

WEBERIANA

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

Heft 16
(Sommer 2006)



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 3-7952-1211-1

© 2006 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 2006
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

- Eveline Bartlitz: „Quartier in Pillnitz gemiethet“. 5
Eine Chronik des Weber-Museums Dresden-Hosterwitz
aus Anlaß des 600-jährigen Ortsjubiläums von Hosterwitz 2006
- Frank Ziegler: „... der Bühne Vorhang fällt nun zu.“ 29
Franz Anton von Weber und das Eutiner Theater zwischen 1779
und 1785
- Solveig Schreiter: Dornröschen in der falschen Hecke 63
Neues über Webers musikalischen Baedeker

Notizen und Arbeitsberichte

- Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 69
- Johannes Kepper, Carl Maria von Webers *Hymne* »In seiner Ordnung
schafft der Herr«, Aspekte des Werkes und seiner Edition. Magister-
arbeit (Zusammenfassung) 86

Aufführungsberichte

- Freischütz* soweit das Auge reicht. Pressespiegel zu den 89
Weber-Premieren 2005/2006 (Christoph Albrecht)
- Ein kleiner Konzert-Überblick zu Weber (Bernd-Rüdiger Kern) 97
- Wabernde Nebel und marschierende Knochenmänner. 100
Cineastischer *Freischütz* in Meiningen (Werner Häußner)
- Dresden jubiliert. Konzertanter *Oberon* als Auftakt 103
der Hochschul-Festwoche (Frank Ziegler)
- Die Quadratur des Kreises? - Die szenische Neuinterpretation 106
der *Euryanthe* in Dresden (Joachim Veit / Frank Ziegler)
- Weber meets Klemm (Solveig Schreiter) 115
- Spannende Bilder des Un-heimlichen. 117
Jochen Biganzolis *Freischütz*-Interpretation am Detmolder Landes-
theater (Joachim Veit)

Neuerscheinungen	
Gustav Mahler, „ <i>Liebste Just!</i> “ <i>Briefe an die Familie</i> , hg. von Stephen McClatchie, Red. der deutschen Ausgabe Helmut Brenner, Bonn: Weidle Verlag, 2006 (Frank Ziegler)	122
Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick (Frank Ziegler)	130
Mitteilungen aus der Gesellschaft	135
Blickpunkte: Kleinere Berichte	
Die 10. <i>Weber-Tage</i> 2005 in Eutin (Ute Schwab)	149
Vorschau auf die 11. Eutiner <i>Weber-Tage</i> im Jahre 2006 (Ute Schwab)	152
Die Weber-Musiktage in Karlsruhe/Pokój	153
Weber - Mahler - <i>Pintos</i> (Frank Ziegler)	157
Weber-Premieren an deutschsprachigen Bühnen 2006/2007	163
Publikationen der Gesellschaft	164

„Quartier in Pillnitz gemiethet“

Eine Chronik des Weber-Museums Dresden-Hosterwitz
aus Anlaß des 600-jährigen Ortsjubiläums von Hosterwitz 2006¹
zusammengetragen von Eveline Bartlitz, Berlin

Webers Sommerfrische

Die zehn anstrengenden Monate des Jahres 1817, die Weber allein in Dresden verlebte, hatten vermutlich schon den Wunsch in ihm wachsen lassen, ein Refugium für die Sommermonate für sich und seine künftige Frau zu suchen. Es verstand sich von selbst, daß die Wahl auf eine Gegend zwischen Dresden und dem Sommersitz des Hofes in Pillnitz fallen mußte, damit er seinen dienstlichen Verpflichtungen auch im Sommer bequem nachkommen konnte. Weber hatte von manchem Ausflug schon die Landschaft des Elbtales lieb gewonnen, die umliegenden Wälder und Sehenswürdigkeiten erkundet und sich möglicherweise bereits insgeheim entschieden.

Am 22. Mai 1818 findet sich im Tagebuch Webers zwischen den Einkaufs-Notizen: „8 Hemden für Lina“ und: „Lina einen Kamm gekauft“ die Eintragung: „Quartier in Pillnitz gemiethet für *Juny* – *August* für 15 rh [Taler]: darauf gegeben 1. [Taler]“.

Er hatte also die Wahl für das Sommerquartier alleine getroffen, denn erst am 5. Juni heißt es im Tagebuch: „früh um 7 Uhr mit Lina zu Fuß nach Pillnitz gegangen_[1] Quartier besehen“. Dabei handelte es sich um Räume in einem um 1725 erbauten Winzerhäuschen, an der Äpfelallee in Klein-Hosterwitz am Berghang gelegen, dessen damaliger Besitzer der Ottendorfer Gärtner Johann Gottlieb Felsner (auch Felßner) war². Großhosterwitz, der dazugehörige Ort direkt an der Elbe, wies Schule und Kirche auf, 1817 gehörten zum gesamten Dorf 21 Häuser mit 113 Einwohnern³. Der Pfarrer

¹ Zugleich als Abschiedsgeschenk für die ehemalige Museums-Leiterin Adelheid von Lüder-Zschiesche.

² Felsner hatte das Anwesen am 5. November 1816 von Johanne Christiane Herzog, geb. Goldammer, aus Markersbach, erworben; vgl. Emil Wehnert, *Historisches Häuserbuch für den Dresdner Stadtteil Hosterwitz*, Dresden 1953-1955, Grundbuchblatt Nr. 32 (Dresden, Stadt-Archiv, nachfolgend: StA).

³ Vgl. August Schumann, *Vollständiges Staats- Post- und Zeitungs-Lexikon von Sachsen [...]*, Bd. 4, Zwickau 1817, S. 209-211.

der Hosterwitzer Kirche „Maria am Wasser“ hatte seit 1724 auch das Amt des Pillnitzer Schloßpredigers zu versehen⁴.

Der Fußweg von Dresden betrug etwa 2 ½ Stunden, Weber sollte ihn im Laufe der Zeit oft zurücklegen, bevor er später mit seinem eigenen Pferd gespannt fahren konnte⁵. Er scheute den weiten Weg auch nicht nach den abendlichen Operaufführungen. Bisweilen wurde auch ein Schiff genutzt.

Am 13. Juni wurde der Transport organisiert; die Webers mieteten Leierzimmer und waren genötigt, die erforderliche Möblierung und Wirtschaft (einschließlich Klavier) aus der Stadtwohnung mitzunehmen, was recht aufwendig war⁶. Am Abend des 18. Juni traf das Ehepaar in seiner „Sommer-Residenz“ ein, allerdings mußte der junge Ehemann sofort wieder zurück nach Dresden, er beklagte das im Tagebuch: „1^e Nacht ohne Lina. ganz traurig“.

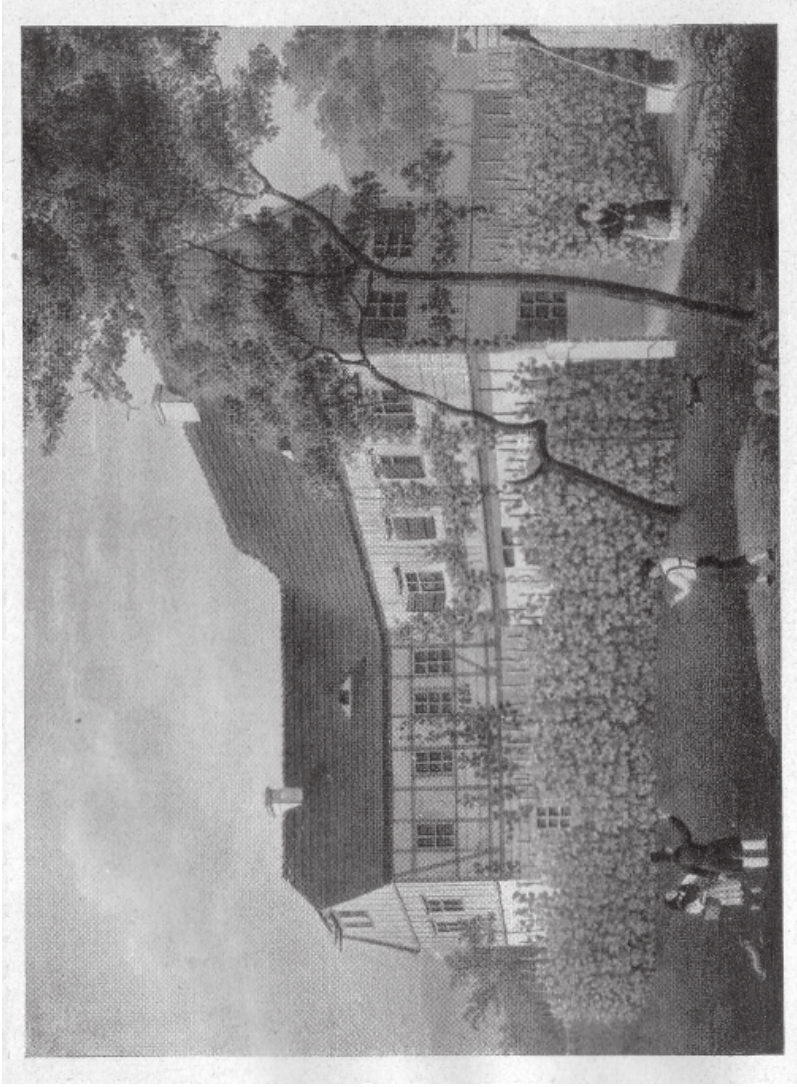
Bald stellte sich Besuch in dem gastfreien Haus ein: Heinrich Baermann und Helene Harlas aus München. Friederike Koch, die Berliner Freundin, kam Anfang Juli und blieb mehrere Wochen⁷. Das junge Ehepaar verlebte zu zweit oder mit seinen Gästen glückliche Tage in der lieblichen Gegend, die auf Ausflügen erkundet wurde. Am 28. August bezogen die Webers wieder ihre Stadtwohnung. Webers Briefe an seine Freunde aus dieser Zeit preisen sein „Ferienglück“, so etwa das Schreiben an Frau von Wiebeking in München vom 26. August 1818, das den Hosterwitz-Aufenthalt mit der Rettung „aus dem Strudel“ der Dresdner Geschäfte „auf eine kleine Zeitinsel“ vergleicht. Die Stille und Beschaulichkeit des Landlebens schuf Freiräume für ungestörtes kompositorisches Schaffen und Kräftesammeln.

⁴ Christian Leberecht Fürchtegott Ramming, *Verzeichnis aller im Königreiche Sachsen befindlichen evangelischen Herren Prediger, Schullehrer, Cantoren, Organisten, Kirchner* [...], Dresden 1818, S. 15.

⁵ Bei Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 165f. lesen wir: „[...] nach seiner Weise rüstig, wandelte Weber sehr häufig unverdrossen die zwei starken Stunden Wegs nach Pillnitz und zurück. [...] Auf diesen Wegen, die er sich »entlang componirte«, quollen ihm reich die Liedermelodien zu, für deren Verwendung der Sommer ihm volle Gelegenheit geben sollte.“

⁶ Genügte in den ersten Jahren noch zwei Wagen, so ist 1824 in Webers Tagebuch von drei Fuhren die Rede (26., 27. und 29. April).

⁷ Weitere illustre Gäste des Sommerhauses in späteren Jahren waren u. a. Friedrich Kind, Heinrich Marschner und Johann Nepomuk Hummel; dagegen fanden die in der Literatur mehrfach mit Hosterwitz in Verbindung gebrachten Besuche von Jean Paul, Gaspard Spontini und Louis Spohr in Dresden statt.



Das Hosterwitzer Weberhaus, Lithographie von F. T. Brauer (1836)

Im folgenden Jahr schloß Weber schon am 25. Februar den Mietvertrag mit Felsner, er zahlte monatlich 7 Taler und ein Aufgeld. Das Ehepaar blieb vom 5. Mai bis 6. September **1819** in Hosterwitz. 1820 bevorzugten sie ein Sommerquartier in größerer Stadtnähe, das sie schließlich im „Coselschen Garten“ in der Nähe zum Theater auf dem Linckeschen Bade in der Neustadt fanden⁸. Die mehrmonatige Konzertreise nach Norddeutschland und Kopenhagen mag eine Ursache gewesen sein, nicht nach Hosterwitz zu ziehen. Vielleicht waren die Webers auch aufgeschreckt durch die beiden Raubmorde vom 29. Dezember 1819 an dem Tischlergesellen Winter und vom 27. März 1820 an dem Maler Gerhard von Kügelgen, die unweit des Weges geschahen, den Weber von Dresden nach Hosterwitz nehmen mußte. Der Mörder namens Backofen, der lediglich bei seiner zweiten Tat eine Uhr und einen Ring erbeutete, konnte festgenommen werden. Er wurde am 12. Juli 1821 hingerichtet⁹.

1821 kam ein Landaufenthalt nicht infrage, weil Weber bereits ab 4. Mai zur Vorbereitung der *Freischütz*-Uraufführung am 18. Juni in Berlin weilte und seine Frau im Anschluß an die Berliner Wochen zur Kur nach Bad Schandau fuhr. Aber **1822** wurde das Hosterwitzer Quartier wieder gebucht und vom 15. Mai bis 28. September bewohnt. Der Aufenthalt war – zumindest für den Komponisten – ein unruhiger, da Weber die Einrichtung und den Bezug der neuen Stadtwohnung in der Galeriestraße Ende September vorbereiten mußte. Caroline sollte ungestört mit dem im April geborenen Max Maria in Hosterwitz bleiben. Im Oktober machte Weber bereits wieder das Sommerquartier für das kommende Jahr fest, so daß die Familie **1823** das Winzerhäuschen vom 10. Mai bis 11. September bezog. Diese Monate waren erfüllt mit Webers Arbeit an seiner neuer Oper *Euryanthe*. Die in der Literatur viel und bisweilen auch falsch zitierte Tagebuch-Notiz: „o *Hosterwitz!* o Ruhe!“ stammt vom 25. Mai jenes Jahres. Dort heißt es im vollen Wortlaut: „d: 25. Sonntag. um 10 Uhr in die Kirche. Frau v: Chezy [...] Mittag da. trotz dem

⁸ Sie wohnten dort vom 13. April bis zum 25. Juli; vgl. auch: Heinz Hoppe, „Carl Maria von Webers Sommerwohnung an der Holzhofgasse in Dresden-Neustadt“, in: *Sächsische Heimatblätter*, Jg. 30, H. 121 (1984), S. 23-26.

⁹ Vgl. David August Taggesell (Hg.), *Tagebuch eines Dresdner Bürgers; oder Niederschreibung der Ereignisse eines jeden Tages [...] vom Jahre 1806 bis 1851 [...]*, Dresden 1854, S. 381f., 393 u. August Schumann, *Erinnerungsblätter für gebildete Leser*, Zwickau, Jg. 1820, Nr. 15 (9. April), S. 236, Nr. 21 (21. Mai), S. 328f., Nr. 42 (15. Oktober), S. 656ff.; 1821, Nr. 8 (18. Februar), S. 122.

11 Seiten instr. und somit den *Ersten Act der Euryanthe* vollendet. *id est* in 12 Tagen instrumentirt. o *Hosterwitz!* o Ruhe! Feuerwerk !!!“ Er schien selbst überrascht, die Komposition des ersten Aktes seiner neuen Oper in so kurzer Zeit abgeschlossen zu haben und schrieb diesen Erfolg besonders den günstigen Hosterwitzer Bedingungen zu.

Zum letzten Mal verbrachte die Familie gemeinsam Frühjahr und Sommer 1824 in dieser Sommerfrische und zwar vom 29. April bis 26. September, allerdings unterbrochen durch Webers Konzertreise nach Quedlinburg (27. Juni bis 5. Juli) und seine Kur in Marienbad (8. Juli bis 14. August).

In vielen Publikationen hält sich hartnäckig die Behauptung, daß in Hosterwitz große Teile des *Freischütz* entstanden seien. Nachweisbar ist das nicht, zumindest hat Weber laut Tagebuch keine Note zu der Oper dort zu Papier gebracht. Möglicherweise hat er Teile davon in Hosterwitz gedanklich konzipiert, angeregt durch die Landschaft, um sie dann später in Dresden auszuarbeiten, bezeugt Weber doch selbst im Brief an seine Frau Caroline vom 16. März 1822, in dem er seiner Vorfriede auf den bevorstehenden Sommer in Hosterwitz Ausdruck verleiht: „In der herrlichen Natur strömt einem alles von selbst zu.“

Aus dem Tagebuch ist auch zu erfahren, welche Kompositionen tatsächlich in Hosterwitz entstanden¹⁰. Waren die Sommer 1822/1823 nahezu ausschließlich der *Euryanthe*-Komposition gewidmet¹¹, schuf Weber 1818/1819 eine Vielzahl von Werken, wobei der Juli 1818 der ertragreichste Monat war, bereits nach 14 Tagen Eingewöhnung hat er sich in die Arbeit gestürzt, nachweisbare Kompositionen sind: eine Einlegearie zu Cherubinis *Lodoiska* JV 239 (3.–7. Juli), das Lied „Rosen im Haare“ JV 238 (5. Juli), der Chor zu Grillparzers *Sappho* JV 240 (9. Juli), die Kantate *Natur und Liebe* JV 241 (4.–16. Juli, 30. Juli) zum Namenstag der Königin am 3. August 1818, mehrere vierhändige Stücke¹², die 4 Solfeggien JV Anh. 67-70 (29./31. Juli) sowie das Lied zum *Abend am Waldbrunnen* JV 243 (30. Juli).

¹⁰ Die Zusammenstellung aller in dieser Zeit komponierten Werke verdanke ich Frank Ziegler.

¹¹ 1822 wurde in Hosterwitz daneben die *Marcia vivace* JV 288 komponiert (29. Juli); außerdem vollendete Weber am 29. Juli seine Klaviersonate e-Moll JV 287 und arbeitete sein Fagott-Konzert JV 127 für den Druck um (abgeschlossen 3. August). Im Folgejahr wurden auch Teile des Klavierauszuges der *Euryanthe* im Sommerquartier fertiggestellt.

¹² *Rondo* JV 254 op. 60/8, 22./24. Juli 1818 – vollendet 3. Juli 1819 ebenfalls in Hosterwitz; *Ongarese* JV 242 op. 60/4, 25.–28. Juli 1818; *Moderato* JV 248 op. 60/1, 25./29. Juli 1818 – vollendet in Dresden; *Adagio* JV 253 op. 60/3, 29. Juli 1818 – vollendet 1. Juli 1819 in Hosterwitz.

Nach fünf Wochen, am 24. Juli 1818, nachdem er schon annähernd die Hälfte der aufgeführten Kompositionen beendet hatte, resümierte Weber in einem Brief an Johann Friedrich Rochlitz in Leipzig: „der HauptGewinn meines Landlebens wird aber doch hoffentlich das Vollenden aller alten rückständigen Werke und Briefe sein, so daß ich als ein neuer Mensch in die Stadt zurückkehre. die mich umgebende Ruhe wirkt unbeschreiblich wohlthätig auf mein Wesen [...]“.

Im August arbeitete er vorwiegend an der *Jubel-Kantate* zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Königs am 20. September 1818. Verpflichtungen, Operaufführungen zu dirigieren, entfielen, da am 1. Mai das Schloß in Pillnitz mit dem Theater im angrenzenden Logenhaus abgebrannt war¹³. Weber kommentierte dieses Ereignis am gleichen Tage in seinem Tagebuch lapidar mit „Pillnitzer Brandt“.

Im folgenden Jahr umfaßte seine kompositorische Arbeit eine längere Zeitspanne, nämlich von Ende Mai bis Ende August, er arbeitete an Klavierauszügen zu *Abu Hassan*, zur *Jubel-Kantate* und -Ouvertüre und zu drei Konzert-Arien (op. 52, 53, 56). Der 1. und 2. Satz des Trios JV 259 entstanden im Laufe des Juli, länger als einen Monat beschäftigte er sich mit der *Polacca brillante* JV 268, während die *Aufforderung zum Tanze* JV 260 (Caroline von Weber gewidmet) innerhalb von sechs Tagen, *Scherzo* und *Allegro* der Klaversonate e-moll JV 287 in nur vier Tagen vollendet wurden¹⁴.

1824 komponierte Weber nach seiner Rückkehr von Marienbad in Hosterwitz lediglich die Romanze „Elle était simple gentilette“ JV 292 (23. August).

Die zunehmenden gesundheitlichen Probleme lähmten seine Schaffenskraft und erforderten einen abermaligen Kuraufenthalt im Sommer 1825,

¹³ Erst 1821 wurde ein neues Theater in der dafür jeweils im Sommerhalbjahr umgerüsteten Orangerie eröffnet, nachdem Pläne für einen eigenständigen Bau nicht realisiert wurden; vgl. Michael Hochmuth, *Die Opernhäuser in den kursächsischen Lust- und Jagdschlössern (Chronik der Dresdner Oper. Sonderdruck Nr. 1)*, Dresden [2006], S. 33. Am 13. August 1821 ist durch Webers Tagebuch eine Aufführung der Oper *Das Geheimnis* von Jean Pierre Solié unter seinem Dirigat in Pillnitz belegt.

¹⁴ Weitere Kompositionen dieses Sommers sind das *Rondo brillante* JV 252, die Lieder bzw. Chöre *Abendsegen* JV 255, *Triolet* JV 256, *Liebesgruß aus der Ferne* JV 257, „Herzchen, mein Schätzchen“ JV 258, *Gute Nacht* JV 261, *Freiheitslied* JV 262, *Ermunterung* JV 263 sowie *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen* JV 267; außerdem wiederum vierhändige Stücke, die nun vollendet wurden (*Adagio* JV 253 sowie *Rondo* JV 254; vgl. Anm. 12) bzw. neu entstanden (*Allegro* JV 264, *Tema variatio* JV 265, *Marcia* JV 266; vermutlich auch *Alla siciliana* JV 236 – bei Jähns falsch datiert).

diesmal in Bad Ems, die Familie nahm wieder ihren Aufenthalt in Cosels Garten (Abwesenheit Webers vom 3. Juli bis 31. August).

Hosterwitz bezog Caroline letztmals mit ihren beiden Söhnen Max Maria (vier Jahre) und Alexander (ein Jahr) am Freitag, dem 5. Mai 1826¹⁵. Sie wollte dort ihren Mann bei seiner Rückkehr aus London empfangen und mit ihm den Rest des Sommers verleben, stattdessen wurde ihr von einer Freundin nach dem 5. Juni die Nachricht von seinem Tod überbracht.

Die Wiederentdeckung

Am Sonntag, dem 30. August 1829, machte sich Friedrich Wilhelm Jähns 20jährig anlässlich seines ersten Dresden-Besuches auf Webers Spuren auf die Suche nach dem Hosterwitzer Winzerhäuschen, noch bevor er der Witwe Webers seine Aufwartung machte. Sein Tagebuch hält den Ausflug wie folgt fest:¹⁶

„Endlich nach Hosterwitz und zwar allein! ¾ 7 dort. Das Weber-Häuschen besucht. Nette Frau, die das Quartier Weber's bewohnte. Sie schenkte mir einen Rosenzweig von einem Rosenstock, den Weber selbst gepflanzt hatte¹⁷. Glas Milch von ihr. Die Zimmer, die Weber bewohnt hatte, einestheils angesehen. Bei der Ankunft in Hosterwitz, zu dem ich von Laubegast überfuhr, die Sonne herrlich hinter einer Wolke am Abendhimmel. »Und ob die Wolke sie verhülle«. Wunderschöner Abend. Schöne Lage des Dörfchens. Um 9 Uhr zu Fuß zurück. Unterwegs hin und zurück viele frohe Menschen. Schöne Gegend. Gedicht an Hosterwitz gemacht, Hexameter. Abend gegessen in einer Dorfschenke.“

¹⁵ „Bin trotz alles Aberglaubens den Freitag Nachmittag heraus gezogen, und habe zum Lohn den schönsten Abend hier gehabt.“ (Caroline von Weber an C. M. von Weber in London, Brief Nr. 21 vom 8. Mai 1826). Auf die Mietzahlung (35 Taler) mußte Felsner in diesem Jahr länger als üblich warten, da Caroline von Weber nach dem Tod ihres Mannes nicht frei über die Finanzen verfügen konnte, sondern alle ausstehenden Zahlungen erst im Zuge der Nachlaß-Regulierung beglichen werden konnten. Der Rechnungsposten taucht im Verlassenschaftsverzeichnis (Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Lit. W. Nr. 124, Bl. 32-61) unter den „Passiva“ auf.

¹⁶ Zitat nach dem inzwischen verschollenen Tagebuch in: Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, Dresden 1906, S. 44.

¹⁷ Den getrockneten Zweig hat Jähns in seiner Sammlung bewahrt, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (im folgenden *D-B*), Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 1, Nr. 2.

Das Gedicht schenkte er am folgenden Tage Caroline von Weber:¹⁸

An das *Weber*-Haus

in *Hosterwitz*

Hab' ich dich endlich erreicht, du stilles Häuschen am Fuße

Grünumkleideter Berge am Rande des mächtigen Elbstroms,

Hab' ich dich endlich erreicht, wo einst der erhabene Meister

Still sich selber nur lebte und sein erhabenstes Werk schuf?

Ja, ich hab' Dich gefunden! Drum sei mir tiefinnig willkommen

Und voll Ehrfurcht grüße mein Geist die heilige Stätte!

An diesem Tag hat Jähns auch eine kleine Federzeichnung von dem Anwesen angefertigt¹⁹.



Das Hosterwitzer Weberhaus, Skizze von F. W. Jähns (1829)

¹⁸ D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 8, Nr. 62.

¹⁹ D-B, Weberiana Cl. VIII, H. 2, Nr. 16.

Es vergingen noch 7 Jahre, bis Jähns mit Einverständnis des alten Wirtes Johann Gottlieb Felsner am 16. Juli ein Bildnis Webers und am 7. August 1836 ein Gästebuch²⁰ auslegte; ein erster bescheidener Schritt zur Dokumentation etwaiger Besucher des Weber-Häuschens, die in den ersten Jahren noch nicht sehr zahlreich erschienen, denn das Auffinden des Grundstücks war vorerst etwas für „Kenner und Liebhaber“. So finden sich in dem Buch in den Folgejahren regelmäßige Eintragungen der Familie Jähns, mal mit Schwiegereltern, mal mit Alexander von Weber (30. Juni 1844 – vier Monate vor dessen Tod), mal mit Freunden. Caroline von Weber hat Hosterwitz offensichtlich – aus verständlichen Gründen – nie wieder betreten, sie verfolgte aber mit Interesse und Dankbarkeit das Engagement von Jähns. Weihnachten 1836 schenkte sie ihm eine kolorierte Lithographie des Hosterwitzer Häuschens nach einer Zeichnung von F. T. Brauer, dem Bruder des Hauslehrers ihrer beiden Kinder, und schrieb dazu:²¹

„Dem Vater Jähns aber schenke ich ein ganzes Haus, und welch ein Haus!! Der Anblick unserer kleinen Hosterwitzer Wohnung, die Eure Liebe uns aufs neue geschmückt, mögen Euch die früheren Bewohner desselben, stets vergegenwärtigen, wie sie mit treuer Freundschaft an Euch hängen, und dankbar erkennen was Eure Kindesliebe für sie thut.“

Zum folgenden Weihnachtsfest 1837 sandte sie Jähns eine Tasse aus Meißner Porzellan mit der Abbildung des Winzerhäuschens, die sich noch um die Jahrhundertwende im Besitz der Familie von Max Jähns befand: „Da werdet Ihr, wenn Jähns des Morgens aus der Tasse sein Kaffee trinkt, zuweilen auch der Frau gedenken, die in diesen Hause so glücklich war – – – aber die Erinnerung an meinen Kummer, an die bittern Thränen die ich darin geweint, bleibe Euch fern“²².

²⁰ Die letzte Eintragung in diesem ersten Gästebuch wurde am 27. April 1930 von Eugenie Taggesell vorgenommen. Weshalb danach keine Eintragungen mehr erfolgten, ist unbekannt. Über das weitere Schicksal des Buches vgl. „... dem Andenken des edlen Meisters geweiht« – Ein kleines Wunder für Hosterwitz“, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 184-186. Ein neues Gästebuch wurde erst am 18. September 1948 mit der Eintragung der Urenkelin Mathilde von Weber begonnen und dann kontinuierlich bis in die Gegenwart fortgeführt.

²¹ Brief Nr. 16 (Empfangsvermerk vom 27. Dezember 1836) von Caroline von Weber an F. W. Jähns (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Mscr. Dresd. App. 2097, 15<3>); vgl. auch: *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 – PK, Wiesbaden 2001, S. 123f.

²² Brief Nr. 30 (Empfangsvermerk vom 25. Dezember 1837) von Caroline von Weber an F. W. Jähns und Familie (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbiblio-

1838 berichtet Jähns seiner in Berlin gebliebenen Frau Ida ausführlich von einem Gespräch mit Felsner über Weber am 7. August:²³

„Im Hosterwitzer Weberhause traf ich den Besitzer, den alten Felsner, der diesmal sehr gesprächig war. Er erzählte folgendes: Den Brunnen zwischen Haus und Laube hat Weber, als er hinzog, machen lassen²⁴, ebenso die Laube selbst, den Pferdestall und den Wagenschuppen. Tagelang saß er schreibend in der Laube, zuweilen bis gegen 11 Uhr abends, und der Blick von dort war ihm so lieb, daß er einen der steinernen Pfeiler wegnehmen und durch eine Eisenstange ersetzen wollte, um noch freier ausschauen zu können. Die Laube war ganz und gar mit Blumen umgeben, und nur wenn Gesellschaft kam und sie sich zu eng erwies, saß man unter dem Baum am Brunnen. Nicht genug konnte Felsner Webers Einfachheit und Güte rühmen. Oft habe er freilich schnell aufgebraust; gleich aber sei er wieder gut gewesen. Wenn Felsners Junge²⁵, der damals die Geige spielen lernte, falsch gespielt habe oder das Instrument verstimmt gewesen sei, da habe er allerdings manchmal böß geschimpft; aber oft sei er auch geduldig hinaufgegangen und habe die Violine selbst gestimmt. Gern habe Carl Maria im Schatten eines Baumes lang ausgestreckt im Rasen gelegen, die Gattin neben ihm, und da sei ihm sein häusliches Glück vom Gesicht zu lesen gewesen. In dem Jahre, als er starb, hatte er das Haus kaufen wollen [...].“

Am 10. August 1847 stiftete Jähns dem Hosterwitzer Haus zwei Weber-Autographie: einen Brief an Kind und ein Skizzenblatt zu *Oberon* und tauschte das 1836 gestiftete Weber-Porträt gegen eine soeben erschienene Lithographie von Gustav Heinrich Gottlob Feckert nach Carl Christian Vogel von Vogelstein (1823) aus. Die Erinnerungstücke wurden drapiert, sie stellten

thek, Mscr. Dresd. App. 2097, 30<4>). Eine Anfrage bei der Meißner Porzellanmanufaktur ergab, daß sich kein Exemplar einer solchen Tasse nachweisen läßt. Es könnte sich um eine Auftragsarbeit im Rahmen der damals beliebten Erinnerungs- und Portraitporzellane gehandelt haben (Brief von Dr. Peter Braun, Meissen, vom 5. Dezember 2005).

²³ Max Jähns (wie Anm. 16), S. 153.

²⁴ Hier irrte Felsner, denn Webers Tagebuch beweist, daß der Brunnen erst 1823 gebaut wurde und Weber seinem Wirt 25 Taler dafür geliehen hat; auch für den Bau des Pferdestalls ein Jahr später ließ Weber 30 Taler. Abschlagsrückzahlungen sind im Tagebuch im September 1823, 1824 und im Oktober 1825 vermerkt.

²⁵ Karl Gottfried Felsner erbte das Grundstück im Januar 1844, vgl. Wehnert (wie Anm. 2), Grundbuchblatt Nr. 32 (Dresden, StA).

gewissermaßen die Keimzelle des heutigen Weber-Museums dar²⁶. Dann griff er zur Feder und machte erstmals in einem Zeitungsartikel auf das Weber-Häuschen aufmerksam, warb um Besucher und bat die Journalisten, in der Presse darauf hinzuweisen, denn er war überzeugt, daß es gemeinsam mit dem Schiller-Pavillon, dem Körner-Haus in Loschwitz und dem Naumannschen Hause in Blasewitz ein würdiges Vierblatt bildete²⁷.

Der Aufruf von Jähns hat die Besucherzahl nicht wesentlich erhöht, aber immerhin finden sich im Gästebuch 1848 die Eintragungen von Karl und Eugenia Winkler, 1849 von Karl von Lüttichau und 1850 von Carl Gustav Carus, der seit 1832 ganz in der Nähe ein Haus besaß, sowie aus Dresdner Künstler-Kreisen: Pauline und Josephine Tichatschek, Henriette Kriete, geb. Wüst, und Hans Kriete.

Die Gedenktafel

Ins Blickfeld der Öffentlichkeit rückte das Weber-Häuschen endgültig bei der feierlichen Anbringung der metallenen Gedenktafel an der linken oberen Ecke der der heutigen Dresdner Straße zugewendeten Längsseite des Gebäudes²⁸. Wiederum war es Jähns, der mit Hilfe seiner beiden Söhne (Reinhart: Entwurf der Gedenktafel; Max: Gedichte für die Einweihung²⁹) dem Gebäude nun durch diese „Hausmarke“ gewissermaßen den Status einer Gedenkstätte verlieh. Die Idee dafür wurde schon 1844 geboren³⁰, aber sie erfuhr durch verschiedene äußere und innere Hindernisse Aufschub, bis die festliche Stunde einen Tag nach dem 39. Todestag des Komponisten, am 6. Juni 1865, in Anwesenheit von Max Maria von Weber und weiteren

²⁶ Eine Zeichnung, wie Jähns sich die kleine Auslage vorstellte, ist von seiner Hand erhalten; *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XX], Abt. 10, zu Nr. 24b.

²⁷ Friedrich Wilhelm Jähns, „Karl Maria von Weber und Klein-Hosterwitz bei Dresden“, in: *Dresdner Tageblatt zur Vertretung örtlicher und Vaterländischer Interessen*, Dresden, Nr. 226 (14. August 1847), S. 1804f.

²⁸ Die Genehmigung dazu wurde Jähns von Karl Gottfried Felsner schriftlich am 10. Juli 1864 erteilt; *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XX], Abt. 10, Nr. 25.

²⁹ Webers Kompositionen „Hör uns Allmächtiger“ (JV 173) und „Schöne Ahnung ist erglommen“ (JV 228) unterlegte Max Jähns seine Gedichte „Feierlich grüßen wir“ und „Schmückt das Haus mit goldner Leier“. Sie wurden bei der Feier von einem Chor vorgetragen. Autograph von ersterem und Druck von beiden in: *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XX], Abt. 8, Nr. 108a u. 109.

³⁰ Vgl. Max Jähns (wie Anm. 16), S. 227, Anm. 1.

Dresdner Honoratioren stattfinden konnte. Die Festrede hielt F. W. Jähns³¹. Er erwähnte darin, daß die Herstellung der Tafel im Atelier des Bildhauers Flaeschner in Berlin durch Spenden ermöglicht worden war. Der Pariser Musikalien-Verleger L. Brandus hatte bei französischen Weber-Verehrern Geld gesammelt, hinzu kamen Gaben aus Berliner Kreisen.



Festliche Einweihung der Gedenktafel am Weberhaus (1865)

Das Ereignis wurde, zumeist mit kurzen Notizen, von der Presse zur Kenntnis genommen, auch hier war es Jähns selbst, der am ausführlichsten berichtete³². Er und seine Familie waren weiterhin regelmäßige Besucher des Häuschens. Zum letzten Mal weist das Gästebuch seinen Namen am 11. Juli 1884 aus, er war damals 75 Jahre alt. Das Haus war inzwischen (1868) in

³¹ Die Festrede ist in dem in der folgenden Anmerkung genannten Artikel in der *Berliner Musik-Zeitung Echo* abgedruckt.

³² Friedrich Wilhelm Jähns, „Feier zur Einweihung der Gedenktafel an dem »Weber-Hause« zu Klein-Hosterwitz bei Dresden“, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, Jg. 15, Nr. 23 (11. Juni 1865), S. 177-180; ein anonymer Artikel „Das »Weber-Haus« zu Klein-Hosterwitz bei Dresden“, in: *Illustrierte Zeitung* Bd. 44 (Januar bis Juni 1865), Nr. 1147 (24. Juni 1865), S. 417f. geht ebenfalls über eine bloße Notiz hinaus.

andere Hände übergegangen: Karl August Haase hieß der neue Besitzer. Allerdings trug dieser sich ganz offensichtlich mit Verkaufsabsichten, was man verschiedenen Presse-Notizen entnehmen kann, z. B. heißt es im *Berliner Fremdenblatt*:³³

„Das Weber-Haus in Hosterwitz an der Elbe, unweit Pillnitz, ist in Gefahr, in profane Hände zu gerathen! Diese Nachricht sei ein Weckruf für alle Verehrer Carl Maria v. Weber's in der Weltrunde! Soeben erfahren wir aus Dresden, daß der jetzige Besitzer des Weber-Hauses mit einem Bankier unterhandle, um das Grundstück zu verkaufen. Der zukünftige Besitzer soll Willens sein, das Haus niederzureißen, um sich eine Villa zu erbauen [...]. Das Haus enthält auch im Innern noch manche Reliquien und wäre es Sache des Weber-Vereins³⁴, Schritte zu thun, die den Abriß des Hauses unmöglich machen, da sein Erwerb nicht gerade unerschwingliche Mittel erfordert [...].“

Man darf annehmen, daß Jähns bei seinem Besuch davon erfuhr, äußerst betroffen war und möglicherweise Presseartikel lanciert oder veranlaßt hat. Anliegen dieser Artikel war es, den Abriß zu verhindern und das Haus als Erinnerungsstätte zu bewahren.

Hosterwitz – das Dramolet

Aus Anlaß der 600. Aufführung des *Freischütz* im Berliner Opernhaus schuf der Berliner Dramatiker und Lyriker Ernst von Wildenbruch (1845-1909), der sich der besonderen Gunst des Kaisers erfreute, ein Festspiel mit dem Titel *Hosterwitz*³⁵. Dessen Uraufführung fand 1897 am 18. Dezember (dem

³³ *Berliner Fremdenblatt*, Jg. 23, Nr. 234 (7. Oktober 1884), Bl. 1 (D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 10B, Nr. 26b), vgl. auch *Dresdner Nachrichten* vom 12. April 1885; *Berliner Fremdenblatt*, Jg. 24, Nr. 87 (15. April 1885), Bl. 3; Franz Hirsch, „Das Weberhaus. Ein Appell an die Pietät“, in: *Schorer's Familienblatt*, Bd. 6, Nr. 14 (1885), S. 215f. (D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 10B, Nr. 26a, bb u. c).

³⁴ Eine Anfrage beim Hauptstaatsarchiv Dresden bezüglich des Weber-Vereins blieb leider erfolglos. Lt. Mitteilung von Herrn Pfrischke vom 24. März 2006 wurden Vereinsregister erst seit 1900 geführt, von 1868-1899 konnten Vereine in die Genossenschaftsregister eingetragen werden. Sowohl in diesen Unterlagen als auch in Dresdner Adressbüchern konnte der Verein nicht ermittelt werden.

³⁵ Wildenbruch hatte mit seiner Frau Maria laut Gästebucheintragung am 20. Juni 1886 dem Hosterwitzer Haus einen Besuch abgestattet. Dem Artikel von Alwin Richard Scheumann, „Musikhistorische Gebäude. Carl Maria v. Webers Erholungs- und Arbeitsstätte in Hosterwitz bei Dresden“, in: *Neue Musikzeitung*, Jg. 29, Nr. 1 (3. Oktober 1907), S. 16 ist zu

Während der Duvirtüre bleiben die Eingangsthüren zum Zuschauerraum geschlossen.

Königliche Schauspiele. Opernhaus.

Sonnabend, 18. Dezember 1897:

== Auf Allerhöchsten Befehl: ==

Théâtre paré.

Geburtsfest Karl Maria von Weber's.

Ouverture zu „Coryanthe“.

Zum 1. Mal:

Hosterwitz.

Festspiel in einem Akt von Ernst von Wildenbruch. — In Scene gesetzt vom Ober-Regisseur Tetzlaff. — Decorative Einrichtung vom Oberinspector Brandt.

Karl Maria von Weber	Herr Bollmer
Karoline, seine Frau	Frau Conrad.
Hofrath Johann Friedrich Kind	Herr Oberländer.
Der Gärtner	Herr Menke.
Hansel, des Gärtners Sohn	Frau Gradl.

Scene: Webers Wohnhaus in Hosterwitz bei Dresden.

Decorations nach einer alten Originalzeichnung ausgeführt vom königlichen Decorationsmaler Quaglio.

Darauf:

== Zum 600ten Male: ==

Der Freischütz.

Romantische Oper in 3 Akten von Carl Maria von Weber.

Dichtung von Friedrich Kind (nach der gleichnamigen Erzählung August Apel's).

In Scene gesetzt vom Ober-Regisseur Tetzlaff.

Decorative Einrichtung von Oberinspector Brandt. Dirigent: Kapellmeister Dr. Rud.

Herrn Doktor	Herr Bulz.
Kuno, fürstlicher Erbfürst	Herr Kraxa.
Agathe, seine Tochter	Fräulein Hiedler.
Kennchen, eine junge Anverwandte	Fräulein Dietrich.
Caspar, erster Jägerburche	Herr Wödlinger.
Karl, zweiter Jägerburche	Herr Sommer.
Kilian, ein reicher Bauer	Herr Stammer.
Ein Eremit	Herr Bachmann.
Brautjungfern	Frls. Call, Reinisch, Rothausen, Witz.
Jägerburchen	Herren Braunschweig, Joseph, Grün.
Samuel, der schwarze Jäger	Herr Schmidt.

Schauplatz: Böhmen. Zeit: Kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges.

Nach dem 1. und 2. Akt findet je eine längere Pause statt.

Terzbuch 50 Pf.

Stehenden-Loge	10 Mark — Pf.	Zweiter Rang Balcon und Loge	4 Mark — Pf.
Orchester-Loge	9 „ — „	Dritter Rang Balcon und Loge	3 „ — „
Erster Rang Balcon und Loge	6 „ — „	Vierter Rang Sitzplatz	1 „ 50 „
Parquet	6 „ — „	Fünfter Rang Sitzplatz	1 „ — „
Zweiter Rang Prospektions-Loge	4 „ — „		

Anfang 7 $\frac{1}{2}$ Uhr.

Ende 11 Uhr.

Die Kasse wird um 6 $\frac{1}{2}$ Uhr geöffnet.

Während der Duvirtüre bleiben die Eingangsthüren zum Zuschauerraum geschlossen.

Theaterzettel zur 600. Berliner Freischütz-Aufführung
mit Uraufführung von Wildenbruchs Hosterwitz-Dramolet (1897)

seinerzeit noch angenommenen Geburtstag Webers) in Anwesenheit des Monarchen als Vorspiel zur Festvorstellung statt.

Wildenbruch hatte das *Dramolet in einem Acte* seiner Frau Maria, der Weber-Enkelin, zu deren 50. Geburtstag am 23. Februar 1897 gewidmet³⁶. Handlungsort sind Laube und Garten der Weberschen Sommerfrische; die handelnden Personen: Carl Maria von Weber, Caroline von Weber, Friedrich Kind, ein Gärtner und Hansel, des Gärtners Sohn; die Zeit: Sommer 1820. Die Handlung, kurz skizziert, ist folgende: Caroline versucht ihren Mann dazu zu bewegen, die Eremiten-Szenen am Beginn des I. Aktes des *Freischütz* in seiner Partitur zu streichen³⁷. Der Gärtner schließlich erreicht das Umdenken des unwilligen Weber, indem er ihm beweist, daß auch der Rosenbusch nur durch Schnitt zu schönerer Blüte gelangen kann. Als Weber schließlich der Bitte nachgegeben ist, die Szene zu streichen, erscheint der Librettist Friedrich Kind und teilt mit, daß die Oper in Berlin zur Uraufführung angenommen sei. Gleichzeitig wird er aber gewahr, was Weber gerade getan hat, er gerät in Wut und prophezeit, daß die Oper in dieser „verstümmelten Gestalt“ über zwei, drei Aufführungen nicht hinauskommen werde. Nachdem Webers eindringlicher Monolog über den Auftritt des Eremiten im Finale bei Kind eine gewisse Wirkung erzielt hat, kommt Caroline auf eine witzige und schließlich rettende Idee: Sie schickt den Gärtner-Jungen in den Wald und bittet ihn, die Kuckucksrufe zu zählen, das Ergebnis soll dartun, wie oft die Oper gespielt werden würde. Ende gut – alles gut, nach einer Weile kommt der Junge aufgeregt angelaufen und verkündet, er könne nicht mehr weiterzählen, bei 600 habe er aufgehört! Alle sind zufrieden und glücklich.

Der Rezensent der *Vossischen Zeitung* nennt Wildenbruchs Verse „volkstümlich-pathetisch“³⁸, was noch sehr geschmeichelt ist. Sie sind für heutige Ansprüche kaum genießbar.

entnehmen, daß der Dichter anregte, die Laube mit einem „Gedenkschmuck“ zu versehen, den anzubringen erst später von dessen Frau veranlaßt wurde. Es handelt sich um die heute noch vorhandene Tafel mit einem Vierzeiler Wildenbruchs, der Hosterwitz als angeblichen Entstehungsort des *Freischütz* preist.

³⁶ Das Autograph befindet sich im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar (GSA 94/83).

³⁷ Die Handlung hat Wildenbruch frei erfunden, die Kürzung um die Eingangs-Szenen des Eremiten erfolgte zwar auf Carolines Intervention, jedoch bereits 1817; vgl. z. B. Webers Brief an seine damals noch in Prag wohnende Braut vom 18. April jenes Jahres, in dem er schreibt: „Die Jägersbraut wird nach deinen Befehlen zugestutzt, und habe ich den Kind schon von der Nothwendigkeit überzeugt“. Musikalisch ausgeführt hatte Weber die Szenen nie.

³⁸ Vgl. *Vossische Zeitung*, Erste Beilage, Nr. 594 (19. Dezember 1897).

Ein Auszug aus dem Monolog Webers im 3. Auftritt, mit dem er Kind die Notwendigkeit der Kürzung verdeutlichen will, möge als Kostprobe dienen. Einleitend ist vom Wald die Rede, der mit all seinen Schönheiten gepriesen wird. Weber fährt fort:

„da wandelt das Reh, da äugt der Hirsch, | dort tönen die Hörner zur fröhlichen Pirsch; | der Wald die sturm-geschaukelte Wiege, | aus der unser Volk an das Licht gestiegen | aus dem Freischütz plaudert die blühende Flur, | wo die Blume duftet, der Käfer kreucht, | da schleicht der düstere Geist der Natur, | der uns zur Nacht in die Hütte scheucht“
usw. usw.

Immerhin fand der Einakter der Kritik zufolge wohlwollende Aufnahme beim Publikum³⁹ und bestärkte die allgemeine Ansicht, der *Freischütz* sei in Hosterwitz entstanden.

Sommergäste

Der drohende Verkauf des Grundstücks 1884/85 konnte ganz offensichtlich verhindert werden, denn Nachbesitzer von Haase wurde dessen Schwiegersohn Franz Emil Krahmer (1851-1931)⁴⁰, der das Haus mit seiner Familie bis 1923 bewohnte, im selben Jahr übernahm es der 1908 gegründete Landesverein Sächsischer Heimatschutz e. V. (bis 1948)⁴¹.

Das Haus nahm auch unter den Nachbesitzern von Felsner Sommergäste auf, gelegentlich geben sie sich in den Gästebucheintragungen als solche zu erkennen. So wohnte dort u. a. der sächsische Kriegsminister Karl Paul Edler von der Planitz (1837-1902) und später seine Hinterbliebenen⁴². Die Besichtigung der Wohnräume Webers war dann nicht möglich⁴³. Ein langjähriger Gast war der Berliner Maler Heinrich Hübner (1869-vor 1925), der

³⁹ Vgl. Rezensionen in: *Vossische Zeitung* (wie Anm. 38) und *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 64, Nr. 52 (29. Dezember 1897), S. 576.

⁴⁰ Sein Grab hat sich auf dem kleinen Friedhof an der Hosterwitzer Kirche „Maria am Wasser“ erhalten.

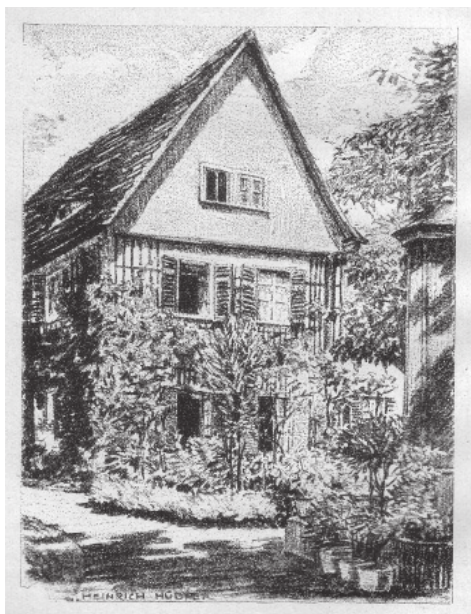
⁴¹ Die Jähns-Stiftungen wurden allerdings unerklärlicherweise nicht im Hause belassen, sondern blieben in Privatbesitz und wurden 2004 der Berliner Firma Stargardt zur Versteigerung übergeben; vgl. *Weberiana* 15 (2005), S. 184-186.

⁴² Vgl. Robert Kohlrausch, „Geburts- und Wohnstätten deutscher Dichter und Komponisten“, in: *Bühne und Welt*, Jg. 7, 1. Hj. Oktober 1904 bis März 1905 (Bd. 13 der gesamten Reihe), S. 15.

⁴³ Vgl. Scheumann (wie Anm. 35), S. 16.

seit 1912 bis in die zwanziger Jahre hinein regelmäßig seine Sommer dort verlebte. Er war ein Enkel des ehemaligen Direktors der Dresdner Gemäldegalerie Julius Hübner. Krahmer war in ganz besonderer Weise bemüht, das einstige Ambiente des Hauses zu bewahren und zu pflegen, und war glücklich, in Hübner den Menschen gefunden zu haben, der ihn darin bestärkte und unterstützte. So erfreute sich der Garten wieder liebevoller Pflege, der Maler hatte mit viel Geschmack die alten Räume beider Stockwerke mit Empire-möbeln aus der Zeit Webers eingerichtet und sie mit passenden Tapeten, Vorhängen, Teppichen und Kissen ausgestaltet. Von ihm sind eine Reihe von Detailzeichnungen und Lithographien von Haus und Garten bekannt⁴⁴.

In späteren Jahren wurden auch Dauermieter aufgenommen, die gleichzeitig die Gedenkstätte betreuten, so lebte Jutta Beez (1907-1973) seit 1934 im Seitenflügel des Weber-Hauses und war gleichzeitig Museums-Aufseherin, bis sie Ende der 60er Jahre in ein Pflegeheim übersiedeln mußte.



Das Hosterwitzer Weberhaus
um 1920,
Lithographie
von Heinrich Hübner

⁴⁴ Vgl. Max Lehrs „Das Weberhaus in Hosterwitz“ (mit Wiedergaben von 6 Original-Lithographien Heinrich Hübners), in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 36, H. 9 (Mai 1922), S. 271-276. Zwei Bleistiftzeichnungen als Vorlagen für die Graphiken (u. a. für die hier abgebildete Darstellung) sind überliefert; sie wurden 1976 aus Anlaß des 150. Todestages Webers von Johanna Krahmer, einer Nachkommin der einstigen Besitzer, dem Weber-Museum geschenkt.

Von der *Gedächtnisstätte* zum Museum

Dreieinhalb Jahre nach dem Dresdner Bomben-Inferno konnte durch die Initiative von Persönlichkeiten des Kulturlebens und mit Unterstützung der Urenkelin Mathilde von Weber⁴⁵ sowie des Dresdner Kulturamtes am 18. September 1948 am Ort von Webers wiederholten Sommeraufenthalten eine erste Ausstellung als *Carl Maria von Weber-Gedächtnisstätte* eröffnet werden; das Haus wurde gleichzeitig vom Landesverein Sächsischer Heimatschutz in die Obhut der Gemeinde Hosterwitz übergeben.

Hans Schnoor (1893-1976), der beste Weber-Kenner des Nachkriegs-Dresden, der als Redner vorgesehen war⁴⁶, hatte sich aus den vorbereitenden Verhandlungen zurückgezogen, wie ein im Nachlaß Mathilde von Webers erhaltener Brief vom 7. August 1948 an sie bezeugt, in dem er sich mit harschen Worten über die zuständige Referentin des Kulturamtes beschwert⁴⁷. Er lieferte aber den Text zu dem zur Eröffnung vorliegenden Faltblatt⁴⁸ und fand darin warme Worte, war doch nun außer der Grabstelle auf dem alten katholischen Friedhof in der Friedrichstadt das Haus in Hosterwitz „der letzte kleine Tempel der Weberverehrung“ den die Zeitläufte und die Bombennacht vom 13. Februar 1945 in Dresden übriggelassen hatten. Umso größer war die Verpflichtung, dieses Kleinod zu pflegen und zu bewahren. Das äußere Gewand des Gedenkens war bescheiden genug, lediglich im ehemaligen Eßzimmer im Erdgeschoß wurde eine ständige Mini-Ausstellung gezeigt, darunter auch die Totenmaske. Die Einrichtung bestand aus Möbeln, die teilweise aus dem Depot des Schlosses Weesenstein stammten (vgl. Foto)⁴⁹. Das mit diesem Tage neu angelegte Gästebuch zeigt Eintra-

⁴⁵ Sie stellte Kopien von Originaldokumenten aus ihrem Besitz zur Verfügung sowie zwei gerahmte Weber-Porträts, die sie vom Berliner Musikalienhändler Hans Dünnebeil geschenkt bekommen hatte.

⁴⁶ Die Ansprache hielt Karl Laux; veröffentlicht in: *Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift*, hg. von Günter Hausswald, Dresden 1951, S. 219-225.

⁴⁷ *D-B*, 55 Nachl. 50, in 1.1.

⁴⁸ Artikel „Hosterwitz, oh Ruhe!“, in: *Carl Maria von Weber-Gedächtnisstätte im Weber-Haus in Hosterwitz. Zur Einweihung am 18. September 1948*; *D-B*, N. Mus. Nachl. 126a, in Ordner 81.

⁴⁹ Im Sommer 1947 gab es von Seiten des Dresdner Kulturamtes erste Initiativen zur Einrichtung einer Gedenkstätte im Weberhaus. Zu diesem Zweck wurde bereits Mobiliar nach Hosterwitz gebracht; vgl. Zeitungsnotiz in der *Dresdner Union* vom 10. Juli 1947. Schloß Weesenstein gehörte zu diesem Zeitpunkt ebenso wie das Weberhaus dem o. g. Landesverein. Von dem ehemaligen Mobiliar ist nur noch der runde Tisch im Erdgeschoß-Zimmer als ehemals zum Weesensteiner Bestand gehörend nachweisbar.



Die Weber-Gedächtnisstätte im Eröffnungsjahr 1948, Foto von Johanna Kopprasch

gungen u. a. von Mathilde von Weber, Käte Schmidt, geb. von Schuch, und von dem Cembalisten Herbert Collum, der auch beim musikalischen Teil der festlichen Einweihung mitwirkte.

Sorgen bereitete bald schon der bauliche Zustand des Hauses. 1954 beklagte der besorgte Journalist und Weber-Freund Christoph Beekh den seit Jahren beobachteten Verfall der Weber-Stätte, berichtete aber gleichzeitig über Ausbesserungsarbeiten: „Auf dem Dach sitzen die Handwerker und erneuern den Giebel. Sie verputzen die Wände, die recht rissig geworden waren – das Haus drohte in den vergangenen Jahren einzustürzen – und Maler pinseln an den Holzverschalungen“⁵⁰. Dieser Artikel hatte eine Replik des Musikwissen-

⁵⁰ *Die neue Zeitung. Die amerikanische Zeitung in Deutschland*, München, Nr. 152 vom 4. Juli 1954, S. 4. Für die Vermittlung einer Kopie und seine stets freundliche Unterstützung bei Presse-Recherchen danke ich Herrn Alexander Fiebig, Fachreferent für Zeitungen in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, herzlich. Auch Mathilde von Weber griff in Briefen an Hans Dünnebeil die Hosterwitzer Situation auf. So schrieb sie am 28. Juli 1954: „Carl Marias Sommerwohnung in Hosterwitz b. Dresden [...] soll jetzt ausgebessert werden. Leider ist nur ein Zimmer »Gedenkstätte« geworden, da durch die Wohnungsnot alles sehr besetzt ist. Das alte Gebäude ist aber sehr stimmungsvoll; man denkt dort immer[,] er müsse gleich hereinkommen!“ Am 28. Oktober informierte sie ihn,

schaftlers und damaligen Rektors der Dresdner Musikhochschule Karl Laux (1896-1978) zur Folge – in der damals, in der Zeit des kalten Krieges, üblichen gehässigen und unsachlichen Diktion. Schon die Überschrift „Krokodilstränen um C. M. von Weber“⁵¹ läßt etwas über den Inhalt ahnen, der auf die Klagen des Schreibers kaum eingeht, vielmehr meinte Laux vereinfachend lapidar: „In jedem Haus müssen einmal Reparaturen durchgeführt werden. Und darum haben jetzt die Handwerker am Weber-Haus zu tun“. Seine Schlußfolgerung mutet heute, nach dem Wiedererstehen der Frauenkirche, doppelt kurios an:

„Am Schutthaufen der Frauenkirche können freilich die besten Handwerker nichts mehr ausrichten. Hat Herr Beekh schon einmal darüber nachgedacht, wer dieses herrliche Bauwerk George Bährs mit seiner kostbaren Silbermann-Orgel, die von den Händen Johann Sebastian Bachs geweiht worden war, zerstört hat? Wir Dresdner und mit uns viele Menschen in der ganzen Welt müssen, wenn wir an dieses unwiederbringliche Dahin denken, e c h t e Tränen vergießen.“

Das Provisorium der ersten Gedenkstätte von 1948 dauerte kein Dezennium. Wieder war eine neue Situation entstanden. Die Urenkelin Mathilde von Weber, die in Dresden die verbliebenen Reste des Weber-Erbes hütete, war am 21. Juli 1956 im Alter von 75 Jahren verstorben. Der handschriftliche Teil des Familien-Nachlasses ging als Depositum an die damalige Berliner Deutsche Staatsbibliothek, einige Reliquien und Familiengemälde erhielt die Weber-Gedenkstätte⁵². Eine Erweiterung und Neukonzeption einer Dauerausstellung machte sich notwendig. Franz Zapf (1903-1966), der damalige Leiter des Museums für Geschichte der Stadt Dresden, wurde damit beauf-

daß zur Restaurierung 3000,- M bewilligt worden seien, und berichtete: „man hat es samt der Laube neu angestrichen und will überhaupt etwas dafür tun, was sehr nötig ist!“; *D-B*, 55 Nachl. 50, in 1.2.

⁵¹ In: *Sonntag* vom 1. August 1954.

⁵² 1986 wurden beide Deposita vom Urenkel Hans-Jürgen Freiherr von Weber (1910-2002) in Schenkungen umgewandelt (in Berlin am 15. November, in Hosterwitz am 27. November). Anfang der 50iger Jahre trug sich die Familie von Weber offensichtlich mit dem Gedanken, die verbliebenen Gemälde als Dauerleihgabe nach Eutin zu geben, wie aus einem Brief von Hans-Jürgen von Weber an seine Tante Mathilde von Weber vom 17. Oktober 1951 hervorgeht: „Also wegen der Bilder. Ich bin schon mit Deinen Vorschlägen betreffs Eutin einverstanden. Ich habe ja auch gar keinen Platz, die ganzen Ahnen aufzuhängen.“; *D-B*, 55 Nachl. 50, in 1.6. Aufgrund der deutschen Teilung mußten diese Überlegungen allerdings aufgegeben werden.

tragt. Mit großem Enthusiasmus und viel Unterstützung, vor allem auch durch die Berliner Staatsbibliothek, machte er sich ans Werk. Am 5. Juni 1957 konnten in Anwesenheit von Weber- und Friedrich Kind-Nachkommen die um Webers Arbeitszimmer, das ehemalige Wohnzimmer mit Diele und Treppenhaus erweiterten Ausstellungsräume als *Carl-Maria-von-Weber-Gedächtnisstätte Hosterwitz* neu präsentiert werden⁵³. Mit historischen Möbeln wurde das unnachahmliche Fluidum geschaffen, das bis zum heutigen Tage das kleine Museum so anziehend macht. In 11 Pultvitrinen mit 66 flachen Schubladen wird das Leben Webers dokumentiert und der Besucher gefordert, wenn er alles sorgfältig anschauen will. Etliche ausgezeichnete Faksimiles machen ungeübte Augen glauben, es handle sich um Originale Webers, von letzteren gab es nur ganz wenige in den Auslagen⁵⁴. Hervorhebenswerte Ausstellungsstücke aus Dresdner Sammlungen waren neben den Familienbildern u. a. ein Notenautograph mit Entwürfen zu Vokalkompositionen Webers⁵⁵ und ein Elfenbein-Taktstock aus dessen Besitz mit Notenzitat aus der *Euryanthe*⁵⁶, während andere Exponate eher „Reliquien“-Charakter tragen, wie ein Siegel-

⁵³ Bei dieser Eröffnung konnten vorerst nur die ehemals von Weber bewohnten Räume im Obergeschoß freigegeben werden; ein zusätzliches Zimmer im Untergeschoß kam erst am 18. Mai 1958 hinzu.

⁵⁴ Die Ausstellungskonzeption von Franz Zapf ist in einer vierbändigen maschinenschriftlichen Dokumentation (Führungstext) von 1958 genau nachvollziehbar; Fotokopie in Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, MB 4. 1189. Für Auskünfte zu Beständen der Landesbibliothek danke ich Herrn Wolfgang Ritschel herzlich. Hatte 1948 nur Mathilde von Weber Leihgaben beigezeichnet, so kamen nun weitere private und institutionelle Leihgeber hinzu, u. a. auch Mitglieder der Familie von Weber / von Witzleben; vgl. auch den gedruckten Museumsführer: *Carl-Maria-von-Weber-Gedächtnisstätte Hosterwitz. Eröffnet am 5. Juni 1957*, Dresden-Niedersedlitz 1957, hintere Umschlagseite.

⁵⁵ Entwürfe des Chores zum Trauerspiel *Carlo* vom Grafen Blankensee sowie zu zwei Liedern (*Schmerz* op. 80/4 und *An Sie* op. 80/5); autographes Blatt, vom Stadtmuseum 1917 erworben.

⁵⁶ Geschenk der Witwe Webers an das Königliche Historische Museum in Dresden (heute Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer; Inv.-Nr. G 19), 1915 als Leihgabe an die Städtischen Sammlungen zu Dresden, 2003 an die Rüstkammer zurückgegeben und in Hosterwitz durch eine Kopie ersetzt. Entsprechend dem Rüstkammer-Inventar Nr. 81 (*Inventarium ueber die in dem Parade Saale des Königl. Historischen Museums befindlichen Gegenstände*, angelegt 1838, fortgeführt bis 1863, S. 836, Nr. 916) erhielt Weber diesen Taktstock „bei der Direction der zweiten Aufführung der Euryanthe im Theater in Wien“ (27. Oktober 1823), die Hosterwitzer Museums-Führer verbinden das Geschenk hingegen mit der Erstaufführung der *Euryanthe* in Dresden (31. März 1824). Webers Tagebuch-Notizen und Briefe bestätigen weder den einen noch den anderen Termin.

ring, die Siegel-Petschaft sowie eine Stimmgabel aus dem Besitz Webers sowie Teile des Sargschmuckes von der Beisetzung 1844 in Dresden⁵⁷. Die Neugestaltung der Ausstellung war eine große Arbeitsleistung von Franz Zapf und ein Meilenstein in der Geschichte des Weber-Häuschens, dessen Popularität nun weit über Dresdens Grenzen hinaus wuchs⁵⁸.

Rekonstruktion

Nach knapp zwei Jahrzehnten wurden grundlegende Rekonstruktionsmaßnahmen an dem 250 Jahre alten Gebäude notwendig, die 1976 in enger Zusammenarbeit mit der Denkmalpflege vorangebracht wurden und den gesamten Gebäudekomplex einschließlich Nebengebäuden und den Garten umfaßten. Die inhaltliche Konzeption der Ausstellung von Franz Zapf wurde allerdings bis auf wenige Zutaten neueren Datums belassen. Zu dieser Zeit (seit 1971) war schon Adelheid von Lüder-Zschiesche (damals noch Skarbovski) die Betreuerin (bis 2005) und Bewohnerin (bis März 2003) der Gedenkstätte, die mehr als 25 Jahre den Ort mit Engagement, Tatkraft und Fantasie, Ideenreichtum und Verhandlungsgeschick, kurzum mit ihrer ganzen Persönlichkeit und nicht zuletzt ihrem Charme prägen sollte. Der Träger hatte nochmals gewechselt, es war nun der Stadtbezirk Ost der Stadt

Laut dem genannten Inventar Nr. 81 (S. 837f., Nr. 917) gehörte zum Bestand der Rüstkammer ursprünglich auch ein zur Beisetzung 1826 in London gemaltes Webersches Wappen – zwei solcher Wappen hatten dort als Sargschmuck gedient. A. B. Fürstenau, der Weber nach London begleitet und die Trauerfeier miterlebt hatte, bekam die Wappen 1826 geschenkt und übereignete eines davon am 6. Oktober 1845 dem Königlichen Historischen Museum in Dresden (Inv.-Nr. H 76: Wappen, H 77: Wappenhelm). Es gelangte 1928 als Leihgabe an die Städtischen Sammlungen zu Dresden, wird heute aber leider vermißt; vgl. Dieter Schaal u. a., *Vermisste Kunstwerke des Historischen Museums Dresden*, Dresden 1990, Nr. 120f. (mit genauen Beschreibungen). Für Auskünfte zu den Rüstkammer-Beständen danke ich dem dortigen Direktor Dr. Heinz-Werner Lewerken herzlich (Brief vom 14. Juni 2006).

⁵⁷ Zwei Fragmente der Verzierung, die bei der Überführung des Sarges 1844 nach Dresden abgebrochen waren, sowie Quasten als Sargschmuck; Schenkung der Witwe des Gerichtsdirektors Flemming an die Dresdner Liedertafel zu Weihnachten 1909.

⁵⁸ Weitere Weber-„Reliquien“ kamen in späteren Jahren als Geschenke in das Museum: 1986 ein Glacéhandschuh von Caroline von Weber und ein silberner Teelöffel aus dem Weberschen Haushalt (übereignet von Familie Volkmar Albrecht aus Freital; die Großmutter, Lisbeth Großmann, hatte die Stücke von Mathilde von Weber erhalten, bei der sie als Köchin arbeitete) sowie 2006 ein kleines Tischchen aus Weberschem Familienbesitz (Donum des Dirigenten Hans-Peter Franck; dessen Mutter hatte das Möbelstück von der befreundeten Marion von Weber erhalten).

Dresden. Dieser stellte die Gesamtsumme der Werterhaltungsmaßnahmen zur Verfügung, aber auch Dresdner Industriebetriebe beteiligten sich mit großzügigen Spenden an den Gesamtkosten von zweihunderttausend Mark. Die Elektroanlagen wurden erneuert, eine Zentralheizung installiert, Fenster und Türen historisch rekonstruiert, im Erdgeschoß neue Dielen verlegt, ein neuer Plattenweg zum Haus geführt. Im Erdgeschoß konnte ein mit einem Flügel ausgestatteter Vortragsraum für 60 Besucher eingerichtet werden, und der Garten erfuhr durch Gartenbaustudenten eine Umgestaltung im Biedermeierstil, die zugleich die Möglichkeit für Gartenkonzerte eröffnete (120 Plätze). Es erfolgte die Erneuerung der Brunneneinfassung, die Restaurierung der Laube, kurz es entstand ein Schmuckkästchen, das am 4. Juni 1976, dem Vorabend von Webers 150. Todestag, nach vielen Anstrengungen und Mühen als *Gedenkstätte »Carl Maria von Weber« Dresden-Hosterwitz* feierlich übergeben werden konnte⁵⁹.



Die Museumsleiterinnen A. von Lüder-Zschiesche (links) und D. Renz,
Foto von Werner Krahl (2005)

⁵⁹ 1976 fand auch der originale, von Gottfried Semper entworfene Grabstein vom alten katholischen Friedhof an der Nordwand des Weber-Hauses Aufstellung. Er wurde auf dem Friedhof durch eine Kopie ersetzt.

Schon am folgenden Tag fand das erste Gartenkonzert statt, dem unzählige folgen sollten, viele mit Unterstützung von Dozenten und Studenten der Dresdner Hochschule für Musik, die den Namen des großen Sohnes ihrer Stadt seit 1959 trägt. Das Weber-Museum ist seit dieser Zeit aus dem Dresdner Kulturleben nicht mehr fortzudenken und erfreut sich stetig wachsender Beliebtheit.

Es entstanden sehr bald auch ein *Freundeskreis Carl Maria von Weber* an der Gedenkstätte und ein Jugendklub. Beide existieren heute in dieser Form nicht mehr. Neu gegründet wurde 1991 der *Carl Maria von Weber-Kreis Dresden-Hosterwitz e. V.*, dessen derzeitiger Vorsitzender Herr Prof. Günter Schwarze ist. Zweck des Vereins ist lt. Statut u. a. die Pflege des Werkes von C. M. v. Weber, die Unterstützung des Weber-Museums sowie die Mitarbeit an Publikationen des Museums.

Seit 1995 ist das *Carl-Maria-von-Weber-Museum* verwaltungstechnisch dem Dresdner Stadtmuseum angegliedert. Als Museums-Leiterin arbeitet dort Frau Dorothea Renz⁶⁰, nachdem Frau von Lüder-Zschiesche am 1. Oktober 2005 in den Ruhestand verabschiedet worden ist. Gegenwärtig wird eine Neukonzeption der Präsentation vorbereitet, die Chronik wird also fortgeschrieben werden müssen.

Im Laufe der Zeit (1957, 1980 und 2001) erschienen jeweils aktualisierte Broschüren über das Weber-Museum als Leitfaden für den interessierten Besucher. Die sonstige Literatur über die Gedenkstätte hält sich in Grenzen. Besondere Ereignisse (Gedenktafel 1865), Umgestaltungen der Ausstellung oder Gedenkjahre schlugen sich am ehesten in der Tagespresse nieder. Gehaltvolle Beiträge lieferten in früherer Zeit besonders Dresden-Kenner, so z. B. Alwin Richard Scheumann (1907), Max Lehrs (1916 und 1922), Edgar Hahnewald (1921), Alfred Mello (1926), Fritz Löffler (1936) sowie Günter Klieme (1998), um nur einige zu nennen. Geplant ist, auf der homepage der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft (www.webergesellschaft.de) nach deren Neugestaltung eine Hosterwitz-Bibliographie zu veröffentlichen.

⁶⁰ Dorothea Renz verfolgte das Entstehen dieser kleinen Chronik mit großem Interesse und beantwortete geduldig die wiederholten Rückfragen zu einzelnen Objekten.

„... der Bühne Vorhang fällt nun zu.“

Franz Anton von Weber und das Eutiner Theater
zwischen 1779 und 1785

betrachtet von Frank Ziegler, Berlin

Zu Franz Anton von Webers Dienstpflichten als Hofkapellmeister in Eutin (ab April 1779) gehörte u. a. die musikalische Leitung der alljährlichen Theatergastspiele in Eutin; diese Tätigkeit führte er offenbar auch in den Jahren nach Auflösung der Hofkapelle (1781) weiter¹. Bislang ist Webers Wirken als Theaterdirigent in Eutin kaum beachtet worden, und obgleich Axel E. Walter 1996 in seiner Studie zur regionalen Theatergeschichte viel Quellenmaterial erschlossen hat², bleiben noch etliche Fragen offen. Nachfolgend soll der Blick speziell auf die Theateraktivitäten der Jahre 1779 bis 1785 gelenkt und Webers möglicher Anteil an den Darbietungen des Musiktheaters diskutiert werden³.

Für Weber war die Theaterarbeit durchaus kein Neuland – als Musikdirektor der Stöfflerschen Schauspielgesellschaft hatte er spätestens ab Frühjahr 1777 den Alltag einer reisenden Theatertruppe kennengelernt⁴. Möglicherweise gaben diese einschlägigen Erfahrungen sogar den Ausschlag für seine Berufung als Hofkapellmeister nach Eutin, denn der dort residierende

¹ Zu Webers Eutiner Anstellungen als Hofkapellmeister bzw. Stadtmusikant vgl. Frank Ziegler, „Wie tief nun meine Hoffnungen gesunken sind«, Franz Anton von Weber in Eutin“, in: *Jahrbuch für Heimatkunde Eutin*, Jg. 40 (2006), S. 7-26.

² Axel E. Walter, „Das »Eutinische Theatre« 1776-1785. Ein Beitrag zum Theaterleben am Hofe des Fürstbischofs von Lübeck“, in: *Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte*, Jg. 65 (1996), S. 41-62. Hinweise auf wesentliche Quellen zur Thematik finden sich bereits bei: Carl Stiehl, *Musikgeschichte der Stadt Lübeck nebst einem Anhang zur Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck*, Lübeck 1891, S. 103-110; Heinrich W. Schwab, „Zur Musikkultur des Adels in Schleswig-Holstein gegen Ende des 18. Jahrhunderts“, in: *Staatsdienst und Menschlichkeit. Studien zur Adelskultur des späten 18. Jahrhunderts in Schleswig-Holstein und Dänemark (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 14)*, Neumünster 1980, S. 187-209 sowie bei Matthias S. Viertel, *Die Musik am Eutiner Hof. Von der Reformation zur Revolution (Eutiner Bibliothekshefte, Nr. 4)*, Eutin 1991.

³ Mein herzlicher Dank für die Unterstützung bei der Ermittlung von Originalquellen in der Landesbibliothek Eutin (nachfolgend *D-EU*), im Stadtarchiv Eutin sowie im Niedersächsischen Staatsarchiv in Oldenburg (nachfolgend *D-OLns*) gilt den Herren Dr. Frank Baudach, Rainer Millmann und Dr. Matthias Nistal.

⁴ Vgl. Frank Ziegler, „Franz Anton von Weber und die Stöfflersche Schauspielergesellschaft. Materialsammlung zu einer Theaterchronik“, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 5-33.

Lübecker Fürstbischof und Herzog von Oldenburg Friedrich August von Holstein-Gottorp (1711-1785) zeigte neben seiner Passion für die Jagd auch lebhaftes Interesse am Theater, besonders an unterhaltenden Lust- und Singspielen⁵. Im September 1776 war der Befehl an den Architekten Georg Greggenhofer ergangen, die 1772 von ihm im Eutiner Schloßgarten errichtete Orangerie zu einem „Comoedien-Hause“ auszubauen⁶, nachdem zuvor der Tanzsaal des Eutiner Schlosses als Raum für Theater-Aufführungen gedient hatte⁷. Das nunmehr entstandene Theater – Webers Wirkungsstätte ab 1779 – wird als klein, jedoch „gut eingerichtet“ beschrieben⁸. Abbildungen oder Pläne blieben zwar nicht erhalten, aber aus Rechnungen und Inventaren ergibt sich ein ungefähres Bild des Hauses: ein Parterre mit 18 Bänken, darüber eine Reihe von drei Logen mit insgesamt 66 Stühlen (36 davon in der fürstbischöflichen Loge), vor der Bühne ein kleiner Orchesterplatz mit zwei Sitzbänken für die Musiker, dazu eine recht bescheidene Ausstattung mit Dekorationen für die Kulissenbühne⁹. Insgesamt dürfte das Haus ca. 250 Personen gefaßt haben. Zur Verfügung stand im Schloßgarten zudem das um 1720 errichtete Heckentheater¹⁰, das zu dieser Zeit allerdings wohl nicht mehr für Theaterraufführungen genutzt wurde. Die ab 1777 nachweisbare alljährliche Theatersaison, die von wechselnden, befristet konzessionierten Ensembles ausgerichtet wurde, fand immer im Winter statt, sie dauerte „gewöhnlich vom 31. Oktober jedes Jahres bis gegen den Schluß der Fasten“¹¹. Die Eröffnungsvorstellung diente dabei gleichzeitig als festlicher

⁵ Zur Mitgestaltung des Eutiner Theater-Repertoires durch den Herzog vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 50.

⁶ Vgl. Gisela Thietje, *Der Eutiner Schloßgarten. Gestalt, Geschichte und Bedeutung im Wandel der Jahrhunderte* (Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte, Bd. 17), Neumünster 1994, S. 125-127.

⁷ Anlässlich der Darbietung einer französischen Komödie am 2. November 1769 war Georg Greggenhofer beauftragt worden, diesen Saal entsprechend herzurichten; vgl. Ulrich Pietsch, *Georg Greggenhofer 1719-1779. Fürstbischöflicher Baumeister an der Residenz Eutin. Ein Beitrag zum Backsteinbarock in Schleswig-Holstein*, Dissertation Kiel 1977, S. 112.

⁸ Vgl. *Geographisch- und Staatistische Beschreibung des Herzogthums Holstein, Bisthums Lübek, der Insel Femern, der Hauptstadt Dänemarks, und der freyen Reichsstädte Hamburg und Lübek. Ein nicht unwichtiger Beytrag zur Länder- und Völkerkunde*, Altona [i. e. Regensburg] 1790, S. 64.

⁹ Vgl. Pietsch (wie Anm. 7), S. 113f. sowie Walter (wie Anm. 2), S. 41-44.

¹⁰ Vgl. Thietje (wie Anm. 6), S. 87-89. Diese Anlage ist noch auf dem von Daniel Rastedt 1780 gezeichneten Plan des Eutiner Schloßgartens erkennbar (ebd., S. 127).

¹¹ Vgl. „Theaterwesen zu Eutin“, in: *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Berlin, Jg. 2, Bd. 3, Nr. 8 (25. Februar 1786), S. 115.

Rahmen für die Geburtstagsfeier der Herzogin Ulrike Friederike Wilhelmine (1722-1787); aus dem Herbst 1777 ist beispielsweise das Manuskript mit den Texten der musikalischen Nummern eines entsprechenden Fest-Prologs überliefert¹². Die engagierten Gesellschaften, die in diesen vier bis fünf Monaten „gewöhnlich dreymal die Woche“ spielten, erhielten „vom Hofe ein gewisses Gehalt“ (1784/85 sind pro Woche 100 Taler Hamburger Courant nachgewiesen; s. u.), durften aber gleichzeitig „von übrigen Zuschauern aus der Stadt und von Fremden Zahlung“ nehmen¹³, eine Art Mischfinanzierung also, die den Etat des Hofes entlastete.



Ulrike Friederike, Gemahlin von Friedrich August
(ca. 1767?)

Gemälde von Justus Juncker

In der *Geographisch- und Staatistischen Beschreibung des Herzogthums Holstein* liest man über das Eutiner Theater, es würde „beständig darauf gesehen, daß eine gute Schauspielergesellschaft sich dort aufhalte“¹⁴. Tatsächlich sind bereits vor Webers Amtsantritt Gastspiele von zwei Gesellschaften in Eutin nachweisbar. Um den Jahreswechsel 1777/78 trat die Truppe von Christian Joseph Anton Jüngling im herzoglichen Komödienhaus auf, allerdings mit wenig Glück. Zur Fastenzeit sah sich der Prinzipal aufgrund von „Cabalen“ gezwungen, seine Gesellschaft hier zu verabschieden; er selbst zog sich vom Theater zurück und fand

¹² Vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 45.

¹³ *Geographisch- und Staatistische Beschreibung* (wie Anm. 8), S. 64f. Die Angaben beziehen sich auf die Zeit bis 1785; danach wurden die Vorstellungen eingestellt.

¹⁴ Ebd., S. 64.

als Bierbrauer in Lübeck ein besseres Auskommen¹⁵. Für die nächste Saison 1778/79 war zunächst die „Hentschelische Gesellschaft“ angekündigt¹⁶, die allerdings nicht nach Eutin kam. In einem Bericht von 1779 heißt es dazu: „die Gesellschaft ward durch den Abgang einiger ihrer besten Mitglieder, mit denen der Direktor in Streit gerathen war, geschwächt, und die Theminsche Truppe erhielt statt ihrer die Erlaubniß den Winter in Eutin zu spielen“¹⁷. Die letztgenannte Truppe – die „Herzoglich Holstein-Eutinische Schauspiel-Gesellschaft“ von Martin Jakob Thimm¹⁸ – kam, wohl durch die nachträgliche Konzessionserteilung, verspätet in die holsteinische Residenz. Der Fürstbischof vermerkte in seinem Journal den „*Comoedie Anfang*“, d. h. den Beginn der Spielzeit, erst für den 18. Januar 1779¹⁹. Die an diesem Tag von Constantia Thimm, der Ehefrau des Prinzipals, gesprochene Antrittsrede hat sich in der Eutiner Landesbibliothek erhalten²⁰.

Dieselbe Gesellschaft spielte nach Aufhalten u. a. in Plön (April 1779), in Burg auf Fehmarn (Mai/Juni 1779) und in Itzehoe (Juni/Juli 1779) in der Wintersaison, also nach dem Engagement Webers als Hofkapellmeister, wiederum in Eutin²¹, allerdings liegt diese Spielzeit weitgehend im Dunkeln. Bekannt ist, daß sowohl von Thimm selbst als auch von seinem Schauspieler Bock eingereichte Anträge auf Verlängerung der Schauspiel-Saison abschlägig beschieden wurden. Auf Bocks Anfrage nach drei zusätzlichen Vorstellungen (vermutlich als Benefiz) reagierte der Herzog eher ungehalten. Hofmarschall

¹⁵ Vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielliebhaber*, Offenbach am Main 1779, S. 446; s. a. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1782*, hg. von Heinrich August Ottokar Reichard [nachfolgend TK], Gotha 1781, S. 140 (innerhalb der *Geschichte der deutschen Bühne*). Zum Personal der Gesellschaft vgl. TK 1778, Gotha 1777, S. 209f.

¹⁶ Vgl. TK 1779, Gotha 1778, Anh., S. XII.

¹⁷ Vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, 15. Stück, Gotha 1780, S. 130.

¹⁸ Vgl. Gottfried Junge, *Die Geschichte des Theaters in Kiel unter der dänischen Herrschaft bis zur Errichtung einer stehenden Bühne (1774-1841)* (*Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte*, Nr. 34), Kiel 1928, S. 167. Die *Theater-Kalender* für 1780 und 1781 bringen keine detaillierteren Angaben zu Thimms Gesellschaft.

¹⁹ D-EU, Ms 68 (handschriftliches Journal des Herzogs Friedrich August), Bl. 126r.

²⁰ D-EU, S 275; vgl. auch Walter (wie Anm. 2), S. 45.

²¹ Stiehl, *Musikgeschichte* (wie Anm. 2, S. 105) behauptet fälschlich, 1780 hätte in Eutin die Gesellschaft von Jean Tilly gespielt. Tatsächlich übernahm Tilly erst 1781 eine eigene Gesellschaft (vgl. w. u.). Zu Thimms Stationen vgl. Eike Pies, *Das Theater in Schleswig 1618-1839* (*Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft*, Neue Folge, Bd. 53), Kiel 1970, S. 53, 182f., 187 und 189.

Karl von Both hatte dem Bittsteller laut Bescheid vom 15. Februar 1780 mitzuteilen:²²



Friedrich August, Herzog von Oldenburg,
Fürstbischof von Lübeck (1781)
Gemälde von Theodor Friedrich Stein

„daß so wenig dem Schauspieler *Directeur Thimm* selbst auf sein Ansuchen die Fortsetzung der Schauspiele verstattet worden, auf ihre gegenwärtige Bitte die mindeste Rücksicht genommen werden könnte, vielmehr sie damit schlechterdings abgewiesen würde. Ferner hat [...] Hofmarschall dem Supplikanten zu bedeuten, daß Wir von ihnen als ganz fremde Leute, die sich allhier so wenig durch ihre Aufführung als durch ihre Talente ausgezeichnet hätten, durchaus nicht behelligt seyn wollten, noch Uns verbunden erachteten, den Verlust den sie aus ihren *privat eng[a]gements* mit ihrem vorigen *Directeur* vorgeblich litten auf Unsern eignen oder des hiesigen *Publici* Kosten ersetzen zu lassen.“

Es bleibt unklar, ob sich das Mißfallen allein auf den Schauspieler bzw. das Ehepaar Bock oder aber auf die gesamte Gesellschaft bezog; die Zeugnisse, die Thimm Anfang März 1780 von Eutin aus nach Lüneburg sandte, um die dortige Theaterkonzession zu erhalten, lauteten jedenfalls „für ihn und seine Gesellschaft ganz vortheilhaft“²³. Allerdings spielte die Truppe Anfang 1780 letztmalig in Eutin.

Webers Beteiligung an den Aufführungen dieses Winters wie auch der nachfolgenden Saison 1780/81 steht außer Frage, da sie zu seinen dienstli-

²² D-OLns, Best. 30-3-30, Nr. 8.

²³ Peter A. von Magnus, *Die Geschichte des Theaters in Lüneburg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Lüneburg 1961, S. 335. Thimm ging von Eutin zunächst nach Ratzeburg, dann nach Lüneburg (ebd., S. 335-338).

chen Verpflichtungen als Hofkapellmeister gehörte. Wandertruppen führten kaum musikalisches Personal mit sich und griffen üblicherweise auf die vor Ort befindlichen Musiker zurück – im Falle Eutins immerhin eine Hofkapelle mit ca. 15, allerhöchstens 20 Musikern²⁴. Leider gibt es keinerlei Beschreibungen der Aufführungen in diesen beiden Spielzeiten, die uns über die Qualität der musikalischen Darbietungen und die Besetzungstärke des musikalischen Apparats Auskunft geben könnten. Sicher ist lediglich, daß Weber im Herbst 1780 alte Bekannte wiedertraf, schließlich war die neu engagierte „Gesellschaft deutscher Schauspieler“ unter der Direktion von Gottfried Heinrich Schmidt (1744-nach 1796) eine Nachfolge-Gesellschaft der Stöfflerschen Truppe, mit der Weber bis 1779 selbst auf Tour gewesen war. Persönliche Kontakte bestanden somit zur Genüge. Das Ensemble besaß zu diesem Zeitpunkt vermutlich keinen eigenen Musikdirektor; der *Theater-Kalender* 1781 erwähnt mit Blick auf das Jahr 1780 lediglich einen Herrn Dux als Korrepetitor²⁵. Webers Stellung als musikalischer Leiter war also nicht in Frage gestellt.

Schmidts „Gesellschaft deutscher Schauspieler“ stand in direkter Stöfflerscher Tradition: Dessen Truppe hatte Anfang 1780, ein knappes Jahr nachdem Weber Stöffler verlassen hatte, in Stralsund vor dem finanziellen Zusammenbruch gestanden, worauf Schmidt sich mit einem Teil der Schauspieler selbständig machte²⁶. Dabei vertrauten viele Schauspieler ihrem Kollegen Schmidt, der sich zuvor auf Reisen bereits als Co-Direktor neben Stöffler bewährt hatte, wohl mehr als ihrem alten Prinzipal und gingen mit ihm nach Rostock, um dort am 28. April 1780 die Theatersaison zu eröffnen²⁷.

Zum Personal der neuen Gesellschaft gehörten neben dem Direktor und seiner Frau Anna Maria Kunigunde Schmidt weitere „Stöffler-Veteranen“: die Herren Normann, Wilhelmi und J. G. Rhake, außerdem B. L. Schumann (der vormalige „Partienschreiber“ bei Stöffler), aber auch Schauspieler, die Stöffler

²⁴ Vgl. Ziegler, *Hoffnungen* (wie Anm. 1). Webers Aktivitäten bezüglich Gründung eines fest engagierten Chores waren ergebnislos geblieben (vgl. ebd.).

²⁵ *TK 1781*, Gotha 1780, S. CLXXIII.

²⁶ Vgl. Ziegler, *Stöffler* (wie Anm. 4), S. 32.

²⁷ Zur Rostocker Spielzeit incl. Personal und Repertoire vgl. Johann Christian Koppe, „Ueber die Schmidtsche Gesellschaft in Rostock“, in: *Theater-Journal für Deutschland*, 18. Stück, Gotha 1781, S. 45-67 sowie *TK 1781*, Gotha 1780, S. CLXXIIIf.; auch Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Meklenburg-Schwerin*, Schwerin 1837, S. 94-96.

erst um die Jahreswende 1779/80 neu engagiert hatte²⁸. Auf dem Spielplan stand die übliche Mischung aus Schauspiel (u. a. *Macbeth* am 18. Mai), Oper (u. a. Schmittbauers *Lindor und Ismene* am 17. Mai) und Ballett (u. a. *Incle und Yariko* von Rathje mit Musik von Dittersdorf am 31. Mai), wobei der Rezensent Koppe „die Abschaffung derselben bey dieser Truppe“ empfahl, „weil die Tänzer und Tänzerinnen, selbst den Hrn. Balletmeister Rathje nicht ausgenommen, kaum mittelmäßig sind.“²⁹ Nach der letzten Vorstellung (2. Juni 1780) zog Schmidt am 3. Juni 1780 weiter nach Wismar, wo er sechs Wochen zu bleiben beabsichtigte³⁰. Über Lübeck, das als bekanntermaßen besonders einträglicher Ort³¹ sozusagen das Zentrum von Schmidts



Unternehmungen bildete, kam die Truppe schließlich nach Eutin³²; vorher hatte sich der dort residierende Fürstbischof Friedrich August zwei Vorstellungen in Lübeck angesehen³³.

Zu den Eutiner Auftritten 1780/81 blieben kaum informative Quellen erhalten. In Eutin sind immerhin zwei im Jahr 1780 für die Schmidtsche Gesellschaft gedruckte Libretti zu Hollys *Bassa von Tunis* bzw. zu Schmittbauers *Lindor und Ismene* überliefert³⁴ – beides schon bei Stöffler Repertoirestücke –, allerdings enthalten sie keinen eindeutigen Hinweis auf Aufführungen der Opern während dieser Saison. Druck- und

²⁸ Vgl. die Stralsunder Personalübersicht in: *Theater-Journal für Deutschland*, 17. Stück, Gotha 1781, S. 103 (Brief aus Stralsund vom 23. März 1780), S. 102f.

²⁹ Vgl. Koppe (wie Anm. 27), S. 51.

³⁰ Ebd., S. 66f.

³¹ Vgl. „Verzeichniß der Städte, in welchen gewöhnlich deutsches Schauspiel ist“ in: *Theater-wochenblatt für Salzburg*, Nr. 16 (10. Januar 1776), S. 191: „Lübek, eine reiche Handelsstadt [...]. Groß, schön, einträglich, der Schauplatz ist geräumig, die Bürger haben Geschmack, sie lieben die Schauspiele, bezahlen sie gut, schätzen den Schauspieler“.

³² Im *TK 1781* (Gotha 1780, S. CLXXIII) liest man zu Schmidts Truppe: „Diese Gesellschaft spielt bey Winterszeit in Lübeck und Eutin abwechselnd, und im Sommer in den Schwedischpommerischen Städten.“ Der *TK 1782* (Gotha 1781, S. 258 und 260) schränkt die Spielorte auf Lübeck, Wismar und Eutin ein; zur fraglichen Direktion vgl. die Richtigstellung im *TK 1783* (Gotha 1782) in Reichards Vorrede „An das Publikum“.

³³ Journal (wie Anm. 19), Bl. 140r: am 11. Oktober 1780 „Nach *Lubeck* gefahren, [...] in die *Comedie* gegangen“, am 13. Oktober „Abends nach *Lubec* in die *Comedie*“.

³⁴ *D-EU*, S 224 bzw. S 227. Dabei könnte es sich möglicherweise auch um Bücher zu den beiden in Lübeck besuchten Vorstellungen (vgl. Anm. 33) handeln.

Aufführungsort werden nicht genannt, die Besetzung ist nicht angegeben – ganz offensichtlich sollten die Drucke mehrfach verwendet werden und sind nicht mit bestimmten Aufführungen in Verbindung zu bringen. Einen ungefähren Überblick über das Personal jener Zeit erlaubt der *Theater-Kalender* für 1781, danach gab es gegenüber der Rostocker Saison vom Frühjahr 1780 kaum Veränderungen in der Besetzung der Truppe³⁵ (vgl. Anh.).

Die Schmidtsche Gesellschaft besuchte Eutin noch zweimal: jeweils um den Jahreswechsel 1781/82 und (neu formiert) 1782/83. Nach Auflösung der Hofkapelle Anfang 1781 und Webers damit einhergehender Pensionierung boten sich der Wandertruppe freilich bezüglich der Mitwirkung örtlicher Musiker völlig veränderte Strukturen. Es spricht einiges dafür, daß man den Theater-erfahrenen und persönlich gut bekannten Weber auch in diesen Spielzeiten als ersten Ansprechpartner favorisierte, auch wenn ein eindeutiger Beweis für Webers Kapellmeistertätigkeit im Eutiner Theater erst wieder für die Saison 1784/85 zu erbringen ist (vgl. w. u.). Der Musikdirektor Jean Roy (bzw. Roi, *1754), der 1781 bei Schmidt engagiert war, war jedenfalls bereits im September 1781 in Wismar, noch vor dem Wechsel nach Eutin, abgegangen³⁶. Fraglich ist die Position von Johann Christian Ohlhorst; der Schauspieler gehörte während der Eutiner Wintersaison 1781/82 zur Schmidtschen Gesellschaft³⁷. Zur Eröffnung dieser Spielzeit schuf er die Musik zum heroisch-allegorischen Prolog *Das Jahrfest* von C. Neumann, und auch später trat er noch mehrfach als Komponist von Bühnenwerken (*Adelstan und Röschen*, *Die Zigeuner*, *Meister Johannes*) hervor. Im Schmidtschen Personalverzeichnis ist er jedoch lediglich als Schauspieler und Sänger, nicht als musikalischer Leiter genannt, und als erster Liebhaber in der Oper konnte er kaum gleichzeitig auch dirigieren. Außerdem reichte er bereits Anfang Dezember seine Kündigung ein und verließ die Gesellschaft noch

³⁵ *TK 1781*, Gotha 1780, S. CLXXIIIf.

³⁶ *TK 1782*, Gotha 1781, S. 259f. Roy ging mit dem Schauspieler Toscani, der kurz darauf eine eigene Gesellschaft gründete, nach Ratzeburg und war um den Jahreswechsel 1781/82 (wiederum gemeinsam mit einem Schauspieler Toskany bzw. Toscani) bei Tilly in Stralsund angestellt; vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“, in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 5, Nr. 15 (13. April 1782), S. 232 (dort erwähnt der Berichterstatter „Hrn. Roi, einen nicht ungeschickten Violinisten“).

³⁷ Eine Verbindung Ohlhorsts nach Eutin ist schon für 1780 bezeugt, als der Schauspieler auf Bitten Webers einen Chordirektor für einen zu gründenden „Singechor“ nach Eutin vermittelte; vgl. Ziegler, *Hoffnungen* (wie Anm. 1).

vor Ende der Spielzeit am 12. Januar 1782³⁸. Franz Anton von Weber hatte in einer Bittschrift vom 19. Februar 1782 an Herzog Friedrich August zwar die Unmöglichkeit betont, sich nach seinem Dienst als Hofkapellmeister wieder „Von einem Comödianten“ als Dirigent „dingen [zu] lassen“³⁹, doch dürfte sein finanzieller Spielraum nicht so groß gewesen sein, daß er ein solches Angebot tatsächlich ablehnen konnte.

Axel E. Walter behauptet, nach Auflösung der Hofkapelle habe auch die höfische Musikpflege „ganz in der Verantwortung des Stadtmusikus“ gelegen⁴⁰; für die Zeit ab Herbst 1781 bleibt allerdings fraglich, wessen Befugnisse bei Aufführungen im Hoftheater höher zu werten waren: die des pensionierten Hofkapellmeisters Weber oder die des amtierenden privilegierten Stadtmusikanten Berend Jacob Bülau. Die nachgewiesene Beteiligung Webers an den Aufführungen 1784/85 spricht eher für die erste Überlegung⁴¹, zumal das Privileg des Stadtmusikanten noch aus einer Zeit stammte, als die Sphären höfischer bzw. städtischer Musik strikter getrennt waren; Bülau konnte sich nicht auf ein Gewohnheitsrecht berufen, nach welchem sein Privileg ihn auch zur Leitung der Musik im höfischen Rahmen berechtigt hätte. Nachweislich war er nach Auflösung der Hofkapelle 1781 lediglich zur Mitwirkung bei den Hofkonzerten verpflichtet worden⁴².

Sehr gut dokumentiert ist die zweite Saison der Schmidtschen Gesellschaft, die nach Aufenthalt in Lübeck, Lüneburg (Frühjahr 1781) und Wismar (September 1781)⁴³ vom 31. Oktober 1781 bis 4. März 1782 dauerte (Weih-

³⁸ Vgl. B. L. Schumann, *Verzeichniß derer Stücke, welche im Herzogl. Schauspielhause in Eutin von der Schmidtschen Gesellschaft deutscher Schauspieler Vom 31sten Okt. 81. bist den 4ten Merz 82. aufgeführt worden*, Eutin [1782], Exemplar: D-EU, S 223, S. 6 (Personalverzeichnis), S. 7 (Aufführung des Prolog) sowie S. 12 (Abgang von der Gesellschaft). Die Angabe zur Uraufführung des *Jahrfestes* in Neustrelitz 1783 ist demnach falsch; vgl. Franz Stieger, *Opernlexikon*, Bd. II/3, Tutzing 1978, S. 798.

³⁹ D-OLns, Best. 30-5-46, Nr. 1, Bl. 10r.

⁴⁰ Walter (wie Anm. 2), S. 62, Anm. 82.

⁴¹ Theoretisch wäre freilich auch denkbar, daß man Weber im Herbst 1784 lediglich aufgrund der Unzufriedenheit mit den Leistungen Bülaus engagierte; vgl. den Auftrag an die herzogliche Rentkammer, „den Stadt-Musicanten Bülau zur Erfüllung der Obliegenheiten seines Privilegii anzuhalten“, vom 31. Dezember(?) 1784, D-OLns, Best. 30-3-35, Nr. 12, Bl. 31.

⁴² B. J. Bülau amtierte 1748-1785 als Eutiner Stadtmusikant; vgl. D-OLns, Best. 30-3-35, Nr. 12, Bl. 29f. und 32f. Zur Neustrukturierung der höfischen Musik in Eutin 1781 vgl. D-OLns, Best. 30-3-35, Nr. 4, Bl. 152-154 (Schreiben von Minister Friedrich Levin Graf von Holmer an Hofmarschall Karl von Both vom 5. Januar 1781).

⁴³ Zu Lüneburg vgl. Magnus (wie Anm. 23), S. 343; zu Wismar vgl. Schumann (wie Anm. 38), S. 4. Gleichzeitig mit Lüneburg erhielt Schmidt im April 1781 die Konzession für Rostock,

nachts-Pause zwischen 15. Dezember 1781 und 1. Januar 1782). Der Kopist Schumann veröffentlichte nach Ablauf der Spielzeit ein kleines Repertorium, das Auskünfte über Personal und Vorstellungen gibt. Gegenüber dem Vorjahr hatte sich die Besetzung der Truppe wesentlich geändert⁴⁴. So war als neuer Ballettmeister (mit Schauspielverpflichtung) und vermutlich auch Co-Direktor Ludwig Nuth (*1754-nach 1820) engagiert worden⁴⁵. Hinsichtlich des Repertoires ist zu beobachten, daß dem Schauspiel – zumindest quantitativ – mehr Beachtung geschenkt wurde, darunter neben viel „Alltagsware“ Shakespeares *Hamlet* (12. November 1781 und 12. Februar 1782) und *Macbeth* (18. Februar 1782) sowie Lessings *Emilia Galotti* (22. Januar 1782) und *Minna von Barnhelm* (28. Januar 1782). Möglicherweise ist das Übergewicht an Sprechstücken mit der Entlassung der Eutiner Hofkapelle Anfang 1781 zu erklären; somit standen auch für Theateraufführungen wesentlich weniger Musiker zur Verfügung. Trotzdem gab es etliche musikalische Aufführungen; besonders bestimmten deutsche Sing-



zu einem dortigen Auftreten fehlen 1781 jedoch Nachweise; vgl. Wilhelm Schacht, *Zur Geschichte des Rostocker Theaters (1756-1791)*, Diss. Rostock 1908, S. 36. Am 16. Juli 1781 trug sich in Rostock ein „*Francesco di Weber. Maestro di Capella*“ in das Stammbuch eines gewissen Behrmann ein; einen Tag später notierte ein anderer „F. von Weber“ ebd. den Vers „[...] Wer hübsche Mädchen haßt, auf Musicker schilt, der ist mit Haut und Haar des Teufels Ebenbild.“; vgl. Galerie Gerda Bassenge Berlin, [3.] Katalog der Auktion 63 (10./11. Mai 1994) „Literatur“, S. 226, Nr. 3060 (mit Abb. S. 229). Ob es sich bei dem Kapellmeister, wie im Katalog angegeben, um Franz Anton von Weber handelt, bei dem anderen Weber vielleicht um dessen Sohn Fridolin und ob beide nach der Entlassung der Eutiner Hofkapelle evtl. kurzzeitig mit der Schmidtschen Gesellschaft unterwegs waren, ist nicht eindeutig nachweisbar. Das Schriftbild der Franz Anton von Weber zugewiesenen Notiz ist zu indifferent, um den Schreiber klar zu bestimmen. Der notierte Text (Ausschnitt aus einem Rezitativ der Laodice aus Metastasios *Siroe, Re di Persia* „Chi si fida alla colpa“) trägt zur Klärung nicht bei; die Notenschrift (ein 16taktiges *Menuetto* für zwei Violinen) scheint eher gegen Franz Anton von Weber als Schreiber zu sprechen.

⁴⁴ Vgl. Schumann (wie Anm. 38), S. 5f. Die Angaben im *TK 1782*, Gotha 1781, S. 258-261 weichen in Details ab, da sie das Ensemble in der vorhergehenden Lübecker bzw. Wismarer Besetzung wiedergeben.

⁴⁵ Laut Pies war Nuth 1781 Mitdirektor neben Schmidt; vgl. Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Ratingen u. a. 1973, S. 268.

spiele das Bild: von Hiller *Die Liebe auf dem Lande* (7. Dezember 1781), *Die Jagd* (4. Januar 1782) und *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los* (11. Februar 1782), von Schmittbauer *Lindor und Ismene* (30. November 1781, 15. Januar 1782), von Holly *Der Bassa von Tunis* (25. Februar 1782) sowie als Neueinstudierung Bendas *Medea* (15. Februar 1782)⁴⁶. Musikannteile hatte zudem das ländliche Hochzeitsspiel *Das Mädchen im Eichthale* von Bock mit Gesängen und Chören von Lampe (16. November 1781, 8. Januar 1782)⁴⁷. Kürzingers Oper *Robert und Kalliste oder Der Triumph der Treue* (1. November 1781), bearbeitet nach Guglielmis *La sposa fedele*, steht zwischen deutschem Singspiel und italienischer Opera buffa⁴⁸. Die französische Opéra comique war mit Grétrys *Zemire und Azor* (9. und 13. November 1781) sowie Monsignys *Deserteur* (29. Januar 1782) vertreten, die kurze Anwesenheit von Vater und Tochter Constantini gab zudem Gelegenheit zur Aufführung von Pergolesis Intermezzo *La Serva Padrona* (in deutscher Übersetzung als *Die herrschende Magd*, 11. Dezember 1781)⁴⁹. Zahlreiche Ballette (31. Oktober, 5., 16., 20. und 26. November, 3., 4. und 14. Dezember 1781, 3., 7., 11., 15., 22. und 25. Januar, 1., 11., 21., 22. und 26. Februar, 1. März 1782) schufen Abwechslung an Schauspiel-Tagen.

⁴⁶ Zu dieser Aufführung erschien eigens ein gedrucktes Textbuch (Exemplar in *D-EU*, S 226); vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 55. Neben Mad. Schmidt (Medea), Mad. Stegner (deren Hofmeisterin), Herrn Neumann (Jason) und Mad. Nuth (Kreusa) sind darin als Söhne der Medea „Mons. Wassermann und die kleine Jacobi“ angezeigt. Das letztgenannte Mädchen (wohl die Tochter des Theater-Schneiders) ist bei Schumann (wie Anm. 38) nicht nachgewiesen.

⁴⁷ Ein gedrucktes Libretto dieses Stücks von der „Schmidtschen Gesellschaft deutscher Schauspieler“ ohne Angabe von Druck- bzw. Aufführungsort, undatiert und ohne Besetzungshinweise befindet sich in *D-EU*, S 225.

⁴⁸ Schumann (wie Anm. 38, S. 7) schreibt die Oper fälschlich Grétry zu. Ein gedrucktes Libretto des Stücks (ohne Autorenangabe) von der „Schmidtschen Gesellschaft“ erschien 1781 ohne Angaben zu Druck- bzw. Aufführungsort und ohne Besetzungshinweise; vgl. *D-EU*, S 228.

⁴⁹ Die hier genannte Tochter Constantini ist vermutlich identisch mit jener Mlle. Constantini, die in Ludwigslust den Unterricht der Hofsängerin Affabili genoß und sich nach ihrem dortigen Wirken um 1783 (als verh. Frau Holland) in Warschau aufhielt. Ein Berichterstatter aus Ludwigslust urteilte im Herbst 1783 über sie, daß sie „die schönste Contraltstimme besaß, die man sich denken mag. Schade, daß sie zu frühe aus der Schule kam, und daß sie nicht das gehörige Gefühl für Music hatte! Sie wollte durchaus den ersten Sopran singen, ob ihr gleich die obern Töne nicht allemal gehorchten, und die Töne der kleinen Octave dagegen voll und klar waren, die sie aber gar nicht nutzte.“; vgl. *Magazin der Musik*, hg. von Carl Friedrich Cramer, Jg. 1, 2. Hälfte, Hamburg 1783/84, S. 979.

Friedrich Leopold Graf zu Stolberg stellte der Gesellschaft ein ambivalentes Zeugnis aus; nach der Eröffnungsveranstaltung schrieb er an seinen Bruder:⁵⁰

„Den Nachmittag debütierte unsre neue Truppe Comödianten. Erst spielten sie einen allegorischen heroischen Prolog zum Preise der Herzogin, ganz abscheulich; dann ein Stück, welches ich nicht kannte; es heißt der Adjutant und ist ein schönes Stück, und einige Rollen wurden sehr gut gespielt. Den Beschluß machte ein Ballet.“

Der Herzog scheint allerdings zufrieden gewesen zu sein, verlängerte er doch den ursprünglich bis 22. Februar 1782 geltenden Kontrakt um eine Woche bis zum 1. März, und gestattete dann nochmals eine Zusatzvorstellung, wobei er die letzten drei Vorstellungen wegen „Unpässlichkeit“ nicht besuchen konnte⁵¹.

In Eutin endete die Reise der Schmidtschen Gesellschaft fürs erste; am 11. Januar 1782 sah sich der Direktor gezwungen, seine Schauspieler zum Ende des dortigen Kontrakts abzudanken⁵². Der *Theater-Kalender* für 1783 (abgeschlossen im September 1782) nennt die Gesellschaft unter der Rubrik „Eingegangene deutsche Truppen“, fügt aber hinzu „Hr. Schmid[t] wird eine neue errichten.“⁵³ Schmidts neue „Gesellschaft deutscher Schauspieler“ spielte wiederum in Eutin; leider weist darauf vorerst lediglich der Druck der von J. G. Rhake verfaßten Reden zur Eröffnung (31. Oktober 1782) sowie zum Abschluß der Saison (31. Januar 1783) hin⁵⁴. Zu Personal und Spielplan fehlen weitergehende Informationen. Die Truppe wandte sich von



⁵⁰ Vgl. Johann Heinrich Hennes, *Friedrich Leopold Graf zu Stolberg und Herzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg. Aus ihren Briefen und andern archivalischen Quellen*, Mainz 1870, S. 146. Gespielt wurden am 31. Oktober laut Schumann (wie Anm. 38, S. 7) nach dem Prolog von Neumann und Ohlhorst (s. o.) das Lustspiel *Der Adjutant* von Brömel sowie das Ballett *Der entlarvte Philosoph*.

⁵¹ Vgl. Schumann (wie Anm. 38), S. 14f.

⁵² Ebd., S. 12.

⁵³ *TK 1783*, Gotha 1782, S. 319.

⁵⁴ *D-EU*, S 274; vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 46f. sowie S. 58f., Anm. 40.

Eutin aus nach Altona und eröffnete dort am 10. März 1783 das neuerbaute Komödienhaus mit Lessings *Minna von Barnhelm* und einem Ballett, blieb allerdings nur bis zum 11. April d. J.⁵⁵. Von August 1783 bis Anfang Januar 1784 spielte die Gesellschaft wiederum in Altona⁵⁶, danach zum Umschlag (Messe) in Kiel, um kurz darauf endgültig zu scheitern⁵⁷. Etliche Mitglieder, darunter auch der Direktor samt Gattin, fanden bei der gerade in Altona stationierten Gesellschaft von Johann Ernst Wäser eine neue Anstellung⁵⁸. Die letzten Jahre (1782-84), in denen sich Schmidt wohl ständig in finanziellen Schwierigkeiten befand, ruinierten den ursprünglich guten Ruf des Schauspielers und Direktors gründlich; anders ist der wütende Ausfall gegen ihn in den *Beiträgen zum Theater* nicht zu erklären, wo er unter die größten „Misgeburten [...] bei der deutschen Bühne“ gezählt wird; weiter heißt es dort zu Schmidt, er „verhunzte bei verschiedenen Gesellschaften die ersten Rollen, konnte weder schreiben, noch richtig lesen, und entwich aller Orten heimlich, mit Schulden belastet.“⁵⁹

Unklar ist, ob die Eutiner Saison mit dem Abzug Schmidts am 31. Januar 1783 tatsächlich beendet war – üblicherweise wurde ja bis Ende der Fastenzeit gespielt. Tatsächlich befand sich im März 1783 eine weitere Gesellschaft im Ort: Von Eutin aus richteten am 23. März 1783 die Mitglieder des zuvor

⁵⁵ Vgl. Paul Th. Hoffmann, *Die Entwicklung des Altonaer Stadttheaters. Ein Beitrag zu seiner Geschichte. Festschrift*, Altona, Rolandsburg 1926, S. 49 und S. 296, Anm. 51.

⁵⁶ Vgl. *Journal von und für Deutschland*, Jg. 1, hg. von Leopold Friedrich Günther von Goekingk, Bd. 1, März-Nummer 1784, S. 309.

⁵⁷ Vgl. Wolfgang von Gersdorff, *Geschichte des Theaters in Kiel unter den Herzogen zu Holsstein-Gottorp (Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte*, Nr. 27/28), Kiel 1911/12, S. 330 und Junge (wie Anm. 18), S. 62f.

⁵⁸ Vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 378. Im *Journal von und für Deutschland*, Jg. 1, Bd. 2, Oktober-Nummer 1784, S. 266 ist die letzte Vorstellung der Schmidtschen Gesellschaft am 13. Mai 1784 in Altona angezeigt; gemeint sind wohl die ehemals Schmidtschen Schauspieler unter der neuen Direktion.

⁵⁹ Vgl. „Beantwortung der Frage: Warum hat Deutschland noch kein Nationaltheater? das ist: kein Theater deutscher Sitte und Denkart?“ in: *Beiträge zum Theater, zur Musik und der unterhaltenden Lektüre überhaupt*, hg. von Johann Christian Friedrich Dietz, Bd. 1, Stendal 1785, S. 73. Daß der Autor des Aufsatzes tatsächlich G. H. Schmidt meint, ist durch den Hinweis auf dessen Geburt im Anhaltischen (bei Dessau) gesichert. Derselbe Verfasser ereifert sich über ehrlose Prinzipale: „Besonders in Mecklenburg und Pommern hat dieses Gesindel seinen Ruf so stinkend gemacht, daß den Einwohnern wohl ekelte mußte ob solcher Speise.“ (ebd., S. 73) – genau dort (in Wismar, Rostock, Stralsund etc.) hatten Stöfler und seine Nachfolger Schmidt und Tilly mehrfach ihr Glück versucht.

aufgelösten Schleswiger Hoftheaters eine Bittschrift an Landgraf Carl von Hessen-Kassel⁶⁰. Ob die Mimen der Schleswiger Schauspieler-Gesellschaft, die im Januar zum Umschlag (Messe) in Kiel gespielt hatte⁶¹, allerdings tatsächlich Vorstellungen im Eutiner Schauspielhaus gaben oder sich nur auf der Durchreise (vielleicht nach Lübeck?) befanden, läßt sich nicht zweifelsfrei klären. Zudem liegt vom Februar 1783, also nach Abzug der Schmidtschen Truppe, ein Schreiben vor, nach welchem dem pensionierten Hofkapellmeister Weber erlaubt wurde, „auf *ein* Jahr ein auswärtiges *engagement* mit einstweiliger Beibehaltung seiner *Pension* anzunehmen“⁶²; es ist unsicher, ob er sich im März überhaupt noch in Eutin aufhielt.

In der nächsten Saison (ab Herbst 1783) folgte wiederum eine Truppe, die – wenn auch nicht bruchlos – in Stöfflerscher Tradition stand: die „Tillysche Schaubühne“. Bei der Teilung der Gesellschaft Stöffler 1780 waren einige Schauspieler bei ihrem alten Prinzipal geblieben, aber obgleich Stralsund als recht einträgliche Stadt für reisende Schauspielgesellschaften gerühmt wurde⁶³, ließ der Bankrott nicht lange auf sich warten. Ein Neuanfang unter der Direktion von Stöfflers Hauptgläubiger, dem Stralsunder Gastwirt Johann Christian Timme, scheiterte nach kürzester Zeit⁶⁴, und so verließen etliche Stützen der Stöfflerschen Gesellschaft ihren Prinzipal, etwa der Tenor Gottlieb Leberecht Gödel (*1750/2), seine Ehefrau Ernestine Karoline Wilhelmine Gödel (1759-1795, geb. Ilgener) sowie Johann Friedrich Kramp(e) (1753-1823)⁶⁵. Stöffler gründete im Sommer 1781 eine neue Gesellschaft,

⁶⁰ Vgl. Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 56f.

⁶¹ Vgl. Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 56 und 165 (mit Abbildung des Kieler Theaterzettels vom 17. Januar 1783).

⁶² *D-OLns*, Best. 30-5-35, Nr. 5, Bl. 25 (Anweisung an die Kammer vom 17. Februar 1783).

⁶³ Vgl. „Verzeichniß der Städte ...“ (wie Anm. 31), Nr. 22 (31. Januar 1776), S. 264: „Stralsund. Eine große einträgliche Stadt in Schwedischpommern. Ein schöner Platz zu Vorstellungen ist da. Die ganze Stadt trägt gewöhnlich Geld ins Theater.“

⁶⁴ Vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“ (wie Anm. 36), S. 230 sowie Ferdinand Struck, *Die ältesten Zeiten des Theaters zu Stralsund (1697-1834). Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Stralsund 1895, S. 50.

⁶⁵ Vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“ (wie Anm. 36), S. 231. Kramp(e) (nicht zu verwechseln mit Johann Christian Krampe, 1774-1849) wird im Juni 1781 als Ensemblemitglied der Wäderschen Gesellschaft in Breslau genannt; vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, 18. Stück, Gotha 1781, S. 93f. (Bericht vom 3. Juni 1781). Zum weiteren Lebensweg vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 204. Gödel sang 1783 in Neustrelitz, hatte allerdings, glaubt man dem Berichterstatte im *Magazin der Musik* (hg. von Carl Friedrich Cramer, Jg. 1

mit der er in Stralsund und Greifswald spielte, ging jedoch wiederum in Konkurs. Seine neue Truppe übernahm daraufhin Jean (bzw. Johann Carl) Tilly (1753-1795), vorher Ballettmeister bei Stöffler⁶⁶. Nach Aufenthalt in Greifswald, Stralsund (November 1781 bis März 1782), Rostock (April bis August 1782), Lübeck (29. August 1782 bis Anfang 1783), erneut Stralsund (März/April 1783), Rostock (Juni bis August 1783), Wismar und Lübeck (Dezember 1783) kam Tilly im Dezember 1783 nach Eutin⁶⁷.

Im Personal gab es nur noch wenige Übereinstimmungen mit der früheren Stöfflerschen Gesellschaft⁶⁸; der vormalige Prinzipal und seine Ehefrau Marie Dorothea Stöffler (*1750) hatten sich 1782 von Tilly getrennt⁶⁹, annähernd zeitgleich das Ehepaar Christian und Luise Felbrig (1778 bei Stöffler) mit Tochter⁷⁰. Im selben Jahr debütierten bei Tilly der bereits mehrfach erwähnte Johann Christian Ohlhorst sowie Johann Friedrich Speich (1751-1789), der im Sommer 1778 in Hannover unter Stöffler gespielt hatte, mit seiner Frau Friederike Speich (*1758, geb. Crotten)⁷¹. Ab Februar 1783 ist u. a. der Schauspieler G. G. Bürger mit seiner Frau Marianne (*1768, geb. Schuch) in Tillys Gesellschaft verbürgt⁷².

von 1783, S. 602), inzwischen sehr verloren: „Ich konnte schlechterdings nicht entdecken, daß er eine angenehme und biegsame Stimme besitze, ob ich gleich dieses Lob von ihm gedruckt gelesen hatte.“ Vgl. dazu auch Ziegler, *Stöffler* (wie Anm. 4), S. 10 und 22.

⁶⁶ Vgl. „Kurze Geschichte des Stralsundschen Theaters“ (wie Anm. 36), S. 231 sowie Struck (wie Anm. 64), S. 53. Vorher (Ende 1777) war Tilly u. a. Ballettmeister bei Ilgener; vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, 9. Stück, Gotha 1779, S. 78 (Brief aus Stralsund vom August 1778).

⁶⁷ Zur Wanderung der Truppe vgl. Schacht (wie Anm. 43), S. 36f., zu Lübeck außerdem Heinrich Asmus, *Die dramatische Kunst und Das Theater zu Lübeck. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Lübeck 1862, S. 39-42. Nach Schacht sandte Tilly am 30. Januar 1784 von Eutin aus eine Eingabe an den Rostocker Rat bezüglich erneuter Konzessions-Erteilung für 1784.

⁶⁸ Vgl. *TK 1783*, Gotha 1782, S. 294f.

⁶⁹ Sechs Jahre später mußten die Stöfflers von der Großmannschen Gesellschaft finanziell unterstützt werden: „Der ehemalige Direktor Stöffler und dessen Frau erhalten von der hiesigen [d. h. der Großmannschen] Gesellschaft [in Hannover bzw. Braunschweig] eine wöchentliche Unterstützung von vier Reichsthalern.“; vgl. *TK 1789*, Gotha 1788, S. 211.

⁷⁰ Das Ehepaar Felbrig wurde später am Mecklenburg-Strelitzer Hoftheater engagiert; vgl. Erika Grüder, „Beiträge zur Geschichte des Theaterwesens in Mecklenburg-Strelitz“, in: *Mecklenburg-Strelitzer Geschichtsblätter*, hg. von Hans Witte, Jg. 1 (Neustrelitz 1925), S. 25f.

⁷¹ Vgl. *TK 1783*, Gotha 1782, S. 294f.

⁷² Vgl. *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 11 (15. März 1783), S. 174 (Bericht vom 27. Februar 1783).

Mit welcher Besetzung Tilly schließlich nach Eutin kam, ist anhand der bislang bekannten Quellen nicht eindeutig zu klären. Das Gastspiel in Eutin erwähnt erst der *Theater-Kalender* für 1785, im Vergleich mit der Vorjahrespublikation, die Angaben für das Jahr 1783 überliefert⁷³, weichen die Angaben zum Personal in der späteren Ausgabe jedoch stark ab. So werden beispielsweise 1785 Ohlhorst, seine Frau Marianne (vormals Bürger) und deren geschiedener Mann Herr Bürger als abgegangen benannt⁷⁴. Die starken Personal-Verschiebungen könnten u. a. mit der vorhergehenden Spaltung der Tillyschen Truppe in Rostock in Zusammenhang stehen, wo sich mehrere Schauspieler Carl Johann Christian Fischer (1752-1807) aus Güstrow anschlossen, nachdem die Direktrice Louise Caroline Tilly (1760-1799, geb. Geyer) offenbar ernste Zerwürfnisse ausgelöst hatte⁷⁵.

Man kann vermuten, daß der *Theater-Kalender* für 1784 das Personal der Tillyschen Gesellschaft vor der Trennung, der *Theater-Kalender* für 1785 jenes danach überliefert. Genauere Angaben zu Eutin sind freilich auch dann nicht möglich, zumal die personelle Fluktuation bei Tilly besonders groß gewesen zu sein scheint und auch der *Theater-Kalender* nicht immer zuverlässige Daten liefert⁷⁶. Für das Eutiner Ensemble gesichert sind neben dem Prinzipals-Ehepaar lediglich Johann Friedrich Speich und Johann Christian Ohlhorst (vgl. Anm. 83) sowie G. G. Bürger, der sowohl die Antritts- als auch die Abschiedsrede der Gesellschaft verfaßte, die von Mad. Tilly vorgelesen wurden⁷⁷.

Tillys Eutiner Gastspiel begann – später als üblich – erst am 29. Dezember 1783; bis kurz zuvor war man in Lübeck aufgetreten: Als Abschlußvorstellung wurden dort am 16. Dezember das Lustspiel *Die Mahler* von Babo sowie ein Ballett *Die Schlittenfahrt* nach Molières *George Dandin* von Tilly mit Musik

⁷³ Vgl. *TK 1784*, Gotha 1783, S. 265f.

⁷⁴ Vgl. *TK 1785*, Gotha 1784, S. 230-232.

⁷⁵ In einer Mitteilung aus Stralsund vom April 1784 heißt es dazu: „Abermals hat sich hier eine Schauspieler-Gesellschaft getrennt; die Fischersche. Sie entstand aus der Tyllischen, die in Eutin jetzt spielt. Einige Schauspieler trennten sich von Tylli in Rostock. Man sagt, Mad. Tylli habe Veranlassung dazu gegeben.“; vgl. *Journal von und für Deutschland*, Jg. 1, Bd. 1, April-Nummer 1784, S. 462.

⁷⁶ Im *TK 1786*, Gotha 1785, S. 206 ist zur Tillyschen Gesellschaft nochmals Eutin als Spielort angegeben, obgleich dort im Winter 1784/85 eine andere Truppe spielte (vgl. w. u.). Aus dieser Quelle bezog wohl auch Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 366 seine Fehlinformation über eine angebliche Tillysche Winterspielzeit 1784/85 in Eutin.

⁷⁷ *D-EU*, S 273 bzw. S 271; vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 47-49 und S. 59, Anm. 41f.



Die Orangerie im Eutiner Schloßgarten, 1777 bis 1785 nach Umbauten als Theater genutzt,
Fotos von Frank Ziegler (2005)

von Johann David Holland gegeben⁷⁸. Zur Eutiner Abschiedsvorstellung stand das Schauspiel *Athelstan* nach John Brown auf dem Spielplan, darauf nimmt Bürgers Abschiedsrede Bezug⁷⁹. Über musikalische Darbietungen dieser Saison sowie eine mögliche Beteiligung Franz Anton von Webers liegen keine Informationen vor – die Genehmigung einer einjährigen Abwesenheit bei Fortzahlung der Bezüge im Februar 1783 (vgl. Anm. 62) läßt ohnehin offen, ob Weber den Winter 1783/84 überhaupt in Eutin verbrachte. Zudem könnte Tilly möglicherweise einen eigenen Musikdirektor (mit zusätzlicher Schauspielverpflichtung) zu seinem Personal gezählt haben: dabei kommen sowohl Johann Christian Ohlhorst als auch Otto Christian Friedrich Phanty⁸⁰ in Frage.

In der Eutiner Landesbibliothek haben sich zwei Libretto-Drucke der Tillyschen Gesellschaft erhalten, die allerdings keine Hinweise auf spezielle Aufführungen enthalten: ein undatiertes, von Tilly selbst verfertigtes Ballett-Libretto *Die Zauber-Insel oder Urgella, die eifersüchtige Fee* und ein Textbuch zu Grétrys Oper *Das Urtheil des Midas*⁸¹. Der *Theater-Kalender* 1785 gewährt einen Einblick in Tillys Repertoire dieser Zeit, welche der dort genannten Opern⁸² allerdings in Eutin zur Aufführung kamen, bleibt fraglich. Sicher ist nur, daß Johann Heinrich Voß der Truppe ein denkbar schlechtes Zeugnis

⁷⁸ Vgl. Carl Stiehl, *Geschichte des Theaters in Lübeck*, Lübeck 1902, S. 85.

⁷⁹ Bürgers Rede wurde „nach der Vorstellung des Schauspiels *Athelstan*, im Charakter der Emma gehalten“; somit scheint es unwahrscheinlich, daß Ohlhorsts Singspiel *Adelstan und Röschen* gemeint sein könnte.

⁸⁰ Phanty ist im *TK 1785* (Gotha 1784, S. 230), der die Angaben für 1784 überliefert, als Ensemblemitglied genannt. Gerber verzeichnet ihn als „Musikdirektor der Tillyschen Schauspielergesellschaft im Jahr 1785“; vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler* [...], Bd. 2, Leipzig 1792, Sp. 124. Phanty wechselte 1787 von Tilly zum neu gegründeten Schleswiger Hoftheater, wo er als Schauspieler und Ballett-Korrepetitor, ab 1792 als Musikdirektor tätig war; 1798 ging er als Musikdirektor ans Privattheater in Tranekjaer, wo er 1830 starb; vgl. Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 210.

⁸¹ Das Tilly-Libretto zeigt weder Druckort noch Datierung an, das Grétry-Libretto ist mit „Lübeck 1783“ datiert, beide verzichten auf Besetzungsangaben; *D-EU*, S. 229 und 239.

⁸² Vgl. *TK 1785*, Gotha 1784, S. 231f.; unter Repertoirestücken: Bendas *Romeo und Julie*, Grétrys *Zemire und Azor* und Hillers *Jagd*; unter Neueinstudierungen: Grétrys *Urtheil des Midas*, *Der Alchimist* und *Der Automat* von André, *Der Irrwisch* (fraglich, welche Vertonung, vielleicht von Umlauff), *Der Hufschmied* (von Dittersdorf oder von Reichardt), *Wälder* von Benda, *Die Bergknappen* von Umlauff, *Die schöne Arsene* (von Monsigny oder von Seydelmann), *Der lahme Husar* von Seydelmann und *Doktor Fausts Leibgürtel* von Phanty.

ausstellte. In seinem Brief an Leopold Friedrich Günther von Goeckingk vom 4. März 1784 schreibt er:⁸³

„Hier ist [...] jezo eine Komödie, die den Herzog wöchentlich über 150 rh: kostet, und dafür Beifall hat, keine als lauter neue, noch nie gesehene Stücke zu spielen. Ihr könnt denken, was da zum Vorschein kommt! Aber es gefällt alles, am meisten das schlechteste unter dem schlechten: das empfindelnde Gesudel, wobei Dichter und Schauspieler sich den Vorzug des Widerlichen streitig machen. Der Directeur Tilly, ein Balletmeister, tanzt nur, weil er nichts auswendig behalten kann; sein Weib, das die empfindsamen Hauptrollen hat, gleicht ihrem Manne in dieser Tugend leider nicht! Das Komische wird noch erträglich genug vorgestellt [...]. Sie gehn bald nach Lübeck [...].“

Vielleicht war der harsche Ton dieser Einschätzung tatsächlich nur Vossens momentan unerfreulicher persönlicher Situation geschuldet⁸⁴; nicht überall wurde die Gesellschaft derart gescholten. Aus Lübeck hört man im Juni 1784 Gegenteiliges: „Tilly hat hier gespielt; man lobt ihn sehr.“⁸⁵ In der Stralsunder Theatergeschichte wird Tilly sogar als besonders positives Beispiel eines Prinzipals genannt und für sein „geschickt ausgewähltes, abwechslungsreiches Repertoire und [...] eine sorgsam geschulte Truppe“ gelobt⁸⁶. Das vernichtende Urteil von Voß findet allerdings in anderen Quellen Bestätigung: Zwei Protagonisten der Tillyschen Gesellschaft, die Eheleute Ohlhorst, versuchten ein halbes Jahr später, am 2. September 1784, ihr Glück in Hamburg, wurden jedoch nicht angenommen, da sie „höchstens bei einer kleinen reisenden Truppe brauchbar sind“; Frau Ohlhorst habe „weder Stimme noch die geringste Kenntniß von Musik“, ihr Mann sei „eine wahre hölzerne Maschine“⁸⁷. Zur Prinzipalin Tilly liest man anderenorts: „Auch sie war [wie

⁸³ Johann Heinrich Voß, *Briefe an Goeckingk 1775-1786*, hg. von Gerhard Hay, München 1976, S. 134. Voß nennt unter den Darstellern der Tillyschen Gesellschaft Johann Friedrich Speich (hier wiedergegeben als „Sprich“) und Johann Christian Ohlhorst.

⁸⁴ Vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 55 und S. 62, Anm. 83.

⁸⁵ Vgl. Brief aus Lübeck vom 7. Juni 1784 (gez. Fr.), in: *Beiträge zum Theater* (wie Anm. 59), Bd. 1, S. 222.

⁸⁶ Struck (wie Anm. 64), S. 53.

⁸⁷ Vgl. „Vom Hamburgischen Theater“ (gez. A.), in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 46 (13. November 1784), S. 108. 1778/79, als Ohlhorst Mitglied der Ilgenerschen Gesellschaft war, heißt es noch, er wäre „kein schlechter Sänger“; vgl. „Zur Geschichte der Schaubühne in Mecklenburg“, in: *Mecklenburgisches Journal*, Bd. 2, Nr. 6 (Juni 1806), S. 442.

ihr Mann] gute Tänzerinn, als Schauspielerinn hat sie sich nie ausgezeichnet, ob sie gleich alle große Rollen spielte [...]“⁸⁸.

Besonders interessant und vergleichsweise sehr gut dokumentiert ist die letzte Eutiner Theatersaison vor dem Tod des Fürstbischofs Friedrich August (6. Juli 1785). Diese Spielzeit zwischen 22. Oktober 1784 und 25. Februar 1785 (Pause zwischen 11. und 27. Dezember 1784) setzte den Schlußpunkt unter die Eutiner Theatergeschichte im 18. Jahrhundert; musikalisch wurde dieses Finale nachweislich von Franz Anton von Weber geleitet. Die Gesellschaft, die sich um den Jahreswechsel 1784/85 in Eutin versammelt hatte, war eine ungewöhnliche Erscheinung: sie hatte keinen Direktor. Die sogenannte „Vereinigte Gesellschaft“ hatte sich aus Mitgliedern des 1783 eingegangenen Hoftheaters in Schleswig sowie aus Mitgliedern der Gesellschaft des 1783 in Bremen verstorbenen Direktors Karl Friedrich Abt quasi „basisdemokratisch“ organisiert, wobei eine Kern-Gruppe von Schauspielern gleichzeitig als „Theater-Aktionäre“ agierte⁸⁹. Geschäftsführer war der Schauspieler und Tänzer Georg Heinrich Rathje, den ein Almanach von 1782 recht ambivalent beurteilt: er habe „Anlage“ und „herrliche in sich keimende Talente“, müsse aber „mehr seinen Körper studieren“, dürfe „bei einer heftigen Leidenschaft nicht zu sehr schreien“ und sich nicht „allein auf sein Talent verlassen“, sondern müsse seine jeweilige „Rolle mit Muße und Fleiß durchgehen“⁹⁰. Rathje scheint einer der Konstrukteure des ungewöhnlichen Modells „Vereinigte Gesellschaft“ gewesen zu sein, das der *Theater-Kalender* für 1786 folgendermaßen beschreibt:⁹¹

„Dreyzehn Schauspieler, welche sich nach Proportion ihrer Verdienste ums Theater selbst eine wöchentl. Gage gesetzt, und welche mit zur

⁸⁸ Vgl. „Zur Geschichte der Schaubühne in Mecklenburg“ (wie Anm. 87), S. 445.

⁸⁹ Zur Herkunft der Gesellschaft vgl. Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 57f. sowie Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 17f. (Abt), 232f. (Lorenz) und 286f. (Rathje). Der *TK 1786*, Gotha 1785, S. 210 bezieht sich in erster Linie auf die Abtsche Tradition, nur nebenbei (S. 209) wird Gottlieb Friedrich Lorenz als „ehemaliger Direktor der herumziehenden Gesellschaft zu Altona, Braunschweig, Hildesheim und Harburg“ genannt – gemeint sind damit die vormals Schleswiger Schauspieler.

⁹⁰ *Schauspieler-Schauspielerinnen Almanach aufs Jahr 1782. Herausgegeben für Schauspieler, Schauspielerinnen und Schauspiel-Liebhaber*, Thaliensfreystadt [d. i. Frankfurt] am Main 1782, S. 122. Rathjes Frau wird weniger freundlich beurteilt; der Autor versichert, „daß Madam dem Kenner der Kunst wenig, blutwenig Vergnügen, auch bey der vortheilhaftesten Rolle, schaffen“ könne; ebd., S. 123.

⁹¹ Vgl. *TK 1786*, Gotha 1785, S. 208.

Vereinigung und Theilnahme, laut eines unter sich gemachten gerichtlichen Kontrakts gehören [...].“

Diese dreizehn Schauspieler waren laut *Theater-Kalender*: Georg Heinrich Rathje (*1753, gleichzeitig Ballettmeister und erster Tänzer) mit Ehefrau Maria Christina (1754-1787, geb. Estor), Jakob Josef Ernst mit Ehefrau Johanna (geb. Mangold) und Tochter, Josef Friedrich Buchard mit Ehefrau M. B. A. (geb. Döpser), Carl Wilhelm Heinze (um 1765-1809), Herr Wagner, Herr Stierle, das Ehepaar Schaffner und Sophia Pauly, ergänzt durch den Souffleur und Kopisten Johann Wenzel Gierschick, der auch in kleineren Rollen auftrat. Dazu kamen zusätzliche „Personen welche in Wöchentlicher Gage stehen“⁹². Hervorzuheben ist, daß scheinbar auch Franz Anton von Weber während des Eutiner Aufenthalts fest engagiert war – jedenfalls meldet der *Theater-Kalender* 1786 unter den abgegangenen Personen auch „H. Weber, Musikdirektor“; sein Nachfolger wurde Jean Roy⁹³, der schon unter Schmidt und Tilly zeitweilig dieses Amt innegehabt hatte (s. o.).

Der *Theater-Kalender* gibt allerdings nicht die genaue Eutiner Besetzung der Truppe wieder, sondern vielmehr den Personalstand der nachfolgenden Zeit in Schleswig (daraus erklärt sich auch Webers „Abgang“). Das in Details abweichende Ensemble für die Eutiner Spielzeit zwischen Oktober 1784 und Februar 1785 wird dagegen in den *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters* beschrieben, wo ebenso die besondere Konstruktion der Gesellschaft hervorgehoben wird:⁹⁴

„Sie besteht aus folgenden Mitgliedern: Herr und Madam E r n s t, Hr. und Mad. R a t h j e, Hr. und Mad. S c h a f f n e r, Hr. und Mad. B u c h a r d, Dem. P a u l i, Hr. W a g n e r, Hr. H e i n t z e, Hr. P a u l i, und Einhelfer Hr. G i e r s c h i c k, einem Theatermeister [Trethe], Friseur [Knirim] und Schneider, welche letztere dreye auch kleine Flick- und Nebenrollen besetzen. Zwölf Mitglieder dieser Gesellschaft gehen wöchentlich in gleiche Theile der Einnahme vom Hof und Publikum; die übrigen erhalten festgesetzte wöchentliche Gagen, von drey, vier und fünf Thalern. Die Mitglieder von gleichen Antheilen bestreiten die Garderobe selbst; denen, die auf festgesetzten Gagen stehen, wird sie gegeben. Jene, welche die Einnahme theilen,

⁹² Ebd., S. 209.

⁹³ Ebd., S. 209f.

⁹⁴ „Theaterwesen zu Eutin“ (wie Anm. 11), S. 116f.

theilen auch die Direktionsgeschäfte, und jeder besorgt ohne Kränkung das ihm angewiesene Fach. Dem, der die Kasse und deren Berechnung auf sich hat, sind noch zwey andere hierzu bestimmte Mitglieder zugeordnet, ohne deren Gegenwart die Kasse nicht geöffnet und von ihrem Vorrathe nichts verausgabet werden kann, und Abends wechseln bey der Einnahme noch zwey besondere Aufseher mit einander ab. Diese ökonomische Einrichtung ist hier immer noch von gutem Erfolg gewesen; selten entstehen Zwistigkeiten und wenn ja, wie das bey dem Theaterwesen nicht anders möglich ist, so sind sie doch gleich wieder beygelegt, und wirken nie bis auf den innern Grund des Ganzen.“

Genau dasselbe Personal – neben den bereits erwähnten Personen hier noch Carl Matthias Pauly (*1756) – nennt auch Gierschick in seinem am 26. Februar 1785 abgefaßten *Tabellarischen Verzeichnis* zur gerade beendeten Eutiner Saison, allerdings sind dort neben den Herren Trethe und Knirim unter der Rubrik „Kinder und Neben-Rollen“ zusätzlich die Töchter Ernst und Buchard genannt⁹⁵. Gierschick und der *Theater-Kalender* bezeugen zudem das erfolglose Gastspiel von Herrn Klinger von der Wäderschen Gesellschaft am 6. Dezember 1784 in Eutin⁹⁶.

Die Truppe mit ihrer „exemplarischen Ordnung und Einigkeit“⁹⁷ hatte ein recht vorteilhaftes Übereinkommen mit dem Fürstbischof getroffen; sie wurde für drei Spieltage pro Woche (Montag, Dienstag, Freitag⁹⁸) „vom Hof wöchentlich [mit] hundert Thaler[n] Hamburger Courant an baarem Gelde“ bezuschußt und erhielt zudem „das Fürstliche Komödienhaus, Feuerung, Beleuchtung, und was auf dem Theater sonst aus Küche und Keller gebraucht

⁹⁵ Johann Wenzel Gierschi[c]k, *Tabellarisches Verzeichnis. Derer auf dem hiesigen Herzoglichen Hoftheater von der vereinigten Schauspieler Gesellschaft von A° 1.7.84_{pp} den 22^{ten} 8ber bis A° 1.7.85_{pp} den 25^{ten} February aufgeführten Schauspiele nebst Rollen und Namen in alphabetischer Ordnung*, Manuskript, D-OLns, in: Best. 6-A Nr. 41.

⁹⁶ Gierschick (wie Anm. 95) sowie *TK 1786*, Gotha 1785, S. 210.

⁹⁷ Brief aus Gottorf vom 29. November 1784 in: *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Bd. 1, Berlin 1786, Nr. 1 (1. Januar 1785), S. 14.

⁹⁸ Diese Regel wurde – zumindest in den beiden genau dokumentierten Spielzeiten 1781/82 und 1784/85 – recht genau eingehalten. 1781/82 wurde lediglich zu Saison-Beginn und nach der Weihnachtspause je zweimal zusätzlich mittwochs und donnerstags gespielt (am 31. Oktober und 1. November 1781 sowie 2. und 3. Januar 1782), die wegen des Bußtages ausgefallene Vorstellung vom 19. Februar wurde auf Donnerstag, den 21. Februar 1782 verschoben. 1784/85 gibt es sogar nur zwei Abweichungen mit Donnerstags-Aufführungen: am 30. Dezember 1784 (anstelle des 31. Dezember) sowie am 17. Februar 1785 (anstelle 15. Februar).

wird, frey“. Die Kosten für das Orchester und die Dekorationen mußten „aus der Kasse der Gesellschaft bestritten“ werden, dafür stand den Schauspielern aber auch die Einnahme vom Publikum, „die zwar nicht erheblich ist, aber doch wöchentlich immer zwischen 30 und 60 Thl. beträgt“, ungeteilt zu⁹⁹. Wie hoch dabei die Kosten für die Musiker ausfielen, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen. In seinem Entwurf einer Gebührenordnung für musikalische Aufwartungen als künftiger Stadtmusikant vom Mai 1785 verlangte Franz Anton von Weber „Bey Comödien, wenn wöchentlich drey Mal gespielt wird“, für den Kapellmeister vier, für den Gesellen zwei, für den Burschen einen und für auswärtige Gäste vier Taler¹⁰⁰. Sollten diese Tarife bereits im Winter 1784/85 zur Anwendung gekommen sein, dann ist zu vermuten, daß das Theaterorchester recht spärlich besetzt war – der Bericht in den *Ephemeriden* (vgl. w. u.) bestärkt diese Annahme. Immerhin benötigte man das Orchester ja nicht nur für Opern, Singspiele und Melodramen, sondern wie damals üblich auch zur musikalischen Untermalung der Schauspiele mit Ouvertüren, Zwischenaktmusiken u. ä. Der Blick ins nicht allzu weit entfernte Schleswig könnte auch für Eutin Anhaltspunkte bieten: Zur Musikaufwartung auf Schloß Gottorf wurde immer wieder der dortige Stadtmusikant Friedrich Adolph Berwald herangezogen. Er vermerkte bei Theateraufführungen in seinen Abrechnungen eine durchschnittliche Anzahl von vier oder fünf, maximal sechs Musikern und verlangte im Zeitraum zwischen 1779 und 1785 für drei Aufführungen je nach Besetzung etwa fünf bis neun Taler¹⁰¹. Auch zu den Aufführungen der *Zauberflöte* im Oktober 1796 auf Louisenlund, dem Sommersitz des Landgrafen Carl von Hessen, wurden vier Musiker (Berwald, 2 Gesellen und ein Bursche) geordert¹⁰².

⁹⁹ „Theaterwesen zu Eutin“ (wie Anm. 11), S. 115f.

¹⁰⁰ Stadtarchiv Eutin, Akte SAE 264, Bl. 72-73 („Unmaßgebliche *Taxe*, bey Hofe, in der Stadt, und auf dem Lande die Aufwartungen der Musik betreffend.“, datiert 11. Mai 1785), Angabe Bl. 72r.

¹⁰¹ Vgl. Heinrich W. Schwab, *Das Einnahmebuch des Schleswiger Stadtmusikanten Friedrich Adolph Berwald* (*Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 21), Kassel u. a. 1972, S. 120ff. Am 17. Oktober 1780 rechnete Berwald für die Eröffnungsvorstellung sechs Personen ab (Berwald, 2 Gesellen und 3 Burschen; S. 128); am 17. März 1787 notiert er allerdings nur drei Personen (S. 166), am 21. Oktober 1800 sogar nur zwei (S. 259).

¹⁰² Den beiden Vorstellungen gingen immerhin – ein Ausnahmefall – zwei Proben voraus; vgl. ebd., S. 229. Für die Aufführungen Ende August 1790 auf Louisenlund (Grétrys *La fausse magie* = *Die abgeredete Zauberei*, Neefes *Adelheit von Veltheim* und Bendas *Dorffahrmarkt*) standen möglicherweise mehr Musiker zur Verfügung; hier notierte Berwald pro Aufführung die ungewöhnlich hohe Einnahme von 5 Talern (S. 192).

Die Verbindung nach Schleswig drängt sich auf; möglicherweise begleitete Weber die Vereinigte Gesellschaft bei ihrem Abstecher dorthin im Dezember 1784, wo man einige Vorstellungen auf Schloß Gottorf gab¹⁰³. Da der Schleswiger Stadtmusikant Berwald in der fraglichen Zeit keine Theaterdienste abrechnete¹⁰⁴, ist wohl davon auszugehen, daß Weber als amtierender Musikdirektor der Gesellschaft auch dort die musikalischen Vorstellungen leitete.

Hervorgehoben werden in der Presse ausdrücklich die musikalischen Aufführungen der Vereinigten Gesellschaft in Eutin, auch wenn Opern und Singspiele nur etwa ein Drittel des Repertoires ausmachten. Der Spielplan wurde weitgehend von leichtgewichtigen Lustspielen beherrscht; hin und wieder erschienen auch anspruchsvollere Werke wie *Juliane von Lindorak* nach Gozzi (22. Oktober 1784), Plümickes *Lanassa* (16. November 1784, 11. Februar 1785) oder Schillers *Räuber* (18. Februar 1785). Zur Musik liest man:¹⁰⁵

„Ganz vorzüglich wohl eingerichtet und gut besetzt aber ist das Orchester. Herr W e b e r, Fürstlich Lübeckscher Kapellmeister, ein geschickter und überaus thätiger Mann dirigirt dasselbe und hat dabey zwey sehr brauchbare Söhne zur Seite, die ihm treulich beystehen, das Orchester ist zwar klein, aber Kenner haben dasselbe dem Hamburger Theaterorchester vorgezogen und loben besonders die Aufführung der Operetten, wobey sowohl in Ansehung des Unterrichts der Schauspieler als der Anführung des Orchesters das gröste Verdienst Herrn W e b e r zufällt.“

Diese Passage klingt verdächtig nach Eigenlob, aber immerhin erfahren wir, daß Franz Anton von Weber nicht nur das Orchester leitete, dem seine Söhne Fridolin und Edmund angehörten, er studierte auch die Partien mit den Sängern – Theateralltag, wie er ihm aus Stöfflers Zeiten geläufig war¹⁰⁶.

¹⁰³ Vgl. dazu die Vorankündigung in einem Brief aus Gottorf vom 29. November 1784 in: *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Bd. 1, Berlin 1786, Nr. 1 (1. Januar 1785), S. 14. Tatsächlich sind in Gierschicks Vorstellungsverzeichnis in der Zeit vom 11. bis 27. Dezember keine Aufführungen in Eutin nachgewiesen.

¹⁰⁴ Vgl. Schwab, *Einnahmebuch* (wie Anm. 101), S. 153; danach beteiligte sich Berwald erst am 28. und 29. Dezember 1785 an zwei Vorstellungen der Wäderschen Truppe; die Vereinigte Gesellschaft befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits wieder in Eutin.

¹⁰⁵ „Theaterwesen zu Eutin“ (wie Anm. 11), S. 120f.

¹⁰⁶ Im Protokoll der Wiener Freimaurerloge „Zur wahren Eintracht“ vom 1. Oktober 1784 ist unter den anwesenden Brüdern ein gewisser Franz Anton Weber genannt; vgl. Hans-Josef Irmen (Hg.) mit Frauke Heß und Heinz Schuler, *Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge*

Der Vergleich mit dem Hamburger Orchester ist freilich nicht allzu aussagekräftig. Das Hamburger Theater unter Schröder galt zwar als eines der besten Deutschlands, scheint allerdings bezüglich der Musik zu dieser Zeit eher durchschnittlich gewesen zu sein. Jens Baggesen besuchte Ende Mai / Anfang Juni 1789 eine Vorstellung des *König Lear* und beurteilte die musikalische Umrahmung wenig freundlich: „Man spielte Symphonien von Stegmann; da wir jedoch an das Kopenhagener Orchester gewöhnt waren, konnten wir diese Musik kaum ertragen“¹⁰⁷.

Das musikalische Repertoire der Eutiner Spielzeit im Winter 1784/85 sei an dieser Stelle von besonderem Interesse. Es fällt auf, daß nur noch wenige deutsche Originalwerke auf dem Programm standen: *Die Apotheke* von Neefe (19. November 1784 und 7. Februar 1785), *Ariadne auf Naxos* von Benda (25. Januar 1785) sowie die beiden unverwüstlichen Hiller-Singspiele *Die Jagd* (14. Januar 1785) und *Der Teufel ist los* (31. Januar 1785). Wesentlich mehr Raum nahmen Übersetzungen fremdsprachiger Werke ein, wobei die französische Opéra comique dominierte. Unter Webers Stabführung erklangen: von Monsigny *Die schöne Arsene* (29. Oktober 1784 und 14. Februar 1785), *Röschen und Kolas* (9. und 23. November 1784) sowie der *Deserteur* (4. Januar 1785), von Grétry *Le tableau parlant* (26. November 1784), *Zemire und Azor* (3. Dezember 1784 und 24. Januar 1785) sowie *Die beiden Geizigen* (10. Januar 1785), daneben *Das Milchmädchen* (vermutlich Johann Philipp Schönfelds Bearbeitung nach Dunis *Les deux chasseurs et la laitière*, 10. Dezember 1784), *Die drei Pachter* von Dezède (30. Dezember 1784) und *Die Kolonie* von Sacchini (22. Februar 1785). An mehreren Schauspiel-Tagen ergänzten Ballette das Programm (22. Oktober, 8., 15., 22., 29. und 30. November sowie 28. Dezember 1784, 7., 11. und 18. Januar, 17. Februar 1785).

Gierschick bezeichnete allerdings in seinem *Tabellarischen Verzeichnis* mit dem Kürzel „O.“ offenbar nicht nur Opern und Singspiele, sondern auch

„Zur wahren Eintracht“ (1781-1785), Frankfurt am Main u. a. 1994 (*Schriftenreihe der Internationalen Forschungsstelle „Demokratische Bewegungen in Mitteleuropa 1770-1850“*, Bd. 15), S. 223 und 429. Angesichts des nachgewiesenen Aufenthalts des Kapellmeisters Franz Anton von Weber Mitte Oktober in Eutin ist fraglich, ob es sich bei dem in Wien genannten Weber um dieselbe Person handelte. Die von Max Maria von Weber (*Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 15) erwähnte Reise seines Großvaters 1784 nach Wien läßt sich bislang dokumentarisch nicht belegen.

¹⁰⁷ Vgl. Jens Baggesen, *Das Labyrinth oder Reise durch Deutschland in die Schweiz 1789*, übertragen und hg. von Gisela Perlet, Leipzig und Weimar 1985, S. 77.



Schauspiele mit größerem Musik-Anteil, dazu dürften *Der Seefahrer* (2. November 1784) sowie das erfolgreiche Stück *Der kurze Irrthum* (30. November und 7. Dezember 1784 sowie 21. Februar 1785) zu rechnen sein. Auch das Schauspiel mit Gesang *Das Opfer der Ehrfurcht* von Rathje ist von Gierschick mit dem Kürzel „O.“ versehen. Das Werk entstand anlässlich des Geburtstages der Herzogin Ulrike Friederike Wilhelmine und ist auf dem Textdruck, der beim Eutiner Hofbuchdrucker Peter Heinrich Struve erschien, mit dem 31. Oktober 1784 datiert¹⁰⁸. Der 31. Oktober war allerdings ein Sonntag; die Aufführung erfolgte laut Gier-

schick erst am nächstfolgenden normalen Spieltag der Truppe (Montag), also am 1. November 1784. Unbekannt ist, wer die nicht unbeträchtlichen musikalischen Anteile des Werks (vier Arien, davon eine mit Chor, ein Duett, zwei Chöre sowie ein Schlußchor mit Solo) komponiert oder arrangiert hat. Es scheint naheliegend, Franz Anton von Weber als Autor zu vermuten – immerhin war er sowohl der Fürstin (als pensionierter Hofkapellmeister) als auch der Schauspieler-Gesellschaft (als deren Musikdirektor) verpflichtet –, leider fehlen dafür dokumentarische Belege.

Rathje, der „Balletmeister, Theaterpoet und Universalakteur“¹⁰⁹ der Gesellschaft, verfaßte außerdem für den letzten Tag der Saison, den 25. Februar 1785, die Abschiedsrede¹¹⁰, nicht ahnend, daß er damit gleichsam den Abgesang für das Eutiner Theater schuf. Franz Anton von Webers Hoffnung, auch als Eutiner Stadtmusikant (1786/87) „bey den *Comödien*, die hier alle Winter aufgeführt [werden,] [...]“



¹⁰⁸ Georg Heinrich Rathje, *Das Opfer der Ehrfurcht Ein analogisches Schauspiel mit Gesang bey dem hohen Geburtsfest der Durchlauchtigsten Fürstin Ulrika Friderika Wilhelmine Herzogin zu Schleswig-Holstein, auch Herzogin zn [sic] Oldenburg &c. &c. unterthänigst dargebracht von der vereinigten Schauspieler-Gesellschaft*, Eutin 1784; D-EU, S 238.

¹⁰⁹ „Theaterwesen zu Eutin“ (wie Anm. 11), S. 118.

¹¹⁰ D-EU, S 272; vgl. Walter (wie Anm. 2), S. 48-50 und S. 59, Anm. 44.

eine genügende Entschädigung zu finden“¹¹¹ zerschlug sich. Trotzdem hielt er dem Theater die Treue: Nach seinem Weggang aus Eutin (1787) war er noch bis 1796 als Kapellmeister bzw. eigenständiger Schauspieldirektor in Deutschland unterwegs. Eutin hingegen wurde für fast fünf Jahrzehnte theatralisches „Niemandland“: Das Greggenhofersche Schauspielhaus wurde 1791 wiederum in eine Orangerie zurückverwandelt¹¹²; erst ab den 1830er Jahren sind im Ort wieder Theater-Gastspiele bezeugt¹¹³. Mit Rathjes literarisch belangloser Ansprache, die die Verdienste der Fürsten und Mäzene um das Erblühen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert hervorhebt, verstummten Melpomene und Thalia in der holsteinischen Residenz:

„Genug, – durch Patrioten Gunst, durch Dichter Glut
Steigt Deutschlands Ruhm empor: wo Wissenschaften blühen;
Dort blüht durch Gönner auch die edle Schauspielkunst! –
So lebt dann, grünt und blüht Ihr, die Ihr hier so gerne
Die schönen Künste schätzt, befördert, und erhebt!
Lebt wohl, Ihr werthen Gönner! unsre Scheidungsstunde
Sie rückt heran; der Bühne Vorhang fällt nun zu. –“



¹¹¹ *D-OLns*, Best. 30-5-46, Nr. 1, Bl. 13r (Webers Eingabe vom 12. März 1787).

¹¹² Vgl. Thietje (wie Anm. 6), S. 142.

¹¹³ Vgl. Junge (wie Anm. 18), S. 169 und Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 183; außerdem Otto Rönnpag, „Theater in Eutin (1848)“, in: *Jahrbuch für Heimatkunde Eutin*, Jg. 18 (1984), S. 93f.

Anhang:

Gottfried Heinrich Schmidts erste „Gesellschaft deutscher Schauspieler“ (GdS)

Da diese recht kurzlebige Gesellschaft mit Franz Anton von Weber einerseits und dem Eutiner Theater andererseits eng verbunden war und ihr kurzer Werdegang zudem durch recht zuverlässiges Quellenmaterial bezeugt ist, sollen hier alle nachweisbaren Mitglieder vorgestellt werden. Damit wird gleichsam die Darstellung der Personalentwicklung der vormals Stöfflerschen Gesellschaft abgerundet¹¹⁴.

Stationen: Abspaltung von der Stöfflerschen Gesellschaft März/April 1780 in Stralsund, 1. Engagement in Rostock (April bis Juni 1780), danach Wismar, Lübeck, Eutin (Jahreswechsel 1780/81), Lübeck, Lüneburg (Frühjahr 1781), Wismar (September 1781), Eutin (Oktober 1781 bis März 1782) – dort Auflösung der Gesellschaft

Schauspielpersonal:

- Herr **Beil**: erstmals 1780 in Rostock als Anfänger bei der GdS erwähnt, Abgang noch 1780 (vor Beginn der 1. Eutiner Spielzeit)
- Herr **Clausenius**: um den Jahreswechsel 1779/80 von Stöffler engagiert (Anfängerrollen in Stralsund), April 1780 Gründungsmitglied der GdS (kleine Rollen), 1781 „entwichen“ (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit)
- Fräulein **Constantini**: Debüt bei der GdS in Eutin am 6. November 1781, gibt erste Gesangsrollen, bereits Anfang Januar 1782 wieder abgegangen (ihr Vater, Herr Constantini, trat nur einmal am 11. Dezember 1781 in *Pergolesis Serva Padrona* auf)
- Herr **Diettrichs** (evtl. Anton Diettrichs, 1759-1790): zwischen Oktober 1781 und März 1782 als Mitglied der GdS in Eutin, gibt 2. Liebhaberpartien
- Christoph Friedrich **Dörr** (*1755): 1778 Debüt bei Johann Joseph Nouseul, 1778/79 bei Peter Florenz Ilgener, 1781 Wechsel von der zweiten Wäterschen Gesellschaft in Magdeburg zur GdS, zwischen Oktober 1781 und 23. Februar 1782 Mitglieder der GdS in Eutin, gibt vorrangig Vaterpartien und karikierte Rollen, danach Wechsel nach Altona, 1784 bei der Tillyschen Gesellschaft¹¹⁵, 1787-1807 am neu gegründeten Hoftheater in Schleswig, später Regisseur in Schwerin

¹¹⁴ Quellen, wenn hier nicht ausdrücklich angegeben, im vorhergehenden Artikel bzw. bei Ziegler, *Stöffler* (wie Anm. 4).

¹¹⁵ Vgl. *TK 1785*, Gotha 1784, S. 230-232.

- Johanna Friederike **Dörr** (1765-1797, geb. Ilgener): 1779-1797 Engagements wie ihr Ehemann, erste Rollen in der Oper und Liebhaberinnen im Schauspiel
- Maria Christina von **Estor** (auch Christiane Estor, 1754-1787, später verh. Rathje): um den Jahreswechsel 1779/80 von Stöffler engagiert, April 1780 Gründungsmitglied der GdS, spielt dort u. a. erste Soubretten und tanzt erste Partien, 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit) Wechsel zu K. F. Abt nach Bremen, ab 1783 mit ihrem Ehemann G. H. Rathje bei der sogen. „Vereinigten Gesellschaft“
- Herr **Gsellius**: 1781 kurzfristig Mitglied der GdS (wohl nicht in Eutin)
- Ehepaar **Hahn**: Anfang 1781 bei der zweiten Wäterschen Gesellschaft in Magdeburg¹¹⁶, Carl Hahn im April 1781 in den Tauf- und Totenregistern der Stadt Plön als Schauspieler bei Schmidt aktenkundig¹¹⁷, Mitglieder der GdS bis zur Auflösung der Gesellschaft 1782¹¹⁸, er spielt erste Liebhaber, sie Mutterpartien
- Herr **Hieber**: erstmals 1780 in Rostock als Mitglied der GdS erwähnt, dort bis zur Auflösung der Truppe 1782 (kleine Rollen)
- Herr **Kahle**: 1781 kurzfristig Mitglied der GdS (wohl nicht in Eutin)
- Ehepaar **Neumann**: zwischen Oktober 1781 und März 1782 als Mitglied der GdS in Eutin, sie spielt vorrangig Soubretten, er gibt erste Liebhaber und Helden
- Herr **Normann**: bereits März 1776 bis Anfang 1780 bei der Stöfflerschen Gesellschaft in Anfängerrollen, April 1780 Gründungsmitglied der GdS, dort als Liebhaber im Schauspiel und alternierend mit Wilhelmi als 1. Tenor in der Oper, 1781 (vor 2. Eutiner Spielzeit) Wechsel zu K. F. Abt nach Bremen, 1785 bei Schröder in Hamburg, 1786 bei der „Vereinigten Gesellschaft“, von dort wieder nach Hamburg, 1790-92 am Hoftheater Schleswig

¹¹⁶ Vgl. „Schreiben über die in Magdeburg eingegangene zweite Wätersche Gesellschaft“, in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 50 (15. Dezember 1781), S. 792. Die ebd. (S. 794) zu lesende Angabe, auch der Schauspieler Krosek der jüngere wäre von Magdeburg nach Eutin gegangen, findet bei Schumann (wie Anm. 38) keine Bestätigung; möglicherweise hatte er die Gesellschaft vor der Ankunft in Eutin bereits wieder verlassen.

¹¹⁷ Vgl. Gersdorff (wie Anm. 57), S. 330.

¹¹⁸ In der Literatur ist mehrfach eine Gesellschaft Hahn genannt, die 1782 in Eutin gespielt haben soll; vgl. Junge (wie Anm. 18), S. 167 und Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 183 – vermutlich eine Verwechslung aufgrund des bei Schmidt engagierten Ehepaars Hahn.

- Ludwig **Nuth** (*1754-nach 1820) mit Ehefrau: 1777 Abgang von Johann Joseph von Brunians Gesellschaft in Prag, 1778 in Berlin, 1778/79 als Ballettmeister bei Daniel Gottlieb Kessel (hier erstmals auch seine Frau erwähnt), zwischen Oktober 1781 und März 1782 als Mitglied der GdS in Eutin, er als Ballettdirektor, Schauspieler (Vaterpartien), Sänger und möglicherweise auch Mitdirektor, sie vorrangig als 1. oder 2. Liebhaberin im Schauspiel (auch Soubrette), später bei Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, 1793 zu Johann Nuth nach Köln¹¹⁹
- Johann Christian **Ohlhorst** (*1753-nach 1812): 1777/78 mit der C. J. A. Jünglingschen Gesellschaft in Eutin, nach dem Scheitern dieser Truppe ca. 1778/79 bei P. F. Ilgener¹²⁰, 1781 erfolgloses Debüt beim Schleswiger Hoftheater¹²¹, zwischen Oktober 1781 und März 1782 als Mitglied der GdS in Eutin, gibt 1. Liebhaber in der Oper und 2. im Lustspiel, am 12. Januar 1782 Wechsel nach Stralsund zu Jean Tilly¹²²
 (Nach einem mißglückten Engagementsversuch in Hamburg Anfang September 1784¹²³ fand Ohlhorst kurzzeitig eine Anstellung bei der Gesellschaft von G. F. Lorenz in Altona; als diese sich mit ihrem Direktor überwarf, versuchte er sich gerade zwei Wochen lang in Bergedorf selbst erfolglos als Impresario¹²⁴. Auch eine danach von ihm gegründete neue Gesellschaft in Ratzeburg blieb sehr kurzlebig¹²⁵. Von Ratzeburg aus, das zum Herzogtum Mecklenburg-Strelitz gehörte, wurde Ohlhorst 1785 als Schauspieler und Regisseur nach Neustrelitz verpflichtet¹²⁶. 1788 wurde er

¹¹⁹ Weitere Stationen bei Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 268.

¹²⁰ Vgl. Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, Bd. 1 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), Berlin 1912, S. 263 sowie „Zur Geschichte der Schaubühne in Mecklenburg“ (wie Anm. 87), S. 442.

¹²¹ Vgl. Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 200.

¹²² Vgl. Schumann (wie Anm. 38), S. 12; s. a. *TK 1783*, Gotha 1782, S. 294 (Debüt bei Tilly als Alexis im *Deserteur*).

¹²³ Vgl. „Vom Hamburgischen Theater“ (wie Anm. 87).

¹²⁴ Vgl. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Jg. 1, Bd. 1, Nr. 13 (26. März 1785), S. 202.

¹²⁵ Der *TK 1786* (Gotha 1785, S. 226) meldet unter der Rubrik „Eingegangene Truppen 1785“ die „Ohlhordsche [sic] Gesellschaft, zu Ratz[e]burg“.

¹²⁶ Vgl. Annalise Wagner, *Beiträge zur Theatergeschichte von Neustrelitz 1726-1848*, Teil I/1 (*Schriftenreihe des Karbe-Wagner-Archivs*, H. 4), Neustrelitz 1969, S. 20. 1787 verfaßte Ohlhorst die Musik zu Johann Karl Christian Fischers Prolog *Die Reise der Schauspieler*,

einer der fünf Theater-Inspektoren des Mecklenburg-Strelitzer Hoftheaters und 1792/93 dessen alleiniger Regisseur. 1794 ging er zur Gesellschaft von Jean Bachmann, um 1795 ist er in Danzig und Königsberg bezeugt¹²⁷. 1796 kam er als Prinzipal nach Warschau, 1798-1800 gehörte er dem Schleswiger Hoftheater an. 1800 gründete er in Strelitz wiederum eine eigene Gesellschaft, die nach Auftritten u. a. in Neubrandenburg und Parchim¹²⁸ 1801 in Elmsborn einging. Mit einer nach seinem Engagement in Bremen (1802) zusammengestellten Truppe war Ohlhorst bis 1804 u. a. in Neustrelitz, Neubrandenburg und Bützow; letztmalig ist er 1812 in Posen bezeugt¹²⁹.)

- Georg Heinrich **Rathje** (*1753): Debüt 1771, 1776 von Hamburg entwichen zu C. J. A. Jüngling, dort 1777 Ballettmeister (bis zum Ende der Gesellschaft in der Fastenzeit 1778 in Eutin)¹³⁰, 1778 Mitglied der in Norddeutschland (Hannover, Celle, Kiel, Pyrmont, Hildesheim) reisenden Truppe von Bartholomeo Constantini, 1779 bei J. J. Nouseul in Hannover¹³¹, um den Jahreswechsel 1779/80 von Stöffler engagiert, April 1780 Gründungsmitglied der GdS als Schauspieler (erste Alte und Spitzbuben im Schauspiel, erste Baßpartien) und Ballettmeister, 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit) Wechsel zu K. F. Abt nach Bremen als Ballettmeister¹³², nach Abts Tod 1783 bis 1787 Geschäftsführer der sogen. „Vereinigten Gesellschaft“, 1792 in Amsterdam, 1793 bei Simon Friedrich Koberwein in Köln, 1797 am Salzburger Hoftheater unter der Direktion von Lorenz Hübner¹³³

mit dem das neue Schauspielhaus in Neubrandenburg eröffnet wurde (Druck des Prologs ehemals in *D-B*, Kriegsverlust).

¹²⁷ Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Bd. 3, Leipzig 1813, Sp. 610.

¹²⁸ Vgl. *Patriotisches Archiv der Herzogthümer Mecklenburg zur Aufbewahrung der Geschichte und Denkwürdigkeiten derselben, und zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, Jg. 1 (1801), Bd. 1/1, S. 164f., Bd. 1/2, S. 185-187 und Bd. 2/2, S. 203.

¹²⁹ Vgl. Grüber (wie Anm. 70), S. 25 und 29-31, Weilen (wie Anm. 120), Bd. 1, S. 127 und 263, Pies, *Schleswig* (wie Anm. 21), S. 200 und Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 269.

¹³⁰ Vgl. *TK 1778*, Gotha 1777, S. 210.

¹³¹ Vgl. *TK 1779*, Gotha 1778, S. 125 und Anhang S. Vf. sowie *TK 1780*, Gotha 1779, S. 122 und 240.

¹³² Vgl. *TK 1782*, Gotha 1781, S. 168 und 221.

¹³³ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus, Bd. 12, Nr. 2 (Februar 1797), S. 89.

- Herr **Reinberg**: 1781 kurzzeitig bei der GdS (wohl nicht in Eutin), September 1781 Abgang nach Ratzeburg (zu Toscani), 1784 bei G. F. Lorenz¹³⁴
- Frau **Reinberg** (vorm. Vittarsi): 1778/79 bei P. F. Ilgener, 1779 bei der Preinfalkschen Gesellschaft in Stralsund, nach deren Scheitern ans Theater Neustrelitz, Heirat mit Reinberg¹³⁵, weitere Engagements wie ihr Ehemann, spielte bei der GdS vorrangig Mutterrollen
- Herr J. G. **Rhake**: 1775/76 bei Johann Heinrich Jacob Amberg in Stralsund, seit 1777 bis Anfang 1780 bei der Stöfflerschen Gesellschaft, April 1780 Gründungsmitglied der GdS (dort bis zur Auflösung der Truppe 1782), gibt Vaterrollen im Schauspiel und singt Baßpartien in der Oper, 1782-1784 Mitglied in Schmidts neu gegründeter GdS
- Gottfried **Rögglen** (1728-1784): 1778 bei Wäser in Breslau, 1779 in Berlin, um den Jahreswechsel 1779/80 von Stöffler engagiert, April 1780 Gründungsmitglied der GdS, spielt besonders Vaterrollen, Abgang 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit), 1781/82 am Schleswiger Hoftheater, 1782 bei der Tillyschen Gesellschaft¹³⁶
- Johanna Friederike Helene Maria Jakobine **Rögglen** (1765-1801, später verh. Diestel): um den Jahreswechsel 1779/80 von Stöffler engagiert, April 1780 Gründungsmitglied der GdS, spielt dort junge Liebhaberinnen und singt zuerst zweite (*TK 1781*, S. CLXXII), später erste Rollen in der Oper (*TK 1782*, S. 260), erste Tanzpartien, Abgang 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit), 1781-83 beim Hoftheater Schleswig, 1784 bei der Gesellschaft von Johann Heinrich Böhm, 1786-91 bei G. F. W. Großmann (u. a. gemeinsam mit Franz Anton von Webers Tochter Jeanette Weyrauch)
- Herr **Rögglen jun.** (Sohn): erstmals 1780 in Rostock als Mitglied der GdS erwähnt, spielt Charakterrollen, tanzt 1. Partien und singt 2. Partien in der Oper, Abgang 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit)
- Herr **Santorini**: 1780 bei G. F. W. Großmann, 1781 in der Gesellschaft von K. F. Abt, von dort Wechsel zur GdS, zwischen Oktober 1781 und

¹³⁴ Unklar, ob Peter Matthias oder Wilhelm Reinberg; vgl. Pies, *Prinzipale* (wie Anm. 45), S. 288 (mit weiteren Stationen der beiden Reinbergs).

¹³⁵ Vgl. „Zur Geschichte der Schaubühne in Mecklenburg“ (wie Anm. 87), S. 442.

¹³⁶ Vgl. *TK 1783*, Gotha 1782, S. 294f. Im Februar 1783 in Stralsund ist Rögglen bereits nicht mehr Mitglied der Gesellschaft, vgl. *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 11 (15. März 1783), S. 174 (Bericht vom 27. Februar 1783).

März 1782 Mitglied der GdS in Eutin, ab 1782 wieder bei Großmann (ebenso 1790/91)

(Eventuell der Bassist Peter Carl Santorini, der 1786 in Thüringen und 1788-1790 in Kassel, Marburg und Hofgeismar gemeinsam mit Giovanni Federico Toscani einer eigenen Schauspielgesellschaft vorstand, zu der zeitweise auch Jeanette von Weber, die Tochter Franz Anton von Webers aus erster Ehe, gehörte. Schumann macht zu Santorinis Stimmfach keine genaueren Angaben, er teilt ihm lediglich „erste Rollen in der Oper“ zu¹³⁷, allerdings wird der Sänger im *Theater-Kalender* als „zweyter Tenorist in der Oper“ genannt¹³⁸.)

- Ehepaar **Schaffner**: Herr Schaffner seit Ende 1777 bei der Stöfflerschen Gesellschaft, seine Ehefrau um den Jahreswechsel 1779/80 von Stöffler engagiert (Anfängerrollen in Stralsund), April 1780 beide Gründungsmitglieder der GdS (sie eher in Nebenrollen¹³⁹), 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit) gemeinsam Wechsel zu K. F. Abt nach Bremen, nach dessen Tod 1783 bei der sogen. „Vereinigten Gesellschaft“
- Gottfried Heinrich **Schmidt** (1744-nach 1796): 1771 Bühnendebüt, 1772 bei der Schuchschen Gesellschaft, 1775/76 bei J. H. J. Amberg in Stralsund, nach dessen Scheitern bei Peter Christian Reymann in Greifswald und Rostock, nach Auflösung von dessen Gesellschaft kurzzeitig bei P. F. Ilgener in Rostock, seit Sommer 1776 bei der Stöfflerschen Gesellschaft (dort auch als Mitdirektor), Trennung von Stöffler im Frühjahr 1780 in Stralsund, Direktor der GdS bzw. 1782-1784 einer neu gegründeten GdS, 1787 bei Tilly in Lübeck, 1794 bei Kübler, 1796 Unter-Direktor der 2. Gesellschaft der Maria Barbara Wäser in Niederschlesien
- Anna Maria Kunigunde **Schmidt** (*1752 oder 1732, geb. Meyer): Ehefrau des Direktors (Engagements ab 1775 wie dieser), erste Rollen im Schauspiel (teils auch in der Oper)
- Herr B. L. **Schumann**: 1778-1780 als „Partienschreiber“ bei der Stöfflerschen Gesellschaft (Anfang 1780 in Stralsund auch mit Schauspielverpflichtung), April 1780 Gründungsmitglied der GdS (dort bis zur Auflösung der Truppe 1782 wiederum als „Partienschreiber“ und Kleindarsteller)

¹³⁷ Vgl. Schumann (wie Anm. 38), S. 6.

¹³⁸ Vgl. *TK 1782*, Gotha 1781, S. 259.

¹³⁹ Zu Madame Schaffner heißt es im Juni 1780 aus Rostock: „Ihr Gesang ähnelt sehr dem Unkenruf in Teichen.“ sowie „Eine Soubrette, daß sich Gott im Himmel erbarme!“, vgl. Koppe (wie Anm. 27), S. 52f.

- Frau **Stegner**: Debüt bei der GdS 28. Januar 1782 in Eutin, dort bis zur Auflösung der Truppe im März in Anfängerrollen
- Herr **Toscani** / Frau **Toscani** / Herr **Toscani** jun.: 1781 kurzzeitig bei der GdS, der ältere T. singt erste Rollen in der Oper, der jüngere T. singt zweite Opernpartien und spielt kleinere Rollen (auch Liebhaber) im Lustspiel, sie spielt vorrangig kleinere Partien, September 1781 Abgang nach Ratzeburg, dort eigene Gesellschaft errichtet¹⁴⁰
- Familie **Wassermann**: Vater Theatermeister (bereits 1778 Gehilfe des Theatermeisters bei Stöffler), Mutter „Billetrice“, Sohn in Kinderrollen von Beginn in Rostock bis zur Auflösung der Truppe
- Herr **Wilhelmi**: spätestens seit Frühjahr 1776 bei der Stöfflerschen Gesellschaft, April 1780 Gründungsmitglied der GdS, dort bis zu seinem Tod 1781 (vor Beginn der 2. Eutiner Spielzeit) als 1. Tenor in der Oper und in verschiedenen Schauspielrollen



¹⁴⁰ Vgl. *TK 1782*, Gotha 1781, S. 259. Die Brüder Giovanni Federico (Johann Friedrich) und Carl Ludwig Toscani werden in der theaterwissenschaftlichen Literatur oft verwechselt. Die Mitgliedschaft in der Schmidtschen Gesellschaft und die nachfolgende Gründung einer eigenen Truppe in Ratzeburg werden üblicherweise Carl Ludwig Toscani (1760-1796) und seiner Ehefrau Anna Elisabeth, geb. Endemann (*1755), zugewiesen, allerdings spricht deren gleichzeitiges Engagement in Mannheim (1779-1784) dagegen.

Dornröschen in der falschen Hecke

Neues über Webers musikalischen Baedeker
mitgeteilt von Solveig Schreiter, Berlin

In *Weberiana* 4 (S. 45-48) berichtete Joachim Veit im Zusammenhang mit dem Ankauf eines bis dahin unbekannten Schriftstückes von Weber über dessen Projekt eines *Noth- und Hülfsbüchleins*¹ für reisende Tonkünstler. Dieses während Webers Schweizreise 1811 initiierte Buch sollte ein Kompendium für Musiker werden mit allen erreichbaren Auskünften über Auftritts- bzw. Konzertmöglichkeiten, den bevorzugten lokalen Musikgeschmack, Unterkünfte, Kontakte usw. an den verschiedensten Orten. Weber bat seine Freunde aus dem Harmonischen Verein mit Hilfe eines von ihm entworfenen „Fragebogens“, Details zu sammeln und an ihn weiterzuleiten, außerdem besaß er von der Verlagshandlung Orell & Füßli in Zürich sogar schon die Zusage zur Veröffentlichung. Trotz der intensiven Vorbereitung blieb das interessante Vorhaben leider unausgeführt, ohne daß die Gründe dafür ersichtlich wären.

Glücklicherweise sind aber wenigstens einzelne Vorarbeiten überliefert, die im Nachhinein eine Vorstellung von der beabsichtigten Anlage der einzelnen Artikel geben, so die Niederschrift von Webers Plan, genannt *Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands, als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst, und zunächst als ein Hülfsbuch für reisende Musikfreunde*², sein Beitrag über Basel vom Oktober 1811³ und das 1994 ersteigerte Notizblatt zum Artikel über Sachsen bzw. Dresden vom Februar 1812⁴.

¹ Die Idee zu diesem Titel stammt nicht von Weber, es existierten bereits andere Führer dieser Art, so z. B.: Rudolph Zacharias Becker, *Noth- und Hülf-Büchlein für Bauersleute*, Gotha und Leipzig 1788 oder Gottlob Meyer, *Der Passagier zu Pferde, ein Noth- und Hülfsbüchlein für Reisende*, 2. verb. Aufl., Erfurt 1811.

² Entwurf in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe II, Bl. 20a r/v; publiziert zuerst undatiert in: Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Karl Gottfried Theodor Winkler, Bd. 3, Dresden und Leipzig 1828, S. 156f.; auch in: Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 15f. mit Kommentar S. LIII, dort datiert: Zürich, den 4. September 1811 und Jegisdorf [Jegenstorf] bei Bern, den 24. September 1811.

³ Verbleib unbekannt; abgedruckt als *Notizen über Basel (als Beispiel) zur musikalischen Topographie. (Skizze.)*, in: Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 3, Leipzig 1866, S. 48-52; auch bei Kaiser (wie Anm. 2), S. 16-21 mit Kommentar S. LVI, dort datiert: Schloß Wolfsberg bei Konstanz, den 17. Oktober 1811.

⁴ Inzwischen in *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber Varia 9; Faksimile in *Weberiana* 4, S. 46f.

Nun ist im Zuge der Arbeit am *Freischütz*-Textbuch in der Berliner Staatsbibliothek innerhalb der Sammlung Weberiana von Friedrich Wilhelm Jähns ein viertes Bruchstück zum „Notbüchlein“ (wieder)aufgetaucht: ein hochformatiges, nur einseitig beschriebenes Blättchen mit einer Auflistung von Städten bzw. Orten von der Hand Webers⁵. Da dieses Blatt fälschlich in Webers Libretto-Handexemplar zum *Freischütz*⁶ eingelegt war, hätte man vermuten können, daß es im Zusammenhang mit der Oper steht und mögliche bzw. vorgesehene Aufführungsorte des Werkes verzeichnet. Kopfzerbrechen bereitete bei dieser gedachten Verbindung allerdings, daß die aufgeführten Orte in keinerlei nachvollziehbarer Reihenfolge mit den überlieferten Aufführungen zu stehen schienen.

Erst beim Blick auf den recht schlecht erkennbaren Signatur-Vermerk von Jähns stellte sich heraus, daß es sich um ein lange vermißtes Weber-Autograph handelt: ein 1811 angelegtes Städteverzeichnis zu seinem oben erläuterten Projekt. Jähns notierte dazu im Katalog der Webersammlung unter der Rubrik „*Reisen Weber's betreffend*“ zur Nr. 1: „Städte-Verzeichniß für reisende Tonkünstler“ und datierte das Blatt mit „(Zürich.) (1811.) (Sept. Oct.)“⁷. Wie und wann genau der Notizzettel in das *Freischütz*-Libretto gelangte, läßt sich nicht mehr rekonstruieren, vermißt wurde er jedenfalls seit 1951⁸. Gut halb so lange wie das Dornröschen ruhte das Autograph unbemerkt in der „falschen Hecke“, bis es – eher zufällig – wiedergefunden wurde.

Das mit brauner Tinte beschriebene autographe Blättchen (siehe Abb. und Übertragung) ist in zwei voneinander getrennte Abschnitte gegliedert. Im ersten oberen Teil sind 80 Ortsnamen, grob nach geographischer Lage geordnet, aufgeführt, die teilweise wieder gestrichen wurden (Fryburg ist zweimal vorhanden: Freiburg i. B. und Freiburg/Fribourg, Schweiz). Im

⁵ D-B, Weberiana Cl. II A, Abt. k, Nr. 1; Format: 19,2x11,3 cm; Wasserzeichen angeschnitten: Posthorn in Wappenschild, in einer „4“ auslaufend, darunter Buchstabenfolge „[F.] H. F.“. Ähnliches Papier (mit Schriftzug „F. H. F.“ als Wasserzeichen) verwendete Weber für seine Tagebuchaufzeichnungen von Oktober bis Dezember 1811 (Jg. 1811, S. 73-94).

⁶ Textbuch-Kopie mit autographen Zusätzen, D-B, Weberiana Cl. II A, Abt. g, Nr. 1.

⁷ D-B, Mus. ms. theor. Kat. 840, S. 14, weitere Erläuterungen von Jähns: „1.) Von Norden nach Süden; 2.) dieselben alphabetisch geordnet; gehörig zu dem von *Weber* beabsichtigten Werke: »Noth- u. Hülfbüchlein für reisende Musiker[«].“

⁸ Im Jähns-Katalog wurde im Rahmen einer Bestandsrevision vom damaligen kommissarischen Leiter der Musikabteilung Wilhelm Virneisel mit Bleistift vermerkt: „ubi [wo?] Mai 1951“ – diese Notiz konnte nun erfreulicherweise getilgt werden.

zweiten unteren Teil erscheinen 47 alphabetisch geordnete Ortsnamen, allerdings mit dem Anfangsbuchstaben L endend.

Die Ortsnamen, die unten alphabetisch aufgeführt sind, entsprechen den in der oberen Liste gestrichenen, bis auf eine Ausnahme: Chemnitz ist oben nicht durchgestrichen, dafür (wohl versehentlich?) das rechts daneben stehende Oederan. Außerdem ist Genf als einziger Ortsname unten gestrichen. Die Orte Kassel, Coburg und (das badische, nicht das schlesische) Karlsruhe sind im oberen Abschnitt in lateinischer Schreibweise (mit C geschrieben), im unteren in Kurrentschrift (unter Buchstabe K) wiedergegeben:⁹

Hamburg. Lübek. Eutin. Schwerin. Berlin. Bremen
Zelle. Hanover Brandenburg. Minden Bielefeld
Braunschweig. Magdeburg. Paderborn. ~~Cassel~~. *Wittenb[er]g*
Halle. Leipzig. Dresden. Großen [recte: Crossen] Liegnitz. Breslau [nachträglich über der Zeile eingefügt:] Budißin Schmiedeberg. [darunter ergänzt:] Hirschberg.
Erfurt. Weimar. Jena. Chemnitz. Oederan.
Freyberg. Gotha. Eisenach. Giesen. Meinungen
Hildburghausen. *Coburg*. Hof. Bayreuth. Bamberg.
Frankfurt. Mainz. Darmstadt. Heidelberg.
Mannheim. Würzburg. ~~Amberg~~. Nürnberg.
Anspach. Prag. Pilsen. Regensburg.
~~Carlsruhe~~. Stuttgart. Straßburg. ~~Fryburg~~. [gemeint Freiburg i. Br.]
Schafhausen. Basel. Arau. Solothurn.
Neufschachtel [Neufchâtel], ~~Lausanne~~. ~~Genf~~. ~~Fryburg~~. [Fribourg]
Bern. Luzern. Zürich. Winterthur ~~S. Gallen~~
Ro[r]schach. Ulm. ~~Augsburg~~. München. Salzburg.
Insbruk. Paßau – Linz. Wien. Brunn.
Ollmütz. [korrigiert aus Ollmüz] 76

Amberg. Anspach. Arau. Augsburg.
Berlin. Bremen. Brandenburg. Bielefeld. Braunschweig Breslau
Bayreuth, Bamberg. Basel. Bern. Brunn.
Chemnitz. Dresden. Darmstadt.
Eutin. Erfurt Eisenach.

⁹ Nicht übernommen wurde in der Übertragung die generelle Unterstreichung aller Ortsnamen.

Fr[e]yberg. Frankfurt. Fryburg. Fryburg.
Großen. Gotha. Genf. S: Gallen. Gießen.
Hamburg. Hanover. Halle. Hildburghausen. Hof.
Heidelberg.
Jena. Insbruk.
Kaßel. Koburg. Karlsruhe.
Lübek. Leipzig. Liegnitz. Lausanne. Luzern. Linz.

Auf den ersten Blick irritierend ist die von Weber am Ende des 1. Abschnitts (nach Olmütz) notierte Zahl 76, da zuvor insgesamt 80 Namen angegeben sind: Die Zählung entstand höchstwahrscheinlich vor der Ergänzung der drei zwischen den Zeilen geschriebenen Orte: Budißin (Bautzen), Schmiedeberg und Hirschberg, die auch in der unteren alphabetischen Anordnung fehlen. Außerdem sieht es so aus, als wäre Wittenberg (in lateinischer Schrift) ebenfalls später hinzufügt, so daß die Rechnung wieder aufgeht.

Das Blatt zeigt, daß Weber in diesem frühen Stadium seiner Arbeit am „Notbüchlein“ bereits recht genaue Vorstellungen besaß, welche Städte und Orte aufgenommen werden sollten. Zum Großteil handelt es sich um Örtlichkeiten, die er bis dahin selbst bewohnt oder bereist hatte: Eutin, Hamburg, Kassel, Meiningen, Nürnberg, Erlangen, Ansbach, Bayreuth, Weimar, Erfurt, Hildburghausen, Salzburg, München, Prag, Leipzig, Freiberg, Chemnitz, Augsburg und Wien durchzog er schon während der Kindheit und Jugend (bis 1804). Auf der Konzertreise 1802 mit dem Vater nach Norddeutschland wurde außerdem u. a. in Eisenach, Braunschweig und Coburg Station gemacht. Nach den Breslauer Jahren (1804-06) führte die Reise 1807 nach Stuttgart durch Schlesien, Sachsen, Thüringen und Franken (u. a. durch Bautzen und Dresden). Von Württemberg aus bereiste Weber Karlsruhe und Straßburg, um 1810 schließlich nach Mannheim, Heidelberg bzw. Darmstadt zu übersiedeln sowie Frankfurt a. M. zu besuchen.

Daß Schweizer Städte innerhalb des Verzeichnisses so zahlreich vertreten sind, ist insofern naheliegend, als Weber dieses Gebiet gerade erst, d. h. zum Zeitpunkt der Entstehung der Liste im September/Oktober 1811, für sich erschloß. Er konzertierte u. a. in Winterthur, Zürich und Basel. Speziell die Erfahrungen auf dieser Reise inspirierten Weber zu seiner Idee eines musikalischen Reiseführers¹⁰ bzw. überzeugten ihn von der Notwendigkeit eines

¹⁰ Vgl. die Tagebuch-Notiz vom 2. September 1811 in Zürich: „Erste Idee gefaßt zu dem Noth und Hülfsbüchlein für reisende Tonkünstler“.

solchen Nachschlagewerkes – in Solothurn, Luzern und Bern kamen z. B. wider Erwarten keine Konzerte zustande. Dagegen vertraute Weber am 25. August 1811 in Winterthur seinem Tagebuch an: „Es ist wohl nirgends bequemer *Concert* zu *arrangiren* als hier, der Präsident erlaubt es, der Saal, Beleuchtung alles ist umsonst, Liebhaber spielen *pp*“; allerdings wurde seine Freude über die Einsparungen durch die Qualität der Musiker (Notiz zur Probe am 27. August: „trauriges *Orchester*“) sowie den mangelnden Publikumszuspruch getrübt (Notiz nach dem Konzert am 28. August: „sehr wenige Menschen, [...] der Beyfall groß die Einnahme elend“).

Über einige Orte, die er selbst noch nicht oder nur flüchtig kannte, hoffte Weber vermutlich durch seine Freunde aus dem Harmonischen Verein oder andere Gewährsleute Auskunft zu erhalten, so z. B. über Innsbruck von Johann Gänsbacher und über Würzburg von Franz Josef Fröhlich.

Es gibt jedoch eine ganze Menge Städte und Orte auf der Liste, zu denen sich eine Verbindung Webers gar nicht oder nur schwer herstellen läßt. Interessant ist, daß auch Städte aufgeführt sind, bei denen heute kaum noch auszumachen ist, was Künstler damals dorthin gezogen haben könnte, wie z. B. Oederan, eine kleine Poststation auf der Route Chemnitz – Freiberg – Dresden, die Weber vielleicht aus seiner Freiburger Zeit (1800/01) bekannt war.

Daß Weber sein Projekt nicht in die Tat umsetzte, kann man wirklich nur bedauern, hätte das Büchlein doch sicher viele aufschlußreiche Details über das damalige musikalisch-kulturelle Leben in den ausgewählten Orten enthalten. So kann man nur den treffenden Worten von Max Maria von Weber zustimmen: „Gewiß ist, daß ein nach diesen Ideen verfaßtes und öfters neu edirtes Werk für die Praxis der Tonkunst von großem, von noch unberechenbarerem Nutzen aber für die Musikgeschichte hätte werden müssen [...]“¹¹.

¹¹ Max Maria von Weber (wie Anm. 3), Bd. 1, Leipzig 1864, S. 289.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Konzert zur Präsentation des neuen Kammermusikbandes der Weber-Gesamtausgabe am 5. Dezember 2005 (ein langer Abend mit einer kleinen Zusatz-Überraschung)

Anschaulicher – oder besser: ohrenfälliger – hätte es kaum ausfallen können: Das Konzert zur Präsentation des neuen Bandes der Weber-Gesamtausgabe mit der Klarinetten-Kammermusik des *Freischütz*-Komponisten (Serie VI, Bd. 3 der WeGA) am 5. Dezember 2005 im Detmolder Sommertheater war ein eindrucksvoller Beleg für die anregende Wirkung der Diskussionen um den „richtigen“ Notentext, die in den vergangenen Jahren an der Detmolder Musikhochschule innerhalb der sogenannten MeisterWerk-Kurse geführt worden waren. Zwar konnte nicht der komplette Band musikalisch in dem Konzert vorgestellt werden, aber immerhin doch die beiden wichtigsten Werke, bei denen endlich wieder „weniger Baermann und mehr Weber“ (so die Formulierung des Cheflektors im Schott-Verlag, Dr. Rainer Mohrs) zu hören war.

Im *Grand Duo concertant* op. 48, interpretiert von Andrea Pommer (Klarinette) und Hiroko Arimoto (Klavier), betreffen die Abweichungen zur Baermann-Ausgabe ausschließlich Dynamik und Artikulation. In der exzellenten Ausdeutung der vielfältigen Facetten dieses zwischen höchster Virtuosität und feinsten Nuancen zurückgenommener Klanglichkeit schwankenden Werkes wurde ebenso wie im nachfolgenden Klarinettenquintett op. 34 deutlich, daß die neue Ausgabe die Musiker zu deutlich größeren Bögen inspirierte und die teils sehr krassen Gegensätze innerhalb der Sätze nicht zugedeckt, sondern zum Vorteil der Werke geschärft ins Bewußtsein gehoben wurden. So wurden plötzliche Klangwechsel, etwa in die fast schmeichelndzarte Durchführung im Kopfsatz des *Grand Duo* oder die aus einem Motivspiel sich herauschälende Rückkehr zum *Rondo*-Thema im Schlußsatz zu einem wahren Hörerlebnis. Die fünf musikalisch hoch sensiblen Musiker des Quintetts (Johannes Hofmann, Klarinette, und das *Prima*-Quartett mit dem Primarius Emmanuil Goldstein, Violine, Albert Khametoff, Viola, sowie Friederike Scheller, Violine, und Anne-Lise Cassonet am Cello als Gästen) lieferten ein überzeugendes Plädoyer für den (leider oft verkannten) kammermusikalischen Charakter dieses Werkes: wie sie einerseits (etwa zu Beginn) zu einem sehr homogenen Klang verschmolzen, andererseits aber jede Anregung des gerade in den virtuoson Passagen traumhaft vielfältigen Klarinetten aufnahmen, zeigte, wie tief sie in den erst jenseits der reinen Virtuosität

spürbar werdenden Gehalt des Quintetts eingedrungen waren, das sie teils – etwa im *Capriccio* – aber auch mit einem Augenzwinkern servierten. Der anderen Seite, dem tief-resignativ wirkenden zweiten Satz, wurden sie ebenfalls in einer Weise gerecht, die die Kunst Webers ins beste Licht rückte. Erfreulich zu hören, daß die von Baermanns Fassung abweichende *Non-legato*-Artikulation des *Rondo*-Themas auch hier zu einem Experimentieren mit den verschiedenen Artikulationsmöglichkeiten führte und damit ein wesentliches Ziel der Herausgeber der Neuausgaben sinnfällig machte: die Interpreten zu animieren, die Freiräume, die der neue Notentext ihnen im Gegensatz zur Baermann-Ausgabe läßt, zu nutzen, um zu vielfältigeren, nicht über einen Kamm zu scherenden Deutungen dieser Werke zu gelangen. Man wünscht den Neueditionen viele Konzerte mit musikalisch so wachen Interpreten, wie dies am Nikolaus-Vorabend in Detmold zu erleben war – für die dringend nötige Aufwertung der Weber-Pflege wäre dies das schönste Geschenk.

Im Mittelteil dieses anregenden Konzertabends wurde dann der neue Band der Ausgabe mit der integrierten CD-ROM zu Webers Klarinettenquintett von Dr. Rainer Mohrs offiziell überreicht. Erfreulicherweise waren auch die beiden praktischen Neuausgaben des *Grand Duo* (hg. von Knut Holtsträter) und der *Silvana*-Variationen (hg. von J. Veit) noch zu dem Abend fertig geworden (das Quintett liegt bereits länger vor) und konnten ebenfalls übergeben werden, wobei auch die Freude über den moderaten Preis der neuen praktischen Ausgaben groß war, denn der könnte bei entsprechender Werbung zu einer größeren Verbreitung der Editionen beitragen.

Die Bühne des Sommertheaters war bei der Bandüberreichung stattlich bevölkert, denn außer den Herausgebern des Bandes (Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Knut Holtsträter M. A. und Joachim Veit) erhielten auch die Herausgeber der beiliegenden *Edirom* (Johannes Kepper und Ralf Schnieders), der Initiator der MeisterWerk-Kurse, Prof. Hans-Dietrich Klaus, der Rektor der Universität Paderborn, Prof. Dr. Nikolaus Risch, und der Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Martin Christian Vogel, je eines der Belegexemplare. Herr Mohrs wies in seiner kurzen Ansprache auf das Engagement des Verlags bei der Förderung musikalischer Gesamtausgaben hin und appellierte an die Musiker, dieses kostspielige Engagement aller Beteiligten auch dadurch zu honorieren, daß die praktischen Folgeausgaben käuflich erworben und nicht widerrechtlich kopiert werden.

Der Rektor der Hochschule für Musik, Prof. Martin Christian Vogel, betonte in seinem Grußwort die enge Verbindung der Weber-Ausgabe zur musikalischen Praxis an der Hochschule, insbesondere die fruchtbare Zusam-

menarbeit mit den von Prof. Hans-Dietrich Klaus geleiteten MeisterWerk-Kursen. Der Rektor der Universität Paderborn, Prof. Dr. Nikolaus Risch, hob die Bedeutung der universitären Informatik und Medienwissenschaften für das innerhalb der Weber-Gesamtausgabe gestartete Projekt der digitalen Edition hervor – ein Projekt das sehr gut zu dem Anspruch der Paderborner Hochschule als Universität der Informationsgesellschaft passe. Über dieses anhaltende Interesse beider Hochschulen am Weber-Projekt freute sich Prof. Dr. Gerhard Allroggen als Herausgeber der WeGA, der auch die Unterstützung beider Partner für das vor seiner Pensionierung von ihm geleitete Institut zu würdigen wußte und befriedigt konstatierte, daß heute ein von ihm lange gehegter Wunsch in Erfüllung ginge. Die im *Edirom*-Projekt erstmals vorgelegte CD mit der digitalen Edition des Klarinettenquintetts würdigte Dr. Gabriele Buschmeier (Union der Akademien der Wissenschaften, Mainz) als Beleg für einen historischen Wendepunkt in der musikwissenschaftlichen Editionsphilologie. Joachim Veit unterstrich in seinen Erläuterungen unter dem Titel *Unbequeme Freiheit? – Anmerkungen zur Bedeutung der Neuausgabe für die Praxis* nochmals das offene Konzept der WeGA, das zu einem gewissenhaften und eigenständig interpretierenden Umgang mit dem Notentext anregen wolle.

Den Abschluß der Wortbeiträge bildete der im Programm etwas geheimnisvoll als „Verleihung einer Honorarprofessur der Universität Paderborn“ bezeichnete Punkt. Der geschäftsführende Leiter des Musikwissenschaftlichen Seminars, Prof. Dr. Werner Keil, würdigte in seiner Ansprache die Rolle des im Hause tätigen Editionsleiters der Weber-Ausgabe, seinen Einsatz für die MeisterWerk-Kurse und seinen Beitrag für die musikwissenschaftliche Ausbildung am Seminar. Anschließend überreichte der Prodekan der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn, Prof. Dr. Thomas Krettenauer, Herrn Dr. Joachim Veit die Urkunde zur Ernennung als Honorarprofessor – womit das „Geheimnis“ gelüftet war, auf das man dann im Anschluß an das Konzert im Foyer des Sommertheaters anstoßen konnte.

Dort hatte im übrigen bereits eine Stunde vor dem Konzert in einer erfreulich großen Runde eine Demonstration der *Edirom*-Software stattgefunden. Ralf Schnieders erläuterte dabei die *Edirom* des Klarinettenquintetts und Daniel Röwenstrunk die aktuelle Weiterentwicklung und die „Zukunftsplanungen“ des Projekts. Für die an diesem Abend anwesenden Mitarbeiter der Weber-Ausgabe war dieser Nikolaus-Vortrag sicherlich eines der Glanzlichter des vergangenen Jahres.

Mit neuem Schwung ins elektronische Zeitalter

Anfang 2006 wurde erfreulicherweise der Antrag zur Förderung eines Projekts mit dem etwas komplizierten Titel *Entwicklung von Werkzeugen für digitale Formen wissenschaftlich-kritischer Musikeditionen* durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft bewilligt. Damit trat das intern (und längst auch außerhalb) mit dem Schlagwort *Edirom* titulierte Vorhaben in eine neue Runde ein und die beiden im vergangenen Jahr „nebenberuflich“ tätigen jungen Wissenschaftler – Johannes Kepper M. A. als der Musik- und Medienwissenschaftler des Projekts sowie der Diplom-Wirtschaftsinformatiker Daniel Röwenstrunk – konnten ab Februar bzw. März „in die Vollen“ gehen. Die erste zweijährige Projektphase soll vor allem dazu dienen, Werkzeuge für die Editoren zu entwickeln und die Darstellung digitaler Musikeditionen soweit zu vervollkommen, daß möglichst viele Musikeditionen diese neuen Mittel nutzen können. Die inzwischen im Detmolder Hause stets als „alt“ bezeichnete *Edirom* mit Webers Klarinettenquintett, die dem Kammermusikband (Serie VI, Bd. 3) der Weber-Gesamtausgabe beiliegt (erstellt von Ralf Schnieders und Johannes Kepper, vgl. *Weberiana* 14, S. 116-119), liegt technisch schon in sehr „weiter Ferne“. Kepper und Röwenstrunk haben nun von Grund auf neu programmiert und auf der Basis von *open-source*-Software ein Programmgerüst geschaffen, das nach und nach den Erfordernissen der verschiedenen Gesamtausgaben gemäß ausgestaltet wird. Die Weberianer haben den Vorteil, daß sie die neuen Versionen jeweils als erste nutzen (und testen) können, so daß viele ihrer Anregungen unmittelbar in das Programm eingehen. Gegenwärtig wird mit Hilfe der neuesten Version die Edition der *Jubel-Ouvertüre* (herausgegeben von Jonathan del Mar) neu erstellt, um die Vorzüge des viel bequemerem Quellenvergleichs für die aufwendigen Redaktionsarbeiten nutzen zu können. Zuvor wurde für einen Workshop der DFG in Bonn Ende Juni dieses Jahres ein Teil der Edition der Weberschen Schauspielmusik zu Adolph Müllners *König Yngurd* (hg. von Oliver Huck in Serie III, Bd. 10a) „nachgebaut“, um ebenfalls zu demonstrieren, wie „augenfällig“ editorische Entscheidungen oder Erläuterungen von Problemen der Quellen mit diesem neuen Mittel gemacht werden können. Die neue studentische Hilfskraft im *Edirom-Projekt*, Philemon Jacobsen, hatte im Vorfeld alle Hände voll zu tun, um die Quellen entsprechend einzurichten. Aber das berechtigte Klagen von Johannes Kepper, der für die „alte“ *Edirom* fast 1200 „Schnipsel“ zurechtbasteln mußte, wird sich nun nicht mehr wiederholen: Die eingescannten Quellen können bequem „vertaktet“ werden,

wobei auch die Möglichkeit besteht, bei weniger wichtigen Quellen nur Taktgruppen zu kennzeichnen oder komplexere Partituren in Stimmgruppen zu erfassen. Sobald dieser Vorgang abgeschlossen ist, lassen sich alle Quellen mühelos taktweise oder in beliebig wählbaren Ausschnitten zusammen auf dem Bildschirm darstellen. Der Weg des Auges beim Vergleich der Quellen ist dabei deutlich geringer als bei dem üblichen Verfahren der Verteilung sämtlicher Kopien irgendwo auf Schreibtisch und Fußboden, in der Hoffnung, daß bloß kein Windstoß kommt ...



Ansicht der neusten Version der *Edirom* mit Ausschnitten aus den Quellen zum Lied der Brunhilde in Webers *Yngurd*

Um zu zeigen, daß musikalische Editionen nicht nur aus Noten bestehen, wurden die Textteile zur *Yngurd*-Edition versuchsweise in eine an das System des *open-access*-Online-Lexikons *Wikipedia* angelehnte Form überführt. Zwar wären die entsprechenden Textteile der Huckschen Edition auf der CD ebenfalls mit Verlinkungen zugänglich (auch das wurde demonstriert), hier sollten aber die Vorteile des Internet und speziell der Verknüpfungsmöglichkeiten unterschiedlichster Textsorten demonstriert werden: Briefe, Tagebücher, Werktexte, Spielpläne, Rezeptionsdokumente, biographische Erläuterungen, Sacherklärungen u. a. m. stehen in einem dichten Informationsnetz, in das der „Benutzer“ je nach Bedarf unterschiedlich tief eindringen kann. Ausgehend von relativ knappen erläuternden Rahmen-Texten können die

kompletten zugehörigen Dokumente jeweils direkt angesteuert werden. Das Beispiel wurde nicht „voll ausgebaut“, da es nur zu Demonstrationszwecken dienen soll, es bleibt aber über die Homepage der Weber-Gesamtausgabe zugänglich (<http://www.weber-gesamtausgabe.de/wiki>) und wird zumindest in einigen Punkten in der kommenden Zeit noch ergänzt. Das System der *Wikipedia* ist dauerhaft für die Arbeiten der Weber-Gesamtausgabe nicht ausreichend, erwies sich aber für übersichtliche Strukturierungen eines Themas als sehr vorteilhaft und ausgesprochen leicht handhabbar (oder „handle-bar“ wie es neudeutsch heißen müßte). Es kann daher für eingeschränkte Vorhaben, die nicht auf langfristige Haltbarkeit ausgelegt sind, durchaus empfohlen werden.

Das Arbeitsvolumen, das Kepper und Röwenstrunk noch zu bewältigen haben, ist groß, zumal es in einer zweiten Phase noch darum gehen wird, die Notentexte nicht allein im Faksimile, sondern möglichst in ad hoc auf dem Bildschirm erzeugtem Neusatz darzustellen.

Über die Ergebnisse der ersten Arbeitsphase wird Ende 2007 auf einer umfangreicheren Tagung zu berichten sein, die im Rahmen des Projekts an der Universität Paderborn durchgeführt werden soll. Dankenswerterweise gibt es für die Planung dieser Tagung auch Unterstützung aus den Fächern Medienwissenschaft und Informatik der Universität. Wir werden über die weiteren Entwicklungen berichten.

***Edirom* in Prag – zu Gast bei Dvořáks**

Der geplante Umfang der Weber-Gesamtausgabe wirkt bescheiden, vergleicht man ihn mit einem neuen Projekt, das vor einer Weile an der Karls-Universität in Prag in Angriff genommen wurde: Eine kritische Gesamtausgabe der Werke Antonín Dvořáks. Diese Edition wird unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Jarmila Gabrielová erstellt und vom Verlag Editio Bärenreiter Praha sowie dem Kasseler Bärenreiter-Verlag verlegerisch betreut. Bei einer so frisch geplanten Ausgabe liegt es nahe, auch die neuen Techniken in die Überlegungen mit einzubeziehen. Die Mitarbeiter des *Edirom*-Projekts waren daher schon vor längerer Zeit zu Gast bei Bärenreiter, um die Vorteile ihrer digitalen Kritischen Berichte zu demonstrieren. Insbesondere die auch für Dvořák zuständige Lektorin, Frau Annette Thein, war von den neuen Möglichkeiten fasziniert und regte daher einen Besuch in Prag an, um den dortigen Mitarbeitern das Konzept der *Edirom* vorzustellen und eine Diskussion in Gang zu setzen. Kaum hatten die beiden jungen Ediromler ihre Stelle angetreten,

MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR DETMOLD-PADERBORN
(Johannes Kepper, Daniel Röwenstrunk, Dr. Joachim Veit)
NÁRODNÍ MUZEUM – ČESKÉ MUZEUM HUDBY
EDITIO BÄRENREITER PRAHA

Edirom



si Vás dovolují pozvat na

PREZENTACI SOFTWAREHOVOHO PROJEKTU „EDIROM“

jehož cílem je prostřednictvím digitálního zpracování
hudebních kritických edic a zpráv umožnit uživateli rychlé a snadné
zpřístupnění a srovnání všech relevantních pramenů díla (www.edirom.de)

v úvodu prezentace proběhne krátký

KŘEŠT NOVÉ VYDANÝCH PUBLIKACÍ O JOSEFU SUKOVÍ

Josef Suk – Dopisy o životě hudebním i lidském, editorka *Jana Vojtěšková*

Josef Suk – Tematický katalog skladeb, autoři *Zdeněk Nouza, Miroslav Nový*

Akce se uskuteční v úterý 21. 3. 2006 od 10:00 hodin

v prostorách Národního muzea – Českého muzea hudby, konferenční sál č. 309, 2. patro, Karmelitská 2, Praha 1

Těšíme se na Vaši účast.

stand so schon die erste „Dienstreise“ an, zudem auch noch per Flugzeug – aufregend sind also nicht nur die Ergebnisse, sondern auch die Arbeit selbst! Am 21. März 2006 fand im Národní muzeum – České muzeum hudby in Prag (dem Gebäude, das die Weberianer noch in früheren Jahren als Staatsarchiv besucht hatten,) die gut zweistündige Demonstration statt, bei der Johannes Kepper und Daniel Röwenstrunk das Programm und seine Philosophie und Joachim Veit einige grundsätzliche Überlegungen zu elektronischen Editionsformen vorstellten. Die Überraschung war dabei groß: Statt der angekündigten 15 bis 20 Personen war der gedruckten Einladung (s. o.) fast die dreifache Zahl an Zuhörern gefolgt, so daß der Raum bis über den letzten Sitzplatz hinaus bevölkert war. Nach der Begrüßung durch die Hausherrin, Frau Dr. Eva Paulová, sowie den Direktor der tschechischen Museen, Dr. Michal Lukeš, und einem Grußwort des Geschäftsführers des Bärenreiter-Verlags Kassel, Herrn Leonard Scheuch, wurden zunächst das neue Werkverzeichnis und die neue Briefedition von Josef Suk, die bei Editio Bärenreiter Praha frisch erschienen waren, vorgestellt (außer „Musik“ und „Brief“ verstanden die Detmolder dabei nicht allzuviel). Dann folgte die *Edirom*-Projektdemonstration, an die sich eine äußerst lebhaft Diskusson anschloß, die die große, aber durchaus kritische Aufgeschlossenheit der anwesenden Musikwissenschaftler, Bibliothekare, Verlagsvertreter und Musikinteressierten für die neuen Techniken belegte.

Am Nachmittag und am folgenden Tag war die Detmolder „Dreierbande“ dann Gast bei Dvořáks im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität, wo außer den Mitarbeitern der Dvořák-Ausgabe (Petra Kvasničková, die die Mitarbeiter bereits bei ihrem Aufenthalt in Detmold kennengelernt hatten, Tereza Kibicová und Jan Kachlik) auch Eva Špinarová und Frau Thein von

den Prager und Kasseler Verlagsabteilungen, Lubomír Tyllner, Jitka Bajgarová und Václav Kapsa von der Tschechischen Akademie der Wissenschaften sowie Frau Dr. Daniela Philippi von der Mainzer Gluck-Ausgabe, die nebenamtlich und unermüdlich mit Koordinationsaufgaben für das neue Editionsunternehmen tätig ist, anwesend waren. Nach der Begrüßung durch Frau Prof. Dr. Gabrielová begann die konkrete Arbeit, und mit ihr zeigten sich dann auch die konkreten Probleme (etwa mit dem tschechischen Windows oder mit nicht ganz kompatiblen Grafikformaten). Da die Software noch sehr in den Anfängen steckte, waren über die Möglichkeit des „Vertaktens“ von Quellen (das an dem Tag schon fast zum „geflügelten Wort“ wurde) eher der grundsätzliche Umgang mit der Technik und die Konsequenzen ihres möglichen Einsatz für die Dvořák-Ausgabe Gegenstände der Diskussionen. Am 22. März kam weiterer Besuch von der Janáček-Ausgabe aus Brünn. In allen Ecken des Instituts konnte man an diesem Tag irgendetwas aus irgendeiner Version der *Edirom* hören und sehen. Der Tag endete mit einer internen Diskussionsrunde unter der Leitung von Frau Prof. Dr. Gabrielová, in der durchaus auch deutlich wurde, daß die Software zu diesem Zeitpunkt noch zu wenig erkennen ließ, wie das Verhältnis von Arbeitseinsatz und Ergebnis sein würde. Auch die Frage der Doppelform des Revisionsberichts, der für ein nach wie vor geplantes gedrucktes Medium anders konzipiert sein müßte als in der digitalen Variante, blieb zunächst offen. Das äußerst fruchtbare und in einer sehr angenehmen Atmosphäre verlaufende Gespräch führte schließlich zu der Vereinbarung, daß die Prager Mitarbeiter der Dvořák-Edition die weitere Entwicklung der *Edirom*-Software aktiv begleiten werden, daß aber über den grundsätzlichen Einsatz für die Edition selbst erst nach Erstellung einer noch inhaltlich zu vereinbarenden Dvořák-Probe-Edition entschieden werden kann. Kepper und Röwenstrunk werden zunächst regelmäßig Updates der Software nach Prag schicken, um weitere Erfahrungen zu ermöglichen. Außerdem wurden die Mitarbeiter der Dvořák-Edition nach Detmold eingeladen, um gemeinsam an Beispielen für elektronische Editionen zu arbeiten.

Ja, und Prag? Nach einem sehr schönen gemeinsamen Abend mit den Mitarbeitern der Dvořák-Ausgabe blieb am nächsten Tag vor dem Abflug nur ein knappes Stündchen für diese wunderschöne Stadt übrig. Aber für die *Ediromler* wird es wohl nicht der letzte Besuch in der „goldenen Stadt“ gewesen sein. Ein herzliches Wort des Dankes sei abschließend den Prager Kollegen und dem Bärenreiter-Verlag für die große Gastfreundschaft gesagt, sowie ein „Danke“ an Frau Annette Thein, die die „Dreierbände“ während der Zeit in Prag in einer höchst angenehmen und anregenden Weise betreute.

Umdenken bei der Brief- und Tagebuch-Ausgabe angesagt?

Über die Arbeit an den ersten Bänden der Brief- und Tagebuchausgabe mit dem Dresdner Start-Jahrgang 1817 und die Überlegung, textreiche Kommentarteile ins Internet zu verlagern, hatten wir schon im letzten *Weberiana*-Heft (S. 102ff.) berichtet. Während Dagmar Beck in Berlin eifrig mit dem Erstellen von Tagebuch-Kommentaren beschäftigt war, die weitere grundsätzliche Überlegungen notwendig machten, und Eveline Bartlitz sich zwischen ihren vielen anderen Arbeiten für die Weberianer um das Korrekturlesen der Briefübertragungen kümmerte (man hört sie und Joachim Veit wechselweise über die nicht enden wollende Briefflut des Jahrgangs 1817 lamentieren), waren in Detmold zunächst die technischen Voraussetzungen für die Präsentation der diversen Formen von „Dokumenten“ zu schaffen. Durch die rastlosen Bemühungen von Johannes Kepper und Daniel Röwenstrunk war hier bald ein gangbarer Weg gefunden, bei dem dann im Laufe der Zeit doch noch mancher unerwartete Stein zur Seite geräumt werden mußte. Die XML-Schemata zur dauerhaften Speicherung und Nutzung der einzugebenden Daten wurden mehrfach modifiziert und die frisch-frei-frommen Entwürfe von Joachim Veit hielten nicht immer den kritischen Blicken der Informatiker und Medienleute stand. Zudem waren weitere technische Hürden zu nehmen, bis schließlich ein eigener Server am Laufen war und eine vorläufige Version dieser Dokumente (zunächst noch mehr als Test für die eigene Arbeit) „online“ gehen konnte.

Aber es war nicht nur umfangreiche technische Arbeit zu leisten: Die meist in Frakturschrift und „unkopierbar“ überlieferten Zeitungsberichte sperren sich für das heute übliche Scannen, sie mußten also abgetippt und dann mit den inhaltlich erschließenden XML-Tags eingerichtet werden. Hier ist doppelter Dank zu sagen: Zum einen erleichterte die Lippische Landesbibliothek uns die Nutzung ihres Jahrgangs 1817 der Dresdner *Abend-Zeitung*, zum anderen hatte das Musikwissenschaftliche Seminar noch einige zusätzliche Hilfskraftstunden für die WeGA zur Verfügung gestellt, so daß Ende vergangenen Jahres zunächst Deborah Hafenstein und im neuen Jahr Annelie Goldlücke für die Einrichtung der Zeitungsartikel tätig werden konnten. Die Hauptlast der Einrichtung und Korrektur übernahm aber Christoph Albrecht. Nun können die Artikel – wenn sie durch das Nadelöhr einer weiteren Überprüfung durch J. Veit gegangen sind – auf dem Server gespeichert und baldmöglichst ins Netz gestellt werden. Die Dresdner Berichte in der *Abend-Zeitung* und in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* sind auf

diese Weise für 1817 fast komplett erschlossen, weitere Zeitungsberichte, die sich als Hintergrundinformationen für die Kommentare der Brief- und Tagebuchausgabe (aber auch der Werkausgabe) als aufschlußreich erwiesen, sind in Arbeit. Zur Demonstration dieses Verfahrens wurden kürzlich ca. 50 Texte (mit noch unvollkommenem Layout und unvollständiger Erschließung) ins Netz gestellt, die unter der Rubrik *Dokumente* auf der Homepage der WeGA zugänglich und mit einer einfachen oder komplexeren Suche durchforstbar sind.

Bei dem Versuch, diese Artikel dauerhaft verfügbar zu halten bzw. stabile Verweise in den vorbereiteten Tagebuch- und Briefkommentaren zu finden, stellt die „Benennung“ der Texte – bzw. in der Computersprache die Form der ID für die zu referenzierenden Objekte – ein besonderes Problem dar. Hier fand sich in den Diskussionen eine schlichte Form, die sich in der Praxis rasch bewährte und vielleicht als Muster für weitere Projekte taugt: Eine Mischung aus Zeitungskürzel, Jahrgangs-, Nummern- und Seitenangabe. *AmZ_19_1817_002_026* bedeutet z. B.: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Jahrgang, 1817, Nr. 2, Spalte 26 (wobei 26 den Beginn des Artikels bezeichnet); oder *AZ_1_1817_201_2v*: *Abend-Zeitung*, 1. Jahrgang, 1817, Nr. 201, Blatt 2v (dieser Jahrgang hat keine Seitenzählung, daher werden die Blätter intern gezählt). Für die Zeitungsnamen sollen möglichst gebräuchliche Kürzel gewählt werden; im übrigen kann der Benutzer die Angaben so leicht rück-interpretieren, daß er – etwa, wenn er sich mit der gedruckten Version als internetloser Gast in einer großen Bibliothek aufhielte – rasch selbst die Stellen im Original finden würde. In den Brief- und Tagebuch-Kommentaren, aber auch in anderen Teilen der Edition muß nur auf diese Nummern verwiesen werden, dauerhaft wird es dann möglich sein, die Texte direkt elektronisch „anzusprechen“.

Die Zeitungsartikel enthalten über die ursprünglichen Erwartungen hinaus eine Vielzahl von Informationen, die die Kommentierung innerhalb der WeGA außerordentlich erleichtern, die aber zugleich für andere Ausgaben oder in anderen Zusammenhängen von Interesse sein dürften. Bei der Dresdner Tagung der Weber-Gesellschaft in diesem Herbst soll daher diese „Text-Datenbank“ öffentlich präsentiert werden, um die Zahl der Nutznießer zu erhöhen.

Im Zusammenhang mit den Dokumenten sind auch die Schriften Webers zu nennen, deren Erstveröffentlichungen ebenfalls für eine Internet-Probe-Publikation vorbereitet wurden. Bei Erscheinen dieser *Weberiana* wird zunächst eine Liste der Schriften 1817 (mit einer neuen chronologischen

Numerierung) auf der Homepage zugänglich sein, die Wiedergabe der entsprechenden Texte wird dann rasch folgen.

Ein weiteres Arbeitsfeld waren die Spielpläne der Dresdner Theater. Die zeitgenössischen Verzeichnisse von Kornmann und Winkler oder das jüngere von Fambach zeigen (bei allem Verdienst) viele Fehler im Detail. Daher sollte ein eigener Spielplan als Kompilation verschiedener, möglichst zuverlässiger Quellen erstellt werden, auf den die WeGA in ihren Teilbereichen dann nur noch verweisen müßte. In diesen Plan wurden auch die Proben, die Weber für seine Aufführungen absolvierte, mit aufgenommen; außerdem sollen die beteiligten Sänger jeweils identifiziert werden. Das Gerüst dieses Spielplans ist dank der freundlichen Unterstützung durch das Stadtarchiv in Dresden, das uns die Theaterzettel zur Auswertung zur Verfügung stellte, für 1817 inzwischen fertig, einiges „Fleisch“ wird z. Zt. noch eingefügt, so daß zu hoffen ist, daß auch dieses wichtige Hilfsmittel im Herbst öffentlich zugänglich gemacht werden kann. (Auch dazu gibt es einige Kostproben bereits auf der oben erwähnten *Yngurd*-Seite.)

Der große Vorteil der „digitalen Erfassung“ dieser umfangreichen Textcorpora zeigt sich aber erst bei einer entsprechenden „Vernetzung“ der verschiedenen Bereiche untereinander, wie dies ansatzweise in dem oben genannten *Yngurd*-Beispiel der Fall ist. Trotz der noch unzureichenden Technik dieses *Wiki*-Beispiels wurden die enormen Vorteile dieser mühelosen Verweisverfahren deutlich, die es dem Benutzer jederzeit erlauben, bei entsprechendem Interesse „tiefer“ in die Sache einzudringen und erwähnte Belege selbst in ihrem ursprünglichen Zusammenhang nachzuprüfen. Diese neuen technischen Möglichkeiten und die Tatsache, daß aus den Tagebüchern und Brieftexten häufig auf die gleichen Sachverhalte verwiesen werden muß, haben den Sinn des ursprünglich geplanten Publikationsverfahrens, bei dem zunächst sukzessive die Briefe und Tagebücher der Dresdner Zeit und dann die der übrigen Lebensperioden gedruckt vorgelegt werden sollten, in Frage gestellt. Wäre es nicht sehr viel ratsamer, auch im Hinblick auf immer wieder auftauchende Einzelbriefe, die Edition zunächst nach und nach im Netz zu erstellen, wo Lösungen für z. Zt. noch offene Fragen leicht nachgetragen werden können, und erst nach Abschluß dieser Ausgabe eine Papierversion vorzulegen, die dann vielleicht erst in viel späteren Jahren eines Nachtragsbandes bedürfte? Das Lesen der Briefe wird sicherlich immer in gedruckter Form ein größeres Vergnügen bleiben (und für dieses Vergnügen garantiert Weber), aber für die Nutzung der Kommentare ist das Bildschirm-Medium mit seiner großen

Flexibilität das geeignetere. Um diese frisch entfachten Diskussionen auf eine bessere Basis zu stellen, ist jetzt geplant, einen entsprechenden Beispiel-Monat für die Homepage-Präsentation zu erarbeiten.

Positive Signale für „Gemeinsames“

Nicht die in diesem Sommer oft bemühte *Einsamkeit des WM-Elfmeter-Schützen*, sondern mehr die des dilettierenden Hobby-Elektronikers überkam in letzter Zeit immer wieder den Detmolder Weber-Knecht mit seinem Hang zur effizienteren Präsentation wissenschaftlicher Ergebnisse. Wiederholt mußte er bei seinen Do-it-yourself-Feierabend-Fortbildungsversuchen feststellen, daß es trotz einzelner Leuchttürme auch in den anderen Geisteswissenschaften zwar viele tolle Projektpläne, aber noch wenig konkrete Beschreibungen gibt, an denen man sich orientieren könnte – und das in einem Bereich, der sich zunehmend der *open-access*-Idee verschrieben hat. Seit er das *Edirom*-Projekt in seinem Zimmer im Detmolder Musikwissenschaftlichen Seminar mit beherbergt, hat zumindest die einsame Beschäftigung mit dem Entwerfen irgendwelcher DTDs, das Experimentieren mit schon wieder nicht reibungslos funktionierenden CSS-Dateien oder gar das Herumbasteln mit XSLT ein Ende. Dafür gibt es nun berufenere Köpfe bzw. Mitarbeiter, die man fragen kann. Aber das grundsätzliche Problem, daß innerhalb der Musikwissenschaft nur sehr wenige Mitarbeiter in diesem Bereich tätig sind und der Kontakt untereinander und zu benachbarten Wissenschaften unterbelichtet ist, bleibt.

Vor diesem Hintergrund erscheinen etliche neue Initiativen, zu der auch das von der WeGA betreute kleine Symposium in Weimar im September 2004 gehörte, höchst erfreulich. So hatte die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute im Frühjahr ein Gespräch in Berlin initiiert, bei dem es um die Vernetzbarkeit von Datenbanken ging. Zu den Ergebnissen gehört nun der Versuch, auf dem Sektor „Personen-Informationen“ zu einer engeren Zusammenarbeit zu gelangen. (Mitte August wird Dr. Josef Focht von dem bereits jetzt höchst nützlichen Projekt *Bayerisches Musiker-Lexikon Online* die *Edirom*-Mitarbeiter besuchen, die ebenfalls an einer Personendatenbank arbeiten, um über die Anforderungen an gemeinsame Personen-„Karteien“ zu diskutieren.) Bei dem DFG-Workshop im Juni 2006 in Bonn stellte sich eine erfreuliche Bereitschaft zu weiteren Kooperationen, u. a. auch mit dem *Edirom*-Projekt heraus, so daß Kepper und Röwenstrunk in enger Abstimmung mit anderen Editionsprojekten weitere Probe-Editionen erstellen können. Im Herbst 2006 wird wiederum die Fachgruppe bei der Heidelberger Jahrestagung der

Gesellschaft für Musikforschung einen dreistündigen Workshop rund um das Thema „digitale Medien“ veranstalten, und im November findet dann in der Mainzer Akademie der Wissenschaften ein Kolloquium zum Thema „Digitale Medien und Musikedition“ statt, bei dem Vertreter der Literaturwissenschaft und der Musikwissenschaft (darunter auch die *Ediromler* und die Weber-Ausgabe) beteiligt sind. Die eigene Paderborner Tagung Ende 2007 könnte dann dazu dienen, diesen begonnenen Dialog fortzusetzen, denn die Zusammenarbeit und das Vereinbaren gemeinsamer Standards sind für die entstehenden neuen Wissensportale eine unabdingbare Voraussetzung – davon abgesehen, daß eine solche Gemeinschaft Gleichgesinnter grundsätzlich eine sehr an- und aufregende Sache sein kann.

Zwei neue Bände hat das Weber-Land

Nun liegen sie seit ein paar Wochen auf dem Tisch – und hoffentlich bald auch einmal auf dem Notenpult: die beiden neuen Bände der WeGA mit den von Prof. Dr. Oliver Huck herausgegebenen Dresdner Festspielmusiken (Serie III, Bd. 10b) und dem von Prof. Dr. John Warrack edierten 1. Klavierkonzert (Serie V, Bd. 4a). Hucks Band enthält die für den sächsischen Hof geschriebene Musik zu Friedrich Kinds einaktigem *ländlichem Fest- und Lustspiel* „*Der Weinberg an der Elbe*“, die Musik zu August Rublacks Schauspiel *Liebe um Liebe* und das umfangreichere *Festspiel zur Nachfeier der Vermählung des Prinzen Johann von Sachsen mit Prinzessin Amalia von Baiern* (im Herbst 1822) von Ludwig Robert. Die Kompositionen Webers sind dabei in den jeweiligen Zusammenhang der Dialoge eingeordnet, bei Kinds *Weinberg* wurden auch Abbildungen der *Vasengemälde* integriert, die bei der Uraufführung als lebende Bilder dargestellt und in den Erstdruck des Textes als Kupfertafeln aufgenommen wurden. Auch die aus Anlaß des *Festspiels* von Weber geschaffene Umarbeitung der früheren *Silvana*-Ouvertüre (Ergänzung von zwei Klarinetten und einer Baßposaune) ist in den Band aufgenommen.

Bei der Edition des Klavierkonzertes konnte sich John Warrack im wesentlichen auf das Autograph (British Library, London) und den Stimmen-Erstdruck stützen; die früher im Archiv des Verlags Johann André in Offenbach befindliche Stichvorlage konnte leider – anders als bei der 1. Sinfonie – nicht mehr aufgefunden werden. Der Druck zeigt in der Instrumentierung speziell der tiefen Stimmen einige kleine Abweichungen, gelegentlich auch in der Klavierstimme. Ein Rätsel gibt nach wie vor die eigenartige Stelle in T. 9-16 des klanglich exquisiten II. Satzes auf, bei der die Weberianer bereits durch eine Frage-Aktion im Internet (vgl. www.weber-gesamtausgabe.de, Aufsatz-

archiv) zahlreiche wertvolle Interpretations-Hinweise erhalten hatten, ohne daß sich der Sachverhalt eindeutig klären ließ. Der Band enthält neben dem Notentext (in dem wie immer vorzüglichen Satz unseres Notensetzers Frank Litterscheid), der Entstehungsgeschichte und den kritischen Anmerkungen auch eine ausführliche Überlieferungsgeschichte des Werkes (das doch erstaunlich oft nachgedruckt und dabei in einigen Fällen auch arg „bearbeitet“ wurde) sowie eine ganze Reihe von Faksimiles, die die nicht geringen Probleme der Edition verdeutlichen. Es ist zu hoffen, daß die Stimmen zu dieser Edition bald fertiggestellt werden können, damit das Werk sich in unserem Konzertleben wieder einen festen Platz erobern kann (und nicht, wie in der Eulenburg-Edition, der II. Satz ohne Pauken erklingen muß).

Ein Jubiläum eigener Art

Im September 1947 erschien in der *Neuen Musikzeitschrift* (München, H. 9, S. 305) ein Aufruf zum „Wiederaufbau des Dresdner Weber-Archivs“, das dem Bomben-Inferno vom 13. Februar 1945 zum Opfer gefallen war. Mathilde von Weber war entschlossen, einen Neuanfang zu wagen und bat öffentlich um Unterstützung beim Wiederaufbau einer Weber-Bibliothek und -Musikaliensammlung zur Ergänzung des handschriftlichen Familien-Nachlasses. Nach ihrem Tod (21. Juli 1956) kam der größte Teil der neuen Sammlung – eine Liste nennt 119 Bücher bzw. Periodika-Bände – in die Dresdner Städtischen Sammlungen. Eine geringe Anzahl Bücher und Noten, vor allem aber verschiedene Material-Sammlungen, wurden gemeinsam mit den wertvollen Originalen des Familien-Nachlasses 1956 als Dauerleihgabe der Deutschen Staatsbibliothek übergeben und gehören seit der Schenkung durch Hans-Jürgen Freiherr von Weber 1986 zum Berliner Weber-Bestand.

Während der kostbare Schatz an Weber-Originalen bereits im Jubiläums-jahr 1986 erschlossen wurde, waren die Materialien der Weber-Urenkelin unbearbeitet liegengeblieben. Mehrfach war der Bestand schon durchforstet worden – vor ca. 10 Jahren war hier in Vorbereitung eines *Weberiana*-Beitrags über Mathilde von Weber sogar ein Brief-Fragment Carl Maria von Webers aufgefunden worden (Teil eines Briefes an Friedrich Rochlitz vom 23. Februar 1817), wie in *Weberiana* 5 (1996), S. 11f. nachzulesen. Die Suche nach Dokumenten zum Weberhaus in Hosterwitz gab nun endlich, 50 Jahre nach dem Tod Mathilde von Webers, den Anstoß zur vollständigen Sichtung. Eveline Bartlitz erklärte sich bereit, das heterogene Material zumindest in Listenform zu erfassen, so daß es für künftige Untersuchungen zur Verfügung steht.

Die nunmehr unter der Signatur 55 Nachl. 50 in der Berliner Staatsbibliothek registrierten Archiv-Materialien enthalten überwiegend Korrespondenz von Mathilde von Weber aus den Nachkriegsjahren bis zu ihrem Tode. Die Briefe wurden alphabetisch nach den Schreibern bzw. Empfängern geordnet – Mathilde von Weber pflegte in der Regel ihre Antwort-Entwürfe auf der Rückseite der empfangenen Briefe zu notieren oder auch in Einzelblättern dem jeweiligen Brief beizulegen. Neben Einzelbriefen finden sich ganze Konvolute zu Adressaten, mit denen sie häufiger korrespondierte. Dazu gehören vor allem zwei umfangreiche Ordner mit Briefen von dem Berliner Musikalienhändler Hans Dünnebeil (1883-1961), der selbst ein großer Weber-Verehrer war. Er gab nach 1945 im eigenen Verlag Weber-Publikationen heraus und beschäftigte sich über Jahre mit einer Bildnis-Sammlung zu Weber, bei der er sich der Unterstützung Mathilde von Webers versicherte, die er bei persönlichen Begegnungen auch näher kennenlernte. Dünnebeil hatte ganz offensichtlich den Aufruf gelesen und sorgte uneigennützig dafür, daß das untergegangene Weber-Archiv, das 1945 in der Dresdner Carlstraße 2 verbrannt war, wenigstens in Teilen ersetzt werden konnte. Regelmäßig schickte er Pakete mit Weber-Literatur und -Kompositionen als Geschenk nach Dresden. Auch der von Dünnebeil angesprochene Weber-Verleger Schlesinger-Lienau schloß sich dieser großzügigen Geste an, so daß die Nachkommen bald wieder über eine kleine Weber-Bibliothek verfügen konnte.

Neben Korrespondenz enthält der Nachlaß große Mengen von Zeitungsausschnitten aus der Nachkriegszeit, überwiegend Weber-Gedenkartikel, aber auch Aufführungsberichte und Notizen zum Dresdner Kulturleben, teils von Mathilde von Weber selbst gesammelt, teils von Bekannten und Verwandten übermittelt. Diese sind nun übersichtlich nach Themenkomplexen (und innerhalb der Gruppen chronologisch) geordnet worden. Daneben finden sich Konzert- und Opern-Programme (überwiegend zu Dresdner Aufführungen), wenige Bücher und Notenausgaben, Mikrofilme von Weber-Manuskripten (Noten-Autographie und Tagebücher aus dem Familien-Archiv), außerdem einige Weber-Bildnisse (Original-Graphiken) sowie Bildmaterial zu Weber, Weber-Stätten und Umfeld, die im Rahmen der Nachlaß-Erschließung in die Ikonographische Datei der Weber-Gesamtausgabe eingearbeitet wurden.

Einen umfangreicheren Komplex bilden Vorarbeiten zu der von Mathilde von Weber in Zusammenarbeit mit dem Weber-Forscher Hans Schnoor geplanten Brief- und Tagebuch-Ausgabe. Nach dem Krieg beschäftigte sich die Weber-Nachfahrin vorrangig mit der handschriftlichen Übertragung der

Briefe ihres Urgroßvaters an seine Braut und spätere Gattin Caroline Brandt, von der der größte Teil sich damals noch in Familienbesitz befand; Fehlendes wurde durch Fotokopien aus dem Berliner Bestand ergänzt, wenn auch nicht lückenlos. Es liegen Übertragungen aus den Jahren 1814 bis 1817 und 1820 bis 1825 vor; die letzten Briefe Webers an seine Frau während seines Londoner Aufenthalts 1826 waren ja bereits (wie jene von 1823) 1886 (hg. vom Enkel Carl von Weber) im Druck erschienen.

Die Tagebuch-Übertragungen der Urenkelin umfassen folgende Jahrgänge: 1810-1812 und 1813 (bis 20. November) in Reinschrift; 1817 (ab 13. Januar) sowie 1818 (nur bis 23. Juni; 2 Exemplare).

Auf der Grundlage von Dresdner Theaterzetteln und dem Tagebuch fertigte Mathilde von Weber chronologische Listen der Vorstellungen auf den Dresdner Hoftheatern an; sie liegen für die Jahre 1817 (Februar bis 11. Dezember), 1818 (1. Januar bis 6. Juni), 1820 (ab Mai bis Ende November), 1821-1825 komplett und 1826 (bis 2. Juli) vor.

Wie bei jedem Nachlaß blieb eine Gruppe mit „Miscellen“ übrig, die vorwiegend aus handschriftlichen Notizen Mathilde von Webers und Kopien besteht, die in keine Ordnung zu pressen sind und die im einzelnen durchzusehen einem Interessenten nicht erspart bleibt.

„Was ist das eigentlich mit dem Probeschuß?“

„Alles schimpft auf *Kinds* Gedicht, ich versteh das nicht, ich finde der Freischütz ist als Opernbuch ein Meisterstück“ – so befand der Verleger Maurice Schlesinger Anfang September 1825 bei seinem Besuch bei Ludwig van Beethoven in Baden bei Wien (Beethovens *Konversationshefte*, Bd. 8, Leipzig 1981, S. 94). Die Qualität von Friedrich Kinds Libretto, das bekanntlich auch in Goethe einen gewichtigen Fürsprecher fand, ist inzwischen allgemein anerkannt; um so erstaunlicher ist es, daß noch immer eine quellengestützte kritische Edition fehlt. Die Zahl der Textbuch-Ausgaben ist nahezu unüberschaubar, doch nirgends finden sich Hinweise auf die benutzten Textvorlagen. So wurden schon mehrfach Anfragen an die Gesamtausgabe gerichtet, wo man einen verlässlichen *Freischütz*-Text bekommt – immer mußte man die Interessierten vertrösten. Das soll sich nun ändern! In Vorbereitung ist eine neue Textbuch-Reihe, die ausgewählte Opern-Libretti nach den authentischen Quellen vorstellen soll. Als Herausgeber sind Joachim Veit und Irmlind Capelle vorgesehen; da wird es kaum verwundern, daß Webers große Opern in der Planung eine gewichtige Rolle spielen. Als Eröffnungsband ist der *Freischütz*-Text vorgesehen, *Euryanthe* und *Oberon* sollen folgen.

Als Bandherausgeberin des *Freischütz* wurde Solveig Schreiter, die neue Schriftführerin der Weber-Gesellschaft, gewonnen, die seit ihrem Praktikum bei der Berliner Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe ungezählte (unbezahlte!) Arbeitsstunden für Weber investierte und sich dabei bestens in die „Infrastruktur“ der WeGA eingearbeitet hat. So konnte sie in Vorbereitung der Edition selbstverständlich auf den umfangreichen Quellenpool der Gesamtausgabe zurückgreifen und hat sämtliche noch vorhandenen, von den Autoren (Weber und Kind) autorisierten handschriftlichen und gedruckten Text-Quellen gesichtet und verglichen. Ziel der Ausgabe ist, in Übereinstimmung mit den Editionsrichtlinien der WeGA die Uraufführungs-Textfassung der Oper soweit wie möglich zu rekonstruieren. Niemand wird erwarten, daß dabei nun ein gänzlich „neuer“ *Freischütz* entsteht, aber es ist doch erstaunlich, wie groß im Detail die Text-Abweichungen in den modernen Ausgaben gegenüber den Originalen sind.

Die neue Ausgabe wird neben dem kommentierten Originaltext einen Überblick über die Entstehungsgeschichte des Textes liefern, an der Weber quasi als Mitautor beteiligt war. Aus Tagebuch-Notizen und Briefen wurden verschollene Manuskripte erschlossen, denn nur auf diese Art waren die zahlreichen überlieferten Textzeugen genau zu datieren und als Quellen für die Edition zu gewichten. Hauptquelle für die Neuausgabe ist Webers Handexemplar des Textes, das ihm als Kompositionsgrundlage diente, das er aber auch als Kopiervorlage für die zahlreichen von ihm verkauften Text-Abschriften favorisierte. Zudem fließen in den edierten Text Änderungen im Rahmen der Uraufführungs-Vorbereitung in Berlin ein, die im Handexemplar zwar fehlen, jedoch durch andere Textquellen überliefert sind. Ältere Textfassungen (z. B. in der Wolfsschlucht-Szene) und gestrichene Passagen (Kunos Romanze, die ursprünglich vorgesehenen Eröffnungsszenen) werden im Kritischen Bericht bzw. – bei größeren Zusammenhängen – im Textanhang wiedergegeben.

Im Zentrum der Edition steht zwar Weber, doch auch Friedrich Kinds Textveröffentlichungen wurden in die Textedition einbezogen. Immerhin gab Kind zwischen 1822 und 1843 sechs vollständige Ausgaben seines Textes heraus, wobei – und das war eine der Überraschungen bei der Arbeit – keine der anderen gleicht, immer wieder gibt es kleine Abweichungen. Bis kurz vor seinem Tode arbeitete Kind immer weiter am Text, versah ihn mit Fußnoten und Kommentaren.

Da der edierte Text der Uraufführungsfassung möglichst nahekommen soll, lag es nahe, der Ausgabe auch originales Bildmaterial beizugeben: Bühnen-

bilder, Figurinen und Szenenillustrationen, welche die Berliner Einstudierung von 1821 dokumentieren. Die Edition ist recht weit gediehen; momentan ruht sie aufgrund der Babypause von Frau Schreiter, doch soll sie möglichst noch im Laufe des Jahres erscheinen.

Johannes Kepper, Carl Maria von Webers *Hymne* »In seiner Ordnung schafft der Herr«. Aspekte des Werkes und seiner Edition

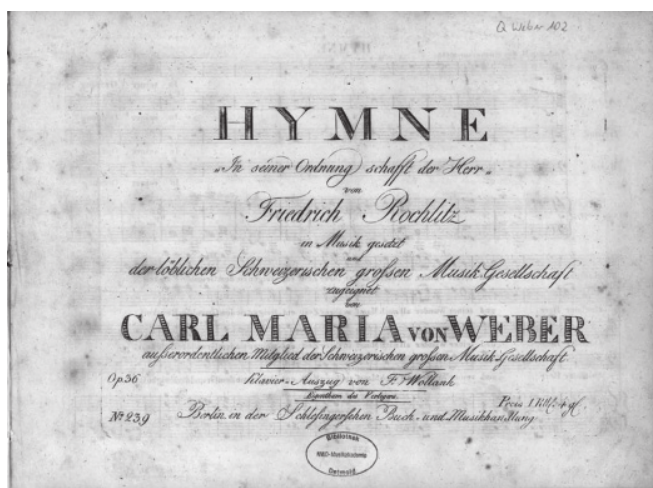
Magisterarbeit, vorgelegt am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn im August 2005 (Zusammenfassung)

Die Arbeit befaßt sich mit der im November 1812 komponierten *Hymne*, Webers zweiter Vertonung eines Gedichtes von Friedrich Rochlitz. In einem ersten Teil der Arbeit wird neben der Entstehungsgeschichte und genaueren Beschreibung des Werkes vor allem die Frage nach dem Gattungsbegriff *Hymne* anhand der zeitgenössischen Literatur, aber auch vor dem Hintergrund einiger weiterer, ebenso betitelter Werke von Meyerbeer, Gottfried Weber und Abbé Vogler behandelt. Dabei zeigt sich, daß eine Abgrenzung gegenüber dem allgemeineren Begriff *Cantate/Kantate* schwer fällt, besonders in musikalischer Hinsicht – was im übrigen auch durch die zeitgenössischen Besprechungen und Rezensionen des Werkes bestätigt wird. Als ein weiterer interessanter Aspekt ist die Beziehung zum Textdichter Rochlitz thematisiert, da dieser mit Webers früherer Vertonung seines Textes zum *Ersten Ton* wenig einverstanden war.

Ein zweites Kapitel beschreibt die nachweisbaren Aufführungen der *Hymne* und wertet die zeitgenössischen Besprechungen sowie ggf. vorhandene Briefäußerungen aus. Dabei wird wiederholt deutlich, daß die Form mit der ausgiebigen und den Eindruck des Werk fast beherrschenden Schlußfuge keineswegs als vorbildlich angesehen wurde.

Im Mittelpunkt der Arbeit aber steht die Beschreibung der editionsrelevanten Quellen, deren Zusammenhänge im Rahmen der Recherchen durch das Heranziehen aller z. Zt. zugänglichen Informationen speziell aus Webers Briefen und Tagebüchern neu bewertet werden konnten. Neben einer Reinschrift aus Webers Hand (im Besitz der Sammlung Weberiana der Berliner Staatsbibliothek) existieren eine Kopie mit autographen Einträgen (Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel), eine davon abgeschriebene Kopie in London (British Library) und ein einblättriges Autographenfragment (Accademia Filarmonica Bologna) sowie der von Friedrich Wollank zwischen 1814 und 1816 für Weber angefertigte, 1817 veröffent-

lichte Klavierauszug; mehrere laut Tagebuch früher existierende handschriftliche Quellen müssen inzwischen als verloren gelten. Rätsel gibt eine erst während dieser Magisterarbeit wiederaufgefundene Zürcher Quelle (Partiturnkopie, Zentralbibliothek Zürich) auf. Diese Quelle wurde bei dem Versuch, die Widmungsgeschichte des Werkes zu klären, entdeckt; es handelt sich aber offensichtlich nicht um das Exemplar, das Weber laut Tagebuch 1817 in die Schweiz sandte. Im Zusammenhang mit der bislang unhinterfragt hingenommenen Widmung an die *Schweizerische große Musikgesellschaft*, zu deren Mitglied Weber 1811 bei seinem Besuch in der Schweiz ernannt worden war, finden sich auf den Titelblättern der Quellen unterschiedliche Angaben zu Webers Mitgliedschaft in dieser Gesellschaft, da er mal als *Ehrenmitglied*, mal als *Ausserordentliches Ehrenmitglied* bzw. auf dem Erstdruck des Klavierauszugs



Titelblatt des Klavierauszugs der Hymne, Berlin: Schlesinger, PN 239 [1817].
Exemplar: Musikwiss. Seminar Detmold/Paderborn

zugs nur als *ausserordentliches Mitglied* bezeichnet ist. Nach den Protokollen der Gesellschaft wurde erst 1820 festgestellt, daß Weber im Protokoll von 1818 fälschlich als *ordentliches Ehrenmitglied* eingerückt sei, während er nach den Statuten als Ausländer lediglich zu den *ausserordentlichen* gehöre. Eigenartigerweise ist genau dieses Wort auf der Bologneser Kopie (von der nur das Titelblatt erhalten blieb) nachgetragen. Die Widmungsgeschichte und damit die Datierung der Schweizer Quelle stellen sich nach den Ergebnissen der Magisterarbeit als außerordentlich kompliziert und verworren dar, und

ohne weitere Quellenfunde und eine genauere Autopsie des Autographenfragments wird diese Problematik wohl nicht zu erhellen sein.

Eine weitere Besonderheit ergibt sich aus dem Briefwechsel Webers mit Gottfried Weber, in dem Carl Maria ausführlich auf dessen Korrekturvorschläge zur *Hymne* eingeht und seine Komposition erläutert. Interessanterweise finden sich teilweise entsprechende Korrekturspuren im Berliner Autograph.

Die editorischen Probleme des Werkes sind vornehmlich durch eine eingehende, exemplarische Analyse der ersten 13 Takte behandelt. Hier zeigt sich beim Vergleich der Quellen eine Fülle von präzisierenden oder konkurrierenden Varianten, zugleich zeigen sich aber auch die Grenzen der Möglichkeiten, solche Unterschiede für den Benutzer möglichst unkompliziert sichtbar zu machen. Die im Anschluß an die Magisterarbeit vorbereitete Edition des Werkes wird sich trotz der teilweise noch ungeklärten Quellenlage wohl hauptsächlich auf das Berliner Autograph stützen müssen.

Eine besondere kleine Zugabe enthielt die Magisterarbeit in Form einer Audio-Datei: Als Vorbereitung der Analysen und Quellenvergleiche war die komplette Partitur des Werkes mit Hilfe des Programms *Finale* in Partitur gesetzt worden; dies erlaubte über die MIDI-Funktion des Programms die Erzeugung einer, wenn auch sehr eingeschränkt „realistischen“ Wiedergabe der Partitur, so daß insbesondere die mitreißende Wirkung der ausgedehnten Schlußfuge vielleicht deutlicher wird als bei der „trockenen“ Lektüre der Noten.

Freischütz soweit das Auge reicht

Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2005/2006
von Christoph Albrecht, Detmold

Genau wie in den letzten Jahren scheint die Popularität von Webers *Freischütz* ungebrochen – über die Gründe läßt sich durchaus spekulieren. Und wie jedes Jahr erreichten uns leider nicht so viele Kritiken, wie wir uns wünschten. Besprochen werden in diesem *Weberiana*-Heft deshalb „nur“ die Aufführungen aus Klein Leppin, Meiningen, Krefeld, Berlin, Kaiserslautern, Detmold; dazu die *Euryanthe* aus Dresden – hier also in vertrauter Gewohnheit die Nachlese in chronologischer Folge.

Oper mit Kaffee und Kuchen

Der Freischütz in Klein Leppin am 21. Mai 2005

Über die Aufführung in Klein Leppin wurde schon im letzten Heft berichtet (S. 122). Da uns nachträglich noch einige Kritiken erreichten, soll aber diese Inszenierung nochmals aufgegriffen werden. Stellen wir uns zu Beginn die Frage: Wo liegt Klein Leppin? Bei der Plattenburg, genauer gesagt in der Prignitz. Und dort wurde am 21. Mai 2005 der *Freischütz* unter der szenischen Leitung von Doreen Rechin und unter freiem Himmel aufgeführt. Initiiert wurde alles vom Verein Festland e. V., der in der Vergangenheit schon Konzerte in Klein Leppin veranstaltet hat. Doch damit nicht genug, in den Zeitungskritiken ist immer wieder zu lesen: *Ein Dorf macht Oper*. Und tatsächlich – alle durften mitmachen, so lesen wir bei Dorothea von Dahlen in der *Märkischen Allgemeinen Zeitung* (20. Mai 2005) vorab: *Die Darsteller stammen aus den verschiedensten Ensembles, die eigens für diese Aufführung miteinander kooperieren. Die Sängerinnen und Sänger des Chores setzen sich aus mehreren Laiengruppen zusammen*. Der musikalische Leiter Steffen Tast sagt dazu: *Manche sind schon in Kirchenchören aktiv, manche haben noch nie gesungen und wollten einfach [...] mal probieren [...] (Juliane Kerber, rbb regional, 22. Mai 2005)*. Nun konnten zwar nicht alle Klein Leppiner aktiv an der Oper teilnehmen, aber für jeden wurde eine Aufgabe gefunden: *Wer aus dem 70-Seelen-Dorf nicht auf der Bühne steht, fungiert als Kostümbildner oder Kulissenbauer* (Irene Mössinger, *Die Welt.de*, 20. Mai 2005). Jedoch waren die wichtigen Gesangspartien nicht mit Laien besetzt, hier kamen dann doch Profis zum Zuge. Schon im Vorfeld weiß Dorothea von Dahlen: *Gleichzeitig sorgten Profis für eine gleichbleibende Qualität der künstlerischen*

Darbietung. Denn für Laien seien lange Passagen mit Sologesängen kaum zu bewältigen, stimmlich und auch konditionell nicht (Maerkische Allgemeine.de, 8. Februar 2005). Einer von ihnen ist zum Beispiel Martin Schubach, wahrscheinlich in der Rolle des Max. Die Namen der anderen Gesangssolisten bleiben im Dunkel verborgen – vielleicht nur allzu verständlich, ist doch Klein Leppin an diesem Abend der eigentliche Star gewesen. Auch musikalisch bekam man Unterstützung von außerhalb, aber doch mit einheimischem Dirigat: *Begleitet von Musikern des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Berlin unter der Leitung des Klein Leppiners Steffen Tast* (Kerber). Von ganz besonderer Art war das Bühnenbild – handelt es sich doch nicht um eine gewöhnliche Freilichtbühne; Klein Leppin ist die Bühne! Hierzu ein etwas längerer Bericht von Irene Mössinger, der die Stimmung und das Miteinander in der Prignitz auf den Punkt bringt: *So ungewöhnlich wie der Ort ist auch die Aufführung. Von der Freilichtbühne vor dem Haus – hier wird das erste Wett-schießen abgehalten – geht es in einen Teil des Stalls: die Szene im Forsthaus. Zur „Wolfsschlucht“ wandern die Zuschauer in einen dunklen Teil des Hauses und zum Finale wieder hinaus auf die Dorfweiese. In den Umbau- und Umzugspausen ist Zeit für Kaffee und Kuchen. Alles in Allem lesen wir von einer wohl sehr gelungenen Aufführung. Im Vordergrund stand sicher nicht eine radikale Neudeutung des Werkes – vielmehr hat der Freischütz die Dorfgemeinschaft gefördert.*

Video-Oper?

Der Freischütz in Meiningen am 9. September 2005

Die Meininger Inszenierung war so spektakulär, daß sich ihrer sogar das Magazin *Rolling Stone* annahm. Kein geringerer als der Videoregisseur Philipp Stölzl, bekannt u. a. durch Musikvideoproduktionen für Rammstein und Witt/Heppner, die zum einen durch den Rückgriff auf die Ästhetik Leni Riefenstahls von sich reden machten und zum andern durch wirkliche Düsternis ein starkes Gefühl von Pathos aufkommen ließen, brachte nun den *Freischütz* auf die Bühne – und knüpft an die Filme des frühen 20. Jahrhunderts an: *Stölzl stellt sich der Aufgabe, indem er sich für Bühnenbild und Inszenierung an klassischen Stummfilmen der 20er Jahre wie „Nosferatu“ und „Das Kabinett des Dr. Caligari“ orientiert* (Maik Grüggemeyer, *Rolling Stone*, August 2005). Das heißt also, daß Stölzl nicht Probleme der heutigen Zeit in den *Freischütz* hineininterpretieren will. *Stölzls Kniff, beim „Freischütz“ nicht nach Bildern zu suchen, die uns heute schocken, sondern das Stück durch die Brille des*

Schwarz-Weiß-Gruselkinos zu sehen, ist verführerisch und nur vermeintlich naiv (Markus Thiel, *Münchener Merkur*, 12. September 2005). Dieses Gruselkabinett zieht sich durch das ganze Stück. *Wolfschlucht ist also nicht nur am Ende des zweiten Akts, sondern immer und überall* (Thiel). Dies scheint alles neu zu sein, Stölzl enttäuscht fast die Erwartungen der Kritiker, wenn er als Videoproduzent in seinem *Freischütz* nicht zu solchen Mitteln wie Video greifen muß. Interessant ist, daß der Regisseur vor der Ouvertüre die von Weber gestrichenen Anfangsszenen des Kind-Librettos spielen läßt: *eine stringent erzählte Geschichte in der Optik der Entstehungszeit. Immer mit einer Handbreit Ironie über den allzu dick aufgetragenen Peinlichkeiten des Kind'schen Textes, schlägt sich Stölzl auf die Seite der genialen Musik. Beim gesprochenen Agathe-besuchten-Eremiten-Prolog [...] geht das nicht ganz auf* (Joachim Lange, *Freie Presse*, 13. September 2005). Das Gros der Rezensionen beschäftigt sich nun damit, daß Stölzl sein Bühnenbild aus Horrorfilmen der 20er Jahre nimmt. Aber bei Christoph A. Brandner erfahren wir noch etwas über das Konzept: *Dieser „Freischütz“ offenbart auch eine Gesellschaftstragödie und ein Seelendrama, die sich in der genialen, psychologisch höchst komplexen Musik ebenso vereinen wie Volkstümlichkeit, Lyrik und Romantik* (Fuldaer Zeitung, 13. September 2005). Bei Stölzl stoßen wir auf Zombies: *Die Hütten der Menschen sind winzig und windschief. Und erst die Wolfschlucht: In diesem bizarr-finsteren Geklüft treiben sich Untote herum, spielen Skelette mit weißen Schädeln Ball, gießt Kaspar unter Höllenqualen die Freikugeln* (Brandner). Schließlich verrät uns der Regisseur auch noch, wie das Leben von Max und Agathe weitergeht: *Am Ende, ein Abspann auf dem Gazevorhang mit dem nicht allzu berückenden Nachleben von Agathe und Max: Hochzeit nach einem Jahr mit kinderloser Ehe. Für Agathe dann ein früher Schwindsucht-Tod und für Max zwei weitere Ehen* (Lange).

Die Rückkehr der lebenden Toten

Der Freischütz in Krefeld am 30. September 2005

Auch in Krefeld wurde die wohl berühmteste Oper Carl Maria von Webers gegeben. Und nichts Gutes scheint uns zu erwarten, werfen wir einen Blick auf einen der Werbe-Flyer der Inszenierung. Dort sehen wir das Brautkleid im Wald an einem Baum aufgehängt. Von Agathe weit und breit keine Spur. Dem originalen Kindschen Text mißtraute der Regisseur Anthony Pilavachi, aber Textänderungen, das weiß ein Jeder, sind nicht immer dem Werk dienlich. So lesen wir bei Dirk Richerdt: [...] *bei der Besetzung der Rolle jenes Dunkelmannes Samiel, der für die bösen Mächte im Stück steht, wagte Pilavachi*

erhebliche Eingriffe ins Libretto, wo der „Schwarze Jäger“ nur eine Minirolle hat (Rheinische Post, 1. Oktober 2005). Solche Texteingriffe scheinen ein Zeichen der Zeit zu sein: *Dabei wäre alles nur halb so ärgerlich gewesen, wenn die Regie nicht dem unsäglichen Modetrend verfallen wäre, [...] mal wieder Texte dazu erfinden, sprich dichten lassen zu müssen, die eigentlich völlig überflüssig sind* (Peter Bilsing, Der Neue Merkur, 4. Oktober 2005). Der Samiel-Darsteller Reiner Roon kommt mit seiner Leistung durchaus gut „weg“, denn für den Text kann er selbst ja nichts, genausowenig wie für seine Kostümierung, die wohl sehr an Goethes *Faust* erinnern soll. Durch die Änderungen scheint Peter Bilsing ein wenig irritiert zu sein: *So wirkt unter anderem dann natürlich die 5. Szene völlig sinnlos, Kaspar: „Ich bringe neue Opfer dir“ darauf Samiel: „welche?“; wo [er] doch permanent dabei ist, alles steuert und sogar die Vorhänge (welch selten originelle Idee) von Hand schließt. Samiel beherrscht als eine Art Conferencier (sic!) die Bühne* (Ernst Müller, Extra-Tipp Krefeld, 9. Oktober 2005). Und der aufmerksame Leser unserer Rezensionen merkt spätestens jetzt: Das ist wahrlich nicht neu, sondern erinnert doch stark an die Basler Inszenierung aus dem Jahr 2003. Pilavachis Anliegen ist es wohl, den *Freischütz* stark zu überzeichnen, um das Essentielle herauszustellen: *Er übertreibt den rezeptionsgeschichtlichen Kitsch zu dem Zweck, zu den Wurzeln des Werks und seiner Charaktere zu gelangen* (Armin Kaumanns, Westdeutsche Zeitung, 3. Oktober 2005). Aber dort lauert dann auch Gefahr, soll es nicht zum Slapstick verkommen: *Man lacht in Pilavachis „Freischütz“ an allen Ecken, etwa wenn die Jungfernschaft der Braut besungen wird – und der Chor in Kichern ausbricht; wenn ein mottenzerfressener Adler vom Himmel fällt [...]. Agathes Kinderzimmer ist eine mit Geweißen dekorierte Puppenstube, in der beim Lied vom Jungfernkranz die Barbies vom Regal kippen* (Kaumanns). Vielleicht ist dies ja eine angenehme Abwechslung zum oft die Bühne beherrschenden Samiel. Bei der Wolfsschluchtszene lehrt uns der Regisseur allerdings wieder das Gruseln. Und sie wird ganz unterschiedlich gedeutet. So wirkt diese, um bei Kaumanns zu bleiben, wie ein Abbild der Bronx, *hier wälzen sich Penner gespenstisch über den dunklen Asphalt*. Ernst Müller fühlt sich bei der Wolfsschlucht auch an Horror-Klassiker erinnert: *Diese Essenz überbetont Regisseur Pilavachi in der Wolfsschluchtszene mit den Zutaten eines amerikanischen Zombie-Films. Da stapft eine Armee grausig präparierter Untoter über die Bühne*. Ob der Regisseur mit seinem Konzept den *Freischütz* an den Wurzeln gefaßt hat, bleibt fraglich. *Denn vom keuschen Probejahr halten die Liebenden augenscheinlich wenig und verduften ins Publikum: Webers Welt der Spießler bleibt ratlos zurück, die Jugend wird's schon machen – so mag Pilavachis vage Hoffnung lauten. Wer's glaubt ...* (Kaumanns).

Zu lange gesungen?

Der Freischütz im Theater an der Parkaue, Berlin am 8. Oktober 2005

Das Berliner Theater an der Parkaue ist ein Kinder- und Jugendtheater. Dort inszenierte Carlos Manuel das Werk für ein junges Publikum, nicht als Oper, sondern als Theaterstück mit Musik angereichert: *Mit seriellen Elementen dieser Art und eingeblendeten Musikzitataten verweist Manuels kluge Inszenierung so amüsant wie anregend auf die Suggestivkraft von Webers Komposition* (Irene Bazinger, *Berliner Zeitung*, 15. Oktober 2005). Er scheint sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, so wirkt jedenfalls die Szene, auf der *Bühnenbildner Fred Pommerehn [...] statt symbolträchtigem Baumdickicht ein Dutzend Stuhlreihen angepflanzt hat* (Bazinger). Einfach gehalten und vielseitig verwendbar ist diese Kulisse, so lesen wir weiter bei Irene Bazinger: [...] *als flexibel nutzbares Mischgebilde zwischen Gebirge und Unterholz, Kneipe und Wolfsschlucht*. Hier zeigt sich allerdings wieder einmal, wie unterschiedlich doch die Beobachtungen sein können, denn Ingeborg Pietzsch zählt mehr als nur ein Dutzend Stühle: *Denn dieses Möbel (und davon ca. 100 Stück) bildet die Grundausrüstung, die Fred Pommerehn entwarf* (*Neues Deutschland*, 27. Oktober 2005). Vermutlich liegt die Anzahl der Stühle irgendwo dazwischen; jedenfalls sind es so viele, daß die Darsteller nicht mehr gegen sie anspielen können: *Kaspar schließlich muss die Stühle übereinander schichten zur Wolfsschlucht. Eine Prozedur voller Leerlauf, voller vergeblicher, aber hohler „Spiellust“, wie das Ganze: arm an Fantasie, an Zielrichtung, an ehrlichem Bemühen um ein kindliches Publikum* (Pietzsch). Liest man die Kritiken, unterscheiden sich wie so oft die Urteile über das, was der Regisseur dem Publikum vermitteln wollte: *Die Inszenierung [...] betont den Konflikt zwischen den Generationen in einer völlig militarisierten Gesellschaft. Alle tragen etwa Kampfschuhe mit Tarnmuster und wissen auch ohne Kommando stramm zu stehen*, meint Bazinger. Ganz anders eine „Rezensentin“, die zur Zielgruppe gehört: Die 13jährige Undine Weimar-Dittmar schreibt im *Tagesspiegel*: *Wurdet ihr auch schon mal von einem angeblich guten Freund hintergangen und in eine Falle gelockt? Das passiert dem Jäger Max in „Der Freischütz“* (20. Oktober 2005). Das ist einfach, das leuchtet ein! So geht es weiter, ganz ohne Schnörkel und scheinbar einfach aus dem Bauch heraus: *Im Großen und Ganzen fand ich das Stück gut, nur an mehreren Stellen ist es etwas langweilig oder es wird zu lange gesungen*.

Am Ende ein Unentschieden

Der Freischütz im Pfalztheater Kaiserslautern am 4. Februar 2006

Bei der Inszenierung des Intendanten Johannes Reitmeier bleibt der traditionelle deutsche Wald dort, wo er hingehört: „*Der deutsche Wald 1648*“, steht auf einem Schild auf der Bühne des Pfalztheaters. Hausherr Johannes Reitmeier hat seine ursprünglich für Hof konzipierte „*Freischütz*“-Regie am Samstag in Kaiserslautern präsentiert (Frank Pommer, *Die Rheinpfalz*, 6. Februar 2006). Keine Idylle, denn Reitmeier zeigt die Schrecken des Krieges auf: *Erbförster Kuno wird im Rollstuhl über die Bühne gefahren, das fröhliche Ännchen serviert humpelnd ihre Späße, und auch im Chor versammelt sich eine stattliche Gruppe von Krüppeln und Verwundeten* (Gabor Halasz, *Die Rheinpfalz*, 25. Februar 2006). Der Regisseur greift ebenfalls die von Weber gestrichenen Szenen auf: *Den heiligen Mann, der in der Oper am Ende recht unmotiviert wie Superman in einem Hollywood-Schinken in das Geschehen eingreift, führt Reitmeier bereits vor der Ouvertüre ein* (Pommer). Und wieder einmal finden wir in der Schlucht die Tiefenpsychologie: *In der unheimlichen, von reichlich Bühnennebel geschwängerten Wolfsschluchtszene des zweiten Aufzugs blicken wir direkt in die Abgründe der zutiefst verunsicherten Seele von Max: alle Menschen, die ihm wichtig sind, ziehen an ihm vorbei, warnen ihn, locken ihn – vielleicht sogar ins Verderben* (Pommer). Auch hier ist das Böse permanent anwesend und nimmt diesmal die Violine selbst in die Hand: *In dieser Welt ist das Böse allgegenwärtig. So hüpfet der schwarze Jäger Samiel, der Teufel (Daniel Schneider, sehr wenig), unermüdlich in grotesken Verrenkungen, gelegentlich mit einer Geige in der Hand, durch die Szene* (Halasz). Zum Schluß des Stückes hat es nur für ein Remis gereicht: *Der Ausgang des Kampfes mit seinem Gegenspieler, dem als Kirchenfürsten gewandeten Eremiten (Juril Zinovenko), um die Seele des Max bleibt zuletzt unentschieden* (Halasz). Schließlich wird noch als modern reklamiert, daß Max weiter unentschlossen bleibt: *Max und Agathe, die beiden Liebenden, finden nicht zueinander, und Max schwankt weiter zwischen Gut und Böse* (Halasz).

Aus der Versenkung geholt

Euryanthe in der Sächsischen Staatsoper Dresden am 25. Februar 2006

Die Dresdner scheinen sich mit Webers *Euryanthe* schwer zu tun, denn wie man bei Peter Zacher liest, *dauerte es immerhin 82 Jahre bis zu dieser Neuproduktion* (*Dresdner Neueste Nachrichten*, 27. Februar 2006). Die Regisseurin Vera Nemirova benutzt schon die Ouvertüre, um zu verdeutlichen, *dass ein*

Krieg zu Ende gegangen ist und die Männer heimkehren (Zacher). Dazu Stephan Mösch: *Ein Nachkriegsstück erwartet uns schon zur Ouvertüre. Die Männer sind wieder da – innerlich und äußerlich verkrüppelt die meisten* (Opernwelt 4/2006). Doch wo Krieg tobt, bleibt die Romantik auf der Strecke: *Der Ansatz verbannt jegliche Romantik radikal von der Bühne. [...] ein paar Torbögen, eine Zuschauergalerie, die auch zur Hockey-Bande abgesenkt werden kann, schwarzer Lackfußboden, der als Kampftring herausgehoben werden kann, klar in den Linien und den Hell-Dunkel-Kontrasten* (Jens Daniel Schubert, *Sächsische Zeitung*, 27. Februar 2006). Soviel zum Bühnenbild. Klare Formen zeigen auch die Kostüme der Darsteller: *Die Menschen darin sind schwarz-weiß und uniform gekleidet* (Schubert). Das Bühnenbild findet nicht überall Anklang, Wolfgang Sandner meint gar: *Die Inszenierung von Vera Nemirova im neusachlich abstrakten Einheitsbühnenbild von Gottfried Pilz aber lässt sich nicht anders als eine ästhetische Zumutung charakterisieren* (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. Februar 2006). In diesem Umfeld agieren nun also die Protagonisten und schlagen die wohl ewige Schlacht: *Sie erzählt keine poetische Liebesgeschichte mit erklärenden Naturbildern und übersinnlichen Motiven, sondern den Kampf zweier Rivalen, den Geschlechter- und Machtkampf an sich, und das in grellen theatralischen Effekten* (Jens Daniel Schubert, *Freie Presse Chemnitz*, 28. Februar 2006). Wie es zu diesem Machtkampf kommt, erfahren wir von Peter Zacher: *Die Männer können gar nicht anders, als den Krieg mit zivilen Mitteln fortzusetzen. So wird die eigentlich nicht erklärbare Wette zwischen Lysiart und Adolar zu ihrem Privatkrieg*. Auf diese Art und Weise versucht Vera Nemirova, die schwierige und nicht unbedingt schlüssige Opernhandlung dem heutigen Zuschauer zu verdeutlichen, ohne Hand ans Libretto zu legen: *Noch erstaunlicher ist, dass die junge Regisseurin Vera Nemirova nicht einmal groß an der Dramaturgie dieses Stücks herumklempnern muss, um dieses Spannungsfeld zu aktivieren* (Jörg Königsdorf, *Süddeutsche Zeitung*, 17. März 2006). Doch Spannungsfeld hin oder her, des einen Freud ist des andern Leid, und so sieht Wolfgang Sandner in dieser Inszenierung doch zu viel des Guten: *Nur eine händeringend Einfälle suchende Regisseurin kann das romantische Ungeheuer, vor das sich im ursprünglichen Libretto Euryanthe wirft, [...] kurzerhand streichen und durch Eglantine (Achtung: Schlange!) ersetzen, die mit Adolar ein durch nichts und niemanden zu verstehendes Schäferstündchen zubringt*. Ihm widerspricht Mösch: *Vera Nemirova [...] hat Text und Musik sorgfältig gelesen und das szenische Vokabular parat, die unglaubliche Geschichte glaubhaft zu erzählen. [...] Keine Schlange im Wald ist da nötig, sondern Präsenz der Möchtegern-Verführerin: Eglantine steht diese psychologisch plausible Funk-*

tion gut an. Sicher kann man über diese Interpretation geteilter Meinung sein; auch die Gestaltung des Finales gefällt nicht jedem: *Bei Nemirova wird ein Sarg mit Euryanthe auf die Bühne getragen, der Vorhang fällt – und wenn er zur Schlußszene wieder hochgezogen wird, stehen Euryanthe und Adolar an zwei Notenpulten und singen ihr Duett „Nun selig Glück will jedes Leid versöhnen!“* (Sandner). Diese Rettung ins „Konzertante“, die im *Fidelio* schon mehrfach Regisseuren zur Flucht vor der allzu hehren Schluß-Apotheose diente und diese gleichsam in Frage stellt, bleibt doch auch hier nur eine Notlösung! Trotzdem verdient allein der Versuch, das szenisch alles andere als unproblematische Werk überhaupt neu zu deuten und auf die Bühne zu bringen, höchsten Respekt, auch wenn das Publikum, wie die Rezensenten, geteilter Meinung war. Lesen wir zum Schluß noch einmal bei Jens Daniel Schubert: *Weniger einhellig war die Publikumsbegeisterung am Premierenabend für diese szenische Umsetzung, die einen heutigen Zugriff auf das Werk versucht hat und es nicht im Unverbindlichen beließ* (Freie Presse Chemnitz).

Ecke, Schuß, Tor!

Der Freischütz im Landestheater Detmold am 14. Juni 2006

Auch in Detmold wurde der *Freischütz* gegeben. Er hatte diesmal einen schweren Gegner: den Fußball, konnte die Begegnung aber für sich entscheiden: *Das Detmolder Haus ist trotz Sommerwetter und WM voll besetzt* (frs, *opernnetz.de*, Juni 2006). Inszeniert wurde das Stück von Jochen Biganzoli, der sich nicht, wie derzeit üblich, auf die vorrangig psychologische Deutung beschränkte: *Jochen Biganzoli wählte primär einen soziologischen Interpretationsansatz. Der Raum im 1. und bis in den 2. Akt hinein (Bühne: Stefan Morgenstern) ist nahezu gänzlich geschlossen – eine grüne Hölle (?) biedermeierlicher Prägung –, er symbolisiert das noch soeben funktionierende feudale System sinnfällig* (jus, *Lippe Aktuell*, 28. Juni 2006). Aber wodurch wird dieses feudale System nun ersetzt? *Jochen Biganzoli erinnert dabei eindringlich an den gewaltigen Umbruch durch den aufkommenden Kapitalismus (als Ablösung des Feudalsystems)* (frs). Dieser Kapitalismus wird vom Regisseur auf eine ganz besondere Art dargestellt – er nimmt den Zuschauer mit auf eine Zeitreise. Weg vom verstaubten Biedermeier hinein in die staubige Welt der Kumpel: *Die beginnende Industrialisierung zu Anfang des 19. Jahrhunderts verändert das Bild auf der Bühne radikal. Männer in Arbeitskluft entsteigen einem aus der Tiefe kommenden Aufzug, um sich dann auf der Bühne wieder in Jäger zu verwandeln* (jus). Sicher hat die Industrialisierung bereits im 19. Jahrhun-

dert begonnen, wenn nicht sogar schon früher. Das Argument der Zeitreise bleibt jedenfalls schlüssig; der Rezensent schreibt weiter: *Man ist sichtbar in einer neuen Zeit angekommen. Denn die vorher langen Röcke sind nun kurz (Kostüme: Claudia Schinke), und Ännchen radelt vergnügt auf einem Fahrrad über die Bühne* (jus). Biganzoli geht noch einen Schritt weiter, der Eremit kommt aus der Masse: *Die Bauern des Obrigkeitsstaates [...] werden zu Bergarbeitern des Frühkapitalismus, der Eremit zu ihrem Vormann* (ans, *Lippische Landes-Zeitung*, 17./18. Juni 2006). *So wird der Jäger-Schützen-Chor zur Bergarbeitergruppe, der Eremit zum Sprecher der „einfachen“ Menschen* (frs). In dieser Inszenierung wird vor allem Kaspar sehr differenziert dargestellt: *Toll der Auftritt des Caspar als ihr [Agathes] ehemaliger Liebhaber, als Agathe auf Max wartet* (ans). Im Fokus der Inszenierung steht die Gesellschaft. Werfen wir noch mal einen Blick in die *Lippische Landes-Zeitung*, um dem Konzept auf den Grund zu gehen: *Spätestens hier [Finale III. Akt] wird offenbar, worauf der Regisseur hinaus will. Die Polaritäten von gut und böse, richtig und falsch, drinnen (in der Seele und der Stube) und draußen (in der Gesellschaft und im Wald), wahr und unwahr verwischen* (ans). Das ist wohl auch für Max zu viel, er kann sich zwischen den beiden Polen nicht entscheiden, so daß er *am Ende durch seine innere Zerissenheit den Verstand verliert* (ans).

Ein kleiner Konzert-Überblick zu Weber

Einen Tag nach dem verregneten *Abu Hassan* in Dresden (vgl. dazu Ziegler in *Weberiana* 15, S. 129-131), am 22. Mai 2005, fand im Apollo-Saal der Staatsoper Berlin ein Brunchkonzert mit Mitgliedern der Staatskapelle Berlin statt. Der Klarinettist Matthias Glander und fünf Streicher nahmen sich unter anderem Webers Quintett für Klarinette und Streicher an. Die Zahl der Mitspielenden stimmt schon – nachdem der Kontrabaß für einige der anderen Stücke einmal da war, durfte er die Cello-Stimme in Webers Quintett verstärken. Die Interpretation des Werkes ließ keine Wünsche offen, wie man es bei einem solchen Konzert in der Staatsoper erwarten kann. Interessant war auch das Beiprogramm, beziehungsweise wäre es gewesen. Gespielt wurde noch das *Adagio* für Klarinette und Streicher von Heinrich Joseph Baermann, für den Weber seine großen Klarinettenkonzerte geschrieben hat. Dieses Stück, das früher Richard Wagner zugeschrieben wurde, ist doch hörbar dem Weber-Umfeld zuzuschreiben. Insoweit muß ich Matthias Glander, der der unrichtigen Ansicht war, es klinge wie Wagner, widersprechen. Bedauerlicherweise wurde ein vorgesehenes Stück von Meyerbeer abge-

setzt, um dafür – völlig unpassend – Puccinis *Crisantemi* für Streichquartett zu spielen. Rossinis *Introduktion, Thema und Variationen* für Klarinette und Streicher rundeten das Programm ab. Mit einem Abstand von 180 Jahren sind die Unterschiede zwischen Rossini und Weber doch marginal geworden, und man vermag nicht zu verstehen, wie sich unter den Zeitgenossen daran Streit entzünden konnte.

Das erste Zyklus-Konzert der Dresdner Philharmonie am 17./18. September 2005 im Kulturpalast widmete sich Musikern, die persönlich einen Dresden-Bezug aufweisen oder deren Werke einen solchen haben. Die erste Hälfte des Programms war Barock-Komponisten vorbehalten, die zweite Carl Maria von Weber. Bedauerlicherweise mußte wegen einer starken Indisposition von Célin Ricci am 18. September auf die Szene und Arie aus *Ines de Castro* verzichtet werden. Nach ihren Leistungen in der ersten Hälfte des Konzerts zu urteilen, war es aber auch besser so. Dem entspricht auch das Presseecho auf ihren Auftritt am Vortag. Ich habe diese Programmkürzung dennoch sehr bedauert, insbesondere nachdem ich diese Arie zu Hause auf CD gehört habe. Was blieb, war die 2. Sinfonie in C-Dur, ein etwas sperriges, ungewöhnliches Jugendwerk Webers. Martin Haselböck als Dirigent arbeitete das Werk in seiner Spädigkeit heraus und versuchte nicht zu glätten. Das Publikum war dankbar, einmal einen ausgesprochen selten gespielten Weber im Konzertsaal zu erleben.

Nicht gerade ein häufiger Gast im Konzertleben ist auch die Ouvertüre *Beherrscher der Geister*, die im Neujahrskonzert der Mittelsächsischen Philharmonie in Freiberg, Frankenberg und Döbeln erklang. Programmatisch war das Konzert auf eine musikalische Reise zum Mittelpunkt der Erde eingestellt. Der erste Zwischenhalt war beim „Beherrscher der Geister“. Das Orchester spielte weithin überzeugend und technisch so, wie man es erwarten kann. Das Thema hatte eine angenehme Nebenfolge, daß neben der großen Arie des *Hans Heiling* von Marschner auch unbekannte Stücke der Strauß-Dynastie zu hören waren.

Am 13. Mai 2006 gab es ein höchst selten stattfindendes Konzertereignis in der Dresdner Annenkirche. Beide Messen Webers wurden in einem Konzert gespielt. Das ist ein doppelt bemerkenswertes Ereignis, weil jede Messe für sich alleine schon sehr selten zur Aufführung kommt. Aus nicht einsehbaren Gründen wurde die zweite Messe in G-Dur am Anfang gespielt, obwohl sie das sicherlich reifere Werk ist. Unter der Leitung von Matthias Herbig spielten Prager Instrumentalisten und es sang die Dresdner Singakademie, beides sehr werkgerecht und ohne Tadel. Von den Solisten verdient

besondere Erwähnung die Sopranistin Anna Palimina, deren glockenheller und sicher geführter Sopran Webers Werk in hohem Maße gerecht wurde. Über die drei weiteren Solisten (Stephanie Hauptfleisch, Eric Stokloß und Martin Gäbler) ist weniger zu sagen. Das liegt wohl nicht unbedingt daran, daß Palimina das Quartett dominierte, sondern vielmehr daran, daß Weber die Sopranstimme besonders bedacht hat. Den Veranstaltern bin ich dafür dankbar, daß sie nicht einer modischen Tendenz folgend die Stimme mit einem männlichen Sopranisten besetzt haben. Alles, was ich bisher gesagt habe, gilt auch für die Aufführung der ersten Messe in Es-Dur, die allerdings vom Leiter der Dresdner Singakademie Ekkehard Klemm dirigiert wurde. Alles in allem handelte es sich um einen bemerkenswerten Nachmittag, der durch die Uraufführung „3 in 1“ von Ekkehard Klemm nur marginal beeinträchtigt wurde (vgl. ausführlicher S. 115-117).

Schon wenige Wochen später, am 25. Juni, gab es die Gelegenheit, die Messe Nr. 2 G-Dur abermals zu hören. Eingebettet in den musikalischen Festgottesdienst zum Elbhangfest erklang das Werk in der beeindruckenden Weinbergkirche in Pillnitz. Es sang die Kantorei „Maria am Wasser“, wiederum unter der Leitung von Matthias Herbig. Unter den nur angesagten Solisten stach abermals Anna Palimina hervor. Die Aufführung beeindruckte ebenso wie jene im Mai. Dazu trug nicht zuletzt das Ensemble „Maria am Wasser“ bei, das insbesondere in den wunderbaren Bläserpassagen zu überzeugen vermochte. Die Einbettung in einen evangelischen (!) Gottesdienst störte nicht nachhaltig.

Sehr viel konventioneller fiel dann das 9. Zyklus-Konzert der Dresdner Philharmonie am 10. und 11. Juni 2006 im Kulturpalast aus. Der Titel für dieses Konzert *Musik in Dresden* traf nur für die eine Hälfte zu, in der zweiten wurde Respighi gespielt. Von Weber erklangen die *Oberon*-Ouvertüre und das Klarinettenkonzert Nr. 2 in Es-Dur. Beides wurde unter dem Dirigat von Rafael Frühbeck de Burgos schön, aber wenig aufregend gespielt. Die Leistung der Solistin Sharon Kam vermochte vor allem in den virtuosen Passagen des Konzerts sehr zu überzeugen.

Bernd-Rüdiger Kern

Wabernde Nebel und marschierende Knochenmänner

Cineastischer *Freischütz* in Meiningen

Die Bäume sind riesig, schrundig und wild, Nebelfetzen jagen über die Szene, in fahlem Licht betet ein Mönch, das Gesicht tief im Schatten seiner Kapuze. So hat man Webers *Freischütz* lange nicht mehr auf der Bühne gesehen: Eine Bilderwelt aus dem Pandämonium des Schaurigen zwischen Edgar Wallace und Friedrich Wilhelm Murnau, die Gruselästhetik naiver B-Movies mit Zaubrers Hirngebein und hampelnden Skelettteilen in der Wolfsschlucht, ein aus dem Baumstumpf fahrender Samiel in Kardinalsrot, mit spitzen Spock-Ohren, Geierschnabelnase, nervigem Gekicher und den kralligen Fingernägeln des Filmvampirs Nosferatu.

Hätte das ein x-beliebiger Regisseur abgeliefert, er wäre mitsamt dem Auftrag gebenden Theater in der ätzenden Häme der Kritik aufgelöst worden. Da es aber der Meister der Musik- und Video-Clips Philipp Stölzl war, der einen solchen *Freischütz* der gegenständlichen Bilderwelten in Meiningen abgeliefert hat, will niemand so recht den avantgardistischen Verdammungsschor anstimmen. Die Zuschauer aus dem gewesenen Residenzstädtchen eines theaterreformerischen Herzogs waren voll der jubelnden Genugtuung: Stölzls erste Opernregie fiel zusammen mit der Ablösung des ungeliebten Intendanten Res Bosshard. Der hatte es in eiserner Verfolgung seines Theaterkonzepts zugelassen, daß Regisseur Alexander von Pfeil *Tristan und Isolde* vor zwei ineinander gekrachten Porsches spielen läßt und die in die eigenen Gehirnwindungen verdrehte Regiefrau Barbara Beyer mit einem *Falstaff* provozieren durfte. So wähten diejenigen restaurative Morgenröte, die ob mancher irritierender Regietat scharenweise dem ehrwürdigen herzoglichen Theater den Rücken gekehrt hatten, und buchten den Publikumserfolg flugs auf das Konto des Bosshard-Nachfolgers, des noch amtierenden Ulmer Intendanten Ansgar Haag.

Stölzl restauriert in Meiningen also: den „deutschen“ Wald, gespenstisch grünes und teuflisch rotes Bühnenlicht, schaurige Dorf- und Schloßkulissen, wildbewegte Wolken und den Vollmond am Himmel. Er könnte mit all diesen scheinbar ungebrochen bebilderten Szenen auf Weber verweisen, der ja die Dialogform und vielfältige, schon zur Zeit der Uraufführung als aufregend neu erkannte musikalische Möglichkeiten einsetzt, um die Geschichte sing-spielhaft frei zu spinnen, wenn auch nicht revuehaft wie später im *Oberon*. Weber „schneidet“ seine Szenen mit Musik und Dialog, als habe er den Film schon vorausgesehen.



Fotocollage von Philipp Stölzl als Vorhangentwurf zum Meiningen *Freischütz*

Aber die undistanzierte Bebilderung würde nicht genügen, um eine Oper heute als Kunstwerk ernst zu nehmen. Und die Oper dem Kino oder dem Video anzupassen, um ein medienverwöhntes Publikum bei seinem alltäglichen Rezeptionsverhalten abzuholen, wäre alleine auch kein befriedigender Ansatz. Eine gelingende Inszenierung wird immer beides erreichen: sinnliche Überwältigung und geistige Herausforderung.

Stölzl geht vom Metier Film aus, wenn er sich dem *Freischütz* interpretierend nähert. Schon der Zwischenvorhang ist wie ein altes Filmplakat gestaltet: Max ist auf eine Zielscheibe gekettet, welche das Samiel-Gespenst in seinen Krallen hält – das Zentrum der Handlung. Darum gruppieren sich Agathe, im Bild wie im Stück die blonde Schönheit aus Hollywood oder Babelsberg, Kaspar mit dem blutigen Abdruck der Teufelskrallen auf der Heldenbrust, Ännchen mit skeptischem Blick und distanziert verschränkten Armen, darüber Schloß und Stößer als Unheil dräuende Requisiten.

Filmisch sind nicht nur Zitate wie die Erscheinung des Samiel nach Murnaus *Nosferatu*, nicht nur Schauplätze wie die expressionistisch verzerrten Gewölbe des Forsthauses, nicht nur Klänge wie der Surround-Donner der Gewitter. Stölzl setzt auf dieser gemeinsam mit Christian Rinke entworfenen Szene auch Licht (verantwortlich: Rolf Schreiber) filmisch ein: scharfkantig, sattfarbig, Zäsuren und Schnitte markierend. Projektionen lassen Nebel wabern und im Finale Kaspars Seele ins Maul des Teufels fliegen; im Schwarzlicht tanzen die Knochenmänner in der Wolfsschlucht. Aus dem Kino kommen auch Bewegungen und Gesten: Wenn der Geist der Mutter aus der Proszeniumsloge starrt, wenn Agathe Gesicht und Hände exaltiert verrenkt, stehen die expressiven Großaufnahmen des Stummfilms Pate.

Mit diesen Mitteln überzieht Stölzl die Oper nicht, wie im Regietheater üblich, mit einem ausdeutenden Überbau. Aber er erschöpft sich auch nicht in schönbildriger Illustration. Seine Lesart ergibt sich, wie eben auch im Film, aus den Bildern selbst. Wenn der Mönch in entschiedenem Schräglicht unter der Kapuze kein Gesicht zu erkennen gibt, wird er ebenso unheimlich zwiegestaltig wie die spottenden Frauen mit ihren schwarzen Hauben, unter denen Mund, Augen, Nase im Dunkel ertrinken. Wenn hinter Max bei den Worten „Oh, diese Sonne, furchtbar steigt sie mir empor“ eine riesige Zielscheibe erscheint, die den unglücklichen Jäger in ihr Zentrum stellt, ohne daß er selbst es merkt, ist damit in ein packendes Bild gefaßt, wie Samiel sein Opfer ins Visier nimmt.

Die sinnliche Überwältigung gelingt nicht zuletzt, weil Stölzl sein Metier perfekt beherrscht und seine Bilder nichts mit den halbherzigen, ärmlichen

und daher holprigen Versuchen zu tun haben, mit denen der *Freischütz* oft Bühnenillustriert wird. Und was will Stölzl mit seinen erstklassigen Bildern sagen? Er beläßt es weitgehend bei der Schwarz-Weiß-Moralität des Librettos Friedrich Kinds. Er nimmt die christlichen Implikationen zur Kenntnis. Der Eremit ist als mystisch inspirierter Vertreter einer christlich-moralischen Aufklärung tätig: „Ist's recht, auf einer Kugel Lauf zwei edler Herzen Glück zu setzen?“, entwertet er den „blinden Zufall“ im Finale und setzt dagegen das rational-moralische Prinzip der Bewährung in einem Probejahr. Das bringt er in Meinungen gegen einen aufgeblasenen Fürst Ottokar durch: Der sieht den Probeschuß als willkommenes Spektakel, will mit der nervös-überzogenen Verbannung Maxens seine unterhaltsam heile Welt von den Anmutungen des gefährlich Dämonischen frei halten und greift dann, als es die brenzlige Situation politisch opportun macht, eilfertig bestätigend zum Kreuzstab des Eremiten.

Für Max und Agathe, und damit wird der hübsche Heimatfilm vermieden, gibt es dennoch kein Happy End: Per Einblendung läßt Stölzl wissen, daß Agathe, wie Jesus Christus, im 33. Lebensjahr gestorben ist, die Ehe mit Max kinderlos blieb und dieser noch zweimal geheiratet habe. Eine Bild-Erzählung mit Brüchen also. Wer nun über die Restauration der altvertrauten Opernszene jubelt, der sei gewarnt: Das Stölzl-Experiment funktioniert nur mit Stölzl, und es funktioniert nur einmal. Nur eine Idee weniger perfekte Bilder, und die alte Welt der szenischen Plititüden ist wieder da.

Werner Häußner

Dresden jubiliert

Konzertanter *Oberon* als Auftakt zur Hochschul-Festwoche

2006 herrscht in Dresden Festlaune – nicht nur aufgrund der 800-Jahr-Feier. Auch die Musikhochschule, die seit 1959 den Namen Carl Maria von Weber trägt, begeht ein Jubiläum: Sie wurde 1856, also vor 150 Jahren, als privates Konservatorium gegründet. Die beachtliche Leistungsfähigkeit der seit 1937 staatlichen Einrichtung wurde im Rahmen des Jubiläums-Programms eindrucksvoll unter Beweis gestellt: Nicht ein Festkonzert, sondern eine ganze Festwoche (5. bis 12. Februar) gönnte man sich und den Dresdnern. Den Rahmen für diese Konzert-Woche (u. a. mit einem Gesprächskonzert, moderiert von Prof. Manuel Gervink im Hosterwitzer Weber-Museum am 12. Februar) bildeten zwei ehrgeizige Opern-Aufführungen: zum Auftakt

eine Konzert-Matinee mit dem Weberschen *Oberon* im prachtvollen Rahmen des Semperschen Opernhauses und zum Abschluß die Premiere von Händels *Amadigi* in einer Inszenierung von Axel Köhler. Wie sehr die Hochschule sich ihrem Namenspatron verbunden fühlt, ist hinlänglich bekannt; die Stückwahl für das Eröffnungs-Konzert erstaunte nichtsdestotrotz, gibt es doch zweifelsohne dankbarere Opern für eine Hochschulaufführung als ausgerechnet den *Oberon*! Gewiß – das Orchester kann hier Vieles zeigen, solistische Brillanz, kammermusikalisches Miteinander von Einzelmusikern und Orchestergruppen, feines Klangfarbenspiel und mitreißendes Tutti, doch die Gesangspartien gelten allgemein als schwer zu besetzen, selbst an großen Häusern. Hut ab also vor der mutigen Wahl und dem vorbehaltlosen Bekenntnis zu Weber!

Der Funke der Begeisterung wollte am 5. Februar dann allerdings doch nicht durchweg überspringen, aus verschiedenen Gründen; der ausschlaggebende war wohl die Art der Darbietung. Daß man bei einer konzertanten Aufführung dieses Stücks die überlangen Dialoge streicht, versteht sich von selbst; daß man statt dessen einen Erzähler einführt, der das Publikum durch die nicht ganz geradlinige Handlung leitet, hat sich schon vielerorts bewährt. Die biedereren, nicht sehr einfallsreichen Zwischentexte von Ingo Zimmermann allerdings, die Lars Jung völlig uninspiriert, fast unbeteiligt darbot, lähmten eher, als auf die Musik einzustimmen. Das stilistische Gefälle, der ständige Stimmungs-Wechsel zwischen Musik- und Wort-Darbietungen nahm den Gesangsnummern viel von ihrer Wirkung, statt sie atmosphärisch vorzubereiten; in dieser Beziehung hat man in den vergangenen Jahren (z. B. bei der Dresdner Konzertaufführung 2004, vgl. *Weberiana* 14, S. 135ff.) schon wesentlich elegantere, überzeugendere Lösungen erlebt.

Dem konnte Ekkehard Klemm als musikalischer Leiter nur bedingt entgegenwirken. Das Orchester, bestehend aus Studenten und Absolventen der Hochschule wirkte nicht immer homogen. Vermutlich hatten die vielen Ehemaligen – Hochschulabsolventen, die zum Teil seit Jahren Mitglieder der Dresdner Staatskapelle, der dortigen Philharmonie oder im Orchester der Landesbühnen Sachsen sind, – nicht ausreichend Zeit, gemeinsam mit den Studenten zu proben. Nach einer etwas angespannten Ouvertüre fiel die Nervosität erst allmählich von den Musikern ab, wurde das Spiel freier. Abgesehen von diesen Startschwierigkeiten beeindruckte die Professionalität der jungen Musiker und es gab wirklich Herausragendes zu hören: eine nerven- und lungenstarke, klangschön musizierende Solo-Hornistin beispielsweise, die ihre heikle Partie mit Bravour bewältigte, und wundervolle Solostreicher.

Die dunkle Grundierung von Hüons *Preghiera* etwa (2 Bratschen, 2 Celli) hatte Gänsehaut-Qualität. Mit sichtlich großem Spaß war auch der Hochschulchor, verstärkt durch die Singakademie Dresden, bei der Sache, mit feenhafter Leichtigkeit ebenso wie mit der Gewalt entfesselter Geisterscharen.

Daß man bei der Besetzung der beiden Hauptpartien nicht auf Studenten zurückgreifen konnte, verwunderte nicht. Den Hüon übernahm Martin Homrich aus dem Ensemble der Sächsischen Staatsoper, die Rolle überforderte den lyrischen Tenor allerdings. Nur mit Mühe erstemte er, zwar höhen-sicher, aber mit krampfhaft verengtem Stimmsitz, das kräftezehrende Passagenwerk seiner ersten Arie und selbst in den sanglicheren Passagen der Partie blühte sein Tenor nicht voll auf. Gun-Brit Barkmin als Rezia merkte man deutlich an, daß das Sprichwort von der Morgenstunde, die „Gold im Munde“ habe, keineswegs für Sänger gilt, eine Matinee gerade bei solch dramatischer Musik also immer ein Wagnis ist. Im ersten Teil (bis zum Quartett Nr. 11) wirkte sie angespannt, konnte sich ihr sonst so ausdrucksstarker Sopran nicht frei entfalten. Ganz entgegengesetzt der Eindruck nach der Pause: eine musikalisch-gestisch wie technisch klug durchdachte und packende Ozean-Arie sowie eine absolut beklemmende, wundervoll stimmungsvolle Cavatine im III. Akt. Alle anderen Partien waren mit Studierenden besetzt. Vom Timbre her ein geradezu idealer Oberon wäre Jung Heyk Cho, schade nur, daß der koreanische Tenor mit der deutschen Sprache ebensolche Probleme hatte, wie mit den rhythmischen Vorgaben Webers. Seine metrischen Freizügigkeiten verlangten dem Dirigenten akrobatische Spitzenleistungen und dem Orchester einiges an agogischer Geschicklichkeit ab. Tobias Mäthger überzeugte als Scherasmin eher typmäßig-darstellerisch als stimmlich. Felicitas Ziegler als Puck und Irina Küppers als Meermädchen ergänzten das Hochschul-Ensemble, aus dem besonders die Fatime der Angelica Böttcher mit samtig schimmerndem Mezzo und großer, sympathischer Bühnenpräsenz hervorstach.

Das Publikum bedachte die Aufführung mit zustimmendem, ermunterndem Applaus – Dank an die Hochschule für ihren Mut und ihr Engagement!

Frank Ziegler

Die Quadratur des Kreises? – Die szenische Neuinterpretation der *Euryanthe* in Dresden

Ein Gespräch zwischen Joachim Veit und Frank Ziegler

[FZ] Die Sächsische Staatsoper hat der Stadt Dresden ein besonderes Geschenk zum Jubiläum gemacht und ein beglückendes dazu: eine Neuproduktion von Webers *Euryanthe* (Premiere 25. Februar 2005). Webers zweifellos ambitioniertestes Bühnenwerk hat in den letzten Jahren außerhalb des deutschen Sprachraums eine kleine „Renaissance“ erlebt (Aix en Provence, Cagliari, Glyndebourne, Amsterdam). Nun endlich wagt sich auch eine deutsche Bühne an eine Neudeutung, nachdem die letzte szenische Annäherung hierzulande fünfzehn Jahre zurückliegt.

[JV] „Endlich“ kann man im Falle Dresdens nur dreimal unterstreichen. Ich wollte es gar nicht glauben, als ich in der Februar/März-Ausgabe der Hauszeitschrift der Dresdner Staatsoper *semper!* las, daß dieses Werk nach über 80 Jahren – ich buchstabiere: achtzig Jahren! – an Webers langjähriger Wirkungsstätte Dresden erstmals wieder szenisch einstudiert wurde. Schon bei der ebenfalls „dicht am Quell“ bleibenden, soll heißen nicht einer der zahllosen Umarbeitungen folgenden Nürnberger Inszenierung von 1991 mußte man sich im Nachhinein fragen: Warum um alles in der Welt wird diese Oper für bühnenuntauglich gehalten, warum fällt diese großartige Musik dem Wahn zum Opfer, sie entfalte ihre Wirkung nur im Konzert? Regisseur Wolfgang Quetes war damals eine weitgehend schlüssige Interpretation durch eine „vorsichtige, den originalen Eindruck kaum störende regietechnische Auslegung“ gelungen (so Frank Heidelberger in *Weberiana* 1, S. 20ff.), die beim Publikum viel Anklang fand. Auch die konzertante Aufführung in Mainz im Juni 2003 hatte durchaus großen Appetit auf eine neue szenische Umsetzung geweckt (vgl. dazu *Weberiana* 13, 2003, S. 117ff.).

[FZ] Wie schon in Nürnberg bekennt man sich auch in Dresden zum vielgeschmähten Originallibretto. Die frühere Gewißheit, daß *Euryanthe* nur in überarbeiteter Form überhaupt spielbar ist, weicht allmählich einer neuen Rezeptionshaltung: Das Stück in seiner ursprünglichen Form wird von den Regisseuren als Herausforderung begriffen; gerade die Brüche machen es spannend, fordern Interpretationen heraus. Dabei macht es sich Regisseurin Vera Nemirova nicht leicht: Einerseits wirft sie den Ausstattungsballast des romantischen „Mittelalter“-Spektakels ausnahmslos über Bord

– keine gotisierenden Dekorationen und Kostüme, kein Ballett –, andererseits bleibt sie dem Chézy-Text und dem nicht immer nach Gesichtspunkten der Logik gesponnenen Handlungsfaden, von wenigen Umdeutungen abgesehen, treu. Mich hat das Resultat dieser Annäherung an das Stück fasziniert, zumal auch ich bislang zu den Skeptikern gehörte, die bei aller Euphorie für Webers grandiose Musik dem Werk auf der Bühne keine längerfristige Überlebenschance einräumten. Nemirovas Interpretation hat mich, von einzelnen nicht gelungenen Details abgesehen, eines Besseren belehrt!

[JV] Ich muß gestehen, daß mich die Vorurteile gegen den Text (die auch Vorurteile gegen Webers eigene Auffassung sein müssen, da er wesentlich an dem Libretto mitgewirkt hat und mit der Arbeit der Chézy zufrieden war) seit langem gewurmt haben und ich nie begriff, warum eine Fassung wie jene von Kurt Honolka wirksamer sein sollte als das – zugegebenermaßen logische Brüche aufweisende – Original. Deshalb finde ich die jüngeren „werktreueren“ Tendenzen erfreulich, zumal die Musik mit ihrem thematischen Beziehungsreichtum von Weber auch großformal mit viel Überlegung konzipiert ist – sieht man von Zugeständnissen an lokale Traditionen (wie sie in dem 1825 für Berlin nachkomponierten, hier in Dresden gestrichenen *Pas de cinq* zum Ausdruck kommen) einmal ab. Die Herangehensweise von Frau Nemirova ist daher ein sehr erfreuliches Zeugnis für ihren Respekt gegenüber dem Stück.

[FZ] Nemirovas Grundansatz ist, der Vorgeschichte der Oper größere Aufmerksamkeit zu widmen: Wie der *Freischütz* – dort hat sich diese Sichtweise weitgehend durchgesetzt – ist auch die *Euryanthe* ein „Nachkriegs-Stück“, sie spielt also in einer Zeit fragwürdig gewordener Moralvorstellungen, aufgebrochener gesellschaftlicher Normen, in einer brutalisierten Zeit. Wäre es sonst denkbar, daß ein Schöngeist wie Adolar um seine Braut wettet?

[JV] Dieses Motiv fanden ja auch Webers Zeitgenossen despektierlich!

[FZ] Die Regisseurin findet eindringliche Bilder: Ausgelassen warten Frauen auf die Heimkehr ihrer Männer aus dem Krieg. Die Rückkehrer sind aber nicht dieselben, die sie vor dem Krieg waren. Körperliche wie seelische Krüppel mit toten Gesichtern – sie bleiben Gezeichnete, die sich der Wiedersehensfreude erst allmählich öffnen können. Opfer sind zu beklagen, etwa Udo, der in der Schlacht fiel, und Emma, Adolars Schwester, die sich nach dem Tod ihres Geliebten das Leben nahm – Einzelschicksale, die sich sozusagen vervielfachen. Emma ist hier kein Geist, vielmehr eine der

vielen psychischen Verwundungen, die der Krieg zurückgelassen hat und die den Neubeginn belasten. Schade nur, daß diese Szenen die Ouvertüre „bebildern“ und damit Webers Musik Aufmerksamkeit und auch Kraft rauben.

[JV] Da würde ich nicht nur „schade“ sagen! Dieses ewige Verhunzen von Ouvertüren durch „Bebilderung“ bin ich inzwischen gründlich leid. Auch das „Hausreinigen“ bzw. Fegen, mit dem hier die Ouvertüre eröffnet wird, scheint mir schon eine Obsession vieler Regisseure zu sein und sollte vielleicht besser einmal in den Köpfen erfolgen. Die anschließenden Hochzeitsvorbereitungen zum „weiblichen“ Thema mochten als simple Konnotation angehen, dagegen ließ die Identifikation der Emma-Musik mit den heimkehrenden Invaliden durchaus aufmerken und eine neue Sicht dieses zentralen Motivs der Oper erwarten. Aber wo blieb die Beziehung dieses Bildes zu den späteren Reminiszenzen des Themas bzw. der „Verrats-Szene“? Wenn solche Ideen nicht weiterverfolgt werden, bleiben sie tote Erfindungen, die nichts für die Interpretation bewirken. Und bei einigen albernem Zutaten, etwa der ständigen Medien-Präsenz bei den Auftritten des Königs oder der Polterabend-Atmosphäre im 2. Bild mit Wäschekorb und Kaffeemaschine als Hochzeitsgeschenke, fragte man sich, ob diese Mittel der Distanzierung wirklich nötig waren.

[FZ] Gewiß, einzelne Bilder haben auch mich nicht überzeugt. Andererseits gestaltet Nemirova Szenen von unglaublicher Dichte, wenn sich etwa Lysiart und Eglantine nach ihrem Blutschwur im II. Akt just auf Emmas Grab auch körperlich vereinigen, wenn aus ihrem unbändigen Haß, geboren aus zurückgewiesener Liebe, ein geradezu eruptives Begehren resultiert, das aber nur kurzzeitig Erfüllung gewährt. Die mehr oder minder gelungenen Modernisierungen geben der Regisseurin jedenfalls die Möglichkeit, die Oper zeitlich quasi zu neutralisieren: mittelalterlicher Lehenseid und herrschaftliche Medien-Präsenz des 21. Jahrhunderts stehen nebeneinander und schaffen eine gewisse Zeitlosigkeit, die durch die neutralen Kostüme (zeichenhaft in schwarz, weiß und rot) und Dekorationen von Gottfried Pilz unterstrichen wird. Das funktionale Bühnenbild ermöglicht schnelle Umbauten und fördert den Fluß der Musik, auch wenn der äußerst wandlungsfähige Kasten-Einbau der beiden ersten Akte – mal Halle, mal Burghof in Nevers – unschöne optische wie auch akustische Barrieren schafft, zumindest, wenn man nicht in der zentralen Blickachse sitzt. Mit dem Finale II gerät die heile Welt der rechten Winkel dann ins Wanken: Die behütenden Mauern bersten, die Deckenteile hängen

bedrohlich verkantet über der Szene, können scheinbar jederzeit herabstürzen. Eine fast leere Bühne zeichnet die Wildnis zu Beginn des III. Akts – Pendant zur seelischen Leere der Protagonisten.

[JV] Übrigens hatte schon Quetes in Nürnberg auf eine (dort durch Säulenreihen begrenzte) Bühnenhalle als einheitliches „Spielfeld“ gesetzt, dieses nüchterne Äußere dann aber durch üppige Kostüme konterkariert. Die Bühne von Nemirova und Pilz erhöht die Distanz und läßt die Kälte der Schachzüge dieses Spiels spüren, aber die Distanzierung nahm m. E. der Musik an einigen Stellen auch viel von ihrer spezifischen, durch eine kongeniale Bühnengestaltung deutlicher sprechenden „Seele“. Das ist mir besonders im II. Akt aufgestoßen, denn das Dämonische mußte hier allein von Musik und Aktion vermittelt werden, die Sänger wurden aber in

ihrem deutlich spürbaren Streben nach Erhöhung der Wirkung vom Szenischen nicht gestützt. Dagegen hat mich z. B. im III. Akt die fast nackte Bühne nach Euryanths Aussetzung in der Wildnis nicht gestört, auch wenn so die todesnahe Trostsuche in der Natur reine Illusion blieb.

[FZ] Der III. Akt ist sicherlich für jeden Regisseur der schwierigste: erst die Schlangenszene, die leicht ins Lächerliche umschlägt und daher gerne gestrichen wird, dann die allzu schnelle Umstimmung der Hofgesellschaft, die der eben noch verteuflten Euryanthe sofort wieder ihr Vertrauen schenkt, schließlich der Scheintod der Titelfigur und ihre unvermittelte „Wiederauferstehung“. Nemirova bietet für alle diese Unwahrscheinlichkeiten Lösungen an; mit unterschiedlichem Erfolg. Für mich am überzeugendsten: Die Schlange ist hier kein Drache,



Camilla Nylund (Euryanthe)
und Olaf Bär (Lysiart)
Foto: Matthias Creutziger

kein Lindwurm, es ist Eglantine, die Adolar und Euryanthe verfolgt hat. Ein bestechender Gedanke: Bezeichnet nicht Euryanthe selbst Eglantine als „Natter unter Rosen“? Die einst von Adolar Zurückgewiesene macht dem noch immer Geliebten eindeutige Avancen und wird nun, da Adolar sich betrogen glaubt, von ihm in Gegenwart seiner Braut erhört. Dieser Schock, diese Demütigung zerbricht Euryanthe; sie verfällt dem Wahnsinn und versucht in ihrer nachfolgenden Solo-Szene manisch, sich immer wieder unter ihrem Brautschleier zu verbergen.

[JV] Aber auch hier scheint mir das Konzept nicht zu Ende gedacht. Eglantine als Schlange ist eine frappierende Idee – aber schon ihre Einführung in dieser Szene widerspricht dem Textbuch: Hier warnt nicht Euryanthe vor der Schlange, sondern Adolar sieht diese zuerst. Text und Aktion passen hier einfach nicht zusammen.

[FZ] Eine eher peinliche Verlegenheitslösung nötigte der Regisseurin zudem der Ausruf des Königs „O seht! die Schlang’ erlegt von starker Hand!“ ab – er hob dazu den von Eglantine zurückgelassenen Schleier (die Schlangenhaut???) auf, ohne vom Vorgefallenen wissen zu können.

[JV] Auch der „Bruch“, Euryanths Wahrnehmungs-Verschiebung, wurde mir szenisch nicht deutlich genug; daß sie nach ihrem Zusammenbruch von Pflegern eines Irrenhauses auf das Krankenbett gehievt wurde, war letztlich eine Art „Holzhammer-Methode“, mit der dann auch der Jägerchor als läppische Frühsport-Musik ins Irrenhaus verlegt wurde. Psychologisch blieb völlig unverständlich, warum die Anstalts-Insassen plötzlich alle gemeinsam mit Schrecken „Euryanthe!“ erkennen sollten.

[FZ] Hinsichtlich der Psychiatrie sind wir einer Meinung; auch die Idee, das ländliche Intermezzo zu Beginn von Szene III/4 mit den Darbietungen eines Wanderzirkus samt Akrobaten, Jongleuren und einem Feuerschlucker zu illustrieren, hat mich nicht wirklich überzeugt, schien mir eher aus der *Verkauften Braut* entlehnt. Trotzdem muß man der Nemirova große „handwerkliche“ Stärken bescheinigen: Die psychologischen Porträts, die sie mit den vier Hauptakteuren erarbeitete, waren für mich absolut überzeugend, nicht einseitig schwarz/weiß gezeichnet, sondern mehrschichtig und auch beim „bösen“ Paar Eglantine und Lysiart berührend. Besonders die Figur der Eglantine ist deutlich aufgewertet – eine Zerrissene zwischen Liebe und Haß, Stolz und Minderwertigkeitsängsten. Die vier Sänger glänzten als Darsteller; mit Sicherheit auch ein Verdienst der bis in kleinste Gesten gearbeiteten, absolut überzeugenden Rollen-Charakterisierung durch die Regisseurin! Nemirova versteht es zudem, Ensembles zu formen, den

Chor auf der Bühne zu bewegen und in das Geschehen einzubinden – eine Tugend, die in der heutigen Zeit, da oftmals Schauspielregisseure Opern inszenieren, rar geworden ist. Und sie beherrscht eine zeichenhafte Bildsprache von großer Plastizität und Eindringlichkeit: wenn sich Euryanthe etwa in ihrem ausladenden, zur Bewegungslosigkeit zwingenden Brautkleid selbst verfängt, wenn Lysiart dieses Kleid als Symbol ihrer Reinheit und Unnahbarkeit mit Straßenschuhen betritt und damit entweiht, wenn der wütende Mob das Kleid schließlich zerfetzt, wenn ihr Brautschleier erst zur Fessel mutiert, schließlich zum Totenschleier.

[JV] Es fällt mir schwer, nach der einen besuchten Vorstellung präzise zu urteilen, doch kann ich diese positive Beurteilung der Personenregie nicht teilen. Vieles schien mir sehr bemüht oder veräußerlicht. Von einer wirklich psychologisierenden Handlungsführung, wie ich sie in den letzten Jahren etwa in Inszenierungen Peter Konwitschnys erlebt habe, schien mir diese Produktion noch deutlich entfernt.

[FZ] Wobei die Nemirova eine Meisterschülerin von Konwitschny ist –

[JV] Das mag sein, doch seine spezifische Art, die Regie stärker aus der Partitur als aus dem Plot heraus zu entwickeln, fehlte mir. Webers Musik ist ein so feiner Seismograph der Seelenzustände der Figuren, daß hier eine szenische Entsprechung nötig gewesen wäre, die mir an diesem Abend trotz aller Bemühungen weitgehend fehlte.

[FZ] Bleibt das problematische Finale III. An ein Happyend glaubt die Regisseurin nicht: Euryanthes Tod war endgültig. Über ihrer Leiche ersticht Lysiart Eglantine und wird festgenommen. Mit seiner Selbstanklage, nicht Lysiart, sondern er selbst wäre der Mörder, tritt Adolar aus dem Bühnengeschehen heraus auf die Vorbühne; der Vorhang fällt. Adolar erkennt seine Mitschuld und verläßt gebrochen die Bühne – Stille. Hinter dem Vorhang erklingt schließlich die Nachricht vom angeblichen Wiedererwachen Euryanthes – ein Wunschbild, eine Vision. Nach erneuter Öffnung des Vorhangs erkennt man eine Hochzeitsszene, aber wer ist das Brautpaar? Bertha in Euryanthes Hochzeitskleid und Rudolph? Vor der Szenerie besingen Euryanthe und Adolar im Gestus einer konzertanten Aufführung die bedingungslose Liebe. Ein offener Schluß voller Fragen.

[JV] Wenn der schuldbewußte Adolar vor dem Vorhang steht, ist die entstehende Zäsur durchaus sehr theaterwirksam, und der von ferne erklingende Chor wird danach als ein eigenartig unwirklicher, realitätsferner Theater-effekt wahrgenommen. Aber die Distanzierung im Schluß wollte für mich mit dem Vorangegangenen zusammen keine höhere Sinneinheit ergeben;

das erwähnte zentrale Emma- bzw. Erlösungsmotiv steht hier unvermittelt im Raume. Gerade bei solchen szenisch-musikalischen Zusammenhängen müßte sich aber die Regiearbeit bewähren.

[FZ] Unsere widersprüchlichen Eindrücke bezeugen: die Inszenierung polarisiert; sie fand auch beim Premieren-Publikum geteilte Aufnahme. Einhellig war hingegen die Begeisterung bezüglich der musikalischen Seite der Aufführung, aus meiner Sicht allerdings nicht ganz zu Recht. Die Dresdner Staatskapelle blieb m. E. hinter ihren Möglichkeiten zurück. Das Orchester gehört ohne Frage zu den Spitzenensembles in Deutschland; ein Klangkörper mit einer langen und gerühmten Tradition, zu der auch Weber gehört. Dem ehemaligen Kapellmeister fühlen sich die Musiker der Staatskapelle bis heute verpflichtet, und nicht zuletzt mit der faszinierenden Einspielung der *Euryanthe* unter Marek Janowski aus dem Jahr 1974 hat die Kapelle Maßstäbe in der Weber-Interpretation gesetzt. Aber auch Orchester haben eine Tagesform, und die war am Premierenabend offenbar nicht die beste; ohnehin ist eine Studioproduktion nie mit dem Live-Musizieren zu vergleichen. Über jeden Zweifel erhaben zeigten sich die Streicher, die etwa das zarte Gespinnst der Emma-Episode fast schwerelos hintupften. Die Solo-Bläser aber enttäuschten: klangfarblich wie gestalterisch geradezu totenblasse Flöten in Adolars inniger Arie Nr. 12 („Wehen mir Lüfte Ruh“), ein unsensibles Solo-Fagott in Euryanthes erschütternder Szene Nr. 17 („So bin ich nun verlassen“), unsichere Hörner im Jägerchor – das sollte so gehäuft einem Orchester dieses Ranges nicht passieren! Einige klangliche Unschönheiten mögen mit meinem akustisch ungünstigen Sitzplatz im Parkett nahe dem Graben zu erklären sein, aber durchaus nicht alle.

[JV] Die Enttäuschung über die Interpretation dieses sonst so großartigen Orchesters hängt vielleicht auch mit dem Bekenntnis des Dirigenten Jun Märkl zusammen, das Stück mit „Abstand zur romantischen Tradition“ wiederzugeben. Wenn darüber aber die Raffinesse der musikalischen Sprache Webers, die mit kleinsten Mitteln Seelenregungen fühlbar werden läßt, verlorengeht, wenn sich durch eine allzu starre bzw. wenig subtile, in ihrer Nüchternheit die Möglichkeiten zu kleinsten agogischen Feinheiten oft außer Acht lassende Interpretation die „Seele“ der Musik nicht entfalten kann, so finde ich dies sehr bedauerlich. Für mich gehört diese Musik zum Großartigsten, was Weber geschrieben hat – aber sie wird in einem solch unflexiblen Käfig nie zu wirklichem Leben erwachen. Dies mag sicher überpointiert sein, aber ich fand es sehr bedauerlich, daß dieses

mutige Plädoyer für das Werk insgesamt etwas lau blieb, da über viele Details nahezu achtlos hinwegmusiziert wurde und eine wirkliche *pianissimo*-Kultur fehlte (nie hörte man der „Lüfte Ruh“ so laut wie hier in der Einleitung zu Adolars Arie).

[FZ] Nach seiner Ankündigung im Programmheft zu urteilen, versuchte Märkl, Weber nicht rückwärtsgewandt (von der Spätromantik und Wagner her), sondern eher aus seiner Zeit heraus zu interpretieren. Trotzdem ging es mir so, daß die geradezu schablonenhaften Übernahmen Wagners in seinen *Lohengrin* mir nie so deutlich bewußt geworden sind, wie gerade bei dieser Aufführung. Die Zwiegespräche Euryanthe – Eglantine im I. Akt, Eglantine – Lysiart im II. Akt sind als Vorbilder für Elsa, Ortrud und Telramund unbestritten; Muster, die Wagner seiner eigenen Tonsprache anverwandeln konnte, ohne aber, wie ich finde, sie zu übertreffen. Unabhängig davon, ob Märkl seine eigenen Vorgaben einlösen konnte, hat mich seine Lesart der Partitur allerdings angesprochen; mir erschien sie dramaturgisch gut gegliedert, mit Gespür für Tempi und Steigerungen. Sängerfreundlich seine klare Schlagtechnik, auch wenn er den Solisten musikalisch nichts schenkte. Den zweiten *Andante-con-moto*-Abschnitt in Lysiarts großer Arie Nr. 10 („So weih’ ich mich den Rachgewalten“) habe ich noch nie so gedehnt gehört – beeindruckend, daß Olaf Bär hier stimmlich gehalten konnte!

Weitgehende Einigkeit herrscht sicher bei den Gesangssolisten: Die Hauptakteure sind mit wirklichen Ausnahmesolisten besetzt. Camilla Nylund ist eine zarte, stille Euryanthe – bezwingend in den lyrischen Passagen, aber auch den kräftezehrenden dramatischen Aufgipfelungen gewachsen. Klaus Florian Vogt ist als Adolar ein absoluter Glücksfall: optisch wie vokal ein „Strahlemann“. Nach seiner ersten Romanze blühen alle Mandelbäume; so innig, so nobel hört man diesen Weber-„Schlager“ selten. Fast meint man, diese feine Stimme wäre im Kampf dem Widersacher Lysiart nie und nimmer gewachsen, doch weit gefehlt! Ein strahlender, glänzender Held über den ganzen Abend! Evelyn Herlitzius bezwingt weniger durch schöne als durch ausdrucksstarke Töne – ihre Eglantine gleicht einem Vulkan: eruptiv, fast übermenschlich in ihrer Kraft und Leidenschaft. Ihre unglaubliche Wandlungsfähigkeit, ihre bedingungslose Identifikation mit der Partie lassen den Zuhörer ein packendes Seelendrama erleben.

[JV] Gerade die Dramatik der musikalischen Nummern der Eglantine habe ich z. B. in Mainz viel intensiver erlebt. Das Vulkanhafte schien mir

hier ein äußerlich Eruptives, nicht der alles versengenden inneren Glut entsprungen, mehr aufgesetzt als wirklich gefühlt. Vogt, der als Adolar auch für mich der Star des Abends war, gelang es dagegen besser, auch musikalisch seine zwischen vertrauender Ruhe und blinder Verzweiflung schwankenden Stimmungen zu vermitteln. Camilla Nylund hast Du treffend charakterisiert, Olaf Bär schien nach meinem Gefühl etwas an der obwaltenden „Nüchternheit“ zu leiden, obwohl er sich mit Verve in das Fach des Dämons stürzte.

[FZ] Olaf Bär ist als Lysiart m. E. eine Fehlbesetzung: Die Partie liegt ihm zu tief. Sein nobler Bariton hat nicht die Schwärze, die dem Gegenhelden gebührt. Daß er trotzdem ein durchdachtes, überzeugendes Rollenporträt zeichnet – stimmlich wie szenisch –, spricht für die Qualität und den Rang des Sängers! Alle vier Akteure beeindruckten zudem durch ihre Textdeutlichkeit, die für das Verständnis der Weberschen Musik unerlässlich ist. Johann Tilli als König und Timothy Oliver als Rudolph rundeten den positiven Gesamteindruck ab; Roxana Incontrera (Bertha) überzeugte darstellerisch eher denn stimmlich. Geradezu beglückend allerdings der Staatsopernchor (Einstudierung: Matthias Brauer), besonders die Männer faszinierten durch Klangsinne und Ausdrucksstärke.

[JV] Auch da noch ein ärgerliches Detail: Die Textverständlichkeit der Solisten war bei den Männern durchweg mustergültig, bei den Frauen weniger. Warum muß man dann aber die für das Verständnis der Handlung wichtige Szene um Emmas Geheimnis ausgerechnet in die Bühnenmitte verlegen, wo Euryanthe und Eglantine wesentlich schwerer verständlich sind als an der Rampe? – Aber genug des Meckerns! Die Chöre waren tatsächlich eine wahre Wonne (von großer Schlagkraft etwa in der „Kampfsport-Arena“ im III. Akt), und der Abend erfüllte trotz mancher Bedenken eine wichtige Aufgabe: Er machte deutlich, daß Webers „Sorgenkind“ die Versuche einer Wiederbelebung wahrlich lohnt – und das hoffentlich nicht nur alle 80 Jahre! Überzeugend war das Dresdner Plädoyer durchaus, es hätte aber noch glänzender sein können (vielleicht wird es das in den kommenden Aufführungen noch). Auf eine von Anfang bis Ende überzeugende szenische Umsetzung aber warte ich noch – vielleicht bis zum Sankt Nimmerleinstag?

[FZ] Da bleiben wir geteilter Meinung; aus meiner Sicht ist die Nemirova der „Quadratur des Kreises“ – einer in sich schlüssigen Darbietung des problematischen Werks – sehr nahe gekommen und hat eine wirkliche szenische Rehabilitation der *Euryanthe* geschafft. Bleibt zu hoffen, und da sind wir

uns auf jeden Fall einig, daß die Oper sich länger auf dem Spielplan hält: hier in Dresden, aber auch an anderen Bühnen. Für das Frühjahr 2007 ist jedenfalls in Dresden eine neue Aufführungsserie geplant, die man nur wärmstens empfehlen kann!

Weber meets Klemm

Am Samstag, den 13. Mai 2006, konnten Weber-Fans und solche, die es werden wollen, in den Genuß eines überaus gelungenen Konzerts mit Weberscher Musik kommen. In der Annenkirche zu Dresden erklangen beide Messen des Komponisten innerhalb eines Programms und umrahmten die Uraufführung von „3 in 1“, einem Stück von Ekkehard Klemm, Professor für Dirigieren an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ und seit 2004 auch Leiter der Dresdner Singakademie. Daher verwunderte es nicht, daß neben dem Kammerchor der Singakademie, der die Messen interpretierte, in den solistischen Partien blutjunge Sänger und Sängerinnen, durchweg Gesangsstudenten der Dresdner Musikhochschule, beegneten.

Bei der Komposition „3 in 1“, die Klemm als Auftragswerk für die Singakademie komponiert hat, wirkten sogar sämtliche Chöre der Singakademie (d. h. Großer Chor, Kammerchor, Kinderchor und Seniorenchor) mit. Die Begleitung übernahm – was wiederum in bezug auf Webers romantische Musik und die zeitgenössische Komposition erstaunte – das tschechische Barockorchester „Collegium 1704“. In seinen Ausführungen im Programmheft begründete Klemm seine Wahl damit, daß ihn die Tongebung der alten Instrumente gereizt und inspiriert hätte, auch v. a. im Kontrast zu den (auf denselben Instrumenten gespielten) Weberschen Messen.

Das einem wahren Kraftakt gleichende Konzert (besonders für das Orchester und den Kammerchor der Singakademie, denn alle drei Stücke wurden ohne Pause hintereinander musiziert) war im Gegensatz zu seiner überzeugenden Qualität leider nur mittelmäßig besucht, was wohl zum einen mit dem reichlichen Konzertangebot im Jahr des 800jährigen Stadtjubiläums, zum anderen aber auch mit dem Umstand zu tun haben könnte, daß Webers Messen, vermeintliche Rand- und Gelegenheitswerke, immer noch zu sehr im Schatten des dramatischen Schaffens des Komponisten stehen. Wie man sich in dem Konzert überzeugen konnte, wirklich zu Unrecht, denn es handelt sich trotz der Rücksichten auf lokale Traditionen und Gegebenheiten, die Weber zu beachten hatte, um Arbeiten in einem neuartigen Stil in von Weber

bewußt gewollter unterschiedlicher Charakteristik und klanglicher Färbung. Weber selbst bezeichnete es so: „die 1te [Messe in Es] ist der Mann diese 2te [G-Dur-Messe] die Frau“ (Brief an Friederike Koch vom 14. Dezember 1818) oder anders ausgedrückt „in der ersten ganz meiner Ueberzeugung und dem tiefen Gefühl der Größe des Gegenstandes hingegeben“, bei der zweiten sich „eine froh und fröhlich kindlich bittend und jubelnd zum Herrn betende Schaar denken[d]“ (Brief an Friedrich Rochlitz vom 16. Oktober 1818). Darüber hinaus auffallend ist die deutliche Beschränkung der Gesangssoli in der Es-Dur-Messe und das weitere Zurückdrängen des traditionellen Kontrapunktes in der G-Dur-Messe.

Beide Messen entstanden innerhalb kurzer Zeit: die *Missa sancta* Nr. 1 in Es-Dur anlässlich des Namenstages von König Friedrich August I. von Sachsen am 5. März 1818, die *Missa sancta* Nr. 2 in G-Dur nur knapp ein Jahr später anlässlich der Jubelhochzeit (Goldenen Hochzeit) des Königs-paares am 17. Februar 1819. Zu beiden Messen komponierte Weber jeweils ein Offertorium (zur Nr. 1 *Gloria et honore*, zur 2. Messe *In die solemnitatis*) – ein Stück, das einzelnen Sängern ermöglichte, virtuos solistisch hervorzutreten, – in diesem Fall war dies der berühmte Kastrat Filippo Sassaroli, dessen exponierte Stellung gegenüber den anderen solistischen Stimmen noch in weiteren Passagen der Messen deutlich wird.

Vielleicht liegt es in der Charakteristik der Werke, vielleicht war es aber nur dem Umstand geschuldet, daß die Kraft und Konzentration der Mitwirkenden gegen Ende des Programmes nachließen, überzeugender, strahlender und in sich stimmiger erklang an diesem Nachmittag die G-Dur-Messe (unter der Leitung von Matthias Herbig), deren Melodien durch ihre Einfachheit und den sanglichen Ton entzückten. Die Interpretation der abschließend positionierten Es-Dur-Messe unter Ekkehard Klemm, der zuvor auch die UA seiner Komposition leitete, gelang im Gegensatz dazu nicht ganz so beeindruckend, obgleich trotzdem überzeugend. Bestrickend v. a. durch die wunderbare Darbietung der Gesangssolistinnen, allen voran die bezaubernde Sopranistin Anna Palimina, die mit ihrer durchdringenden und besonders in den Höhen voller Leichtigkeit schwebenden Stimme Sassaroli alle Ehre gemacht hätte. Aber auch die weiteren Interpreten, Stephanie Hauptfleisch (Alt, bezüglich Textverständlichkeit zwar Wünsche offenlassend, aber stimmlich schön), Eric Stokloß (Tenor) und Martin Gäbler (Baß) brachten ihre Partien souverän und gesanglich auf bestem Niveau dar und wurden vom begeisterten Publikum mit reichlich Applaus bedacht. Das „collegium 1704“, zu dessen Repertoire sonst eher die Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhun-

derts (u. a. Zelenka, Fasch, Heinichen, Caldara, Fux) gehört, erwies sich als den Ansprüchen zweier anderer Musikepochen durchaus gewachsener, ernsthafter Begleiter. Klanglich unterstützend wirkte sich die Akustik der Annenkirche aus, die – ebenfalls hallig und tragend – den Verhältnissen der Aufführung in der Hofkirche dereinst wohl ziemlich nahekommte.

Neben dem angenehmen Hörerlebnis hat das Konzert gezeigt, daß man eine kontrastreiche Zusammenstellung (hier gar nicht mal so weit hergeholt, betrachtet man nur den Aspekt, daß alle drei Werke explizit für und in Dresden komponiert wurden) in der Begegnung von Moderne und Tradition nicht zu scheuen braucht.

Solveig Schreiter

Spannende Bilder des Un-heimlichen

Jochen Biganzolis *Freischütz*-Interpretation am
Detmolder Landestheater (14. Juni 2006)

Zu Beginn endlich wieder einmal eine Ouvertüre ohne Herumgehopse auf der Bühne und ohne pantomimischen Schnickschnak! Musik pur, aber „sprechende“ Musik mit extremen Ausdrucksgegensätzen, musiziert von einem an diesem Abend bestens aufgelegten Orchester unter Leitung von Erich Wächter. Er hatte das gesamte Ensemble so gut im Griff, daß bereits der schon von Zeitgenossen gefürchtete und auch in heutigen Premieren nur allzuoft aus dem Ruder laufende *Molto-vivace*-Eingangsschor saß wie eine „Eins“, was die Schlagkraft dieses durch einen „Schuß“ ausgelösten *Viktoria*-Jubels bedeutend erhöht. Zwischen Ouvertüre und *Viktoria!* aber ein „Loch“ – ein pantomimisch ausgefüllter „Filmriß“, in dem Max wie im Traum seine Fehlversuche erlebt, Vorausdeutung auf das, was unausweichlich kommen wird. In die Stille dieser im Halbdunkel spielenden traumatischen Szene spricht er die Worte: „War ich denn blind? Sind die Sehnen dieser Faust erschlafft?“ – ein Eingriff des Regisseurs in die Abfolge der Dialogteile, der aber in dieser Inszenierung zu den wenigen Ausnahmen gehört. Vielmehr zeigt sich im Laufe der drei Akte, daß Biganzolis gründliches Studium des Textes und des darin verborgenen Gehalts manche Details zutage förderte, die er in außerordentlich spannungsvoller Weise und nie gegen die Musik, sondern meist ihrem *abrupten und unvermittelten Wechsel* (Biganzoli) folgend umzusetzen wußte. Mit großem Geschick und völlig unaufdringlich unterstützt er dabei seine Interpretation, die immer wieder Einzelheiten völlig neu

deutet, durch oft fast spielerisch angebrachte Bezüge zwischen den Szenen, so daß es zu beziehungsreichen Spiegelungen von Situationen kommt.

Biganzolis Deutung ist eine psychologische, aber zugleich eine gesellschaftlich-politische. Max' Versagens-Ängste, die ihn im Handeln lähmen, führen wiederholt zu der Art von „Filmriß“, wie er vor dem Anfangschor stand. Plötzliche Wechsel ins Halbdunkel und gespenstisches Agieren der Choristen verdeutlichen das, was in Max vorgeht. Auch das Bühnenbild des I. Aktes – ein geschlossener, halbdunkler Raum – symbolisiert die Ausweglosigkeit seiner Situation, und mit dem „hehehe!“ wird nicht nur seine Seele gefoppt, sondern wie in einem üblen Sommernachtstraum dem Gehänselten am Ende der Szene auch noch gewaltsam ein Eselskopf aufgesetzt. Max reagiert völlig unbeherrscht; erst der Oberförster, der erschrocken unter dem Eselskopf seinen künftigen Schwiegersohn entdeckt, bringt die Lage unter Kontrolle. Deutlich ist schon hier die knisternde Spannung zwischen den sozialen Gruppen – hier Jäger, dort Bauern – zu spüren. Die Erzählung vom Probeschuß, die Weber offenbar sehr bewußt nicht als Romanze vertonte, sondern sprechen ließ, fällt in dieser Inszenierung aus.

Nach Maxens Verzweiflungsausbruch (mit beeindruckender Stimmkraft von dem an diesem Abend großartigen Johannes Harten dargestellt, der auch schauspielerisch zu überzeugen wußte) und dem Verführungs-Trinklied ist im Dialog mit dem dämonischen Kaspar (Ulf Bunde in schwarzer Kleidung und mit ebensolcher Stimme) ein Aspekt hervorgehoben, den der Rezensent (offen gestanden) stets überlesen hatte: „Um deinetwillen“, so Kaspar zu Max, hat Agathe mich als Liebhaber verworfen. Daß Kaspar diesen Verlust noch nicht verwunden hat, wird ein Movens für sein Verhalten. In Agathes großer Szene und Arie im II. Akt tritt Kaspar bei der Stelle „Ist's nicht Täuschung, ist's nicht Wahn?“ in den Raum und kniet stumm mit einem großen Strauß roter Rosen vor der früheren Geliebten. Ihre Verwirrung schwindet aber rasch, sie denkt nur noch an Max, und Kaspar muß sein endgültiges Scheitern einsehen. Dies ist ein gutes Beispiel für die einführend-psychologisierende und an musikalischen Einschnitten orientierte Deutung vieler Szenen durch Biganzoli, der sich hier und an anderen Stellen auch einige spielerische Umdeutungen von Kinds Beziehungsreichtum erlaubt: So blutet Max nach dem Schuß auf den Adler die Nase („um 7 Uhr“) und auch Agathe hat im Duett mit Ännchen Schlag Sieben Nasenbluten – wie die Umwandlung des herabfallenden Bildes in eine herunterpurzelnde Weber-Büste eher ein Gag, der aber zeigt, daß Biganzoli es gelegentlich Kind mit eigenen Mitteln „heimzahlt“.

In Ännchens Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ kommt tatsächlich ein leibhafter Bursche (der Bauer Kilian) aus dem Schranke spaziert, beide schäkern in dieser frivolen Nummer miteinander, schließlich probiert Ännchen Agathes Brautkleid, die Brautjungfern sammeln für einen Brautkranz und damit krönt Kilian (Pierre Evreux) am Ende seine Braut. Die nach diesem nächtlichen Spuk zurückkehrende Agathe ist nicht gerade begeistert, als sie ihr Brautkleid an Ännchen sieht; ihr selbst aber wird später der Brautkranz vorenthalten, denn in der korrespondierenden Szene III/4 bleibt der Gang der Botenfrau ergebnislos – *Ausverkauft!* Es gibt keinen Kranz für Agathe! Auch diese Umdeutung der „Totenkrone“ spielt mit den Erwartungen des Zuschauers und setzt die Szene in neue Bezüge.

Im II. Akt spitzt sich die Situation in dem beengenden Forsthaus zu (die beiden ersten Akte spielen entgegen Kinds Anweisung im Innern, zudem vorwiegend im Halbdunkel). Das Terzett Nr. 9 wird zum „Schlüssel-Terzett“, indem Agathe durch Abschließen der Tür Max am Abgehen hindern will und ein Kampf um das „Entrinnen“ beginnt. Wieder ist so mit leichter Hand das lange Terzett in Handlung aufgelöst, Statik vermieden.

Zum Höhepunkt wird die abermals im Innern des Hauses spielende Wolfsschlucht. Nach dem Anrufen des Bösen erscheint hier nicht *der* Böse, sondern *das* Böse – Samiel ist vervielfacht zu einem Männerchor in gleichmacherischen schwarzen Mänteln und mit Sonnenbrillen; Kaspar ist nicht in der Lage, in einem von ihnen seinen Vertragspartner zu finden, sondern irrt orientierungslos von Samiel zu Samiel. Max steigt durch ein im oberen Bereich liegendes Fenster in diesen unheimlichen Raum, seine Wahn-Gesichter werden von dem erneut im Halbdunkel agierenden Chor gespiegelt (bei dem im Orchester zitierten „hehehe!“ wandert im Hintergrund der Eselskopf aus dem I. Akt durch die Hände der Chormitglieder, bei der Stelle „Sie springt in den Fluß“ bedroht der Chor Agathe usw.), und dieser Chor wird im weiteren Verlauf der Szene beim Kugelgießen zu einer unkontrolliert übereinander herfallenden Meute von Jägern und Bauern, die aus dem Ort des Grauens auszubrechen suchen (die „Wilde Jagd“ geschieht hier also ganz real als Menschenjagd), aber hinter der aufgebrochenen Tür eine den Weg versperrende dicke Mauer entdecken müssen. Währenddessen entnimmt Kaspar mit ständig steigendem Schmerzgeschrei die gegossenen Kugeln aus einem siedenden Gebräu, bis er bei der vorletzten erschöpft zusammenbricht – der bis dahin unbeteiligte Max tritt in den Zauberkreis, um unter äußerster Anstrengung auch die letzte zu bergen. Damit bricht auf dem Höhepunkt dieser tumultartigen Szene unter lautem Getöse, Blitz und Feuer die

alle einschließende Mauer auseinander und hinter einem verzehrenden Feuer öffnet sich der Blick ins Weite – aber nicht in eine weite Landschaft, sondern in die hohe Weite einer riesigen Fabrikhalle mit herabhängender Bergarbeiter-Kleidung. Mit diesem Schock endet die Wolfsschluchtszene, die damit in einen ungewohnten, aber in ihrer extremen Steigerung der Musik völlig adäquaten Bewegungs-Sog umgesetzt wurde. Verstört wurde das Publikum in die Pause entlassen.

Der III. Akt ist (vor allem durch das sich lange hinziehende Finale) der für eine Inszenierung wohl problematischste – nie hat der Rezensent ihn spannender erlebt als hier. Er begann mit einer durch Gewehrsalven unterbrochenen und ins Groteske gesteigerten Unterhaltung zweier fürstlicher Jäger – treffender hätte man diese eigenartige „kurze Waldszene“, die völlig isoliert am Aktbeginn steht und wie ein dramaturgischer Notbehelf Kinds wirkt, kaum umsetzen können. Während der von Weber so eigentümlich instrumentierten Kavatine der Agathe (Brigitte Bauma, die eine sehr verinnerlichte, leidende Agathe verkörperte) schwebt bei dem Stichwort „Braut“ Agathens Brautkleid plötzlich aufwärts zu der übrigen aufgehängten Bergarbeiter-Garderobe; dann dreht Ännchen (die mit spielerisch-leichtem Witz in Stimme und Spiel vorbildliche Annette Blazyczek) laut klingelnd mit dem Fahrrad einige Runden auf der Bühne. Die mit dem „Durchbruch“ der Wolfsschluchtszene verbundene Zeitreise geht also nicht in die Industrielandschaft des 19., sondern, wie damit drastisch deutlich wird, wohl doch eher in die des frühen 20. Jahrhunderts. Ännchens Romanze und Arie werden zu einem Kabinetttstückchen, bei dem die „trüben Augen“ nicht zuletzt dem Alkohol zu verdanken sind – denn wie Kaspar im I. Akt Max, so versucht nun Ännchen Agathe zum Trinken zu verführen. Vom tragischen Ausgang der Szene der etwas älteren Brautjungfern war schon die Rede. Danach steigt ein Fahrkorb aus der Tiefe des Bühnenbodens empor, dem die behelmtten Bergarbeiter entsteigen, die sich rasch in Jagdkleidung hüllen, um unter Leitung ihres Hobby-Dirigenten den Jägerchor zu schmettern. Währenddessen kommt über den roten Teppich Graf Ottokar – hier ein zweiter Joseph Neckermann im roten Reiterdreß (Andreas Jören mit fürstlich-gebietender Stimme). Dieser Dandy-Typ darf als Herr der Szene die zweite Strophe dirigieren, gibt den Stab aber nach wenig erfolgreichem Einsatz wieder dem „Fachmann“ zurück.

Dann geht alles – wie im Original – sehr schnell. Nur bei Maxens Schuß ereignet sich wieder der „Filmriß“, schweißgebadet und in steigender Nervosität entledigt Max sich seines Mantels, setzt mehrfach die Flinte wieder ab und schießt endlich. Schuldbekennnis des seiner geistigen Kräfte nicht mehr

mächtigen Max, Verurteilung, Plädoyer des anwesenden Volkes – alles ähnlich wie gehabt. Doch dann: *Kein Eremit!* Statt seiner erhebt plötzlich einer aus dem schlichten Arbeitervolk die Stimme (mit markanter Sonorität: Vladimir Miakotine) gegen das strenge Urteil des Grafen, dessen Willkür der Schützling ausgeliefert ist. Die Sprengkraft, die in dieser Szene der Oper liegt, ist selten so deutlich geworden, wie in diesem Augenblick der Inszenierung. Die Kunst Biganzolis aber zeigt sich in der konsequenten Weiterführung dieser Idee: Ottokar tobt, will aber doch ein Blutbad durch seine Leibwache (eher peinlich hier die an SA- oder SS-Uniformen erinnernde Ausstattung) verhindern, lenkt ein und unterzeichnet eine Amnestie für den aufbegehrenden Mann aus dem Volke, die er dann während des moralischen Schlußchors im Hintergrunde wütend wieder zerreißt, während der geistig verwirrte Max und die verstörte Agathe von den Anwesenden widerstrebend aufeinander zugetrieben werden. Statt mit Kuß und Happy-End endet die Oper aber mit einer lauten Ohrfeige für Max. Das verheißt wohl wenig Gutes für das Ende der „Probezeit“ ...

Dieser nachdenklich machende, bilderreiche und nie langweilende *Freischütz* (für die Bühne zeichnete Stefan Morgenstern, für die Kostüme Claudia Schinke verantwortlich) wirkt lange nach. Nicht nur die musikalisch-szenisch sehr geschlossen wirkende, beachtliche Ensemble-Leistung, sondern auch die vorzüglich bewältigte schauspielerisch-sängerische Doppelrolle des Chores haben ein Sonderlob verdient.

Man kann diesen *Freischütz* den Mitgliedern unserer Gesellschaft nur empfehlen - er lohnt eine Reise in die lippische Residenz! (Weitere Aufführungen: 7. + 22. Oktober, 9. November 2006 und 28. Januar 2007.)

Joachim Veit

Neuerscheinungen

Gustav Mahler, „Liebste Just!“ Briefe an die Familie, hg. von Stephen McClatchie, Red. der deutschen Ausgabe Helmut Brenner, Bonn: Weidle Verlag, 2006

Zu den – im Wortsinne – grundlegenden Tätigkeiten der Musikwissenschaft gehört die Edition von Primärquellen, erst sie liefert die Basis für weitere biographische, schaffenspsychologische, werkanalytische und musikästhetische Forschungen. Jede Veröffentlichung zentraler Dokumente zu einem Komponisten ist somit per se begrüßenswert, eröffnet sie doch einen reichen Schatz von Originalmaterialien und befördert damit die Diskussion, kann Sachverhalte bestätigen, aber auch Fehltritte korrigieren, im günstigsten Fall sogar gänzlich unbekannte Details erhellen. In Bezug auf Gustav Mahler konnte jetzt ein altes Desiderat eingelöst werden; der vermutlich letzte große, in sich geschlossene Korrespondenz-Komplex, der bislang nur in Auszügen bekannt war, liegt in einer vollständigen Ausgabe vor: die Briefe Mahlers an seine Eltern und Geschwister. Die Originale befinden sich größtenteils in der Musikbibliothek der University of Western Ontario im kanadischen London/Ontario (Mahler-Rosé Collection). Stephen McClatchie konnte sie dort einsehen und edierte nunmehr die gesamte Familienkorrespondenz von 1876/77 bis ins Todesjahr des Komponisten 1911 soweit möglich nach den Autographen. Über die Entscheidung, die Orthographie Mahlers behutsam zu modernisieren (Vorwort, S. 10), könnte man sicherlich streiten, distanziert sich die moderne Editionspraxis doch mehr und mehr von solchen Eingriffen in den Originaltext, das tut der Freude über den inhaltlichen Zugewinn freilich keinen Abbruch. Erfreulich ist auch die Tatsache, daß zeitgleich mit der 2005 in New York erschienenen Ausgabe mit englischen Einleitungs-Teilen und Anmerkungen eine leicht modifizierte deutsche Ausgabe, redigiert von Helmut Brenner, erarbeitet wurde.

Die Kommentierung der Texte ist recht sparsam geraten. Ein biographischer Überblick vor jedem neuen Kapitel, der die Möglichkeit einer schnellen inhaltlichen Orientierung zu jedem Lebensabschnitt bietet, sowie eine Sammlung von Kurzbiographien mehrfach genannter Personen im Anhang entlasten den Kommentar-Aufwand zwar wesentlich, doch hätte man sich in den Details – zumindest als Nicht-Spezialist – mehr Informationen gewünscht. So werden etwa die in den Briefen erwähnten Presseberichte, die Mahler teils seinen Schreibern beilegte, die später jedoch entnommen wurden, nicht nach-

gewiesen (beispielsweise Berichte über die Oper *Die drei Pintos* aus Amerika, England, Frankreich und Holland sowie Aufführungs-Besprechungen aus Leipzig, Hamburg, München und Dresden; Briefe Nr. 40, 48, 50, 54, 56, 57). Vermutlich wäre ein solcher Beleg nicht in jedem Fall gelungen, sicher wäre der Recherche-Aufwand erheblich gewesen, aber ein genereller Verzicht auf eine solche Dokumentation ist ein Manko, gehen doch so möglicherweise wesentliche Zusatzinformationen verloren.

Bezüglich der Weber-Forschung ist die Edition von einigem Interesse, denn es ergeben sich sowohl familien- als auch werkgeschichtlich interessante Schnittpunkte – nur in dieser Beziehung soll die Neuerscheinung im folgenden betrachtet werden. Wer allerdings hofft, über die leidenschaftliche Beziehung zwischen dem damals jungen Leipziger Kapellmeister Mahler (1860-1911) und Marion von Weber (1857-1931), der Frau des Weber-Enkels Carl (1849-1897), Neuigkeiten zu erfahren, wird enttäuscht sein; sie findet keine Erwähnung. In den nun vorgelegten Briefen bezeugen nach einer ersten Nennung der Frau von Weber im Brief vom 28. Juli 1887 (Brief 36, S. 77) der Bericht über den Weihnachtsbesuch 1887 bei den Webers (Brief 44, S. 82), über eine gemeinsame Reise nach Berlin im Februar 1888 mit Besuch bei Carl von Webers Schwager, dem Dichter Ernst von Wildenbruch (Brief 53, S. 92), sowie eine auf die Familie von Weber bezogene Passage eines Schreibens vom März 1888 (Brief 55, S. 93f.) lediglich die außerordentlich enge Verbindung zwischen den Webers und Mahler, ohne die geheimgehaltene intime Affäre preiszugeben.

Im Zentrum der Korrespondenz aus der Leipziger Zeit steht ab Herbst 1887 die Oper *Die drei Pintos* – 24 zum überwiegenden Teil unbekannte Briefe (Nr. 37-51, 53-58, 61, 333 und 502) beziehen sich auf dieses Werk, das, von Carl Maria von Weber als Fragment hinterlassen, in Zusammenarbeit zwischen Carl von Weber und Gustav Mahler komplettiert und in Leipzig zur Uraufführung gebracht wurde. Leider bleibt der Start des gemeinsamen Projekts nach wie vor im dunkeln, denn die erste *Pintos*-bezügliche Passage in einem Brief mit Poststempel vom 7. September 1887 (Brief 37, S. 77f.) berichtet bereits von der Privat-Aufführung des Werks am 28.(?) August 1887 im Hause des Leipziger Intendanten Max Staegemann¹, d. h. die Oper war zu

¹ Über diese Aufführung berichtete Ludwig Hartmann im *Dresdner Tageblatt*; vgl. Wiedergabe in der *Neuen Berliner Musikzeitung*, Jg. 41, Nr. 36 (8. September 1887), S. 282f. (Bericht datiert mit 28. August 1887). Hartmann setzte sich auch weiterhin sehr für das neue Werk ein; die Leipziger öffentliche Premiere besprach er in der *Sächsischen Landeszeitung*.

diesem Zeitpunkt im Particell vermutlich weitgehend, eventuell sogar schon vollständig ausgeführt. Die Vollendung der (noch nicht instrumentierten) Entwürfe vor dem 7. September hatte bereits ein 1997 von Franz Willnauer veröffentlichtes Mahler-Dokument bestätigt², die Briefe liefern also keine neuen Anhaltspunkte zur Klärung der noch immer ungewissen Entstehungs-Chronologie. Nach den Berichten Carl von Webers hatte Mahler in seinem Sommerurlaub 1887 – gemeint ist die Reise nach Iglau, Wien, Perchtoldsdorf, Salzburg, Reichenhall, Innsbruck und an den Starnberger See im Juli d. J.³ – das Webersche Fragment studiert und sich zur Vollendung des Werks bereiterklärt⁴. Angeblich benötigte er für die Ausarbeitung der von Weber bereits entworfenen Nummern nur etwa eine Woche⁵.

Aus der ersten Kompositionsphase, jener Zeit, in der Mahler die Weberschen Entwürfe im Particell komplettierte, besitzen wir nur kurze Notizen in der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 11. August 1887 (Jg. 41, Nr. 32, S. 254) und in der *Illustrierten Zeitung* vom 13. August 1887 (Leipzig, Berlin, Bd. 89, Nr. 2302, S. 163), welche die Beendigung des I. Aktes melden; in der letztgenannten Ausgabe heißt es: „Der erste Act ist schon fertig und erscheint so wohl gelungen, daß die Direction des leipziger Stadttheaters die Oper bereits zur Aufführung angenommen hat.“ Bedenkt man, daß diese Zeitungen über Leipziger Ereignisse in der Regel ohne große Verzögerung informierten, so müßte Mahler den I. Akt im Juli bzw. in den ersten August-Tagen, also noch vor seiner Rückkehr nach Leipzig, erarbeitet haben. Die Particell-Fassung der Akte II und III dürfte noch im August in Leipzig(?) entstanden sein, denn die *Signale für die Musikalische Welt* zeigen den Abschluß der Bearbeitung bereits in ihrer letzten August-Nummer (Jg. 45, Nr. 46, S. 725) an. Fraglich bleibt,

tung vom 21. Januar 1888; vgl. Wiederabdruck im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Jg. 82, Nr. 22 (22. Januar 1888), 5. Beilage, S. 451f. Weitere Abhandlungen schrieb er im Vorfeld der Dresdner Premiere 1888 (vgl. Mahlers Brief 56, S. 95) sowie 1901 und 1906 (vgl. Anm. 6).

² Vgl. Franz Willnauer, „Ein Mahler-Fund in Eutin“, in: *Neue Mahleriana. Essays in Honour of Henry-Louis de La Grange on His Seventieth Birthday*, hg. von Günther Weiß, Bern u. a. 1997, S. 367-379 (speziell S. 377f.).

³ Vgl. Henry Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, Bd. 1, New York 1973, S. 257. Laut Mahlers Mitteilung von Anfang Juni 1887 (Brief 35, S. 75) sollte der Urlaub vom 15. Juli bis ca. 6. August dauern.

⁴ Carl von Weber, „Carl Maria von Weber's unvollendet hinterlassene komische Oper »Die drei Pintos«“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 55, Nr. 6 (8. Februar 1888), S. 66.

⁵ Vgl. Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 196.

wann in diesen Wochen die Entscheidung fiel, von der ursprünglich beabsichtigten Form der Bearbeitung mit längeren gesprochenen Passagen abzurücken und statt dessen das Werk als komplette dreiaktige Oper zu vervollständigen⁶.

Lediglich die Instrumentierungsphase schlägt sich in der Familienkorrespondenz nieder: Die Briefe Nr. 38 und Nr. 39 (S. 78f.) berichten davon Ende September sowie Anfang Oktober 1887 (Brief mit Poststempel vom 4. Oktober: „Eben die Partitur vollendet.“) und werden wiederum – in knappem zeitlichem Abstand – von der *Illustrierten Zeitung* bestätigt, die am 15. Oktober (Bd. 89, Nr. 2311, S. 383) den Abschluß von Partitur und Libretto meldet. Im Dezember erwähnt Mahler zudem die zusätzliche Komposition seines wundervollen Entreakts (Brief 44, S. 82). Zu einer genaueren zeitlichen Einordnung der einzelnen Bearbeitungs-Phasen wären in der Zukunft weitere Untersuchungen wünschenswert⁷, denn andere örtliche oder überregionale Zeitungen oder bislang unberücksichtigte Dokumente könnten möglicherweise ergänzende Details beitragen – solche Studien konnte die vorliegende Briefausgabe, die einen sehr großen Zeitraum abdeckt, freilich unmöglich leisten.

Mehr Raum als die eigentliche Kompositionsarbeit am Werk nehmen in den Briefen die Berichte über die Vorbereitung und den Erfolg der Leipziger Aufführungen ein. Am 4. Oktober liegt die Partitur bereits beim Kopisten, um das Aufführungsmaterial herzustellen, der anfänglich für Dezember geplante Premierentermin (Brief 39, S. 79) ist jedoch nicht zu halten. Nach kurzen Hinweisen auf die laufenden Proben und die Inszenierung durch den Intendanten (Briefe 41–44, S. 80–82) folgt am 22. Januar, dem Tag der 2. Aufführung, ein begeisterter Bericht über die Premiere zwei Tage zuvor (Brief 45,

⁶ Vgl. Ludwig Hartmann, *Die drei Pintos. Komische Oper in drei Aufzügen. Musik von Carl Maria von Weber. Historisch, textlich und musikalisch erläutert* (Opernführer, Nr. 80), Leipzig 1901, S. 6f. sowie (etwas abweichend) ders., „Die drei Pintos. Komische Oper in drei Aufzügen von C. M. v. Weber“, in: *Die Musik*, Jg. 5, H. 17 (1. Juni-Heft 1906), S. 303–310 (speziell S. 304). Nach der letztgenannten Darstellung sollte der III. Akt, da die Musik nur für die ersten beiden Akte ausreichte, als „rezitiertes Schauspiel schliessen“.

⁷ Üblicherweise werden in den eingehenden Untersuchungen zu den *Pintos* u. a. von Herta Blaukopf (1978), Hermann Danuser (1986/89), Dennis Philipp Davies-Wilson (1991), Dieter Härtwig (1986/87, 1996–98) und Birgit Heusgen (1983) sowie der Werk-Edition von James L. Zychowicz (2000) lediglich pauschal eine Entwurfsphase im Frühjahr [sic] / Sommer 1887 und die Instrumentierungsarbeiten im Herbst unterschieden.

S. 83f.), der in dem heiter-selbstbewußten Satz gipfelt: „Jedenfalls bin ich vom heutigen Tage an ein weltberühmter Mann.“ Auch weitere Leipziger Aufführungen werden thematisiert: eine in Anwesenheit des sächsischen Königspaars Albert und Carola (Briefe 50/51, S. 89), eine, die Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha besuchte (Briefe 51 und 53, S. 90-92); darüber hinaus finden geplante bzw. bereits stattgefundene Aufführungen außerhalb Leipzigs, für die im Februar 1888 erste Aufführungsmaterialien entstehen (das in Brief 49, S. 88 angesprochene „Material für Bühnen“), Erwähnung: in Kassel (Briefe 37, 55, 57, 58), Wien (Briefe 45, 55), Dresden (Briefe 51, 53, 55-57), Hamburg und München (Briefe 53, 55, 57) sowie Braunschweig, Breslau, Bremen, Frankfurt am Main und Nürnberg (Brief 58), schließlich die von Mahler selbst einstudierte Prager Produktion (Brief 61) anlässlich des Geburtstags des österreichischen Kaisers⁸, für die der Komponist (leider verlorene) Instrumentations-Retuschen vornahm⁹ und die in dieser Form am 18. August 1888 Premiere hatte, sowie eine Einladung zur Erstaufführung in Frankfurt am Main am 6. Oktober 1901 (Brief 502).

Leider erweist sich die mangelnde Genauigkeit in Kommentierungsfragen als folgeschwer, da sie zu Datierungsfehlern führt. Die zeitliche Einordnung der Briefe Mahlers ist problematisch, da der Schreiber in den meisten Fällen auf die Angabe des Datums verzichtete. Wenn nicht Empfangs-Vermerke des Adressaten bzw. (selten erhaltene) Briefumschläge mit Poststempeln Aufschluß geben oder die verwendeten Papiere wenigstens den Entstehungszeitraum eingrenzen, ist man allein auf die Datierung anhand inhaltlicher Gesichtspunkte angewiesen. So konnte der Herausgeber die Briefe 50 und 51, welche die Anwesenheit des Königs im Leipziger Theater thematisieren, nur mit einer entweder/oder-Datierung versehen, da, wie er behauptet, die Vorstellung nicht eindeutig nachweisbar sei. Ein Blick in die *Neue Zeitschrift für Musik* hätte geholfen, die Unklarheit zu beseitigen, ist der königliche Theater-Besuch dort doch ausdrücklich genannt (Jg. 55, Nr. 9 vom 29. Februar 1888, S. 110), zwar mit falscher Datierung („22. d.[es] M.[onats]“), doch die läßt sich anhand des erhaltenen Theaterzettels, der übrigens eigens die „festliche Beleuchtung“ an diesem Abend nennt, leicht in den richtigen Termin korrigieren (21. Februar). Die beiden Briefe sind also am 21. (Nr. 50) und 22. Februar (Nr. 51) geschrieben. Problematisch ist auch die Datierung des Glückwunschbriefes zum Geburtstag der Mutter mit 1. März

⁸ Vgl. *Illustrierte Zeitung*, Leipzig und Berlin, Bd. 91, Nr. 2356 (25. August 1888), S. 197.

⁹ Vgl. Killian (wie Anm. 5), S. 197.

1888 (Brief 53, S. 91f.). Der Brief dürfte wohl vor dem Geburtstag (2. März) geschrieben sein, aber Mahler erwähnt die 10. Aufführung der *Pintos* am selben Abend. Am 1. März fand nach den im Leipziger Stadtarchiv erhaltenen Theaterzetteln keine Vorstellung der Oper statt, vielmehr dokumentieren die Zettel die 9. Aufführung am 28. Februar, die 10. am 6. März. Entstand der Brief also bereits am 28. Februar und Mahler hatte sich bei der Zahl der Aufführungen vertan? Hier bestünde Klärungsbedarf, der durch die einfache Datumsergänzung in eckigen Klammern verschleiert wird. Besonders unangenehm ist eine Ungenauigkeit, die auch Einfluß auf die Abfolge der Briefe hat: Im Brief 56 (S. 94), datiert mit April 1888, wird eine Festvorstellung genannt, die der Herausgeber wiederum nicht nachweisen konnte. Erneut hätte die Konsultation der *Neuen Zeitschrift für Musik* genügt, die für den 30. April eine *Pintos*-Vorstellung anlässlich der Einweihung des neuen deutschen Buchhändlerhauses in Leipzig bezeugt (Jg. 55, Nr. 20 vom 16. Mai 1888, S. 236); auf dem Theaterzettel ist die Aufführung eindeutig als „Fest-Vorstellung“ gekennzeichnet. Der Brief muß also nach dem 30. April, wohl Anfang Mai entstanden sein, während der in der Ausgabe folgende, mit Mitte April datierte Brief 57, der von den Erstaufführungen der *Pintos* in Hamburg (5. April 1888) und München (10. April 1888) berichtet, tatsächlich bald nach dem 10. April geschrieben sein dürfte. Und noch eine Inkonsistenz: Im Kommentar zu Brief 56 (S. 95) heißt es, Mahler habe die Dresdner Erstaufführung der *Pintos* am 10. Mai 1888 nicht besuchen können, da er am selben Tag in Leipzig den Spontinischen *Cortez* zu dirigieren hatte – letzteres bezeugt die Besprechung der Neueinstudierung in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Jg. 55, Nr. 21 vom 23. Mai 1888, S. 245f.). Der Brief mit Mahlers Bericht über seinen Besuch einer Dresdner Aufführung am vorhergehenden Tag (Brief 58, S. 96) ist nichtsdestotrotz mit 11. Mai datiert, widerspricht also der vorhergehenden Anmerkung. Mahler dürfte eine der Dresdner Folgeaufführungen gesehen haben; der Brief stammt vermutlich vom 14. oder 16. Mai¹⁰. Das sind ärgerliche – noch dazu bei den 24 genauer betrachteten Briefen gehäuft auftretende – Fehler, die durch intensivere Recherchen vermeidbar gewesen wären.

¹⁰ Laut *Tage-Buch der Königlich Sächsischen Hoftheater vom Jahre 1888*, Dresden 1889, S. 49–60 fanden in diesem Jahr Wiederholungen der Oper am 13., 15. und 22. Mai, 14. und 24. Juni, 16. August, 11. und 18. September, 14. und 27. Oktober, 27. November sowie 27. Dezember statt. Die Aufführung vom 22. Mai kann Mahler nicht besucht haben, da er am 23. Mai 1888 (Poststempel) einen Brief von München an die Eltern schickte (Brief 60, S. 97).

Auch Mahlers Äußerungen zur Autorschaft sind kommentierungsbedürftig. Um den Rezensenten kein allzu leichtes Urteil über die Komplettierung der *Pintos* zu ermöglichen, wurde um die ursprüngliche Substanz der Weberschen Entwürfe sowie die Art und den Umfang der Mahlerschen Ergänzungen ein Geheimnis gemacht (vgl. Brief 44, S. 82). Mahlers Behauptung im Premieren-Bericht (Brief 45, S. 83), zwei Lieblingsstücke des Publikums, die Introdution sowie die Ballade vom Kater Mansor, stammen von ihm, ist schlicht falsch, denn diese beiden Nummern basieren auf Kompositionen Webers (*Turnierbankett* JV 132 sowie Romanze zum *Nachtlager in Granada* JV 223), die zur Auffüllung der unvollendeten Entwürfe ausgewählt wurden. Mahlers Verdienst wird durch diese Richtigstellung nicht geschmälert, gewinnt doch gerade die letztgenannte Romanze (Nr. 4 der Oper) ihren besonderen Charme aus seiner amüsanten, meisterlichen Instrumentierung.

Ein großer Teil der Briefe widmet sich dem Verkauf und der Drucklegung der Oper. Erste Verleger-Offerten erwähnt Mahler schon im November 1887 (Brief 40, S. 79). Besonders erstaunlich ist, daß Text-Verfasser und Musik-Bearbeiter vom Leipziger Verlagshaus C. F. Kahnt Nachfolger¹¹ zu gleichen Teilen mit je 10.000 Reichsmark bedacht wurden (Briefe 42f. und 45, S. 80f. und 84). Mahler ermöglichten diese Einkünfte die Abzahlung seiner Schulden, und auch die nachfolgend immer wieder angesprochenen Tantiemen-Zahlungen der Theater (vgl. Briefe 45f., 48 und 333, S. 84f., 87 und 336¹²) waren für die finanzielle Absicherung des Musikers von wesentlicher Bedeutung. Besonders dankenswert ist in diesem Zusammenhang ein ausschließlich für die deutsche Ausgabe von Helmut Brenner beigezeichnetes Kapitel über „Gustav Mahlers Finanzen und das Bank- und Währungswesen um 1900“ (S. 551-562), das dem heutigen Leser durch entsprechende Kaufkraft- und Geldwert-Vergleiche Anhaltspunkte zur Interpretation der in den Briefen genannten Summen an die Hand gibt: Sowohl Carl von Weber als auch Mahler erhielten vom Verleger demnach eine Summe, die heute etwa 56.000 Euro gleichkäme (zur Umrechnung vgl. ebd., S. 553). Man wünschte

¹¹ Die Leitung des Verlages war im Juli 1887, ein halbes Jahr vor dem Tod des bisherigen Inhabers Christian Bernhard Klemm (3. Januar 1888), in die Hände seiner beiden Söhne übergegangen; vgl. *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 46, Nr. 4 (Januar 1888), S. 60.

¹² Die am 7. September 1893 (Brief 333, S. 336) genannten 130 Mark Tantiemen aus Dresden erhielt Mahler für die bevorstehenden Aufführungen am 2. November und 31. Dezember; vgl. *Tage-Buch der Königlich Sächsischen Hoftheater vom Jahr 1893*, Dresden 1894, S. 61 und 65 – auch dieser Umstand bleibt unkommentiert.

sich einen solchen kommentierten Währungs-Überblick auch für die Weber-Zeit, die allerdings aufgrund der damaligen territorialen Zersplitterung Deutschlands wesentlich schwerer zu fassen sein dürfte!

Interessante Anhaltspunkte liefern die Briefe zur Datierung der gedruckten Ausgaben der *Pintos*. Bereits im November 1887 arbeitete der Komponist an der Stichvorlage (Brief 43, S. 81) – vermutlich zum Klavierauszug, der ursprünglich bereits im Dezember 1887 erscheinen sollte (ebd., S. 82). Anfang Februar bedauerte Mahler, daß der Auszug noch nicht erschienen sei (Brief 47, S. 86), am 21. Februar konnte er den Eltern dann ein Exemplar zusenden (Brief 50, S. 89). Die wahrscheinlich etwa zeitgleich erschienene Partitur der Oper findet keine Erwähnung¹³. Ein Textbuch erhielten die Eltern bereits zuvor (Brief 47, S. 86) mit dem Hinweis: „Auf dieses Textbuch müßt ihr jedoch sehr achtgeben. Es ist kein gewöhnliches Textbuch, und nur in wenigen Exemplaren vorhanden und ist als Manuscript gedruckt. Wenn es in unberufene Hände kommt, so kann es uns großen materiellen Schaden bringen.“ Leider bleibt der Herausgeber einen Hinweis zu der Ausgabe schuldig: Während laut Theaterzettel bereits zur Premiere ein frei verkäufliches Libretto aus dem Verlag Kahnt vorlag, das ausschließlich den Text der Musiknummern enthielt¹⁴, ist hier das vollständige Libretto mit Dialogen gemeint, das als „Manuskript-Druck“ ohne Verlagsangabe erschien (Druck: Oscar Brandstetter, Leipzig) und dessen Vertrieb in Deutschland und Österreich-Ungarn der Bühnen-Verlag Felix Bloch Erben übernahm¹⁵. An den Verkauf dieses in der Auflage limitierten Buches war offenbar der Erwerb der Aufführungsrechte gebunden, so daß eine unbeaufsichtigte Weitergabe tatsächlich zum „Schaden“ für die Autoren hätte führen können.

Trotz der lückenhaften Kommentare und der in Details falschen Datierungen bietet die Ausgabe der Mahlerschen Familien-Briefe insgesamt eine Fülle interessanter Details, auch für die Weber-Forschung.

Frank Ziegler

¹³ Ludwig Hartmann berichtet 1901 (*Opernführer* Nr. 80, wie Anm. 6, S. 4) von seinem Privatexemplar des Druckes mit handschriftlichen Widmungen von Gustav Mahler (20. Februar) und Carl von Weber (21. Februar 1888) – eine Verwechslung von Partitur und Klavierauszug ist hier wohl auszuschließen.

¹⁴ Nachweis: u. a. *D-B*, Mus. Tw 230.

¹⁵ Nachweis: u. a. *D-B*, Mus. Tw 230/1. Zum Vertrag zwischen dem Verlag und den Autoren vgl. *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 45, Nr. 70 (Dezember 1887), S. 1111.

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Lag im vorletzten Berichts-Jahr der Schwerpunkt der neu veröffentlichten CD's und DVD's auf Webers Opernschaffen, so ist die „Ausbeute“ des vergangenen Jahres bezüglich der einzelnen Werkgruppen ausgeglichener: Oper, Konzerte und Kammermusik kamen in neuen bzw. erstmals auf CD vorgelegten Einspielungen auf den Markt. Der *Freischütz* erschien in zwei noch nie komplett publizierten historischen italienischen Produktionen. Eine davon – ein Rundfunk-Mitschnitt mit Chor und Orchester des RAI (Rom) unter **Wolfgang Sawallisch** aus dem Jahr 1973 mit stark gekürzten Dialogen – war allerdings bereits in Auszügen bekannt: Die ersten drei Nummern des II. Akts hatte das Label Gala einer anderen Gesamteinspielung als Bonus beigegeben (GL 100.729; vgl. *Weberiana* 15, S. 157). Nun kann man die vollständige Aufnahme in technisch guter Qualität erleben (Myto Records 2 MCD 061.322); für die solide, stilsichere musikalische Interpretation steht bereits der Name des Dirigenten. Neben Margaret Price, die in der Agathen-Arie im III. Akt noch mehr überzeugt als in den bereits zuvor veröffentlichten Nummern, und der phänomenalen, als Ännchen unübertroffenen Helen Donath wirken zwei weitere Ausnahme-Solisten mit: James King und Karl Ridderbusch. King gibt einen hochdramatischen Max. Er kann stimmlich aus dem Vollen schöpfen, forciert in seiner Arie Nr. 3 allerdings stark. Sein kurzzeitiger Aussetzer im Terzett Nr. 2 „O diese Sonne“ bezeugt, daß es sich bei der Aufnahme um einen Live-Mitschnitt handelt. Ridderbusch ist ein Kaspar von unbändiger Kraft, der sich stimmlich nichts schenkt. Seine Arie Nr. 5 ist ein eruptiver Ausbruch von geballtem Haß und Rachedurst. Weniger überzeugen Andrej Snarski als Kilian und der reichlich dilettantische Ottokar von Mario Ferrara; der Chor hat angesichts der teils recht rasanten Tempovorgaben (Introduktion) hin und wieder Schwierigkeiten mit der deutschen Sprach-Artikulation.

Die technische Qualität der zweiten *Freischütz*-Aufnahme mit Chor- und Sinfonieorchester des RAI (Turin) unter Leitung von **Vittorio Gui** ist weniger gut, handelt es sich doch um einen Live-Mitschnitt aus dem Jahr 1955, allerdings akzeptabel aufbereitet (Andromeda ANDRCD 5032). Verächter rauschender Mono-Aufnahmen werden an dieser Pressung wohl wenig Freude haben. Trotz der italienischen Sprache (in Dialogen und Musiknummern), die in den Vokalpartien aufgrund der Textunterlegung einige Varianten erfordert, überzeugen die gesanglichen Leistungen bis in die kleinsten Partien (Sesto Bruscantini als Kuno, Ivo Vinco als Eremit, Leonardo Monreale

als fast zu nobler Kilian). Francesco Albanese ist ein heldisch strahlender Max (manchmal mit leichtem Hang zum Schleppen), Boris Christoff ein draufgängerischer Kaspar von gewaltiger Präsenz, Orietta Moscucci ein mutwilliges Ännchen. Sena Jurinac, deren Stimme man eher mit dem Octavian im *Rosenkavalier* verbindet, weiß auch in der Partie der Agathe zu berühren; ein bestens aufgelegter Chor komplettiert den guten Eindruck. Guis Tempovorstellungen hingegen überzeugen nicht durchweg; bewegte Passagen geraten ihm leicht zu schnell, getragene zu langsam. Die beiden neu vorliegenden Gesamtaufnahmen haben wohl nur für besonders hartnäckige *Freischütz*-Fans und für Spezialisten, die sich mit Interpretations-Geschichte und historischen Gesangs-Dokumenten beschäftigen, eine Bedeutung. Wer sich nicht Meterware, sondern eine einzige Aufnahme der Oper ins heimische Wohnzimmer holen möchte, wird wohl nach wie vor eher die Produktionen von Vater Erich oder Sohn Carlos Kleiber bevorzugen.

Zum Abschluß des Vokal-Teils sei auf zwei Pressungen aus der „Weber-Nachbarschaft“ hingewiesen. Die von Weber geschätzte Oper *Die Schweizer Familie* von Joseph Weigl, die durch das besondere Engagement unseres Mitglieds, des Musikwissenschaftlers Till Gerrit Waidelich, sowie des Dirigenten Uri Rom 2004 zu neuem Leben erweckt werden konnte (vgl. *Weberiana* 15, S. 132-136), liegt nun auch als Gesamteinspielung auf CD vor (Guild GMCD 7298/9) – eine ansprechende, sehr musikantische Aufnahme, die dem Werk gerecht wird und das Wiederbelebungs-Projekt, das mit begrenzten Mitteln auskommen mußte, für alle die festhält, die nicht die Aufführungen in Wien, Zürich und Berlin miterleben konnten. Von einigem Interesse ist zudem die Sammlung *Songs by Schubert's Friends and Contemporaries*, die als Zusatz zur *Hyperion Schubert Edition* veröffentlicht wurde (hyperion CDJ33051/3). International bekannte Solisten stellen darin Lieder von 40 Komponisten vor, die zu Schuberts (also auch zu Webers) Lebzeiten gewirkt haben. Speziell hingewiesen sei auf eine Parallelvertonung des auch von Weber in Musik gesetzten Gedichts „Ich denke dein“ von Friedrich von Matthisson durch Antonio Salieri, zudem auf zwei Lieder von Giacomo Meyerbeer („Du schönes Fischermädchen“) und von Webers Dresdner Kollegen Franz Anton Schubert (*Die Lebensgefährten*, Text von Liedertafel-Mitglied G. A. E. von Nostitz). Auch Weber selbst kommt mit seinem Lied ***Gebet während der Schlacht*** aus dem Zyklus *Leyer und Schwert* (JV 174, op. 41/1) zu Wort. **Gerald Finley** macht dabei seinem Ruf als hervorragender Lied-Interpret alle Ehre und Graham Johnson beeindruckt mit der scheinbar mühelosen Bewältigung des virtuosen Klavierparts (Aufnahmen

2001/2004). Leider sind sowohl die Opernaufnahme (2 CD's) als auch die Lieder-Sammlung (3 CD's) im Hochpreissegment angesiedelt, so daß der Liebhaber doch einmal mehr in die Geldbörse schaut, ob er sich den Genuß gönnen will.

Webers beliebte **Klarinetten-Konzerte** legte die Moskauer Firma Vista Vera bereits 2004 als Vol. 1 ihrer neu gestarteten Reihe *Virtuosy of clarinet* vor (VVCD-00062) – dies sei nur als Nachtrag zur Übersicht des letzten Heftes ergänzt. Interpret ist der inzwischen verstorbene russische Klarinettist **Vladimir Sokolov** (1936-1999), der die Werke 1978 mit einem Kammerorchester unter der Leitung von Lev Markiz aufnahm. Angesichts der Aufnahmen von Sabine Meyer, Charles Neidich, Paul Meyer und vielen anderen herausragenden Solisten ist man allerdings inzwischen zu verwöhnt, um die hier ausgegrabenen, weder klanglich noch stilistisch wirklich befriedigenden Mitschnitte goutieren zu können.

Ganz anders steht der Fall bei der Neuaufnahme des *Concertino* für Klarinette mit **Sharon Kam** (Berlin Classics 0017792BC). Die junge Interpretin hatte sich bereits mit ihrer Leipziger Aufnahme der beiden Weberschen Konzerte von 1996 als Ausnahmekünstlerin präsentiert; mit dem kleineren, älteren Schwesterwerk wird sie diesem Ruf erneut gerecht und findet im MDR Sinfonieorchester unter Gregor Bühl ein kompetentes, harmonisierendes Begleit-Ensemble. Makellos ist die Technik der Solistin, endlos ihr Atem, so daß sie ebenso Kantilenen erblühen lassen kann, wie sie mit perlenden Läufen ohne Registerbrüche fasziniert. Ihr stilistisches Gespür, geschult durch einen analytischen Werk-Zugang, ihre klangfarblichen Finessen und ihre Spielfreude reißen zur Begeisterung hin; dieser musikalischen Charme-Offensive muß wohl jeder erliegen! Auf der CD erklingen neben Werken von Spohr und Rossini zudem die Konzertstücke für Klarinette und Bassethorn, die Felix Mendelssohn Bartholdy für Heinrich und Carl Baermann schrieb (hier mit Orchester-Begleitung) – in der Interpretation von Sharon Kam und Johannes Peitz ein mitreißender Strudel aus Musizierlust und künstlerischem Gleichklang zweier hervorragender Solisten.

Bestens vertreten ist unter den Neuproduktionen die Kammermusik, so u. a. auf einer CD des **Gaudier Ensembles** (hyperion CDA67464). Bei Webers **Klarinetten-Quintett** (JV 182) bleiben hinsichtlich der stilistischen Gestaltung keine Wünsche offen – Tempo, Agogik und charakterliche Anlage der Sätze sind absolut überzeugend. Bestechend die Homogenität der Streicher Marieke Blankestijn und Lesley Hatfield (Violinen), Iris Juda (Viola) sowie

Christoph Marks (Cello), die der Klarinette den Vortritt als Solistin lassen, ihr eine perfekte musikalische Grundierung bieten, aber auch wissen, wann sie in solistischen oder kontrapunktischen Führungen Eigengewicht zu behaupten haben. Der Ton der Klarinette (Richard Hosford) ist in den höheren Lagen nicht immer schön, der Solist überzeugt jedoch mit immer neuen kleinen Varianten in den Wiederholungsteilen und seinem fast lautlosen *pianissimo*. Ganz aus einem Guß ist die Interpretation des **Trios** (JV 259). Susan Tomes versteht es, den Flügel so weit zurückzunehmen, daß die klanglichen Proportionen zwischen Flöte, Cello und Klavier dem Instrumentarium der Weberzeit entsprechen; lediglich im *Scherzo* hätte man sich die Flöte (Jaime Martin) etwas zupackender vorstellen können. Die Rücknahme des Klaviers bedeutet keinesfalls einen Verlust an Brillanz oder Spontaneität; die Lebendigkeit des Musizierens, das kammermusikalische Geben und Nehmen der Musiker bleibt immer gewahrt. Gespür für Klang und Proportion zeichnen auch das seltener zu hörende **Klavier-Quartett** (JV 76) aus. Zwar huscht der I. Satz ein wenig eilig vorüber, überzeugend wird hingegen das eigenartig zerrissene Wesen des langsamen Satzes umgesetzt. Das *Finale* schließt mit Schalkhaftigkeit und Übermut.

Wesentlich weniger überzeugend gelang dagegen die kammermusikalische Auseinandersetzung mit Weber vier belgischen Musikern: Marc Grauwels (Flöte), Ronald Van Spaendonck (Klarinette), Luc Tooten (Cello) und dem Pianisten Stéphane De May (Kaldisc KA2007). Ihre Interpretationen des **Trios** (JV 259) sowie des **Grand Duo concertant** (JV 204) leiden besonders unter dem unschönen, glanzlosen Klang der Blasinstrumente, aber ebenso an dem unsensiblen Nebeneinander der Solisten, die hier meist für sich spielen und selten zu einer gemeinsamen Sprache finden. Beliebige Tempowechsel bei Übergängen und stilistisch völlig unmotivierte agogische Willkür tragen kaum dazu bei, den Eindruck zu verbessern. So nimmt eine Kadenz der Flöte im III. Satz des Trios (Generalpause T. 41) durchaus ein, doch die Takte 49 bis 53 ebenfalls wie eine Kadenz, ohne jede Tempobindung zu spielen, widerspricht eklatant den Vorgaben Webers. Weniger gravierend sind die Einwände bei den Nummern 2 und 6 (JV 100 und 104) aus den *Sonates progressives* (hier mit Flöte statt Violine), die hatte Weber allerdings auch für fortgeschrittene Amateure komponiert, nicht für Profi-Musiker. Zwei zusätzliche Werke werden unter die Webersche Kammermusik gemogelt: Zum einen die **Variationen für Violoncello** und Orchester (hier Klavier; JV 94), eine Gefälligkeits-Komposition Webers. Hier kann der Solist eher als im Trio für sich einnehmen, ohne allerdings ganz „über dem Stück zu stehen“. Ein

regelrechtes „Kuckucksei“ ist daneben Joseph Küffners Quintett für Klarinette und Streichquartett op. 32; in dieser Zusammenstellung einmal mehr fälschlich als Komposition Webers (*Introduktion, Thema und Variationen* für Klarinette, hier mit Klavier) ausgegeben. Selbst diese musikalisch anspruchslöse, doch hübsche Unterhaltungsmusik kann in der Darbietung nicht überzeugen.

Absolut beglückend – wie bereits die Einspielung mit dem Gaudier Ensemble – ist die Aufnahme von Webers **Trio** (JV 259) mit dem **Trio Wiek** (Ars Musici AM 1394-2). Hier haben sich drei junge Musiker zusammengefunden, die nicht nur ihr Instrument meisterlich beherrschen, sondern auch in ganz außerordentlicher Weise musikalisch miteinander harmonieren. Keine kleinste Irritation trübt das klangschöne, stilvolle und musikantisch unbeschwerte Zusammenspiel von Christina Fassbender (Flöte), Justus Grimm (Cello) und Florian Wiek (Klavier). Vielleicht könnte man einwenden, daß der I. Satz etwas rasch angegangen wird, doch das wäre hinsichtlich der mitreißenden Musizierlust doch zu beckmesserisch. Zwei weitere wundervolle Trios in gleicher Besetzung – von Louise Farrenc op. 45 und von Felix Mendelssohn Bartholdy op. 49 (in der Version mit Flöte statt Violine) – ergänzen die empfehlenswerte CD.

Frank Ziegler

Bericht über das Mitgliedertreffen in Eutin
vom 21. bis 23. Oktober 2005

Im Jahr 2005 fand das Mitgliedertreffen unserer Gesellschaft aus Anlaß der 10. Eutiner *Weber-Tage* in der Geburtsstadt des Komponisten statt. Den Auftakt bildete am Freitagabend das Eröffnungskonzert der Eutiner *Weber-Tage* in der Residenz Wilhelmshöhe. Nach Begrüßungen durch den Bürgermeister Herrn Schulz und Frau Dr. Capelle spielte das Bläserseptett *Divertimento Hamburg* eine interessante Zusammenstellung an Harmoniemusiken, u. a. den *Marsch C-Dur* für die Royal Society aus Webers Londoner Tagen 1826 (JV 307) und die *Instrumentierung von 4 Liedern* für den Herzog von Gotha (JV 150-153).

Am Samstagvormittag gestaltete der aufgeweckte Stadtführer Herr Walter Grammerstorf, dessen allgemein belustigenden Ausspruch sich die Autorin als Motto für ihren Bericht auslieh, für die Mitglieder einen sehr informativen und mit amüsanten Details und Anekdoten angereicherten Spaziergang zu den Sehenswürdigkeiten des Ortes; trotz des naßkalten und windigen Wetters ein lohnenswertes und unterhaltsames Vergnügen. Ausgehend vom Schloß ging es ein Stück am See entlang zur Seepromenade, von welcher

man einen schönen Blick auf die Stadtsilhouette mit dem Wasserturm hatte, danach die Wasserstraße, dem früher einzigen Zugang zum See, hinauf weiter zur St.-Michaelis-Kirche, einer um 1200 erbauten spätromanischen Basilika mit gotischen Umbauten, dem ersten Ziegelbau in Eutin überhaupt, und zum Schloßplatz mit seinem klassizistischen Ensemble von Kreisbibliothek (ehemalige Remise), Ostholsteinmuseum (ehemaliger Marstall) und Landesbibliothek Eutin (ehemaliges Kavaliershaus). Durch einen schmalen Durchgang (Twiete genannt) führte der Rundgang zum Marktplatz, auf dem sich das älteste Haus, ehemals Hofapotheke Weschen, sowie Rathaus und Herzogliches Witwenpalais, beide von Hofbaumeister Peter Richter Ende des 18. Jahrhunderts erbaut, befinden. Hier erfuhr man nicht nur, daß das Rathaus, zuerst als Fachwerkhaus entstanden, vom Baumeister selbst im Nachhinein mit klassizistischer Fassade verputzt und somit Vorbild für viele weitere Häuser Eutins wurde, sondern auch Wissenswertes zur Bauweise der Häuser in der Stadt mit den teilweise noch sichtbaren Feldsteinfundamenten. Ihren gebührenden Abschluß fand die Stadtführung der Weber-Enthusiasten mit dem Geburtshaus Carl Maria von Webers, einem zweigeschossigen Fachwerkhaus mit einer 1853 angebrachten Gedenk-Tafel von Hofbaumeister Johann Friedrich Limpricht, in dem heute ein Café untergebracht ist, und der Besichtigung des von Paul Peterich entworfenen und 1890 eingeweihten Weber-Denkmals im Weber-Hain.

Der Samstagnachmittag war einer Reihe von Vorträgen vorbehalten, deren erster zum Thema „Franz Anton von Weber in Eutin 1779-1787“ von Herrn Frank Ziegler in der Landesbibliothek zu hören war. Eine anläßlich der Vorträge zusammengestellte Ausstellung mit Ausstellungsstücken überwiegend aus dem Besitz der Landesbibliothek konnte vor Ort besichtigt werden, u. a. das Kirchen-Buch der Schloß-Gemeinde in Eutin 1738-1787 mit Taufeintrag Carl Maria von Webers auf S. 61, ein Stammbuchblatt vom Besuch Webers in Eutin mit den Worten „Beharrlichkeit führt zum Ziel“, datiert Eutin d. 13. Sept. 1820, sowie die Handschrift des Liedes *Die Kerze* auf einen Text von Matthison von 1802 (JV 27), ursprünglich erstes Stück einer Sammlung von 32 Gesängen, und das Partiturautograph der Kantate *Kampf und Sieg* (JV 190), ehemals Geschenk vom Enkel des Komponisten Carl von Weber an die Stadt Eutin anläßlich der Errichtung des Weber-Denkmals. Vor seinem Vortrag stellte Herr Ziegler ein in der Landesbibliothek befindliches Porträt-Gemälde vor, welches Carl Maria von Weber darstellen soll und ebenfalls ausgestellt war. Seiner Meinung nach weise dieses undatierte

und unsignierte Bildnis trotz zeittypischer Kleidung zu starke Abweichungen von der physiognomischen Charakteristik in den gesicherten Porträts auf, wodurch er eher zu der Ansicht neige, daß es sich wohl nicht um ein Porträt Webers handeln könne. Der erste Teil seiner folgenden Ausführungen zu Franz Anton von Weber, dem Vater des Komponisten, konzentrierte sich allgemein auf dessen Wirken als Hofkapellmeister sowie Stadtmusikus in Eutin und versuchte, die in der Literatur geläufige abwertende Charakterzeichnung ein wenig zu korrigieren bzw. zu objektivieren. Im zweiten Teil ging Herr Ziegler näher auf Vater Weber als Theaterkapellmeister und seine Arbeit mit den verschiedenen Schauspielergesellschaften ein.

Im Ostholstein-Museum schloß sich ein Vortrag von Dagmar Beck zu „Weber in Eutin, Oldenburg und Plön 1820“ an. Auch hier konnte man in den Ausstellungsvitrinen des Museums „Weberiana“ besichtigen, z. B. einen Programmzettel zu Webers großem „Vocal- und InstrumentalConcert“ am 22. Februar 1811 in Gießen. Außerdem ließ sich anhand von ausgestellttem Fotomaterial der ehemalige Anblick der Weber-Büste im Tuffstein-Tempel im Schloßgarten rekonstruieren, die durch Vandalismus zerstört wurde und deren Reste im Schloß aufbewahrt werden. Im Zentrum des Vortrags von Frau Beck standen Webers Aufenthalte in Eutin, Plön und Oldenburg auf der Reise nach Kopenhagen 1820. In Eutin weilte Weber nach seiner Geburt nur zweimal: 1802 zu einem Kurzbesuch mit dem Vater und nochmals 1820 vier Tage vom 11. bis 14. September, um ein Konzert zu geben (13.09.), das vermutlich im Rathaus stattfand. Weber hatte bei seinem Aufenthalt viele Kontakte zu namhaften Eutiner Persönlichkeiten, u. a. zu Johann Heinrich Tischbein. Die Weiterreise führte ihn nach Plön, wo er am 15. September konzertierte, und nach Luisenlund, wo Weber seinem Tauf-Paten Landgraf Karl von Hessen-Kassel seine Aufwartung machte, der den Komponisten mit einem Empfehlungsschreiben für Kopenhagen ausstattete. Der Aufenthalt in Oldenburg vom 23. bis 31. August 1820 lag noch vor diesen Ereignissen. Weber gab dort ein Hofkonzert vor Herzog Peter Friedrich Ludwig sowie ein öffentliches Konzert.

Den dritten und letzten Vortrag dieses Nachmittags, ebenfalls im Museum, hielt Herr Prof. Dr. Heinrich W. Schwab über „Webers Aufenthalt in Kopenhagen 1820“. In Kopenhagen landete Weber am 23. September, wo er am 27. dem König und der Königin Sophie Friederike vorgestellt wurde, von deren Persönlichkeit der Komponist sehr angetan war. Am 8. Oktober gab er sein letztes Konzert im Hoftheater, bei dem er laut Tagebuch enthusiastischen Beifall bekam. Auch hier hatte Weber wiederum einflußreiche Bekannte, wie

z. B. den Historiker und Dichter Friedrich Münter und den Architekten Gustav Friedrich Hetsch. Neben den zwei offiziellen Konzerten in der Stadt gab er zahlreiche Soireen in privaten Häusern. Außerdem besuchte Weber am 6. Oktober das Singspiel *Der Schlaftrunk* von Weyse, dem Organisten an der Kopenhagener Frauenkirche. Aufgelockert wurden Herrn Schwabs Ausführungen durch zahlreiche Abbildungen per Overhead-Projektor und einen Ausschnitt einer Tonaufnahme aus besagtem Singspiel von Weyse.

Nach einer Kaffeepause fand im ehemaligen Herzoglichen Palais (Witwenpalais) die Mitgliederversammlung der Gesellschaft statt. Zu dieser konnten drei Familienmitglieder (Urururenkel) begrüßt werden: Christian M. M. Freiherr von Weber, seine Schwester, Frau Marina Grützmacher, geb. Freiin von Weber, und Frau Dr. Brigitte von Witzleben aus Finnland. (An den Veranstaltungen des Mitgliedertreffens nahm erstmalig auch deren Schwester Margaretha von Witzleben teil). Danach trafen sich die Mitglieder zum gemütlichen Beisammensein im oberen Stockwerk des Witwenpalais’.

Der Sonntagvormittag begann mit einer Führung durch das Eutiner Schloß, im Mittelalter als Niederlassung der Bischöfe Lübecks gegründet, ab dem 16. Jahrhundert Residenz der Herzöge von Oldenburg, durch dessen Vielzahl an repräsentativen Innenräumen uns Frau Anderson vom Kulturamt (aufgrund des engen Terminplanes leider viel zu schnell!) führte. Die einstige spätmittelalterliche Borganlage, 1689 durch eine große Feuersbrunst vernichtet, ließen Fürstbischof August Friedrich und dessen Nachfolger Christian August durch den schwedischen Baumeister Rudolf Matthias Dallin als Barockbau einschließlich Garten neu errichten. Im Laufe der Zeit erlebte der Komplex zahlreiche Veränderungen, zu denen auch die Umgestaltung des nach französischem Vorbild angelegten Gartens in einen englischen Landschaftspark zählt. Das in den vergangenen Jahrzehnten grundlegend instandgesetzte Gebäude besticht durch eine Reihe von sehenswerten Sälen und Salons mit prächtiger Ausstattung und die zweigeschossige Kapelle mit Empore, 1693/94 geweiht, in der Carl Maria von Weber einst getauft wurde (leider ist das Taufbecken nicht erhalten), mit einer durch die zwölf Apostelfiguren bekrönten Fürstenloge über dem Altar.

In eben dieser Kapelle fand anschließend die Pressekonferenz zur Präsentation der Notenausgabe „Geburtsstandschen für Weber“ statt. Hierbei handelte es sich um die Vorstellung des Vorabdrucks der 2002 uraufgeführten Geburtsstandschen für Weber von sechs Eutiner Komponisten: Zeki Evyapan, Thomas Goralczyk, Martin Karl-Wagner, Birger Petersen-

Mikkelsen, Jan-Peter Pflug und Dennis C. Smith (einschließlich einer Zugabe von Ortrud Guntermann) vor der lokalen Presse, in Anwesenheit des Bürgermeisters der Stadt, der Kulturstadtleiterin und der Komponisten Martin Karl-Wagner, Zeki Evyapan und Ortrud Guntermann. Der Druck der hauptsächlich kammermusikalisch besetzten Kompositionen wird von der Weber-Gesellschaft gefördert. Diese Veranstaltung, bei welcher Frau Dr. Ute Schwab in ihrer Eröffnungsrede das Projekt kurz vorstellte und der Komponist Martin Karl-Wagner über dessen Entwicklung bis heute berichtete, bildete den Abschluß des 15. Mitgliedertreffens der Gesellschaft, das gewiß allen Teilnehmern durch sein abwechslungsreiches Programm in schöner Erinnerung bleiben wird.

Solveig Schreiter

Weber-Erwerbungen

Auch die großen Bibliotheken haben in den letzten Jahren zu spüren bekommen, daß die Finanz-Quellen für die Kultur lange nicht mehr so reich sprudeln wie früher. So heißt es im Herbst, wenn das Jahresbudget wieder einmal früher erschöpft ist als vermutet, oftmals: Erwerbungsstop! Doch die Berliner Staatsbibliothek mußte in diesem Jahr den Gürtel besonders eng schnallen – schon im Frühjahr ging hinsichtlich Neuerwerbungen (fast) nichts mehr. Besonders bezüglich der Antiquaria-Erwerbung sind solche Finanzausfälle schmerzlich, bekommt man doch selten eine zweite Chance, das einmal Verpaßte später nachzukaufen. Im Falle von Originalhandschriften kann unsere Gesellschaft im großem Geschäft leider nicht mithalten – schon bei dem im vergangenen Jahr für Berlin erworbenen Weber-Brief, den die Gesellschaft komplett zwischenfinanzierte und dann der Staatsbibliothek zu einem geringeren Preis weiterverkaufte (vgl. *Weberiana* 15, S. 104-114 und 178f.), waren wir auf private Sponsoren angewiesen; das in diesem Jahr zum Kauf stehende Autograph einer Weber-Sinfonie überstieg unsere finanziellen Möglichkeiten bei weitem. Anders ist es bei gedruckten Musikalien – hier konnte, auch Dank des über Spenden leidlich gefüllten Quellen-Pools, die Gesellschaft der Bibliothek tatkräftig unter die Arme greifen. In Abstimmung mit der Musikabteilung hat vorübergehend die Gesellschaft den Ankauf der von Antiquaren angebotenen Weber-Drucke, die in der Berliner Sammlung fehlen, übernommen. Wenn die Bibliothek wieder finanziell zu Kräften gekommen ist, wird über den Verbleib der derzeit in der Geschäfts-

stelle lagernden (und damit zumindest für die Gesamtausgabe zugänglichen) Musikalien zu verhandeln sein.

Die Weber-Bestände der Berliner Staatsbibliothek sind die umfangreichsten weltweit, trotzdem gibt es große Lücken: Während die Sammlung bezüglich Ausgaben aus den deutschen Ländern und Österreich sowohl in Qualität als auch Quantität unschlagbar ist, sind französische Drucke nur in Auswahl vorhanden, besonders rar sind englische Ausgaben. In Vorbereitung des Weber-Werkverzeichnisses, aber auch hinsichtlich der Studien zur Publikationsgeschichte innerhalb der WeGA arbeitet die Bibliothek in Abstimmung mit der Berliner Gesamtausgaben-Arbeitsstelle seit Jahren kontinuierlich an der diesbezüglichen Komplettierung des Bestandes.

Die Gesellschaft hat sich nun vorübergehend als „Vermittler“ eingeschaltet und konnte in den zurückliegenden Monaten bereits 28 Weber-Drucke erwerben, darunter je 10 französische und englische. Besonders interessante Stücke sind der Stimmensatz der *Oberon-Ouvertüre* (Paris: Schlesinger) von 1827 sowie etliche Klaviermusik-Publikationen, darunter allein sieben in Berlin bislang fehlende Ausgaben der *Aufforderung zum Tanze* (London: Cramer, Addison & Beale, 1832; Paris: Société pour la Publication de Musique Classique et Moderne, ca. 1835; Paris: Schlesinger, 1841/42; Paris: Blanchet, ca. 1845; Boston: Ditson, ca. 1849; London: Cock, Addison & Co., 1868; sowie die Originalausgabe der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Carl Klage, Berlin: Schlesinger, 1824). Zu den noch zu Webers Lebzeiten erschienenen Stücken gehören u. a. die 3. Klaviersonate sowie die Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister* im vierhändigen Arrangement (beide Wien: Sauer & Leidesdorf, 1823), die *Polacca brillante* (London: Chappell, 1824) und die für Klavier zu vier Händen eingerichtete *Freischütz-Ouvertüre* (London: Royal Harmonic Institution, ca. 1824).

Die 10. Weber-Tage 2005 in Eutin

Die Eröffnung der 10. Eutiner *Weber-Tage* am 21. Oktober 2005 mit einem Konzert des *Divertimento Hamburg* in der Residenz Wilhelmshöhe war zugleich der Beginn der Mitgliederversammlung unserer Gesellschaft (vgl. S. 144-148). Am Nachmittag des folgenden Tages hatten dann sowohl die Eutiner Landesbibliothek als auch das Ostholsteinmuseum ihre Tore für Vorträge zu Eutins berühmtestem Komponisten geöffnet; eingeladen hatte dazu die Webergesellschaft, und das Interesse der Eutiner Bevölkerung war groß, wie auch die vielfältigen Gespräche im Anschluß an die Referate

bewiesen. Solche Vorträge sind eine anregende Ergänzung zum musikalischen Programm der *Weber-Tage* – diese Tradition sollte unbedingt weitergeführt werden. Zum Abschluß des ersten Wochenendes waren die Mitglieder unserer Gesellschaft, die Eutiner Bürger und die örtliche Presse ins Schloß geladen – d. h. in die Schloßkapelle, in der Weber seinerzeit getauft wurde, – zu einer vorgezogenen Präsentation eines Notenbandes der sieben Eutiner Komponisten, die sich vor drei Jahren ihre musikalischen Gedanken zum Geburtstag Webers gemacht hatten. Es ist wohl nichts schwieriger, als sieben Künstler unter einen Hut oder besser gesagt sieben PC-gestützte Kompositionen auf ein Buch-Format zu bringen, wobei Änderungen und andere Probleme die endgültige Veröffentlichung immer wieder ein wenig hinausschieben. Der leidgeprüfte Herausgeber Martin Karl-Wagner hat nun aber für Sommer 2006 das Erscheinen versprochen.

Schade, daß die Mitglieder der Gesellschaft die übrigen Veranstaltungen der 10. *Weber-Tage* nicht auch erleben konnten. Vielgestaltig waren sie: Zuerst gab es am 26. Oktober, mitten in der Woche und mitten am Tage, den „Freischütz für Menschen ab 6 Jahren“. Die Kreisbibliothek hatte ein sehr jung zusammengesetztes Ensemble – die Taschenoper Lübeck – eingeladen, sich den *Freischütz* erzählen zu lassen. Agathe selbst war die Erzählerin, der Pianist ersetzte ein ganzes Orchester, Max, Kaspar und der Fürst waren mitgekommen, spielten zwischendurch auch Wald oder den Jungferchor, alles andere bestritten die erschienenen Kinder: den Jägerchor, das Gefolge des Fürsten, die Brautjungfern, ja sogar Tannen oder Fledermäuse. Das gesamte Publikum wurde mit einbezogen. Den Kindern in verschiedenen Altersgruppen dürfte diese meist erste Begegnung mit einer Oper oder wenigstens dem *Freischütz* wohl lebenslang in Erinnerung bleiben. Man wünscht sich noch weitere derartige „Taschenopern“, auch aus dem Weber-Repertoire.

Am 1. November gestalteten Martin Karl-Wagner (Flöte und Moderation), Frank Goralczyk (Violine), Uwe Petersen (Bass) und Birger Petersen (Tafelklavier) einen Abend unter dem Motto: „Musizieren könnte so schön sein oder Beschwerdebriefe und Musik“. Den Erläuterungen sehr interessanter Briefpassagen folgte im Ostholstein-Museum jeweils entsprechende Musik von Weber, Mozart, Schubert u. a.

Am 12. November fand eine Premiere im ehemaligen Herzoglichen Palais statt, zu der der wieder genesene Hausherr und Moderator Dietrich Fey gemeinsam mit dem Sänger Johannes Schedel und dem Pianisten Hilko Dumno eingeladen hatte: „Der Lindenbaum – eine Reise zu sich selbst“. Dieses erste Konzert als Gemeinschaftsprojekt mit der Stadt Marktoberdorf

(zum Kulturaustausch Eutin – Marktoberdorf vgl. *Weberiana* 15, S. 180) bot eine interessante Auseinandersetzung mit Werken von Weber, Schubert, Offenbach, Chopin und den Texten von Müller und Heine. Diese subtile Zusammenstellung hat sich gleich für eine Wiederholung bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommerns in diesem Jahr empfohlen.

Damit waren die Jubiläums-*Weber-Tage* allerdings noch nicht vorbei: Die Kreismusikschule hatte für den 16. November in der Residenz Wilhelmshöhe ebenfalls ein Konzert zusammengestellt: „Weber und die Gitarre“. Dankbar muß man den Lehrern dieser 30-jährigen Institution sein, daß sie diese Arbeit auf sich genommen haben. Für Weber war die Gitarre eines seiner Lieblingsinstrumente und in seiner Zeit – etwa seit 1788, als die ersten Nachbauten italienischer Instrumente am Weimarer Hof auftauchten, – auch sehr populär. Die wichtigste Gitarren-Komposition Webers ist zweifelsohne das *Divertimento* für Gitarre und Pianoforte op. 38; die Weiterentwicklung vom Klavier der Weber-Zeit zum heutigen Konzertflügel schafft für die Interpretation allerdings enorme Schwierigkeiten, ist doch die Gitarre klanglich heute dem Flügel weit unterlegen. Noch eine weitere Rarität aus dem Dresdner Hoftheater-Archiv ergänzte das Programm: Webers Schauspielmusik zum Lustspiel *Donna Diana* von Moreto. Danach begeisterte Anton Diabellis *Freischütz*-Arrangement für Terz- und Primgitarre, da eine der Schülerinnen hier ihr Können zusammen mit ihrem Lehrer beweisen konnte. Auch die *Variationen über ein Thema aus dem Freischütz* op. 37 von Gottfried Weber, bearbeitet für Flöte und Gitarre von Zeki Evyapan, gehörten als Beispiel für häusliches Musizieren zu den Favoritstücken des Abends. Der letzte Teil dieses Konzertes hätte auch „Das verlorene grüne Heft“ benannt werden können. Zehn Lieder Webers, die sich z. T. in der von F. W. Jähns als „grünes Heft“ bezeichneten autographen, heute bis auf das in Eutin befindliche 1. Blatt verschollenen Liedersammlung befunden hatten, wurden neben einer italienischen Canzonette und Liedern aus op. 54 sehr unterhaltsam vorgetragen. Ein bezüglich Auswahl und Darbietung gelungenes Programm.

Eine Uraufführung beschloß am 20. November die *Weber-Tage* 2005: die nunmehr vollendete Komposition „Fort! Du mußt hinaus. Fort ins Weite“ von Jan-Peter Pflug in der Textbearbeitung von Thorsten Blume (nach Auszügen aus Webers Romanfragment *Tonkünstlers Leben*), veranstaltet vom Kulturbund Eutin, der Eutin GmbH und der Kreisbibliothek Eutin. Teile dieser Komposition, die auch in dem oben erwähnten Sammelband der Eutiner Komponisten enthalten ist, waren schon vor drei Jahren erklingen (vgl. *Weberiana* 13, S. 168). Doch ist das gesamte Werk in der sehr guten

Ausführung durch die Musiker und die Lichtmaschinerie nun wieder ganz neu zu erleben und verdiente eine häufigere Wiederholung, vielleicht auch in Marktoberdorf, Dresden oder Stuttgart, um nur an einige Weber-Orte zu denken. Die Aufführung in Eutin hätte sowohl einen größeren Raum als auch mehr Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit verdient.

Ein reiches Spektrum an Ideen prägte auch diese *Weber-Tage* – Dank geht an alle, die sich immer wieder der reizvollen Thematik Weber und Eutin widmen.

Ute Schwab

Vorschau auf die 11. Eutiner *Weber-Tage* im Jahr 2006

Die Eutiner Konzertgeber werden auch in diesem Jahr wieder interessante Konzerte zu den *Weber-Tagen* im Oktober und November anbieten. Zudem gibt es eine Neuheit: www.eutiner-weber-tage.de, über diese Internet-Adresse können sich auswärtige Besucher, die weder einen Flyer noch die Vorankündigungen in den *Weberiana* zur Hand haben, nun auch kurzfristig über die genauen Programme der *Weber-Tage* unterrichten.

Am 29. Oktober – bei hoffentlich noch schönem Herbstwetter – wird Martin Karl-Wagner die Festtage im Jagdschloßchen am Ukleisee mit einem Liederabend eröffnen. Am 5. November beschäftigt sich die Kreismusikschule in der Residenz Wilhelmshöhe mit „Weber und Mozart“. Erfreulich ist, daß sich nun auch die Eutiner Festspiele mit einem Opern-Arien-Abend in der Residenz Wilhelmshöhe an den *Weber-Tagen* beteiligen (10. November). Am 17. November wird wiederum in der Residenz, die diesmal als selbständiger Konzertgeber in Erscheinung tritt, über „Verborgene Hertzensgedanken und Seelen Bilder“ nachgedacht und im Palais wird sich Herr Dr. Fey am 25. November musikalische Gedanken zu Genovefa von Weber machen, gleichsam als Reminiszenz an den Besuch in Marktoberdorf.

Neben diesen Planungen gibt es auch schon langfristige Überlegungen zur Gestaltung des 750jährigen Stadtjubiläums 2007. Weber wird dabei natürlich eine wichtige Rolle spielen, neben vielen anderen geplanten Aktivitäten, die allerdings noch sehr unter dem Mangel an Finanzen leiden: Konzertaufführungen, Ausstellungen, Vorträge, Umzüge, Volksfeste. Die *Weber-Tage* werden – wie in jedem Jahr um den Geburtstag des Komponisten herum – ihre Beiträge einbringen und eventuell kann, wenn ein Konzertbeitrag der Festspiele mit Baermann-Kammermusik zustande kommt, von der Weber-Gesellschaft auch ein Vortrag beige-steuert werden. Auch ein Band des *Jahr-*

buchs für Heimatkunde wird sich mit dem Jubiläum befassen und die Konzertaktivitäten zu Weber seit 1986 auflisten. Die Zusammenarbeit der einzelnen Institutionen, die sich mit Webers Musik beschäftigen, wird immer zuverlässiger. Also freuen wir uns auf 2006 und 2007.

Ute Schwab

Die Weber-Musiktage in Carlsruhe (Pokój)

Während die Eutiner *Weber-Tage* in den *Weberiana* immer wieder präsent sind, haben wir die seit 2004 stattfindenden *Musiktage* im schlesischen Carlsruhe noch nicht gewürdigt. Die musikhistorische Bedeutung der ehemaligen kleinen Residenz, vor allem aber die Bedeutung für Webers Biographie sind im Heft 13 der *Weberiana* umfassend dargestellt worden, die Fakten sollen an dieser Stelle nicht wiederholt werden. Zu den Initiatoren der noch jungen *Musiktage*, die sich in erster Linie Carl Maria von Weber widmen, gehört unser Mitglied Manfred Rossa. Der 1939 in Dammratsch bei Carlsruhe Geborene, der sich seit längerem mit der Geschichte seiner Heimat befaßt, hat 1999 ein Buch zu den 13 Ortschaften, die heute zur Großgemeinde Carlsruhe gehören, veröffentlicht; außerdem publizierte er 2003 eine Broschüre über Webers Besuch in der Herzogsresidenz Carlsruhe, mit der er in Deutschland und Polen politische Institutionen, aber auch Schulen für das Thema sensibilisieren möchte. Gleichzeitig schrieb ein junger deutschsprachiger Oppelner, Grzegorz Konopka, Student der Landschaftsarchitektur an der Universität Essen, seine Diplomarbeit mit einem Plan für Carlsruhes Zukunft: *Ein landschaftspflegerisches und kulturhistorisches Entwicklungskonzept für Carlsruhe und den Park*. Konopka hatte in seinen Ausführungen auch die Veranstaltung von Musiktagen vorgeschlagen.

In Kooperation von Manfred Rossa und Grzegorz Konopka entstand, unterstützt von der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit und vom Heimatkreis Carlsruhe, einem Zusammenschluß ehemaliger Carlsruher, das erste kleine deutsch-polnische Weber-Festival mit zwei Konzerten in der barocken evangelischen sowie der jüngeren katholischen Kirche in Carlsruhe am 5. und 6. Juni 2004. Dadurch sollte der universale und ökumenische Charakter der *Weber-Musiktage* betont werden; die Ehrenschirmherrschaft hatten der Bischof der evangelischen Diözese Kattowitz (Katowice) Tadeusz Szurman und der katholische Erzbischof von Oppeln (Opole) Alfons Nossol übernommen. Die Eröffnungsrede hielt Zbigniew Figas, in der Oppelner Wojewodschaft zuständig für Umweltfragen, denn ein Hauptziel des Festi-

vals war neben der Vorstellung der Werke Webers die Anregung zur Wiederherstellung der heute zum großen Teil verwachsenen bzw. zerstörten Parkanlagen und damit eine Aufwertung des Ortes. Für die deutschen Gäste gab Manfred Rossa eine Einführung; gleichzeitig hatte er gemeinsam mit polnischen Kollegen eine Ausstellung zu drei Themenkomplexen vorbereitet, die die frühere Bedeutung des Ortes und sein ehemals vielfältiges Kulturleben präsentierten: *Lebensbilder C. M. v. Webers und der Herzöge jener Zeit*, *Carlsruhe zur Zeit Webers* sowie *Carlsruhe in Farbe: Alte Ansichtskarten*. Zu den Gästen gehörte u. a. Ferdinand Herzog von Württemberg, der älteste Sohn von Herzog Albrecht Eugen, dem letzten Eigentümer der Herrschaft Carlsruhe, und Ehrenbürger von Pokój/Carlsruhe. Das Konzert in der Sophienkirche am 5. Juni gestalteten eine Kammermusikgruppe, ein Organist sowie die Sopranistin Izabella Migocz; zur Aufführung kamen u. a. die *Aufforderung zum Tanze*, *Lützows wilde Jagd* und die Arie der Agathe aus dem *Freischütz* „Wie nahte mir der Schlummer“ / „Leise, leise fromme Weise“. Am 6. Juni erklangen in der mit 250 Personen vollbesetzten katholischen Kirche Auszüge aus Webers Opern und Messen. Beide Konzerte moderierte der Musikjournalist Jacek Wolenski; die Besucher, die auch aus der Umgebung Carlsruhes und aus Oppeln kamen, waren begeistert und gerührt.

Im Jahr 2005 setzte die Gemeinde Pokój die *Musiktage zum Andenken an Carl Maria von Weber* fort; die musikalische Leitung hatte erneut Jacek Wolenski, der Leiter für Jugendprogramme an der Oppelner Philharmonie. Er wählte neben der Musik Webers Werke aus, die möglicherweise auch in der Zeit um 1800 in Carlsruhe erklingen sein könnten: Kompositionen von Bach, Händel, Mozart, Beethoven und Schubert. Im Vergleich zum ersten Jahr war das Programm von zwei auf vier Veranstaltungen erweitert worden. Das erste Konzert mit einem Quintett aus zwei Trompeten, Waldhorn, Posaune und Tuba sollte am Nachmittag des 4. Juni in dem ehemals berühmten Barockpark von Carlsruhe dargeboten werden, wo auch früher regelmäßig Konzerte stattfanden. Weber liebte den Park und besuchte ihn regelmäßig. Leider verhinderte Regen diesen symbolträchtigen Auftakt, so daß man in die katholische Kirche ausweichen mußte. Die zweite Veranstaltung wurde am Abend des gleichen Tages wiederum in der katholischen Kirche durchgeführt. Im Mittelpunkt standen ein Orgelkonzert sowie Arien, vorgetragen von der Mezzosopranistin Magdalena Kulig. Höhepunkte der Veranstaltung waren die Arie der Fatima aus Webers *Oberon* und Mozarts „Ave verum“. Nach einer Messe in der katholischen Kirche am Vormittag des 5. Juni bot das vierte und letzte Konzert am selben Tag in der historisch

bedeutenden evangelischen Barockkirche, die gerade renoviert wird, einen musikalischen Glanzpunkt. Das Streichquartett *Altra Volta* aus Gleiwitz (Gliwice) begleitete den Sänger Ryszard Kalus, Solist der Hamburger Oper, der überwiegend deutschsprachige Kompositionen vortrug, darunter Bachs Kantate „Ich habe genug“ aber auch Webers Trinklied aus dem *Freischütz*. Der Landrat des Kreises Namslau (Namysłów) Andrzej Spor und sein Stellvertreter, die die Veranstaltung finanziell unterstützten, waren gekommen, um die Bedeutung der Konzerttage zu betonen.

Im Mittelpunkt der dritten *Weber-Musiktage*, die vom 15. bis 17. Juni 2006 stattfanden, stand anlässlich des 200jährigen Jubiläums des Aufenthalts von Carl Maria von Weber in Karlsruhe dessen berühmte Oper *Der Freischütz*. In allen drei Konzerten wurden Arien aus der bekanntesten deutschen romantischen Oper gesungen. Ein zweiter Schwerpunkt würdigte Wolfgang Amadeus Mozart und seinen 250sten Geburtstag. Mozart war mit Webers Cousine Constanze verheiratet. Veranstaltungsort des Eröffnungskonzertes war die evangelische Barockkirche. Neben Arien aus Webers *Freischütz* erklang Musik aus Mozarts *Don Giovanni* und *Hochzeit des Figaro*, begleitet vom *Maes-Trio* (Klavier, Violine, Klarinette). Besonders eindrucksvoll war Webers Ännchen-Arie „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“, vorgetragen von der jungen Sopranistin Anna Norworzyn. Die Veranstaltungsreihe wurde vom evangelischen Pastor Jozef Schlender, der gleichzeitig Vorsitzender des veranstaltenden gemeinnützigen Vereins „Pokój“ ist, und von Manfred Rossa mit kurzen Ansprachen eröffnet. Zum ersten Mal wurden alle Ansprachen und musikalischen Erläuterungen übersetzt, so daß auch die vielen Gäste aus der Bundesrepublik alles verstehen konnten. Besucher waren in diesem Jahr übrigens sogar aus den USA gekommen. Die o. g. Weber-Broschüre von Rossa war ins Polnische übersetzt worden und erschien nun als zweisprachige Publikation. Im zweiten Konzert am 16. Juni im evangelischen Pfarrgebäude stand der *Freischütz* im Mittelpunkt. Das *Volkslied* („Wir winden dir den Jungfernkranz“) wurde von einem Kinderchor aus Namslau gesungen, der *Jägerchor* wurde von vier Waldhörnern gespielt, Arien von Max und Agathe vorgetragen. Ein kleines Ballettensemble tanzte zu Webers *Aufforderung zum Tanze* und zu Mozarts *Kleiner Nachtmusik*. Duette und Arien aus Mozarts *Zauberflöte* und *Così fan tutte* waren weitere Höhepunkte des Konzerts. Ein stimmungsvoller Abend, bei dem auch alle Besucher auf ihre Kosten kamen, die nicht mit klassischer Musik vertraut sind. Vor Konzertbeginn wurde ein eindrucksvolles Modell einer Büste Webers vorgestellt, das Adolf Panitz, einer der bekanntesten Bildhauer Oberschlesiens, geschaffen hat. Die



Büste soll, falls sich genügend Sponsoren finden, auf dem Platz vor der evangelischen Barockkirche aufgestellt werden. Beim Abschlußkonzert in der katholischen Kirche standen Ouvertüren im Mittelpunkt: aus Webers *Freischütz* sowie Mozarts *Zauberflöte* und *Hochzeit des Figaro*; dazu die Arie des Kaspar aus dem *Freischütz* „Schweig, schweig, damit dich niemand warnt“.

Für das nächste Jahr sind die vierten *Weber-Musiktage* fest eingeplant. Sie werden, wie es bereits Tradition ist, an Fronleichnam (7. Juni 2007) und den Tagen danach durchgeführt. Es ist zu hoffen, daß die bisherigen drei Festivals künftig eine langjährige Tradition begründen können.

Das würde auch die Zukunft dieses heute kleinen, fast vergessenen Ortes mit seiner großen Vergangenheit beleben und fördern, aber auch die Musik Webers wieder stärker ins Gedächtnis des breiten Publikums bringen.

Weber – Mahler – *Pintos*

Anmerkungen von Frank Ziegler, Berlin

Angesichts der zeitweise sehr engen Verbindung der Familie von Weber zu Gustav Mahler (1860-1911) ist es äußerst bedauerlich, daß im Weberschen Familienbesitz keinerlei Zeugnisse der persönlichen wie künstlerischen Beziehungen zwischen der Familie und dem damals jungen Kapellmeister am Leipziger Stadttheater (1886-1888) erhalten blieben – keine Korrespondenz, keine Erinnerungen oder Tagebuch-Aufzeichnungen, keine Manuskripte zu gemeinsamen Musiktheater-Arbeiten und leider auch nicht die Werkmanuskripte, die Mahler Marion von Weber, der Frau des Weber-Enkels Carl, als Geschenk überließ¹. Manches mag in der Dresdner Bombennacht zum Aschermittwoch 1945 vernichtet worden sein, als auch das Webersche Haus in der Carlstraße in Schutt und Asche sank. Mathilde von Weber hatte vor allem die wichtigen Werk-, Brief- und Tagebuch-Manuskripte ihres Urgroßvaters Carl Maria von Weber und die Familien-Gemälde durch Auslagerung retten können; andere wertvolle Stücke – Mobiliar, die Bibliothek und vermutlich auch Werk-Ausgaben und -Manuskripte von Max Maria von Weber und seinem Sohn Carl – verbrannten. Jene wundervolle Atmosphäre, die Willem Mengelberg nach seinen Besuchen bei Marion von Weber im Jahr 1907 so begeistert beschrieb², war unwiederbringlich verloren. Möglicherweise waren einige Mahler-Dokumente bereits vorher ein „Opfer der Pietät“ geworden, lag der Familie von Weber doch nicht daran, die schwärmerische Liaison zwischen Marion von Weber und Gustav Mahler an die Öffentlichkeit zu bringen.

Teile der Familien-Korrespondenz blieben allerdings erhalten – Briefe von Carl und Marion von Weber an Carls ältere Schwester Maria Caroline und deren Mann Ernst von Wildenbruch. Sie gelangten als Teil des Wildenbruch-Nachlasses in das Weimarer Goethe-Schiller-Archiv³. Eines der dort aufbe-

¹ Manuskripte zu *Das klagende Lied* und zur 1. Sinfonie (in der 1. Fassung mit dem später gestrichenen *Andante*-Satz, auch *Blumine*) sowie zur 2. Sinfonie (evtl. Entwürfe bzw. Separat-Manuskript des I. Satzes); vgl. Eduard Reeser, *Gustav Mahler und Holland. Briefe*, Wien 1980, S. 90f.

² Reeser (wie Anm. 1), S. 88-90.

³ Weimar, GSA 94/278,11: 18 Briefe von Carl von Weber an Ernst und Maria von Wildenbruch (1882-1892); GSA 94/383,2: 4 Briefe von Carl von Weber an Maria von Wildenbruch (1888-1891); GSA 94/278,18: 6 Briefe von Marion von Weber an Ernst und Maria von Wildenbruch (1890-1892).

wahrten Schreiben soll – als Ergänzung zur gerade erschienenen Mahlerschen Familien-Korrespondenz (vgl. S. 122-129) – hier in Auszügen veröffentlicht werden, soweit es jedenfalls auf die Mahler/*Pintos*-Thematik eingeht.

Es handelt sich um einen Brief von Carl von Weber aus Leipzig an Maria von Wildenbruch (hier mit dem Kosenamen Toddell angesprochen) vom 13. April 1888, geschrieben kurz nach der Rückkehr Carls von der Münchner *Pintos*-Premiere (10. April 1888)⁴. Den Münchner Ereignissen gilt denn auch ein wesentlicher Teil des Briefes:

„In München bin ich ohne Marion zu den Pintos gewesen, da es sich um eine Hetz-Tour handelte. Die Sache war auch durchaus unerfreulich. Die Aufführung recht gut, doch ganz conventionell, einzelne Theile des Werkes von Herrn Capellmeister *Fischer* mit der größten Unverfrorenheit »weiter bearbeitet«, die Aufnahme bei dem an sich kühlen und durchaus wagnerischen Publicum mäßig, sodaß im Ganzen ein »freundlicher Erfolg« herauskam. Immerhin freute es mich mit *Porfall* in nähere ich kann sagen freundschaftliche Beziehungen getreten zu sein, wie denn überhaupt alle persönlichen Berührungen dort sehr angenehm waren. *Porfall*, der sich auch in eingehendster Weise für meine sonstigen Arbeiten interessirte, sprach in wärmsten Worten von Ernsts dichterischer Thätigkeit und läßt letzterem durch mich ausdrücklich versichern, daß es ihm eine große Freude sein würde, eine Erstaufführung eines Wildenbruch'schen neuesten Werkes bewirken zu dürfen, – was ich hiermit pflichtschuldigst ausgerichtet haben will.“

Die von Weber angesprochene, von Franz (von) Fischer (1849-1918, Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor von 1880 bis 1913) vorbereitete Münchner *Pintos*-Aufführung erlaubte sich tatsächlich etliche Freiheiten; so berichtet die *Illustirte Zeitung*: „Beiläufig bemerkt, wird die [...] Oper im münchener Hoftheater in zwei Acten aufgeführt. Der zweite und dritte Act sind zusammengezogen. Es hat sich diese Einrichtung dort für den Gesamterfolg der »Drei Pintos« bewährt.“⁵ Bei späteren Aufführungen gingen die Eingriffe sogar noch weiter:⁶

⁴ Weimar GSA, in: 94/383,2.

⁵ *Illustirte Zeitung*, Leipzig und Berlin, Bd. 90, Nr. 2344 (2. Juni 1888), S. 559. Zur eher verhaltenen Aufnahme der Münchner Einstudierung vgl. auch *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 42, Nr. 16 (19. April 1888), S. 153 sowie *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 46, Nr. 34 (Juni 1888), S. 531.

⁶ *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 55, Nr. 45 (7. November 1888), S. 490.

„Am 27. Oct. wurde im Münchener Hoftheater die Weber'sche Oper »Die drei Pintos« in der Weise gegeben, daß zuerst der zweite Act, dann der erste und dritte zu Gehör gelangten. Bedenken, daß hierdurch etwa die Logik der Handlung in Frage gestellt worden, müssen fallen gelassen werden, da die Exposition auf beide Acte ziemlich unabhängig vertheilt ist. Auch ist nicht zu leugnen, daß eine fortwährende musikalische Steigerung durch Voraussnahme des zweiten Acts erzielt wurde. Trotzdem dürfte das Experiment nicht als gelungen zu bezeichnen sein. Während bisher der zweite Act wirkte wie ein etwas sanfteres Trio zwischen den übermu[e]thigen Weisen des Scherzos, wird durch die jetzige Anordnung der Contrast in dieser Liedform im Großen zerstört, die beiden kräftigeren Acte stellen sich dem zweiten in einer Weise gegenüber, die der Harmonie des Ganzen entschieden ungünstig ist.“

Mit „*Porfall*“ muß Karl August Franz Sales Freiherr von Perfall (1824-1907) gemeint sein, seit 1867 Hoftheaterintendant, seit 1872 (bis 1893) Generalintendant in München. Dieser machte sich scheinbar Hoffnungen, über Carl von Weber engere Kontakte zu dessen Schwager, dem seinerzeit gefeierten Bühnen-Autor Ernst von Wildenbruch, zu knüpfen, um eine Wildenbruch-Uraufführung für München erwirken zu können. Ob er tatsächlich auch an den Werken Carl von Webers Interesse hatte, bleibe dahingestellt.

Das Libretto der *Drei Pintos* war jedenfalls nicht die erste Arbeit Webers für das Theater. In einem musischen Elternhaus aufgewachsen und von seinem Vater Max Maria von Weber früh an die Literatur – besonders Schiller, Goethe, Uhland, Rückert und Eichendorff – herangeführt⁷, begann er selbst zu schreiben. So entstanden im direkten zeitlichen Umfeld der *Pintos* mindestens drei Schauspiele. Am 10. April 1886 stellte sich der Offizier – vorsichtshalber unter dem Pseudonym Karl Marius⁸ – im Leipziger Stadttheater erstmals als Dichter vor. Der Erfolg seines Trauerspiels *Die von Hutten* war überzeugend genug, daß der Autor seine „Tarnung“ aufgeben konnte; die *Illustrierte Zeitung* berichtet, daß der „Verfasser sich Karl Marius nennt,

⁷ Maria von Wildenbruch berichtete mehrfach über Lesungen von Max Maria von Weber im Familienkreise, die dessen Kinder in frühen Jahren oft noch überforderten; vgl. Hartmut Herbst, „Weber-Spuren in Weimar“, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 23 sowie Eveline Bartlitz, „»Nachmittag Lieder von Großpapa studiert«. Ein Tagebuch-Fragment von Maria Karoline Freiin von Weber“, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 99.

⁸ Ein ähnliches Pseudonym (Max Marius) hatte Max Maria von Weber 1848 bei der Veröffentlichung seiner Sonetten-Sammlung *Mein Sommer* verwendet.

unter welchem Pseudonym sich ein Enkel Karl Maria v. Weber's verbirgt. Der Dichter besitzt ausgesprochenes Talent, und sein Werk errang einen günstigen Erfolg.“⁹ Noch im selben Jahr, am 12. Dezember 1886, folgte die Uraufführung des Lustspiels *Der Araber* im Leipziger Alten Theater – das Stück „übte seine ergötzende Wirkung auf das Sonntagspublikum.“¹⁰ Die Freundschaft zum Intendanten Max Staegemann erleichterte Carl von Weber den Zugang zur Bühne, und so hatte ein halbes Jahr nach den *Pintos*, am 23. Juni 1888, sein nächstes Trauerspiel Premiere am Leipziger Neuen Theater: *Heinrich Holk*, der nach Presseberichten wiederum „mit bestem Erfolg“ aufgeführt wurde und „entschiedenen Beifall“ fand¹¹.

Freilich blieb der Erfolg ein regionaler, und auch Webers Prosa-Arbeiten, die Sammlung *Vier tragische Novellen* (Leipzig: Greßner & Schramm, 1886) und die Erzählung *Der Armen Schuld* (Leipzig: Greßner & Schramm, 1889) dürften kaum größere Verbreitung gefunden haben¹². Wildenbruch, der übrigens auch die Text-Neufassung der *Pintos* als „unzureichend“ beurteilte, fand in seinem Nachruf auf Weber 1897 für die literarischen Werke seines Schwagers überwiegend ablehnende Worte:¹³

„Furchtbare Schickung, wenn der Drang zur Kunst sich regt, ohne daß ein ausgiebiges Können zur Seite steht, wenn die Flügel sich heben, ohne daß sie die Kraft haben, den Sturm zu fassen. [...] wieder zeigt sich uns das unerbittliche Gesetz, das über Kunst und Künstlern herrscht, daß auch das reinste und edelste Wollen noch keine Anwartschaft auf Gelingen und Belohnung verleiht.

⁹ *Illustrierte Zeitung*, Bd. 86, Nr. 2233 (17. April 1886), S. 381.

¹⁰ *Illustrierte Zeitung*, Bd. 87, Nr. 2268 (18. Dezember 1886), S. 639. In dieser Notiz wird der Titel fälschlich mit *Der Barbar* wiedergegeben, der Fehler wurde allerdings in der nächsten Nummer der Zeitung (Nr. 2269 vom 25. Dezember 1886, S. 669) korrigiert.

¹¹ *Illustrierte Zeitung*, Bd. 90, Nr. 2348 (30. Juni 1888), S. 633.

¹² Fraglich ist, ob der drei Jahre vor Carl von Webers Tod erschienene Roman *Ehre ist Zwang genug* (Dresden, Leipzig: E. Pierson, 1894) aus seiner Feder stammt. Heinrich Detering vermutet einen anderen Carl von Weber (1872-1924) als Verfasser. Thomas Mann widmete dem Roman eine freundliche, für den Autor jedoch wenig schmeichelhafte Rezension; vgl. Thomas Mann, *Essays I. 1893-1914*, hg. von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 2002, Bd. 1 (Texte), S. 51-53, Bd. 2 (Kommentar), S. 66f. (*Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, Bd. 14.1 und 14.2).

¹³ Ernst von Wildenbruch, *Gesammelte Werke*, hg. von Berthold Litzmann, Bd. 1, Leipzig 1924, S. 138f.

Denn rein und schön und edel war alles, was Karl von Weber wollte, als er die Feder zur Hand nahm, um Novellen, Romane und Dramen zu schreiben, aber auch die liebevollste, entgegenkommendste Beurteilung mußte vom ersten Augenblick an erkennen, daß ihm das geheimnisvolle Etwas versagt war, das sich nicht lehren und geben und nicht erzwingen läßt – der schaffende Instinkt.“

Weniger hart ging Ludwig Hartmann mit Carl von Weber ins Gericht; er attestierte ihm zwar mangelnde Musikalität, nahm das *Pintos*-Libretto jedoch gegen die zahllosen Kritiker in Schutz, da es „wahrlich nicht schlechter, als Dutzende Opernbücher“ sei, „welche die deutschen Bühnen jahraus jahrein zur Aufführung bringen“¹⁴.

Der nächste Absatz in Carl von Webers Brief vom April 1888 bleibt rätselhaft:

„Meine Marion ist immer noch recht wenig gangbar, ich habe nun aber feste Entschlüsse ihretwegen gefaßt und hoffe, daß die in Aussicht genommenen Maßregeln zu einem ersprießlichen Erfolge führen sollen.“

Spielt diese Passage auf die Affäre von Marion von Weber mit Mahler an? Wußte Carl von Weber von der angeblich gemeinsam geplanten Flucht seiner Frau und Mahlers? Ist dann nachvollziehbar, daß Weber und Mahler gemeinsam zur Dresdner *Pintos*-Premiere am 10. Mai reisen wollten¹⁵ und sogar Pläne für ein weiteres gemeinsames Werk (s. u.) schmiedeten? Hier kann man nur spekulieren; Tatsache ist, daß die recht überstürzte Kündigung des jungen Kapellmeisters im Mai 1888 und seine baldige Abreise aus Leipzig der Affäre mit der verheirateten Frau ein Ende setzten¹⁶.

Interessant ist auch das Postscriptum des Briefes:

„Die *Pintos* sind noch im Laufe des Monats in *Dresden* unter *Schuch's* Leitung. Da bin ich doch neugierig. Also für dort auf frohes Wiedersehen!

¹⁴ Ludwig Hartmann, „Die drei *Pintos*. Komische Oper in drei Aufzügen von C. M. v. Weber“, in: *Die Musik*, Jg. 5, H. 17 (1. Juni-Heft 1906), S. 305.

¹⁵ Gustav Mahler, „*Liebste Just!*“ *Briefe an die Familie*, hg. von Stephen McClatchie, Bonn 2006, Brief 57, S. 95.

¹⁶ Vgl. dazu ausführlich Georg Borchardt: „Gustav Mahler und Marion von Weber. Eine Oper, eine Symphonie und das Doppelglück“, in: *Gustav Mahler und die Oper*, Zürich, Hamburg 2005, S. 23-51.

Ich schreibe jetzt für *Mahler* einen urdeutschen Opern-Text: Landsknecht-Stoff – Liebe!“

Über dieses zweite gemeinsame Opern-Projekt von Mahler und Weber ist recht wenig bekannt, sind doch bis heute weder Text-Entwürfe noch musikalische Skizzen dazu aufgetaucht. Die *Illustrierte Zeitung* hatte im Sommer 1888 nur eine kurze Andeutung veröffentlicht:¹⁷

„Kapellmeister Mahler, welcher bekanntlich Weber's nachgelassene Oper »Die drei Pintos« in Gemeinschaft mit dem Großneffen [sic] des berühmten Componisten bearbeitet und vollendet hat, ist mit der Composition eines neuen, den Abend füllenden Opernwerkes beschäftigt.“

Mahlers Absicht, nach mehreren gescheiterten Versuchen – *Herzog Ernst von Schwaben* (Libretto von Josef Steiner nach Uhland), *Die Argonauten* (Libretto von Mahler und Steiner nach Grillparzer) und *Rübezahl* (Libretto von Mahler) – wiederum eine eigene Oper in Angriff zu nehmen, bestätigte auch seine Vertraute Natalie Bauer-Lechner. Sie berichtete, daß die Anregung dazu von Marion von Weber ausging und Mahler für Carl von Weber ein detailliertes Sujet entwarf. Webers Veränderungen gegenüber diesen Vorschlägen fanden allerdings nicht die Zustimmung des Komponisten, so daß dieser „die Sache alsbald aufgab“¹⁸. Mahlers Weggang aus Leipzig hätte ohnehin die gemeinsame Arbeit erschwert. Trotzdem trug das Projekt – indirekt – musikalisch reiche Frucht, wurde Mahler doch erneut auf die *Wunderhorn*-Dichtungen aufmerksam, die für die nächsten Jahre sein Lied-Schaffen dominieren (und mittelbar auch seine Sinfonik beeinflussen) sollten. Das erste *Wunderhorn*-Lied *Der Schildwache Nachtlied* resultiert nach dem Zeugnis der Bauer-Lechner direkt aus den Arbeiten an der verworfenen „Landsknechts“-Oper.

¹⁷ *Illustrierte Zeitung*, Bd. 90, Nr. 2344 (2. Juni 1888), S. 559.

¹⁸ Herbert Killian, *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 190.

Weber-Premieren an deutschsprachigen Theatern in der Saison 2006/2007

Der Freischütz

Volkstheater Rostock

Regie: Christian von Götz, Musikalische Leitung: Peter Leonard

Premiere: 16. September 2006

weitere Termine: 29. September, 15. + 31. Oktober 2006

Stadttheater Hildesheim

Regie: Ludmilla Heilig, Musikalische Leitung: Werner Seitzer

Premiere: 16. September 2006

Innsbruck

Regie: Brigitte Fassbaender, Musikalische Leitung: Dietfried Bernet

Premiere: 23. September 2006

Theater Nordhausen

Regie: Kay Lin, Musikalische Leitung: Hiroaki Masuda

Premiere: 29. September 2006

Mainfranken Theater Würzburg

Regie: Bernhard Stengele, Musikalische Leitung: Jin Wang

Premiere: 20. Januar 2007

Staatstheater Nürnberg

Regie: Uwe Eric Laufenberg, Musikalische Leitung: Philipp Pointner

Premiere: 27. Januar 2007

weitere Termine: 4., 9., 19., 21. + 25. Februar, 1., 6. + 24. März, 7. April,
6. + 22. Mai 2007

Theater Krefeld/Mönchengladbach

Regie: Anthony Pilavachi

Premiere: 4. Februar 2007 (Mönchengladbach)

weitere Termine: 4., 7., 9. + 23. Februar, 9., 11. + 25. März, 12. + 15. April,
19., 22. + 29. Mai, 2. + 20. Juni 2007

Volksooper Wien

Regie: Marco Arturo Marcelli, Musikalische Leitung: Leopold Hager

Premiere: 17. Februar 2007

weitere Termine: 19., 25. + 28. Februar, 5., 11., 19., 24. + 30. März, 1. + 3. April,
16., 19., 22. + 28. Juni 2007

Berlin, Deutsche Oper

Regie: Alexander von Pfeil, Musikalische Leitung: Renato Palumbo

Premiere: 24. März 2007

weitere Termine: 27. + 30. März, 3., 9. + 13. April, 6., 9. + 18. Mai 2007

Oberon

Staatstheater Mainz

Regie: Philip Tiedemann, Musikalische Leitung: Catherine Rückwardt

Premiere: 14. September 2006

Uraufführung der deutschen Dialogfassung von Gert Jonke

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‘, hg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim Veit und Frank Ziegler. Tutzing: Schneider, 1997.

für Mitglieder beim Verlag direkt zu erwerben zum Sonderpreis von € 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.