

WEBERIANA

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

Heft 17
(Sommer 2007)



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 978-3-7952-1247-6

© 2007 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: 31. August 2007
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

Joachim Veit: „Schöne Minka, du mußt scheiden!“ – glücklicherweise aber nicht gänzlich Zur Wiedergabe der Widmungshandschrift von Webers Variationen über ein <i>Air Russe</i> (WeV R. 10) anlässlich der Wiedereröffnung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar	5
Eveline Bartlitz: Ein-Blick in Carl Maria von Webers Bücherschrank	29
Frank Ziegler: JV 180 – Puzzle-Teile zu einem musikalischen Freundschaftsdienst und Anmerkungen zu weiteren dichterisch- musikalischen Eintagsfliegen	67

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold	91
Joachim Veit: Wichtiger Brief Webers an George Thomson durch Unterstützung unserer Gesellschaft für die Berliner Staatsbibliothek gesichert (Joachim Veit)	102

Aufführungsberichte

Vertraut unromantisch. Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2006/2007 (Christoph Albrecht)	108
Konzertübersicht zu Weber 2006/2007 (Bernd-Rüdiger Kern)	118
Quicklebendiger <i>Abu Hassan</i> für Kinder – und Erwachsene Die <i>Junge Oper Nordrhein-Westfalen & Niedersachsen</i> in sakraler Umgebung (Joachim Veit)	119
Auch fünf Pucke weckten <i>Oberon</i> nicht Webers „Schwanengesang“ am Staatstheater Mainz (Joachim Veit)	121
Das Ganze schließt offen Webers <i>Freischütz</i> in Würzburg (Werner Häußner)	124
Im Vorläufigen steckengeblieben Unergründeter <i>Freischütz</i> am Staatstheater Nürnberg (Werner Häußner)	126
Sechse treffen! <i>Der Freischütz</i> an der Wiener Volksoper (Frank Ziegler)	129

Dekorative Konflikte	134
<i>Il Crociato in Egitto</i> von Giacomo Meyerbeer am Teatro La Fenice in Venedig (Werner Häußner)	
Neuerscheinungen	
Volkmar von Pechstaedt (Hg.), <i>Johann Nepomuk von Poißl. Briefe (1807-1855). Ein Blick auf die Münchener Musik- und Theatergeschichte</i> (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 10), Göttingen 2006 (Gerrit Waidelich)	138
Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick (Frank Ziegler)	143
Mitteilungen aus der Gesellschaft	153
Blickpunkte: Kleinere Berichte	
<i>Mich zwackt Verpeiflung – Weber-Tage</i> in „residence“ Eutin 2006 (Ute Schwab)	165
Weber in Eutin 2007 (Ute Schwab)	166
Berichte über die 4. <i>Weber-Musiktage</i> in Pokój/Carlsruhe vom 7. bis 9. Juni 2007 (Alfred Haack, Manfred Rossa)	168
50 Jahre Dauerausstellung im Carl-Maria-von-Weber-Museum Dresden-Hosterwitz (Eveline Bartlitz)	172
Wer war J. E. Wargentín? (Frank Ziegler)	178

„Schöne Minka, du mußt scheiden!“ – glücklicherweise aber nicht gänzlich

Zur Wiedergabe der Widmungshandschrift von Webers Variationen
über ein *Air Russe* (WeV R. 10) anlässlich der Wiedereröffnung der
Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar

von Joachim Veit, Detmold

Als Mitte September 2004 der 13. Internationale Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar stattfand, stand die Welt noch unter dem Schock des größten Bibliotheksbrandes nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland: Am Abend des 2. September war in dem historischen Gebäude der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, das zum Weltkulturerbe der UNESCO gehört, ein Feuer ausgebrochen, das nicht nur das Gebäude teilweise zerstörte, sondern auch wertvolle Buch- und Handschriftenbestände vernichtete. Zahlreiche weitere Bücher nahmen durch das Löschwasser Schaden¹. Viele Musikwissenschaftler erfuhren erst zu Beginn des Kongresses, daß zu den empfindlichsten Verlusten leider auch die Musiksammlung gehörte: die Musikalienbestände wurden fast vollständig zerstört². Von den 95 zuvor verzeichneten Werken Johann Nepomuk Hummels zum Beispiel blieben nach Angaben der Bibliothek nur fünf sowie ein kleines Fragment erhalten. Einige dieser Handschriften „überlebten“ quasi durch einen glücklichen Zufall: Seit Juni des Jahres 2004 wurde im Weimarer Schloßmuseum die eindrucksvolle große Ausstellung zu *Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof* gezeigt. Diese Ausstellung sollten auch die Gäste des Kongresses noch besuchen können, und so endete sie erst einen Monat nach dem verheerenden Brand. Die dort gezeigten Musikalien blieben also durch diese „Auslagerung“ glücklicherweise verschont.

¹ Die Bibliothek gibt die Buchverluste mit ca. 50.000 Exemplaren an, zusätzlich wurden 62.000 Bände durch Wasser beschädigt; vgl. <http://www.anna-amalia-bibliothek.de/de/buch-verlust.html> (eingesehen am 25. August 2007).

² Der Schreiber dieser Zeilen hatte diese Nachricht schon einige Tage zuvor von unserem Mitglied Prof. Dr. Oliver Huck erfahren, der sich selbst, wie zahlreiche freiwillige Helfer, an der Bergung der erhaltenen Reste beteiligt hatte. Vgl. auch Beate Agnes Schmidt, „Nachruf auf die Musikaliensammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar“, in: *Die Musikforschung*, Jg. 57, H. 4 (Okt.-Dez. 2004), S. 328.

Mit bangem Herzen machten sich damals die Weberianer, die sich u. a. aus Anlaß des kleinen Symposions *Musikalisches Erbe im digitalen Zeitalter. Chancen und Probleme neuer Techniken* in Weimar aufhielten, zur Ausstellung auf: Waren die beiden bekannten Handschriften mit Kompositionen Carl Maria von Webers aus den Beständen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek vielleicht durch eine Aufnahme in die Ausstellung dem Feuer entgangen? Die Berliner Kollegen brachten als erste die erlösende, aber nicht ganz zufriedenstellende Nachricht: Zumindest das wichtigere der beiden authentischen Weimarer Weber-Manuskripte befand sich in der Ausstellung. Es handelte sich dabei um ein Widmungsexemplar für die Zarentochter, das in Raum 16 zu bewundern war: die Kopistenabschrift der Grande Sonate pour le Piano-forte op. 24, also der 1. Klaviersonate (WeV Q. 2, JV 138), die Weber mit ausdrücklicher Zustimmung (auch im späteren gedruckten Exemplar) der Großfürstin widmen durfte³. Maria Pawlowna hatte am 2. Februar 1812 im großen Saal des Weimarer Stadtschlusses Weber und Heinrich Joseph Baermann in einem Konzert gehört, in dem u. a. die *Silvana*-Variationen op. 33 (WeV P. 7, JV 128) erklangen. Diese Variationen erhielt die Großfürstin zusammen mit dem Dedikations-Manuskript der Klaviersonate als Geschenk – die Abschriften gingen laut Webers Tagebuch am 17. September 1812 in die Post nach Weimar⁴. Die in Berlin entstandene Sonate trug Weber am 27. Oktober bei seinem nächsten Aufenthalt in Weimar der Großfürstin vor und studierte sie auch mit ihr⁵. Die der Großfürstin übereignete Abschrift hat einen Ziertitel und enthält einige Eintragungen von Webers Hand, was sie natürlich besonders interessant macht. Dieses Manuskript blieb also glücklicherweise erhalten⁶.

Ungewiß blieb zunächst das Schicksal eines weiteren Widmungsexemplars für Maria Pawlowna. Am 21. April 1815 sandte Weber von Prag aus

³ Vgl. dazu und zu weiteren Details des Weimarer Aufenthalts Dagmar Beck, „Carl Maria von Weber und Weimar. Quellen und Dokumente“, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 5-15; dort ist auf S. 9 auch das Titelblatt des Schlesingerschen Erstdrucks der Sonate mit der Widmung an Maria Pawlowna abgebildet.

⁴ Vgl. Beck (wie Anm. 3), S. 6. Die Abschrift der *Silvana*-Variationen, die Jähns noch 1868 im Nachlaß der Großfürstin in Weimar ermitteln konnte, muß leider als verschollen gelten; vgl. dazu *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke*, Serie VI, Bd. 3: *Kammermusik mit Klarinette*, hg. von Gerhard Allroggen, Knut Holtsträter und Joachim Veit, Mainz 2005, S. 114f. u. 166f.

⁵ Vgl. dazu Beck (wie Anm. 3), S. 6f.

⁶ Es wird unter der Signatur Mus V:829 in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aufbewahrt.

sein op. 40, die c-Moll-Variationen über das russische Lied *Schöne Minka* (WeV R. 10, JV 179), an Maria Pawlowna nach Wien⁷. Laut Tagebuch hatte er am 19. April drei Gulden für „Copialien und binden der Variationen C moll“ gezahlt – möglicherweise sind darin die Kosten für ein zweites Exemplar enthalten, denn schon am Tag zuvor hatte er die am 7. April vollendeten Variationen auch an seinen Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger gesandt⁸.

Die Komposition gehörte offensichtlich zu den Werken, die Weber seinem Berliner Verleger schon längere Zeit versprochen hatte⁹. Am 22. November 1814 kündigte er ihm als „nächstfolgende“ Werke u. a. „die Variat: und das Quintett p: Clar:“ an, am 28. November sandte er ihm dann u. a. die drei ersten Sätze des Klarinettenquintetts (WeV P. 11) und versprach das Schlußrondo zusammen „mit den Variat: über schöne Minka“, auf die Schlesinger aber noch bis Ende April 1815 warten mußte. Der Druck erschien bereits im Sommer des Jahres und Weber verzeichnete im Tagebuch am 20. September den Eingang von vier Belegexemplaren des Erstdrucks.

Zum Zeitpunkt der Übersendung des Werkes an Schlesinger stand die Widmung an die Weimarer Großfürstin schon fest, denn, wie erwähnt, übersandte Weber am 21. April das Widmungsexemplar an Maria Pawlowna mit einem kurzen, leider nur im Entwurf erhaltenen Begleitschreiben:¹⁰

⁷ Beck (wie Anm. 3), S. 8. Im TB ist der 20. April genannt („an die Großfürstin *Maria Paulowna* nach *Wien*, und ihr die *Variation[en] C moll dedicirt*“), in dem nachfolgend zitierten Briefentwurf vom 21. April ist dagegen ausdrücklich dieses Datum als Absende-Datum genannt. Am 22. April bemerkt Weber im Tagebuch: „*Emballage der Variat. für die Großfürstin 1 f*“. Maria Pawlowna befand sich von September 1814 bis Mai 1815 auf dem Wiener Kongreß.

⁸ Vgl. TB 18. April 1815.

⁹ Komponiert bzw. niedergeschrieben wurden die Variationen über die Osterfeiertage 1815 (vgl. die Tagebucheinträge vom 26. u. 27. März), vollendet am 5. April bzw. „ganz ins Reine vollendet“ am 7. April (vgl. TB). Jähns (Werke), S. 192 erwähnt im Zusammenhang mit den Variationen einen TB-Eintrag vom 4. [recte: 14.] Januar 1814, wo es heißt: „gearbeitet für *Brunetti*. und an den *Variat: C moll*“. Daß sich diese Bemerkung tatsächlich schon auf die *Air-Russe*-Variationen bezieht, geht auch aus einem Brief vom 17. Februar 1814 an Schlesinger hervor, in dem er über diese Variationen spricht (vgl. Auktionskatalog Henrici 80, 29.-30. November 1922, Nr. 627; der Brief selbst ist nicht erhalten). Auf eine Konzeption des Werkes bereits deutlich vor der hier genannten Niederschrift deutet auch die Angabe in einem Brief Webers an Gottfried Weber vom 3. und 9. November 1814, worin es heißt, er habe „*Variat* über ein rußisches Lied“ komponiert. Auch der bestimmte Artikel in der TB-Bemerkung vom 26. März 1815: „gearbeitet, an den *Var: C moll*“ spricht dafür, daß Weber hier ein bereits länger in Arbeit befindliches Werk fortsetzte.

¹⁰ D-B, Weberiana Cl. II A f 2, 1alpha, 1 Bl. (1 b. S.); zu Anfang ist vermerkt: „d: 21t *Aprill* 1815 nebst *Variat: C moll* nach *Wien* abgeschikt“.

„Durchlauchtigste Großfürstin!

Gnädigste Fürstin und Frau!

Auf die so oft bewiesene Kunstliebe, Nachsicht und Huld Ihro Kais. Hoheit rechnend, wage ich es ~~der unterzeichnete beyliegende~~ meine neuste Arbeit ehrfurchtsvollst Ihro K: Hoh zu Füßen zu legen. möge auch sie ~~durch~~ mit dem huldvollen Beyfall beglückt werden den die erhabene KunstKennerin schon meinen frühern gnädigst angedeihen ließ, und so die Kühnheit des Verfaßers entschuldigt werden, der die Zeit die er in der Nähe Ihro K: H: zu verleben so glücklich war, unter die schönsten seines Lebens rechnet.

in tiefster Ehrfurcht ersterbend.“

Bereits durch die Wahl des Variationsthemas ist anzunehmen, daß Weber dieses Werk von Anfang an für die Weimarer Zarentochter konzipiert hatte. In Deutschland war das Thema bekannt in Verbindung mit Christoph August Tiedges Text „Schöne Minka, ich muß scheiden“. Er hatte seine Dichtung unter dem Titel *Der Kosak und sein Mädchen. Nach einer russischen National-Melodie* 1809 in W. G. Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* veröffentlicht¹¹. Die Melodie wurde sehr oft als Variationsthema verwendet¹²; zu den bekanntesten Werken zählen Ludwig van Beethovens 1818 entstandene Variationen für Flöte und Klavier op. 107, Nr. 7 in a-Moll, ebenso das aus dem gleichen Jahr stammende Werk von J. N. Hummel: *Adagio, Variazionen und Rondo, über ein russisches Thema für Piano-Forte, Flöte und Violonzell* A-Dur op. 78, wo das Variationsthema ebenfalls in a-Moll erscheint¹³. Als

¹¹ *Taschenbuch | zum | geselligen Vergnügen | Neunzehnter Jahrgang | 1809. | [...]*, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, S. 281f.

¹² Frank Ziegler, dem ich zahlreiche wertvolle Hinweise im Zusammenhang mit der Herkunft und Verwendung des Variationsthemas verdanke, nennt im Entwurf seines Weber-Werkverzeichnisses nahezu 30 Komponisten, die das Thema aufgegriffen haben. Er wies mich auch auf einen für die Verbreitung des Themas bezeichnenden Bericht in *Johann Vesque von Püttlingen (J. Hoven). Eine Lebensskizze aus Briefen und Tagebuchblättern zusammengestellt*, Wien 1877, hin, wo es S. 16f. zu einem privaten Konzert in Wien nach 1822 heißt: „Der Präsident, der erfahren hatte, dass ich singe, zwang mich, etwas zu singen; ich war verstimmt, ich wusste nicht was ich wählen sollte, diese musikalischen Affen zu ergötzen. [...] endlich fing ich an, die »schöne Minka« zu singen. Die Wahl dieses Thema's machte Furore, weil die meisten, wie sie mich hernach versicherten, Variationen darüber zu Hause spielen; es war ihnen also zu Muthe, als wenn man ein bekanntes Gesicht in einem Volksgewühle gewahr wird.“

¹³ Titel nach dem Erstdruck, vgl. Dieter Zimmerschied, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim 1971, S. 119f. Die Beliebtheit des Variationsthemas

Vorlage für Beethoven gibt Georg Kinsky die *Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Singweisen (Sobranie Russkich narodnych pesen s ich golosami)*, herausgegeben von Ivan Prač, an, die in Petersburg 1790 und 1806 erschien¹⁴. Dort findet sich die Melodie in der von Beethoven fast wörtlich (mit Ausnahme kleiner Veränderungen der Schlußfloskeln) übernommenen Fassung in a-Moll¹⁵. Weber dagegen benutzt das Lied in c-Moll in einer leicht abweichenden Form, die eher auf eine andere Melodie-Vorlage zurückzugehen scheint¹⁶. Gewiß hat ihn aber der Inhalt des Textes inspiriert, in dem Trennung und Wiedersehen in einer Weise thematisiert werden, daß sie sublimiert auf sein Verhältnis zur Großfürstin übertragen werden konnten¹⁷.

Offensichtlich reagierte die Großfürstin zunächst nicht auf die Widmung, denn in Webers Entwürfen findet sich ein zweiter Brief vom 22. Mai 1815 an Maria Pawlownas Oberhofmeisterin Eleonore Maximiliane Otilie Gräfin Henckel von Donnersmarck, die er um die Vermittlung von Empfehlungsschreiben für seine bevorstehende Reise in die bayerische Residenz bittet und

unterstreicht auch der Rezensent des Werkes in der *AmZ*, Jg. 21, Nr. 6 (10. Februar 1819), Sp. 95f., wo es u. a. heißt: „So oft dieses Thema schon von andern variirt seyn mag, so gestehet Rec. gern, dass ihm von alle dem, was ihm davon zu Gesicht und Gehör gekommen, diese Bearbeitung die liebste geworden ist“.

¹⁴ Vgl. *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen von Georg Kinsky*, hg. von Hans Halm, München und Duisburg, 1955, S. 298. Laut Hinweis von Frank Ziegler war das Lied in der ersten, noch einbändigen Ausgabe der Sammlung von 1790 noch nicht enthalten, sondern erst in der zweibändigen Ausgabe von 1806; eine dritte Ausgabe erschien 1815.

¹⁵ In der Ausgabe von 1806 handelt es sich um die Nr. 8 der kleinrussischen (= ukrainischen) Lieder (S. 75) mit der Tempoangabe „*Andante*“, der Textbeginn lautet „Echav kozak za Dunaj“. Auf diesen auch in Tiedges Fassung genannten „Kosaken“ bezieht sich auch der Titel in Beethovens Arrangement der Melodie als „Air cosaque“ innerhalb seiner *Lieder verschiedener Völker*, WoO 158, Nr. 16. Hummel verändert die erste Note zu Beginn des 2. und 4. Taktes in eine Vorschlagsnote und fügt eine Auftaktnote (Viertel *e*¹) zu Beginn des Themas ein; hier handelt es sich aber vermutlich um konzeptionelle Veränderungen, die nicht auf eine abweichende Vorlage zurückgehen.

¹⁶ Bereits die erste Note des zweiten Takts verwendet die Melodietextur und die Schlußfloskel ist jeweils in ähnlicher Weise abgeändert, so daß der Eindruck des Liedchens durchaus von der durch Prač publizierten Fassung abweicht.

¹⁷ So heißt es in Strophe 1: „Ach! du fühlst nicht das Leiden, | Fern auf freudelosen Haiden, | Fern zu seyn von dir“, oder in Strophe 2: „Nie werd’ ich von dir mich wenden; | Mit den Lippen, mit den Händen | Werd’ ich Grüße zu dir senden | Von entfernten Höhn.“ bzw. in Strophe 4 „Tief verstummen meine Lieder, | Meine Augen schlag’ ich nieder, | Aber seh’ ich dich einst wieder, | Dann wird’s anders seyn!“ (Textwiedergabe nach Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* (wie Anm. 11), 1809, S. 281f.

dann anfügt: „Zugleich wird es mich unendlich beglücken vielleicht durch E. Exellenz zu erfahren ob Ihro K. Hoheit die ihr am 21^{ten} vorigen Monates überschikten Variationen nicht ungnädig aufgenommen haben“¹⁸.

Eine Reaktion der Gräfin oder Maria Pawlownas ist leider nicht dokumentiert; da der Druck aber mit der gleichen Formulierung der Widmung wie im Dedikationsexemplar erschien, ist davon auszugehen, daß die Großfürstin die Widmung gerne annahm, zumal anlässlich der nächsten Begegnung in Weimar am 14. Dezember 1817 im Tagebuch bezeugt ist, daß sie Weber „sehr gnädig empfangen, und mit schmeichelhaften Dingen überhäuft“ habe¹⁹.

Dem Widmungsexemplar der Variationen kommt insofern große Bedeutung zu, als das Autograph Webers, das sich um 1840 noch im Besitz Caroline von Webers befand²⁰, ebenso verschollen ist wie die Stichvorlage für Schlesinger. Der Autor hat daher im Dezember 2001 das unter der Signatur Mus V: 556 in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aufbewahrte Manuskript autopsiert und sich dabei davon überzeugt, daß zumindest zwei nachträgliche Einträge in die von einem Prager Schreiber angefertigte Handschrift tatsächlich von Webers Hand stammen. Darüber hinaus hat er damals einige Merkmale der Handschrift (Wasserzeichen, Farbe der Einträge usw.) festgehalten, bedauert aber heute, daß er diese Notizen nicht noch ausführlicher angelegt hatte, denn – so stellte sich leider nachträglich heraus – dieses Widmungsexemplar ist unwiederbringlich verloren, da es in der Brandnacht vernichtet wurde.

Glücklicherweise fertigte die Bibliothek nach der Autopsie auf Anfrage der Weber-Gesamtausgabe eine Kopie des Manuskripts für deren Quellensammlung (und in Verbindung damit einen Sicherheits-Mikrofiche) an. Die Mikrofiche-Aufnahme blieb bei dem Brand erhalten und stand als Vorlage für die nachfolgende Wiedergabe zur Verfügung. Damals waren digitale Farbfotografien und Scans noch nicht verbreitet, so daß es sich leider nur um eine Schwarz-Weiß-Vorlage handelt – aber zusammen mit den wenigen Notizen dürften so die wichtigsten Merkmale der Handschrift für die Nachwelt gesichert sein.

¹⁸ Entwurf wie Anm. 10. Gräfin Ottilie Henckel von Donnersmarck (1756-1843) kam 1804 mit Maria Pawlowna nach Weimar, an deren Hof sie „als Oberhofmeisterin eine bedeutende Rolle“ spielte, vgl. *Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte*, hg. von Gitta Günther u. a., Weimar 1998, S. 195.

¹⁹ Vgl. dazu Beck (wie Anm. 3), S. 8.

²⁰ Vgl. Jähns (Werke), S. 192. Der Umfang ist dort mit 3 Bogen (gemeint sind 3 DBL.) angegeben, also ein DBL. weniger als in der Weimarer Abschrift.

Anlässlich der feierlichen Wiedereröffnung des historischen Bibliotheksgebäudes am 24. Oktober 2007 und zugleich als Mahnung, mehr in die Sicherung unseres kulturellen Erbes zu investieren, wird diese „Ersatzquelle“ hier erstmals vollständig wiedergegeben. Herrn Direktor Dr. Michael Knoche von der Klassik Stiftung Weimar danken wir herzlich für sein freundliches Entgegenkommen und die unbürokratisch erteilte Reproduktionserlaubnis.

Die Handschrift selbst bestand aus vier, durch Fadenheftung zusammengehaltenen Doppelblättern im Format 33,5 x 23,5 cm quer. Sie umfaßte das Titelblatt, den Notentext (1v-8r) und eine leere, aber rastrierte Seite am Ende (8v). Als Wasserzeichen fand sich eine Lilie im bekrönten Schild mit darunterhängender „4“ (Oberteil des Motivs auf Blatt 3 und 7, Unterteil auf Bl. 1 und 5), als Gegenmarke der Namenszug „GEB. KIESLING“ (Bl. 2, 4, 6 und 8). Die senkrecht durch die Buchstaben bzw. das Wappenschild verlaufenden Stege hatten einen Abstand von 3,1-3,2 cm²¹.

Das Manuskript war durch Wassereinwirkung geschädigt, in dem bräunlich-dunklen Papier fanden sich zahlreiche Flecken, besonders im Randbereich, der offensichtlich bereits einmal restauriert worden war. Für die mit einem Einzelastral gezogenen Notenlinien (Höhe der Notenzeile: 0,95 cm) schien eine sehr helle Tinte verwendet worden zu sein; die Linien waren bei der Autopsie teilweise nur noch schlecht zu erkennen und möglicherweise zusätzlich durch die Wassereinwirkung aufgehellt. Der Kopist benutzte eine bräunlich-schwarze Tinte; einige Einträge, wie z. B. das *con espressione* auf Bl. 2r in T. 10 der 1. Variation wirkten in der Tintenfarbe etwas dunkler, ohne daß sich hieraus auf spätere Nachträge schließen ließ. Auf dem Titelblatt hatte der Rundstempel der „Landes-Bibliothek Weimar“ blaue Farbe, die Signatur „Mus V 556“ war mit Bleistift eingetragen.

Die einzigen sicher zuzuordnenden Eintragungen Webers fanden sich auf Bl. 3r in Variation 3. Nach dem Wiederholungszeichen in der Mitte ist offensichtlich in T. 9 die (im Erstdruck nicht vorhandene) Angabe „*mezza voce*.“ von Webers Hand zugesetzt, sicher von seiner Hand eingetragen ist das

²¹ Zu diesem böhmischen Wasserzeichen vgl. Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks* (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, Bd. 8), Hilversum 1960, S. 119 und 123. Papiere der Gebrüder Kiesling wurden auch im Beethoven-Umkreis häufiger benutzt, vgl. z. B. Manfred Schuler, „Zwei unbekannte *Fidelio*-Partiturabschriften aus dem Jahr 1814“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 39 (1982), S. 151-167; vgl. auch das Vorkommen des Namens in den elektronischen Katalogen des Bonner Beethoven-Hauses.

ffo: am Ende von T. 12. Die Tintenfarbe unterschied sich in beiden Fällen nicht signifikant von der des Schreibers, so daß nicht auszuschließen ist, daß auch einige Bögen, Gabeln oder *staccato*-Striche von Weber ergänzt wurden. Die nachträgliche Verlängerung des Bogens in Variation 9, T. 27-28 in der obersten Zeile von Bl. 6v etwa stellt einen sehr Weber-typischen Eingriff dar (dieser Bogen steht so allerdings auch im Erstdruck). Anhand der Schwarz-Weiß-Fichekopie werden sich hier keine eindeutigen Zuweisungen mehr vornehmen lassen – dies war aber auch mit dem bloßen Auge am Original kaum möglich.

Die Handschrift ist aber über diese wenigen Weberschen Einträge hinaus auch deshalb von Interesse, weil sie eine Vielzahl von kleineren Abweichungen zum Erstdruck enthält. Das betrifft einerseits Nebensächlichkeiten der Orthographie (etwa bei Variation 1 die Angabe „*tranquille*“ statt „*Tranquille*“ im Erstdruck oder die häufig ausgeschriebene Form von *crescendo* bzw. *decrescendo*, die teilweise redundant die mit Gabeln notierten Vorschriften doppelt), andererseits aber auch Unterschiede in der Bogensetzung oder Artikulationsbezeichnung – hier scheint die Handschrift in einigen Abschnitten zuverlässiger als der Druck. Bemerkenswert ist, daß beide Quellen eindeutige Differenzierungen zwischen *staccato*-Punkten und Strichen vornehmen, wobei sich wiederum einige Abweichungen finden²². Auch in der Dynamik sind vereinzelt Unterschiede festzustellen (z. B. in T. 9 der Variation 9: *mf* im Druck, *for.* in der Handschrift).

Hatte Weber schon bei seiner 1. Klaviersonate in einem Brief an Hinrich Lichtenstein berichtet, daß Maria Pawlowna glaube, sie lerne diese Sonate „in ihrem Leben nicht ordentlich“ und hinzugefügt: „und wenn Sie keine Großfürstin wäre würde ich so frey sein ihr vollkommen Recht zu geben“²³, so dürfte das auf diese Variationen erst recht zutreffen. Sie gehören zu den großartigsten, aber pianistisch auch anspruchsvollsten Variationswerken Webers. Durch die erhaltene Mikrofiche-Kopie der Herzogin Anna Amalia Bibliothek ist es uns nun möglich, für die Neuedition wenigstens eine der verlorenen handschriftlichen Quellen noch mit in die Erstellung des Textes einzubeziehen.

²² In Variation 5 bleibt der Druck in T. 11ff. bei Punkten, die Handschrift wechselt hier aber inkonsequent in der Oberstimme zu Strichen.

²³ Vgl. Webers Brief vom 1. November 1812, zitiert bei Beck (wie Anm. 3), S. 7.

Mr. Ruse,

Varic pour le Gianforte

et dediè

A son Altesse Imperiale, Madame la Grande Duchesse

Marie Sculowne

Princesse hereditaire de Saxe Weimar

par

Charles Marie de Weber.



Mus V 556

Andante con moto.

Thema

Var. I Legitimo

tranquillo

for.

for.

for.

decrecendo

A handwritten musical score on aged, slightly stained paper. The title 'Marche' is written in a large, elegant cursive script at the top left. Below it, the name 'J. B. Lully' is written in a smaller, similar script. The score consists of approximately 12 staves of music. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, rests, and other musical symbols. There are several time signatures, including 3/4, 2/4, and 3/8. Dynamic markings such as 'for.' (forte), 'poco' (poco), and 'poco cresc.' (poco crescendo) are interspersed throughout the score. The handwriting is fluid and characteristic of the 18th or 19th century. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear along the edges.

This page contains a handwritten musical score on a single page, featuring multiple staves with complex notation, including notes, rests, and dynamic markings. The page is aged and shows signs of wear.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *for.*, *ten.*, *rit.*, *molto*, *ppp.*, and *Var. 4.*. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Key markings and text include:

- for.* (forte)
- ten.* (tenu)
- rit.* (ritardando)
- molto*
- ppp.* (pianissimo)
- Var. 4.* (Variation 4)
- Un poco più lento, Vienna canto fermo.*
- rit.* (ritardando)

Handwritten musical score for a piece titled "Rivoluto asai e ben marato." The score is written on multiple staves, featuring complex notation including notes, rests, and various musical symbols. The title is written in a large, stylized script at the bottom left. The notation is dense and appears to be a transcription of a musical work, possibly a song or a short instrumental piece. The paper shows signs of age, with some staining and wear visible.

This is a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. The page contains several staves of music. The notation is dense, with many notes and rests. There are several dynamic markings, including *molte e gravior*, *Var. 6.*, *fin.*, *meno*, *sf.*, and *Seque Var. 7.*. The page is numbered 19 in the bottom right corner.

molte e gravior

Var. 6.

fin.

meno

sf.

Seque Var. 7.

Handwritten musical score for a piece titled "Mar. 7. Poco adagio. Thema canonicum." The score is written on multiple staves, featuring complex rhythmic notation and dynamic markings. The tempo is indicated as "Poco adagio." and the form as "Thema canonicum." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts. The piece is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some decorative flourishes. The score is written on a single page, with the title and tempo markings at the top left. The piece is marked with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The notation is dense, with many notes and rests, and includes some decorative flourishes. The score is written on a single page, with the title and tempo markings at the top left.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text annotations are as follows:

- Staff 1: *ff. Accanto esp.*
- Staff 2: *ff. sempre più forte al ff.*
- Staff 3: *1^{ma} volta*
- Staff 4: *2^a volta*
- Staff 5: *piano*

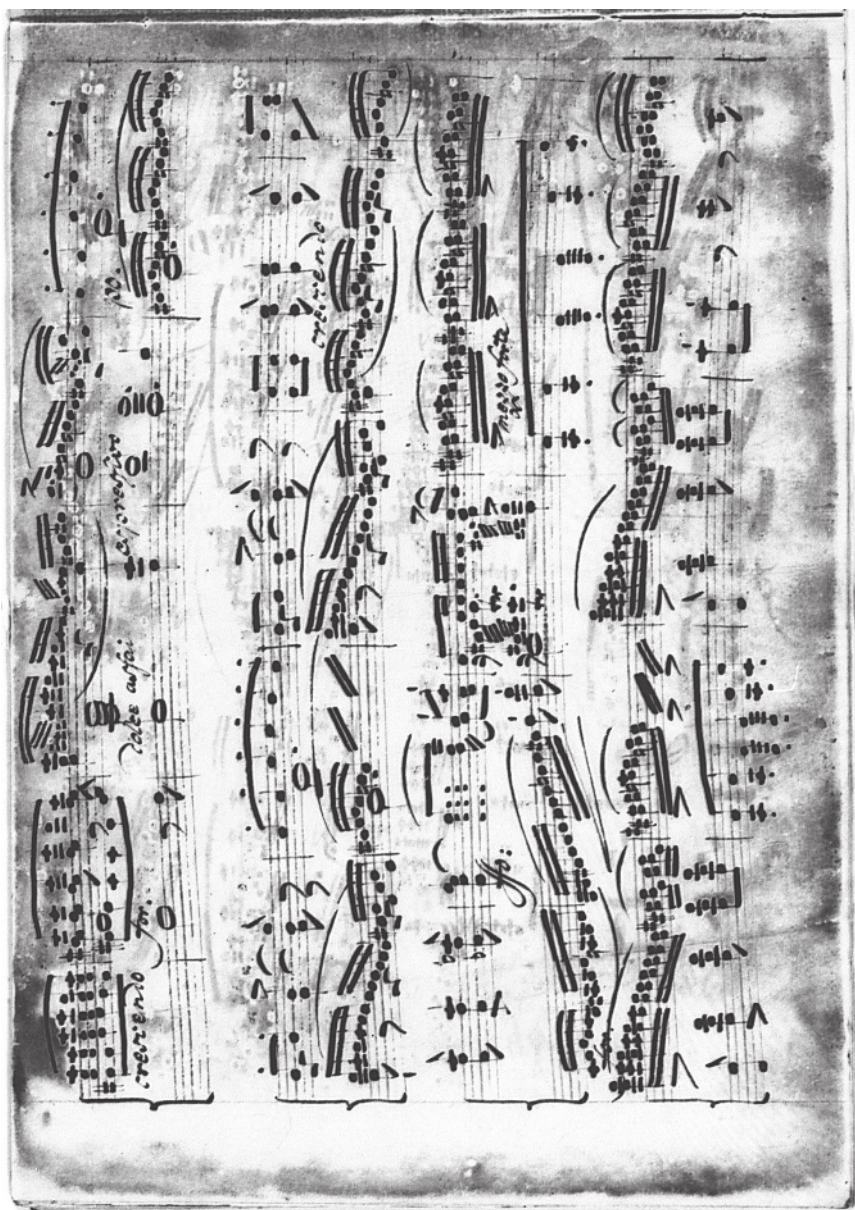
Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and tempo markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo markings are: *Allegretto*, *Moderato assai*, and *e molto grazioso*. The score is written in a historical style, with many notes and rests. The paper is aged and shows some wear.

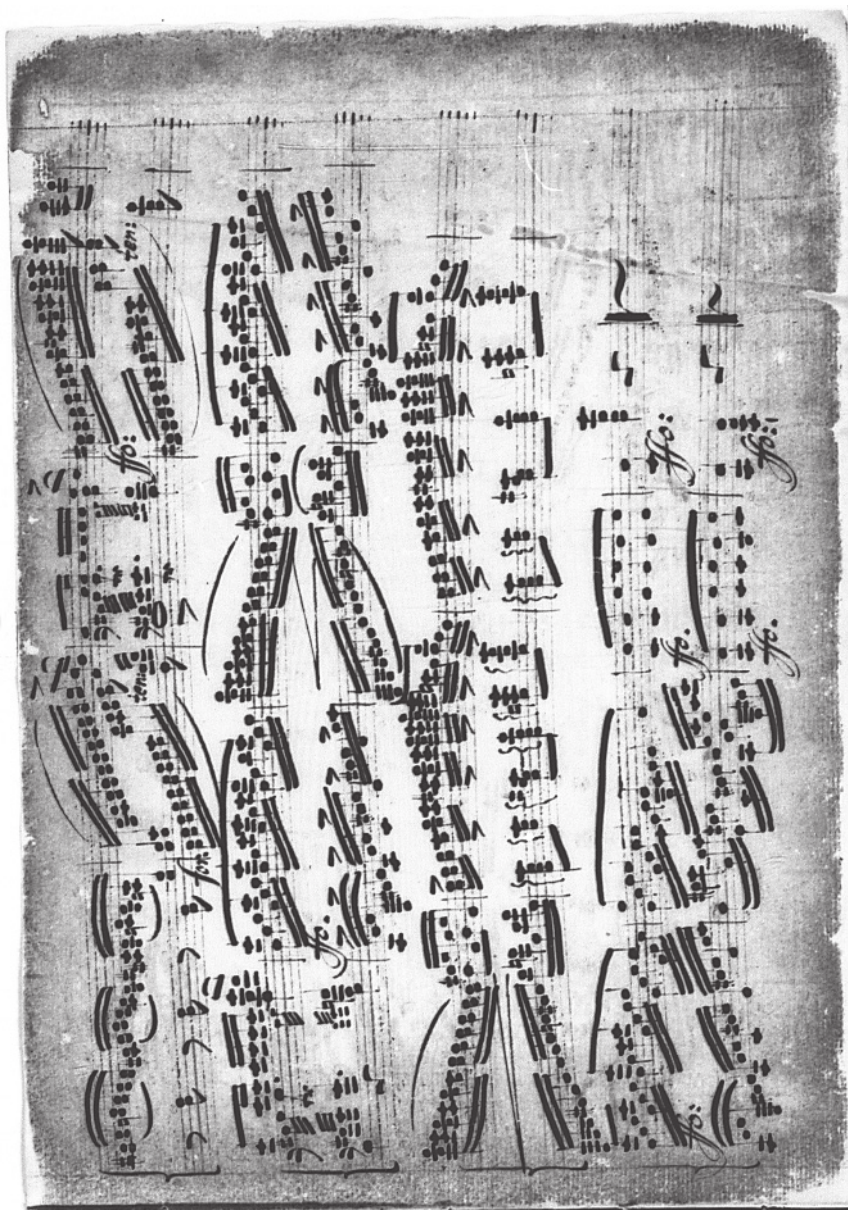
This is a page of handwritten musical notation, likely a manuscript. The page contains several staves of music, written in a style characteristic of the 18th or 19th century. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ten.*, *ff.*, *1mo*, *2da*, *mezza voce*, and *marcato ma tranquillo*. The music is written in a single system, with the staves connected by a brace on the left. The paper is aged and shows some wear, with the ink appearing dark and slightly faded in some places. The overall layout is dense and complex, typical of a musical score.

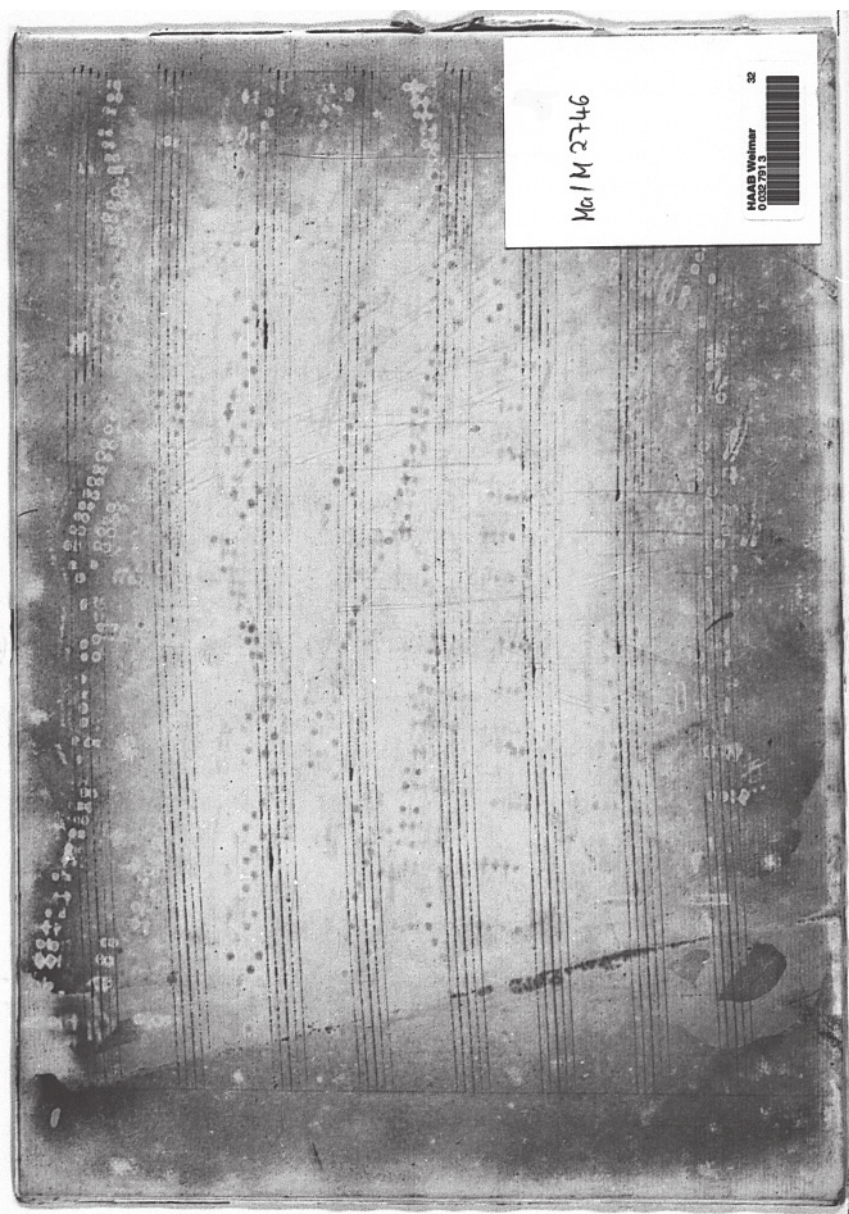
This image shows a single page of a handwritten musical manuscript, identified as folio 6v. The page is filled with musical notation on multiple staves. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear. The notation is written in a style typical of the 18th or 19th century. The page is oriented vertically, with the text and notation running from top to bottom. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ritard: un pochettino* and *in tempo*. The page is numbered 24 in the bottom left corner.

ritard: un pochettino
in tempo
grazie

This image shows a single page of a handwritten musical manuscript, identified as 'Bl. 7r'. The page contains a complex musical score written on multiple staves. The notation is dense, featuring numerous notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'crescendo' in the upper left, 'pizz.' (pizzicato) in the upper right, 'mezzoforte' in the lower left, and 'pizz.' in the lower right. The manuscript is written in a historical style, with some ink bleed-through visible from the reverse side. The page is aged and shows some wear, with a slightly uneven texture and some discoloration.







Ein-Blick in Carl Maria von Webers Bücherschrank

vermittelt von Eveline Bartlitz, Berlin

Die ursprüngliche Idee der Autorin, Webers Bibliothek, die größtenteils nach seinem Tode verkauft wurde, auf dem Papier wenigstens in den Grundzügen wiedererstehen zu lassen, mußte leider aufgegeben werden, da es offenbar so gut wie keine Quellen mehr gibt, die etwas über deren genauen Inhalt und Umfang aussagen¹. Trotzdem lassen sich mit Hilfe seiner Tagebücher², von Äußerungen in Briefen sowie anderen Dokumenten einige wichtige Details erhellen, die interessante Rückschlüsse auf Webers Interessen und Vorlieben zulassen. Versuchen wir, uns aus den noch verfügbaren Zeugnissen ein Bild zu machen und Weber bei Auswahl und Umgang mit Lesestoff über die Schulter zu schauen.

Schon vom Sechzehnjährigen ist sein Bücherinteresse bezeugt, in diesem Fall für eine bestimmte Fachrichtung. In seiner autobiographischen Skizze schrieb Weber: „1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte.“³ Das besondere Interesse und die Sammelleidenschaft für Theoretika spiegelt auch die Korrespondenz mit dem Jugendfreund Thaddäus Susan (1779-1838) wider, der Weber einzelne Bücher empfohlen bzw. vermittelt haben dürfte⁴.

¹ Es soll hier nur von Webers Büchersammlung die Rede sein, nicht von Musikalien und Manuskripten, auch Textbücher bleiben unberücksichtigt.

² *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1 (im folgenden: TB).

³ Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Bd. 1, Dresden und Leipzig 1828, S. IX.

⁴ Vgl. u. a. Webers Brief aus Augsburg vom 23. Dezember 1802 an Susan: „Das musikalische Taschenbuch 1803 habe ich noch nicht eigenthümlich [= als Eigentum] bekomme es aber nächstens. eine Recension davon steht in der Musikalischen Zeitung neuntes oder achtens Stück vom neuesten Jahrgang; Du würdest mich aber durch Deine Recension sehr erfreuen.“; nach Ludwig Nohl, *Mosaik. Für Musikalisch-Gebildete*, Leipzig 1882, S. 65f. Gemeint ist: *Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1803* [= Jg. 1], hg. von Julius Werden (d. i. Friedrich Theodor Mann) und Adolph Werden (d. i. Johann Gottlieb Winzer), mit Musik von Wilhelm Schneider, Penig: F. Dienemann & Comp., 1802, rezensiert in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 5, Nr. 7 (10. November 1802), Sp. 116-126. Auf Susans eigene, Weber zugeschickte Rezension des Taschenbuchs ging dieser im Brief vom 30. Juni 1803 aus Augsburg ein, in dem er dem Freund ein baldiges Zusammentreffen auf der Reise nach Wien in Aussicht stellte: „Von der Recension des Taschenbuches sage ich weiter nichts, als daß ich hoffe, sie bald selbst mit Dir durchgehen zu können.“; Nohl (ebd.), S. 67. Ob

Es darf vermutet werden, daß die 1802/03 erworbenen Bücher den Grundstock und einen Schwerpunkt von Webers Bibliothek bildeten. Weber hatte sie offensichtlich auf seinen Reisen bis nach Stuttgart mit sich geführt und dann mit anderm persönlichen Besitz – wahrscheinlich nicht ganz freiwillig – dort deponiert, als er Württemberg 1810 verlassen mußte. Am 28. Juli 1813 wandte sich Weber von Prag aus an den Stuttgarter Stadtschreiber Klüpfel von der Königlich Württembergischen Stadtschreiberei in Stuttgart und gab Anweisungen zu den „Musikalien, Bücher[n], Gemähde[n], *Manuscripte[n]* *pp* die Sie so gütig waren von *Hönes* zurückzunehmen“⁵. Bei diesem Hönes dürfte es sich um den Schwieberdinger Gastwirt Johann Michael Hönes handeln, einen der Hauptgläubiger Webers in der Stuttgarter Zeit⁶. Der hatte offenbar erwirkt, daß Weber persönliche Wertgegenstände, darunter auch die Bibliothek, als Sicherheit zurücklassen mußte. 1813 wurden die Bestände, nach Rückzahlung eines Großteils der Schulden, freigegeben.

Der nachfolgend verzeichnete umfangreiche Bestand an musiktheoretischer Literatur widerlegt die in der Literatur mitunter vertretene Ansicht, daß Weber sich weitgehend oder gar ausschließlich an den Schriften seines Lehrers Vogler orientierte. So überliefert Webers Schüler Julius Benedict eine angebliche Äußerung Franz Schuberts von 1823 bezüglich der *Euryanthe*: „[...] wo *Weber* gelehrt sein wolle und im strengen Stile schreiben möchte, fände man gleich heraus, daß er der Schule eines Charlatans (den Abbé *Vogler* meinend) angehöre und keinen soliden Grund habe, auf dem er fortbauen könne [...]“⁷. Die breite Kenntnis der einschlägigen Literatur seiner Zeit und der Vergangenheit beweist aber ganz im Gegenteil Webers vielfältige Interessen; sein Komponieren gründete tatsächlich auf einem äußerst soliden theoretischen Fundament, ohne sich freilich von den Regelwerken Fesseln anlegen zu lassen. Schon in frühen Jahren zeugen Webers diesbezügliche Bemerkungen von einer großen Lust, Regeln in Frage zu stellen und kompositorisch neue Wege zu beschreiten⁸.

Weber das Taschenbuch selbst besaß, bleibt unklar; zu weiteren Bucherwähnungen in den Susan-Briefen vgl. auch Anm. 16, 18 und 81.

⁵ Brief-Autograph in Cambridge/GB, Fitzwilliam Museum.

⁶ Vgl. Joachim Veit, „... mit äußerster Discretion zu benutzen«. Zu Carl Maria von Webers Stuttgarter Prozeßgeschichte“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 150, Nr. 12 (Dezember 1989), S. 11-13.

⁷ Brief von Benedict an Max Maria von Weber vom 23. März 1861; Abschrift von F. W. Jähns in *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XIX], Abt. 5 A, Nr. 5a.

⁸ Vgl. etwa Webers Brief an Susan vom 11. November 1803: „Es ist sehr schlimm, daß wir in unserer Kunst keine andere Norm als die Erfahrungen oder vielmehr die zu Regeln gewor-

Infolge seines unsteten Reise-Lebens vom Verlassen Stuttgarts im Februar 1810 bis zum Jahre 1813, als er endlich wieder eine feste Anstellung in Prag antrat, war es Weber schon aus rein praktischen Gründen nicht möglich, sich mit einer größeren Büchersammlung zu umgeben. Und so mußte er nochmals einen Bestand an Büchern und Musikalien zurücklassen: Am 10. Februar 1811 übergab Weber in Darmstadt seinem Freund Gottfried Weber eine größere Sammlung, die dieser mit nach Mannheim nahm. Das Tagebuch vermeldet dazu lediglich: „die Nacht noch zusammen mit *Weber* und [Alexander von] *Dusch* bis 3 Uhr wo Sie wegfuhr. nun werd ich sie wohl nicht mehr sehen.“ Auf einem Brief an Gottfried Weber vom 21. Juli 1817 notierte Weber eine Liste „an Musikalien hast du von mir.“, datiert „Alles in Darmstadt d: 10^e Februar 1811.“⁹

Auch Prag, wo Weber immerhin fast vier Jahre lebte, sah er von Anfang an als Durchgangsstation an, geschuldet den für ihn unbefriedigenden künstlerischen Verhältnissen und sicherlich auch den unruhigen Kriegszeiten. Seine Bücher ließ er sich nicht nachschicken, kümmerte sich jedoch um den in Stuttgart zurückgelassenen Besitz. Im bereits erwähnten Brief an den Stuttgarter Stadtschreiber Klüpfel bat er gelegentlich einer weiteren Schulden-Tilgung:

„Die Musikalien, Bücher, Gemählde, *Manuscripte pp* die Sie so gütig waren von *Hönes* zurückzunehmen, ersuche ich Sie, gefälligst an Herrn Licentiat Gottfried Weber in Mannheim zu schikken dem ich schon vorläufige Anzeige davon gemacht habe [...].“

Als Weber schließlich in Dresden seinen Hausstand begründete, bat er am 2. Mai 1817 den Freund Gottfried Weber, der nun in Mainz lebte, sämtliche bei diesem deponierten Besitztümer, d. h. die 1811 in Darmstadt überge-

denen Gewohnheiten unserer ersten Tonsetzer haben, der große Haufe hilft sich mit dem, daß er bei einer solchen Frage das Verfahren großer Meister zur Regel und zum Beweise macht. Weh dem, der in solchen Fällen kein richtiges Kunstgefühl hat, und hat er es, es nicht entscheiden läßt!“, Nohl (wie Anm. 4), S. 74. Für diese und andere musikwissenschaftliche Ergänzungen in diesem Aufsatz danke ich Herrn Frank Ziegler herzlich.

⁹ New Haven, The Beinicke Rare Book and Manuscript Library, Frederick R. Koch Foundation, Deposit 151 (alle nachfolgend zitierten Briefe an Gottfried Weber befinden sich dort). Unter den Musikalien sind auch ein Schulwerk sowie ein musikfremdes Buch erwähnt: eine „Flageolet Schule“ sowie eine Ausgabe „Ueber die Samsprache“ (beide sind bislang bibliographisch nicht eindeutig ermittelbar). Möglicherweise wurden 1811 jedoch noch mehr Bücher übergeben; vgl. Anm. 77.

benen Musikalien und Bücher sowie die 1813 aus Stuttgart transferierten Gegenstände, zu übersenden.¹⁰

„Sei doch so gut und schicke mir wohl eingepackt alle meine Sachen, die Du mir so lange treulich bewahrt hast; ich möchte doch endlich einmal wieder alles beisammen haben. Sobald als sogleich, lieber Bruder, und berechne mir die allenfalsigen Auslagen.“

In seinem nicht überlieferten Brief vom 9. Juli hatte Gottfried Weber dann offenbar um ein Bücherverzeichnis gebeten, damit er es mit den vorhandenen Büchern abgleichen konnte, denn in seiner Antwort vom 21. Juli schickte Weber ihm eine Liste in Abschrift und bat den Freund dringlich: „Meine Sachen schicke mir nur so schnell als möglich per Fracht“¹¹. Zu der Liste bemerkte er: „Hier bey folgt das Verzeichniß das du mir selbst einmal von meinen Sachen schicktest. es ist elend abgeschrieben du wirst aber wohl errathen“. Offensichtlich hatte ein Unkundiger diese Aufstellung abgeschrieben (vgl. Abb. S. 32/52), so daß sie in bibliographisch korrekte Angaben zu „übersetzten“ ist¹². Sie wird hier erstmals inhaltlich vorgestellt, wobei die 1810 zwangsweise in Stuttgart zurückgelassenen Bücher und die 1811 in Darmstadt an Gottfried von Weber übergebenen Stücke zusammengefaßt werden (vgl. Anh. 1).

Dem Tagebuch können wir entnehmen, daß Weber am 6. September 1817 eine Kiste aus Mainz bekam und 4 Taler Fracht dafür bezahlte. Zwei Tage später informierte er Caroline: „bekam eine Kiste mit alten Büchern und Sachen von Mainz“¹³. Die Beschäftigung mit seinen vorhandenen und zu erwartenden Büchern sowie der Anschaffung neuer ließ ihn Caroline gegenüber im Brief Nr. 52 vom 29. Mai 1817 reflektieren:¹⁴

¹⁰ Autograph unbekannt; Erstveröffentlichung von Wilhelm Altmann: „Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 10 (1908/09), S. 502.

¹¹ Wie Anm. 9, beiliegend Bücherliste in Abschrift.

¹² Vorarbeiten zur Ermittlung stellte dankenswerterweise Herr Prof. Dr. Joachim Veit, Detmold, zur Verfügung.

¹³ *D-B, Weberiana Cl. II A. a 2*, Nr. 20.

¹⁴ Brief vom 28.-30. Mai: *D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber 98*. Schon am 3. März (*D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber 82*) klagte er seiner Braut bezüglich der vielen Ausgaben: „125 [Taler] habe ich alle Monate einzunehmen da ist kein Holz, kein Licht, keine Bücher, nichts gerechnet“.

„[...] die Jahre auf Reisen, und in dem für Litteratur todten Prag haben mich ein bißel in mancherley zurückgebracht, Nun hott ich also fleißig auch in den Büchern, und studire drauf loß, unter uns gesagt kosten sie auch viel Geld, aber – es muß sein, ist mein HandwerksZeug [...]“

Interessant ist übrigens nicht nur, welche Bücher zu dem 1817 wiedererlangten Bestand gehörten, sondern ebenso, welche auf der Liste fehlen. Erstaunlicherweise befindet sich unter diesen Desideraten das Grundlagenwerk des Kompositionsunterrichts bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein: der Fuxsche *Gradus ad Parnassum*, der u. a. im Unterricht bei Michael Haydn, dem Weber bekanntermaßen nicht allzu viel abgewinnen konnte, Verwendung fand¹⁵ und den Weber offenbar erst 1817 per Tausch erwerben wollte (vgl. Anm. 85). Aber auch Grundlagenwerke seines Lehrers Vogler wie die *Kuhrpfälzische Tonschule* (Mannheim 1778), die *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* (3 Jg., 1778-1781), sein *Choral-System* (Kopenhagen 1800)¹⁶ sowie die kurz vor Webers Wiener Unterrichtszeit bei Vogler erschienene sogenannte „Prager Tonschule“¹⁷ sucht man vergebens, ebenso Johann Philipp Kirnbergers Standardwerk *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (Berlin und Königsberg 1774-1779), dessen Erwerb Weber 1803 offenbar zu kostspielig erschien, und die Schriften von Johann Friedrich Agricola und Joseph Riepel, die er gegenüber Susan erwähnte¹⁸.

Ein weiterer Hinweis auf Bücher ist in Webers Nachlaßpapieren im Sächsischen Hauptstaatsarchiv in Dresden zu finden. Am 19. Oktober 1826

¹⁵ Vgl. Weber, *Schriften* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. VII sowie Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz u. a. 1990, S. 163.

¹⁶ Sein Interesse am Erwerb dieser Schrift äußerte Weber im Brief an Susan vom 11. November 1803: „[...] von Vogler's Choralsystem möchte ich wol wissen, was es kostet. Freilich schrieb er mehrere theoretische Werke, die Mannheimer Tonschule [s. o.], das Handbuch zu seinem System [vgl. Anm. 17] etc.“; vgl. Nohl (wie Anm. 4), S. 73f.

¹⁷ *Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule*, Prag: Karl Barth, 1802.

¹⁸ Vgl. seinen Brief an Susan vom 11. November 1803 (wie Anm. 16): „Ueber Agrikola und Riegel [sic] habe ich dir schon im letzten Briefe geschrieben. Kirnberger ist mir zu theuer [...]“. Hier könnten freilich auch andere Kirnberger-Schriften gemeint sein, etwa *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* (Berlin 1757), *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Berlin und Königsberg 1773), die *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Composition* (Berlin 1781), die *Anleitung zur Singecomposition* (Berlin 1782) sowie seine *Methode Sonaten ausm Ermel zu schüddeln* (Berlin 1783).

sandte Caroline von Weber an das Justizamt in Dresden mit Begleitbrief ein „*Verzeichniß der Verlassenschaft des am 5^{ten} Juny 1826. zu London gestorbenen königlich sächsischen Kapellmeisters Herrn Carl Maria Freyherrn von Weber*“¹⁹, das der von ihr bevollmächtigte und sie in allen Rechtsangelegenheiten vertretende Kurator Dr. August Moritz Engelhardt, der schon vor dem Ableben des Komponisten Rechtsbeistand der Familie war, angefertigt hatte. Im Capitel IX sind „Bücher, Manuscripte und Musicalien“ genannt. Die autographen Manuskripte sind nach Titeln mit den Nummern 1-34 aufgelistet, eine Bücherliste fehlt leider. Der folgende Hinweis läßt jedoch unzweifelhaft darauf schließen, daß eine solche vorhanden war: „die in der Sub F beiliegenden *Specification* verzeichneten Bücher und Musikalien, welche zur Versteigerung an den Bücher Auctionator [G. M.] Segnitz abgegeben worden sind. Nach dem Erfolg wird die Loesung hier noch nachzutragen seyn“²⁰. Am 11. Januar 1827 kam Caroline von Weber dieser Pflicht nach und meldete dem Justizamt:²¹

„Ich habe solche [Abrechnung über das Ergebnis der Versteigerung] in diesen Tagen erhalten und verfehle daher nicht, meiner Zusage nachzukommen und *Ew. Wohlgeb.* hiervon die gehörige Anzeige zu machen.

Es beträgt, wie *Dieselben* aus der Originalbeilage *sub* + geneigtest ersehen werden, dieser aus den Büchern und Musikalien des ehemännlichen Nachlasses gewonnene AuctionsErlös *deductis deducendis* 176 rh. [= Taler] 13 gr.[oschen] 6 [Pfennige]“.

Schließlich gibt es noch eine handschriftliche Bücherliste mit bunt zusammengewürfelten Titeln²² in einem der schmalen gebundenen Ausgabenbücher, die im Weber-Familien-Nachlaß in der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert sind²³, und in dem außer Webers eigener Handschrift auch die von Caroline und Alexander von Weber vertreten sind. Etliche Eintragungen des Komponisten in diesem Band rühren von Dezember 1817 bis Oktober

¹⁹ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10047, Amt Dresden Nr. 3287 (vormals: Litt. W. Nr. 124), Cap. IX, Bl. 32r.

²⁰ Ebd., Bl. 44v.

²¹ Ebd., Bl. 68v.

²² Es finden sich Titel wie *Fabeln* des Aesop und von Gellert, lateinische und französische Grammatik, *Der kleine Schmetterlingsjäger*, *Rinaldo's Reisen*, aber auch Friedrich Kinds *Gedichte*, Friedrich Försters *Gedichte*, das *Oberon*-Textbuch in englischer Sprache und der travestierte *Freischütz* darunter.

²³ *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 2, Bl. 167r-168r.

1818 her (allgemeine Wirtschaftsausgaben), des weiteren finden sich Abrechnungen zu seinen Bühnenwerken (Kosten und Gewinn zu *Abu Hassan*, *Freischütz*, *Preciosa*, *Euryanthe*), aber es gibt auch sehr viel spätere Notierungen, hauptsächlich die Equipage, Pferde und Zubehör, Kutscher und Stallgeräte betreffend. Offensichtlich hat Caroline das Buch nach dem Tode ihres Gatten weitergeführt, denn von ihrer Hand stammen Aufstellungen über Vermögen, Wäsche, Kleidung u. a. darin, darunter auch Bücher. Aber diese Liste erweckt eher den Eindruck, daß es sich vorrangig um Kinderliteratur handelt, Reisebeschreibungen und kindgemäße naturkundliche Werke, die überwiegend erst nach Webers Tod angeschafft worden sind²⁴; einige Titel könnten freilich auch zum „Altbestand“ gehört haben (etwa Kinds *Gedichte*). Die Liste ist für unser Anliegen insgesamt wenig hilfreich.

Wenn wir dennoch eine Anzahl von Webers Büchern aus den genannten Quellen ermitteln konnten, so füllen sie zwar nicht die Regale eines Zimmers, aber zumindest (s)einen Bücherschrank, der sogar einmal im Tagebuch Erwähnung fand²⁵. Man darf vermuten, daß Weber als vielseitig gebildeter Künstler Literatur aus verschiedensten Gebieten besessen hat und daß unsere Funde nur einen Bruchteil seiner einstigen Bibliothek darstellen.

Bei der Durchsicht der Quellen erfährt man nicht nur, welche Bücher Weber im Laufe der Zeit angeschafft hat (hinter der Bezahlung von Buchhändler-Rechnungen verbergen sich weitere ungenannte Titel²⁶), wie hoch die Kosten für Buchbinderarbeiten waren, was ihm an musikalischen Fachzeitschriften lag, wieviel Freude ihm Buchgeschenke von Freunden bereiteten, wieviel Geld er regelmäßig ausgab, um in einer Leihbibliothek lesen zu können, sondern wir erleben Weber auch als Besucher von Lesungen, die Anfang des 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Die Teilnahme an den berühmten Dramen-Lesungen des befreundeten Dichters Ludwig Tieck in Dresden (ab 1819), zu denen Interessierte und Schaulustige wallfahrteten, erfordert eine eigene Betrachtung und würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Bisweilen las der Komponist auch selbst vor, z. B. am 2. Mai 1818 anlässlich eines geselligen Abends des Liederkreises bei Friedrich August Kuhn; im Tagebuch notierte er: „ich las meinen Schlambeizker vor mit allgemeinem Beifall.“ Er

²⁴ Im TB findet sich allerdings bereits am 24. April 1823 der Eintrag: „Hundt und Bilderbuch gekauft“.

²⁵ TB 17. Dezember 1823: „8 Ellen lilla Tafent in meinen Bücherschrank“.

²⁶ Sein Hauptlieferant war offensichtlich die Dresdner Buchhandlung von Christoph Arnold am Altmarkt 148.

muß auch dafür Talent gehabt haben, denn als er 1823 zur Vorbereitung der Uraufführung seiner *Euryanthe* in Wien weilte, berichtete er am 6. Oktober seiner Frau:²⁷

„Da die Chöre und alles versammelt waren, und man von dieser Oper keine Leseprobe machen kann, so ergriff ich das Mittel, es ihnen vorzulesen. Die Aufmerksamkeit, und die Theilnahme daran war sehr groß. Der Regisseur Gott dank fragte mich, ob ich nicht ein *Engagement* beim Schauspiel brauche.“

Eine selbstkritische Äußerung Webers in einem Brief an Hinrich Lichtenstein, den Berliner Freund, vom 1. November 1812 aus Weimar mag vorerst dieses interessante Thema beenden:²⁸

„Vorgestern war ich bey Falk²⁹ der mir viele seiner neuen Gedichte vorlaß, ein *Ciclus* unter dem Nahmen Seestücke³⁰. Er las nur 4 Stunden hintereinander. Bey solchen Gelegenheiten wird es mir immer ganz Angst, und ich greiffe geschwind in meinen Busen, ob ich es denn auch schon öfter so gemacht habe, und die Leute weil ich zu viel gab, abspannte? Es kann mir wohl paßirt sein. warum sollte ich besser und klüger sein als andere.“

Wie man sieht, öffnen sich bei der Beschäftigung mit Webers Büchern weitere Türen, die hier und jetzt nicht alle aufgetan werden können.

²⁷ D-B, Weberiana Cl. II A. a 3, Nr. 13.

²⁸ Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek, PB 37, Nr. 3.

²⁹ Johannes Daniel Falk (1768-1826) lebte seit 1797 als freier Schriftsteller in Weimar, wo ihn Weber im Januar 1812 kennenlernte. Die Bekanntschaft wurde in späteren Jahren offenbar nicht weitergepflegt; Webers Tagebuch nennt nach dem 30. Oktober 1812 keine weiteren Treffen oder Briefwechsel. Im Mai 1822, nach der Weimarer Erstaufführung des *Freischütz*, äußerte sich Falk sehr negativ über die Oper, die ihm als pure Huldigung an den Zeitgeist erschien: „Dieses Werk ist ein Kunstprodukt, wie man ungefähr auch ein Spinnengewebe ein Kunstprodukt nennen darf, [...] aus dem klebrichten Saft einer Spinne gräulich unscheinbar und farblos [...] gewebt [...]“. Das Libretto tadelte er als „geistlose Behandlung“ eines Märchens, „kein einziger Charakter im Fundament erfaßt, und folglich das Ganze ein musizierendes Spinnengewebe einer falschen Phantasie“; vgl. Johannes Falk, *Geheimes Tagebuch 1818-1826*, aus dem Nachlaß hg. von Ernst Schering unter Mitarbeit von Georg Mlyněk, Stuttgart 1964, S. 194-196 (Zitate S. 195f.).

³⁰ Falks „Seestücke“ entstanden über einen längeren Zeitraum hinweg (in der Erstausgabe sporadisch Datierungen zwischen 1787 und 1817) und wurden von Adolf Wagner herausgegeben innerhalb der dreibändigen Sammlung *Johannes Falk's auserlesene Werke. (Alt und neu.)*, Leipzig: Brockhaus, 1819, Bd. 1, S. 59-359; freundlicher Hinweis von Dr. Johannes Demandt.

Leider sind auch die Tagebücher nicht immer verlässlich: Es gibt Lücken, und bisweilen machte Weber seine Eintragungen erst nach mehreren Tagen aus dem Gedächtnis, so daß durchaus manche ursprünglich beabsichtigte Notiz der Vergessenheit anheimgefallen sein kann. Hinzu kommt die Schwierigkeit, daß aufgrund der von ihm aufgeschriebenen Buchtitel nicht in jedem Falle eine Ausgabe oder Auflage eindeutig zu benennen ist, auch hier kann es nur bei Vermutungen bleiben.

Literatur, für die sich zwischen 1810 und 1826 Kauf-Hinweise bzw. Notizen über Buchbinder-Rechnungen finden, dürfte in der Regel für Weber selbst bestimmt gewesen sein³¹. Sie wird der besseren Übersicht wegen im Anhang 2 aufgelistet, mit Angabe der jeweiligen Tagebuch- bzw. Briefpassage in chronologischer Folge.

Vor der Dresdner Zeit des Komponisten ist, abgesehen von der in Anh. 1 wiedergegebenen Fachliteratur, tatsächlich nur ein gekaufter Titel belegt, erst ab Februar 1817 tauchen Bücher-Anschaffungen in Webers Tagebuch auf, die in erster Linie sein „Handwerkszeug“, also Fachliteratur betreffen, sowohl Nachschlagewerke als auch musiktheoretische und biographische Literatur. Belletristische Titel blieben in der Minderzahl. Für seine Kuren 1824/25 versorgte er sich mit entsprechender Literatur, ebenso mit englischen Büchern für seine Sprachstudien und mit Wörterbüchern für seine letzte große Reise, die freilich nicht im einzelnen nachgewiesen werden können³².

Interessant und aufschlußreich sind Webers Kommentare zu Büchern, die wir im folgenden vorstellen wollen. Es handelt sich hierbei um Brief-Äußerungen Freunden und seiner Braut bzw. Frau gegenüber. Hier sind vor allem die Briefe Webers an seinen Freund aus Jugendtagen, den Juristen, Musiktheoretiker und Komponisten Gottfried Weber (1779-1839, Mannheim, Mainz und Darmstadt) und an seinen 17 Jahre älteren Freund und Ratgeber, den Leipziger Schriftsteller, Herausgeber und Musikkritiker Friedrich Rochlitz (1769-1842), aufschlußreich und werden an den Anfang gestellt.

³¹ Eine Ausnahme findet sich im Brief vom 29. Januar 1811 an den Verleger Cotta in Tübingen, in welchem Weber bat, dem „H: Geh: Sek: [Friedrich] Haug [...] ein *Exemplar* von *Mathisons Gedichten* für meine Rechnung zuzustellen“.

³² Im TB heißt es dazu am 21. Oktober 1824: „Englisch französische *Gram[m]aire* [zu] 1. [rh.]“, am 31. Dezember 1824: „Arnoldsche Buchhandlung, englische Bücher [zu] 9. 4 -“ sowie am 6. Februar 1826: „Französchische [sic] und Englische TaschenWörterbücher“.

Am 16. September 1815, als Weber mit der Komposition seiner Kantate *Kampf und Sieg* beschäftigt war, schrieb er an Gottfried Weber:

„Da ich eine solide Fuge zum Schluß der *Cantate* schreibe, so studiere ich der Neugierde halber Marpurgs Abhandlung von der Fuge durch³³. Mein Gott! Wie einseitig, diktatorisch und nichts beweisend, oder auf wahrhaft aus der Natur der Sache gegriffene Gründe sich stützend – schreiben die Herren. Wer nur Zeit hätte einmal ein Ästhetisch Logisches FugenSystem zu schreiben. Wie viel ist überhaupt noch zu thun übrig, und wie viele Brachfelder giebt es noch in der Kunst. Die Musikanten sind wahre Leibeigene, sie arbeiten nur so viel als zum Freßen nothwendig ist.“

Knapp ein halbes Jahr später, im Brief vom 2. Februar 1816, machte er dem Freund gegenüber abermals seinem Herzen Luft:

„ein großes Glück war die Anwesenheit des guten *Triole* [Johann Baptist Gänsbacher], deßen treffliche Seele, ein herrlicher Stern für mich war. dabey dachte ich so viel möglich an meine *Cantate* und arbeitete an der Schluß fuge mit Rath und That des guten Hansels, nachdem ich abermals gesehen und gelesen hatte, daß der Marpurg ein Esel sey.“

Am 2. Mai 1817 äußerte sich Weber über Gottfrieds neues Werk *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, dessen 1. Band gerade bei Schott in Mainz erschienen war:

„Du bist ja sehr fleißig gewesen, Herr Bruder, hast ein großes Werk geschrieben; hab's mir schon bestellt und will's gehörig beschnuffeln. Gnade dir Gott, wenn Du mir was nicht recht gemacht hast. Im Ernste, ich freue mich sehr darauf: ist einmal Zeit, daß ein philosophisch und logisch denkender Kopf in den musikalischen Wirrwarr eingreift und sichtet die Spreu von dem Weizen.“

Am 21. Juli lobte er die Publikation in herzlich anteilnehmenden Worten: „[...] deine Tonsezkunst lieber Bruder ist ein herrlich Ding, Gott sei Dank daß einmal etwas wahrhaft geordnetes der Art in die Welt tritt.“ Im gleichen Brief schickte er das oben erwähnte Bücherverzeichnis.

³³ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* [...], Berlin: Haude & Spener, 1753/54.

Noch aus Berlin fragte Weber im November 1816 Friedrich Rochlitz, ob denn dessen neue *Erzählungen* noch nicht erschienen seien, denn er „hungere nach guten Liedern“³⁴. Diesen ‚Hunger‘ stillten die *Erzählungen* zwar nicht, aber nach seiner Übersiedlung nach Dresden äußerte er sich in seinem Brief vom 20. Februar 1817 dem Verfasser gegenüber begeistert:³⁵

„Endlich habe ich Ihre lieblichen Geistvollen Erzählungen erhalten und den 1^{ten} Theil gelesen, in dem mich besonders der ehrliche Bleichschmidt auf ganz eigene Weise gerührt hat. Es liegt eine einfache Kindlichkeit in dieser Erzählung die ungemein ansprechend ist, dann, die Erinnerungen.

Diese Mannichfaltigkeit des Tones, der Erzählungsweise und der Charaktere, ist mir ein belehrend erfreuliches Vorbild. Es sind meine Erholungsstunden wenn ich sie lese [...].“

Und am 27. Februar 1817 heißt es:³⁶

„Den zweiten Theil Ihrer herrlichen Erzählungen habe ich nun auch mit Lust und Aufmerksamkeit gelesen, und möchte ich darin jedem Stücke in seiner Art den Preis zuerkennen. Besonders ehrenwerth erschien mir die Mannichfaltigkeit des Styles, die aus jedem Stoff ihre eigene Individualität schöpfte. Namentlich in der *Musik* Muse [recte: Musik. Reise], und *Sandra* [r] t, lebhaft contrastirend, hervorspringend. Ersteres ein mit so kühner, froher Hand aus dem vollen Lebensquell geschöpftes Bild, letzteres das Leben selbst so schön entfaltend; mit aller Würde der damaligen Kunstzeit und der einfach ehrenfesten Form biederer Deutschen. [...] Nehmen Sie meinen herzlichen Dank für diese schönen Erzählungen, denen hoffentlich bald ein dritter Band folgen soll.“

³⁴ Weber an Rochlitz vom 22. November 1816; New York, Public Library MNY Weber, Carl Maria von. Erwähnte Ausgabe: Friedrich Rochlitz, *Neue Erzählungen*, 2 Bd., Leipzig und Züllichau: Darnmannsche Buchhandlung, 1816 (Inhalt Bd. 1: „Abraham Bleichschmidt“, S. 1-29, „Reime“, S. 31-42, „Lucie“, S. 43-103, „Der Gang zur Thalmühle“, S. 105-132, „Calamitäten“, S. 133-171, „Erinnerungen“, S. 173-247, „Dora und Alonzo“, S. 249-290; Bd.2: „Musikalische Reise“, S. 1-45, „Joachim von Sandrart“, S. 47-117, „Die Versorgten zu W.“, S. 119-148, „Tage der Gefahr“, S. 149-365).

³⁵ Privatbesitz; zitiert nach Abschrift: *D-B, Weberiana*, Cl. II B, S. 563f. (Nr. 11).

³⁶ Autograph unbekannt, ED: [anonym,] „Ein Brief von Carl Maria v. Weber, dem Componisten des Freischuetz etc.“, in: *Kleine Musik-Zeitung*, hg. v. J. Schuberth, Leipzig, Jg. 10, Nr. 8 (4. Dezember 1867), S. 117f.

Ganz besonders hob Weber diejenige Erzählung hervor, die bis heute die bekannteste von Rochlitz geblieben sein dürfte: *Tage der Gefahr* – eine packende Schilderung der Situation in Leipzig während der Völkerschlacht 1813 in Briefform³⁷. Goethe äußerte sich anlässlich seiner Besprechung des ersten Bandes von Rochlitz' Sammlung *Für Freunde der Tonkunst* 1824 wahrhaft begeistert über diese Chronik:³⁸

„Hier enthält' ich mich nun nicht, einer der wundersamsten Productionen zu gedenken, die sich vielleicht je, man darf wohl sagen *ereignet* haben. Es ist das Tagebuch der *Schlacht bey Leipzig*, wo die beyden Talente des Verfassers als Schriftstellers und Tonkünstlers vereint hervortreten [...].“

Ähnlich fasziniert zeigte sich Weber im bereits zitierten Brief vom 27. Februar 1817 nach der Lektüre:

„Mir aber, als i c h, sind die T a g e d e r G e f a h r am nächsten getreten. Hier fand ich S i e, ganz S i e wieder, und durchlebte wahrhaft mit Ihnen jeden Augenblick in der Erinnerung. Dieses Gemisch von persönlichem Antheil, Interesse an der damaligen Zeit, zusammengestellt mit manchem unserer Briefe und den jetzigen Resultaten haben eine ganz eigene Stimmung und Bewegung in meiner Seele hervorgebracht, die ich vergebens auszusprechen bemüht sein würde. Uebrigens habe ich es doch wieder bewährt gefunden, dass es etwas gar Herrliches ist, wenn der Mensch sich so ganz selbst giebt, wie er lebt und webt, und dass über diesen Darstellungen ein geheimer Reiz schwebt, der eine Wärme in sie legt, die doch vor allem andern vorleuchtet.“

Man darf annehmen, daß Weber die *Erzählungen* selbst gekauft oder aber entliehen hatte, denn erst am 19. Dezember 1817, als er mit seiner jungen Frau zum Ende der Hochzeitsreise auch die Familie Rochlitz besucht hatte, steht im Tagebuch die Notiz: „Abschiedsbesuche *pp* von Rochlitz die Erzählungen und einen schönen Ridikül geschenkt bekommen.“

³⁷ Die Erzählung erlebte u. a. in der Leipziger Insel-Bücherei (als Nr. 17) vier Auflagen von 1912 bis 1988.

³⁸ Aus *Über Kunst und Altertum*, Bd. V, H. 1 (1824); zitiert nach: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I/22: *Ästhetische Schriften 1824-1832. Über Kunst und Altertum V-VI*, hg. von Anne Bohnenkamp, Frankfurt a. M. 1999, S. 83.

Fast ein Jahr später, am 14. November 1818, gibt es von Weber eine sehr lebendige Situationsschilderung:³⁹

„Ich habe so unmittelbar nach Tische ein halb Stündchen, in dem ich Zeitschriften usw. durchblättere, und sehe, was in der Welt vorgeht, ehe ich wieder an die eigene Arbeit gehe. So geschah es auch d: 5t huj., daß ich in der Abendz[eitung] die Anzeige Hells von dem Frauenzimmer-Taschenb[uch]⁴⁰ las und mich gar höchlich erfreute, hier den alten Müßiggänger erwähnt zu finden. Meine gute Lina und ich waren hierdurch in fröhliche Erinnerung des schönen Abends bei Gutsch:[mids]⁴¹ versetzt, und wir beschlossen diesen Almanach besitzen zu müssen, da kömmt in derselben Minute, als ich kaum den Mund geschlossen, der Postbote und bringt – das T a s c h e n b u c h. Das war nun wirklich eine große Freude, weil es gar so schön a tempo eintraf, und mit Lust nahmen wir es einander ab und hätten es am liebsten zugleich lesen mögen – aber so was erlaubt meine Zeit und die dann von den Geschäften ermüdete Brust nicht, und so hat denn das Weibchen allerdings eher die Zeit zu benutzen gewußt als ich und blieb immer im Vorsprung eines halben Tages. Haben Sie herzlichen Dank für diese Ergötzung, in der mir immer noch – vielleicht aus alter Bekanntschaft – die S t u d e n t e n und die T a u f e das Ansprechendste sind. Nächstdem aber hat mich das E r b g u t sehr ergriffen, durch seine tiefe Wahrheit und Natur-

³⁹ Vgl. Georg Kinsky, „Ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 93 (1926), S. 482f.

⁴⁰ *Frauenzimmer Almanach zum Nutzen und Vergnügen für das Jahr 1819*, Leipzig: Carl Cnobloch, 1818, darin: Friedrich Rochlitz: „Aus dem Tagebuche eines alten Müßiggängers“ (1. „Die Wanderer“, 2. „Mieze“, 3. „Das Erbgut“, S. 216-236, 4. „Die Studentenvirtschaft“, S. 236-252, 5. „Die Nothtaufe“, S. 252-260. Kinsky (vgl. Anm. 39, S. 484) gibt fälschlich Jg. 1818 an; darin war bereits ein erster Zyklus kleiner Erzählungen, damals unter dem Sammeltitle „Aus den Papieren eines alten Müßiggängers“, abgedruckt. Der Almanach war die Fortsetzung des *Leipziger Taschenbuchs für Frauenzimmer* und erschien 1817-1820, herausgegeben von Friedrich Rochlitz, der jedoch erst im letzten Jahrgang das Vorwort unterzeichnete; auch zu seinen Erzählungen in der ersten „Müßiggänger“-Folge 1818 bekannte er sich noch nicht namentlich.

⁴¹ Hier spielt Weber auf einen gemeinsam mit Rochlitz bei der Familie Gutschmidt in Dresden verbrachten Abend anlässlich des Dresden-Besuches von Rochlitz (lt. Webers TB ca. Anfang Mai bis 21. Mai 1818) an; vermutlich handelte es sich um den 18. Mai 1818, zu dem Weber im TB notierte: „Abends bey Gutschmidt bis ½ 1 Uhr. gespielt, gesungen, gelesen.“ Rochlitz' Tochter Wilhelmine war mit dem sächsischen Finanzrat Alexander Freiherr von Gutschmidt verheiratet. Vermutlich hatte Rochlitz schon an diesem Abend aus den Erzählungen vorgelesen, die später im Jahrgang 1819 des *Almanachs* publiziert wurden.

lichkeit, mit der es wie alle diese Gaben des herrlichen Müßiggängers so recht wahrhaft aus dem Lebensbuch geschnittene Blätter sind, und einmal gelesen nicht leicht wieder dem Gedächtnis entschwinden wie das meiste so bloß Erzählte, sondern etwas fest zurücklassen in der Seele, gleichsam wie etwas selbst Erfahrenes. Ich kann Sie dabei freudig versichern, liebster teurer Freund, daß dies aber auch hier von vielen und hochachtbaren Seiten anerkannt und gerühmt wird. Unter dem, was ich von dem Übrigen gelesen habe, zogen mich am meisten die Briefe und Motte⁴² an, doch letzteres mehr durch die Art, mit der es gegeben als durch sie selbst, weil in dem einfachen Grundtone des Schlichten das Gespenstische mich am Ende doch störte, wenn es auch im Augenblicke des Lesens anziehend genug wirkt. – Doch genug, ich habe ja nicht meine Meinung, sondern nur meinen Dank bringen wollen, und von des letzteren Güte bin ich überzeugt, und meine Lina vereinigt den ihrigen mit ihm aus freundlichstem Herzen [...].“

Auch der Mit-Herausgeber der Abendzeitung, Theodor Hell, äußert sich in seiner von Weber genannten Rezension des *Almanachs* sehr freundlich zu den Beiträgen von Rochlitz:⁴³

„Nichts lieberes konnten wir finden, als die Fortsetzung der Mittheilungen aus dem Tagebuche eines alten Müßiggängers von dem trefflichen Rochlitz. Schon im vorigen Jahrgang gewannen wir diese Bruchstücke ungemein lieb, auch in diesem wird es bei jedem fühlenden Gemüthe mit diesen herrlichen Stilleben, eben in ihren kleinen aber höchst gelungenen Ausmalungen nicht minder Fall sein [...]. Nur bitten wir innig, daß der theure Rochlitz, wie er droht, den Müßiggänger hier nicht zum letztenmale schwatzen lasse, sondern ihn ja auch das nächste Jahr wieder in unsre Mitte führe.“

Am 24. Juli 1818 theilte Weber die Aufgebrachtheit seines Freundes Rochlitz bezüglich eines Artikels über den Dichter im Brockhaus-Lexikon:⁴⁴

„Da ich gerade in der Stadt Ihren Brief erhielt, so rannte ich gleich nach dem *Convers: Lex:* und schlug Ihren Artikel auf. habe mich weidlich

⁴² „Ungedruckte Briefe großer und edler Männer“ (Gellert, Schiller, Wieland), ebd., S. 3-50; Friedrich de la Motte-Fouqué, „Die Herbstfeyer“, S. 319-356.

⁴³ *Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften*, Beilage zur Dresdner *Abend-Zeitung*, Bd. 4, Nr. 203 (4. November 1818), unter: „Beurtheilungen neuer Schriften. Almanach-Literatur“.

⁴⁴ Briefautograph: London, British Library, Sign: Add. 47843, f. 48 (a u. b).

darüber geärgert, über die bequeme vornehme Kürze besonders. das ist eigentlich das allerheilloseste und recht den zugleich lebenden Bericht-erstatte bezeichnend der schon all sein Wissen auch bei der Nachwelt voraussetzt. Getröstet dabey hat mich halb, Kinds eben so kurz abgefertigter Artikel, und ganz, – die Ueberzeugung daß Mit und Nachwelt Sie gewiß tieferfühlend anerkennt, und anerkennen muß. Auch giebt's ja wohl noch andre Federn die bleibendere Denkmäler stiften können. Gott erhalte nur den guthen Muth“.

Rochlitz hatte sicherlich weniger die Kürze geärgert als die Wertung seiner schriftstellerischen Arbeiten durch den ungenannten Autor:⁴⁵

„Mehr, als durch seine tonkünstlerischen Arbeiten hat Rochlitz durch eine bedeutende Anzahl von Schriften im Gebiete der schönen Literatur, besonders als Romandichter sich bekannt gemacht. Seinen Werken fehlt es nicht an einer ansprechenden Gemüthlichkeit, aber wohl an Genialität und neuer, selbstschaffender Erfindungskraft. Fast alle Romane und Schilderungen dieses Dichters leiden mehr oder weniger an einer gewissen ermüdenden Breite und Redseligkeit, und ergießen sich nicht selten in einen Strom von Sentenzen. Obgleich keines seiner größern Werke auf Originalität und Vollendung Anspruch machen darf, so möchten doch wohl seine Charakterschilderungen interessanter Menschen zu den vorzüglichern gehören.“

Der Kind-Artikel ist übrigens mit 35 Zeilen fast doppelt so lang wie der Rochlitz-Eintrag (19 Zeilen), zudem wesentlich positiver in der Beurteilung des Dichters. Demnach gehöre Kind durch seine „kleineren Erzählungen“ zu den „Lieblingsschriftstellern unserer Nation“; eine Position, die er „auch bei der Nachwelt behaupten wird.“ Lediglich seine dramatischen Werke hätten „weniger Beifall erhalten“, wobei ausdrücklich das 1816 uraufgeführte male-rische Schauspiel *Van Dyck's Landleben* ausgenommen wurde: Es „erhielt den größten Beifall und schien eine neue Gattung der scenischen Darstellungen begründen zu wollen“⁴⁶.

⁴⁵ *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 4. Aufl., Bd. 8, Altenburg und Leipzig: F. A. Brockhaus, 1817, S. 358f.; gleichlautender Text in: *Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände*, 2. Aufl., Bd. 8, Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus, ebenfalls 1817, S. 358f.

⁴⁶ *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 4. Aufl., Bd. 5, Altenburg und Leipzig: F. A. Brockhaus, 1817, S. 342f. In der zwei Jahre älteren

Übrigens scheint sich Rochlitz beim Verleger über die negative Einschätzung beklagt zu haben, jedenfalls wurde sie in der 5. Auflage des Lexikons gestrichen und durch folgende Bemerkung ersetzt: „vorthailhaft bekannt als erzählender Schriftsteller in der Gattung des Charakteristischen und Gemüthlichen, das aus dem wirklichen Leben in seinen edlern Verhältnissen gegriffen ist“⁴⁷ – mit dem Ergebnis, daß der bereits zuvor recht kurze Beitrag auf nunmehr 13 Zeilen schrumpfte.

Noch einmal gibt es eine längere Passage in einem Weber/Rochlitz-Brief aus dem Jahr 1825, in dem es um eine Buch-Gabe geht. Am 17. März dokumentiert das Tagebuch, daß Weber einen „Brief von Rochlitz nebst Buch“ erhalten habe, erst am 23. Mai bestätigte der Beschenkte die Sendung (sehr wahrscheinlich der gerade bei Carl Knobloch in Leipzig erschienenen 2. Band der Veröffentlichung *Für Freunde der Tonkunst*):⁴⁸

„Manchmal begreiffe ich mich selbst in meinen Unarten nicht. Wie kann ich Z: B: bei Empfang Ihres trefflichen Buches, die ganze Seele freudig erfüllt, im Drang mit Ihnen darüber zu sprechen, Ihnen zu danken, zu sagen wie ich Sie fühle, verstehe, wie tief einwirkend gerade dieß alles auf junge Gemüther sein muß, – ganz stumm und Papier-scheu bis zur Ungezogenheit sein? [...]

Daß Sie fortfahren werden, kann ich gar nicht bezweifeln. Es muß die Ueberzeugung in Ihnen feststehen daß dieses Werk wahrhaft ins Leben eingreifend nützt. daß es ein Haus und Handbuch aller Künstler und Kunstfreunde sein und bleiben muß, das man immer wieder einmal aufschlägt wie einen alten Freund, wo jeder glaubt sich selbst wieder zu finden, und sich freut, sich so klar und verdeutlicht zu sehen, wo Lehrer ihre Schüler darauf hinweisen können, und Freundes Streit einen besonnenen Schiedsmann findet.

Man müßte eigentlich um dieses Buch recht zu bezeichnen ein zweites darüber schreiben.“

2. Auflage war der mit „Ch.“ gezeichnete Kind-Artikel mit 74 Zeilen allerdings wiederum fast doppelt so lang; vgl. *Conversations-Lexicon oder Hand-Wörterbuch für die gebildeten Stände*, 2. Aufl., Bd. 5, Leipzig und Altenburg: F. A. Brockhaus, 1815, S. 249-351.

⁴⁷ *Allgemeine Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. (Conversations-Lexicon.)*, 5. Aufl., Bd. 8, Leipzig: F. A. Brockhaus, 1819, S. 360.

⁴⁸ *D-B*, 55 Ep 220.

1816 begegnete Weber E. T. A. Hoffmann in Berlin wieder; erstaunlicherweise erwähnte er im Brief an seine Braut vom 14. Juni 1816 nicht, daß er den Dichter bereits 1811 in Bamberg kennengelernt hatte:⁴⁹

„also d: 12^t unter 1000 langweiligen *Visiten* und Besorgungen, war auch die sehr interessante Bekanntschaft Hoffmanns des Verfaßers der FantasieStücke⁵⁰, Hau hau trau au au!! Es ist wahr daß aus diesem Gesicht ein wahrhaft kleines Teufelchen herausieht. er hat ein neues Werk geschrieben des Teufels Elixire⁵¹, wovon er mir den ersten Theil mitgab, ich habe aber noch nicht Zeit gefunden eine Sylbe davon zu lesen.“

Am 31. Mai 1823 erwarb er die erste, gerade erschienene Biographie des ein Jahr zuvor gestorbenen Hoffmann von J. E. Hitzig.

Vom Dresdner Hofrat Friedrich Kind, dem *Freischütz*-Textdichter, sind Schenkungen seiner Gedichte nachgewiesen. Am 3. November 1817, kurz nach seiner Ankunft in Prag und einen Tag vor seiner Hochzeit, schrieb Weber an Kind:⁵²

„Mein Bräutlein grüßt herzlichst alles was Kind heißt. Sie wühlt in den mitgebrachten Schätzen /: Ihren Gedichten :/ und wir lesen wechselseitig einander vor was uns gerade am lebendigsten anspricht, und deßen ist viel, und komt oft.“

Der Autor hatte ihm vermutlich das erste und zweite Bändchen seiner Gedichte als Hochzeitsgeschenk mitgegeben. Sie waren 1817 in 2. verbesserter und vollständiger Auflage bei Hartknoch in Leipzig erschienen. Während diese beiden Bände Arthur von Nordstern und Carl August Böttiger gewidmet waren, wurde der dritte Band (1819), den Weber von Kind zum ersten Hoch-

⁴⁹ D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber 64.

⁵⁰ E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier: Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, mit einer Vorrede von Jean Paul, [Bd. 1-4] Bamberg: Kunz, 1814-1815 [Erstausgabe]. Am 4. Februar 1816 sprach Weber Rochlitz brieflich darauf an: „*a propos*. haben Sie die Phantasiestücke von Hoffmann, 4 Theile gelesen? und was halten Sie davon. Ich finde viel treffliches, blühende, ja oft toll überschäumende Phantasie darin, und das Ganze /: mit Erlaubniß gesagt :/ und wie mir scheint, ohne bestimmten Zweck vor Augen gehabt zu haben hingeworfen. der erste Theil gefällt mir am besten.“; London British Library, Add. 47843, fol. 46 u. 47.

⁵¹ E. T. A. Hoffmann, *Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners*, hg. von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier [Th. 1], Berlin: Duncker & Humblot, 1815 [Erstausgabe].

⁵² D-B, Weberiana Cl. II A b, Nr. 5 (Abschrift, Autograph unbekannt).

zeitstag erhielt, dem Komponisten⁵³, der vierte Band (1819) dann der Gattin des Dichters, Friederike Kind, gewidmet.

Am 26. April 1818 bedankte sich Weber für ein Buchgeschenk mit gedruckter Widmung bei Ferdinand Leopold Karl Frh. von Biedenfeld (1788-1862). Es handelte sich dabei um vier Erzählungen des Autors unter dem Titel *Wiesenblumen gesammelt an den freundlichen Ufern der Elbe* (Dresden 1818): „Dank für das ehrende Geschenk, und den dadurch und dabey so schön ausgesprochenen Beweis Ihrer Freundschaft und warmen Theilnahme an meinem Streben“⁵⁴.

Auf seiner Konzertreise im Jahre 1820 machte Weber mit seiner Frau auch in Halle Station und gab am 31. Juli dort ein begeistert aufgenommenes Konzert. Am 1. August war das Ehepaar beim Universitätskanzler August Hermann Niemeyer (1754-1828) eingeladen, der Weber laut Tagebuch die gerade erschienene wohlfeile Ausgabe seiner Dichtungen schenkte: „zum Frühstück mit Lina bei Niemeyers. er führt[e] uns selbst herum, und schenkte mir seine Gedichte“. Am selben Tag übereignete der Hallesche Musikdirektor Johann Friedrich Naue (1787-1858) Weber ein Buch von seinem Universitätskollegen, dem Philosophen Johann Gebhard Ehrenreich Maaß (1766-1823); der Autor selbst schenkte Weber ein weiteres Werk aus seiner Feder. Im TB notierte Weber: „Naue schenkte mir das Buch von Maaß über die Gefühle⁵⁵. und Maaß über die Leidenschaften“. Laut Max Maria von Weber soll sein Vater ob des Büchersegens geäußert haben: „Wenn es so fortgeht, [...] lasse ich mich durch Buchhändler-Gelegenheit weiter spediren“⁵⁶.

Hinter der Eintragung in Webers Tagebuch vom 15. Februar 1824 „Brief von Rosenbaum erhalten“ verbirgt sich nicht nur ein nicht mehr erhaltenes Schreiben, sondern außerdem ein Buchgeschenk. Der begüterte Wiener Privatmann Joseph Carl Rosenbaum (1770-1829), den Weber 1823 kennengelernt

⁵³ Brief an Rochlitz vom 14. November 1818: „Freund Kind erfreute mich hoch durch die Zueignung des 3^{ten} Bandes seiner Gedichte“; vgl. Kinsky (wie Anm. 39), S. 484.

⁵⁴ Briefentwurf: D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Bl. 59r. Biedenfeld, studierter Jurist, lebte zu dieser Zeit (bis Ende April 1818) als freier Schriftsteller in Dresden, seine Frau Felizitas, geb. Bonasegla, verw. Schüler, war von 1816 bis Ende April 1818 als Sopranistin an der Hofoper engagiert. Danach ging das Ehepaar nach Wien.

⁵⁵ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 247, überliefert fälschlich ein anderes Geschenk Naues: dessen *Versuch einer musikalischen Agende oder Altargesänge. zum Gebrauch in protestantischen Kirchen*, Halle: Selbstverlag, 1818.

⁵⁶ Ebd., Bd. 2, S. 247.

hatte, besaß in der Vorstadt *Schaumburgergrund* eine prachtvolle Gartenanlage, die seinerzeit als eine besondere Sehenswürdigkeit galt. Diesen Garten hatte Weber am 11. Oktober 1823 gemeinsam mit dem Ehepaar Rosenbaum besucht. Der erwähnte Brief Rosenbaums an Weber enthielt zur Erinnerung an die gemeinsam verbrachten Stunden eine gerade erschienene Veröffentlichung: Franz Carl Weidmann, *Die Rosenbaum'sche Gartenanlage*, Wien 1824. Den Versand des Büchleins vermerkte Rosenbaum sowohl im Gästebuch des Gartens⁵⁷ als auch in seinem Tagebuch mit 9. Februar 1824⁵⁸.

Mit dem schönen Gartenbuch ist der imaginäre Webersche Bücherschrank, soweit wir Einzelerwerbungen ermitteln konnten, „gefüllt“. Bleibt noch ein Wort zu den Zeitschriften; sie waren für den Komponisten von jeher gleichermaßen als Informationsquelle wie als Publikationsorgan von großer Wichtigkeit⁵⁹. In seiner Prager Zeit beklagte er, daß er dort ausländische Fach-Zeitschriften nur sporadisch und zudem sehr teuer erwerben könne⁶⁰. In Dresden bezog er dann regelmäßig ihn besonders ansprechende Periodika wie die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung*⁶¹. Mit Angehörigen des Dresdner Liederkreises tauschte er Zeitschriften und Literatur aus, besonders sind hier

⁵⁷ Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, I. N. 24510, S. 158.

⁵⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. n. 203, Bl. 113v; vgl. Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821-1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen“, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, Mainz u. a. 2007, S. 510.

⁵⁹ Zur Nutzung der Presse durch Weber und den von ihm mitbegründeten Harmonischen Verein vgl. *Die Schriften des Harmonischen Vereins*, Teil 1: 1810-1812. *Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber*, hg. von Oliver Huck und Joachim Veit (*Weber-Studien*, Bd. 4/1), Mainz u. a. 1998. Zu seinem Zeitschriftenstudium vgl. den Brief an Rochlitz vom 14. November 1818, S. 42.

⁶⁰ Im Brief an Gottfried Weber vom 20. August 1815 schrieb Weber: „daß Beer [Meyerbeer] und ich so eselhaft von deinem Chronometer sprachen, muß dich von Niemand wundern der im Östreichischen lebt. man ist da in litterarischer Hinsicht total von allem abgeschnitten, da fremde Blätter *enorme* Summen kosten, und ich nur höchst selten die Musik: Zeitung erhasche.“ Weber bezog sich auf Gottfried Webers als imaginiertes Gespräch zwischen einem Komponisten und einem Musikdirektor angelegte Veröffentlichung „Noch einmal ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser“, erschienen in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 15, Nr. 27 (7. Juli 1813), Sp. 441-447. Zur Auseinandersetzung über das Thema vgl. auch die Briefe von Weber an Gottfried Weber vom 7. Januar 1815 sowie von Gottfried Weber an Meyerbeer vom 10. Januar 1815; letzterer *D-B*, N. Mus. Nachl. 97, A/163.

⁶¹ TB vom 17. März 1817: „Musikalisch[e] Zeitung pro 1817. Praenum:[eration] bezahlt mit 5 rh [Taler] 8 g.[roschen]“.

der Altertumswissenschaftler Karl August Böttiger (1760-1835)⁶² und der Dichter Friedrich Kind (1768-1843) zu nennen. In unserem Zusammenhang werden nur Zeitschriften berücksichtigt, die Weber nachweislich erworben hat (vgl. Anh. 2); daß er darüber hinaus weitaus mehr Periodika kannte, die er gelegentlich in Briefen erwähnt, kommentiert oder kritisiert, steht außer Zweifel. Z. B. fragte er am 27. Februar 1817 seinen Wiener Korrespondenzpartner Ignaz Franz Edlen von Mosel: „Ich höre von einer Musikalischen Zeitung die in *Wien* erscheinen soll. Was ist es damit? Wer giebt sie heraus, und hat man sich etwas davon zu versprechen?“⁶³. Damit ist die *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den Österreichischen Kaiserstaat* gemeint, deren erstes Heft am 2. Januar 1817 bei S. A. Steiner & Co verlegt und bei Anton Strauss in Wien gedruckt wurde⁶⁴.

Wenden wir uns zum Schluß Webers Lesegewohnheiten zu, soweit sie Niederschlag in seinen Briefen oder den Tagebüchern fanden. Oft scheint er am späten Abend vor dem Einschlafen zur Entspannung gelesen zu haben. Am 2. Oktober 1812 schildert er der befreundeten Familie Türke in Berlin seinen Tageslauf in Gotha, wo er sich als Gast des Herzogs August Emil Leopold von Sachsen-Gotha aufhielt: „nach dem Eßen um 10 Uhr lese ich noch im Bette bis 12 Uhr, und schlafe dann was das Zeug hält“⁶⁵. Auch wenn er im März 1813 nach einem kompakten Tagesprogramm, seinem ersten großen Konzert im Prager Redoutensaal, in dem er selbst sein Klavierkonzert spielte, und anschließendem Beisammensein mit Freunden noch „gelesen“ im TB notiert⁶⁶, kann es nur diese Funktion gehabt haben.

⁶² Böttiger war für Weber in literarischer Hinsicht ein wichtiger Gesprächspartner, den er außerordentlich schätzte. Am 25. Mai 1817 berichtet er z. B. seiner Braut: „Abends war Gelehrten Thee bei der Fräulein aus dem Winkel, wo vieles recht interessante vorkam. besonders ein Bericht des Hofr[ats] Böttiger über das Merkwürdigste Litterarische was in dieser Meße in Leipzig erschienen“; *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 97.

⁶³ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftenslg., Sign: Autogr. 7/124-7.

⁶⁴ Gründer und erster Redakteur sind unbekannt, 1819 war Ignaz von Seyfried und 1821-1824 Friedrich August Kanne verantwortlicher Redakteur; vgl. *Quellen zur Österreichischen Musikgeschichte*, Bd. 1: *Biographische und topographische Beiträge aus der Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien 1817-1824)*, ausgew. u. mit Reg. vers. von Rudolf Flotzinger (*Musicologica Austriaca*, Bd. 3), München und Salzburg 1982, S. 9f.

⁶⁵ *D-B*, N. Mus. ep. 1530.

⁶⁶ TB 6. März 1813.

Andere Eintragungen im TB hingegen haben eine abweichende Bedeutung, so am 23. August 1816 in Prag: „Abends zu Hause, gelesen und gearbeitet“, und am 15. Dezember desselben Jahres: „nach Hause gearbeitet gelesen“. Hierbei dürfte es sich um ein intensiveres Literatur-Studium gehandelt haben.

Eine große Rolle spielten für Weber Leihbibliotheken, auch auf Reisen; so sind auf seiner Schweiz-Reise 1811 in Ravensburg (15. August) bzw. Schaffhausen (24. August) die Zahlung von Bücherlese-Geld sowie am 31. August in Zürich ein Besuch auf dem „Lesekabinet“ im Tagebuch festgehalten. Am 4. September, noch in Zürich, berichtet das Tagebuch: „Abends auf den *Caffé litteraire* gegangen, und 10 *Sch:[illinge]* für Thee und 5 *Sch:* für das Lesen des Schmitischen Merk:[ur] bezahlt, das nenne ich ein theures Blatt“⁶⁷. Während seines Aufenthaltes in München 1815 ließ Weber am 15. Juni Caroline Brandt wissen: „dann gieng ich aufs *Museum*, und las ein paar Zeitungen“⁶⁸. Von der Kur in Marienbad berichtete er seiner Frau am 16. Juli 1824: „eine höchst magere Lesebibliothek werde ich bald durchgelesen haben“⁶⁹. Besonders während seiner Ehejahre häufen sich im Tagebuch die Eintragungen von Nutzungsgebühren für Leihbibliotheken; vermutlich hat Weber vorwiegend Caroline von dort mit Lesestoff versorgt.

Leihbibliotheken verbreiteten sich im deutschen Sprach- und Kulturraum seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts⁷⁰. 1820 gab es allein in Dresden bereits 20 solche Institute, die bedeutendsten waren die Pochmannsche Lesebibliothek in der Großen Brüdergasse 286 und diejenige von Johann Friedrich Schmidt in der Schössergasse 356, die bereits 1787 gegründet worden war⁷¹. Daneben bestanden noch exklusive Lesekabinette und Lesemuseen mit gesonderten Zeitungs-Präsentationen, dem sogenannten *Journalistikum*. Die Leihgebühr betrug in der Regel für ein Buch pro Woche einen Groschen,

⁶⁷ Bibliographische Angaben zu diesem Periodikum konnten bisher leider nicht ermittelt werden.

⁶⁸ *D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber* 54.

⁶⁹ *D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber* 180.

⁷⁰ Vgl. zu diesem Thema besonders die erschöpfende Publikation von Alberto Martino, *Die deutsche Leihbibliothek. Geschichte einer literarischen Institution (1756-1914)*, mit einem gemeinsam mit Georg Jäger erstellten Verzeichnis der erhaltenen Leihbibliothekskataloge, Wiesbaden 1990.

⁷¹ Unter den Abonnenten waren Mitglieder der Aristokratie, Künstler, Schriftsteller und Gelehrte, auch Max Maria von Weber gehörte später dazu; vgl. ebd., S. 647.

man konnte auch ein Abonnement für 60 Bände zum Preis von 1 Taler, 16 Groschen erwerben. Die Bestände waren vielfältig, Unterhaltungsliteratur überwog. Daß Weber die Schmidtsche Leihbibliothek benutzt hat, belegt das Tagebuch⁷². Als Lesegeld nennt das Tagebuch wiederkehrende Summen von 16 Groschen⁷³.

Wenn Weber nach vergeblichem Besuch am Vortag am 25. Januar 1825 im TB notierte: „den Vormittag auf der Bibliothek zugebracht wegen arabischen Melodien. 2 Bücher erhalten“, so meinte er die Königliche Öffentliche Bibliothek, die seit 1786 im Japanischen Palais untergebracht war⁷⁴. Die Bücher benötigte er zur Anregung für seine Oper *Oberon*; es handelte sich dabei um Carsten Niebuhrs *Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern* (Bd. 1, Kopenhagen: Nicolaus Möller, 1774) und um William Jones' *Ueber die Musik der Indier*, aus dem Englischen übersetzt, mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet von F. H. von Dalberg (Erfurt: Beyer und Maring, 1802)⁷⁵. Beide Bände wurden offensichtlich ausgeliehen – mit einer sehr großzügigen Leihfrist, denn erst am 18. Oktober 1825 erfahren wir aus dem Tagebuch, daß Weber 4 Groschen aufwendete, um „die Bücher auf die Bibliothek zu schaffen“.

Wir verlassen die Bibliothek und die Büchersammlung und geben dem Komponisten das Schlußwort: Am 4. Juli 1825 bekannte er seiner Frau aus Leipzig (Zwischenstation auf der Fahrt nach Bad Ems): „Die Luft hatte mich doch ermüdet. ich w[ollte] noch ein bißel englisch [le]sen, aber die Augen fielen mir zu, [dann] putzte ich das Lichtel [...] und – weg war ich“⁷⁶.

⁷² Vgl. 30. April 1824 (Kauf eines Katalogs dieser Bibliothek) und 31. Dezember 1824; vermutlich bezieht sich auch die Notiz vom 12. Juli 1824 „in der Leihbibliothek abbonirt“ auf die Schmidtsche Bibliothek.

⁷³ Am 4. Februar 1822 taucht diese Summe auf mit dem Zusatz: „für 32 Bücher Lese-Geld vorausbezahlt“. Für drei Monate betrug das Abonnement offensichtlich 1 Thaler, 6 Groschen, denn diese Summe zahlte Weber laut TB am 1. August und 25. November 1821.

⁷⁴ Leider ist im Journal *Besucher der Königlichen Bibliothek von 1813 bis 1860*, das in der heutigen Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden im Archiv aufbewahrt wird, keine Eintragung von Weber enthalten (freundliche Mitteilung von Frau Undine Kirsten vom 3. Mai 2007).

⁷⁵ Vgl. *Carl Maria von Weber.wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl*. Eine Dokumentation zum Opernschaffen [Ausstellungskatalog], Wiesbaden 2001, S. 167f.

⁷⁶ D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber 186. Textverluste [in eckigen Klammern ergänzt] infolge Beschädigung des Briefes.

Anhang 1: Webers bis 1810/11 erworbene Musikliteratur (alphabetisch nach Verfassern)

Quelle: Bücherverzeichnis, das dem Brief Webers an Gottfried Weber vom 21. Juli 1817 beigelegt war⁷⁷

– *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, hg. von Friedrich Rochlitz, Jg. 1ff.

Laut Verzeichnis verfügte Weber über zwei komplette und zwei unvollständige vor 1810 erschienene Jahrgänge⁷⁸.

– *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1782*, Alethinopel⁷⁹

Anonym

– *Kurtze und gründliche Anleitung zum Generalbasse* [...], 3. und verbesserte Aufl.⁸⁰, Leipzig: Martini, 1744

⁷⁷ Gottfried Weber schrieb folgenden Nachsatz unter den letzten Titel der beigelegten Liste: „Mit bei folgt an oben nicht verzeichneten Büchern, welche jedoch dir gehören da sie das Zeichen tragen womit ich all deine Bücher bezeichnet, naml: das gelbe Papierstreifchen: *Marpurgs kritischer Musicus* an d. Spree, deßen Temperatur, deßen Abh. v. der Fuge 1ter Thl. *Gugl Fundamentum partiturae*“. Der *Critische Musicus* und der *Gugl* waren allerdings bereits in der Original-Liste enthalten; hier dürfte es sich um versehentliche Dopplungen handeln. Die anderen von Gottfried Weber ergänzten Marburg-Titel (*Abhandlung von der Fuge* und *Versuch über die musikalische Temperatur*) sind in der nachfolgenden Liste mit ins Alphabet der Autoren eingefügt; sie gehörten möglicherweise zu den 1811 in Darmstadt übergebenen Beständen. In der Liste finden sich auch zwei Kompositionen: eine sechsstimmige Messe von Graun (mit Rötzel korrigiert in: Hasse) sowie das *Heilig* für zwei Chöre und Orchester Wq 217 von Carl Philipp Emanuel Bach, Part. Hamburg: Selbstverlag, 1779.

⁷⁸ Für diese Zeitungs-Jahrgänge interessierte sich Gottfried Weber, dem Weber auf ein Tausch-Angebot hin am 21. Juli 1817 schrieb: „Was den Bücher Tausch betrifft, [...] die Musik: Zeitung kann ich nicht entbehren, wegen nachschlagen.“ Im Nachlaß von Gottfried Weber fanden sich 1842 dann die Jg. 1798 bis 1839 der *AmZ* komplett; vgl. Arno Lemke, *Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des mittelhheinischen Raumes* (*Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte*, Nr. 9), Mainz 1968, S. 285.

⁷⁹ Das Bändchen erschien anonym ohne Verlags- und nur mit fiktiver Ortsangabe. Zur möglichen Autorschaft von Johann Friedrich Reichardt vgl. Robert Eitner „Allerlei alte Neuigkeiten“, in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, Jg. 12, Nr. 9 (1880), S. 144-149.

⁸⁰ In der Liste ohne Auflagenbezeichnung.

Carl Philipp Emanuel Bach

- *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 3., mit Zusätzen und sechs neuen Clavierstücken vermehrte Aufl., Teil 1, Leipzig: Schwickert, 1787⁸¹

Johann Georg Heinrich Backofen

- *Anweisung zur Klarinette nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassett-Horn*, Leipzig: Breitkopf, 1803

Abraham Bartolus

- „Musica mathematica, das ist: das Fundament der allerlieblichsten Kunst der Musicae [...]“, aus: Heinrich Zeising, *Theatrum machinarum*, 6. und letzter Teil [...], Altenburg: Johann Meuschke; Leipzig: Henning Gross, 1614, S. 91-175⁸²

Pierre Bourdelot, Pierre Bonnet

- *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, T. 1/2, 3/4, Amsterdam: M. Charles le Cene, 1725

Bartolomeo Bortolazzi

- *Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen nebst einigen Uebungsstücken*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1805

Johann Joachim Eschenburg

- *Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik*, Leipzig: Schwickert, 1771 [= Übersetzung von Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London: Dodsley, 1769]

⁸¹ Den Erwerb dieses Buches könnte möglicherweise Thaddäus Susan vermittelt haben, dem Weber am 30. Juni 1803 aus Augsburg schrieb: „Den Apollon und Bach will ich nehmen, wenn Hr. [Benedikt] Hacker dagegen Musik aus Gombart's Verlage nehmen will; will er, so nimm die Bücher gleich zu Dir, und schreibe mir, was er will, damit ich es mitbringen kann.“; Nohl (wie Anm. 4), S. 67f. Mit dem „Apollon“ dürfte Weber die gleichnamige, 1803 bei Dienemann in Penig erschienene Zeitschrift, hg. von Julius Werden (d. i. Friedrich Theodor Mann), Adolph Werden (d. i. Johann Gottlieb Winzer) und Wilhelm Schneider meinen, deren Erscheinen noch im selben Jahr eingestellt wurde. Auch der 2. Teil des Bachschen Werks war Thema der Korrespondenz. Am 11. November 1803 heißt es im Brief an Susan: „Daß Dir mein Vater nicht auch den 2. Theil von Bach mitgebracht hat, ärgert mich, ich werde sorgen, daß Du ihn nebst den Beispielen erhältst.“; Nohl (wie Anm. 4), S. 73.

⁸² In der Liste zu diesem Titel der Zusatz: „und Vollständig *Manuscript* [sic] *De Ligatunio p.p.*“; eine Zuordnung dieser vermutlich an den Druck angebundenen Handschrift war bislang nicht möglich.

Barthold Fritz

- *Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne [...]*, Leipzig: Breitkopf, 1756⁸³

Ernst Ludwig Gerber

- *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Teil 1, Leipzig: Breitkopf, 1790

Matthaeus Gugl

- *Fundamenta partiturae in compendio data. Das ist: kurtzer und gründlicher Unterricht, den General-bass oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lehrnen*, Salzburg: Johann Joseph Mayr, 1719

Adam Gumpelzhaimer

- *Compendium musica, pro illius artis tironibus [...]* [zuerst Augsburg: Valentin Schönig, 1591], 13. Auflage, Augsburg: J. Enderlin, 1681 [laut Liste „incomplet“]

Johann David Heinichen

- *Der General-Bass in der Composition [...]*, Dresden: Selbstverlag, 1728

[Johann Jakob Wilhelm Heinse]

- *Hildegard von Hohenthal*, 3. Teil, Berlin: Voss, 1796

Carl Ludwig Junker

- *Einige der vornehmsten Pflichten eines Kapellmeisters oder Musikdirektors*, Winterthur: Heinrich Steiner und Comp., 1782
- *Zwanzig Componisten. eine Skizze*, Bern: Typographische Ges., 1776

Johann Christian Leberecht Kittel

- *Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen in Beispielen. Erste Abtheilung*, Erfurt: Beyer und Maring, 1801

Justin Heinrich Knecht

- *Erklärung einiger von einem der R. G. B. in Erlangen angetasteten, aber missverstandenen Grundsätze aus der Voglerschen Theorie [...]*, Ulm: Christian Ulrich Wagner, 1785

⁸³ In der Liste falsch datiert mit 1757.

- *Gemeinnützlichtes Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses [...]. Erste Abtheilung*, Augsburg: Julius Wilhelm Hamm d. jüng.; Biberach: Selbstverlag: Speyer: Bossler in Komm., 1792

Friedrich Adolph Lampe

- *Friderici Adolphi Lampe De cymbalis veterum libri tres [...]*, Trajecti ad Rhenum: Guilielmi a Poolsum, 1703

P. Joseph Lederer

- *Neue und erleichterte Art zu Solmisiren, nebst andern Vortheilen, die Singkunst in kurzer Zeit zu erlernen [...]*, 2. Aufl., Ulm: Wohlersche Buchhandlung, 1796

Othmar Luscinius

- *Musurgia seu praxis musicae [...]*, Strasbourg: Johann Schott, 1536

Friedrich Wilhelm Marpurg

- *Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen*, Teil 1, Berlin: Haude & Spener, 1753⁸⁴
- *Anleitung zur Singcomposition*, Berlin: Gottlieb August Lange, 1758
- *Des critischen Musicus an der Spree erster Band*, Berlin: A. Haude u. J. C. Spener, 1750 [hier:] 1. Heft 1749, 2. Stück
- *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition mit zwey- drey- vier- fünf- sechs- sieben- acht und mehrern Stimmen [...]*, [Theil 1], Berlin: Johann Jacob Schützens Wittwe, 1755
- *Hrn. d'Alembert [...]* *Systematische Einleitung in die Musicalische Setzkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*, aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret von Friedr. Wilh. Marpurg, Leipzig: Breitkopf, 1757 [= Übersetzung von Jean LeRond d'Alembert, *Elémens de musique théorique et pratique*, Paris: Michel-Antoine David, André François Le Breton sowie Laurent Durand, 1752]
- *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin: Gottlieb August Lange, 1759⁸⁵

⁸⁴ Dazu im TB am 17. Mai 1817 ein Buchbindervermerk: „Marpurg von der Fuge, zu binden“. Der dürfte sich allerdings auf ein neuangeschafftes Exemplar beziehen, denn in Webers Brief an Gottfried Weber vom 21. Juli 1817 (wie Anm. 78) heißt es: „Was den Bücher Tausch betrifft, so habe ich Marpurgs Fuge; erst vor kurzem gekauft.“

⁸⁵ Dieses Exemplar wollte Weber möglicherweise gegen eine Ausgabe des *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux aus dem Besitz von Gottfried Weber tauschen; an ihn schrieb Weber

- *Die Kunst das Clavier zu spielen, durch den Verfasser des Critischen Musicus an der Spree*, 3. Aufl., Berlin: Haude & Spener, 1760⁸⁶
- *Neue Methode, allerley Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen [...]*, Berlin: Gottlieb August Lange, 1790
- *Versuch über die musikalische Temperatur nebst einem Anhang über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, und vier Tabellen*, Breslau: Johann Friedrich Korn, 1776

Johann Mattheson

- *Critica musica*, Pars 1-2, Hamburg: Selbstverlag, 1722
- *Exemplarische Organisten-Probe Im Artikel Vom General-Bass [...]*, Hamburg: Schiller- und Kißnerischer Buch-Laden, 1719
- *Grosse General-Baß-Schule. Oder: Der exemplarischen Organisten-Probe*, 2. verbesserte und vermehrte Aufl., Hamburg: Johann Christoph Kißner, 1731

Jacob Georg Meckenheuser

- *Die so genannte: Allerneueste, musicalische Temperatur: oder Die, von denen respectivè Herren Capell-Meistern Bümlern, zu Onoltzbach, und Hn. Mattheson zu Hamburg, gütigst communicirte, 12. rational-gleiche Toni minores, oder Semitonia In, und zwischen denen 13. Clavibus, und denen 12. Intervallis aller derselben Octaven: [...] zu beliebiger Censur übergeben*, Quedlinburg, ohne Verlagsangabe, 1727

Joseph Oehler

- *Geschichte des gesammten Theaterwesens zu Wien, von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten*, Wien: Selbstverlag, 1803

Guido Pancirolli

- *Guidonis Pancirolli Rerum Memorabilium Libri Duo. Quorum prior Deperditarum: Posterior Noviter Inventa rum est. Ex Italico Latine redditi, & Notis*

am 21. Juli 1817 (vgl. Anm. 78): „Was den Bücher Tausch betrifft, so habe ich Marpurgs Fuge; erst vor kurzem gekauft. seine kritische Einleitung kannst du für den Fux nehmen.“ Der letztgenannte Marpurg-Titel ist allerdings im *Verzeichniss der von Dr. Gottfried Weber [...] nachgelassenen Musikalischen Bibliothek [...]*, Darmstadt 1842 nicht enthalten.

⁸⁶ In der Liste ist angegeben: 3. Aufl. 1761, es gibt noch eine separate Ausgabe, die mit Th. 2 bezeichnet und im gleichen Verlag 1761 erschienen ist. Es ist nicht mehr feststellbar, welche Ausgabe vorgelegen hat.

illustrati, Ab Henrico Salmuth, Ed. Secunda, Liber [1], Amberg: Michael Forster, 1607⁸⁷

Wolfgang Caspar Printz

- *Musica Modulatoria Vocalis, oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst, In welcher Alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich und auf das deutlichste gelehret und vor Augen gestellet wird [...]*, Schweidnitz: Christian Okel, 1678
- *Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist [...]*, 2 Teile, Quedlinburg (Sagan): Christian Okel, 1677
- *Refutation Des Satyrischen Componistens, Oder so genannten Phrynis, Dem unpartheyischen Leser zu fernern Nachdencken Vorgestellet Von Denen in aller Welt berühmten Matz Tapinsmus / sonst Leyermatz genannt / Und Charis Lausimpeltz / Schergeigern*, o. O. 1678⁸⁸

Jean-Jacques Rousseau

- *Dictionnaire de musique*, Tome I/II., Aux Deux-Ponts: Sanson et Comp., 1782
- „Lettre sur La Musique française“ sowie „Lettre d’un symphoniste de l’Académie Royale de Musique a ses camarades de l’orchestre“, aus: *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau. Théâtre et poésies*, Aux Deux-Ponts: Sanson & Comp., 1782, S. 199-252 und 253-263
- „Projet concernant de nouveaux signes pour la musique, Lu par l’Auteur à l’Académie des sciences, le 22 Août 1742“, aus: *Collection complète des Oeuvres de J. J. Rousseau.*, Bd. XVI, Aux Deux-Ponts: Sanson & Comp., 1782, S. 5-18

Johann Baptist Schaul

- *Briefe über den Geschmack in der Musik*, Carlsruhe: Macklot, 1809⁸⁹

Georg Christian Friedrich Schlim[m]bach

- *Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung &c. der Orgel*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801

⁸⁷ Auf der Liste mit dem Hinweis: „enthält auf pag. 249. etwas *De Musica*“; Kapitel: „De Musica“ S. 249-258 (außerdem S. 258-263: „De Musica muta et hydraulica“).

⁸⁸ Erschien unter Pseudonym; im RISM B VI,2, S. 672 Wolfgang Caspar Printz zugeordnet.

⁸⁹ Weber besprach diese Schrift in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 11, Nr. 50 (13. September 1809), Sp. 793-798. Das Autograph seiner Rezension (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Bl. 16a und b) ist mit 8. Juni 1809 datiert. Das Buch erhielt Weber laut Notiz auf der Liste als Geschenk von Franz Danzi.

Georg Joseph Vogler

- *Data zur Akustik. Eine Abhandlung vorgelesen bey der Sitzung der naturforschenden Freunde in Berlin, den 15ten Dezember 1800*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801
- *Tonwissenschaft und Tonsezkunst*, Mannheim: kurfürstliche Hofbuchdruckerei, 1776⁹⁰
- *Ueber die Umschaffung der St. Marien-Orgel in Berlin, nach dem Vogler'schen Simplifications-System [...]*, Berlin: ohne Verlagsangabe, 1800⁹¹

Johann Jacob Walder

- *Anleitung zur Singkunst in kurzen Regeln für Lehrer und in Stufenweiser Reyhe von Uebungen und Beyspielen für Schüler [...]*, Zürich: Orell, Geßner, Füßli und Comp., 1788

Andreas Werckmeister

- *Musicae mathematicae Hodegus curiosus oder Richtiger Musicalischer Weg-Weiser [...]*, Franckfurt und Leipzig: in Verlegung Theodori Philippi Calvisi; Merseburg: gedruckt bey Chrtistian Gottschick, 1687

[Ernst Wilhelm Wolf]

- „Wahrheiten, die Musik betreffend gerade herausgesagt von einem teutschen Biedermann“, aus: *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, Nr. LVIII u. LIX vom Jahr 1777⁹²

⁹⁰ Nach der Jahreszahl in der Liste Notiz „2 vol.[?]“, möglicherweise zwei Exemplare.

⁹¹ Das Archiv der Berliner Marienkirche, das ein Druckexemplar dieser Schrift besaß, verbrannte im Zweiten Weltkrieg. Erhalten hat sich nur ein Manuskript in der Bibliothèque royale de Belgique in Brüssel (Collection de François-Joseph Fétis, Ms 4108). Im Nachlaß-Verzeichnis Voglers waren 1814 noch über 50 Druckexemplare der Schrift nachgewiesen; vgl. *Verzeichniß der von dem als Theoretiker und Compositeur [...] G. J. Vogler nachgelassenen [...] Werke*, Darmstadt, 1814, S. 20f., Nr. 13: „Ueber die Umschaffung der St. Marien-Orgel in Berlin, nach dem Vogler'schen Simplifications-System, eine Nachahmung des Orchestrions in Rücksicht auf Stärke, Würde, Mannigfaltigkeit, Feinheit, Deutlichkeit, Reinheit und Dauer. Etliche 50 Exemplarien“.

⁹² Die handschriftliche Liste schreibt den Titel irrtümlich Reichardt zu. Zur Autorschaft Wolfs vgl. Hans-Joachim Schulze, *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* (*Bach-Dokumente*, Bd. 3), Kassel, Leipzig, 1972, Dok. 825, S. 320. Der Titel erschien 1779 auch selbständig in Frankfurt/Main im Verlag der Eichenbergischen Erben.

Anhang 2: Webers Buch-Erwerbungen 1810 bis 1826 (chronologisch nach Erwähnung durch Weber)

Quellen: TB und Briefe

- Franz Friedrich Siegmund August von Böcklin, *Fragmente zur höhern Musik, und für ästhetische Tonliebhaber*, Freyburg & Konstanz: Herder, 1811

TB 22. Juli 1811: „Böcklins Fragmente gekauft | sich halb todt darüber gelacht mit [Franz] Danzi und [Johann Nepomuk] Poisl im Harmonie Garten“

- *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli*, erste Hauptabtheilung der vollst. u. ausführl. Gesangsschule mit drey Beylagen ein- zwey- u. dreystimmiger Gesänge, Zürich: H. G. Nägeli, Stuttgart: Schulbuchhandlung des Königl. Waysenhauses in Comm. [u. a.], 1810

TB 1. September 1811 [Zürich]: „in Nägelis Gesangsbildungs! studirt“; 2. September 1811: „Näg[e]li schenkte mir seine Gesangslehre“

- *Theater-Zeitung*, Wien: Keck, 1806ff.

TB 3. März und 21. Mai 1814 (Prag), Kaufnotizen: „TheaterZeitung“.

In welchem Umfang Weber diese Zeitung privat bezog, läßt sich nicht klären, da die Preisangaben (jeweils 2 Gulden) keine eindeutigen Schlüsse zulassen und zudem zumindest aus dem Jahr 1814 umfangreiche Teile des Tagebuchs vernichtet wurden (5. bis 20. April, 26. Mai bis 9. Juni, 19. Juni bis 26. Juli, 1. August bis 31. Dezember). Im Pränumerationsaufruf von Anfang Januar 1814 wurde der Subskriptionspreis für ein Exemplar der Zeitung auf Druckpapier mit 18 Gulden pro Jahr, 9 Gulden pro Halbjahr angegeben (bei Schreibpapier 24 bzw. 13 Gulden)⁹³. Erst Ende April wurde die Anzeige insofern geändert, als der Halbjahrespreis 10 Gulden betrug⁹⁴. Im Juli erschien eine Neufassung des Aufrufes, nach der die Subskription nunmehr 18 Gulden jährlich, 10 Gulden halbjährlich bzw. 6 Gulden vierteljährlich kostete (auf Schreibpapier 24 Gulden jährlich)⁹⁵. Aus dem Quartals-Subskriptionspreis allerdings auf einen fiktiven Monatspreis von 2 Gulden zu schließen, schiene gewagt, zumal einerseits von einer monatlichen Subskription nirgends die Rede ist und andererseits Druckerzeugnisse im freien Verkauf üblicherweise teurer waren als bei Pränumeration.

- E. T. A. Hoffmann, *Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners*, hg. von dem Verfasser der Fantasie-

⁹³ *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 7, Nr. 3 (7. Januar 1814), S. 12 und noch mehrfach bis Nr. 50 (27. April 1814), S. 198.

⁹⁴ Ebd., Nr. 51 (29. April 1814), S. 202.

⁹⁵ Ebd., Nr. 87 (23. Juli 1814), S. 348. Für Hinweise zur *Theater-Zeitung* danke ich Herrn Othmar Barnert, Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums, Wien.

stücke in Callots Manier, [Teil 1], Berlin: Duncker & Humblot, 1815
[Erstausgabe]

Weber an Caroline Brandt vom 14. Juni 1816 aus Berlin, vgl. S. 46

- Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teile 1-4, Leipzig: Kühnel, 1812-1814

TB 10. Februar 1817 Kaufnotiz: „Gerbers Tonkünstler *Lexicon* 2^e Auflage“

- Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*

TB 13. Februar 1817 Kaufnotiz: „*Dictionnaire de Musique* von J. J. Rousseau“

Es muß ungeklärt bleiben, welche Ausgabe und zu welchem Zweck Weber das Lexikon kaufte, denn laut der Liste im Anhang 1 besaß er die Ausgabe Deux-Ponts 1782 bereits, vgl. S. 58.

- Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hg. von Ludwig Schubart, Wien: Degen, 1806

TB 13. Februar 1817 Kaufnotiz: „Schubarts Ideen einer Aesthetik der Tonkunst“

- Ignatz Ernst Ferdinand Arnold, *Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts. Ihre kurzen Biographien, charakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellungen ihrer Werke*, 2. Ausg., Teile 1 und 2, Erfurt: Müller, 1816

TB 17. Februar 1817: „Gallerie berühmt: Tonkünstler 2 Theile. gekauft“

- Friedrich Rochlitz, *Neue Erzählungen*, 2 Bd., Leipzig, Züllichau: Darnmannsche Buchhandlung, 1816

Briefe an Friedrich Rochlitz vom 20. u. 27. Februar 1817 u. TB vom 19. Dezember 1817 (vgl. S. 40f.)

- *Allgemeine musikalische Zeitung*, Red.: F. Rochlitz, G. W. Fink u. a., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1799ff.; die Zeitung erschien unter der Leitung von Rochlitz (bis 1818 Redakteur, bis 1835 Mitarbeiter)

TB 17. März 1817: „Musikalisch[e] Zeitung pro 1817. Praenum: bezahlt“; 17. Februar 1818 Bindevermerk

- *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin*, Jg. 1/1 (Juli-Dezember) 1815; 1/2 (Januar - Juni 1816), 2/1 (Juli - Dezember 1816)⁹⁶

sowie

- André Ernest Modest Grétry, *Versuche über die Musik. Im Auszug und mit*

⁹⁶ Man darf vermuten, daß Weber die Jg. 1815/16 binden ließ. Mit dem 4. Halbjahr (Jg. 2/2: Januar-Juni 1817) stellte die Zeitschrift ihr Erscheinen ein. Im TB findet sich noch ein Zahlungsauftrag für diese Zeitschrift ohne nähere Angaben am 7. Oktober 1816, am Tag von Webers Abreise von Prag nach Berlin.

kritischen und historischen Zusätzen, hg. von Karl Spazier, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1800

TB 10. Mai 1817: „Dramat: Blätter und *Gretrys* Versuche zu binden“

- Ernst Florens Friedrich Chladni, *Die Akustik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1802

TB 3. Juni 1817: „Chladnis Akustik zu binden“

- Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Bd. 1, Mainz: Schott, 1817

Weber an Gänsbacher vom 18. Juli 1817: „Von Gottfried habe ich lange nichts gehört, er hat ein treffliches theoretisches Werk angefangen, daß auf unsere Grundsätze gebaut, einzig in seiner Art ist, der erste Theil ist bereits heraus.“; vgl. auch S. 39

- Friedrich Kind, *Gedichte*, 2. verb. u. vollständige Auflage, 4 Bd., Leipzig: Hartknoch 1817-1819

Weber an Kind 3. November 1817 (betreffend Bd.1/2) und Weber an Rochlitz vom 14. November 1818 (betreffend Bd. 3), vgl. S. 46f.

Vermutlich besaß Weber auch Bd. 4, aus dem er drei Gedichte vertonte (JV 217, 229, 243), allerdings findet sich dazu kein Hinweis in Briefen und dem TB.

- *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von Karl Theodor Winkler, Dresden 1816ff.

Obwohl nur eine TB-Notiz vom 17. Februar 1818 mit einem Bindevermerk ermittelt werden konnte, darf man wohl voraussetzen, daß Weber dieses wichtige Nachschlagewerk fortlaufend bezogen hat.

- *Abendzeitung*, hg. von C. Th. Winkler, Dresden, Leipzig: Arnold, 1817ff.

Am 27. Februar 1818 im TB ein Bindevermerk; obwohl nicht ausdrücklich notiert, darf angenommen werden, daß Weber die Zeitung abonniert hatte.

- Ferdinand Frh. von Biedenfeld, *Wiesenblumen gesammelt an den freundlichen Ufern der Elbe*, Dresden: Arnoldische Buchhandlung, 1818

enthält vier Erzählungen: „Haß beider Geschlechter“, „Das Wiedersehen“, „Zwei Tage der Angst oder der schwarze Sammtrock“, „Die Braut in Amsterdam“, mit gedruckter Widmung an Weber und Erläuterungen im Vorwort zu Biedenfelds Beziehung zu ihm

Brief Webers an Biedenfeld 26. April 1818, vgl. S. 47

- *Frauenzimmer Almanach zum Nutzen und Vergnügen für das Jahr 1819*, Leipzig: Carl Cnobloch, 1818

TB 5. November 1818 „Brief nebst Frauenzimmer Taschenbuch von Rochlitz erhalten“ und Brief Webers an Rochlitz vom 14. November 1818, vgl. S. 42f.

- *Taschenbuch dramatischer Spiele zur Feier häuslicher Feste*, hg. von August Rublack, Jg. 1820, Dresden, 1819

TB 10. Juli 1819: „Brief von August Rublak mit Dedic: seines Almanachs häuslicher Spiele erhalten“.

Die Ausgabe erschien mit gedruckter Widmung und Gedicht:

„Es sind die Freundschaft und die heitre Liebe
Des Himmels Pfand, der Erde höchstes Guth;
Und wessen Herz es ganz entfremdet bliebe,
Wo würd' im Leiden diesem Trost und Muth? –
Dir, dessen Brust, ein Wohnsitz zarter Triebe
An beider Brust, in beider Armen ruht –
Dir weih' ich ihre freundlichen Geschenke,
Damit der Freund dabei auch mein gedenke!“

- *Dresdner Calender zum Gebrauch der Residenz*, Dresden: Z. E. Dorn, 1820ff.

TB 8. Januar 1820 Kaufnotiz: „Dornscher Kalender“

Diesen Kalender bezog Weber auch in den Folgejahren, vgl. TB vom 22. Dezember 1820 [für 1821]; 1. Januar 1822; 11. Dezember 1822 [für 1823]; 14. Dezember 1824 [für 1825].

- *Literarisches Wochenblatt*, hg. von August von Kotzebue (Bd. 1/2. 1818 – 5/6. 1820. Nov.), anfangs in der Hoffmannischen Hof-Buchhandlung in Weimar, dann bei Brockhaus, Leipzig

TB 20. Juni 1820: „von Brockhaus litte: Wochenblatt“. Möglicherweise hatte Weber nur gezielt ein bestimmtes Heft beim Verleger bestellt, das er im TB als erhalten vermerkte.

- *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz: ein Volksblatt*, hg. von F. W. Gubitz, Berlin: Maurer, 1817ff.

TB 24. Juli 1820, kurz vor Antritt seiner Konzertreise nach Kopenhagen: „Waltersche Hofbuchhandlung [Dresden] eine Anweisung der Mau[r]erschen Handlung in Berlin wegen Gesellschafter bezahlt“. In welchem Umfang Weber das Periodikum des befreundeten Gubitz bezog, bleibt unklar.

- August Hermann Niemeyer, *Geistliche Lieder, Oratorien, und vermischte Gedichte*, neue wohlfeile Ausgabe, Halle und Berlin: Buchhandlung des Hall. Waisenhauses, 1820

und

- Johann Gebhard Ehrenreich Maaß, *Versuch über die Gefühle, besonders über die Affecten*, 2 Bd., Halle und Leipzig: Ruff, 1811/12

sowie

- ders., *Versuch über die Leidenschaften. Theoretisch und practisch*, 2 Bd., Halle und Leipzig: Ruff, 1805/07

TB 1. August 1820 [Halle] vgl. S. 47

- Friedrich von Drieberg, *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen*, Berlin: Trautwein, 1820

TB 22. November 1820 Kaufnotiz: „Driebergs Wißenschaften der Griechen“

- *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, [hg. von Amadeus Wendt und Karl Ferdinand Philippi], N. F. Jg.1 (1821), Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch; Wien: Carl Gerold

TB 18. Januar 1821: „Brief von Wendt nebst Taschenbuch durch Geyer⁹⁷ erhalten“

- Friedrich Drieberg, *Die praktische Musik der Griechen*, Teil 1, Berlin: Trautwein, 1821 [mehr nicht erschienen]

TB 31. Januar 1821 Kaufnotiz: „Drieberg über die Musik der Griechen“; am 2. Oktober 1821 notierte Weber: „Brief von Starke nebst Driebergs Musik der Griechen erhalten“⁹⁸

- Friedrich Wilhelm Ziegler, *Systematische Schauspiel-Kunst in ihrem ganzen Umfange. Für die Freunde der dramatischen Kunst und ihre Schüler*, Wien: Pichler, 1820

TB 14. Februar 1821 Kaufnotiz: „Schauspielkunst von Ziegler“

- *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1822*, hg. von Johann Wenzel Lember, Wien: Tendler & von Manstein, 1821

TB 25. November 1821 Kaufnotiz: „Lemberts Taschenbuch“

- *Merkur: Mittheilungen aus den Vorräthen der Heimath und der Fremde, für Wissenschaft, Kunst und Leben*, Dresden: Hilscher, 1822ff.

TB 12. Januar 1822: „Merkur Prenummeration“. Wie lange Weber den *Merkur* bezog, ist nicht feststellbar.

- Thomas Busby, *Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten: nebst Biographien der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller*, aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anm. und Zusätzen begleitet von Christian Friedrich Michaelis, 2 Bd., Leipzig: Baumgärtner, 1821/22

TB 24. April 1822: „Busby 2^{er} Theil zu binden“; im 2. Teil, S. 339f. u. 617 ist Weber kurz erwähnt.

⁹⁷ Gemeint ist Ludwig Geyer (1779-1821), Schauspieler, Schriftsteller, Maler, Stiefvater Wagners, der seit 1814 am Dresdner Hoftheater engagiert war.

⁹⁸ Der Berliner Drucker Johann Friedrich Starcke, der das Werk für den Verlag Trautwein gedruckt hatte, übersandte Weber dieses Buch im Auftrag des Autors. Weber bestätigte ihm im Brief vom 18. Oktober den Erhalt und bat Starcke, Drieberg seinen Dank zu übermitteln; *D-B, Mus. ep. C. M.* von Weber 20. Man darf annehmen, daß Weber nun zwei Exemplare des gleichen Titels besaß.

- Friedrich von Schiller, *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1823-1826

TB 4. Januar 1823: „Subs[c]ription auf Schiller bezahlt mit 4. [Taler] 16 [Groschen]“⁹⁹

- Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien* [*The present state of music in France and Italy*], aus dem Englischen übersetzt von Christoph Daniel Ebeling, Bd. 1-3, Hamburg: Bode, 1772/73

TB 5. Februar 1823: „Burneys Reise gekauft“

- Dominique Joseph Mozin, I. Th. Biber, M. Hölder u. a., *Nouveau dictionnaire complet a l'usage des Allemandes et des Français*, Partie française T. 1 und 2, Deutscher Teil Bd. 1 und 2, Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1811-1813

TB 19. März 1823: „*Dictionnaire de Mozin* gekauft“

- Julius Eduard Hitzig, *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, hg. von dem Verfasser des Lebens-Abrisses Friedrich Ludwig Zacharias Werners, Teil 1, Berlin: Ferdinand Dümmler, 1823

TB 31. Mai 1823: „Hoffmanns Leben erhalten“

- Franz Carl Weidmann, *Die Rosenbaum'sche Gartenanlage*, mit vier Kupferstichen von Joseph Gurk und Sohn, Wien: Strauß, 1824

TB 15. Februar 1824: „Brief von Rosenbaum erhalten“, vgl. S. 47f.

- M. de Stendhal [d. i. Marie Henri Beyle], *Vie de Rossini: ornée des portraits de Rossini et de Mozart*, P. 1 und 2, Paris: Boulland, 1824

TB 23. Juni 1824 Kaufnotiz: „*Vie de Rossini*“

- F. L. Richter, *Marienbad: ein Handbuch für diejenigen, welche diesen Kurort besuchen*, Prag: Haase, 1821

TB 27. Juli 1824 Kaufnotiz: „Richters Buch über Marienbad“

⁹⁹ In der Beilage zur *Dresdner Abend-Zeitung*, dem zweimal wöchentlich erscheinenden *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften*, findet sich in der Nr. 62 vom 3. August 1822 erstmals eine Pränumerations-Anzeige „auf die wohlfeile Taschenausgabe von Schillers Werken in 18 Bdn“. Der Buchhändler Gerhard Fleischer in Leipzig, der die Anzeige aufgegeben hatte, wies gleichzeitig auf die bei ihm herauskommende Sammlung von 18 Kupfern „bearbeitet von guten Künstlern, deren jedes einem Band derselben angehört“, hin; die Arnoldische Buchhandlung in Dresden „nimmt hierauf Vorausbezahlung an“. Im *Wegweiser* Nr. 101 vom 18. Dezember 1822 wurde bekanntgegeben, daß die erste Lieferung der Werke (Stuttgart, Cotta) angekommen sei und noch immer der Subskriptionspreis von 4 Thlr. 16 Gr. gelte. Diese Anzeige mag der Auslöser für Webers Entschluß gewesen sein, die Ausgabe zu kaufen.

- Wilhelm Müller, *Lieder des Lebens und der Liebe (Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten)*, 2. Bändchen, Dessau: Christian Georg Ackermann, 1824

mit gedruckter Widmung: „Dem Meister des deutschen Gesanges Carl Maria von Weber als ein Pfand seiner Freundschaft und Verehrung gewidmet von dem Herausgeber“

TB 14. Oktober 1824: „Brief und *dedicirte* Gedichte von Wilhelm Müller erhalten“

- Friedrich Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 2, Leipzig: Carl Cnobloch, 1825 [?]

TB 17. März 1825: „Brief von Rochlitz nebst Buch erhalten“, vgl. S. 45

- Friedrich August von Ammon, *Brunnendiätetik oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauche der natürlichen und künstlichen Mineralwasser: ein Buch für solche welche zu den Heilquellen reisen, die Struveschen Trinkanstalten besuchen oder die versendeten natürlichen wie die künstlichen Mineralwasser zu Hause trinken*, Dresden: Hilscher, 1825

TB 14. Juni 1825 Kaufnotiz: „Amons Brunnen Diätetik“

- Georg Christian Karl Hartlaub, *Katechismus der Homöopathie*, Leipzig: Baumgärtner, 1824 bzw. 2. Aufl. 1825

TB 22. Oktober 1825 Kaufnotiz: „Katechismus der Homöopathie“

JV 180 – Puzzle-Teile zu einem musikalischen Freundschaftsdienst und Anmerkungen zu weiteren dichterisch-musikalischen Eintagsfliegen

von Frank Ziegler, Berlin

Über Webers München-Aufenthalt vom 18. Juni bis 5. September 1815 liegt bereits ein informativer Artikel von Robert Münster vor, der in erster Linie das von Weber am 2. August im Hoftheater veranstaltete Konzert und dessen publizistisches Echo sowie Webers Eindrücke vom Münchner Musik- und Theaterleben (besonders Urteile zu Aufführungen im Hoftheater und im Königlichen Theater am Isartor) thematisiert¹. Nur am Rande wird in dieser Darstellung der private Freundeskreis des Künstlers erwähnt, werden seine persönlichen Beziehungen, sein kreatives Umfeld betrachtet. In Webers Tagebuch nehmen Eintragungen zum gesellschaftlichen bzw. geselligen Leben verhältnismäßig breiten Raum ein, genoß der Künstler in München doch im Gegensatz zu Prag, wo er mehrfach über mangelnde Kontakte und Anregungen klagte, den regen, beflügelnden Austausch mit Gleichgesinnten. Im Hause des Freundespaars Heinrich Baermann und Helena Harlas, wo Weber logierte, aber auch bei der Familie Wiebeking, beim Komponisten- und Dirigenten-Kollegen Poißl sowie bei vielen weiteren Mitgliedern der Hofkapelle und des Hoftheaters war Weber ein gerngesehener Gast. Einer der heiter-geselligen Höhepunkte 1815 war sicherlich der Namenstag von Heinrich Baermann². Weber notierte am 15. Juli in sein Tagebuch:

„d: 15^e früh Musik für *Heinrich* notirt. Namenstag Bärmanns. [...] Mittag zu Hause. dann um 4 Uhr Probe bey Poißl. mit Bärm[ann] spazieren. Abends Gesellschaft. Poißl, Wohl: Brand. *Legrand*. Altmutter. Fränzl.

¹ Robert Münster, „Carl Maria von Webers Aufenthalt in München 1815“, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, Mainz u. a. 1993, S. 52–82.

² Baermann feierte seinen Namenstag generell am 15. Juli, obgleich sowohl in katholischen wie auch protestantischen Regionen eigentlich der 12. Juli als Heinrichs-Tag begangen wurde. Zum Namenstag 1811 hatte Weber Baermann ein Gedicht geschrieben; vgl. Ludwig Nohl (Hg.), *Musiker-Briefe. Eine Sammlung Briefe von C. W. von Gluck, Ph. E. Bach, Jos. Haydn, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nach den Originalen veröffentlicht*, Leipzig 1867, S. 202f. (unter Weber, Nr. 12), Wiedergabe nach der autographen Reinschrift, damals noch im Besitz von Carl Baermann; autographer Entwurf (unvollständig) in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor C. M. v. Weber WFN 6, Bl. 27.

Paroußel. Kanabich. sehr vergnügt. Wohlbrücks Deklamatorium. meine *Overture* und Musik dazu. bis 1 Uhr.“

Drei Tage später schrieb Weber an Caroline Brandt nach Prag:

„d: 15^t war Bärmanns Namenstag *Heinrich*, wo ich mancherley für ihn zu *arrangiren* hatte, und ihn auch den ganzen Tag außer dem Hause herumschleppen muste, damit er von den Anstalten zum Abend nichts merkte. eine kleine gewählte Gesellschaft versamelte sich da und war recht vergnügt. [...] Das dauerte bis spät in die Nacht.“

Die Quellen zum Namenstags-Deklamatorium für Heinrich Baermann sind weit verstreut und wurden bislang noch nie zusammenhängend betrachtet. Einen ersten Teil der Namenstags-„Komposition“ stellte Ludwig Nohl erstmals 1867 einer breiteren Öffentlichkeit vor: ein Sätzchen für zwei Tenorstimmen nach dem (Teil-)Autograph im Besitz von Fr. Roeth in Augsburg³. blieb Nohl dabei die textliche wie musikalische Anspielung auf Mozarts *Zauberflöte* verborgen? Das ist kaum zu glauben, aber nirgendwo findet sich ein Hinweis des Herausgebers, daß die beiden Stimmen unmöglich die vollständige Komposition wiedergeben können, daß eine Oberstimme fehlt.

Friedrich Wilhelm Jähns, der die Webersche Musik anhand der Tagebuchnotiz erschlossen, aber zunächst erfolglos gesucht hatte⁴, setzte sich mit dem Besitzer des Autographs Roeth in Verbindung, der den Weber-Forscher über Übertragungsfehler von Nohl in Kenntnis setzte⁵ und 1868 sogar das Manuskript zu Studienzwecken nach Berlin übersandte⁶. Jähns kopierte das Roeth-Autograph vor der Rücksendung für seine Weberiana-Sammlung⁷ und

³ Nohl (wie Anm. 2), S. 281–283 (unter Weber, Nr. 50).

⁴ In der ersten Fassung seines Weber-Werkverzeichnisses (hs. Zettelsammlung; D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 2, Nr. 1) notierte Jähns: „Es fehlt jede weitere Nachricht über diese Tagebuchs-Notiz. [...] *Autograph*: fehlt.“ Auf demselben Zettel ergänzte er, nachdem ihn Carl Baermann auf die Nohl-Edition aufmerksam gemacht hatte: „Ist die scherzhafte Anwendung des Knabenterzetts aus der *Zauberflöte*, enthalten im *Nohl* [...] *Weber*Briefe. *Mitteilung von Carl Baermann in München August 1867*.“

⁵ Brief von Roeth an Jähns, Augsburg, 7. Mai 1867; D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 536.

⁶ Vgl. Jähns' Brief an Carl Baermann vom 15. Mai 1868; Entwurf in D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 1105; vgl. Eveline Bartlitz, „*Ich habe das Schicksal stets lange Briefe zu schreiben ...* Der Brief-Nachlaß von Friedrich Wilhelm Jähns in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK“, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 28.

⁷ Abschrift von Jähns in D-B, Weberiana Cl. III, Bd. 3, Nr. 54 A.

ergänzte nach den zitierten Mozart-Passagen die fehlende Oberstimme⁸, ging dabei aber fälschlich von der Annahme aus, das Original wäre für drei Tenöre bestimmt gewesen⁹ und vermutete, die „burlesken Textworte“ gingen auf Weber selbst zurück. Trotz seiner Einsicht, daß Weber den Text lediglich voll „drastischer Komik“ mit Zitaten aus der *Zauberflöte* ausschmückte, versah Jähns die Musik mit einer eigenen Werkverzeichnis-Nummer: Als *Dreistimmige Burleske* Nr. 180 wird das Arrangement im 1871 erschienenen Werkverzeichnis behandelt¹⁰. Der Roeth-Nachlaß und mit ihm das Webersche Teil-Autograph kam 1886 in den Handel¹¹; heute gehört das Blatt als Teil der Nydahl-Sammlung der Stiftelsen Musikkulturens främjande in Stockholm¹².

Erst 1928 tauchte ein weiteres Teil des „Namenstags-Puzzles“ auf: Die bislang fehlende Oberstimme des dreistimmigen Satzes (Sopran, nicht Tenor!) kam bei der Liepmannssohn-Auktion 52 (16./17. November 1928) als Nr. 867 „unter den Hammer“ und verschwand vorerst in Privatbesitz. 1937 erneut (diesmal bei Stargardt) angeboten¹³, kaufte die damalige Preußische Staatsbibliothek in Berlin das Weber-Blatt¹⁴. Am Kopf der Recto-Seite rechts findet sich die Notiz „Harlas“ – die Sopranstimme war demnach bei der Aufführung am 15. Juli 1815 der Lebensgefährtin von Baermann, Helena Harlas, vorbehalten. Die beiden Tenorstimmen dagegen sind unbezeichnet.

Noch immer fehlte jedoch (bis auf die Anschlußzeilen) der Text, in den die Musikzitate eingebettet waren. Weber spricht im Tagebuch von einer Zusammengehörigkeit seiner Musik mit „Wohlbrücks Deklamatorium“. Nun führte

⁸ Manuskripte der ergänzten Fassung in *D-B*, Weberiana Cl. III, Bd. 3, Nr. 54 B sowie ebd. Cl. IV B [Mappe IV], Nr. 803. Jähns arrangierte die Musik zudem unter Benutzung von Mozarts Klavierauszug für eine Singstimme und Klavier, Autograph in *D-B*, Weberiana Cl. IV B [Mappe III], Nr. 730.

⁹ Dieser Annahme folgte noch Hirschberg, der die Musik in dieser Form publizierte; vgl. Leopold Hirschberg (Hg.), *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber*, Berlin, Hamburg und Leipzig 1927, S. 85f.

¹⁰ Jähns (Werke), S. 193; hier gibt Jähns allerdings wiederum ein zweistimmiges Incipit, so wie in dem ihm bekannten Autograph notiert; so auch noch bei Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Berlin und Leipzig 1908, Nr. 59, S. 519–521.

¹¹ Albert Cohn, Berlin, Kat. 173, Nr. 1117.

¹² Bonnie and Erling Lomnäs, *Stiftelsen Musikkulturens främjande (Nydahl Collection). Catalogue of Music Manuscripts*, Stockholm 1995, S. 212.

¹³ Kat. 379 (1937), Nr. 164; als Vorbesitzer ist ein „S.“ aus „R.“ angegeben.

¹⁴ Heute *D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 6. Akzessioniert wurde die Neuerwerbung am 3. Februar 1937 noch für das Erwerbungs-jahr 1936 mit der Zugangsnummer 1936.1884.

ein Zufallsfund zum vorerst letzten Puzzle-Teil: Das Zentrum für Theaterforschung der Universität Hamburg wies im bibliotheksübergreifenden Katalogsystem Kalliope zwei Deklamatorien nach, die angeblich von Heinrich Baermann stammen sollten und interessanterweise beide mit dessen Namenstag datiert sind, und zwar mit dem 15. Juli 1814 bzw. 1815. In demselben Konvolut fanden sich außerdem ein scherzhaftes Dreipersonen-Schauspiel „Zur Feyer | des St. Helenen Tages“ unter dem Titel „*Die wüthige aber doch reumüthige Mutter* | ein familiäres Hausportrait | in 1. Akt“ sowie ein undatiertes Scherzbrief an „Herrn Behrmann“, den „obersten Klarinettenbläser in des Bayersche Hofforscher“, den der Verfasser mit „Hippeldanz“ unterzeichnete¹⁵. Alle vier Quellen haben Bezug zu Johann Gottfried Wohlbrück: Er ist der Schreiber (und somit wohl auch Verfasser) des Namenstagsgedichtes zum 15. Juli 1814¹⁶, des Titelblattes des Festspiels zum Namenstag der Helena Harlas (1815? vgl. dazu w. u.) sowie des „Hippeldanz“-Briefes¹⁷. Die restlichen Niederschriften – die drei Rollenhefte zum Helenen-Festspiel (abzüglich Titelblatt) und das Deklamatorium für Baermanns Namenstag

¹⁵ Universität Hamburg, Hamburger Theatersammlung, Sign.: Mappe 2. Die Provenienz ist ungeklärt; vermutlich gehörte das gesamte Konvolut zu dem Autographenbestand, welcher der Theatersammlung bei ihrer Gründung 1940 vom ehemaligen Altonaer Stadtarchiv übergeben wurde; freundliche Mitteilung von Frau Dr. Michaela Giesing, Hamburg.

¹⁶ „Am *Henricus*-Tage | von einem prosaischen Stadt-Poeten“; Inhalt: der Poet hat von Johann Nepomuk Poißl den Auftrag bekommen, einen Glückwunschtext zu Baermanns Namenstag zu schreiben, und ruft die Musen um Beistand an („Vom Baron Poißl hört' ich gestern, | daß heute was zu singen sey. | Drum ihr geliebten Pindus-schwestern | Steht mir in diesen Nöthen bey! [...]“); diese erklären sich bereit, ihren Auserwählten zu besingen („Nicht weil ein Stümper uns beschworen | dem Edles nie von roher Lippe fließt; | Nein, weil wir dich zum Liebling auserkoren, | Sey uns an Deinem Fest begrüßt.“) und stimmen ihren Gesang an („Wie Deine Kunst mit Zaubertönen | der Menschen Innerstes umwebt, [...] – diesen letzten Teil setzte Poißl vermutlich in Musik.

¹⁷ Der Hippeldanz in Ifflands *Epigramm* gehörte zu Wohlbrücks Rollen; er spielte ihn u. a. am 21. April 1817 als letzte Gastrolle am Dresdner Hoftheater. Der Brief, den der Berliner Wohlbrück an den in Potsdam geborenen Baermann in einer Art berlinerischem Dialekt schrieb, könnte aus dem 1. Quartal 1814 stammen, sich also chronologisch in den Handschriftenbestand einordnen (1814/15), da er sich u. a. auf Paers *Sophonisbe* bezieht, die am 8. Februar 1814 ihre Münchner Erstaufführung mit Helena Harlas in der Titelrolle erlebte. Hippeldanz-Wohlbrück schreibt dazu: „Det Deitsch in der Sofernisper ist schwehr un et is ooch Unsinn dermank, un det soll denn ene unschuldije Perschon in en Kopp kriegen [...]“. Die deutsche Übersetzung von Reinbeck, die in München benutzt wurde, fand auch andernorts wenig Lob; vgl. beispielsweise *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 16, Nr. 12 (23. März 1814), Sp. 203.

1815 – stammen zwar von einem anderen Schreiber, der aber aus dem Wohlbrück-Umfeld bekannt ist¹⁸.

Dieser Überlieferungsbefund stützt die Vermutung, daß Webers Formulierung „Wohlbrücks Deklamatorium“ nicht nur den Vortragenden, sondern gleichzeitig den Autor der Namenstags-Dichtung 1815 bezeichnet – wie auch im Titel Verfasser und Deklamator als eine Person genannt werden¹⁹. Immerhin hatte Wohlbrück als Theaterautor einige Erfahrung; nach einem frühen Schauspiel (*Das Gelübde*, Hamburg 1802) schuf er in seiner Münchner Zeit (1810-1817) mehrere Libretti für befreundete Komponisten: Zwischen 1813 und 1815 entstanden die Opern-Bücher zu *Wirth und Gast* (auch *Alimelek*) für Meyerbeer (UA Stuttgart 6. Januar 1814), *Athalia* für Poißl (UA München 3. Juni 1814 mit Helena Harlas in der Titelrolle) und *Hariadan Barbarossa* für Ferdinand Fränzl (UA München 10. März 1815 mit der Harlas in der weiblichen Hauptpartie Donna Julia) sowie – gerade zwei Wochen nach der Namenstagsfeier – der Text der Kantate *Kampf und Sieg* für Weber (UA Prag 22. Dezember 1815)²⁰.

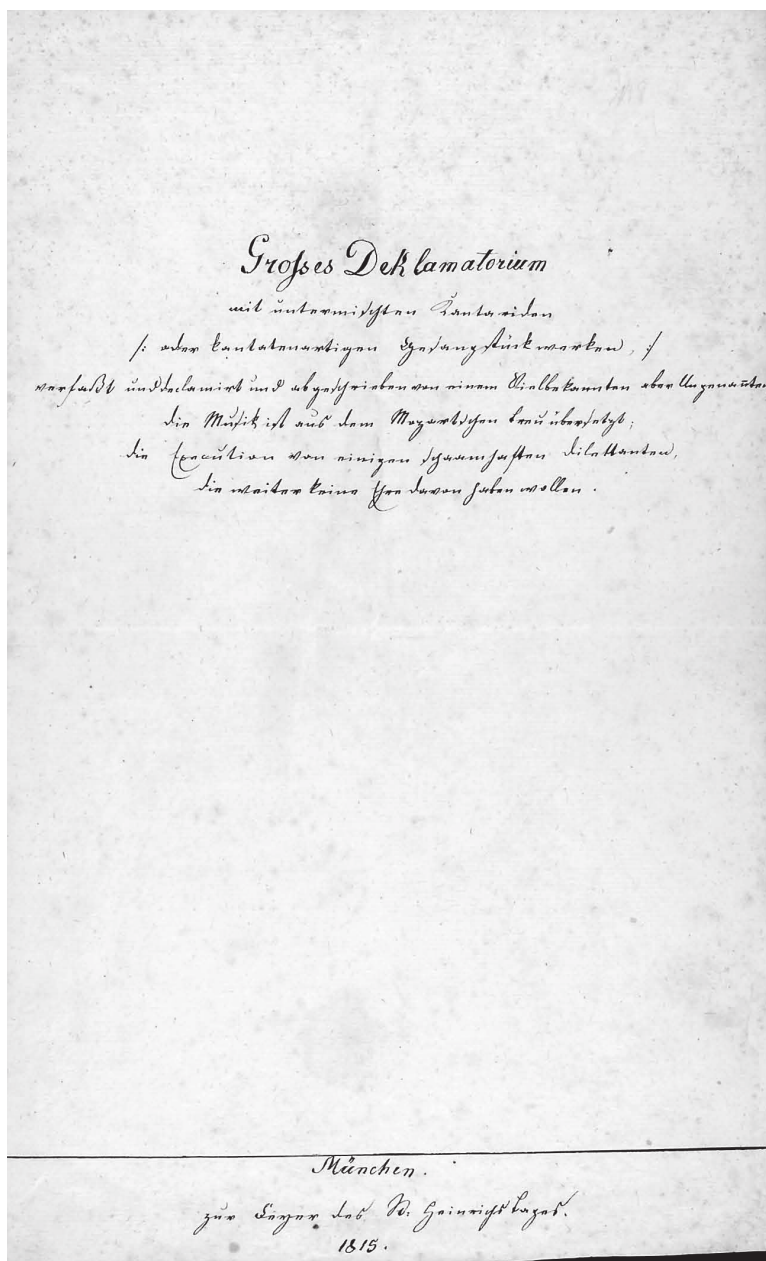
Nachfolgend soll das nunmehr fast komplette Werk vorgestellt werden, also der Text (von Wohlbrück?) mit den Musik-Einlagen von Weber²¹ nach Mozart. Freilich fehlt ein Mosaiksteinchen noch immer: die von Weber erwähnte „Overture“. Angesichts von Webers Arbeitsökonomie, besonders aber beim Blick auf die restliche erhaltene Musik, die Weber am Vormittag der Aufführung „notirte“, ist kaum davon auszugehen, daß es sich um eine Neukomposition handelte. Eher dürfte Weber eine seiner älteren Ouvertüren als Einstimmung auf dem Klavier vorgetragen haben.

¹⁸ Ein im August 1815 von Wohlbrück nach Darmstadt gesandtes Manuskript seines Textes zu Webers Kantate *Kampf und Sieg* (Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, an D 12, Nr. 24/7) stammt vom selben Kopisten; vgl. Joachim Veit, Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber in Darmstadt*, Tutzing 1997, S. 117–121 (E/6) – dort ist die Kopie des Kantatentextes fälschlich als Autograph Wohlbrücks ausgewiesen.

¹⁹ Die Passage „verfaßt und declamirt und abgeschrieben von einem Vielbekannten aber Ungeannten“ bezieht sich in diesem Falle freilich nicht auf den Schreiber des Manuskripts, da nicht das Autograph vorliegt.

²⁰ Die Chronologie der Text-Entstehung ist in Webers Tagebuchnotizen festgehalten: 26. Juli „Idee zu der großen Sieges *Cantate* gefaßt. zu Wohlbrück. mit ihm darüber gesprochen“, 27. Juli „zu Wohlbrück wegen *Cantate*“, 2. August „Wohlbrück brachte den ersten Entwurf zur Kantate“, nach Konzertreise nach Augsburg (5. bis 9. August) am 15. August „zu Wohlbrück“, 17. August Beginn der Komposition.

²¹ Vorgelegt wird keine kritische Edition der Musik im engeren Sinne; Inkonsistenzen in Orthographie und Interpunktion der Textunterlegung zwischen den Quellen werden



Abschrift von Wohlbrücks *Deklamatorium* zu Baermanns Namenstag 1815, Titel

„*Grosses Deklamatorium*
mit untermischten Kantariden
/: oder kantatenartigen Gesangstückwerken, :/
verfaßt und declamirt und abgeschrieben von einem Vielbekannten aber
Ungenannten;
Die Musik ist aus dem Mozartschen treu übersetzt;
die Execution von einigen schaamhaften Dilettanten,
die weiter keine Ehre davon haben wollen.

München.
zur Feyer des St: HeinrichsTages.
1815.“

Seit Heinrich dem Vogler im zehnten Jahrhundert,
Ist schon so mancher Heinrich bewundert,
Gepriesen, geliebt und besungen worden.
Daß dieser Name, gleich wie ein Orden,
– Wenn auch nicht immer *pour le mérite* –
Steht in dem allerschönsten Kredit.
Wer also diesen Namen thut führen,
den [sic] kann man wahrhaftig gratuliren.
Und wünschen, daß er'n mit Gesundheit verträgt,
bis er sich endlich mal schlafen legt.

Zu diesem Zweck sind wir hier versammelt,
Und was meine schüchterne Muse stammelt,
Ist für einen Heinrich gesagt und geleyert,
der heute seinen Namenstag feyert;
Wir kennen ihn alle und haben ihn gern,
Wie Kinder Rosinen und Mandelkern;
Das heißt: wir schätzen ihn ohn Ermeßen,
Und möchten ihn gern vor Liebe freßen.

Das muß ihm, natürlich, gar sehr gefallen –

negiert. Auch Webers unkonventionelle Art der Bezeichnung von Wiederholungen – die u. a. dazu führt, daß im Tenor 2 der Schlußton des letzten Chores fehlt (er wurde hier sinngemäß ergänzt) – wird unkommentiert in die heute gebräuchliche Form übertragen. Der Schlußchor trägt zudem nur in den Tenorstimmen die Tempobezeichnung *Presto*, ist dagegen im Sopran mit *All[egr]o* überschrieben. Der Abdruck erfolgt mit Erlaubnis der Weber-Gesamtausgabe, bei der die Rechte an der Edition verbleiben.

doch wird er wirklich geliebt von allen,
 So seh ich doch, hol mich der Teufel! nicht ein
 Warum ich mich abarbeite allein.
 Es kann ihm ein andrer auch was sagen
 Und weiß er's nicht rednerisch vorzutragen –
 – denn das Talent hat nicht jederman –
 So fügt sich's wohl daß er singen kann.

Nun Madame Harlas, Herr von Poißl und Weber
 Singen Sie einmal ein Wort von der Leber
 Zu unsers Heinrichs Ruhm und Preis;
 Aber ich bitte, mit bestem Fleiß.

Terzett

Drey Knäb-chen lieb-lich aus-staf-fie-ret hat un-ser Freund schon fa - bri - zie-ret, sie
 Drey Knäb-chen lieb-lich aus-staf-fie-ret hat un-ser Freund schon fa - bri - zie-ret, sie
 Drey Knäb-chen lieb-lich aus-staf-fie-ret hat un-ser Freund schon fa - bri - zie-ret, sie

sol-len im-mer - dar__ge - deihn, und bald tret' auch der Vier - te__ein, sie Vier - te__ein.
 sol-len im-mer - dar__ge - deihn, und bald tret' auch der Vier - te ein, sie Vier - te ein.
 sol-len im-mer - dar ge - deihn, und bald tret' auch der Vier - te ein, sie Vier - te ein.

Das hat unsern Freund gewaltig ergriffen!
Nun, wer gern tanzt dem ist leichtlich gepfiffen;
Die Sache lag auch außerm Scherz,
Sie kniff ihn gerade ins Vaterherz. –

Ja, theurer Freund! was diese drey gesungen,
Es treffe ein, bei deinen wackern Jungen,
Doch was Du säst, auch außer Kindereyn,
Mag Dir zum Heil und zum Profit gedeihn. –
Wir wissen es, Du willst uns bald verlassen,
Sieh unsre Augen an, die Thränen naßen,
Sie sagen Dir den Kummer, den wir fühlen;
Ach, könnt' ihn nicht der Punsch hinunterspülen,
Ich würde, statt zu reden, trostlos schluchzen,
Den Hals verschnürt, vermögt ich nicht zu mucksen.
Hin, willst Du, weg, von dannen willst Du ziehn
In jenes Land, wo die Cytronen blühn;
Ach Freund, ich schaudre vor der weiten Reise,
Und dann: Citronen sind n'e saure Speise;
Die Nudeln, die gedämpften²², welch ein Eßen!
Wie könnt' ich sie und Baiern je vergeßen?
Doch leider reizt Dich mehr das Land der Kunst,
Als Nudeln, Eier und selbst des Rettigs Dunst;
Ach denk' auf Deiner Reise früh und spät
Des weisen Spruchs: Wann: was davon hät,
Doch nicht mit Warnung will ich Dich beschweren
Nur Wünsche sollst Du, fromme Wünsche hören:
So zolle Dir die Heymath der Cytronen
Ein Scheffelsäckchen voll Brabanter Kronen,
Und während wir nach Deiner Rückkunft weinen
Bereichre Dich mit Ruhm und Edelsteinen.

²² Baermann verstand sich ausgezeichnet auf die Zubereitung von Dampfnudeln – mit ihnen entzückte er nicht nur Felix Mendelssohn Bartholdy, der Heinrich und Carl Baermann als Gegengabe für ein Dampfnudelessen mit einem der Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier (op. 113 und 114) beschenkte.

Terzett

Zum Zie - le führt dich die - se Bahn, nur laß dich Freund durch nichts ge - ni - ren, mach

Zum Zie - le führt dich die - se Bahn, nur laß dich Freund durch nichts ge - ni - ren, mach

Zum Zie - le führt dich die - se Bahn, nur laß dich Freund durch nichts ge - ni - ren, mach

5 dir die Wel - schen un - ter - than, laß re - den, schrei - ben, ca - ba - li - ren,

dir die Wel - schen un - ter - than, laß re - den, schrei - ben, ca - ba - li - ren,

dir die Wel - schen un - ter - than, laß re - den, schrei - ben, ca - ba - li - ren,

10 kommst du mit vol - lem Beu - tel an, so wird dir Deutsch - land ap - plau - di - ren,

kommst du mit vol - lem Beu - tel an, so wird dir Deutsch - land ap - plau - di - ren,

kommst du mit vol - lem Beu - tel an, so wird dir Deutsch - land ap - plau - di - ren

15 so wird dir Deutsch - land ap - plau - di - ren.

so wird dir Deutsch - land ap - plau - di - ren.

so wird dir Deutsch - land ap - plau - di - ren.

Das klang wahrhaftig, wie Offenbarung!
 Ich glaube die drey singen aus der Erfahrung.
 Beherzige, o Heinrich! diese Lehren;
 Und bist Du gleich noch nicht hinweggegangen,
 Seh' ich Dich doch im Geist schon wiederkehren,
 An Deinen Fingern Mordsbrillanten prangen,
 An Deinen Uhren schwere Klunkern hangen,
 In Deiner Kaße, Rollen, von den langen,
 Womit so etwas Rechtes anzufangen.
 Da wird die Gattin, die geliebte, schalten!
 Das Hausgeräthe wird sich umgestalten!
 Ich sehe schon kostbare Sophas stehen,
 Wie sie sich unterm Druck elastisch blähen;
 Die Lüster, Spiegel, Schränk' und Secretair,
 Aus Nürnberg schickt sie Bestelmeyer²³ her;
 Und, alle Welt! welch eine Kleiderpracht!
 Wer hat den Stoff und wer den Schnitt erdacht? –
 Verhüllt in Spitzen, seh ich Perlenschnüre,
 Es scheut der Blick am Glanze der Bordüre,
 In Diamanten schließt sich die Ceinture²⁴,
 Und mahlerisch wallt der Schawl von Kaschemire;
 Verbannt ist Gingann Pers²⁵ und solche Bettel,
 Das Haar gerollt mit Wiener Bankozettel –
 So weit seh' ichs – kann unser Wünschen frommen –
 Noch mit der Kunst und mit dem Künstler kommen.

Recitativ



Die Strah-len der Son-ne ver - trei-ben die Nacht, das heißt aus der Baar-schaft wird al - les ge - macht.

²³ Georg Hieronymus Bestelmeyer, Händler für Manufaktur-, Spiel- und Holzwaren in Nürnberg in der Königsstraße (Lorenzer Seite); dessen Magazin besuchte C. M. von Weber schon am 6. März 1811, u. a. um sich Maske und Kostüm für die abendliche „maskierte Akademie“ zu beschaffen (vgl. Tagebuch).

²⁴ Gürtel.

²⁵ Gingang bzw. Gangan – ein gestreiftes Baumwollgewebe; mit „Pers“ könnte möglicherweise ein Teppich (Perser) gemeint sein?

Schlusschor

Presto

So geh' nach Ve - ne - dig und ho - le brav Geld, das ist was in Mün - chen am mei - sten ge -

8 *fff* fä - - - - - llt.

8 *fff* fä - - - - - llt.

8 *fff* fä - - - - - llt.

Soweit das Namenstags-Deklamatorium für Heinrich Baermann 1815 – ein harmloser Spaß in feucht-fröhlicher Gesellschaft, der vor allem auf die bevorstehende Italien-Reise von Baermann und Harlas anspielt. Die Harlas hatte einen Kontrakt für das Teatro La Fenice in Venedig unterzeichnet, wo sie in der folgenden Karnevalssaison (Dezember 1815 bis März 1816) als erste Sopranistin engagiert war, während Baermann in verschiedenen oberitalienischen Städten konzertieren wollte. Daß die Reise weder für Harlas noch für Baermann sonderlich positiv verlaufen sollte²⁶, war im Sommer zuvor freilich noch nicht absehbar. Ideen-gebend für die *Zauberflöten*-Assoziationen waren sicherlich die drei Knaben im Hause Baermann/Harlas: Christian Victor

²⁶ Vgl. Werner Krah, Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, „... bey ihrem Gesange verstummt die Kritik, und Bewunderung tritt an ihre Stelle«. Das ungewöhnliche Leben der Sängerin Helena Harlas (um 1785–1818)“, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, Mainz u. a. 2007, S. 343-379, speziell S. 366-370.

Franz Balthasar (geb. 1810)²⁷, Carl Ludwig Wilhelm (geb. 1811) und Heinrich (geb. 1813). Mit dem „Vierten“, der sich laut Text bald dazugesellen sollte, wird auf die Schwangerschaft der Harlas angespielt; allerdings erblickte am 23. September 1815 kein vierter Sohn, sondern die Tochter Sophie das Licht der Welt. Besonders interessant ist der Text, da er – neben der Harlas – die beiden anderen Mitwirkenden bei den Musiknummern nennt: die Tenöre waren Johann Nepomuk Poißl und Carl Maria von Weber! Damit erklärt sich Webers Tagebuchnotiz zu einer „Probe bey Poißl“ am 15. Juli.

Weder der Textverfasser (Wohlbrück?) noch Weber verwandten auf diese amüsante „Eintagsfliege“ sehr viel Mühe; daß der Text ohne große Ambitionen geschrieben ist, besagt schon die Bemerkung auf dem Titelblatt, daß die Interpreten „weiter keine Ehre davon haben wollen“. Ohne große Mühe lassen sich die vier *Zauberflöten*-Passagen nachweisen, die den Musikeinlagen zugrundeliegen: Das erste Terzett stammt aus dem Quintetto Nr. 5 der Mozart-Oper (T. 217-225, drei Damen „Drei Knäbchen, jung, schön, hold, und weise“), das zweite aus dem ersten Finale Nr. 8 (T. 9-15, 25-32, drei Knaben „Zum Ziele führt dich diese Bahn“), die Schlußmusik aus dem zweiten Finale Nr. 21, wobei erst eine rezitativische Phrase des Sarastro (T. 824ff. „Die Strahlen der Sonne“ mit abweichender Modulation) und direkt anschließend der Schlußchor (T. 854-862 „Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn“) anklingen. Weber scheint die Motive aus der Erinnerung niedergeschrieben zu haben, da sie den Mozartschen Notentext nicht genau wiedergeben, abgesehen davon, daß Weber den Schlußchor ohnehin von vier auf drei Stimmen reduzieren mußte. Das Baß-Rezitativ sollte sicher kein vierter Sänger, sondern der zweite Tenor übernehmen, dem auch im Schlußchor die Baßfunktion (mit Wechsel in den Baßschlüssel) zugewiesen ist.

Wie der Text ist auch die Musik voll eher drastischer Komik, besonders die Imitation von Frauenstimmen durch zwei extrem hochliegende, falsettierende Tenöre (Tenor 1 immerhin bis e², Tenor 2 bis c²) dürfte große Heiterkeit erregt haben. Witzig sind auch die instrumentalen Anklänge in den Singstimmen: die akzentuierten tiefen Töne der Tenöre im 2. Terzett (ohne Textunterlegung!) und das fanfarenartige, musikalisch absolut belanglose

²⁷ Geboren noch während der im Herbst 1810 geschiedenen Ehe der Helena Harlas mit dem Königlich Bayerischen Generalsecretair der Finanzen Gottfried Maria Joseph von Geiger (1775-1830) und getauft als eheliches Kind, aber wohl schon ein Sproß der Beziehung zu Heinrich Baermann, wie der Terzett-Text („Drey Knäbchen [...] hat unser Freund schon fabrizieret“) vermuten läßt.

„Nachspiel“ des Schlußchors, das die letzte kurze Silbe [ge-], „fällt“ über neun Takte im *fortefortissimo* dehnt. Diese durch schnelle Tonwiederholungen und längere Pausen eigentlich unsangliche Passage (noch dazu auf einen unsanglichen Vokal) ist vielleicht als skurrile Anspielung auf die vordergründige Virtuosität so mancher italienischen Opernarie zu verstehen. Daß dabei die Oberstimme nicht „fällt“, sondern im Gegenteil bis zum c^3 geführt wird, dürfte ein bewußter zusätzlicher Scherz – quasi eine absurde Wortausdeutung – sein. Ob angesichts dieser instrumentalen Gesangspassagen zum Ganzen zusätzlich noch eine (improvisierte) Klavierbegleitung gehörte, muß Spekulation bleiben; aufgrund von Webers vorangehender Ouvertüren-Darbietung war zumindest wohl ein Instrument vorhanden.

Während Webers München-Aufenthalt wurde im Hause von Heinrich Baermann und Helena Harlas noch mindestens ein zweites Mal Namenstag gefeiert: am 18. August, dem Helenen-Tag. In Webers Tagebuch findet sich am 17. August des Jahres – am selben Tag, an dem Weber mit der Komposition von Wohlbrücks Kantatentext *Kampf und Sieg* begann – die Notiz „*Conferenz* wegen der *Harlas* Namenstag.“ Am Tag darauf heißt es: „Namenstag der Harlas. [...] Abends die Komödie probirt. um 9 Uhr aufgeführt. es gieng alles gut. *Wohl:* *Poisl* und ich.“ Bei dieser Komödie könnte es sich durchaus um das Dreipersonenstück *Die wüthige aber doch reumüthige Mutter* handeln, das sich neben den beiden Namenstags-Dichtungen für Baermann in dem Hamburger Konvolut findet. Demnach wären die drei Rollen des Stücks (Vater, Mutter, Kind) von Wohlbrück, Poißl und Weber gespielt worden, die Rolle des Vaters vielleicht aufgrund der Textmenge vom Schauspieler (und vermutlichen Verfasser) Wohlbrück, die des Kindes möglicherweise vom schwächlichen Weber. Spaßig ist jedenfalls die Vorstellung, daß zwei erwachsene Männer die Rollen von Mutter und Kind übernommen hätten – eine Idee, die dem ansonsten recht drastischen, derb gereimten Werk (wo schon mal die Mutter zur „Sau“ wird, um sich auf „Körperbau“ zu reimen, der Vater zum „Schwein“ als Reim zum „Brantewein“) ein wenig Witz verleiht. Das Stück ist freilich keinesfalls wörtlich zu nehmen, quasi als Szene aus dem Familienleben der Baermanns, auch wenn im Titel behauptet wird, die Charaktere seien „aus der wirklichen Welt gegriffen“ – sie sind es ebenso wenig, wie sie vom Verfasser „ins Poetische übertragen“ wurden. Vielmehr handelt es sich um eine ironische, wenn auch nicht sonderlich kunstvoll gearbeitete Parodie aus Versatzstücken des zeitgenössischen Theaters – einer Welt, die sowohl der Geehrten als auch den Mitwirkenden bestens vertraut war.

242
Zur Feyer
des H. Galannen Tages
mit Begeisterung
und
mit lebendigen Theilnahme beigefügt:

Die wüthige aber doch reumüthige Mutter
im familiären Gange
in 1. Akt.

Fachmann:
Der Gross Vater
der Frau Mutter
Ist der Vater und Mutter zugleich ein geliebtes Kind.

Die Gerechtigkeit frey! aber dem Tugend an und nicht an
der Befallung. — Die Gerechtigkeit sind auch die Gerechtigkeit
nicht gegnerisch und ich fortige überlegen.



119

Wohlbrücks Namenstags-Festspiel für Helena Harlas 1815, autographes Titel

Webers vermutliche Beteiligung an diesem im Grunde harmlosen Scherz gibt uns Anlaß, auch dieses „Werklein“ hier wiederzugeben:²⁸

Zur Feyer
des St. Helenen Tages
wird dramatisch
und
mit lebendigen Personen aufgeführt:
Die wüthige aber doch reumüthige Mutter
ein familiäres Hausportrait
in 1. Akt.

Personen:
Der Herr Vater
Die Frau Mutter
Das von Vater und Mutter erzeugte und geborne Kind.

Die Handlung fängt vor dem Frühstück an und endet nach der Vorstellung.
– Die Charaktere sind aus der wirklichen Welt gegriffen und ins Poetische übertragen.

VATER:

Da liegt mein Kind als wie ein Vieh
Und denket nicht daß man fein früh
Aufstehen muß an solchen Freudentagen,
Um sich mit Gratulationen zu plagen.
Gern ließ ich ihn in seiner Unschuld liegen
Allein er würde Prügel kriegen
Käme die Mutter aus ihrem Bette
Bevor er sich gehörig gesammelt hätte,
Um ihr das alles vorzutragen,
Was sie bereits seit 14 Tagen
Mit Hunger und Schlägen ihm einstudirt
Damit er ihr heute gratulirt; –
Geht alles gut so ist sie gerührt,

²⁸ Die Orthographie und Grammatik (Akkusativ statt Dativ) ist original übernommen, ebenso weitestgehend die Interpunktion, nur einige fehlende Punkte an Satzenden wurden ungekennzeichnet ergänzt.

Drum hab ich mich selbst auch preparirt
Und denke es soll mir schon gelingen
Was sie mir aufgab da vorzubringen,
Daß sie an ihrem Freudenfest
Nicht ihre Galle an mir ausläßt. –
He! Zebedäus! richte Dich auf! –
Die Sonn' in ihrem Morgenlauf
Schon an die Fenster hell erglänzt
Sonst kommt die Mutter wie ein Gespenst
Mit ihrem Scepter, den Ochsenziemer
Und weckt Dich ein bischen ungestümer – –
Das Kind ist doch der ganze Vater;
Denn als der Benedictiner Pater
Vier Wochen bey uns zugebracht,
Da hab' ich geschlafen Tag und Nacht –
Neun Monat nach dieser Begebenheit
Ward ich mit meinem Sohn erfreut;
Ja, ja so geht's einem guten Schaafe:
Der Himmel giebt ihm das Seine im Schlafe. –
He Kind! mein Herz, mein Zebedeschen
Ich wecke Dich, zwick' Dich in's Näschen,
Steh auf, die Mutter kommt – geschwind,
Du kennst sie, sie ist wie ein Wirbelwind,
Sie handelt mit Prügel und Rippenstöße
Sie macht ein lästerliches Getöse
Die gute Frau ist gar zu böse!

KIND:

/: wacht auf :/

Herr Vater er ist ein rechter Esel
Zwickt man die Kinder so ins Näsel
Wart' er, ich sag es gleich der Mutter.

VATER:

Still Kind hier hast Du Studentenfutter,
Große Rosinen und Mandelkern
Die is[s]t Du Schelm doch gar zu gern.
Schreie nur nicht und stehe auf
Da hast Du auch einen Kuß in Kauf.

KIND:

In seinen Kuß da hust' ich was
Der macht mir' s Maul, aber die Kehle nicht naß.
Was steht denn da in jener Flaschen
Ist das vielleicht so was zum Naschen.
Geb er mal her.

VATER:

Du dummer Tapps

Das ist der Mutter ihr Morgenschnapps
Ein delikater Breslauer Liquer
Den ich ihr zum Namenstag verehr'.

KIND:

Potz Sapperment! das ist mein Fraß
Davon gab er mir mal ein Glas,
Gebranntes Waßer ist mein Leben
Schwerenoth! da muß er mir was von geben.

VATER:

Wenn Du so bittest geht's Herz mir über,
Da hast Du ein Gläschen – Gelt gutes Kaliber?

KIND:

Ach Vater! das ist ein herrlicher Fluß
Das schmeckt wie Hektor und Ambrosius.
Thu er mir die Liebe und kost' er einmal
Das glitscht hinunter als wie ein Aal.

VATER:

Ja Kind Du hast Recht das Schnäppschen ist gut
Es stärkt den Magen erfrischt das Blut.

KIND:

Frisch Vater noch eines hinunter genommen
Das soll uns heute wohl trefflich bekommen,
Zur Gratulation da brauchen wir Muth
Frisch Vater, wer schmiert der fährt auch gut.

VATER:

Ach Herzenskind, welch liebliche Wärme
Erfüllt mir das Herz, durchläuft die Gedärme

Noch eins, mein Herz, dann wird es gehn,
Dann werden wir mit Ruhm bestehn.

KIND:

Dann werden wir mit Ruhm bestehn
Es wird uns flink vom Munde gehn,
Und sagt die Mutter: das ist schön,
Dann sollt ihr das Spektakel sehn.

VATER:

Dann werd ich auf einen Bein mich drehn,
Und muthig wie ein Hähnchen krähn
Und wieder krähen Kickericki.

KIND:

Der Vater ist besoffen hihhi!
Der Kopf ist voll die Flasche wird leer.

VATER:

Das ist ein Spaß bey meiner Ehr
Den die Mutter nicht merken darf und soll
Füllen wir die Flasche mit Waßer voll.
Halt Kind ich will die Flasche füllen.

KIND:

Laßt erst den Durst uns völlig stillen,
Noch jeder ein Glaß – Herr Vater: Prost!

VATER:

Das ist ein wahrer Seelentrost! – –
Nochmal die Gläser angeklungen
Ha wem der große Wurf gelungen
Wer sich ein holdes Weib errungen
Mische seinen Jubel ein.

MUTTER:

/: kommt mit der Karbatsche²⁹ unterm Arm :/
Nun sag' mir Kerl bist Du ein Schwein?
Des Morgens saufst Du Brantewein,
Da schlag das Donnerwetter drein!

²⁹ Peitsche mit Lederriemen an lederbezogenem Stiel.

/: [Kind] verkriecht sich unter den Tisch :/

/: die Mutter prügelt auf den Vater der es ganz geduldig leidet :/

VATER:

O unterbrochnes Opferfest!

Indeß man hoch Dich leben läßt

Läßt Du mit Prügeln Dich vernehmen;

O pfuy mein Schatz, Du sollst Dich schämen.

/: Die Mutter giebt ihm eins, er retirirt sich in einen Winkel :/

MUTTER:

Mich schämen? Ei potz Sapperment! –

Wo ist der Junge hingerennt?

Glaubt er sich meinem Zorn entfloh'n

/: sie erblickt ihn und zieht ihn beim Ohr hervor :/

He! Kann er seine Lection? –

KIND:

Ich bin vergnügt, im Jubelton

Verkünd' es mein Gesang –

Leg Mutter die Karbatsche weg

Sonst wird mir gar zu bang.

MUTTER:

/: prügelt ihn :/

Wie spricht der Hund zum Namenstag,

Wie hab ich's ihm gelehrt?

KIND:

Mehr als zu sagen ich's vermag

Ist mir der Festtag werth.

Dir gilt es und Dein Wohlergehn,

O Mutter sanft und gut;

– Ja wenn Du willst so bö's aussehn

So starrt mir ja mein Blut.

MUTTER:

Fix aufgesagt:

/: sie schlägt mit der Karbatsche den Tackt :/

„Wie liebevoll

Ist einer Mutter Herz.“

VATER:

/: springt aus dem Winkel hervor :/

Bey meiner Treu! Das ist zu toll
Und schreiet Himmelwärts;
Ein Kind ist ja kein Ochsenvieh,
Du prügelst ihm ja das Genie
Aus seinem Körperbau.

KIND:

Die Mutter ist n'e grobe Sau,
Da kenn' ich eine andre Frau,
Die nicht so mörderlich verfährt
Wenn sie sich gratuliren hört.

VATER:

Was ist denn an dem Tropfen Schnapps
Den wir zu Leib genommen,
Gieb mir n'en Tritt und den e'n Klapps
Und laß 's uns wohl bekommen.

KIND:

Und wenn wir auch besoffen sind
Karbatscht man uns deswegen,
Wodurch soll denn ein Landekind
Die Freud' zu Tage legen?

VATER:

Man ist gar gern illuminirt
Zu Ehren deß der uns regiert.

MUTTER:

Mein Mann! Mein Kind! ich bin gerührt,
Ich hab' euch wie das Vieh traktirt
O wie ist mir zu Muthe! ...
Ihr habt mir's zu Gemüth geführt
Ja – meine Bosheit ist kastirt
Und endlich siegt das Gute.

KIND:

/: singt :/

Ihr weichgeschaffnen Seelen
Ihr könnt nicht lange fehlen
Bald höret Euer Ohr

Das strafende Gewißen
Bald weint aus euch der Schmerz.

MUTTER:

/: bis zu Thränen gerührt :/

Um meine Schuld schwer abzubüßen
Will ich die frommen Wünsche mißen
Die Ihr mir heute zugedacht.
Karbatsche weg von meiner Seite
In Euerm freundlichen Geleite
Werd' einer beßern was gemacht.

KIND:

/: naht sich der freundlichen Helena :/

Wir kommen etwas Dir zu machen
Und meine Unschuld geht voran,
Mit allen ihren sieben Sachen,
Und hängt Dir einen Glückwunsch an.
Allons Papa, Mama, im Chor
Tragt mit mir Eure Wünsche vor,
Es hat ein schwereres Gewicht,
Wenn alle mitsprechen was Einer spricht.

ALLE DREY:

Was vom Anfang der Welt bis auf heute
Sich Gutes gewünschet die Leute
Das werde erfüllt, *nota bene*
An unsrer geliebten Helene,
Und fiel ihr vielleicht noch was anders ein
So soll ihr auch das gegeben seyn.

Angelegt ist der Einakter als Steigerung: vom Monolog (Vater) über ein lebhaftes Zwiegespräch (Vater und Sohn) bis hin zum dramatischen Höhepunkt (ab dem Auftritt der Mutter). Die Besetzung mit Vater, Mutter und Kind und der Untertitel „familiäres Hausportrait“ lassen zunächst an eines der damals beliebten sittlichen Familiengemälde denken, wie sie etwa Iffland berühmt gemacht hatte. Aber schon die Sprache des Monologs und erst recht die des folgenden Dialogs führen diesen Gedanken ad absurdum: Der wenig geistreiche Vater sinniert über sein „Kuckucks“-Kind, daß ihm möglicherweise ein vormals im Haus logierender Benediktiner-Pater „ins Nest

gelegt“ hat, ohne selbst daran zu zweifeln, daß es sich um seinen leiblichen Sohn handelt³⁰. Der Likör, den der Vater als Namenstagsgeschenk für seine Frau bereitgestellt hat, findet bei Vater und Sohn größere Liebhaber – beide betrinken sich, noch ehe die Mutter erscheint. Diese Szenen bedienen eher das Lustspiel-Klischee, werden aber ihrerseits wiederum durch die verwendeten Personennamen konterkariert: Der Sohn führt den biblischen Namen Zebedäus. Die Mutter (Helena) läßt wiederum eher an die klassische Antike denken, gerade in Verbindung mit dem Helden Hektor, den der Knabe – in Verwechslung von Nektar und Ambrosia mit Hektor und Ambrosius – ins Spiel bringt. Wo sich nur Möglichkeit dazu bietet, werden Bezüge auf bekannte Bühnenwerke eingeflochten: so sind unschwer Beethovens *Fidelio* oder Winters *Unterbrochenes Opferfest* erkennbar.

Die abschließende Szene mit allen drei handelnden Personen schließlich ist augenscheinlich eine Parodie auf die zahllosen heroischen Opern-Finali, in denen ein wütender Tyrann (hier die Mutter) durch bedingungslose Liebe und Anrufung seines Gewissens plötzlich – oft allzu plötzlich – geläutert und zur Reue geführt wird. Daß dieser Sinneswandel hier lediglich durch die Erkenntnis der Mutter ausgelöst wird, daß sich ihre Familie nicht ihr zum Trotz, sondern ihr zu Ehren betrunken hat, karikiert die Praxis des *lieto fine*, das noch in vielen Opern der Zeit ähnlich unmotiviert das vorher oft dramatische Bühnengeschehen zum Guten wendete. Das „Illuminieren“ („Man ist gar gern illuminirt zu Ehren deß der uns regiert.“) wird dabei witzig in zwei Bedeutungen verwendet: als Festbeleuchtung zum Jubeltag eines Herrschers und als Trunkenheit. Nach alter Weise wird die Versöhnung mit einem gemeinsamen Schlußgesang (Solo mit Chor) gepriesen, der nun wiederum, quasi aus der Szene heraustretend, als externe Huldigung (*Licenza*) direkt an Helena Harlas zum Namenstag gerichtet ist. Wer die Musik zu diesem Spaß lieferte, bleibt unklar; Weber vermerkte nichts derartiges im Tagebuch und auch von Poißl ist nichts entsprechendes bekannt. Vielleicht wurde ja nur eine bekannte Melodie mit dem neuen Text unterlegt, so daß jeder kompositorische Aufwand entfiel.

³⁰ Vielleicht eine pikante Anspielung auf die ungeklärte Vaterschaft von Helenas Sohn Christian Victor Franz Balthasar (vgl. Anm. 27), vielleicht auch auf die Vergangenheit der Harlas als Novizin in einem Frauenkloster (ca. 1800/01)?

Alles in allem erlauben die Hamburger Textfunde einen lebendigen Einblick in die heitere Geselligkeit des Weberschen Freundeskreises in München und geben Aufschluß zur richtigen Einordnung von Gelegenheits-„Kompositionen“³¹ für vergleichbare Anlässe. Den grob zusammengeschusterten „Dichtungen“ selbst gestanden schon ihre Schöpfer keinerlei Wert über das Ereignis hinaus zu – wir können sie getrost wieder dem Vergessen anheimgeben!

³¹ Im neuen Weber-Werkverzeichnis wird der Burleske JV 180 kein Werkcharakter mehr zugestanden (auch nicht als Bearbeitung); vielmehr ist die Musik unter die Varia/Kuriosa gereiht.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Weber und *Edirom* beim Internationalen Kolloquium „Digitale Medien und Musikedition“ in Mainz

Vom 16. bis 18. November 2006 führte der Ausschuß für musikwissenschaftliche Editionen der Akademie der Wissenschaften in Mainz mit dem Kompetenzzentrum für elektronische Erschließung in den Geisteswissenschaften der Universität Trier ein internationales Kolloquium zum Thema „Digitale Medien und Musikedition“ durch, an dem die Detmolder Weberianer und ‚Ediromler‘ wesentlichen Anteil hatten.

In einer ersten Sektion standen zunächst EDV-basierte literatur- und musikwissenschaftliche Projekte wie das Heinrich-Heine-Portal, das digitale Archiv des Beethoven-Hauses oder das Bayerische Musiker-Lexikon-Online im Mittelpunkt. In diesem Teil referierte Joachim Veit über „Digitale Edition von Musik als fachübergreifende Herausforderung“, wobei er sich besonders darum bemühte, die Notwendigkeit einer solchen stärker fächerübergreifenden Zusammenarbeit herauszustellen, wenn nicht lauter Insellösungen entstehen sollen, zumal die Musikwissenschaft als in diesem Feld recht „spätes“ Fach (mit sehr eigenen, durch den Notensatz bedingten Problemen) bereits auf Erfahrungen in anderen Fächern zurückgreifen könne.

Joachim Veit leitete dann auch die zweite Sektion zu Codierungsformen, Erschließung neuer Quellen, Datenspeicherung und -strukturierung. Hier berichtete u. a. unser Mitglied Oliver Huck über Voraussetzungen einer digitalen Edition der Musik vor 1600. In der von Reinmar Emans geleiteten Fortsetzung dieser Sektion, die sich mehr mit technischen Fragen und möglichen Standards beschäftigte, waren schließlich die *Edirom*-Mitarbeiter gefordert: Daniel Rösenstrunk bemühte sich in seinen Ausführungen zu „Datenhaltungsstandards und Möglichkeiten ihrer Anwendung bzw. Aufbereitung“ um ein Verständnis auch bei „Anfängern“ in diesem Bereich und Johannes Kepper verglich aktuelle Codierungsformen von Musik – ein Referat, das später die Anregung zur Gründung einer Arbeitsgruppe zur Musikcodierung gab. Schließlich waren die Detmolder nochmals bei der abschließenden Diskussion zu Perspektiven digitaler Werk- und Texteditionen in der Musikwissenschaft gefordert, die von den Mitgliedern des Trierer Kompetenzzentrums Kurt Gärtner und Thomas Burch gemeinsam mit Gabriele Buschmeier und Joachim Veit geleitet wurde.

Die Veranstaltung fand als Überblick über verschiedene Unternehmungen und Tendenzen im Bereich der digitalen Auf- oder Vorbereitung von Editionen bzw. Quellenmaterialien ein lebhaftes Echo und wird mit der w. u. erwähnten Paderborner Tagung Anfang Dezember 2007 fortgeführt.

Endlich der 10. Band – ein Festempfang für *L'Accoglienza* in Bd. II/3

Zu Beginn der Arbeiten an der Weber-Ausgabe konnten die Werkausgaben-Bände im Wettlauf mit den *Weber-Studien*-Bänden nicht mithalten. Inzwischen hat das „Überholen“ geklappt und im Jahr 2007 wurde nach dem zuletzt erschienenen 1. Klavierkonzert (hg. von John Warrack in Serie V, Bd. 4a) nun endlich der 10. Band vorgelegt (die *Weber-Studien* holen aber bereits wieder auf, vgl. dazu weiter unten). Der „kleine Jubiläumsband“ stellt insofern etwas Besonderes dar, als es sich um ein bisher unpubliziertes Werk handelt: Die von Weber als *Kantate* bezeichnete Huldigungsmusik auf einen italienischen Text (*L'Accoglienza*) anlässlich der Prokurationsvermählung von Maria Anna Carolina von Sachsen (1799-1832) mit dem Erbprinzen und späteren Großherzog Leopold II. von Toskana (1797-1870) am 28. Oktober 1817 in Dresden existiert nur noch im Autograph und zwei danach gefertigten Jähns-Abschriften. Leider ging ein Blatt des Autographs verloren, so daß dem Schlußchor (auch in den Kopien) über 20 Takte fehlen. Um die Komposition auch für die Musikpraxis zu erschließen, konnte man allerdings auf eine Komplettierung zurückgreifen, die der Komponist Johann Wenzel Kalliwoda in den 1850er Jahren für eine geplante (allerdings nicht ausgeführte) Drucklegung bei Peters in Leipzig schuf.

Das knapp einstündige Werk für Soli, Chor und Orchester, das Weber am 8. Oktober 1817 vollendet hatte, entstand unter großem Zeitdruck, so daß Weber keine eigene Ouvertüre zur Kantate mehr schreiben konnte und stattdessen die zur Konzertouvertüre umgearbeitete *Peter-Schmoll*-Ouvertüre verwendete. Die aus acht, teils direkt ineinander übergehenden Nummern bestehende Kantate ist eigentlich – wie die Herausgeberin, die Dresdner Musikwissenschaftlerin und ehemalige Mitarbeiterin bei RISM Dr. Ortrun Landmann, feststellte – richtig als *Festa teatrale* zu bezeichnen, da sie noch ganz in der Tradition solcher höfischen Festaufführungen steht. Wie Frau Landmann anhand etlicher Rechnungsbelege im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden beweisen konnte, wurde das Werk tatsächlich szenisch umgesetzt. In den Akten sind sogar Details zu den Kostümen, zu Elementen der Bühnenbilder, zum Aufwand für die Beleuchtung u. a. m. genannt.

In der allegorischen Handlung des Werkes treten die Gestalten von Ackerbau, Wissenschaft, Kunst und Handel auf, außerdem ein Genius von Florenz, ein Greis und ein Chor von Toskanern. Die Maschinerie wird reichlich bemüht, so kommt der Genius auf einem Wolkenwagen an; zu Beginn seiner Arie (Nr. 5) teilen sich im Hintergrund der Bühne die Wolken und es werden „die Gärten von Boboli, nebst dem Pallast Pitti und einem Theile der Stadt Florenz“ sichtbar (so die deutsche Fassung des zweisprachig erschienenen Textbuchs mit dem Titel „Festempfang bey der hohen Vermählung [...]“, das in dem Band komplett faksimiliert ist). Das musikalisch sehr reizvolle Werk wird dem Weber-Kenner teilweise vertraut vorkommen: Der Komponist nutzte in einigen Passagen nicht nur ältere Werke (*Peter Schmoll, Rübezahl* und die Musik zu Friedrich Wilhelm Gubitz' Festspiel *Lieb' und Versöhnen*), sondern verwendete umgekehrt Teile der nur für den Hof bestimmten Komposition später auch für seinen *Oberon*. Dessen berühmter Chor Nr. 21 („Für dich hat Schönheit“) geht ebenso auf *L'Accoglienza* zurück (Chor der Toskaner Nr. 6: „Di Mirti e d'ulivio“) wie Rezas Cabaletta zum Sklavenchor im Finale des I. Aktes („Seele, froh in Jubelklängen“, vgl. Quartett Nr. 3, T. 38ff.: „e di Bacco col liquore“) – man muß sich jetzt nicht mehr wundern, warum diese Stelle so „italienisch“ klingt!

Es ist sehr zu hoffen, daß sich für dieses Werk bald eine „akustische Wiederbelebung“ verwirklichen läßt, denn von dem singulären Anlaß der Entstehung abgesehen, handelt es sich um ein musikalisch äußerst interessantes Werk, das Weber auf einem für ihn bislang wenig bekannten Terrain zeigt und dem nach dem Notenband nun auch ein „akustischer Festempfang“ gebührt!

Online wenig Änderungen – umso mehr aber offline

Nach außen wenig getan hat sich bei den online veröffentlichten Presse-Dokumenten des Jahrgangs 1817 (<http://www.weber-gesamtausgabe.de/fffi-db/>). Die ca. 150 Texte, die zunächst online gestellt wurden, hätten längst um weitere, bereits eingerichtete Quellen vermehrt werden sollen, doch wurde in einer gemeinsamen Abstimmung mit den Mitarbeitern des *Edirom*-Projekts beschlossen, sie – ebenso wie andere Texte, deren Veröffentlichung im Netz geplant ist (Briefe, Dokumente, Schriften) – formal strikter nach den Vorgaben der internationalen *Text Encoding Initiative* (TEI) einzurichten. Da diese wesentlich für die Geisteswissenschaften entwickelten Standards in diesem Jahr von Version TEI P 4 auf P 5 umgestellt werden (der endgültige Entwurf der neuen Richtlinien soll im November vorliegen) und sich im Zuge der Neufassung viele Änderungen und sinnvolle neue Erweiterungen

ergaben, konnte eine Anpassung erst schrittweise erfolgen, zumal bisher teils auch eine nicht streng diesen Richtlinien folgende Fassung verwendet wurde. Inzwischen sind für diese Zeitungsdokumente die neuen Vorgaben angepaßt, erprobt und teilweise umgesetzt worden. Christoph Albrecht, die vom Detmolder Musikwissenschaftlichen Seminar dankenswerterweise zur Verfügung gestellte Hilfskraft, hat noch eifrig an dieser Umstellung mitgewirkt – leider verläßt er nach seinem Magisterexamen in diesem Jahr die Arbeitsstelle. Neu eingearbeitet in die Problematik hat sich Josefine Hoffmann, die bereits erste Erfahrungen mit dieser Textauszeichnungsform und dem Oxygen-XML-Editor gesammelt hat und nun weiß, daß kaum ein Tag ohne *tags* (so heißen die Elemente, die zur inhaltlichen Auszeichnung der Texte verwendet werden) vergeht.

Die Veröffentlichung der Presstexte in der neuen Form soll erst dann erfolgen, wenn alle gegenwärtig erfaßten komplett umgesetzt sind. Das hat augenblicklich den Nachteil, daß keine Erweiterungen der online gestellten Texte erfolgt. Im Laufe der Herbstmonate ist aber mit dieser Neufassung zu rechnen.

Äußerlich nichts getan hat sich bisher auch an der Personendatenbank (ebenefalls unter <http://www.weber-gesamtausgabe.de/ffffi-db>, dort unter „Personen“). Wer allerdings die Datenbank benutzte, konnte feststellen, daß die Zahl der erfaßten Person inzwischen auf weit über 7.000 Einträge gewachsen ist. Dies war möglich dank der Unterstützung durch Mitglieder der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute (die der Datenbank auch ihren Namen gibt: fffi-db). So konnten die Personeninformationen aus dem von Prof. Dr. Bernhard R. Appel (Bonn) herausgegebenen Band *Schumann in Endenich* aufgenommen werden (sie sind zur Zeit kenntlich an dem Namenszusatz „[SchEnd]“), ferner stellte Dr. Uwe Wolf (Göttingen/Leipzig) die Namenssammlung des Bach-Instituts (kenntlich am Zusatz „[Bach]“) zur Verfügung, die allerdings bisher im wesentlichen nur die Namen enthält und noch durch weitere Informationen „unterfüttert“ werden muß. In jüngster Zeit wurden nochmals fast 700 Namen aus einer Liste mit Daten zu Violoncellisten aufgenommen, die Dr. Christiane Wiesenfeldt (Lübeck) im Rahmen ihrer Arbeiten gesammelt hat. Noch unbemerkt blieb, daß etliche Daten aus dem Weber-Pool überarbeitet wurden, auch wenn hier ebenfalls noch manches zu tun ist.

Ein Anfang ist gemacht, wichtiger wäre nun aber, daß die jeweiligen Forschungsprojekte selbst ihre Daten einfügen und pflegen. Dazu wird gegenwärtig an der Benutzer-Oberfläche gearbeitet, um einerseits die Eingabe und Benutzerverwaltung zu erleichtern, andererseits die dem Ganzen zugrun-

deliegende „Philosophie“ zu verwirklichen und Raum für die notwendigen Quellennachweise aller Einträge zu schaffen und deren Eingabe und Anzeige ebenfalls anzupassen. Auch diese „Baustelle“ wird erst sehr zögerlich verschwinden, da die Arbeiten nur „nebenbei“ mit viel „ehrenamtlichem Engagement“ erledigt werden können.

Briefe und Tagebücher weiterhin im Umbruch

Auch die Umstellung der Briefe (und noch schwieriger: der Tagebücher) auf eine digitale Version auf Grundlage der Auszeichnungsempfehlungen der *Text Encoding Initiative* (TEI) erweist sich als schwieriger als zunächst bedacht. Zwar könnte man das bekannte Sprichwort: „Einmal ... immer“ hier anwenden und mit dem Spruch „Einmal ausgezeichnet – immer ausgezeichnet“ die Probleme beiseite wischen, denn die Vorteile der XML-basierten Auszeichnung zeigten sich bisher auf Schritt und Tritt, dennoch geht es vor allem darum, hier keine Insellösung zu entwickeln, sondern möglichst im Fach bzw. fachübergreifend zu Musterlösungen zu kommen – und dies erfordert eine gewisse Zeit der „Reifung“.

Die Mainzer Akademie der Wissenschaften hat dankenswerterweise die Anregungen der Tagung vom vergangenen November (s. o.) aufgegriffen und eine kleine Arbeitsgruppe zur Auszeichnung von Briefen und Tagebüchern auf der Basis von TEI ins Leben gerufen, die Mitte September 2007 erstmals tagen wird. Ihr gehören Germanisten und Musikwissenschaftler an, darunter zwei Mitarbeiter des *Edirom*-Projekts und der Editionsleiter der Weber-Gesamtausgabe. Von Detmolder Seite aus wurden für dieses Treffen Anforderungsprofile und ein kommentiertes eigenes Muster erstellt; beide Papiere sind auf der Internet-Seite der Mainzer Akademie (<http://www.adwmainz.de>, dort unter „Musikwissenschaftliche Editionen“, „Forum Digitale Musikedition“, „Arbeitsgruppen“) zugänglich. Der Monat Februar 1817 wurde von den Weberianern als Probemonat komplett auf das neue Muster umgestellt, eine online-Veröffentlichung mit Unterstützung des Edirom-Projekts wird noch im Laufe des Jahres erfolgen.

Als sehr viel sperriger für eine digitale Veröffentlichung erweist sich Webers Tagebuch – hier besteht noch erheblicher Diskussionsbedarf. Daher wird voraussichtlich der entsprechende Probemonat zunächst nur in Form einer PDF-Datei bereitgestellt. Ebenfalls in absehbarer Zeit wird der Spielplan Dresden 1817 zugänglich gemacht, der bisher nur in Auszügen in dem *Yngurd*-Wiki-Beispiel auf der Homepage publiziert ist (<http://www.weber-gesamtausgabe.de/wiki>).

Eine digitale Veröffentlichung der Briefe und Tagebücher erweist sich im Zuge der Arbeiten an den Kommentaren als immer wünschenswerter, da nur so die vielfältigen Verknüpfungen der Materialien gut sichtbar gemacht und effektiv genutzt werden können. Bedenken des Verlags sollten sich angesichts der enormen Werbe-Wirkung, die ein solches, im Fach neues Internet-Projekt mit sich bringt, rasch zerstreuen lassen. Ohnehin wird die Print-Edition auf keinen Fall aufgegeben werden, sondern sie soll aus Sicht der Herausgeber als „bereinigte“ Fassung (und mit reduziertem Apparat) zeitlich versetzt zur Internet-Fassung erscheinen. Auch hier muß noch im Laufe des Jahres geklärt werden, auf welche Erscheinungsweise sich alle Beteiligten einigen können.

Digital und kein Ende? – Internationale Tagung des *Edirom*-Projekts im Dezember 2007 in Paderborn

Damit niemand in der Detmolder „Weber-Höhle“ (in der auch die Mitarbeiter des DFG-*Edirom*-Projekts, Johannes Kepper, Peter Stadler und Daniel Röwenstrunk, hausen) über Langeweile klagen kann, veranstaltet das Projekt vom 6. bis 8. Dezember 2007 im Heinz-Nixdorf-Forum in Paderborn eine internationale und interdisziplinäre Tagung unter dem Thema „Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung“. Die Tagung wird neben Vorträgen und Diskussionen auch praxisbezogene Workshops zu verschiedenen Bereichen digitaler (Musik-)Editionen anbieten. Geplant sind drei Sektionen: I. Konzepte digitaler Editionen, II. Probleme der Codierung von Musik, III. Textauszeichnung bei Briefen und Tagebüchern.

Dabei setzt sich die I. Sektion mit den Veränderungen der Arbeitsmethoden und Notwendigkeiten kritischer (Musik-)Editionen durch digitale Techniken auseinander. Ausgangspunkt sind Beiträge aus der Informatik, Medienwissenschaft, Germanistik und Musikwissenschaft, wobei die Analyse gegenwärtiger Arbeitsformen und eine Erörterung künftiger Perspektiven und Aufgaben im Mittelpunkt stehen. Diese allgemeineren Konzepte sollen anschließend an konkreten Beispielen vertieft werden. In der II. Sektion werden durch konkrete editorische Problemstellungen die Anforderungen an Codierungsformate für Musik spezifiziert, da Musikeditionen sich nicht auf proprietäre Notensatzprogramme stützen können, sondern sich an langfristig haltbaren Archivierungslösungen auf der Grundlage von XML-Standards wie MusicXML und MEI orientieren sollten. Im Mittelpunkt der III. Sektion stehen Verfahren der Textauszeichnung von Briefen und Tagebüchern auf der Grundlage der Empfehlungen der *Text Encoding Initiative* (TEI). Zu diskutieren sind dabei Musterlösungen, an denen sich neue Editionsvor-

haben orientieren könnten. Begleitende Workshops bieten die Möglichkeit, u. a. Grundlagen des Umgangs mit standardgemäßen Auszeichnungsformen (TEI) und mit elektronischen Hilfsmitteln zur musikalischen Edition an konkreten Beispielen zu erlernen.

Damit das zweieinhalbtägige Programm ohne Schwierigkeiten ablaufen kann, ist noch viel zu tun. Immerhin ist zu hoffen, daß bei der Tagung auch eine Neufassung der digitalen Edition des Weberschen Klarinettenquintetts präsentiert werden kann, nachdem die Mitarbeiter eine völlig überarbeitete Version ihrer Software Anfang September für eine Demonstration vor dem Editorial Board der Prager Ausgabe der Werke Antonín Dvořáks vorgelegt haben. Am Beispiel von dessen Humoreske op. 101/7 wurden die vielfältigen Neuerungen der Programmstruktur und -oberfläche deutlich, so daß die „alte“ *Edirom* des Quintetts nun wirklich wie ein erster „Gehversuch“ wirkt. Es wurde daher beschlossen, die Inhalte der Quintett-CD auf die neue Software umzusetzen, zumal diese unabhängig von den benutzten Betriebssystemen oder sonstigen proprietären Programmen funktioniert. Von den enormen Fortschritten des Projekts kann sich dann jeder Benutzer selbst anschaulich überzeugen lassen.

Akten über Akten – das unerschöpfliche Reservoir des Sächsischen Hauptstaatsarchivs

Im Dezember 2006 hielten sich Dagmar Beck und Joachim Veit für eine knappe Woche zu Studien im Sächsischen Hauptstaatsarchiv Dresden auf. Schon in früheren Jahren hatten sie hier wertvollste Hinweise zum Wirken von Sängern, Instrumentalisten und Schauspielern in der sächsischen Residenz, aber auch zu Kopisten/Notisten und natürlich Dokumente zu Verhandlungen zwischen Weber und seinen Vorgesetzten ermitteln können. Viele Details hat zwar Wolfgang Becker in seiner verdienstvollen Arbeit über *Die deutsche Oper in Dresden unter der Leitung von Carl Maria von Weber 1817-1826* (Berlin 1962) schon nennen können, aber die Akten enthalten (wie das genannte Beispiel des *L'Accoglienza*-Bandes zeigt) eine solche Fülle von Informationen, daß noch einige Aufenthalte notwendig sein werden, um für die Kommentare der Brief- und Tagebuchausgabe, aber auch für die Werkedition Daten aus „erster Hand“ zusammenzutragen. Zu den wichtigsten „Funden“ beim diesmaligen Aufenthalt gehörten die Akten, die sich um Webers berühmte Aufstellung *Versuch eines Entwurfs, den Stand einer deutschen Operngesellschaft in Dresden in tabellarische Form zu bringen, mit*

kurz erläuternden Anmerkungen (Kaiser-Schriften, Nr. 116) ranken. Zwar ist Webers eigenes Schreiben (abgesehen von einem Entwurf) verschollen, die ausführlichen Aufstellungen des Intendanten Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt sind jedoch komplett erhalten, so daß Webers Text erstmals in den Kontext der Bemühungen Vitzthums gestellt werden kann und so ein verändertes Gewicht erhält. Darüber hinaus konnten wieder zahllose Angaben zu den Beschäftigungsverhältnissen von Webers Personal ergänzt werden. Diese Informationen sollen im Laufe der nächsten Monate auch in die o. g. Personendatenbank eingearbeitet werden. Im Zuge der Veröffentlichung von Dokumenten zu Webers Wirken ist geplant, auch Teile dieser Aktenauszüge zugänglich zu machen – wäre nur genügend Arbeitszeit und Personal da, um all diese höchst sinnvollen Tätigkeiten auch bald umzusetzen ...

Neuerscheinung: *Freischütz*-Libretto

Von der in Verbindung mit der Weber-Gesamtausgabe von Solveig Schreiter vorbereiteten kritischen Edition des *Freischütz*-Librettos (München: Allitera) war schon im letzten Heft die Rede (*Weberiana* 16, S. 84-86). Die Fertigstellung dieser Neuausgabe, für die als Hauptquelle Webers Handexemplar des Librettos diente, und für die sämtliche erhaltenen autorisierten handschriftlichen und gedruckten Quellen (darunter die Textbuch-Abschriften für die Theater von Berlin, Wien und Hamburg, Webers Partiturautograph, Kinds Manuskript sowie dessen diverse Textbuchveröffentlichungen) herangezogen wurden, hat sich bis zum Sommer 2007 verzögert. Beim Jahrestreffen der Weber-Gesellschaft in Bad Ems wird die Publikation, die außerdem eine ausführliche Einführung zum Entstehungsprozeß des Librettos und eine Fülle von originalem Bildmaterial enthält, nun endlich vorgestellt werden. Zahlreiche Farbtafeln machen den 256 Seiten starken Band zu einem „Muß“ für Weber-Kenner und -Liebhaber. Erfreulich ist der Preis: Der Band kostet im Buchhandel lediglich 26,- Euro und erfüllt damit als wissenschaftliche Veröffentlichung alle Voraussetzungen, um auch von einem breiteren Publikum rezipiert zu werden.

MGG-Artikel *Weber* und neue Funde zur Familie von Weber

Ebenfalls im Sommer 2007 erschien der 17. und damit letzte Band des Personenteils der von unserem Beiratsmitglied Prof. Dr. Ludwig Finscher herausgegebenen Neubearbeitung des Lexikons *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter). Darin hat nun auch der neue Artikel über Carl Maria

von Weber Platz, den Joachim Veit und Frank Ziegler gemeinsam verfaßt haben. Er umfaßt neben der Biographie auch eine Wertung der musikalischen Werke und Schriften sowie ein Kapitel zur Weber-Rezeption, ergänzt durch ein von Frank Ziegler erstelltes Werkverzeichnis, in das – soweit möglich – bereits die neuen WeV-Nummern aufgenommen wurden. Nahezu elf Spalten füllen alleine die bibliographischen Angaben, obwohl nur die wichtigere neuere Literatur aufgenommen ist. Insgesamt sind nunmehr fast 60 Spalten des renommierten Nachschlagewerks Weber und seiner Familie gewidmet, nahezu 20 Spalten mehr als in der „alten“ *MGG*, was sicherlich auch ein Zeichen für die steigende Wertschätzung des Komponisten ist und damit ganz im Sinne des Wirkens der Weber-Gesellschaft sein dürfte.

Die Anmerkungen zu anderen Weber-Familienmitgliedern stammen von Ingeborg Harer und Frank Ziegler. Harer widmete sich dabei den Nachkommen von Fridolin Weber, dem Bruder Franz Anton von Webers, also der mit Mozarts Namen verbundenen Mannheim/Wiener Linie der Familie, während Ziegler eigene Abschnitte zu Franz Anton von Weber (mit seinen beiden Ehefrauen), dessen Kindern aus erster Ehe Fridolin, Edmund und Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta (d. i. Jeanette, verh. Weyrauch) und deren Familien sowie zu Webers Frau Caroline, geb. Brandt, ergänzte. Dabei blieben ihm gerade zwei Wochen Frist für die Zusammenstellung, nachdem der ursprünglich vorgesehene Verfasser kurzfristig abgesprungen war – die (Gott sei Dank schon seit Jahren sukzessive gesammelten) Materialien zu den einzelnen Familienangehörigen mußten in Windeseile gesichtet, bewertet und lexikongerecht aufbereitet werden.

In dieser Situation bewährten sich einmal mehr die umfangreichen Datenbanken und -sammlungen der Gesamtausgabe und die „Jäger-und-Sammler-Mentalität“ ihrer Mitarbeiter. Die Bemühungen, Leben und Schaffen von Webers Vater und Geschwistern zu ergründen und angemessen darzustellen, haben durchaus schon Früchte getragen – etliche Beiträge der *Weberiana* in den letzten Jahren zeugen davon –, sind aber noch längst nicht abgeschlossen. So reiste Frank Ziegler u. a. im April 2007 nach Mindelheim, um im dortigen Stadtarchiv den Pisarowitz-Nachlaß in Augenschein zu nehmen, besuchte im Juni in Franken sowie einige Wochen später in Wien wiederum etliche Bibliotheken und Archive. Diese privaten Ausflüge brachten, gemeinsam mit einer umfänglichen Korrespondenz zum Thema, erneut „reiche Beute“. So fanden sich Hinweise zum bislang weitgehend unbeachteten Wirken der Weberschen Schauspielgesellschaft unter Franz Anton von Weber im Herbst 1792 in Amberg, wo übrigens Edmund von Weber – auch dies weitgehend

unbekannt – von Oktober 1806 bis mindestens Februar 1807 erstmals als Direktor einer eigenen Schauspielgesellschaft, zu der auch seine Schwester Jeanette gehörte, reüssierte. Auch Franz Anton von Webers Aufenthalte um den Jahreswechsel 1792/93 in Ansbach erscheinen nach weiteren Quellenfunden in einem neuen Licht: Zwischen den Theater-Direktionen in Nürnberg und Bayreuth versuchte sich der Prinzipal dort als Veranstalter von Redouten. Ergiebig sprudelten die Quellen außerdem im Nürnberger Landeskirchenarchiv zur Familie von Fridolin von Weber. Daneben fanden sich Spuren des bislang frühesten nachweisbaren Theaterengagements von Caroline Brandt (spätere von Weber) in Coburg 1804/05; zudem konnte endlich nach Auffinden von diversen neuen Dokumenten die Biographie von deren Schwester Therese Brandt rekonstruiert werden – all das fand leider nicht mehr Eingang in die Neuausgabe der *MGG*, wird aber wohl noch so manchen Artikel der *Weberiana* bereichern!

Aufholjagd – Weber-Studien, Band 8 im Erscheinen

Der oben bereits angesprochene „Wettlauf“ zwischen Hase (Gesamtausgaben-) und Igel (*Weber-Studien*-Bänden) geht weiter: Im Herbst 2007 werden die *Studien*, nachdem längere Zeit kein Band der Schriftenreihe erschienen war, ihren Rückstand wiederum ein wenig verringern. Das „Nachholen“ ist allerdings recht heftig ausgefallen, denn der neue Band bringt es auf immerhin 548 Seiten, womit er den bisherigen Rekord hält. Dieser Umfang entstand durch eine Vereinigung zweier Vorhaben: Der Bericht zur letztjährigen Weber-Tagung, die vom 13.-14. Oktober 2006 an der Hochschule für Musik *Carl Maria von Weber* in Dresden unter dem Titel „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“ stattgefunden hatte (vgl. S. 160-162), wurde mit freien Aufsätzen und Quellenstudien kombiniert, die schon längere Zeit als Band 8 der *Studien* geplant waren. Die Sammlung wird von den Veranstaltern der Tagung, Prof. Dr. Manuel Gervink und Prof. Dr. Frank Heidlberger, gemeinsam mit Frank Ziegler herausgegeben. Der Tagungsteil umfaßt den einleitenden Beitrag von Peter Gülke, ferner Aufsätze von Till Gerrit Waidelich, Michael Heinemann, Irmlind Capelle, Joachim Veit, Frank Ziegler, Ortun Landmann, Klaus Aringer, Frank Heidlberger und Felix Pourtov. Der Teil mit den freien Aufsätzen beginnt mit zwei längeren Beiträgen von Gerhard Poppe zur Dresdner Kirchenmusik, bringt dann Referate, die im Rahmen des Ermlitzer bzw. Eutiner Mitgliedertreffens der Weber-Gesellschaft in den Jahren 2004 und 2005 gehalten wurden (Beiträge von Frank Ziegler, Dagmar Beck und

Heinrich W. Schwab), es folgt eine Studie von Werner Krahel, Eveline Bartlitz und Frank Ziegler zur Sängerin Helena Harlas, der Lebensgefährtin Heinrich Joseph Baermanns. Abschließend beschäftigen sich Knut Holtsträter mit der Wirkung von Gottfried Webers Musiktheorie und Frank Ziegler mit der Weber-Rezeption in Wien zwischen 1821 bis 1829. Wie inhaltsreich der Band ausgefallen ist, wird allein schon aus dem Personenregister ersichtlich: Es umfaßt über 20 Seiten à 2 Spalten. Etliche Abbildungen ergänzen den Band, darunter diesmal sogar eine farbige: Ein von Heinrich W. Schwab entdecktes Weber-Porträt aus dem Musikhistorisk Museum in Kopenhagen, das unverkennbar (wenn auch seitenverkehrt) nach einer bekannten Vorlage angefertigt wurde: dem Stich von Carl August Schwerdgeburth (nach der Zeichnung von Carl Christian Vogel [von Vogelstein]).

Daß im übrigen der Tagungsbericht des Dresdner Kolloquiums schon innerhalb Jahresfrist nach dem Ereignis erscheinen konnte, ist neben den Redakteuren wesentlich den Beiträgern zu danken, die zügig ihre Aufsätze ablieferten und die Korrekturen in kürzester Zeit erledigten. Auf diese Weise kann der Doppelband ebenfalls bereits zum Bad Emser Treffen der Weber-Gesellschaft vorgelegt werden.

Die Nächsten bitte: Konzertouvertüren und *Abu-Hassan*-Partitur

Angesichts der Fülle der Aufgaben in der ersten Jahreshälfte 2007 kam die Edition der nächsten Notenbände nur langsam voran. Die Edition des Bandes mit Webers *Konzertouvertüren* (Peter-Schmoll in der Konzertsfassung, *Beherrscher der Geister* sowie *Jubel-Ouvertüre*; hg. von Jonathan Del Mar, London) gestaltet sich angesichts der sehr umfangreichen Quellenlage als außerordentlich kompliziert. Zur Erleichterung der Redaktionsarbeiten an der *Jubel-Ouvertüre* wurde erstmals die Version der *Edirom*-Software aus dem Jahr 2006 benutzt, die sich dabei sehr bewährte, allerdings noch lange Bildladezeiten aufwies. Diese Nachteile sind inzwischen in der sehr viel komfortableren neuen Version behoben, die jetzt für die *Beherrscher*-Ouvertüre eingesetzt werden kann. Die Vorlage des Bandes soll bis Spätherbst abgeschlossen sein, es stehen dann aber noch die üblichen Korrekturvorgänge an.

Fortgesetzt wurden auch die Arbeiten an der Partitur des *Abu Hassan*, die seinerzeit bereits für den Detmolder MeisterWerk-Kurs in einer vorläufigen Fassung erstellt worden war. Mit dem Erscheinen des Bandes ist wegen der großen Arbeitsbelastung der Mitarbeiter leider erst 2008 zu rechnen.

Neu aufgenommen wurden die Arbeiten an den Konzert- und Einlage-Arien, die gemeinsam von Solveig Schreier und Frank Ziegler erarbeitet

werden sollen. Hier ist wiederum eine Kooperation mit dem *Edirom*-Projekt geplant. Die Noteneingabe soll dort parallel in die neuen XML-Formate umgesetzt werden, um Erfahrungen mit dauerhaften Speicherformaten an kürzeren, aber alle musikalischen Elemente aufweisenden Werken (mit Orchester, Singstimmen und Textunterlegung) zu sammeln. Zwar sind die bisher in der Weber-Edition verwendeten *Score*-Dateien noch lesbar, bei anderen Programmen steht die Rückwärtskompatibilität aber oft in Zweifel. Auf diese neuen Erfahrungen sind die Mitarbeiter beider Projekte sehr gespannt – vorgelegt werden die Arien aber in der uns vertrauten und bewährten Papierform. Ob eine dieser Arien bereits bei einem sehr vage für die Dezembertagung geplanten Konzert aufgeführt werden kann, steht noch in den Sternen. Die nächste Gelegenheit aber wird sich bestimmt ergeben, gehören diese Werke doch zu dem Unbekanntesten aber wirklich Entdeckenswerten bei Weber.

Wichtiger Brief Webers an George Thomson durch Unterstützung unserer Gesellschaft für die Berliner Staatsbibliothek gesichert

Anmerkungen von Joachim Veit, Detmold

Am 29. Dezember 1824 ging im Old Theatre Royal in Edinburgh erstmals Webers *Freischütz* in Schottland über die Bühne. Unter den Zuschauern befand sich George Thomson (1757-1851), der *Senior Clerk of the Board of Trustees for Arts and Manufactures in Scotland* – wir würden heute sagen, ein leitender Angestellter eines schottischen Handelsunternehmens¹. Dieser George Thomson war zugleich ein Musikliebhaber im alten Sinne des Wortes und ein leidenschaftlicher Sammler schottischer Nationalmelodien und Lieder. Seit den 1790er Jahren hatte er begonnen, diese Lieder in Sammlungen zu veröffentlichen, für die er namhafte Komponisten um Mitarbeit bat. Dabei standen seine Publikationen in Nachbarschaft zu etlichen ähnlichen Unternehmungen der um die Bewahrung ihrer nationalen Eigenständigkeit bemühten Schotten, eine besondere Form erhielten sie bei Thomson aber durch die instrumentale Begleitung mit Tasteninstrument, Violine und Violoncello (gelegentlich zusätzlich mit Flöte) und eine sich nicht in *colla-parte*-Umspielungen erschöpfende musikalische Setzweise, so daß es sich um echte kleine Kammermusikstücke handelt².

¹ Diese Informationen sind Kirsteen McCues Aufsatz „Weber's ten Scottish folksongs“, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, Mainz u. a. 1993, S. 163-172 entnommen, vgl. hier S. 163.

² Vgl. dazu *Beethoven. Werke*, Abt. 11, Bd. 1: *Schottische und walisische Lieder*, hg. von Petra Weber-Bockholdt, München 1999, S. XII. Vgl. von derselben Autorin auch *Beethovens*

Zwischen 1793 und 1841 brachte Thomson auf diese Weise im Londoner Verlag Preston (später bei Coventry & Hollier) in verschiedenen Auflagen sechs Bände mit 350 *Original Scottish Airs* heraus, ab 1809 daneben drei Bände mit walisischen und zwei Bände mit irischen Liedern – alle in Stimmheften für Klavier, Violine und Violoncello. Unter den Komponisten, die er für sein Vorhaben gewinnen konnte, waren die namhaftesten Joseph Haydn, Ignaz Pleyel, Leopold Anton Koželuch, Johann Nepomuk Hummel und Ludwig van Beethoven. Obwohl berichtet wird, daß Thomson mit seinen Sammlungen der schottischen Lieder keinen pekuniären Erfolg hatte, wurden seine Bände immer wieder neu aufgelegt und dabei oft einzelne Lieder ausgetauscht, entfernt oder neue aufgenommen³.

Den gewichtigsten Beitrag zu Thomsons Sammlung leistete zweifellos Joseph Haydn. Er hatte sich bereits bei seinem ersten Londoner Aufenthalt 1791/92 mit schottischen Liedern beschäftigt, nachdem er William Napier kennengelernt hatte, der 1790 einen Band *Selection of the most favourite Scots Songs, chiefly Pastoral, adapted for the Harpsichord, with an accompaniment for a Violin* mit 81 Liedern vorgelegt hatte⁴. Für Napier arrangierte Haydn eine größere Zahl von Liedern, die 1792 im Druck erschienen. Dies war der Auftakt zu einer Serie von mehr als 400 Bearbeitungen schottischer und walisischer Lieder, die Haydn zunächst wiederum für Napier (insgesamt 150), später ebenfalls für den Volksliedsammler Thomson und den Verleger William Whyte einrichtete. Diese Arrangements sind inzwischen komplett in der Haydn-Gesamtausgabe vorgelegt worden, darunter die Lieder für George Thomson durch Marjorie Rycroft, die auch die Weberschen Bearbeitungen im Rahmen der WeGA herausgeben wird⁵. Haydns Bearbeitungen für Thomson entstanden zwischen 1800 und 1804.

Bearbeitungen britischer Lieder (Studien zur Musik, hg. von Rudolf Bockholdt, Bd. 13), München 1994.

³ Vgl. hierzu *Joseph Haydn. Werke* (detaillierte Angaben in Anm. 5), Reihe 32, Bd. 3, S. XII.

⁴ Vgl. Joseph Haydn, *Volkslied-Bearbeitungen Nr. 1-100. Schottische Lieder*, hg. von Karl Geiringer (*Joseph Haydn. Werke*, Reihe 32, Bd. 1), München-Duisburg 1961, S. IXf.

⁵ *Joseph Haydn. Werke*, Reihe 32, Bd. 2: *Volksliedbearbeitungen Nr. 101-150. Schottische Lieder für William Napier*, hg. von Andreas Friesenhagen, München 2001; Reihe 32, Bd. 3: *Volksliedbearbeitungen Nr. 151-268. Schottische Lieder für George Thomson*, hg. von Marjorie Rycroft in Verbindung mit Warwick Edwards u. Kirsteen McCue, München 2001; Reihe 32, Bd. 4: *Volksliedbearbeitungen Nr. 269-364. Schottische und walisische Lieder für George Thomson*, hg. von denselben, München 2004; Reihe 32, Bd. 5: *Volksliedbearbeitungen Nr. 365-429. Schottische Lieder für William Whyte*, hg. von Andreas Friesenhagen u. Egbert Hiller, München 2005.

Am 18. Januar 1825, also nur wenige Wochen nach der Edinburgher *Frei-schütz*-Aufführung, schrieb Thomson an Weber nach Dresden und lobte dessen Werk in den höchsten Tönen, womit er ihn zugleich auf seine Bitte einstimmt, die dem Brief beigelegten zehn schottischen Melodien in der für seine Sammlung üblichen Weise zu vertonen – einschließlich kurzer instrumentaler Einleitungen und abschließender „*symphonies*“⁶. Weber erhielt nur die Melodien, zu denen Thomson jeweils jene zwei Zeilen des Textes notiert hatte, die er als charakteristisch für den Ausdrucksgehalt und die allgemeine Stimmung des Liedes ansah.

Weber, der den Eingang des Briefes in seinem Tagebuch am 2. Februar 1825 vermerkte, schien von der Idee durchaus angetan. Bereits am 10. Februar findet sich im Tagebuch die Angabe „Schottisches Lied No: 1 gemacht.“, am nächsten Tag folgte das zweite, am 12. und 20. März Lied 3 und 4 (dazwischen entwarf Weber am 13. und 17. März das Ensemble Nr. 4 für den *Oberon*). Nach einer längeren Pause, wurde Weber laut Tagebuch am 28. Mai durch das stattliche Honorar von „125 rh: C: M: oder 40 #“ von Thomson an das Unternehmen erinnert, allerdings hat er die folgenden Lieder im Tagebuch nicht mehr vermerkt, sondern erst am 26. Juni die Lieder Nr. 8, 9 und 10 eingetragen. Damit konnte er das Unternehmen noch kurz vor seiner Abreise zur dringend erforderlichen Kur nach Bad Ems (am 3. Juli) in einer durch die Reisevorbereitungen und viele andere Tätigkeiten sehr unruhigen Zeit abschließen.

Am 29. Juni entwarf Weber dann laut Tagebuch drei Briefe nach England, die vor der Reise noch erledigt sein sollten: zwei Schreiben an Barham Livius und Charles Kemble nach London sowie ein Begleitschreiben zur Übersendung seiner Lieder. Dieses Begleitschreiben, das Weber am folgenden Tag versandte⁷, war bislang nur in der vielfach korrigierten Version der Brouillons bekannt, nun tauchte in einem Katalog der Firma Otto Haas (Katalog Nr. 42 von 2007), vermittelt über das Stuttgarter Antiquariat Ulrich Drüner, das Originalschreiben Webers auf und wurde für einen Preis von 1.600,- £ angeboten. Durch einen Zuschuß der Weber-Gesellschaft⁸ wurde es der Musik-

⁶ Vgl. dazu McCue (wie Anm. 1), S. 163-165.

⁷ Im Tagebuch ist eigenartigerweise der Versand der Briefe an Hawes und Kemble am 30. Juni vermerkt, nicht aber die Sendung an Thomson.

⁸ Die Weber-Gesellschaft hat – gemäß ihrer Satzungsziele – bereits wiederholt Quellen-Erwerbungen u. a. der Berliner Bibliothek unterstützt; vgl. *Weberiana* 15 (2005), S. 104-114 und S. 178f. sowie *Weberiana* 16 (2006), S. 148f.

abteilung der Staatsbibliothek zu Berlin möglich, dieses Schreiben, zu dem sie bereits den Weberschen Entwurf besaß⁹, zu erwerben. Es wird hier nun erstmals mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek nach dem originalen Wortlaut veröffentlicht:¹⁰

CARL MARIA VON WEBER AN GEORGE THOMSON IN EDINBURGH
DRESDEN, 30. JUNI 1825

Sir!

It is a pity I should be forced to begin our correspondance with excuses, but I depend upon your indulgence on a poor man of a weak health and overloden with all sorts of bussiness.

I am most obliged to you, for all the kind things you are pleased to honor me with, and feel myself much flattered by your invitation to add my essays to the works of great father Haydn.

accept then, herejoined the ten scottish airs, which I wish that they may in some degree corresponde with your expectations, if you will not measure them at the standard of my great antecessor.

I have not profitted of your permission to change some notes in the melodies, because every little declination from their original beeing, would have denaturated them. With respect to your wishes concerning three ouvertures for the Piano-forte, I beg, you would be pleased to explain your Ideas a little more decidedly, and also to fix the compliment yourself. I will then see, if I find time besides my more voluminous works, to satisfy you.

I am with esteem and regard

Sir

your most obedient

Servant

*Charles Maria
von Weber*

Dresden June 30. 1825.

M^r George Thomson. Esqu^{re}. Trustee's Office. – Edinburgh.

⁹ Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6 (Mappe XVII), darin auf Bl. 91r/v.

¹⁰ Die Übertragung des Briefes stammt von Eveline Bartlitz, der ich für ihre Unterstützung bei der Auswertung des Briefes sehr herzlich danke.

Dieser Brief mit der Signatur 55 Ep 1141 besteht aus einem Doppelblatt mit zwei beschriebenen Seiten, auf Blatt 2v hat George Thomson notiert: „nd: 30 June 1825 | Cha: Maria von Weber | Dresden | With Ritornels or Symphonies & Accompan^o Com- | posed by him to Ten | Scottish Airs, for my | Publication.“

Der Text weicht von dem des Entwurfs inhaltlich nicht ab, allerdings wäre die Reihenfolge und Gültigkeit der Korrekturen im Entwurf kaum ohne die Hilfe des Originalschreibens definitiv zu klären gewesen. Insbesondere um die englische Formulierung des Anfangs hat Weber gerungen. So scheint er zunächst nur Bruchstücke notiert zu haben: „*I am very to complain !: commiserable !: of beeing forced* [...]“; dann korrigierte er dies in: „*I am very much to be pitied*“, strich den Rest und ersetzte dies schließlich durch die endgültige Form. Statt „*overladen with all sorts of bussiness* [...]“ hieß es zunächst: „*overfilled with bussiness and of a weak health*“. Der auf das Vorbild Haydns bezogene Satz lautete zunächst: „[...] *I wish that they may in Some degree correspond with your hopes when you not will employ the measure of my great antecessor*.“ Und hinsichtlich der Vorspiele hieß es: „*i beg, you would like to explain your ideas a little more intended, and also to fix the Honorar yourself. I will then see, if I find time enough besides my greater Works to satisfy you*.“

Bemerkenswert ist Webers Hinweis auf seine Ehrfurcht vor der originalen Gestalt der Melodien (daß Thomson gelegentlich selbst in die alten Weisen eingegriffen hat, konnte er nicht wissen). Die Bitte an Thomson, sich näher zu den Vorspielen (*ouvertures*) zu äußern, klingt bereits etwas abwehrend (was mit drei Ouvertüren gemeint ist, bleibt unklar), allerdings sandte Weber dann am 18. September 1825 tatsächlich noch zwei separate Vorspiele nach Edinburgh und schrieb dazu etwas distanziert: „*herewith the two Ritornellos, agreeably I hope to Your wishes. If I have not been capable to satisfy You entirely, it depends upon my unfittness to compose in conformity with commands*“¹¹. Weber hatte hier die Einleitung und den Schluß der Nummern 1 und 4 neu und in einfacherer Weise bearbeitet, um den Wünschen des gut zahlenden Auftraggebers (die brieflich nicht dokumentiert sind) zu entsprechen¹². Als er

¹¹ Brief an Thomson vom 18. September 1825, London, British Library, Add. 35265, fol. 153); auf dem Brief findet sich ein Vermerk Thomsons: „18 Sept 1825 C. M. von Weber Dresden With two of his Symphonies to the Scottish Airs newly arranged“ – die übersandten Instrumentalabschnitte waren also Ersatz für vorher übersandte.

¹² McCue (wie Anm. 1), S. 165.

Anfang 1826 das Werk mit deutschen Texten seiner Liederkreis-Freunde an den Leipziger Verleger Heinrich Albert Probst sandte, ließ er allerdings die ursprünglichen Fassungen dieser Lieder drucken¹³.

Verglichen mit Haydn, aber auch noch mit Beethoven, hat Weber Thomson quantitativ also nur einen sehr bescheidenen Beitrag für sein Unternehmen zur Verfügung gestellt. Qualitativ aber – darin sind sich die Rezipienten einig und das wird auch durch die wachsende Nachfrage der Musiker belegt – hat Weber seinem Geldgeber „gute Ware“ geliefert. Petra Bockholdt-Weber schreibt in ihrem Vergleich einiger Arrangements von Haydn, Beethoven und Weber: „Weber kann sich als einziger der drei Komponisten seinem Gegenstand überlassen und sich mit ihm musikalisch identifizieren. Ihm gelingen Bearbeitungen von intensiver musikantischer Einfühlung“¹⁴. Kirsteen McCue schrieb 1993: „Weber’s arrangements were, on the whole, some of the most effective and successful of Thomson’s collection and it is a great pity that there are so few of them“¹⁵.

¹³ „Schottische | NATIONAL-GESÄNGE | mit neuen Dichtungen | von | Arthur vom Nordstern, Breuer, Carl Förster, | Eduard Gehe, Theodor Hell und Friedrich Kuhn | mit Begleitung | der Flöte, Violine, des Violoncello | und | Pianoforte | von | CARL MARIA von WEBER. | Den Dichtern in Achtung und Liebe zugeeignet | vom Tonsetzer. | No. 258. Eigenthum des Verlegers. Pr. 1 Rthlr. 12 Gr. | Leipzig, bei H. A. Probst“. Diese Ausgabe war möglich, da Weber Thomson nur das Recht für „England, Ireland and Scotland in perpetuity“ eingeräumt hatte; vgl. seine Bestätigung für Thomson vom 1. Dezember 1825, London British Library, Add. 35265, fol. 155).

¹⁴ Weber-Bockholdt, *Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder* (wie Anm. 2), S. 252.

¹⁵ McCue (wie Anm. 1), S. 172.

Vertraut unromantisch

Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2006/2007
von Christoph Albrecht, Detmold

Auch in der zurückliegenden Spielzeit war es wieder der *Freischütz*, der die Bühnen dominierte. Dabei bediente man sich oft der althergebrachten Bilder, sei es Samiels Allgegenwart oder die Unterstützung des Bühnenbilds durch visuelle Eindrücke in Form von Filmzitat. Wirkliche Neudeutungen waren nicht zu finden, wieder einmal wurde die Freudsche Psychoanalyse bemüht oder aber der „Entromantisierung“ und vermeintlichen „Entstaubung“ das Wort geredet. War einmal eine originelle Idee zu entdecken, so blieb sie in den Ansätzen stecken oder mußte, da sie sich nicht als durchgehend tragfähig erwies, als „gut gemeint“ abgetan werden. Nachfolgend wie gewohnt ein Kaleidoskop der Presse-Stimmen; wobei die Weber-Aufführungen in Horn-Bad Meinberg, Mainz, Würzburg, Nürnberg und Wien ausgeklammert bleiben, da sie gesondert besprochen werden (s. u.).

Ich bin gezwungen hier!

***Der Freischütz* am Badischen Staatstheater Karlsruhe am 15. Juli 2006**

Wer kennt sie nicht, die Museums- und Theaterbesuche, die einem zu Schulzeiten verordnet worden sind – ob man nun wollte oder nicht: Kultur als kollektives Zwangserlebnis. So beschreibt es Thomas Rothkegel (*Opernwelt*, September/Oktober 2006) einführend in seiner Kritik des Karlsruher *Freischütz*. Dort besuchten mehrere Schulklassen die B-Premiere; den Unmut darüber tat man noch vor Beginn im Foyer kund. Am Ende jedoch Wohlgefallen: [...] *wenn sie jubeln und johlen beim Schlussapplaus, wenn aus dem unruhigen Haufen zu Beginn ein gebanntes Publikum wird, dann hat das Theater etwas richtig gemacht* (Rothkegel). In Karlsruhe brachte Achim Thorwald die Nationaloper auf die Bühne, der er die von Weber verworfenen Eremiten-Szenen voranstellte, nicht ohne Grund. Denn Thorwald sieht das Gute und das Böse in einer Person: *Er verschmolz die Basspartie des Eremiten und die Sprechrolle des Dunklen Jägers Samiel zu einer dankbaren Doppelrolle für Luiz Molz* (Nike Lubert, *Pforzheimer Zeitung*, 17. Juli 2006). Der Eremit betritt vor der Ouvertüre die Bühne, um seine *Vision* zu verkünden, *die er von seinem dunklen Alter Ego empfangen hat* (Lubert, ebd.). Das Konzept des Regisseurs basiert demnach auf dem *Dualismus von Gut und Böse* (Gabor Halasz, *Die Rheinpfalz*, 17. Juli 2006). Was als interessante Idee anmutet, sieht Halasz jedoch nicht konse-

quent zu Ende gedacht: *Nur blieb dieser Ansatz ein Anhängsel, ein Gag, der nicht in den Regiekontext integriert wurde.* Dieser Kontext ist von Thorwald wohl sehr klar und eindeutig gehalten, laut Halasz ohne den experimentellen Versuch einer psychologischen Neudeutung. Thorwald wollte seine Vorlage nicht überfrachten durch waghalsige Interpretationsakrobatik und weit hergeholt, eventuell an den Haaren herbeigezogene Assoziationen. Der Regisseur nahm Weber beim Wort und erzählte die Geschichte seiner Oper sehr klar und verständlich (Halasz). Diese Art der Inszenierung birgt freilich Gefahren; sie mutet heute doch unverbindlich, betulich und ziemlich banal an (Halasz). Nike Luber bringt das Regiekonzept auf die einfache Formel: *Thorwald lässt die psychologische Seite des „Freischütz“ beiseite und erzählt kurzerhand die Gespenstergeschichte, die dem Libretto zugrunde liegt.* Dadurch bleibt die Personenführung vage. Die Jungfernkranz-Szene wird von den Rezensenten als durchaus spaßig beschrieben. So lesen wir bei Hartmann: *Selbst für die genannte Jungfernkranz-Schmonzette fand er eine probate Lösung: Lauter alte Mütterlein krächzen sie tapfer in Agathens Schlafgemach. Das war dann, bitteschön, bei allem Unterhaltungswert des parodistischen Eifers doch ein bisserl zu viel.* Luber beschreibt die Publikumsreaktion anschaulich: *Erst mal lacht das Publikum, wenn [...] Choristinnen genüsslich als alte Horrorwitwen anrücken.* Halasz bringt die Szene auf den Punkt, wenn er in seiner Zwischenüberschrift von *Brautjungfern aus dem Altenheim* spricht. Darüber gerät die Wolfsschlucht fast in den Hintergrund. Hierbei kommt der Regisseur, der auch gleichzeitig der Intendant des Theaters ist, offenbar ohne großen Aufwand aus: [...] *die schwarze Magie der Wolfsschlucht beschwor die Inszenierung durch eine ziemlich harmlose Horrorshow bei moderatem Kulissenzauber, dichtem Bühnennebel, immer wieder grell aufloderndem Feuer [...], bewegter Drehbühne und einem Mummenschanz für das Gruselkabinet am Schluss* (Halasz). Positiver urteilt Dieter Schnabel (*Fränkische Nachrichten*, 21. Juli 2006), nach dem Bühnenbildner Christian Floeren die technischen Möglichkeiten durchaus ausschöpft: *Das gilt für die sich moderner Technik bedienende Wolfsschlucht im Nebel, mit Flammen und gespenstischen Gestalten.* Auch Manfred Kraft (*Orpheus*, September/Okttober 2006) lobt das Szenenbild, zeigte sich aber gerade von der Wolfsschlucht enttäuscht: *Im Bühnenbild von Christian Floeren war als besonderer Blickfang Caspar David Friedrichs „Kreuz im Gebirge“ integriert, wie überhaupt das Bühnenbild viel zur überzeugenden Atmosphäre beitrug. Nur die Wolfsschluchtszene war, wie so oft, nichts als bessere Geisterbahn.* Dennoch wurde dieser *Freischütz* vom Publikum positiv aufgenommen, vielleicht auch, glaubt man Luber (*Badisches Tageblatt*, 17. Juli 2006), weil man sich zur Darstellung des Samiel populärer Bilder

bediente: *Man fühlt sich ein bisschen an den ersten Band von Harry Potter erinnert, in dem der dämonische Lord Voldemort den Körper eines an sich harmlosen Lehrers bewohnt.*

Im sinnleeren Niemandsland

***Der Freischütz* im Stadttheater Hildesheim am 16. September 2006**

Webers Werk wurde zum letzten Mal vom selbständigen Stadttheater Hildesheim gegeben, nach der Spielzeit fusioniert das Haus mit der Landesbühne Hannover. Regie führte Ludmilla Heilig – wenn man von „Führung“ sprechen kann, denn ein Blick in die Kritiken verrät, daß sie der *Musik den Vortritt [...] auf Kosten der Personenführung* ließ (Andreas Bode, *Hildesheimer Zeitung*, 18. September 2006). Andreas Berger (*Braunschweiger Zeitung*, 20. Oktober 2006) bringt es auf den Punkt: *[...] selten noch hat man Solisten so hilflos auf- und abgehen sehen*. Dabei bleibt die Inszenierung wohl weitgehend deutungsfrei: Die Regisseurin ist *überhaupt allen Deutungsmustern konsequent aus dem Weg gegangen* (Berger). Dagegen stechen Bühnenbild und Orchester positiv hervor. Hannes Neumeier zeichnet für ersteres verantwortlich: *Ansprechend überspannt er die Bühne mit einem grünen Gewölbe, das als Dach des Waldes gelten kann und umgekehrt die Hügel der Wolfsschlucht bildet* (Berger). Auch die musikalische Umsetzung überzeugt: *Das Orchester unter der Leitung Werner Seitzers setzt die Klänge Carl Maria von Webers treffend um* (Mounia Meiborg, *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 18. September 2006). Zum Schluß der Oper erwartet den Zuschauer dann aber doch noch eine kleine, wenn auch fast unspektakuläre Überraschung, denn *am Ende offenbart sich, dass [...] Samiel und der Eremit derselbe sind*.

Der Wald ist gerodet

***Der Freischütz* im Volkstheater Rostock am 16. September 2006**

Im Rostocker *Freischütz* ist es ausnahmsweise nicht das bereits so oft thematisierte Waldsterben; diesmal legte man für das Bühnenbild von Lukas Noll selbst Hand an: *Der deutsche Wald ist nur noch als Stapel gefällter Bäume oder düstere Holztäfelung des Forsthauses zu sehen* (Dietrich Pätzold, *Ostsee-Zeitung*, 18. September 2006). Die Inszenierung von Christian von Götz versucht, allzu große Beschaulichkeit zu vermeiden, entgeht ihr letztlich aber doch nicht: *[...] einerseits die konsequente Entrümpelung von zutraulicher Romantik, andererseits ihr erneuter Einlass durch die Hintertür der Konzeption* (Heinz-Jürgen Staszak, *rrr*, 18. September 2006). Auch wenn der vielzitierte deut-

sche Wald längst zersägt und in Stapeln zur weiteren Verwertung geschichtet ist (Staszak), lauert auf der Hinterseite doch wieder das Biedermeier: *Zugleich erweist sich diese triste Welt als die Rückseite der bürgerlichen Wohnstube, in der der romantische Wald nur noch als pompöser Ölschinken erscheint* (Staszak). Das Böse tritt in dieser Inszenierung als Trias auf, als *schwarzer Jäger, als Hausdame oder gar Brautjungfer*, verkörpert von Gabriele Schwabe – *eine hinkende, schwarz gekleidete, an Hand und Fuß rot beschuhte Figur*. Damit noch nicht genug, *sie ist in nahezu allen Szenen anwesend und lenkt diese unauffällig* (Pätzold). Wer allerdings der Meinung ist, das allgegenwärtige Böse sei des Bösen schon genug, der liegt falsch, denn *jene symbolische Taube schließlich, die am Ende als Ziel des Probeschusses vorgegeben wird, ist die Friedenstaube* (Pätzold). Nichtsdestotrotz gibt es auch hier ein Happy End – *temporär; denn Samiels Körpersprache sagt: Diese Runde ging an das Gute, aber die nächste kommt bestimmt* (Staszak).

Therapie beim Eremiten

Der Freischütz am Tiroler Landestheater am 23. September 2006

Werfen wir einen Blick zu unseren österreichischen Nachbarn – Innsbruck wartet mit einer Inszenierung von Brigitte Fassbaender auf. Gut beraten ist, wer sich ein Programmheft kauft, denn *Gedanken zu so mancher ihrer Regiearbeiten lesen sich im Programmheft wesentlich schlüssiger, als sie bei der Begegnung auf der Bühne dann nachvollziehbar sind* (Dietmar Plattner, *Der neue Merker*, 23. September 2006). Um es kurz zu machen: Auch hier wird das Böse von einer Frau verkörpert und ist allgegenwärtig. Ein Blick auf die Überschriften der Kritiken läßt es erahnen: die Rede ist von Therapie, Paranoia; Freud wird wieder einmal herangezogen. Der Trieb diktiert: *Brigitte Fassbaenders einfühlsam ersonnene Regie, die sich der romantischen Haltung verweigert, aber der damals kreierte ironischen Brechung kräftig bedient, geht, auch rein theatralisch, nicht in jeder Szene auf. Aus Max in seiner männlichen Bedrängnis macht sie eine Jammergestalt* (Ursula Strohal, *Tiroler Tageszeitung*, 25. September 2006). Und schießt über das Ziel hinaus. Durchgehend wird diese Überzeichnung bedauert, sie stünde in einem totalen Gegensatz zur sängerischen Leistung. Bild und Ton gehen nicht zusammen: *Halluzinationen, totaler Realitätsverlust stehen im Widerspruch zu seiner sängerischen Präsenz: Edeltenor Christian Voigt [...] muss sich als Jammerlappen unter seinem Wert geschlagen geben* (Jutta Höpfel, *Krone*, 25. September 2006). Da wundert es nicht, wenn Max therapiert werden muß: *Von Versagensängsten in die Depression getrieben,*

ist Max immer auf der Bühne anwesend und erhält am Ende gar eine Sitzung bei Dr. Freud – in Gestalt des Eremiten. Das freilich bekommt nur derjenige mit, der das Programmheft gelesen hat (Klaus Kalchschmid, *Opernwelt*, November 2006). Das Bühnenbild von Bettina Munzer (in Personalunion auch für die Kostüme verantwortlich) ist weniger schwierig zu deuten, so liest man bei Markus Thiel (*Münchener Merkur*, 25. September 2006): *Nur zwei zweidimensionale Bäume ragen rechts und links schamvoll ins Bild*. Winfried Werner Linde (*Kurier*, 25. September 2006) ergänzt: *Die Szenerie beließ es bei Andeutungen der Wohnräume*. Viel mehr braucht dieser Freischütz wohl auch nicht, denn Brigitte Fassbaenders Regiekonzept stülpt die Verhältnisse um: *Die „reale“ Opernhandlung zeigt sie als Phantasie des Max, was ihn quält, bedroht und ängstigt, personifiziert sie in der Figur des omnipräsenten Samiel* (Strohal). Bei der Musik – am Pult Dietfried Bernet –, speziell bei der Ouvertüre, gehen die Meinungen auseinander. Auf der einen Seite ist die Rede von einer *Original-Fassung der Ouvertüre*: [...] *diese klang anders als gewohnt, schwermütiger, fast schon wie ein Hauch von Ahnung von Wagners mythenhafter Tonwelt* (Linde). Markus Thiel reagierte dagegen eher enttäuscht: *Der abgetönte, spannende Beginn der Ouvertüre blieb ein uneingelöstes Versprechen*. Ganz anders Ursula Strohal: *Mit der eindrucksvollen, die Partitur neu lesenden Ouvertüre machen Dirigent Dietfried Bernet und das höchst aufmerksame ‚Tiroler Symphonieorchester Innsbruck‘ klar, dass das keine gemütliche Geschichte wird*.

50 Jahre Freischütz

im neuen Nationaltheater Mannheim am 13. Januar 2007

Anlässlich der 50-Jahr-Feier des nach dem Kriege neu gebauten und mit dem *Freischütz* eröffneten Mannheimer Nationaltheaters wurde nochmals der *Freischütz* gegeben, nun allerdings konzertant. Axel Kober war verantwortlich für die musikalische Umsetzung, *er gab der Musik ebensoviel Plastizität wie Detailliertheit*. Allseits wird das „kräftige Zupacken“ des Generalmusikdirektors gelobt: *Sehr sublim im Pianissimo, saftig und schwungvoll im Forte wurde musiziert, und dem Folkloristischen wurde eine sehr prägnante und musikalisch stilischere Rustikalität beigegeben* (Rainer Köhl, *Rhein-Neckar-Zeitung*, 15. Januar 2007). Gabor Halasz ist ähnlicher Meinung: *Das Orchester des Nationaltheaters spielte beherzt, akzent- und kontrastfreudig auf* (*Die Rheinpfalz*, 15. Januar 2007). *Ein Programmheft sparte man sich, stattdessen gab Franz Mazura werkgeschichtliche und inhaltliche Einführungen in die Oper, was dann eben auch die Dialoge überflüssig machte* (Köhl).

Blutwurst- und Knödelkönigin

***Der Freischütz* im Theater Mönchengladbach am 4. Februar 2007**

Das Publikum nahm den Mönchengladbacher *Freischütz* wohl eher verhalten auf, über den Grund wird sogleich gemutmaßt: *Das kann nicht an den sanglichen und darstellerischen Fähigkeiten gelegen haben* (boe, *Westdeutsche Zeitung*, 6. Februar 2007). Wohl doch eher an der Inszenierung. Regisseur Anthony Pilavachi versuchte mit der Bühnenbildnerin Tatjana Ivschina, die auch für die Kostüme verantwortlich ist, sich *konsequent über romantische Klischees hinweg[zusetzen]*, zeigte die Brüche in der Idylle, Puppenglieder auf Hirschgeweihen aufgespießt, die Wolfsschlucht als Alptraum einer leb- und lieblosen Großstadt (boe). Ein genaueres Bild der Wolfsschluchtszene liefert uns Dirk Richerdt: *Die Idee, die Szene statt in einer verrufenen Klamm in einer ruinösen Straßensituation im Krieg anzusiedeln, passt ins Rezeptionsmuster unserer Tage* (*Rheinische Post*, 6. Februar 2007). Insgesamt scheint die Inszenierung *symbolüberfrachtet und plakativ*, was zum Ende der Oper wohl in einem Höhepunkt mündet, wenn sich *die Frauen [...] mit Schärpen als „Blutwurstkönigin“ oder „Knödelkönigin“ präsentieren* (Richerdt). Samiel ist auch hier omnipräsent, das Böse überschattet alles: *Er steigt auf den Tisch und thront über der Gesellschaft, die ihrer Spottlust freien Lauf lässt. Der Chor und die Statisten stecken in den Kleidern der 30er Jahre, einer Zeit, die ebenfalls einer inhumanen Siegermentalität frönte* (boe). Pilavachi versuchte, das Werk von jeglicher Romantik zu befreien; wohl mit wenig Erfolg: *Das Publikum hielt sich zurück, es klatschte kaum* (boe). Hinzu kam die unbefriedigende Leistung des Orchesters – *hölzern, grob, altbacken* – unter Leitung von Allan Bergius: *Problematischer als eine halbherzige Neudeutung ist, wenn Schlendrian in die musikalische Aufführung einzieht* (Richerdt). Neben dem Ensemble wird auch der Chor positiv hervorgehoben – *das reicht indes nicht für einen ganzen Opernabend* (Richerdt).

Das große Buhkonzert

***Der Freischütz* an der Deutschen Oper Berlin am 24. März 2007**

Beim Jägerchor im 3. Akt des „Freischütz“ schlug das empörte Berliner Publikum dem verwackelten Chor der Deutschen Oper die vokale Faust scheppernd um die tauben Ohren. Am Schluss folgte das große Buhkonzert (Kai Luehrs-Kaiser, *Die Welt*, 26. März 2007). Doch wie konnte es so weit kommen? Alexander von Pfeil brachte Webers Werk in Berlin auf die Bühne; auch hier fernab von jeglicher Romantik. *Etwas „Moderneres“ wollten der Regisseur und sein Bühnenbildner Bernd Damovsky behaupten* (Wolfgang Schreiber, *Süddeut-*

sche Zeitung, 26. März 2007). Die Bühne ist ein *Tanz- und Partysaal* [...]. *Gleich im Dutzend hängen alte Kronleuchter von oben herab, dazu flimmernde Disco-Kugeln, an den Wänden klebt allerlei Bildmaterial* (Schreiber). [...] *wer von Webers „Freischütz“ noch immer die altüberlieferte Romantik erwartet, hat sie gefälligst von Zuhause mitzubringen! Auf der Bühne der Deutschen Oper ist jedenfalls kein Platz für sie. Der einzige Wald, der sich auf ihr zeigt, ist ein Kronleuchterwald* (Klaus Geitel, *Berliner Morgenpost*, 26. März 2007). Offenbar verzichtet Pfeil, abgesehen von der Negation des Gewohnten, auf einen eigenen Deutungsansatz. *Das dramaturgische Prinzip ist immer dasselbe: Ein neuer Rahmen soll das Bild verändern. Unter Kronleuchtern und Disco-Kugeln könnte man jede Oper spielen* (Luehrs-Kaiser). Von Konzeptlosigkeit liest man auch bei Stephan Speicher: [...] *darin liegt die Grundschwäche der Pfeilschen Arbeit. Er eliminiert die Natur, ohne der gesellschaftlichen Realität damit Platz zu schaffen. Die Kostüme verweisen auf die Nachkriegszeit (bei all den Retrowellen mag man sich auf ein Jahrzehnt schon nicht mehr festlegen), aber das ist eine sozialgeschichtliche Behauptung ohne dramaturgischen Wert* (*Berliner Zeitung*, 26. März 2007). In diesem Bühnenbild agiert Samiel, *schleicht glatzköpfig und üppig bemuskelt im schwarzen T-Shirt umher wie ein Schläger oder Türsteher von der Reeperbahn* (Geitel). Figurenführung findet nicht statt: *An den Wänden stehen dicht an dicht Kuschelsofas, auf denen es sich vortrefflich hinfläzen lässt. Der Rest ist weitgehend singendes Herumgeste* (Geitel). Wolfgang Schreiber resümiert: *Es passt das alles nicht recht zusammen: die surrealistische, unpräzise vollgestellte Bühne mit der bieder-konventionellen Personenführung von Chor und Solisten.*

Aber nicht die Inszenierung war der Hauptgrund für die eingangs erwähnten Buhrufe, die musikalische Leistung tat ihr Übriges: [...] *so war es eine Frage weniger freudloser Takte, bis die Hörner um einen, ja fast um zwei ganze Schläge hinter dem Chor herhinkten* (Christine Lemke-Matwey, *Tagespiegel*, 26. März 2007). Nur zaghaft melden sich wenige positive Stimmen, die wenigstens das musikalische Desaster nicht wahrhaben wollen: *Glücklicherweise geht es geraume Zeit wenigstens musikalisch recht treffend zu. Renato Palumbo [...] nimmt sich mit Sorgfalt gleich die wundervolle Ouvertüre zur Brust und versteht, sie nach Vorschrift durchzuartikulieren. Er steht mit seinem Orchester überdies verlässlich den Solisten zur Seite. Nur leider seinen eigenen Hornisten nicht* (Geitel). Freilich bleibt es ein Armutszeugnis, wenn ein Haus wie die Deutsche Oper dem *Freischütz* auch musikalisch nur *geraume Zeit* gerechtwerden kann – die tiefreichende Krise am größten der drei Berliner Opernhäuser hält seit Beginn der Intendanz Harms (mit ihren Protagonisten

Pfeil und Palumbo) weiter an; verhängnisvoll in einer Zeit, in der die Zahl der dortigen Opernhäuser immer wieder in Frage gestellt oder doch wenigstens beargwöhnt wird!

Zu kalt für den *Freischütz* ...

in Rheinsberg (Mark Brandenburg) am 30. Juni 2007

Dabei war es so schön gedacht: *Schauerliche Szenen in der Wolfsschlucht unter dem Schatten riesiger Laubbäume, aufbrausende Triumphgesänge Max' und Agathes in einer sternenklaren Nacht – die romantische Kulisse des Rheinsberger Heckentheaters hätte der Aufführung von Carl Maria von Webers „Der Freischütz“ sicherlich die Krone aufgesetzt* (Juliane Felsch, *Ruppiner Tageblatt*, 2. Juli 2007). Dem Libretto entsprechend hätte die Wolfsschluchtszene *um Mitternacht im Heckentheater das Publikum erschauern lassen* (Ruth Eberhardt, *Ruppiner Anzeiger*, 2. Juli 2007) – so jedenfalls die Planung. Doch wieder einmal in diesem Sommer machte das Wetter die Hoffnung zunichte: Kammeropern-Chef Siegfried Matthus mußte wegen der zu kühlen Temperaturen die konzertante Eröffnungs-Aufführung der Kammeropernsaison in die Hafendorfhalle verlegen. *Die verströmt den Charme eines Bierzeltes* (Welf Grombacher, *Märkische Allgemeine*, 2. Juli 2007). Doch tat dies der Begeisterung der 1000 Opernfans keinen Abbruch. Unter Leitung von Jonas Alber spielte das Staatsorchester Braunschweig, es sangen Opern- und Extrachor des Braunschweiger Staatstheaters, und als *die Ouvertüre zum Freischütz erklang, sprang der Funke über [...]. Diese Atmosphäre steigerte sich von Szene zu Szene* (Eberhardt).

Überragend (Grombacher) bzw. *grandios* (Eberhardt) unter den Solisten war Tobias Haaks als Jägerbursche Max: *Seine Partie singt er kraftvoll, mitreißend. Im Piano weiß er so einfühlsam zu modellieren, dass die Besucher förmlich an seinen Lippen kleben – er sang alle an die Wand [...]. Nur Sara Andersson als Försterstochter kann mithalten* (Grombacher), sie war *sängerisch wie darstellerisch außerordentlich beeindruckend* (Eberhardt). Doch die *Herzen des Publikums eroberte Doris Valeskini* (Eberhardt) *als Ännchen mit herrlich österreichischem Akzent* (Felsch). Zu einem Höhepunkt geriet die Wolfsschluchtszene, bei der die *konzertante Aufführung regelrecht zur dramatischen* wurde (Grombacher). *Richtige Spannung bekam diese Szene durch Malte Roesner als Stimme des Samiel und durch den furios auftrumpfenden Chor* (Eberhardt). Im letzten Finale wurde Mario Klein als Eremit besonders hervorgehoben (Eberhardt). Die stürmisch bejubelte Aufführung mit *stehenden Ovationen für Haaks* führte

sogar – was heutzutage in einer Opernaufführung selten sein dürfte – zu einer Zugabe am Ende. Da waren die Unbilden des Wetters und die Unzulänglichkeiten der „Regenhalle“ längst vergessen.

Höhere Mächte

***Der Freischütz* in der Burgarena Reinsberg (Österreich)**

am 2. August 2007

Die Reinsberger Burgarena im südwestlichen Niederösterreich scheint wie geschaffen zu sein für Webers *Freischütz*, denn die *praktisch vorgegebene Wolfsschlucht wurde von Brian Michaels effektiv in seine Inszenierung einbezogen, unterstützt von feinen Lichteffekten (Harald Michlits)* (opal, *Kurier*, 4. August 2007). Über die Inszenierung selbst ist den vorliegenden Kritiken leider nichts zu entnehmen. Freiluftaufführungen müssen sich manchmal höheren Mächten fügen: *Ambivalente Chorleistungen [...] sowie akustische Blechschäden* waren wohl wetterbedingt (*Dauerregen!*). *Da war selbst der bemühte künstlerische Leiter Martin Haselböck machtlos* (opal).

Dreifacher Schuß in den Ofen

***Der Freischütz* bei den Salzburger Festspielen am 3. August 2007**

Für die Salzburger Festspiele hat Regisseur Falk Richter Webers *Freischütz* neu inszeniert und machte auch vor Eingriffen ins Libretto nicht halt: *Er hat den Text Friedrich Kinds völlig neu gefasst, umgeschrieben, mit pseudophilosophischen (Allerwelts-)Weisheiten herausgeputzt und dem Teufel Samiel zwei smarte Gehilfen zugeteilt, die als Max' „innere Stimme“ tönen* (Karlheinz Roschitz, *Kronen-Zeitung*, 5. August 2007). Textbearbeitungen sind nicht neu, auf das „wie“ kommt es an. Dabei schoß Richter wohl über das Ziel hinaus: *Betont lässig und flapsig kommen die heutigen Dialoge daher* (Peter Jarolin, *Kurier*, 5. August 2007). Richter macht einen großen Bogen um die Romantik: *So spielt der „Freischütz“ auch nicht im romantischen Jägermilieu, sondern in der Umgebung absoluter Militärmacht* (Michael Wruss, *Oberösterreichische Nachrichten*, 6. August 2007). Verantwortlich für das Bühnenbild ist Alex Harb, *der eine bunkerartige Betonwüste auf die Bühne gestellt hat* (Wruss). In dieser Einöde geht es jedoch „heiß her“: *Szenisch aber schöpft Richter in Alex Harbs sterilem Einheitsbühnenbild aus dem Vollen. Neben Feuer-Fontänen gibt es (gar nicht unkluge) Video-Projektionen und gewollt trashige Szenen; auch Filme (von „Twin-Peaks“ bis „Pulp Fiction“) werden zitiert* (Jarolin). *Richter stellte Samiel ins Zentrum, bei dem alle Fäden zusammenlaufen* (Wruss). Die Wolfsschlucht

mutiert zu einer schwarzen Messe mit allen nötigen Zutaten – zitiert wird hierbei aus Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut* – Christoph Irrgeher spricht von einer *Wolfschlucht der Satansanbeter* (*Wiener Zeitung*, 7. August 2007). Die dazu versammelten Damen *lassen ihre Kutten fallen. Das beschert eine stolze Anzahl von Frauenbrüsten* (Irrgeher). Laut Irrgehers Meinung rutscht die Inszenierung zunehmend unter die Gürtellinie: *Eine Teufelsverführung unter Zuhilfenahme eines Spinds. Der hat's in sich: Ein Pinup-Poster blitzt hervor, und weil das Laster schon einmal in der Luft liegt, schwenkt man Spirituosen. Klar, dass die Cocktailshaker dann auch ein wenig vor dem Gemächt gerüttelt werden.* Aber auch solcherart szenische „Einfälle“ bringen diesen *Freischütz* nicht recht voran. *Eine „Freischütz“-Szenerie, die, trotz des immensen Gewurles und beträchtlichen Aufwands, nirgendwo das Format einer triftigen Neudeutung oder wenigstens einen auf bescheidene Weise konzentrierten Erzählduktus findet* (Hans-Klaus Jungheinrich, *Frankfurter Rundschau*, 6. August 2007). Der Regisseur will mit seiner Inszenierung die Polarität zwischen Gut und Böse auflösen: *Selbst der Eremit, ein weiß gewandeter Guru, wird von Samiel unter dem Symbol des Kreuzes gelenkt* (Wruss). Richter betont damit, *was er im ganzen Stück immer wieder andeutet, dass die ganze Welt – auch die Kirche – vom Bösen unterminiert ist. [...] ob man das darf, oder nicht, wusste auch das Publikum mit heftigen Bravorufen und erzürnten Buhrufen nicht zu entscheiden. Neue Sichtweisen taten sich jedenfalls nicht auf* (Wruss).

Selbst musikalisch blieb man wohl weit unter Festspielniveau: *Das liegt auch an Dirigent Markus Stenz, dem man nur in wenigen Phasen glauben kann, dass er einen Luxus-Klangkörper der Marke Wiener Philharmoniker zur Verfügung hat* (Jarolin). Jungheinrich spricht sogar von dem *Niveau eines ziemlich bis sehr guten Stadttheater-Orchesters*. Alles in allem konnte dieser *Freischütz* nicht überzeugen und blieb hinter den Erwartungen zurück; *ein dreifacher Schuss in den Ofen: Mattes Dirigat, mäßige Sänger, miese Regie* (Irrgeher).

Konzertübersicht zu Weber 2006/07

Bezüglich des letzten Jahresberichtes bleibt nachzutragen, daß vor der Aufführung der *Euryanthe* am 28. Juni 2006 in der Semperoper die von Richard Wagner komponierte Trauersinfonie nach Motiven aus *Euryanthe* von Carl Maria von Weber gespielt wurde. Was große Teile des Publikums und auch mich überraschte. Endlich einmal gab es einen Grund zur Freude über das Erscheinen eines Dramaturgen vor der Aufführung.

Am 16. September fand in Graupa ein ausgesprochen interessantes Weber-Konzert statt. Eckart Haupt spielte die sechs Violinsonaten JV 99-104 in der Bearbeitung für Flöte und Klavier. Zwischen den Blöcken von je zwei Sonaten wurden Wackenroder-Texte gelesen, die wunderbar zu Webers Musik paßten. Alles in allem handelte es sich um einen überzeugenden Nachmittag.

Nach meinen positiven Berichten über die beiden Aufführungen der zweiten Messe Webers im vergangenen Berichtsjahr kann ich über die dritte Aufführung des Jahres nichts vergleichbar Positives berichten. Hätte ich Webers Werk an diesem Abend (23. September 2006) in der Frauenkirche erstmals gehört, hätte ich es als unbedeutend und „unter ferner liefen“ abgehakt. Der Grund dafür ist mir nicht ganz klar. Es kann an den extrem ungünstigen akustischen Bedingungen in der Frauenkirche liegen, vielleicht auch an dem Dirigat von Peter Kopp, der den Körnerschen Sing-Verein Dresden leitete. Ein Grund kann auch sein, daß auf historischen Instrumenten gespielt wurde, was unseren unhistorischen Ohren nicht immer gut tut. Möglicherweise war aber auch die Sängerbesetzung nicht so überzeugend. Mit Gewißheit hält die Sopranistin Jutta Böhnert keinen Vergleich mit Anna Palimina aus. Dafür kamen die anderen drei Sänger Elisabeth Wilke (Alt), Markus Brutscher (Tenor) und Andreas Scheibner (Baß) im Verhältnis besser weg. Jedenfalls stellte sich bei mir eine große Enttäuschung ein und der feste Vorsatz, nie wieder ein Konzert in der Frauenkirche zu besuchen.

In Leipzig sind es eher die Laienorchester, die sich des Werks Webers annehmen, so am 25. November 2006 das Leipziger Lehrerorchester, das sich mit der Ouvertüre zu *Oberon* an ein Werk wagte, das für ein Laienorchester fast zu groß ist. Vor dieser Prämisse gelang die Aufführung recht gut. Das Werk wurde musikalisch richtig erfaßt, leichte Unstimmigkeiten bei den Streichern gab es in den langsamen Abschnitten. Das Publikum zeigte sich nichtsdestoweniger beeindruckt und sparte nicht mit begeistertem Applaus. Mit dem Akademischen Orchester nahm ein weiteres Laienorchester ein Werk Webers in das Programm auf: Im 6. Akademischen Konzert 2006/07

erklang am 21. Mai 2007 Webers Klarinettenkonzert Nr. 2 Es-Dur. Interpretiert wurde es von dem jungen Leipziger Klarinettenisten Edgar Heßke, einem Schüler Wolfgang Mädgers. Trotz einiger kleiner Unsauberkeiten gelang ihm die Interpretation überzeugend. Das gilt insbesondere für den II. Satz *Romanza Andante*, weniger für die schnellen Sätze.

Bernd-Rüdiger Kern

Quicklebendiger *Abu Hassan* für Kinder – und Erwachsene

Die Junge Oper Nordrhein-Westfalen & Niedersachsen
in sakraler Umgebung

Seine Einaktigkeit gereicht dem *Abu Hassan* im gewöhnlichen Opernbetrieb oft zum Nachteil: Das knapp einstündige Stück füllt keinen Opernabend und wer findet ein passendes Zweitstück (zumal Meyerbeers sehr geeigneter *Alimelek* noch nicht neu ediert ist)? Ohnehin sind solche Kombinationen an unseren Opernhäusern nicht unbedingt beliebt. Für „alternative“ Konzepte aber ist die Kürze dieses quirligen Komikers durchaus von Vorteil. So hat die *Junge Oper Nordrhein-Westfalen & Niedersachsen* – eine freie Initiative, die auf der Musikburg Sternberg ansässig ist – den *Abu Hassan* neben Mozarts *Bastien und Bastienne* und Antonín Dvořáks *Rusalka* (unter dem Titel *Die kleine Meerjungfrau*) in ihr Repertoire genommen, mit dem sie vornehmlich Kinder und Jugendliche erreichen will. Angesprochen werden sollen vor allem Lehrerinnen, Lehrer und Eltern, um durch Opernvorstellungen in der Schule oder Jugendarbeit und mit altersgerechten Darbietungsformen Kinder an die Gattung Oper heranzuführen – ein im Hinblick auf das Wegbrechen klassischer Traditionen durchaus sehr verdienstvolles Unternehmen.

Daß dies aber nicht zu pädagogischen Verrenk-Übungen führen muß, zeigte die Aufführung des *Abu Hassan*, die der Berichterstatter am 26. August 2006 in einer für eine Operndarbietung außergewöhnlichen Umgebung besuchte: in der schönen alten gotischen Kirche in Horn-Bad Meinberg, in deren sakralem Ambiente unter glänzenden Kronleuchtern sich das Märchen aus Tausend-und-einer-Nacht farbenprächtig im Altarraum abspielte. Wenn der Pfarrer nach der Aufführung schmunzelnd davon sprach, daß in diesem Raum ja öfter von Tod und Auferstehung die Rede wäre, so ist dies ein schönes Zeichen für die anregende Wirkung dieser „Perle der deutschen Spieloper“ (wie es in einem Informationsblatt des Projekts heißt).

Das kleine Organisationsteam (Petra Baumgart, Stefan Lindemann, Heidi Stork) gibt für die Vorbereitung der Aufführung detaillierte Angaben (man benötigt 30-45 Minuten zum Auf- und 30 Minuten zum Abbau, wenig Platz und außer einer Spielfläche von etwa 5 Metern Breite lediglich noch eine Steckdose), man spielt in Aulen, Pausen-, Turn-, Mehrzweckhallen, Festsälen – und auch in Kirchen. Ein großformatiges Bühnenbild mit Blick auf Bagdad bietet außer der Einstimmung in die Atmosphäre des Stücks auch den notwendigen Schutz, fürs Umkleiden der Sänger oder technische Hilfeleistungen. Die Musik kommt vom Band – aber nur der instrumentale Anteil, wobei der Eindruck erweckt wird, hier spiele ein wirkliches Orchester; ein Behelfsmittel, aber doch besser als ein Orchesterersatz durch Klavierbegleitung, weil der Farbenreichtum der Weberschen Partitur trotz der Sampling-Technik nicht verloren geht. Die Sänger aber singen leibhaftig und dies in vorzüglicher Qualität, so daß man (zumindest als Erwachsener) die kindgerechten Striche im Ablauf der Arien und Ensembles fast bedauert. Behutsam und geschickt hat das Team nämlich die Oper an das vorhandene Sängersenemble angepaßt (die Sänger wechseln in den Aufführungen): Fatime wurde an diesem Nachmittag gesungen von der stimmlich und schauspielerisch sehr wendigen Jule-Katrin Burghardt (die den Besuchern des *Abu-Hassan*-MeisterWerk-Kurses in Detmold noch als eine der beiden Fatimes in guter Erinnerung sein dürfte), Abu Hassan ungewohnt als weibliche Rolle von der ebenso lebendig agierenden Veronika Nemec (zu deren Stimmlage die Tenorrolle mühelos paßte), die Glanzrolle des Omar hatte Dieter Gaffing übernommen. Diese drei bewältigten alle Partien des Stückes – einschließlich Chor und Sprechrollen. Nur die Gattin des Sultans wird – dies ein amüsanter kleiner Gag zu Beginn – aus dem Publikum „angeworben“, da eine Schauspielerin „auf der Autobahnraststätte“ vergessen wurde. Im übrigen werden die Kinder vor Beginn des eigentlichen Stückes noch rasch mit den verschiedenen Stimmlagen der Sänger bekannt gemacht – durch ein „singendes Kamel“ (einer von Omar virtuos bedienten Handpuppe). Von den Strichen abgesehen sind sogar die originalen Dialoge zu großen Teilen beibehalten, werden aber durch zahlreiche, das junge Publikum einbeziehende Anspielungen ergänzt. Die Spielfreude des Teams überträgt sich auf die Zuschauer, so daß Kinder und Erwachsene einen ausgesprochen kurzweilig-amüsanten Mini-Opernabend (oder -Nachmittag) erleben können, der Appetit auf Mehr macht. Man kann dieses Team für unsere Schulen und Jugendarbeit nur empfehlen! – Nähere Informationen finden sich unter der ebenfalls recht hübsch gestalteten Internet-Seite *www.jungeoper.de*.

Joachim Veit

Auch fünf Pucke weckten *Oberon* nicht

Webers „Schwanengesang“ am Staatstheater Mainz in neuer
Dialogfassung von Gert Jonke

In Heft 13 der *Weberiana* (2003, S. 117-120) hatte der Referent begeistert über eine konzertante Aufführung der *Euryanthe* im Juni 2003 im Mainzer Staatstheater berichtet. Dieses Haus scheint sich mit besonderem Engagement Webers anzunehmen, denn nach dem *Freischütz* in der Spielzeit 2003/04 stand nun erneut Weber auf dem Programm – diesmal mit seinem „Schwanengesang“ (Premiere 14. September 2006). Daß man sich bemühte, auch diesem schwierigen Werk „Hilfestellung“ zugunsten einer erleichterten Aufnahme beim Publikum zu geben, zeigt die Tatsache, daß eigens ein Auftrag zu einer neuen Dialogfassung an den Schriftsteller Gert Jonke vergeben wurde. Die Gesangstexte wurden in einer bereits Anfang der 50er Jahre neu ins Deutsche übertragenen, von UE vertriebenen Fassung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking benutzt – was allerdings keine Vorteile zu bringen scheint, sondern in einigen Chören (wie beispielsweise dem herrlichen „Wohlgemut, wohlgemut segelt fort!“ im Finale II) eher als Stolperstein wirkte. Die Übersetzung Karl Theodor Winklers ist sicherlich alles andere als ein poetisches Meisterwerk, aber insbesondere die Verteilung der Vokalfarben erscheint dort doch oft geschickter – es bleibt jedoch schwierig, nach nur einmaligem Hören ein abschließendes Urteil zu fällen.

Der Begriff „neue Dialogfassung“ für die Texte Jonkes ist eigentlich irreführend, denn er hebt die Dialoge eigentlich komplett auf und greift zu der seit der Frankfurter Puppenspiel-Lösung (Martin Mosebach) beliebten Form der bloß „erzählten“ Handlung, die wiederum künstlich in „Dialoge“ aufgelöst wird, indem hier Puck zum „Erzähler“ avanciert und sich zugleich verfünffacht in drei weibliche und zwei männliche Verkörperungen von gleichem Äußeren (heller, dandyhafter Straßenanzug, kombiniert mit rotblonder Frisur). Vor der Ouvertüre betreten diese fünf Pucks nacheinander die Bühne und stimmen erst sukzessive, dann schließlich gleichzeitig einen pseudophilosophischen Quintolog über die Kugel als vollkommene Gestalt und deren Aufteilung in sich wieder gegenseitig anziehende (männliche und weibliche) Kugelhälften (nach Aristophanes' Rede von den Kugelmenschen in Platos *Gastmahl*) an, während sich im Hintergrund hinter einem Gaze-Vorhang in ihren Anzügen entsprechend „geteilte“ Balletteusen und -teure tummeln, die immer wieder in verschiedenen Bildern der Oper bis hin zum Schlußchor

auftauchen. Der Teilungsvorgang der Kugel und die Suche jeder Hälfte nach der verlorenen anderen wird zum Symbol für das Ausgangsproblem der Oper – den Streit zwischen Oberon und Titania. Die Texte der Pucks lösen sich aber rasch vom „Allgemeinen“ und gehen im Verlauf der Oper über in eine mehr oder minder genaue (fragmentarische) Nacherzählung der Handlung, so daß die Figuren einerseits wie auf Stichwort reagieren können, andererseits aber auch deren Befindlichkeiten geschildert werden. Dabei werden Sätze, Satz-teile oder auch Wortfolgen unter den Pucks aufgeteilt, teils simultan gesprochen, teils in Fetzen wiederholt („O – O – O – O – Oberon, oh Oberon ...“), teils gedehnt oder beschleunigt. Störend wirkt einerseits das Mißverhältnis zwischen dieser Künstlichkeit und einer im Gegensatz dazu in Teilen fast banal einfachen Nach- (oder Vor-)Erzählung der Handlung, bei der andererseits etwa die Motivation für den Seesturm (vermutlich absichtlich?) auf der Strecke bleibt und so der Handlungsablauf wieder unverständlicher wird. Auch die direkte Ansprache Webers (der in einem Schimon-Verschnitt auf eine hintere Leinwand projiziert ist) und seiner Situation beim Komponieren („du weißt, daß du in den nächsten Tagen sterben wirst. Schreib bitte die Sache zu Ende. Noch vorher“) wirkt eher peinlich, so wie das häufige Spiel mit den (gut einstudierten) Simultan-„Dialogen“ auf Dauer ermüdet. Das dramaturgische Problem dieser Oper, das Anne de Paço in ihrem Programmheftbeitrag so klar benannt hat, wird auf diese Weise nicht gelöst, sondern sehr viel stärker empfunden und die Oper in eine Folge farb- und facettenreicher Einzelbilder und -bildchen aufgelöst.

Regie (Philipp Tiedemann), Bühnenausstattung und Kostüme (Etienne Pluss) unterstützen diese Auflösung in Einzelbilder. In der Ouvertüre werden auf einem später als Schiff (oder eher Floß) benutzten Wagen die Protagonisten (als quasi stehende Bilder von charakteristischen Szenen) über die Bühne gezogen, die Künstlichkeit des Spiels also betont. Die Chöre treten überwiegend auf einem verdunkelten Gerüst im Hintergrund als „Leuchtkörper-Masse“ in Erscheinung – nur die Derwische dürfen sich auf der Bühne bewegen. All dies ist immer sparsam mit wenigen Requisiten, aber in seiner Bildlichkeit durchaus eindrucklich und manchmal humorvoll bewerkstelligt. Selbst den Seesturm mag man in der gebotenen schlichten Form akzeptieren. Aber das Statische dieser Einzelbilder wird auch auf die Solisten ausgedehnt, die häufig (im Falle der „Vision“ der Rezia Nr. 3 – sogar direkt) „eingebildet“ erscheinen, nur in einzelnen ihrer Züge beleuchtet oder „vorgeführt“ werden (etwa Oberon als fast verblödeter König, Fatime und Scheramin mit Gärtner-Duett). Beziehungen zwischen diesen Figuren entstehen

nicht, Charakteristik bleibt ein Fremdwort – weit ist man also auch hier nicht von den an Fäden gelenkten Puppen entfernt, Schattenspiele im Hintergrund (etwa die Szene mit Karl dem Großen) gibt es ohnehin schon. Zu fragen ist aber: Hilft all’ das dem Werk und unserem Verhältnis zu ihm? Der Rezensent neigt dazu, diese Frage zu verneinen und weiterhin auf einen Regisseur zu warten, der die originale Gestalt dieses englischen „melodrama with songs“ ernst nimmt und in eine adäquate neue Form umzusetzen versucht. Ob das dann hilft, bleibt abzuwarten.

Eigentlich hätte diese Besprechung mit der musikalischen Seite beginnen müssen – und da an erster Stelle mit dem Orchester. Denn was aus dem Graben zu hören war (in der besuchten Vorstellung am 27. Dezember 2006 nicht von Catherine Rückwardt, sondern von Peter Halasz geleitet), war ein höchst erfreulicher, oft duftig leichter, mit vielen feinen und kleinen musikalischen Details aufwartender Weber, dem man gründliche Probenarbeit anmerkte. Ein Sonderlob hat der erste Hornist verdient! Ein paar langsamere Tempi (etwa beim Dominanthema der Ouvertüre) gerieten zwar etwas zu gedehnt, aber sonst fehlte diesem Weber alles grob Massive; die Partitur konnte in ihrem ganzen Farbenreichtum leuchten, und nur selten geriet der Klang etwas belanglos oder sackte die Spannung für einige Augenblicke ab. In diesem Sinne kann man sich von diesem Haus tatsächlich noch mehr Weber wünschen.

Auch die Gesangssolisten bewegten sich überwiegend auf einem guten Niveau, selbst wenn hier eigentliche Glanzpunkte fehlten. Kerrie Sheppard (Rezia) präsentierte eine durchaus beachtliche Ozean-Arie, Alexander Spemann (Hüon) traf besonders die Stimmung seiner Preghiera sehr gut und war insgesamt der Partie gewachsen, wenn auch im Timbre etwas eng. Patricia Roach als Fatime und Richard Morrison als Scherasmin gaben ein gelungenes Duett im III. Akt – im übrigen kamen beide in der wenig rollenfreundlichen Inszenierung nicht recht zur Wirkung. Martin Erhard (Oberon) war als „dünner Tenor“ mit einigen Schwächen zwar für die Rollen-Charakteristik dieser Inszenierung eine adäquate Besetzung, blieb aber doch musikalisch blaß, wie überhaupt die Wirkung der Gesangsleistungen aller „vorgeführten“ Figuren offensichtlich durch die beschnittenen Chancen zu wirklicher „Rollencharakteristik“ geschmälert wurde.

So blieb am Ende das Gefühl, daß hier zwar ein höchst ehrenwerter Versuch zu einer Neubelebung dieser Oper als Bühnenwerk (unter Beteiligung aller Sparten!) unternommen wurde, aber doch kein wirklich zufriedenstellendes Ergebnis zustande kam. Schade!

Joachim Veit

Das Ganze schließt offen

Webers *Freischütz* in Würzburg

„Kantors Sepherl trägt die Scheibel!“ Das beschreibende Detail aus Kilians Spottlied auf den unglücklichen Schützen Max macht Regisseur Raik Knorscheidt zum Ausgangspunkt eines wesentlichen Interpretations-Elements in seiner Würzburger Version des *Freischütz* (Premiere 20. Januar 2007). Das Sepherl tritt als Person auf: ein lederbestes Kind unbestimmten Geschlechts, behindert, schwachsinnig, doch instinktiv hellichtig, ein unheimliches Zwischenwesen. Samiel spricht durch seinen Mund. Es lacht, als das Bild des Urältervaters bei Maxens Schuß im fünften Auftritt des ersten Aufzugs von der Wand knallt. Es springt Max an wie ein Raubtier. Es hängt an Agathe und bezieht das breite Bett, das sich auf der Bühne Ruth Schaefers immer mehr zum Zentrum des Spiels – und der inneren Vorgänge der Personen – entwickelt. Es zeigt Agathe die Totenkrone und setzt sie schließlich dem verendenden Kaspar auf. Und es hopst – Bild des blinden Zufalls? – über die Felder eines Hüpfspiels, während der Eremit seine aufgeklärt-christliche Botschaft verkündet, daß vom Lauf einer Kugel zwei edler Herzen Lebensglück nicht abhängig sein dürfe.

Knorscheidts Produktion nimmt ein Vorbild auf, das Roland Velte – ursprünglich auch in Würzburg als Regisseur vorgesehen – 1994 in Halle in Szene gesetzt hatte: der *Freischütz* als Alptraum Agathes. Schon 1993 hatte Jörg Fallheier in Regensburg in einer kühnen, konsequenten Deutung die Wolfsschlucht ins Bett der Jägersbraut verlegt. Knorscheidt folgt ihm darin. Das Kind, Agathe, Ännchen, Kaspar verschlingen sich unter düsterrotem Licht im Bett zu einem Reigen sexueller Praktiken. Spiegelbilder verdrängter Wünsche oder auch unbewältigter Schuld? Wahngelbte in der überhitzten Psyche von Max, der wie der Akteur eines Alptraums zuschauen muß, ohne handeln zu können, dem die zu Dämonen mutierten Dorfbewohner den Gewehrlauf in der bleiernen Langsamkeit des Traumes wegdrücken, als er auf den Spuk anlegen will? Doch trotz der eindrucksvollen Bilder bleibt Knorscheidt im stets heiklen Schluß der Oper dem Publikum eine Position schuldig. „Das Ganze schließt freudig“: Auf Webers optimistische Deutung will sich heute kaum ein Regisseur mehr ungebrochen einlassen. Mit Recht, denn die simple Rekonstruktion eines klaren Weltgefüges durch den Spruch des Eremiten läßt sich nicht mehr glaubwürdig vermitteln. Doch wer die psychologischen Prozesse ausleuchtet, muß sich gefallen lassen, wenn schon nicht nach einer Lösung, so wenigstens

nach einem Standpunkt gefragt zu werden. Einen solchen szenisch eindeutig zu vermitteln, hat Knorscheidt nicht geschafft. Das Ganze schließt offen. So sehr es angezeigt sein kann, dem Zuschauer die Deutung selbst zu überlassen: Derlei Finali legen stets auch den Verdacht nahe, daß ein Regisseur hinter andeutungsvoller Beliebigkeit seine Flucht vor der Festlegung verbirgt.

Es ist schade, daß auf diese Weise die anspruchsvollen Konturen, die Knorscheidt den Personen des Stücks gibt, im Ungefähren verschwimmen. Das gilt vor allem für Agathe, die von Brigitte Wohlfarth mit warmem, von einem schönen Kern geprägtem Sopran gestaltet wird. Dem Rollenporträt fehlt die Radikalität Jörg Fallheiers, bei dem Agathe am Ende ihrer Alpträume einsam und zerbrochen zu einem weiblichen Kaspar mutiert. Ihre Rolle zwischen der angepaßten Tochter, die Maxens Herzensliebe sucht, und der sexuell phantasievollen Frau, fasziniert von Kaspars von Gewalt untermalter Triebhaftigkeit und beunruhigt von den eigenen, grenzverletzenden Wünschen, wird szenisch vielgestaltig erfaßt. Was aus ihr wird, als sich die Rätsel lösen, läßt sich allerdings nicht erkennen.

Max wirkt von Anfang an gebrochen. Nicht der mißlungene Sternschuß läßt ihn straucheln. Sondern der Zweifel an seiner eigenen Außenseiterrolle und am gerechten Lauf der Welt lassen ihn fehlen. „Wer Gott vertraut, baut gut“: Daran kann Max nicht mehr glauben; er schlägt den Rosenkranz zurück, der ihm hingehalten wird. Das Bett ist für ihn der Ort der Einsamkeit, der Regression, vielleicht auch noch eines letzten Restes erselter Geborgenheit in einem sinnvollen Zusammenhang der Welt. Daß sich das Bett in der Wolfsschluchtszene zum Ort psychischen Grauens wandelt, macht die ganze Tragödie des Jägers szenisch deutlich. Ob er einen Ausweg findet, bleibt am Ende unklar: Wird er das Probejahr annehmen? Oder sich allen bisherigen Zusammenhängen entziehen?

Musikalisch war der *Freischütz* eine gewichtige Visitenkarte für den Kurs des neuen Würzburger GMD Jin Wang. Schon an der Komischen Oper Berlin hatte er Webers Oper dirigiert. Wang ist einer traditionellen Vorstellung verpflichtet, wie „deutsche Romantik“ zu klingen habe: groß, erhaben, mit viel Gefühl. Doch zu langsames Tempo in der Ouvertüre macht den Hörnerklang nicht weihvoll, nur breit. Ein dräuend gezogenes Tremolo wird nicht spannend und unheimlich, sondern gerät ins Licht eines bloßen Effekts. Auch ein Klarinettensolo muß nicht gedehnt werden, um atmosphärisch zu überzeugen. Und die Generalpause gewinnt nicht durch ihre Länge an Gewicht. Wang möchte Bedeutung in die Musik legen, er möchte nicht über Details weghetzen, er möchte dem Trend zur raschen Beiläufigkeit nicht folgen. Aber

er tut zuviel des Guten, wenn er die Musik zelebriert und die Spannungsbögen zerreißt. Den ariosen Lyrismus Agathes erfaßt Wang jedoch ausgesprochen glücklich, und im Jägerchor, von Markus Popp auf den Punkt einstudiert, gelingt eine hinreißende Szene unhinterfragter Selbstgefälligkeit.

Im Würzburger Ensemble gefallen die Frauenstimmen: Brigitte Wohlfarth als ausdrucksstarke, im Lyrischen konsistente Agathe, Silke Evers mit prsentem, leuchtendem Sopran als selbstbewutes Ännchen. Johan F. Kirsten bewältigt das rasante Auf und Ab in Kaspars Arie anstandslos, gestaltet mit gekonnter Deklamation in der Wolfsschluchtszene, neigt aber im Finale zu forciertem berziehen. Heiko Brner muß sich als Max hörbar anstrengen, er zieht die Töne, hat erhebliche Probleme mit dem Stützen der Stimme und folglich auch mit der Intonation. Daß er sich als Darsteller auf ein facettenreiches Spiel einläßt, hebt ihn allerdings aus der Schar tenoral-tumber Jgerburschen heraus. Daß in den Nebenrollen unüberhörbar vokale Defizite walten, ist besonders bei dem vibratogesttigt orgelnden Eremiten Michail Litmanows bedauerlich.

Zwiespltig waren die Reaktionen auf die Inszenierung: Eine gefesselt aufs Bett gespreizte Agathe mit einem eindeutig zwischen ihren Beinen agierenden Kaspar im Wolfsschlucht-Alptraum war dem Publikum offenbar zu drastisch. Als „Sex-Szenen“ wahrgenommen, brachten solche Momente der Regie wütende Buhrufe. Damit steht dieser *Freischütz* in Würzburg in der Linie der Tradition, denn schon 1977 erhitzten sich die Gemüter an einer ungewöhnlichen, abstrahierenden Inszenierung Wolfram Dehmels. Das Theater wird in der nächsten Spielzeit mit Heinrich Marschners *Vampyr* (Premiere: 29. März 2008) erneut zur Diskussion stellen, was die romantische Oper heutigen Zuschauern zu sagen haben kann.

Werner Häußner

Im Vorläufigen steckengeblieben

Unergrndeter *Freischütz* am Staatstheater Nürnberg

Der deutsche Wald, in Nürnberg kam er wieder. Allerdings nicht in schattiger Heimeligkeit. Das massive Gatter aus Stämmen wirkt im Bühnenbild „nach einem Entwurf von Gisbert Jäkel“ als bedrohliche Grenze zu etwas Unfabarem. Man sollte sich ihr besser nicht nähern, gehört man zu den Land-leuten in Loden und Linnen, die das Entsetzen ignorieren und dennoch mit gellendem Schabernack prsent setzen. In Nürnbergs *Freischütz* (Premiere

27. Januar 2007) ist viel zu sehen, was ein angeblich „werktreue“ Szene-Welten schätzendes Publikum mit Wohlwollen aufnehmen würde: Jäger tragen grüntönige Joppen, Bauern lieben karierte Hemden und so ein Mann aus dem Kriegsvolk wie der Kaspar hat wohl noch von seiner Uniform Stiefel und Hose übrig. Auch die Damen kleidet Jessica Karge hinreißend biedermeierlich. Alles scheint zu stimmen – und erregt im Auditorium der Premiere auch keinerlei Widerspruch. Doch überdeutlich ist zu spüren, daß derlei Bebildnerungen nicht mehr einholen können, was Friedrich Kind und Carl Maria von Weber mit ihrer Oper beabsichtigten, wenn sie denn mehr im Sinne hatten als ein bißchen wohligen Grusel, der das Zurücklehnen nicht stört.

Ein *Freischütz* vom Aufschreckungspotential einer Vorabend-Heimatserie: Das kann weder im Sinne von Uwe Eric Laufenberg noch von Helen Malkowsky gewesen sein. Den einen, als Regisseur am unlängst gekürten Staatstheater vorgesehen, zwang Krankheit zum Aufgeben, die andere übernahm die unfertige Bürde und ließ sich offenbar von der Zeitnot zu schalen szenischen Lösungen treiben. Wer etwa Malkowskys *Fliegenden Holländer* gesehen hat, weiß, wie vielschichtig die Nürnberger Oberspielleiterin mit szenischen Bildern umzugehen versteht. Sie hat es im *Freischütz* redlich versucht, aber das Unheimliche blieb unergründet in den allzu trauten Gruselbildern von kalkigen Lemuren, von Gebein und Geripp, von grünem Licht auf sich wälzender Leich' und einem auf einer höllischen Kirchenkanzel auffahrenden Deutschrocker oder Gothic-Freak namens Samiel. „Bauerntheater mit Zombie-Einschlag“ – so gab eine lokale Zeitung der Inszenierung den Blattschuß.

Doch trotz einer imaginationsfreien Wolfsschluchtszene, trotz des Gedrängels fescher Jungbauern auf der Bank des lockeren Teenagers Ännchen und trotz eines geschundenen Baumes, der wie eine Rakete vom Boden abhebt, fallen szenische Ansätze auf, die zu einer schlüssigen Konzeption hätten führen können: Agathes Kavatine Nr. 12 öffnet nicht nur in ihrem weitborigen *Legato* einen Raum für das Andere: Die Wände weichen, und das Walten des „heil'gen Willens“, das den „blinden Zufall“ bannt, wird im szenischen Sinnbild präsent. Im Finale deutet sich an, wohin sich die gekonnt geführten, doch die szenische Illustration nicht sprengenden Personen hätten entwickeln können: Agathe gibt Max auf einen Blick des Klausners seine Jacke zurück, läßt ihn einfach gehen, entfernt sich von ihm, folgt dem geheimnisvollen Eremiten. Ein idealistischer Weg aus der Welt der Gewalt und des Bösen in eine „reine“ Sphäre? Oder die Raffinesse des Diabolischen, das doch noch zu seinem Ziel kommt? Denn der weise Mann trägt ebenso wie Kaspar und Samiel ein körperliches Kainsmal des Bösen.

Für die musikalische Seite der szenisch im Vorläufigen steckengebliebenen Nürnberger Produktion ist Philipp Pointner zuständig. Er setzt auf weite, aber nicht verschleppte Tempi in der Ouvertüre. Das düstere *Tremolo* wird eher volltönig ausgebreitet als dramatisch geschärft. Bläser akzentuieren nicht so sehr den Klang, als ihn durch Farben anzureichern. Der Sinn für Koloristisches kommt der Wolfsschlucht zugute. Auch Agathes entrücktes Schweifen kann sich bruchlos entfalten, weil die Nürnberger Philharmoniker für solche Momente der Delikatesse sorgfältiges Abschattieren und schön-töniges Aufblühen parat haben. Pointner vergißt über beseelter Poesie jedoch nicht die Momente, in denen das Orchester zupacken muß. Der Jägerchor – für die Einstudierung zeichnet Edgar Hykel – präsentiert sich als energisches Kollektiv von Menschen, die mangels Fantasie immer genau wissen, was ihr „männlich Verlangen“ gebietet.

Prominente Namen kann Nürnberg in der Besetzung vorweisen: Stefan Vinke, der sich zum gesuchten Wagner-Tenor mausert, schleudert Max' Arie über die Rampe. Er gibt, was er hat, ohne Nuancen, vollstimmig, bombensicher. Guido Jentjens, der Landgraf Hermann im Bayreuther *Tannhäuser* von 2007, ist ein Kaspar, der weder in der Darstellung, noch mit seiner kompakten, sicheren Stimme schwarze Dämonie sucht. Er wirkt nicht wie ein teuflischer Verführer, sondern beinahe wie ein Kumpel, der Max mit der dunklen Seite seiner Innenwelt konfrontiert. Einen schön timbrierten, klaren Sopran bringt Anna Gabler für Agathe mit; allerdings ist ihr Ton bisweilen ungestützt und nicht auf Linie gedacht. So gelingt ihr das *Legato* nicht verwacklungsfrei, und wenn ihr das Herz ungestüm zu wallen beginnt, verengt sich die Höhe. Als Ännchen arbeitet Melanie Hirsch überzeugend mit Phrasierung und Stimmfarben und kann mit der sonst gerne als magersüchtige Soubretten-Partie gegebenen Freundin Agathes ein musikalisch nuanciertes Rollenporträt entwickeln.

Tim Stekkelies macht als Kilian auf sich aufmerksam; Stephan Klemm gibt dem Erbförster Kuno patriarchale Weißen und Jochen Kupfer dröhnt einen Fürsten Ottokar, der sich durch Seilschranken von seinen Untertanen separieren läßt und dem der Schwarze Jäger im wahrsten Sinn des Wortes im Genick sitzt. Bernd Hofmanns Eremit hinterläßt trotz solider Sonorität wenig Eindruck.

So stehen das entrückte H-Dur und das robust-bewußte C-Dur des Finales da, ohne auf der Bühne eine Korrespondenz zu finden. Schade um die verlorene Chance: Da der *Freischütz* an den drei Musiktheatern im Umkreis – Nürnberg, Würzburg und Meiningen – innerhalb zweier Spielzeiten neu

inszeniert wurde, wird es in den nächsten Jahren um Webers Oper in Franken stille sein.

Werner Häußner

Sechse treffen!

Der Freischütz an der Wiener Volksoper

Fünf *Freischütz*-Produktionen waren seit Eröffnung des Hauses bereits über die Bühne gegangen – die erste hatte am 15. September 1904 als erste Opern-Vorstellung des damaligen Kaiserjubiläums-Stadttheaters Premiere unter dem neuen Ersten Kapellmeister Alexander Zemlinsky und in der Regie des Intendanten Rainer Simons. Es folgten Neueinstudierungen in der Regie von Josef Witt (1. Oktober 1947) und Joachim Herz (2. November 1966), gefolgt von zwei recht kurzlebigen Produktionen von Georg-Albrecht Eckle (15. Mai 1988) und Robert Herzl (9. Juni 1991, gespielt bis 7. Juni 1993). Nun, nach etlichen Jahren Weber-Pause, entschloß man sich, diesen Klassiker der deutschen Oper erneut ins Repertoire zu holen. Und gemäß der Freikugel-Faustregel, nach der sechs unfehlbar treffen, wurde diese sechste Einstudierung (Premiere 17. Februar 2007) ein wirklicher Treffer. In erster Linie ist dieser Erfolg dem Regisseur Marco Arturo Marelli zu danken, der das Stück nicht – wie heute allzu üblich – lediglich als Vehikel benutzte, um seine eigenen Phantasien zu visualisieren. Vielmehr blieb er der Originalhandlung treu und deutete sie, nicht minder phantasievoll, detailreich und oft überraschend, neu aus. Marelli hatte Ende der 1980er Jahre an der Volksoper mit seinen Interpretationen der drei da Ponte-Mozart-Opern große Stilsicherheit bewiesen und wahrhaft zeitlose Inszenierungen geschaffen, nun kehrte er nach langer Zeit (und zwei Inszenierungen an der Wiener Staatsoper: einer leider verunglückten *Sonnambula* im noblen Kurhotelambiente à la *Zauberberg* und einem wiederum faszinierenden Verdi-*Falstaff*) in das Haus seiner ersten Wiener Erfolge zurück.

Dem oft kolportierten Klischee, Hauptfigur des *Freischütz* sei der Wald, kann Marelli nichts abgewinnen – ihm geht es nicht um Bäume, sondern um Menschen. Und so baute er sich – in Personalunion auch Bühnenbildner und Lichtdesigner – einen neutralen Handlungsort: Eine riesige, leicht angeschrägte Sperrholzwand versperrt über die gesamte Bühnenhöhe den Blick in die Weite; nur in der Mitte dieser Wand ist eine große Platte herausgelöst und nach vorne geklappt; sie bildet quasi eine Bühne auf der Bühne.

Die einzige Andeutung von Wald: Durch das Loch in der Wand werden auf der Hinterbühne röhrenartige Stämme sichtbar, auf denen sich das grünliche Hell-Dunkel-Farbenspiel eines lichtdurchfluteten sommerlichen Laubwaldes ausbreitet. Doch dieses Licht verfinstert sich während des I. Aktes mehr und mehr, hin zu grau und schwarz. Friedrich Kinds geniale Parallelität von Tag-Nacht-Wechsel und allmählicher ‚Verfinsterung‘ der Handlung vom Sternschießen bis zur Wolfsschlucht findet in diesem modernen Lichtdesign eine optimale Umsetzung. Der Regisseur kommt fast ohne Requisiten aus; in den Agathe-Szenen deutet lediglich ein kleines Haus-Modell, in seiner Reduktion auf Wände, Dach und Schornstein fast einer Kinderzeichnung entsprungen, das Forsthaus als Handlungsort an – es steht im III. Akt, vom Sturm der Wolfsschluchtnacht hinweggelegt, auf dem Kopf, ebenso aus den Fugen geraten wie das Leben von Max und Agathe. Ein Jäger-Hochsitz für Ottokar bezeichnet den Ort des finalen Probeschusses und macht überdeutlich den hierarchischen Abstand zwischen Fürst und Jagdgesellschaft klar. Einen kleinen (überflüssigen) Gag am Rande kann sich Marelli nicht versagen: Zum Jägerchor klappen aus der nach vorn gekippten Platte wie eine Laubsäge-Arbeit Hirsch-Silhouetten heraus – das Publikum reagiert mit Gelächter; ein fishing for compliments, das eigentlich weder Regie noch Stück nötig hätten.

Omnipräsent ist in Marellis Inszenierung die Figur des Samiel (Ronald Kuste), der in immer neue Rollen schlüpft: Als Kantors Sopherl bzw. Sepherl (da widersprechen sich Original-Libretto und Partiturautograph; die Figur wird lediglich in Kilians Lied erwähnt) im Ministranten-Gewand trägt er zum Marsch die Scheibe vom Sternschießen zur Schau als Zeichen für Kilians Triumph über Max, als Kellnerin des Schenkgiebels reicht er/sie Kaspar den verlangten Wein, mit dem Max betrunken gemacht werden soll, schließlich erscheint er gar als ältliche Botenfrau und bringt Agathe zum Jungfernkranz-Gesang den falschen Kopfputz – die Toten- statt der Brautkrone. Doch auch sein Gegenspieler, der Eremit, ist szenisch aufgewertet, schaut immer wieder, so zu Beginn des II. Akts (Duett Ännchen – Agathe) als Wanderer vor dem Forsthaus, nach dem Rechten, kurz nachdem Samiel durch die Wand des Forsthauses hindurch den Nagel gelockert und somit das Bild des Erbförsters Kuno zu Fall gebracht hat. Über das Hippie-Outfit des Eremiten (langes weißes Gewand, lange weiße Haare, Schal in Regenbogenfarben) kann man geteilter Meinung sein; gemeint ist sicher eine Art Aussteiger, der sich den Zwängen der Gesellschaft entzogen hat. Doch eins wird von Beginn an klar: Zwischen Gut und Böse herrscht eine Art Patt-Situation. Verdeutlicht wird

dies durch eine kurze, doch sprechende Bildeinblendung zur Ouvertüre: Auf der Bühne liegen (schlafend?) Max und Agathe, bewacht vom Eremiten; auf der Hinterbühne lauert Samiel mit seinen Mannen auf eine Unachtsamkeit seines Kontrahenten.

Das Gleichgewicht der Schicksalsmächte gibt Max und Agathe mehr Eigenverantwortung; sie sind nicht mehr Spielbälle in der Hand des Zufalls oder einer höheren Fügung. Besonders Agathe verliert damit ihre oft beklagte Passivität, wird gar zu einer treibenden Kraft: Mit ihrer grenzenlosen Liebe setzt sie Max unter einen immensen Erfolgsdruck. Er ist ein guter Jäger, kein ‚Träumer‘ oder gar ‚Versager‘, wie hin und wieder dargestellt. Doch Agathe will in ihrem Bräutigam den makellosen, strahlenden Helden sehen, den sie bedingungslos anhimmeln kann. Maxens Versagensängste resultieren auch aus dem übermächtigen Anspruch Agathes, dem er nur mit Hilfe übernatürlicher Mächte glaubt, gerecht werden zu können. Ännchen ist das genaue Gegenteil von Agathe – ganz Realistin, mit beiden Beinen fest im Leben stehend. Soubrettenhafte Attitüde hat sie in dieser Inszenierung nicht nötig; sie ist robuster als Agathe, doch nicht gefühlsärmer. Ihr Wunsch, Agathe aufzuheitern, läßt sie zu einer phantasievollen Unterhalterin werden, die ihre Hoffnungen auf den einstigen Brautstand („Kommt ein schlanker Bursch gegangen“) durch ein herrliches kleines Puppenspiel illustriert: Hauptdarsteller sind die Brautschuhe von Agathe und Max. Als sie später bemerkt, wie sehr sie ihre Verwandte durch die Spukgeschichte von der Base und dem Kettenhund Nero gekränkt hat, erschrickt sie und beschwört Agathe unter Tränen, daß ihr als Braut keine „trüben Augen“ zustünden. Bis in kleine Rollen hinein entwirft der Regisseur präzise Charakterstudien, etwa in der Jungfernkranz-Szene mit den bereits etwas in die Jahre gekommenen Brautjungfern – jede ist Unikat (oder besser Unikum), doch wird, bei allem Witz, keine von ihnen nur vorgeführt und der Lächerlichkeit preisgegeben.

Neben der klaren Personenführung besteht Marellis besondere Kunst darin, Situationen durch eindruckliche Bilder zu verdeutlichen, so die oft nur nebensächlich behandelte Vorgeschichte: Kaspar ist in Agathe verliebt, doch sein Antrag wurde zurückgewiesen. Während Agathe zu ihrer Szene und Arie des II. Akts auf dem Dach des Forsthauses Ausschau nach Max hält, nähert sich unten Kaspar. Ungemein zärtlich berührt er das Brautkleid, an dem Agathe gerade noch gearbeitet hatte, liebkost es voll ungestillter Sehnsucht. Erst als Agathe im Wald Max zu erkennen glaubt und ihm zuwinkt, bricht sich Kaspars Haß wieder Bahn. Voller Wut nimmt er den Brautschleier (später eine Zutat zum Kugelgießen) an sich und verläßt fluchtartig

die Bühne. Daß der Regisseur hin und wieder überzeichnet, etwa mit der Schlägerbande in Leder-Montur, die als Gefolge Samiels im I. Akt zum Tanz aufspielt und in der Wolfsschlucht Schrecken verbreitet, kann den positiven Gesamteindruck kaum trüben.

Friedrich Kinds Text wird endlich einmal – und das ist das stärkste Argument für die Produktion – ernstgenommen. Selten hat man die Dialoge so eindrucklich, so bis ins Detail gearbeitet gehört. Behutsam sind einige heute unfreiwillig komisch wirkende Passagen gerafft oder verändert, und plötzlich entfalten die angeblich so einfältigen, heute gerne belächelten Sprechtexte eine ungeheure Kraft, können Webers packender Musik gleichrangig entgegenreten. Ist es Zufall? Eine zeitgleiche großartige Ausstellung der Wiener Albertina versucht eine Neubewertung des Biedermeier unter dem Motto *Die Erfindung der Einfachheit* und entdeckt in der Kunst und im Kunsthandwerk der Zeit nach 1815 die Reduktion als stilistische wie ethische Prämisse. Sind wir bereit, die Kunst jener Epoche zwischen Befreiungskriegen und Vormärz wieder unbefangener, aufgeschlossener zu betrachten, als in den vergangenen Jahrzehnten üblich? Allzu leicht machten es sich gerade Regisseure und Dramaturgen bislang, die sich in abfälligem Ton oder gar nur mit einem Naserümpfen zu Friedrich Kinds Dichtung äußerten und ihr Heil allein in Ironie oder Persiflage suchten. Vielleicht kann man hoffen, daß sich neben dem Regie-Mainstream, der sich in Destruktion und Selbstanalyse gefällt und schon unzählige *Freischütz*-Inszenierungen voller sinnfreier Albernheiten zeitigte (so zuletzt das unsägliche *Freischütz*-Debakel von Alexander von Pfeil an der Deutschen Oper in Berlin), eine neue, vorurteilsfreie Art der Deutung durchsetzt? Arbeiten wie jene von Peter Konwitschny in Hamburg oder Marelli in Wien lassen hoffen!

Beide Genannten haben – bei allen stilistischen Unterschieden – eines gemeinsam: Ihre Interpretationen beruhen auf genauer Analyse von Text und Musik. Die Musikalität von Marellis Inszenierung wird besonders anschaulich im Terzett des II. Akts. Webers Komposition ist durch mehrere deutliche Zäsuren gegliedert: Nachdem man sich trotz unversöhnten Konflikts Lebewohl gewünscht hat und Max bereits im Gehen ist, kehrt er (Halbschluß T. 141) nochmals um, sein schlechtes Gewissen zu beruhigen. Im folgenden zweiten Teil kommen sich Max und Agathe musikalisch wesentlich näher: Die kanonische Führung ihres gemeinsamen Themas verdeutlicht ihre Verbundenheit und Nähe, von Ännchens plappernden (quasi kontrapunktischen) Belanglosigkeiten über die Ruhelosigkeit des Jägerlebens ungestört. Dann, nach erneutem abruptem Einschnitt (T. 170 Beginn des *Allegro vivace*), reißt

sich Max endgültig fort und verläßt die beiden Frauen. Marelli inszeniert all dies punktgenau: zuerst die Kontroverse über Maxens späten Aufbruch in die Wolfsschlucht. Erst im zweiten Teil gelingt es Agathe mehr und mehr, ihn zum Bleiben zu bewegen. Fast hat sie ihn umgestimmt, da geschieht ein Mißgeschick: Ännchen hatte unbedacht mit Maxens Gewehr gespielt; ein Schuß löst sich – und motiviert den plötzlichen Stimmungsumschwung T. 169/170. Max befreit sich aus der liebenden Umklammerung und sucht, an seine Abmachung mit Kaspar erinnert, sein Heil in der Flucht.

Szenisch wie musikalisch ist dieser neue Wiener *Freischütz* fern aller Routine und gerade dadurch voller Frische. Das Orchester der Volksoper hat die qualitative Talsohle nun endgültig durchschritten; die Aufbauarbeit der letzten Jahre (nach der Ära Hengelbrock) macht sich endlich bezahlt. Hörbar war in Vorbereitung der neuen Premiere nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Graben mit viel Liebe zum Detail gearbeitet worden. Selten hat man die Musiker in der zurückliegenden Zeit so klangschön und mit Präzision spielen hören, wie bei diesem Weber unter Leitung von Leopold Hager (besuchte Vorstellung: 11. März 2007). Daneben trug der Chor, stimmlich verjüngt und sehr homogen, wesentlich zum Gelingen des Abends bei. Unter den Solisten konnten vor allem die Damen überzeugen: Jessica Muirhead als Agathe und Andrea Bogner als Ännchen. Ein wenig enttäuschend blieb Jürgen Müller als Max – im Stück wie in der Realität wohl durch allzu großen Erwartungsdruck gehandicapt. Der Heldentenor hatte vor wenigen Jahren beim Meininger *Ring* erstmals überregional Aufsehen erregt; in der letzten Spielzeit avancierte er dann geradezu zum Star der Volksoper: Mit der Rolle des Mathias Freudhofer in Kienzls lange verkannter Oper *Der Evangelimann* (in der kongenialen Inszenierung von Josef Ernst Köpplinger) sang er sich in die Herzen der Wiener (die DVD-Aufnahme dieser Produktion bei der Firma Capriccio kann man vorbehaltlos empfehlen). Nun rollte die Werbemaschine an, pries den *Freischütz* im Vorfeld als neue Sternstunde des Sängers, doch die Partie des Max scheint ihm weniger zu liegen. Aber auch diese Oper hatte eine stimmliche Überraschung zu bieten: Lars Woldt ist als Kaspar eine musikalische Urgewalt, eine Stimme von unbändiger Energie, technisch brillant und reich an Ausdruckskraft – ein Kaspar, dem man hoffentlich noch oft, auch an größeren Bühnen, begegnen wird! Man kann dem neuen *Freischütz* an der Volksoper aus voller Überzeugung eine lange Lebenszeit wünschen, und sei es auch mit dem Hinweis, daß dies die sechste Produktion war, denn – wie wir alle wissen – die siebente gehört dem Bösen, er kann sie lenken, wohin's ihm beliebt!

Frank Ziegler

Dekorative Konflikte

Seit über 100 Jahren erstmals wieder szenisch: *Il Crociato in Egitto*
von Giacomo Meyerbeer am Teatro La Fenice in Venedig

Die „Sphären“ als Ausgangspunkt der musikalischen Imagination: So benennen Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring einen Ansatz von Webers *Freischütz*-Komposition. In der popularisierten und vor allem nicht ohne politische Absicht vorgetragenen Musikkritik war eine dieser „Sphären“ der Wald als vornehmlich national ausgeschlachtetes Symbol für alles Mögliche, was man als „deutsch“ empfand. Als instrumentale Signatur galten die Hörner in der Ouvertüre. Hätte man sich jemals mit dem „wälschen Tand“ eines Rossini befasst, hätte schon das Preludio zu *Semiramide* den deutschen Spuk hinweggeblasen. Dort dienen die jagdlichen Blasinstrumente ebenfalls als Träger eines atmosphärischen Zaubers, der sich wenige Takte später freilich ganz anders als bei Weber entwickelt. Wer sich im Januar 2007 in die erste szenische Aufführung von Giacomo Meyerbeers *Il Crociato in Egitto* nach über einhundert Jahren in Venedigs Teatro La Fenice (Premiere 14. Januar, besuchte Vorstellung 18. Januar) begeben hatte, begegnete dort dem magischen Blech wieder: Horn und übrigens auch Cello spielen eine prominente Rolle in der musikalischen Aura nicht nur der Ouvertüre dieses Vier-Stunden-Werks, das als letzte von Meyerbeers italienischen Opern 1824 in Venedig uraufgeführt wurde.

Doch Meyerbeer hatte mit seiner äußerst effektvollen Instrumentation – vielleicht angeregt, wie Weber auch, von dem unermüdlichen Darmstädter Experimentator Abbé Vogler? – kein Naturbild im Sinne. Er setzt klangliche Raffinesse ein, um durch Farben im musiktheatralischen Zusammenhang Schauplätze und Situationen zu charakterisieren. *Il Crociato in Egitto* ist für diese Technik, die Meyerbeer in Paris perfektionierte, ein wundervoll beredtes Beispiel. Bei allen Rückgriffen auf die Tradition der italienischen Oper der Zeit: Das bis heute zitierte Vorurteil einer Oper „im Fahrwasser Rossinis“ ist auch durch den Höreindruck nicht zu belegen. Zwar gibt es die gängigen Sechzehntel-Kaskaden, die simplen Pendelbewegungen als „Unterlage“ vokaler Virtuosität. Doch prägender sind Meyerbeers subtile Satzkunst, seine glückliche Hand im Entwerfen von Tableaus und Finali und sein wacher Sinn für das Orchester. Schon in der Introduction bewahrheitet sich, was Meyerbeer über sich selbst behauptete: Rossini nicht nachahmen zu wollen.

Und so ließe sich das bewährte Spiel die ganze Oper hindurch betreiben: Was führt zurück, was weist voraus? *Il Crociato in Egitto* macht jedenfalls klar, daß Meyerbeers Pariser Erfolge nicht vom Himmel gefallen sind, sondern sich aus einem Prozeß musikalischer Verdichtung ergeben haben. Das Duett der Hauptpersonen Armando und Palmide „Non v'è per noi più speme“ wird nicht nur von einem grandios reinen Holzbläsersatz eingeleitet; es steht mit seinen virtuos verschlungenen Linien auch für den sensualistischen Reiz des Gesanges, den Meyerbeer dramaturgisch geschickt zu nutzen weiß. Die Szene der Ankunft des Kreuzfahrerschiffes im I. Akt ist ein Musterbeispiel sinnigen Einsatzes von Rhythmus und Raumklang: Fanfaren, von verschiedenen Positionen aus geblasen, verschmelzen mit dem Chor „Vedi il legno“ und mit einer Banda. Die Romanze der Felicia „Giovinetto Cavalier“ ist zu Recht so berühmt geworden wie die „Gnadenarie“ aus *Robert le Diable*. Nicht nur die delikate Melodie, auch die Begleitung mit Harfe und sechs weiteren Soloinstrumenten, an den Gesang eines Troubadours erinnernd, kann heute wie damals als großer Wurf faszinieren.

Das folgende, nur sparsam durch die Bläser akzentuierte Terzett „Ma ... il dover“ darf als weiteres Beispiel für Meyerbeers Meisterschaft einer sinnlich-suggestiven Behandlung der Singstimmen gelten. Wie weit voraus Meyerbeers Erfindungsgeist greift, mag am Finalchor des I. Aktes hörbar werden („All'armi vi chiama), der mit seinen dumpfen Trommeln, den engen chromatischen Intervallen und den fahlen Bläsern wie ein Vorgriff auf Verdis *Macbeth* wirkt. Auch die Szene des Adriano im II. Akt („Tutto é finito ... Suona funerea“) mit ihrem atmosphärisch bezwingenden Vorspiel und ihrer wirkungsvollen Instrumentierung mit Harfe, Hörnern, Posaunen und Fagotten kann verdeutlichen, woher der italienische Meister sich anregen ließ.

Beim Orchester des Teatro La Fenice war Meyerbeers kostbare Komposition in besten Händen. Die solistischen Herausforderungen sind glänzend gemeistert, das stets klug und transparent gestaffelte Klangbild schafft einen festlich-klaaren Tutti-Klang und kann sich in Steigerungen noch auf Reserven verlassen. Emmanuel Villaume, 1964 in Strasbourg geboren und mit beachtlicher italienisch-französischer Opernerfahrung, befreit sich im Lauf des I. Akts aus einer unverbindlich temperamentlosen, auch rhythmisch nur glimmenden statt befeuerten Lesart hin zu einer bravourösen und detaillierten Durchdringung der Partitur.

Für die Sultanstochter Palmide braucht es einen klassischen italienischen Koloratursopran: nicht das leichte, sanfte Singvögelchen, wie es mit dem

Ende des 19. Jahrhunderts herausgebildet wurde, sondern eine farbenreiche Stimme mit dramatischer Verve und sicher gestützter, durchschlagskräftiger Beweglichkeit. Patrizia Ciofi kommt diesem Ideal immerhin nahe. Ihre Auftritts-Kavatine „I doni d’Elmireno ... Soave immagine“ beginnt sie mit belegter Stimme; ihrer expressiven Szene im II. Akt („O solinghi recessi ... Tutto qui parla ognor“), die das ganze Spektrum einer stilsicheren Interpretin fordert, wird sie gerecht, muß aber oft um die Position der Stimme kämpfen, die unschön ins Schwimmen gerät. Man zieht heute noch den Hut vor der Sängerin der Uraufführung, Henriette Méric-Lalande, die über eine unbeirr- bare Technik verfügt haben muß.

Ähnliches fordert Meyerbeer von der Person des Armando d’Orville. 1824 sang der Star-Kastrat Giovanni Battista Velluti; heute fühlt man sich gerechtfertigt, die Partie deshalb mit einem sogenannten Counter zu besetzen. Michael Maniaci hat das Auditorium begeistert – mit Virtuosität, mit darstellerischer Glaubwürdigkeit, auch mit einer angenehm dunkel timbrierten Stimme. Sie wirkt authentisch im privaten Ton der Auftritts-Cavatina „O figlio dell’amore“, auch im Duett mit seiner Geliebten Palmide im II. Akt. Doch der Versuch, Timbre, Volumen und Durchschlagskraft eines Kastraten mit einem männlichen Sopran nachzugestalten, rächt sich in den Szenen, in denen Armando der Krieger, der entschlossene Vertreter seiner Interessen sein muß. Im Finale des I. Aktes fehlt ihm das vokale Standvermögen und die Stimme wird schrill. Der Originalitätswahn stößt an unverrückbare Grenzen. Sie legen nahe, die Rolle doch besser mit einer Sängerin zu besetzen. Die dritte stark geforderte Gestalterin muß die Partie der Felicia erfüllen: Laura Polverelli gelingt das höchst achtbar, allerdings mit nicht immer zuverlässig gestützter und daher zum Flattern neigender Stimme. Das gesamte Ensemble – auch der klarstimmige Aladino von Marco Vinco, der Osmino von Iorio Zennaro und der heldische, aber manchmal unscharf fokussierende Tenor Fernando Portari als Adriano di Monfort – singt in diesem Mammutwerk auf Sicherheit und versucht, vokale Schönheit auszustellen, nicht immer zugunsten der dramatischen Scharfzeichnung der Figuren.

Mit der Glaubwürdigkeit, die Gaetano Rossis gemeinsam mit Meyerbeer sorgsam entwickeltes Libretto durchaus beanspruchen könnte, hat es freilich auch der Regisseur nicht sonderlich. Bei dieser Rarität setzte das Teatro La Fenice auf den Altmeister dekorativer Bühnenarrangements, Pier Luigi Pizzi. In Italien bewundert wegen seiner ästhetischen Ausstattungen, garantiert er in Meyerbeers Oper dafür, daß keine szenische Relevanz den Genuß stört. Dies ist kein Plädoyer dafür, die Konfrontation der gestrandeten Kreuzritter

mit der orientalischen Gesellschaft eines fiktiven mittelalterlichen Ägypten in eine Clash-of-Civilizations-Situation von heute zu verlegen. Die schlichten, dennoch eindrucksvollen Requisiten und szenischen Chiffren Pizzis hätten durchaus die Potenz, einem wahrhaften Drama Raum zu öffnen: Das drohend schwarze Kreuzfahrerschiff mit dem Malteserkreuz auf dem Segel und einem strahlend weißen Christuskorpus am Bugkreuz, der arabische „Allah“-Schriftzug auf wallendem Tuch, die sorgsam ausgeleuchteten Räume (Sergio Rossi) ließen eine adäquate Führung der Personen zu.

Doch Pizzi erstickt den würdevoll umherstehenden Hof des Sultans in venezianischem Brokat und schwerer Seide, läßt die Kreuzritter im Kettenhemd mit im Takt wedelnden Schwertern zu tölpelhaften Karikaturen verkommen, entwickelt die Konflikte zwischen den handelnden Personen mit dem Temperament einer englischen Teegesellschaft. Die hübschen, unverbindlich ausgezirkelten Gänge und Bewegungen wirken angesichts des dramatischen Kerns des Stücks im Laufe des Abends zunehmend ärgerlich. Ließe sich der Konflikt um Macht und Herrschaft, der Kontrast von unversöhnlichem Rigorismus und weisem Verzicht auf brachiale Durchsetzung von Interessen, das Bangen um Liebe in Zeiten der Konfrontation von Kulturen nicht auch im Rahmen einer konventionellen Bühne psychologisch glaubwürdig realisieren?

Das Teatro La Fenice und sein Intendant Giampaolo Vianello haben – bei allen Einwänden im Detail – trotz der Mittelkürzungen durch die Regierung Berlusconi geschafft, was etwa Leipzig 2005 mit *Margherita d'Anjou* nicht auf die Beine stellen konnte: die szenische Rehabilitierung einer bedeutenden Oper Giacomo Meyerbeers. Dieser Kurs soll weitergehen: Man spricht von einer weiteren Meyerbeer-Produktion; im Herbst 2007 geht es in Venedig allerdings erst einmal weiter mit Raritäten wie Antonio Vivaldis *Bajazet* (5. bis 14. Oktober) und Jules Massenets *Thais* (21. bis 30. Oktober).

Werner Häußner

Neuerscheinungen

Volkmar von Pechstaedt (Hg.), *Johann Nepomuk von Poißl. Briefe (1807–1855). Ein Blick auf die Münchener Musik- und Theatergeschichte (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 10)*, Göttingen 2006

Die bisherigen Veröffentlichungen über Poißl sind durchaus überschaubar: Neben älteren Lexikonartikeln, deren erster von Felix Joseph Lipowsky 1811 wohl auf einem Gespräch oder seiner Korrespondenz mit Poißl basiert, vermag der Herausgeber (und gleichzeitig Verleger) der Edition zwar sechzehn weitere Titel aufzulisten, doch befassen sich mit dem Komponisten Poißl im engeren Sinne lediglich fünf. Neben primär genealogischen Darstellungen von 1933, 1993 und 1996, heimatkundlich orientierten Würdigungen der Familie und der Bayerwaldgemeinde Haunkenzell sowie Erwähnungen in den Briefwechsel-Ausgaben des bayerischen Königs Ludwig I. und Meyerbeers existieren primär Studien unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten: Zunächst die Dissertation von Erich Reipschläger (1911), die Poißl nach Johann Lukas Schubaur und Franz Danzi als Exponenten der bayerischen Operngeschichte würdigt, sodann die Aufsätze über Poißls musikgeschichtlich wohl beachtenswerteste Werke: von Ludwig Schrott über den *Wettkampf zu Olympia* (1940) und vom Rezensenten über *Athalia* (*Weber-Studien* Bd. 3, 1996).

Geht man also von dem bislang vergleichsweise geringen Interesse an Poißl aus, überrascht die Idee einer Ausgabe seiner Briefe, zumal wesentlich bedeutendere und musikgeschichtlich einflußreichere Komponisten und ihre Korrespondenz noch nicht erschlossen sind. Es ist ohne Frage besonders zu begrüßen und zu würdigen, daß sich von Pechstaedt ohne Vergütung und Fremdfinanzierung dieser mühevollen Fleißarbeit unterzogen hat, die ihm nur ein ausgesuchter Leserkreis danken wird.

Daß Poißl nicht völlig vergessen ist, dürfte auf seine Erwähnung in den bereits kurz nach dem Tod des Autors von Theodor Hell/Winkler edierten *Schriften* Carl Maria von Webers zurückzuführen sein. Poißls Kontakte zu Brüdern des „Harmonischen Vereins“, namentlich zu Weber und Meyerbeer, und zwar in der Phase vor deren eigentlichem Durchbruch als Opernkomponisten, führten dazu, daß er bei gattungsästhetischen Studien, die die vermeintliche oder wirkliche Emanzipation der deutschen Oper betrafen, immer wieder als hochambitionierter Tonsetzer ins Blickfeld geriet. Es kann freilich keine Rede davon sein, daß der Komponist Poißl – anders als Abbé

Vogler und Danzi oder gar Conradin Kreutzer, Spohr und Marschner – auch nur mit einem Werk unter Fachleuten oder Musikliebhabern bekannt oder vertraut, geschätzt und beliebt wäre.

Diese Tatsache dürfte dazu geführt haben, daß der von Pechstaedt gewählte Untertitel seiner Edition der primäre Anlaß für die Aufarbeitung des beachtlichen Konvoluts ist: Der *Blick auf die Münchener Musik- und Theatergeschichte* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts rechtfertigt die vom Herausgeber aufgewendeten Mühen, denn es ist durchaus wissenswert, was sich in der Wirkungszeit der Münchner Kapellmeister und Komponisten von Peter von Winter bis Franz Lachner ereignete. Alle diese Tonsetzer trugen das ihre dazu bei, die Operngeschichte Münchens vor dem Erscheinen Richard Wagners kontinuierlich und nachhaltig zu prägen. Anders als Spontini, Weber, Meyerbeer und Marschner haben diese Münchner Meister allerdings Wagner und seine Idee des Musikdramas kaum vorbereitet oder gar inspiriert und beeinflusst. Von Interesse für die Geschichte der Oper ist Poißl weniger durch seine neuerliche Beschäftigung mit Metastasios Libretti bei seinem Erstling *Antigonus* und dem *Wettkampf*, sondern wegen seiner Ambitionen, die Eigenheiten zeitgenössischer italienischer und französischer Oper für jene der „großen deutschen“ Oper aufzugreifen, doch hat er in dieser Hinsicht im Verhältnis zu seinen Kollegen keine wirklich herausragende Stellung inne.

Poißl fühlte sich zeitlebens als Künstler (S. 8), vermochte den Aufwand seines Lebensunterhaltes angesichts seiner kinderreichen Familie aber lediglich als Hofbeamter notdürftig zu decken, zumal er Schulden zu tilgen hatte, für die er kaum oder gar nicht selbst verantwortlich war. Aufgrund privater und in Periodika zeitgenössisch publizierter Äußerungen Poißls ist nachweisbar, daß er über ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein verfügte oder potentielle diesbezügliche Zweifel zumindest nicht spüren lassen wollte. So scheute er keineswegs davor zurück, Vergleiche zwischen sich und anerkannten Genies der Musikgeschichte (Mozart) oder populären Zeitgenossen (Rossini) zu ziehen, namentlich verwahrte er sich gegen den Vorwurf, ein bloßer Nachahmer zu sein.

Die Edition gibt 187 Briefe Poißls im Wortlaut wieder, etwa die Hälfte davon ist autograph überliefert, den Rest – vornehmlich aus der Zeit seiner Intendanz – hat er diktiert und dann überwiegend selbst unterzeichnet. Der Herausgeber räumt ein, daß die Edition nicht den Anspruch einer Gesamtausgabe erfülle, da man bei einem Teil der Briefe nicht wisse „wo und von wem sie aufbewahrt werden“ (S. 11); schade ist allerdings, daß selbst ein in der Berliner Staatsbibliothek verwahrter und im bibliotheksübergreifenden Kata-

logsystem Kalliope nachgewiesener Brief (an einen unbekannten „Freund“ vom 7. September 1813; Signatur: 55 Ep 493) in der Ausgabe verschwiegen wird. Aus der vorliegenden Korrespondenz erschließt Pechstaedt weitere zweiundzwanzig von Poißl verfaßte bzw. an diesen adressierte Briefe aus der Feder von Wohlbrück, Weber, Mosel, Spohr u. a.; ihr Wortlaut muß als verloren betrachtet werden. Freilich hätte man allein durch die Konsultation der Tagebücher von Weber in der Berliner Staatsbibliothek eine ganze Reihe weiterer verschollener Briefe erschließen (17 zusätzliche Briefe Webers an Poißl: 21. Januar und 19. September 1815, 17. Januar und 24. Mai 1816, 18. Juli 1817, 30. Oktober, 30. November und 24. Dezember 1818, 29. Januar, 22. Juli und 3. Dezember 1819, 3. April 1820, 20. Januar, 28. April und 3. Dezember 1822, 22. Februar 1824, 10. Januar 1826; Weber erhielt weitere 22 Briefe von Poißl: am 5. und 22. Mai, 22. Oktober sowie 2. Dezember 1815, 29. September 1816, 27. März 1817, 30. Oktober und 16. Dezember 1818, 27. Januar, 18. Juli, 16. August sowie 15. September 1819, 27. April 1820, 21. März und 4. August 1821, 3. und 25. Januar, 3. Februar sowie 19. Mai 1822, 2. August 1823, 3. Mai 1824, 31. Dezember 1825; im Tagebuch teils mit Hinweisen zum Inhalt) bzw. den erschlossenen Weber-Brief vom Mai 1816 genauer datieren können (Weber an Poißl 1. Mai 1816). Auch das Meyerbeersche Tagebuch-Fragment von 1813, vorgestellt von Heinz Becker in der Elvers-Festschrift von 1985 (S. 29-47), blieb in dieser Hinsicht unausgewertet (Brief Meyerbeers an Poißl vom 2. März 1813, ebd., S. 37).

Wie viele Komponisten seiner Zeit verfaßte Poißl eine Reihe von äußerst devoten Briefen an seine Dienstherrn, die bayerischen Könige (etwa Nr. 2, souveräner tritt er später gegenüber einem der wichtigsten Adressaten, Ludwig I., auf), außerdem überraschen Briefe, die sich deutlich widersprechen, wie die Nummern 77 versus 79, in welchen Poißl zunächst dem Konzertmeister Moralt rät, sich als künftiger Dirigent des Theaterorchesters zu bewerben, dem König gegenüber jedoch knappe vier Wochen später Moralts Schwächen schonungslos darlegt und ihn de facto nicht empfiehlt.

Alltäglich mußte sich Poißl mit Eifersüchteleien unter Künstlern auseinandersetzen, wegen Diskrepanzen bei unterschiedlicher bzw. widersprüchlicher Leistung versus Lohn: Aus Nr. 76 erfährt man, daß die Sängerin Sigl innerhalb eines Jahres in 58 Vorstellungen aufgetreten sei und zehn neue Rollen studiert hatte, die Vespermann hingegen sang nur in 42 Vorstellungen und mußte sechs neue Partien lernen. Nr. 80 zeigt die Auseinandersetzung mit gehässiger Presse-Resonanz in anonymen und pseudonymen Korrespondenzberichten.

Enthalten sind eine ganze Reihe von Gutachten und Empfehlungsschreiben. In seinen offiziellen Briefen ist Poißl um kein Haar origineller oder individueller als Männer wie Küstner und Redern. In den an Ludwig I. von Bayern (oder dessen Mitarbeiter) gerichteten Briefen erfährt man über den König, über seine offizielle Funktion hinausgehend, vergleichsweise wenig. Aufschlußreich für die komplizierten politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Zeit um 1848 sind offizielle Verlautbarungen Poißls wie jene „An die Mitglieder des Königlichen Hoftheaters“ in seiner Eigenschaft als Intendant (S. 358-360). Von Interesse für die Biographien der Virtuosen Theobald Böhm (Flöte) und Heinrich Joseph Baermann (Klarinette) sind die wiedergegebenen Briefe Poißls zu deren Urlaubsgesuchen usw., daneben gibt es Zeugnisse über „Decorationsmahler“ sowie Briefe an Dichter wie Karl Gutzkow usw.

Angesichts des umfangreichen Anhangs mit Verzeichnissen der abgedruckten und erschlossenen Briefe, der erwähnten Bühnenwerke, Orte und Personen sowie einer Familien-Stammtafel ist es kleinlich, auf Einzelheiten zu verweisen, die man sich bei künftigen Editionsprojekten dieser Art noch konsequenter ausgearbeitet wünschte, doch mögen sie gleichsam als ergänzende Information mitgeteilt sein: Im Vorwort wird die Bedeutung Poißls als Komponist, die wichtige Tatsache der Umarbeitung seiner ursprünglich als Singspiel angelegten und dann zu Rezitativ-Opern ergänzten Werke kaum gestreift, was insofern wichtig wäre, als er ja gerade und nur deshalb in den Blickwinkel der Historiographen geriet.

Zwar darf der Herausgeber mit Recht davon ausgehen, daß Interessenten seiner Edition die nicht nur wahrscheinlich, sondern sicher mit Helene Harlaß identische Madame Geiger (S. 22f.) auch ohne deren Verzeichnung im Index finden oder die „Olimpiade“ (S. 38, ohne Erläuterung) mit Poißls *Wettkampf* in Verbindung bringen werden. Erläuterungen fallen jedoch auch dort, wo sie nötig sind, nicht immer gleich akribisch und bedarfsorientiert aus. Bei der Zusammenfassung des Poißlschen Lebenslaufes werden nicht nur beide Ehen, sondern auch weite Teile seiner Berufslaufbahn übergangen; der findige Leser erfährt dies erst in anderen Abschnitten der Publikation. Wer der Adressat Graf von Montgelas ist, kann der Leser nur im Index recherchieren und dort sehr knapp. Überflüssig erscheint die stereotyp wiederholte pauschale Anmerkung „mit einigen Übertragungsfehlern“ in bezug auf die Meyerbeer-Brief-Edition von Gudrun und Heinz Becker: Wo dort tatsächlich entstellende inhaltliche Errata zu verzeichnen sind, könnte der Vermerk eleganter und auf den konkreten Fehler bezogen lauten „bei

Becker irrig ...“. Beim Brief von Andrea Corner an Poißl (S. 35f.) wird als „Quelle: Autograph“ angegeben, aus Poißls im Anschluß abgedrucktem Brief an Gottfried von Geiger geht indes hervor, daß es sich um Poißls Abschrift von Corners Brief handeln dürfte, der also hier wohl nicht in dessen, sondern Poißls Hand überliefert ist. Poißls Frau und Kinder werden bereits erheblich früher genannt (z. B. S. 29), als es der Index belegt, und es wäre unbedingt ratsam, erwähnte Personen nicht erst für jene Seite nachzuweisen, wo sie im Kommentar identifiziert werden, sondern bereits im Quelltext. Daß in einem Brief vom 1. Dezember 1826, in dem von der „Sonntag“ in Paris die Rede ist, natürlich nur Henriette und nicht deren erst 15jährige Schwester gemeint sein kann (S. 153), bedürfte keines Kommentars. Auch auf die seit Jahren vorliegende Edition der Briefe Webers an seine Braut (noch nicht Frau!) Caroline Brandt sollte direkt verwiesen werden, nicht erst über den Umweg einer Danksagung (S. 44).

Anhand eines Poißl-Briefes, der auf dem Postweg zwischen dem Antiquariat Hans Schneider in Tutzing und dem Herausgeber verschollen ist, jedoch nach einer Photokopie auf den Seiten 415-417 abgebildet werden konnte, ist die Editionsarbeit und Texttreue des Herausgebers nachvollzieh- und überprüfbar. Leider wird aber weder hier noch bei einem Parallellfall (S. 425f.) im Editions- und Kommentarbereich auf diese Abbildungen verwiesen (S. 31f., 102-104).

Sehr zu begrüßen ist die Tatsache, daß auch lokalgeschichtlich und musikästhetisch informative, aber nur im zeitgenössischen Druck überlieferte Poißl-Briefe an die Berliner Feuilleton-Redakteure Friedrich Wilhelm Gubitz (S. 62f. – das dazugehörige Begleitschreiben von Poißl an Gubitz vom 12. März 1817, aufbewahrt im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, nachgewiesen bei Kalliope, fehlt in der Edition; auch S. 68) sowie August Kuhn (S. 82-84) und der hochinteressante „Musikalische Bericht“ an die Wiener *AmZ* über Johann Caspar Aiblingers *Rodrigo und Ximene* (S. 97f.) aufgenommen sind. Andere, lediglich erwähnte Korrespondenzberichte Poißls an dieselben oder andere Zeitschriften hätten jedoch nach Ansicht des Rezensenten konsequenterweise ebenso in diesen Band gehört und diesen bereichert. Möglicherweise ist eine solche Erwartung angesichts der Reichhaltigkeit des Gebotenen unangemessen, doch sind diese Berichte musikhistorisch teils maßgeblicher und weit erheblicher als so manche der ansonsten mitgeteilten Quellen in diesem Band. Schließlich ist 1844 gegenüber dem Stuttgarter Intendanten von Taubenheim wieder einmal von einer letzten großen Poißl-Komposition, seiner Oper *Zayde*, die Rede.

Der Abbildungsteil (S. 413–440) umfaßt Porträts des Komponisten, wichtiger Zeitgenossen und Nachfahren, darüber hinaus Ansichten von Poißls Schlössern in Haunkenzell und Loifling, Friedrich Schinkels Bühnenbild-Entwürfe für *Athalia* (Berlin 1817), Theaterzettel, sowie Faksimiles von Noten, Briefen und Dokumenten, davon mehrere in farbiger Reproduktion.

Daß auf diese Informationen zur Münchner Opern- und Theatergeschichte nun so bequem zuzugreifen ist, ist das wichtigste Verdienst dieser sehr ansprechend und aufwendig vorgelegten Ausgabe. Kundige Leser – und eine solche Edition wird ohnedies nur von solchen herangezogen werden – können dem Material mit Gewinn reichhaltige Erkenntnisse entnehmen und werden die Qualitäten dieses Bandes zu schätzen wissen.

Gerrit Waidelich

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Wie so oft standen auch im vergangenen Jahr an der Spitze der Weber-Produktionen die Opernaufnahmen, diesmal freilich fast ausschließlich Neuveröffentlichungen älterer Einspielungen. Zwei davon stammen aus Hamburg: In der Ära Rolf Liebermann versuchte die Hamburgische Staatsoper den Ausbruch aus dem Elfenbeinturm – die Zeichen der Zeit standen auf Demokratisierung, auch und gerade in der als konservativ und überlebt angegriffenen Oper. So lag der Gedanke nahe, sich einem breiteren Publikum zu öffnen; das passende Medium dafür schien das Fernsehen. Ab 1967 produzierte man in Hamburg insgesamt 13 Opernfilme; als einen der ersten 1968 den *Freischütz* in der Regie von Joachim Hess und unter der musikalischen Leitung von **Leopold Ludwig** (nun auf DVD bei Arthaus Musik 101 271). Allerdings mißtraute man der puren Bühnenästhetik. Man filmte nicht die Aufführung im Theater, sondern ging ins Studio des NDR, wo eigens eine neue szenische Einrichtung entwickelt wurde. Großes Manko dieser Entscheidung: Ein Fernsehstudio faßt kein Orchester und hat vor allem klanglich keinerlei Voraussetzungen für Operndarbietungen. Die Musik mußte im Tonstudio vorproduziert werden; die Sänger agieren playback – sie tun dies erstaunlich professionell, und doch fehlt der Szene die Spontaneität des Bühnenerignisses, es bleibt immer ein wenig steril, konservenhaft. Ein weiteres Zugeständnis an das Medium Film: nichts darf unbildert bleiben. So dient die Ouvertüre lediglich als Bildträger für den Vorspann, für den man freilich eine hübsche Idee parat hatte: Die handelnden Personen und ihre Darsteller werden mittels eines Papiertheaters präsentiert. Der handlungsfreie Entreact Nr. 11 wurde gänzlich gestrichen.

Vielleicht hätte man besser daran getan, lediglich die Tonaufnahme auf CD vorzulegen, denn szenisch ist diese Einstudierung überlebt: eine recht naive Märchenerzählung, ganz der harmlosen Fernsehunterhaltung der 60er Jahre verpflichtet, ohne jegliche Aufbruchsstimmung, die das Produktionsjahr 1968 suggerieren könnte. Hier bleibt selbst Bernhard Minetti als Samiel blaß bis zur Unkenntlichkeit. Sängerisch hingegen hat die Produktion Herausragendes zu bieten. Arlene Saunders ist eine seelenvolle, stimmlich frische Agathe (mit fast akzentfreiem Deutsch), Ernst Kozub ein stimmlich wie darstellerisch absolut rollengerechter Max; sein Heldentenor ist vielleicht in der Dramatik etwas pathetisch, doch das ist dem Zeitgeschmack geschuldet. Sein lyrisches *piano* nötigt vollen Respekt ab, ebenso die Ausgewogenheit der Stimme von einer profunden Tiefe bis zu kraftvoller Höhe. Neben diesen Hauskräften der Staatsoper sicherte man sich als Ännchen und Kaspar zwei Ausnahmesänger: Edith Mathis und Gottlob Frick. Über sie ein Wort zu verlieren, ist überflüssig, galten doch lange Zeit diese Sängernamen fast als Synonym für die beiden Partien. Besonders die Mathis ist eine Offenbarung! Das damalige Potential der Hamburgischen Staatsoper zeigt sich aber vor allem in der Besetzung der Nebenrollen: Zwei junge Künstler am Beginn ihrer Karriere singen Kilian und Eremit: Franz Grundheber und Hans Sotin. Dazu kommt Tom Krause (unvergessen und unübertroffen als Lysiart in Janowskis *Euryanthe*-Einspielung) als Ottokar; lediglich Toni Blankenheims Kuno ist zwar in den Dialogen achtbar, bleibt aber durch seine Intonationsmängel musikalisch unter Niveau. Leopold Ludwig leitet das Philharmonische Staatsorchester Hamburg und den Chor der Hamburgischen Staatsoper routiniert.

Gute zehn Jahre älter (1957) sind ***Freischütz***-Auszüge mit Chor und Sinfonieorchester des NDR unter **Wilhelm Brückner-Rüggeberg**, die leider nicht frei in den Handel kamen: Die Zeitschrift *Opernwelt* ließ sie als Jahresgabe nur ihren Abonnenten zukommen (Opernwelt CD 2006). Die Aufnahme, die bislang noch nie veröffentlicht wurde, entstand ebenso wie die vorher genannte in Zusammenarbeit des NDR (als Produktion des Schulfunks) mit der Hamburgischen Staatsoper, die namhafte Solisten aus ihrem Ensemble entsandte. Zu hören sind neben Solo-Nummern (Nr. 3 Max, 5 Kaspar, 8 und 12 Agathe, 7 und 13 Ännchen) auch Ensembles (Terzett Nr. 2, Duett Nr. 6, Finale Nr. 16). Im Mittelpunkt der Produktion stehen zwei Sänger, die im deutschen Fach ebenso zuhause waren wie im italienischen, die aber beide nicht in erster Linie mit Webers *Freischütz* in Verbindung gebracht werden: Sándor Konya und Melitta Muszely. Der Ungar ist ein sehr heller, strah-

lender Max, dem es hin und wieder an profunder Tiefe und dramatischer Durchschlagskraft fehlt; die lyrischen Passagen der Partie gestaltet er jedoch mit großer Innigkeit. Die gebürtige Wienerin Muszely beeindruckt vor allem mit ihren freien, metallisch glänzenden Höhen. Aber nicht Einzelleistungen machen den Reiz dieser Aufnahme aus; es ist ein Ensemble zu erleben, das bestens miteinander harmoniert, darunter viele Sänger, die heute – abgesehen von Horst Günter als noblem Ottokar – außerhalb Hamburgs kaum mehr ein Begriff sein dürften: Arnold van Mill als Kaspar von großer Intensität, Erna Maria Duska als Ännchen (in Cavatine und Arie des III. Aktes überzeugender als im II. Akt), James Pease als Kuno und Ernst Wiemann als ehrfurchtgebietender, sonorer Eremit. In beiden Hamburger Produktionen ist eine Ensemblekultur zu erleben, die heute an großen Bühnen fast ausgestorben ist. Das Jet-Set-Zeitalter, in dem wenige Solisten mit einer Hand voll Rollen rund um den Globus reisen, heute in New York singen, morgen in Mailand oder Wien, dann wieder in Sydney oder Tokio, hat zu einem immensen Kulturverlust geführt. Zwar kann man Stars wie die Bartoli heute fast überall hören, aber längst haben sich fast alle großen Theater davon verabschiedet, selbst Sängerkarrieren zu gestalten. Man kauft bei Agenturen teure Spitzenkräfte, anstatt selbst junge Künstler zu fördern, allmählich zu Publikumsliebblingen, vielleicht auch zu Stars aufzubauen. Sänger werden mehr und mehr zur Ware degradiert; im Extremfall (siehe Netrebko) sind Marketing und Cover-Tauglichkeit schon wichtiger als Rollengestaltung und Bühnenpräsenz. Die beiden *Freischütz*-Aufnahmen führen uns zurück in eine Zeit, in der als Primärtugenden Repertoirebreite und Ensemblefähigkeit galten – eine Rückbesinnung wäre wünschenswert!

Die einzige neuere Opern-Einspielung kommt aus Eutin: Die *Freischütz*-Produktion der 55. Eutiner Festspiele im Sommer 2005 mit den Hamburger Symphonikern unter **Hilary Griffiths** wurde in einer Fernsehaufzeichnung (wiederum vom NDR) festgehalten und ist jetzt als DVD erhältlich (Erwerb über das Festspielbüro: info@eutiner-festspiele.de). Mit Sommer 2005 hatte Jörg Fallheier als neuer Intendant die Festspiele übernommen und kurzerhand – entgegen der ursprünglichen Planung – Webers meistgespielte Oper auf den Spielplan gesetzt; ein erfreuliches Plädoyer für den in Eutin geborenen Komponisten. Auf der stimmungsvollen Freilichtbühne am Ufer des Großen Eutiner Sees erwartet man sicherlich kein modernes Regietheater, das wußte der Intendant, der gleichzeitig als Regisseur des *Freischütz* zeichnet. Schon der Flyer des Festspielsommers 2005 versprach statt „wilder Regie-Experimente [...] Opern zum Wiedererkennen“ – diesem Motto blieb Fallheier treu. Er

erzählt die Geschichte vom Probeschuß, von einigen Dialog-Raffungen abgesehen, ohne größere Eingriffe ins Original-Libretto. Neu ist nur: Mangels eines Schnürbodens, aus dem der geschossene Bergadler fallen kann, bringt Samiel selbst das Tier auf die Bühne. Und nicht ganz neu, aber doch überzeugend: Die Wolfsschluchtszene wird als Alptraum Agathes erzählt – während sie sich unruhig im Bett wälzt, gießen Max und Kaspar die Freikugeln quasi auf dem Dach des Försterhauses, das hier die Schlucht andeutet. Weniger Regie-Einfall als Sparvariante ist die Darstellung von Samiel und Eremit durch denselben Sänger – die zeichenhafte schwarz-weiß-Unterscheidung der Kostüme beider Figuren schafft wieder klare Verhältnisse. Alles in allem keine innovative, sondern eine dem Sommerfestival angemessene, manchmal allerdings etwas statische Regie. Ohnehin schafft hier die Natur ganz eigene Glanzpunkte: die mächtigen alten Bäume, die die Bühne einfassen und durch die der Wind geht, das Zwitschern der Vögel zur Musik, der Protest der Krähen, wenn ein Schuß fällt, der natürliche Lichtwechsel vom hellen Tag über die Dämmerung bis in die Nacht – parallel zur Opernhandlung (zumindest der ersten beiden Akte) –, schließlich die Schwärze der Nacht, die durch kunstvolle Beleuchtungseffekte in eine mystische Atmosphäre getaucht wird; all dies macht in erster Linie den Reiz einer solchen Open-Air-Aufführung aus. Daß nach der Premiere in der regionalen Presse wahre Proteststürme gegen eine angeblich modernistische, nicht werkgerechte Inszenierung losbrachen, sogar die Entlassung des Intendanten gefordert wurde, bleibt absolut unverstänlich.

Musikalisch kann sich dieser *Freischütz*, immerhin kein Studio-Konstrukt, sondern ein Live-Mitschnitt, trotz häufiger Koordinierungsprobleme zwischen Bühne und Graben wie auch innerhalb des Orchesters und trotz des Striches des Entreacts Nr. 11 wirklich hören lassen: Der gut aufgelegte Festspielchor und die typgerechte Besetzung der Hauptpartien verdienen Respekt. Alexander Spemann gibt einen Max voller Dramatik, dessen existentielle Verzweiflung absolut glaubhaft wird. Andreas Hörl verfügt über eine Stimme mit großem Potential; in der Finalnummer des I. Akts birst sein Kaspar vor Dämonie und Rachedurst. Marion Costa ist eine anrührende Agathe, stimmlich hin und wieder (im Duett Nr. 6 und zu Beginn der Cavatine Nr. 12) – ganz im Gegensatz zu ihrem Äußeren – etwas matronenhaft; ihre große Arie im II. Akt gerät dagegen makellos. Anke Krabbe, ein spielfreudiges, sympathisches Ännchen, geht musikalisch in ihrer Partie voll auf. Auch in den Nebenrollen viel Beachtliches: besonders Kim Tae-Hyun als gebieterischer Ottokar sowie Egbert Herold als Samiel und Eremit, daneben Mirco

Schmidt als lebensfroher Kilian. Nur Hartmut Bauers Kuno ist stimmlich mehr als nötig in die Jahre gekommen.

Alles in allem ist die DVD eine nette Erinnerung an einen gelungenen Abend in Eutin, mit 12 Euro eine preiswerte noch dazu. Freilich hätte man gerne ein wenig mehr gezahlt, wäre die Oper auf der DVD wie üblich in Tracks gegliedert worden. So kann man sie jedenfalls immer nur „am Stück“ hören.

Das tschechische Label Ponto präsentiert in einer neuen CD-Box zwei Weber-Produktionen des RAI in Rom aus dem Jahr 1973 (PO-1045): Den *Freischütz* unter Wolfgang Sawallisch hatten wir bereits im letzten Heft vorgestellt (vgl. *Weberiana* 16, S. 130), beschränken wir uns hier also auf den ***Oberon*** unter Leitung von **George Alexander Albrecht**, dem mit dem Sinfonieorchester und dem Chor des RAI zwei leistungsfähige Klangkörper zur Verfügung standen. Weniger ausgewogen das Verhältnis unter den Solisten: Ingrid Bjoner hat die üblichen Schwierigkeiten einer Hochdramatischen mit der intimen Vision der Rezia (Nr. 3), überzeugt dann aber im Verlauf der Aufnahme mehr und mehr; ihre an sich recht schwere Stimme erweist sich als erstaunlich flexibel. Joseph Hering mogelt sich geschickt über die Klippen von Hüons erster Arie (Nr. 5); wie sehr ihn die Partie überfordert, zeigt sich deutlicher im vorhergehenden Ensemble (Nr. 4). Kein Wunder, daß in der ansonsten (bis auf die drei kleinen Melodram-Musiken Nr. 9) strichlosen Aufnahme seine beiden folgenden Solo-Nummern (Preghiera Nr. 12A und Rondo Nr. 20) entfielen. Die absoluten Höhepunkte sind die Nummern der Fatime – der samtige Glanz des Mezzos von Julia Hamari, die stimmliche Leichtigkeit durch alle Register und die stilistische Sicherheit bezaubern und fesseln vom ersten bis zum letzten Ton. Aber auch Werner Hollwegs Oberon und Siegmund Nimsgerns Scherasmin verdienen Hochachtung – man bedauert, daß die relativ kleinen Partien den Sängern keinen größeren Entfaltungsraum ermöglichen. Hanna Schwarz enttäuscht als stimmlich blasser Puck in der Sturmzone, kann sich jedoch im Finale II rehabilitieren; diese Chance bleibt Olivera Miljakovic nach ihrem mäßigen Meermädchen-Solo versagt.

Die klangliche Qualität der Aufnahme ist – bei älteren italienischen Produktionen nicht die Regel – absolut befriedigend, nicht allerdings die technische Qualität der Pressung. In Nr. 1 und 5 fehlen kurze Passagen; offenbar Fehler im Band, die recht sorglos „repariert“ wurden.

Genau zwanzig Jahre älter als die römische Produktion ist der ***Oberon*** mit Chor und Orchester des süddeutschen Rundfunks unter Leitung von **Hans Müller-Kray**, der bereits auf Schallplatte vorlag, nun aber auch auf

CD verfügbar ist (Cabaletta CD002). Den Altersunterschied sollte man in Rechnung stellen; die Klangqualität ist nicht optimal. Die Produktion steht zwischen Gesamtaufnahme und Querschnitt: Neben kleineren Nummern, dem Marsch Nr. 8 sowie den Melodramen Nr. 9 und 14, sind immerhin auch je eine Solo-Nummer des Oberon (Nr. 2), der Rezia (Nr. 3), der Fatime (Nr. 10) und des Hüon (Nr. 20) gestrichen, dazu der Chor-Beginn des Ensembles Nr. 4. Gewidmet ist diese neue Pressung dem Tenor Karl Liebl, der hier als Hüon zu hören ist – eine kleine Sensation, denn der kaum noch bekannte Sänger, dem die ganz große Karriere versagt blieb, präsentiert sich hier als einer der herausragenden Interpreten dieser anspruchsvollen Partie. So draufgängerisch, wie er die große Arie Nr. 5 angeht, so anrührend gestaltet er das Gebet um Rezias Errettung (Nr. 12A). Er singt absolut risikofreudig, schenkt sich nichts; nicht jeder Spitzenton findet den richtigen Sitz, wichtiger ist der Ausdruck. Dazu kommt – in dieser Sängergeneration noch selbstverständlich – absolute Textverständlichkeit. Leider hat er in Helene Bader keine gleichrangige Rezia an seiner Seite. Die Sopranistin ist der Partie nicht gewachsen, rettet sich ins Forcieren und quält ihre Stimme dabei wohl noch mehr als den Zuhörer. Schade, denn das restliche Ensemble ist qualitativ hochrangig: Hanne Muench als Fatime, Paula Bauer als Puck, Robert Titze als Scherasmin, ja selbst die jugendlich helle, fast knabenhafte Sopranstimme der Friederike Sailer als Meermädchen. Geradezu luxuriös mutet die Besetzung des Oberon (hier nur in drei Ensembles zu hören) mit dem unvergessenen Franz Fehringer an.

Als letzte Vokal-Einspielung sei eine bereits 2003 aufgenommene, aber erst jetzt veröffentlichte **Liedersammlung** genannt, die der Bariton **Olaf Bär** und der Gitarrist **Jan Žáček** unter dem Titel „Leise flehen meine Lieder“ vorlegten (musicaphon M 56877): In einen Kranz aus Schubert-Liedern wurden auch Gesänge von Weber, Mauro Giuliani und Louis Spohr gewunden, dazu ein Variationenzyklus für Gitarre von Fernando Sor. Die direkte Gegenüberstellung von Liedern Schuberts und Webers ist nicht unproblematisch; Webers Kompositionen können sich neben den Werken des jüngeren Zeitgenossen selten wirkungsvoll behaupten. Zu übermächtig sind die musikalischen Seelengemälde, die Schubert in die kleine Form faßte – erste Gipfelpunkte in der Geschichte der Gattung Lied. Umso erstaunlicher, welches Gleichgewicht diese neue CD auszeichnet. Das mag u. a. an der Begleitung liegen: Schuberts Kompositionen sind allesamt ursprünglich Klavierlieder, die teils bereits von Zeitgenossen wie Anton Diabelli arrangiert wurden. Doch gerade ein Stück wie der *Erlkönig* wird mit Gitarrenbegleitung, sei es eine aus der

Schubert-Zeit oder, wie in der vorliegenden Aufnahme, jene von Žáček, nie seine ganze Kraft entfalten. Bei Webers Werken handelt es sich hingegen überwiegend um originale Gitarrenlieder: Die beiden Einlagen zu Kotzebues Schauspiel *Der arme Minnesinger* („Über die Berge mit Ungestüm“ JV 110 und „Laß mich schlummern“ JV 112) waren ebenso wie das Lied *Die Zeit* (JV 97) ursprünglich ausschließlich für dieses Begleitinstrument vorgesehen, das Lied *Liebe Glühen* (JV 140) alternativ für Gitarre oder Klavier. Lediglich beim *Röschen* (JV 67) handelt es sich um ein originales Klavierlied. Warum Žáček allerdings bei den vier erstgenannten Liedern nicht auf Webers originale Fassungen vertraut, sondern eigene Bearbeitungen bevorzugt, bleibt unklar. Immerhin war der Komponist selbst ein gewandter Gitarrist, der das Instrument in frühen Jahren sogar auf dem Konzertpodium spielte; er kannte dessen Möglichkeiten gut. Olaf Bär darf zu den herausragenden Liedinterpreten seiner Generation gezählt werden; dazu hat er „ein Händchen“ für Weber. Er trifft genau jenen intimen Ton, den dessen Lieder verlangen: Ihr Humor ist mehr ein schelmisches Augenzwinkern als eine laute Pointe; ihre Trauer hat immer auch etwas tröstliches, ihr fehlt die abgründige Hoffnungslosigkeit, die selbstzerstörerische Konsequenz, wie sie etwa die Schubertsche *Winterreise* auszeichnet. Bärs stilistische Versiertheit, sein Gespür für Nuancen bringt Webers Gesänge zum Leuchten – nach zwei CD's mit Weber-Kostproben (die erste erschien 1995; vgl. *Weberiana* 5, S. 76f.) wäre es durchaus an der Zeit für eine ausschließlich Webers Liedschaffen gewidmete Produktion!

Im Konzertsaal ein seltener Gast, sind Webers zwei **Sinfonien** (JV 50 und 51) auf Tonträgern erstaunlich präsent. Nach Erich Kleibers Aufnahme der 1. Sinfonie im Jahr 1956 entstanden in den 70er und 80er Jahren u. a. Einspielungen unter Schönzeler, Dixon, Marriner, Sawallisch, Popa und Goodman (jeweils Nr. 1 und 2) und schließlich nach 1990 vier weitere Neuinterpretationen des „Zwillingspaares“ unter C. P. Flor, R. Norrington, J. Georgiadis und A. Rasilainen (außerdem Nr. 1 unter H. Haenchen und B. Weil). Daß sich **Claus Peter Flor** nach ziemlich genau zehn Jahren beide Werke nochmals vornimmt, mag auf den ersten Blick erstaunen, überzeugt jedoch im Vergleich beider Produktionen. Stand Flor für die erste Aufnahme (1991 bzw. 1993) mit dem Philharmonia Orchestra London ein großdimensionierter Spitzenklangkörper zur Verfügung (vgl. *Weberiana* 5, S. 71), so entspricht die Besetzung mit einem Kammerorchester – dem Wiener Concert-Verein – bei der Neueinspielung (2002 bzw. 2003; Pressung 2007) weit eher der musika-

lischen Substanz der Werke. Das Orchester, das Weber bei der Komposition beider Sinfonien als Modell vor Augen (oder besser vor Ohren) hatte, die kleine, offenbar exquisite Hofkapelle des Herzogs Eugen von Württemberg im schlesischen Carlsruhe (mit einigen vorzüglichen Bläuersolisten), würden wir heute wohl eher als erweitertes Kammermusikensemble empfinden, denn als Orchester. Weber spielte geschickt mit der kleinen Besetzung, indem er zahllose „Solo-Auftritte“ für die Bläser und auch etliche Streicher integrierte – für die Carlsruher Musiker, sollten sie denn je die Werke unter Webers Leitung gespielt haben, sicherlich ein großes (auch geselliges) Vergnügen, das durch metrische Verschiebungen und teils deftige dynamische Kontraste zusätzlichen Witz erhält. Die Überraschungseffekte in der 2. Sinfonie (unvermutete Generalpausen im III. und IV. Satz, „Überhängen“ der Baßgruppe am Ende des IV. Satzes) sind deutlich an Haydns Sinfonien orientiert. Der jugendliche Übermut, der auch über satztechnische Ungeschicklichkeiten der beiden Frühwerke hinwegsehen läßt, kommt in der neuen, sehr transparenten und manchmal (IV. Satz der 2. Sinfonie) gar ungestümen Aufnahme bestens zum Tragen. Besonders die Binnensätze der 1. Sinfonie gewinnen, nun weniger bedeutungsschwer, ungemein; sie geraten ungleich spannungsvoller.

Hatte bei Flors Ersteinpielung die *Freischütz*-Ouvertüre die CD komplettiert, so ist es nun Webers **Konzertstück** für Klavier und Orchester (JV 282), ein Schlüsselwerk der romantischen Konzertliteratur. Dem allerdings kommt die Besetzung mit einem Kammerorchester nicht im selben Maße entgegen wie den Sinfonien; im Gegenteil. Ein wenig mehr orchestrales Farbenspiel hätte das Werk durchaus vertragen. **Florian Krumpöck** bewältigt den pianistisch höchst anspruchsvollen Solopart ohne Fehl und Tadel, bleibt aber interpretatorisch noch zu sehr an der Oberfläche. Virtuose Geläufigkeit und klarer Anschlag faszinieren, doch die Spannungsbögen geraten recht kurzatmig. Der dramaturgische Gesamtplan überzeugt letztlich nicht, erschöpft sich allzu sehr in vordergründiger Brillanz – es wäre interessant, auch dieses Werk mit demselben Solisten und Dirigenten nach Zehnjahresfrist erneut zu erleben; warten wir ab!

Ganz so wie der *Freischütz* die Weber-Einspielungen auf dem vokalen Sektor dominiert, so fanden auch im zurückliegenden Jahr im instrumentalen Bereich die Klarinetten-Kompositionen die größte Wertschätzung. Eine neue Komplettinspielung der **Klarinetten-Konzerte** präsentierte der Schwede **Michael Fröst** gemeinsam mit der finnischen Tapiola Sinfonietta unter Leitung von Jean-Jacques Kantorow (BIS-SACD-1523). Solistisch

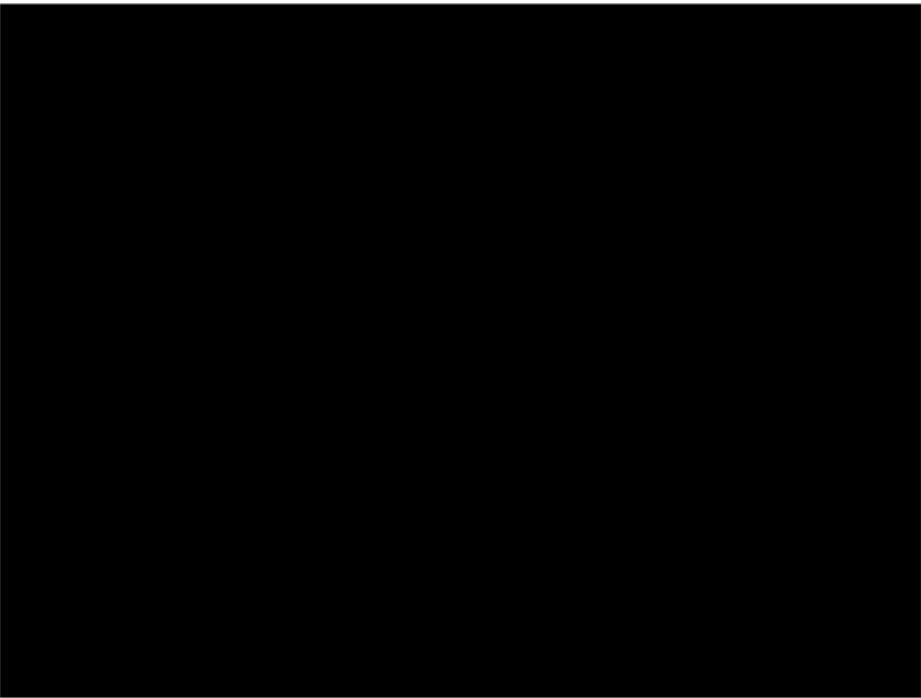
bleibt Fröst den Konzerten nichts schuldig – spielerisch-technische Brillanz und ein klanglich ausgewogener, singender Ton zeichnen sein Spiel aus. Allerdings überdeckt das unbedingte Bemühen um den schönen Ton stellenweise die von Weber ganz bewußt gesuchten instrumentatorischen Farbwechsel; Frösts Instrument klingt in den unterschiedlichen Registern erstaunlich einheitlich. Sowohl hinsichtlich des Timbres als auch der Dynamik und Artikulation vermeidet Fröst alle Extreme oder Kontraste und beschränkt sich damit hinsichtlich des Ausdrucks. Beeindruckend sind freilich seine zarten *piano*-Passagen, elegant die tänzerischen Schlußteile: das *Allegro* des *Concertino* op. 26 (JV 109) und die *Polacca* des 2. Konzerts op. 74 (JV 118). Bleibt bei diesen beiden Werken der Gesamteindruck überwiegend – trotz der ein wenig pathetischen, fast theatralischen Dramatik der langsamen Einleitung im *Concertino* – positiv, so verliert das 1. Konzert op. 73 (JV 114) durch die Tempi der Außensätze: Atemlos jagt das eröffnende *Allegro* vorüber, das abschließende Rondo wird durch unvermittelte Tempowechsel verunklart; einzig erfreulich bleibt der kantable langsame Satz. Als Ergänzung ist auch das **Klarinetten-Quintett** op. 34 (JV 182) zu hören, von Kantorow für Klarinette und Streichorchester eingerichtet – einmal mehr wird aber gerade durch diese Bearbeitung deutlich, wie durch und durch kammermusikalisch das Werk gedacht ist: Immer wieder sträubt sich der Streichquartettsatz gegen die Vereinnahmung durch das Orchester; darüber kann auch das virtuose Spiel des Solisten nicht hinwegtäuschen.

Eine weitere Neuaufnahme des **1. Klarinetten-Konzerts** (JV 114) mit **Jean-Luc Votano** und dem Orchestre Philharmonique de Liège unter Louis Langrée (Cypres 7609) ist hinsichtlich der Tempowahl weitaus überzeugender, doch auch hier will der Funke nicht recht überspringen. Der junge Solist, seit 2002 immerhin erster Soloklarinettist der Lütticher, beherrscht sein Instrument meisterhaft, aber die großen Bögen, die Dramaturgie eines großangelegten Spannungsaufbaus, die sowohl Webers als auch das vorher zu hörende Mozartsche Konzert (KV 622) auszeichnen, vermißt man. Die Interpretation wirkt über weite Strecken eher blaß. Interpretationsanweisungen wie *agitato*, *con fuoco*, *con la tutta forza* oder *passionato* werden nicht eingelöst; die Musik wird nicht beredt, sondern plaudert vor sich hin. Ganz anders bei den Gioacchino Rossini zugeschriebenen Variationen für Klarinette und Orchester – die Spiellaune, mit der diese ebenso brillante wie amüsante, wenn auch musikalisch nicht allzu tiefgründige Virtuosen-Pièce dargebracht wird, ist durchaus ansteckend; hier kann Votano alle Register seines technischen Könnens ziehen.

Das **Klarinetten-Quintett** op. 34 ist außerdem (gemeinsam mit Mozarts Werk für dieselbe Besetzung KV 581) in einer Neuaufnahme des **Ensemble Kaleidoscope** aus dem Jahr 2005 zu erleben – junge Musiker des Luzerner Sinfonieorchesters, die Kammermusik für Streichquartett und zusätzliche Instrumentalisten – hier **Bernhard Röthlisberger** als Klarinetrist – pflegen (Gallo CD-1201). Webers Klassiker kommt angenehm unaufgeregt daher; im Mittelpunkt der Interpretation steht nicht das virtuose Feuerwerk (die Tempi sind eher gemäßigt), auch nicht die Eigenwilligkeit der musikalischen Deutung. Akzente, Affekte und Effekte werden nicht, wie in Anlehnung an manche Patriarchen des Alte-Musik-Establishments heute allzu üblich, bis zum Exzeß herausgemeißelt. Die Besonderheit ist hier die absolute Homogenität des Klanges, nicht nur im Streichquartett, sondern bezogen auf alle fünf Musiker. Die Klarinette geriert sich nicht als Diva, tritt – manchmal fast etwas zu sehr – zurück, um sich in das Ensemble einzuordnen. Thematische Passagen werden in bester kammermusikalischer Manier herausgearbeitet, jedoch nicht holzschnittartig, sondern immer als Teil eines musikalischen Ganzen. Eine lebendige, sehr musikantische Interpretation; Seelen-Balsam für trübe Tage.

Ergänzend sei hier noch eine CD desselben Labels erwähnt, die zwar schon zwei Jahre älter ist, aber auch verspätet noch eine Empfehlung verdient: Unter dem Motto *Violoncelle et Opéra* servieren **Daniel Grosгурin** und **Jun Kanno** Opern-Appetithäppchen, angerichtet für Cello und Klavier (Gallo CD-1133). Die abwechslungsreiche Auswahl reicht von reinen Transkriptionen über Variations-Zyklen (Beethoven zur *Zauberflöte*, Friedrich Dotzauer zu Paisiellos *Molinara*) bis hin zu Fantasien, etwa Mario Castelnuovo-Tedescos Auseinandersetzung mit dem Rossini-*Barbier*. Bei Weber – Oper – Cello denkt man sicherlich zuerst an Agathes Cavatine aus dem III. *Freischütz*-Akt, zu hören ist auf der CD jedoch seine **Violin-Sonate Nr. 5** (JV 103) aus dem Zyklus der *Sonates progressives*. Gregor Piatigorsky hatte mehrere Sätze dieser Sammlung für sein Instrument eingerichtet, darunter auch die beiden der 5. Sonate (Variationen und *Siciliano*), die hier in umgekehrter Reihenfolge erklingen. In den Variationen über ein Thema aus der Erstfassung der *Silvana*, aber auch allen anderen Kostproben kann Grosгурin das Cello als ebenso eindringlichen wie virtuellen „Sänger“ präsentieren, von Kanno stimmungsvoll begleitet; die Konzert-Mitschnitte haben Studio-Qualität!

Frank Ziegler



Berichte über das Mitgliedertreffen in Dresden vom 13. bis 15. Oktober 2006

Das vergangene Mitgliedertreffen führte zum zweiten Mal seit Gründung der Gesellschaft in die Metropole Sachsens, in der Carl Maria von Weber von 1817 bis zu seinem allzu frühen Tode 1826 als Operndirektor und Kapellmeister wirkte.

Im Rahmen der Feierlichkeiten zum 800jährigen Jubiläum der Stadt Dresden und anlässlich des 150. Geburtstages der Hochschule für Musik, die den Namen des Komponisten trägt, fanden gleich zwei offizielle Veranstaltungen statt, die für die Mitglieder von Interesse waren und somit in das Programm des Treffens integriert wurden: Zum einen der Hochschulwettbewerb Dirigieren, dessen Finalkonzert besucht werden konnte, zum anderen ein Symposium zum Thema „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“, dessen Vorträge in der Aula der Musik-Hochschule zu hören waren.

Die musikalische Eröffnung des Symposiums am Freitagnachmittag gestalteten Studenten der Hochschule: die Sopranistin Linda Stahl und der Tenor Jun-Heyk Cho interpretierten vier Lieder von Weber, u. a. *Der Jüngling und*

die Spröde op. 47/4 und *Mille volte, mio tesoro* op. 31/1, begleitet wurden sie von der Pianistin Minji Kim. Nach den Grußworten von Prof. Dr. Stefan Gies, dem Rektor der Hochschule, Prof. Dr. Frank Heidlberger und Prof. Dr. Manuel Gervink, dem Leiter des Dresdner Instituts für Musikwissenschaft und Organisator des Symposiums, folgte der Eröffnungsvortrag von Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Peter Gülke aus Berlin über „Utopien und Realität einer deutschen Nationaloper“.

Das Symposium war in drei Sektionen unterteilt. Die beiden Vorträge der ersten Sektion mit dem Schwerpunkt „Weber und das Dresdner Kulturleben“ von Dr. Till Gerrit Waidelich aus Wien und Prof. Dr. Michael Heinemann aus Dresden fokussierten recht unterschiedliche Themen aus Webers Dresdner Umfeld. Herr Waidelich resümierte über die Oper eines Mitglieds vom Dresdner Sängerensemble, nämlich die *Bürgschaft* von August Mayer, indem er das Werk mit anderen musikdramatischen Adaptionen der Schiller-Ballade verglich; Herr Heinemann beleuchtete in seinen Ausführungen das Verhältnis zwischen Weber und seinem angeblichen Gegenspieler Francesco Morlacchi, das in der Literatur oft überspitzt negativ dargestellt wird.

Im Anschluß an die Vorträge präsentierte Prof. Dr. Joachim Veit mit Hilfe von PC und Videobeamer die Funktionen und Benutzung der in Zusammenarbeit von Weber-Gesamtausgabe und Edirom-Projekt entwickelten Dokumenten- und Personen-Datenbanken, die unentbehrliche Hilfsmittel für die digitale Edition darstellen.

Am Samstagmorgen pilgerten vor der Fortsetzung des Symposiums einige Mitglieder unter Führung von Frau Dr. Capelle und Herrn Prof. Heidlberger zum Alten Katholischen Friedhof, um dort einen von den Brüdern Haack gestifteten Kranz anlässlich Webers 220. Geburtstages und 180. Todestages auf seinem Grab niederzulegen.

Die Sektion 2 des Symposiums am Samstagvormittag befaßte sich mit „Weber als Hofkomponist, Kapellmeister und Organisator“. Dr. Irmlind Capelle referierte über „Webers *Jubel-Kantate*“, zum Regierungsjubiläum von König Friedrich August I. 1818 auf ein Gedicht von Friedrich Kind komponiert. Im Vortrag von Herrn Veit über „Weber als Kapellmeister“ ging es v. a. um die Probleme Webers bei der Einrichtung eines deutschen Singspiels bzw. einer deutschen Oper in Dresden. Thematisch eng daran anschließend wurde von Frank Ziegler „Webers Probenarbeit an der Dresdner Oper“ näher betrachtet und der von Weber im allgemeinen durchgeführte Probenablauf erläutert. Den Vormittag beschloß der Vortrag von Dr. Ortrun Landmann

aus Dresden, die die Zusammenarbeit des Kapellmeisters Weber und der Kgl. Sächsischen Musikalischen Kapelle als „ein beiderseitiges Geben und Nehmen“ definierte.

In der dritten Sektion am Samstagnachmittag waren Webers Orchesterstil im Kontext der Zeit und Rezeptionsfragen Inhalte der Vorträge. Prof. Dr. Klaus Aringer aus Graz erläuterte das „Neue und Ergreifende“ von „Webers Orchesterbehandlung im Spiegel von Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts“, u. a. bei Berlioz und A. B. Marx. Um „das Verhältnis zwischen musikalischem Text und Aufführungspraxis“ anhand analysierter Strukturen in Webers Klarinettenwerken kreiste der Beitrag von Prof. Dr. Frank Heidberger. Abschluß des Symposiums bildeten die Ausführungen von Dr. Felix Purtow aus Leipzig über „Weber und St. Petersburg und einige Aspekte der Weber-Rezeption“ bis 1850.

Das traditionelle gemütliche Beisammensein der Mitglieder der Gesellschaft fand ab 19.00 Uhr im Kuppelrestaurant der Yenidze statt. Die Räumlichkeiten des über zwei Etagen angelegten Restaurants in der ehemaligen Dresdner Zigarettenfabrik, die von 1907-1909 vom Architekten Martin Hammitzsch erbaut und im Stil einer großen orientalischen Moschee gestaltet wurde, gewährten einen faszinierenden Rund-Blick auf das nächtliche Elbflorenz. Die Speisekarte bot eine Auswahl schmackhafter sächsischer und internationaler Gerichte mit so wohlklingenden Namen wie „Kalifenschmaus“ oder „Beduinenbrot“.

Der Sonntagmorgen begann gegen 9.30 Uhr mit der Besichtigung des Carl-Maria-von-Weber-Museums in Dresden-Hosterwitz, das sich in dem Häuschen befindet, welches Weber und seiner Familie mehrfach als Sommerdomizil diente (vgl. *Weberiana* 16, S. 5ff.). Das Museum verfügt über eine Auswahl historischen Mobiliars, Gemälde und Reliquien rund um Weber, u. a. eine Kopie der Totenmaske und des Elfenbein-Taktstocks, und beherbergt eine vor 1957 von Franz Zapf, dem damaligen Leiter der Dresdner Städtischen Sammlungen, konzipierte Dauer-Ausstellung mit Dokumenten zu Webers Leben und Werk. Im Vortragsraum fand um 10.30 Uhr die Mitgliederversammlung statt, bei der auch die neue Museumsleiterin Dorothea Renz anwesend war. Interessierte konnten während des Aufenthaltes im Museum einen Blick in das 1836 von Friedrich Wilhelm Jähns angelegte Gästebuch werfen, das, lange in Privatbesitz, 2005 bei der Auktion Stargardt für das Museum wieder erworben wurde und in dem sich neben zahlreichen anderen Eintragungen auch der Name von Carl Gustav Carus findet.

In dessen Pillnitzer Landhaus, in dem sich heute ein Restaurant, das Park-café Pillnitz eingerichtet hat, führte die Mitglieder das anschließende Mittagessen.

Solveig Schreiter

Am Sonntag, dem 15. Oktober 2006 fand der Hochschulwettbewerb Dirigieren, veranstaltet von der Rektorenkonferenz der Musikhochschulen der Bundesrepublik Deutschland, den in diesem Jahr die Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ vom 7.-15. Oktober ausrichtete, seinen Abschluß mit einem Nachmittags-Konzert der Finalisten samt anschließender Preisverleihung; Ort der letzten Runde war das Haus der Landesbühnen Sachsen in Radebeul. Erstmals wurde in Zusammenhang mit diesem Wettbewerb ein spezieller Carl-Maria-von-Weber-Preis ausgelobt, den unsere Gesellschaft stiftete und der möglichst auch in Zukunft im Zusammenwirken der Gesellschaft mit der Dresdner Hochschule vergeben werden soll – Grund genug für die nach Dresden gekommenen Mitglieder, die öffentliche Finalentscheidung zu besuchen.

Von den 21 Wettbewerbsteilnehmern waren acht für die zweite Runde ausgewählt worden, aus der sich wiederum drei für das Finale qualifizierten: Ulrich Kern (*1977 in Stuttgart) von der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar, Kokske Tsunoda (*1980 in Aichi/Japan) von der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und Johannes Witt (*1985 in Hamburg) von der Hochschule für Musik Köln. Zu den Pflichtstücken der beiden ersten Runden hatten Kompositionen von C. M. von Weber, jeweils eine Komposition des 20. Jahrhunderts und ein sinfonisches Werk aus dem klassischen Repertoire gehört. Spielte in den Vorrunden das Dresdner Hochschulorchester, so mußte nach den Wettbewerbs-Regeln in der Finalrunde ein Berufsorchester zur Verfügung stehen, in diesem Fall das Orchester der Landesbühnen Sachsen.

Das Trompetenkonzert von Bernd Alois Zimmermann war für das Abschlußkonzert als modernes Werk ausgewählt worden – sein dreimaliges Erklängen unter Leitung der drei Dirigenten ermöglichte einen direkten Vergleich zwischen den Kandidaten und wurde zugleich durch die beiden großartigen Solisten Giuliano Sommerhalder und David Jarquín zu einem fesselnden Erlebnis. Es folgten Sinfonien von Beethoven (Nr. 4), Haydn (Nr. 104) und Mozart (*Jupiter-Sinfonie*), die Stärken und Schwächen der Wettbewerbsfinalisten vielleicht noch stärker deutlich werden ließen.

Die Jury, die sich unter Vorsitz von Prof. Ekkehard Klemm, Dresden, aus Dirigier-Professoren deutscher Hochschulen zusammensetzte (von der

Weber-Gesellschaft war zusätzlich Prof. Dr. Gerhard Allroggen aus unserem Beirat als Juror benannt worden), hatte eine schwere Entscheidung zu treffen. Wäre lediglich das Finale entscheidend gewesen, hätte ohne Frage Kohnke Tsunoda der 1. Preis gehört, dem eine geschlossene, absolut überzeugende Interpretation der Haydn-Sinfonie gelang. Der Beethoven unter Ulrich Kern konnte am wenigsten überzeugen; die Mozart-Interpretation von Johannes Witt zeigte besonders im langsamen Satz Schwächen. Doch waren auch die vorhergehenden Runden und die Proben in die Wertung einbezogen, und so urteilte das Gremium salomonisch: Ein erster Preis wurde nicht vergeben, zwei 2. Preise (gestiftet von der Herbert von Karajan Stiftung bzw. der Weber-Gesellschaft) gingen an Ulrich Kern und Kohnke Tsunoda. Johannes Witt, der als jüngster Teilnehmer zwar noch nicht mit technischer Perfektion, aber doch mit einem ganz erstaunlichen dirigentischen und musikalischen Potential beeindrucken konnte, erhielt einen Förderpreis (gestiftet von der Ostsächsischen Sparkasse).

Der Weber-Preis (ebenfalls von der Weber-Gesellschaft finanziert), der anhand der Weber-Interpretationen in den Vorrunden (Ouvvertüre und Max-Arie aus dem *Freischütz* bzw. Ozean-Arie der Rezia aus dem *Oberon*) ermittelt worden war, ging an Ulrich Kern, der zum Abschluß die *Freischütz*-Ouvvertüre dirigierte. Daß die Interpretation in dieser Situation weder klanglich noch hinsichtlich der Tempi preiswürdig geriet, war absolut verzeihlich – das gewaltige (physische wie psychische) Pensum, das Orchester wie Dirigenten in diesem Konzert-Marathon zu bewältigen hatten, forderte von allen Beteiligten seinen Tribut.

Die Dresdner Musikhochschule lud anschließend Preisträger, Jury-Mitglieder und Gäste (darunter auch die Mitglieder der Weber-Gesellschaft) zu einem kleinen Empfang im oberen Foyer des Theaters, bei dem der Dresdner Rektor Prof. Dr. Stefan Gies noch einmal allen Beteiligten seinen Dank aussprach und der Hoffnung Ausdruck verlieh, daß die so gut begonnene Zusammenarbeit mit der Weber-Gesellschaft eine baldige Fortsetzung erfahren möge. Für die Gesellschaft war die Beteiligung am Wettbewerb eine gelungene Möglichkeit, einem ihrer besonders wichtigen Satzungsziele – der Förderung junger Künstler – gerecht zu werden; daß die Veranstaltung zudem eine große Resonanz in den Medien fand, war ein angenehmer Nebeneffekt, konnten wir so doch unsere Tätigkeit auch einer breiteren Öffentlichkeit präsentieren.

Frank Ziegler

Mich zwackt Verpeiflung – *Weber-Tage in „residence“ Eutin 2006*

Die 11. Eutiner *Weber-Tage* 2006 wollten in diesem Jahr mit fünf besonderen Beiträgen den Spätherbst in Eutin zum Leuchten bringen, 220 Jahre nachdem Carl Maria von Weber dort geboren wurde. Auch sollten diese lichtvollen Konzerte – ein wenig schon – auf das im Jahr 2007 kommende Jubiläum der Stadt Eutin hinführen.

Gäbe es in der Residenz Wilhelmshöhe nicht ein eigenes Festival, welches seine Aufmerksamkeit auch immer der Musik Carl Maria von Webers widmet, so könnten die 11. *Weber-Tage* gleichsam als *Weber-Tage* in „residence“ bezeichnet werden. Bereits die nach dorthin eingeladene Pressekonferenz gab den einzelnen Veranstaltern die Gelegenheit, ihre Programme vorzustellen, und der Presse die Möglichkeit zu weiteren Fragen. In diesem Jahr mußte eine Umrahmung musikalischer Art allerdings aus Krankheitsgründen noch ausfallen, soll aber in Zukunft eine Einstimmung geben. Drei Konzerte während dieser *Weber-Tage* sollten im Dr. Koppe-Saal der Residenz stattfinden.

Eröffnet wurden die 11. *Weber-Tage* allerdings im Jagdschloßchen am Uklei-See. (Ende März 2007 ist es leider durch einen Brand schwer beschädigt worden und fällt als Spielstätte mindestens für ein Jahr aus.) Am 29. Oktober begann Martin Karl-Wagner mit einer sehr launigen Leitidee *Mich zwackt Verpeiflung* – hoffentlich kein Resümee seiner mit diesem Konzert zugleich schließenden Eutiner Sommer-Konzerte. Diese Veranstaltungsreihe mit *Kammermusik in Schlössern und Herrenhäusern Holsteins*, die u. a. Musik Webers auch in Musiksälen außerhalb Eutins erklingen läßt, trägt, dank der Moderation der weniger geläufigen Werke (etwa Conradin Kreutzers *Der todte Fagott* oder Wilhelm Ehlers *Schäfers Klage*, welches dem Weberschen *Trio* op. 63 gegenübergestellt wurde), dazu bei, die Weber-Zeit immer wieder ins rechte Licht zu rücken. Hartmut Bauer, Baß bei den Eutiner Festspielen, sowie Klaus Liebetrau (Fagott), Hans-Peter Nauk (Klavier) und Martin Karl-Wagner (Flöte) interpretierten in wechselnden Besetzungen musikalische Schauergeschichten, Feenmärchen und andere Skurrilitäten, etwa aus Ferdinand Kauers *Donauweibchen* oder Balladen Carl Loewes und schlossen mit Original-Arrangements aus dem *Freischütz*. Das Jagdschloßchen war für diese Thematik – am sagemumwobenen Ukleisee – der wohl stimmungsvollste Ort der Region.

Die Kreismusikschule Ostholstein bot am 5. November in der Residenz Wilhelmshöhe ein leistungsstarkes *Weber und Mozart* gewidmetes Programm dar. Unser Mitglied Ortrun Guntermann war hier nicht nur als Solistin des Mozartschen Klavier-Konzerts A-Dur KV 488 zu erleben, sondern auch als Komponistin: Sie hatte ihren *Gruß an Eutin – kleines schizophrenes Gespräch zwischen Carl und Maria*, komponiert im Jahr 2002 als Zugabe für Klavier und anlässlich der 7. Weber-Tage uraufgeführt (vgl. *Weberiana* 13, S. 167), als Miniatur für Orchester arrangiert; diese Fassung kam nun erstmals zu Gehör.

Irgendwie hatten mißverständliche Zeitungsberichte nach der Pressekonferenz die harmonische Stimmung während der Vorbereitung getrübt. Daß gerade das erste von den *Eutiner Festspielen* veranstaltete Konzert der *Weber-Tage* am 12. November – ebenfalls in der Residenz Wilhelmshöhe angesiedelt – unter dem schlechten Kartenverkauf litt, wird man nachträglich sehr bedauern. Inhaltlich spannte es einen Bogen *Von Max bis Adolar* – unter diesem Motto stellte der Intendant Jörg Fallheier Auszüge aus den Opern *Abu Hassan*, *Euryanthe*, *Oberon* und *Freischütz* vor – Julia Henning, Sopran aus Hamburg, und Johannes An, Tenor von der Kieler Oper, wurden von Bettina Rohrbeck in ihren Arien begleitet.

Das dritte Konzert in der Residenz Wilhelmshöhe am 17. November stand unter dem Titel *Verborgene Hertzensgedanken und Seelen-Bilder. Von der Empfindsamkeit über Sturm und Drang zur Romantik*. Das Ensemble musica floreat unter der Leitung Martin Karl-Wagners brachte neben wünschenswerten Erläuterungen auch wieder Musik von und um Weber.

Geplant war schließlich noch ein Konzert unter der bewährten Leitung von Dr. Dietrich Fey: Aus Anlaß der sich entwickelnden Verbindung zu Marktoberdorf, dem Geburtsort der Mutter Carl Maria von Webers, sollte es *Eine Reise zu Genovefa* werden – leider mußte diese Reise ausfallen.

Ute Schwab

Weber in Eutin 2007

Eutin feiert Stadtjubiläum. Und man hat große Pläne, die auch Carl Maria von Weber – schließlich sieht man in ihm den berühmtesten Sohn der Stadt – betreffen. Der Intendant der *Eutiner Festspiele*, der mit der Teilnahme an den *Weber-Tagen* 2006 ein neues Kapitel der Zusammenarbeit aufgeschlagen hatte, will auch im Sommer in Eutin Weber gewidmete Konzerte – zunächst im Rittersaal des Schlosses, später auch im Saal der sogenannten „Opernscheune“ – veranstalten. Im März informierte die Festspielleitung bei einer

Pressekonferenz im Rittersaal über die Planungen für 2007: Bis einschließlich September soll jeweils am dritten Sonntag des Monats eine Matinee im Schloß mit Kammermusik stattfinden. Die Schirmherrschaft dazu hatte – Webers wegen – die weltbekannte Klarinetistin Sabine Meyer, in Lübeck lebend und lehrend, übernommen. Sie plant außerdem gemeinsam mit ihrem Mann und der Festspielleitung von 2008 an alljährlich internationale Meisterkurse für Klarinette im Schloß. Sicherlich eine wunderbare internationale Werbung für Weber und Eutin.

Und noch eine Überraschung hatte dieses Jahr bereits zu bieten: Immerhin tauchten Reste eines Weber-Museums wieder auf, das in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, initiiert von Hans Hoffmann, in Eutin existiert hatte. Teile der ehemaligen Sammlung kamen nach einer gerichtlichen Auseinandersetzung 1981 ins damalige Kreisheimatmuseum, das heutige Ostholsteinmuseum in Eutin, doch vieles war seit damals verschollen. Die nun wieder aufgetauchten Sammlungstücke wurden in der Volksbank in Eutin ausgestellt. Dazu soll es zu einem späteren Zeitpunkt einen ausführlicheren Bericht geben; vorher ist eine genaue Bestandsaufnahme nötig. Immerhin scheint es zu dieser Zeit eine nicht gerade kleine Weber-Gesellschaft in Eutin gegeben zu haben, die dieses Museum unterstützte. Ungeklärt ist derzeit noch, wo die private Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. Der Bürgermeister hatte bei der Eröffnung der Ausstellung spontan die Idee einer Wiederbelebung des Weber-Museums aufgegriffen.

Die Gustav-Heinemann-Bildungsstätte in Malente, die u. a. die Ausstellung in der Eutiner Volksbank unterstützte, beteiligt sich mit einer Tagung zu Weber am Eutiner Stadtjubiläum: *Von Silvana bis zum Freischütz – Unbekanntes und Bekanntes über Carl Maria von Weber*. Die dreitägige, von Dr. Wolfgang Griep, Eutin, veranstaltete Tagung, stellt den Ausstellungsbesuch und das Mittsommer-Konzert in den Mittelpunkt der Arbeit.

Ursprünglich im Jagdschloßchen am Ukleisee geplant, nun aber zu Gast in der Kreisbibliothek Eutin, findet ein Jazz-Konzert zum *Freischütz* mit der Harald Rüschenbaum Jazz Band und Christian Kaiser statt – ein Beitrag Marktoberdorfs zum Jubiläum.

Im *Jahrbuch für Heimatkunde Eutin* 2007 wird ein Bericht über die Konzerte zu Ehren Carl Maria von Webers seit 1986 erscheinen.

Der Notenband mit den sieben Kompositionen, die 2002 als *Geburtsständchen für Weber* entstanden und deren Veröffentlichung von der Weber-Gesellschaft unterstützt wird, erblickt nun auch 2007 das Licht der Welt – als Sonderband 1 der *Eutiner Beiträge zur Musikforschung*.

Während der 12. *Weber-Tage* sind vier Veranstaltungen fest geplant: Am 30. September veranstaltet die Kreismusikschule Ostholstein im Rittersaal des Eutiner Schlosses eine *Familiäre Kammermusik* mit Werken von Haydn, Martin und Ewyapan (Uraufführung des als Geburtstagsständchen für Carl Maria von Weber entstandenen Trios), am 28. Oktober bringt Martin Karl-Wagner unter dem Motto *Überall erblick' ich Liebe – oder, wie die Musik zur Romantik kam* Musik von Prinz Louis Ferdinand von Preußen, Schubert, Schumann und Weber zu Gehör (veranstaltet von der Betriebsgesellschaft Wilhelmshöhe mbH im Dr. Koppe-Saal der Residenz Wilhelmshöhe). Am 22. November spricht Dr. Klaus Volker Mader, seit 2006 Präsident des Landesmusikrates Schleswig-Holstein, im Ostholsteinmuseum zum Thema „Der Beginn der romantischen deutschen Oper. Carl Maria von Weber als Opernkomponist“ (veranstaltet vom Verband zur Pflege und Förderung der Heimatkunde Eutin in Kooperation mit der Volkshochschule Eutin). Einen neuen Veranstaltungsort kann man in einer Veranstaltung der Betriebsgesellschaft Wilhelmshöhe am 25. November kennenlernen: den Konzertsaal „Seeschloß“ am Kellersee. Unter der Überschrift *Aufforderung zum Tanz – let's dance classic* soll es dort ein „Klavier-Konzert der Extremklasse zu 2, 4 und 6 Händen“ mit Werken von Weber, Schubert, Brahms und Tschaikowsky geben. Der Beitrag der *Eutiner Festspiele 2007* hängt von der Fertigstellung der Probephöhne in der Opernscheune ab. Das dortige Eröffnungskonzert wäre dann zugleich ein Konzert der *Weber-Tage*.

Ute Schwab

Berichte über die 4. *Weber-Musiktage* in Pokój/Carlsruhe vom 7. bis 9. Juni 2007

Das diesjährige Weber-Festival in Carlsruhe, die IV. *Festspiele der Musik des Denkmalsparks und der Gärten* zu Ehren von Carl Maria von Weber, stand inhaltlich unter dem Motto *Weber und die Wiener Klassiker*. Es stand unter der künstlerischen Leitung von Herrn Jacek Woleński. Als Ehrengäste waren Christian Max Maria Freiherr von Weber aus Zürich, Ururenkel von Carl Maria von Weber, Herzog Ferdinand von Württemberg, ein Nachkomme des ehemaligen Besitzers von Carlsruhe (geboren am 3. April 1925 in Carlsruhe), der evangelische Bischof von Kattowitz/Katowice Tadeusz Szurman, der Vize-Konsul der Bundesrepublik Deutschland in Oppeln/Opole Ludwig Neudorfer sowie Leonhard Malcharczyk, der Vorsitzende der Gesellschaft Społeczno – „Kultur der Deutschen in Oppeln, Schlesien“, geladen.

Die Eröffnung des Weber-Festivals fand am Donnerstag, dem 7. Juni, in der evangelischen Kirche von Pokój statt. Mitwirkende waren das Streichquintett *KENeS* aus Kattowitz und Solisten der „Schlesischen Oper“: Joanna Ciupa, Mezzosopran, und Feliks Widera, Tenor. Das sehr gut besuchte Konzert brachte Kompositionen von Beethoven, J. Haydn, Mozart und Weber (u. a. dessen Lied „Ich denke Dein“ JV 48, komponiert in Karlsruhe im November 1806) zu Gehör. Jacek Woleński moderierte das gesamte Festival, den deutschen Gästen wurden die Texte von einer Dolmetscherin vorgetragen.

Nach dem Eröffnungskonzert wurde im evangelischen Pfarrgemeindehaus von Pokój die Ausstellung *Leben und Schaffen C. M. von Webers mit Berücksichtigung seines Aufenthaltes in Karlsruhe* eröffnet. In dieser Ausstellung wurden auch die Tafeln zu Webers Klarinettenwerken von Prof. Dr. Heidlberger gezeigt. Schüler des Gymnasiums Pokój führten eine ausführliche Multimedia-Präsentation über Carl Maria von Weber unter dem Titel *Auf den Spuren der Vergangenheit* vor.

Den ersten Teil des Konzertes am zweiten Festspieltag im evangelischen Pfarrgemeindehaus gestalteten Schüler und Lehrer der Staatlichen Musikschule aus Namslau/Namysłów und erhielten dafür sehr viel Applaus. In einer kurzen Dankesrede teilte der Direktor der Schule unter Beifall mit, daß ein Antrag an die Schulbehörde in Oppeln gestellt wurde, die Schule nach Carl Maria von Weber zu benennen. In diesem Teil des Konzerts erklang auch Webers Tusch für 20 Trompeten JV 47A, den Weber im Jahre 1806 in Karlsruhe komponiert hat.

Der 2. Teil des Abends wurde gestaltet vom *Trio BaClaFlu* aus Gliwicz/Gliwice, Gesangssolisten aus Breslau/Wrocław: Wioletta Wysocka, Sopran, und Thomas Maleszewski, Tenor, sowie Solisten des Balletts der Gruppe „Lied und Tanz Schlesien“ aus Koschentin/Koszecin. Nochmals erklang das Lied „Ich denke dein“, gesungen von Wioletta Wysocka diesmal mit einer Bläser-Begleitung.

Das dritte Konzert am 9. Juni fand in der katholischen Kirche von Pokój statt, gestaltet vom Oppelner Kammerchor unter dem Dirigenten Marian Biliński und dem Streichquartett *Sinfonietta Opoliensis*, begleitet von Thomas Krzemiński. Neben Werken von Mozart und dem schlesischen Komponisten Moritz Brosig (1815-1887) wurde Webers G-Dur-Messe (ohne *Gloria*) in reduzierter Besetzung aufgeführt.

Die *Weber-Musiktage* in Pokój wurden mit viel Begeisterung und Engagement ausgeführt. Diese Begeisterung übertrug sich auf alle Zuhörer und wurde auch von Presse, Rundfunk und Fernsehen mit großem Interesse

begleitet. Ermöglicht wurde dieses Festival durch viele Sponsoren und Helfer. Zu Fronleichnam 2008 (22. bis 24. Mai) soll es wieder, dann im fünften Jahr, stattfinden.

Alfred Haack

Die 4. *Weber-Musiktage* haben in diesem Jahr ein Stück Geschichte geschrieben. Nach 200 Jahren trafen sich zum ersten Mal wieder ein Nachfolger der schlesischen Linie der Herzöge von Württemberg und ein direkter Nachkomme der Familie Weber am historischen Ort. Herzog Ferdinand von Württemberg, ältester Sohn von Albrecht Eugen, dem letzten Besitzer von Karlsruhe, und Ehrenbürger des Ortes seit 1998, und der Urururenkel von Carl Maria, Christian Freiherr von Weber, der Ehrenpräsident der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., besuchten die diesjährigen Konzerttage.



Bei den Carlsruher *Weber-Musiktagen* 2007
Joanna Ciupa, Ferdinand von Württemberg,
Christian von Weber, Aleksandra Mark-Lech vom
KENeS-Quintett (v.l.n.r.), Foto Ute Maschler

Beide verbindet die Liebe zur klassischen Musik, vor allem zur Musik Webers, und das gemeinsame Interesse an der Geschichte ihrer Vorfahren. Vor allem der Aufenthalt Webers in der ehemaligen Herzogsresidenz war ein Schwerpunkt der Gespräche, die u. a. bei gemeinsamen Ausflügen in den ehemals berühmten Barockpark von Karlsruhe geführt wurden. Für den Autor dieses Berichts, der die beiden Persönlichkeiten bei ihrem Aufenthalt begleitet hat, war es ein unvergeßliches Erlebnis.

Zur Erinnerung:
Herzog Friedrich Eugen
(I.) von Württemberg,

der Weber vermutlich bereits 1805 als Kapellmeister in Breslau kennen und schätzen gelernt hatte, lud ihn 1806 nach Karlsruhe ein. Hier hat Weber nach dem Zeugnis seines Sohnes die schönsten Monate seines Lebens verbracht; Max Maria von Weber schrieb dazu: „Unzweifelhaft ist es, daß die Monate, die Carl Maria in Karlsruhe zubrachte, zu den hellsten Lichtpartien in dem so schattenreichen Bilde seines Lebens gehören. Er selbst pflegte später an sie wie an einen goldenen Traum zurückzudenken und versicherte, nie so reich wie damals an Musik gewesen zu sein [...]“. Es war auch eine seiner produktivsten Schaffensperioden. Er komponierte seine beiden einzigen Sinfonien, einige Konzertstücke und Lieder.

Freiherr von Weber betonte in seiner Ansprache zu den Besuchern: „Ich freue mich, daß ich mich mit Ihnen und dem Herzog treffen darf. Nun sind also Vertreter der beiden Familien wieder einmal in Karlsruhe“. Er war über die Qualität der musikalischen Darbietungen, das Engagement der Gemeinde und des Veranstalters (der gemeinnützige Verein „Pokój“) begeistert und plant auch im nächsten Jahr wiederzukommen. In einem Interview mit dem zweisprachigen *Schlesischen Wochenblatt* bekräftigte er: „Die Konzerte waren wunderbar.“ Der deutsche Vize-Konsul von Oppeln Ludwig Neudorfer betonte in seiner zweisprachigen Ansprache: Die Polen können stolz sein, daß ein so großer deutscher Komponist in Karlsruhe gelebt hat. „Heute können Polen und Deutsche gegenseitig aus beiden Kulturen schöpfen.“

Ein besonderer Dank für das Gelingen der Veranstaltung gilt der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, vor allem dem Vorstandsmitglied und Schatzmeister Alfred Haack. Sein Kontakt zu Freiherrn von Weber bewirkte dessen Besuch in Karlsruhe. Er ergänzte mit seinem Wissen die Programmvorschau, besorgte die Noten für Webers Carlsruher Kompositionen (Tusch für 20 Trompeten, Lied „Ich denke dein“) und stellte schon im Vorfeld der Veranstaltung Kontakte zu Jacek Woleński, dem Manager und Moderator der Konzerttage, her.

Er nahm alle Konzerte auf, arbeitete Tag und Nacht und stellte mit seiner technischen Findigkeit schon wenige Stunden nach Ende der Veranstaltungen CDs her, die in technischer Brillanz gehört werden konnten. Mit seinem Engagement trug er wesentlich dazu bei, daß zum ersten Mal die polnischen Medien (Tageszeitungen, Rundfunk und Fernsehen) ausführlich über das Festival berichteten. Die Veranstalter haben ihm herzlich gedankt und hoffen auf eine Zusammenarbeit für künftige Konzerttage.

Manfred Rossa

50 Jahre Dauerausstellung im Carl-Maria-von-Weber-Museum Dresden-Hosterwitz

Am 3. Juni 2007 hatte die Leiterin des Weber-Museums Dorothea Renz zu einer besonderen Veranstaltung eingeladen: Es galt, der 50. Wiederkehr der Eröffnung der von Franz Zapf gestalteten Dauer-Ausstellung am 5. Juni 1957 zu gedenken (vgl. dazu auch Weberiana 16, S. 24ff.) – ein ungewöhnliches Jubiläum, denn in unserer schnelllebigen Zeit haben museale Präsentationen üblicherweise eine viel kürzere „Verfallszeit“.

Das Programm der Feierstunde unter dem Motto *Lied-Gut. Weber bei Weber* wurde von Studierenden bzw. Absolventen der Liedklasse von Kammersänger Prof. Olaf Bär an der Dresdner Musikhochschule „Carl Maria von Weber“ gestaltet. Eingeleitet wurde die Veranstaltung durch zwei Grußworte. Die Glückwünsche des Direktors des Dresdner Stadtmuseums Dr. Werner Barlmeyer überbrachte der Oberkustos der Museen der Stadt Dresden Roland Schwarz. Er legte seinen Ausführungen eines der jüngeren Gästebücher des Hauses zugrunde und ließ sich von Eintragungen einzelner Besucher dazu anregen, über den Stellenwert des Museums als einen „authentischen“ Ort des Erinnerns nachzudenken. Die beabsichtigte, für die nächsten Jahre geplante Sanierung und Neugestaltung des Museums, die sich noch in der Konzeptionsphase befände, soll die besondere Atmosphäre des Hauses bewahren und wird dabei vielleicht noch mehr als bisher die Originalsubstanz des Hauses (etwa durch Wiederherstellung originaler Raumfassungen) in den Mittelpunkt der Präsentation rücken. Erkennbar seien erste Fortschritte bereits im Garten, dem im vergangenen Jahr die besondere Aktivität von Frau Renz galt.

Frank Ziegler von der Berliner Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe gedachte zuerst jener Persönlichkeiten, deren Namen besonders eng mit Hosterwitz verbunden sind: Friedrich Wilhelm Jähns gab um die Mitte des 19. Jahrhunderts den ersten Anstoß zur Einrichtung einer Erinnerungsstätte in Webers ehemaligem Sommerdomizil und widmete diesem Anliegen viel Zeit und Kraft, beförderte es durch diverse Schenkungen und Publikationen. Anfang des 20. Jahrhunderts war es dann der Maler Heinrich Hübner, wie einst Weber Sommergast in dem Winzer-Häuschen, der sich für das Weber-Gedenken einsetzte: Mit Zeichnungen und Lithographien machte er den Ort bekannt und sorgte für eine angemessene Einrichtung des Hauses und die Pflege des Gartens. Ganz besonders fühlte sich die Urenkelin Mathilde von Weber dem Haus verbunden, wie sie wiederholt in ihren Briefen äußerte. Ihr Entschluß, die Porträts der Weberschen Familien-Galerie und andere Erin-

nerungsstücke nach ihrem Tod an die Dresdner Städtischen Sammlungen zu übergeben, schuf die Grundlage für die 1956/57 erarbeitete museale Präsentation. Frank Ziegler würdigte die besondere Leistung von Franz Zapf, der durch sein intensives Studium der Originalquellen (vor allem Webers Tagebücher und Briefe) eine bis heute in weiten Teilen gültige Ausstellung geschaffen hatte. Ihre besondere Ausstrahlung gewänne sie aus dem von Zapf geschaffenen Dreiklang: Die Familien-Galerie dient den Räumen als optische Klammer; in Webers Arbeitszimmer sei durch die Möblierung im Stil des frühen 19. Jahrhunderts eine „Zeitinsel“ entstanden, wo sich der Besucher in Webers Tage zurückversetzen könne; die Vitrinen-Präsentation biete daneben die Möglichkeit, sich ausführlich über Leben und Werk des Komponisten zu informieren. Dieses Konzept wirke noch immer stimmig, auch wenn die Weber-Forschung in den zurückliegenden fünfzig Jahren viele neue Details erhellen konnte und manche Wertung revidiert hat. Ganz besonders wichtig sei jedoch, daß das Haus ein Ort der lebendigen Musikkpflege bliebe; Frau von Lüder-Zschiesche habe als langjährige Hausherrin des Museums durch ihren engen Kontakt zu vielen Künstlern und vor allem zur Dresdner Musikhochschule Maßstäbe gesetzt – eine Tradition, die auch von ihrer Nachfolgerin weitergeführt wird.

Damit war das Stichwort zum Musizieren gegeben. Unter der künstlerischen Leitung von Michael Schütze hatten Linda Stahl (Sopran), Jung-Heyk Cho (Tenor), Johannes Wollrab (Bariton, Lesung) und Min Yi Kim (Klavier) ein anspruchsvolles Programm mit vielen selten zu hörenden Gesängen erarbeitet, darunter die drei italienischen Duette Webers (hier für Sopran und Tenor, eines davon als Zugabe), seine späte Romanze „*Elle était simple et gentille*“, zwei Schubert-Vertonungen von Texten aus dem Dresdner Liederkreis (*Hänflings Liebeswerbung* D 552 nach Friedrich Kind und *Heimweh* D 456 nach Theodor Hell) sowie Lieder von Webers Zeitgenossen Johann Friedrich Reichardt, Heinrich Marschner und Carl Gottlieb Reißiger. Ein besonderer Höhepunkt war der von Jung-Heyk Cho mit überbordender Ausstrahlung und wandlungsfähigem, ausdrucksstarkem Tenor interpretierte Weber-Zyklus *Die vier Temperamente beim Verlust der Geliebten* (JV 200-203), komponiert im November 1816 in Berlin – er widerlegte das Vorurteil, Webers Lieder seien weniger wirkungsvoll, aufs entschiedenste. Die Klavierbegleitung von Min Yi Kim war ebenso brillant wie einfühlsam. Johannes Wollrab lockerte die Gesangsdarbietungen durch die Lesung von Texten auf, die sich auf Dresden und Hosterwitz bezogen.

Im Anschluß an das Konzert lud Frau Renz zu einem Empfang im Garten ein. Es gab Sekt, Kaffee und eine eigens zu diesem Anlaß gefertigte riesige,

sehr wohlschmeckende Jubiläums-Torte. Das Wetter erlaubte noch ausgiebige Gespräche in der Abendsonne. Einen herzlichen Dank für diese gelungene Veranstaltung!

Für die angereisten Mitarbeiter der Berliner Weber-Arbeitsstelle gab es noch eine zusätzliche Überraschung, denn das Weber-Museum hat vor kurzem wertvolle Dokumente aus dem Nachlaß von Johanna Krahmer, einer Nachkommin des letzten Privat-Besitzers des Weber-Hauses (zuletzt wohnhaft in Dresden-Klotzsche), als Geschenk erhalten. Dieser sprichwörtliche ‚Fund auf dem Dachboden‘ bildet eine wundervolle Ergänzung nicht nur für die Sammlungen des Weber-Museums, sondern ebenso zum Hosterwitz-Artikel im letzten Heft der *Weberiana*. Dazu gehören u. a. vier Original-Lithographien von Hübner – zwei andere hatte Johanna Krahmer bereits 1976 dem Weber-Museum übereignet (nicht, wie fälschlich in *Weberiana* 16, S. 21, Anm. 44 behauptet, Originalzeichnungen), so daß der Zyklus nun annähernd komplett präsentiert werden könnte (die 1976 erworbenen Graphiken sind abgebildet bei Max Lehrs, „Das Weberhaus in Hosterwitz“, in: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 36, H. 9 vom Mai 1922, S. 272f.; zwei der neu erworbenen ebd., S. 274f.). Zudem fand sich eine Grundbuch-Eintragung in Abschrift vom 7. Dezember 1894, ausgestellt vom Königlichen Amtsgericht Dresden: Aus ihr geht hervor, daß der Dampfmaschinenmeister Franz Emil Krahmer mit Vertrag vom 25. September 1894 und Protokoll vom 17. Oktober am 4. Dezember desselben Jahres das Grundstück von den Erben des Vorbesitzers, des Pillnitzer Obsthändlers Karl August Haase, für 21.000 Mark kaufte (vgl. dazu *Weberiana* 16, S. 20).

Drei weitere bislang unbekannte Dokumente werden hier mit Genehmigung des Weber-Museums in vollem Wortlaut veröffentlicht, illustrieren sie doch anschaulich die Bemühungen des Ehepaars Ernst und Marie von Wildenbruch um Hosterwitz. Noch heute ziert ein Gedicht Wildenbruchs die Laube im Garten des Weber-Hauses; die Beweggründe für die Anbringung dieser Zeilen schildert ein Brief des Schriftstellers an den damaligen Hausbesitzer Franz Emil Krahmer, Maschinist bei der sächsisch-böhmischen Dampfschiffahrts-Gesellschaft, Dresden. Nachdem die Wildenbruchs Webers 100. Geburtstag 1886 als Anlaß zu einem ersten Hosterwitz-Besuch genommen hatten, kamen sie zwanzig Jahre später, am 5. Juli 1906, erneut dorthin, trafen den Hausherrn allerdings offenbar nicht an, woraufhin folgender Brief entstand:

„HOTEL BELLEVUE DRESDEN [Kopfbogen], 6. Juli 1906

Sehr geehrter Herr

gelegentlich meines diesmaligen Aufenthalts in Dresden besuchte ich gestern in Begleitung meiner Frau, der Enkelin Karl Maria von *Weber's*, das Weber-Haus in Hosterwitz. Wir freuten uns beide über die Sorgfalt, mit der das alte denkwürdige Häuschen und der Garten instand gehalten waren, insbesondere aber erweckte es unsere Befriedigung, zu bemerken, daß die alte, am Gartenzaun gelegene Laube sich noch heute ganz unverändert in dem Zustande früherer Tage befindet. Es wird Ihnen bekannt sein, daß *Weber* in dieser Laube den Freischütz komponiert hat [sic].

Nachdem ich nun erfahren habe, daß Sie, geehrter Herr, Besitzer des Weber-Hauses und Grundstücks sind, fühle ich mich zunächst veranlaßt, Ihnen in unserer beiden Namen Dank zu sagen für die pietätvolle Aufmerksamkeit, mit der Sie diesen Ihren historisch bedeutsamen Besitz pflegen. Sodann aber möchte ich mir erlauben, Ihnen nachstehenden Vorschlag zu unterbreiten:

Es ist mir gestern der Gedanke gekommen, daß es gut wäre, an der erwähnten Laube eine Tafel anzubringen, auf welcher darauf hingedeutet würde, daß an dieser Stelle der Freischütz entstanden ist, die Möglichkeit ist ja nicht ausgeschlossen, daß das Grundstück künftig einmal in Hände übergeht, die weniger sorgfältig damit umgehen, als die Ihrigen – durch Anbringung einer solchen Tafel dürfte alsdann der Gefahr vorgebeugt werden, daß die Freischütz-Laube vom Erdboden verschwindet.

Die Tafel, die Inschrift auf der Tafel, die Anbringung an der Laube, dies alles würde ich besorgen, so daß Ihnen keinerlei Ausgaben entstehen sollten. Ihrerseits wäre nur die Erlaubniß zu erteilen, daß eine solche Tafel angebracht werden darf. Meine Bitte geht nun dahin, daß Sie mich wissen lassen wollen, ob sie bereit sind, diese Erlaubniß zu erteilen. Ich bin noch bis Sonntag 9t. *Juli* mittags hier und würde mich freuen, wenn ich hier noch Bescheid von Ihnen erhielte. Anderenfalls bemerke ich, daß meine Adresse Berlin W 10. Hohenzollernstraße 14 ist.

In aufrichtiger Hochachtung verbleibe ich, sehr geehrter Herr, Ihr ergebener

Dr. Ernst v. *Wildenbruch*“

Es gingen vier Jahre ins Land, Ernst von Wildenbruch war inzwischen am 15. Januar 1909 in Berlin gestorben, vergessen war die Tafel jedoch nicht. Eine Postkarte mit Trauerrand von der Witwe Marie von Wildenbruch, geb. von Weber, an Herrn Krahmer informierte über den Stand der Dinge und versprach zugleich, nachdem sich mit Isidore Bertha Agnes Edler von der Planitz, der Witwe des sächsischen Kriegsministers Paul Edler von der Planitz, und deren Familie langjährige Sommergäste des Hauses (vgl. *Weberiana* 16, S. 20) zurückgezogen hatten, nach geeigneten Nachmietern Ausschau zu halten – ob vielleicht die Weber-Enkelin den Kontakt zum Berliner Maler Hübner vermittelte, der 1912 bis 1923 allsommerlich Quartier in Hosterwitz nahm? Ihr Schreiben lautet:

„Berlin am 8. *April* 1909.

Geehrter Herr Kramer

in letzter Zeit ist es mir unmöglich gewesen mich um die Tafel zu bemühen die an der Laube in Ihrem Garten angebracht werden soll; sie ist aber fertig, und ich werde Hrn. Prof. Schultze-Naumburg der sie hat machen lassen, bitten, daß er sie anbringt, sobald er nach Dresden kommt. Daß Frau von der Planitz das Weberhäuschen nicht mehr bewohnen wird, ist mir tief schmerzlich, sollte mir irgend Jemand begegnen der nach Hosterwitz ziehen möchte, so werde ich Ihr Haus sicher empfehlen. Hochachtungsvollst

Frau von Wildenbruch“

Zum Besuch des künstlerischen Leiters der Saalecker Werkstätten GmbH, Prof. Paul Schultze-Naumburg, kam es nicht; statt dessen schickte die Architektur-Abteilung des Betriebes die Tafel am 14. April 1909 per Post an Herrn Krahmer mit einem kurzen Anschreiben:

„Sehr geehrter Herr!

Auf Veranlassung der Frau Geheimrätin v. Wildenbruch erhalten Sie per Post die Gedenktafel. Wir bitten Sie, dieselbe mit 4 Messingschrauben im Giebelfeld der Laube anzubringen.

Wir bitten um Empfangsbestätigung und zeichnen
hochachtungsvoll

i. A. [unleserliche Unterschrift]“

Zwar irrte Wildenbruch mit seiner Behauptung, Weber habe in Hosterwitz an seinem *Freischütz* gearbeitet, doch sein pietätvolles kleines Gedicht beschützt nun bereits seit April 1909 die kleine Gartenlaube, an der Weber

so sehr hing (vgl. *Weberiana* 16, S. 14), vor den Unwägbarkeiten der Zeitläufte. Zeitweilig durch Efeubewuchs verborgen, ist die Tafel jetzt wieder gut lesbar und farblich aufgefrischt: „Diese Laube alt und klein | Soll allen Zeiten befohlen sein, | Weil hier ein heiliger Quell entsprang | Freischütz der Ewigkeitsgesang“.

Ergänzend sei hinzugefügt, daß im zurückliegenden Jahr von Siegfried Pietzsch im Elbhang-Kurier-Verlag Dresden eine verdienstvolle, über 500 Seiten starke *Chronik von Hosterwitz 1406-2006* vorgelegt wurde, die natürlich auch auf Weber und sein Sommerdomizil eingeht – bezüglich der Weber-Zeit (vgl. S. 122-125) durchaus korrekturbedürftig, aber mit interessanten Fakten zur jüngeren Geschichte (u. a. zu Besitzerwechseln und Umbauten, S. 353-357).

Eveline Bartlitz

Wer war J. E. Wargentin?

Überlegungen von Frank Ziegler

Am 28. Februar 1820 (also während der Hauptarbeitsphase am *Freischütz*) notierte Carl Maria von Weber in seinem Tagebuch: „Minnelied F dur von Wargentin. aus dem Morgenblatt comp.“ Dabei handelt es sich um sein Lied *An Sie* (JV 275). Die Texvorlage lieferte, wie der Notiz zu entnehmen, das *Morgenblatt für gebildete Stände*; dort waren in Nr. 26 (31. Januar) und Nr. 27 (1. Februar) des Jahrgangs 14 (1820, S. 101 und 105f.) insgesamt sechs „Minnelieder von J. E. Wargentin“ abgedruckt. Weber interessierte sich nicht für die gesamte Sammlung, sondern griff gezielt die Nr. 5 (ebd., S. 105) heraus, vielleicht, weil der ironische Ton dieses „Minnelieds“ ihn besonders ansprach. Denn hinter dem Titel *An Sie*, der zuerst an ein Liebeslied denken läßt, versteckt sich eine „Strafpredigt an eine unholde Geliebte“¹. Den Komponisten scheint kaum interessiert zu haben, wer der Dichter Wargentin eigentlich war; im Erstdruck der Stücker innerhalb der Lieder op. 80 (Berlin: Schlesinger, PN: 1213) verzichtete er sogar auf die Angabe des Textautors².

Auch das neue Weber-Werkverzeichnis übernahm den Namen Wargentin, obgleich Zweifel blieben, ob es sich nicht vielleicht um ein Pseudonym handeln könnte. Doch alles Suchen war vergeblich: Weder in den Schriftsteller-Lexika noch in Nachschlagewerken zu Pseudonymen fand sich ein Hinweis. Lediglich ein Buch *Gruppen des Lebens* mit acht Gedichten von I. E. Wargentin³ zu Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle ließ sich ermitteln – es

¹ Jähns (Werke), S. 296.

² Im Kompositionsautograph (Stadtmuseum Dresden, ausgestellt im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz) ist als Textdichter J. E. Wargentin angegeben. Die Stichvorlage für die Lieder op. 80 ist verschollen, so daß nicht gänzlich sicher ist, ob das „Verschweigen“ des Textautors im Druck wirklich auf Weber zurückgeht. Im gedruckten Liederheft wurde auf die entsprechenden Nachweise offenbar wenig Wert gelegt: Nur zwei der sechs Lieder sind mit dem Namen des Dichters bezeichnet (das *Elfenlied* JV 270 von Karl Ludwig Kannegießer und das Lied *Schmerz* JV 274 von Georg Graf von Blankensee), ein weiteres („Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh“ JV 281) mit dem Pseudonym „Clotilde“ – dahinter verbirgt sich Clotilde von Nostitz und Jänkendorf. Ohne Nachweis des Textautors sind außerdem die Lieder *Sehnsucht* JV 269 von Kannegießer und *Der Sänger und der Mahler* JV 278 von (Friedrich Christoph oder Karl August?) Förster publiziert.

³ Angesichts der durchaus zeitypischen Verwendung der I-Type für ein großes J in vielen Publikationen ist wohl vom selben Autor auszugehen.

erschien 1825, ebenso wie das *Morgenblatt*, in der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart und Tübingen⁴.

Nun kam uns der Zufall zu Hilfe: Herr Walter Hesekei aus Bad König, ein Nachfahre des Erlanger Theologie-Professors (Johann Georg) Veit Engelhardt (geb. 12. November 1791 in Neustadt a. d. Aisch, gest. 13. September 1855 in Erlangen; an der Universität Erlangen 1820 habilitiert, 1821 zum außerordentlichen, 1823 zum ordentlichen Professor berufen), meldete sich bei der Gesamtausgabe und informierte uns, daß einer Familientradition zufolge Engelhardt das Pseudonym „Wargentini“ benutzt habe. Herr Hesekei konnte zusätzlich folgende Hinweise geben: Nach dem Tod von Veit Engelhardt 1855 gingen dessen Papiere an seine Witwe, nach deren Tod an den Schwiegersohn Johannes Hesekei, dessen Nachfahren noch heute wichtige Schriftzeugnisse Engelhardts bewahren. Hesekeis Enkel Martin Hesekei (jun.) fand 1934 im Nachlaß u. a. drei Werk-Manuskripte mit der Autorenangabe „Wargentini“, und zwar zwei Sammlungen von Fabeln (1. Teil heute verschollen) sowie einen Gedichtband „Hexaameron Wargentini“ (ebenfalls heute verschollen), aus denen er anhand verschiedener Details auf die Autorschaft seines Urgroßvaters schloß: So lag dem 1. Teil der Fabeln ein separates Vorwort vom 6. Juni 1840⁵ bei, das mit „der Veit“ unterzeichnet war; außerdem enthielt der Gedichtband zahlreiche, sich mehrfach wiederholende Namen, die Martin Hesekei offenbar aus dem Kreis um Engelhardt geläufig waren (u. a. Schoppe, Dian, Alban, Wagner) – es handelte sich demnach vermutlich um anlaßgebundene Dichtungen für Freunde zu Geburtstagen, Hochzeiten etc. Leider lassen sich die Personen derzeit nicht genauer zuordnen⁶, allerdings findet sich im Familienbesitz ein autographes Gedicht-Manuskript Engelhardts für einen Alban vom 31. Dezember 1822, in dem auch ein Dian erwähnt ist⁷.

⁴ Das Redaktionsexemplar des *Morgenblattes* im Deutschen Literaturarchiv in Marbach liefert keine zusätzlichen Hinweise – dort ist als Einsender der „Minnelieder“ in beiden Nummern lediglich „Wargentini“ angemerkt.

⁵ Das erwähnte Vorwort ist – wie der gesamte 1. Teil der Fabeln – im Original heute verschollen, den Text überlieferte jedoch eine Kopie von Maria Hesekei, einer Cousine des genannten Martin Hesekei.

⁶ Auch die gedruckten Ausgaben der Tagebücher von Engelhardts Freund August von Platen liefern dafür keine Anhaltspunkte.

⁷ Das Gedicht – ein Rückblick auf das Jahr 1822 – überliefert für die Freunde je ein besonders wichtiges Ereignis dieses Jahres: Albans Hochzeit sowie Dians Reise nach Rom. Frag-

Die aus der gemeinsamen Quellenüberlieferung sowie anhand der Namens-Parallelen erschlossene Zuweisung Engelhardt = Wargentin klingt durchaus glaubhaft. Einerseits ist Veit Engelhardts lebhaftes Interesse an Poesie bezeugt – der Freund Platens hinterließ mehrere kleine Dichtungen, die handschriftlich in Familienbesitz tradiert wurden (u. a. das genannte Gedicht für Alban 1822 sowie drei Geburtstagsgedichte an seine Ehefrau Sophie aus den Jahren 1842, 1843 und 1845). Zudem ist überliefert, daß Engelhardt fließend Schwedisch sprach; er stand mit vielen schwedischen Briefpartnern in Kontakt und übersetzte beispielsweise Geijers *Urgeschichte von Schweden* ins Deutsche. Sollte er sein Pseudonym aus Verehrung für den schwedischen Wissenschaftler Pehr Wilhelm Wargentin (1717-1783) gewählt haben? Unter Engelhardts „bürgerlichem“ Namen erschienen zahlreiche wissenschaftliche Publikationen – überwiegend literaturgeschichtliche sowie theologische Arbeiten (zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Exegese bzw. Kommentare zu biblischen Texten, Predigten etc.), daneben die Jubiläumsschrift *Die Universität Erlangen von 1743 bis 1843* (Erlangen 1843)⁸, jedoch keine belletristischen Veröffentlichungen. Es scheint also, als habe Engelhardt nur seine wissenschaftlichen Texte unter seinem Namen veröffentlicht, Dichtungen dagegen ausschließlich unter Pseudonym.

Gesichert ist ein enger Kontakt zur Cotta'schen Buchhandlung: Engelhardt publizierte nachweislich ab 1825 Aufsätze im Cottaschen *Morgenblatt* sowie ab 1832 (insbesondere 1842-1855) in der *Allgemeinen Zeitung*. Interessant ist wiederum, daß nur zwei der Beiträge für das *Morgenblatt* mit Verfasserangabe erschienen – der früheste von 1825 lediglich mit Kürzel „D. E.“⁹, ein Reisebericht 1838 mit Unterschrift „Dr. Engelhardt“¹⁰. Alle anderen Artikel

lich bleibt, ob es sich hier nicht wiederum um Pseudonyme handelt, die lediglich im Freundeskreis benutzt wurden.

⁸ Verlagsorte dieser wissenschaftlichen Publikationen sind meist Erlangen oder Neustadt an der Aisch. Bei Cotta, dem Verleger des *Morgenblatts*, gab Engelhardt als selbständige Arbeit lediglich gemeinsam mit Karl Pfeufer die erste Ausgabe der Platenschen Tagebücher von 1796 bis 1825 heraus (Stuttgart, Augsburg 1860).

⁹ *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 19 (1825), Nr. 182 (1. August), S. 727f.; „Korrespondenz-Nachricht“ aus Erlangen vom 19. Juni, betreffend die Aufführung des Platen-Schauspiels *Treue um Treue* in Erlangen durch die Schauspielgesellschaft Weinmüller.

¹⁰ „Aus einer Reise in Schweden im Jahr 1826. Die Universität Lund und ein Besuch bei dem Bischof Tegner“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 32 (1838), Nr. 87 (11. April), S. 345f. und Nr. 88 (12. April), S. 350f.

blieben anonym – eine Autorennzuweisung ist lediglich anhand der Notizen im Cotta-Redaktionsexemplar des Marbacher Literaturarchivs möglich¹¹. Der Kontakt zu Cotta hatte freilich bereits viel früher begonnen: Im Marbacher Verlags-Archiv sind zehn Briefe von Engelhardt an das Verlagshaus aus den Jahren 1815/16 (sowie ein weiterer vom 23. Oktober 1842) nachweisbar; die dort verwahrten Kopier-Bücher des Verlages bezeugen zusätzlich Honorarzahllungen an Engelhardt in den Jahren 1853 bis 1855¹². Leider enthalten die Schreiben von und an Engelhardt im Cotta-Archiv keinerlei Hinweise darauf, ob jener unter Pseudonym schriftstellerisch tätig war¹³.

Klarheit, ob Wargentin und Engelhardt tatsächlich identisch sind, kann somit vorerst nur ein Schriftvergleich erbringen. Wir sind Herrn Walter Heseckiel sowie seiner Schwester, Frau Gudrun Schmidt aus Lübeck, sehr dankbar, daß sie uns Probeseiten einiger Manuskripte überließen, darunter die vier bereits genannten Gedicht-Niederschriften von Veit Engelhardt (von 1822, 1842, 1843 und 1845) sowie Auszüge aus dem letzten verbliebenen (undatierten) Wargentin-Manuskript, der 2. Fabel-Sammlung mit der Titel-Aufschrift „Sechszig [sic] | schöne Geschichten, Fabeln und | Sprüche. | Eine

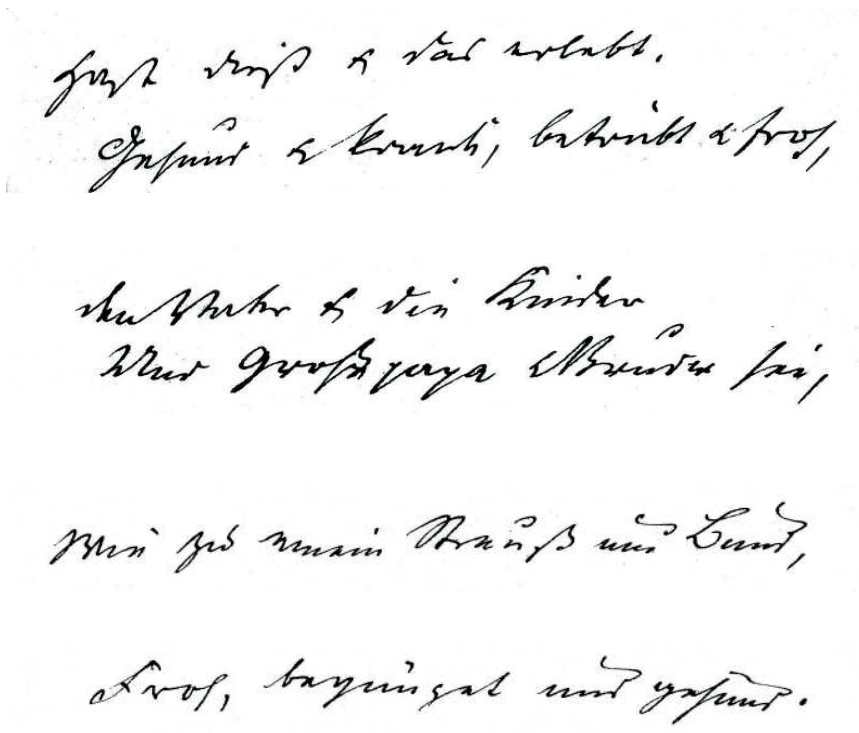
¹¹ Das betrifft Engelhardts Reisebericht „Ueberfahrt von Göteborg nach Harwich. Aus den Briefen eines Reisenden“, in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 23 (1829), Nr. 85 (9. April), S. 337f., Nr. 86 (10. April), S. 342f., Nr. 87 (11. April), S. 345f. und Nr. 88 (13. April), S. 350f.; seine Artikelserie „Der Schik=king. Stimmen des chinesischen Volkes, von Confucius gesammelt“, ebd., Jg. 27 (1833), Nr. 15 (17. Januar), S. 57f., Nr. 16 (18. Januar), S. 62-64, Nr. 17 (19. Januar), S. 65f., Nr. 18 (21. Januar), S. 70f., Nr. 19 (22. Januar), S. 75, Nr. 20 (23. Januar), S. 77f., Nr. 21 (24. Januar), S. 82f., Nr. 24 (28. Januar), S. 93f. und Nr. 25 (29. Januar), S. 98; seine Übersetzung aus dem Schwedischen von Ausschnitten „Aus Erik Gustav Geijers Erinnerungen“ (eingeleitet von Engelhardt), ebd., Jg. 29 (1835), Nr. 151 (25. Juni), S. 601f., Nr. 152 (26. Juni), S. 606f. (mit der Passage über den Besuch von Geijer und Adolf Fredrik Lindblad bei C. M. v. Weber am 5. September 1825), Nr. 178 (27. Juli), S. 709f., Nr. 179 (28. Juli), S. 714-716, Nr. 180 (29. Juli), S. 717f., Nr. 181 (30. Juli), S. 722-724, Nr. 182 (31. Juli), S. 725f. und Nr. 183 (1. August), S. 730-732; seinen Bericht über „Graf Platen in Erlangen“, ebd., Jg. 30 (1836), Nr. 210 (1. Sept.), S. 837f., Nr. 211 (2. Sept.), S. 842f., Nr. 212 (3. Sept.), S. 845f., Nr. 213 (5. Sept.), S. 850f., Nr. 214 (6. Sept.), S. 854f. und Nr. 215 (7. Sept.), S. 859f. sowie zwei Kurzbeiträge: „Die Bäder und die Zeiten. Eine Bemerkung“, ebd., Jg. 32 (1838), Nr. 191 (10. August), S. 761f. und „Handzeichnungen von Genelli. Von einem Dilettanten“, ebd., Jg. 33 (1839), Beilage *Kunstblatt* Nr. 46 (6. Juni), S. 181f.

¹² Cotta-Copierbuch IV, S. 23, 87, 123, 185, 264, 337 und 416.

¹³ Für die Informationen zu den Engelhardt-Quellen im Deutschen Literaturarchiv Marbach (Cotta-Archiv) danke ich Frau Birgit Slenzka herzlich!

Weihnachtsgabe | von | J. E. Wargentín. " Eine gewisse Varianz zwischen den einzelnen Proben war schon aufgrund der unterschiedlichen Zeit der Niederschrift bzw. der verschiedenen Ausarbeitungsstadien der Texte (Erstniederschrift mit Korrekturen bzw. Reinschrift) zu erwarten; trotzdem zeigen die Probeseiten bei insgesamt ähnlichem Duktus einige signifikante Ähnlichkeiten bei Einzelbuchstaben und -zeichen, auch wenn die Buchstabenformen oft bereits innerhalb einer Niederschrift inkonsequent wechseln. Sehr charakteristisch sind beispielsweise zwei parallel verwendete „und“-Formen, ein Kürzel (in der Form &, mal mit Anbindung an das nachfolgende Wort, mal ohne) sowie eine und-Schreibung, bei der ein aus dem „d“ hervorgehender Zierstrich gleichzeitig den „u“-Bogen bildet.

Schriftproben Engelhardt:



Schriftproben Wargentin:

erlaubt, und streuigen, die Brust befeuchtet,
hat sie in der That das Recht wohl zu sein;

dieß Neuse, & sich balden bei zu lassen
bei gutem Trinken & warmem Lichte,
und die Hand rufen die feine Linderung
an, & weil es möglich war, das
es war sehr angenehm, und warm,

lassen, und sein ich die Poma warm auf
den Leib, damit es zu sich und regelt
den Stuhl, wie es in der That gegeben,
ganz sich, & von den Wunden & der Linderung,
& wie es in der That so wundervoll
gewirkt zu sein, sich aufzuheben & leben

Anhand dieser und anderer Beispiele kann eine weitgehende Übereinstimmung zwischen den Schriftproben von Engelhardt einerseits und dem Wargentin-Manuskript andererseits festgestellt werden, die die Zuordnung von Martin Hesekiel zu bestätigen scheint. Die These, daß Engelhardt für seine poetischen Publikationen das Pseudonym „J. E. Wargentin“ benutzte, dürfte somit, wenn nicht als gänzlich gesichert, so doch als sehr wahrscheinlich gelten. Vielleicht können in Zukunft Forschungen zur Biographie Engelhardts bzw. Untersuchungen zu seinem Umfeld in Erlangen weitere Details zur Klärung beitragen.