange country, with the language of which he was unacquainted. Such men are brought out here, but no provision is made by the Government to assist and direct them after they come. The German Government is quite right in wishing to protect its people against immigration agents, when such are likely to be the results of their leaving their own country.«

»But, then there are many Germans who improve their condition very much by coming here.«

»Yes, that is very true.«

»In some of the cities I visited,« said Baron Von Weber, »I found many Germans doing very well, particularly in Chicago, Cincinnati, and Milwaukee.«

»In a discussion in the Emigration Committee of the Dominion Parliament last session,« continued the reporter, »it was stated that

the United States Government had made such arrangements with the steamship lines that the agents for those lines were practically immigration agents of the United States. Is that the case?»

»Not at all,« replied the Baron, »the ticket agents of these lines have the liberty of selling tickets to any who desire to buy, but they must not attempt to induce the people to emigrate.«

»No discrimination is exercised against Canada in this particular, then?«

»No, all countries are on an equal footing.«

»Can you tell why it is so many go to the United States as compared with the number that come to Canada?«

»The name of the United States is well known, it is a republic, and people go there believing that they will have perfect liberty.«

German Socialism

The Baron was unwilling to speak upon the state of political affairs in Germany, and in answer to the question »What is the attitude of the Church party toward the Government?« he said that being a councillor he did not feel at liberty to say anything upon that subject. When asked, however, what was the present position and strength of the Socialist movement, he replied that the Socialists were not nearly so strong as formerly. The return of prosperity consequent upon the business revival in the United States had robbed the agitators of many of their arguments, and their following was rapidly decreasing.

This closed the interview.

On Saturday the visitors took advantage of an invitation extended to them by Mr. Wm. Gooderham to visit the offices and shops of the Toronto and Nipissing Railway. Baron Von Weber made a number of inquiries concerning the working of the road, and expressed pleasure at what he had seen.

Today Baron Von Weber and Mr. Boherstedt leave for Niagara Falls.

Toronto is the first point in Canada that they have visited, but as they do not sail for home until the 11th of August, they will have an opportunity to see something of the country before leaving. On Saturday, at the invitation of Mr. Wm. Gooderham, the party took a trip up the Toronto and Nipissing line. They occupied the directors' car, which had been placed at their disposal for the purpose.“

„... im begeisterten Aufblick, sinnend“

Eine Miszelle zum Schiller-Jahr

Zwei Idole hatte der Berliner Musiker und Nestor der Weber-Forschung Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888): In der Reihenfolge der Bedeutung für sein Leben stand Carl Maria von Weber zweifelsohne an erster Stelle, an zweiter Friedrich Schiller. Über Jähns' Lebensleistung für Weber, seine Kompositionen und seine Sammel-Leidenschaft haben wir in unseren Mitteilungen mehrfach berichtet¹. Angeregt durch das Schiller-Jahr 2005 soll in den nachfolgenden Zeilen ein Bild von seiner Schiller-Verehrung sowie seiner Verbindung zur jüngsten Schiller-Tochter, Emilie Henriette Luise von Gleichen-Rußwurm, skizziert werden.

Emilie von Schiller wurde am 25. Juli 1804 als jüngstes der vier Kinder des Dichters in Jena geboren und war schon mit knapp zehn Monaten eine Halbwaise. Die Sommer verbrachte Schillers Witwe häufig bei der „chère mère“, der alten Oberhofmeisterin von Lengefeld in Rudolstadt, wo sich eine Kinderfreundschaft zwischen Emilie und ihrem späteren Gatten Adelbert von Gleichen-Rußwurm, Schillers Patenkind, entspann. Die Kinder wurden nach dem frühen Tod des Vaters von der Mutter ganz im Geiste Schillers erzogen. Nach dem Tode der Mutter 1826 nahm Emilie das Angebot ihrer Tante Caroline von Wolzogen dankbar an, bei ihr in Jena Aufenthalt zu nehmen. Von dort aus besuchte man Goethe und nahm wiederholt an musikalischen Soireen im Haus am Frauenplan teil. Auch der Jugendgespieler Adelbert kam wieder in Emilies Gesichtskreis. Im Winter 1827/28 kam sie auf Einladung von Amalie von Helvig, der Nichte Charlotte von Steins, in deren Haus nach Berlin. Auf einem Ball im Hause Alexander von Humboldts hielt der Freiherr Heinrich Adelbert von Gleichen-Rußwurm um ihre Hand an. Sie gab ihm nach kurzer Bedenkzeit das Jawort und am 29. Juli 1828 fand die Vermählung statt.

Nach wenigen Reisetagen traf das Paar im Schloß Greifenstein ob Bonnland ein, wo die Schiller-Tochter bis zu ihrem Lebensende Wohnsitz behielt. Das Schloß wurde bald Treffpunkt der Schiller-Freunde. Emilie sammelte sorgfältig Aufzeichnungen über ihren Vater und korrespondierte mit bedeutenden Persönlichkeiten ihrer Zeit. Ihr sind eine Reihe von Veröffentli-

¹ Vgl. u. a. *Weberiana* 7 (1998), S. 4-43 und *Weberiana* 8 (1999), S. 48-85.

chungen über den Dichter zu verdanken². Das Ehepaar hatte einen Sohn, Heinrich Ludwig (1836-1901), er war Maler. Sechs Wochen nach der Geburt seines ersten Kindes starb seine Frau, Freiin von Thienen-Adlerflycht, so daß die Großmutter sich bis zu ihrem Tod am 24. November 1872 der Erziehung des Enkels widmen mußte³.

Bereits am 29. Oktober 1859 erschien in der Nr. 302 der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* am Ende der Seite 4932 folgender Aufruf:⁴

„Bitte. Es würde mir von unendlichem Werth seyn, aus allen Städten wo der hundertjährige Geburtstag meines theuern Vaters gefeiert wird, die gedruckten Programme, Festgedichte, Reden zu besitzen, und ich stelle die ergebenste Bitte an alle Schiller-Comités mir dieselben gütigst zu übersenden, um sie als ein theures Andenken für die Familie aufzubewahren. [...]

Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, geborne von Schiller.“

Jähns dürfte diese Bitte vermutlich im November durch die Wiedergabe in der Vossischen Zeitung⁵ zur Kenntniss gekommen sein; auf sie bezieht sich sein erster Brief an die Schiller-Tochter: Am 16. Dezember 1859 schrieb er ihr in schönster Handschrift und legte dem Brief ein Huldigungsgedicht seines Sohnes Max an Schiller bei⁶. Er bekennt in seinem Schreiben, daß er

² *Schiller und Lotte 1788. 1789* [Briefwechsel], Stuttgart u. Augsburg 1856; *Karl Augusts erstes Anknüpfen*, Stuttgart 1857; mit Alfred von Wolzogen, *Schillers Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen*, Stuttgart 1859; *Charlotte von Schiller und ihre Freunde*, Bd. 1-3, Stuttgart 1860-1865; Katalog zur Schillerfeier 1859, Stuttgart 1863 (vgl. Anm. 6); *Schillers Calender vom 18. Juli 1795 bis 1805*, Stuttgart 1865; *Schillers dramatische Entwürfe*, Stuttgart 1867.

³ Vgl. Alexander von Gleichen-Rußwurm, „Gleichen-Rußwurm, Emilie, Freifrau von, geb. von Schiller 1804-1872“, in: *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte*, R. 7: *Lebensläufe aus Franken*, Bd. 1, München u. Leipzig 1919, S. 119-124 sowie (zur Schwiegertochter) Brief von Emilie von Gleichen-Rußwurm an F. W. Jähns vom 17. Dezember 1869, Marbach, Schiller-Nationalmuseum / Deutsches Literaturarchiv, Inv. Nr. 28897.

⁴ Die auf diesen Aufruf hin eingesendeten Veröffentlichungen bildeten mit Originalmanuskripten ihres Vaters den Grundstock für das Schiller-Archiv, das heute im Schiller-Nationalmuseum in Marbach verwahrt wird.

⁵ *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 256 (2. November 1859), S. 3 „Schiller's Tochter, Emilie Freifrau von Gleichen-Rußwurm, geborene von Schiller auf Greifenstein ob Bonndorf in Unterfranken (Königreich Bayern) veröffentlicht folgende Bitte in der *A[ugsburger] A[llgemeinen] Z[eitung]*:“ [es folgt Aufruf].

⁶ In der nach Absende-Orten geordneten Publikation von Emilie von Gleichen-Rußwurm: *Schillerfeier 1859. Verzeichniß der zum hundertjährigen Geburtstage Schillers seiner Tochter*

es ohne die öffentliche Aufforderung nicht gewagt hätte, an sie zu schreiben, obwohl dies seit langem sein Herzenswunsch war. Ferner berichtet er von seiner Schiller betreffenden Autographensammlung und betont, daß er von ihr nur ein kurzes Briefchen mit zwei Zeilen besitze; er erwähnt auch, daß er seine Schiller-Autographie in der Berliner Schiller-Ausstellung im November d. J. zeigen konnte, deren Katalog gewiß in ihren Händen sei⁷. Jähns schließt emphatisch:⁸

„Außerdem habe ich das Glück gehabt, mich am 10. November bei der wahrhaft großartigen Festfeier im Königlichen Opernhause hier mit meinem Gesang-Verein betheiligen zu können, worüber der beigehende Theaterzettel spricht, welchen ganz gehorsamst zu überreichen ich mich beehre.

Möchte schließlich aus diesen Zeilen denn das Eine nur hervorleuchten, wie auch ich, ein Ihnen gewiß ganz Unbekannter, mich tiefdurchdrungen und beglückt fühle von der Hoheit und den Schöpfungen des Mannes, den Sie das unaussprechliche Glück haben – Ihren Vater zu nennen.

Möchten Sie zugleich darum einen freundlichen Blick auf den Namen dessen werfen, der auch in innigster Verehrung gegen Sie selbst sich nennt

Euer Hochwohlgeboren | tief verbundenen | F. W. Jähns“

Man kann aus dem Brief den unausgesprochenen Wunsch ablesen, daß Jähns sich eine Antwort von der verehrten Dame erhoffte; er sollte nicht enttäuscht werden. Am 26. Dezember schrieb sie ihm und dankte für das Schiller-Gedicht seines Sohnes: Auftakt zu einer regen Korrespondenz, die bis ins Todesjahr der Schiller-Tochter andauerte⁹.

ingesandten Festgaben, Stuttgart: Cotta, 1863 ist unter Berlin als Nr. 25 auf S. 5 aufgeführt: „Brief und Gedicht von Max Jähns“. Die Autorin hat also den Brief von Friedrich Wilhelm Jähns fälschlicherweise seinem Sohn Max zugeordnet. Ein Exemplar des 1859 bei A. Duncker in Berlin gedruckten Gedichts findet sich in D-B, Yo 9240/1-3.

⁷ Zur Ausstellung aus Anlaß des 100. Geburtstags Schillers (10. November 1859) vgl. Dagmar Beck, „O schönes, schönes Autograph ... Friedrich Wilhelm Jähns als Autographensammler. Eine Skizze“, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 81. Katalog: *Verzeichniß der zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Schiller's im Saale der Königlichen Akademie vom 12.– 22. November 1859 aufgestellten Bildnisse, Handschriften, Drucke, Musikalien und Erinnerungen*, Berlin [1859].

⁸ Weimar, Goethe- Schiller-Archiv, GSA 83/835,2.

⁹ In Marbach (Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv), sind insgesamt 41 Briefe von Emilie von Gleichen-Rußwurm an Friedrich Wilhelm Jähns aus den Jahren 1859 bis

Zunächst wurden etwa alle zwei Monate Briefe gewechselt, in den beiden Folgejahren intensivierte sich die Korrespondenz, und ebte dann allmählich ab, bedingt vor allem durch die schriftstellerischen Tätigkeiten der beiden Briefpartner und schließlich durch ein sich stetig verschlechterndes Augenleiden von Frau von Gleichen-Rußwurm. Jähns schickte ihr diverse Publikationen und Gedichte seines Sohnes und Abschriften seiner Schiller-Dokumente, auch sie bedachte ihn mit Schiller-Literatur und wies ihn auf Brief-Autographe hin. Schon 1860 erhielt Jähns eine Einladung zu dem Ehepaar, die aber erst im Sommer 1861 realisiert werden konnte¹⁰. Jähns sang ihr bei dieser Gelegenheit eigene Kompositionen vor, die ihr so gut gefielen, daß sie Abschriften davon erbat und ihm sogar eigene Texte zur Komposition gab. Sie nahm reges Interesse an seinen Weber- Forschungen; kurzum die Korrespondenz war eine für beide Seiten fruchtbringende.

Ein Gegenstand des Briefwechsels blieb über längere Zeit der Fortgang des für Berlin geplanten Schiller-Denkmal, dessen Grundstein vor dem Schauspielhaus schon am 10. November 1859 gelegt worden war¹¹, dessen Fertig-

1872 (der letzte vom 11. Mai 1872), drei Briefe von ihr an Ida Jähns von 1861/1862, ferner ein Briefentwurf sowie ein Telegrammentwurf von Jähns an Emilie aus den Jahren 1859 bzw. 1871 erhalten. Im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv werden fünf Briefe von Jähns an Emilie aus den Jahren 1859, 1869-1871 und einer von ihr an ihn von 1861 aufbewahrt. Für die inhaltliche Erschließung der in Marbach liegenden Briefe danke ich Herrn Dr. Joachim Veit, Detmold, herzlich.

¹⁰ Noch im April 1877 erinnert Jähns sich in einem Brief an Robert Musil in Röhrsdorf dieses Ereignisses. Er kündigt dem Freund an, daß er ihm das Märchenepos *Reinhart* seines Sohnes Max zusenden wird, das bereits im Sommer 1859 erschienen war und von dem er annimmt, daß es ihn fesseln werde. Jähns habe das Werk in seinem zweiten Brief Emilie geschickt und es hätte sie entzückt. Jähns fährt fort: „Es ist diese Bemerkung keine bloße Vater-Eitelkeit, zum Beweise dessen die Mittheilung, daß »*Reinhart*« mir eine der schönsten Verbindungen vermittelt hat, die mir im Laufe meines Lebens geworden sind: eine reiche herrliche Correspondenz mit *Schiller's* jüngster, unlängst freilich nun auch verstorbener *Tochter Emilie v. Gleichen-Rußwurm*; ich besitze über 50 Briefe von ihr an mich. Im Sommer 61 wohnte ich 5 Tage bei dem lebenswürdigen Ehepaare *Gleichen* auf ihrem Schlosse *Greiffenstein ob Bonmland* in der Gegend von *Würzburg*. Das sind unvergeßliche Erinnerungen!“; *D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 951; J 28, Bl. 4r.*

¹¹ Ursprünglich sollte dieses Denkmal von Goethe- und Lessing-Statuen flankiert werden, die schließlich jedoch im Tiergarten aufgestellt wurden: das Goethe-Standbild in Marmor von Fritz Schaper (1841-1919), das am 2. Juni 1880 der Öffentlichkeit übergeben wurde, sowie das Denkmal für Gotthold Ephraim Lessing, ebenfalls in Marmor, von Otto Lessing (1846-1912), einem Großneffen des Dichters, enthüllt am 14. Oktober 1890.

stellung sich jedoch über Jahre hinzog. Die Gründe für die Verzögerung waren vielfältiger Art. Der Wettbewerb zur Gestaltung eines Bronze-Denkmal wurde vom Berliner Magistrat erst am Schiller-Geburtstag 1861 ausgeschrieben; einzige Vorgabe: Es sollte ein Standbild werden. Von 25 Künstlern wurden dazu 27 Modelle eingereicht, die im Sommer 1862 im Konzertsaal des Schauspielhauses ausgestellt wurden¹². Von diesen Modellen kamen zwei in die engere Wahl: dasjenige von dem Berliner (damals in Weimar tätigen) Bildhauer Reinhold Begas (1831-1911) „Schiller im begeisterten Aufblick, sinnend“ sowie das von dem in Berlin lebenden Königsberger Rudolf Siemering (1835-1905). Erst Anfang 1864 fiel die Entscheidung für Begas, den Hauptvertreter der neobarocken Plastik, der Berlin später noch durch viele Denkmäler bereicherte und zum favorisierten Bildhauer des Kaisers Wilhelm II. wurde. Entgegen der ursprünglichen Ausschreibung wurde die Ausführung des Standbildes in Marmor beschlossen. Begas benötigte laut Inschrift („Dem Dichterfürsten die Stadt Berlin MDCCCLXIX“) fünf Jahre für die Fertigstellung¹³, nachdem er – u. a. auf Wunsch von Emilie von Gleichen-Rußwurm¹⁴ – das Modell mehrfach überarbeitet hatte.

Ein zusätzlicher Verzögerungs-Grund lag in dem Wunsch des Königs (und späteren Kaisers) Wilhelm I., zunächst ein Denkmal für Friedrich Wilhelm III. zu errichten. Jähns hatte seiner Briefpartnerin getreulich von diesen Schwierigkeiten berichtet und sie zeigte vollstes Verständnis¹⁵. Nach der Grundsteinlegung für ein Reiterstandbild Friedrich Wilhelms III. von Albert Wolff im Lustgarten (1863) dauerte es acht Jahre bis zu dessen Enthüllung (16. Juni 1871); die ursprünglich vorgesehene Präsentation zum 100. Geburtstag des Königs am 3. August 1870 war durch den Krieg vereitelt worden. Am

¹² Vgl. *Die Modelle zum Schiller-Denkmal in Berlin. Ausgestellt im Concert-Saale des Königl. Schauspielhauses im Juli und August 1862*, Berlin: Julius Sittenfeld 1862.

¹³ Vgl. Helmut Caspar, *Marmor, Stein und Bronze. Berliner Denkmalsgeschichten*, Berlin 2003, S. 128.

¹⁴ Sie konnte bei einem Atelierbesuch bei Begas in Weimar Einfluß auf die Gestaltung nehmen, wie man ihrem Brief an Jähns vom 17. Dezember 1869 (wie Anm. 3) entnehmen kann: „Ich war gerade in Weimar als *Begas* das Model vollendet, u. der Großherzog schickte mich in des Künstlers Atelier, als auch eben dieser im Begriff war nach Italien abzureisen. Manche Veränderungen erschienen damals nothwendig u. der Künstler ist auch darauf eingegangen zu seinem größten Ruhme.“

¹⁵ Am 9. Mai 1870 schrieb sie an Jähns: „Ich finde es ganz begreiflich, daß Ihr König seinem Vater vor den Dichter das Standbild setzen will.“; Marbach, Schiller-Nationalmuseum / Deutsches Literaturarchiv, Inv. Nr. 28898.

10. November 1871, zu Schillers 112. Geburtstag, war es dann schließlich soweit: Der feierlichen Einweihung des Schiller-Denkmal, dessen Kosten sich auf insgesamt 105.000 Mark beliefen, wohnte neben Schillers Enkel Ludwig von Gleichen-Rußwurm auch Jähns bei. Da die Schiller-Tochter aus gesundheitlichen Gründen (Augenleiden) nicht an dem Festakt teilnehmen konnte¹⁶, schilderte ihr Jähns das Ereignis in einem ausführlichen, insgesamt 13 Seiten umfassenden Brief (samt Zeichnung vom Festplatz) bis ins Detail:¹⁷

„Eine glänzende Sonne blitzte und strahlte alle Sorge hinweg um eine Trübung der lang ersehnten Stunden; freudig schaute jetzt ihnen das frohe Auge entgegen [...]. Um 10 Uhr stieg ich auf die Tribünen [...]. Wohl 20000 Menschen hatten sich außer den Barren angesammelt auf dem gewaltigen Platz. Einige Minuten nach 11 Uhr fuhr der Kaiser an und begab sich von der Jägerstraße aus in das Königl: Seehandlungsgebäude¹⁸ [...]. Ich stand auf der Tribüne an der französischen Kirche, auf welcher sich die meisten Minister, auch der alte Feldmarschall *Wrangel* befanden. Ich stand grade Ihrem Herrn Sohne gegenüber, der hart neben dem noch verhüllten Denkmale Stellung genommen hatte [...]. [Nach der musikalischen Einleitung] übergab *Reinhold Begas*, der

¹⁶ Jähns hatte unmittelbar nach Vollendung des Denkmals dafür gesorgt, daß Frau von Gleichen-Rußwurm Fotos erhielt, für die sie sich in ihrem Brief an ihn vom 17. Dezember 1869 (wie Anm. 3) bedankte: „Sie haben mich unendlich erfreut, u. bitte sagen Sie auch Herrn Günther, dem liebenswürdigen Photographen, welcher Ihren Wunsch, mir eine so große Freude zu gewähren, mit mir so freundlichen Gesinnungen entgegen kam, und empfangen Sie Beide meinen herzlichsten, innigsten Dank! Ich werde die höchst interessanten Blätter als ein heiliges Andenken aufbewahren, u. dabei der Geber immer dankbar gedenken. Es muß ein erhabenes herrliches Werk sein! Tief empfunden u. herrlich ausgeführt – Und nun auch ihm der schönste Platz Berlin's, wie Sie sagen, bestimmt.“

¹⁷ Weimar, Goethe-Schiller-Archiv, GSA 83/13229.

¹⁸ Die Preußische Seehandlung wurde 1772 von Friedrich II. als „Société de Commerce maritime“ zur Beförderung des Seehandels gegründet. Anfang des 19. Jahrhunderts erfolgte der Einstieg in das Bankgeschäft und die Entwicklung zum staatlichen Bankhaus. 1918 erhielt sie den Namen „Preußische Staatsbank“ (Seehandlung). 1947 erfolgte die Abwicklung und Liquidierung, 1983 dann Gründung der „Stiftung Preußische Seehandlung“, die Stipendien auf kulturellem Gebiet vergibt. Bei der Veranstaltung am 10. November 1859 war das Gebäude Markgrafen- Ecke Jägerstraße mit dem Haupteingang Jägerstraße noch zweigeschossig, es war ursprünglich nach 1735 als Domestikenhaus erbaut und von der Seehandlung 1787 erworben worden. Der Kaiser und sein Gefolge beobachteten das Geschehen von den Erdgeschoß-Fenstern in der Markgrafenstraße.

Schöpfer des Denkmals, dasselbe der Stadt Berlin, wonach einer ihrer Vertreter die Geschichte der Herstellung desselben verlas. Nunmehr gab der Ober-Bürgermeister Geh: Ober-Reg. Rath Seydel das Zeichen zur Enthüllung. Ihr Herr Sohn vermittelte dieselbe; alle Augen der ungeheuren Versammlung waren auf ihn gerichtet. – Während dreier markerschütternder Trompeten- und Posaunen-Fanfaren senkte sich langsam die von vier hohen mit Eichenlaub geschmückten Fahnenstangen bisher gehaltene Hülle – und in dem lichtesten Sonnenglanze strahlte nun das herrliche Bildwerk in reinsten Weiße auf. Alle Häupter wurden baar, den theuren geliebten Dichter begrüßte nun ein langes, von tiefster Rührung begleitetes, lautloses Hüte- und Tücher-Schwenken, und nun fiel Reichardt's Lied an die Freude brausend ein, gesungen von 13, etwa 800 Männerstimmen zählenden Gesang-Vereinen.“

Die Chöre wurden von Wilhelm Taubert geleitet; es folgte eine Festrede des Oberbürgermeisters, natürlich ein dreifaches Hoch auf den Kaiser; den Beschluß machte Giacomo Meyerbeers Schiller-Marsch. Studenten umschritten dreimal mit Fahnen in den Händen das Denkmal; danach zerstreute sich die Festversammlung. Jähns' Bericht läßt die Hochstimmung des Schreibers erkennen und spiegelt sowohl seine grenzenlose Verehrung für Schiller wider als auch seine Dankbarkeit, daß er Zeuge dieses Ereignisses werden durfte.

Der Sockel des Schiller-Standbilds ist umgeben von vier auf einem Brunnenrand sitzenden allegorischen Figuren: die Lyrik mit dem Attribut der Harfe, das Drama mit einer Maske zu ihrer Linken¹⁹, die Geschichte mit Tafeln, auf denen sie bedeutende Persönlichkeiten notiert, und die Philosophie mit einer Rolle in der Hand, auf der in griechischer Sprache zu lesen ist: *Erkenne dich selbst*. Auf der Nord- und Südseite sind am Sockel Flachreliefs angebracht. Der Kopf des Dichters trägt einen Lorbeerkranz, seine linke Hand hält eine Schriftrolle, die rechte rafft das wallende Gewand, was die Berliner einmal mehr zu Spott anregte: „Herjott, mir rutscht doch ejal weg der Palletot“.

1935 wurde der Gendarmenmarkt umgestaltet, Schiller mußte weichen und wurde in die Friedenauer Bildgießerei Noack verbracht, wo man einen Bronzeabguß anfertigte, der 1941 im Weddinger Schillerpark Aufstellung fand. Das Original überstand den Krieg unbeschadet bei Noack. Am

¹⁹ Das ehemals vorhandene zweite Attribut, ein Dolch in der rechten Hand, fehlt heute.

147. Todestag Schillers, dem 9. Mai 1952, wurde das Original im Charlottenburger Lietzenseepark aufgestellt.

Nach der Einweihung des wiederaufgebauten Schauspielhauses 1985 lag es nahe, auch das Schiller-Denkmal wieder auf dem Gendarmenmarkt aufzustellen. Zwischen dem damaligen Westberliner Regierenden Bürgermeister Eberhard Diepgen und dem Staatsratsvorsitzenden der DDR, Erich Honecker, wurde vereinbart, das Denkmal im Austausch gegen andere Kulturgüter an seinen angestammten Platz zurückzuführen²⁰. Nach der nötigen Neuanfertigung des Sockels und der Restaurierung der Figuren²¹ erfolgte die Wiederaufstellung erst am Sonntag, dem 11. Dezember 1988 ohne Festlichkeit²². – Auch Denkmale haben ihr Schicksal!

Eveline Bartlitz

²⁰ Vgl. Ekkehard Schwerk, „Der bewegte Schiller“, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 17864 (25. August 2002).

²¹ Die Sockelfiguren waren im Tierpark Friedrichsfelde eingelagert worden und mußten restauriert werden, der Sockel selbst war verschwunden und mußte nach Fotovorlagen und der Bronze-Kopie im Schillerpark ergänzt werden; vgl. Caspar (wie Anm. 13), S. 131.

²² Vgl. *Junge Welt* vom 12. Dezember 1988.

Veröffentlichungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft und sonstige Veröffentlichungen zu Carl Maria von Weber, die für Mitglieder zu einem Sonderpreis erworben werden können (Auswahl)

Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996. Katalog mit einem einführenden Vortrag über ‚Carl Maria von Weber und Darmstadt‘, hrsg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim Veit und Frank Ziegler. Tutzing: Schneider, 1997.

für Mitglieder beim Verlag direkt zu erwerben zum Sonderpreis von € 25,- oder auf Nachfrage bei der Geschäftsstelle.

Frank Heidlberger (Hrsg.), *Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts.* Bericht des Symposiums der Internationalen Carl Maria von Weber-Gesellschaft, Weimar, 21. Oktober 2000. Tutzing: Schneider, 2001.

für Mitglieder bei der Geschäftsstelle zum Preis von € 35,10 zu erwerben

Carl Maria von Weber, „... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe, ist mir nicht wohl“. Katalog zur Ausstellung in der Staatsbibliothek zu Berlin anlässlich des 175. Todestages von Carl Maria von Weber. Wiesbaden: Reichert, 2001.

für Mitglieder weiterhin zum „Ausstellungspreis“ von € 17,90 zu erwerben

Tonträger

Abu Hassan

Singspiel in einem Akt nach einem Märchen aus Tausend und Einer Nacht. Ersteinspielung nach der Gesamtausgabe (Dokumentation des Detmolder MeisterWerk-Kurses vom 15.-21. Oktober 2001) plus 3 Früh- bzw. Alternativfassungen.

Gesamtspielzeit: 76‘49

für Mitglieder bei der Geschäftsstelle zum Preis von € 10,-- zu erwerben

Mein vielgeliebter Muks. Briefe von C. M. v. Weber an seine Braut Caroline Brandt. Es liest Josephine Hoppe; Dirk Ebersbach, Klavier.

Gesamtspielzeit: 73‘34

für Mitglieder bei der Geschäftsstelle zum Preis von € 10,– zu erwerben

Ideale Geschenke für alle Weber-Freunde und die, die es werden wollen. Bitte unterstützen Sie die Arbeit der Gesellschaft durch den Erwerb der Publikationen.