

WEBERIANA

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

Heft 18
(Sommer 2008)



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 978-3-7952-1265-0

© 2008 by Hans Schneider, D – 82323 Tutzing

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

Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8
D – 10117 Berlin
Tel.: 030 / 266-1786 bzw. -1321
Fax: 030 / 266-1624
e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß: 30. Juni 2008
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

- Ryuichi Higuchi, Frank Ziegler: „Fürchte Gott! und wandle
den Weg der Tugendt“. Das Stammbuch Edmund von Webers als
biographische Quelle 5
- Till Gerrit Waidelich: „Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“ 33
Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem
Euryanthe-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen
- Frank Ziegler: Autobiographie und *Künstlerleben* 69
Neue Erkenntnisse zu Schriften Webers
- Eveline Bartlitz: „Weber und kein Ende!“ 85
Franz Webers Briefe an Friedrich Wilhelm Jähns als Quellen zur
Londoner Weber-Rezeption

Notizen und Arbeitsberichte

- Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 153
- Charlotte Lorient: Humor und Ironie in den Opern 168
von Carl Maria von Weber (Abstract)

Aufführungsberichte

- Freischütz* ohne wilde Tiere, ein Probeschuß unter Göttern, 170
ein erlegter schweizerischer Allmächtiger und konzertante Beigaben.
Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2007/08 (Josefine Hoffmann)
- Vorzügliches Plädoyer für Webers *Euryanthe* aus Brüssel. 184
Gefeierte konzertante Aufführung der Oper in der Kölner
Philharmonie (Joachim Veit)
- Musikalisch glanzvoll, szenisch umstritten. 187
Dietrich Hilsdorf inszeniert in Wiesbaden den *Freischütz* als kata-
strophales Scheitern der deutschen Romantik (Werner Häußner)
- Glanzvolles Dresdner Kräfte-Messen. 190
Kirchenmusik von Paer und Weber in der Dresdner Frauenkirche
(Frank Ziegler)
- Faszinierender Untoter mit blutigem Beruf. 193
Stephan Suschke sieht Heinrich Marschners *Vampyr*
in Würzburg als eleganten Verführer (Werner Häußner)

Neuerscheinungen

Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien 199
(*Weber-Studien*, Bd. 8), hg. von Manuel Gervink, Frank Heidlberger
und Frank Ziegler, Mainz: Schott, 2007 (Markus Bandur)

Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. 202
Text von Friedrich Kind. Musik von Carl Maria von Weber. Kriti-
sche Textbuch-Edition, hg. von Solveig Schreiter, München: Allitera
Verlag, 2007 (Till Gerrit Waidelich)

Hartmut Herbst (Hg.), *Vom Orient bis nach Amerika.* 210
Reisebriefe und Landschaftsbilder Max Maria von Webers, Bochum:
Früher Vogel, 2007 (Frank Ziegler)

Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler) 214

Mitteilungen aus der Gesellschaft 216

Blickpunkte: Kleinere Berichte

Carl Maria von Weber im Eutiner Jubiläumsjahr 2007 (Ute Schwab) 229

Die 13. Eutiner *Weber-Tage* 2008 (Ute Schwab) 231

Die 5. *Weber-Musiktage* in Pokój/Carlsruhe 233
(Alfred Haack, Manfred Rossa)

Gratulation für Hosterwitz (Frank Ziegler) 235

Kleine Nachtrags-Notiz zu Webers Bücherschrank (Eveline Bartlitz) 237

Google-Hupf oder: Was lange währt wird gut (Eveline Bartlitz) 237

„Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugend“ Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle

von Ryuichi Higuchi, Tokio, und Frank Ziegler, Berlin

In der Neuausgabe des Musiklexikons *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 508-510) findet sich erstmals eine umfassende Biographie von Carl Maria von Webers Stiefbruder Edmund (geb. 1766, gest. ca. 1832), die die berufliche Entwicklung dieses vielseitigen Musikers, Schauspielers und zeitweiligen Theaterdirektors anschaulich macht. Darin wurde auch auf dessen in Tokio befindliches Stammbuch hingewiesen, allerdings konnte es bislang – von in der Literatur wiedergegebenen Passagen abgesehen – nicht detailliert ausgewertet werden, obgleich die darin enthaltenen Daten wertvolle Hinweise versprachen, die beitragen könnten, weitere „weiße Flecken“ der Biographie auszufüllen und ggf. auch Fehlinterpretationen anderer Quellen in der älteren Weber-Literatur zu korrigieren. Für die Erschließung des Stammbuches erschien eine japanisch-deutsche Zusammenarbeit wünschenswert – ihr Ergebnis liegt in diesem Artikel vor. Ryuichi Higuchi übernahm in Tokio die Aufgabe einer inhaltlichen Bestandsaufnahme und Beschreibung des Manuskriptes, Frank Ziegler verknüpfte die somit neu gewonnenen Informationen mit den seit Jahren in den Weber-Forschungsstellen gesammelten Dokumenten zu Edmund von Weber und übernahm die Kommentierung¹. Der Fokus der nachfolgenden Betrachtungen ist somit in erster Linie auf die Dokumentation verschiedener Lebens- bzw. Reise-Stationen durch die Stammbuch-Eintragungen gerichtet², zitiert werden nachfolgend im wesentlichen nur Eintragungen von Mitgliedern der Familie von Weber.

Die erste Erwähnung dieses Erinnerungs-Albums von Edmund von Weber findet sich in der 2. Auflage von Otto Jahns Mozart-Biographie, wo Mozarts

¹ Wir danken der Bibliothek der Musashino Akademia Musicae für die Möglichkeit der Einsichtnahme in das Manuskript und insbesondere Frau Prof. Dr. Mariko Teramoto für ihre freundliche Unterstützung.

² Auf die Bedeutung von Carl Maria von Webers Stammbuch (*D-B*, Mus. ms. theor. C. M. von Weber WFN 5) als wesentliche Quelle für seine Biographie (besonders die Frühzeit bis 1810) hat bereits Joachim Veit hingewiesen; vgl. Joachim Veit, „Quellen zur Biographie des jungen Weber (bis etwa 1815). Anmerkungen zum Forschungsstand“, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 30, H. 1/2 (1988), S. 69.

Wiener Eintragung vom 8. Januar 1787 zitiert wird³. Auch Carl Ferdinand Pohls Haydn-Vita nannte die Quelle und zitierte die Eintragung Joseph Haydns aus Eszterháza (Estoras) vom 22. Mai 1788, direkt nach Abschluß von Edmund von Webers Studien bei Haydn⁴. In der Weber-Literatur erschien der erste Hinweis 1924 bei Friedrich Walter, der neben den Notizen von Mozart und Haydn auch solche von Familienangehörigen wie Franz Anton von Weber, Fridolin von Weber, Adelheid von Weber, Carl Maria von Weber sowie Jeanette und Vincent Weyrauch nannte⁵. Hinzu kommen bei Walter erstmals genauere Angaben zur Provenienz: Der Mannheimer Musikalienhändler und Verleger Karl Ferdinand Heckel hatte das Stammbuch demnach 1857 erworben; im Besitz von dessen Nachkommen konnte der Forscher die Quelle einsehen.

Letzte Besitzerin aus der Reihe der Heckel-Erben war die in Speyer lebende, aus Mannheim gebürtige Sophie Lichtenberger, geb. Heckel⁶. 1962 sowie 1964 wurde das Stammbuch bei Stargardt-Auktionen angeboten; in den beiden Katalogen sind neben einer Handschriftenbeschreibung wiederum einzelne Eintragungen nachgewiesen, darunter sämtliche der Familie von Weber sowie die von Mozart und Haydn (beide in Faksimile und Übertragung)⁷. Erstmals ist dort zudem die Notiz von Maximilian Stadler (1748-1833) in Eszterháza vom 3. April 1788 zitiert; der angesehene Komponist und Musikhistoriker, zu dieser Zeit (1786-1789) Abt des Klosters Lilienfeld in Niederösterreich, empfahl dem Haydn-Schüler, seinem „Meister Haydn“ wie auch seinem „Freund Mozart“ nachzueifern. Daneben werden u. a. Eintragungen des Dichters Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823) aus Eutin vom 24. September 1786 (offenbar kurz vor dessen Übersiedlung nach Altona), des Komponisten und Dirigenten Bernhard Anselm Weber (1766-1821) aus Hannover vom 9. Juli 1788 sowie eine Sepia-Zeichnung des Weimarer

³ Otto Jahn, *W. A. Mozart*, 2. umgearb. Aufl., Leipzig 1867, Bd. 1, S. 423, Anm. 105.

⁴ C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Leipzig 1882, Bd. 2, S. 204.

⁵ Friedrich Walter, „Karl Maria von Weber in Mannheim und Heidelberg 1810 und sein Freundeskreis“, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, Jg. 25 (Januar/Februar 1924), Sp. 27, Anm. 18.

⁶ Vgl. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie X, Werkgruppe 34), Kassel u. a. 1961, S. 249.

⁷ Katalog 560 (Auktion 28. November 1962), S. 94f., Nr. 1199 (dazu Faksimiles auf S. 81 und 89), Katalog 567 (Auktion 26./27. Mai 1964), S. 146, Nr. 730 (dazu Faksimiles auf S. 128 und 134). In beiden Katalogen ist zusätzlich eine Eintragung von Franz Anton von Weber aus Freiberg vom 13. Januar 1801 genannt, die im Original allerdings nicht nachweisbar ist.

Zeichenlehrers Conrad Horny (1786-1807) vom 16. Juni 1796, die Wartburg bei Eisenach darstellend, genannt. Vom Tutzinger Antiquar Hans Schneider⁸ erwarb die Musashino Akademia Musicae den Sammelband am 23. Juni 1964 für ihre Bibliothek, wo er die Signatur Aut-Eps-24 erhielt.

Dem eigentlichen Stammbuch gehen 3 Register-Blätter voraus, auf denen (Bl. 1v-3v) eine alphabetische Aufzählung der Namen der Personen, die sich im Album verewigten, zu finden ist (jeweils mit Seitenverweisung); allerdings ist diese wohl von einem späteren Besitzer des Buches angelegte Zusammenstellung nicht vollständig. Ursprünglich folgten 329 Seiten (Bl. 4-169); heute fehlen – entsprechend der alten (überwiegend nur auf den rechten Seiten eingetragenen) Paginierung – die Seiten 125/126 (Bl. 67), 157/158 (Bl. 83) und 173/174 (Bl. 91). Diesen Verlust zeigte bereits der Stargardt-Katalog von 1962 an. In die alte Paginierung nicht aufgenommen ist das Medaillon-Porträt Mozarts von der Hand Th. Konings (nach Leonhard Posch), das (als Bl. 58; recto leer) vor die Eintragung Mozarts (S. 109 = Bl. 59r) eingelegt wurde. Zusätzlich finden sich etliche weitere (teils aufgeklebte) Zeichnungen, Kupferstiche und Porträtsilhouetten. 180 der ursprünglich paginierten 329 Seiten (abzüglich der 6 verlorenen Seiten) sind leer, also mehr als die Hälfte.

Die spektakulärsten Eintragungen im Stammbuch sind ohne Frage jene von Mozart und Haydn, aber auch die anderen Notizen gestatten einen interessanten Einblick in das geistige Umfeld von Carl Maria von Webers Stiefbruder Edmund, besonders solche von Künstlern: Musikern ebenso wie Malern und Schauspielern. Viele Schreiber geben sich durch Symbole (Zirkel, Winkelmaß, Pyramide) oder Datierungen (z. B. 5800 für 1800) als Freimaurer zu erkennen; Edmund von Weber war, wie sein Vater Franz Anton und sein Bruder Fridolin, Freimaurer und konnte das weitverzweigte Logen-Netzwerk auf seinen Reisen nutzen⁹. Die Notate folgen meist nicht der Chronologie, sondern sind, wie in vergleichbaren Alben üblich, eher wahllos im Band „verstreut“, hin und wieder finden sich allerdings Gruppen mehrerer zeitlich benachbarter Einträge. Nachfolgend werden sie in chronologischer Folge in die Biographie Edmund von Webers eingebettet.

⁸ Vgl. Besitznachweis in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, Bd. VI, Kassel u. a. 1971, S. 327 (Nr. 1019).

⁹ Im Brief von Franz Anton von Weber an den preußischen Hofagenten Itzig in Berlin vom 18. September 1786 (*D-B, Mus. ep. F. A. von Weber 1*) schreibt der Vater über Edmund: „Er ist Meister Maurer, und in der *Eckhoffschen* [Rechteck-Symbol für Loge] zu Hamburg *recipiret* [...]“. Zum Vater vgl. auch Heinz Schuler, „Franz Anton von Weber als Freimaurer“, in: *Acta Mozartiana*, Jg. 14 (1993), H. 1, S. 17-22.

Die frühesten Einträge ins Stammbuch stammen vom September 1786, unmittelbar vor der Abreise Edmunds aus Eutin zum Studium bei Joseph Haydn¹⁰, darunter die bereits erwähnten von Gerstenberg (S. 93), Bruder Fridolin von Weber (S. 135, mit drei Porträt-Silhouetten S. 134¹¹) und Vater Franz Anton (S. 187) in Eutin (alle 24. September 1786) sowie kurz zuvor (13. September) aus Louisenlund bei Schleswig. Den dortigen Sommersitz des dänischen Statthalters der Herzogtümer Schleswig und Holstein, Landgraf Carl von Hessen, eines eifrigen Förderers der Freimaurerei, besuchten Franz Anton und Edmund von Weber anlässlich der Anwesenheit eines Bruders der Hamburger Freimaurerloge in Schleswig und Umgebung¹².

Die bevorstehende Trennung von der Familie war wohl der Grund für die Anlage des Stammbuches. Einige der Eintragungen, die dem Zwanzigjährigen mit auf den Weg gegeben wurden, seien hier stellvertretend vorgestellt. Die früheste, in Louisenlund entstandene Notiz (S. 11, dazu Zeichnung S. 10) stammt von zwei Logenbrüdern aus Schleswig; der erste, ein gewisser Schlemmer, verwendete ein Horaz-Zitat: „Glücklich lebst Du, wenn du Dich, weder zu verwegen, auf | die hohe See wagst – noch zu furchtsam, dich an’s gefahrvolle | Ufer drängst *etc. Horat.*“, darunter ergänzte ein gewisser Schmalhaus einige Maurer-Verse:¹³

„Es lebe der schönste Bau
das Meister Stück der Wercke
so auf drey Säulen ruht
von Weißheit Schönheit stärke“

¹⁰ Ihre musikalische Ausbildung erhielten Fridolin und Edmund von Weber erst beim Vater, dann (etwa 1781) in Ludwigslust; vgl. Frank Ziegler, „»Wie tief nun meine Hoffnungen gesunken sind«. Franz Anton von Weber in Eutin“, in: *Jahrbuch für Heimatkunde. Eutin*, Jg. 40 (2006), S. 12. Ein nachfolgendes Studium bei Haydn ist nur für Edmund von Weber bezeugt, nicht, wie seit Max Maria von Weber kolportiert, für beide Brüder; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 15.

¹¹ Die drei Silhouetten sind im Aufsatz von Walter (wie Anm. 5, Sp. 26) abgebildet und dort als Bildnisse von Franz Anton und Fridolin von Weber sowie Maria Anna von Weber, geb. von Fumetti, bezeichnet.

¹² Im bereits zitierten Brief an Itzig (wie Anm. 9) teilt Franz Anton von Weber mit: „[...] unsern Hochwürdigen Br.[uder] v[on der] *Eckhoff*-Loge Zum glänzenden Felsen] Br. *Abraham* habe [ich] vor wenig[en] Tagen in Schlesvig gesprochen, Er grüßet Sie von Herzen brüderlich, wir werden denselben disen Winter in unsern Gegenden behalten [...]“

¹³ Schlemmer unterzeichnete als „O.[rdens] Br.[uder] HEF. [?] Schlemmer“; die Lesung der Vornamenskürzel ist unsicher. Schmalhaus unterschrieb ohne Vornamen, lediglich als „O. Br.“ (s. o.). Die lokale Zuordnung (Schleswig) ist dem Register zu entnehmen.

Vater Franz Anton von Weber mahnte am 24. September 1786:

„Mein lieber Sohn! | Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugendt;
betrachte bey allen | deinen Handlungen und Unternehmungen zuvor
das Ende; Liebe die | Wahrheit, sprich von jedem, auch von deinem
Feinde gut, wende | deine Zeit wohl an, Ehre deine Vorgesetzte und
Lehrer, und | fliehe Spiel, Weib, und Wein! –. Kömmst du dieser getreuen
| und aufrichtig-väterlichen Vorschrift nach, so wirst du Gott gefällig,
| deinem Nächsten und dir selbst nützlich sein, ein ruhiges Gemüthe |
und gesunden Körper behalten, und dereinst die Seeligkeit erlangen. |
Welches von Herzen wünschet dein | dich | segnender aufrichtig treuer
| Vater FA: v: Weber | Fürstl Eutinscher KapellMeister“

Bruder Fridolin von Weber ergänzte am selben Tag:

„Halte dich jederzeit auf den Graden Weg deines Wandels; | so wirst du
Nie den Pfad des Misvergnügens betreten. | Auch kann es nicht schaden,
wenn du bisweilen deine Hand auf | deine Stirn. Augen. Mundt und
Herz legst, und dich | jederzeit hiebey an deinen Bruder erinnerst,
welcher | dieses schrieb, daß wenn du Allezeit deinen | Verstand, deine
Augen, deinen Mundt und dein Herz ver- | warst, du Jederman uner-
schrocken unter die Augen treten | kanst. Hiebey soll es bleiben. Amen.
Nun leb wohl | und komm bald mit der Freude unser Aller, zu uns
zurück | und vergiß nicht deinen dich aufrichtig liebenden Bruder auch
O[rdens]Br:[uder] | Fridolin v: Weber“

Auf der Reise zum Unterricht bei Haydn sind neben Berlin¹⁴ auch Dresden, Prag und Wien als Stationen nachweisbar: In Dresden trug sich am 2. Oktober der kurfürstlich sächsische Kammermusikus Friedrich August Richter ein (S. 105)¹⁵, in Prag am 8. Oktober der Theater-Dirigent und Kapellmeister der St. Nikolaus-Kirche Joseph Strobach (1731-1794; S. 107¹⁶) sowie einen

¹⁴ Franz Anton von Weber kündigte Itzig (wie Anm. 9) die Ankunft seines Sohnes in Berlin „den 29^{ten} dises [September] gegen 10 Uhr Morgens mit der Hamburger fahrenden Post“ an.

¹⁵ Die Jahreszahl ist nicht angegeben, die chronologische Einordnung ergibt sich jedoch aus dem Umfeld der Eintragung (S. 107 Strobach, S. 109 Mozart). Der Oboist Richter gehörte der Dresdner Kapelle 1775-1797 an; vgl. Andreas Schreiber, *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biografisches Mitgliederverzeichnis 1548-2003*, Dresden 2003, S. 103.

¹⁶ Zu Strobachs Eintragung gehört wohl auch der Kanon „Comincio Solo Cantare do re do re Voi compagni Cantate fa fa la poscia cantate re do fa mi re mi fa“ auf S. 108, der im Register fälschlich Mozart zugewiesen ist. Dieser Fehler kam vermutlich zustande, da

Tag später Franz Anton von Webers ältere Schwester Adelheid von Weber (1729?-1807; S. 189, mit Porträt-Silhouette auf S. 188), die notierte:

„Handle Lieber Neffe immer Rechtschaffen, laß dich | durch nichts von dem P[f]ad der Tugend abwenden. | Sie ist Kein Hirngespinnst, in ältern Jahren wird | Sie dich für alles was du Ihr in der Jugend | aufgeopfert, reichlich schadloß Halten, und | dich noch jenseits des Grabs Beglücken, dieses | versichert dich aus erfahrung. | Deine dich liebente *tante* | *Ad: Von Weber*“.

In Wien kamen Mozart (S. 109) sowie der Schauspieler (und dilettierende Maler) Joseph Lange (1751-1831, S. 88; dazu auf S. 89 die sehr qualitätvolle Zeichnung einer arkadischen Landschaft mit Orpheus) hinzu – beide waren mit Cousinen von Edmund verheiratet: Constanze (1762-1842) bzw. Aloysia (1761-1839), Töchtern von Franz Anton von Webers Bruder Fridolin Weber (1733?-1779). Mozart notierte am 8. Januar, „Morgens um 5 Uhr, vor der abreise“ nach Prag zur Aufführung des *Figaro*: „seyen sie fleissig – fliehen sie den Müssig[g]ang – und vergessen Sie nie | ihren sie von Herzen liebenden Vetter | Wolfgang Amadé Mozart“. Der „Freund und O:[rdens] B:[ruder]“ Joseph Lange trug am selben Tag den Vierzeiler *An einen Freund* von Friedrich von Logau in das Stammbuch ein:

„Weil Du mich Freund beschenckst mit Dir,
So danck ich billig Dir mit mir.
Nimm hin deswegen mich für Dich,
Ich sey Dir Du, Du sey mir ich!“

Der Unterricht bei Joseph Haydn in Eszterháza dürfte wenig später begonnen haben und im Frühjahr 1788 beendet worden sein, worauf die bereits zitierte Notiz von Stadler (3. April, S. 110) sowie eine weitere von Leopold Hirsch (22. Mai 1788, S. 90) deuten. Haydn selbst verabschiedete sich am 22. Mai (S. 327) mit den Worten: „Förchte Gott – Liebe deine Nächsten – und | deinen Meister Joseph Haydnmpr. | So dich von Herzen lieb hat“.

Stationen auf der Rückreise nach Norddeutschland waren Wien, Kaufbeuren, Memmingen und Hannover. Aus Wien finden sich Notizen des Komponisten Paul Wranitzky (1756-1808) vom 5. Juni (S. 324, mit Porträt-Silhouette S. 325) sowie einer Baroneß von Fortl vom 8. Juni 1788 (S. 326); zu den beiden Kaufbeurer Eintragungen vom 25. Juni (S. 74f.) gehört jene

zwischen S. 108 (Kanon) und S. 109 (Mozarts Eintrag) ein Mozartbildnis (ohne Paginierung, Bl. 58v, s. o.) eingelegt wurde, das vom Register-Kompilator versehentlich als S. 108 angesehen wurde.

von Christian Jakob Wagenseil (1756-1839, S. 75) – der Schriftsteller und Publizist, der u. a. mehrere Schauspiele verfaßte, war Freimaurer (1786 Gründer der Kaufbeurer Loge) und machte sich in der Stadt um die Reorganisation des Theaters verdient¹⁷. In Memmingen schrieb sich am 29. Juni der Komponist Christoph Rheineck (1748-1797, S. 328), in Hannover am 9. Juli der musikalische Leiter der Großmannschen Theatergesellschaft (und spätere Berliner Kapellmeister) Bernhard Anselm Weber (S. 321) ins Album ein. In Hannover hatte Großmanns Truppe vom 25. März bis 10. Juli gespielt, um zwei Tage später nach Braunschweig abzureisen¹⁸. Bemerkenswert ist der Vermerk des *Theater-Kalenders*, daß in Hannover eine „Mad. Kronheim, von Wien kommend“, als Gräfin Orsina in *Emilia Galotti* debütiert habe, und „darauf nach Hamburg“ abgereist sei¹⁹ – dabei handelte es sich um Edmund von Webers spätere (erste) Ehefrau Josepha (1764?-1794). An anderer Stelle heißt es zur Aufführung des Lessing-Dramas am 9. Juli (dem Tag der Stammbuch-Eintragung): „Madame Kronheim vom Wiener Theater, spielte die Ophelia!!!“²⁰

In Hamburg, wo Schwester Jeanette von Weber 1787/88 mit ihrem Theaterengagement wahrscheinlich zeitweise den Lebensunterhalt von Vater Franz Anton, Stiefmutter Genovefa und Stiefbruder Carl Maria mit bestreiten mußte²¹, erhielt die Familie mit Edmund und Josepha weiteren Zuwachs. Die Hoffnung auf eine Anstellung der Neuankömmlinge am dortigen Theater erfüllte sich allerdings nicht. Franz Anton von Weber schrieb am 2. September 1788 an Großmann nach Hannover, erinnerte an „*Madame Cronheim* [, die] in Hannover die Ehre hatte bey Dero Bühne in der Gräfin

¹⁷ Vgl. Heinz Vasterling, *Das Theater in der freien Reichsstadt Kaufbeuren*, Dissertation München, Druck: Braunschweig 1934, S. 49-59, 82-85.

¹⁸ Vgl. *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Jg. 1 (1788), S. 83f.

¹⁹ *Theater-Kalender, auf das Jahr 1789*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1788, S. 211.

²⁰ *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Jg. 1 (1788), S. 84. Die drei Ausrufezeichen lassen erkennen, daß der Rezensent die Rollen (Orsina/Ophelia) nicht versehentlich verwechselte; vielmehr dürfte ihm die Rolleninterpretation der Kronheim etwas überspannt (nahe dem Wahnsinn – à la Ophelia) erschienen sein.

²¹ Frank Ziegler, „Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte“, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 43-45. Es ist freilich auch denkbar, daß Franz Anton von Weber zwischen seinem dokumentierten Wien-Aufenthalt in der 2. Jahreshälfte 1787 und der Reise von Wien nach Hamburg mit Ehefrau Genovefa im August 1788 (vgl. ebd. S. 41f.) nicht nochmals nach Hamburg reiste, sondern über den gesamten Zeitraum in der Kaiserstadt lebte.

Orsina eine Gastrolle zu spielen“, und setzt fort: „Sie ist bey H Schröder zwar *engagiret*“, bekäme jedoch „bey dem hier über[be]setzten Theater wenige Rollen“ und erhalte, obgleich „viel zu arbeiten zu thun“ sei (der Widerspruch entging dem Schreiber offensichtlich), eine zu geringe Gage²². Tatsächlich meldet der *Theater-Kalender* lediglich eine Gastrolle der Sängerin als Ariadne, jedoch kein Engagement in Hamburg²³.

Fraglich ist, wo Edmunds Bühnen-Debüt – nach eigenem Zeugnis im Herbst 1788²⁴ – stattfand. Infrage käme die Gesellschaft von Conrad Carl Casimir Doebbelin, die seit August 1788 in Halberstadt auftrat, allerdings meldet das *Taschenbuch für die Schaubühne* für diese Zeit lediglich das Debüt der „Mad. Kornheim“ [sic], also von Edmunds Braut, bei dieser Truppe²⁵. Leider liegen weder im Historischen Archiv noch im Städtischen Museum Halberstadt Theaterzettel oder -Journale aus dieser Zeit vor, die eine Überprüfung dieser Annahme erlauben würden²⁶. Um den Jahreswechsel dürfte Doebbelin in Stendal gespielt haben, um dann im März zur Messe in Frankfurt/Oder zu erscheinen; auch hier ist nur Madame Weber (vormals Kronheim) als Ensemblemitglied genannt²⁷. Die Anwesenheit Edmund von

²² *D-LEu*, Sammlung Kestner, I. C. II. 435b.

²³ *Theater-Kalender, auf das Jahr 1790*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1789, S. 122. An anderer Stelle ist von einer „Proberolle“ die Rede; vgl. Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers*, Hamburg 1819, Bd. 2/2, S. 101.

²⁴ Vgl. den Brief von Edmund von Weber (vermutlich auch an Großmann) aus Stendal vom 29. April 1789, wo er berichtet, daß er „seit 7 Monathen daß Theater betreten habe“; *D-LEu*, Sammlung Kestner, I. C. II. 438.

²⁵ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1789*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1788, S. 207; dort werden als Spielorte der Gesellschaft angegeben: Magdeburg, Halberstadt, Stettin, Cleve, Wesel. Außerdem heißt es: „Von Magdeburg gieng die Gesellschaft nach Halberstadt, und fand da alle nur mögliche Unterstützung.“ Dieser Umzug der Gesellschaft ist nach Costenoble etwa Anfang August 1788 anzunehmen, die nächste Magdeburger Spielzeit begann erst im Januar 1790; vgl. Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, Bd. 1 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), Berlin 1912, S. 30-33. Das *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1790* (hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1789, S. 102f.) nennt Magdeburg und Stettin als Winterspielorte, Brandenburg, Halberstadt und Stendal als Sommerspielorte, dazu Frankfurt/Oder während der Messe.

²⁶ Freundliche Mitteilung von Gabriele Bremer aus Halberstadt.

²⁷ Vgl. *Theater-Zeitung für Deutschland*, Berlin, Nr. 13 (28. März 1789), S. 104 (zu Stendal), S. 99f. (zu Frankfurt/Oder, Eröffnung der Spielzeit 6. März); s. a. Nr. 16 (18. April 1789), S. 126.

Webers in Frankfurt bezeugt allerdings das Stammbuch durch eine Notiz vom 4. April 1789 (S. 95). Als Darsteller (1. Sänger) der Doebbelinschen Gesellschaft schrieb Edmund von Weber wenig später, am 29. April 1789 aus Stendal in der Altmark, ein vermutlich an Großmann gerichtetes (erfolgloses) Engagements-Gesuch²⁸. Während der Doebbelin-Spielzeit im Herbst 1789 in Halberstadt²⁹ dürften Edmund von Weber und seine Frau wohl nicht mehr der Gesellschaft angehört haben.

Unklar bleibt weiterhin die Zeit zwischen Herbst 1788 (Hamburg) und März 1789 (Frankfurt/Oder), zumal Anfang 1789 Jean (Johann Carl) Tilly, mit dem möglicherweise bereits Franz Anton von Weber 1783 in Eutin zusammengearbeitet hatte³⁰, einen Musikdirektor Weber engagierte. Hier ist eine genaue Zuweisung derzeit nicht möglich; es muß sich nicht zwangsläufig um Edmund von Weber gehandelt haben, eher scheint sein älterer Bruder Fridolin in dieser Position denkbar³¹.

Edmund von Webers Aufenthalt bei der ersten selbständigen Schauspielunternehmung seines Vaters Franz Anton von September 1789 bis April 1790 in Meiningen³² schlägt sich im Stammbuch nicht nieder. Einige Zeit später,

²⁸ Vgl. Anm. 24; der Brief ist mit „Eduart Weber. | junior“ unterzeichnet. Die vormalige Mad. Kronheim ist nun schon Edmunds Ehefrau.

²⁹ Vgl. „Epilog. Bei'm Schlusse der Döbbelinischen Schaubühne zu Halberstadt, im October, 1789“ in: [Göttinger] *Musenalmanach*, hg. von Karl Reinhard u. a., Göttingen, Jg. 1798, S. 208-210.

³⁰ Vgl. Frank Ziegler, „... der Bühne Vorhang fällt nun zu.« Franz Anton von Weber und das Eutiner Theater zwischen 1779 und 1785“, in: *Weberiana* 16 (2006), S. 42-48 (speziell S. 46).

³¹ *Theater-Kalender, auf das Jahr 1790*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1789, S. 126. Direktor Tilly hatte Anfang 1788 in Lübeck seine Gesellschaft an seinen ehemaligen Ballettmeister Carl Doebbelin übergeben; gegen Ende des Jahres trennte man sich endgültig, und Tilly engagierte eine neue Gesellschaft, mit der er 1789 zuerst Rostock, anschließend Lübeck und Stralsund bereiste. Fridolin von Weber gehörte bis September 1788 als Violinist der Esterházy'schen Kapelle an. Danach ist erst wieder ab September 1789 seine Zugehörigkeit zur Weberschen Schauspielgesellschaft in Meiningen bezeugt; vgl. Ziegler, „Weyrauch“ (wie Anm. 21), S. 41 und 54. Sein Aufenthaltsort zwischen Oktober 1788 und August 1789 ist unbekannt. Tillys Musikdirektor Weber scheint die Gesellschaft bald verlassen zu haben; im *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1791* (hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1790, S. 275) ist als Musikdirektor bereits Jean Roy angegeben; eine Abgangs-Notiz für Weber fehlt. Auszuschließen ist, daß sich Franz Anton von Weber als musikalischer Leiter bei Tilly verdingte. Sein Aufenthalt in Hamburg ist durch Briefe vom 20. Januar und 25. Februar 1789 gesichert, Anfang Mai lebte er in Kassel; vgl. Ziegler, „Weyrauch“ (wie Anm. 21), S. 44f., 47.

³² Vgl. Ziegler, „Weyrauch“ (wie Anm. 21), S. 53-59.

am 7. Juli 1790, wurde in Meiningen Edmund von Webers erstes Kind, der Sohn Carl, getauft. Man muß also wohl davon ausgehen, daß das Ehepaar noch bis mindestens Juli in Meiningen blieb.

Die folgende Anstellung als Korrepetitor und Sänger/Schauspieler in der Gesellschaft von Joseph Voltolini (u. a. in Augsburg) dürfte sich über einen längeren Zeitraum erstreckt haben, denn aus der Reichsstadt findet sich nicht nur eine Eintragung der seinerzeit gerühmten Pianistin und Komponistin Nanette von Schaden (1763-1834, Schülerin von Antonio Rosetti) vom 28. Februar 1791 (S. 301, mit Bildnis S. 300), sondern auch noch eine vom 21. Februar 1792 (S. 317: Christoph Friedrich Dietz). Diese letzte Notiz bestätigt die Angaben der *Theater-Kalender*³³, nach denen Edmund und Josepha von Weber anderthalb Jahre lang Mitglieder dieser Truppe blieben: in Augsburg (Spielzeiten 19. Oktober 1790 bis 8. März 1791 und 24. Oktober 1791 bis 21. Februar 1792)³⁴ sowie bei den dazwischenliegenden Abstechern. Gesichert sind die Gastspiele in Ulm (3. Mai bis 3. Juli 1791) und Schwäbisch Hall (Juli bis Oktober 1791)³⁵. Der *Theater-Kalender* nennt zusätzlich noch Sigmaringen (vor Ulm) und Kempten (nach Schwäbisch Hall) als geplante Spielorte für 1791; bislang ließ sich aber leider nicht klären, in welcher der beiden Städte die Truppe möglicherweise im März und April 1791 spielte und ob ggf. von Schwäbisch Hall aus kurzfristige Abstecher unternommen wurden³⁶.

³³ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1792*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1791, S. 327f. (Engagementsnachweis der Webers für die Saison 1790/91) sowie *Theater-Kalender, auf das Jahr 1793*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1792, S. 185 (Abgangsnachweis für die Webers für 1792, von dort Wechsel nach Nürnberg zur Weberschen Gesellschaft).

³⁴ Vgl. Friedrich August Witz, *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg 1876, S. 54f. (mit Abgangs-Hinweis für das Ehepaar Weber nach der Winter-Saison 1791/92).

³⁵ Vgl. Theodor Schön, „Geschichte des Theaters in Ulm“, in: *Diöcesanarchiv von Schwaben. Organ für Geschichte, Altertumskunde, Kunst und Kultur der Diözese Rottenburg und der angrenzenden Gebiete*, Jg. 17 (1899), S. 39 (zu Ulm und Schwäbisch Hall). Abreise von Ulm nach Schwäbisch Hall am 3. Juli; vgl. *Schwäbische Chronik*, 1791, Nr. 84 (15. Juli), S. 170; in Nr. 112 (19. September), S. 225 wird die für den 24. Oktober terminierte Abreise von Schwäbisch Hall nach Augsburg angezeigt.

³⁶ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1792* (wie Anm. 33), S. 327. Im Staatsarchiv Sigmaringen (incl. Deposita Fürstlich Hohenzollernsches Haus- und Domänenarchiv sowie Stadtarchiv) finden sich weder Theaterzettel noch andere Hinweise (Hofrechnungen, Amtsprotokoll) auf die Anwesenheit der Gesellschaft; freundliche Mitteilung von Frau Birgit Meyenberg. Für Kempten liegt lediglich die Spielerlaubnis für die Truppe von

Das durchgehende Engagement bei Voltolini von Herbst 1790 bis Februar 1792 bedeutet freilich, daß die Behauptung von Pisarowitz, das Ehepaar wäre gemeinsam mit Fridolin von Weber im Herbst 1791 beim Prinzipal Friedrich Häußler in Mergentheim angestellt gewesen³⁷, falsch ist. Pisarowitz entnahm seine Information vermutlich dem 1792er Jahrgang des *Taschenbuchs für die Schaubühne*, wo die Häußlersche Truppe zweimal erwähnt ist: einmal bezüglich der zurückliegenden Spielzeiten in Eichstätt und Nürnberg (bis September 1791), ein weiteres Mal bezüglich der nachfolgenden Auftritte am Kurfürstlichen Hoftheater zu Mergentheim³⁸. Dort ist jeweils von zwei Herren Weber und einer Madame Weber die Rede (ohne Vornamen); zur Häußlerschen Truppe gehörten in Nürnberg (Frühjahr bis 1. September 1791) allerdings nur Franz Anton von Weber als Kapellmeister, seine Frau Genovefa und sein Sohn Fridolin. Sie dürften Häußler auch nach Mergentheim gefolgt sein, allerdings nur für kurze Zeit, denn am 10. November eröffnete die Webersche Schauspielgesellschaft, geleitet von Vater Weber, ihre eigene Vorstellungsserie in Nürnberg³⁹.

Auch Edmund und Josepha von Weber schlossen sich nach dem Ende der zweiten Augsburger Spielzeit von Voltolini der väterlichen Theaterunternehmung in Nürnberg, später in Erlangen und Bayreuth an, worauf Stammbuch-Einträge aus Erlangen (S. 275: 20. Juli 1792 Heinrich Breidenstein) und Bayreuth (S. 1 und 211: 15. Juni 1793, S. 121: 7. Oktober 1793 ein gewisser Martius, mit Bildnis in Uniform auf S. 120, S. 19: 15. April 1794 Schauspieler-Kollege Karl Hermanstein, S. 243: 14. Mai 1794) hinweisen. Inzwischen (März 1794) hatte der Prinzipal Daniel Gottlieb Quandt die Webersche Truppe übernommen und führte die Bayreuther Spielzeit bis Mitte Mai weiter. Edmund von Weber folgte ihm noch in die nachfolgende

1791 vor, Belege für ihre tatsächliche Anwesenheit (Theaterzettel, Journale) fehlen jedoch; vgl. Birgit Kata, *Vorhang auf! 400 Jahre Theater in Kempten*, Friedberg 2007, S. 33.

³⁷ Vgl. Karl Maria Pisarowitz, „Genovefa von Weber-Brenner“, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 6, München 1958, S. 435.

³⁸ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1792*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1791, S. 284f. (zu Eichstätt, Nürnberg) und S. 352 (zu Mergentheim).

³⁹ Bereits am 8. Oktober 1791 sagte der Nürnberger Rat Franz Anton von Weber auf sein Gesuch hin den Stadtschutz zu und gab ihm die Genehmigung, Gesangslektionen zu erteilen; vgl. Theodor Hampe, „Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806“ (2. Teil), in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, H. 13 (1899), S. 225. Vielleicht war der Umzug nach Mergentheim auch nur geplant, kam dann aber nicht mehr zustande, als die Webers das Schauspielprivileg für Nürnberg erhielten.

Sommer-Spielzeit in Hildburghausen (Mai bis Mitte Juli); dort verließ er das Ensemble⁴⁰.

Keinerlei Hinweise bietet das Stammbuch zur Erklärung eines Widerspruchs innerhalb der *Theater-Kalender*. In der Ausgabe für 1796 wird erstmals auf den inzwischen erfolgten Tod von Josepha von Weber aufmerksam gemacht: sie „starb den 4 Aug. 1794. zu Prag 30 Jahr alt, in einer unglücklichen Gebärungsstunde“⁴¹. Prag ist in einem späteren Kalender auch als Aufenthaltsort von Edmund von Weber angezeigt, ohne daß sich dieser Hinweis eindeutig in die Chronologie einordnen ließe⁴². Die Josepha von Weber gewidmete Nachricht wird dann in der Ausgabe für 1800 korrigiert; dort ist der Text nahezu identisch, allerdings mit Linz als Sterbeort wiedergegeben⁴³, was angesichts der Anstellung Edmund von Webers beim Theater-Prinzipal Franz Xaver Glöggl in Salzburg und Linz (ab Herbst 1794) glaubhafter scheint. Ein Prager Aufenthalt Edmund von Webers ist somit weder für 1794 noch für spätere Jahre gesichert. Das Stammbuch gibt erst wieder einen Hinweis zum nachfolgenden Salzburg-Engagement als Musikdirektor in der Schauspielgesellschaft Franz Anton von Webers (Mai 1795 bis Februar 1796, mit Sommer-Spielort Hallein)⁴⁴: Am 13. Februar 1796 verabschiedete sich der Schauspieler-Kollege Friedrich Eisenhut⁴⁵ (S. 278, dazugehörig Zeichnung einer Landschaft S. 279).

⁴⁰ Vgl. Weilen (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 80f. und 83. Gleichzeitig mit Edmund von Weber ging auch Karl Hermanstein ab.

⁴¹ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796 (Nebst einem Nachtrage von 1795.)*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1795, S. 278; ein Theater-Kalender für 1795 (mit den Angaben für 1794) erschien nicht.

⁴² Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1798*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1797, S. 34: Edmund von Weber als „Musikdirector in Prag“. Ob die Formulierung auch auf ein Engagement in Prag (oder nur die Anwesenheit dort) hinweisen soll, bleibt fraglich. Die Angaben in diesem Kalender müßten eigentlich die Saison 1796/97 widerspiegeln, die Notiz könnte demnach eventuell einen Hinweis auf den Verbleib Edmund von Webers zwischen Juni 1796 (Hamburg) und Januar 1797 (Hildburghausen) geben.

⁴³ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1800*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1799, S. 254.

⁴⁴ Vgl. Sibylle Dahms, „Das musikalische Repertoire des Salzburger fürsterzbischöflichen Hoftheaters (1775-1803)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 30, Nr. 7 (Juli 1975), S. 350 (dort S. 349f. auch Hinweise zur Glöggl'schen Gesellschaft in Salzburg Sept. 1794 bis Febr. 1795).

⁴⁵ Friedrich Eisenhut trug sich auch in das Stammbuch von Carl Maria von Weber (wie Anm. 2, Bl. 47r) ein: am 29. Oktober 1800 in Freiberg; Weber vermerkte auf demselben Blatt dessen Tod 1803 in Ravensburg.

Im Sommer 1796 finden sich mehrere Weimarer Einträge – der stellungslose Edmund von Weber lebte vorübergehend bei seiner Schwester Jeanette Weyrauch und ihrem Ehemann⁴⁶. Beide trugen sich in das Stammbuch ein, Jeanette am 19. Juni (S. 184):

„Deine Wege müßen alle mit blauen | Blümchen übersäet seyn, deren
Anblick | dir sagt: »Vergiß mein Nicht« | bey diesen wenigen Zeilen |
errinnere dich, deiner dich | liebenden Schwester *Jeanett* | *Weyrauch née*
vWeber“

Schwager Vincent Weyrauch (am selben Tag, S. 185, mit Porträt-Silhouette) bediente sich eines Shakespeare-Zitats:

„*Hamlet* | Zeige mir den Mann der nicht Sklave seiner Leidenschaften |
ist, und ich will ihn in dem Kern meines Herzens tragen | wie ich dich
trage – Ewig dein dich liebender Schwager | *Vincent Weyrauch*“

Neben diesen Notizen von Familien-Angehörigen stammen noch drei weitere Inschriften aus dieser Stadt: vom 15. Juni (S. 141 C. Müller, mit Aquarell, Cupido darstellend, auf S. 140), 19. Juni (S. 113 Hitschfeld, mit Zeichnung einer Dorf-Landschaft S. 112) sowie die bereits erwähnte von Carl Horny vom 16. Juni (S. 145, mit Zeichnung der Wartburg auf S. 144). Kurz darauf trug sich in Hamburg der Musikdirektor und Komponist Friedrich Hönicke (1755-1809) ins Stammbuch ein (S. 9: 24. Juni) – zu einem Hamburg-Aufenthalt Edmund von Webers zu dieser Zeit gibt es sonst keine Hinweise; denkbar wäre er, da Cousine Aloysia Lange mit ihrem Ehemann Joseph zu dieser Zeit am dortigen Theater unter Leitung von Friedrich Ludwig Schröder engagiert war⁴⁷.

Anfang 1797 ist Edmund von Weber dann in Hildburghausen nachweisbar. In der kleinen thüringischen Residenzstadt, in der seit März 1796 Franz Anton von Weber mit seinem Sohn Carl Maria lebte, trugen sich mehrere Personen ein (S. 265: Johann Martin Schumann am 15. Januar 1797, dazugehörig

⁴⁶ Vgl. Ziegler, „Weyrauch“ (wie Anm. 21), S. 72f.

⁴⁷ Für 1796 sind weder ein Engagement noch Gast- oder Proberollen eines Herrn Weber am Hamburger Theater bezeugt; vgl. Meyer (wie Anm. 23), Bd. 2/2, S. 104. Hönicke hatte 1791 Edmund von Webers Oper *Der Transport im Koffer* (30. Mai, 3. Juni, 15. Juli) sowie sein Pasticcio *Der Aepfeldieb* (26. Mai) in Hamburg aufgeführt; vgl. Jürgen Neubacher, „Die Webers, Haydn und *Der Aepfeldieb*. Eine Untersuchung der Musikhandschrift ND VII 168 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Bd. 2, S. 1004.

Landschaftsbild mit Schloß S. 264, S. 34f.: zweimal 14. Februar), darunter auch der zehnjährige Stiefbruder, der am 16. Februar 1797 auf S. 183 eine seiner recht schülerhaften Zeichnungen (Landschaft mit Burg) einklebte und darunter notierte: „Vergies nicht deinen, dich liebenden Bruder! Carl Maria v: Weber.“⁴⁸ Offenbar verließ Edmund von Weber den Ort kurz darauf; die nachfolgenden Notizen aus Ansbach (Einträge von Heinrich Zahn am 3. Mai – S. 273 und Philipp Scherzer am 5. Mai – S. 272) und Erlangen (S. 303: 13. August) deuten auf eine Mitgliedschaft in der Schauspielgesellschaft von Cosmas Morelli hin. Dessen Truppe spielte vom 2. Februar bis 9. März 1797 in Nürnberg, danach vom 10. März bis Anfang Mai in Ansbach und schließlich von Mai bis September in Erlangen (ab 19. August parallel zur Gräflisch Fuggerschen Gesellschaft unter Anton Kindler)⁴⁹. Bedauerlicherweise ist die Quellenlage gerade für die Ansbacher und Erlanger Zeit äußerst dürftig (keine Theaterzettel, keine Spielzeit-Journale o. ä.), allerdings finden sich unter den Nürnberger Theaterzetteln der Gesellschaft zwei (vom 6. und 8. März), auf denen ein Herr Weber als Darsteller genannt ist⁵⁰, so daß die Zuordnung als gesichert gelten kann. In die besagte Zeit (Mai 1797) fällt Edmund von Webers 2. Heirat mit der Sängerin Luise Spitzeder (1779-1806)⁵¹.

Völlig unbekannt war bisher Edmund von Webers erste Schweiz-Reise 1797. Das Stammbuch enthält vier entsprechende Eintragungen: aus Baden im Aargau (S. 263: Ferdinand Rossi am 25. September) und Basel (S. 99: Johann Balthasar Goetz am 5. November, S. 97: J. Conrad Fuchs am 7. November, S. 165: Musiker Heinrich Huber am 12. November). Weiter ging es nach Freiburg im Breisgau, wo sich am 2. Dezember Wilhelm Lissmann (S. 203, Unterschrift als „Pastor Loci und Schauspieler“) und

⁴⁸ Diese Notiz ist der früheste derzeit bekannte Beleg für die Annahme des 2. Vornamens Maria; getauft war Weber auf die Namen Carl Fri[e]drich Ernst.

⁴⁹ Vgl. Arno Ertel, *Theaterraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik (Neujahrsblätter*, hg. von der Gesellschaft für fränkische Geschichte, H. 30), Würzburg 1965, S. 54 und 125 (Nürnberg) sowie S. 22f. und 61 (Ansbach); ders., „Erlanger Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Entwicklung des fränkischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert“, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, Bd. 25, Neustadt/Aisch 1965, S. 100.

⁵⁰ *D-Nst*, Nr. 15 und 17 der 1. Spielzeit in: Nor. 1326. 2°; besagter Weber gab den Lobtschoff in Kotzebues Schauspiel *Graf Benjowsky* und einen Pilger in Korompays Ritterschauspiel *Rudolph von Felseck*.

⁵¹ Vgl. Heinz Schuler, „Der Hoftenorist Franz Anton Spitzeder. Freund der Familie Mozart. Zu seiner Biographie und Familiengeschichte“, in: *Jahrbuch der Heraldisch-Genealogischen Gesellschaft „Adler“*, Jg. 1974/78 (= 3. Folge, Bd. 9), Wien 1978, S. 27-35.

am 4. Dezember der Magdeburger Schauspieler Friedrich Christoph Carl Fed[d]ersen (1771-1824, S. 202) ins Stammbuch einscrieben. Der Zweck dieser Reise bleibt derzeit noch ungewiß; es könnte sein, daß sich Edmund von Weber kurzzeitig der Schauspielgesellschaft von Ferdinand Illenberger anschloß, die im Oktober/November (bis 11. November) 1797 in Basel und anschließend in Freiburg auftrat und der die Schauspieler Federsen und Lissmann angehörten⁵². Eindeutig ist lediglich, daß angesichts der für dieses Jahr nachgewiesenen Lebensstationen die von Gerber (und später auch von Max Maria von Weber) behauptete Anstellung als Musikdirektor am Salzburgischen Hoftheater 1797 ausgeschlossen werden kann⁵³.

In Kassel fanden Edmund und Luise von Weber schließlich eine Anstellung am Hoftheater. Aus der hessischen Residenzstadt stammen mehrere Eintragungen aus dem Jahr 1799, so eine vom 10. Februar vom Hoftheater-Intendanten und Komponisten Johann David von Apell (1754-1833, S. 323) und weitere vom 8. März (S. 151) sowie 4. April (S. 91). Kurz vor dem Weggang aus Kassel wurden sie ergänzt durch Notizen der Schauspieler-Kollegen Theodor Haßloch (1769?-1829) mit Ehefrau Christine, geb. Keilholz (1764-1829, S. 155f.: 4. Dezember, mit Blumen-Bild S. 154), sowie

⁵² Vgl. Max Fehr, *Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz. Verzeichnis der Truppen, Aufführungen und Spieldaten für das XVII. und XVIII. Jahrhundert (Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bd. XVIII/1948 = Schweizer Theater-Almanach, Bd. VI/1948)*, Einsiedeln 1949, S. 119f. sowie Wilhelm Schlang, Otto von Maurer, *Das Freiburger Theater. Ein Stück deutschen Gemüts- und Geisteslebens*, Freiburg/Breisgau 1910, S. 24. Im Staatsarchiv Basel-Stadt sind unter der Signatur Straf und Polizei F 10e fünf Theaterzettel dieser Spielzeit nachweisbar: zum Lustspiel *Siegfried von Lindenberg* nach Johann Gottwerth Müller von Philipp Ludwig Bunsen (10. Oktober), zum Lustspiel *Die Quälgeister* von Heinrich Beck nach Shakespeare (18. Oktober), zum Singspiel *Die Zaubertrommel* von Benedikt Schack (23. Oktober, Viertelzettel), zu Kotzebues romantischem Trauerspiel *Die Spanier in Peru* (undatiert) sowie zu Dalayracs Oper *Azémia ou les sauvages* in Schmieders deutscher Übersetzung *Azemia oder die Wilden* (undatiert); freundliche Mitteilung von Herrn Daniel Kress. Auf keinem der Zettel ist ein Herr von Weber als Darsteller angezeigt, allerdings wäre auch eine Anstellung als Musiker (Musikdirektor?) vorstellbar, die auf den Theaterzetteln der Zeit kaum je Berücksichtigung fand.

⁵³ Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, 4. Teil, Leipzig 1814, Sp. 526. Gemeint ist sicherlich die Tätigkeit als Salzburger Musikdirektor unter Glöggel und Vater Weber 1794-1796, die sich freilich erst im *Theater-Kalender, auf das Jahr 1797* (hg. von H. A. O. Reichard, Gotha 1796, S. 126) niederschlug. Auch das Unterrichtsende bei Haydn ist durch Gerber (Sp. 527) falsch datiert („1785 Wien“). Bereits Schuler (wie Anm. 51, S. 33) äußerte Zweifel an der (wohl auf Gerber basierenden) Behauptung von Max Maria von Weber (wie Anm. 10, Bd. 1, S. 34), Edmund von Weber hätte seine 2. Ehefrau Luise 1797 in Salzburg geheiratet.

Wilhelm Böhler (geb. 1766) mit Ehefrau Julia, geb. Klos (geb. 1777, S. 21: 6. Dezember).

Von Kassel wechselten die Webers zur Gesellschaft von Carl Friedrich Krüger, die um den Jahreswechsel 1799/1800 kurzzeitig in Leipzig spielte, und folgten dem Prinzipal auch ins sächsische Freiberg, wo die Truppe vom 17. Januar bis 18. Mai 1800 auftrat⁵⁴. Als erste Notiz aus diesem Ort findet sich am 20. April 1800 jene des dortigen Stadtmusikus Christian Gottlob Siegert⁵⁵ (S. 182, mit Porträt-Silhouette), der aus dem späteren unerfreulichen Pressestreit um Carl Maria von Webers Oper *Das Waldmädchen* bekannt ist⁵⁶ – daß die Eintragung auf der gegenüberliegenden Seite des Albums (S. 183) ausgerechnet von Carl Maria von Weber (16. Februar 1797, s. o.) stammt, hat in dieser Hinsicht eine gewisse Ironie. Siegert unterschrieb als „Freund und O:[rdens] Bruder“; er gehörte, wie viele weitere Bekannte Edmund von Webers, zu der noch jungen Freiburger Freimaurer-Loge „Zu den drei Bergen“⁵⁷. In das Stammbuch trugen sich u. a. der Meister vom Stuhl, „Creys-Amtmann“ Johann Carl Meissner (S. 172: 18. Mai 1800), und der 2. Aufseher der Loge, Joh. von Pöllnitz (S. 175: 28. Mai 1800), ein. In derselben Loge verkehrte wenig später (Herbst 1800 bis Frühjahr 1801) auch Vater Franz Anton von Weber, blieb allerdings weniger gut in Erinnerung: Er wurde 1801 „wegen unmaurerischen Betragens excludiret“⁵⁸. Weitere Freiburger Notizen in Edmunds Album aus dem Jahr 1800 stammen

⁵⁴ Zu Leipzig vgl. Carl August Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Konzert- und Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 71; zu Freiberg vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 54. Krüger hatte schon in den beiden Jahren zuvor in Freiberg gespielt; die Spielzeit 1800 war seine letzte dort; vgl. Walther Herrmann, „Geschichte der Schauspielkunst in Freiberg“, in: *Schriften zur Theaterwissenschaft*, Bd. 11, Leipzig 1960, S. 643.

⁵⁵ Artillerie-Hautboist, ab 1788 Adjunkt des Stadtmusikus Johann Christoph Henning (dazu vom Militärdienst beurlaubt), Amtsantritt als Stadtmusikus am 1. Juli 1790 (nach Abschied aus dem Militärdienst), Leiter der ersten Freiburger Abonnements-Konzerte (ab 1791); vgl. Ernst Müller, *Musikgeschichte von Freiberg (Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins)*, Bd. 68), Freiberg 1939, S. 107f.

⁵⁶ Vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 58-64.

⁵⁷ Die Loge war erst im November 1798 gegründet worden; elf der vierzehn Gründungsglieder gehörten zuvor der Dresdner Loge „Zum goldenen Apfel“ an. Die Mitgliederzahl stieg schnell; 1802 sind bereits 54 Brüder nachweisbar; vgl. Artikel „Freiberg“ in: *Allgemeines Handbuch der Freimaurerei*, Bd. 1, Leipzig 1863, S. 395f.

⁵⁸ Vgl. Bernhard Beyer, „Ausschnitte aus der Geschichte der früheren Großen Mutterloge »Carl zu den 3 Schlüsseln« in Regensburg“ (Schluß), in: *Das Freimaurer-Museum*, Bd. 4, Zeulenroda und Leipzig 1928, S. 110. Der Grund für den Ausschluß könnte auch in der

vom 23. April (S. 137: der Mediziner Dr. Georg Wilhelm Liebe), 29. April (S. 181: Ludwig Bethmann Klemm), 1. Mai (S. 179: Johann Friedrich Ruik⁵⁹, mit Hinweis „Gedencke des 58 13/V 00“ = 13. Mai 1800), 8. Mai (S. 180: Georg Heinrich Wiegand), 10. Mai (S. 237-239: Karl F. Kanitzky mit Ehefrau Wilhelmine, geb. Schmidt, sowie Amalia Kanitzka), 13. Mai (S. 177f.: Ehepaar Joseph und Henriette Kühnel) und 23. Mai (S. 235f.: Wilhelm Naumann und Ehefrau Karoline, geb. Mahlmann). Edmund und Luise von Weber trugen sich wiederum am 8. Mai 1800 in das Album von Carl Maria von Weber (wie Anm. 2, Bl. 44v und 45r) ein, der gemeinsam mit seinem Vater im April/Mai eine kurze Reise über Prag in die sächsische Stadt unternahm.

Als Ensemblemitglieder der Gesellschaft von Carl Witter kamen Edmund und Luise von Weber nach Altenburg (Eintragung S. 73: 20. Oktober 1800), Bautzen⁶⁰ (S. 319: Carl Carus und Ehefrau Eleonore, geb. Mühlbach, am 1. Januar 1801), Ballenstedt⁶¹ (S. 271: Carl Kiesewetter am 13. April), Bernburg (S. 251: 6. Juni), Coburg⁶² (S. 209: Carl Goebel am 1. Dezember 1801) und erneut Ballenstedt⁶³ (S. 153: 13. April 1802), von wo aus ein Abstecher in die wenig entfernte Ortschaft Hoym (S. 268: 14. April 1802) bezeugt ist.

genannten, erbittert geführten Pressefehde um das *Waldmädchen* gelegen haben, durch die sich Logenbrüder diffamiert gefühlt haben mögen.

⁵⁹ Derselbe Ruik trug sich am 19. August 1800 in Freiberg in das Stammbuch von Carl Maria von Weber (wie Anm. 2, Bl. 46r) ein. Ebendort (Bl. 58v) findet sich eine Notiz eines gewissen Johann Andreas Wiegand (vielleicht ein Verwandter von Georg Heinrich Wiegand?) aus dem benachbarten Chemnitz vom 1. Mai 1801.

⁶⁰ Vgl. auch Franz Anton von Webers Brief an Franz Kirms vom 10. Dezember 1800, in: [Ernst Pasqué,] „Zu K. M. v. Weber's Familien- und Jugendgeschichte“, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst*, Jg. 8, Nr. 8 (23. Februar 1862), S. 119. Danach war Edmund „bey der Wilter'schen [sic] Gesellschaft als Directeur und Regisseur der Oper und sie [Luise] als erste Sängerin angestellt“. Franz Anton von Webers Versuch, die beiden ans Weimarer Theater zu vermitteln, blieb erfolglos.

⁶¹ Spielzeit 11. Januar bis 3. Mai 1801; Abreise nach Bernburg 5. Mai; vgl. Otto Trübe, *Das Hoftheater in Ballenstedt. Seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dessau 1924, S. 55.

⁶² In Coburg brachte Luise von Weber am 14. Oktober 1801 den Sohn Carl Moritz zur Welt. Zur Witterschen Spielzeit dort (27. August bis 3. Dezember 1801) vgl. Christian Kruse, „Theateraufführungen in Coburg in den Jahren 1794 bis 1806“, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, Bd. 41 (1996), S. 277-279 und 289-291.

⁶³ Spielzeiten 16. Dezember 1801 bis 11. April 1802 sowie 31. Oktober 1802 bis 16. März 1803; vgl. Trübe (wie Anm. 61), S. 55f. Über die dazwischenliegende Zeit (April bis Oktober 1802) enthält das Stammbuch keine Informationen.

Hervorhebenswert sind die Notizen des in Ballenstedt lebenden Komponisten Johann Wessely (1762-1810) vom 3. Mai 1801 (S. 152), des Coburger Kapellmeisters Georg Laurenz Schneider⁶⁴ (1766-1855) vom 3. November 1801 (S. 329) sowie des Bernburger Malers Carl Christian Kehrner (1755-1833) vom 12. März 1803 (S. 159, Eintragung in Ballenstedt, dazu S. 160 eine Zeichnung mit antiken Motiven: Frau und Kind mit Masken).

Die somit bezeugte mehrjährige Zugehörigkeit zur Witterschen Gesellschaft (1800-1803) spricht gegen die seit Max Maria von Weber immer wieder kolportierte mögliche Tätigkeit Edmund von Webers 1802/03 in Augsburg (parallel zum dortigen Aufenthalt von Franz Anton und Carl Maria von Weber)⁶⁵. Bereits Max Herre hatte 1927 verwundert festgestellt, daß sich für eine solche Anstellung im Theater oder der fürstbischöflichen Hofkapelle trotz wiederholter Nachforschungen keine „urkundliche Bestätigung auffinden“ ließe⁶⁶; eigene Recherchen in jüngerer Zeit bestätigten diesen Befund.

Die Engagements an den Theatern in Bamberg (Spielzeiten bis 23. Oktober 1803 sowie 2. Febr. bis 22. Juli 1804) und kurzfristig (August bis Anfang November 1804)⁶⁷ in Würzburg sind durch Stammbuch-Notizen aus Bamberg vom 27. September 1803 (S. 241), 25. Juni 1804 (S. 313), 10. Juli 1804 (S. 312) und 15. Juli 1804 (S. 242) bzw. aus Würzburg vom 1. November 1804 (S. 205 und 207 die Oboisten Ferdinand und Friedrich Reinstein) und 4. November 1804 (S. 148f. Ehepaar? J. und Maria Hansing) gesichert. Unbekannt waren bislang die Aufenthalte 1805 in Karlsruhe und Salzburg. Die Datierung „*l'hiver de L'an 1805*“ (Winter 1805) auf S. 255

⁶⁴ Schneider trug am 16. November 1802 in Coburg ein Lied *Aus der Ferne* („Wenn, in des Abends letztem Scheine“) in das Stammbuch von Carl Maria von Weber (wie Anm. 2, Bl. 157v-158r) ein. In seinem Brief an Ignaz Susan vom 23. Dezember 1802 schildert Carl Maria von Weber ihn als „einen Mann ganz nach dem Herzen der Musik geschaffen, der anfangs zwar den Menschen, den er noch nicht kennt mit Hof-Complimenten empfängt, der aber gleich warm und herzlich wird sobald er den Mann findet, den er an Dir finden wird. Er componirt vortrefflich, mit unendlichem Feuer, Gefühl, Kunst und Originalität [...]“; vgl. Ludwig Nohl, „Briefe C. M. von Weber's“, in: *Deutsche Musiker-Zeitung*, Jg. 10, Nr. 45 (8. November 1879), S. 436.

⁶⁵ Max Maria von Weber (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 73.

⁶⁶ Vgl. Max Herre, „Carl Maria von Weber und Augsburg. Ein biographischer Beitrag“, in: *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg*, Bd. 47 (1927), S. 219.

⁶⁷ Zu Bamberg vgl. Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 49), S. 65f. Das Theater in Würzburg wurde am 3. August 1804 eröffnet. Die Webers gingen bereits am 2. November ab; vgl. *Würzburger Theater-Almanach auf das Jahr 1810*, Würzburg 1809, S. 69.

läßt eine Ankunft in Karlsruhe bereits im Januar oder Februar des Jahres vermuten; genaue Datierungen finden sich aber erst bei den Eintragungen mehrerer Mitglieder der badischen Hofkapelle: des Konzertmeisters Carl Friedrich Danner⁶⁸ (13. April, S. 311), des Cellisten Heinrich Boxleidner⁶⁹ (17. April, S. 305) und des Geigers Franz Picquot d. J.⁷⁰ (18. April, S. 307). Weitere Eintragungen aus Karlsruhe stammen vom 20. April 1805 (S. 256) und 23. April (S. 291f., vom markgräfllich badischen Kanzlei-Sekretär Xaver Keller).

Das sich anschließende Engagement bei Prinzipalin Maria Vanini in Bamberg (ab Mai) müssen die Webers vor Ende der Spielzeit (Ende Juli 1805) abgebrochen haben, denn bereits zuvor findet sich aus Salzburg der Eintrag des Komponisten Benedikt Hacker (1769-1828) vom 10. Juli (S. 293). Der Schüler von Michael Haydn hatte 1803 einen eigenen Verlag gegründet und war somit für Edmund von Weber ein wichtiger Ansprechpartner. Aus welchem Grund Edmund von Weber nach Salzburg ging, kann man nur vermuten. Das bis 1803 selbständige Erzstift Salzburg war in der Zeit der napoleonischen Kriege Objekt einer mehrfachen dynastischen Rochade: Mit dem Regensburger Reichsdeputationshauptschluß vom 25. Februar 1803 wurde es säkularisiert und in ein weltliches Kurfürstentum umgewandelt. Neuer Landesherr wurde der vormalige Großherzog Ferdinand III. von Toskana, der sein Herrschaftsgebiet an die Franzosen verloren hatte. Aber schon mit dem Frieden von Preßburg (26. Dezember 1805) fand das neue Kurfürstentum sein Ende – es wurde zum Jahreswechsel dem Kaiserreich Österreich einverleibt und Ferdinand mit dem Kurfürstentum (kurz darauf Großherzogtum) Würzburg entschädigt (1814 wurde er schließlich wieder Großherzog von Toskana). Im Oktober 1809 mußte Kriegsverlierer Österreich Salzburg an die Franzosen abgeben, die es später dem zum Königreich erhobenen Bayern anschlossen; mit der Wiener Kongreßakte (8. Juni 1815) wurde wiederum Österreich in seine Rechte eingesetzt. Die kurze Episode

⁶⁸ Zuvor Mitglied der Mannheimer/Münchner Hofkapelle, ab 1783 herzogl. Konzertmeister von Zweibrücken, ab 1787 Konzertmeister in Karlsruhe; vgl. Ludwig Schieder-mair, „Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts“, in: *SIMG*, Jg. 14 (1912/13), S. 516f.

⁶⁹ 1786 Accessist der Karlsruher Hofkapelle, 1796 Hofmusikus; vgl. Schieder-mair (wie Anm. 68), S. 515f. Heinrich Boxleidner trug sich sechs Jahre später, am 26. August 1811, auch in das Stammbuch von Bruder Fridolin von Weber (*D-B*, Mus. ms. autogr. S 7, Bl. 30r) ein.

⁷⁰ 1783 Accessist der Karlsruher Hofkapelle, 1791 Hofmusiker; vgl. Schieder-mair (wie Anm. 68), S. 515f.

des Kurfürstentums Salzburg bedeutete für das dortige Theater eine Zeit der Konsolidierung, da Kurfürst Ferdinand, der am 29. April 1803 die Regierungsgeschäfte übernommen hatte, die Bedingungen deutlich verbesserte: Er gewährte den Theaterprinzipalen eine Subvention von 3000 Gulden und stellte für musikalische Aufführungen die Hofkapelle unentgeltlich zur Verfügung⁷¹. Direktor Anton Ferrari (ab 1804 in Salzburg) fand also günstige Voraussetzungen vor und bemühte sich anfangs durchaus um ein anspruchsvolles Repertoire⁷². Der Aufschwung des Theaters, der Edmund von Weber möglicherweise in die Stadt gelockt haben könnte, hielt allerdings nicht lange an. Mit dem Wechsel von Kurfürst Ferdinand nach Würzburg verlor Salzburg seinen Status als Residenz und wurde österreichische Provinzstadt; das Hoftheater wandelte sich zum Stadttheater, die Hofkapelle wurde aufgelöst, und die Belastungen der Bevölkerung durch die Kriegszeit schmälerten das Interesse am (und die Mittel fürs) Theater⁷³.

Edmund von Webers Aufenthalt in Salzburg dürfte bis Anfang Oktober 1805 gedauert haben, da am 5. Oktober der dortige „Polizeycomiss[air]“ Jos. Keser eine Notiz im Stammbuch vornahm (S. 163). Noch im selben Monat schloß sich das Ehepaar Weber erneut der Theatergesellschaft der Maria Vanini in Bamberg an. Kurz nach Ende der Spielzeit (19. Januar 1806⁷⁴) starb Luise von Weber dort (24. Januar) infolge einer Totgeburt. Der Witwer blieb noch bis mindestens 10. Mai in der Stadt, wo sich u. a. mehrere Musiker-Kollegen in sein Stammbuch eintrugen: am 20. Februar 1806 der Konzertmeister Anton Dittmayer (1774-1835, S. 221), am 21. Februar der als Musiker geschätzte Karmeliter Sebastian Warmuth (1752-1827, S. 5), am 22. Februar dessen Bruder, der Trompeter Kaspar Warmuth (1759-1837, S. 223)⁷⁵, und am 10. Mai 1806 der vormalige Bamberger Hoforganist

⁷¹ Vgl. Ernst Hintermaier, „Das Fürsterzbischöfliche Hoftheater zu Salzburg (1775-1803)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*, Jg. 30, H. 7 (Juli 1975), S. 360.

⁷² Vgl. Karl O. Wagner, „Das Salzburger Hoftheater (1775-1805)“, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Jg. 50, Salzburg 1910, S. 325-327; danach standen 1805 neben den populären Singspielen von Dittersdorf u. a. Schillers *Don Carlos* (25. Juli) und *Braut von Messina* (22. August, 20. September) auf dem Spielplan.

⁷³ Vgl. Gisela Prossnitz, „Vom fürsterzbischöflichen Hoftheater zum Stadttheater (1775-1893) – Theaterleben im 19. Jahrhundert in Salzburg“, in: Rudolph Angermüller (Red.), *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg*, Salzburg 1981, S. 136.

⁷⁴ Vgl. Friedrich Leist, *Geschichte des Theaters in Bamberg bis zum Jahr 1862. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Bambergs*, 2. Aufl., Bamberg 1893, S. 123f.

⁷⁵ Dittmayer war 1798 zum Hofviolinisten und 1802 zum Konzertmeister der Bamberger Hofkapelle ernannt worden und leitete 1802-1818 das aus den pensionierten Musikern der

Andreas Bader (S. 201), der ältere Bruder (und Lehrer) des später berühmt gewordenen Tenors Carl Adam Bader⁷⁶; dazu am 3. Mai ein gewisser Leonard Kreutzer (S. 169) und am 10. Mai Louise und Wilhelmine Wotruba (S. 198f., letztere Sängerin). Der sich anschließende Aufenthalt in Bayreuth ist durch zwei Eintragungen vom Juni 1806 bezeugt (ohne genauere Datierung S. 92 Regierungs-Revisor Carl Münch sowie S. 247 Kammer- und Stadt-Musicus Friedrich Heinel⁷⁷). Nachfolgend schrieb Edmund von Weber aus Bayreuth mehrere Briefe an den Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel (vom 1. und 21. Juli sowie 7. September⁷⁸) – was ihn zu einem derart langen Bleiben veranlaßte, ist ungewiß. Das Kulturleben Bayreuths war infolge der napoleonischen Besatzung wesentlich eingeschränkt; das Theater lag während der Jahre der französischen Administration völlig brach⁷⁹ und lebte erst wieder 1810 nach der Eingliederung Bayreuths in das Königreich Bayern auf. Sicher ist lediglich, daß Edmund nach einer neuen Anstellung suchte⁸⁰.

aufgelösten Hofkapelle gebildete „National-Orchester“, das im Bamberger Theater spielte. Kaspar Warmuth versah seit 1779 Trompeterdienste und spielte ab 1802 im Theaterorchester als Trompeter und Geiger. In seinem Hause wohnte mehrere Jahre E. T. A. Hoffmann; vgl. Emil Freiherr von Marschall, *Die Bamberger Hof-Musik unter den drei letzten Fürstbischöfen*, Bamberg 1885, S. 19f. und 43f. sowie Wilhelm Ament, „Das E. T. A. Hoffmann-Haus in Bamberg und seine Sammlung“, in: *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, Jg. 1, H. 1 (Dezember 1938), S. 10.

⁷⁶ Andreas Bader wirkte als Tenor, Cellist und Organist in Bamberg und erhielt 1795 eine Anstellung als (letzter) Hoforganist und Klavierlehrer der Hofedelnknaben. Seine musikalische Laufbahn beschloß er nach der Heirat mit der verwitweten Gräfin Louise Froberg 1808; vgl. Marschall (wie Anm. 75), S. 34f.

⁷⁷ Friedrich Heinel hatte sich bereits am 16. Februar 1799 in Bayreuth in das Stammbuch von Fridolin von Weber (wie Anm. 69, Bl. 95v) eingetragen, gemeinsam mit Johann Philipp Heinel (Bl. 95r), ehemals Geiger in der Bayreuther Hofkapelle; vgl. *Hochfürstlicher Brandenburg-Onolzbach- und Culmbachischer Genealogischer Calender und Adresse-Buch auf das Jahr 1791*, Angaben zur Kapelle S. 96f.

⁷⁸ Vgl. Wilhelm Hitzig, *Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel Leipzig*, Teil 2: *Brief-Autographie von Persönlichkeiten, die vor 1770 geboren sind*, Leipzig 1926, S. 28 (Nachweise der heute verschollenen Briefe ohne Inhaltsangabe).

⁷⁹ Vgl. Arno Ertel, „Theaterpflege in Bayreuth nach der Residenzzeit (1769-1806). Zur Entwicklung des fränkischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert“, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 43, Bayreuth 1963, S. 218.

⁸⁰ Vgl. sein Bewerbungsschreiben um eine Stelle als Sänger oder Musikdirektor nach Stuttgart vom 11. Juni 1806; Brief mehrfach im Antiquariatshandel, zuletzt in den Lagerkatalogen von R. Bertling, Leipzig: 36 (1900, Nr. 465), 52 (1905, Nr. 443), 60 (1908, Nr. 8001, 12) und 67 (1909, Nr. 519, 13).

1807/08 war Edmund von Weber als selbständiger Theaterdirektor wechselnd in Ansbach und Karlsbad tätig. Aus dem böhmischen Kurort finden sich Eintragungen vom 10., 23. und 24. August 1807 (S. 290 Jacques Riedmüller aus Salzburg, S. 295 Georg Nonner, S. 213 Albert Karl Ritter) sowie vom August 1808 (ohne Angabe des Tages, S. 227⁸¹). Goethe äußerte sich über die Aufführungen der Weberschen Truppe von Juni bis August 1807 in Karlsbad wenig schmeichelhaft⁸². Die Eintragung von Johann Thomas Hagenmüller am 26. Dezember 1807 in Bayreuth (S. 315) könnte auf einen kurzfristigen Besuch in der fränkischen Stadt hindeuten.

Die erneute Anstellung in Bamberg 1808/09, nun unter Prinzipal Heinrich Cuno (mit kurzem Abstecher nach Coburg im Januar 1809)⁸³, hinterließ im Stammbuch keinerlei Spuren. In Bamberg tat sich Edmund von Weber mit der Schauspieler-Kollegin Therese Mack (gest. 1829?) zusammen, die dort am 31. Juli 1809 die gemeinsame Tochter Johanne Friederike Therese zur Welt brachte⁸⁴. Die Bamberger Spielzeit hatte bereits am 30. Juli 1809 geendet, da die Webers jedoch noch den ganzen Sommer in der Stadt bleiben wollten, inserierte Edmund im *Bamberger Intelligenzblatt*, daß er Gesangs- und Gitarrenunterricht erteilen werde⁸⁵.

⁸¹ Notiz eines gewissen „D Trinius aus Riga“, der sich „im Augenblick der Abreise“ eintrug; evtl. besteht ein Zusammenhang zum Leibarzt des Zaren Alexander I. (ab 1824) und Lehrer des späteren Zaren Alexander II., Carl Bernhard von Trinius (1778-1844)? „DTrinius“ trug sich am 11. August in Karlsbad auch in das Stammbuch von Fridolin von Weber (wie Anm. 69, Bl. 15r) ein.

⁸² Vgl. Ziegler, „Weyrauch“ (wie Anm. 21), S. 83.

⁸³ Zu Cunos Spielzeit (25. September 1808 bis 30. Juli 1809) vgl. Rudolf Köppler, „E. T. A. Hoffmann am Bamberger Theater. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Persönlichkeit, seiner Werke und der Theatergeschichte Bambergs“, in: *Historischer Verein für die Pflege der Geschichte des ehemaligen Fürstbistums zu Bamberg*, 81. Bericht, Bamberg 1929, S. 12-21 und 96-103. Edmund von Weber debütierte erst am 25. Oktober 1808; vgl. Friedrich Schnapp (Hg.), *E. T. A. Hoffmann. Tagebücher*, München 1971, S. 674.

⁸⁴ Vgl. *Bamberger Intelligenzblatt*, Jg. 56, Nr. 63 (15. August 1809), S. 580. Laut Pisarowitz (Artikel „Weber, Familie“, in der 1. Ausgabe des Lexikons *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 325) lebte das Paar 1808/09 in Bamberg unverheiratet zusammen. Der Hochzeitseintrag für Tochter Therese (14. Juli 1833) im Hallischen Kirchenbuch spricht von Edmunds „verstorbene[r] Ehegattin, Frau *Therese*, geb. *Mackfoll*. [sic]“; vgl. Frank Ziegler, „Die Webers in Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und regionalen Theatergeschichte“, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 46 (Anm. 101).

⁸⁵ Vgl. *Bamberger Intelligenzblatt*, Jg. 56, Nr. 30 (18. April 1809), S. 276 sowie Nr. 34 (2. Mai 1809), S. 312.

Besonders interessant sind die Notizen von 1810, fehlten doch bislang für dieses Jahr Hinweise zur Biographie Edmund von Webers. Bezeugt wird durch das Stammbuch eine zweite Schweiz-Reise. Aus Basel finden sich nach dem Eintrag des Buchhändlers Samuel Flies vom 18. März (S. 66 mit einem Bild mit Freimaurer-Symbolik auf S. 67) weitere Inskriptionen vom 23. Mai (S. 69), 1. Juni (S. 96) und 4. Juni (S. 101). Unmittelbar danach ging es gen Norden; erste Zwischenstation auf der Reise war Freiburg im Breisgau, wo kurz zuvor noch Fridolin von Weber als Mitglied der Theatergesellschaft von Georg Dengler gewirkt hatte. Die Brüder dürften sich dort allerdings nicht begegnet sein, da die letzten Freiburger Notizen im Stammbuch Fridolins vom April 1810 stammen⁸⁶ – da war Edmund noch in der Schweiz. In Freiburg trugen sich am 6. Juni wieder zwei Familien-Angehörige ein: der Polizeileutnant Joseph Krebs (S. 190) – der Sohn von Tante Adelheid von Weber (ehemals verheiratete Krebs⁸⁷) – und seine Frau Barbara, genannt Babette (S. 191, sie selbst unterzeichnete als „Babede Krebs“). Der Cousin widmete Edmund von Weber einige stark dialektgefärbte Verse:

„Ohne Lieb und ohne Wein –
 Kan man doch nicht fröhlich sein. –
 Gib Ein Küsschen, Drünck Ein Kläsichen –
 Rauch Ein Pfeifichen, mach Ein Späsichen –
 und so lebe ihmer Dar, bis du zellst
 Hundert Jahr“

Orthographisch recht „freizügig“ sind auch die Reime seiner Frau:

„zufriedenheit wohne under Deinem Dache
 und würze Dir Dein Mahl: und Dein wein

⁸⁶ Stammbuch (wie Anm. 69), Bl. 31r, 67r, 71r mit Notizen vom 14. April, Bl. 7r und 62r mit Notizen vom 15. April.

⁸⁷ Adelheid von Weber, die bereits erwähnte Schwester von Franz Anton von Weber, heiratete am 9. Februar 1754 den Freiburger Handelsmann Joseph Anton Krebs; am 24. Januar 1755 wurde beider einziges Kind Joseph Anton Felizian Krebs geboren. Das Ehepaar trennte sich 1758; der Sohn blieb bei der Familie des Vaters und heiratete im Januar 1786 Barbara Filling. Kontakt zur Familie Krebs hielt auch Fridolin von Weber, der seinem Stiefbruder Carl Maria am 5. November 1809 aus Freiburg mitteilte: „Der Sohn der Tante, unser Vetter Krebs heißt er, führt Mich bey allen unsre Verwandten auf, über haupt kann ich dir nicht genugsam sagen, wie man Mir sucht vergnügte Stunden zu verschaffen, wiewohl mir meine Zeit sehr knap[p] zugeschnitten ist, den[n] ich habe die Hülle und Fülle zu thun [...]“; *D-B, Mus. ep. Fridolin v. Weber 1.*

sie halt an Deiner Hyttenthyre wache und laße
nicht den sorgenschwarm hinein“.

Nach dem 6. Juni verließ Edmund von Weber Freiburg mit Ziel Elberfeld (heute zu Wuppertal gehörig), wo er eine Anstellung als Musikdirektor der im selben Monat neu etablierten Gesellschaft des Bergischen Theaters fand; seiner Frau wurde das Fach der „Soubretten [und] dritte[n] Singparthien“ zugeteilt. Nach der Sommerspielzeit zog die Truppe im Oktober von Elberfeld nach Düsseldorf (Vorstellungen 23. Oktober 1810 bis 3. Mai 1811), wo am 28. Oktober 1810 Edmund und Therese von Webers jüngste Tochter Josephine geboren wurde. Im Mai 1811 kehrte man nach Elberfeld zurück. Ende Juni, vor einem Abstecher der Gesellschaft nach Koblenz (Anfang Juli), verließen die Webers das Engagement⁸⁸. Im Stammbuch finden sich lediglich Eintragungen aus Elberfeld (S. 77: 15. September, S. 79: 6. Oktober 1810). Die mit „Mengelberg“ gezeichnete Notiz vom 25. Mai 1811 (S. 322) dürfte mit der Familie des Malers Egidius Mengelberg (1770-1849) in Zusammenhang stehen, der 1800-1813 in Elberfeld lebte.

Anschließend fand Edmund von Weber ein Engagement als Musikdirektor bei Georg Dengler in Freiburg/Breisgau (bis Januar 1812); das dokumentieren zwei Einträge ins Stammbuch vom 27. Januar 1812 (S. 104 und 139, u. a. Heinrich Kapferer⁸⁹). Mit Dengler wechselte er nach Bern (Auftritte 3. Februar bis 2. Mai 1812)⁹⁰. Im Gegensatz zu Bruder Fridolin, der nach seinem vorausgehenden Engagement bei Dengler in Bern (bis Mitte Mai 1811) der Schweiz endgültig den Rücken kehrte⁹¹, behielt die Alpenrepu-

⁸⁸ Vgl. August Wilhelm Iffland, *Almanach fürs Theater 1812*, Berlin 1811, S. 261 (Neugründung der Gesellschaft, Umzug nach Düsseldorf), 262 (Umzüge nach Elberfeld bzw. Koblenz), 263 (Edmund), 265 (Düsseldorfer Spielzeit), 267f. (Therese), 268 (Abgang der Webers).

⁸⁹ Heinrich Kapferer hatte sich bereits am 15. April 1810 in Freiburg in das Stammbuch von Fridolin von Weber (wie Anm. 69, Bl. 7r) eingetragen (dazu Bl. 62r am selben Tag Franz Kapferer).

⁹⁰ Vgl. Armand Streit, *Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Ein Beitrag zur schweizerischen Kultur- und allgemeinen Bühnengeschichte*, Bern 1873, Bd. 2, S. 117-120.

⁹¹ Fridolin von Weber ist nach seinem Freiburger Engagement 1809/10 (s. o.) in derselben Stadt auch von November 1810 bis April 1811 als Musikdirektor bei Dengler nachweisbar; vgl. u. a. Friedrich Ferdinand Leonhard (Hg.), *Theater-Journal aller unter der Direktion des Herrn Georg Dengler zu Freyburg aufgeführten Opern, Schau- Lust- u. Trauerspiele für das Jahr 1810*, Freyburg 1811, S. 6. Er folgte dem Direktor nach Bern; zur Berner Spielzeit April/Mai 1811 vgl. Streit (wie Anm. 90), Bd. 2, S. 103f. Carl Maria von Weber schrieb

blik für Edmund von Weber offenbar nach wie vor eine große Anziehungskraft. Er ließ sich dort erstmals für längere Zeit (bis 1819) nieder. Die beiden spätesten Notizen in seinem Erinnerungsalbum stammen aus Bern, und zwar vom 18. April 1812 (S. 51) sowie 10. April 1815 (S. 270) – Edmund von Webers weiterer Lebensweg (Lübeck, Danzig/Elbing, Königsberg, Aachen/Köln, Detmold und Würzburg) ist in dem Band nicht mehr dokumentiert.

Abschließend seien Edmund von Webers Lebensstationen zwischen dem Aufbruch aus Eutin 1786 und der Übersiedlung nach Bern 1812, wie sie sich anhand des Stammbuches und der hier genannten flankierenden Quellen nachverfolgen lassen, in einer Übersicht dargestellt:

bis Sept. 1786	EUTIN (Abstecher nach LOUISENLUND sowie vermutlich nach SCHLESWIG um den 13. Sept.)
Sept. 1786 bis Jan. 1787	Reise über BERLIN (29. Sept.), DRESDEN (2. Okt.), PRAG (8./9. Okt.) nach WIEN (dort mindestens bis 8. Jan. 1787)
Jan. (?) 1787 bis Mai 1788	Unterricht bei J. Haydn in ESZTERHÁZA (Abreise nach 22. Mai 1788)
bis Juli 1788	Reise über WIEN (5./8. Juni), KAUFBEUREN (25. Juni), MEMMINGEN (29. Juni), HANNOVER (9. Juli) nach HAMBURG
Herbst 1788	Bühnendebüt (eventuell bei der C. Doebbelinschen Schauspielgesellschaft in HALBERSTADT?)
März/April 1789	Mitglied der C. Doebbelinschen Schauspielgesellschaft in FRANKFURT/ODER (dort evtl. nur Ehefrau Josepha engagiert?, Abreise nach 4. April) und STENDAL (29. April)
Sept. 1789 bis Juli (?) 1790	Mitglied der väterlichen Schauspielgesellschaft in MEININGEN (bis April), Abreise erst nach Taufe des Sohnes Carl am 7. Juli

am 15. September 1811 aus Bern an seinen Vater als Antwort auf dessen tags zuvor erhaltenen Brief vom 6. September: „Friz scheint also seinen Plan aufgegeben zu haben nach der Schweiz zu gehen“ (*D-B*, Mus. ep. C. M. von Weber 10).

Nov. (?) 1790 bis Febr. 1792	Mitglied der J. Voltolinischen Schauspielgesellschaft in AUGSBURG (bis März 1791 sowie ab Okt. 1791) mit Abstechern nach ULM (3. Mai bis 3. Juli 1791) und SCHWÄBISCH HALL (Juli bis Okt. 1791), evtl. auch nach SIGMARINGEN und KEMPTEN, Abreise von Augsburg nach 21. Febr. 1792
März 1792 bis März 1794	Mitglied der väterlichen Schauspielgesellschaft in NÜRNBERG (bis Sept. 1792) mit Abstechern nach ERLANGEN (Mai bis Sept. 1792), dann wechselnd in BAYREUTH (März bis Juni 1793, ab Okt. 1793) und Erlangen (Juni bis Sept. 1793)
März bis Juli 1794	Mitglied der D. G. Quandtschen Schauspielgesellschaft in BAYREUTH (bis Mai) und HILDBURGHUSEN (ab Ende Mai)
Sept. (?) 1794 bis April (?) 1795	Mitglied der F. X. Glögglischen Schauspielgesellschaft in SALZBURG (bis Febr. 1795) und LINZ (ab Febr./März)
Mai 1795 bis Febr. 1796	Mitglied der väterlichen Schauspielgesellschaft in SALZBURG mit Sommerspielzeit in HALLEIN (Juli/Aug. 1795)
bis Juni 1796	Edmund von Weber lebt bei Vincent und Jeanette Weyrauch in WEIMAR (Abreise nach 19. Juni), danach Aufenthalt in HAMBURG (24. Juni)
Juli bis Dez. 1796	Aufenthalt ungeklärt
Jan./Febr. 1797	Edmund von Weber lebt bei seinem Vater in HILDBURGHUSEN (Abreise nach 16. Febr.)
März bis Aug. 1797	Mitglied der C. Morellischen Schauspielgesellschaft in NÜRNBERG (März), ANSBACH (ab 10. März, Abreise nach 5. Mai) und anschließend in ERLANGEN (ab Mai, Abreise nach 13. Aug.)
Sept. bis Dez. 1797	Aufenthalte in BADEN IM AARGAU (Abreise nach 25. Sept.), BASEL (wohl als Mitglied der F. Illenbergerschen Schauspielgesellschaft; Abreise nach 12. Nov.) und FREIBURG/BREISGAU (Abreise nach 4. Dez.)

Dez. 1797 bis Dez. 1799	Anstellung am Hoftheater in KASSEL (Abreise nach 6. Dez. 1799)
Dez. 1799 bis Mai 1800	Mitglied der C. F. Krügerschen Schauspielgesellschaft in LEIPZIG und FREIBERG (ab Mitte Jan.; Abreise nach 28. Mai)
Aug. 1800 bis März 1803	Mitglied der C. Witterschen Schauspielgesellschaft in ALTENBURG (Abreise nach 20. Okt. 1800), BAUTZEN (Abreise nach 1. Jan. 1801), BALLENSTEDT (Abreise nach 13. April 1801), BERNBURG (Abreise nach 6. Juni 1801), COBURG (Abreise nach 1. Dez. 1801) und erneut Ballenstedt (Dez. 1801 bis April 1802, Abreise vor 14. April – Nachweis in HOYM; nochmals Okt. 1802 bis März 1803, Abreise nach 12. März 1803)
April 1803 bis Juli 1804	Anstellung am Theater in BAMBERG bei der ehemals D. G. Quandtschen Gesellschaft (ab Jan. 1803 unter Direktion von J. Graf Soden; Ende 1. Spielzeit Okt. 1803, 2. Spielzeit Febr. bis Juli 1804, Abreise nach 15. Juli); Nov. 1803 bis Jan. 1804 Aufenthalt ungeklärt (wohl auch in Bamberg)
Aug. bis Nov. 1804	Anstellung am Theater in WÜRZBURG unter J. Graf Soden (Abreise nach 1. Nov.)
Jan./Febr. bis April 1805	Aufenthalt in KARLSRUHE (Abreise nach 23. April)
Mai/Juni 1805	Anstellung am Theater in BAMBERG unter M. Vanini
Juli bis Okt. 1805	Aufenthalt in SALZBURG (Abreise nach 5. Okt.)
Okt. 1805 bis Mai 1806	erneute Anstellung am Theater in BAMBERG unter M. Vanini (bis Jan.), dort längerer Aufenthalt (Abreise nach 10. Mai)
Juni bis Sept. (?) 1806 1807/08	Aufenthalt in BAYREUTH (Abreise nach 7. Sept.) Leitung einer eigenen Schauspielgesellschaft in ANSBACH mit Sommer-Abstechern nach KARLSBAD (Abreise 1807 nach 24. Aug., 1808 im Aug.), kurzer Aufenthalt in BAYREUTH (26. Dez. 1807)

Okt. 1808 bis Aug. 1809	Anstellung am Theater in BAMBERG unter H. Cuno (bis ca. März 1809), mit Abstecher nach COBURG (Jan.), danach Musiklehrer in BAMBERG (bis mindestens Aug. 1809)
Sept. 1809 bis Mai 1810	Aufenthalt ungeklärt
Juni 1810	Aufenthalte in BASEL (Abreise nach 4. Juni) und in FREIBURG/BREISGAU (Abreise nach 6. Juni)
Juni 1810 bis Juni 1811	Anstellung am Bergischen Theater in ELBERFELD (bis Okt. 1810 sowie Mai/Juni 1811) und DÜSSELDORF (Okt. 1810 bis Mai 1811)
1811 bis Mai 1812	Anstellung bei der G. Denglerschen Gesellschaft in FREIBURG/BREISGAU (Abreise nach 27. Jan. 1812) und BERN (ab Febr.), dort Tätigkeit in wechselnden Musiker-Berufen bis 1819

**„Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“
Helmina von Chézys Kampf
um die Urheberrechte an ihrem *Euryanthe*-Libretto
in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen
von Till Gerrit Waidelich¹**

„Unvergessen“ – jenes Stichwort, das Helmina von Chézy (1783-1856) als Leitgedanken wählte, unter dem sie ihre Memoiren verfaßte² – gedachte sie auch für ihren Stellenwert in der Literatur- und in der Musiktheatergeschichte zu reklamieren. Als sie gegen Ende ihres Lebens nach rund fünfzig-jähriger Publikationstätigkeit Rückschau hielt, wurde ihr bewußt, daß all ihre Aktivitäten, sich als Dichterin einen bleibenden Namen zu verschaffen, letztlich doch nur dank ihrer Verbindung zu Weber und Schubert eine gewisse Chance hatten. Aufgrund ihres Textbuchs zur *Euryanthe* und ihres Schauspiels *Rosamunde* (beide 1823 in Wien uraufgeführt) gelang es ihr, unter den hunderten mehr oder minder begabten deutschsprachigen Schriftstellern ihrer Zeit einen denn doch beachtlichen, bis heute währenden Bekanntheitsgrad zu erlangen, wie problematisch diese Werke – aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet – letztlich auch sind.

Unseligerweise war Chézy für Weber schon die zweite Librettistin eines seiner großen Werke, mit der er in einen äußerst unerquicklichen, öffentlich ausgetragenen Diskurs geriet. Bei Friedrich Kind (1768-1843) und seinem Libretto für den *Freischütz* hatten sich zwar bekanntlich gewisse inhaltliche Differenzen über Detailfragen weitgehend einvernehmlich klären lassen, aber gerade der überwältigende Erfolg des Gespanns Weber-Kind brachte es mit sich, daß der Textautor seine Rolle plötzlich in ganz anderem Lichte sah. Angesichts der Tatsache, daß diese Oper das erste Werk Webers mit europä-

¹ Bei der Ausarbeitung dieses Beitrags wurde der Verfasser von einer ganzen Reihe von Institutionen und Personen unterstützt. Abgesehen von jenen Bibliotheken und Archiven, die die Quellen verwahren und deren Veröffentlichung in diesem Rahmen zustimmten – dem Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, der Wienbibliothek im Rathaus, der Staatsbibliothek zu Berlin sowie der Biblioteka Jagiellońska, Kraków/Polen – sind hier insbesondere Frau Eveline Bartlitz, Frank Ziegler sowie die anderen Mitarbeiter der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe zu nennen, ferner auch Irina Hundt, Maria-Verena Leistner und Robert de Clercq. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

² Bertha Borngräber (Hg.), *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Von ihr selbst erzählt*, Leipzig 1858.

weiter Breitenwirkung war, empfand Kind sich als einen gleichsam fast überangenen Katalysator dieses Phänomens. Das vielzitierte und durchaus originelle Bonmot, was denn „Maria ohne Kind“³ gewesen wäre, spricht dafür, daß auch andere Kinds spezifische Rolle bei diesem Werk als unabdingbar ansahen, und es lag auf der Hand, daß er ein außerordentliches Selbstbewußtsein entwickelte und meinte, nur er persönlich sei in der Lage gewesen, diesen Erfolg Webers zu ermöglichen. Die durchaus üblichen vertraglichen Regelungen zur Aufteilung des Profits schienen ihm angesichts der Popularität dieses Werks gleichsam hinfällig zu werden.



Helmina von Chézy
Zeichnung von Wilhelm Hensel (ca. 1822)
(Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin)

Mit Bedacht hatte Weber sich deshalb bei der nächsten Oper für eine Librettistin entschieden, bei der er derartige Probleme nicht befürchten zu müssen glaubte. Chézy hatte, als sie sich den literarischen Zirkeln Dresdens anschloß, zwar schon manches publiziert, was Anerkennung gefunden hatte, aber noch keinen wirklich großen Namen. Sie war nicht so einflußreich wie Kind, der als einer der Redakteure der Dresdner *Abend-Zeitung* wirkte. Eine weibliche, nur geringfügig ältere Mitarbeiterin mag Weber anfangs für minder forsch und selbstbewußt gehalten

³ Am 20. April 1823 hatte Ignaz Franz Castelli als Begleitbrief zu seinen Wiener Korrespondenzen unter dem Pseudonym „Höhler“ an den Redakteur der *Abend-Zeitung* Carl Theodor Winkler geschrieben: „*Ad vocem Weber* muß ich dir doch ein herrliches Epigramm schreiben, was hier in aller Leute Munde ist. – Es ist auf den Umstand bezogen daß sich Kind geärgert hat daß man überall nur Weber nennt und seiner gar nicht gedenket | Was sie doch übertrieben sind | Den Einen wollen sie vor Liebe fressen | Indeß sie auf den Andern ganz vergessen, | Was wäre wohl Maria ohne Kind?“; Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 5974.

haben. Es war ihm und vielen anderen bekannt, daß Chézy für eine Publikation Friedrich Schlegels die Übersetzung der *Euryanthe*-Quelle aus dem Altfranzösischen beige-steuert hatte⁴, also mit Fug und Recht darauf pochen konnte, daß ihr auch die ferneren Verwertungsrechte an dem Sujet zustanden. Als Chézy zeitweise vorgehalten wurde, sich bei der Benutzung des Stoffes mit fremden Federn zu schmücken, war das ungerecht⁵. Und es war nur folgerichtig, daß sie sich gegen solche Unterstellungen verwahrte und diese ihre Übersetzung rechtzeitig vor der Opernuraufführung in etwas revidierter Fassung nochmals unter eigenem Namen drucken ließ⁶.

Es liegt auf der Hand, daß kaum ein Werk geschaffen werden konnte, das die Erwartungen zu erfüllen in der Lage war, die man 1823 an eine neue Oper Webers knüpfte. Aufgrund des sensationellen Erfolgs mit dem *Freischütz* lag die Meßlatte in unerreichbarer Höhe: Die Popularität und Wertschätzung dieser Oper wiederholen oder gar steigern zu wollen, war ein geradezu tollkühnes Unterfangen. Und bekanntlich hatte Weber sich nun auch noch für eine weniger populäre Gattung, eine anspruchsvollere, unübliche Form entschieden, die sogenannte „große“ Oper mit orchesterbegleiteten Rezitativen zwischen „geschlossenen“ Nummern. Zudem galt es, die kollektive Erwartungshaltung der Intellektuellen und der Journalisten im gesamten deutschsprachigen Raum zu befriedigen: Es sollte ein weiteres „vaterländisches“ Werk entstehen, das sich als identitätsstiftender Ausgangspunkt dazu hätte eignen sollen, die Stellung der deutschen Oper zu festigen. Angesichts dieser Voraussetzungen konnten die Auseinandersetzungen der Autoren des

⁴ [Helmina von Chézy,] „Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen“, in: Friedrich Schlegel (Hg.), *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters. Aus gedruckten und handschriftlichen Quellen*, Theil 2, Leipzig: Juniusische Buchhandlung, 1804; darin ohne Nennung der Übersetzerin. In den *Romantischen Sagen und Dichtungen des Mittelalters* innerhalb der Ausgabe der *sämmtlichen Werke Friedrich Schlegels* (Wien: Jakob Meyer und Compagnie, Bd. 7, 1823) wurde die *Euryanthe* dann nicht nochmals abgedruckt.

⁵ So schrieb Georg Lotz in seinen Hamburger *Originalien* noch Mitte 1824, Chézy blase sich in der *Abend-Zeitungs*-Beilage *Wegweiser* „wie eine Fischblase“ auf und maße sich nach wie vor die Autorschaft an der Übersetzung der *Euryanthe* an; vgl. *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* (Hamburg), Nr. 92, 2. Juli 1824, Sp. 734f. Ähnliche ungerechtfertigte Plagiatsvorwürfe finden sich u. a. in *Hekate. Ein literarisches Wochenblatt*, Jg. 1 (1823), Nr. 73, S. 581f., danach im *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* (Weimar), Jg. 38, Nr. 89, September 1823, S. 736 sowie später bei Saphir (vgl. Anm. 74).

⁶ *Euryanthe von Savoyen. Aus dem Manuscript der Königl. Bibliothek zu Paris: „Histoire de Gerard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryant de Savoye, sa mie“ übertragen von Helmine von Chezy, geb. Frein Klencke*, Berlin: Vereins-Buchhandlung, 1823.

Freischütz auf der einen sowie der *Euryanthe* auf der anderen Seite kaum anders als kleingeistig wirken, und sie waren ein bedauerliches Randphänomen für all jene, die sich ein markantes Zeichen erwartet hatten für die Institutionalisierung einer großen deutschen Nationaloper, die als veritables Pendant der Vorformen der Grand-opéra in Paris hätte gelten können. Gaspard Spontinis Präsenz in Berlin ließ es – wenn man sich auf die Intentionen der Zeit einläßt – um so gebotener erscheinen, hier ein überdeutliches Zeichen zu setzen.

Es ist weder möglich noch nötig, die Einzelheiten des inhaltlichen Disputs zwischen Weber und Chézzy, die sprachliche und formale Details des Librettos betreffen, hier auszubreiten, da dies bereits eingehend dargestellt wurde⁷ und wiederum dokumentiert werden wird⁸.

Bemerkenswerterweise scheint der aus Berlin stammende, inzwischen in Paris wirkende Maurice Schlesinger (1798-1871) bereits 1822 über Chézys Rolle bei der Übersetzung der mittelalterlichen Quelle informiert gewesen zu sein, wie er in einem Brief an sie aus Paris vom 21. Juni 1822 andeutet. Schlesinger, Sohn und Kompagnon des gleichnamigen Berliner Musikverlegers, spekulierte in seiner Korrespondenz mit der Librettistin darauf, daß ihm Chézys Kontakte zur Dresdner *Abend-Zeitung* und zu deren Redakteur Karl Theodor Winkler (1775-1856) nützlich werden könnten, und er drehelte viele Komplimente an die Adressatin, die er als „*Fantasiereiche* Frau von *Chezy*“ titulierte. Daneben erwähnte er, daß eine Übersetzung von Kinds *Freischütz*-Libretto ins Französische aus ihrer Feder – mit Rezitativtexten – erwogen wurde:⁹

⁷ Michael Charles Tusa, *Carl Maria von Weber's Euryanthe. A Study of its historical Context, Genesis and Reception*, Diss. masch. Princeton (USA) 1983 und ders., *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, New York 1991. Eingegangen wird darauf außerdem von Joachim Veit, „Gehört die Genesis des »Euryanthe«-Textbuches zum »Werk«?“, in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hg. von Walther Dürr u. a. (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, H. 8), Bielefeld 1998, S. 184-211.

⁸ Die Libretto-Ausgabe von Chézys Oper wird analog zu jener des *Freischütz* von Solveig Schreier vorbereitet: *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich Kind. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition* in Zusammenarbeit mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hg. von Solveig Schreier. (*Opernlibretti – kritisch ediert*, hg. von Irmlind Capelle und Joachim Veit, Bd. 1), München: Allitera Verlag, 2007.

⁹ Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (nachfolgend BBAW), Archiv, NL Chézzy 614. Die Uraufführung der *Euryanthe* war ursprünglich für Herbst 1822 geplant – darauf bezieht sich der letzte Halbsatz.

„Zuförderst eile ich mich Sie zu bitten ja unsern guten Weber dran zu halten daß er Ihre Übersetzung des Freischütz seiner Musik *adaptirt*, und daß ich dieselben baldigst erhalte, sehr freue ich mich solche hier zu sehen, doch müssen *Recitative* dazu *componirt* werden, um solche in der großen Oper zu geben, da dieselbe nur in diesem Theater gegeben werden kann, auch freue ich mich herzlich auf Ihre neue Oper deren *Composition* doch wohl auch vorrückt, da wie ich höre sie im *October* in *Wien* gegeben werden soll.“

Offenbar spekulierte Schlesinger schon auf die Rechte am Vertrieb beider Opern in Paris, und möglicherweise hatte die Chézy sich ihm oder seiner Familie gegenüber schon selbst dahingehend geäußert, daß nicht nur die operngerechte Ausarbeitung der *Euryanthe*, sondern das Sujet seit langem in ihrer Adaption vorlag. Dieser Akt der deutlichen Positionierung ihrer Rolle stand also bereits 1822 und damit vor dem unangenehmen, mündlich und schriftlich ausgefochtenen Schlagabtausch mit Weber, zu dem beide immer wieder Personen ihres Vertrauens heranzogen, die zu gewährleisten hatten, daß alles korrekt abgewickelt wurde und keine Mißverständnisse entstehen konnten. Die Differenzen zwischen Weber und Chézy, die in erster Linie aufgrund differierender Anschauungen auftraten, wie der finanzielle Profit zu regeln sei, werden im folgenden nun erstmals primär aus dem Blickwinkel Chézys zu beleuchten sein¹⁰, da es aus ihrer Feder eine ganze Reihe von Äußerungen gibt, die indessen keine durchweg konsequente Haltung wiedergeben (zumal sie auch zu einem Gutteil nur in ihrem eigenen Nachlaß¹¹ überliefert wurden).

Vielmehr wechselte Chézys Verhältnis zu Weber deutlich: Bis zum Frühjahr 1823 stand sie ihm als begeisterte, ja geradezu enthusiasmierte Weggefährtin zur Seite und war auch bereit, weitgehend flexibel auf seine steten Änderungswünsche einzugehen. Dies allerdings nicht immer mit Fortune, teils wenig durchdacht und verhältnismäßig unorganisiert, zumindest waren weder Weber noch sie in der Lage, die Folgen einzelner Änderungen am Text,

¹⁰ In seinen Memoiren stellte aber auch der ansonsten seiner Mutter äußerst kritisch gegenüberstehende Wilhelm Chézy Helminas Standpunkt in ihrem Konflikt mit Weber aus deren Blickwinkel dar, vgl. ders., *Erinnerungen aus meinem Leben. Helmina und ihre Söhne*, Bd. 1, Schaffhausen 1863, S. 312-314.

¹¹ Auch einzelne durchaus lesenswerte Bruchstücke ihrer Memoiren gelangten nicht in deren Druckfassung, vgl. etwa Irina Hundt u. Till Gerrit Waidelich, „»Im gastlichen Hause Mendelssohns«. Erinnerungen an den Mendelssohnschen Salon von Helmina von Chézy“, in: *Schubert : Perspektiven* 5 (2005), Heft 1, Stuttgart 2001, S. 92-110.

die für die Dramaturgie und innere Logik oft sehr weitgehende Konsequenzen hatten, bis ins letzte Detail zu erwägen¹². Doch ist ihre Erörterung dieser Dinge stets zu einem einvernehmlichen Ende gekommen, nur sah sich die Chézy nach der Uraufführung immer wieder genötigt, auf Vorbehalte und Vorwürfe von Kritikern in öffentlichen oder privaten Stellungnahmen zu antworten. Diese Rechtfertigungen Chézys, dramaturgische und sprachliche Details des Librettos betreffend, sollen hier jedoch nur am Rande berührt werden¹³.

Aber als Chézy dann im Vorfeld der Uraufführung auf die Idee verfiel, von jeder „Haupttheaterdirektion“, die das Werk zu spielen beabsichtigte, ein eigens und unmittelbar an sie selbst ausgezahltes Honorar einfordern zu wollen, wurde diese damals im deutschen Sprachraum unübliche Praxis für Weber zu einer Bürde, zumal Chézy von ihm verlangte, bei jedem Aufführungsvertrag neuerlich dafür einzutreten, diese Forderung durchzusetzen. Letztlich erklärte er sich dazu zwar bereit, doch erhoffte sie sich zeitweilig auch noch Vorschüsse von ihm, zumal sie vermutete, daß er rasch bedeutende Einnahmen erzielen werde. Der dadurch entstehende Konflikt brachte es mit sich, daß über den Zeitraum bis zu Webers Tod 1826 ein teils offener, teils versteckter Kampf um diese Abgeltungen der Librettistin geführt wurde. Und dieser wurde noch weitaus unsensibler ausgefochten, als sich herausstellte, daß der erwartete Sensationserfolg dieser Oper ausblieb. Erst nach Webers Tod gelangte Chézy wieder zu einer besonneneren Haltung¹⁴, erkannte in den ihr noch verbleibenden 30 Lebensjahren mehr und mehr, daß die Zusammenarbeit mit Weber letztlich die wichtigste und interessanteste Option ihres Lebens war, gedachte seiner in mehreren privaten und publizierten Äußerungen als eines mit ihr befreundeten Genies und kam schließlich im Alter, bereits erblindet und auch sonst nicht mehr gesund, sogar auf die Idee, nochmals Aufführungen der *Euryanthe* als Benefizvorstellungen für ihre zerrütteten Verhältnisse zu initiieren¹⁵. Als sie sich wieder rückhaltlos zu dem Werk

¹² Vgl. insbes. Veit (wie Anm. 7).

¹³ Diese Veröffentlichungen Chézys erschienen bereits ab Ende 1823 in Wiener Zeitschriften, und sie ging auf diese Dinge in ihrer Privatkorrespondenz sowie nochmals in ihrem *Euryanthe*-Artikel in Robert Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* sowie ihren Memoiren mehr oder minder ausführlich ein; vgl. etwa Helmina von Chézy, „Carl Maria von Webers Euryanthe, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 13 (1840), S. 1ff.

¹⁴ Unter anderem entfloß ihrer Feder gleich ein Nachruf in Versen „An C. M. v. Weber 1826“, Autograph und Abschrift: BBAW, Archiv, NL Chézy 182.

¹⁵ Vgl. die Wiedergabe ihres diesbezüglichen Briefwechsels in: *Rosamunde, Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy. Musik von Franz Schubert. Erstveröffentlichung der überarbei-*

bekannte, war dies nicht nur die nackte finanzielle Not, vielmehr hatte sie in all den Jahren einen Läuterungsprozeß durchgemacht.

Daß das Verhältnis zwischen Komponist und Librettistin über einen langen Zeitraum vergleichsweise ungetrübt war, ist ihrer jeweiligen Korrespondenz mit Dritten zu entnehmen. Die Frage, warum der als Schriftsteller so gewandte Weber nicht selbst zu seinem Librettisten wurde, gilt es daher wohl kaum zu erörtern, denn die Entscheidung, Chézy zur Mitarbeit zu ermuntern, traf er selbst. Offenkundig war es ihm wichtig, zumindest ein textliches Rohmaterial zur Verfügung zu haben, an das er dann selbst Hand anlegen konnte, eine Vorlage, an der er sowohl in dramaturgischen, szenischen, sprachlichen als auch musikalischen Belangen mit- und weiterarbeiten wollte.

Schon in frühen Stadien der Zusammenarbeit erfolgte eine offene Diskussion coram publico, wie Chézys Äußerung gegenüber Karl Theodor Winkler vom 13. Februar 1822 belegt:¹⁶

„Hier ein etwas unvollkommenes d. h. noch von mir in der Weber-schen Abschrift umgearbeitetes Concept, das Vorletzte der Euryanthe. Ihr Urtheil wird mir wichtig seyn. Ich habe noch Weber gefragt, ob er es gern sähe, daß ich Ihnen die Oper zum Lesen schickte, er sagte, es machte ihm Freude.“

An die Redakteurin des Cottaschen *Morgenblatts*, Therese Huber, meldete Chézy aus Dresden am 30. März 1822 schon ein wesentliches Moment, nämlich die noch unübliche Entscheidung für die Gattung der „Großen Oper“:¹⁷

„Ich habe für C. M. v. Weber eine ernste, große Oper gedichtet: ganz zum Durchkomponiren, die bereits in Wien durch die Censur paßirt ist, ohne daß ihr nur eine Sylbe im Schlund geblieben wäre, worüber ich mich recht freue, Weber ist schon recht fleißig dabey. Außerdem glüht er ordentlich für diese Dichtung.“

Der Wiener Buchhändler Johann Baptist Wallishausser (1791-1831) bot der Chézy in einem Brief vom 27. April 1822 an, er wolle *Euryanthe* verlegen¹⁸.

teten Fassung. Mit einem Nachwort und unbekannten Quellen, hg. von Till Gerrit Waidelich, Tutzing 1996, S. 42ff.

¹⁶ Wienbibliothek, H. I. N. 26155.

¹⁷ Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Signatur: 88.23.3/10.

¹⁸ BBAW, Archiv, NL Chézy 675.

In seinem Brief aus „Wien d. 28. Juny 1822“ regte Wallishausser an, sie möge ein Vorwort zur *Euryanthe* schreiben. Die jeweiligen Auflagen des Librettos sollten auf 1000 Exemplare beschränkt bleiben¹⁹. Am 10. September 1822 ist im Brief des Leipziger Ästhetik-Professors Amadeus Wendt (um 1783-1836) davon die Rede, daß dieser offenbar ein weiteres Chézy-Libretto an einen Komponisten vermitteln wollte, was sie aber ablehnte²⁰. Am 1. Mai 1823 äußerte Wendt gegenüber Chézy den Wunsch, sie möge ihm das *Euryanthe*-Libretto mitteilen²¹. Die Welle der Sympathie, die ihr zunächst entgegenschlug, führte zu hochfliegenden Plänen, so bekannte sie gegenüber einem Theaterdirektor, sie sei „Entschlossen, u durch die unendliche Zufriedenheit Webers mit meiner Euryanthe aufgemuntert, mich dem dramatischen Fach ausschließlich u mit voller Kraft zu widmen“²².

Sie genoß zu dieser Zeit auch die Wertschätzung weiterer Literaten, die davon ausgingen, es verspreche Erfolg, sich an der Chézy zu orientieren, so etwa die des Librettisten von Louis Spohrs *Jessonda*, Eduard Heinrich Gehe (1793-1850)²³. An einen Wiener, wahrscheinlich an Ignaz Franz Castelli

¹⁹ BBAW, Archiv, NL Chézy 675. Das Datum lautet eindeutig nicht 1823, auch der Leipziger Poststempel besagt, daß es sich um 1822 handelt!

²⁰ BBAW, Archiv, NL Chézy 682. Möglicherweise handelte es sich aber auch um ein fremdes Libretto.

²¹ BBAW, Archiv, NL Chézy 682.

²² BBAW, Archiv, NL Chézy 908, Blatt 102; Brief-Entwurf, betreffend eine Aufführung ihrer Übersetzung des *Galan fantasma*; Chézy wandte sich mit diesen Worten an Adolph Schröder oder Daniel Huray („Wohlgeborner Herr! Hochzuverehrender Herr Direktor!“) in Danzig. Die Erwähnung Webers empfahl sich allein schon deshalb, da dessen Bruder Edmund dort engagiert war. Wie bei vielen vergleichbaren im Nachlaß überlieferten Briefentwürfen der Chézy kann nicht sicher entschieden werden, ob die Schreiberin den Text weiter ausarbeitete und einen (fast) gleichlautenden Brief absandte; in diesem Fall hätte sie dann den Entwurf als Beleg bei sich behalten.

²³ Am 4. oder 7. Januar 1821 wollte Gehe Chézy seinen dramatischen Versuch vorlesen. Am 26. April 1821 (Datum nicht ganz sicher) bedankte er sich für Chézys Vermittlung einer Darstellung seines Versuchs im *Conversationsblatt*. Am 24. Juni 1821 schickte er seine *Dido* an die Chézy, wollte diese auch ins *Conversations-Blatt* vermitteln. Am 23. Dezember 1821 schließlich sandte er eine neue Kleinigkeit an sie sowie am Neujahrstag 1822 seine *Anna Boleyn*. Am (vermutlich) 11. April 1822 wollte er *Anna Boleyn* zurückhaben, Chézy hatte wohl noch keinen Aufsatz darüber verfaßt. Am 28. Juli 1822 stellte er richtig, er sei nicht redaktioneller Mitarbeiter der *Abend-Zeitung*, nur Korrekturleser der Gedichte, da habe er versehentlich ein Gedicht für Helminas gehalten; er entschuldigt sich. Am 15. Mai 1823 nahm Gehe nochmals auf *Anna Boleyn* bezug, über die die Chézy im *Conversations-Blatt* schreiben sollte; BBAW, Archiv, NL Chézy 380.

(1781-1862) als Herausgeber eines ihrer Gedichte, schrieb Chézy am 2. Mai 1823 von Ideen, in Wien als Dramatikerin zu reüssieren:²⁴

„Es wäre möglich daß ich Ende Sommers einige Wochen in der Kayserstadt zubrächte. Wie sehr würde es mich dann freuen alle diejenigen zu sehen, die mir aus der Ferne in Gesinnung u Wort stets wahr u werth gewesen, u worunter Sie in doppelter Beziehung des innern Werthes u der äußern Zeichen eines schätzbaren Wohlwollens für meine Dichtungen, u wie ich hoffe, für mich, gewiß auch gern die Pilgerin willkommen nennen.

mit Achtung u Ergebenheit | Ihre

Helmina von Chézy | geb. Fr. Klencke

Ich habe ein kleines, scherzhaftes, wie man versichert, sehr gelungenes Stück in 1 Akt: den Annen-Quell fertig könnt ich durch Ihre Güte erfahren wie ichs schnell u leicht in W. auf das Theater brächte, u auf welches? –“

Wenn tatsächlich Castelli Adressat des Briefes war, so war Chézys Anliegen, mit ihm in ein vertrautes und gutes Verhältnis zu kommen, bereits vergeblich. Er hatte längst ein alles andere als schmeichelhaftes Urteil über ihr Libretto gefällt und am 20. April 1823 an Winkler geschrieben: „Die Euryanthe der Chezy ist meiner Meinung nach ein saft- und kraftloses Reimgeklengel. Ich weiß nicht wie Weber Hand daran legen kann Mit dem dramatischen scheint's nicht gehn zu wollen. |:*entre nous*:|“²⁵.

An Münchner Adressaten meldete Chézy aus Dresden am 22. Mai 1823 offenbar noch ohne den entferntesten Gedanken an kommende Meinungsverschiedenheiten: „Weber ist sehr fleißig an meiner Euryanthe, die hoffentlich auch in München erscheinen wird. Sie dürfen von seinem Eifer u meinem guten Willen diesmahl etwas Außerordentliches erwarten.“²⁶ Unmittelbar

²⁴ Wienbibliothek, H. I. N. 54892; zweifellos ist der Brief, dessen Empfänger nicht genannt wird, an den Herausgeber eines Taschenbuchs in Wien gerichtet. Erwähnt sind Biedenfeld und Caroline Pichler als weitere Autoren für jenes Taschenbuch, das deutet auf den Jg. 2 von Castellis *Huldigung den Frauen* (auf das Jahr 1824, erschienen 1823), der Beiträge aller Genannten enthält. Wallishausser, der jährlich das Taschenbuch *Aglaja* herausbrachte, kommt als Empfänger des Briefs nicht in Betracht, weil in den relevanten Jahrgängen der *Aglaja* zwar Beiträge der Chézy und der Pichler, nicht aber von Biedenfeld zu finden sind (ebenso verhält es sich mit Jg. 1 der *Huldigung den Frauen* für 1823).

²⁵ Wienbibliothek, H. I. N. 5974.

²⁶ BBAW, Archiv, NL Chézy 881, Bl. 36.

danach („Dresden am letzten May 1823“) übermittelte sie Weber ihre Ideen, künftig von der Arbeit als Theaterautorin leben zu wollen:²⁷

„Indem ich Ihnen Verehrtester Freund! die letzthin verlangten Aenderungen zusende, so rechnen Sie es nicht meinem, Ihnen wahrhaft ergebenden, für Ihren Ruhm glühenden Herzen zu, sondern meiner zerdrückenden Lage, wenn ich schon jetzt über einen von uns noch unerörterten Punkt von Ihnen Aufklärung wünsche, u zugleich bittend um kräftige Mitwirkung zu meinem Wohl mit Freudigkeit, und doch auch mit Scheu vor Ihnen hintrete. Es ist bey Gott für Sie so redlich gemeint, als für mich, was Sie thun können werden Sie freudig thun, alles hat sich bis jetzt zwischen uns zart und würdig gestaltet, u so soll es bleiben!

Als Sie mich, da ich eben an die Arbeit gehn wollte, im Okt: 1821 fragten: welch Honorar ich mir ausbedinge? sagt ich: Sie sollten mir geben, was recht wäre, ich verstünde nichts davon, u wüßte überdem nicht ob die Arbeit zu Ihrer Zufriedenheit ausfallen würde.

Als Sie mir nun die mir durch Sie von der Wiener Direktion bewilligten 30 *Ducaten Honorar* sandten schrieb ich Ihnen einige Zeilen, die so ganz aus meinem Herzen floßen, daß ich sie noch auswendig weiß.

Wir hielten damahls die Euryanthe bis auf wenige, vielleicht nothwendige Kleinigkeiten für vollendet, sie hatte mir Freude gemacht, u wenig Zeit gekostet, u, unbekannt mit Theaterverhältnißen, hätt ich auch damahls ruhig seyn können, wenn ich anders gedacht hätte, da Sie diese Verhältnisse früher oder später kennen mußten. Jetzt hat sich die Sache anders gestaltet, nicht ohne Aufopferung von Zeit von Ihrer Seite, nicht ohne Ihre Anstrengungen, ist es mir gelungen, nach einem Jahre u drüber, das Werk zu Ihrer vollkommensten Befriedigung aus unzähligen Umarbeitungen heraus, vollendet zu schaffen. Hie u da ist eine Hemmung eingetreten, die außer meiner Schuld lag, doch auch Sie waren am Arbeiten gehemmt u willkommen u gut wird das Werk gezeitigt erscheinen.

Jetzt darf ich Sie recht herzlich u freundschaftlich fragen: Welche Ansprüche Sie bey jedem der übrigen Haupttheater für die Dichterin der Euryanthe, in ihrem Namen, u vielleicht der Natur der Sache nach als deren Wortführer zu machen berechtigt sind?

Ein schnell vollendetes, leichtes Machwerk hoch anschlagen zu wollen, weil Sie es auf Ihres Genius Flügeln durch die Welt hinschwingen, würde

²⁷ BBAW, Archiv, NL Chézy 868.

ich erröthen, u wenn ich bedürftiger wäre, als ich bin; doch meine Arbeit war schwer u hat mich die ganze Zeit abgehalten sonst etwas Ausgezeichnetes zu leisten, u Sie selbst sind der feurigste Lobredner derselben. Der Ruhm, rechtschaffen u liebevoll für die Belohnung Ihres Dichters gesorgt zu haben ist Ihrer würdig u nothwendig zu Ihrer innern Befriedigung; Ich könnte deshalb, zumahl da Sie durch eine Verheißung[?] als Sie mir das Honorar schickten, (der ich doch nur diesen Sinn unterlegen kann) sich noch gegen mich verpflichtet haben, auch ohne Anfrage ruhig seyn, doch dient jetzt eine Erläuterung u Festsetzung dieser Angelegenheit so ganz zu meiner innern Aufrechthaltung, daß ich, nun Sie sich als zufrieden erklärt, mir die gutgemeinte Anfrage, wiewohl nicht ohne innern Widerwillen gestatte, denn nur das, was Sie jetzt aus eignem Antriebe für meinen nächsten u entfernten Vorthail festsetzten, was frei von Ihnen ausginge, könnte mir recht süß gewesen seyn. Möge keines meiner Worte verletzend oder einer Mißdeutung unterworfen, gestellt seyn. Mein Herz bedarf Ihrer Ueberzeugung: daß meine ehemalige unbedingte Hingabe an Ihr Herz u Ehrgefühl nicht liebevoller wär, daß mein Streben für Sie nicht redlicher u uneigennütziger war, als diese Anfrage ist, u daß diejenige Sie unmöglich verletzen kann u will, die ehrlich u treu Ihre Sie ehrende Freundin ist

Helmine

Ueber die 78 von Ihnen für Wallishauser empfangnen Thaler nächstens. Er hat mir, leider, blos 25 gebracht. Diese Sache liegt, natürlich, außer dem Kreise des Geschäfts.“

Obwohl der Brief Weber gewiß nicht in dieser Form erreichte (denn er hat sich in Chézys Nachlaß erhalten), erfuhr er ihre diesbezüglichen Gedanken auf ähnliche Weise und äußerte sich dann auch unmißverständlich dazu²⁸. Daraufhin wollte Chézy an Weber „D.[resden] 5 Junius 23.“ folgende Nachricht absenden:²⁹

„Lieber Freund! Ich habe mich seit gestern krank geschrieben um Ihnen zu beweisen was Sie eigentl. wissen müßten, erfahren werden, oder, was Ihnen Ehrgefühl, Vernunft u Herz zurufen werden, wann es auch sey.

²⁸ In Webers Tagebuch liest man am 1. Juni 1823 „Brief von der Chezy erhalten!!!“ und am 4. Juni „Brief an die Chezy conzipirt.“ Alle nachfolgenden Tagebuch-Zitate Webers folgen der in Vorbereitung befindlichen Edition der Weber-Gesamtausgabe (Übertragung Dagmar Beck).

²⁹ BBAW, Archiv, NL Chézy 868.

Am Ende läsen Sie sich krank u verdrießlich an dem langen Brief, das soll nicht seyn, schreiben ist nichts, abschicken ist Alles! Arbeiten Sie ruhig fort, nichts störe Sie! Geschieht mir Unrecht, u muß es dabey bleiben, so wird es mir der Himmel auf andre Weise ersetzen, u es soll mir den Genuß an Ihrer himmlischen Composition meiner Euryanthe nicht verkümmern! Wenn Sie fertig seyn werden haben Sie bessern Raum zur Ueberlegung. Sie haben Ehrliche, Vernunft, Einsicht, ich meine Rechte. Wie Sie jetzt die Sache anzusehn scheinen, kann ich nur, Ihre Worte an Graf Brühl parodirend sagen: doch, was klage ich denn, ich bin ja nur der Dichter?

Helmina“

Dieser offenbar gleichfalls nicht abgesandte Brief der Chézy dürfte ihren Standpunkt getreulich wiedergeben³⁰. Anlaß für den folgenden Brief an einen Theaterdirektor war vermutlich ihre Adaption des Calderónschen *Galan fantasma* unter dem Titel *Der Geliebte als Gespenst*, aber auch die Verhandlungen bezüglich der *Euryanthe* werden hier thematisiert:³¹

„Euer Wohlgeboren

Habe ich die Ehre ein Stück zu übersenden, welches in Berlin, Dresden, München, Leipzig, Braunschweig, Weymar u. a. O. mit freundlicher Güte aufgenommen worden u mit Liebe einstudirt u ausgestattet wird. Die geringen Schwierigkeiten, welche das Studium der spanischen Sylbenmaße darbietet, sind besonders durch sorgfältiges Streben nach Ungezwungenheit u Lebendigkeit des Dialogs beseitigt u überhaupt habe ich gesucht das spanische Stück deutsch zu nehmen, wozu die Elemente, aus denen es besteht, sich wie von selbst darbieten, es ist mehr Charakterzeichnung darin als in den meisten Calderonischen Stücken.

³⁰ In Webers Tagebuch finden sich dazu folgende Notizen: am 16. Juni „Brief von der Chezy erhalten. ganz krank darauf geworden.“, am 17. Juni „um 8 Uhr nach Dr.[esden] zu Kühn wegen der Chezy. an die Chezy geschrieben und um Unterredung gebeten. Antwort von ihr erhalten.“, am 20. Juni „mit der Chezy verständigt.“, am 13. Juli „zu Fr: v. Chezy, Brief Formular mit ihr entworfen, obwohl sie kein Recht mehr hat etwas zu fodern.“

³¹ BBAW, Archiv, NL Chézy 881. Der Empfänger ist nicht sicher zu erschließen: Aus inhaltlichen Gründen liegt nah, daß der Adressat in Süddeutschland wirkte, aber weder in Wien noch München. Da von einem Königreich die Rede ist, könnte Württemberg gemeint sein (also Hoftheater-Intendant von Lehr in Stuttgart, wo man tatsächlich über vier Bühnen verfügte), das Großherzogtum Baden mit Mannheim oder Karlsruhe kommt dagegen eher nicht in Betracht, zumal dort auch keine vier Theater zur Verfügung standen, wie in den größten Städten (Wien, Berlin und München).

Euer Wohlgeboren ausgebreiteter Wirkungskreis bey der Sorge für die höheren Kunstgenüße die der blühendsten Städte des Königreichs u Deutschlands überhaupt macht Ihnen vielleicht die Erfüllung meiner Bitte schwierig, aber ich wage sie dennoch – ich ersuche ergebenst um baldige Entscheidung. Das Honorar werden Sie vielleicht lieber mir zu bestimmen überlassen, als es mir selbst anbieten, und da ich ungefähr ermeßen kann, wie hoch Sie gewöhnlich ein Stück honoriren das auf Beifall rechnen darf u den Abend füllt, so glaube ich keine unbescheidne Forderung zu machen, wenn ich es zum Gebrauch für alle vier Theater auf 12 *Ducaten* anschlage, es ist mir in Berlin mit 20 Frd'or, in Dresden mit 10 Frd'or in München mit dem Honorar bezahlt worden, welches ich die Ehre habe Ihnen vorzuschlagen. Gedruckt wird es noch sehr lange nicht, da ich es erst mit späteren Arbeiten herauszugeben gedenke, allein ich habe in keinem meiner litterarischen Verhältnisse Eigennutz bewiesen. Ich hoffe auch meine Euryanthe wird über Süddeutschlands gesegnete Fluren schweben. Weber ist bald damit fertig. Ich habe bey dieser Gelegenheit die Ehre Euer Wohlgeboren zu bemerken, was Ihnen mein Freund Weber ohne Zweifel auch bemerken wird daß der Text der Euryanthe besonders an mich bezahlt wird, da ich diese Uebereinkunft mit dem Compositeur getroffen habe. Ich will jedoch dadurch den verehrlichen H.[aupt] Th.[eater] D.[irektionen] die Acquisition nicht erschweren, u überlaße denselben die nähere Bestimmung des Honorars aus eigem Antriebe. Daß das Stück *furore* machen wird ist zu ermeßen, ich darf meinen jahrelangen Anstrengungen nur einen Theil seines Glücks zuschreiben, deshalb verlange ich auch nur einen bescheiden Antheil an der Belohnung. Es bleibt, wie gesagt den verehrlichen H. Th. D. welche die Euryanthe vom genialen Tonsetzer verlangen, oder eingesendet bekommen, ganz überlassen, wie sie die Dichtung eines Werkes, das mit Liebe u Fleiß vollendet, zweckmäßig gelungen den Abend füllt, belohnen wollen. Noch habe ich die Ehre zu bemerken, daß die Erfüllung der Bedingung eines angemessnen Honorars für mich unerläßlich ist, wenn die Oper aufgeführt werden soll.

Die ich mit auszeichnender Hochachtung verbleibe | Euer Wohlgeboren

Ergebenste | Helmina von Chezy geb. v. | Klencke

Adresse: Abzugeben bey *H. Hofrath Carl Winkler* | *Dresden*.

Dresden den 27 Junius 1823.“

Weitere Dokumente von der Hand Chézys, die ihre Adressaten gleichfalls nicht – oder jedenfalls in anderer Form – erreichten, belegen, daß die Auseinandersetzung nach und nach einen äußerst unerquicklichen Verlauf nahm. An wen Chézy den folgenden Brief zu adressieren trachtete, ist unbekannt³². Es kommt in erster Linie eine Berliner in Frage, die selbst – oder deren Mann – enge Kontakte zum Generalintendanten Carl Graf Brühl (1772-1837) hatte, vielleicht Amalie von Helwig (1776-1831):³³

„Theure Freundin! da ich Sie in einer mir wichtigen Angelegenheit um Rath u Auskunft gebeten, muß ich Ihnen, auch ohne erst Ihre Antwort abzuwar[ten] den Fortgang melden, u öffne das Päckchen an Ihren würdigen Gemahl, um noch diesen Brief einzulegen.

Diesen Morgen trat unvermuthet W. zu mir ein³⁴. Er hatte schon schriftlich geäußert wir wollten lieber unsere Angelegenheit mündlich ausmachen, u einen dritten mitbringen wollen, ich aber hatte wieder geschrieben, er möchte lieber allein kommen u ich bäte ihn Alles zu thun, was in seinen Kräften stünde, damit unsre augenblickliche Mißhelligkeit nicht unter die Leute komme u Aergerniß gäbe oder Gerede gäbe

Da ich mich von Anbeginn überhaupt so unbedingt seiner Leitung u Kunde anvertraut ziemte es mir nicht einen andern Weg einzuschlagen,

³² Der Bezug dieses und des folgenden Briefes zum Berliner Generalintendanten Brühl – der natürlich auch immer wieder in Seifersdorf bei Dresden weilte – läßt vermuten, daß Chézy an eine Berliner Freundin schrieb. Es könnte sich um Amalie von Helwig handeln, die Schriftstellerin war, einen literarischen Salon initiierte und deren Mann (ein Schwede) preußischer General war. Das Verhältnis von Chézy und Helwig war recht ambivalent und teilweise von empfindlichen Differenzen geprägt, ähnlich wie jenes zu Caroline Fouqué (1773-1831), der Frau von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, die auch in Erwägung zu ziehen wäre. Als Berliner, „deren liebevoller Antheil für unser Werk mich zumeist befeuerte“, nennt die Chézy in ihrem *NZfM*-Beitrag von 1840 (wie Anm. 13, Nr. 9 vom 29. Juli 1840, S. 34f.) zudem „Hofrath Esperstädt mit seiner werthen Gattin“. Möglich wäre auch Elise von Hohenhausen (1789-1857), die von 1822-1824 in Berlin lebte. Als Freundinnen der Chézy in den 1820er Jahren kommen ferner folgende Damen in Betracht: Charlotte von Ahlefeld (1777-1849), Therese Huber (1764-1829) und Amalie Schoppe (1791-1858), sie lebten aber nicht in Berlin.

³³ BBAW, Archiv, NL Chézy 881. Das hier zusammenhängend wiedergegebene Schreiben ist in der Nachlaßmappe in Form zweier Fragmente überliefert (Beginn bis „... vorziehen würde –“ als Nr. 51, Ende ab „Können Sie mir ...“ als Nr. 42); die Zusammenführung folgt sowohl formalen (Tintenfarbe, Papiertyp und -größe sowie Faltung, Schriftduktus) als auch inhaltlichen Gesichtspunkten.

³⁴ Entgegen der Briefdatierung vermerkt Weber in seinem Tagebuch das Zusammentreffen mit der Chézy am 20. (nicht 21.) Juni; vgl. Anm. 30.

eh er mich nicht selbst dazu zwänge. Sie wissen, liebe Frau! wie ich mich oefters darüber ausgedrückt. So kam er denn heut selbst u allein, u Sie können denken, daß ich ihn freundlich u auf eine Weise empfing, die ihm Muth machen mußte Alles in Freundlichkeit zu erörtern. Ich verhielt mich leidend u ruhig, u suchte ihn blos mit Sanftmuth u Artigkeit auf die richtige Sach Ansicht hinzuleiten, welches mir denn auch so ziemlich gelang. Er stellte die Ansicht auf, das Werk sey nicht mein Eigenthum, so wie er es componirt habe, u daß Wien u nicht er die 30 Ducaten dafür bezahlt, sey Privat-Verhandlung u habe nichts mit unserer Angelegenheit gemein. Ich konnte das nicht zugestehen, u er kam auch in sofern ab, daß er mir zugab, die Zufriedenheit die ich damahls bezeugt, könne sich nicht auf die neue Arbeit ausdehnen, auch äußerte er es thäte ihm leid nicht gewußt zu haben, was ich ihm aus Erfahrung versichern durfte, daß Wien überhaupt immer das Opernbuch honorirt, u immer viel höher als mir geschehen. Ich bat ihn noch eine Nachforderung für mich zu machen, dies schlug er mir jedoch auf die freundlichste Weise ab. Dagegen aber versprach er mir bei jeder Haupttheater Direction, die ich ihm vorschlagen würde noch ein Honorar besonders für mich auszubedingen, u wünschte nun durchaus zu wissen welchen Ueberschlag ich mir im Ganzen gemacht, ich sagte: keinen. Er äußerte: er würde Schwierigkeiten finden, setzte hinzu: in Berlin sicher nicht, in Dresden schwerlich, doch wohl in manchen andren Ort, dabey zählte er mir einige Stückchen auf, die mancher Direktion denn freilich nicht Ehre machen. Uebrigens verlangte er nur, wie er sagte: daß ich nicht die Euryanthe in so fern für mein Eigenthum halten sollte daß ich mich erklärte sie dürfte nicht aufgeführt werden wenn mir nicht selbst beliebig gesetzte Bedingungen von allen Seiten erfüllt würden

Ich erklärte ihm, das sey nie mein Gedanke gewesen, u mein erstes Billet, worin ich ausdrücklich geschrieben hätte ihn darüber beruhigen müssen, indem ich schrieb: Was Sie für mich thun wollen muß gern, u aus Ueberzeugung daß es Recht sey geschehn, sonst will ich es lieber entbehren.

Sie sehn also, Lieber Engel, daß das alte freundliche Verhältniß wieder hergestellt ist, u daß Weber mir in der Hauptsache nachgegeben hat, indem ich sein Wort habe bey allen Haupttheaterdirektionen wie Berlin, Dresden, Cassel, München, Darmstadt, Hanover Hamburg Frankfurth etc. etc. Carlsruhe u. a. um ein Honorar für mich anzutragen.

Wenn mich nun sein ausgesprochener Zweifel ein wenig bange macht, ob die H. Th. D. auch sein Vorwort gelten lassen werden, so wünsche ich gleichwohl, die ganze Sache nicht ausufern[?] zu lassen. Ich möchte nicht gern den Compositör meiner Dichtung, für den ich mit Liebe gewirkt kränken, u möchte nicht, darf nicht meine Ansprüche aufgeben. Daß Weber jetzt aus freiem Antriebe das thut, was ich mir Anfangs hätte von ihm ausbedingen müssen, ist nun auch wieder brav, denn das konnte er wohl voraus wissen daß ich den Verlust meiner Vortheile einer oeffentlichen Zwistigkeit vorziehen würde –

Können Sie mir nun, theure Frau, Sie die Sie so klug sind u eine Sachkenntniß haben, einen Rath geben, wie ich (da ich nicht gierig handeln u meine Ansprüche nicht auf das Äußerste ausdehnen will), meine Ansprüche freundlich sichern, u gleichwohl alles Gerede u alle Weitläufigkeiten, auch die herbe Unannehmlichkeit Weber aufzubringen u zu disgustiren, vermeiden kann?

Können Sie mir ungefähr schreiben, (da Weber mich gebeten selbst meine Ansprüche festzustellen, u ich um Bedenkzeit angetragen) was ich in Berlin, was von kleineren Theatern für meinen Text verlangen kann u sollten mit Einsicht u Bescheidenheit gestellte Privatbriefe zu dem gewünschten Zweck helfen können?

Ich darf Sie kaum bitten mit Niemand von der Sache zu sprechen, da ich Sie selbst stets so eifrig besorgt gesehn, daß ich mir nicht Feindschaft machen soll, ich darf Sie auch wohl nicht erst darüber beruhigen, daß ich, wenn Sie es wünschen Ihren Brief gleich vernichten werde. Mir selbst ist am Meisten daran gelegen daß Weber nicht erfährt daß ich noch sonst Erkundigungen einziehe. Einmahl wo ich weder für meine erste Arbeit noch für die neue versäumt habe feste Bedingungen zu machen, steht meine Sache nicht so günstig für mich, wie zu wünschen wäre, indeß bin ich doch darüber im Reinen, daß ich sie noch in meiner Gewalt habe, ich weiß, ich könnte diese Gewalt in einer solchen Ausdehnung benutzen, wie W. mir andeutete, allein meine Grundsätze streiten dagegen, ich wünschte nur einen bescheidenen, mäßigen Vortheil, ich gönne es ihm in Rücksicht der größeren Mühe u Kosten, u auch des hinreißendern Effekts den Musik nun einmahl macht, daß er wirklich goldne Früchte pflückt u wünschte, ganz offen gesagt auch mit einigem Verlust den ungetrübten Frieden mit einem Manne, zu dem Gefühl für seinen herrlichen Genius u Freundlichkeit der geselligen Beziehungen in denen wir seit Jahren gelebt, hingezogen, u dessen Feindschaft mich

schmerzen, u mir vielleicht auch schaden würde. Auch deshalb werde ich von den Erläuterungen, die ich mit Zuversicht von Ihrer mir standhaft bewiesenen Freundschaft hoffe, so wie von Ihrem Rath, theure Frau, gewiß klugen u redlichen Gebrauch machen, ich hoffe ich darf Ihnen das nicht erst versichern. Wir sind, da wir ziemlich hart an einander waren doch so weit gediehen daß wir eine neue Arbeit so gut wie besprochen haben, wo ich mir aber die besten u zweckmäßigsten Bedingungen gleich ausmachen will, was ich freilich gleich bei dieser hätte thun sollen, u erklärt habe, es müsse nun geschehn. Ich habe einen ganz unübertrefflich anmuthigen u lebenvollen Stoff, ganz nach Webers Wünschen, denn er will u. a. auch Kriegsszenen, diese Oper aber wird mit Dialog untermischt³⁵. [...]

Mit der herzlichsten Dankbarkeit u Liebe theure Freundin Ihre
achtungsvoll ergebene

Helmine Chezy

Dresden 21 Junius 1823.“

Während dieser Brief nicht an die Adressatin abging – wobei nicht ausgeschlossen ist, daß Chézy einen ähnlichlautenden versandte –, mag dann aber der folgende vom 27. Juni 1823, der gleichfalls in Chézys Nachlaß verblieb, unmittelbar auf eine Nachricht der (selben?) Adressatin eingehen:³⁶

„Theuerste Freundin! Wie liebeich u gütig Sie es mit mir meinen bin ich doch recht in Angst daß etwa Graf Brühl erfahren haben sollte, durch mich nähmlich, was Weber allerdings oft geäußert hat, ein silberner Becher mit dem Datum der 50 Aufführung wäre ihm lieber gewesen³⁷ – nein ich hoffe herzlich zu Ihrer Güte und sonstigen Gesinnung für mich daß dies nicht vor dem Grafen ist gesagt worden, von mir kommend, eben weil eine kleine Spannung mit W. vorgefallen. Er hat es gesagt u ich kann seinem Gefühl wie ich Ihnen offen äußerte, nicht Unrecht geben, aber ich bereue es sehr, wenn dies Anlaß zu dem geringsten Mißverständniß geben sollte! Nun ich verlasse mich auf Ihre Klugheit.

³⁵ Über dieses nur hier erwähnte zweite gemeinsame Opernprojekt finden sich in Webers Tagebuchnotizen und Briefen keinerlei Hinweise.

³⁶ BBAW, Archiv, NL Chézy 881.

³⁷ Zu Webers Weigerung, anlässlich der 50. *Freischütz*-Aufführung in Berlin am 28. Dezember 1822 ein zusätzliches Ehrenhonorar von 100 Talern anzunehmen, vgl. Georg Kaiser (Hg.), *Carl Maria von Weber. Briefe an den Grafen Karl von Brühl*, Leipzig 1911, S. 37f.

Ihre Herzensgüte so gleich, daß wenn ein solches Wort geflogen ist, es bestmöglichst ausgeglichen werde! Ja? Gewiß! [...]

Gewiß hat es Ihr guter, herrlicher Mann am besten mit mir gemeint u am besten gemacht, wenn er schon dem Grafen etwas über die Verhältnisse zur *Euryanthe* geäußert. H v. Weber hat versprochen bey den *Haupttheaterdirectionen* ein Honorar für mich zu verlangen, u ich habe ihn gebeten dies der Willkühr derselben anheim zu stellen, nun aber kann ich nicht wissen, ob es überall, wie in Wien ist, wo das Buch allemahl besonders honorirt wird. Ich hatte für die erste recipirte Arbeit nicht von H v Weber, wohl aber durch seine Hand 30 *Ducaten* v. Wien aus empfangen. Seitdem habe ich die Oper noch Achtmahl nach immer neu von ihm geäußerten Wünschen umarbeiten müssen, da doch die erste Arbeit nach seinem *Scenarium* abgefaßt war. Stoff u alles Wichtige der Ausführung sind von mir, u die Sache hat namenlos viel Zeit gekostet. Sollte nun Weber nachlässig für mich verfahren, so müßt ich allerdings gezwungenerweise u mit schwerem Herzen überall Einspruch gegen die Aufführung thun, bis mir mein Antheil würde, auf den ich unmöglich verzichten kann; ich würde dies nicht verdienen, da ich mit der liebevollsten Bereitwilligkeit alle Wünsche zu erfüllen, alle, die leisen wie die größten Schwierigkeiten zu besiegen gestrebt, wenn Weber mir ein angemessnes Honorar eigends zugesichert, oder jetzt angeboten hätte, so oder mir sagte ich sollte ein 5. Theil oder ein Sechs Theil von jedem Honorar bekommen, das ihm die H. Th. D. bewilligen, so brauchte sonst Niemand mit der Sache behelligt zu werden, u zur Ehre eines Freundes, den ich bisher so hoch gehalten wünsche ich, daß er so handeln möge. Jeder, selbst der kleinste Sortimentshändler, der etwas von mir druckt, verschont mich mit Weitläufigkeiten u mit Mißheligkeiten um wie viel mehr wäre das Webers Pflicht, der einen Moment gehabt, wo er ernstlich darauf bestand, ich sollte mich für eine Arbeit, die ich seinetwegen mit Einem Akt vermehrt, die ich seit 1821 für ihn fast ausschließlich beschäftigt gewesen auszuarbeiten, die ihm, schlecht gerechnet 6,000 Thaler einbringt, mit 30 *Ducaten* begnügen, die ich von Wien für welches die Oper gearbeitet, u zwar nur für Wien empfangen. Es lag nicht in meiner Absicht, theure Frau, daß der Graf bey der vorläufigen Anfrage etwas erfahren sollte, ich wollte mir Ihre Auskunft nur ganz privatim zu Gut kommen lassen. Ich verhele sogar nicht daß ich fürchten muß, meine vielleicht schlecht ausgedrückte, aber ganz herzlich u achtungsvoll gemeinte Erwähnung wegen des Geschenks habe Sie ein

wenig verletzt. Das ist nun unglücklich indeß möchte dies Ihnen leicht von einer andern Seite zugekommen seyn, da Weber genau das sagt, was früher Hofrath Kind über ihn sagte, als er äußerte: Er wäre vergnügt gewesen, wenn ihm Weber einen silbernen Becher mit Datum aus Berlin gebracht³⁸. Liebe Frau! Sie kennen mich so gut, ich hoffe wenigstens wir haben uns immer verstanden. Können Sie mir irgend etwas Schlimmes als höchstens eine Unbesonnenheit bei dieser Äußerung zutrauen?

Da es nun so weit gekommen ist, Theure, daß der verehrte Graf um die ganze Sache (ich meine um meinen Kummer wegen der *Euryanthe*) weiß, so überlaße ich es Ihrem lieben Gemahl ob er Ihm auch etwas von dem übrigen Inhalt meines jetzigen Briefes sagen will. Wer fühlt es schmerzlicher, als ich, daß ich allerdings recht unangenehm stehe? Webers Feindschaft, wenn es dahin kommen sollte, ist mir so wehmüthig schmerzlich als auch unangenehm in jeder Rücksicht; noch immer zaudere ich zu thun, was Rechtsgelehrte mir rathen, Einspruch an die H. Th. D. in einem Cirkular ergehen zu lassen, es ist ein für eine Frau so peinlicher als unangemeßner Schritt, ich wünschte aber, Sie wüßten mit welcher Sitte und Freundlichkeit ich gesucht hatte, die ganze Verhandlung einzuleiten, u wie ich Weber so vortheilhaft stellte, daß es ihm leicht würde, mich mit einem sehr mäßigen Honorar zufrieden zu stellen.

Ich verliere bey dieser seiner wunderlichen Ansicht der Sache viel in jeder Rücksicht, u er verliert die Aussicht auf eine neue Arbeit von mir, die ihm nützlich u wichtig gewesen wäre. Fern sey es von mir von Ihm viel zu verlangen weil sein Talent es ist, welches meine Arbeit über alle Bühnen fliegen läßt, er soll nur Einsicht u Rechtlichkeit genug gegen mich haben, um meine lange u mit vielen Aufopferungen bewerkstelligte Bemühung angemessen zu belohnen, wenigstens zum Theil!

[...] Wenn Geben seliger ist, denn Nehmen, wahrhaftig, so mach ich Sie recht selig, denn ich trette immer verlangend nach Auskunft vor Ihnen hin! Vergebung! u Liebe

Ihrer Ihnen von ganzer Seele | Ergebnen Freundinn |
Helmine Chezy

D. d. 27 Junius 1823“

³⁸ Möglicherweise Äußerung Kinds bezogen auf das von Weber angebotene Zusatzhonorar für den *Freischütz*; vgl. Webers Brief an Kind vom 27. November 1821, Erstdruck in: Friedrich Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand ...*, Leipzig 1843, S. 167-169.

Daß sie die Entscheidung für eine Wien-Reise zu diesem Zeitpunkt noch nicht endgültig getroffen hatte, wird hier nochmals sehr deutlich. Gegenüber Winkler deutet sie am 1. Juli 1823 jedoch schon an, daß der Konflikt mit Weber ihre Produktivität lähme: „Mich hat die Sache mit W. so furchtbar gestört u angegriffen, daß ich früher nicht im Stande war etwas zu thun“³⁹. Wenige Tage später entschloß Chézy sich recht spontan, gleichfalls an dem Ereignis der Uraufführung teilzunehmen, einerseits wohl in der Hoffnung, Zeugin eines Triumphs zu werden, andererseits jedoch, um ihre Verdienste – und zugleich Rechte – als Verfasserin noch deutlicher positionieren zu können. Webers Wiener Aufenthalt ab dem 21. September⁴⁰ wurde damit also bemerkenswert anders, als er sich ihn zuvor gedacht hatte. Noch in Dresden verfaßte die Chézy den folgenden Briefentwurf an einen ungenannten Adressaten, möglicherweise Wallishausser:⁴¹

„Euer Wohlgeboren

beehre ich mich Nachricht zu geben daß ich unterm Datum des 18 Aug: an die sieben Direktionen von Berlin, München, Caßel, Stuttgart, Braunschweig, Mannheim u Frankfurth am Mayn geschrieben, u[n]d dieselben benachrichtigte »daß ich den königl: Capellm. v. Weber in Kenntniß gesetzt ich fände es in jeder Rücksicht angemessner, das Honorar, welche ihre Geneigtheit mir auf dessen Antrag bewillige direkt von ihnen aus zu beziehen, als denselben den Umweg über Dresden nehmen zu lassen. Deshalb ersuchte ich um gütige Bestimmung, wie hoch ich die Quittung stellen solle, u wann ich diese zu seiner Zeit einzusenden habe?«

³⁹ Wienbibliothek, H. I. N. 26162.

⁴⁰ 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, S. 433-527. Hier werden auch Tagebuch-Auszüge von Wiener Persönlichkeiten zitiert, die Zeuge der Aufführungen und des anschließenden Konfliktes wurden sowie außerdem Weber und Chézy vielfach persönlich begegneten. So sind etwa in Ludwig Costenobles (1769-1837) Tagebuch eine Reihe „wunderlicher“ Schilderungen der Chézy und ihrer Söhne enthalten. Weitere wichtige Quellen dieses Beitrags, dessen Inhalte hier nicht wiederholt werden können, sind die Tagebücher von Peter Johann Köppen (1793-1864), Matthias Franz Perth (1788-1856) und Joseph Carl Rosenbaum (1770-1829).

⁴¹ BBAW, Archiv, NL Chézy 908 auf Bl. 3; Fragment. Der Buchhändler Wallishausser wäre insofern als vorgesehener Adressat recht wahrscheinlich, da unten eine Bezahlung von sieben „Copien“ (Druckexemplaren?) des *Euryanthe*-Librettos erwähnt wird.

Dieser einfache u Niemand befremdende noch irgend verletzende Ausweg hat sich meinem Nachdenken als der Beßte dargeboten, indem es mir unmöglich fiel länger auf die Entschließung des H. v. Weber, mich in das Klare zu bringen, zu warten. Sey es nun daß derselbe im Ernst bis 18 Julius u später noch keine Nachricht gehabt, sey es daß dies Zurückhalten Laune u Eigensinn gewesen, er, der hoch in die Tausende längst bezogen u in einem blühenden Wohlstand lebt, kann mir, deren Arbeit, wenn auch nicht deren Ruhm bey der Sache eben so anstrengend war, nicht verargen, daß ich um die paar hundert Thaler, die mir kümmerlich zugezählt werden, einen Schritt thue, der ihm keinen Nachtheil bringen kann, u zu dem mich sein Abzug von der ersten Sendung vollkommen berechtigt, da ich nicht mehr in seiner Schuld bin. Für die sieben Copien der Euryanthe werde ich in Dresden bei erster Gelegenheit die siebenmahl 20 Groschen auszahlen lassen, [...]“.

Im Anschluß an ihre Reise oder vielmehr Übersiedlung nach Wien traten Chézys finanzielle Probleme noch deutlicher zutage, was sie dann zum Anlaß nahm, sich gegenüber ihren dortigen Bekannten noch weitaus deutlicher über ihre Ideen zu äußern, welche Ansprüche sie anmelden könne. So borgte sie etwa anfangs bei Castelli, der sich aber am 1. Oktober 1823 aus Wien bei Chézy in Baden meldete: Da er gerade übersiedle, bitte er darum, ihm die an sie verliehene Summe von 100 fl. WW zurückzustellen⁴². In diesen Tagen scheint Chézy ihre mißliche Situation noch insoweit verdrängt zu haben, als sie über Wien als Aufenthaltsort noch gegenüber einer Freundin in Deutschland schwärmte⁴³. In den Tagen der Endproben der *Euryanthe* – und genau an jenem Tag, an dem sie die Niederschrift der *Rosamunde* vollendete⁴⁴, – ging Chézy nun offensiv daran zu versuchen, ihre Honorierungs-Ideen durchzusetzen. Aus ihrer Feder hat sich in ihrem Nachlaß ein diesbezüglicher Entwurf („Wien d. 15 Oktober 1823“) zu einer Stellungnahme erhalten:⁴⁵

⁴² Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Sammlung Varnhagen 43.

⁴³ Am 3. Oktober 1823 meldete sich Chézy bei Amalie Schoppe: „Wollen Sie einmahl Ihren Aufenthalt aendern, so glaube ich Ihnen Wien anrathen zu dürfen. Mehr darüber in einer ruhigern Stunde.“ Sie müsse nun „Theatergeschäfte“ besorgen: „Eine sehr angenehme Plage.“; Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Handschriftenabteilung.

⁴⁴ Von dieser Frühfassung, die sie am 15. Oktober vollendet hatte, scheint sich derzeit nur ein Bruchstück erhalten zu haben, vgl. Till Gerrit Waidelich, „Ein fragmentarischer autographischer Entwurf zur Erstfassung von Chézys Schauspiel »Rosamunde«, in: *Schubert durch die Brille. Internationales Franz Schubert Institut, Mitteilungen* 18, Tutzing 1997, S. 46-57.

⁴⁵ BBAW, Archiv, NL Chézy 100.

„Der königliche Capellmeister C. M. von Weber hatte mir am 13 Julius 1823 in Dresden versprochen, in einer bleibenden Formel um ein anständiges Honorar für die Dichtung Euryanthe die derselbe nicht zu seinem Eigenthum erkaufte hat, von der verehrl. H. Theater Direktion beym Verkauf der Oper mit auszubedingen.

Ruhig über diesen Gegenstand, in der festen Hoffnung der Ruhm anständig u würdig für seinen Dichter gesorgt zu haben gehöre mit zur innern Beruhigung u zum äußern Ruf eines so hoch stehenden Mannes verlor ich kein Wort mehr über die Sache, bis ich mehrere Wochen nach Hrn Webers Ankunft in Wien mich veranlaßt fand, überall wo ein Ertrag für meine litterarischen Bemühungen zu hoffen, um denselben anzusuchen, mithin auch dem H. K. v. Weber die Bitte als Freund zu thun, mir einen Abschlag auf das, wahrscheinlich in kurzem von mehreren Seiten eintreffende Honorar für meine Operndichtung auf das herzlichste u vertrauensvollste zu ersuchen.

Der H. K. v. Weber überraschte mich mit der Erklärung, Er könne für nichts in der Welt eintreten, mithin nichts auf Abschlag geben. Die ganze Sache sey ein bloßer Versuch.

Da nun meine Dichtung kein Versuch ist, sondern in ihrer Eilften Umarbeitung vollkommen den Wünschen und Absichten des Compositeurs entspricht, nachdem die Achte Umarbeitung in zwey Akten bereits von Ihm u von der k. k. Administration des H. O. Th. in Wien *recipirt*, von der Censur admittirt, u für Wien honorirt war, so konnte ich mich bey dieser, mich vollkommen benachtheiligenden Erklärung nicht beruhigen, u ersuchte den H. K. v. Weber mich durch eine Versicherung aus 600 Thaler, worin 25 mir vorgeschossne *Dukaten* mit einbegriffen, zu beruhigen, da meine Dichtung unmöglich umsonst mit in den Kauf gehen kann, u die lange, anhaltende Bemühung noch nach der 9ten Umarbeitung seit Februar 1822 wohl verdient daß mir ein bescheidener Antheil an dem Erfolg zugesichert werde.

Bey dem Mißverstehen meiner Ausdrücke, welche nun H. v. Webers irrige Ansicht von seiner Pflicht gegen mich, nicht seine Rechtlichkeit u Ehrliche anzugreifen gemeint waren, blieb mir nichts übrig, als H. v. Weber in Gegenwart seines Freundes *Castelli* zu erklären:

Ich wollte H. v. Weber die Achte Umarbeitung der *Euryanthe* in Zwey Akten, in der Gestalt, wie sie von der k. k. Administration in Wien *recipirt* u von der O. k. k. Censurbehörde admittirt war, März 1822 u mit 30 Dukaten für Wien honorirt, nicht aber und mit nichts

vom Compositeur, wie ich im Februar 1822 bereits freywillig u schriftlich gethan, überlaßen, auch gestatten daß die neue Umarbeitung in drey Akten u mit der neuen Catastrophe hier in Wien aufgeführt werde, allein nirgend sonst, u überhaupt von HvWeber nicht benutzt werden könne.

Hierauf wurden noch mehrere Worte gewechselt u H v Castelli bat den H. K. von Weber bey dem [ursprünglich: nicht recht lesbar, darüberschrieben:] Vorschlag stehn zu bleiben, den ich that: Er solle mir eine jetzt zu bestimmende Summe ein für allemahl zahlen, um das Eigenthumsrecht zu kaufen.

Herr von Weber aber schlug dagegen vor mir 50 Dukaten auf Abschlag zu geben, u ich nahm den Vorschlag unter der von H. v. Weber selbst anerbottenen Bedingung an: daß er mir den eben noch sich ergebenden Ueberschuß von den einkommenden Honoraren auszahle.

Die mir bey H. Musikverleger Steiner aber heut 15 Okt: vorgelegte Clausul, würde mich nicht blos zu Hn Webers Schuldnerin machen im Fall er mein Interesse mit Lauigkeit betreibt, sondern ich soll mich für diese Abschlag-Summe, die er mir jetzt nur als Darlehn bewilligen will auch zugleich meiner Eigenthums Rechte entäußern.

Noch bis jetzt ist es unerhört gewesen daß ein Compositeur eine Operndichtung für ein Darlehn erstanden. Ich kann in diese Clausul nicht willigen

Verpflichtet für die Bereitwilligkeit H. von Webers, mir in einem Augenblick, wo ich es wünschen muß durch einen Abschlag auf den Ertrag unsrer Unternehmung beizustehn – u beseelt von dem herzlichsten Wunsch ihm in keiner Rücksicht weh zu thun, schlage ich folgende Clausul vor:

Ich unterzeichnete bekenne vom K. K. C. M. v. Weber auf Abschlag von dem für meine Operndichtung mir zu kommenden Honorare von 13 H. Th. Direktion[en] 50 *Dukaten* in Wien 16 Okt. u 25 Dukaten in Berlin Nov: 1822 empfangen zu haben, da Herr von Weber statt jeder persönlichen Abfindung mit der Dichterin sich verpflichtet hat in einer von ihr selbst entworfenen Formel ein anständiges Honorar von den Direktionen zu Berlin, Darmstadt, ⁴ Dresden, ⁴ Caßel, ^x Hanover, ^x Braunschweig ⁴ Carlsruhe, ^{50d} München, ^{4f} Frankfurth a/M. ^x Stuttgardt u Prag ^x zu verlangen⁴⁶.

⁴⁶ Die hochgestellten Honorar-Notizen sind später nachgetragen.

Der H. Kapellmeister von Weber verspricht den Ueberschuß von 75 der Dichterin vorgeschossenen Dukaten, je nachdem die Honorare eintreffen, an dieselbe einzusenden, wogegen ihm die Dichterin von jetzt an volle Freyheit giebt die Dichtung Euryanthe in ihrer jetzigen Gestalt, wie sie sie im Junius a. c. mit der letzten Handanlegung für ihn vollendet an alle deutschen Theaterdirektionen (mit Ausnahme derjenigen im Auslande Z. B. Holland, Elsaß Stockholm, Petersburg) u zum Klavier Auszug zu⁴⁷ seiner Musik zu verkaufen.“

Weber stellte den Sachverhalt und den Verlauf des Diskurses in seinen Notizbüchern gleichfalls als äußerst unerquicklich, aber wesentlich pragmatischer dar, es wird hier darauf verzichtet, die Einzelheiten mit Chézys Darstellung zu konfrontieren:

29. August: „Brief von Kopelwiser und Chezy erhalten.“

4. September: „geschrieben an Kopelwieser Chezy eingeschloß.[en]“

10. Oktober „Brief von der Chezy erhalten. Antwort geschrieben, und durch Steiner hingeschikt. [...] Nachmittags 2^{tes} Schreiben der Chezy. unbeantwortet gelaßen“

11. Oktober: „Biedenfeldt als Abgesandter der Chezy.“

12. Oktober: „um 12 Uhr mit der Chezy in Gegenwart des Castelli verhandelt, über ihr unsinniges Betragen und Forderungen. Sie trieb die Frechheit oder den Wahnsinn so weit sogar abzuleugnen was sie mir vorgestern geschrieben, geschweige denn frühere Quittungen. als ich ihr alles vorlegte, mußte sie freilich verstummen, erklärte aber, daß sie mir das nicht habe schicken wollen. Mein Mitleid mit ihrer hülflosen Laage bestimmte mich endlich ihr noch ein Darlehen von 50 # zu Versprechen, um für ewige Zeiten nichts mehr mit diesem erbärmlichen Weibe zu thun zu haben.“

23. Oktober: „H. Dr. Mosing kam Namens der Chezy. [...] abermaliger Verdruß mit Chezy wegen Buch.“

Als nun die Uraufführung stattgefunden hatte, schien es zunächst noch nicht recht entschieden zu sein, ob sie erfolgreich war oder nicht. Bekanntlich war das Echo in den Feuilletons zunächst nicht so skeptisch oder gar ablehnend, wie es später nach und nach wurde. Viele Journalisten hatten sich bereits auf einen sensationellen Erfolg eingestellt, und am Tenor einiger Kritiken ist dies auch deutlich abzulesen. Am 24. November 1823, also einen Monat nach der Uraufführung, als schon feststand, daß die Oper nicht den erhofften

⁴⁷ Korrigiert aus „verk“.

Erfolg erzielt hatte, sicherte Barbajas Stellvertreter Louis Duport der Chézy zu, ihr, obwohl sie den Preis des Buches von *Euryanthe* anerkannt und die Administration den vereinbarten Preis gegen Quittung bezahlt hatte, weitere 80 fl. C. M. zukommen zu lassen, Chézy möge auch die neue Zuwendung quittieren. Die Bewilligung und Auszahlung dieser Summe sei durch die Änderungen begründet, welche Chézy, ihrer Erklärung nach, aufgrund von Webers Forderungen durchzuführen genötigt war⁴⁸.

Nach Webers Abreise von Wien aber hatte sich unter den Verantwortlichen der Wiener Hoftheateradministration rasch entschieden, daß man wegen des nicht erwartungsgemäßen Publikungszuspruchs das Werk den üblichen Kürzungen unterziehen müsse. Damit wurde Conradin Kreutzer beauftragt, der das Dirigat von Weber übernahm und durchaus daran interessiert war, eine positive Einstellung des Publikums für Deutsche Opern herbeizuführen, wie dies auch für andere Komponisten gelten dürfte, die auf die Uraufführung ihrer von der Administration bestellten Werke hofften (etwa Franz Schubert mit seinem bereits angekündigten *Fierrabras*). Die Kürzungen, über die Weber sich ärgerte, rechtfertigte Kreutzer noch siebzehn Jahre später, als ihm die Eingriffe in die Partitur vorgehalten wurden, explizit als für den Erfolg der *Euryanthe* in der Theaterpraxis unabdingbar⁴⁹.

Chézy hingegen sah gerade in Kreutzers Kürzungen und seinem Dirigat die Ursache für die immer lauere Aufnahme der *Euryanthe* beim Publikum. Das führte bei ihr nun zu einem innerfamiliären Konflikt: Sowohl für ihren Vater, als auch für ihre beiden Söhne war sie stets bemüht, eine ausgewogene finanzielle Versorgung zu gewährleisten. Gegenüber ihrem Mann, dem Orientalisten Antoine-Léonard de Chézy (1773-1832) in Paris⁵⁰ und dem mittellosen

⁴⁸ BBAW, Archiv, NL Chézy 351: „Madame | L'ad^{on} quoi qu'ayant accordé le prix du livre d'euryanthe et payé contre quittance le prix convenu, accorde néanmoins avec plaisir =80=fl. en bonne monnoie, qui seront payés en votre faveur et dont vous êtes priée devouloir bien joindre votre quittance au mandat cy-joint./Cette gratification est motivé sur les énormes changements que vous déclarez avoir du faire au livre d'après les intentions dem. Weber. | J'ai l'honneur d'être | Madame | Votre très humble et très | obéissant serviteur | L Duport | V.W. Barbaja | Vienne le 24. 9^{bre} 823.“

⁴⁹ Kreutzers Stellungnahme im Brief an Anton Schindler vom 25. Dezember 1840 abgedruckt in: *Carl Maria von Weber*. „... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl“. Eine Dokumentation zum Opernschaffen, Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 160; vgl. auch die Zusendung Schindlers an die Leipziger *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 14, Nr. 8, 25. Januar 1841, S. 33f. (Brief auf S. 33).

⁵⁰ Antoine-Léonard erfuhr durch den Brief der Chézy vom 4. Dezember, daß voraussichtlich am 18. Dezember ihre *Rosamunde* aufgeführt werde, die *Euryanthe* am 26. [vielmehr

Vater Friedrich Carl von Klencke (1762-1826) in Hamburg mußte sie sich offenbar ständig für ihren unsteten Lebensstil und die mangelnde Bereitschaft, auf eigenen Beinen zu stehen, rechtfertigen⁵¹. Dies nun mag den teils aggressiven Ton gegen Weber in ihren Briefen an enge Vertraute erklären. An ihren Vater schrieb sie – als sie durchaus noch große Erwartungen in künftige Erfolge im Theater an der Wien (*Rosamunde*) und im Burgtheater (*Der neue Narziß* hier als *Der Wunderquell*) setzte – aus „Wien, d. 2. Dez. 1823“ in etwas fahrlässig formulierten Sätzen, die sie vermutlich in einer anderen Form (oder auch gar nicht?) an ihn abgesandt hat:⁵²

„Liebster Vater! Dein Briefchen hat mir unendlich wohl gethan, ich habe auch gleich geantwortet, aber nach meiner dummen Weise, so wie ich an die 200 Briefe liegen habe, den Brief nicht abgeschickt. Ich sende dir hier ein neues Stück, u einen Brief an die Direktion. Wenn dir das Honorar ausgezahlt ist, so verzehre es auf meine Gesundheit, es thut mir wund u weh in das tiefste vom Lebenskern daß mir, theils durch Webers Betrügerei, die Hände so gebunden sind, daß ich so gar nichts für dich thun, so gar nichts dir seyn kann – Hier kann man nicht einmahl leicht Abschreiber haben, sonst hätte ich dir dies, am 15 Okt. schon fertige Stück, das hier 20 December a. d. Wien [Ausstreichung] aufgeführt wird, schon früher geschickt, aber das verwünschte Abschreiben! – Ein sehr niedliches Lustspiel außer dem Neuen Narziß habe ich auf der

25.] Oktober gegeben worden sei und diese keinen Erfolg erzielt habe, da die Musik nicht überzeugt und Weber ihre Wirkung schlecht kalkuliert habe. Seit sie sich in Wien aufhalte, habe sie Einnahmen von 100 Gulden erzielt, dies aber lediglich vom Münchner Theater für das Drama *Rosamunde*, und zwar bar auf die Hand durch den „Gelehrten“ Herrn von Reichenbach. In ihrem Brief (hier dürfte es sich nicht um einen Entwurf, sondern um den originalen von Wien nach Paris gesandten Brief handeln) heißt es: „*Le 18 Décembre on donnera mon Drame Rosamonde, L'Euryant a été donné le 26 Octobre, elle n'a pas eu de succès la musique est indifférente, Weber a mal calculé ses effets [...]. Depuis que je suis ici j'ai eu: [...] 100 florins du theatre de Munich pour le Drame Rosamonde, qu'un Savant, Mr de Reichenbach a payé tout de suite.*“; BBAW, Archiv, NL Chézy 748.

⁵¹ Schon 1822 berichtet sie an ihren Mann u. a. über *Euryanthe*: „*Weber m'a donné 400 francs de mon opéra, que j'ai fait en 15 jours.*“ Sie habe vermutlich auch von anderen Theatern Einkünfte zu erwarten, zählt Städte auf; BBAW, Archiv, NL Chézy 747, Bl. 117 (Originalbrief, vgl. Anm. 50/52).

⁵² BBAW, Archiv, NL Chézy 100. Chézy hat ihre Briefe an ihren Mann Antoine-Léonard (vgl. Anm. 50f.) sicher aus dessen Nachlaß wieder zu sich genommen. Bei jenen an den Vater ist dies aber ungewiß. So mag es also sein, daß sie auch diesen Briefentwurf, in dem sie thematisiert, daß viele Briefe gar nicht durch die Post zugestellt wurden, bei sich behielt und der Vater diesen Brief samt der Abschrift der *Rosamunde* gar nicht erhielt.

Burg, es wird bald gegeben⁵³ (der neue Narziß wird am 29. Dezember auf dem k. k. Burgtheater gegeben⁵⁴) aber ich kann dessen nicht habhaft werden, so wie dies möglich, schicke ich es nach Hamburg.“

Erheblich ausführlicher beklagte Chézy sich am 19. Dezember 1823 dann aber gegenüber der ihr vertrauten Sarah Kaskel, geb. Schlesinger (1774-1858), in Dresden:⁵⁵

„Die Euryanthe stirbt hier des blaßen Todes, macht leere Häuser, ud man kann dem Publikum nicht Unrecht geben, ich sage es ganz ohne Vorurtheil daß, Weniges ausgenommen, es scheint,“ [links am Rand: „# NB. dies gilt doch noch mehr seit dem er fort u das Stück wunderlich zusammengestrichen ist.“] als hätte Weber sich den Kopf zerbrochen den Instrumenten Mißtöne zu entreißen u die schönen Menschenstimmen durch die widrigste Unnatur der Tonsetzung zum heisern Angstschrei zu verwandeln. Doch muß man billig seyn, die Musik schien mir beßer, ud alles gieng anders, eh gestrichen war, u als er dirigitte. Jetzt aber ist es nicht zum Aushalten. 205⁵⁶ Zeilen sind heraus, ud alle Uebergänge u Ausfüllungen. Wenn jetzt die Pauken kommen, oder, mit diesem *Tempo* (Kunstausdrücke habe ich nicht) der schreiende Leichenkonduktsmarsch der Hochzeit Eglantines geblasen wird, so möchte man aus der Haut fahren, neunmahl habe ich die Euryanthe angehört, u mit der ruhigsten Prüfung u dem besten Willen, sie schön zu finden – es gieng nicht. Ausgenommen der erste Chor u der Gegenchor ist kein Fünkchen Melodie im ganzen Stück, es müßte denn der Schluß des auseinandergezerrten Duos Euryanthes mit Eglantine seyn. Die Wortspiele nehmen kein Ende. Der Roßinist soll gesagt haben er lobe sich Roßini,

⁵³ Welches Lustspiel Chézy hier meint, ist nicht sicher zu eruieren. Weder wurde überhaupt ein weiteres neues dramatisches Werk von ihr auf eine (Wiener) Bühne gebracht, noch sind in Tagebuchnotizen, Protokollen oder Nachlaßbeständen konkretere Hinweise auszumachen, die sichere Schlüsse zulassen. Das von ihr (und offenbar auch von ihrem Sohn Wilhelm zu gleicher Zeit gemeinsam oder in einem innerfamiliären Wettbewerb) verfaßte Schauspiel unter dem Titel *Gloriande* dürfte eher nicht gemeint sein, denn es war wie die *Rosamunde* für die Schauspielerin Emilie Neumann verfaßt, die nicht an der Burg spielte und außerdem bald nach Graz wechselte. Erwägenswert wäre allenfalls Chézys bereits Jahre zuvor veröffentlichte Calderón-Adaption *Die Silberlocke im Briefe* (in: *Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1815*, Leipzig und Altenburg: Brockhaus [1814], S. 171-226).

⁵⁴ Wiener Erstaufführung auf dem k. k. Hoftheater nächst der Burg am 15. Januar 1824.

⁵⁵ Wienbibliothek, H. I. N. 1354.

⁵⁶ Korrektur, daher Zahl nicht eindeutig lesbar.

der Weberianer: geht mir mit dem, das ist 'ne Gans! – Der Roßinianer: E Virtel von maner Gans is mir lieber als all' Euri'Anten (Enten) – die Euryanthe stand dem Weber zu hoch, er soll beym Schützen bleiben (Schütz heißt hier das Weberschiffchen) – Eine Weberei ohne Deßin – die *Enuyante*, die *Larmoyante*, die *Arrogante*, Weber machts wie's Gott will, Roßini, wie wir's wollen – die Euryanthe ist die siebente Freikugel – u. s. w. u. s. w. Die Direktion hat mir jedoch 200 Florin Silber Honorar voll gemacht, ud zwar aus freiem Antrieb – unter aller Critik schmutzig ud gewissenlos in jeder Rücksicht hat sich Weber benommen, selbst gegen die Direktion, die er um 60 Dukaten noch übervorthelt hat, u die nimmermehr ihre ungeheuren Unkosten herausbringt, da die Oper durchaus nichts gemacht hat. Beym Benefiz der Sängerin Sonntag blieben, so geliebt ud geachtet das holde Kind ist, 40 Logen leer, u das Parterre war mäßig voll, Dlle Sonntag war mit 1200 fl. Silber von der Direkt. garantirt, wozu diese dann das Meiste vorschießen mußte Rechnen Sie hier 800 Florin Zuschuß, [Ausstreichung] 1770 Florin Silber in Allem an Weber, 80 an mich, die kostbare Ausstattung u die jedesmaligen Unkosten der Aufführung so finden Sie die Direktion um so mehr zu bedauern als sie sich bey dieser Oper zu erholen vermeinte. Als Weber hier anwesend war, besonders in der letzten Zeit, wo ich, wiewohl fruchtlos, in ihn dringen mußte, hatte er wirklich alles, was ihn nahe umgab, vermocht gegen mich nicht freundlich zu seyn. Nach ud nach sind den Leuten von selbst die Augen aufgegangen, ud man überhäuft mich mit Güte ud mit Beweisens des Vertrauens ud Wohlwollens könnt ich nur so fleißig seyn, als es hier gewünscht wird!

Morgen Abend wird meine Rosamunde gegeben, am 29 mein neuer Narziß in der Burg, unter dem Titel „Der Wunderquell“ dann mein Lustspiel, das Sie kennen, im Carneval. Mein Kreis bildet sich recht angenehm, ud reichhaltiger, als mir gut ist, da jede Bekanntschaft Zerstreuung, oft auch Kummer verursacht. So hat mich der Tod eines sehr lieben Kindes einer Freundin aus Ungarn sehr aficirt.

Ich muß in die Probe – Ich umarme Sie u die lieben Ihrigen mit tausend Segenswünschen. Ich hoffe Sie werden meine Rosamunde in Dresden sehen – die Euryanthe ist, wie ich von meiner theuern Sophie Schroeder höre – auf unbestimmte Zeit wegen der Kränklichkeit der

Minna aufgeschoben⁵⁷. Meine Söhne küssen Ihnen u Ihren holden Töchtern die feinen, lieben Händchen, Wilhelm dichtet auch fleißig, aber ganz insgeheim, u Max ist recht emmsig in seiner Kunst.“

Unmißverständlich äußerte sie sich am 13. Januar 1824 gegenüber einem unbekannten Adressaten:⁵⁸

„Meine Oper hat hier schlechten Erfolg, die Musik ist zu gelehrt und überstudiert, ein Drama von mir wurde schlecht an der Wien gegeben, doch auf dem Burgtheater wird nächste Woche ein kl. Stück aufgeführt, das schon in München viel Glück gemacht. Der Wunderquell.“

Es gelang Chézy jedoch keineswegs, daß man sie als übervorteilte, rechtlose Urheberin eines Erfolgsproduktes wahrnahm, sie mochte klagen so viel sie wollte. Vielmehr solidarisierten sich in diesen Wochen und Monaten zahlreiche Journalisten im deutschsprachigen Raum mit Weber. Dies mag aus der Notiz eines im Vergleich zum *Morgenblatt*, der *Abend-Zeitung* und den Wiener und Berliner Blättern vergleichsweise weniger gelesenen Feuilletons hervorgehen; das Münchner Unterhaltungs-Blatt *Flora* berichtete am 22. Februar 1824 in seinen „Miszellen“:⁵⁹

„Ein Frankfurter Blatt erzählt, die Verfasserin der Euryanthe, Fr. v. Chezy, habe den Komponisten derselben, Hr. Capellmeister Weber, bis nach Wien gewissermassen verfolgt, und demselben noch vor der Aufführung 600 Thaler abgepreßt. – Wir glauben nicht ganz an diese Nachricht, da Fr. v. C. erst kürzlich, als man sie bei ihrem ‚Wunderquell‘ des Plagiats beschuldigt hatte, in der Wiener Theaterzeitung erklärte: ‚Sie sey nicht bloß zu ehrlich und zu stolz zum Plagiat, sondern auch etwas zu reich.‘ Ob dies nun heißen soll, zu reich an eigner Erfindungskraft oder zu reich an Geld, lassen wir dahin gestellt seyn.“

⁵⁷ Die im Dezember 1823 begonnenen Proben zur *Euryanthe* konnten aufgrund der Schwangerschaft von Wilhelmine Schröder-Devrient erst im März 1824 wiederaufgenommen werden; die Dresdner Erstaufführung fand erst am 31. März 1824 statt; vgl. Frank Ziegler, „Webers Probenarbeit an der Dresdner Oper“, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, S. 108f.

⁵⁸ BBAW, Archiv, NL Chezy 882.

⁵⁹ *Flora. Ein Unterhaltungs-Blatt* (München), Nr. 31, 22. Februar 1824, S. 130. In den Frankfurter *Didaskalien* konnte keine entsprechende Notiz ermittelt werden, wohl aber im Weimarer *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 120, Dezember 1823, S. 984.

Außerdem meldete sich die Chézy am 31. Januar 1824 wiederum bei Karl Theodor Winkler und rechnete – gewiß vergeblich – auf dessen Unterstützung ihres Anliegens.⁶⁰

„Es ist mir angenehm, mein verehrter Freund, daß wenigstens einer der Dichter von Webers Opern ihn wacker erfunden, gewiß! ich werde ihm auch noch diesen Beinamen geben können, u wünsche dies mir u ihm. Weshalb Sie von unserer Mißhelligkeit mit so verhaltner Wehmuth sprechen ist mir unbegreiflich, doch ziehe auch ich es vor darü Schweigen über diesen Gegenstand nicht zu brechen. Da sich mir selbst *Castelli* als Verfaßer jenes Aufsatzes⁶¹ genannt in welchem die absurde Vergleichung mit Schikaneder u die Vorwürfe, als hätte ich nicht aus jeder Kraft für die Erreichung der Zwecke des Tondichters gestrebt, kränken mußten ist es mir gleich wohl lieb daß Sie Bedenken trugen den Aufsatz zu drucken, darum habe ich ihn Ihnen nicht wieder zugeschickt, denn ohne alle Frage mußte in der Abendzeitung, wenn sie Platz zu Ausfällen über mich hat, auch Platz zu meiner Vertheidigung seyn. Wahrscheinl. wird irgend ein Correspondent, der die Euryanthe nicht nach seinem Geschmack findet, der klaßischen, effektvollen u in der höchsten Potenz vollendeten Dichtung der neuen Oper: der Taucher⁶² den Weyrauch streuen, mit dem die Wiener Schöngeister so sparsam gegen mich gewesen.“

⁶⁰ Wienbibliothek, H. I. N. 1355.

⁶¹ Hier dürfte auf einen überraschend früh abgedruckten anonymen Bericht von Castelli – in dem tatsächlich der *Zauberflöten*-Librettist Emanuel Schikaneder erwähnt wird – angespielt worden sein, vgl. *Abend-Zeitung*, 1823, Nr. 265, 5. November, S. 1060 und Nr. 266, 6. November, S. 1063f. Stellt man die von Castelli immer wieder beklagte Zensur (der alle Korrespondenz-Berichte aus Wien unterlagen und die alles verzögerte und beschnitt) sowie den Postweg von Wien nach Dresden, sodann auch mindestens einen Tag für Satz und Korrektur in Rechnung, so ist das Erscheinungsdatum im Grunde kaum mit jenem der Uraufführung in Einklang zu bringen. Mithin dürfte Castelli diesen Text Winkler also schon nach dem Besuch der Proben gleichsam als Privatbrief gesandt haben (dies hat er nachweislich mehrfach so praktiziert). Daß Castelli sich Chézy gegenüber als Verfasser offenbarte, überrascht kaum, es war unter den informierten Literaten („Ludlamiten“ etc.) in Wien durchaus bekannt, daß er für Winklers Blatt schrieb; vgl. Till Gerrit Waidelich, „»er soll's Maul aufmachen«. Schubert im »Tagebuch aus Wien« der Dresdner »Abend-Zeitung« von Ignaz Franz Castelli“, in: *Schubert durch die Brille. Internationales Franz Schubert Institut, Mitteilungen* 18, Tutzing 1997, S. 25-40.

⁶² Die Polemik gegen das Libretto des *Taucher*, um dessen dritte Fassung es sich hier handelt, mag in erster Linie auf den Komponisten Kreutzer gemünzt sein. Der Text von Samuel Gottlieb Bürde könnte von Franz Carl Weidmann revidiert worden sein.

An diesen Brief, der wohl auch im Hinblick auf einen Abdruck ihres Beitrags über die Wiener *Freischütz*-Inszenierung⁶³ verfaßt wurde, schloß sich noch ein ausführliches Postskriptum an, in dem sie sich über den angeblich ungeteilten Erfolg des *Neuen Narziß* (in der Burg als *Der Wunderquell*) sowie jenen des Schauspiels *Rosamunde* (mit Schuberts Bühnenmusik) äußerte⁶⁴.

Noch weitaus deutlicher beklagte sie sich bei dem mit Weber und ihr befreundeten Herausgeber des Berliner *Gesellschafters*, Friedrich Wilhelm Gubitz (1786-1870), im Februar 1824.⁶⁵

„Ich weiß nicht ob Sie es [mit] vielen Ihrer Mitarbeiter so machen, mein werther Freund, u besser dieselben in Ihrem Blatt Vogelfrei geben, wer über sie losziehn will, doch zweifl' ich daß Sie sich auf diese Weise welche erhalten. Ich könnte Ihnen eine Menge Stellen nachweisen wo ich förmlich [unleserliches Wort] bin, u erinnre Sie blos, ob es mir angenehm seyn kann: für Ihr Blatt zu arbeiten, um es mit dem Honorar zu bezahlen u dafür Sottisen einzukaufen? Es greift doch jeder in seinen Busen! den Freymüthigen haben Sie aus ähnlichen Gründen abbestellt! – Was soll auch das ewige Lobpreisen der Novelle im Gegensatz zur Oper Euryanthe? Wenn Weber die Novelle hätte komponiren können, oder eine treu nach der Novelle gearbeitete Oper brauchen, so war ich damit sehr zufrieden, u wenn ich die Novelle nicht, nach allem was schon 1805 in der Litt. Zeit: darüber stand⁶⁶ brav übersetzt hätte, im Farbenton des Originals so würde sie nicht so gefallen. Ist das der Dank

⁶³ Chézys Artikel „Ueber den Freischütz in Wien“, in: *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* (Beilage zur *Abend-Zeitung*), Nr. 18, 3. März 1824, S. 69-71.

⁶⁴ „Auch die Rosamunde hatte bey der ersten Vorstellung [am 20. Dezember 1823] ein schönes Publikum u bey der zweyten [am 21. Dezember] ein ganz angefülltes Haus, allein wegen der schlechten Besetzung einiger Nebenrollen u der vernachlässigten Ausstattung (eine Folge der Zwistigkeiten zwischen der Beneficiantin [Emilie Neumann] u der Direktion) mußte ich sie zurücknehmen, u sie wird, in etwas (nur der Form wegen) verändert besser besetzt neu einstudirt werden.“ Das zwei Seiten lange Postskriptum ist mit dem 10. Februar 1824 datiert.

⁶⁵ Wienbibliothek, H. I. N. 29479. In einem Briefentwurf, bei dem anzunehmen ist, daß er mit ähnlichem Wortlaut abgesandt wurde, erwog Chézy gegenüber Gubitz dann am 25. November 1824, daß sie zur Ausbildung des Sohnes Max zum Maler nach Rom gehen wolle; BBAW, Archiv, NL Chézy 786.

⁶⁶ In der genannten Zeitung findet sich keine Besprechung der Novellenausgabe; 1805 ist dort lediglich Schlegels Ausgabe der *Geschichte der Margaretha von Valois* (Leipzig: Junius-sische Buchhandlung, 1803) rezensiert; vgl. *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 205, 31. Juli 1805, Sp. 221-223.

[da]für daß ich sie der Vereinsbuchh. für ein Spottgeld ließ, da sie doch nun schon vergriffen seyn muß?

In nichts kann ich Ihnen Vorschriften machen, bitte Sie aber bey erster Gelegenheit, wo Sie wieder dem Drang nicht widerstehen können elende Schmierer sich dadurch verbindlich zu machen daß Sie nicht streichen was über eine alte, gute u redliche Freundin in Ihr Blatt eingeschickt wird, nicht so beleidigend gegen mich zu handeln, es mir noch dazu für mein Geld zuzuschicken. Es empört mich, u ich bin ehrlich genug es Ihnen zu sagen.

Hier eine nothwendig gewordene Erklärung⁶⁷, um die ich einen Platz erbitte. Ich wünsche Ihnen recht wohl zu leben, u bessere Freundestreue u Pflicht von Andern, als Sie an mir beweisen, denn der Tummelplatz für Unarten gegen mich ist Ihr Blatt.

Helmina von Chezy

Wien 10 Februar 1824.“

In sehr vertrautem Ton – obwohl sie ihn siezt – wandte sie sich am 4. März 1824 vermutlich an den Wiener Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall: Hammer möge bei Antoine-Léonard de Chézy ansuchen, daß dessen Söhne nun endlich auch durch den Vater Unterstützung erführen, denn beide seien ständig krank (es handelte sich im März 1824 um Typhus)⁶⁸.

Als treu ergebener Freund der Chézy erwies sich in diesen Monaten hingegen offenbar der Bibliothekar und nachmalige Herausgeber der Dresdner *Morgenzeitung*, Karl Constantin Kraukling (1792-1873). Er meldete ihr, daß er den geplanten Abdruck des (oben bereits erwähnten) *Freischütz*-Aufsatzes über die Aufführung in Wien in der Dresdner *Abend-Zeitung* mit Kind besprochen habe, der ganz begeistert davon sei, sich aber scheue, ihn an Winkler einzusenden. Kraukling wolle das daher selbst besorgen. Auf einer späteren Seite des Briefes meldet er dann aber freudig, daß Winkler den Aufsatz angenommen habe⁶⁹. Auch Krauklings Brief vom 6. März 1824 an Chézy mag sie

⁶⁷ Vgl. die „Erklärungen“ der Chézy, datiert Wien, Februar 1824, in: *Bemerker* Nr. 9, Beilage zu: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, hg. von F. W. Gubitz, Jg. 8, Nr. 48, 24. März 1824, S. 238.

⁶⁸ Auch dieser Brief verblieb aus unbekannten Gründen im Nachlaß der Chézy; BBAW, Archiv, NL Chézy 788. Hammer-Purgstall, der sich 1810 in Paris aufhielt, dürfte der Vater von Helminas drittem Sohn (Leopold) gewesen sein (auch Adelbert von Chamisso hielt eine Vaterschaft nicht für ausgeschlossen). Sie war dann in Heidelberg niedergekommen, das Kind verstarb bereits 1811 in Aschaffenburg.

⁶⁹ Biblioteka Jagiellońska, Kraków, Sammlung Varnhagen 103.

mit Genugtuung gelesen haben, durfte sie hier doch Komplimente über die *Rosamunde* lesen⁷⁰.

Am 23. Dezember 1825 schließlich meldete sich Chézy mit der Anrede „Mein verehrter Freund!“ in vertrautem Ton bei Friedrich Kind, bei dem sie sich für seinen Brief mit an sie adressierten Komplimenten bedankt und auf ein offenbar von beiden gleichzeitig bearbeitetes Sujet (*Mira*) eingeht: „Von der Mira von Ihnen“ (also jener von Kind⁷¹) habe sie nichts gewußt, sie wünsche sich aber dennoch, Kind möge die ihre gut unterbringen⁷². Um diese Zeit setzte Chézy auch alles daran, den 17jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy für ihr neuestes Libretto nach einem persischen Sujet zu interessieren, und sie plante, die gemeinsame Oper in Wien herauszubringen⁷³.

An den früher in Wien, inzwischen in Berlin wirkenden Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858) hatte Chézy vor, am 15. Juli 1826 zu schreiben. Sie wehrt sich in dem Briefentwurf gegen die von ihm verantwortete Darstellung, sie sei nicht Übersetzerin der *Euryanthe*, und beruft sich darauf, daß sie ihm bei der letzten Begegnung in einer Loge des Theaters an der Wien für publizistische Vorhaben verschiedene Texte angeboten habe, über die er zu seinen Gunsten hätte frei verfügen können. Anschließend aber verwahrt sie

⁷⁰ Ebd.: „An Ihrer Rosamunde wird geschrieben und ich werde sie nun bald absenden. Bei der Correctur, die ich selbst besorge, lese ich sie mit vielem Interesse und wir danken Ihnen für diese Mittheilung recht herzlich.“ Aufführungen der *Rosamunde* kamen in Dresden allerdings nicht zustande.

⁷¹ Kinds Erzählung *Mira* erschien 1826 in Wien im Rahmen der *Neuesten Bibliothek*, Bd. 71.

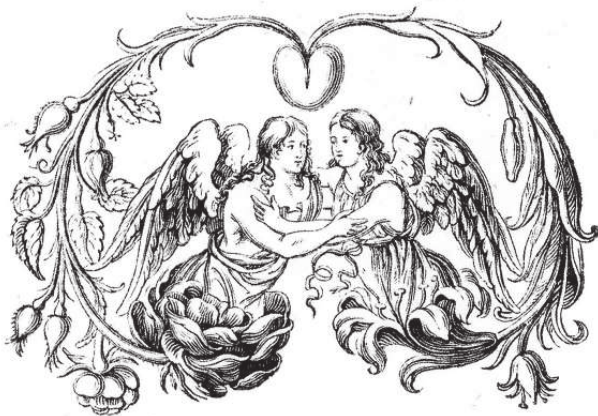
⁷² BBAW, Archiv, NL Chézy 802; „[...] so wie ich also erfahren kann was Sie mir für die Gloriande bestimmen, so bitte ich Sie für mich die Freundschaft zu haben, so viel als ich davon für beide Posten bestimmen kann dorthin anzuweisen. Ich selbst habe in Wien bey den Badkuren meines Wilhelm u bey der Theurung verschiedener Gegenstände sehr viel zugesetzt, u hier ist der eiserne Boden für das Poetische Treiben. Man ist jetzt hier auch über die verschiedenen Todesfälle, welche die Familie betreffen jetzt sehr niedergeschlagen, voll Angst eines neuen Krieges wegen [...]. Ich habe seit der Gloriande nichts geschrieben, u eben erst bin ich mit meiner Rüge über Fr. v. *Genlis* Schändlichkeit gegen mich fertig geworden, u erst gestern konnt' ich mein Mitgefühl über die Leiden der Königin von Bayern – noch ist ihr Alexanders Tod verhehlt – in Liede ausdrücken. Mein Wilhelm ist desto fleißiger, u mein Max malt jetzt sehr lieblich.

Ich bin eilig, weil ich eine Gelegenheit wahrnehme – ein Bekannter u anderer Freund unsres Freundes *Duport* geht schleunig nach Dresden, ich vertraue diesem H. *Dubois* dies Blatt u die Innlage für *Kraukling* an siegeln darf ich nichts.“

⁷³ Till Gerrit Waidelich, „»Wer zog gleich aus der Manteltasche ein Opersujet?« Helmina von Chézys gescheiterte Libretto-Projekte für Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 12, Berlin 2001, S. 149-177.

Euryanthe von Savoyen.

Aus dem Manuscript
der Königl. Bibliothek zu Paris:
„Histoire de Gerard de Nevers
et
de la belle et vertueuse
Euryant de Savoye, sa mie“
übertragen von
Helmine von Chezy, geb. Freiin Klendke.



B e r l i n,
in der Vereins-Buchhandlung.
1823.

Titelblatt der Neuausgabe der *Euryanthe*-Übersetzung von 1823

sich auch gegen Saphirs Berichterstattung über die Oper *Euryanthe*⁷⁴, die sich dieser in seiner in den Österreichischen Ländern verbotenen *Berliner Schnellpost* erlaubt habe.⁷⁵

„Was übrigens die Euryanthe betrifft, so ist sie ganz so, wie der selige Carl Maria von Weber sie gewollt hat, ich besitze hiezu nicht bloß eine Menge würdiger Zeugen, denen er, wie mir gesagt: Er ließe sich keine Sylbe u keinen Ton davon losdingen, sondern auch schriftliche Belege daß er selbst sie nach eigenem Gutdünken umgearbeitet hat, diejenigen also, denen die Dichtung gar nicht gefällt, u die darauf schimpfen, beleidigen nicht mich, sondern den, auch von mir, aufrichtig u herzlich betrauten Todten. Was die Novelle betrifft, so habe ich sie 1804 in Paris für Schlegel übersetzt, der sie unter seinem Namen zugleich mit der Übersetzung des Merlin von Frau Dorothea von Schlegel herausgab, an welcher ich auch einigen Antheil hatte, dieser Thatsache ist schon in meinen Aurikeln 1817 bey *Dunker und Humblot* erwähnt⁷⁶, ehe ich daran dachte, die Novelle besonders herauszugeben, welches bekanntlich erst 1823 geschehen.“

Eine bemerkenswerte Konsequenz aus ihren Erfahrungen mit Weber und *Euryanthe* war, daß Chézy offenbar danach strebte, im Falle der *Rosamunde* die Rechte auch für die Musik zu erwerben. Selbst wenn ihr das letztlich nicht gelang – schließlich lief bereits die erste (und einzige weitere zeitgenössische) Einstudierung nach der Wiener Uraufführung, deren Protagonistin am Münchner Isarthortheater im Juni 1824 Webers Jugendliebe Margarethe Carl, geb. Lang, war, ohne eine Berücksichtigung der Schubertschen Partitur. Doch verfügte Chézy später zumindest über einen Gutteil der musikalischen Quellen in Abschriften, denn sie bot diese um 1850 in Stuttgart offenbar gemeinsam mit dem Drama als Aufführungsmaterial an⁷⁷.

⁷⁴ Es handelt sich dabei um Saphirs ungezeichneten Beitrag zur Berliner Erstaufführung der *Euryanthe*, in dem dieser sich u. a. darüber ausläßt, daß die Ausgaben der Übersetzung der *Euryanthe*-Novelle von Schlegel 1804 und von Chézy 1823 fast identisch seien, offenbar kannte er den Grund dafür (vgl. Anm. 5) nicht; vgl. *Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit*, Nr. 2, 4. Januar 1826, S. 7f.

⁷⁵ BBAW, Archiv, NL Chézy 856, zwei Briefentwürfe an Saphir, 15. bzw. 16. Juli 1826, Zitat aus dem ersteren (die gesamte hier zitierte Passage ist im 2. Entwurf nicht mehr enthalten).

⁷⁶ Vgl. Helmina von Chézy, „Erinnerungen aus meinem Leben“, in: dies. (Hg.), *Aurikeln. Eine Blumengabe von deutschen Händen*, Berlin: Duncker und Humblot [1818], S. 145.

⁷⁷ Vgl. die Wiedergabe ihres diesbezüglichen Briefwechsels in: *Rosamunde* (wie Anm. 15), S. 42ff.

Auf einem einzelnen Zettel in einem Notizbuch, der mit 1831 datiert ist, als die beiden Erstaufführungen der *Euryanthe* in Paris – sowohl in französischer Übersetzung, als auch im deutschen Original – stattfanden, wiegte sich die Chézy dann doch in seliger Genugtuung. Die Oper erzielte nach ihrem Gefühl „hier die volle Gewalt ihrer Reitze. Minna Schroeder Devrient – Haizinger, Weber, Beethoven, Mozart! Wir haben nichts, was diese aufwiegt! Besonders die Euryanthe hat einen Erfolg gehabt, weit hinaus über Don Juan u Fidelio. Die Sänger konnten sich im letzten Akt vor Kränzen kaum bewegen. Sie war der Schluß der deutschen Vorstellungen, deutsch! wurde sie gegeben, deutsch singen in den Sallons die lieblichen Pariserinnen: Glöcklein im Thale es klingt allerliebste, sie laßen es sich einlernen ohne ein Wort zu verstehen, u meinen_{p]} die Musik [sagt] ihnen, was der Text bedeutet.“⁷⁸

Inzwischen reifte dann auch Chézys Plan, eine Ausgabe ihrer Theaterdichtungen zu veranlassen: In einem Brief vom 3. Februar 1836 aus Karlsruhe teilte sie die Pläne zu einer Gliederung ihrer Werkausgabe mit: „Dritte Abtheilung. Frühere u neue Werke. [...] Gloriande, Drama [...] Rosamunde von Cyprien, Drama, Euryanthe (in der früheren Bearbeitung) Oper“⁷⁹. Es kam jedoch nicht dazu, und weder die *Rosamunde* noch die *Gloriande* sind zu ihren Lebzeiten veröffentlicht worden. Ihre Resignation und zugleich ihr Selbstbewußtsein äußerte sie jedoch immer wieder dezidiert, so etwa auf einem in ihrem Nachlaß überlieferten Zettel vom „Nov. 1841“, auf dem sie in München notierte:⁸⁰

„Der Dichter einer deutschen Oper wird in Deutschland zwar nur für die zufällige Veranlassung gehalten, daß der Componist sie geschrieben, allein das hindert mich nicht, als Dichterin der Euryanthe, u nicht allein, als diese, auch im Namen eines verehrten Todten, anzufragen, warum immer vergessen bleibt in den Wünschen der Theaterfreunde: Carl Maria von Webers vollendetste, grosartige Composition, an welcher meine Dichtung denn doch wahrscheinlich nichts verdorben hat?“

⁷⁸ BBAW, Archiv, NL Chézy 42. Bei dem eingefügten Wort „sagt“ ist ein Schaden im Papier und nur ein Rest lesbar.

⁷⁹ Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Cotta-Archiv, Signatur: 88.23.3/10.

⁸⁰ BBAW, Archiv, NL Chézy 100, Zettel am rechten Rand schadhafte; dazu eine Fußnote der Verfasserin: „Anmerkung. Der große Tondichter [verbessert aus: „Componist“] *Felix Mendelsohn Bartholdy* u der geniale Jüngling *Peter Cavallo* haben ganz entzückende Lieder ohne Worte geschrieben, bis zu einer Oper ohne Worte sind wir noch nicht gelangt, man müßte denn solche dafür nehmen, die so gesungen werden, [daß] man [kaum] vom Gesang versteht.“

Autobiographie und Künstlerleben

Neue Erkenntnisse zu Schriften Webers

von Frank Ziegler, Berlin

Ungeachtet der vor wenigen Jahren vorgelegten verdienstvollen Dissertation von Gerhard Jaiser über *Weber als Schriftsteller*¹ können längst noch nicht alle die Schriften des Komponisten betreffenden Fragen als gelöst betrachtet werden. Eine neue Gesamtausgabe von Webers literarischen Texten, die gleichsam die Grundlage für deren Neubewertung bietet, bleibt weiterhin wünschenswert. Daß selbst scheinbar altbekannte Texte durch vergleichende Studien interessante Geheimnisse preisgeben können, will der nachfolgende Artikel anhand zweier Beispiele, der sogenannten „autobiographischen Skizze“ sowie eines Fragments aus dem Roman-Projekt *Tonkünstlers Leben*, verdeutlichen.

Neben den Tagebüchern und Briefen Webers gehört seine 1818 für Amadeus Wendt verfaßte Lebensskizze zu den wichtigsten autobiographischen Zeugnissen. Sie wurde in ihrer originalen Form erstmals 1828 von Karl Gottfried Theodor Winkler im ersten Band der Weber-Schriftenausgabe publiziert², dort datiert: „Dresden den 26. März 1818.“ In späteren Ausgaben sind einige Übertragungsfehler dieser Erstpublikation korrigiert³; die Datierung wurde in 14. März 1818 geändert⁴. Dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich bei einem Blick ins Tagebuch Webers: Tatsächlich läßt sich der Entstehungsprozeß der kurzen Autobiographie darin recht genau verfolgen; über eine Zeitspanne von drei Wochen finden sich Notizen, die mit diesem Projekt in Beziehung stehen:

10. März 1818 „geordnet, gearbeitet für *Wendt*.“

14. März 1818 „Biographie geschrieben“

¹ Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente „Tonkünstlers Leben“* (Weber-Studien, Bd. 6), Mainz u. a. 2001.

² Vgl. Theodor Hell (d. i. K. G. Th. Winkler, Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Bd. 1, Dresden und Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1828, S. V-XIV.

³ Bei Winkler finden sich zahlreiche Namens-Verlesungen: Hauschkel (statt Heuschkel), Sonnenfels (Senefelder), Gambart (Gombart), Gensbacher (Gänsbacher).

⁴ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 3, Leipzig 1866, S. 175 sowie Georg Kaiser, *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin und Leipzig 1909, S. CI.

- 21. März 1818 „Wendt kam [in Dresden] an. [...] Abends mit Wendt“
- 22. März 1818 „Abends Wendt bey uns, Thee. geplaudert bis 10 Uhr.“
- 23. März 1818 „Mittag *Wendt* [...]“
- 26. März 1818 „Biographie. [...] Abends [...] nach Hause. gearbeitet.“
- 29. März 1818 „Abschrift der Biographie“
- 30. März 1818 „[...] geschrieben. an Wendt [in Leipzig] nebst Biographie“

Der Adressat der Autobiographie ist gesichert, bislang herrschte jedoch Unge-
 wißheit, „für welche Zwecke Wendt die Skizze benutzt“ haben könnte und
 ob sie „überhaupt für den Druck bestimmt“ war⁵. Der Leipziger Philoso-
 phie-Professor Wendt hatte ein äußerst breites Interessenspektrum, beson-
 ders ausgeprägt waren seine Begeisterung für Ästhetik, Literatur und Musik.
 Er war als Autor, Redakteur bzw. Herausgeber verschiedenster Periodika
 sehr aktiv, doch die Suche nach Veröffentlichungen Wendts, für die Webers
 Notizen als Vorlage gedient haben könnten, blieb in Kunstzeitschriften wie
 der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* oder dem *Leipziger Kunst-*
blatt ergebnislos.

Außer Acht war bislang geblieben, daß Wendt als Mitarbeiter auch an
 einem ehrgeizigen und zukunftsweisenden Lexikon-Projekt beteiligt war: dem
Conversations-Lexicon des Verlages Brockhaus⁶. Und tatsächlich findet sich
 im 1819 erschienenen Bd. 10 dieses Werkes (gehörig zur 2.-4. Auflage) ein
 Artikel zu Carl Maria von Weber⁷, der inhaltlich genau, über weite Strecken
 fast Satz für Satz, der Lebensskizze von Weber folgt; allerdings erscheint erst
 in der wesentlich geänderten 6. Auflage von 1824 der Hinweis: „Wir haben

⁵ Vgl. Kaiser (wie Anm. 4), S. CI.

⁶ So heißt es im 1819 erschienenen Bd. 10 (zur 2.-4. Auflage, vgl. Anm. 7), S. XIII, Wendt
 habe sich um die Revisionen der neu aufgelegten Bände „ein besonderes Verdienst erworben.
 Er hat namentlich den dritten, fünften, sechsten, siebenten und achten Band nach dem
 ersten Drucke durchgesehen und an deren weiterer Ausbildung mit eben so viel Sach-
 kenntniß, besonders im Fache der schönen Künste, als Umsichtigkeit Theil genommen.“
 An den nachfolgenden Bänden arbeitete Wendt als Autor einzelner Artikel mit.

⁷ Der Bd. 10 erschien für die drei genannten Auflagen (Leipzig, 2. 1812-1819, 3. 1814-
 1819, 4. 1817-1819) gemeinsam, mit auswechselbaren Titelblättern, je nach Auflage (u. a.
Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände bzw. *Allge-
 meine Hand-Encyclopädie für die gebildeten Stände*). Der Weber-Artikel befindet sich auf
 S. 495-499 und ist ungezeichnet. Amadeus Wendt verfügte laut Mitarbeiterverzeichnis
 (Bd. 10, S. XV) zwar über eine eigene Chiffre (T.), zeichnete den Artikel allerdings nicht;
 vermutlich weil er ihn lediglich redaktionell überarbeitet hatte.

die hier gegebenen Notizen aus seinen [Webers] eigenen Mittheilungen geschöpft.“⁸

Während die späteren Auflagen ab 1820 tatsächlich mehr aus Webers Autobiographie schöpfen, ist der Band 10 von 1819 noch sehr viel näher an Webers Bericht, übernimmt ihn freilich nicht unverändert. Die Ich-Erzählung der Autobiographie ist in eine Darstellung über Weber (in der 3. Person) transformiert, wobei sich Wendt hin und wieder veranlaßt sah, Webers persönliche Schreibart redaktionell quasi zu neutralisieren, um den Text zu raffen und lexikalisch-objektiver erscheinen zu lassen⁹.

Webers Erinnerung an das Jahr 1802 lautet in der autobiographischen Skizze beispielsweise folgendermaßen:¹⁰

„1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein, wo ich mit dem größten Eifer theoretische Werke sammelte und studirte. Unglücklicherweise stieß ein *Doctor Medicinae* alle meine schönen Lehrgebäude mit den oft wiederkehrenden Fragen: w a r u m u. s. w. über den Haufen, und stürzte mich in ein Meer von Zweifeln, aus dem mich nur nach und nach das Schaffen eines eigenen, auf natürliche und philosophische Gründe gestützten, Systems rettete, so daß ich das viele Herrliche, das die alten Meister befohlen und festgestellt hatten, nun auch in seinen Grundursachen zu erforschen und in mir zu einem abgeschlossenen Ganzen zu formen suchte.“

Wendt tilgte die Hinweise auf den Arzt, der Webers Verunsicherung ausgelöst hatte – es handelt sich um den Augsburger Dr. Joseph Anton Munding –, und die Andeutungen zu den Hintergründen von Webers wachsender Skepsis, die Ursachen für seinen nun aufflammenden Widerspruchsgeist gegenüber der unkritischen Befolgung von Lehrmeinungen. Im Lexikon-Artikel liest man:¹¹

⁸ *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, 6. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1824, S. 558.

⁹ Weitere, eingreifendere Straffungen und Umformulierungen des Textes, aber auch Ergänzungen zur Biographie bzw. zu neu geschaffenen Werken finden sich in den (jeweils redaktionell veränderten) Weber-Artikeln der Folgeauflagen; vgl. *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*, 5. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1820, S. 585-587; dass., 5. Aufl., 3. Abdruck, Bd. 10, Leipzig 1822, S. 585-587; dass. 6. Aufl., Bd. 10, Leipzig 1824, S. 556-558; dass. (hier: *Conversations-Lexikon*), 7. Aufl., Bd. 12, Leipzig 1827, S. 114-117.

¹⁰ Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. IX.

¹¹ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 497.

„Im Jahre 1802 machte er [Weber] mit seinem Vater eine musikalische Reise nach Leipzig, Hamburg und Holstein, wo er mit dem größten Eifer theoretische Werke über Musik sammelte und studirte, aber durch mannichfaltige Zweifel bewogen, die Harmonie in ihrem Grunde zu erforschen, sich ein eignes musikalisches Gebäude aufbaute, in welchem er die herrlichen Regeln der alten Meister durch eignes Nachdenken begründet aufnahm und benutzte.“

Hin und wieder verfälschte Wendt den Text durch seine Eingriffe auch, wie in der Passage zu den Jahren 1807-1810. Die napoleonischen Feldzüge vertrieben Weber 1807 aus dem schlesischen Carlsruhe, wo er am Hof von Eugen von Württemberg gastliche Aufnahme gefunden hatte. In seiner Autobiographie berichtet Weber dazu:¹²

„Der Krieg zerstörte das niedliche Theater und die brave Kapelle [in Carlsruhe]. Ich trat eine Kunstreise an, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet. Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener, und lebte im Hause des Herzogs Louis von Württemberg in Stuttgart. Hier, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und angeregt, schrieb ich eine Oper: *Silvana*, nach dem Sujet des frühern Waldmädchens von Hiemer neu bearbeitet, den ersten Ton, Ouvertüre, umgearbeitete Singchöre, wieder Klaviersachen u. s. w., bis ich 1810 mich wieder ganz der Kunst weihte, und abermals eine Kunstreise antrat.“

Bei Wendt lautet die vergleichbare Passage:¹³

„Als aber der Krieg das niedliche Theater und die brave Capelle zerstörte, trat er, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet, eine Kunstreise an, von welcher er bald in das Haus des Herzogs Eugen [sic] nach Stuttgart ohne unmittelbaren Dienst der Kunst zurückkehrte [sic]. Hier schrieb er, von der freundlichen Theilnahme des trefflichen Danzi ermuntert und aufgeregt [sic], seine bekannte Oper *Silvana*, nach dem Sujet des früheren Waldmädchens von Thiemer [sic] neu bearbeitet (späterhin im Clavierauszuge bei Schlesinger in Berlin herausgegeben), arbeitete seine Cantate: der erste Ton, nebst einigen Ouvertüren und Symphonien, um [sic], und schrieb viele Klaviersachen. Im Jahre 1810

¹² Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. XIf.

¹³ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 498.

widmete er sich von neuem ganz der Kunst, und trat eine neue Kunstreise an, klarer und entschiedener als je.“

Einige der Fehler müssen nicht zwangsläufig auf Wendt zurückgehen, sie könnten auch dem Setzer angelastet werden, doch die falschen Angaben zu Kompositionen resultieren sicherlich aus Wendts Text-Redaktion: Die Kantate *Der erste Ton* wurde in Stuttgart nicht umgearbeitet, sondern komponiert; Neufassungen entstanden zwischen 1807 und 1810 nur von je einer Ouvertüre (Konzertfassung der *Schmoll*-Ouvertüre) und einer Sinfonie (Nr. 1), nicht aber von mehreren¹⁴. Weber selbst scheint keine Korrekturen angeregt zu haben, da die meisten Fehler auch in den folgenden Auflagen des Lexikons zu finden sind¹⁵.

Besonders auffällig ist eine umfangreiche Kürzung Wendts – sie betrifft Webers Bekenntnis zu seinem Lehrer Georg Joseph Vogler. Den Bericht über seinen Unterricht bei Vogler in Wien 1803/04 unterbricht Weber in seiner Autobiographie durch folgende Eloge:¹⁶

„Wahrlich, nur wer so wie ich, und einige Wenige noch, Gelegenheit hatte, diesen tiefführenden starken Geist, diesen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber – auch die strenge Wägung desselben – zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich seyn, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen, dem großen Ganzen eingeschoben, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen, und natürlich finden.

¹⁴ Bezüglich Webers Kompositionen finden sich bereits in der Veröffentlichung von 1819 mehrere Eingriffe Wendts in den Weberschen Text: Die Angaben zu den Werken, die 1799/1800 im Unterricht bei Kalcher in München entstanden und später vernichtet worden waren, sind gegenüber der autobiographischen Skizze (S. VII) bei Wendt (1819, wie Anm. 7, Bd. 10, S. 496) wesentlich knapper gehalten; den Titel der Vogler-Oper, deren Klavierauszug Weber 1803 bearbeitete, gibt Wendt (1819, S. 497) falsch mit *Somari* statt *Samori* an (korrigiert ab 5. Aufl., wie Anm. 9, Bd. 10, Leipzig 1820, S. 586). Dafür ergänzt er im Prag-Abschnitt einen Hinweis zur Kantate *Kampf und Sieg* (1819, S. 498).

¹⁵ Vgl. in der 5. Aufl., Leipzig 1820 sowie in der 5. Aufl., 3. Abdruck, Leipzig 1822 (wie Anm. 9), jeweils Bd. 10, S. 586, auch in der 6. Aufl., Leipzig 1824 (wie Anm. 8), Bd. 10, S. 557; lediglich der Einschub zum Einfluß von Franz Danzi wurde in den Folgeauflagen ab 1820 gestrichen und somit auch das fehlerhafte „aufgeregt“ (statt angeregt) beseitigt; Thiemer wurde zu Hiemer korrigiert.

¹⁶ Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. X.

Möge es mir einst gelingen, diese seltene psychologische Kunst-Erscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.“

Wendt strich die gesamte Passage und übernahm lediglich die Beschreibung Voglers als eines „gleich vielen andern merkwürdigen Menschen, oft verkannten Meisters“, die er in Webers Beschreibung des Unterrichts einflocht¹⁷. Daraus Ressentiments Wendts gegenüber Vogler abzuleiten, wäre wohl falsch; tatsächlich ehrt Weber die ausgedehnte Lobrede auf seinen Lehrer, doch für einen Lexikon-Artikel über ihn scheint sie kaum passend. Die Passage zu Webers späterem Unterricht bei Vogler in Darmstadt übernahm Wendt nahezu unverändert.

Webers autobiographische Skizze endet mit seiner Amtsübernahme als Leiter der deutschen Oper in Dresden und seiner Hoffnung, auch künftig seinen eigenen Ansprüchen gemäß für die Menschen und die Kunst Positives bewirken zu können. Eine Bewertung seines eigenen Schaffens lag ihm fern. Dieser Teil des Lexikon-Artikels – immerhin ca. ein Viertel¹⁸ – mußte redaktionell (wohl von Wendt) ergänzt werden. Betont wird in diesem Schlußteil, daß Weber

„große und glänzende Eigenschaften und Talente in einer Person verbindet, nämlich das eines originellen und gründlichen Tonsetzers, eines großen ausübenden Künstlers (er ist einer der vorzüglichsten Pianofortespieler), eines eben so feurigen, als besonnenen und einsichtsvollen Musikdirectors, – in welcher Eigenschaft von Weber gewiß einzig da steht – und eines in dem ästhetischen und grammatischen Theile seiner Kunst überall einheimischen Theoretikers. Setzt man noch dazu einen poetisch gebildeten Geist, der nicht in einseitiger Befangenheit seiner Kunst fröhnt, sondern den tiefen Zusammenhang derselben mit andern Künsten, vorzüglich mit der Dichtkunst, und mit den höchsten Bedürfnissen des Menschen selbstdenkend zu würdigen und seinen Gedanken Worte zu geben weiß, der endlich damit im Äußern die größte Feinheit und Sicherheit gesellschaftlicher Bildung verbindet, so möchten wohl sehr wenige der jetzt lebenden Tonkünstler ihm gleich kommen, gewiß keiner ihn übertreffen.“

¹⁷ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 497.

¹⁸ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 498f.

Nachfolgend werden einige Kompositionen eingehender gewürdigt: Die konzertierenden Instrumentalstücke seien für „sehr geübte Spieler berechnet“; unter den Opern gehörten *Silvana* und *Abu Hassan* zu den bedeutendsten, wozu ergänzt wird: „noch arbeitet der Componist an einer von Fr. Kind gedichteten Oper: die *Jägersbraut*, und einer Musik zu dem aus dem Französischen bearbeiteten Drama: die *Makkabäer*“¹⁹. Hervorgehoben werden unter den Vokalwerken, in denen man „überall den poetischen und declamatorischen Tonsetzer“ erkenne, u. a. die Kantate *Kampf und Sieg*, die „durch Größe, Fülle, Ideen, wie durch glänzende Bearbeitung imponirt“, die „mit so großem Beifall aufgenommene Liedersammlung“ *Leyer und Schwert* sowie die *Es-Dur-Messe*²⁰. Der Artikel schließt mit einem Hinweis auf Webers schriftstellerisches Schaffen:²¹

¹⁹ Zu dem nicht ausgeführten Schauspielmusik-Projekt vgl. die von Theodor Hell (alias Winkler) in die *Dresdner Abend-Zeitung* Nr. 31 vom 6. Februar 1818 eingerückte „Bekanntmachung“. Bereits in der 5. Aufl. des Lexikons (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1820, S. 587 (sowie allen späteren Aufl.) ist der Hinweis auf das geplante Werk getilgt. Der neue Titel der Oper *Freischütz* (zuvor *Jägersbraut*) ist, ergänzt durch einen Hinweis auf die erfolgreiche Uraufführung 1821 in Berlin, ab der 5. Aufl., 3. Abdruck (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1822, S. 587 zu finden. In der 6. Aufl. (wie Anm. 8), Bd. 10, Leipzig 1824, S. 558 wird der mit dem Sensationserfolg des *Freischütz* begründete Wiener Opernauftrag und die Uraufführung der *Euryanthe* erstmals erwähnt, allerdings traut sich der Redakteur des Artikels zu diesem Zeitpunkt (diese Passage ist datiert mit „Anf.[ang] Nov.[ember]“ 1823) „noch kein Urtheil“ zu. Im dem nach Webers Tod erschienenen Bd. 12 der 7. Aufl. von 1827 (wie Anm. 9), S. 116f. sind schließlich auch *Preciosa* und *Oberon* gewürdigt sowie die unvollendet hinterlassene Oper *Die drei Pintos* erwähnt; anschließend an den Hinweis auf Webers sich verschlechternden Gesundheitszustand, die Kur in Ems und schließlich Tod und Begräbnis in London findet sich hier (S. 116) bezüglich Webers kompositorischen Schaffens eine neue Wertung: „Er hat in der musikalisch-dramatischen Composition Epoche gemacht, vieles Neue geschaffen, die Instrumente mit einziger, tiefer Wirkung angewendet, den Volksgesang veredelt und dem Singspiel ein neues Leben eingehaucht.“

²⁰ Verwiesen wird in diesem Zusammenhang auf Wendts eigene Äußerungen über die Messe innerhalb seines Berichts „Schreiben eines Reisenden an den Herausgeber des Kunstblatts. (Das Kunstwesen in Dresden betreffend.)“ im *Leipziger Kunstblatt, insbesondere für Theater und Musik*, Jg. 1, Nr. 93 (21. April 1818), S. 384 und Nr. 94 (23. April 1818), S. 387. Diese Bemerkung wurde ab der 5. Aufl. des Lexikons (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1820, S. 587 getilgt und statt dessen ein Hinweis zur G-Dur-Messe eingefügt.

²¹ Brockhaus *Conversations-Lexicon* Bd. 10 von 1819 (wie Anm. 7), S. 499. Ab der 5. Aufl., 3. Abdruck (wie Anm. 9), Bd. 10, Leipzig 1822, S. 587 wird auf die Veröffentlichung von Fragmenten aus *Tonkünstlers Leben* in der von Friedrich Kind herausgegebenen Zeitschrift *Die Muse* von 1821 (Bd. 1, H. 1, S. 49-72 sowie H. 3, S. 79-98) hingewiesen. „Das Ganze“, d. h. alle überlieferten Fragmente des Romans, kündigt die 7. Aufl. (wie Anm. 9), Bd. 12, Leipzig 1827, S. 117 für das Jahr 1828 an: in der geplanten Schriftenausgabe von

„Vieles Interesse verspricht ein bald zu vollendendes Werk, in welchem dieser geniale Mann seine Ansichten und Erfahrungen unter dem Titel: *Künstlerleben*, aussprechen wird.“

Das von Wendt so gepriesene *Künstlerleben* sollte leider unvollendet bleiben. Weber arbeitete daran in mehreren Etappen zwischen 1809 und 1820/21. Zu den amüsantesten, einprägsamsten Einfällen der Prosa-Fragmente, die Weber im Zusammenhang mit dem Roman-Projekt schuf, gehören ohne Frage die Opernparodien²². Verknüpft durch Auftritte des Hanswurst werden drei Persiflagen auf verschiedene Operngattungen einander gegenübergestellt: Ziel des Spotts sind gleichermaßen die „große Italienische Oper“, die „große Französische Oper“ wie die deutsche Oper. Dieses stilistisch durchaus geschlossen wirkende Fragment entstand über einen erstaunlich langen Zeitraum hinweg zwischen 1810 und 1818; Anregung lieferte – wie nachfolgend gezeigt werden soll – ein Lektürefund Webers, der den Musiker zur Weiterbearbeitung reizte.

Zunächst ist jedoch die genaue Datierung der Weberschen Parodien zu klären, da alle bisherigen diesbezüglichen Darstellungen unvollständig bzw. fehlerhaft sind: Der Beginn ist im Autograph²³ mit „24^t September 1810“ datiert, wobei drei nachfolgende Wechsel von Schriftduktus und Tintenfarbe (ab Zeile 73, 124 sowie 209) signalisieren, daß dieses Stück nicht in einem Zuge, sondern in vier verschiedenen Arbeitsphasen niedergeschrieben wurde²⁴. Zu Beginn der Fortsetzung mit dem Epilog des Hanswurst zur französischen Oper (ab Zeile 246) vermerkte Weber „12^t Juny 1813“ – allerdings ist diese Datums-Notiz zu korrigieren, denn im Tagebuch finden sich am 12. Juni 1813 keinerlei Hinweise auf *Tonkünstlers Leben*, wohl aber am 12. Juni 1818, an dem Weber nach eigenem Zeugnis „Nachtische [die] Epiloge des Hanswurstes zur französischen und deutschen Oper gemacht“ hat. Die Jahreszahl im Manuskript ist deutlich als 1813 geschrieben, dürfte

Theodor Hell (vgl. dazu Anm. 2), hier allerdings noch mit der Umfangsangabe „2 [statt 3] Bde.“

²² Vgl. Fragment VI der Edition bei Jaiser (wie Anm. 1), S. 181-191.

²³ D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Abt. 1, Bl. 8a-10b.

²⁴ Im Tagebuch findet sich am 24. September 1810 der Hinweis „am Künstlerleben gearbeitet“; den drei Anschlußteilen lassen sich keine entsprechenden Tagebuch-Einträge mit Sicherheit zuweisen. Jaiser (wie Anm. 1), S. 242 vermerkte den ersten Schrift- und Tintenwechsel nach Zeile 72 nicht.

aber auf einem Versehen Webers beruhen. Die Zeilen 1-309 (nach der Neu-edition von 2001) sind auf zwei Doppelblättern identischer Papierqualität (Bl. 8a/b und 9a/b mit demselben Wasserzeichen) notiert; für die Fortsetzung auf dem 3. Doppelblatt (Bl. 10a/b; Beginn ab Zeile 310) benutzte Weber einen anderen Papiertyp (mit abweichendem Wasserzeichen). Auch die Niederschriften auf diesem Bogen (undatiert; deutlicher Schrift-/Tintenwechsel nach Zeile 398) lassen sich zeitlich einordnen: Im Tagebuch notierte Weber am 24. November 1816 „die deutsche Oper ins Künstlerl: niedergeschrieben“; der Epilog dazu entstand am 12. Juni 1818 (s. o.) Schrift-
duktus und Tinte der beiden am 12. Juni 1818 niedergeschriebenen Epiloge stimmen überein.

Die Arbeit an diesem Fragment stellt sich demnach, läßt man nachträgliche Textrevisionen hier außer Acht²⁵, folgendermaßen dar: Am 24. September 1810 entstanden die Zeilen 1-72 und vermutlich in unmittelbarer Folge die Zeilen 73-123, 124-208 sowie 209-245 (Prolog, italienische und französische Oper); der Rest des Doppelblattes 9 (ab Bl. 9a recto unten) blieb unbeschrieben. Dann setzte Weber am 24. November 1816 auf einem neuen Doppelblatt fort (jetzige Zeilen 310-398, deutsche Oper) und ergänzte schließlich am 12. Juni 1818 auf den jeweils frei gebliebenen Seiten der Doppelblätter 9 und 10²⁶ die Zeilen 246-309 (Epilog zur französischen Oper) sowie 399-439 (Epilog zur deutschen Oper)²⁷.

²⁵ Im Manuskript finden sich zahlreiche Korrekturen und Einfügungen, die, nach Schriftduktus und Tintenfarbe zu urteilen, mit deutlicher zeitlicher Distanz vorgenommen wurden.

²⁶ Die Ergänzungen sind notiert auf Bl. 9a recto unten bis Bl. 9a verso (Bl. 9b blieb gänzlich leer) sowie auf Bl. 10a verso unten bis 10b recto oben (der Rest blieb leer).

²⁷ D. h. die Datierungen der Edition von 2001 (wie Anm. 1), S. 242 sind in Teilen zu korrigieren. Die falsche Datierung bezüglich Bl. 10a/b (1813) hat auch eine Fehldatierung des Fragments XII zur Folge (S. 248); statt eines Beginns 1813 wäre daher frühestens einer 1816 denkbar. Völlig aus der Luft gegriffen ist die Datierung, die Friedrich Kind seinem Erstdruck des Textes hinzufügte: „Darmstadt, d. 2. October 1811“; vgl. „Viertes Bruchstück aus: »Tonkünstlers Leben.« Eine Arabeske“, in: Friedrich Kind (Hg.), *W. G. Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Auf das Jahr 1827*, Leipzig 1826, S. 371-385 (Text nur bis zur Zeile 300 nach der Edition von 2001; Datierung auf S. 385). Weber hielt sich am genannten Tag nicht in Darmstadt, sondern auf Schloß Jegenstorf bei Bern auf, wo er die Konzertarie für Madame Beyermann (WeV E.3) vollendete; Arbeit am Romanfragment ist dort nicht nachweisbar. Ungenau ist übrigens auch Jaisers Datierung des Kind-Erstdrucks (wie Anm. 1, S. 243), der nicht „mehr als ein Jahr nach“ Webers Tod, sondern, wie bei Taschenbüchern und Almanachen üblich, vor Beginn des betreffenden Jahres, also wohl noch im Herbst 1826 erschien.

Ungeachtet der inhaltlichen Geschlossenheit des Gesamttextes fällt ein kleiner stilistischer Bruch im frühesten, 1810 entstandenen Teil ins Auge, und zwar innerhalb der zeitlich zusammenhängend niedergeschriebenen Auftritte der italienischen und französischen Oper: Die italienische Oper erscheint als Personifikation ihrer selbst und singt nach der Ouvertüre eine „Scena“ sowie ein „Duetto“ (der Duett-Partner wird nicht genannt), zusammengesetzt aus typischen Text-Floskeln italienischer Libretti („Oh Dio“, „addio“, „ah non pianger mio bene“, „Idol mio“, „Barbaro tormento“), die allerdings keine Handlung ergeben und keine Akt-Gliederung aufweisen. Auch die französische Oper spielt mit floskelhaften Texten („Amour“, „Hélas“, „O malheur“), auch sie erscheint in der Einleitung noch selbst, tritt dann jedoch in der eigentlichen Parodie nicht mehr in Erscheinung. Die ist stattdessen in drei Akte gegliedert, hat drei Akteure (plus Chor) und eine (wenn auch dürftige) Handlung: Prinz und Prinzessin lieben sich. Der Prinz fällt im Kampf; die Trauer der Prinzessin rührt Pallas Athene, ihr den Geliebten wiederzugeben.

Dieser recht unscheinbare Bruch wird plausibel durch einen Blick auf die Textgenese: Die Parodie der französischen Oper stammt gar nicht von Weber – worauf übrigens schon eine Fußnote im Erstdruck aufmerksam macht²⁸. Weber entdeckte sie vielmehr in der von Carl Wilhelm Reinhold herausgegebenen Zeitschrift *Archiv für Theater und Literatur*, wo folgende, ohne Autoren-Angabe veröffentlichte „Parodie einer großen französischen Oper“ abgedruckt ist:²⁹

²⁸ Vgl. Kind (wie Anm. 27), S. 380: „Nach einer schon 1670 in Paris selbst erschienenen Parodie der großen Oper.“ Ebenso bei Theodor Hell (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 72. Den Zeitgenossen war die Übernahme also bewußt; möglicherweise hatte Weber selbst bei seinen Lesungen aus dem *Künstlerleben* (laut Tagebuch Webers z. B. am 26. Mai 1817 vor Kind, am 20. März 1819 im Liederkreis bei Böttiger) darauf aufmerksam gemacht. Georg Kaiser korrigierte die Fußnote dahingehend, daß die Parodie erst 1778 in der Comédie italienne aufgeführt worden sei, und machte auf die Versform (Alexandrin) aufmerksam, dürfte also die Wiedergabe in den *Annales dramatiques* (wie Anm. 33) gekannt haben, die er allerdings verschweigt; vgl. Kaiser (wie Anm. 4), S. 482.

²⁹ *Archiv für Theater und Literatur*, Hamburg, Jg. 1, Nr. 49 (17. Dezember 1809), Sp. 390f.

Erster Act.

La Princesse.

Cher prince on nous unit.

I [Le] Prince.

J'en suis ravi, princesse.

Peuple, Chantez, dansez, montrez votre allegresse.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre allegresse.

(Ende des ersten Acts.)

Zweyter Act.

La Princesse.

Amour!

(Kriegerisches Getöse. Sie fällt in Ohnmacht. Der Prinz erscheint kämpfend gegen seine Feinde und wird erschlagen.)

La Princesse.

Cher prince!

Le Prince.

Hélas!

La Princesse.

Quoi?

Le Prince.

J'expire!

La Princesse.

O malheur!

Peuple, chantez, dansez, montrez votre douleur.

Choeur.

Chantons, dansons, montrons notre douleur.

(Ein Marsch beschließt den zweyten Act.)

Dritter Act.

Pallas erscheint.

Pallas te rend le jour.

La Princesse.

Ah quel moment!

Le Prince.

Ou suis-je!

Peuple, chantez, dansez, celebrez ce prodige.

Choeur.

Chantons, dansons, celebrons ce prodige.

Dieser im Dezember 1809 publizierte Text stimmt, wenn man von orthographischen Abweichungen, drei minimalen Varianten³⁰ und dem Verzicht auf die Darstellung der Versstruktur³¹ absieht, gänzlich mit dem von Weber im September 1810 (oder kurz darauf) niedergeschriebenen Text (Zeilen 215-242 nach der Edition von 2001) überein; er wurde von Weber in seinen eigenen Entwurf integriert und dürfte darüber hinaus die eigentliche Anregung zu seinen eigenen Parodien der italienischen und deutschen Oper gewesen sein. Eine direkte Verbindung Webers zum Herausgeber Reinhold in Hamburg ist nach derzeitiger Quellenlage erst für das Jahr 1810 verbürgt³², war allerdings zu dieser Zeit bereits so eng, daß man Webers Kenntnis von dessen Publikationen – zumal bei seinem ausgeprägten Interesse für Presseerzeugnisse zur Thematik Kunst, Musik und Theater – auch für das Jahr 1809 voraussetzen kann; möglicherweise bestand damals sogar schon ein persönlicher Kontakt.

Reinholds Archiv enthält freilich nicht den Erstdruck des Textes, vielmehr übernahm der Redakteur den winzigen Dreiakter aus dem 1808 erschienenen 1. Band der *Annales dramatiques*, wo er unter dem Titel *Les Adieux de Thalie*

³⁰ Bei Weber „schließt“ (nicht „beschließt“) der Marsch den II. Akt und Pallas Athene „erscheint in den Wolken“; zudem markiert ein „Fin.“ den Abschluß.

³¹ Die Darstellung der Alexandriner ist schon in der Reinhold-Ausgabe nicht immer exakt, vermutlich, da der Zeitungs-Setzer nicht um ihre Bedeutung wußte; sie wurde hier entsprechend dem Erstdruck des Textes (vgl. Anm. 33) wiedergegeben.

³² Vgl. Oliver Huck, Joachim Veit, *Die Schriften des Harmonischen Vereins*, Teil 1: 1810-1812. *Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber* (Weber-Studien, Bd. 4/1), Mainz u. a. 1998, S. 57f., 282. Veröffentlichungen von Texten Webers sind in der von Reinhold ab 1810 herausgegebenen Zeitschrift *Archiv für Literatur, Kunst und Politik* nachweisbar.

veröffentlicht wurde³³. Dieser Abschied ist bezogen auf die Abschlußvorstellung der Saison 1778 im Pariser Théâtre Italien. Während des Applauses nach der Aufführung trat der Schauspieler Thomassin in der Rolle eines Musikers vor den Vorhang und verkündete, daß er noch eine selbst verfaßte dreiaktige „grand petit-opéra“ zu Gehör bringen wolle. Diese Oper, in der Thomassin alle Rollen selbst verkörperte, dauerte samt Ouvertüre gerade zwölf Minuten – also eine Opéra minutes 150 Jahre vor Darius Milhaud!³⁴ Die wortreichen Ausführungen des französischen Originals in den *Annales dramatiques*, welche die eigentliche Parodie einrahmen, faßte Reinhold im Abdruck des Archivs folgendermaßen zusammen:

„Sie [die Oper] wurde einst wirklich, bey Gelegenheit des Schlusses der Bühne, in Paris aufgeführt, und dauerte nicht länger als 10 [sic] Minuten. Ein Componist erschien, von dem komischen Schauspieler Thomassin dargestellt, und versicherte, er habe, um sein Talent für die komische Oper auszubilden, mit einer großen Oper den Anfang gemacht. Das Sūjet des Stücks sey völlig neu, Ein junger amerikanischer Prinz ist verliebt in eine junge Prinzessin, kommt um und wird am Ende des Stücks wieder auferweckt.“

Vorlage für Webers Text war nicht die französische Ausgabe von 1808, sondern die Veröffentlichung des Archivs von 1809, wie an einigen Eingriffen Reinholds in den Text eindeutig zu erkennen ist. Neben kleineren, möglicherweise versehentlichen Abweichungen³⁵ vereinfachte Reinhold das Original da, wo er meinte, daß seine Leser Schwierigkeiten mit dem Verständnis des französischen Textes bekommen könnten: Die Szenenanweisungen zu Beginn und

³³ Vgl. *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des Théâtres*, Bd. 1, Paris 1808, S.105-109 (die eigentliche Parodie darin auf S.107f.). Diesen Hinweis danke ich meinem Kollegen Joachim Veit.

³⁴ Gemeint sind dessen Opern auf antike Sujets nach Texten von Henri Hoppenot *L'enlèvement d'Europe* (UA 1927), *La délivrance de Thésée* (UA 1928) und *L'abandon d'Ariane* (UA 1928).

³⁵ Beim ersten Auftreten des Prinzen ist sein Dialogtext in der französischen Ausgabe 1808 mit „Le Prince“, bei Reinhold fälschlich mit „I Prince“ überschrieben (Weber korrigierte zu „Le“). In der Ausgabe 1809 richtet sich die jeden Akt beschließende Aufforderung zu singen und zu tanzen an das Volk (peuple; so auch bei Weber), im Original aber an die Völker (peuples). Dazu kommen bei Reinhold (und ebenso bei Weber) zahlreiche Abweichungen bezüglich der Interpunktion sowie vergessene Akzente (bei „allégresse“, „Où“, „célébrez“ sowie „célébrons“).

Ende des II. Aktes wurden kurzerhand übersetzt³⁶ und ein Passus zu Beginn des III. Aktes, der nochmals auf die Rahmenhandlung (die Darbietung durch den Schauspieler Thomassin) Bezug nimmt³⁷, gestrichen bzw. ersetzt.

Interessant ist Webers Umgang mit dem vorgefundenen Text: Die Parodie selbst übernahm er weitgehend unverändert, der lediglich anekdotische Vorspann hatte für ihn allerdings keinerlei Wert. Er ersetzte ihn durch eine eigene Einleitung, welche die französische Oper noch deutlicher charakterisiert und damit den opernästhetischen Diskurs, der sich hinter den drei Parodien verbirgt, zuspitzt:

„die große Französische Oper erscheint.

Eine wohlgeborene Pariserin, geht auf dem Sokkus einher, und bewegt sich sehr höflich in dem sie etwas unbequem beengenden griechischen Gewande.

Das *Corps d: Ballet* umgibt sie beständig, verschiedene Götter lauern im Hintergrunde. die Handlung spielt zwischen 12 Uhr und Mittag.“

Sehr viel spezifischer als in der Vorlage nimmt Weber hier, freilich parodistisch überzeichnet, auf den „Masterplan“ einer französischen Oper Bezug: das antikisierende Sujet (1809 nur durch die Pallas Athene angedeutet, jetzt durch griechisches Gewand und Kothurne sowie weitere lauende Götter verdeutlicht), die Einheit von Zeit und Ort in der Tragödie (gänzlich neu eingeführt), die „gezirkelte“ Bewegungs-Choreographie und immer maßvolle Emphase („wohlgeboren“, „sehr höflich“) sowie die besondere Bedeutung von Chor und Ballett (letzteres 1809 lediglich mit der dreimaligen Aufforderung an den Chor: „dansez“, jeweils zum Akt-Finale, thematisiert³⁸). Weber übernahm also eine fremde Vorlage, stellte sie in einen neuen Kontext, gestaltete

³⁶ Das französische Original lautet an diesen Stellen: „Bruit de guerre qui effraie la princesse; elle va s'évanouir dans la coulisse. Le prince revient, poursuivi par les ennemis, il combat et est tué: La princesse arrive.“ sowie: „Une marche finit le second acte.“ Übersetzt sind zudem die Aktangaben.

³⁷ Der Beginn des III. Aktes lautet:

„Il commence par un compliment, que le musicien adresse à l'orchestre. Faisant un bouclier avec son chapeau, et prenant une canne pour lui servir de lance, il monte sur un fauteuil, et chante:

Pallas te rend le jour.

Vite, il descend et revient auprès du fauteuil, où devait être la princesse.“

³⁸ In der französischen Ausgabe von 1808 war in der Einleitung von einem „ballet pantomime“ als Krönung der Vorstellung die Rede, diese Passage ist bei Reinhold allerdings entfallen.

sie nach seinen Bedürfnissen um und schuf, von ihr angeregt, einen Text, den man sicherlich zu den ästhetischen Schlüsselpassagen seiner Schriften zählen kann. Das abschließende Urteil lautet also wohl nicht vorsätzliches Plagiat, sondern schöpferische Anverwandlung – und gerade dieses Spiel mit literarischen Vorlagen (u. a. Kapuziner-Predigt aus *Wallensteins Lager* sowie Ode *An die Freude* von Schiller, Goethes *Wahlverwandtschaften* u. a. m.) macht den großen Reiz der Fragmente des *Künstlerlebens* aus und verdeutlicht einmal mehr den Bildungshorizont ihres Schöpfers.

„Weber und kein Ende!“

Franz Webers Briefe an Friedrich Wilhelm Jähns als Quellen zur Londoner Weber-Rezeption

erschlossen von Eveline Bartlitz, Berlin

Schon mehrfach wurden an dieser und anderer Stelle Teile aus dem umfangreichen Briefnachlaß von Jähns, der 1889 als Geschenk seines Sohnes in die damalige Königliche Bibliothek Berlin kam, vorgestellt¹. Diesmal widmen wir uns der Korrespondenz mit Franz Weber. Der Enkel Gottfried Webers (1779-1839), des Freundes Carl Maria von Weber, wurde am 24. Januar 1847 in Lichtenberg/Unterelsaß geboren und war der Sohn von Friedrich Weber (1810-1850), dem ältesten von Gottfrieds zehn Kindern.

Die Briefe von Franz Weber beschäftigen sich wie die bereits publizierten Teile der Jähns-Korrespondenz mit Carl Maria von Weber, setzen jedoch andere thematische Schwerpunkte. Sie behandeln fast ausschließlich die Aufführungsgeschichte seiner Opern in London (außer *Oberon*) während eines Zeitraums von 60 Jahren, beginnend mit der ersten Vorstellung des *Freischütz*, noch zu Lebzeiten des Komponisten, im English Opera House am 22. Juli 1824 und endend mit einer Vorstellung der gleichen Oper in Covent Garden am 6. Juni 1884.

Der Berliner Weber-Forscher Jähns hatte in Vorbereitung des Werkverzeichnisses² zwar wiederholt Reisen zu Weber-Stätten oder wichtigen Kontaktpersonen unternommen, in England war er jedoch niemals. Über die Gründe kann man spekulieren, er behauptete von sich, seine Englischkenntnisse seien gering, vielleicht fürchtete er auch die weite und kostspielige Reise und den Mangel an freundlichen Helfern, wenngleich er den Weber-Schüler Julius Benedict, mit dem er auch korrespondierte, in London wußte. Möglicherweise hielten ihn sein fortgeschrittenes Alter und die damit verbundenen Beeinträchtigungen ab, selbst England zu besuchen.

Beim Verfassen des Werkverzeichnisses hatte Jähns die Aufführungsdaten zu Webers Opern in London offensichtlich aus verschiedenen schriftlichen Überlieferungsquellen übernommen oder auch im Gespräch mit Max Maria

¹ In *Weber-Studien* 3 (1996): Moritz Fürstenau, in *Weberiana*: Carl Baermann (1999), Verlag Peters / Whistling (2000) und Georg Goltermann (2005).

² Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871.

von Weber erfahren. Erst bei der Arbeit am Nachtrag zum Werkverzeichnis³, der leider nicht mehr vollendet werden konnte, stellte er intensivere Nachforschungen zu diesem Thema an. Am 5. Oktober 1878 hatte Jähns an die Tochter Gottfried Webers, Antonie⁴, die in Darmstadt lebte, einen Brief für Franz Weber zur Weiterleitung geschickt. Aus dessen Reaktion können wir vermuten, daß Jähns angefragt hatte, ob Weber bereit wäre, für ihn Aufführungsrecherchen in London zu übernehmen. Er hatte ihm seinen üblichen Fragebogen, wie er ihn besonders bei Theater-Anfragen verwendete (s. Abb.), beigelegt, das ist Webers Antwortbrief vom 21. Oktober 1878 zu entnehmen (siehe weiter unten).

manana Co. 8. Nr. 999
C. M. von Weber.
! Ein wahres Vagabund im Stadt-Theater zu Ulm aufgeführt

Opera	<i>Zinn</i> 1/1855 <i>Mala</i>	<i>Zinn</i> 100/1855 <i>Mala</i>	<i>Zinn</i> 200/1855 <i>Mala</i>	<i>Zinn</i> Setzen <i>Mala</i>	<i>Zinn</i> Setzen <i>Mala</i>
<i>Silvana.</i> <i>comp. 1810</i>					
<i>Abu Hassan</i> <i>1811</i>					
<i>Freischütz</i> <i>1820</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i> <i>1824. 100. Aufl.</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i> <i>1824. 100. Aufl.</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i> <i>1824. 100. Aufl.</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i> <i>1824. 100. Aufl.</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i> <i>1824. 100. Aufl.</i>
<i>Preciosa</i> <i>1820</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i>				
<i>Euryanthe</i> <i>1823</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i>				
<i>Oberon</i> <i>1826</i>	<i>1825. 1. Aufl.</i>				

Berlin. S. W.
24 Markgrafenstraße

F. W. Jähns
Genigl. Dr. Professor d. Musik
28

In der Staatsbibliothek werden 24 Briefe Franz Webers an Jähns aus den Jahren 1878-1886 aufbewahrt, von denen 21 in London geschrieben wurden, dreimal meldete er sich während einer Reise im April 1883 aus Holland,

³ Vgl. Frank Ziegler, „Friedrich Wilhelm Jähns: Nachträge zum Weber-Werkverzeichnis“, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 48-77.

⁴ Antonie Weber (1822-1890), zweite Tochter von Gottfried Weber, war eine hervorragende Klavierspielerin. Sie nutzte ihr Talent gern für wohltätige Veranstaltungen und Familienfeste. Sie betreute den noch in Familienbesitz verbliebenen Nachlaß ihres Vaters, blieb unverheiratet und war für die verwaisten Kinder ihres Bruders Carl (1819-1875), der als beliebter und geschätzter Arzt auch in Darmstadt lebte und drei Jahre nach dem Tod seiner Frau starb, Mutterersatz. Sie war das eigentliche Zentrum der großen Familie.

Belgien und Darmstadt⁵. Liegt zwischen dem ersten und zweiten wie auch zwischen dem dritten und vierten Brief jeweils noch ein Jahr Pause, so kam der Briefwechsel 1881 in Fluß. Im Brief vom 27. Juni 1884 (Nr. 19, Weberiana Cl. X, Nr. 669) hatte Weber vorgeschlagen, sich anlässlich der Eutiner Zentenarfeierlichkeiten 1886, bei denen auch das Weber-Denkmal enthüllt werden sollte, persönlich kennenzulernen. Abgesehen davon, daß sich die Aufstellung des Denkmals bis 1890 verzögerte, erlaubte Jähns seine schwere Krankheit allenfalls noch Kur-Reisen⁶. Am 15. März 1885 (Brief Nr. 21, Weberiana Cl. X, Nr. 671) fragte Weber nach längerer Schreibpause: „Wie steht's mit dem Supplement Ihres »Weber«? Haben Sie keinen Auftrag mehr an Ihren *Londoner famulus* zu richten, der Ihnen so viel Anregung in Sachen *Carl Maria's* verdankt und dem Sie so viel Liebe und Verehrung durch Ihre schriftlichen Mittheilungen in derselben Angelegenheit abgewonnen haben?“ Der Briefwechsel kam allmählich zum Erliegen, denn Weber beantwortete Jähns' Brief von Mitte 1885 erst nach Jahresfrist und entschuldigte sich mit Arbeitsüberlastung. Jähns' Gesundheitszustand verschlechterte sich stetig, schließlich nahm ihm die Krankheit und der im November 1886 erfolgte Tod seiner Frau Ida vollends seine Schaffenskraft. Die überlieferte Korrespondenz endet mit dem Brief vom 15. Dezember 1886 (Nr. 23, Weberiana Cl. X, Nr. 673), dem Kondolenzschreiben Webers. Leider gibt es von Jähns – bis auf zwei flüchtig skizzierte Antwort-Entwürfe – keine Gegenbriefe.

Aus den uns vorliegenden Briefen aus acht Jahren kennen wir vier verschiedene Londoner Adressen Webers⁷. Leider ist über die Dauer seines Londoner Aufenthaltes nichts bekannt, wir erfahren lediglich aus der Korrespondenz, daß er schon vor deren Beginn „einige Jahre“ in London gelebt hat; auch das Todesdatum kennt man nicht. Die von dem 20 Jahre jüngeren Cousin

⁵ D-B, Briefe gezählt als Nr. 1-23: Weberiana Cl. X, Nr. 651-673; dazu ein von Jähns separierter, nicht gezählter Brief: Cl. V [Mappe XX], Abt. 7, Nr. 19ff, in der chronologischen Folge der von Jähns vergebenen Nummern müßte dieser die Nr. 18a erhalten. Nachfolgend wird bei der jeweils ersten Erwähnung eines Briefes die Signatur angegeben. Der Brief vom 16. April 1883 (Nr. 17, Weberiana Cl. X, Nr. 667) und die Postkarte vom 29. April 1883 (Nr. 18, Weberiana Cl. X, Nr. 668) finden hier keine Berücksichtigung, da ihr Inhalt nicht zum Thema gehört.

⁶ Das Denkmal für den Komponisten sollte durch Spenden finanziert werden, bereitwillig rückte Weber einen entsprechenden Aufruf in die *Musical Times*, vol. 25, Nr. 496 (1. Juni 1884), S. 358 ein.

⁷ 9 Askew Villas Cambridge Road Chiswick (Briefe Nr. 1-6); 20 Maitland Park Road Haverstock Hill London NW (Briefe Nr. 7-15); 9 Hunter Street Brunswick Square (Briefe Nr. 19-21); 86 Regina Road Tollington Park London N (Briefe Nr. 22-23).

Philipp Weber verfaßte Familienchronik berichtet lediglich, daß Franz Weber sich „einige Jahre in England als Journalist und Kunstkritiker aufhielt“ und mit einer vier Jahre jüngeren Mrs. Harriot [wohl Harriet] Moutrie verheiratet war⁸. Tatsächlich scheint der Londonaufenthalt allerdings länger gedauert zu haben, als diese Aussage vermuten läßt: Aus dem Brief Franz Webers an Jähns vom 18. April 1881 (Nr. 7, Weberiana Cl. X, Nr. 657) geht hervor, daß er „seit mehr als 15 Jahre[n] mit den englischen Verhältnissen vertraut“ wäre. Weber scheint demnach bald nach 1865 nach London gegangen zu sein, wo er bis mindestens 1888 lebte. Aus demselben Brief geht hervor, daß er sich „seit einiger Zeit“ entschlossen habe, seine Doppel-Tätigkeit (als Kaufmann und Musikschriftsteller) aufzugeben, um sich ausschließlich dem Journalismus widmen zu können – in diesem Zusammenhang bat er Jähns um die Vermittlung von Kontakten (vgl. S. 92).

Franz Weber, der ähnlich ausführliche Briefe schrieb wie Jähns⁹, wenn auch bisweilen weitschweifig und sich wiederholend, bedingt auch durch längere Schreibpausen, hat eine gut leserliche Handschrift und ist sehr bemüht, auf die Fragen seines Briefpartners einzugehen, die – so kennt man Jähns – oft sehr detailliert sind, auch wird er niemals ungeduldig bei Wiederholungsfragen, wenn es z. B. um die für einen Außenstehenden verwirrenden Bezeichnungen der zahlreichen Londoner Theater geht. Weber beantwortet erschöpfend Jähns' Fragen zur Aufführungsgeschichte von *Abu Hassan* (vorrangig Briefe Nr. 2, 6 und 7), *Freischütz* (u. a. Briefe Nr. 8-11) und *Euryanthe* (Briefe Nr. 14 und 15), die dieser jedoch nur noch teilweise in sein Nachtrags-Manuskript übernahm. *Preciosa* und *Oberon* waren ursprünglich auch vorgesehen, wurden aber in der Korrespondenz nur gelegentlich in Erinnerung gebracht und nicht mehr ausgeführt.

Der Ton der Briefe Webers dem 38 Jahre älteren Berliner Gelehrten gegenüber ist zuerst ein distanziert-höflich verehrungsvoller und wird dann persön-

⁸ Philipp Weber, *Unsere Familie. Ein Lebensbild Gottfried Webers, seiner Vorfahren, Verwandten und Nachkommen*, Frankfurt a. M. 1920, S. 116. Weber war u. a. Mitarbeiter der Zeitschrift *The Musical Times* (siehe w. u.), die im Verlag Novello erschien. Sicher von Franz Weber stammende Artikel in *The Musical Times* konnten zwischen 1874 und 1888 ermittelt werden. Leider ist der Verbleib des Verlagsarchivs unbekannt; freundliche Mitteilung von Prof. Dr. John Warrack, Rievaulx/GB vom 10. Oktober 2007, dem ich für weitere Recherchen im Interesse dieser Arbeit in der British Library in London und für die kritische Durchsicht meines Manuskriptes herzlich danke.

⁹ Die Brief-Beilage mit *Freischütz*-Recherchen vom 17. Juni 1881 z. B. umfaßt 12 Seiten im A-4-Format.

licher, ohne jedoch von seiner Seite aus das Private jemals zu berühren, sieht man von der anfänglichen Schilderung seines Werdegangs im Brief vom 4.-11. November 1879 (Nr. 3, Weberiana Cl. X, Nr. 653) ab:

„Von früher Jugend auf habe ich mich mit musikalischen Studien beschäftigt (meine liebe, treue Tante *Antonie* war meine erste Lehrerin im Klavierspiel) ich versuchte mich mehrfach in der Komposition kleinerer Sachen und verschlang mit rechtem Jugendeifer die fundamentalen, und deshalb weitschweifigen, Schriften über Musik-Theorie meines verewigten Großvater's. Nachdem ich das Gymnasium in *Darmstadt* absolviert hatte, betrat ich eine geschäftliche Laufbahn in *Hamburg*, welche mir glücklicherweise nebenbei vollauf Zeit gewährte mich an dem dortigen akademischen Gymnasium weiter auszubilden, wobei mir das freundschaftlich auszeichnende Entgegenkommen der Professoren, namentlich des damals dort angestellten Professor's *D^r Aegidi* (den Sie vielleicht kennen) stets unvergesslich bleiben wird. Dabei setzte ich meine musikalischen Studien fort, worin ich mich speziell der Geschichte der Musik zuwandte. Ich bildete mir ein, daß sich, bei ernstem Willen und Streben, ein solches Spezial-Studium gar wohl mit einer trockenen Berufsarbeit vereinbaren lasse. Vielleicht verführte mich das Beispiel meines Großvaters, der ja auch die Musik nur als »Erholungsbeschäftigung« trieb. Das Sprichwort sagt: [»]Was man in der Jugend sich wünscht, daß hat man im Alter die Fülle.« Nun, ich bin noch nicht so gar alt (es fehlen mir noch zwei Jahre zur *Dante'schen* »Lebens Mitte«) und es geht mir fast wie dem Goetheschen »Zauberlehrling« »die Geister die ich rief, werd' ich nun nicht los«; mit andern Worten, musikalische Arbeiten drohen die geschäftlichen zu überwuchern. Ich tröste mich dabei mit dem Gedanken (außer der »*Musical Times*«, unstreitig dem ersten Musik-*Journal* England's, stehe ich mit mehern andern Zeitschriften in Verbindung) daß *Gottfried Weber* auch, nach seinem eigenen Ausdruck, ein Musik-Dilettant gewesen ist, und habe das Bewußtsein daß die wahren Interessen deutscher Kunst nicht unter meiner Feder leiden. Der moderne *Journalismus* ist eine Macht (leider nur zu häufig mißbraucht) deren Bedeutung hier in England größer ist als irgend sonstwo, und meine Verbindung mit der [»]*Musical Times*« ist mir besonders auch deshalb werthvoll weil es mir gestattet ist ohne alle Neben-Rücksichten frei meine Ansichten auszusprechen. Doch genug von diesem egoistischen Thema! Sie kennen mich so wenig,

und ich schätze Sie, geehrter Herr Professor, so hoch, daß ich Ihnen ein Stückchen Selbstbiographie schuldig zu sein vermeinte.“

Grund für die folgende Richtigstellung war ein Mißverständnis von Jähns, der annahm, daß Weber der Redakteur der *Musical Times* sei¹⁰. Er führte dazu dem obigen Text vorausgehend aus:

„Ich bin nicht der Redakteur der »*Musical Times*«, obschon ich mit dem Redakteur (einem der ersten Professoren an der hiesigen Königl. Akademie der Musik)¹¹ vielfach Hand in Hand arbeite. Ich schrieb Ihnen, daß ich seit einigen Jahren einen Theil dieser Zeitschrift redigire, worunter zu verstehen ist, daß mir alles was das Ausland betrifft, oder von daher eingesandt wird zur Begutachtung und etwaigen Aufnahme vorgelegt wird, was allerdings zuweilen ziemlich viel Arbeit verursacht. Außerdem betheilige ich mich an dem Blatte mit Aufsätzen (»Artikel« wie man es nennt) Recensionen, hauptsächlich nicht-englischer Werke, u. s. w. und habe schon mehrmals die Genugthuung gehabt meine Arbeiten in deutschen Musikzeitschriften übersetzt zu lesen. Dies mein bescheidener Antheil an der »*Musical Times*«, welchen ich Ihnen nur deshalb so ausführlich erzähle, damit ich nicht bei Ihnen als vermeintlicher Redakteur des Blattes in ein falsches Licht gerathe.“

Die Anreden in den Briefen zeugen von einer allmählichen Annäherung; sie wechseln vom ersten Brief „Hochgeehrter Herr Professor“ über „Mein sehr geehrter Herr Professor“ zu „Mein lieber hochgeehrter H. Professor“ im letzten Brief. Beide Briefpartner dürften durch ihre Korrespondenz gegenseitig berei-

¹⁰ Der vollständige Zeitschriftentitel lautet: *The Musical Times and singing-class circular*, unter dem die Zeitschrift von (1)1844 bis (44)1903 jeweils am ersten eines Monats bei Novello in London erschien, Fortsetzung unter dem Titel *The Musical Times*, (45)1904 ff. Weber hatte am 20. Oktober 1879 (Brief Nr. 2, Weberiana Cl. X, Nr. 652) auf Jähns' Bitte, ob er Veröffentlichungen in englischen Zeitschriften vermitteln könne, geantwortet: „Bitte aber, lieber Herr Professor, verfügen Sie ganz über mich in irgendwelcher Angelegenheit worin Sie in einem englischen Blatte etwa Veröffentlichung wünschen mögen. Ich stehe mit mehren hiesigen Zeitschriften in Verbindung, und redigire seit ein paar Jahren einen Theil des bedeutendsten hiesigen Musik-Blattes »*The musical Times*«, worin ich bestrebt bin echter deutscher Kunst das Wort zu reden, und was von Ihnen kommt kann nur diesem Streben förderlich sein.“

¹¹ Redakteur der von J. Alfred Novello am 1. Juni 1844 gegründeten Zeitschrift war während der Jahre 1863-1887 Henry Charles Lunn (1817-1894). Er studierte von 1835-1843 an der Royal Academy of Music Klavier und Komposition und wurde dort bald nach dem Studium Mitglied des Lehrkörpers.

chert worden sein. Während Weber das große Wissen und die fast pedantische Akribie, die immer wieder durch Hinterfragung seiner Mitteilungen bei Jähns zum Ausdruck kommt, bewundert und ihm gegenüber äußert, daß er immer „con fuoco“ zu Werke gehe, hebt Jähns – jedenfalls in den spärlich vorliegenden Briefentwürfen – den hohen Wert der Mitteilungen Webers hervor und versichert ihm, daß sie Eingang in seine der Berliner Königlichen Bibliothek übergebene Weberiana-Sammlung finden werden. Im Brief vom 9. Juni 1884 (Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 7, Nr. 19ff) dankte Weber erfreut für die von Jähns ausgesprochenen „freundschaftlichen Gesinnungen“ in dessen Brief vom Januar. Man kann aus den Briefen ersehen, daß Weber die Sache von Jähns nach und nach auch zu seiner eigenen machte. Mit der Thematik der *Freischütz*-Aufführungen beschäftigte er sich so eingehend, daß er schließlich den Wunsch hatte, seine Materialien zu veröffentlichen, er bat Jähns, da er sie gerne zuerst in Deutschland publizieren wollte, ihm bei der Suche nach einem Verlag behilflich zu sein. Offensichtlich gelang Jähns das nicht spontan, aus Bemerkungen Webers geht hervor, daß der Verlag Lienau (Schlesinger) vorerst keine Zusage gegeben hatte.

Waren die Operaufführungen auch Schwerpunkt der Korrespondenz, so erfahren wir darüber hinaus, daß sich Weber in Spezialanliegen an Jähns wandte, z. B. erbat er Auskunft über einen der Redaktion zum Druck angebotenen Brief Carl Maria von Webers an dessen Freund Thaddäus Susan (Briefe vom 20. Oktober 1879 und vom 4.-11. November 1879), erörterte im erstgenannten Brief seine Meinung zur Weber unterschobenen Komposition *Les Adieux* (JV Anh. 105) oder fragte Jähns am 1. Juli 1884 (Nr. 20, Weberiana Cl. X, Nr. 670) bezüglich des Liedes „Herz, mein Herz, warum so traurig“ (JV Anh. 116). Zudem berichtete Weber im 3. Brief vom 4.-11. November 1879 nicht ohne Stolz, daß er den Erstdruck von C. M. von Webers *Huit Variations pour le Piano Forte sur l’Air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. L’Abbé Vogler* (JV 40), Wien: Eder (1804), mit einer Widmung des Komponisten an seine Großmutter Auguste Weber besitze.

Der Londoner Briefpartner begann seinen Brief vom 1. Juli 1884 mit dem Stoßseufzer „Weber und kein Ende!“, und fuhr fort: „werden Sie wohl bald ausrufen, wenn sich meine Briefe in solch bedenklicher, zudringlicher Weise anhäufen werden, wie es den Anschein hat.“ Franz Weber schätzte die Lage richtig ein, denn Jähns sah ein paar Jahre vor seinem Tod durchaus seine Grenzen und ahnte, daß er den geplanten Nachtragsband zum Werkverzeichnis nicht mehr vollenden können würde.

Dennoch bot Jähns, soweit es in seinen Kräften stand, stets seinen Brief-Freunden „Gegendienste“ an, die er dann beharrlich verfolgte. Aus Webers Brief vom 26. Juli 1881 (Nr. 12, Weberiana Cl. X, Nr. 662) erfahren wir, daß Franz Weber Jähns offensichtlich gebeten hatte, ihm Kontakte zu deutschen Fachzeitschriften zu vermitteln, da er vermutete, daß Jähns die richtigen Personen kenne; Weber dankte ihm in diesem Schreiben ausdrücklich „für seine fortgesetzten Bemühungen“ und führte einige Zeitschriften an, zu denen er inzwischen Kontakt aufgenommen hatte.

Im Verlauf ihres Briefwechsels fragte Jähns Weber nach eigenen Kompositionen; dieser antwortete sehr ausführlich in seinem Brief vom 12. April 1883 (Nr. 16, Weberiana Cl. X, Nr. 666):

„Sie fragen, ob ich auch componire? Nun, ja. Schon von früher Jugend auf leide ich an dieser Schwäche, und wenn ich auch keine »Faust in der Tasche gemacht« habe, so ist doch auch bis jetzt noch Nichts von mir veröffentlicht worden, obschon man mich mehrfach dazu aufgefordert hat. Früher, im reifen Alter eines *Septimaners*, setzte ich die meisten lyrischen Gedichte meines Großvaters (mütterlicher Seits; der erst 1877 verstorbene *Professor* [Carl Christian Wilhelm] *Baur* [1788-1877]) mit unerhörten Weisen in Musik, ebenso Klaviersachen und *Duette* für *Pianoforte* u. Violine, zu welch Letzteren die Freundschaft mit einem jungen Violinspieler (Schüler des verstorbenen *Kapellmeister Wilhelm Mangold*¹²) die nächste Veranlassung gab. Die spielten wir denn so recht *con amore* zusammen, mit gegenseitigem Verständniß, und nur die Gefühls-Kritik waltete da. Doch – dies sind längstvergangene Zeiten, deren Erinnerung allein für mich Interesse haben kann. Aber merkwürdig bleibt mir doch immer die Thatsache, daß ich keine einzige von all den, wie gesagt unerhörten Weisen aus dem Gedächtniß verloren habe, wenngleich sie schon längst nicht mehr auf dem Papier vorhanden sind.

Später habe ich, mit ganz wenigen Ausnahmen, nur Lieder und mehrstimmige *Vocal* Sachen geschrieben, worunter nur Weniges worauf ich wirklich einigen Werth lege. Bei einem Besuch in *Darmstadt*, vor etwa 8 Jahren, wurde ich von dem obenerwähnten, trefflichen *W. Mangold* im Privatkreise aufgefordert ihm einige jener Lieder vorzutragen und hörte damals von ihm ein paar Worte, die am Ende auch wohl nur eine

¹² Johann Wilhelm Mangold (1796-1875), Schüler Cherubinis und Méhuls in Paris, Komponist und Violinist. In Darmstadt war er 1825-1853 Hofkapellmeister.

Umschreibung Ihrer freundlichen Aufforderung »keine Faust in der Tasche zu machen« bedeuten sollten, die mich aber doch, als von dem Schüler *Cherubini's* kommend, sehr erfreuten. »Junger Mann«, sagte der liebenswürdige alte Herr, auf meine Brust deutend, »Sie haben da einen Schatz verborgen den Sie zu heben verpflichtet sind«. Nun, jedenfalls meinte der alte Meister es gut mit mir. Ich habe ihn leider nicht mehr gesehen, denn bald danach war er nicht mehr unter den Lebenden. Und von dem vermeintlichen »Schatz« ist auch seitdem nur Weniges »gehoben« worden. Vielleicht trete ich damit doch noch einmal an's Tageslicht des Verlag's, und dann können Sie selbst urtheilen ob es der Mühe »des Heben's« werth gewesen ist. Dann und wann habe ich wohl einmal an die Herausgabe von ein paar Sachen gedacht, habe mich aber immer wieder rechtzeitig der humoristischen Worte unseres *Weber* erinnert welche er bei der Geburt meines Vater's an *Gottfried* schrieb: »der Komponisten mit Namen *Weber* werden zu viel. Denn daß der Kerl ein Komponist wird ist ausgemacht!«¹³ – und schon las ich im Geiste eine Rezension meiner Sachen, anfangend: »Schon wieder eine Composition von einem Namens Weber«, u. s. w. Doch, wenn die schwache Stunde schlägt – und wem schlägt sie nicht einmal? – dann will ich Sie zu meiner Strafe sofort davon benachrichtigen.“

Jähns hatte Weber die 1886 in Berlin bei Schlesinger (Lienau) erschienene zweihändige Bearbeitung seiner Klavierkomposition op. 59: *Symphonisches Adagio* in E geschickt, die der Beschenkte wie folgt in seinem vorletzten Brief vom 11. November 1886 (Nr. 22, Weberiana Cl. X, Nr. 672) kommentierte:

„Ihr *opus* 59 habe ich erhalten und mit Genuß durchgespielt; im 4händigen Original¹⁴ habe ich schon mehrfach Gelegenheit gehabt, es Andern zu empfehlen, und überall fand ich die gleiche Anerkennung. Ueberhaupt finde ich Ihre Musik edel und schwungvoll. Da ist nichts Triviales, nichts sozusagen Gemachtes; es ist Alles gewachsen, und häufig höre ich daraus den lieben Freund zu mir sprechen, wie er mir aus seinen Briefen bekannt und so verehrungswürdig geworden ist.

¹³ Das Zitat stammt aus dem Brief vom 12. Oktober 1810, den C. M. von Weber in Darmstadt an Gottfried Weber schrieb. Die Geburt von dessen erstem Sohn Friedrich aus seiner zweiten Ehe mit Auguste von Dusch war am 10. Oktober vorausgegangen.

¹⁴ Komponiert 1866, erschienen in Berlin bei Schlesinger (Lienau) 1883, vgl. Frank Ziegler, „Ein vergessener Komponist – Friedrich Wilhelm Jähns“, in: *Weberiana* 7 (1998), S. 30.

Gestern nahm ich auch Ihre *Laterna Magica*¹⁵ wieder mal vor. Diese *genre*-Bilder habe ich besonders lieb (nur mit dem Titel kann ich mich nicht recht vertragen); zarte duftige Poesie, von »magischer« Wirkung allerdings, auch ohne die Laterne und ein *Carl Maria'scher* Zug hie und da, der mir sie noch werther macht. In der neuen Bearbeitung des *op* 59 haben Sie es dem Spieler nicht eben leicht gemacht. Er muß es sich, wie alles wahrhaft Gute, erst erkämpfen. Ich werde es demnächst in meiner *Musical Times* zur Besprechung¹⁶ bringen, und wie gerne dies geschehen soll brauche ich Ihnen nicht noch zu sagen.“

Wie sehr der Londoner Briefpartner den Weberforscher Jähns schätzte, geht auch aus seinem Bericht über die Feiern zum 100. Geburtstag Webers 1886 hervor, in dem er auf ihn zu sprechen kommt: „A labour of love, and infinite, painstaking care such as F. W. Jähns's »Thematic and Chronological Index to the works of C. M. von Weber« (a supplementary volume to which is now in course of preparation), constitutes in itself a monument more worthy of its object than even the statue erected long since at the Theaterplatz, of Dresden“¹⁷. Im Nachruf fand Weber sehr persönliche Worte: „In his private character, to know the deceased musician was to love and esteem him for the singular amiability of his nature and the healthy idealism with which he viewed his art.“¹⁸

¹⁵ *Laterna magica*, 6 Original-Tonbilder für Klavier (1881), op. 65, Berlin: T. Trautwein (1883).

¹⁶ An Rezensionen Jähns'scher Werke von F. Weber sind nur folgende in *The Musical Times* zu ermitteln: Im vol. 24, Nr. 488 (1. Oktober 1883), S. 558 sind vier Kompositionen zusammengefaßt besprochen: *Rondo brillant* [im Druck *Rondo giojoso*] für Klavier zu 4 Hd. (1866) op. 60, Berlin: Schlesinger (Lienau), 1883; *Symphonisches Adagio* (1866) op. 59 für Klavier zu 4 Hd. (vgl. Anm. 14); die angekündigte Rezension der 2hd. Ausgabe ist in dieser Zeitschrift (bis 1900) nicht nachzuweisen; 5 Gesänge für 1 Singst. und Klav. (1882) op. 61 (I), Berlin: T. Trautwein, 1883; *Laterna magica* (vgl. Anm. 15) und schließlich in vol. 29, Nr. 541 (1. März 1888), S. 174: 4 Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavier (1868, 1883/84, 1887), op. 62 (I), Berlin: Schlesinger (Lienau), 1887.

¹⁷ „The Weber Centenary“, in: *The Musical Times*, vol. 28, Nr. 527 (1. Januar 1887), S. 18. Mit der „statue“ ist das Weber-Denkmal von Ernst Rietschel gemeint, das 1860 in Dresden aufgestellt worden war.

¹⁸ *The Musical Times*, vol. 29, Nr. 547 (1. September 1888), S. 552.

Den ersten Brief Franz Webers möchten wir unsern Lesern vollständig vorstellen, weil er sowohl für Jähns' Forschungen als auch für den Fortbestand der Korrespondenz die Weichen stellte:¹⁹

9 Askew Villas
Cambridge Road
Chiswick

London am 21^{ten} Oct [18]78.

Hochgeehrter Herr *Professor*,

In Folge längerer Abwesenheit von *Darmstadt* vonseiten meiner Tante [Antonie Weber], ist mir Ihr geehrtes Schreiben vom 5^{ten} also erst gestern zu Händen gekommen, und ich beeile mich daher Ihre darin enthaltene Frage mit einem vorläufigen bündigen »Ja« zu beantworten und Ihnen zugleich die Versicherung zu geben, daß es mir eine besondere Freude sein wird falls es mir gelingen sollte zu Ihrer monumentalen Arbeit ein Scherflein beigetragen zu haben. Uebrigens hätten Sie sich, werther Herr Professor, die Mühe sparen können mir den detaillirten Titel *etc.* Ihres Werkes aufzuschreiben; es befindet sich schon seit Jahren in meiner Bibliothek, wird gar häufig zu Rathe gezogen und hat auch bereits manchen Streit geschlichtet!

In dieser Woche bin ich noch zu sehr mit meinen Arbeiten für die nächste Nummer der »*Musical Times*« beschäftigt, doch werde ich mich in der Kürze eingehend mit der von Ihnen gestellten Aufgabe beschäftigen wozu mir manche spezielle Quellen offenstehn. Uebrigens fürchte ich daß ich es nicht zur Ausfüllung der Rubrik »zum 200^{sten} Mal« werde bringen können, mit Ausnahme etwa des »Freischütz«. Soviel ich heute weiß ist z. B. »*Euryanthe*« niemals in England aufgeführt worden!²⁰

Noch bin ich Ihnen, werther Herr *Professor*, aufrichtigen Dank schuldig für Ihre freundlichen eingehenden Bemerkungen in Bezug auf meine, vor ein paar Jahren in der *Musical Times* veröffentlichte, Artikel über *C. M. von Weber*²¹. Abgesehen davon daß Ihr freundliches Schreiben

¹⁹ D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 651. Am linken oberen Rand von Bl. 1r Briefnumerierung (rote Tinte) von Jähns: „N. 1.“

²⁰ Diesen Satz mußte er später berichtigen; vgl. S. 145.

²¹ Vermutlich gemeint: „Carl Maria von Weber“, in: *The Musical Times*, vol. 17, Nr. 392 (1. Oktober 1875), S. 231-33 und Nr. 393 (1. November 1875), S. 263f. Zu dieser Zeit war es generell nicht üblich, Artikel zu zeichnen, und es ist eine Ausnahme, wenn wir Franz Webers Namen als Autor finden, so daß es problematisch ist, die Arbeiten von Franz Weber

an meine Tante gerichtet, und ich also nicht direkt zur Antwort aufgefordert war, schien es mir einerseits als ob manche wichtige Punkte in Betreff meiner in obigen Artikeln ausgesprochenen Ansichten in *transitu* mündliche Uebersetzung eine Veränderung erlitten hätten; und andererseits konnte es Ihnen, dem größten *Weber*-Kenner auch kaum von Interesse sein, zu erfahren was denn meine Ansichten über diese Punkte wirklich seien – und so unterblieb meine Antwort. Nochmals aber danke ich Ihnen, werther Herr Professor, für das mir s. Zt. erzeugte freundliche Interesse.

Vor einigen Wochen hatte ich das Vergnügen Herrn *M. M. von Weber* hier flüchtig zu sehen; er war auf der Rückreise von *Dublin* nach *Berlin*²².

Hoffentlich kann ich Ihnen bald meine Resultate vorlegen, und verbleibe inzwischen,

Mit wahrer Hochachtung
Ihr ergebener
Franz Weber

Mit dem *Weber*-Sohn *Max Maria* hatte sich der *Londoner Weber* schon zuvor in Verbindung gesetzt, denn 1876 hatte er eine Erzählung von ihm für *The Musical Times* übersetzt²³. Mit *Jähns* tauschte sich *Weber* über einen Fehler *Max Marias* in der Biographie seines Vaters aus, eine *Freischütz*-Aufführung betreffend (s. w. u.), seine diesbezüglichen kritischen Anmerkungen lassen erkennen, daß das Bild einer unangefochtenen Autorität in Sachen *Weber*, das *Franz Weber* von *Max Maria* hatte, ins Wanken geraten war, zumal *Jähns* ihm gegenüber ebenfalls Vorbehalte deutlich werden ließ. Jedoch läßt *Franz Weber* in seinem Nachruf auf den am 28. April 1881 plötzlich verstorbenen

in dieser Zeitschrift aufzuspüren, bisweilen deuten seine Initialen auf ihn hin, aber eine umfassende Bibliographie ist nicht möglich.

²² *Max Maria von Weber* hatte *Wien* verlassen und war nach *Berlin* umgezogen und zum 1. April 1878 als Vortragender Rat für das Eisenbahnfach im preußischen Handelsministerium angestellt worden. Im Sommer hatte er als Ehrengast an einer Versammlung der „British Association for the Advancement of Art and Science“ in *Dublin* teilgenommen und sich danach in *London* aufgehalten; vgl. „Reflexe von einer Sommerurlaubsreise“, in: *Vom rollenden Flügelrade. Skizzen und Bilder* (Nachgelassenes Werk), mit einer biogr. Einleitung von *Max Jähns*, *Berlin* 1882 (*Allgemeiner Verein für deutsche Literatur*, Ser. 7, Bd. 1), S. 189ff.

²³ „Reminiscences of C. M. von Weber and Rossini“ (Translated, by special permission of the Author, from the ‚Deutsche Rundschau‘ [by] *F[rantz] W[eber]*), in: *The Musical Times*, vol. 17, Nr. 398 (1. April 1876), S. 423-427.

Weber-Nachkommen in „seiner“ Spalte *Foreign Notes* noch keine Änderung seiner Einstellung zu ihm anklingen²⁴; auch in seinem Brief vom 29. Mai 1881 (Nr. 8, Weberiana Cl. X, Nr. 658) schreibt er voller Hochachtung: „Der plötzliche Tod *M. M. v. Weber's* hat mich schmerzlich überrascht. [...] Ich hatte ihn vor 3 Jahren hier kennen gelernt, ein kräftiger, rüstiger, und sehr liebenswerther Mann, den ich gar gerne näher hätte kennen lernen mögen. In seiner Biographie des Vaters hat er ihm und sich selbst ein bleibendes Denkmal gesetzt.“

Aufschlußreich ist auch der Kommentar von Weber zur im Frühjahr 1881 erschienenen Biographie C. M. von Webers von dessen ehemaligem Schüler Julius Benedict²⁵. Im Brief vom 26. Juli 1881 heißt es:

„[...] *Benedict's* »Weber«. Das Werkchen besteht aus einigen, vor ein paar Jahren hier vom Verfasser gehaltenen, Vorlesungen welche jetzt gedruckt und der Königin gewidmet sind. Als persönlicher Vortrag gewiß s. Zt. für seine Zuhörer recht interessant, ist es als Biographie in seiner jetzigen Buchform kaum mehr als ein incongruentes, völlig disproportionirtes Machwerk, aus *Max Maria v. W.* und *Prof. Jähns* zusammengeschrieben, und das Ganze mit dem immer wiederkehrenden *refrain*: »Ich, der Schüler *Weber's*, sage Euch dieses; bin auch selbst zum Theil mit dabei gewesen« durchzogen. Denn von persönlichen Erinnerungen ist hier blitzwenig zu finden, was nicht schon längst bekannt wäre. Wohl aber sind manche, wie man meinen sollte längst erledigte, Irrthümer wieder von Neuem aufgetischt. So z. B. wird *Gottfried Weber* hier wieder als in *Darmstadt* unter *Vogler*, im Verein mit *Carl Maria*, studierend angeführt, da er doch bekanntlich niemals Schüler *Vogler's* gewesen ist²⁶. An *Franz Anton* wird kein gutes Haar gelassen, was denn doch im *objectiv-*

²⁴ *The Musical Times*, vol. 22, Nr. 460 (1. Juni 1881), S. 317.

²⁵ (Sir) Julius Benedict (1804-1885), Schüler Webers vom 7. März 1821 bis 24. Juni 1824, Komponist und Kapellmeister, lebte und wirkte seit 1835 in London. Seine Weber-Biographie war 1881 in der Reihe *The Great Musicians*, ed. by Francis Hueffer, in London bei Sampson erschienen.

²⁶ Schüler Voglers wie Weber, Gänsbacher und Meyerbeer ist Gottfried Weber nicht gewesen. Zumindest hat er es selbst in Abrede gestellt, stand jedoch in engem Kontakt zu Vogler und wurde von dritten Personen zum Schülerkreis Voglers gezählt; vgl. zu diesem Thema Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber*, Mainz 1990, S. 95ff. und ders., „Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst und Voglers Harmonie-System“, in: Christine Heyter-Rauland (Hg.), *Studien zu Gottfried Webers Wirken und zu seiner Musikanschauung*, Mainz u. a. 1993 (*Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte*, Nr. 30), S. 70ff. und S. 84, Anm. 73.

historischen Sinne ungerecht ist. Amüsant und recht *Benedictisch* ist die Beschreibung (S. 74-75) der Tafel-Musik am Sächsischen Hofe, wie ihm denn überhaupt das Humoristische am Besten gelingt. (Er kann köstlich amüsante Tischreden halten).

Bei weitem der beste Theil des Büchlein's ist der Anhang, näml. eine Aufzeichnung und kurze Charakteristik *W'scher* Hauptwerke, wobei manche treffende Bemerkung zum Vorschein kommt.– Ich bin wohl ein wenig zu aufrechtig in meiner vorstehenden Beurtheilung (die übrigens ja auch nur an Sie gerichtet ist) gewesen, doch kann ich mich des Gedanken's nicht erwehren daß der, von unserem *Weber* so treu, so wahrhaft väterlich geleitete Schüler entweder die Sache ganz unterlassen oder Etwas dem Gegenstande Würdigeres hätte leisten sollen. Uebrigens kenne ich *B.* persönlich, und weiß ihn als Musik-Veteranen auch zu schätzen.“

Nachtrag quer zur Schriftrichtung:

„Der etwaige Einwurf, daß das Buch nur für Engländer geschrieben sei, ist bei der Existenz der *M. M. v. W.* u. *Jähns'schen* Werke, und namentlich auch für den Schüler *Weber's*, nicht stichhaltig.“

Die Besprechung der Biographie in der April-Nummer von *The Musical Times*²⁷ war insofern Gegenstand der Erörterung, als der Rezensent lobend auf den im Anhang zu findenden „Catalogue of the works of Carl Maria von Weber“ zu sprechen kam, der auf dem Jähns'schen Weber-Werkverzeichnis basierte („This alone is worth more than the price charged for the entire book“), dort aber fälschlich dem Mozart-Forscher Otto Jahn zugeschrieben wurde. Jähns wünschte eine Berichtigung und fragte Weber, ob er sie veranlassen könne. Weber, der den Fehler nicht bemerkt hatte, empfahl Jähns, persönlich einen Brief an die Redaktion zu schreiben und entwarf sogleich einen entsprechenden Text, der auch im November-Heft, Nr. 465, S. 589 abgedruckt wurde.

Im Brief vom 19.-29. September 1881 (Nr. 13, Weberiana Cl. X, Nr. 663) kam Weber nochmals auf Benedict zurück und dankte Jähns für die übersandte Rezension der Weber-Biographie von Ferdinand Hiller in der *Kölnischen Zeitung* vom 1. August 1881, deren positiver Tenor ihn so aufgebracht habe, daß er im Stande sei, eine „Kritik der Kritik“ zu schreiben, die vermut-

²⁷ *The Musical Times*, vol. 22, Nr. 458 (1. April 1881), S. 199.

lich aber das Kölner Blatt nicht abdrucken werde, doch nahm er sich vor, noch einmal öffentlich auf diesen Gegenstand zu sprechen zu kommen. Die Kritik enthält vor allem eine lange Passage aus Benedicts Buch in Hillerscher Übersetzung, die den Ablauf des Uraufführungstages des *Freischütz* (18. Juni 1821) in Berlin zum Inhalt hat, der jedoch nichts Neues brachte, da es ausführliche Schilderungen davon in Max Maria von Webers Biographie seines Vaters gibt²⁸.

Um Jähns auf die damalige Londoner Theatersituation, mit der er nicht vertraut war, einzustimmen, gab Weber ihm im Brief vom 20. Oktober 1879 entsprechende Hinweise:

„In Bezug auf die anderen W'schen Opern scheint mir nur die Freischütz-Aufführungen-Frage (freilich die Wichtigste) große Schwierigkeiten zu bereiten. Selbst *Benedict* (an welchen ich mich u. A. gewendet habe) hat keinerlei Aufzeichnungen in Bezug auf d. Aufführungen des Werkes in *London* gemacht; es bleibt somit Nichts übrig als etwa sämtliche Nummern, d. h. Jahrgänge, der »*Times*« zu consultiren, seit der ersten Aufführung des Werkes, um die Gesamtzahl derselben festzustellen²⁹. Dies ist eine Riesenarbeit, die mindestens viel Zeit erfordert. Vielleicht aber gelingt es mir, auf weniger umständlichem Wege, die wichtigsten *Data* zu ermitteln an welchen das Werk hier zur Wieder-Aufnahme gelangte und wozu mir schon manches Material vorliegt. Wie Ihnen bekannt ist hat man es hier in *London* nicht nur mit den beiden ständigen (italienischen) Opern³⁰ zu thun, sondern auch mit einer Anzahl kleinerer Bühnen, welche sich dann und wann mit Opern-Aufführungen befasst haben. Bei dem ständigen Wechsel der »Unternehmer«, sowohl der italienischen Opern Institute wie der andren Theater, ist an eine geordnete Registratur der Aufführungen (wie bei den deutschen

²⁸ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 311ff.

²⁹ Webers wichtigste Recherche-Quelle war tatsächlich die Zeitung *The Times*, wie die Übereinstimmung vieler übersetzter Zitate aus den Theateranzeigen und den „reviews“ mit dem Original belegen. Daneben benutzte er die Zeitschrift *The Harmonicon, a journal of music*, London, vol. 1 (1823)–11 (1833).

³⁰ Zur Zeit des Briefwechsels gab es zwei Spielstätten: Royal Italian Opera, Covent Garden und Italian Opera, Haymarket wie man z. B. Anzeigen in *The Musical World*, London 1870 entnehmen kann. In den 1820er Jahren spielte die Italienische Oper im King's Theatre, Haymarket; vgl. Harold Rosenthal, *Two Centuries of Opera at Covent Garden*, London 1958, S. 13 und 19.

Bühnen) gar nicht zu denken, und so ist der Statist entweder auf Privat-Aufzeichnungen oder Tagesjournale, oder Beide, angewiesen.“

Im Brief vom 4.-11. November 1879 betonte er nochmals, daß „so viele Theater von Zeit zu Zeit Opernvorstellungen gegeben haben und die Direktion solcher Institute in stetem Wechsel begriffen“ sei und führte dazu aus:

„An eine Registratur ist dabei garnicht zu denken, nicht einmal bei den beiden ständigen italienischen Opern. Letztere muß man sich übrigens auch nicht als Kunst Institute vorstellen; es handelt sich bei denselben einfach um eine Geschäfts Unternehmung, wie auch die zeitweiligen Direktoren heißen mögen. So war's schon zu *Händel's* Zeit; so wird's auch noch eine gute Weile bleiben, nämlich so lange italienische Oper eine Modesache bleibt. Die *Faustinas* und *Cuzzoni's* von dazumal, die *Pattis* und Nilssens [sic]³¹ von heutzutage regieren die Direktoren, wie das Publikum. Unter solchen Umständen erscheint es den Administratoren unendlich wichtiger wievielmals *Patti* in der Saison gesungen hat, als welche Opern zur Aufführung gelangten; welches Letztere, leider Gottes!, wirklich bei diesen Instituten als Nebensache gilt“.

Im Brief vom 7. Dezember des folgenden Jahres (Nr. 4, Weberiana Cl. X, Nr. 654) klagte Weber abermals über die Nachlässigkeit der Theater in dieser Frage:

„Die Aufführungsfrage, selbst des »*Freischütz*«, bietet wegen des völligen Mangels an registrierten Angaben von Seiten der hiesigen Theater geradezu unglaubliche Schwierigkeiten. Ich hatte mich an *Benedict* und den jetzt dahingeschiedenen *Planché*³² in dieser Hinsicht vergebens um Notizen gewendet; es giebt so wenige Menschen die für das trockene und doch so wichtige Fach der Statistik den rechten Sinn haben. Es gehört ein gewisser Enthusiasmus dazu, den man freilich von einem Schüler *Weber's*, wie *Benedict*, hätte erwarten können.“

³¹ Faustina Hasse-Bordoni (1697-1781), italienischer Mezzosopran, Francesca Cuzzoni (1696-1778), italienischer Sopran, die Schwestern Amalia Patti (1831-1915), Carlotta Patti (1835-1889), Adelina Patti (1843-1919), italienische Soprane; Christine Nilsson (eigentlich Kristina Törnerhjelm) (1843-1921), schwedischer Sopran.

³² James Robinson Planché (geb. am 27. Februar 1796 in London) war am 30. Mai 1880 verstorben.

Nun zu den im Briefwechsel besprochenen Opern:³³

Webers *Silvana* spielt in der Korrespondenz keine Rolle bis auf eine Fehlinterpretation von Jähns bezüglich der Wilder-Bearbeitung für Paris. Im selben Brief, der die oben zitierte Einschätzung des Benedictschen Weber-Buches enthält (26. Juli 1881), heißt es dazu:

„Sie schreiben: »Also 1877 wurde auch in *London* ‚*Silvana*‘ gegeben« u. s. w. Dies beruht auf einem Mißverständniß. Was Sie von *P[ag]* 162 anführen bezieht sich auf eine *Pariser* Aufführung. *M. Widor* [sic] ist ein bekannter französ. Musik-Literat. Die Sache ist übrigens auch in *Benedict's* Buch noch näher erklärt (*P[ag]* 23) wo er sich über die *Widor'sche* Bearbeitung und deren Aufführung ausspricht.“

Benedict irrte mit seiner Angabe „The arrangement by M. Widor made as late as 1877 [...]“, es handelt sich um Victor Wilder (1817-1892)³⁴, dessen Text-Fassung am 2. April 1872 im Pariser Théâtre-Lyrique (Athénée) aufgeführt worden ist³⁵.

Die Londoner Erstaufführung am 2. September 1828 unter dem Titel *Sylvana*, in der Bearbeitung von Charles A. Somerset, mit dem musikalischen Arrangement von Jonathan Blewitt (1780-1850), die im Surrey Theatre stattfand, ist Weber offensichtlich entgangen³⁶. Die Oper wurde im September zwölfmal aufgeführt, zusätzlich an drei Abenden jeweils nur der I. Akt³⁷. Die Besetzung der Hauptrollen war: *Sylvana* – Mrs. Fanny Elizabeth Fitzwilliam (1801-1854), *Matilda* – Miss Helme, *Count Rudolph of Helfenstein* – Miss Graddon (1804-ca. 1854, als Hosenrolle), *Count Adelhart* – Mr. Yardley, *Count Albert of Cleeburg* – Mr. Philipps³⁸. Der *Times*-Rezensent war lediglich von der Musik angetan: „The story [...] is about as absurd as the music

³³ Herrn Frank Ziegler, der die Arbeit mit vielen Anregungen begleitete, danke ich herzlich, besonders für seine Hilfe bei der Strukturierung der Textfülle in den abgehandelten Opern-Aufführungen und für musikwissenschaftliche Ergänzungen.

³⁴ Vgl. *The Musical Times*, vol. 33, Nr. 596 (1. Oktober 1892), S. 605 („Obituary“).

³⁵ Vgl. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, 3. ed., rev. and corr., London 1978, Sp. 618 sowie Bericht in Schubert's *Kleiner Musikzeitung* (1872, S. 109) vom 3. April 1872; auch *Revue et Gazette Musicale* vom 7. April 1872, Textbuch: *Sylvana*, Paris: E. et A. Girod, 1872; nachgewiesenes Exemplar: D-B, Weberiana Cl. VI [Kasten 1], Nr. 4a.

³⁶ Anzeige in *The Times*, Nr. 13687 (2. September 1828), S. 2, col. A.

³⁷ Vollständig am 2., 3., 4., 5., 9., 10., 12., 17., 18., 20., 23. und 25. September; am 13., 27. und 29. September jeweils nur der I. Akt.

³⁸ Vermutlich Thomas Phillips (1774-1841), Tenor.

is beautiful.“³⁹ Anschließend an diese Aufführungsserie erschien (als Einzelausgabe sowie innerhalb von Bd. 3 der von George Daniel herausgegebenen Serie *Cumberland's Minor Theatre*) auch ein gedrucktes Textbuch mit einem Rollenporträt der Miss Graddon als Rudolph (Stahlstich von Thomas Woolnoth nach einer Zeichnung von Thomas Charles Wageman als Frontispiz, Publikations-Datierung „JAN. 1. 1830.“)⁴⁰.



Miss Graddon als Rudolph in Webers *Silvana*,
Stahlstich von Thomas Woolnoth

³⁹ Vgl. *The Times*, Nr. 13688 (3. September 1828), S. 2, col. F; weitere Nachweise von Aufführungsberichten bei Theodore Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785-1830*, Carbondale 1994, S. 631.

⁴⁰ „SYLVANA: | AN OPERA, | In Three Acts. | (The Music by Carl Maria Von Weber,) | ADAPTED TO THE ENGLISH STAGE, | BY C. A. SOMERSET, | Author of Shakespeare's Early Days, Crazy Jane, Yes, &c. | PRINTED FROM THE ACTING COPY, WITH REMARKS, | BIOGRAPHICAL AND CRITICAL, BY D.-G. | To which are added, | A DESCRIPTION OF THE COSTUME, – CAST OF THE CHARACTERS, | ENTRANCES AND EXITS, – RELATIVE POSITIONS OF THE PERFORMERS ON THE STAGE, – AND THE WHOLE OF THE STAGE | BUSINESS. | As now performed at the | METROPOLITAN MINOR THEATRES. | EMBELLISHED WITH A PORTRAIT OF MISS GRADDON, | IN THE CHARACTER OF COUNT RUDOLPH. | Engraved on Steel by MR. WOOLNETH, from an original Drawing | by MR. WAGEMAN. | LONDON: | JOHN CUMBERLAND, 6, BRECKNOCK PLACE, | CAMDEN NEW TOWN.“, nachgewiesenes Exemplar: D-B, Mus. T 2282. Im Textbuch steht als Besetzung des Count Adelhart Mr. Williamson, in der *Times* vom 3. September 1828 (wie Anm. 39) ist Mr. Yardley für diese Rolle angegeben.

Abu Hassan

Weber bezieht sich in seinem Brief vom 20. Oktober 1879 auf die Erstaufführungs-Datierung im Weber-Werkverzeichnis, S. 129 (1. April 1825), hier irrte Jähns jedoch, denn diese fand erst am 4. April 1825 im Drury Lane Theatre statt⁴¹. Die Besetzung war folgende: The Caliph Haroun Alraschid – Paul John Bedford (1792-1871), Abon Hassan – Charles Edward Horn (1786-1849), Zabouc – Mr. Harley⁴², Mesrour, the Grand Chamberlain – Mr. Browne, The Sultana Zobeide – Mrs. Mary Ann Orger (1788-1849), Zulemia – Miss Graddon, Nouzamoul – Sarah Harlowe (1765-1852).

Erstaunlich ist die hohe Aufführungszahl in London: Dem *Observer* ist zu entnehmen, daß allein 1825 insgesamt 30 Vorstellungen stattfanden, 1826 gab es Wiederaufnahmen am 6./9. und 12./19. Juni (die letzten beiden Aufführungen waren mit *Freischütz* sowie *Kampf und Sieg* gekoppelt) sowie am 3. Oktober. Den 30 Londoner Aufführungen stehen zu Webers Lebzeiten auf anderen europäischen Bühnen vergleichsweise wenige Reprisen gegenüber; der Einakter erlebte beispielsweise in München acht, in Berlin fünf (plus ein Gastspiel in Potsdam), in Wien vier (oder fünf), in Stuttgart und Kopenhagen je drei, in Darmstadt, Königsberg und Hamburg je zwei Aufführungen. In Coburg, Riga, Köln und Aachen blieb es gar bei einer Vorstellung.

In der Beilage zum genannten Brief gab Weber erste Auskünfte zu dieser Oper anhand des in seinem Besitz befindlichen Textbuches⁴³; wobei er hinsichtlich des Eröffnungschors allerdings falsch schlußfolgerte, was er aber in seinem Brief vom 18. April 1881 berichtigte (s. w. u.):

„Die genannte Aufführung kann nur bedingungsweise als die des Weber'schen *Hassan* angesehen werden. Das Textbuch (welches ich besitze) hat mit der *Hiemer'schen* Bearbeitung nur das *Sujet* in seinen

⁴¹ Anzeigen in: *The Times*, Nr. 12618 (4. April 1825), S. 2, col. D; *The Theatrical Observer; and Daily Bills of the Play*, Nr. 1037 (4. April 1825); Bericht in: *The Harmonicon*, vol. 3, Nr. 29 (Mai 1825), S. 90 (als einzige Quelle gibt der Rezensent den Titel mit *Abon Hassan, or the Sleeper Awakened* an); weitere Aufführungsberichte nachgewiesen bei Fenner (wie Anm. 39), S. 628.

⁴² Möglicherweise John Pritt Harley (1786-1858).

⁴³ „ABON HASSAN; | A COMIC DRAMA | IN | TWO ACTS; | AS ACTED | At the Theatre Royal, Drury Lane; | WITH DISTINGUISHED SUCCESS. | BY THE AUTHOR | OF | „NATIVE LAND;“ „FOUNDLING OF THE FOREST;“ | „LADY AND THE DEVIL,“ &c. &c. | THE MUSIC ENTIRELY COMPOSED | BY | K. M. VON WEBER. | LONDON: | PRINTED AND PUBLISHED BY | R. S. KIRBY, 20, WARWICK LANE, | PATERNOSTER-ROW. | 1825 | Price Two Shillings.“; nachgewiesenes Exemplar: D-B, 50 MA 16599.

allgemeinen Umrissen gemein. Es ist ein, mit viel Geschick und Witz abgefasster, Schwank in zwei Akten, welcher sich unter Mitwirkung damals beliebter Schauspieler, wie *Paul Bedford* und *Harley*, eine zeitlang vielen Beifall's erfreute. Der Verfasser war *William Dimond* [ca. 1784-1837]. Was die eingeflochtene Musik anbetrifft, so heißt es auf dem Titelblatt »*the music entirely composed by K. M. von Weber*« [...] was ich, trotz der damals herrschenden *pasticcio*-Mode, auch als zutreffend ansehe, nur muß dabei nicht an die ganze W'sche *Hassan*-Musik gedacht werden. Nach dem Rhythmus der Gesangnummern und anderen Anzeichen zu schließen, hat neben einem Theil der *Hassan* Musik auch die aus *Preciosa* erhalten müssen. Nachstehend gebe ich die Reihenfolge der verschiedenen Nummern, mit meinen, auf obige Gründe gestützten, Angaben der Composition:

<i>Chor</i> (das Stück eröffnend) » <i>Heil Preciosa</i> «	<i>Preciosa</i> [sic]
<i>Arie</i> (<i>Zulima</i>) » <i>Wird Philomele</i> «	<i>Hassan</i>
<i>Chor</i> (<i>Gläubiger</i>) » <i>Geld! Geld!</i> «	– " –
<i>Duett</i> (<i>Abu & Zulima</i>) » <i>Liebes Weibchen</i> «	<i>Hassan</i>
<i>Scena</i> (<i>Abu</i>) » <i>Was nun zu machen</i> «	– " –
<i>Quartett</i> (mit 8 Hörnern) » <i>Im Wald</i> «	<i>Preciosa</i>
<i>Finale</i> (I Akt) <i>Ballet Musik v. »Es blinken«</i>	– " –
<i>Duett</i> (<i>Hassan & Zulima</i>) » <i>Umgaukelt</i> « (?)	<i>Hassan</i>
<i>Arie</i> (<i>Zulima</i>) » <i>Hier liegt</i> «	– " –
<i>Anfangschor wiederholt</i>	<i>Preciosa</i> [sic]

Falls meine Angabe richtig ist, so wäre freilich die Musik »durchaus komponirt von *K. M. von Weber*«, aber die im Jahre 1825 stattgehabte Aufführung von *Dimond's »Abon Hassan«*⁴⁴ [ist] kaum als eine Reproduktion des Weberschen Werkes zu betrachten.“

William Dimond begründete seine Eingriffe in die Handlung in dem von Weber erwähnten Libretto-Druck (S. 3) folgendermaßen:

„The fact is, I *read* the German Drama with an inclination to adopt it; but found that piece to be so entirely unavailable for the employment of any popular performers at Drury Lane Theatre, that I discarded its plan without reservation, and preferred framing a slight vehicle for its pretty music, out of the original story.“

⁴⁴ Laut Percival R. Kirby, „Weber's Operas in London 1824-1826“, in: *Musical Quarterly*, vol. 32, Nr. 3 (Juli 1946), S. 345 hat Dimond für die Titelgestalt den Namen *Abou* gewählt, der dann vom Drucker verlesen wurde und im Titel als *Abon* erschien.

Im Brief vom 4.-11. November 1879 gab Weber auf Jähns' Nachfragen zur Erstaufführung Erläuterungen:

„Die Musik-Nummern im *Hassan* d. h. im englischen *Abon Hassan* (1825) betreffend, muß ich mich etwas unklar ausgedrückt haben. Natürlich sind alle Textesworte englisch, und ich führte nur den deutschen Text solcher Stücke an welche (nach meiner Ansicht) aus »*Preciosa*« entnommen waren. Ich glaube Sie sagten mir einmal daß Ihnen das Englische nicht geläufig ist, bitte Sie aber, als Musiker, einzig nach dem Rhythmus, folgende Verse zu componiren:

Away! Away!
Thou broadly glaring eye of day!
Let cool winds play –
Away while cool winds play –
The horn from afar
Greets the evening Star,
As chastely the peeps from her crystal car
Trarah! Trarah!

Ich müßte mich sehr irren wenn Ihnen nicht dabei fortwährend *Weber's »Im Wald«* in den Ohren klänge. Und so ist es mir mit den andren angeführten Nummern ergangen. Welche von den *Ballo's* aus *Preciosa* unter der »*Ballet Musik*« zu verstehen sei kann ich freilich nicht feststellen. Im englischen Textbuch heißt es: *Ballet-Music and Chorus*, nur dieser *Chor* ist offenbar der aus *Preciosa* »Es blinken«, es ist deshalb wohl anzunehmen daß auch die »*Ballet Music*« demselben Werk entnommen wär.“

Nach Durchsicht des Klavierauszugs (London: Clementi, 1825) ergänzte er am 8. März 1881 (Nr. 6, Weberiana Cl. X, Nr. 656):

„Im Verfolg meiner früheren Bemerkungen in Bezug auf das (in meinem Besitz befindliche) Textbuch des im Jahre 1825 zuerst in *London* aufgeführten *Comic drama's »Abon Hassan«*, im *Theatre Royal Drury Lane*, finde ich bei meiner sorgfältigen Vergleichung der (im *British Museum* entdeckten) musikalischen Nummern, meine Vermuthungen (nur auf dem englischen Text basirt) völlig bestätigt. Uebrigens dürfte es interessieren den musikalischen Bestandtheil (allerdings fast gänzlich *Weber* angehörendem) hier genau festzustellen. Der *Londoner »Abon«* ist, wie schon angedeutet, ein Singspiel oder vielmehr ein »Schwank« mit einge-

schalteter Musik, so lustig und anziehend, daß man das Stück in diesem Gewand auch heute noch gerne auf einem kleineren Theater sehen würde – aber, wie gesagt, es ist nicht *Weber's* oper.

Hier folgen die Nummern wie sie in diesem Stück eingelegt waren:

1. *Ouverture* (ganz nach dem Bonner Clavierauszug⁴⁵)

Act I

2. *Chor der Slaven* »Hail, hail, the Royal Beauty« (analog mit »Heil ist dem Haus besch.[ieden]«)

3. *Solo* »The bird whose Song of gladness« (anal. Wird *Philomele*) das *Allegro* (7 Takte) sind hier weggelassen. Gesungen von *Miss Graddon*

4. *Chor u. Hassan* »Pay, pay, pay!« (an. Geld! Geld! einige Takte ausgelassen[])

5. *Duett* »Wine, my fairest, juice divine« (an. »Liebes Weibchen« vollständig) ges. von *M^r Horn* u. *Miss Graddon*

6. *Recit. u. Arie:* »Kind Gerii hear me« (an. »Was nun zu machen«) ges. von *M^r. Horn*

7. *Chor* »Away, thou broadly glaring eye of day« introduced from »*Preciosa*« (an. »Im Wald«)

8. Zwei kurze Stücke für *Orchester*.

I *Allegro*. Slaven bringen eine kolossale Pfeife für den Kaliphen.

II. *Vivace*. Die Sultana erscheint, beide Stücke rühren offenbar nicht von *Weber* her.

9. *Finale des I Aktes* »Grand Ballet and Chorus« [>]Now the first Star of evening is shining«,

introduced from »*Preciosa*« (an. »Es blinken so freundlich«)

Act II

10. *Duett* »Hear me, though love's first wild hour be over« (an. »Thränen sollst du nicht vergiessen«) ges. v. *M^r Horn* u. *Miss Graddon* stark gekürzt.

11. *March, finale* Zwei Takte mit *Chor* am Ende »hail, hail«. mir unbekannt, jedenfalls nicht aus dem »*Hassan*« und nicht *Weberisch*. Ich meine damit, daß der Marsch mit zwei Takten schließt, in welche Stimmen des

⁴⁵ Erstdruck der Oper im Klavierauszug, Bonn/Köln: N. Simrock, 1819 (PN: 1661).

Chor's mit »hail hail« einfallen wonach das Ganze schließt; eine sonderbare Idee!⁴⁶

[...]

Das erwähnte Textbuch des »Abon« von 1825 ist sehr selten und es hat Jahre gedauert bis ich es auffand. Der musikalische Theil war von T. Cooke⁴⁷, *director of the music to the Theatre Royal Drury Lane*, zusammengestellt und von der Verlagshandlung *Clementi & Co* herausgegeben worden. Der Titel lautet wie folgt: »[.]*Abon Hassan' a celebrated Musical Drama. Performed at the Theatre Royal Drury Lane composed by Carl Maria von Weber and adapted to the English Stage by T. Cooke.*«

Am 18. April 1881 beantwortete Weber Jähns' Rückfrage wegen Diskrepanzen, die besonders die Zuordnung des ersten Chores betrafen, der nicht aus *Preciosa*, sondern aus *Abu Hassan* herrührte, wie folgt:

„Also gleich wenigstens zum »Hassan«, und hier thut es mir unendlich leid daß ich Ihnen Confusion und Mühe verursacht habe, da sich doch alles so leicht aufklärt. Ich habe keine Copie meines ersten Berichtes (v. October 1879) behalten und so hat mir mein Gedächtniß einen Streich gespielt in Betreff der von »*Preciosa*« entlehnten Nummern. Wenn ich also sagte daß meine, auf das Textbuch gestützten, Vermuthungen völlig bestätigt seien, bei Durchsicht der Musik im *British Museum*, so bezieht sich dies doch nur auf 2 Nummern nämlich »*Im Wald*« (N^o 7 im einliegenden Verzeichniß II) u. »*Es blinken*« N^o 9 im Verz. II) während ich mich in Betreff des Chor's »*Heil Preciosa*« (N^o I in meinem Verzeichniß, von October '79) offenbar geirrt habe, denn der englische Text »*Hail Hail*« ist, wie ich hernach gefunden, dem Chor »Heil ist dem Haus« angepasst und es war mir entfallen daß ich Ihnen früher, nach dem Textbuch, jene erste Vermuthung mitgetheilt hatte. So erklärt es sich nun leicht daß ich im ersten Bericht, nach Vermuthungen, 6 Stücke aus *Hassan* und 3 Stücke aus *Preciosa* [...] und später, nach thatsächlicher Forschung, 7 Stücke aus »*Hassan*« u. 2 Stücke aus »*Preciosa*« [...] angeführt habe. Ersteres ist falsch, Letzteres richtig und zuverlässig [...].“

⁴⁶ In diesem Brief-Ausschnitt-Zitat kommen erstmals diese Zeichen vor: (<), sie bedeuten, daß Weber die betreffenden Wörter oder Sätze am Briefrand nachgetragen hat.

⁴⁷ Thomas Simpson Cooke (1782-1848), irischer Sänger, Komponist und Instrumentalist, ab 1821 musikalischer Direktor des Drury Lane Theatre.

Am Ende faßte Weber nochmals die ermittelten Fakten zusammen und betonte, „daß der *Hiemer*’sche Text dabei kaum benutzt worden ist, indem *Dimond* einfach das *Sujet* auf höchst originelle Art behandelt [...] und daß das Ganze mehr den Charakter eines Singspieles wie den einer Oper trägt. Im Vergleich zu dem ersten »Freischütz« in England, muß man aber sagen daß der »*Hassan*« ungleich pietätvoller behandelt worden ist.“

Eine dem Weberschen Original weit nähere Einstudierung der Oper, allerdings in italienischer Übersetzung, erwähnte Weber im Brief vom 18. April 1881: „Diese fand – soweit ich habe in Erfahrung bringen können – zuerst am 12 *Mai* 1870 [...] im *Drury Lane* Theater statt, wo die Oper 3 mal aufgeführt wurde, viel Beifall erntete, jedoch seitdem nicht wieder hier gegeben worden ist.“⁴⁸

Im Nachtrag zu diesem Brief heißt es ausführlicher:

„*Londoner* Aufführungen i. J. 1870 *Mai* 12 *Mai* 23 und *Juli* 4 im *Drury Lane Theatre*⁴⁹, damals unter der Direktion von *George Wood. Marchesi*⁵⁰ hatte den italienischen Text verfasst. Dialog in *recitativen* von *Arditi*⁵¹ componirt, welcher die Aufführungen leitete. *Madame Monbelli*⁵² sang *Fatima* und *Mad^{me} Tribelli*⁵³ den *Hassan*, welche Parthie für *Sopran* transponirt war“.

Die Erstaufführung in der Italienischen Oper *Drury Lane* war ursprünglich für den 30. April 1870 vorgesehen, wegen Erkrankung des Baß-Barytons Édouard Gassier (1820-1872), der eine Rolle in der Bearbeitung des

⁴⁸ Der Kritiker Thaddeus Egg verglich in seiner Besprechung die 1870er Aufführung in *The Musical World* mit der Erstaufführung von 1825 und schrieb im Hinblick auf Webers Musik, daß sie dort nur „as an illustrative and incidental accessory“ gedient hatte; vgl. *The Musical World*, vol. 48, Nr. 22 (28. Mai 1870), S. 364.

⁴⁹ Vorankündigung der Premiere am Donnerstag, 12. Mai, in: *The Musical World*, vol. 48, Nr. 19 (7. Mai 1870), S. 311. Als Besetzung sind angegeben: Hassan – Madame Trebelli-Bettini, Omar – Signor Castelli, Il Califo – Signor Raguer, Mesrur – Signor Trevero, Zemrud – Madame Corsi, Zobaida – Mdlle. Briani, Fatima – Madame Monbelli.

⁵⁰ Vermutlich Salvatore Marchesi de Castrone (1822-1908), Bariton und Gesangspädagoge, der sich auch als Libretto-Übersetzer betätigt hat.

⁵¹ Luigi Arditi (1822-1903), italienischer Violinist, Komponist und Theaterkapellmeister.

⁵² Marie (Maria) Monbelli (geb. 1843 in Cadix), Sopran.

⁵³ Gemeint ist Zélia Trebelli, eigentlich Gloria Caroline Le Bert (1838-1892), französischer Mezzosopran, Debüt 1859 in Madrid, ab 1860 Auftritte auf allen führenden Bühnen Europas, 1882-1884 auch USA. Man rühmte besonders ihre Gestaltung der Rezia in Webers *Oberon*.

Mozartschen Opernfragments *L'oca del Cairo* (KV 422) durch Victor Wilder übernommen hatte, das als zweites Stück des Abends vorgesehen war, mußte sie zweimal verschoben werden, so daß sie nun inmitten des bis Mitte Juli dauernden Gastspiels der in London sehr geschätzten und beliebten schwedischen Sopranistin Christina Nilsson stattfand und letztere naturgemäß mehr Aufmerksamkeit seitens des Publikums erhielt. Die Kritiken über die Sängerin waren euphorisch, brillierte sie doch in Opern von Meyerbeer, Gounod, Rossini, Mozart und Thomas. Der Kritiker der *Musical World* fand erst Gelegenheit, in der Ausgabe vom 28. Mai über die Weber-Oper zu berichten⁵⁴. Da hatte bereits die zweite Aufführung stattgefunden, bei der dritten und letzten am 4. Juli spielte man nicht mehr Mozart dazu, sondern *La Sonnambula* von Vincenzo Bellini⁵⁵.

Der dem *Freischütz* gewidmete Teil des Briefwechsels ist der umfangreichste und konnte erst nach längerer Sammeltätigkeit Webers Ergebnisse zeitigen, die er ab 1881 an Jähns schickte.

Der Erfolg des *Freischütz* auf dem Kontinent hatte auch die englischen Theaterunternehmer ermutigt, die Oper auf die dortigen Bühnen zu bringen. Das Jahr 1824 könnte man als englisches *Freischütz*-Jahr bezeichnen, denn es gab von Februar bis November sieben Adaptationen des Stoffes in London, die Franz Weber allerdings nicht alle registriert hat, z. B. eröffnete am 23. Februar das Royal Coburg Theatre, Waterloo Road [the Old Vic] den Premierenreigen mit dem anonymen Stück *The fatal Marksman; or the Demon of the Black Forest*, das nur die Thematik des Werkes aufnahm, das aber von der Kritik kaum wahrgenommen worden ist, da es keiner Besprechung in den großen Blättern würdig war⁵⁶. John Warrack stellte fest, daß es

⁵⁴ *The Musical World* (wie Anm. 48), S. 364. Der Rezensent stellte am Ende die Frage: „Was it worth while to revive *Abu Hassan*? our answer is emphatically – Yes. It presents to us a phase of the composers’s genius not otherwise apparent. The author of *Der Freischütz* has long been familiar, but what Weber was as a dramatic musician, ten years earlier, *Abu Hassan* alone can show.“

⁵⁵ Vgl. auch die Besprechung in *The Musical Times*, vol. 14, Nr. 328 (1. Juni 1870), S. 489f., in der der Rezensent zu dem Schluß kommt: „Throughout the work the music is wonderfully adapted to the situation, and although we can scarcely imagine that the Opera will become a stock favourite at this establishment, there is no question that the lessee has well earned the thanks of all musicians by producing it.“

⁵⁶ Es ist nur eine Anzeige in der *Times* vom Premierentag, Nr. 12117 (23. Februar 1824), S. 2, col. B nachweisbar, aus der hervorgeht, daß der Abend mit einem weiteren Melodram eröffnet wurde, dem ein Ballett-Divertissement und ein komisches Lied folgte, *The fatal Marksman* [...] „an entirely new legendary melodrama“ beschloß den Abend.

nicht mehr als ein „melodramatic spectacle“ war⁵⁷. Es ist zu vermuten, daß Webers Musik darin noch keine Rolle gespielt hat⁵⁸.

English Opera House (früher Lyceum)⁵⁹, Wellington Street (Nebenstraße des Strand), **22. Juli 1824:** *Der Freischütz, or, The Seventh Bullet*, bearb. von W. McGregor Logan (Text) und William Hawes (Musik)

Weitaus wichtiger war die Aufführung im English Opera House in der Bearbeitung von William Hawes (1785-1846), der nicht nur Musiker, Komponist und Theater-Unternehmer, sondern auch Verleger war. Jähns hatte nach der Hawes-Bearbeitung im Druck gefragt⁶⁰ und ob sie eventuell noch zu erwerben sei, darauf antwortete Weber am 4. März 1881 (Nr. 5, Weberiana Cl. X, Nr. 655):

„[...] die gewünschte *Hawes'sche* Ausgabe ist vergriffen und die berührten Firmen existiren schon lange nicht mehr. Ich verwende seit dieser Woche soviel Zeit wie möglich jene Ausgabe im *British Museum* zu vergleichen und werde nächste Woche absolut zuverlässiges und vieles Interessante mittheilen können. Es ist der einzige Weg.“

⁵⁷ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, London 1968, S. 300.

⁵⁸ Die *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Wien, Jg. 17, Nr. 150 (14. Dezember 1824), S. 600 nimmt sich der Aufführung an und beginnt ihre negative Kritik mit den Worten: „Auf dem Coburgertheater zu London kam eine sinnlose Parodie des »*Freyschützen*« zur Aufführung, welche sich schon durch ihren Titel und fernern Ankündigung zur Ausgeburt der Hirnlosigkeit stempelt“.

⁵⁹ Das Haus wurde 1772 als Lyceum Theatre gebaut, mit dem Ziel, dort englische Opern zu produzieren, was erst durch den Pächter Samuel James Arnold verwirklicht werden konnte, der das Theater renovieren ließ und 1809 eröffnete, drei Jahre später erhielt er allerdings erst die Lizenz, nannte 1816 das Theater in *English Opera House* um und war – besonders in den 20er Jahren – auch mit eigenen Stücken erfolgreich. 1830 brannte das Theater ab; vgl. hierzu auch den Brief-Auszug (Beilage vom 21. Juni 1881, S. 122).

⁶⁰ Titelblatt: „The Whole of the | MUSIC, | consisting of | Overture Songs Duets, Trios, | and | Concerted Pieces, | [Bild Wolfsschlucht] | in the celebrated MELODRAME called | DER FREISCHÜTZ; | or | The Seventh Bullet | now performing with unbounded applause | at the | THEATRE ROYAL, ENGLISH OPERA HOUSE; | composed by Carl Maria von Weber; | Arranged for the English Stage by | W.^M HAWES; | the Poetry translated from the German by W. M.^c Gregor Logan. | [...] London: Published by the Royal Harmonic Institution, Argyll Rooms, 246, Regent Street | Ingreys et Madeleys Lithog. 310, Strand, 1824.“ Weber hat später eine Zeichnung nach der Titelblatt-Illustration (Abb. S. 111) an Jähns geschickt (Brief vom 19.-29. September 1881: „meine Bleistift-Faselei von der englischen Wolfsschlucht von 1824“); Zeichnung: *D-B Weberiana*, Cl. VIII, Heft 2, Nr. 81.



Titellillustration des englischen *Freischütz*-Klavierauszuges von 1824
(Royal Harmonic Institution), nachgezeichnet von Franz Weber

Im Brief vom 29. Mai 1881, dem eine erste, neunseitige Beilage im Din-A-4-Format zu *Freischütz*-Aufführungen beigelegt ist, berichtete er:

„Nun zum »*Freischütz*«. »Spät kommt Ihr – doch Ihr kommt« rufen Sie jetzt gleich beim Anblick der Einlage aus; das weiß ich schon und – schäme mich. Mögen Sie doch wenigstens Einiges Interessante darin finden. Ich habe es mit Liebe zur Sache, wenn auch unter langen Zwischenpausen, gesammelt und es hat den Vorzug wenigstens der Zuverlässigkeit. Das Datum der ersten Auffühg. sowie das Wo? steht jetzt unumstößlich fest und es ist beinahe komisch was Sie mir über die verschiedenen Angaben verschiedener Autoritäten berichten.“

In der Beilage zu diesem Brief führte er aus:

„Diese Oper wurde zuerst in *London* am 22^{ten} *Juli* 1824 (übereinstimmend mit *M. M. v. Weber's* Angabe⁶¹) im *Theatre Royal, English Opera*

⁶¹ Max Maria von Weber (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 660.

House, unter *W. Hawes'* Leitung aufgeführt. Besagtes Theater begründet sich auf ein Privatunternehmen von Seiten *Hawes'*, und der Titel »*Royal*« hat durchaus keine offizielle Bedeutung da, nach uraltem englischem Herkommen, alle Schauspieler, resp. Sänger u. s. w. »des Königs Diener« sind und somit jedes Theater ein »*Royal Theatre*« i. e. königliches Institut ist »natürlich nur nominell, da sie keinerlei Subvention erhalten«. Auf dieser Bühne nun die sich speziell für Opern in englischer Sprache [einsetzt] (daher *English Opera House*, im Gegensatz zur Italienischen Oper) kam »*Freischütz*« zur ersten Aufführung. Die Anzeige in der »*Times*« vom 21^{ten} *Juli* 1824⁶² lautet, in der Uebersetzung, wie folgt:

English Opera House, in the Strand. »Nicht in *Fleet Street* wie *Max Maria* sagt⁶³».

»Heute wird keine Vorstellung stattfinden da, in Folge der ganz außer-gewöhnlichen maschinistischen und scenischen Ansprüche eines neuen Stückes, eine Abend-Probe vor der Aufführung unumgänglich nöthig ist. Letztere wird dagegen sicher morgen stattfinden, nämlich (und zwar zum ersten Male in England) eine musikalische Vorstellung höchst merkwürdiger Art, genannt »*Der Freischütz*, oder die Siebente Kugel«». – Das Versprechen wurde denn auch gehalten und nächsten Tages (22 *Juli*) war das Haus, »Nach einer *Critique* in der »*Times*«⁶⁴ zum Theil u. Folge der mysteriösen Anzeige, gedrängt voll. *Braham*⁶⁵ sang den *Rodolph (Max)* *Miss [Agnes]* *Noel* [um 1803-um 1848] die *Agnes (Agathe)* und *Miss Povey* [geb. 1804] die *Ann (Aennchen)*. Das *Terzett* im II *Act* wurde stürmisch *Dacapo* verlangt, ebenso eine Einlage *Braham's* »*Love good night*«. Die scenischen Effekte namentlich der *Wolfschlucht* ließen noch viel zu wünschen übrig, machten sich aber bei späteren Aufführungen viel besser⁶⁶. Nun zu der Gestalt welche dieser erste »*Freischütz*« in England hatte und wozu ich meine Notizen der ersten englischen Ausgabe (sehr selten!) entnehme welche auf die erste Vorstellung ganz und gar basirt ist. [...]

⁶² *The Times*, Nr. 12396 (21. Juli 1824), S. 2, col. C.

⁶³ Max Maria von Weber (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 660.

⁶⁴ *The Times*, Nr. 12398 (23. Juli 1824), S. 2, col. E.

⁶⁵ John Braham (1774-1856), Tenor.

⁶⁶ Vgl. auch David Reynolds (Hg.), *Weber in London 1826*, London 1976, S. 7f. und *The Times*, Nr. 12400 (26. Juli 1824), S. 3, col. B.

[Nach dem Titelblatt] folgen die einzelnen Nummern, in der Reihenfolge der Londoner Aufführung, jede mit einem separaten Titelblatt.

‘I Act’

1. *Ouverture* arr. von [Henry] *Mullinex* [um 1793-1838]

2. *Chor »Victoria«* u. *Bauern Marsch*.

3. *Kilian's Lied* u. *Chor* – ganz.

4. *Duett* u. *Chor* (*Mr Braham* und *Mr H. Phillips*⁶⁷) nämlich anstatt des *Terzett's*, da die Rolle des *Caspar* hier gestrichen ist und somit die Takte von *Kaspar's* Eintritt: »Nur ein keckes Wagen« bis *Cuno's* »O laß Hoffnung« wegfallen; ebenso die Takte von »*Mag Fortuna's*« bis *Cuno's* »Mein Sohn, wer Gott«. Das Ende dieser Nummer ist ebenfalls gekürzt, ohne ersichtlichen Grund.

5. *Walzer*

6. »*Durch die Wälder«* etc^a – ungekürzt »*Brahams Gesang machte großen Eindruck*«

7. »*Hier im Ird'schen«* – – " –

8. »*Schweig«* – – " –

9. *Act II*: *Duett* (gesungen von *Miss Noel* und *Miss Povey*) gekürzt von »Das war nicht recht« bis *Aennchen's* »Grillen sind mir« und ein Theil des Folgenden; warum ist unersichtlich.

10. *Say my heart why wildly beating*, eingeschaltet u. von *Agnes (Agathe)* gesungen; Melodie des »Wenn die Maien« jedoch nicht das ganze *W'sche Lied*⁶⁸, *Mr Hawes* de-rangirte davon so viel ihm beliebte. Das Lied der Hirtin war schon lange vorher ein Lieblingsstück in England und mit zahlreichen untergelegten Texten erschienen.

11. »*Kommt ein schlanker Bursch«* – ungekürzt.

12. »*Softly sighs«* (*Wie nahte mir*) *Scena* – ganz.

⁶⁷ Henry Phillips (1801-1876), Baß, sang den *Caspar* im English Opera House, wurde jedoch als zu jung erachtet, die Rolle auch zu spielen, deshalb wurde sie geteilt zwischen ihm als singendem und einem agierenden Schauspieler. Er beschrieb diese Aufführung in seinen Erinnerungen (*Musical and Personal Recollections during half a century*, Vol. 1, London 1864, S. 81-83); vgl. Reynolds (wie Anm. 66), S. 7f.

⁶⁸ Lied der Hirtin „Wenn die Maien grün sich kleiden“ für 1 Singst. und Klav. Text von Friedrich Kind (JV 229).

15. »*Love good night*« eingeführt von *Braham. Rodolph (Max)* singt also nach dem Terzett, ehe er sich zur *Wolfsschlucht* begibt, ein sentimentales Lied worin er seinem Liebchen »gute Nacht« wünscht. Die Melodie (nach einem deutschen Original arrangirt und »*partly composed by M^r Hawes*«) ist mir nicht bekannt, nämli:



18. »*The Child of Despair*« eingeführt von *Braham (Rodolph)* nach einem deutschen Orig[i]nal bearbeitet von *Hawes*



21. »Jungfernkranz« (*Miss Povey, Mrs Weippert, Miss Holdaway etc^a*).

⁶⁹ Die Diskrepanz zwischen Liedanfang und Textunterlegung unterm Notenincipit rührt daher, daß das Lied „Now good night“ beginnt, und der Refrain mit „love good night“ endet, vgl. auch S. 117.

22. »*The eye of affection*« Lied gesungen von *Agnes (Agathe)* Melodien des »*Schweizerbub*« arrangirt v. *Hawes* ›Ansprache an *Max* wie sie sich Beide als Mann u. Frau liebend vertragen wollen?‹

23. Duett »*Oh Fortune we hail thee*« deutsches Original-Lied, arr. v. *Hawes*:



in welchem *Rodolph* u. *Agnes* die Hülfe des Schicksals zum bevorstehenden Probeschuß anrufen.

24. *Finale* (nur der Schluß-Chor) nämlich vom *Largo maestoso*. *N. B.* der Eremit fällt hier, wie in der ganzen Handlung, überhaupt weg.

Aus dem Vorhergehenden erklärt sich hinlänglich die Rüge des Berichterstatter's in der »*Times*« welcher sagt daß die Handlung nicht gehörig motivirt sei, so interessant sie auch gemacht werden könnte. Der Ausgang der Oper sei, daß *Caspar*, von der 7^{ten} Kugel getroffen, dem Bösen ver falle und *Rodolph (Max)* nun ungestört seine *Agnes (Agathe)* heirathen könne (eine Annahme, welche durch Auslassen des Eremiten ganz erklärlich ist). So ungefähr war's auch wohl gemeint, wie man aus den albernen Einlagen im 3^{ten} Akt und dem Weglassen des ganzen *Finale's*, mit Ausnahme des Schlußchor's, urtheilen mag. Es war nun einmal herkömmlich geworden alle von auswärts kommende Opern zu verunstalten, angeblich um sie dem Publikum überhaupt vorführen zu können, zum nicht geringen Theil jedoch auch um die Sänger der Hauptrollen geschmeidig zu machen welche durch die eingeschobenen populären Lieder sich bei jedem neuen Werk wenigstens dafür den Applaus zum voraus sicherten. Hatte es doch selbst *Braham*, der ein guter Musiker war und persönlichen lebhaften Antheil beim Einstudiren des *Freischütz* nahm, »*Times*« *critique* nicht verschmäht der üblen Gewohnheit zu fröhnen. Kurz vorher hatte man auf derselben Bühne den Rossini'schen »*Barbier*« gegeben welcher in den Zeitungen speziell als »mit Veränderungen und Zusätzen« angezeigt wurde, und damals war *Rossini* selbst in *London* anwesend. Bei der *Freischütz* Annonce war dies nicht erwähnt, und das Publikum nahm wohl die ganze Musik als *Weber'sche* hin wie spätere Arrangements einzelner Nummern ›der Einlagen nämlich mit einbegriffen‹ (für Flöte, Klavier u. s. w.) auch

beweisen. Selbst der *Times* Kritiker scheint nichts von dem Einschiebsel gemerkt zu haben.

In dem oben angeführten Gewand also wurde der »Freischütz« in England eingeführt und wurde, wie überall, sofort zum Zugstück, ungeachtet der verstümmelten Musik und des zum Theil sehr albernem Textes, der auf den Namen Uebersetzung kaum Anspruch machen kann. So ist – um nur ein Beispiel anzuführen – in dem *Duet* der beiden Mädchen, im Anfang des zweiten Aktes, von einem Ahnenbilde gar keine Rede; die ganze Unterhaltung bezieht sich auf »*Rodolph*« und ob er bald kommen werde (für die Worte der *Agathe* »Laß das Ahnenbild in Ehren« heißt es im Englischen But my Rodolph tarries yet!) und die ganze Poesie ist aus der Försterstube verbannt. Die herrlichen *Weber'schen* Melodien müssen eben für sich selbst reden, und bald ertönten sie auf allen Straßen.

Im *English Opera House* wurde die Oper bis zum 3^{ten} September 1824 jeden Abend (Sonntags finden hier keine Vorstellungen statt) gegeben. Die *Noel* wurde, nach einigen Aufführungen (nicht wie *Max Maria* angiebt schon bei der zweiten Vorstellung), durch *Miss Stephens*⁷⁰ ersetzt.“

Und weiter in der gleichen Beilage:

„Daß die Oper sich in der *Hawes'schen* Gestalt längere Zeit erhalten hat beweist eine spätere Ausgabe des obigen Klavierauszugs der einzelnen Nummern (einschließlich der Einschiebsel) welche im Jahre 1835 bei den Nachfolgern der *Harmonic Institution* erschien, unter dem Titel:

Weber's celebrated opera | Der Freischütz | or | The Seventh Bullet | as originally produced at the | English Opera House | under direction of | W^m Hawes | The poetry translated from the German | by | M^r M^r Gregor Logan | London | published by Cramer Addison & Beale [PN 2358]

Im Verlaufe der Nummern heißt es auch wohl statt opera – »Melo-drame«, und statt *or the seventh Bullet* – »*or the Demon of the Forest*«.

Jähns mußte sich mit einem großen Fragebrief vom 7. Juni 1881, der im Entwurf vorliegt (zu Nr. 9 vom 13. Juni 1881, Weberiana Cl. X, Nr. 659) über verschiedene Unklarheiten bzw. mögliche Mißverständnisse seinerseits

⁷⁰ Catherine Stephens (1794-1882), Sopran. Sie wurde von C. M. von Weber hoch geschätzt, er widmete ihr seine letzte Komposition: Gesang der Nurmahal aus Lalla Rookh „From Chindara's warbling fount I come“ für 1 Singst. und Klav. (JV 308), komponiert am 25. Mai 1826 in London.

Aufklärung erbitten und wünschte sich: „Ja, wer in die *Hawes'sche* Hexenküche von Clav.-Auszug nur eine halbe Stunde hineinblicken könnte!“ Die Akribie, mit der er seine Recherchen verfolgte, wird in den folgenden Zitaten augenfällig:

Zur Hawes-Ausgabe:

„Ich habe doch richtig verstanden, daß *Cramer pp.* es waren, die den *Hawes'schen* Clav.-Auszug 1835 herausgaben? Wann der *Hawes'sche* bei *Hawes* erschien, ist wohl nicht mehr festzustellen? [...] Wer ist der eigentliche Verleger des ersten Clav.-Auszuges durch *Hawes*? »*Welsh u. Hawes*« oder bloß »*Hawes*« oder »*The Royal Harmonic Institution*?«

Zu den von Hawes eingelegten Liedern:

„Ich meine die dort besprochenen eingelegten (oder untergeschobenen) Lieder, von welchen ich einige bereits in meinem gedruckten Hauptwerk auf *pag.* 317 genannt habe; es sind: »Wenn die Maien grün sich kleiden« [JV 229] = »*Gay my heart*« – Der Schweizerbub = »*Thro' the gay path of life*« – »*Love, Good night*« – »*Oh fortune we hail thee*« – »*Then to day drive care away*« dem ich den Text des deutschen Volksliede[s] beifügte »Drunten im Unterland«, Sie aber als den Text »War's vielleicht um Eins, war's vielleicht um Zwei« geben. Die von Ihnen in Noten gegebenen Melodien zu »*Love (Now) good night*« – [»] *O blest are the moments whose visions are over!*« – »*Oh Fortune we hail thee*« kenne ich nicht, werde mich aber an unsern größten Kenner deutscher Volksmelodien wenden (Ludw. Erk⁷¹), wenn er erst von seiner schweren Krankheit genesen ist.“

Zu den Theatern:

„Ist »*Lyceum*« – »*Her Maj. Theatre*« und »*Her Maj. Opera*« ein u. dasselbe? Zürnen Sie mir nicht über die ewigen Fragen nach dieser Richtung hin! Ich bin ganz confus u. kann mich gar nicht zurecht finden. So möchte ich auch noch fragen: ist »*English Opera House*«, – »*Theatre Royal*« – »*English Opera House in the Strand*« – ist dies alles ein u. dasselbe? Es giebt oder es gab auch ein »*Royal-Strand-Theatre*«, wo der Freisch. notorisch gegeben wurde; ist das auch gleich mit den vorgenannten drei Theatern? Auch ein Flee[t]street *Theatre* gabs nach meiner alten Notiz, die ich wohl aus *Max v. W's*, habe; Ihre Randbemerkung auf *pag.* 1 Ihrer Notizen in 4° rectificiren diese Mittheilung *Max v. W's*, indem Sie fest-

⁷¹ Ludwig Erk (1807-1883), Musiker und Pädagoge, Volksliedsammler.

stellen, nicht in »Flee[t]street« sondern im »*English Opera House in the Strand*« sei der Freisch. zuerst am 22. Juli 24 gegeben. Dies »*English Opera House in the Strand*« wäre also gleichbedeutend mit dem *Covent-garden-Theatre*, denn hier eben wurde diese Oper an diesem Tage zuerst gegeben.“

Zur Aufführung:

„Die Besetzung des *Ottokar* u. *Cuno* von damals 1824 wäre mir sehr erwünscht!

Ist denn in die jetzigen oder früheren späteren Aufführ. des Fr. der Eremit mit hineingenommen? Die Weglassung ist doch zu thöricht.“

In der Beilage zum Brief vom 13. Juni 1881 beantwortete Weber Jähns' Fragen; u. a. zu einem eingelegten Lied:

„Damit kein Zweifel über das eingeschobene Lied »*Then today, drive care*« obliegt folge hier die Melodie



umgestaltet i. e. verunstaltet von *W. Hawes Esq.*“

Zur Hawes-Ausgabe:

Der erste Klavier Auszug v 1824 (englisch) des »*Freischütz*« auf welchen meine neulichen Notizen der einzelnen Nummern basirt sind, wurde von der *Royal Harmonic Institution* heraus gegeben. Dieses Institut war übrigens nur eine Musikalien Handlung und zwar im Besitze von *Welsh & Hawes*, sodaß Beide eins u. dasselbe sind. Die erste Ausgabe ist also von *Welsh & Hawes* unter der Firma *R. Harm. Inst.* erschienen, bei späteren Auflagen desselben Klavierauszugs heißt es dann auch wohl: *published by Welsh & Hawes at the Royal Harm. Institution*. Dann gaben die Nachfolger von *W & H*, nämlich *Cramer Addison Beale*, 1835 dasselbe Machwerk wieder heraus.“

Jähns' Konfusion bezüglich der Londoner Theater hellte Franz Weber erneut auf:

„Ich meinte es doch so klar festgestellt zu haben, daß diese Oper zuerst am 22^{ten} Juli 1824 im English Opera House, in the Strand (nicht *Fleet Street*) gegeben wurde. Nun fragen Sie, werther Herr Professor, ob das nicht »gleichbedeutend wäre mit dem *Covent garden Theatre*, denn hier

eben wurde diese Oper an diesem Tage zuerst gegeben.« Wer sagt denn das? [...] *Coventgarden Theatre* ist ein ganz andres wie das *English Opera House* [...], *Her Majesty's Theatre* (oder *opera*) auch ein Andres; *English Opera House in the Strand* hat Nichts mit dem »*Strand Theatre*« zu thun welches erst entstand lange nachdem das *E. O. H.* das Zeitliche gesegnet hatte.“

In der Beilage zum Brief vom 17. Juni 1881 ergänzte Weber noch und beantwortete weitere Fragen:

„Die erste Ausgabe (welche nicht als kompakter Klavierauszug, sondern als eine Reihe einzelner Nummern [...] zu verstehen ist) scheint bald vergriffen gewesen zu sein, denn schon während der Aufführungen im *E. O. H.* erschienen neue Auflagen mancher Nummern, sowie später (sehr wahrscheinlich noch in selben Jahre 1824) auch die Romanze von der Base und das ganze letzte *Finale* von *Welsh* u *Hawes* herausgegeben wurde, welche beide im *Engl. O. H.* wegfielen (mit Ausnahme des Schlußchores, wie bereits früher erwähnt). Beide Nummern waren offenbar in den späteren Aufführungen (in *Drury Lane*) einverleibt und deshalb von *Hawes*, ‚welcher ja 1823 die Partitur erworben hatte‘, editirt worden. [...]

Wie bereits erwähnt, wurde die Oper bis zum 3^{ten} Sept '24 unausgesetzt im *English Opera House, in the Strand*, gegeben, unter stets wachsendem Interesse des Publikum's. Inzwischen hatte *Miss Stephens* am 14^{ten} August [...] die Rolle der *Agnes (Agathe)* übernommen und damit zugleich ihr *début* auf diesem Theater gemacht. Die ursprüngliche Vertreterin der Rolle, *Miss Noel*, hatte wie es heißt, dieselbe bereitwilligst aufgegeben 'man war nicht sehr von ihr entzückt' damit, bei der fortdauernden Popularität des »*Freischütz*«, das Auftreten der *Stephens* nicht länger verschoben würde. Letztere war es denn auch welche den seitherigen Einlagen noch das Lied »*Say my heart*« im 2^{ten} Akt, und im Verein mit *Braham* das *Duett* »O Fortune we hail thee« im 3^{ten} Akt hinzufügte welches (das *Duett* nämlich) von einem Berichterstatter als »eine willkommene Zugabe zu den Schönheiten der Musik« bezeichnet wird und offenbar als von *Weber* herrührend angesehen wurde⁷². Am 30^{ten} August d. J. war *Braham's benefice* bei überfülltem Hause. Hernach, am 3^{ten} Sept trat eine Pause in den *Freischütz* Vorstellungen ein welche durch die originellen Inpersonifikationen des beliebten (älteren)

⁷² Vgl. *The Times*, Nr. 12418 (16. August 1824), S. 2, col. C.

[Charles] *Matthews* [1776-1835] ausgefüllt wurde. Jedoch schon am 9^{ten} Sept gab man wieder *Freischütz* und zwar mit theilweise neuer Besetzung. [William] *Pearman* [geb. 1792] sang jetzt an *Braham's* Stelle den *Rodolph (Max)* und *Miss Paton*⁷³ die *Agnes (Agathe)* anstatt der *Stephens*. Von da ab wurde die Oper, mit dieser neuen Besetzung, noch 5 mal gegeben, nämlich am 11^{ten}, 16, 18, 23 u. 25^{ten} Sept. Die *Saison* des *English Opera House* schloß bald danach, am 5^{ten} October mit »*The marriage of Figaro*« (auch wieder eine Menge von »Einlagen«) wonach 'einer' der *Directoren (Arnold)* eine dankende Ansprache an das Publikum hielt (nach damaliger Sitte) worin er u. a. des Verdienstes erwähnt welche[s] sich die Direktion durch die Einführung des »*Freischütz*« in England erworben habe. »Die Produktion dieser herrlichen Oper«, so schloß die Rede, »muß man beinahe als eine neue Epoche in der dramatischen Musik betrachten«⁷⁴.

Hiermit beschließe auch ich die Nachrichten über den ersten englischen *Freischütz* im *English Opera House in the Strand*. Die Oper wurde daselbst 37mal hintereinander und im Ganzen 43mal bis zu Ende der *Saison* gegeben, wahrlich für damalige Zeiten eine beträchtliche Zahl⁷⁵. Die Gesamt-Besetzung hier sei jetzt noch übersichtlich erwähnt:

Agnes (Agathe) *Miss Noel* – später *Miss Stephens* [ab 14. August 1824]
– später *Miss Paton* [ab 9. September 1824]

Anne (Aennchen) *Miss Povey*

Rodolph (Max) *M^r. Braham* – *M^r. Pearman* [ab 9. September 1824]

Ottokar *M^r Baker*

Kilian *M^r Tayleure*

Eremit -----

Cuno (Kuno) *M^r Bartley*⁷⁶

Caspar *M^r [George John] Bennett* [1800-1879] – *M^r Beral* (ein Deutscher)

Rollo (ein dritter Jägersbursche) *M^r H. Phillips*

Samiel *M^r T. P. Cooke*“

⁷³ Mary Anne Paton (1802-1864), Sopran.

⁷⁴ *The Times*, Nr. 12462 (6. Oktober 1824), S. 3, col. A.

⁷⁵ Vgl. auch *The Theatrical Observer*, ab Nr. 825 (22. Juli 1824) „*Freischütz* for the first time in this country“. Die Aufführungen waren stets gekoppelt mit einem anderen Stück, zu Beginn *Military Tactics* (new Operetta); Wiederaufnahme 1825 (nur solange weder in Covent Garden noch in Drury Lane *Freischütz* gegeben wurde), es gab nochmal acht Vorstellungen bis zum 23. September 1825.

⁷⁶ Vermutlich der Schauspieler und Manager George Bartley (1781-1858).

Zu einigen Ungenauigkeiten in Max Maria von Webers Biographie seines Vaters nahm Franz Weber in der Beilage zu seinem Brief vom 21. Juni 1881 (Nr. 11, Weberiana Cl. X, Nr. 661) Stellung:

„Nach meinen seitherigen Mittheilungen, welche sich auf quellenhafte Forschung zum Theil mühsamer Art stützen, scheint es mir nöthig oder doch zweckdienlich die über denselben Gegenstand in »*Max v. Weber's Lebensbild*« enthaltenen Angaben kurz ins Auge zu fassen. Dabei will ich vorausschicken daß ich dieses Buch sehr werth schätze und ihm viel und nachhaltige Anregung verdanke.

Es handelt sich für diesen Zweck hier nur um Seite 660 Bd II.

Das Datum der ersten Aufführung so wie das betreffende Theater sind richtig an[ge]geben, doch befand sich dieses letztere nicht in *Fleet Street*, sondern in the Strand, wie die öffentlichen Anzeigen stets hinzufügten. Der Tenorist *Braham* hatte allerdings, dem allgemeinen *usus* folgend, die »Geschmacklosigkeit« ein Lied einzulegen als *Rodolph* (nicht *Rudolf*), doch ist seine Einlage »*Now good night*« bei weitem die beste und am wenigsten störende von all' den eingeschobenen Sachen, und die Thatsache daß er sich um die Einstudirung der Oper, der Chöre u. s. w. sehr verdient gemacht hat, hätte nicht, zugleich mit obiger Rüge, unerwähnt bleiben sollen. Von der »englischen Polacca« habe ich nichts verspürt, bezweifle auch deren Existenz in dieser *Freischütz* Vorstellung sehr, da *Hawes* dafür Sorge trug daß alle Einlagen mindestens auf ein deutsches Original begründet waren. Daß die *Stephens* nicht schon bei der 2^{ten} sondern erst bei der 21^{ten} Vorst. (am 14 Aug) die Rolle der *Agathe* übernahm habe ich bereits erwähnt, doch war es nicht sie, sondern *Miss Povey* welche als *Anne (Aennchen)* das »War's vielleicht um eins« als Duett mit *Braham* sang (im 2^{ten} Akt) näm. als »*Then today drive care away*«. Was die *Stephens* wirklich einlegte, habe ich speziell erwähnt. Dann heißt es weiter »Auch das Duett zwischen *Agathe* und *Max* wurde nach einer anderen Composition gesungen.« Was ist denn das für ein Duett zwischen den Beiden im echten »Freischütz«? Allerdings sangen im *Hawes'schen*, von *Miss Stephens* eingeschaltet, Letztere und *Braham* ein Duett (nach einer recht dürftigen Composition) im 3^{ten} Akt: »O Fortune we hail thee«, doch war dies nicht stellvertretend für ein *W'sches Duett*, welches in der Oper nicht existirt.“

Und auf eine weitere Angabe von Max Maria von Weber bezugnehmend:

„Im *Lyceum*. Offenbar ist damit eine, von den seither auf p.[ag] 660 erwähnten, verschiedene Bühne welche *Freischütz* brachte gemeint und als eine spezielle Absurdität derselben erwähnt.

Dieses »*Lyceum*« hat mich lange Zeit, als ein Mysterium der *Londoner* Theater von damals beschäftigt und mit mir förmlich Versteckens gespielt. Endlich, nach langem Vermuthen und noch längerem Forschen, finde ich heraus daß es damals ein Gebäude, genannt »*Lyceum*«, gab welches *M^r Arnold* gemiethet hatte um daselbst, im Verein mit *W. Hawes*, Oper in englischer Sprache aufzuführen. So wurde dieses Unternehmen *English Opera House, in the Strand*, getauft u. in den Blättern unter diesem Namen angezeigt. Nun ist es natürlich daß in die verschiedenen Kritiken, Berichte u. s. w. der damaligen Zeitungen häufig der altgewohnte Name des Gebäudes »*Lyceum*« mit einläuft und somit auch ein u. das andere Blatt vom »*Lyceum*« als desjenigen Theater's spricht wo der *Freischütz* zuerst gegeben wurde; geradeso wie man z. B. in Berlin noch auf Jahre hin vom *Friedr. Wilhelmstadt'schen* Theater reden würde wenn etwa Herr *Meyer* oder *Schulze* dasselbe längst gepachtet und »*Deutsches Opernhaus*« getauft hätte. Die Feststellung dieser Thatsache war um so schwerer da es in *London* schon seit vielen Jahren 'jedoch erst, glaube ich, seit dem Jahre 1840 oder noch etwas später' ein »*Lyceum*« Theater giebt, welches mit dem alten dess. Namens, unserem *E. O. House*, gar nichts zu thun hat. Wie steht es nun um *M. M. v. Weber's* Behauptung daß der Jungfernkranz und das *Duett* im *Lyceum* gesprochen wurden. Wir wissen daß im *Engl. Op. House in the Strand* (dem ehemaligen *Lyceum*) beide Nummern gesungen wurden (wie in meiner Angabe der einzelnen Nummern und deren Besetzung erwähnt) ein anderes *Lyceum* aber gab es damals nicht u. somit erscheint jene Behauptung als unrichtig.“

Wie sehr Franz Weber vom „*Freischütz*-Fieber“ ergriffen war, kann man auch daran ermessen, daß er keine Mühe scheute, um seinem Brief-Freund eine Freude zu bereiten. Die eigene Genugthuung über seinen Erfolg geben die folgenden Briefstellen wieder:

„Ein Theaterzettel von dem ersten *Londoner* »*Freischütz*« (*English Opera House*) den ich vor einiger Zeit erobert habe, ist Ihnen gleichfalls zuge-dacht, und soll nach meiner Rückkehr an Sie befördert werden⁷⁷. Neues

⁷⁷ Merkwürdigerweise findet sich der für Jähns vorgesehene Theaterzettel zur Premiere nicht in der Weberiana-Sammlung. In der Korrespondenz ist auch kein Sendevermerk nachzuweisen.

London.

FIFTEENTH TIME IN THIS COUNTRY.

Theatre Royal, English Opera House, Strand.

This present Evening, SATURDAY, August 7th, 1824.

Will be presented a NEW MUSICAL PERFORMANCE of an EXTRAORDINARY CHARACTER, called

DER FREISCHÜTZ:

OR,

The Seventh Bullet!

WITH THE ORIGINAL AND CELEBRATED OVERTURE.

This dramatick vehicle for Music and Speech Exact is a literal Translation from the highly celebrated German Opera composed by

CARL MARIA VON WEBER,

which engages the assistance of a

LARGELY ENCREASED ORCHESTRA,

Comprehending 3 additional Trombones, 4 Horns, and extra Performers on the Hautboy, Double Bass, &c.

And MANY ADDITIONAL CHORISTERS.

The MUSIC under the superintendence of Mr. HAWES.—The Meta-dramatic business under the direction of Mr. T. P. COOKE
The Scenery by Mr. WILSON, and under his direction by his Assistant Mr. PITT.—The Minstrels by Mr. FRANKLIN, and
the Properties by Mr. GODFREY and numerous Assistants.—The Dresser by Mr. HEAD and Mrs. BROOKS.

CHARACTERS.

Ottocar, (a Bohemian Prince) Mr. BAKER, Kuno, (Ranger of the Forest) Mr. BARTLEY,
Rodolph, (a Huntsman) Mr. BRAHAM,
Caspar, (ditto) Mr. BENNETT,
Reinhold, (ditto) Mr. H. PHILLIPS,
Kilian, (a Villager) Mr. TAYLEUR.

ZAMIEL, (the Black Yager or Huntsman Spirit of the Forest) Mr. T. P. COOKE,
First Huntsman, Mr. HENRY, 2nd ditto, Mr. J. BLAND, 3rd ditto, Mr. J. COOPER.

Agnes, (Kuno's Daughter) Miss N O R I,
Ann, (her Cousin) Miss POVEY,

Witch of the Wolf's Glen, Mrs. BRYAN,
Bridesmaids, Mrs. J. WEIPPERT, Miss ROLDWAY, Miss HENRY, Miss SOUTHWELL, Miss BODEN, Miss M. NICOL,
Yagers, Villagers, &c. &c. Messrs. Bowman, Burdon, Buxton, Canell, Collier, Denning, Downing, Gallagher,
Hennig, Lewis, Lodge, Miller, Robinson, Sanders, Shaw, Tott, Vaughan,
Messieurs W. Roussier, Jernhill, Lodge, Miss Videll, &c.

A GERMAN WALTZ by Miss Roussier, Miss Griffiths, Miss Vicks, Miss Field, Mrs. Wells, Miss Vine, Mr. Cooper, Mr. Willis.

The Scenes, Incidents, and Characteristic Pieces of Music, occur in the following order.

ACT I.

Scene 1.—A SEQUESTERED PART OF THE FOREST.

Scene 2.—THE OUTSKIRTS OF THE FOREST AND VILLAGE INN.

The National Trol of Mail is shooting at a Target.—Grand Chorus of Peasants and Yagers, or Huntsmen.—March, and Procession
of Villagers, &c.—Song, Killias, and Laughing Chorus.—Duetto, Rodolph and Reine, and Chorus.—NATIONAL WALTZ.—Grand
Scene, Rodolph—Bacchanalian Song, Reine—The Appearance of **ZAMIEL**—The effects of a Magic Bullet—Bravura, Reine.

ACT II.

Scene 1.—AN ANTI-ROOM IN THE FOREST HOUSE.

Duetto, Agnes and Ann.—Song, Ann.—Grand Scene, Agnes.—Duetto, Ann and Rodolph.—Trio, Agnes, Ann and Rodolph.—Ballad, Rodolph.

Scene 2.

The WOLF'S GLEN by MOONLIGHT.

Chorus of invisible Spirits as the Clock strikes TWELVE.—Grand and impressive Music preparatory to the

INCANTATION.

Caspar's Summon, and Appearance of **ZAMIEL**.—Music indicative of the Magic Ceremony.—Accompanied Recitatives,
Rodolph—Apparitions of Rodolph's Mother and of Agnes.—CHARM, and BLESSING OF THE BALLS.

THE CASTING OF THE BALLS.

At No. 1. (repeated by the Echoes) the Moon is eclipsed, Night-fleets and Apparitions of various Monsters appear.

At No. 2. The Witch of the Glen and various Serpents appear.

At No. 3. A Storm and Hurricane break down Trees and scatter the Fire—monstrous forms move through the Glen, and the Torrent
turns to blood!

At No. 4. The Rattle of Wheels and Trump of Horses are heard, and two Wheels of Fire roll through the Glen.

At No. 5. Whistling and Barking are heard.—Amid discordant and eccentric Music, supposed to accompany the Wild Chase in the
misty forms of a skeletoning skeleton and Hounds, pass over the Magic Circle in the Clouds, in alluring Chorus of Spirits.

At No. 6. Tremendous Storm of Thunder, Lightning and Hail.—Spirits dart through the air and dance on the Hills.—The Torrent
foams and roars.—The Rocks are riven, and fresh Apparitions appear; and all the horrors of the preceding scenes are accumulated.

At No. 7. A Tree is rent asunder—**ZAMIEL** appears, surrounded by Fire, and the Scene closes as the Clock strikes ONE!

ACT III.

Scene 1.... THE FOREST.

Scene 2... A CHAMBER IN THE FOREST HOUSE.

Scene 3.... A ROMANTIC SPOT IN WHICH THE TRIAL SHOT TAKES PLACE.

The White Dove—Semi-Chorus—The Death of Cooper, and Last Appearance of **ZAMIEL**.—Finis.

wird er Ihnen zwar nicht bringen, aber doch Schon-Vermeldetes bestätigen, und als ein Bild der Zeit immer von Interesse sein.“ (Brief vom 12. April 1883).

„Ich denke es macht Ihnen ein kleines Vergnügen wenn ich Ihnen einliegend den Theaterzettel der 15^{ten} der allerersten Vorstellungen [von Jähns mit Blei: „1824 / 7. Aug.“ zugefügt] des »Freischütz« in *London (English Opera House)* welchen ich, nebst dem der allerersten Vorstellung, mit vieler Mühe erlangt habe, überreiche.“ (Brief vom 9. Juni 1884, Zettel vom 7. August 1824 liegt bei).

„Nicht wahr, mein *Freischütz Zettel* [zum 7. August 1824] hat Sie animirt? Ich hatte mich ordentlich darauf gefreut! [...]. Es ist ein Bild jener Zeit, und kultur-historisch höchst interessant.“ (Brief vom 27. Juni 1884).

Nur am Rande nahm Weber auch zu *Freischütz*-Aufführungen in kleinen Theatern Londons Stellung:

Davis's (Astley's⁷⁸) Royal Amphitheatre in der Nähe von Westminster Bridge, Lambeth: **30. August 1824** *Der Freischütz*⁷⁹

In der Beilage zum Brief vom 29. Mai 1881 erwähnte Weber: „Inzwischen [während der Aufführungsserie im English Opera House] tauchte auch auf einer kleineren Bühne, *Davis' Royal Amphitheatre*, ein »Freischütz« auf, der wohl ein schreckliches Teufelsstück gewesen sein mag, worüber mir jedoch nichts speziell bekannt geworden ist.“ Einige Zeit später, in der Beilage zum Brief vom 17. Juni 1881, führte er dazu aus:

„Sehen wir uns nun [...] nach [...] fernerer »Freischütz« Gebilden um; denn daß solche wie Pilze aus der Erde schießen würden war zu erwarten in einem Lande wo der erste Erfolg (zumal damals) Alles entscheidet und lag übrigens auch in dem Sujet der oper begründet welches seine Volksthümlichkeit nicht verläugnen konnte, obschon der »Times« Kritiker, nach der English Opera House Verstümmelung urtheilend, die Handlung (wohl mit Recht) als *confus* und *unmotivirt* bezeichnet. [...] Unter diese Kategorie kommen schon die beiden Folgenden deren ich trotzdem Erwähnung thun will. Am 30^{ten} *August* nämlich, während

⁷⁸ Philip Astley (1742-1814) war der Gründer des Theaters.

⁷⁹ Der Bericht im *Theatrical Observer* (Nr. 859 vom 31. August 1824) notiert: „a new Grand Melo-drama [...], founded on that terrific tradition of *Der Freischütz* [...]“.

die *English Opera House* Vorstellungen noch im besten Gange waren, tauchte im *Davis' Royal Amphitheatre* ein *Freischütz* auf. Dieses Theater vereinigte Bühne und *Circus*, ganze Schlachten wurden hier mimisch dargestellt, und so heißt's auch bei der Anzeige am 30^{ten} August 1824: »Heute Abend um ½ 7^{ben}: *Die Schlacht von Waterloo*. Danach das außerordentliche deutsche Drama (welches lange schon vorbereitet worden ist) genannt ‚*Der Freischütz or the seventh bullet*‘ in brillianter Ausstattung und mit der Musik des Originals.«⁸⁰ Unter Letzterer war gewiß nur ein Theil der Hawes' Bearbeitung gemeint und das Ganze wohl nur ein *Curiosum* worüber mir weitere *Details* fehlen. Das Stück wurde übrigens bis zum Schluß der Saison (3^{ten} *October* 1824) mit sehr wenigen Unterbrechungen, gespielt, obschon inzwischen die Hinzufügung fernerer Reiter-Kunststücke (»auf zwei Pferden«) eines *Mons.* [Andrew] *Ducrow* [1793-1842], zwischen der *Schlacht von Waterloo* und dem *Freischütz*, für nöthig erachtet wurden.“

New Surrey Theatre in St. George's Fields, Lambeth: **6. September 1824** *Der Freischütz, or, The Demon of the Wolf's Glen and The Seven Charmed Bullets*.⁸¹

Zu dieser Produktion heißt es im selben Brief vom 17. Juni 1881 (Beilage):

„Auch auf der Bühne des *New Surrey Theater's* (jenseits der Themse) wurde ein *Freischütz* produziert, wobei sogar *Hawes* thätigen Antheil nahm obschon es sich hier offenbar nur auf [sic] ein dem Original ähnliches Schauspiel mit Einflechtung eines kleinen Theils der Musik handelte. So verspricht denn auch die Anzeige in der Zeitung: *Sept 6* (1824)⁸² [»]*New Surrey Theatre* (unter gänzlich neuer Oberleitung) Heute Abend wird ein ganz neues, populäres und originelles *melo-drama* vorgestellt werden genannt ‚*Der Freischütz* oder der Dämon der Wolfsschlucht und die 7 Zauberkugeln‘. Die Musik unter der speziellen Direktion von *W. Hawes Esq.*, das Stück selbst verfasst von *M^r Ball* und auf die Bühne gebracht von *M^r Auld*. Vorher wird die berühmte und sublim-fürchterliche *Ouverture*, componirt von *Carl Maria von Weber*, von einem verstärkten Orchester gespielt werden. Danach folgt

⁸⁰ *The Times*, Nr. 12430 (30. August 1824), S. 2, col. A. Franz Weber führte hier versehentlich den Titel an, unter dem das Stück im *English Opera House* lief; im *Amphitheater* hieß es nur: „DER FREISCHUTZ“.

⁸¹ Der *Theatrical Observer*, Nr. 864 (6. September 1824) ergänzt: „terrific melo-drama“.

⁸² *The Times*, Nr. 12436 (6. September 1824), S. 2, col. A: „To be preceded by the celebrated and sublimely terrific Overture [...]“ klingt im Englischen weitaus eleganter.

ein beliebtes Lied von *Mr Gibbon*.« Die musikalischen (*Weber'schen*) Zugaben dieses »*Freischütz*«, verfasst von *Mr Ball*, bestanden, wie spätere Anzeigen in den Blättern andeuten, in der *Ouverture*, den *Chören*, und der *Wolfschlucht* Musik, »*arranged*« by *Mr Hawes*⁸³. Das Spektakelstück erhielt sich auf den Brettern dieser vorstädtischen Bühne (»unausgesetzt«) bis zum 23^{ten} *October*. Alles was die Devise »*Freischütz*« auf dem Schilde trug zog damals das Publikum an. Daß *Hawes* jedoch sich dabei zu betheiligen nicht scheute ist wohl nur aus »geschäftlichen« Rücksichten zu erklären, oder aus mißverstandenen Enthusiasmus für das Werk – wie man's eben nehmen will! [...] Auch die meisten kleineren Bühnen *London's* brachten jetzt einen sogenannten *Freischütz*, da man kaum von etwas Anderem hören wollte, doch kann man sich nach dem Vorgange der größten Theater leicht einen Begriff machen von welcher Art diese Schaustücke gewesen sein mögen. Die Zeitungen würdigen dieselben keinerlei Besprechung.“

The Olympic Theatre, Wych Street, Strand: 2. Oktober 1824 *Der Freischutz*

Daß diese als Parodie angekündigte Aufführung weder von Franz Weber erwähnt, noch bei Loewenberg (wie Anm. 35) aufgeführt ist, scheint verständlich, denn in der Besprechung der Eröffnungs-Vorstellung im renovierten Olympic Theater informiert der Rezensent, daß nach einem neuen Ballet *Hydrophobia* „a quiz on Der Freischutz followed, which was hissed and laughed at“.⁸⁴

Covent Garden Theatre: 14. Oktober 1824 *Der Freischutz, or, The Black Huntsman of Bohemia*⁸⁵, bearbeitet von J. R. Planché (Text) und Barham Livius (Musik)

⁸³ Z. B. in *The Times*, Nr. 12443 (14. September 1824), S. 2, col. B.

⁸⁴ Vgl. die Vorankündigung in: *The Theatrical Observer*, Nr. 886 (1. Oktober 1824) und den Bericht in Nr. 888 (4. Oktober 1824).

⁸⁵ Besprechungen davon vgl. Fenner (wie Anm. 39), S. 628. Laut *Theatrical Observer* fanden in den Spielzeiten 1824 / 1825 insgesamt 85 Vorstellungen statt. Im selben Theater erfolgten 1826 unter Webers Leitung konzertante Aufführungen (jeweils nur Auszüge) am 8./10./15./17. März, 13. Mai (die drei letzten jeweils gekoppelt mit der *Jubel-Ouverture*). Das geplante Dirigat am 29. März mußte Weber krankheitsbedingt absagen (vgl. Webers Tagebuch 29. März 1826). Zur Erstaufführung erschien bei John Miller in London ein gedrucktes Textbuch: „Songs, Duets, Chorusses, Incantations, &c. | IN THE | ROMANTIC OPERA | OF | DER FREISCHUTZ; | OR, | The Black Huntsman of Bohemia. | AS FIRST PERFORMED | AT THE | Theatre Royal Covent Garden, | ON | THURSDAY, OCTOBER 14, 1824. | The Music by CARL MARIA VON WEBER. |

Franz Weber erläuterte im Brief vom 17. Juni 1881:

‘Coventgarden Theatre’ [...], eines der ältesten und angesehensten, folgte am 14^{ten} October 1824 als zweite Bühne von Belang dem *English Opera House* in der Vorführung des Weber’schen *Freischütz*. Lassen wir wieder zuerst die Zeitungs-Anzeige⁸⁶ folgen: »Oct. 14. Heute Abend, zum ersten Male auf dieser Bühne, die berühmte Oper genannt ‘*the black Huntsman of Bohemia*’ Der *Freischütz* oder der Schwarze Jäger von *Böhmen*; *Wilhelm* [Max] – *Mr Pearman*, *Bertha* [Agathe] – *Miss Paton*. Danach wird gegeben: *Simpson C^p*« (eine Farce). ‘also die Besetzung war zum wichtigeren Theil dieselbe wie zuletzt im *E. O. H. Lena* (*Aennchen*) war *Miss Love*, *Caspar* wieder *Mr Bennett*. *Herrmann* (als 3^{ter} Jäger) *Mr Isaacs* dem auch das Trinklied zufiel, ebenso wie *Rollo* im *E. O. H.* (*Mr Phillips*) dasselbe gesungen hatte i. e. nicht *Caspar*. *Kilian* von *Mr Keeley*. Die übrigen Personen – *Ottokar*, *Cuno*, und *Eremit* haben offenbar nur gesprochen.’ Also wieder die Namen der handelnden Personen verändert. Allein dies war die geringste der Veränderungen. Wenn schon die Zuschauer im *E. Op. House* (*vide* »*Times*« *critique*) aus der Handlung, und namentlich des völlig unmotivirten Schlußes derselben, nicht klug werden konnten, so muß dies hier noch ungleich mehr der Fall gewesen sein. *Wilhelm* (*Max*) hat nämlich hier mit dem Kugelgießen und der ganzen Teufelei nichts zu thun, sondern *Kilian* (!) ist der von *Caspar* verführte Thor, zugleich der *buffo* des Stücks. Als solcher erscheint er denn auch (anstatt *Max*) in der Wolfsschluchtscene. Der Eremit erscheint zum Schluß, hat aber nur zu sprechen, und das ganze endigt mit der glücklichen Vereinigung des liebenden Paares, während *Caspar* seinem Freunde *Samiel* anheim fällt. *Kilian* kommt mit dem Schrecken davon, wie etwa *Leporello* im *Don Juan*. Kein Wunder daß man jetzt die Handlung, als ganz confuses Zeug, mehr als je verkannte (*Harmonicon* v. 1824)⁸⁷. Was die Musik betrifft so hätte man, nach dem ungetheilten und gesteigerten Beifall welcher ihr im *Engl. Op. House* zu theil wurde,

THE SCENERY BY MESSRS. GRIEVES AND PUGH. | THE PROPERTIES MY MR. BRADWELL. | THE DRESSES BY MR. PALMER AND MISS EGAN. [...]“; nachgewiesenes Exemplar: *GB-Lbl*, Hirsch IV. 1432a [I].

⁸⁶ *The Times*, Nr. 12471 (14. Oktober 1824), S. 2, col. A; die Besprechung der Premiere am 15. Oktober in Nr. 12472, S. 2, col. E.

⁸⁷ *The Harmonicon*, vol. 2, Nr. 23 (November 1824), S. 214: „The alterations made at this theatre in the original drama, we cannot approve; they destroy what little consistency it had to boast of, and cripple the effect“.

cher Zuthaten der original *Weber'schen* als ferneres Auslassen erwarten sollen. Aber nein; die Herren *Arrangeurs* kannten den (vermeintlichen) Geschmack des englischen Publikums besser! Schon die unsinnig veränderte Behandlung des Textes erforderte eine Abkürzung der Wolfsschlucht-Musik. So wurde denn die Musik während des Kugelgießens stark gekürzt und (da *Kilian* als, wohl nur sprechender, *buffo* dabei assistirte) alle für *Max* in diese *Scene* geschriebene Musik. Das letzte Finale war in musikal. Hinsicht ebenso gekürzt wie im *Engl. Op. House*. Was man sonst »eingelegt« haben mag, das wissen die Götter, und ich glaube fast an die »Nixe aus dem schottischen Hochlande« von der *Max Maria v. W.* spricht⁸⁸, welche ich jedoch in meinen Nachforschungen vergebens gesucht habe. Schon die Thatsache daß man das Stück hier speziell »der schwarze Jäger von Böhmen« (der Lokalität nach ja ganz richtig) nannte sollte eine solche Absurdität ausgeschlossen haben; doch war hier Nichts unmöglich. Die *Scenerie* war übrigens prächtig und übertraf die des ersten *Freischütz* im *Engl. Opera House*. Der durch die verschiedenen Abänderungen nöthig gewordene neu hinzugefügte *Dialog* wird als höchst langweilig geschildert. Das Ganze ist ein neuer Beweis für meine längst gehegte Ansicht über die Behauptung der damaligen Theater Unternehmer daß nämlich dgl. Verstümmelungen u. s. w. für den Geschmack des englischen Publikums unerlässlich seien. (Siehe meine ersten Notizen, und auch *Jähns'* »Verzeichniß« über *Fr. in London*). Es waren diese klugen Halbwisser, und musiktreibenden Geschäftsleute welche das Publikum mißleiteten; zum Theil freilich aus von Alters her überliefertem Vorurtheil eben dieses englischen »National Geschmacks«. Hätte man den *Freischütz* sogleich in der *Kind-Weber'schen* Gestalt hier aufgeführt, der Erfolg würde ein noch weit größerer und nachhaltiger[er] gewesen sein. – Das *Coventgarden'sche* Machwerk, welches bei obiger erster Vorstellung ein gedrängt volles Haus hatte, übte noch monatelang seine volle Zugkraft aus [...].“

Bezugnehmend auf Max Maria von Weber heißt es (Beilage zum Brief vom 21. Juni 1881):

„Die »Nixe« habe ich nicht entdecken können, gebe sie aber gern preis. Daß man jedoch den Jungfernkranz jemals gesprochen habe (es sei denn daß bei einer speziellen Vorstellung die Mitwirkenden heiser geworden seien!) das kann ich nicht glauben. Dasselbe gilt von dem *Duett* der

⁸⁸ Max Maria von Weber (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 660.

beiden Mädchen. Und wo soll diese Ungeheuerlichkeit stattgefunden haben?“

Mit Webers Plan einer Monographie über Webers Opern in London beschäftigen sich die folgenden Briefauszüge, so vom 15. März 1885:

„In dem Material hierfür habe ich nur noch wenige Lücken auszufüllen; noch vor ganz kurzer Zeit ist es mir gelungen das Original-Manuscript der Bearbeitung für *Covent Garden Theater* in meinen Besitz zu bringen⁸⁹. Sie ist von *Barham Livius* verfasst, mit welchem *Weber* in brieflichem Verkehr stand behufs der *Londoner* Aufführung seines »*Freischütz*« [...].“

Carl Maria von Weber hatte nach anfänglichem Einvernehmen mit Barham Livius nach dessen Besuch in Dresden Ende 1822 / Anfang 1823 zunehmend Schwierigkeiten mit dem unzuverlässigen und nur seine eigenen Interessen verfolgenden Londoner Musiker. Jener hatte sich unter Umgehung des Komponisten beim Schott Verlag, Mainz, eine Abschrift des *Freischütz* besorgt, was Weber zu Recht gegen ihn aufbrachte.

Im Brief vom 11. November 1886 heißt es:

„*Barham Livius* war ein hiesiger Dilettant, Dichter und Musiker zugleich, und wenn auch kein *Wagner*, so doch ein *Wager*, in Bezug auf seine (recht schlechte) *Freischütz* Bearbeitung für *Coventgarden*, [...] [diese Bearbeitung] ist nie im Druck erschienen.“

Und in seinem letzten Brief vom 15. Dezember 1886 trug Weber nach:

„Ueber die *Livius*'sche Bearbeitung des »*Freischütz*« schreibe ich Ihnen noch mal ausführlicher, falls nämlich für meinen »*Weber in London*« sich kein opferfreudiger Verleger finden sollte im lieben Deutschland.“

Wie weit Franz Weber seine Publikationsabsicht noch in England vorangetrieben hat, ist leider nicht bekannt.

Drury Lane Theatre: 10. November 1824 *Der Freischütz*, bearb. von George Soane (1789-1860, Text) und Henry Rowley Bishop (1786-1855, Musik)⁹⁰

⁸⁹ Das Manuskript ist leider nicht mehr nachweisbar.

⁹⁰ Die Aufführungen waren jeweils mit (mindestens) einem weiteren Stück gekoppelt, 1825 wurden sie etliche Male mit *Abu Hassan*, im Juni 1826 kurz nach Webers Tod sogar zusätzlich mit *Kampf und Sieg* gegeben.

In der Beilage zum Brief vom 17. Juni 1881 läßt Weber erkennen, daß der Drury-Lane-*Freischütz* nach seinem Eindruck den Intentionen des Komponisten am ehesten gerecht wurde:

„Nachdem das junge *English Opera House* so keck seinen *Freischütz*, als Hauptstück seiner *Sommer Saison*, in England eingeführt hatte, richteten sich die Augen des Publikums bald auf das älteste, traditionell mit Oper in englischer Sprache sich beschäftigende, Theater in *Drury Lane* in der Erwartung eines neuen, das bisher anderswo Geleisteten [sic] noch überbietenden *Freischütz*. Doch, »gut Ding will Weile haben«. Am 23^{ten} *September* 1824 war der Anfang der *Saison* auf diesem Theater (dessen Prospektus unsre Oper allerdings in Aussicht stellte) doch erst am 10^{ten} *November* d. J. heißt es in den Anzeigen »Heute Abend: *Der Freischütz*, Musik von *Carl Maria von Weber*. Jede der darstellenden Personen singt die Musik welche der Componist ursprünglich für sie bestimmt hat, obgleich es für zweckmäßig erachtet worden ist den Text der Gesänge neu zu dichten anstatt zu übersetzen.«⁹¹ «wie echt charakteristisch für die damal. Zeit!»

Der Text der ganzen Handlung war übrigens dem Deutschen so ziemlich ähnlich, obschon der Verfasser (*M^r Soane*) manches auch wieder ab und dazu gethan hatte, so z. B. war da eine *Scene* worin *Cuno* dem Kaspar in's Gewissen redet und ihn von dem von ihm (*Cuno*) längst vermutheten bösen Hang abzuwenden sucht, wobei denn *Samiel* immer dazwischen tritt und die beabsichtigte Buse des verstockten Jägerburschen vereitelt, u. a. m. Im Ganzen jedoch scheint diese neue Bearbeitung des Textes nur insofern eine Verbesserung der früheren englischen gewesen zu sein als sich *M^r Soane* strikter an die Umriss des *Kind*'schen originals gehalten hat. Um die Musik jedoch stand es viel besser. Sie bestand fast ganz in der *Weber'schen Freischütz* Musik und brachte namentlich das ganze *Finale* des dritten Aktes wovon man seither nur den SchlußChor gehört hatte. Alle Welt (die musikalische Volkswelt einbegriffen) fragte mit Erstaunen weshalb man diese herrliche Musik überhaupt früher gestrichen hatte. Nun, die Herren *Arrangeurs* müssen dies ja besser wissen. Doch sagt der Ref. in der *Times*⁹² von dieser Aufführung naiv genug: »Der Umstand daß man hier die

⁹¹ Diese Anzeige stammt nicht aus *The Times*, aber diese Fakten aus dem „theatrical advertisement“ werden auch in der Besprechung der Aufführung zitiert, die in *The Harmonicon*, vol. 2, Nr. 24 (Dezember 1824), S. 233f. gedruckt ist.

⁹² *The Times*, Nr. 12495 (11. November 1824), S. 2, col. C.

ganze Musik, wie sie ursprünglich in *Berlin* gegeben wurde, zur Aufführung bringt kann sicher seine Anziehungskraft nicht verfehlen«. Dieses »die ganze Musik« muß man freilich *cum grano salis* verschlucken; doch besteht kein Zweifel daß man hier eine dem deutschen original sehr nah angepasste englische Aufführung vor sich hatte. Die Ausstattung war eine prächtige und die Besetzung obschon man keine gesangliche Größen wie *Braham*, *Stephens* oder *Paton* engagirt hatte, war durchaus tüchtig. Sie stellt sich wie folgt: ›Wieder neue Namen‹

Ottocar Mr Mercer | *Bernhard (Cuno)* Mr Bedford | *Hermit (Eremit)* Mr G. Smith | *Adolph (Max)* Mr T. Cooke | *Casper* Mr Horn | *Kilian* Mr Knight | *Zamiel* Mr O. Smith | *Linda (Agathe)* Miss Graddon | *Rose (Aennchen)* Miss Povey

Das verstärkte Orchester hielt sich gut unter des alten verdienstvollen [Joseph] *Mountain's* Leitung. Die Chöre sollen nicht so gut gegangen sein wie bei den früheren Aufführungen im *E. O. H.* und *Coventgarden*. Gleichzeitig mit den fortgesetzten Vorstellungen dieser oper im letztgenannten Theater machte nun der *Freischütz* in *Drury Lane* auf lange Zeit hin volle Häuser und schien von seiner Popularität kaum etwas eingebüßt zu haben als die Reihe der Vorführungen daselbst [...] schloß⁹³.“

Im Brief vom 21. Juni 1881 übte Weber nochmals Kritik am Weber-Sohn Max Maria:

„Heute lege ich wieder etwas über *Freischütz* ein welches sich speziell mit dem in *Max von Weber's* Biographie darauf bezüglichen beschäftigt und mir nöthig schien da seine Mittheilungen den Meinigen häufig geradezu widersprechen. [...] Die *Drury Lane* Aufführung als die tollste der Tollheiten zu bezeichnen ist doch ein arger Schnitzer, nicht wahr!“

Max Maria hatte in der Biographie seines Vaters geschrieben: „Die Tollheit der Umgestaltung erreichte ihren Gipfel in der von Bishop [...] für das Drury-Lane-Theater veranstalteten Bearbeitung [...], die von der ursprünglichen Fabel, die Namen selbst eingeschlossen, fast Nichts übrig ließ [...]“⁹⁴. In der Beilage zu diesem Brief nahm Weber darauf Bezug:

⁹³ 1824 fanden im Drury Lane Theatre 21, 1825 80 und 1826 36 *Freischütz*-Vorstellungen statt.

⁹⁴ Max Maria von Weber (wie Anm. 28), Bd. 2, S. 660.



Charles Edward Horn als Caspar
im Theatre Royal Drury Lane
Lithographie von J. W. Gear, 1825

„Ob *Bishop* eine Hand in der »Bearbeitung« der Oper gehabt hat ist zwar möglich, sogar wahrscheinlich, doch fehlen mir dafür die Beweise. Gewiß ist, daß der Musik-Veteran *Mountain* (der schon bei *Haydn's Londoner* Besuchen in Quartetten und *Symphonien* tüchtig als erste Violine mitwirkte und später die Leitung der Oper in *Coventgarden* übernahm) die Musik dirigierte, und schon aus der naiven Anzeige in den Blättern, daß »jede der handelnden Personen die vom Componisten vorgeschriebene Musik singen werde« bezeugt daß es sich hier zum erstenmale um den eigentlichen »*Freischütz*« wenigstens der Musik und dem guten Willen nach gehandelt hat. Dazu kommt bestätigend und erweiternd die (von mir

angeführte) Tagespresse, sowie das *Harmonicon* dessen Berichterstatte den Schlesingerschen *Freisch.* zur Hand hatte⁹⁵ und im Gegensatz zu den seitherigen (*E. O. House* u. *Coventgarden*) Aufführungen, die *Drury Lane* Vorstellungen, als nur *Weber'sche* Musik bringend und dabei u. A. das ganze letzte *Finale*, speziell freudig begrüßt. Allerdings waren die Namen der Personen (wie überall) verändert, die Fabel jedoch nur wenig, und nach all den obwaltenden inneren und äußeren Gründen (von mir in meinen seitherigen Notizen ausführlich erwähnt) kann man die *Drury Lane* Aufführung als die dem *W'schen Werke* bei Weitem Würdigste nicht anders bezeichnen und die Ungenauigkeit der *M. M. v. W'schen* Angabe in dieser Richtung nur bedauern.“

⁹⁵ Weber spielt vermutlich auf die ausführliche anonyme Rezension des *Freischütz* an, der der Klavierauszug (Berlin: Schlesinger, 1821) zugrundelag, in: *The Harmonicon*, vol. 2, Nr. 21 (September 1824), S. 169-172.

Theatre Prince of Wales, Shoreditch

Weder Jähns noch Franz Weber gelang es, Näheres über diese *Freischütz*-Aufführung festzustellen, auch verlässliche Nachschlagewerke wie Loewenberg (vgl. Anm. 35) erwähnen sie nicht. Weber und Jähns tauschten sich kurz darüber aus.

Jähns fragte am 7. Juni (Beilage zum Brief vom 13. Juni 1881) nach:

„In meinen Notizen über engl. Theater habe ich noch allerlei dergl. z. B. »*Theatre Prince of Wales in Shoreditch*« (östliches London) [...]. Auf dem *Th. Prince of Wales in Shoreditch* ist der Fr. notorisch gegeben. fragt mich aber nicht: wie? Es soll der rasendste Unsinn gewesen sein!“

Franz Weber antwortete darauf am 13. Juni 1881 (Beilage): „*Prince of Wales' Theatre, Shoreditch*, kann nicht in Betracht kommen, es war niemals mehr als ein höchst unbedeutendes Volkstheaterchen.“ In der Beilage zum Brief vom 17. Juni 1881 bestätigte er nochmals: „Dabei können die »*adaptations*«] des *Freischütz* an kleineren Theatern der Vorstädte, wie z. B. *Prince of Wales' Theatre, Shoreditch* schon deshalb nicht in Betracht gezogen werden weil darüber in der Tagespresse keinerlei Bericht erstattet wurde.“ Zu solchen Spielstätten gehörte auch das Royal West London Theatre, Tottenham Street, von dem sich in Privatbesitz ein Theaterzettel vom 12. September 1825 erhalten hat: *Der Freischütz: Zamiel, the Spirit of the Forest & the Seventh Bullet*. Diese Einstudierung fand ebenfalls kein Echo in der Presse.

Weitere Aufführungen nach Webers Tod

In der Beilage zum Brief vom 29. Mai 1881 faßte Weber zusammen:

„Wiederaufgenommen wurde der *Freischütz* wie folgt: *Coventgarden* (1827) *Her Majesty's Opera* [recte King's Theatre] mit deutscher Truppe (1832 und 1833) *Drury Lane* (1839) *St James' Theatre*, mit deutscher Truppe (1840) *Drury Lane*, mit deutscher Truppe (1841) Ebendas. in englischer Sprache (1842) *Coventgarden* mit deutscher Truppe (1842) *Drury Lane* (1843, '44, '45) Ebendas. mit deutscher Truppe (1849). Soweit reichen meine jetzigen Notizen.“

Hier sind einige Ungenauigkeiten zu korrigieren: In Covent Garden gab es am 14. März 1827 lediglich ein Konzert, in dem Ausschnitte aus dem *Freischütz* gegeben wurden; die Wiederaufnahme der Oper fand nach Angaben in der *Times* am 15. März 1827 im Drury Lane Theatre statt.

Es ist erklärlich, daß Jähns, durch Webers falsche Theaterbezeichnung irritiert, am 7. Juni 1881 nachfragte:

„Sie sagen, der Fr. sei 1832 u. 1833 von deutschen Truppen auf dem »*King's Theatre*«, später »*Her Majesty's Theatre*« gegeben worden. »*King's Th.*« u. »*Her Maj. Th.*« waren also ein u. dasselbe Theater? – Meine Notizen nennen für die deutschen Aufführ. die Jahre 1840 u. 1842.“

Weber stellte daraufhin im Brief vom 13. Juni (Beilage) klar:

„Ein speziell dem regierenden Haupte gewidmetes (jedoch nicht subventionirtes), Theater bestand schon zu Händels Zeit in *London*. (hier gab man vorzugsweise italienische *Oper*) Damals regierte, wie bekannt, und bis zum Jahre 1837 ein König in England; daher hieß das Theater solange *The King's Theatre*. Danach, als die gegenw. Königin zur Reg. kam, nannte sich dasselbe Theater »*Her Majesty's*«. In 1832 u. 33 fanden Vorstell. des *Freisch.* mit deutschen Truppen statt, ebenso auf andern Bühnen *London's* in 1840, 1841, 1842 u. 1849. Die Besetzungen stelle ich noch künftig fest.“

Jähns gab sich in seinen Bleistiftnotizen (undatierte Beilage zum Brief vom 17. Juni) immer noch nicht zufrieden und stellte erneut Fragen zu deutschen *Freischütz*-Aufführungen in London:

„Meine Notizen sagen 1840. 27 *Apr.* mit *Tichatsek* zur Eröffn. der deutschen Aufführungen (*Dir. Schumann*)⁹⁶ u. 1842 unter Kaplmstr *Vincenz Lachner* u *Director Lebrecht* aus *Mainz* (nach *L. A. M.* Ztg 1842 *August No 31*[]) Irre ich mich hier nicht?⁹⁷ (Diese Auff. gelten wohl *Oberon*?)“

Darauf reagierte Weber am 21. Juni 1881 nur ausweichend:

„Noch schulde ich Ihnen die Ausfüllung der Lücken in meiner *Fortsetzung* I sowie die Feststellung der Wiederaufnahmen bis 1849 u. womöglich noch einige neueren. Die Zahl aller Aufführungen bis jetzt aufzufinden ist mir unmöglich.“

Zu weiteren Aufführungsnachweisen ist es dann, abgesehen von kurzen Erwähnungen am Rande der *Euryanthe*-Ermittlungen (bezüglich Auffüh-

⁹⁶ Den Max sang nicht Tichatschek, sondern Friedrich Schmezer, s. u.

⁹⁷ Jähns irrte nicht, es betraf *Freischütz*-Aufführungen im Covent Garden Theatre, vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Jg. 44, Nr. 31 (3. August 1842), Sp. 610: „Nachrichten. Bericht über die deutsche Oper in London, aus den Mittheilungen eines unparteiischen und kompetenten Augenzeugen überliefert von C. G.“

rungen 1833, 1840 und 1841 s. u.), nicht mehr gekommen. Während es sich bei den von Weber genannten Aufführungen in Drury Lane 1839 und 1842-1845 um Wiederaufnahmen der bereits besprochenen englischen Produktion in der Soane-Bishop-Bearbeitung (s. o., S. 129-132) handelte, sollen im folgenden ausschließlich die von Weber genannten deutschsprachigen Neuinszenierungen interessieren: Tatsächlich fanden 1832/33 deutsche Gastspiele in London statt, zu deren Spielplan auch Webers *Freischütz* gehörte. Joseph August Roeckel (1783-1870), der schon 1829-1831 Erfahrungen mit deutschen Opern-Gastspielen in Paris hatte⁹⁸, organisierte nun für London eine Truppe, der Hippolyte André Chelard (1789-1861) als Kapellmeister angehörte. Unter den 1832 vorgesehenen Weber-Opern war außer *Freischütz* auch *Euryanthe*, die jedoch nicht realisiert werden konnte. Am 9. Mai **1832** brachte die Truppe im King's Theatre, Haymarket den ersten deutschsprachigen *Freischütz* in der englischen Metropole heraus. Es sangen Marie Josephine de Meric (1800-1877) die Agathe, Maschinka Schneider (1815-1882) das Annchen, Anton Haizinger (1796-1869) den Max und Felice Pellegrini (1774-1832) den Caspar; den Samiel gab der Düsseldorfer Theaterdirektor Joseph Derossi (auch: de Rossi, 1768-1841)⁹⁹. Bis zum Ende der Vorstellungen dieser Gesellschaft (29. Juni) fanden noch weitere sechs *Freischütz*-Aufführungen statt (10./11., 16., 23. Mai, 1. und 22. Juni). Dem Manager des King's Theatre Monck Mason gelang es trotz vieler Bemühungen und gutem Willen nicht, diese Opern-Saison zum Erfolg zu führen. Mason verlor sein gesamtes investiertes Kapital, und die Pacht ging zurück an den ehemaligen Manager dieses Theaters Pierre François Laporte (1778-1837)¹⁰⁰.

⁹⁸ Die von Roeckel in Paris organisierten *Saisons d'Opéra Allemand*, jeweils im Frühsommer der Jahre 1829 bis 1831, waren ungleich erfolgreicher als seine Londoner Unternehmungen. Zu den „Zugpferden“ der Roeckel-Truppe gehörten der Tenor Anton Haizinger (in allen drei Spielzeiten) sowie (nur 1830/31) die Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860); zum Repertoire gehörten *Freischütz* (zuerst 14. Mai 1829), *Oberon* (zuerst 25. Mai 1830) und *Euryanthe* (zuerst 14. Juni 1831); vgl. Frank Heidlberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption* (Würzburger Musikhistorische Beiträge, Bd. 14), Tutzing 1994, S. 371-383 sowie François Lesure u. a., *La Musique à Paris en 1830-1831*, Paris 1983, S. 61f.

⁹⁹ Vgl. Anzeige in *The Times*, Nr. 14847 (9. Mai 1832), S. 3, col. A, „The German Opera“ in: *The Harmonicon*, vol. 10, June 1832, S. 145 sowie Heinrich Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, Düsseldorf 1987, Bd. 1, S. 256f. Die Premiere besuchte u. a. Ignaz Moscheles „in Meyerbeer's Loge“; vgl. Charlotte Moscheles (Hg.), *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 1, Leipzig 1872, S. 248.

¹⁰⁰ Vgl. Joel Sachs, *Kapellmeister Hummel in England and France*, Detroit 1977, S. 79ff.

1833 gastierte Röckel abermals mit einer deutschen Operntruppe im King's Theatre, nun mit seinem Schwager Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) als Kapellmeister, engagiert von Laporte. Als Auftakt hatte am 14. März der *Freischütz* Premiere, die Besetzung war: Agnes Pirscher (1811-1861) als Agathe, Nina Sontag (1811-1879, Schwester der Henriette Sontag) als Annchen, Sebastian Binder (1792-1845) als Max und Heinrich Blume (1788-1856) als Caspar. Es fanden noch zwei Aufführungen statt: am 28. März und 16. Mai, mit der die Saison der deutschen Oper an diesem Theater endete. Die Mai-Aufführung war ursprünglich nicht vorgesehen, denn am 12. April 1833 schrieb Hummel an den Schauspieler Max Johann Seidel (um 1795-1855): „Unsere hiesige Anfangsoper *Freischütz* haben wir nun bei Seite gelegt, sie ist sehr zu sehr abgedroschen“¹⁰¹. Hummel hatte keine gute Presse:¹⁰²

„M. Hummel is the conductor of this corps; but, seated at the piano-forte, he appears to greater advantage than when flourishing the baton. His *times* of the *Freischütz* were all quicker than those of the composer, as he gave them at Covent Garden. Which of the two is most likely to be right, we leave our readers to determine“.

In der ersten Mai-Hälfte 1833 gab es eine weitere deutsche Truppe in London, zu der viele Künstler des zu dieser Zeit wegen Umbauten pausierenden Düsseldorfer Stadttheaters gehörten¹⁰³. Als Stars hatte Joseph Derossi Wilhelmine Schröder-Devrient und Anton Haizinger – beide zuvor mehrfach beim Konkurrenten Roeckel unter Vertrag – gewinnen können. Die Gesellschaft war im Drury Lane Theatre engagiert und begann ihre Vorstellungen am 6. Mai mit Beethovens *Fidelio*. In der Vorankündigung wird in der *Times* vom 3. Mai informiert: „Upwards of fifty chorus singers, including the best introduced last season at the King's Theatre, are engaged, and will be under the direction of Herr de Rossi, Regisseur des Chors“¹⁰⁴. Ab wann der Chor tatsächlich im Drury Lane Theatre mitwirkte, läßt sich nicht fest-

¹⁰¹ Vgl. Karl Benyovszky, *J. N. Hummel der Mensch und Künstler*, Bratislava 1934, S. 287. An den Weimarer Hofmarschall Freiherrn von Spiegel hatte er bereits am 23. März 1833 geschrieben, der *Freischütz* sei in London zu „ausgeleyert“, und erwähnt die Ursache, daß der Truppe auch in dieser Saison keine Aufführung der *Euryanthe* gelänge, „weil er [Laporte] sich mit der Dé Merie [recte: Meric] die die Eglantine singen sollte, überworfen und sie augenblicklich entlassen hatte“ (a. a. O., S. 289).

¹⁰² *The Harmonicon*, vol. 11 (1833), S. 91.

¹⁰³ Vgl. Riemenschneider (wie Anm. 99), S. 256, 258.

¹⁰⁴ *The Times*, Nr. 15155 (3. Mai 1833), S. 2, col. F.

stellen, da es eine Überschneidung von Aufführungen gab (King's Theater bis 16. Mai, Drury Lane ab 6. Mai). Der *Freischütz* wurde vom deutschen Drury-Lane-Ensemble nur zweimal aufgeführt, am 15. und 20. Mai. Wilhelmine Schröder-Devrient gab die Agathe, Josefine Michalesi (um 1790-1846) das Annchen, Anton Haizinger den Max, Josef Alois Dobler (1796-1841) den Caspar und Joseph Derossi den Samiel. Am 27. Mai zog dieses Ensemble einschließlich weiterer Künstler in das Covent Garden Theatre um und eröffnete dort mit Mozarts *Zauberflöte* seine Vorstellungen. Der *Freischütz* wurde auch dort nur zweimal gespielt: am 17. Juni und 2. Juli, jeweils gekoppelt mit *La Sonnambula* von Vincenzo Bellini (in englischer Sprache) mit der berühmten Sopranistin Maria Malibran (1808-1836) als Amina, die vom Publikum und der Kritik enthusiastisch gefeiert wurde¹⁰⁵. Mit Ablauf des Vertrages von Frau Schröder-Devrient endete die Spielzeit der deutschen Oper im Covent Garden Theatre am 3. Juli 1833.

1834 versuchte Joseph August Roeckel nochmals mit einer deutschen Truppe im Londoner King's Theatre sein Glück; sein Sohn August (1814-1876) war diesmal für den Chor verantwortlich, Orchesterdirektor war der Darmstädter Hofkapellmeister Johann Wilhelm Mangold. Die Gesellschaft eröffnete ihr Gastspiel am 14. Mai mit der *Zauberflöte*. Der Aufenthalt stand jedoch unter keinem günstigen Stern: Schon der Start mußte um neun Tage verschoben werden, da das Ensemble am 5. Mai noch nicht komplett war. Unter den Sängern waren keine Stars, und so verwundert es nicht, daß die Vorstellungen mit der hervorragenden Sopranistin Giulia Grisi (1811-1869) im selben Theater in der italienischen Oper (als Ninetta in Rossinis *La gazza ladra*) das Publikum mehr anzogen als die deutsche Oper. Der Londoner Korrespondent der im gleichen Jahr gegründeten Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik* bezeichnete die Grisi als „eine der größten Sängerinnen“¹⁰⁶. Die deutsche Oper gab nur zweimal den *Freischütz* (am 21. Mai und am 4. Juni)¹⁰⁷, am letztgenannten Tage nur in rudimentärer Form, nämlich komprimiert in einem Akt! Die Besetzung war: Mad. Walker als Agathe, Mlle. Munch als Annchen, Hr. Schianski als Max und Eduard Delcher (1791-1872) als Caspar.

¹⁰⁵ Die Malibran gastierte in London vom 1. Mai bis 5. August 1833; ihr Debüt gab sie am Drury Lane Theatre ebenfalls als Amina; vgl. *The Times*, Nr. 15154 (2. Mai 1833), S. 3, col. A.

¹⁰⁶ *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, Jg. 1, Nr. 30 (14. Juli 1834), S. 116.

¹⁰⁷ Vgl. *The Times*, Nr. 15483 (21. Mai 1834), S. 2, col. A und Nr. 15495 (4. Juni 1834), S. 4, col. E.

Mit der Aufführungsserie **1840** meinte Franz Weber das Gastspiel der deutschen Truppe unter August Schumann (geb. um 1800), dem Direktor des Mainzer Theaters, im Prince's Theatre, King-street, St. James's, vom 27. April bis 24. Juli. Sie begann und endete mit *Freischütz*, der insgesamt zwölfmal aufgeführt wurde¹⁰⁸. Die Hauptrollen waren wie folgt besetzt: Friedrich Schmezer (auch Schmetzer, 1807-1877), erster Tenor vom Herzoglichen Theater Braunschweig, als Max, Karl Josef Poeck (1804-1869), erster Baß in Braunschweig, als Caspar, Beatrix Fischer-Schwarzböck (1806-1885), Primadonna am Großherzoglichen Theater Karlsruhe, als Agathe, Antonie Schumann (um 1816-1888) als Annchen; geleitet wurde das Orchester von Adolph Ganz (1796-1869), dem Kapellmeister des Mainzer Theaters¹⁰⁹.

1841 gastierte erneut ein Ensemble unter Schumann in London, diesmal im Drury Lane Theatre vom 15. März bis 7. Juli. Eröffnet wurde die Saison wiederum mit dem *Freischütz*, die Besetzung der Hauptrollen war folgende: Clara Marie Stoeckl-Heinefetter (1816-1857) als Agathe, Antonie Schumann als Annchen, Anton Haizinger als Max, Hr. Sesselmann als Caspar. Im Juni wurden die männlichen Hauptrollen dann von Joseph Aloys Tichatscheck (eigentlich Ticháček, 1807-1886) als Max und Joseph Staudigl (1807-1861) als Caspar gesungen. Die Oper wurde insgesamt fünfzehnmal aufgeführt¹¹⁰.

Auch **1842** wurde das Gastspiel der deutschen Oper unter Direktor Schumann im Covent Garden Theatre mit *Freischütz* eröffnet. Orchesterdirektor war Vinzenz Lachner (1811-1893), Kapellmeister wieder Adolph Ganz und Chordirektor Joseph August Röckel. Frau Stoeckl-Heinefetter sollte die Agathe singen, war jedoch bei der Premiere indisponiert, so daß bei der ersten Vorstellung am 2. Mai Róza Schodel (1811-1854) einspringen mußte, Louise Gned gab die Nancy (Annchen), Josef Eichberger (1801-1862) den

¹⁰⁸ Am 27. und 29. April, 4., 11., 18., 25. Mai, 1. und 22. Juni, 1., 8., 10., 24. Juli.

¹⁰⁹ Vgl. *The Times*, Nr. 17342 (27. April 1840), S. 4, col. B sowie das gedruckte Textbuch: „THE MANAGERS EDITION. | DER FREISCHÜTZ: | A ROMANTIC OPERA, IN THREE ACTS, | BY F. KIND. | IN GERMAN AND ENGLISH. | THE MUSIC | BY CARL MARIA VON WEBER. | NOW PERFORMING AT | THE PRINCE'S THEATRE, | UNDER THE DIRECTION OF | HERR SCHUMANN, | DIRECTOR OF THE OPERA AT MAYENCE. | ACTING MANAGER, | MR. BUNN. | SECOND EDITION. PRICE ONE SHILLING. | LONDON: | A. SCHLOSS, 12, BERNERS ST., OXFORD ST., | Fancy Stationer, by special appointment, to H. R. H. the Duchess of Kent. | SOLD IN THE THEATRE AND BOX OFFICE, | And at all Principal Book and Music Sellers.“, nachgewiesenes Exemplar: D-B, Mus. T 2279.

¹¹⁰ Am 15., 17., 22., 23., 29. März, 2., 12., 16., 28. April, 14., 20., 28. Mai, 3., 17. Juni, 1. Juli, am 5. Juli nur der I. Akt.

Max und Josef Staudigl den Caspar. In der Vorschau der *Times* vom 1. April ist unter den geplanten Werken auch *Euryanthe* genannt, aber die Saison verlief für die deutsche Truppe wenig erfolgreich; die Vorstellungen waren schlecht besucht. Nach Beendigung des Gastspiels am 2. Juli und anschließenden, finanziell gleichfalls wenig erfolgreichen Pariser Aufführungen kehrte man nach Deutschland zurück, wo die Gesellschaft sich auflöste und Direktor Schumann seinen Abschied nahm¹¹¹. Der *Freischütz* wurde in London fünfmal aufgeführt, ein sechstesmal wurde nur der I. Akt im Anschluß an Bellinis *Norma* gegeben¹¹².

1849 gastierte eine deutsche Truppe unter Direktor Roeder bis 5. Juli in London, zuerst im Drury Lane Theatre, ab 22. Juni im Princess's Theatre. Sie eröffnete ihre Vorstellungen am 14. Mai mit dem *Freischütz*¹¹³. Die Hauptrollen waren wie folgt besetzt: Mlle. Romani als Agathe, Mathilde Marlow (1826-1888) als Annchen, Josef Erl (1811-1874) bzw. Georg Stigelli (1819-1868) als Max, Carl Stepan (1824-1887) bzw. Karl Formes (1815-1889) als Caspar.

Von Franz Weber gänzlich unerwähnt blieben die in Covent Garden stattgefundenen Aufführungen des *Freischütz* der Royal Italian Opera in italienischer Übersetzung von J. A. Rossi mit Rezitativen von Hector Berlioz ab 16. März **1850** unter der Leitung von Michael Costa¹¹⁴; in Covent Garden

¹¹¹ Über die Schwierigkeiten dieses Gastspiels vgl. auch: „Aus London“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 17, Nr. 6 (19. Juli 1842), S. 22f. sowie Jakob Peth, *Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte*, Mainz 1879, S. 233f.

¹¹² Am 2., 5. und 23. Mai, am 6. und 30. Juni; am 16. Juni nur der I. Akt. Bei der letzten Vorstellung spielte zwischen dem I. und II. Akt die zwölfjährige Klavierspielerin Sophie Bohrer eine Fantasie über Serenade und Menuett aus der Oper *Don Giovanni* von Mozart. Dirigent der *Freischütz*-Aufführungen war Adolph Ganz; vgl. das gedruckte Textbuch zu dieser Aufführungsserie „AUTHORIZED EDITION | DER FREISCHÜTZ: | A ROMANTIC OPERA, IN THREE ACTS. | IN GERMAN AND ENGLISH. | THE MUSIC | BY CARL MARIA VON WEBER. | NOW PERFORMING AT | THE THEATRE ROYAL, COVENT GARDEN | ACTING MANAGER, | MR. BUNN. | [...] | LONDON; | Printed and Sold by G. STUART, 15, Archer Street, Haymarket.“, nachgewiesenes Exemplar: D-B, Mus. T 2277.

¹¹³ Es fanden noch weitere sieben Vorstellungen statt: 16., 18., 23. Mai, 1., 2. und 25. Juni 1849, am 21. Mai nur II. und III. Akt.

¹¹⁴ In der *Times* werden ausschließlich für die Premiere am 16. März und in der Vorankündigung zum 19. März die Berlioz-Rezitative angezeigt; vgl. *The Times*, Nr. 20438 (16. März 1850), S. 4, col. F und Nr. 20439 (18. März 1850), S. 4, col. A. In den folgenden Vorstellungen (21. und 23. März, 9. und 14. Mai usw.) könnten diese möglicherweise durch

stand der *Freischütz* auch in den Jahren 1851, 1869-1873, 1875, 1878f., 1881 und 1884 auf dem Spielplan.

Zu englischen *Freischütz*-Ausgaben

Die nächsten Briefauszüge haben die *Freischütz*-Ausgabe von William Smith Rockstro (1823-1895) zum Inhalt, die Jähns nicht kannte. Am 29. Mai 1881 machte Weber ihn erstmals darauf aufmerksam:

„Ist Ihnen der *Rockstro'sche* KlavierAuszug unbekannt? Mir kam er zuerst während meiner Forschungen im *British Museum* zu Gesicht und das Herz ging mir auf bei seinem Anblick. Ich befand mich, nachdem ich die miserable *Hawe'sche* Bearbeitung bei Seite gelegt hatte, inmitten zweier höchst tüchtiger *Weber*-Enthusiasten – *Mould* und *Rockstro*. Das Buch ist *Caroline v. Weber* dediziert, sie hatte doch ein Exemplar erhalten – gewiß Sie kennen es. Wenn aber nicht, so kann ich Ihnen noch Eins oder das Andere daraus mittheilen.“

In der Beilage zum gleichen Brief ergänzte er:

„Erst um das Jahr 1849 erschien ein vollständiger, in jeder Beziehung musik und textgetreuer, Klavierauszug des Werkes in *London* als:

Der Freischütz | [...] | *Revised from the orchestral score* | by | *W. S. Rockstro* | [...] ¹¹⁵

Das pietätvolle Werk hat die Inschrift

To | Madame Caroline von Weber | this Volume of the | Standard Lyrical Drama | is inscribed | in a profound admiration for the Genius and reverential respect for the memory of a beloved husband by the Editor.

Folgt dann eine längere Skizze von *Weber's* Leben (zum Theil auf *Benedict's* und *Planché's* Mittheilungen gestützt) ferner einleitende Bemerkungen über die Fabel vom *Freischütz* und eine Uebersetzung der *Abelschen* [sic] Erzählung, sowie eine möglichst wortgetreue Wiedergabe des *Kind'schen* Gedichts. Dann erst kommt die Musik mit engli-

Rezitative von Costa ersetzt worden sein; vgl. Hector Berlioz, *Complete Works*, Kassel u. a., Bärenreiter, vol. 22B (2004), S. XXXf.

¹¹⁵ „DER FREISCHÜTZ | (THE FREE-SHOOTER) | A LYRIC FOLK-DRAMA | WRITTEN BY | FRIEDRICH KIND | AND RENDERED INTO ENGLISH | FROM THE GERMAN BY J. WREY MOULD | THE MUSIC COMPOSED | BY | CARL MARIA VON WEBER | REVISED FROM THE ORCHESTRAL SCORE | BY | W. S. ROCKSTRO | PUPIL OF DR. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLD | LONDON | T. BOOSEY AND CO 28 HOLLES STREET OXFORD STREET“ („THE | STANDARD LYRIC DRAMA | VOLUME THE FIFTH“).

schem und deutschem Text. Hier ist eine wahre Liebesarbeit, von Seiten zweier Engländer, welche nicht unerwähnt bleiben sollte! *Rockstro* hatte sich die ganze Partitur, die damals noch nicht im Druck erschienen war, abgeschrieben.¹¹⁶

Dem Fragebogen von Jähns vom 7. Juni 1881 kann man zwischen den Zeilen entnehmen, daß er den *Rockstro*-Auszug sehr gern besitzen würde, wenn er schreibt:

„Der *Rockstro-Mould'sche Freischütz* ist mir total unbekannt; auch bei Frau v. *Weber* in *W's* Nachlaß fand ich ihn nicht. Alles was Sie darüber sagen ist mir sehr wichtig. [...] Ist denn in dem *Rockstroschen* Auszug die schöne Stelle des Eremiten (*Solo*) »Leicht kann des Frommen Herz auch wanken« bis »Wer griff in seinen Busen nicht?!« (22 Takte) auch gestrichen, wie sie leider auf den meisten Theatern weggelassen wird, was eigentlich ganz unsinnig ist. (?)“

In seinem Antwort-Brief vom 13. Juni 1881 (Beilage) bekräftigte *Weber*, daß *Rockstro* nichts gestrichen habe und fuhr fort:

„Es freut mich daß ich Ihnen den *Rockstro-Mould* entdeckt habe; hoffentlich gelingt es mir demnächst, diese Ausgabe an mich zu bringen. Jedenfalls theile ich Ihnen noch, wenn ich Ihnen nicht das Buch selbst übersenden kann, das Wichtigste daraus mit (zum größten Theil habe ich's ja schon gethan).“

Am 17. Juni 1881 fügte er hinzu:

„Inzwischen bin ich mit *Rockstro* selbst (er wohnt ziemlich weit von *London* auf dem Lande) in brieflichen Verkehr getreten. Er schreibt sehr liebenswürdig, freut sich daß man seiner Ausgabe des *Freisch.* noch gedenkt, hat aber keine weiteren Notizen über die Oper. (Niemand scheint hier solche zu haben und ich glaube fast ich stehe jetzt mit meinen, immer noch kargen, aber geradezu zuverlässigen Nachrichten über die Details der ersten Vorstellungen in *London* »einzig in meiner Art« da!).“

Im gleichen Brief vom 17. Juni (Beilage) äußerte sich *Weber* über Veröffentlichungen der *Freischütz*-Musik im *Harmonicon*:

„Noch sei es erwähnt daß sich das *Harmonicon* (eine seit 1823 erscheinende monatliche Musikzeitung) das allerdings zweifelhafte Verdienst

¹¹⁶ Die erste gedruckte Partitur des *Freischütz* erschien im Juli 1849 im Verlag Schlesinger, Berlin.

erworben hat schon vor dem Erscheinen der *Hawes'schen* Ausgabe und den Aufführungen im *E. O. House* einen Theil der *Freischütz* Musik in seinem musikalischen Anhang zum ersten Male in England veröffentlicht zu haben. «(dem Componisten hat man dafür wohl das Honorar zu schicken vergessen?[!])» Vieles freilich auch wurde verstümmelt, theils für das Klavier allein arrangirt, theils mit untergeschobenem fremden Text. So erschien im Jahrgange 1823 die *Entr'acte* Musik als »*A Divertisement, being an entr'acte from a new German opera by Carl Maria von Weber*«[«]. Ferner der Jungfernkranz als Elfenlied nämlich unter dem Titel »*The Fairies*«, ein Theil der *Cavatine* als »*Remember me*«. Später, im Jahrgang 1824 mit Benutzung des *Schlesinger'schen* Klavierauszugs: *Ouverture, Arie Durch die Wälder* (gekürzt) Trinklied, ein Theil des *Terzetts* von »*Doch hast du auch vergehen*« bis zum Schluß dieser Episode. »Kommt ein schlanker Bursch« (gekürzt) [»]Trübe Augen« (verstümmelt). Die 1824 erschienenen Sachen wurden jedoch nur zum Theil noch vor der ersten (*Hawes'schen*) Ausgabe ins *Harmonicon* gebracht¹¹⁷. Eine eingehende, recht verständige Kritik, des Schlesingerschen Klavier-Auszugs veröffentlichte dasselbe Blatt in der *September* Nummer v. 1824¹¹⁸, während schon Anfang 1823 [recte 1824] eine kurze Biographie *Weber's* (mit Portrait) ebenfalls im *Harmonicon* erschienen war¹¹⁹.

Von der der *Kind'schen* Dichtung zu Grunde liegenden Poesie, von dem Waldesduft, von dem Stilleben im *Försterhause*, von der ahnungsvollen Schwermuth des liebenden Mädchen's u. s. w. hat man bei den oben besprochenen Vorstellungen des *Freischütz* in *London* offenbar kaum

¹¹⁷ *The Harmonicon*, vol. 1, part 2: *A Collection of Vocal and Instrumental Music*, London 1823, Nr. 6: „Divertisement for the Piano-Forte No. 1, being an *entre-act* to a new German Opera“ [Act III, Nr. 11]; Nr. 28: „The Fairies, A Song and Chorus, from the popular German Opera »Der Freischütz«“ [Act III, Nr. 14]; Nr. 48: „Aria, From the popular German Opera, Der Frei[s]chütz, [...] arranged for the Piano-Forte“ [Act III, Nr. 13]; Nr. 64: „»Remember me!« [...] being the cavatina in his German Opera, »Der Frei[s]chütz« with English Words, from Ritson's Songs, Vol. I., adapted to it for this work.“ [Act III, Nr. 12]; außerdem *The Harmonicon*, vol. 2, part 2 (1824): S. 130f.: „The Echo Waltz, from Weber's Opera of »Der Freyschütz« arranged for the Piano-Forte“; S. 155-188: „The Overture, with a selection of the most popular vocal pieces, in the opera of The Freischütz, by Carl Maria von Weber, *Under whose inspection this arrangement for the Piano-Forte was made.*“

¹¹⁸ „Review of Weber's Freischütz“, in: *The Harmonicon*, vgl. Anm. 95.

¹¹⁹ [Anonym], „Memoir of Carl Maria von Weber“, in: *The Harmonicon*, vol. 2, Nr. 14 (Februar 1824), S. 13f. Mit einem Porträt-Stich von T. Bradley nach dem im November 1816 in Berlin erschienenen Stich von Friedrich Jügel; datiert mit dem Publikationsdatum: „March 1. 1824“ von der Kunsthandlung S. Leigh, London.

etwas bemerkt, was man schon der Mißhandlung des Textes zuschreiben muß. Doch sagt noch bei Besprechung der Schlesinger'schen Ausgabe das *Harmonicon*: »Im Verhältniß unserer Verachtung für Herrn *Kind's* Antheil daran (dem Drama nämlich) steht auch unsere Bewunderung für *M. de Weber*, welcher so viel aus solch dürftigem und absurdem Material herausgeschaffen hat.«¹²⁰ Wieviel (oder wenig) dieser Kritiker jedoch von der deutschen Sprache verstand kann man daraus abmessen daß er späterhin, bei Besprechung des letzten *Finale* hinzufügt: »Die siebente Kugel verwundet tödtlich den Busen der *Agnes* und somit hat das Drama in Deutschland ein trauriges Ende.«¹²¹

Im Gegensatz, so meint er nämlich, zu dem Ausgange der Oper in England, wo es statt dessen gleich ans Heirathen geht. Indessen wiederhole ich daß diese Recension, was die Musik betrifft, eine recht verständige ist.“

Covent Garden 1884

Am 9. Juni 1884 berichtete Weber von einer *Freischütz*-Aufführung, die er selbst besucht hatte:

„Die Haupt-Veranlassung für diesen Brief ist eigentlich nur eine Aufführung des »*Freischütz*« im hiesigen *Covent-Garden Theatre*, wovon ich Ihnen »pflichtgemäß« Bericht erstatten will. Wir haben hier nämlich eine kurze *Saison Deutscher Oper* (wie in 1882) diesmal im *Covent-Garden Theatre*, wo als 2^{te} Vorstellung »*Freischütz*« gegeben wurde und zwar am *Freitag d. 6^{ten} ds. Hans Richter*¹²² dirigierte. Die Besetzung d. Hauptrollen war wie folgt:

¹²⁰ *The Harmonicon*, wie Anm. 95, S. 170: „In our last number we spoke of the dramatic part of this work, therefore we only need add here, that in proportion to our contempt for M. Kind's share of it, is our admiration of M. de Weber, for having wrought so much out of materials so meagre and ridiculous.“

¹²¹ Der Rezensent beschreibt, daß das *Finale* im III. Akt weggelassen wird und fährt fort: „All this is omitted in performance at the English Opera House for the drama is there made to end happily, an unavoidable termination to an opera when Anglicised. In the original the seventh bullet which Rodolph shoots at the bird, recoils and enters the bosom of Agnes. Thus the story in Germany ends fatally“; vgl. *The Harmonicon*, vol. 2, Nr. 21 (September 1824), S. 172. Offensichtlich meinte der Kritiker hier die Erzählung von August Apel, die tragisch endet und nicht das „Drama“, in dem – wie bekannt – Agathe am Leben bleibt.

¹²² Hans Richter (1843-1916) war als Dirigent besonders dem Werk Wagners verbunden (seit 1876 einer der Hauptdirigenten der Bayreuther Festspiele). Während des Gastspiels der deutschen Truppe unter der Direktion von Hermann Franke vom 4. Juni bis 11. Juli 1884

Agathe – Mad^{me} Biro de Marion

Aennchen – Frau [Clementine von] Schuch-Proska [1850-1932]

Max – Herr [Heinrich] Gudehus [1845-1909]

Caspar – Herr [Heinrich] Wiegand [1842-1899]

Agathe leistete kaum Genügendes, *Aennchen* dagegen sehr Tüchtiges und Ansprechendes. Max, etwas hart im Ton, und steif in der Darstellung, aber edel in der Auffassung und viel versprechend für die Zukunft. Kaspar gerade zu vortrefflich in Gesang und Darstellung; der beste Kaspar den ich je gehört oder gesehen habe. Der Chor ganz vortrefflich, und der Jäger-Chor: »Was gleicht wohl auf Erden« stürmisch *da capo* verlangt und wiederholt. Gut besetztes Haus. – Die Wolfsschlucht schlecht scenirirt, sodaß der Vorhang fallen mußte ehe noch die 7^{te} Kugel gegossen war! Schade! Doch im Ganzen eine ziemlich gelungene Vorstellung und dankenswerth insofern sie als (zusammen mit *Beethoven's Fidelio*) einzige Oper der »alten« Schule den neueren *Wagnerschen* an die Seite gestellt war. Darüber mehr, ein andermal. Für heute nur den einfachen Bericht¹²³.“

Am 27. Juni 1884 kam Weber nochmal auf die Sängerin der *Agathe* zurück:

„Der mir übersandte Ausschnitt aus dem »Fremdenblatt«¹²⁴ hat mich allerdings belustigt und zwar um so mehr als ich selbst, als kritisch angelegter Zuhörer, eigentlich fast Nichts gegen den Wortlaut jener Nachricht einwenden könnte; nur die schlaue Art, in welcher Abrisse der maßgebenden *Londoner critique* angebracht worden sind, um ein günstiges Ganzes für Frau *Biro* zu Stande zu bringen, ist geradezu herausfordernd – doch, *habeant* [sic] *sibi*! Die echte Kunst geht deshalb doch ihren Weg. Ich will nur hinzufügen, daß meine Ihnen mitgetheilte Beurtheilung über jene »*Freischütz*« Aufführung vollständig von den besten hiesigen Blättern bestätigt worden ist.“

fand nur diese eine *Freischütz*-Aufführung statt; Repertoire-Schwerpunkt waren die Werke Richard Wagners.

¹²³ Webers Bericht deckt sich in etwa mit der Kritik in *The Musical World*, vol. 62, Nr. 24 (14. Juni 1884), S. 375.

¹²⁴ „Theater und Musik“, in: *Berliner Fremdenblatt*, Jg. 25, Nr. 139 (17. Juni 1884), 3. Blatt, S. 2. Der Rezensent hatte aus dem *Standard* (vermutlich war damit die Zeitung *Royal Standard Theatre* gemeint) eine Passage wörtlich zitiert, die ein außerordentlich günstiges Urteil über Frau *Biro* enthielt.

Euryanthe

In Franz Webers auf S. 95f. abgedrucktem erstem Brief vom 21. Oktober 1878 formulierte er noch vorsichtig „Soviel ich heute weiß ist z. B. »*Euryanthe*« niemals in England aufgeführt worden“. Drei Jahre später erachtete er seine „spärlichen Nachrichten“ für noch nicht weiterleitenswert, aber 1882 dann konnte er Jähns einen Überblick über seine Recherchen schicken. Zusammenfassend ist festzustellen, daß *Euryanthe* bis 1882 in London in vier Einstudierungen aufgeführt worden ist, jedoch jeweils von deutschen Truppen: **29. Juni 1833** (und zwei weitere Vorstellungen) **im Covent Garden Theatre**; **3. Juni 1840** (und fünf weitere Vorstellungen) **im Prince's Theatre St. James's**; **7. Juni 1841** (und drei weitere Vorstellungen) **im Drury Lane Theatre** und schließlich **ebendort am 13. und 27. Juni 1882**. Mit einem Bericht über die Aufführung vom 13. Juni 1882, die Weber selbst besuchen konnte, begann er seine Mitteilungen am 16. Juni (Nr. 14, Weberiana Cl. X, Nr. 664):

„Von meinen Briefschulden Ihnen gegenüber vorläufig noch schweigend, muß ich Ihnen doch heute wenigstens mit ein paar Worten über die am vorigen Dienstag stattgefundene Vorstellung der »*Euryanthe*« berichten¹²⁵. Die gegenwärtig unter *Hans Richter's* Leitung im *Drury Lane Theatre* statthabende Deutsche Opern *Saison* beschäftigt sich fast ausschließlich mit der Vorführung *Wagner'scher* Opern, nur »*Fidelio*« und »*Euryanthe*« machen die Ausnahme, und die Vorführung der Letzteren, die seit Juni 1841 nicht hier gehört worden ist, war jedenfalls ein Ereigniß zu [sic] dessen Zustandekommen man den Herrn Unternehmern nur danken kann. Die Aufführung war im Ganzen eine prächtige, Orchester und Chor, mit ein oder zwei Ausnahmen, ganz vorzüglich. Die *Sucher* überschrie sich hie und da, war aber sonst eine edle Darstellerin des Charakters der *Euryanthe* ebenso wie die *P-Leutner* der *Eglantine*. *Nachbaur* als *Adolar* war gar zu bühnenmäßig, dagegen *Gura* als *Lysiart* unübertrefflich, sowohl in Gesang als in Spiel, und seine *Scene* »Wo berg' ich mich« [Akt II, Nr. 10] riß alles mit sich¹²⁶. Das Publikum

¹²⁵ Anzeige in: *The Times*, Nr. 30532 (13. Juni 1882), S. 11, col. A; »*Euryanthe*« at Drury Lane“, in: *The Musical World*, vol. 60, Nr. 24 (17. Juni 1882), S. 372f.; »German Opera, Drury Lane“, in: *The Musical Times*, vol. 23, Nr. 473 (1. Juli 1882), S. 378. Das Gastspiel der deutschen Truppe unter Direktion von Hermann Franke und Bernhard Pollini (1838-1897) fand vom 18. Mai bis 30. Juni 1882 statt.

¹²⁶ Die genannten Mitwirkenden: Rosa Sucher (1847-1927), Sopran; Minna Peschka-Leutner (1839-1890), Sopran; Franz Nachbaur (1830-1902), Tenor; Eugen Gura (1842-1906), Baß / Bariton.

worunter natürlich sehr viele Deutsche (auch *Benedict*, der bei der ersten Wiener Aufführung zugegen war) war sehr freigebig in Beifallsrufen wie die Stimmung überhaupt eine festlich gehobene [war] die mir sehr wohlthat. Ich schließe den Programmzettel¹²⁷ bei.“

Im folgenden Brief vom 19. Juni 1882 (Nr. 15, Weberiana Cl. X, Nr. 665) kam er auf seine Ermittlungen zu sprechen:

„Hier kommt nun mein längst versprochenes Scherflein zur *Londoner Euryanthe*«, hoffentlich nicht *post festum*!

Ich denke es hat wenigstens das Verdienst den Gegenstand in der Hauptsache zu erschöpfen. Bei der neulich stattgehabten Aufführung (wovon ich Ihnen das Programm übersandte) zeigte es sich wieder so recht wie sehr man in Bezug auf frühere Vorstellungen dieser Oper im Dunkeln schwebt. Nur so obenhin wurde in den besten Tagesblättern erwähnt »vor etwa 50 Jahren« sei die Oper zuletzt gegeben worden u. degl. Nur die »*Times*« gab das Jahr der letzten Vorstellung 1841 richtig an, aber das *Datum* ungenau¹²⁸. Die Unternehmer der diesjährigen deutschen Oper hatten im *Prospectus* sogar die neuliche als »zum erstenmale in England« angezeigt.“

In der Beilage zum Brief vom 19. Juni teilte Weber Einzelheiten mit:

„Obschon man nach dem außerordentlichen und durchaus nachhaltigen Erfolg des »*Freischütz*« in England eine baldfolgende Vorführung der »*Euryanthe*« (gleichviel in welch' verstümmelter Gestalt – und aufs Zustutzen verstand man sich ja hier so trefflich! –) hätte erwarten sollen, wurde diese Oper doch erst neun Jahre später, nämlich im J. 1833, und zwar von einer deutschen Truppe, aufgeführt. Spätere Aufführungen brachten die Jahre 1840 und 1841, und jetzt wieder 1882; immer waren Deutsche die Ausführenden und eine englische oder italienische Vorführung der Oper hat hier niemals stattgefunden.

¹²⁷ Beilage zum Brief Nr. 14 vom 16. Juni 1882 (Weberiana Cl. X, Nr. 664); Anzeige in: *The Times*, Nr. 30532 (13. Juni 1882), S. 11, col. A. 1882 erschien bei Novello auch ein Klavierauszug der Oper mit deutschem und englischem Text (Übersetzung William Thornthwaite; vgl. *The Musical Times*, vol. 23, Nr. 472 vom 1. Juni 1882, S. 351, Anzeige „Just published“), dessen Zusendung Weber bereits im Brief vom 4.-11. November 1879 Jähns versprochen hatte.

¹²⁸ Hier tat Franz Weber dem Rezensenten Unrecht, denn jener gab in seiner Besprechung „Weber's Euryanthe“, in: *The Times*, Nr. 30534 (15. Juni 1882), S. 8, col. B das Datum richtig mit 7. Juni 1841 an.

Früher schon, d. h. vor 1833 und schon vor *Weber's Londoner* Aufenthalt, hatte man (in den *Philharmonic Concerts* und anderswo) die *Ouverture* zu Gehör gebracht; auch die *Cavatine* »*Glöcklein im Thale*« [Akt I, Nr. 5] und der JägerChor [Akt III, Nr. 18] waren beliebte Konzert-Stücke geworden.

Ich komme nun zu den versch. *Londoner* Aufführungen.

«1833» [...] Eben am Ende dieser *Saison* [der deutschen Gesellschaft unter J. Derossi, vgl. S. 136f.] kam denn auch »*Euryanthe*« aufs *repertoire* die man offenbar als letzte Trumpfkarte aufbewahrt, von welcher man sich jedoch – der Tradition dieser Oper gemäß – keine dauernde Zugkraft versprach¹²⁹. Es ist meine Ansicht daß man sich damals von Seiten der Leiter des Unternehmens getäuscht und dieses erst eingesehen hatte als es schon zu spät war. Ich lasse zuerst die Zeitungs Anzeige dieser allerersten *Euryanthe* Aufführung in *London* (wörtlich übersetzt) folgen 29^{ten} *Juni* 1833:¹³⁰

Theatre Royal Coventgarden

Vorletzte Vorstellung der Deutschen Oper Vorletztes Auftreten der Mad. Schroeder Devrient, welche in ihrer gefeierten Darstellung der Euryanthe erscheinen wird bei Gelegenheit der ersten Aufführung dieser berühmten Oper in England.

Heute Abend (zum ersten male hier zu Lande) Weber's grosse Oper »Euryanthe« –

Die Besetzung war Folgende:

<i>König</i>	<i>Herr [Franz] Uetz [1800-1864]</i>
<i>Adolar</i>	<i>" Haitzinger [recte: Haizinger]</i>
<i>Lysiart</i>	<i>" Dobler</i>

¹²⁹ Zu dieser Aufführung ist ein Textbuch überliefert: „Euryanthe. | A GRAND ROMANTIC OPERA. | THE MUSIC BY | CARL MARIA VON WEBER. | AS PERFORMED | UNDER HER MOST GRACIOUS MAJESTY'S | ROYAL PATRONAGE, | AT | Covent Garden Theatre, | (For the First Time on the English Stage,) | LONDON: | PRINTED FOR H. N. MILLAR, 2, NORRIS STREET, HAYMARKET, | AND SOLD AT THE THEATRE | PRICE ONE SHILLING AND SIXPENCE. | 1833.“, nachgewiesenes Exemplar: D-B, Mus. T 2273.

¹³⁰ Vgl. *The Times*, Nr. 15204 (29. Juni 1833), S. 5, col. B. Der Theaterzettel vom 13. Juni 1833 für die *Zauberflöte* in Covent Garden informierte, „that Weber's Grand Opera of Euryanthe is in rehearsal, and will be produced (for the First Time in this Country) on Monday next“ (der nächstfolgende Montag war der 17. Juni 1833, die Aufführung wurde jedoch verschoben). Die beiden noch folgenden Vorstellungen wurden angezeigt in *The Times*, Nr. 15205 (1. Juli 1833), S. 2, col. B sowie Nr. 15207 (3. Juli 1833), S. 5, col. B.

<i>Rudolf</i>	" Schianski
<i>Euryanthe</i>	<i>Frau Schroeder-Devrient</i>
<i>Eglantine</i>	" [Marie] <i>Stoll-Böhm</i> [1808?-1838]
<i>Bertha</i>	" <i>Michalesi</i>

nach der Vorstellung gab man noch (*incredibile* [sic] *dictu!*) wohl nur fragmentarisch, den „*Massaniello*“¹³¹.

Ueber diese Aufführung äußert ein Berichterstatter (»*Times*«, 1 *Juli* 1833)¹³² u. a. daß die Musik nie populär werden könne, im Sinne des »*Freischütz*«, daß sie jedoch edel und kunstreich sei. Er lobt den *Lysiart* des *Dobler*, und ist, gesänglich, sehr zufrieden mit *Haitzinger*, an dem er jedoch die dramatische Darstellungsgabe vermisst. Mit dem Text geht er sehr glimpflich um und meint es komme darauf in einer Oper nicht so gar viel an. Der Bericht schließt mit den Worten. »Der Beifall der Zuhörer war so einstimmig, und so stürmisch daß es uns bedünkt die Anzeige, daß die Oper nur noch einmal gegeben werden soll, könnte füglich abgeändert werden. Man sagt uns jedoch positiv daß heute Abend die letzte Vorstellung stattfinden muß. Wir erinnern uns nicht der Vorführung irgend eines neuen Stückes beigewohnt zu haben welches in höherem Grade die Aufmerksamkeit und den Beifall der Zuhörerschaft in Anspruch genommen hätte, und dies bei einem ungewöhnlich vollen Hause.« Soweit der Referent der »*Times*«. Damit übereinstimmend heißt es auch am selben Tage (1 *Juli* 1833) in den Zeitungs Anzeigen »da die erste Vorstellung von *Weber's grand opera* ‚*Euryanthe*‘ vorigen *Sonntag* von so glänzendem Erfolge begleitet war und die großartige Leistung der *Frau Schroeder-Devrient* sich durchgängig des lautesten Beifalls des gesammten Auditoriums zu erfreuen hatte, wird die Oper heute Abend zum letzten male gegeben.« – Dies klingt nun freilich etwas unlogisch, stimmt aber ganz mit meiner vorhin ausgesprochenen Ansicht überein. Man hatte auf solchen Erfolg gar nicht gerechnet und glaubte mit einer einmaligen Vorstellung sei es genug. Die Kontrakt-Zeit der *Schroeder* war abgelaufen und die Sache ließ sich nicht mehr ändern. Andernfalls hätte »*Euryanthe*«, *Weber's*

¹³¹ Am 4. Mai 1829 hatte die englische Übersetzung der Oper *La Muette de Portici* von D. F. Auber, die am 29. Februar 1828 in Paris uraufgeführt worden war, im Drury Lane Theatre Premiere. Die Übersetzung unter dem Titel *Masaniello, or The dumb Girl of Portici* von James Kenney dürfte hier gemeint sein.

¹³² *The Times*, Nr. 15205 (1. Juli 1833), S. 3, col. F; Kritik auch in *The Harmonicon*, vol. 11 (1833), S. 183f.

Schmerzenskind, damals in *London* eine Reihe von Triumphen gefeiert. Dafür spricht auch die weitere Thatsache, daß sich bei dem jetzigen Schluß dieser Vorstellungen Deutscher Oper die *Schröder* zu ihrem Benefiz wieder »*Euryanthe*« wählte; freilich mit einigem Zubehör. Das war eine merkwürdige Kraftleistung, diese Vorstellung zum Benefiz der *Schroeder*; sie musste ihr englisches Publikum von damals kennen! Am 3^{ten} Juli 1833 gab man nämlich (»*Benefice of Madame Schroeder-Devrient and last night of the Season*«) »*Fidelio*« als Anfangsstück (*Suppe, Fisch, und Geflügel*) danach kam (gewißermaßen als Appetiterizer) [sic] der 3^{te} Akt von *Rossini's* »*Otello*«, in Italienisch, und schließlich (*Braten, und Dessert ad libitum*) unsere »*Euryanthe*«. – O Seligkeit, dich fass' ich kaum! – Und Mancher der sich dieses ganze *menu* hat schmecken lassen, mag wohl in selbiger Nacht, bei offenem Fenster, (es war ja im *Juli*) geseufzt haben »Wehen mir Lüfte Ruh« u. s. w.¹³³ – Uebrigens spreche ich in Bezug auf jene Aufführung von einer Thatsache. Wieviel man an jenem Abend, der *Schroeder* und dem *publico* zu Liebe, gekürzt hatte, wie man es überhaupt fertig brachte, das will ich dahin gestellt sein lassen. In jedem Fall war eine derartige *tour de force* damals in *London* nichts Außergewöhnliches.

Hiermit schloß die *Saison* deutscher Opern 1833 in *London*, während welcher »*Euryanthe*« also 3 mal vorgeführt wurde. *Weber's* »Stern« hatte wieder, in seinen Nachwirkungen, gewaltet und sein größtes Werk, an's Ende der *Saison* gedrängt, konnte den Enthusiasmus, der ihm hier in *London* entgegenkam, nicht weiter ausbreiten. Erst 7 Jahre später wurde dasselbe Werk wieder hier vorgeführt und, obschon nochmals wiederholt, fand es ein musikalisch verwöhntes, zum Theil verdorbenes Publikum vor, welches den naiven Sinn für edle und einheitlich durchgeführte dramatische Musik verloren hatte.

Es würde mich zu weit führen auf eine nähere Begründung meiner soeben ausgesprochenen Behauptung einzugehen, wozu sich vielleicht anderswo einmal Gelegenheit bietet. Sehen wir uns jetzt auch die beiden folgenden Darstellungen der »*Euryanthe*« in *London* an. Zunächst also die von '1840'.

Am 27^{ten} *April* 1840 begannen unter der Direktion eines Herrn *Schumann* (dessen Frau *Soubrette Rollen* sang) im *Prince's Theatre* Vorstellungen deutscher Oper mit »*Freischütz*«. *Herr Ganz* (vom *Darmstädter*

¹³³ Beide Zitate stammen aus der Arie des Adolar im II. Akt von Webers Oper, Nr. 12.

[recte: Mainzer] *Hoftheater*) und Herr Straus (von Cassel)¹³⁴ waren Dirigenten des Orchesters. »*Euryanthe*« wurde hier zuerst wieder am 3^{ten} Juni 1840 gegeben. Die Anzeige in den Zeitungen lautet:¹³⁵

Princes Theatre, St. James: 3 Juni 1840

Heute Abend wird aufgeführt (zum ersten Male) *Weber's* romantische Oper »*Euryanthe*«, mit einem sehr starken Chor unter der Leitung des Herrn *Roeckel*. Das Orchester geleitet von Herrn *Ganz*.

Darstellende Personen waren

König – Herr [Hieronymus] *Krieg* [1802-1890, erster Bass
am Hoftheater Kassel]

Adolar – " Schmezer

Euryanthe – Frau [Beatrix] *Fischer-Schwarzbock* [recte: Schwarzböck]

Lysiart – Herr Poeck

Eglantine – Frau Michalesi

Bertha – " Chrest

Rudolf – Herr Schnepf

Der (in meinem Besitze befindliche) TheaterZettel dieser Aufführung gibt ferner die Namen sämtlicher dabei betheiligter Choristen und sagt außerdem daß das Orchester aus »36 Musikern ersten Ranges« bestünde.

Ein Referent jener Tage (4 Juni 1840)¹³⁶ sagt u. a. »Wenn wir uns recht erinnern, so ist dieses nicht das erste mal daß ‚*Euryanthe*‘ in *London* gegeben wird.« Er lobt die Ausführung im Ganzen und namentlich das Zusammenspiel, obschon die Darsteller keine Künstler ersten Ranges seien. Der Chor sei vortrefflich; die Kostüme vorzüglich. Der Text empfiehlt sich ihm seiner lyrischen Schönheiten halber und er hält ihn den englischen Librettisten sogar als ein Muster hin!!

¹³⁴ Hier irrte Weber, denn der Dirigent war Joseph Strauß (1793-1866), Hofkapellmeister in Karlsruhe (nicht Kassel), vgl. *The Times* vom 27. April (wie Anm. 109).

¹³⁵ Auch zu dieser Aufführung gab es ein Textbuch: „THE MANAGER’S EDITION. | EURYANTHE: | A | GRAND ROMANTIC OPERA, IN 3 ACTS, | (IN GERMAN AND ENGLISH.) | BY HELMINA VON CHEZY. | THE MUSIC BY | KARL MARIA VON WEBER. | NOW PERFORMING AT | THE PRINCE’S THEATRE, | UNDER THE DIRECTION OF | HERR SCHUMANN, | DIRECTOR OF THE OPERA AT MAYENCE. | ACTING MANAGER, | MR. BUNN. | PRICE ONE SHILLING AND SIXPENCE. | LONDON: | A. SCHLOSS, 12, BERNERS STREET, OXFORD STREET [...]“, nachgewiesenes Exemplar: *D-B, Mus. T 2274*.

¹³⁶ „Prince’s Theatre“, in: *The Times*, Nr. 17375 (4. Juni 1840), S. 4, col. F.

Weitere Vorstellungen der Oper »*Euryanthe*« in dieser *Saison* fanden statt am 8^{ten}, 10^{ten}, 12^{ten}, 15^{ten} und 26^{ten} *Juni* 1840 mit obiger Besetzung¹³⁷. Danach, gegen Ende der *Saison* kamen die *Stoeckel-Heinefetter* [recte: *Stoeckl-Heinefetter*] und *Staudigl* nach *London*, welche u. a. mehrmals im »*Freischütz*« auftraten und welche beide im folgenden Jahre auch an der Aufführung der »*Euryanthe*« theil nehmen sollten. Die *Saison* für diesmal schloß am 24^{ten} *Juli* 1840 mit »*Freischütz*«.

Zum dritten male begegnen wir unserer »*Euryanthe*« auf einer *Londoner* Bühne im nächsten Jahre 1841 in welchem die Vorstellungen deutscher Oper[n] am 17^{ten} [recte 15.] *März* wiederum mit »*Freischütz*«, ihren Anfang nahmen [vgl. S. 138]. Herr *Schumann* ist wieder Unternehmer der Sache, Herr *Ganz* Dirigent des Orchesters. Am 7^{ten} *Juni* d. J. gab man »*Euryanthe*« zum erstenmal in dieser *Saison*. Die Anzeige davon lautet:¹³⁸

«7 *Juni* 1841» *Theatre Royal Drury Lane*

Deutsche Oper

Heute Abend wird aufgeführt *Weber's* große Oper »*Euryanthe*«. Ein starker Chor unter Leitung des Herrn *Baerwolf*. Das Orchester im großen Maßstabe. Dirigent Herr *Ganz*.

Die Besetzung der Hauptrollen war wie folgt:

Euryanthe – *Frau Stoeckel-Heinefetter*

Eglantine – " *Michalesi*

Adolar – *Herr Tichatscheck*

Lysiart – *Herr Staudigl*

Die Darstellung war, wie ich selbst von Augenzeugen gehört habe, eine ausgezeichnete, namentlich aber wird *Staudigl* als ganz unvergleichlich geschildert. Auch der Chor leistete sehr Tüchtiges.

Tichatscheck trat in dieser *Saison* zum ersten male in *London* auf. – Wiederholt wurde »*Euryanthe*« noch 3 mal nämlich am 14^{ten} und 19^{ten} desselben Monats (*Juni*) und zuletzt am 5^{ten} *Juli* 1841 zum Benefiz des Unternehmers *Schumann* (bei welcher Gelegenheit noch ein Akt des »*Freischütz*« zugegeben wurde[]). Es fanden also im Ganzen 4 Vorstel-

¹³⁷ Anzeigen in: *The Times*, 1840, Nr. 17373 (2. Juni), S. 4, col. D (Vorankündigung); Nr. 17374 (3. Juni), S. 5, col. C; Nr. 17378 (8. Juni), S. 4, col. A; Nr. 17380 (10. Juni), S. 4, col. B; Nr. 17382 (12. Juni), S. 5, col. D; Nr. 17384 (15. Juni), S. 5, col. B; Nr. 17394 (26. Juni), S. 4, col. E.

¹³⁸ *The Times*, Nr. 17690 (7. Juni 1841), S. 4, col. B.

lungen statt¹³⁹, während dieser *Saison*, welche am 7^{ten} *Juli* zu Ende kam.

Seit dem 5^{ten} *Juli* 1841 ist »*Euryanthe*« nicht wieder in England gehört worden, bis sie neulich (13 *Juni* 1882) wieder unter *Richter's* trefflicher Leitung zur Aufführung gelangte.

Es bleibt hier noch beiläufig zu erwähnen daß man in jedem der 3 genannten Jahre (1833, 1840, 1841) mit »*Freischütz*« den Anfang machte, meist auch damit schloß, und daß diese Oper fortdauernd die meiste Anziehungskraft ausübte, wie zahlreiche Wiederholungen beweisen.

Während der *Saison* 1841 wurde auch »*Oberon*« vorgeführt, worauf ich noch zurückkommen werde¹⁴⁰.“

Wie schon auf S. 88 angemerkt, konnten detaillierte Nachforschungen zu *Preciosa* und *Oberon* von Weber, aus welchen Gründen auch immer, trotz öfter in der Korrespondenz betonter guter Absicht nicht mehr verwirklicht werden.

In der Zusammenschau der in der Staatsbibliothek vorliegenden Briefe ist Franz Weber aus heutiger Sicht ein zwar nicht vollständiger, aber doch umfassender und – wie es sein Anspruch war – recht zuverlässiger Überblick über die Londoner Rezeption der Opern Carl Maria von Webers gelungen, und ihm gebührt dafür ein später Dank.

¹³⁹ Anzeigen in: *The Times*, 1841, Nr. 17690 (7. Juni), S. 4, col. B; Nr. 17696 (14. Juni), S. 4, col. D; Nr. 17701 (19. Juni), S. 4, col. D; Nr. 17714 (5. Juli), S. 4, col. A.

¹⁴⁰ *The Times*, Nr. 17690 (7. Juni 1841), S. 4, col. B.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Personeller Wechsel in der Berliner Arbeitsstelle

Zum Glück war es dann doch keine wirkliche „Verabschiedung in den Ruhestand“, die Ende Februar dieses Jahres in der Berliner Staatsbibliothek anstand: Dagmar Beck, seit der Einrichtung der Arbeitsstelle 1992 Mitarbeiterin der Weber-Gesamtausgabe, trat zwar zu diesem Zeitpunkt offiziell in den „Ruhestand“, wird sich aber über diesen Termin hinaus der Weiterführung der Edition von Carl Maria von Webers Tagebuch widmen.

Dagmar Beck arbeitet in der Berliner Staatsbibliothek seit 1971, als sie nach Abschluß ihres Musikwissenschaftsstudiums an der Berliner Humboldt-Universität 1966 und einer vierjährigen Assistenten-Tätigkeit bei dem Beethovenforscher Harry Goldschmidt – anfänglich auf Vertragsbasis – mit der Herausgabe von Beethovens Konversationsheften betraut wurde. Diese im Auftrag der Berliner Staatsbibliothek gemeinsam mit Grita Herre erarbeitete Edition blieb bis 1992 ihr Hauptarbeitsfeld. Die sogenannten Konversationshefte dienten Beethoven bei zunehmendem Verlust seines Gehörs als Gesprächshilfen (teils auch als Notizhefte). Als Textsorte dürften sie einzigartig sein; an den Editor stellen diese Quellen ganz besondere Anforderungen, sind doch immer nur Bruchstücke, quasi halbe Unterhaltungen, überliefert, denn nur Beethovens Gesprächspartner trugen ihre Notizen ein; er selbst antwortete direkt. Die Sinnzusammenhänge, mögliche Fragen oder Erwiderungen Beethovens, müssen erschlossen werden; aber nicht nur das: Die überwiegend undatierten Hefte sind anhand inhaltlicher Indizien chronologisch einzuordnen, zudem die Gesprächspartner anhand ihrer Handschrift zu bestimmen. Die Ausgabe genießt heute höchstes Ansehen, und einem wissenschaftlichen Paukenschlag kam das gemeinsame Referat von Dagmar Beck und Grita Herre auf dem Beethoven-Kongreß 1977 in Berlin gleich, als beide erstmals umfangreiche Fälschungen in den Heften nachweisen konnten. Beethovens „Adlatus“ Anton Schindler hatte – um seine eigene Position bei Beethoven nachträglich in ein besseres Licht zu rücken – nach Beethovens Tod einzelne Passagen in die Konversationshefte eingefügt.

Auch der Herausgeber des Beethovenschen Briefwechsels, Sieghard Brandenburg in Bonn, sicherte sich in den 1980er Jahren für seine Gesamtausgabe die Mitarbeit der beiden Berliner Beethoven-Spezialistinnen Dagmar Beck und Grita Herre: Beide übernahmen die Bearbeitung der umfangreichen (Ost-)Berliner Briefbestände.

Im Rahmen der Zusammenlegung der beiden Berliner Staatsbibliotheken (Ost und West) und der dadurch nötigen Umstrukturierung der nun gemeinsamen Musikabteilung 1992 wechselte Dagmar Beck von der Beethoven- zur Weber-Forschung. Schwerpunkt ihrer Tätigkeit in der wesentlich von Wolfgang Goldhan initiierten (und zu Beginn auch noch geleiteten) Berliner Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe ist bis heute die Vorbereitung der Edition des Weberschen Tagebuchs; ihre im Umgang mit den Beethoven-Quellen geschulten Erfahrungen sind für die Ausgabe unentbehrlich. Dank der Bereitschaft der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur konnte Frau Beck im Rahmen eines Werkvertrages erneut längerfristig an die Weber-Ausgabe „gebunden“ werden. Die Mitarbeiter der Ausgabe hoffen, daß sie so gemeinsam mit Dagmar Beck als Herausgeberin diese für die Jahre 1810 bis 1826 zentrale Quelle in der Neuedition vorlegen können (zu den jetzt öffentlich sichtbaren „Kostproben“ vgl. w. u.).

Zugleich trat Anfang Februar ein neuer Mitarbeiter die Nachfolge von Dagmar Beck an: Dr. Markus Bandur, lange Jahre Schriftleiter des renommierten *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* in Freiburg/Breisgau, wurde nach dem Auslaufen dieses Projekts von der Mainzer Akademie als neuer Mann für die Berliner Arbeitsstelle auserkoren. Markus Bandur studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Neuere Geschichte an der Freien Universität Berlin und an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, wo er 1988 mit einer Arbeit zu *Form und Gehalt in den Streichquartetten Joseph Haydns. Studien zur Theorie der Sonatenform* promovierte. 1988 ging er als Lektor für den Bereich Fachbuch zum Bärenreiter-Verlag, seit 1989 war er Wissenschaftlicher Mitarbeiter und von 1996 bis 2005 Leiter des erwähnten *Handwörterbuchs*. Dort hat er u. a. so grundlegende Artikel wie „Res facta“, „Compositio / Komposition“, „Improvisation, Extempore, Impromptu“, „Neoklassizismus“, „Melodia / Melodie“ und „Musica poetica“ verfaßt. Sein Interesse gehört außer der älteren auch in sehr starkem Maße der neueren Musik, was neben entsprechenden Veröffentlichungen u. a. seine an den Universitäten Freiburg, Bern und Kassel durchgeführten Lehrveranstaltungen zu Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, zu Methoden und Techniken der Analyse von Musik nach 1950, Filmmusik u. a. m. belegen. Neben der Dokumentation über *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik' in Darmstadt 1951–1996* erschien von ihm in englischer und italienischer Ausgabe der Band *Aesthetics of Total Serialism: Contemporary Research from Music to Architecture (The Information Technology Revolution in Archi-*

ecture), Basel, Boston und Berlin 2001 sowie Turin 2003. Informationen zu seiner Person und den Veröffentlichungen sind in Kürze der Homepage der WeGA zu entnehmen.

Markus Bandur widmet sich seit seinem Wechsel zur WeGA zunächst vornehmlich der Arbeit an der Ausgabe der musikalischen Werke. Seine Einarbeitungsphase wurde zum Anlaß genommen, die 1995 erstmals intern publizierten und 1997 um *Addenda und Corrigenda* erweiterten Editionsrichtlinien der WeGA nach den Erfahrungen mit den bisherigen Bänden sowie vor dem Hintergrund der Veränderungen in Herstellungstechnik und Präsentation noch einmal kritisch zu sichten und zu einer neuen, entschlackten, aber in Details auch ergänzten Version zusammenzuführen. Markus Bandur hat diese neue Version kürzlich abgeschlossen, so daß sie auf der Homepage der WeGA nun öffentlich zugänglich gemacht werden kann.

Seine ersten editorischen Erfahrungen in der WeGA sammelte Markus Bandur bereits durch die Arbeiten an Webers Einlagearie zu Etienne-Nicolas Méhuls Oper *Hélène*; augenblicklich bereitet er die Edition von Webers *Klavierquartett* für den im Herbst erscheinenden Kammermusikband VI/2 vor. Danach steht gleich ein „dicker Brocken“ an: Die Edition von Partitur und Klavierauszug der Oper *Silvana* soll im Laufe des kommenden Jahres fertig werden, da die Materialien für eine Aufführung und CD-Produktion nach dem Text der neuen Gesamtausgabe genutzt werden sollen.

Mit Markus Bandur hat die Ausgabe einen engagierten und diskussionsfreudigen neuen Mitarbeiter gewonnen, der helfen soll, die vielfältigen und in den vergangenen Jahren stets anwachsenden Aufgaben der beiden Arbeitsstellen zu bewältigen. Wir hoffen, daß Markus Bandur sich im Kreise der Weber-Mitarbeiter rasch wohl fühlt und wünschen ihm für die weitere Arbeit viel Freude und Erfolg!

Mit dem personellen Wechsel ging übrigens fast zeitgleich ein räumlicher einher. Das Haus Unter den Linden der Berliner Staatsbibliothek wird seit Jahren bei laufendem Betrieb umgebaut – nun sind davon auch die Räumlichkeiten der Musikabteilung betroffen. Vorerst mußten erst drei unserer Mitarbeiter umziehen: Dagmar Beck hat für ihre Werkvertragsverpflichtungen einen neuen Arbeitsplatz ganz in der Nähe der anderen beiden langjährigen „Werkverträger“ – Eveline Bartlitz und Solveig Schreiter – zur Verfügung gestellt bekommen. Markus Bandur und Frank Ziegler teilen sich vorübergehend (für etwa 18 Monate) einen Raum in einem Baucontainer – nicht sonderlich anheimelnd, aber funktional! In einem guten Jahr müssen dann alle Mitarbeiter erneut übersiedeln – dann geht es für alle fünf in (andere)

Container-Domizile. „Big Brother“ läßt grüßen – für eine Übergangsfrist von etwa zwei bis drei Jahren. Wenn 2011 die Berliner Staatsbibliothek – so die Planung – als strahlender Phönix aus der „Asche“ steigt, dann wird auch die Berliner Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe nach Jahren der „Diaspora“ ein hoffentlich dauerhaftes und frisch renoviertes Quartier beziehen.

Üppiger Zuwachs in Berlin

Nicht nur personell wurde in Berlin „aufgestockt“. Seit der Schenkung eines Großteils des Weber-Familiennachlasses durch Hans-Jürgen Freiherrn von Weber im Jubiläumsjahr 1986 hat die Weber-Sammlung in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek keine auch nur annähernd so reichen Bestandserweiterungen erlebt wie in den zurückliegenden zwölf Monaten (ab Juli 2007). Ein wahres Füllhorn erstrangiger Quellen hat sich in den Weber-Tresor der Musikabteilung ergossen. Der aufsehenerregendste Zugewinn ist sicherlich das zuvor ebenfalls zum Familiennachlaß gehörige Autograph der G-Dur-Messe WeV A.5. Hans-Jürgen von Weber hatte der Bibliothek ein Vorkaufsrecht über die noch in Familienbesitz verbliebenen Autographen eingeräumt; bedauerlicherweise war die Bibliothek nach dem Tod des Weber-Ururenkels 2002 nicht in der Lage, die zum Kauf angebotenen Schätze zu finanzieren. Auch die Hoffnung, unterstützt durch Spendengelder wenigstens die Partitur des *Abu Hassan* zu erwerben, scheiterte. Nun konnte – bei der Dezember-Auktion von Sotheby's in London – wenigstens eine der Originalhandschriften ersteigert und damit wieder in den alten Sammlungskontext integriert werden (unter der Signatur 55 MS 161). Weber komponierte in seiner Zeit als Dresdner Hofkapellmeister insgesamt vier Kirchenmusik-Werke für den sächsischen Hof: zwei Messen sowie zwei Offertorien. Zu zweien davon (*Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur WeV A.2 sowie dazugehöriges Offertorium „Gloria et honore“ WeV A.3) befanden sich die Autographen bereits in der Berliner Sammlung. Die beiden Messen konzipierte Weber ganz bewußt als musikalisches Gegensatzpaar, sie stehen also kompositorisch in engem Zusammenhang. Zudem gehörten alle vier Autographen (als die jeweils aussagekräftigsten, verlässlichsten Quellen zu den vier Werken) ursprünglich zu Webers persönlichem Werkarchiv; allerdings waren die Autographen zur 1. Messe und zum dazugehörigen Offertorium bereits früh von der Witwe Caroline von Weber verschenkt worden und kamen auf dem Umweg über die Sammlung des Weber-Forschers Jähns in die Bibliothek. Als einzige Komposition aus dieser Werkgruppe befindet sich nun das Offertorium „In die solemnitatis“ WeV A.4 noch in Privatbesitz.

Nicht minder spannend ist ein Manuskript, das beim Tutzinger Antiquariat Schneider angekauft werden konnte: eine Abschrift der Kantate *Kampf und Sieg* mit autographen Korrekturen Webers (Signatur: 55 MS 160). Weber hatte nach eigener Aussage zwischen Januar und Oktober 1816 sechzehn Widmungskopien des umfangreichen Werks an europäische Fürstenhäuser verschenkt, darunter Exemplare für den Kaiser von Österreich, den Zaren von Rußland, die Könige von Preußen, Sachsen, Niederlande, Bayern und Dänemark, den Prinzregenten von Großbritannien, die Großherzöge von Toskana sowie Hessen-Darmstadt, für Erzherzog Rudolph von Österreich und schließlich auch für seinen Taufpaten, den Landgrafen Carl von Hessen-Kassel. Mehrere dieser Partituren sind in Bibliotheken in Wien, Dresden, Kopenhagen und London überliefert. Ausgerechnet die große Weber-Sammlung in Berlin hatte zu dieser zentralen Komposition aus Webers Prager Jahren, abgesehen von einem winzigen Fragment des autographen Klavierauszuges, keine authentischen handschriftlichen Quellen vorzuweisen. Das Autograph, das einst zum Weber-Familiennachlaß gehörte, hatte Enkel Carl von Weber 1890 nach Eutin verschenkt, wo es noch heute zu den Pretiosen der Landesbibliothek zählt.

Die für Berlin neu erworbene Handschrift, geschrieben von einem Kopisten, der in Prag mehrfach für Weber arbeitete („Prag III“), erweist sich als typisches Widmungsexemplar: Sie ist aufwendig in dunkelrotes Leder mit Goldschnitt eingebunden (leider mit einigen Textverlusten an den Außenrändern beim Beschneiden durch den Buchbinder) und wird zusätzlich durch einen Schmucktitel geziert. Webers Korrekturen wirken eher unsystematisch; zwar ergänzte er auf mindestens 23 der 201 beschriebenen Seiten (102 Bll.) verschiedene Hinweise (Tempoangaben, Interpretationsanweisungen, dynamische und Artikulationsbezeichnungen, inhaltliche Zuweisungen der Musik, Akzidentien u. a.), aber sehr akribisch scheint er dabei nicht vorgegangen zu sein. Wäre ihm sonst entgangen, daß der Kopist beim Seitenwechsel zwischen Bl. 54v und 55r ganze 14 Takte ausgelassen hatte? Da kein nachträglicher Seitenverlust erkennbar ist (die Papier-Lage ist völlig intakt), muß dieser Fehler tatsächlich auf den Kopisten zurückgehen, aber warum änderte der Komponist nicht, obgleich er an derselben Stelle korrigierte (Bl. 55r: zwei *ff* im vorletzten Takt von Weber hinzugefügt)? Hat er den (aufgrund des fehlenden Textanschlusses eigentlich deutlich erkennbaren) Textverlust wirklich übersehen oder nahm er keinen Anstoß daran, da die Partitur als Widmungsexemplar nicht zu Aufführungszwecken bestimmt war? Wollte er nicht, daß das schön geschriebene Manuskript durch eine

Einlage (z. B. ein separates Notenblatt mit einem Nachtrag der fehlenden 14 Takte) erstellt wurde? Das würde bedeuten, daß bei solchen Widmungsexemplaren tatsächlich Form vor Inhalt ging – eine wichtige Überlegung für die Bewertung solcher Quellen im Rahmen der Edition.

Interessant sind die Angaben zur Provenienz der Quelle: Sie war nacheinander im Besitz eines dänischen Prinzen, von Otto Jahn, Gotthard Wöhler (bis 1871) und Robert Volkmann (ab 1871). Der Hinweis auf den dänischen Prinzen erlaubt möglicherweise auch die genaue Zuordnung bezüglich der von Weber im Tagebuch genannten Quellen: Am 20. Mai versandte Weber die Partiturskopie für seinen Taufpaten Carl von Hessen. Dessen Nachlaß kam nach seinem Tod 1836 vermutlich an seine Tochter, die dänische Königin Marie Sophie Friederike und somit in die dänische Königsfamilie. Die in der Kopenhagener Königlichen Bibliothek befindliche Partitur dürfte dagegen jene sein, die Weber am selben Tag (20. Mai 1816) an den dänischen König geschickt hatte.

Neben diesen wichtigen musikalischen Quellen konnten erneut Briefe erworben werden: einer von Carl Maria von Weber an Gaspare Spontini vom 12. April 1824 (Signatur: 55 Ep 1169), ein weiterer an den Verleger Simrock vom 29. März 1815 (55 Ep 1170). Eine besondere Seltenheit waren die – nach jetzigem Kenntnisstand – letzten beiden in Privatbesitz befindlichen Briefe von Webers Vater Franz Anton, ebenfalls an den Verleger Simrock gerichtet (25. November 1801, 2. Januar 1802). Sie konnten aus dem Nachlaß des Musiksammlers Albi Rosenthal erworben werden, der beide Schriftstücke bereits in einer Veröffentlichung (*Festschrift Rudolf Elvers zum 60. Geburtstag*, 1985, S. 442-444) vorgestellt hatte. Auch diese Dokumente bereichern als wichtige Quellen zur Jugend Carl Maria von Webers die Berliner Sammlung (55 Ep 1273 und 1274).

Allen an den Erwerbungen beteiligten Mitarbeitern der Bibliothek sei herzlich für das Engagement in Sachen Weber gedankt, ganz besonders Herrn Prof. Dr. Eef Overgaauw, der in seiner Amtszeit als kommissarischer Leiter der Musikabteilung alle von der Weber-Arbeitsstelle an ihn herangetragenen Erwerbungsanschläge wohlwollend geprüft und schließlich auch umgesetzt hat. Seiner Nachfolgerin, der neuen Abteilungsleiterin Frau Dr. Martina Rebmann, wünschen wir ähnlich spektakuläre Erfolge; ihr besonderes Interesse am Sammelschwerpunkt Weber hat sie jedenfalls bekräftigt – die Weber-Sammlung der Staatsbibliothek bleibt also in guten Händen!

Die Münchner Tagung wirft ihre Schatten voraus

Das vom 31. Oktober bis 2. November 2008 in München stattfindende Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft hat Auswirkungen auch auf die Arbeit an den beiden Arbeitsstellen der Gesamtausgabe, denn bei dem Konzert in der Münchner Hochschule für Musik am 31. Oktober sollen u. a. Webers Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister* und sein erstes Klarinettenkonzert in f-Moll nach dem Text der neuen Gesamtausgabe erklingen. Während der Text der Ouvertüre sich in dem noch in diesem Jahr erscheinenden Ouvertürenband befindet, zu dem für die Aufführung auch die Stimmen hergestellt werden müssen, ist der von Frank Heidelberger herausgegebene Band mit den Klarinettenkonzerten eigentlich erst für das kommende Jahr vorgesehen. Gewissermaßen als Vorgeschmack auf diesen Band wird aber die Edition des f-Moll-Konzerts bereits in München vorgestellt – und zwar in der „normalen“ und in einer „digitalen“ Version, denn durch die Unterstützung der *Edirom*-Mitarbeiter soll dieser Band wiederum in zwei Versionen vorgelegt werden. Frank Heidelberger besuchte aus diesem Grund vom 26. bis 28. März 2008 die Detmolder Arbeitsstelle, um die Edition des f-Moll-Konzerts in einer Intensivphase mit der Redaktion zu besprechen. Eine weitere Besprechung findet im Juli statt. Dann sollte der Notentext, den Heidelberger mit einer älteren Version des Notensatzprogramms *Finale* erstellt hatte, nach der Überarbeitung ins Layout der Gesamtausgabe überführt werden. Die zugehörigen Orchesterstimmen können bei der Vorbereitung des Konzerts ihre erste Bewährungsprobe bestehen. Auch bei diesem Konzert werden einige Entscheidungen, die den eingefahrenen Pfaden einer sich auf (Carl) Baermann stützenden Interpretationstradition widersprechen, sicherlich für lebhafte Diskussionen sorgen. Die digitale Version kann dabei helfen, die editorischen Probleme und Entscheidungen auch einem breiteren Publikum begreifbar zu machen.

Neue Version der digitalen Edition von Webers Klarinettenquintett

Die Mitarbeiter des Detmolder *Edirom*-Projekts haben jetzt eine neue Version der digitalen Variante des Weberschen Klarinettenquintetts vorgelegt. Die erste Version war 2005 als Beilage zum Kammermusikband der Serie VI, Band 3, erschienen – als erste digitale Edition zu einem Gesamtausgabenband überhaupt. Die damals von Ralf Schnieders und Johannes Kepper vorbereitete Edition beruhte noch auf proprietärer Software und war vornehmlich als Demonstration der Möglichkeiten dieses Mediums gedacht.



Wie zu erwarten war, führten Veränderungen im Software-Bereich dazu, daß immer wieder Probleme mit der damals nur unter Windows lauffähigen CD auftraten. Das *Edirom*-Team, dem neben Johannes Kepper, Daniel Röwenstrunk und Peter Stadler seit jüngstem auch Heiko Fabig als wissenschaftliche Hilfskraft angehört, hatte bei der Paderborner Tagung im Dezember 2007 bereits anhand des Klarinettenquintetts wesentliche Unterschiede der alten CD zu der inzwischen entwickelten neuen, auf allen gängigen Oberflächen lauffähigen, offenen Software erläutert. Die Mitarbeiter hatten sich damals entschlossen, zur Demonstration des „Quantensprungs“, der mit dieser neuen JAVA-basierten Software vollzogen wurde, das Klarinettenquintett nochmals vorzulegen – zwar mit den alten Inhalten, aber in neuem technischen Gewand. Bei der Arbeit zeigte sich zwar, daß die neuen technischen Möglichkeiten eigentlich auch in einigen Bereichen andere Darstellungsformen nahelegen, auf eine völlige Neukonzeption der Präsentation sollte aber aus Zeitgründen verzichtet werden. Dennoch zeigt die CD auf beeindruckende Weise die raschen Fortschritte in diesem Projekt. Ganz ohne neue Inhalte kam man am Ende doch nicht aus: Die CD enthält nun auch weitere Rezeptionsquellen, die für den „Benutzer“ von Interesse sein dürften. Alle Subskribenten sollen diese CD mit dem nächsten Gesamtausgabenband kostenlos als „Ersatz“ für die alte Beilage erhalten. Die Mitarbeiter werden außerdem bis zum Erscheinen dieses Heftes auf ihrer Homepage (www.edirom.de) eine Demoversion mit den Anfangstakten des II. Satzes zum Herunterladen bereitgestellt haben.

Notenbände unter Hochdampf

Mit dem personellen Zuwachs in der Berliner Arbeitsstelle wurde auch die Gesamtplanung der WeGA modifiziert: Der Schwerpunkt der Arbeit soll in den nächsten Jahren ganz wesentlich auf den Notenbänden liegen. Die Planungen für das laufende Jahr sind ehrgeizig: Neben dem leider verzögerten (nun aber in den Endkorrekturen befindlichen) Band mit den drei Konzertouvertüren (den umgearbeiteten Fassungen der Einleitungen zu *Peter Schmoll* und zum *Beherrscher der Geister* sowie der in Dresden für das Regierungsjubiläum von König Friedrich August I. komponierten *Jubel-Ouvertüre*), dessen redaktionelle Überarbeitung sich Joachim Veit und Frank Ziegler teilen, sollen zwei weitere Bände erscheinen oder aber zumindest bis zum Jahresende in druckfertigen Manuskripten dem Verlag vorliegen. Einer wird zwei wichtige Kammermusikwerke Webers enthalten: das Klavierquartett, herausgegeben von Markus Bandur, sowie das Trio, herausgegeben von Knut Holtsträter, jeweils unter der redaktionellen „Knute“ von Frank Ziegler. Da das Interesse der Musikpraxis an beiden Werken groß sein dürfte, sind parallel zur Gesamtausgabe auch praktische Ausgaben geplant. Neben diesen recht bekannten, im Konzertleben durchaus verankerten Werken soll der dritte Band musikalische Raritäten vorstellen: Konzert- und Einlage-Arien sowie -Duette Webers in deutscher bzw. italienischer Sprache, die bestenfalls eingeweihten Weber-Kennern geläufig sein dürften. Diese Einzelnummern zeigen Webers ausgeprägtes Gespür für die musikalische Gestaltung dramatischer Situationen und für instrumentatorische Effekte – ihr Wiedereinzug in die Konzertsäle könnte eine echte Bereicherung darstellen. Doch vorher müssen die drei Herausgeber, Solveig Schreiter, Markus Bandur und Frank Ziegler, noch etliche Materialberge abarbeiten. Für 2009 liegt die Meßlatte ähnlich hoch – wollen wir hoffen, daß der „Hochdampf“ nicht dazu führt, daß die Editoren nur „heiße Luft“ produzieren!

Briefe und Tagebücher aus dem Jahr 1817 im Internet

Es hat lange gewährt, aber nun sind erste Seiten aus Webers Tagebüchern und seinen Briefen über die Homepage der Weber-Gesamtausgabe zugänglich. Noch handelt es sich dabei nicht um eine endgültige Darstellung, sondern um erste Versuche, die Vorteile dieses Mediums zu nutzen – in vorübergehend eher behelfsmäßig wirkendem Layout. Unter der Rubrik *Briefwechsel* werden zunächst beispielhaft die Briefe des Jahrgangs 1817 präsentiert. Hier entsteht in den kommenden Monaten zunächst eine (im wesentlichen auf

den Angaben des Tagebuchs beruhende) chronologische Liste der von Weber nachweislich geschriebenen Briefe. Beginnend mit dem Monat Februar werden dann sukzessive die Brieftexte bereitgestellt, in einigen Fällen sowohl in Übertragung als auch im Faksimile. Für die mit den Richtlinien der Internationalen *Text Encoding Initiative* (TEI) konformen Briefübertragungen (bzw. besser: Codierungen) werden gegenwärtig noch in einigen Bereichen briefspezifische Varianten dieses Standards entwickelt, die von den Mitgliedern des *Edirom*-Projekts auf der diesjährigen Tagung der TEI in London vorgestellt und dort diskutiert werden. Um eine projektübergreifende Diskussion dieser Auszeichnungsform zu ermöglichen, hat Peter Stadler (*Edirom*-Projekt) neben einer HTML-Variante des Brieftextes auch die TEI-Codierung mit auf die Homepage der WeGA aufgenommen und die ursprünglich entwickelte „Dokumententyp-Definition“ durch ein auf TEI-P5 basierendes Schema ersetzt, das bei der Eingabe der Daten auch deren Validierung erlaubt – ein wesentlicher Fortschritt im Hinblick auf die geringere Fehleranfälligkeit der Codierungen. In einem vorläufigen Stadium befinden sich auch die Anmerkungen zu den Briefen: Sie sind jetzt noch in Form kleiner Pop-up-Menüs in den Text eingefügt, lediglich bei der Auflösung von Personennamen ist im Augenblick bereits eine Verlinkung zur Personendatenbank der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute möglich, gleiches gilt für die bereits erfaßten Presseudokumente des Jahrgangs 1817. Für Werke und Rollen befinden sich entsprechende Datenbanken im Aufbau – auch für briefübergreifende Themenkommentare und die Dresdner Spielpläne sind Lösungen zur Zeit in der internen Erprobungsphase. Durch die vielfältigen Verflechtungen der Materialien bietet die Weber-Ausgabe einen ausgezeichneten Ausgangspunkt für die Entwicklung und Erprobung dieser Konzepte – leider bedeutet dies aber auch sehr viel konzeptionelle Arbeit, die nur im Verbund von Editions- und *Edirom*-Projekt sinnvoll durchzuführen ist.

Eine zweite „Baustelle“, die nun ebenfalls über die Homepage zugänglich wurde, ist die Übertragung von Webers Tagebuch. Dagmar Beck hat dafür die Daten des Jahrgangs 1817 bereitgestellt, die ebenfalls in TEI-konformer Weise codiert werden sollten. Bei der Paderborner Tagung im Dezember des vergangenen Jahres hat sich jedoch gezeigt, daß Webers Tagebuch in dieser Hinsicht eine echte Herausforderung darstellt – die zahlreichen Tabellen und unterschiedlichsten, teils gedoppelten Währungsspalten lassen sich nur schwer standardkonform systematisieren. Dennoch soll dieses Problem – wiederum in Rücksprache mit Nachbardisziplinen – angegangen werden. Johannes Kepper hat nun zunächst für den Monat Februar 1817 eine mögliche Darstellungs-

Carl Maria von Webers Tagebuch

Auf dieser Seite werden zunächst exemplarisch die Tagebucheinträge Carl Maria von Webers vom Februar 1817 präsentiert. Sie können dazu entweder über den Kalender oder das Faksimile gezielt einzelne Tage auswählen, von denen Ihnen dann sowohl eine Übertragung als auch das vergrößerte Faksimile angezeigt werden. In der Übertragung sind bereits erläuterte Personen (sowie in Kürze auch Sachverhalte) als Link gekennzeichnet.

Februar 1817

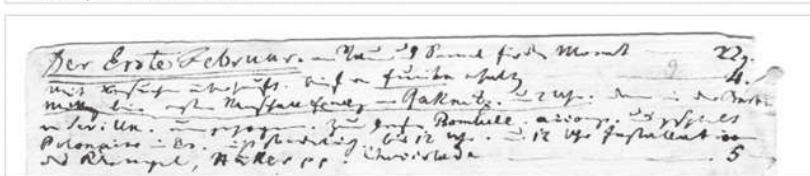
Mo	Di	Mi	Do	Fr	Sa	So
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28		

< Bl. 6r (Seite 9) >



< 1. Februar 1817 (Bl. 6r) >

Tagebucheintrag	rh	gr	pf
<u>Der Erste Februar</u> , an Raum und Semel für den Monat		22 g.	-
Mit Besuchen überhäuft. Brief von <u>Eunike</u> erhalten		4.	
Mittag beim ersten Marschall <u>Exzellenz von Raknitz</u> , um 2 Uhr, dann in der <u>Barbief</u> v. Sevilla, umgezogen. Zum Grafen <u>Bombell</u> , accomp. und gespielt			
5 Polonaise in Es, nicht sonderlich, bis 12 Uhr, um 12 Uhr Installation des Klengel, <u>Häker pp.</u> Choccolade		5	-



Quelle: D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1
Übertragung: Dagmar Beck, Copyright: 2008, WeGA, Arbeitsstelle Berlin

form entworfen, die das jeweilige Faksimile eines Tages mit der Übertragung kombiniert und davon ausgehend die Kommentierung mit einbezieht. Auch hier wird diese Kommentierung sukzessive ergänzt und verfeinert, wobei auch ein direkter Wechsel von den im Tagebuch erwähnten Briefen zu den Brieftexten selbst (und umgekehrt) möglich ist. Rudimentär sind selbst die Schriften des Jahrgangs 1817 bereits einbezogen (siehe dazu w. u.).

In den nächsten Monaten werden sich diese „Baustellen“ rasch weiterentwickeln. Interessenten sollten sich daher von Zeit zu Zeit über die Fortschritte informieren. Selbstverständlich sind die Entwickler auch an Anregungen und Kritik von seiten der Benutzer sehr interessiert!

Personen- und Dokumente-Datenbanken erneuert

Die von den Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe und des *Edirom*-Projekts angeregten Datenbanken zu Personen und Pressedokumenten sind nun, dank der Initiative von Daniel Rösenstrunk und seinem studentischen Mitarbeiter Christian Epp, in einer ersten Überarbeitungsstufe neu freigeschaltet. Damit ist es einerseits für freiwillig mitarbeitende Externe leichter möglich, ihre Zugangsdaten zum internen Bereich selbst zu verwalten, zum anderen ist vor allem die Personendatenbank erheblich schneller geworden. Zugleich wurden neue Suchfunktionen integriert bzw. in ihrer Qualität verbessert: So kann in den Dokumenten nun gezielt nach inhaltlichen Kriterien (etwa Rollen, Werke, Personen) und innerhalb der Personendatenbank nach kompletten Namen, Namenszusätzen, Beruf und Wirkungsort mit entsprechenden Kombinationsmöglichkeiten gesucht werden. Bei einem Doppelklick öffnet sich sofort der entsprechende Eintrag zur Person, auch bei den Dokumenten muß nicht mehr der Weg über das seitliche Menü genommen werden. Zu den dringlichsten Aufgaben gehört nach wie vor die Überarbeitung der Eingabemasken und der Form der Verweisungen auf die jeweiligen Quellen der eingetragenen Informationen. Sobald diese Arbeiten abgeschlossen sind, soll eine neue Werbe-Initiative gestartet werden, um den Stamm der aktiven Beiträger aus dem Bereich der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute zu erweitern. Immerhin sind inzwischen nahezu 8000 Personen (allerdings mit teils erst sehr rudimentären Angaben) in der Datenbank zu finden.

Webers Schriften neu erfaßt

Ein übergroßes Desiderat der Weber-GA war bislang eine komplette Datenbank mit dem Nachweis aller Quellen zu Webers Schriften, zumal die Daten in der Ausgabe Georg Kaisers in vielerlei Hinsicht revisionsbedürftig sind. In der Berliner Arbeitsstelle hat Solveig Schreiter inzwischen ihre Arbeit an einer detaillierteren Dokumentation der Schriften und der dazu erhaltenen Materialien weitgehend abgeschlossen. Erste Zwischenergebnisse sollen zunächst in die auf der Homepage unter „Weber-Schriften / Schriften 1817“ bereitgestellte Liste des Jahrgangs 1817 eingearbeitet werden, längerfristig ist als Ausgangspunkt einer Neuedition eine komplette Liste (mit einer neuen Zählung der Schriften) geplant. Schreiter hat die (in der Staatsbibliothek zu Berlin überlieferten) autographen Entwürfe vollständig überprüft und ausgewertet, ferner mit den Angaben der älteren Schriftenausgaben von Kaiser und Karl Theodor Winkler (Ps. Th. Hell) verglichen sowie die Erst- bzw. Früh-

drucke dieser Schriften mit erfaßt. Im Hinblick auf die geplante Veröffentlichung wurden die erfaßten Daten in einer XML-Struktur abgebildet, die eine Überführung in eine Bildschirm- oder Druckausgabe und die Verlinkung mit den jeweiligen Materialien erleichtert. Diese Struktur soll nun noch durch die Nachweise der Digitalisierungen und bereits vorhandener Textübertragungen erweitert werden. Jahrgangsweise wird schließlich noch einmal anhand der Briefe und der Tagebücher die Liste überprüft, um dann (hoffentlich) endgültige neue Schriften-Nummern vergeben zu können. Von den mancherlei neuen Erkenntnissen, die sich bei diesen Arbeiten zum Teil sogar eher „zufällig“ ergaben, legt der Artikel von Frank Ziegler „Autobiographie und *Künstlerleben*“ in diesem Band (S. 69ff.) Zeugnis ab – auch wenn es sich hier nur um zwei, allerdings wichtige Teilerkenntnisse handelt.

Vorarbeiten zur Publikation des *Oberon*-Textbuchs

Als die Layoutarbeiten zu dem von Solveig Schreiter herausgegebenen *Freischütz*-Libretto (vgl. S. 202-209) liefen, war in der Detmolder Arbeitsstelle manch' ein unterdrückter leiser Seufzer zu vernehmen. Denn längst kannte man eine Auszeichnungsform für Libretti, die diese Arbeiten wesentlich erleichtert hätte – insbesondere die in der Anfangsphase eines solchen Projekts üblichen mehrfachen und umständlichen Revisionen bestimmter Details des Layouts. Wieder einmal sind es die Standards der *Text-Encoding-Initiative* (TEI), die hier Abhilfe schaffen, indem sie die ewig sich ändernde Layout-„Auszeichnung“ durch eine inhaltliche ersetzen, der erst nachträglich (dann leicht abänderbare) Formatanweisungen zugeordnet werden. Für das jetzt vorzubereitende zweisprachige *Oberon*-Textbuch sollte daher der „alte Fehler“ nicht noch einmal begangen werden. Solveig Schreiter hat daher die im Modul „Drama“ von TEI P5 enthaltenen Vorgaben bereits bei der Rohübertragung des Textbuchs berücksichtigt. Damit dringen diese Standards, die zugleich die langfristige Haltbarkeit der Daten garantieren, in einen weiteren Bereich der Weber-Ausgabe vor. Natürlich erforderte diese neue Form (vor allem angesichts fehlender gegenstandsspezifischer Eingabeoberflächen) etwas Einarbeitung, aber rasch stellte sich der allen Weber-Mitarbeitern inzwischen bekannte Effekt der Freude über das kleine „grüne Licht“ ein, das nach einer Überprüfung der Texte zeigt, daß alles nicht nur „wohlgeformt“, sondern sogar im Hinblick auf die zugrundegelegte Struktur „gültig“ ist. So ist nun zu hoffen, daß der Codierung des *Oberon*-Textbuchs und seiner Varianten und Lesarten möglichst bald auch die historischen und rezeptionsgeschichtlichen

Teile der Edition folgen können, damit der *Oberon*-Band im kommenden Jahr vielleicht als Band 3 der neuen Reihe erscheinen kann.

Schottische Gäste mit schottischen Liedern in lippischen Landen

Anfang Mai des Jahres machte Frau Prof. Marjorie Rycroft von der Glasgow University auf dem Weg nach Eisenstadt in Detmold Station, um ihre Editionsarbeiten an den Schottischen Nationalgesängen Webers zu besprechen. Diese Arbeiten sind bereits sehr weit fortgeschritten, und auch ein erster Notentext als Grundlage der weiteren Edition ist schon erstellt. Die Lieder werden in Serie VIII, Bd. 12 der Gesamtausgabe, d. h. zusammen mit weiteren Bearbeitungen erscheinen. Die Nachfrage nach diesen Liedern hat in letzter Zeit erheblich zugenommen, so daß nun daran gedacht ist, die Stücke schon vorab in einer praktischen Ausgabe neu zugänglich zu machen. Die Edition selbst ist wegen der zahlreichen neuen Auflagen der Liedersammlungen von George Thomson (für den diese Volksliedbearbeitungen wie jene von Haydn, Beethoven u. a. geschrieben sind) recht kompliziert. Hinzu kommt, daß es neben der englischen auch eine autorisierte deutsche Version dieser Lieder gibt. Die Edition wird beide Fassungen der Lieder enthalten.

Ein von Weber bewundertes Werk in Neuedition

Das von Weber während seines Aufenthalts in Darmstadt 1810 als „göttlich“ apostrophierte *Requiem* Es-Dur seines Lehrers Abbé Georg Joseph Vogler (vgl. *Weberiana* 9, S. 28-33) liegt inzwischen im Druck vor. Es erschien als Band 18 der Neuen Folge innerhalb der von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte herausgegebenen Reihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* bei Breitkopf & Härtel in Wiesbaden und umfaßt 102 Seiten Texte und Faksimiles sowie 203 Notenseiten. Das Werk, das durch die Vermittlung von Dr. Bärbel Pelker und Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst 1999 zum Carl-Theodor-Jahr in Mannheim unter Leitung von Prof. Dr. Gerald Kegelmann wieder aufgeführt und auf CD eingespielt wurde sowie 2002 durch Vermittlung von Eveline Bartlitz auch im Berliner Dom unter Leitung von KMD Herbert Hildebrandt erklang, wird hoffentlich wieder Eingang in die kirchenmusikalische Praxis finden. Das Erscheinen des von Joachim Veit herausgegebenen neuen Bandes wird am 10. November dieses Jahres mit einer neuen Aufführung in der Himmelfahrtskirche München-Sendling sowie einer CD-Produktion gewürdigt. Es singt der Orpheus Chor München, begleitet von der Neuen Hofkapelle München unter der Leitung von Gerd Guglhör.

Tagungsbericht Paderborn 2007 geplant

Die Beiträge der vom 6.-8. Dezember 2007 im Heinz-Nixdorf-Museums-Forum durchgeführten Tagung *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung*, an der auch die Detmolder Arbeitsstelle der Weber-Ausgabe beteiligt war, sollen in der Reihe *Beihefte zu editio* veröffentlicht werden. Die Tagung, die eine erfreuliche Resonanz gefunden hatte, hat zahlreiche neue Impulse vermittelt. So wurde u. a. die Gründung einer sogenannten „Special Interest Group“ für Korrespondenzmaterialien innerhalb der TEI angeregt, die im Laufe dieses Jahres erfolgen soll. Die wichtige, Doppelarbeiten verhindernde und zu neuen Kooperationen anregende Rolle eines solchen Austauschs zwischen verwandten Fächern wurde vor allem in der Abschlusßdiskussion betont. Da ein kurzer Bericht über die Tagung auf der Homepage des *Edirom*-Projekts veröffentlicht ist (www.edirom.de) und die Beiträge der Tagung vielleicht Ende des Jahres bereits vorliegen, kann hier auf eine ausführliche Würdigung verzichtet werden. Erwähnt werden sollte aber doch die außerordentlich intensive und angenehme Zusammenarbeit aller Mitarbeiter und Hilfskräfte des Detmolder DFG-Projekts und der Weber-Ausgabe, die mit dieser dreitägigen Veranstaltung eine heftige Belastungsprobe glänzend bestanden haben.

Arbeitserleichterung durch *Edirom*-Technik

Für die Editions- und Redaktionsarbeit an den Bänden der Weber-Gesamtausgabe wird in immer größerem Umfang auf die *Edirom*-Techniken zurückgegriffen. So stand z. B. Joachim Veit für das Kollationieren der sechs Quellen (Partitурhandschriften und Stimmen) von Webers *Jubelouvertüre* noch eine alte, etwas mühsam zu bedienende und infolge der Datenfülle gelegentlich auch den PC überlastende Version zur Verfügung, während die Ouvertüre nun für die internen Arbeiten in die komfortable und wesentlich schnellere neue Version überführt werden konnte. Gleiches gilt für die Materialien zur *Beherrscher*-Ouvertüre. Auch Frank Heidelberger erhielt für seine Kollationsarbeiten eine Version der Klarinettenkonzerte, die mit der neuen Software erstellt worden ist. Trotz des etwas „abstrakteren“ Arbeitens auf dem Bildschirm sind durch die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit auf engstem Raum und das rasche Springen zwischen einzelnen Stellen die Augen (und deren Besitzer) deutlich entlastet, zumal man in vielen Fällen mit Farbkopien arbeiten kann, die ohnehin ein besseres Wahrnehmen von Details erlauben. Ein besonderer Komfort entsteht bei Stimmenaushaben durch

die Möglichkeit, Takte aus unterschiedlichen Stimmen zu einer simultanen Ansicht und damit zu einer partiturnähnlichen Form zusammenzuführen und dann in dieser Ansicht (etwa der Holzbläsergruppe) auch taktweise weiterzublätern. In Detmold (und wahrscheinlich bald auch in Berlin) möchte man die Vorteile dieser neuen Techniken, die zunehmend verfeinert und vervollkommen werden, nicht mehr missen. Den Mitarbeitern des *Edirom*-Projekts sei daher hier für diese großen Erleichterungen ein herzliches Wort des Dankes gesagt!

Humor und Ironie in den Opern von Carl Maria von Weber

Abstract von Charlotte Lorient, Paris¹

Webers Leben wie auch seine Schriften und seine Musik zeugen von einer lebensfrohen, durch Humor und Ironie geprägten Persönlichkeit. Der humorvolle Aspekt seines Stils wird in den Studien des 19. Jahrhunderts kaum erwähnt, und anfangs des 20. Jahrhunderts wird diesem noch sehr wenig Beachtung geschenkt. Zwar wurde er in den letzten Jahrzehnten öfter thematisiert, doch wurde ihm keine spezifische Studie gewidmet, während dies für andere Komponisten der Romantik der Fall ist. Daher scheint es sinnvoll zu sein, näher auf diese Frage einzugehen. Die von Professor Jean-Pierre Bartoli betreute Arbeit, welche im Juni 2008 an der Universität Paris-IV Sorbonne präsentiert wurde, beschränkt sich auf Webers Opern.

Im ersten Teil werden Humor und Ironie im Singspiel *Abu Hassan* sowie in einigen Auszügen aus den Opern *Peter Schmoll*, *Silvana* und *Die drei Pintos* analysiert, die sich dem Ton des Singspiels annähern. Das Singspiel gilt traditionell als leichte, spielerische Gattung; die typischen Aspekte eines humorvollen musikalischen Stils werden hervorgehoben und untersucht. Dabei richtet sich der Fokus nicht etwa auf die Komik der Libretti, sondern auf die musikalischen Elemente des Humors und der Ironie. In einem zweiten Teil wird die Komik in den romantischen Opern des späteren Weber betrachtet, in denen der Komponist sich hauptsächlich der Parodie bedient – wie zum Beispiel in Ännchens Romanze, die musikalische Effekte der Wolfsschlucht-

¹ Abstract einer Arbeit, die Charlotte Lorient als Abschluß ihres Musikwissenschafts-Studiums an der Pariser Sorbonne vorlegte. Ein Aufsatz zu diesem Thema ist für die nächste Ausgabe der *Weberiana* vorgesehen.

szene karikiert. Indem die Parodien analysiert und mit den parodierten Szenen verglichen werden, können die streng musikalischen Aspekte der Satire, der stilistischen Nachahmung und der Ironie hervorgehoben werden. Diese Vergleiche stützen sich auf verschiedene Theorien und Methoden der Analyse: Wir beziehen uns nicht nur auf die Theorien der Zeit Webers, sondern auch auf die von Pierre Lusson und Jacques Roubaud entwickelte *Théorie générale du rythme*, auf Nicolas Meëus Theorie der *Vecteurs harmoniques* sowie auf die von Dmitri Tymoczkos Methode inspirierte *Stufentheorie*.

Der letzte Teil der Arbeit befaßt sich mit dem historischen und ästhetischen Aspekt von Humor und Ironie bei Weber. Allgemein wird in dieser Studie untersucht, ob es eine dem Humor und der Ironie eigene musikalische Stilistik geben kann und wie diese durch die damaligen und den heutigen Zuhörer wahrgenommen wird. Die Zusammenhänge zwischen Webers Musik, seinem Leben und seinen zahlreichen Schriften werden in ihrem Kontext analysiert, das heißt, in dem der zeitgenössischen Lehren über die Komik, wie auch in bezug auf die romantische Ästhetik und auf die Schriften von Tieck, Jean Paul und den Brüdern Schlegel. Um die Wahrnehmung der Komik zu analysieren, müssen wir uns fragen, welches die Absichten des Komponisten waren, und uns in den kulturellen und historischen Kontext zurückversetzen. Eine solche Studie wirft auch die Frage der Beziehungen zwischen Komponist, Werk und Publikum auf. In diesem Zusammenhang wird auf die Schriften von Leonard B. Meyer und Eugene Narmour, wie auch auf Studien über die Rhetorik und die Semiotik, wie jene des Groupe Mu oder Gérard Genette, hingewiesen. Diese Arbeit ist im Rahmen der von der Arbeitsgruppe „Langages musicaux“ (CRLM) der Universität Paris-Sorbonne geleisteten Forschung entstanden.

Die Komik in Webers Musik darf keinesfalls als Nebensache betrachtet werden. Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, die Bedeutung wie auch das Funktionieren der Komik in der Musik hervorzuheben, auch in bezug auf die Stilistik, die Geschichte und die Ästhetik.

***Freischütz* ohne wilde Tiere, ein Probeschuß unter Göttern, ein erledigter schweizerischer Allmächtiger und konzertante Beigaben**

Pressespiegel zu den Weber-Premieren 2007/08
von Josefine Hoffmann, Detmold

Die Angst im heimatlichen deutschen Walde Der *Freischütz* am Theater Ulm, 20. September 2007

Im Ulmer Theater lautete das Motto der vergangenen Saison: „Heimat“ – und welche Oper eignete sich da zu Beginn besser als Webers *Freischütz*? Nach rückläufigen Besucherzahlen und der letzten, skandalträchtigen Inszenierung des *Freischütz* in Ulm vor sechs Jahren (von Regisseur Dieter Keagi) kommt die Oper nun sehr klar strukturiert daher und wird nah am Text erzählt. Man bemühte sich, mit Workshop und Matinee dem Publikum das Werk näherzubringen.

Die Regie lag diesmal in den Händen von Stephan Suschke. Er hat einen Mittelweg zwischen Heimattümelei und moderner Neusicht gesucht und den Schwerpunkt auf die zwischenmenschlichen Konflikte der angstbesetzten Personen gelegt (Fridhart Pascher, *Der Neue Merker*, 10/2007). Suschke hält sich zwar ans Libretto, gewährt den beiden Liebenden jedoch keine zweite Chance, weil kein Liebesduett vorhanden ist (Jürgen Kanold, *SWP*, 22. September 2007), und so bleibt dem Zuschauer das von Weber vorgesehene glückliche Ende verwehrt. Sein Max ist ein „von Komplexen getriebener, angstvoller, fremdbestimmter Kerl [...], der in der Gegenwart nicht zurecht kommt“, und Agathe erscheint ihm in der Wolfsschlucht als Symbol seiner unerfüllten Wünsche in Strapsen (ebd.). Alptraumhafte Gestalten defilieren in der Wolfsschlucht, und ein „kindlicher Tod geistert durch die Szene“ (ebd.). Aber auch Ironie ist ein Mittel dieser Inszenierung (Günter Buhles, *Schwäbische Zeitung*, 22. September 2007); zu Beginn machen rüpelhafte Dörfler dem verängstigten Max klar, daß er endlich treffen muß, wenn er seine Agathe ehelichen will.

Die Figuren leben „nicht etwa im globalen Dorf von heute, sondern in der wohl noch nicht allzu lange gerodeten Lichtung von gestern“ (Manfred F. Kubiak, *Heidenheimer Zeitung*, 26. September 2007). Ihre Bedrohung ist der Wald, und sie leben in einer Gesellschaft, die sich abschirmt, daher auch

das überdimensionale Brett vor dem Kopf, welches nicht nur die Bühne nach hinten hermetisch abriegelt, „sondern darüber hinaus das Volk an jeglichem Weitblick hindert, gleichzeitig den Regierenden aber den Rücken freihält“ (Kubiak). Die Zuschauer sprach vor allem Momme Röhrbeins Bühnenbild an (*Süwe Pre*, 5. Oktober 2007). Die Kostümbildnerin Angela Schuett kleidete Max in ein braves, mit Ärmelschonern besetztes Buchhalter-Jackett und steckte Agathe altjüngferlich ins internatsgraue Kostüm (Roland Mayer, *Neu-Ulmer Zeitung*, 22. September 2007). Auch das Puppenstubenidyll ihres Zimmers (Kanold) mag dazu beigetragen haben, daß sie auf das Publikum eher wie eine sitzengelassene alte Jungfer denn wie eine Braut wirkte (*Süwe Pre*).

Die musikalische Leitung von James Allen Gähres wurde fast durchweg gelobt, „Webers grandiose Ouvertüre [erklang] in einer Wiedergabe, die jeder Hauptstadtbühne Ehre gemacht hätte“ (Buhles); Kanold resümierte: „Sowieso romantisch: Die prächtig aufspielenden Philharmoniker.“ Keine Wünsche offenlassend und herausragend meint Kubiak, bemängelt nur, das Tempo sei zu ruhig gewesen, allerdings sei gerade dadurch der Blick für Details erhalten geblieben. Der Chor bekam vom Publikum durchweg Bestnoten (*Süwe Pre*). Die Einstudierung hatte Wolfgang Wels zu verantworten; das Ensemble „sang klangschön, vor allem als Stimme des Volkes und der Geister, weniger im berühmten Jägerchor, wo der Takt nicht gehalten werden konnte“ (Pascher). Die Schlußszene, in der die Chormitglieder Plastiksäcke über die Bühne ziehen mußten, befremdete sowohl Presse als auch Publikum.

Bei den Solisten überzeugten vor allem die männlichen Rollen. Einhellig positiv beurteilt wurde Wagner-Stipendiat und *Opernwelt*-Neuentdeckung des Jahres 2002, Tenor Stefan Vinke, der kurzfristig für den erkrankten Marc Haffner gewonnen werden konnte. Vinke verstand es, das Publikum mit Kraft und Melos mitzureißen (Kanold), und glänzte in seiner ganzen Partie (Kubiak), die er ideal interpretiert habe (Buhles). Gelobt wurden auch Runi Brattabergs kraftvoll-düsterer Baß (Pascher) und seine überzeugenden Koloraturen im „Trinklied“ (Mayer).

Die israelische Mezzosopranistin Merav Barnea übernahm die Rolle der Agathe. Ihr vibratoreiches Timbre wird als „gewöhnungsbedürftig“ beschrieben (Pascher). Buhles meint, ihr Sopran sei „recht reif und warm timbriert“. Das Publikum fand Stimme und Person der Agathe schwach und bekundete mehrfach, daß die Stimme nicht zur Rolle gepaßt habe (*Süwe Pre*). Laut Mayer pendelte sie ihren dramatischen Mezzosopran zwischen kehligen Untertönen und metallischer Härte aus; Kanold war ihr Vibrato „allzu reif“. Linda Heins' Partie des Ännchen wurde dank ihres „glockenhellen“ Soprans für gut befunden

(Pascher). Kubiak meint, sie wäre der Idealbesetzung noch ein Stück näher gekommen, wenn sie darstellerisch mehr aus sich herausgegangen wäre.

Thomas Schon verkörperte den „leichtgewichtigen Jungbauern“ Kilian gut; Kakhaber Tatvadse spielte sowohl die Rolle des Samiel als auch die des Eremiten, der für das Ende extra geholt werden muß und nicht allein kommt, ebenfalls vorbildlich. Gelobt wurde der Koreaner Kwang-Keun Lee als Ottokar. Beim chinesischstämmigen Erbförster Jie Mei hingegen habe es Schwierigkeiten mit der Textverständlichkeit gegeben (Pascher). Überhaupt bemängelten mehrere Rezensenten in diesem internationalen Ensemble die Textartikulation, an der noch erheblich gearbeitet werden müsse (Buhles). Auf die Zuschauer wirkte das Einblenden von Übertiteln in einer deutschsprachigen Oper befremdlich, doch sei der Text so wenigstens verständlich gewesen (*Süwe Pre*). Kanold schreibt sogar, der *Freischütz* sei „ordentlich konventionell über die Bühne [gegangen], mit internationalen Darstellern, die hölzern ihre Dialoge sprechen.“

Die Wolfsschluchtszene ist vom Publikum sehr positiv aufgenommen worden, dank des vielen Hokusfokus „samt einem teuflischen Samiel, der aus nebeliger Unterwelt grinst“ (Kanold). Mayer meint dagegen, daß die Gespensterstafette als dekorativer Mummenschanz verpufft sei. Alles in allem sei die Aufführung in Ulm aber gelungen, so zumindest die Meinung des Publikums (*Süwe Pre*).

Ein harmloser *Freischütz* im Staatstheater Cottbus, 29. September 2007

Am Premiertag spürte man im frisch renovierten Haus des Staatstheaters deutlich die Verbundenheit zwischen Darstellern und Publikum, denn hier ist eine Premiere – im Gegensatz zum kulturverwöhnten Berlin – ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges (Frederik Hanssen, *Tagesspiegel*, 25. Oktober 2007).

Wolfgang Lachnitt inszenierte den *Freischütz* sehr konventionell und legte die seelischen Abgründe der Figuren frei (Andreas Göbel, *rbb kultur-radio*, 1. Oktober 2007). Er liefert eine „psychologische Gesellschaftsstudie“ (Göbel) und seine „Personenführung hat hohe Qualität“, denn er will in erster Linie die „krude Geschichte [...] erhellen“ (Hanssen). Zu diesem Zweck legt Lachnitt seinem Samiel neue Worte in den Mund und verwendet den Prolog mit Agathe und Eremit, den Weber in seiner Endfassung gestrichen hat (Hanssen). Der Jungfernkranz wird ironisch vorgetragen, denn die Brautjungfern sind verstört ob der toten Tiere, die in ihren Reigen getragen

werden (Irene Constantin, *Lausitzer Rundschau*, 2./3. Oktober 2007). Bei Lachnitt werden alle Figuren von eigener „Gier und Lust getrieben“; er stellt das Gegen- und Miteinander von lichtem und dunklem Prinzip ins Zentrum (ebd.). Ein Problem der Regie sei jedoch, daß jede Arie mit einer „solchen Menge von Gängen, Gesten und Spielerei befrachtet [ist], als sei Gesang allein sträflicher Leerlauf“ (ebd.). Ebendiese Überfrachtung beklagt Martin Stefke in der ganzen Inszenierung, vor allem aber in der Wolfsschluchtszene: Lachnitt „bietet alles auf, was die Bühnenmaschinerie zu leisten vermag [...] und immer wieder auch Einfälle, die zeigen sollen, was hinter der vermeintlichen Idylle und Romantik liegt. [...] Da rollt eine Wolfsfigur mit funkelnden Augen heran. Da zündelt, pufft und flackert es, blinken Äxte und Picken, schleichen schwarze Gestalten umher, wandelt eine Prozession mit Weihrauchampel und Bischofsstab vorüber, tobt die wilde Jagd herbei, stapfen Jäger hinzu, die in ihren Uniformen an schwarze Ulanen [...] [erinnern sollen], dabei jedoch nur wie [...] aus dem Puppentheater wirken“ (*Märkische Allgemeine*, 15. Oktober 2007). Die Inszenierung lenkt damit von der Leistung des Orchesters, vom guten Chor, den Sängern und dem Bühnenbild ab.

Alexander Trauth hat die „orientierungslose Pubertät“, in der sich Kaspar befindet, sehr gut dargestellt (Hanssen). In dieser Inszenierung ist Kaspar mal nicht der schwarze Teufelsbraten, sondern kommt als „blondgelockter Jung-Siegfried“ daher, den Trauth sehr authentisch „auf Messers Schneide singend“ darstellt (Constantin). Uwe Schneider meint hingegen, Kaspar sei, trotz stimmlicher Qualitäten, unscheinbar geblieben (*Sächsische Zeitung*, 1. Oktober 2007). „Diesen hübschen Kerl vor einiger Zeit gegen den verklemmten Max [...] ausgetauscht zu haben, scheint Agathe immer noch zu schmerzen“ (Constantin).

Anna Sommerfeld singt ihre Partie der Agathe „makellos schön, aber irgendwie leidenschaftslos“, obgleich sie es versteht, „innige Melodiebögen“ zu ziehen (Constantin). Göbel attestiert Sommerfeld zudem unzureichende Textverständlichkeit; gerade die wird jedoch von Hanssen gelobt. Cornelia Zink verkörpert das Ännchen hinreißend, sie ist jünger, frischer und tatkräftiger als Agathe, bleibt hier jedoch die arme Verwandte, für deren Verheiratung kein Geld da ist, daher haßt sie ihre Freundin zuweilen. „Über ihr Lied vom schlanken Burschen weint sie am Schluß, und mit der Ballade vom Kettenhund will sie Agathe nicht necken, sondern ärgern“ (Constantin).

Jens Klaus Wilde gab „sich rückhaltlos der Mörderpartie des Max hin“ (Hanssen). Sein „Durch die Wälder ...“ avancierte zum wilden Glanzstück der Oper, da er intelligent und tonschön phrasierte, obwohl er „ungewöhnliche

Italianità-Anklänge hören ließ“ (Constantin). Die Presse bemängelte mehrfach seine stimmlichen Schwächen in der Höhe (Göbel, Schneider). Heiko Walter gab den „alten mephistophelischen Teufel mit letzter Bosheit, greisenhaft zynisch oder auch heimlich komisch“ (Constantin). Der Eremit, hier dargestellt von Tilman Rönnebeck, überzeugte mit „sonorer Stimme“ (ebd.). Dirk Klenke verkörperte die „bodenständige Heiterkeit“ seines Kilian hervorragend (ebd.). Andreas Jäpel gab den Fürsten Ottokar „wunderbar arrogant-ölig“, ihm gebührt der Preis der besten Nebenrolle (ebd.).

Die „lässige Souveränität“ des von Christian Möbius einstudierten Chores und dessen rhythmische Präzision wurden sehr gelobt (Hanssen). Überhaupt hat die Hauptleistung der Chor bewältigt, denn er hat mit bühnenfüllender Präsenz, Lebendigkeit und Bedrohlichkeit überzeugt (Göbel). Generalmusikdirektor Reinhard Petersen habe eine stringente Tempo-Dramaturgie verfolgt und manche Passagen „überraschend langsam“ umgesetzt (Hanssen). „Fast alles gelang dem Orchester auch, allein die hohe Hornpartie erlitt kleine Einbrüche“, doch zum Ende hin verlor sich die Nervosität, das Orchester lief zur Höchstform auf (Constantin). Es hat zu einem weichen, samteneu Klang voller Schmelz und wohltuender Wärme gefunden, ja an Ausdruckskraft zuweilen sogar die Sänger übertroffen, doch habe die Musik stellenweise „etwas plüschig und zu dick“ gewirkt (Göbel).

Bühnenbildner Bernd Franke hat ein „dominantes Kreuz in die offen wandelbare Bühne bauen lassen“, in das ein Baum hineingewachsen ist. In diesem tröstlichen Naturidyll wohnt der fromme Eremit (Constantin). Der in das Kreuz eingezwängte Apfelbaum ist das Symbol für den christlichen Glauben, der die Natur des Menschen zugleich umgibt und einengt (Schneider). Die „erdfarbenen Heimatfilmkostüme“ (ebd.) von Nicole Lorenz machten deutlich, daß die Handlung in die Entstehungszeit des Werkes verlegt worden war (Constantin). Schneider berichtet: „Dem Publikum jedenfalls hat es gefallen, mit keiner Interpretation behelligt worden zu sein, es spendete reichlich Applaus.“ Am Ende dieses *Freischütz* bleiben Samiel und der Eremit allein auf der Bühne und beäugen einander unfreundlich (Constantin).

Ohne Eule und wilde Sau

Ein friedlicher *Freischütz* am Opernhaus Köln, 20. Oktober 2007

Michael Heinickes Regiearbeit in Köln scheint – glaubt man den Rezensionen – unspektakulär zu sein, dem Publikum hat sein als mystisches Märchen

inszenierter *Freischütz* allerdings sehr gefallen, denn neben Bravos hat es auch Zwischenapplaus für die Sänger gegeben (Sandra Eber, *Express*, 22. Oktober 2007). Heinicke läßt die Handlung dort ablaufen, wo Weber und Kind sie verankert haben: im ländlichen Milieu, kurz nach dem 30jährigen Krieg. Die Wertung der Rezensenten ist widersprüchlich: Die Inszenierung stecke voll „handwerklicher Fehler und Peinlichkeiten“, es werde bieder vom Blatt heruntergespielt und von „kritischer Distanz, Figurenzeichnung und Deutung [finde sich] keine Spur“, schimpft Michael Benghold (*Neue Westfälische*, 8. November 2007). Auch Pedro Obiera verreißt die Arbeit des Regisseurs, die im Musealen erstarre und nichts von den traumatischen Erlebnissen des 30jährigen Krieges, von sozialen Ressentiments und Existenzängsten vermittele (*Neue Ruhr-Zeitung*, 30. Oktober 2007). Christoph Zimmermann dagegen gesteht Heinicke zu, sich über die Psychologie des Werkes Gedanken gemacht zu haben: „Eifersüchteleien bei den Brautjungfern und das Schnösel-Portrait Ottokars“ zeigen dies, auch wenn alles zu freundlich an der Oberfläche bleibe (*General-Anzeiger*, 22. Oktober 2007). An anderer Stelle wird die Personenführung gelobt – bis auf die Figur des Ottokar, der zum „po-grapschenden“ Yuppie verkommt, Motto: „auch eine konservative, werktreue Inszenierung muss nicht muffig oder zopfig sein“ (R. J. S., *Operapoint*, H. 4/2007). Bei Heinicke sei stets „eine respektvolle Liebe zum Werk erkennbar“, und dies sei endlich mal eine Aufführung, die einen Familienbesuch ermögliche (Peter Bilsing, *Der Neue Merker*, Nov. 2007).

Im Mittelpunkt der Kölner Inszenierung steht die „bühnenraumfüllende, in unendlicher Fleißarbeit naturgetreu beblätterte Eiche“ (Benghold), in der sich „die Wege des bösen Samiel (mit etwas nervender Dauerpräsenz) und des guten Eremiten“ sehr oft kreuzen (Matthias Norquet, *Rhein-Zeitung*, 23. Oktober 2007). Alles ist ein Spiel der Mächte, und so sind die beiden Schicksals-Strippenzieher Gesinnungsgenossen, „beide mit wallendem Haar, Schlapphut, langem Mantel und Cowboystiefeln“ – der Eremit trägt rosenblütenreines Chiffonweiß und kommt als Endzeit-Hippie/Spät-68er daher, während Samiel sich in schwarzer Lederkleidung als Kreuzung zwischen „Udo Lindenberg und der Horrorfigur Freddy Krüger“ präsentiert (Bilsing). Die Bäuerinnen und Jäger laufen unter der monumentalen Eiche „in tadelloser Biedermeier Konfektion“ herum, „schunkeln und Herzen und zittern“ (Obiera).

Auch zur musikalischen Darbietung liegen verschiedene Aussagen vor. Das Gürzenich Orchester habe unter Enrico Delamboy sehr gut gespielt, besonders wurde die Leistung der Hörner gewürdigt, aber auch der Opernchor sei

seinem Ruf gerecht geworden (R. J. S.). James Sohre bemängelt allerdings ein „slight hiccup in the opening chorus“ (*Opera Today*, 26. Oktober 2007). Frieder Reininghaus hält die Instrumentalsolisten für unzulänglich; es habe viel Pfusch im Orchester gegeben, besonders erbittert ist er über das Bratschen-Solo zu Ännchens Romanze im III. Akt (*Rheinischer Merkur*, 25. Oktober 2007; *dradio.de*, 21. Oktober 2007). Delamboyne habe grobschlächtig dirigiert und hinsichtlich der Tempi keinerlei Rücksicht auf die Sänger genommen, außerdem seien die Chöre aus dem Ruder gelaufen (Obiera).

Lob erhalten die meisten Gesangssolisten: Thomas Mohr habe als Max mit viel Bühnenpräsenz und gutem Spiel überzeugt (*Köln-Bonner Musikkalender*, Januar 2008), auch habe er prachtvoll gesungen und verfüge über eine profunde Tiefe (R. J. S.). Bilsing empfiehlt allen Studenten Mohrs „Nein, länger trag ich nicht die Qualen“ als Lehrstück. Samuel Youns Kaspar habe „stählerne Brillanz und Kraft“ ausgestrahlt, leider seien seine Sprechpassagen unverständlich geblieben (Bilsing). Der Zweitbesetzung dieser Rolle, Daniel Hendriks, fehle allerdings jede Spur von Dämonie (*Köln-Bonner Musikkalender*, Januar 2008). Ausrine Stundytes Agathe wirke stimmlich an dramatischen Stellen überfordert und sei unverständlich gewesen. Katharina Leye als Ännchen hingegen habe Publikum und Regie bezaubert und wirkte „als ob sie einem Wilhelm Busch-Album entsprungen wäre“ (Bilsing). Kammersänger Ulrich Hilscher habe die Partie des Kuno bravourös gemeistert; Miljenko Turk sei als Ottokar die Neuentdeckung schlechthin (R. J. S.).

Einerseits wird in der Presse bemängelt, der Kugelguß sei „unter Ausblendung der Wolfsschluchtschrecken“ dargeboten worden und Reininghaus schreibt frustriert: „Keine Eule. Keine wilde Sau“ (*Rheinischer Merkur*). Andererseits wird gelobt, daß eben jener Horror nur mit Lichteffekten produziert wird (Bilsing). Modernistische Eskapaden seien dank Feuerkreis und Lichteffekten nicht notwendig gewesen, stattdessen steigt Samiel aus den Tiefen der angehobenen Eiche hervor (R. J. S.).

Mag die Mehrheit der deutschen Rezensenten provokantere Inszenierungen mit aufwendigen Wolfsschluchtszenen gewohnt sein, James Sohre schreibt: „If you, too, have longed for an encounter with the best of all possible performances of *Der Freischütz*, well, this could very likely be the one you've been waiting for.“

***Euryanthe* in der Kölner Philharmonie, 30. Dezember 2007**

„Wohlklang adelt die wirre Oper“ – so titelte die *Kölnische Rundschau* am 2. Januar 2008 nach der konzertanten Aufführung von Webers *Euryanthe*. Mit diesem Werk habe „Weber jenen Tisch gedeckt, an dem Richard Wagner dann später nur noch Platz nehmen musste“ (Stefan Rütter, *Kölner Stadt-anzeiger*, 2. Januar 2008). Das Presseecho ist positiv, denn das Personal des Brüsseler Théâtre de la Monnaie ließ unter der Leitung von Kazushi Ono zum Jahreswechsel in einer gelungenen Produktion (Stefan Rütter) vor mäßig besuchtem Haus die ganze Ausdrucksstärke von Webers Musik hörbar werden (frs, *www.opernnetz.de*, 1. Januar 2008). Von „reichem Farbauftrag und starken Kontrasten“ ist die Rede (Stefan Rütter). Ono habe den Klangunterschied des Orchesters zwischen Graben und Bühne minimiert (Curt J. Diederichs, *Kölnische Rundschau*, 2. Januar 2008).

Die eingblendeten Übertitel wichen zuweilen vom gesungenen Text des verworrenen Librettos der Helmina von Chézy ab, doch das Verständnis für die Zusammenhänge blieb stets gewahrt (frs), was dem Orchestre Symphonique de la Monnaie, dem dazugehörigen Chor und dem Solistenensemble gleichermaßen zu verdanken sei. Gabriele Fontana wußte in der Partie der Euryanthe sowohl mit „aufblühenden und ersterbenden Emotionen“ als auch mit überirdischen Klangfarben (ebd.) zu begeistern und ließ ihre Partner blaß aussehen (Stefan Rütter). Detlef Roth übernahm die Partie des Lysiart und überzeugte „emotional-aggressiv“ und „mit vielen Zwischentönen“ (frs). Hinsichtlich der übrigen Solisten gehen die Meinungen auseinander. Die Eglantine, gesungen von Jolana Fogasova, sei mit „impulsiver Leidenschaft“ verkörpert worden (ebd.), Diederichs hingegen attestiert ihr eine „gewisse Schärfe“. Kurt Streit als Adolar habe nuancenreich gesungen (frs); Diederichs wiederum beschreibt seine Darbietung als „glanzlos“ und Rütter gar als zu stark brust- und buffostimmig – was auch immer damit gemeint sein mag. Jan-Hendrik Rootering habe als weiser, stimmlich voluminöser König Ludwig (ebd.) in „gleichmütiger Majestät“ verharrt (Rütter). Der Chor brillierte in einem „stimmlich vorzüglich abgestimmten Kollektiv“ (frs), so daß über gelegentliche Trübungen der Präzision hinweggesehen werden konnte (Rütter). Insgesamt bot der Abend „auch ohne Szene [...] ein Höchstmaß an Theaterspannung“ (ebd.).

Ein vorprogrammierter Skandal?

Der *Freischütz* im Staatstheater Wiesbaden, 26. Januar 2008

Die Premiere wurde vom Publikum mit Buhrufen quittiert, die zweite Aufführung jedoch löste Beifallsstürme aus (Johannes Breckner, *Darmstädter Echo*, 1. Februar 2008). Wenn Dietrich Hilsdorf etwas inszeniert, darf man getrost davon ausgehen, daß hinterher sehr kontrovers darüber diskutiert wird, so war es auch bei der Wiesbadener Inszenierung des *Freischütz*.

Der Regisseur lenkte diesmal seinen Blick auf die Angst, die er zum zentralen Motiv machte, und auf die Abgründe der Seele (Nina-Anna Beckmann, *Main Echo*, 31. Januar 2008). Er verlegte die Handlung nicht in die Zeit nach dem 30jährigen Krieg, sondern in jene nach dem „tausendjährigen Reich“. Hilsdorf zeigte „wie deutsch diese Oper wirklich ist, indem er sie in einer der dunkelsten Stunden der deutschen Geschichte spielen lässt“ (Breckner). Gerade dies befremdete das Publikum, das von der polemischen, stimmig-inszenierten und packenden Deutung nichts wissen wollte (Klaus-Dieter Schüssler, *Hanauer Anzeiger*, 28. Januar 2008): „Wer Hitlers Silhouette auf die Bühne einer romantischen Oper holt, diffamiert diese Oper als nationalsozialistisches Gedankengut.“ (Ingrid und Horst Eckmann, *Wiesbadener Kurier*, 1. Februar 2008). Gelobt wurde die konsequente Umsetzung (B. Kempen, *Opernglas*, März 08). Stefan Schickaus resümiert: „Das alte Reiz-Reaktion-Spielchen, es funktioniert. [...] Auf der einen Seite: Dietrich Hilsdorf [...] Auf der anderen: Das Premierenpublikum [...]. Und alle erfüllen die in sie gesetzten Erwartungen. Keiner fällt mal aus der Rolle, der Provozierer nicht und nicht die Provozierten“ (*Frankfurter Rundschau*, 28. Januar 2008).

Die Kostüme stammen von Renate Schmitzer: „Trümmerfrauen, SS-Uniformen und überall läuft man in zusammengesuchten Klamotten herum“ (Britta Steiner-Rinneberg, *Gießener Anzeiger*, 31. Januar 2008). Beim Bühnenbild hat Dieter Richter mit entsprechend matten Farben gearbeitet, man sieht zerstörte Häuserfronten und ausgebrannte Gebäude (J. Korst, *Operapoint*, H. 1/2008). Die Bäume sind durchnummeriert, und hinter transparenten Waldvorhängen werden zu Beginn Begebenheiten erzählt, auf die später in der Aufführung zurückgegriffen wird: Agathe erhält vom Eremiten die weißen Rosen, und Max erdrosselt ihr erstes gemeinsames Kind.

Agathe, die bereits vor der Hochzeit erneut schwanger ist und gurkenesenderweise mit Ännchen auf dem Bett hockt (Korst), muß sich, während die Brautjungfern in grotesker Weise den Jungfernkranz singen, das Goethe-Zitat einer bösen Weibermenge anhören: „Es stinkt! Sie füttert zwei, wenn

sie nun isst und trinkt!“ (Guido Holze, *FAZ*, 28. Januar 2008). Hilsdorf zitiert scheinbar sehr gern und viel, so läßt er den Eremiten zur Ouvertüre ein Gedicht von Andreas Gryphius rezitieren (Frieder Reininghaus, *Opernwelt*, März 08), Anleihen von Kleists Kriegslyrik finden ebenfalls Eingang (Beckmann). Doch es werden nicht nur literarische Zitate verwendet, auch auf die Geschichte spielt Hilsdorf an: „Zum Jägerchor wird ein Hase getreten wie unlängst Rentner in der U-Bahn [...]; als final versöhnlicher Eremit tritt Martin Luther persönlich auf, während Agathe mariengleich gen Himmel schwebt und Fürst Ottokar den Balkon stürmt und anscheinend die Republik ausrufen will“ (Andreas Bomba, *Frankfurter Neue Presse*, 28. Januar 2008). Das Sternschießen findet in einem alten Herrenhaus statt, „an dessen Fassade noch die Spuren des Reichsadlers erkennbar sind und dessen, was er zwischen den Klauen hielt“ (Reininghaus). In der Eingangsszene erscheint die Häftlingskapelle aus Theresienstadt „und fuhr einen zum Städtle hinaus, wo die Hinrichtung stattfindet“ (ebd.). Für jede Freikugel, die Max mit Kaspar gießt, holt sich der Teufel die Seele eines Gefangenen, von denen pro Kugel einer im Hintergrund der Wolfsschlucht erschossen wird (Schüssler). Der *Rheinische Merkur* schreibt am 31. Januar 2008: „Der Eremit scheint in den von Dieter Richter in raffinierter Transparenz gestalteten Wäldern als Kurtisan überlebt zu haben.“

Das Orchester unter der Leitung von Marc Piollet habe „brillant“ gespielt, und besonders gelobt wurden die für diese Oper so wichtigen Hörner (Korst). Der Dirigent „peitschte seine Musiker mit Verve durch Webers Partitur, bereits die Ouvertüre war ein Sturmloch, die Pauke klang schon ganz nach Kriegsgeschütz“ (Schickhaus). Die romantischen Naturerlebnisse habe er in Wagner-Nähe gerückt (Kempen). Gefeierte wurden auch die Sänger, sie gaben ihr Bestes, „allen voran die Damen“ (Baumgart-Pietsch, *Erbenheimer Anzeiger*, 1. März 2008) und der Chor, welcher eine „dramatisch aufgeladene, packende Interpretation“ bot (Axel Zibulski, *Offenbach Post*, 29. Januar 2008), die Christof Hilmer kreativ auf sängerischen Hochglanz polierte (Schüssler). Die Meinungen über Martin Homrich als Max gehen auseinander: Laut Korst verkörperte er die Rolle sehr gefühlvoll und präzise, von Zibulski wird sein enger, unsteter Tenor bemängelt. Schüssler lobt wiederum, daß Max „nicht das übliche Missverständnis einer Wagner-Imitation“ gewesen sei. Thomas Jesatko verlieh dem Kaspar mittels bösem Gebaren und guten Läufen gruseliges Leben (Korst), ließ „klungsatte Intrigantentöne hören“ (Schüssler) und machte aus dem Bösewicht mal keine „Polterfigur“ (Kempen). Die Agathe war mit Astrid Weber glänzend besetzt;

sie vermochte vollkommen zu überzeugen (Korst), indem sie alle Abgründe der Gefühlswelt der Partie auslotete (Schüssler). Das Ännchen, hier Emma Pearson, bestach durch eine helle Sopranstimme (Korst), die wendig leicht, jedoch fern aller Lieblichkeit Agathes Freundin wiedergab (Gerhard Fehrer, *Orpheus*, März 2008). Thomas de Vries habe einen sonoren Ottokar geboten (Zibulski) und das „überzeugende Psychogramm eines Junkers im Untergang“ geliefert (Schüssler), selbstbewußt und autoritär (Kempen). Der Schauspieler Zygmunt Apostol gab den Samiel als „drollig fistelnden Alten mit Försterhut“ (Zibulski). Kilian, gesungen von Brett Carter, sei „frisch“ dahergekommen, der Kuno von Axel Wagner „recht am Platze“ gewesen und Christoph Stephinger habe einen „gestandenen“ Eremiten verkörpert (Fehrer).

Das Premierenpublikum hätte sich ein „bisschen mehr Achtung vor dem geistigen und künstlerischen Eigentum auch Verstorbener“ gewünscht (Irmgard Moraw, *Wiesbadener Kurier*, 11. Februar 2008), beschimpfte diese Inszenierung als eine „ausgemachte Sauerei“ und riet zur Einführung einer FSK [Freiwilligen Selbst-Kontrolle] für das Theater, „wenn Opern derart verhunzt inszeniert werden und der Intendant hier nicht eingreift“ (Wolfgang R. Cohnen, *Wiesbadener Kurier*, 3. Februar 2008).

Vom abgeschossenen und reparierten „Gott“ sowie einer Parkettflucht des Liebespaares

Der *Freischütz* am Opernhaus St. Gallen, 12. April 2008

Regisseur Anthony Pilavachi verlegte die Handlung in die Gegenwart; das Libretto wurde durch Texte vom Regisseur und von Steffen Kopetzky ergänzt, um z. B. „die Parallelität von Schießen und männlicher Potenz unter Erfolgsdruck“ darzustellen (Eva Bachmann, *St. Galler Tageblatt*, 14. April 2008). Beim Erscheinen Samiels hallen verirrte Schüsse durch den Wald; einer von ihnen trifft den Schriftzug: „Wer Gott vertraut, baut gut“, und „Gott“ fällt. Statt seiner grinst Samiel durch die Lücke (Kaspar Sannemann, *art-tv.ch*, 13. April 2008). Im III. Akt wirft der Regisseur ironische Blicke: „Das Halali wird auf die Schippe genommen, indem ein Japaner im Jagddreß fröhlich durch den Reigen der Jäger hüpfte“; bei den Feierlichkeiten wird für alles Notwendige eine Miß gekürt: Bier, Brezel, Jagd u. s. w. (Silvia Minder, *stadt24.ch*, 13. April 2008). Doch mit solchen Witzeleien wird nach Peter E. Schaufelberger die Logik der Inszenierung zunichtegemacht (*Südkurier*, 17. April 2008). „Es scheint, Pilavachi habe in Webers deutschen Wald hineingerufen [und] es habe vielstimmig zurückgetönt“ (Bachmann). Letzt-

lich vermag auch der Eremit den Schaden an „Gott“ nicht völlig zu richten, denn die Bauern hängen das T verkehrt herum auf, worauf Max und Agathe „aus dieser Welt der Hypokrisie mitten durch die erste Parkettreihe“ flüchten (Sannemann). Am Ende stehen sich auf der leeren Bühne das Gute in Weiß und das Böse in Schwarz gegenüber: Der Kampf ist noch nicht entschieden! Das Bühnenbild gestaltete Bettina Neuhaus, die den Vorhang des Theaters schon während der Ouvertüre „giftgrün und unheimlich“ illuminieren ließ (ebd.); die Kostüme entwarf Cordula Stummeyer, die Samiel für jeden Auftritt ein anderes Kostüm verpaßte (Th. Baltensweiler, *Das Opernglas*, Juni 2008).

Das Orchester wurde von Jifi Kout geleitet, der schon die Ouvertüre „genial“ umsetzte; auch der Chor meisterte seine Auftritte hervorragend (Sannemann). Christian Hettkamp verkörperte den Samiel mit ungelenken Bewegungsmustern und kalter, gnadenloser Sprechstimme perfekt (Bachmann); die Zeit steht still, wenn er erscheint (Minder). Marek Gasetzky gab einen biedereren Erbförster Cuno. Der Eremit wurde von Tijn Faveyts überzeugend dargestellt; Thomas Mohr verlieh dem Max trotz seiner Körperfülle Leben und sang „grossartig weitgespannte Phrasen“ (Bachmann). Realistisch wurden auch die Frauenrollen verkörpert: „Die ernste Agathe (Astrid Weber) und das quirlige Ännchen (Evelyn Pollock)“. Ralf Lukas überzeugte als Kaspar mit „gewaltiger Stimme“ (ebd.), der Kilian von Neal Banerjee kam ein wenig eingebildet daher, David Maze brillierte als Frauenheld Ottokar (Margit Zaczkowska, *St. Galler Nachrichten*, 17. April 2008).

Der *Oberon* der Stuttgarter Philharmoniker, 18.-21. April 2008

Die Stuttgarter Philharmoniker führten Webers *Oberon* in der vergangenen Saison mehrfach konzertant auf: am 18. April 2008 in Bietigheim-Bissingen, am 20. April im Münchner Prinzregententheater und am 21. April in der Stuttgarter Liederhalle. Nach dem ersten Abend lobte die Presse das Orchester und den Chor, die sich trotz der beengten Bühnenverhältnisse „in Bestform“ (H. Müller, *Bietigheimer Zeitung*, 21. April 2008) präsentiert haben. Die Solisten deuteten die Handlung lediglich mimisch an, der Text der Gesänge sei schwer verständlich gewesen (ebd.). Der Elfenkönig Oberon wurde von Maximilian Schmitt gesungen, der seine Partie „kraftvoll-nobel“ darbot (ebd.). Der Ritter Hüon war mit Klaus Florian Vogt besetzt, welcher „wagnerhaft-metallisch“ sang, ganz im Gegensatz zu seinem Knappen Scheramin, hier Egbert Junghanns, der seine Rolle sehr lebendig gestaltete (ebd.). Die „glänzende Besetzung der Frauenrollen“ (ebd.) wurde durchweg gelobt.

Viktorija Kaminskaite begeisterte als Rezia und Annely Peebo sang die Fatime. Die kleinen Rollen des Puck und der Elfe (gemeint ist wohl das Meermädchen), gesungen von Anneka Ulmer und Katja Stuber, wurden ebenfalls gelobt. Die Dialoge zwischen den Musiknummern habe der Sprecher Stefan Jürgens gut verständlich umgesetzt (ebd.). Positiv hervorgehoben wurden die dramatischen Partien des Orchesters und die instrumentalen Soloeinlagen.

Bezüglich der dritten Aufführung am 21. April 2008 hob die Presse besonders den Dirigenten Gabriel Feltz hervor, dem es „in liebevoller Detailarbeit gelungen [sei], Webers musikalisches Schatzkästlein in tausend Farben leuchten zu lassen“ (rle, *Stuttgarter Zeitung*, 23. April 2008). Auch an anderer Stelle wurde die Leistung des Orchesters hervorgehoben, denn es wurde dem hohen Anspruch der Partitur mehr als gerecht (Verena Grosskreutz, *Esslinger Zeitung*, 23. April 2008). Rezia habe zuweilen ihre Koloraturen „verhudelt“ (ebd.) und sowohl ihr als auch Hüon sei „hie und da mal die Intonation“ abhanden gekommen (rle). Vogt habe den heldischen Zug seiner Partie zu ernst genommen und vorwiegend geschmettert (Grosskreutz). Armin Friedl hob aber gerade diese beiden Partien positiv hervor und stellte stattdessen bei Puck und dem Knappen Scherasmin „Probleme in der Klangbalance mit dem Orchester“ fest (*Stuttgarter Nachrichten*, 21. April 2008). Die übrigen Solisten und der Chor wurden positiv gewürdigt, bis auf den Erzähler, dessen Part vernuschelt gewesen sei (ebd.). Vor allem Maximilian Schmitt habe als Oberon mit schönem, warmem Timbre und sicherer Höhe überzeugt (Grosskreutz). Friedl bemängelt schließlich die Pausendramaturgie, durch die der II. Aufzug zerrissen worden sei.

Griechische Götter statt Jägerchor: Der *Freischütz* in der MEWO Kunsthalle in Memmingen, 25. April 2008

Wer hätte gedacht, daß dieses Werk mal unter göttlicher Aufsicht über die Bühne geht? Zumindest unter den Statuen der griechischen Vertreter, die in der Memminger Kunsthalle auch als stiller Chor fungierten (grö, *Augsburger Allgemeine / Memminger Zeitung*, 29. April 2008). Am 25. April sowie am 31. Mai wurde Webers Oper in Memmingen aufgeführt, Titel: „Der Freischütz – gesungen und gelesen.“ Leider liegt uns zu diesen Aufführungen nur eine Kritik vor. Genauso interessant wie die Ankündigung ist dann auch die Ausführung, denn es gab weder Chor noch Orchester. Die Begleitung am Klavier übernahm Stellario Fagone, der seine Sängerschar meisterhaft begleitete. Den Chor, das Orchester und die fehlenden Kulissen hätten die Opern-

freunde schnell vergessen, denn Joseph Kiermeier-Debre war „der Chor, der Erzähler, der Beschreiber“. Die genaue Besetzung geht aus dieser Kritik leider nicht hervor. Die weiblichen Partien wurden von den Sopranistinnen Monika Lichtenegger, Beate Gartner und Lauren Francis gesungen; ihnen standen „vier stimmungswaltige Männer zur Seite“: Thomas Neubauer (Baß), Thomas Bremer (Tenor), Felipe Peiro (Bariton) und Roland Albrecht (Baß). Überzeugt habe aber vor allem der Erzähler Kiermeier-Debre, der mit einem Augenzwinkern von „Gewitter, Sturm, Blitz und Donner, Eulen, Raben und Gespenstern“ zu berichten wußte.

Ein „brandneuer“ *Freischütz* auf der Felsenbühne Rathen, 13. Juni 2008

Webers Werk wurde auf der beliebten sächsischen Freilichtbühne nun bereits zum achten Mal seit 1956 in Szene gesetzt, und diesmal sollte alles noch spektakulärer werden, die Felsenbühne sprichwörtlich in Flammen stehen (Bernd Klempnow, *Sächsische Zeitung*, 12. Juli 2008). Erfreulicherweise kam dabei zunächst einmal die Musik besser zu Gehör, denn Regisseur Horst Otto Kupich ließ erstmals das Orchester aus dem akustisch ungünstigen Graben verstärken. Auch versprach man, sich dem „Tiefgang des Stücks romantisch-verklärend“ zu nähern: Zu diesem Zweck hatte Ausstatter Stefan Wiel einen überdimensionalen goldenen Rahmen – „allerdings nur in Bruchstücken“ – entworfen, der das Bühnengeschehen einrahmt und das Zerstörerische hinter der Biedermeier-Idylle gewahr werden läßt. Im Finale läßt der Eremit weiße Tauben fliegen, die in den Bäumen am Fels übernachten, und so hat Samiel auch im Dunkeln letztlich keine Chance, Unheil anzurichten (ebd.). Aber der größte Aufwand wird – wie immer – in der Wolfsschluchtszene getrieben: „Diesmal brennt es auf insgesamt 30 Metern an fünf Stellen, bevor Samiel erscheint“, so Regisseur Kupich. Klempnow schreibt: „Unzählige Knall- und pyrotechnische Effekte steigern die Spannung, Schneegestöber, ein Wasserfall und sich im Bühnenwind wiegende Bäume künden von den aufziehenden bösen Mächten.“ Na, wenn das nichts ist! 60 Chorsänger eilen als Samiels Vorhut voran, choreographiert von Katrin Wolfram. Die Einstudierung der Chöre übernahm Matthias Fischer, dirigiert wurde das Werk von GMD Michele Carulli. Leider liegt uns bislang nur eine Kritik vor, die keine Beurteilung der Sänger (u. a. Kristina Davlatyan bzw. Stephanie Krone als Agathe, Antje Kahn bzw. Romy Petrick als Ännchen, Kay Frenzel bzw. Guido Hackhausen als Max, Alban Lenzen bzw. Grigor Shagoyan als Kaspar) enthält – vielleicht folgt dazu ein Nachtrag im nächsten Heft.

Vorzügliches Plädoyer für Webers *Euryanthe* aus Brüssel

Gefeierte konzertante Aufführung der Oper
in der Kölner Philharmonie

Wieder einmal: Nicht enden wollender Beifall für eine konzertante Aufführung jener Oper Webers, die – folgt man der üblichen, stumpfen Nachbeterei von Vorurteilen – wegen ihrer dramatischen Schwächen und aufgrund ihres unsäglichen Textes beim Publikum allenfalls laue Reaktionen auslösen dürfte. Anders in der Kölner Philharmonie am 30. Dezember 2007: Die knapp dreistündige Aufführung durch Chor und Orchester des Brüsseler Opernhauses (Choeurs de la Monnaie / Koor van de Munt, Orchestre Symphonique de la Monnaie / Symfonieorkest van de Munt) und ein vorzügliches Solistenensemble begeisterte das Publikum – von Desinteresse keine Spur! (Vermutlich galt dies auch für die zweite Aufführung in Brüssel am 2. Januar 2008.) Das lag aber auch an der mustergültigen Ausführung, mit der das Werk hier in bester Weise zur Geltung gebracht wurde. Unter der inspirierenden Leitung von Kazushi Ono wurde die dramatische Wucht etlicher Szenen ebenso ausgekostet, wie auch die eher lyrische Seite zu ihrem Recht kam. Wenn im folgenden vereinzelt einmal kritische Untertöne anklingen, so sei deutlich darauf hingewiesen, daß diese Kritik von dem sehr hohen Niveau dieser Aufführung ausgeht – auch zwischen Perfektion und Idealbild gibt es noch Spielraum.

Eine Idealbesetzung im Sinne der verlebendigenden Werkinterpretation war sicherlich das „gute Paar“: Gabriele Fontana als Euryanthe und Kurt Streit als Adolar. Faszinierend, wie Gabriele Fontana jede Facette des Textes durch Vokalfärbungen und fein differenzierte Artikulation der Konsonanten zu beleuchten wußte! Dabei nahm sie sich zugleich Zeit für die lyrischen Momente, wählte breite Tempi sowohl für die „Glöcklein“-Cavatine als auch für ihre Szene und Cavatine im III. Akt, ohne daß je das Gefühl einer künstlichen Dehnung aufkam. Vielmehr schuf dies Raum für Charakteristik. Auch ohne Bühne ließ sie auf diese Weise die gottverlassene Einsamkeit und Euryanthes Trostsuche in der beredten Natur so spürbar werden, daß einem der kalte Schauer über den Rücken lief. Die großartige Wirkung dieser Szene wurde von den tonschön und einfühlsam interpolierten Fagott- und Flötensoli erhöht. Ebenso plastisch gestaltete Gabriele Fontana den bis zur Erschöpfung führenden Ausbruch „Zu ihm! zu ihm!“, dessen ungleiche und teils überdehnte Phrasenlängen sie bewundernswert charakterisierend deutete. Aber auch viele, sonst wenig beachtete Einzelmomente wurden hier

zur Bedeutung erhoben: Die Art, mit der sie z. B. Notiz davon nahm, daß „Frankreichs hohe Frauen“ zu Beginn der Enthüllungsszene fehlen, zeigte, daß sie auch scheinbar Nebensächliches auf den verhängnisvollen dramatischen Ablauf beziehen konnte, während sie andererseits Höhepunkte sorgsam abgewogen setzte. In besonderer Weise betraf diese Gestaltung den „Geheimnisverrat“, die Erzählung von Emma und Udo: Indem sie die Worte stimmlich als Erzählung des Geists kennzeichnete und zugleich jeden Teilsatz in deutlichster Weise deklamierte, gab sie dieser Szene in einer so nie gehörten Form das ihr gebührende Gewicht. Der Umgang mit der Sprache und ihrer Bedeutung ging dabei (hier und in der Szene am Quell) gelegentlich bis an die Grenzen des Vertretbaren, ohne sie aber je überzeichnend zu überschreiten.

Kurt Streit war ihr ein ebenbürtiger Partner, der die Probleme der Partie in müheloser Weise bewältigte. Schon die Romanze „Unter blüh'nden Mandelbäumen“ zeigte eine staunenswerte Leichtigkeit beim Einbinden der kleinen melodischen Höhepunkte in die Linie. Ebenso selbstverständlich standen ihm die Mittel zu einer kraftvoll differenzierten dramatischen Gestaltung der elaborierten, zukunftsweisenden *Accompagnato*-Rezitative dieses Werks zu Gebote. Sein „Ich bau' auf Gott“ überstrahlte eindrucksvoll den Ensemble-satz. Makellos auch sein „Wehen mir Lüfte Ruh“, das von einer Ruhe geprägt war, die die chromatisch veränderte Gestalt der kurzen Phrasen zu fein schattiertem charakteristischem Ausdruck nutzte. Schließlich profitierte auch die Auseinandersetzung mit dem „bösen Paar“ im III. Akt von seiner wendigen, rasch zwischen den Extremen wechselnden Stimme.

Gerade diese letzte Auseinandersetzung zwischen ihm und den „Bösewichtern“ Eglantine und Lysiart wurde durch das Ineinandergreifen von Soli und wuchtig einsprechendem Chor zu einem packenden Höhepunkt der Aufführung. Jolana Fogasova (die für die erkrankte Charlotte Margiono eingesprungen war) als Eglantine und Detlef Roth als Lysiart verliehen der Nachtseite der Handlung ihre bösertige Schwärze. Jolana Fogasova war stimmlich eine sehr gute Besetzung der Partie, schade war nur, daß ihre Sprachschwierigkeiten dazu führten, daß sie nicht alle ihr zur Gebote stehenden Farb-Möglichkeiten nutzen konnte und so ein leichtes Ungleichgewicht in dem ansonsten vorzüglich deklamierenden Ensemble entstand. (Nur hier war die völlig unnötige und manchmal auch vom Gesangstext abweichende Übertitelung vielleicht angebracht.) Von diesem Mangel abgesehen verfügte die Stimme über eine Energie und Schlagkraft, die die Sängerin gut dosiert einsetzte, etwa in ihrer Szene und Arie im I. Akt, aber auch im Racheduett mit Lysiart. Letzterer war mit Detlef Roth ideal besetzt – seine Variationsbreite zwischen bösertigem

Mockieren über Adolar, heuchelnder Bewunderung bei Euryanthe und kalt berechnenden Racheplänen machte ihn zum gleichwertigen Gegner Adolars. Diese Gegensätze konnte er in seiner großen Szene und Arie zu Beginn des II. Akts bestens zur Geltung bringen, gesteigert bis zum wilden Ausbruch „Zertrümm're schönes Bild!“ im *Vivace-feroce*-Teil, dem lediglich am Ende in den Koloraturen etwas Kraft fehlte. „Bewundernswürdig ist's gelungen“ konnte man auch zu seiner Gestaltung des Triumphes über Adolar sagen.

Auch die übrigen Rollen waren dem hohen Gesamtniveau entsprechend besetzt. Stimmlich tadellos Jan-Hendrik Rootering als vermittelnder König, dem man lediglich die innere Teilnahme am Schicksal der Euryanthe nicht ansah. Hendrickje van Kerckhove traf die Schlichtheit des Mai-Liedes der Bertha, ohne ins Simple abzufallen, Robin Tritschler füllte die undankbare Rolle des Rudolf ebenfalls vorzüglich aus. Ein Sonderlob verdienen die Choeurs de la Monnaie – dieses 60 Personen starke Ensemble deklamierte ebenso vorzüglich wie die Solisten, griff mit Verve in die Handlung ein (beeindruckend die Kraft im „Trotze nicht! Vermessener!“ oder in den Männerstimmen am Ende des II. Akts das kühne „Du gleißend Bild, du bist enthüllt“), hatte keinerlei Schwierigkeiten mit den heiklen a-cappella-Einsätzen („Mög' es ihm nie gelingen“, „Holdseliger Verein“) und produzierte auch mühelos leicht wiegende Klänge etwa im *Allegretto* des ersten Finale. Natürlich war auch der Jägerchor eine Glanznummer.

Getragen wurde das Ganze von einem sehr differenziert musizierenden Orchester, das unter Leitung von Kazushi Ono alle agogischen, dynamischen oder klanglichen Feinheiten organisch umsetzte und z. B. in der Ouvertüre zwischen dem forschenden Beginn und dem lyrisch ausgespannenen Seitensatz oder dem geheimnisvollen *Largo* mit gedämpften Violinen farbenreich changierte. Webers Instrumentalkunst leuchtete in bestem Lichte, etwa in der Einleitung zum III. Akt. Lediglich bei der Begleitung der Gesangsnummern hätte man sich gelegentlich in Schlußsteigerungen ein bewußteres (und damit die Sänger unterstützendes) Auskosten der Nuancierungs-Möglichkeiten gewünscht und manchmal vielleicht ein feineres Ausloten klangfarblicher Wechsel oder kleiner harmonischer Besonderheiten – aber hier treten wir in den Bereich subjektiver Vorlieben. Alles in allem war diese vorzügliche Aufführung wieder einmal eine klingende Anklage an unsere Bühnen: Wo findet sich ein Regisseur, der dieses musikalisch begeisternde Werk ohne Vorurteil in eine überzeugende Bühnensprache umzusetzen weiß und damit die Oper an den Ort zurückholt, an den sie gehört?

Joachim Veit

Musikalisch glanzvoll, szenisch umstritten

Dietrich Hilsdorf inszeniert in Wiesbaden den *Freischütz*
als katastrophales Scheitern der deutschen Romantik

Da haben wir ihn, den deutschen Wald, als bloße Projektion. Ein Wald, der in Rauhreifstarre und Schneekälte fällt. Ein Wald, dessen Bäume Nummern tragen. Bei Dietrich Hilsdorf und seinem Bühnenbildner Dieter Richter reduziert sich dieser Wald nicht zum atmosphärischen Ort des Unheimlichen. Er ragt auf wie ein Emblem. Nicht umsonst zitiert das Programmheft der Wiesbadener Neuinszenierung des *Freischütz* den Text Elias Canettis über den Deutschen Wald: „Das Massensymbol der Deutschen war das Heer, aber das Heer war mehr als das Heer: es war der marschierende Wald“.

Die Handlung spielt bei Hilsdorf „am Ende des tausendjährigen Krieges“. Zerschossene, rauchende Ruinen großbürgerlicher Wohnarchitektur machen deutlich: Wir sind am Ende des Reiches, dessen tausend Jahre sich in zwölf erschöpft haben. Wir sind am Ende jener europäischen Gesellschaftsordnung, die sich in solchen Bauten repräsentierte. Es könnten Stadtvillen in Wiesbaden oder Schlösser in Ostpreußen gewesen sein. Zwielficht – mit Meisterhand eingerichtet von Thomas Roscher – ist über die Welt gefallen. Zwischen leeren Fensterhöhlen und rußigen Mauern bewegen sich Lemuren in Mänteln und Mützen des Krieges, abgehärmte Frauen in geblühten Kleidchen aus besseren Tagen. Ein Tanzpodium ist aufgebaut. Aber was eine einsame Funzel an einem Telegrafmast beleuchtet, ist Schrecken pur: Da wird ein Säugling im Kinderwagen erwürgt und geraubt. Der Bauernreigen gerät zum makabren Spiel des Grauens in trostlos trübem Dämmer: Eine Kapelle von KZ-Häftlingen marschiert auf und muß begleiten, wie ein Gefangener aufgeknüpft wird.

Hilsdorfs kritische Demontage von Waidmanns- und Schauerromantik dient nicht dazu, dem *Freischütz* ein bißchen provokantes Regietheater aufzupropfen. Lagerinsassen und Volkssturmlaute, Trümmerfrauen und Gesellschaftsdamen sind keine gewollt andersartige Bebilderung eines Stücks, das man in Jägerloden und Biedermeierkleid nicht mehr ertragen zu können glaubt. Hilsdorf inszeniert den *Freischütz* als die Katastrophe der deutschen Romantik, als das Scheitern der „romantischen Weltfremdheit in der deutschen Kultur“ (Rüdiger Safranski), als Lehrstück über die entsetzlichen Folgen der „Verfehlung des Politischen“.

Wenn zu Beginn der Oper vor der Waldkulisse ein Kind sitzt und liest, wenn Hilsdorf dieses Motiv auf dem dramatischen Höhepunkt des Kugel-

gießens wieder aufgreift und Max ein Buch unter dem Bett vorziehen läßt, ist in diesem Bild des Rückzugs nach innen alles über das Unheil gesagt, das die Flucht vor der Last der Welt gezeugt hat. Die Bildwelt der Wiesbadener Inszenierung ist beziehungsreich erfunden und gibt dem „Bösen“ einen Namen: In der Wolfsschluchtszene erscheint Adolf Hitler, wie wir ihn von den letzten Fotos kennen, mit tief ins Gesicht gezogener Schirmmütze und langem Mantel. Das ist der eine Aspekt des Bösen.

Der andere verkörpert sich in einem dünnstimmig schnarrenden Samiel. Er erinnert an die dämonische Harmlosigkeit all derer, die Hausgarten gepflegt, Goethe gelesen, Beethoven gespielt und ansonsten von nichts gewußt haben wollten. Wenn für jede gegossene Freikugel im Hintergrund ein Mensch erschossen wird, ist das jenseits allen Heischens nach starken Effekten eine präzise Positionierung: Genau das bedeutet es, sich mit dem Bösen einzulassen.

Wenn Kaspar betet, steht das Kruzifix auf dem Kopf. Hilsdorf hält nichts von Relativierungen, nähert sich auch nicht jenen modischen Konzepten an, die Gut und Böse als zwei Seiten einer Medaille mit ein bißchen Yin und Yang wegharmonisieren. So hat es etwa Anthony Pilavachi im April 2008 in Sankt Gallen gesehen. – Aber auch Agathe ist nicht engelrein, sondern füttert – nicht nur wegen der Not der Kriegsjahre – saure Gurken und muß sich zwischen den Strophen des „Jungfernkranzes“ anhören, daß sie zweie füttert, wenn sie ißt und trinkt. Die schwangere Agathe ist nicht neu, geht aber bei Hilsdorf über die pikante Anspielung auf Bigotterie oder moralische Imperfektion hinaus. Auch der Zauber der weißen Rosen wird dekonstruiert. Max hält die Hand einer Toten. Agathe stirbt am Ende, weil romantische Projektionen in dieser Welt nicht haltbar sind.

Für eine solche dürfte Hilsdorf die religiöse Sphäre des *Freischütz* halten, getreu dem Diktum von Hans Mayer, daß Himmel und Hölle bloße Erweiterungen einer ausgewogenen Lebensweise sind. Auf Maxens verzweiferten Aufschrei: „Lebt kein Gott?“ hat Kaspar bereits eine Antwort gegeben: Er kann nur lachen über den, der auf Gott vertraut und gut zu bauen glaubt. Kaspars Gelächter erfüllt sich im Finale, wenn Agathe mit blutiger Stirn zu Boden sinkt. Da weckt der Oberdämon im Hitlermantel seinen Helfer wieder auf und tanzt mit ihm einen grusligen Pas de Deux. Das Böse bleibt wirkmächtig; Agathe dagegen fährt als Seelenwesen auf in irreale Welten. Der Höchste hilft nicht, jedenfalls nicht in dieser Welt. Und dem Eremiten, der aus dem Hintergrund, ebenfalls idealistisch enthoben, seine aufklärerische Botschaft verkündet, droht der Fürst mit der Pistole. Man kann sie nicht

brauchen, die Worte der Einsicht und Barmherzigkeit. Hilsdorfs Wille zu zeigen, was sich im *Freischütz* an deutscher Geschichte, an deutscher Befindlichkeit konzentriert, erfüllt sich.

Musikalisch ist Marc Piollet mit dem Wiesbadener Orchester und dem kantenlos singenden Chor (Christof Hilmer) ein ebenbürtiger Partner des anspruchsvollen Bühnenkonzepts. Piollet freundet sich nicht mit jeder Aufführungstradition an, hat offenbar jeden Takt auf den Prüfstand einer stillkritischen Analyse gebracht. Vieles klingt leichter, weniger geladen mit romantisch sattem Klang. Die Tempi sind schwungvoll und flott, verfallen aber nicht in die verflachende Hetzjagd modischen Schnellspiels: Man kann auch rhythmisch schärfen, ohne das Tempo zu überdrehen. Hochglanzcelli und feierlich-geschmeidige Hörner stehen für eine runde Orchesterleistung, wie sie in Wiesbaden nicht alle Tage zu erleben ist.

Im Sängersenemble profilieren sich Emma Pearson als Ännchen und Thomas Jesatko als Kaspar. Leichtigkeit, Wärme und Fülle in der Stimme zeichnen den Sopran aus, die sensibel und detailreich ausgespielten Szenen zwischen den beiden Frauen offenbaren, daß Pearson auch eine vorzügliche Schauspielerin ist. Der Kaspar Jesatkos bleibt fern aller Finsterling-Klischees; der Baßbariton singt mit harter, aber sicher positionierter Stimme. Zygmunt Apostol hat nicht nur Samiel eine schneidend gellende Stimme zu leihen, sondern auch beklemmend gut ausgewählte Texte vorzutragen: Andreas Gryphius' Gedicht „Wir sind doch nunmehr gantz, ja mehr denn gantz verheeret!“ von 1636 und Kleists demagogische Germania-Ode.

Astrid Weber verfügt über den Zauber des intimen Tons, der Agathes „Leise, leise“ ebenso adelt wie „Und ob die Wolke sie verhülle“. Das *Legato* jedoch macht ihr stellenweise Schwierigkeiten, vermutlich weil die Sängerin die Phrasen nicht sorgfältig genug durchstützt. Die Tiefe hat wenig Klang. Gestalterisch jedoch kann Weber durch bewußten Einsatz von Stimmfarben ebenso überzeugen wie durch darstellerische Eleganz. Mit Martin Homrichs Max war es schwer, sich anzufreunden: Die Stimme sitzt zu weit oben, das Vibrato schlägt meckernd, der Ton wird ohne Kern und präzise Fokussierung projiziert und steigt, zumal im *forte*, immer wieder zu hoch. Axel Wagner als robuster Kuno, Christoph Stephinger als zu rauhestimmiger Eremit und Brett Carter mit dünnem, ungestütztem Tenor als Kilian runden mit dem soliden Ottokar von Thomas de Vries die Riege der Solisten ab. Die Wiederaufnahme der aufsehenerregenden, umstrittenen Inszenierung ist geplant.

Werner Häußner

Glanzvolles Dresdner Kräfte-Messen

Kirchenmusik von Paer und Weber in der Dresdner Frauenkirche

Webers Musik steht keineswegs selten auf Konzertprogrammen, aber das Konzert der Sächsischen Staatskapelle am 1. März 2008 gemeinsam mit dem Kreuzchor war doch außergewöhnlich genug, um an dieser Stelle gewürdigt zu werden. Auf dem Programm standen zwei Meßvertonungen von Dresdner Hofkapellmeistern: Ferdinando Paer und Carl Maria von Weber. Paers *Missa piena* d-Moll (mit Offertorium „Laetamini in Deo caelites“) entstand 1805, etwas mehr als ein Jahr vor dem Weggang des Komponisten aus Dresden nach Paris, wohin der siegreiche Napoleon den Komponisten verpflichtete. Der vormalige Dienstherr, der kunstsinnige sächsische Kurfürst Friedrich August, wurde zur selben Zeit von Napoleon zum König erhoben, nachdem er, gerade noch an Preußens Seite Kriegsverlierer, in die napoleonische Allianz umgeschwenkt war. Er konnte (und wollte) die „Weglobung“ seines Kapellmeisters nicht verhindern. Die Uraufführung der Messe fand allerdings noch in Dresden statt, im Herbst 1805 in der Hofkirche – die Besprechung in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (29. Januar 1806) lobte ihre „sehr angenehme[n], singbare[n], auch sehr brillante[n] Sätze“, kam aber insgesamt zu einem recht abschätzigen Urteil: „Kirchenmusik ist das wenigstens nicht!“ Ganz anders die Reaktion auf Webers *Missa sancta* Es-Dur zwölf Jahre später: Die Uraufführung im März 1818 anlässlich des Namenstages des nunmehrigen Königs Friedrich August fand zwei Monate darauf in derselben Zeitung (6. Mai 1818) eine geradezu hymnische und erstaunlich ausführliche Würdigung. Während eine Neuausgabe der Weber-Messe (mit Offertorium „Gloria et honore“) innerhalb der Gesamtausgabe bereits seit 1998 vorliegt, ermöglichte die taufische Edition der Paer-Messe durch Peter Kopp und Christoph Kopp erst jetzt eine Wiederaufführung und somit erstmals einen direkten klingenden Vergleich der beiden Werke. Die Grundlage des Aufführungsmaterials von Kopp und Kopp lieferten die drei authentischen Überlieferungsträger, das Paer-Autograph in der Berliner Staatsbibliothek sowie Partiturbabschriften für Wien und Paris, die allerdings von späteren Entstellungen (überwiegend Kürzungen, bereits in Vorbereitung der Uraufführung und bei den Folgeaufführungen in Wien und Paris) bereinigt werden mußten, um den Originalbestand des Werkes zu rekonstruieren – die Dresdner Aufführung im März dürfte das Werk erstmals in voller Länge präsentiert haben.

Zwei musikalische Parameter verbinden die beiden Dresdner Messen und belegen, daß unabhängig von den persönlichen stilistischen Prägungen der Komponisten der ausführende Apparat in Dresden – Solisten und Kapellmitglieder – einen durchaus gewichtigen Einfluß auf die musikalische Substanz der dort entstandenen Werke haben konnte. So sind in beiden Messen die Anforderungen an die Gesangssolisten, besonders an die Soprane (in Dresden 1805 wie 1818 noch Kastraten), ausgesprochen hoch. Auch die gemeinsame Vorliebe beider Komponisten für Bläuersoli bzw. eine fast kammermusikalische Behandlung der Holzbläser mag einerseits durch die Qualität der Dresdner Kapellmusiker angeregt, andererseits vielleicht auch den problematischen akustischen Bedingungen des ursprünglichen Aufführungsortes, der Hofkirche mit ihrer langen Nachhallzeit, geschuldet sein. Trotz dieser Gemeinsamkeiten kann man sich aber kaum zwei gegensätzlichere Werke denken, als die vorgestellten. Paers Musik verbindet wundervoll kantable, nicht selten an Mozartsche Melodienfülle gemahnende Solonummern voller *Italianità*, die dem gefeierten Opernkomponisten zu größter Ehre gereichen, mit teils homophon gesetzten, teils kontrapunktisch strenger gearbeiteten Chören, die ganz bewußt an die Dresdner Tradition (Hasse, Naumann) anknüpfen. Als Hörer ist man hingerissen von den zahlreichen musikalischen Pretiosen, die aufgereiht werden, doch in Gänze ergibt sich kein stilvollendetes Collier, sondern eher ein (fast zu) buntes Patchwork in Übergröße, denn die Messe scheint auf Aufführungskonventionen kaum Rücksicht zu nehmen – mit einer guten Stunde Aufführungsdauer sprengt sie den liturgischen Rahmen; selbst in der rein musikalischen Konzertdarbietung erfordert sie – bei harten Kirchenbänken – trainiertes Sitzfleisch! Ganz anders Webers musikalisches Bekenntnis, dessen Einzelsätze oft recht knapp wirken, sich doch aber zu einem schlüssigen, anrührenden, gänzlich persönlich geprägten Ganzen verbinden. So erklären sich auch die zeitgenössischen Urteile, die im Falle Paers – recht hart – resümierten, daß „Kirchenmusik sein Fach nicht ist“, wogegen man Weber, dessen kontrapunktische Arbeit durchaus hinter der Paers zurücksteht, bestätigte, in seinem Werk verbinde sich „feyerliche, kirchliche Andacht mit [dem] Glanz der neuern Tonkunst, [...] bedachtsamer Ernst mit [einer] feurigen Genialität“. Auch wenn Paer – damals wie heute – im direkten Vergleich den Kürzeren zieht, sollte die Aufführung seiner Dresdner Messe keine bald vergessene Einzeltat bleiben: Das melodienselige Zelebrieren vollendeter vokaler Kunst wird – erstklassige Solisten vorausgesetzt – (nicht nur) bei Liebhabern des Gesanges sicher großen Anklang finden.

Die Aufführung der beiden Messen (samt Offertorien) unter Leitung von Kreuzkantor Roderich Kreile bestätigte die lebendige musikalische Tradition der Stadt, ist doch die Staatskapelle der Nachfolger der einstigen Hofkapelle. Lediglich hinsichtlich der Sänger und des Chores mußte man Zugeständnisse machen – die einstigen Kirchensänger (in Sopran- und Altpartien Kastraten, ergänzt durch wenige Chorknaben) übernahmen sowohl solistische Aufgaben als auch die Mitwirkung im Chor, der wohl kaum größer als 20 bis 25 Personen war. Das Ausweichen auf Frauenstimmen bei den Solisten bzw. ausschließlich Knabenstimmen für Soprane und Alte im (größeren) Chor ist ein moderner Notbehelf, und gerade ein adäquater Ersatz für den Sopran-Kastraten Filippo Sassaroli, der die Uraufführung der Weber-Messe mitgestaltete und gleichermaßen für die enorme Kraft wie für die virtuose Geläufigkeit seiner Stimme und seinen erstaunlich langen Atem überall gerühmt wurde, wird sich kaum je finden lassen. Mit Sibylla Rubens, Anke Vondung, Jörg Schneider und (ganz besonders) dem Bassisten Georg Zeppenfeld hatte man trotzdem ein erstklassiges Solistenensemble zusammengestellt, das die Paer-Wiederentdeckung zu einem vokalen Genuß werden ließ. Schade nur, daß man direkt vor das Konzert eine nachmittägliche Probe gelegt hatte – die Anforderungen, die beide Messen an die Solisten stellen, machten sich gegen Ende des musikalischen Marathons aus Probe und nachfolgendem Konzert durchaus bemerkbar: ein wahres Kräfteressen! Da die Paer-Messe für eine CD-Produktion (Carus) mitgeschnitten wurde, mobilisierten die Sänger hier alle Energien, die fehlten dann – besonders der Sopranistin – beim anschließenden Weber: Spitzentöne wurden ausgespart, ebenso die mit dem Chorsopran parallel geführten Passagen; besonders das virtuose Offertorium blieb saft- und kraftlos. Ganz erstaunlich war, mit welcher Selbstverständlichkeit dagegen die teils noch sehr jungen, hervorragend studierten Choristen des Kreuzchores diesen vokalen „Leistungssport“ scheinbar ohne Anstrengung absolvierten. Ihnen gebührte, zumindest bezüglich der Weber-Messe, die Krone, gemeinsam natürlich mit den versierten Kapellmusikern, die sich sozusagen auf musikalisch ureigenstem Terrain bewegten. Chor und Orchester, die trotz der durchaus heiklen Akustik der Frauenkirche souverän und mit Leidenschaft musizierten, bestimmten somit den positiven Gesamteindruck des Abends. Ähnliche Konzerte, die musikalische Entdeckungsfreude, gepaart mit hohen künstlerischen Ansprüchen, vermitteln, wünschte man sich häufiger!

Frank Ziegler

Faszinierender Untoter mit blutigem Beruf

Stephan Suschke sieht Heinrich Marschners *Vampyr* in Würzburg als eleganten Verführer

Was nicht zum eisernen Kern des Repertoires gehört, hat es schwer in der Welt der Oper. Zwar gibt es immer wieder verdienstvolle Ausgrabungen, doch ihr Echo hallt nicht wider: Folgeaufführungen sind die Ausnahme. Das gilt auch für die meisten Uraufführungen. Im Zweifelsfall greifen die Theater dann doch zu bewährten „Meisterwerken“, zu den Chefstücken und zu den Stoffen, an denen sich die Regisseure mit Vorliebe abarbeiten, um mit mehr oder weniger krampfhaftem Innovationswillen aus längst Bekanntem noch etwas nie Gesehenes herauszupressen.

Schwer hat es auch Heinrich Marschner, und das seit bald schon hundert Jahren. Hans Pfitzner hat sich als Theaterpraktiker und Bearbeiter für das Werk des Weber-Zeitgenossen eingesetzt. Immer wieder gab es Ansätze, die bekanntesten Opern Marschners, *Der Vampyr* (1828) und *Hans Heiling* (1833), auf die Bühne zu bringen. Alle paar Jahre versuchen meist kleinere Theater ehrgeizige Wiederbelebungen. Das Ergebnis: Marschner wird nicht vergessen, ist im Repertoire aber nicht wirklich präsent.

Vom *Vampyr* galt, was schon Wagner in einem ungerecht herabsetzenden Urteil ausgesprochen hat. Die Geschichte vom blutsaugenden Monster, das binnen vierundzwanzig Stunden „drei Bräute, zart und rein“ zu beißen hat, um seine Galgenfrist vor der endgültigen Höllenfahrt um ein Jahr zu verlängern, war als ekelhaft und grausig verschrien. Eduard Hanslick wunderte sich 1884 darüber, daß die „widerwärtige Vampyrfabel“ gleich zwei deutsche Komponisten (Marschner und Lindpaintner) begeistern konnte und sah darin ein „Symptom des krankhaft überreizten Romanticismus“ der zwanziger und dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts. Musikalisch wurde Marschner zum Bindeglied zwischen Weber und Wagner abgewertet. Die einen geißelten mit Hanslick seine „aufgeregte Kapellmeistermusik“, die anderen sahen in seinen bewußt retrospektiv behandelten Opernformalien die Hand eines „deutschen Provinz-Donizetti“. So griffen die Dramaturgen, dem musikalischen Entwicklungsdenken und dem Geniebegriff verpflichtet, nicht zuletzt mit einem Seitenblick auf die Abendkasse lieber gleich zum Gipfelwerk des dämonischen Genres, dem *Fliegenden Holländer*.

Inzwischen ist eine veränderte Einstellung zu Marschners spezifischer musikalischer Romantik zu beobachten. Hielt man den *Vampyr* noch vor

zwanzig Jahren für einen höchstens parodietauglichen Stoff, bemühen sich neuere Inszenierungen darum, Wilhelm August Wohlbrücks Dichtung nicht als Zeugnis eines „krankhaften Zeitgeschmacks“ abzuwerten, sondern die psychologischen und theologischen Tiefenschichten verständlich zu machen. Dabei hilft ihnen das selbst von seinen Kritikern anerkannte Theatergenie Marschners.

1978 noch inszenierte Peter Beat Wyrsh in der Nürnberger Pocket Opera nur eine absurde Horror-Persiflage. Doch 1980 verwandelte Hans Korte in Bielefeld die Oper in einen psychologischen Thriller: Der Vampyr setzt in den Menschen, die ihm begegnen, verdrängte Triebe und psychische Energien frei. Georg-Achim Mies warf 1981 in Ulm einen Blick durch die Brille des Sozialhistorikers: Lord Ruthven wurde zum Frühkapitalisten, in der Maske Lord Byrons aber auch zum zutiefst gespaltenen Menschen. Der Schluß der Oper, bei Marschner ein glücklicher, weil er die „Gottesfurcht im Herzen“ dem dämonischen Spuk trotzen läßt, deutete in Ulm an, daß sich die herrschende Gesellschaft mit kräftiger Unterstützung der Geld abkassierenden Klerisey noch einmal gegen die unheimliche Anarchie des Verführers durchgesetzt hat.

In einer düsteren, von den giftigen Rauchschwaden der industriellen Revolution durchwehten Atmosphäre ließ Christian Marten seinen Vampyr 1990 in Hof als blutsaugerischen Kapitalisten agieren und stellte damit einen eigenen Bezug zur Entstehungszeit der Oper her. Drei Jahre vorher hatte Herbert Kreppel am Münchner Gärtnerplatztheater ein ironisches „Spiel im Spiel“ auf die Bühne gestellt, mit Anklängen an „old fashioned“ englische Fernsehkrimis in alten Häusern mit düsteren Treppen und drohenden Schatten in den Ecken der Galerie. Und mit einem überwältigenden Maschinentheater-Finale, als sich der entdeckte und nach Bram Stokers Roman-Anleitung gepfälte Blutsauger nach Blitz und Dunkelheit als riesige Fledermaus in den Trümmern seines Manor House wälzt. Während sich Jens Pesel in seiner *Vampyr*-Version 1998 in Halle nach gelungenen, beklemmenden Geisterszenen in der Eröffnung im interpretatorischen Ungefähr bewegte, griff Andreas Baesler 2003 in Freiburg in einer rundum spannenden, beziehungsreichen und doppelbödigen Inszenierung auf den Nosferatu-Film Friedrich Wilhelm Murnaus zurück. Er verlegte die Handlung auf den Set des Films und spielte mit der doppelten Existenz des Hauptdarstellers als Schauspieler und wirklichem Vampyr. Die Legende, Murnau habe einen echten Vertreter dieser Zwischenwesen dazu gebracht, die Hauptrolle im Film zu spielen – das wäre dann Hans Schreck gewesen –, setzte Baesler mit jener unbestimmten

Ahnung um, die seit jeher Kennzeichen qualitätvollen Grusels in Film und Theater ist.

Nun also der *Vampyr* in der Version Stephan Suschkes und seines Bühnenbildners Momme Röhrbein in Würzburg. Premiere war am 29. März 2008, auf den Tag genau 180 Jahre nach der Uraufführung in Leipzig. Der Berliner Regisseur und sein Dramaturg Sebastian Hanusa sparten sich die geistige Auseinandersetzung mit Marschners Oper nicht zugunsten plakativer Lösungen. Für Suschke sind die „angstbesetzten Menschen in einer angstbesetzten Gesellschaft“ die ersten Vorboten der Globalisierung – in einer Welt, in der Gott abgeschafft, die Ängste aber geblieben sind. Ihn interessiert die strukturelle Gewalt in der Gesellschaft und ihre Verdrängung, der Vampyr Lord Ruthven als eleganter Charismatiker jenseits der Klischees vom Bösen und der Vampyrbiß als „fehlgeleitete, überspitzte Form von Liebe“.

In seiner Inszenierung zeigt Suschke diesen Kontrast in den Volksszenen im II. Akt: Während sich die betrunkenen Männer über Suse Blunt hermachen – die Suschke weit über die komische, keifende Alte hinaushebt –, behandelt der blutgierige Lord sein Opfer Emmy mit ausgesuchter Höflichkeit und Respekt. Damit wird nachvollziehbar, warum sich die Frauen von der rätselhaften Faszination des Vampyrs angezogen fühlen. Selbst Malwina, sein drittes Opfer, an dem er scheitert, kann sich dieser Aura nicht entziehen. Es ist nicht die „Gottesfurcht im frommen Herzen“, die Malwina vor dem undurchsichtigen Adligen zurückschrecken läßt. Der Bezug zur Transzendenz spielt in Suschkes Konzept keine Rolle; das Duett Nr. 19 („Halt ein, ich kann es nicht ertragen“), welches das aus der Ouvertüre bekannte, hymnische Thema vor dem Finale noch einmal prominent herausstellt, wurde folgerichtig gestrichen. Man könnte eher vermuten, daß die behütet aufgewachsene Oberschicht-Tochter vor ihrer eigenen, durch den Vampyr ausgelösten psychischen Wandlung erschrickt.

Malwina muß im komplex durchgestalteten Finale endgültig erfahren, daß ihr Geliebter Aubry auch nicht besser als die anderen Männer auf und um Schloß Davenant ist: In konservatives Grau gekleidet wie sein künftiger Schwiegervater übernimmt er von jenem die patriarchalische Oberhoheit („Sohn und Erbe“) und streckt gegen seine Braut mit herrischer Geste den Arm aus. Doch die junge Frau, von der Begegnung mit dem „Anderen“ des Vampyrs verwandelt, wendet sich ab und blickt Lord Ruthven nach, der im roten Licht der Hölle – oder besser: seiner eigentlichen Sphäre – verschwunden ist. Die Wandlung der jungen Frau wird sinnfällig, wenn die beiden vorher gebissenen weiblichen Opfer nun als Vampirinnen Malwina

ein weißes Gewand anlegen, wie sie es selber als Zeichen ihrer Wandlung tragen.

Daß eine Inszenierung nicht alle Aspekte eines Stücks ausleuchten kann, ist verständlich, aber zu bedauern: Auf die Gestalt des Vampyr selbst legt Suschke wenig Wert. Der innere Zwiespalt dieses Wesens, das eigentlich nicht töten will, das aber von „Teufel“ und „Wut“ getrieben wird, bestimmt die Konzeption nicht. Der Regisseur sieht Lord Ruthven eher wie einen Abkömmling Don Giovannis. Doch während Mozarts *dissoluto punito* keinen einzigen Gedanken an das verschwendet, was er treibt, erklärt sich der Vampyr in seiner Auftrittsarie und der grandiosen Szene Nr. 14 als zerrissenes, getriebenes, unglückliches Wesen. Marschner und Wohlbrück haben in ihrem Ruthven einen Prototyp geschaffen, der das „Innen“ und „Außen“ des Bösen ebenso verkörpert wie er die Frage nach der Transzendenz des Bösen offenhält. Eine spannende Konzeption, die noch einmal fragen läßt, warum sich das Werk so schwertut.

Musikalisch hat Marschner ein dankbares, eminent theaterwirksames Stück hinterlassen. Die vielbeschworenen Gemeinsamkeiten mit Weber erklären sich aus der Atmosphäre der Entstehungszeit, aus gemeinsamen Charakterzügen etwa von Agathe und Malwina, sind eher der musikalischen Konvention der Zeit als einer unkritischen Weber-Imitation geschuldet. Nicht ohne Grund wurde stets auf die anregende Wirkung des Werks auf Wagner verwiesen. Die Ballade der Emmy vom „bleichen Mann“ ist anzuführen, auch die freie Gestaltung der Szene zwischen Ruthven und Aubry im II. Akt. Doch auch hier gilt, daß Wagner Marschners Ideen in kreatives Eigentum verwandelt hat. Derartige Vergleiche führen nicht weiter, will man Bedeutung und Qualität eines Komponisten erfassen.

Wagner hat den *Vampyr* spätestens 1833 kennengelernt, als er Korrepetitor des Chores am Würzburger Stadttheater war und Marschners Oper dort einstudiert wurde. Sein Bruder Albert, Tenor am Hause, hatte die Rolle des Aubry zu singen und Richard gebeten, das *Allegro* seiner Arie „Wie ein schöner Frühlingsmorgen“ neu zu schreiben, da ihm Marschners Komposition – laut Carl Friedrich Glasenapp – nicht wirkungsvoll genug erschien. Der Zwanzigjährige folgte der Bitte und schrieb den zweiten Arienteil neu. Dies wurde die erste aufgeführte Bühnenkomposition Richard Wagners.

In Würzburg erklang sie gesungen von Edward Randall. Der Tenor tat sich mit den enormen Anforderungen an die Beweglichkeit der Stimme und mit der vertrackten Tessitura nicht leicht. Höhe und Tonbildung sind nicht frei, die Intonation wankt, Fokussierung und Sitz der Stimme sind nicht sicher

genug, um Wagners dramatischen Impetus zu tragen. Mit ähnlichen Anforderungen – Geläufigkeit und Dramatik – hat Anja Eichhorn in der Partie der Malwina zu kämpfen. Sie verfügt über einen imponierend durchschlagskräftigen Sopran, schleudert aber vor allem in der Höhe die Töne mit zu viel Kraft und ungeschliffener Wucht heraus.

Das erste Vampyropfer, Janthe, hat einen kurzen, aber anspruchsvollen Auftritt. Angezogen und abgeschreckt zugleich, singt Sabine Vinke die erotisch gefärbte Erwartung und halbbewußte Angst des Teenagers, als suche ihre Stimme schwimmend ihre Position. Entsprechend trüb gerät die Intonation, entsprechend flau ist der Ausdruck. Als Emmy hat Anja Kaesmacher zwei prominente Solo-Nummern, die berühmte Romanze und das Lied „Dort an jenem Felsenhang“. Die volksliedhaft schlichte Melodik erfaßt sie mit ruhiger Stimmführung und einer feinen, dunklen Färbung, aus der Wehmut, Bangigkeit und jener ahnungsvolle Schauer sprechen, dem die zuhörenden Frauen nur gar zu wollüstig folgen. Daß der „bleiche Mann mit seelenlosem Blick“ nur in zwei Strophen aufscheinen darf, ist eine unsinnige Kürzung: Die Atmosphäre des Stücks kann sich nicht ausreichend aufbauen.

Den Kopf schütteln darf man auch über einen anderen Strich, dem das Quartett „Im Herbst, da muß man trinken“ zum Opfer fällt. Ausgerechnet den „Schlager“ der Oper, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zur bürgerlichen Singkultur gehörte, opfert der Regisseur, weil ihm die fünf Minuten Musik überflüssig vorkommen. Dafür werden die Saußbolde von Sonja Koppelhuber als Suse Blunt ordentlich heruntergeputzt – eine schauspielerische wie musikalische Glanzleistung in einer nicht sehr dankbaren Partie. Johan F. Kirsten als Humphrey und Uwe Schenker-Primus als Berkley geben den beiden Adligen mit zuverlässigen Stimmen das Profil von Männern, die glauben, mit Geld oder Macht ihre Ziele erreichen zu können. Den Vampyr verkörpert Stefan Stoll: ein Bariton mit dem erforderlichen heldischen Material, aber auch fähig zu gefährlich schmeichelndem *piano*, zu ironischen Färbungen und zum brutalen Ausbruch. Auch als Darsteller kann Stoll das Konzept der Regie umsetzen, changiert zwischen dem vornehm erotischen Verführer und dem egozentrisch gierigen Ungeheuer. Die Züge des an sich selbst Leidenden bleiben eher im Hintergrund.

Dass Jin Wang, GMD am Mainfrankentheater Würzburg, sich Marschners Oper als seiner ureigenen Sache angenommen hat, ist hoch zu schätzen; sind doch derlei Produktionen an vielen Theatern keine „Chefstücke“. Der Österreicher chinesischer Herkunft nimmt die Ouvertüre wahrlich *con fuoco*, wechselt aber zwischen zu forciertem Tempo und weiehvoller Langsamkeit,

welche die Spannung in der Phrasierung gefährdet. Der Geisterchor der Eröffnung – zu konturiertem Singen angehalten von Chordirektor Markus Popp – wird von Wang gehetzt und kann nicht sinnvoll artikulieren; ein Symptom von Premieren-Nervosität, das in späteren Vorstellungen korrigiert wurde. Auch der Auftritt des Vampyrs „Ha, welche Lust“ leidet noch am Tempo Wangs, das Stefan Stoll daran hindert, ausdrucksvoll zu gestalten. Später findet Wang zutreffende Zeitmaße und realisiert mit den vor allem in den Celli und Holzbläsern tadellos aufspielenden Philharmonikern die atmosphärischen Qualitäten von Marschners Partitur.

Marschners Partitur? So sicher ist das nicht, jedenfalls nicht im Detail: Bei einer Tagung der Würzburger Katholischen Akademie Domschule ließ Wagner-Experte Egon Voss keinen Zweifel, daß die Kenntnisse über Marschner, immerhin einen der bedeutenden deutschen Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts, gering seien. Eine Hauptursache sieht er in der schlechten Überlieferung: Das Autograph des *Vampyr* etwa ist seit über 100 Jahren verschollen, Kopien gibt es nur handschriftlich. Die einzige Druckausgabe, die auch in Würzburg verwendete Ausgabe Hans Pfitzners von 1924/25, scheidet als Quelle aus, da sie nach theaterpraktischen Prinzipien ediert ist.

Voss hat Wagners *Allegro* als Anstoß für eine kritische Edition von Marschners Werk genommen und arbeitet derzeit an diesem Projekt. Seine Quellen sind ein gedrucktes Libretto und ein Dutzend Theaterpartituren, die älteste davon aus Weimar (1829), die genau mit dem Klavierauszug des Komponisten übereinstimmt. So ist nun zu hoffen, daß die verdienstvolle wissenschaftliche Arbeit bald abgeschlossen werden kann und ihr weitere folgen. Denn noch fehlt die Auseinandersetzung mit einer anderen bedeutenden Oper Marschners, etwa mit *Der Templer und die Jüdin*, mit Orchesterwerken wie der bemerkenswerten Schauspielmusik zu *Prinz Friedrich von Homburg* oder mit Marschners reichem Liedschaffen. Und es bleibt zu hoffen, daß für den *Vampyr* bald kritisch ediertes Aufführungsmaterial vorliegt. Die nächste Premiere ist schon bekannt: 2009 wird der verderbliche Untote bei den Opernfestspielen in Heidenheim seinem blutigen Berufe nachgehen ...

Werner Häußner

Neuerscheinungen

Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien. Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“ in der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden am 13. und 14. Oktober 2006 sowie freie Aufsätze und Quellenstudien, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidlberger und Frank Ziegler, Mainz u. a.: Schott, 2007 (Weber-Studien, Bd. 8)

Es soll durchaus Buchtitel geben, die die Leser punktgenau in das Zentrum ihres Themas führen. Sicherlich, bei dieser Sammelpublikation ist es nicht ganz gelungen. Doch bei genauerer Lektüre der gewundenen und umständlichen Titelformulierung ist der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, daß der vorliegende Band – eine heterogene Koppelung von themengebundenen Tagungsbeiträgen mit davon inhaltlich unabhängigen Aufsätzen – sich seinem Gegenstand durchaus mit Hingabe und Zielstrebigkeit zu nähern sucht. Was erwartet den Leser dabei im einzelnen?

Die Tagungsbeiträge kreisen entsprechend der weitgefaßten Tagungsthematik im weitesten Sinne um das Wirken Carl Maria von Webers in Dresden, wo er von 1817 bis zu seinem Tod 1826 als Opernkapellmeister wirkte. Die dürren Daten beginnen zu sprechen, wenn diese Zeit mit Webers Anstrengungen, eine sogenannte deutsche Nationaloper zu schaffen und zu institutionalisieren, in Beziehung gesetzt wird, auch wenn dabei die Opern, mit denen sein Name auch gegenwärtig in breitesten Kreisen verbunden wird, dort nicht uraufgeführt wurden. Denn wo bei anderen Komponisten in ähnlichen biographischen Konstellationen vorschnell von Spätstil gesprochen wird, muß es sich im Falle Webers erst einmal darum handeln, das Wechselverhältnis seiner aktiven musikalischen Tätigkeit und publizistischen Wirkung einerseits sowie der Einflüsse der lokalen und regionalen Traditionen andererseits zu klären. In dieser Hinsicht ist der Band zweifellos höchst ertragreich.

Im Anschluß an Peter Gülkes summarischen Beitrag zur „Utopie und Realität einer deutschen Nationaloper“, der überblicksartig – wenn auch notwendigerweise sehr pauschal – die politische und musikalische Grundkonstellation der Zeit umreißt, arbeiten die folgenden Texte einzelne Aspekte des ‚deutschen‘ Komponisten Weber schwerpunktartig auf. Till Gerritt Waidelich wendet sich der musikdramatischen Adaption von Schillers *Bürgschaft* von August Mayer, einem Mitglied von Webers Sängersenble, zu und weist dabei auf zeitgenössische literarische und librettistische Traditions-

zusammenhänge hin, während Michael Heinemann Webers „Gegenspieler“, den für die italienische Oper verantwortlichen Francesco Morlacchi, kurz porträtiert. Joachim Veit behandelt demgegenüber „Weber als Kapellmeister in Dresden“ und verschränkt seine auf zahlreiche Aktenvermerke gestützte Untersuchung der Interna des Kapellmeisteralltags mit Webers Zielsetzung der Schaffung und Institutionalisierung eines deutschen Singspiels. Präzisiert wird dieser Einblick in den konkreten musikpraktischen Alltag durch Frank Zieglers Untersuchung von Webers Probenarbeit an der Dresdner Oper, die durch die terminologische Reflexion hinsichtlich der einzelnen Einträge im Tagebuch des Komponisten und in seinen Briefen besticht und dadurch den Raum für die notwendigen weitergehenden musiksoziologischen Fragestellungen im Blick auf die Orchesterpraxis der Zeit öffnet. Deren Hintergrund beschreibt ausführlich Ortrun Landmann in einer Geschichte der Königlich Sächsischen Musikalischen Kapelle, wodurch die Diskussion über Zusammenhänge zwischen regionaler Traditionsbildung und Webers kompositorischer Arbeit seit 1817 neue Anregungen erfährt, die zur weiteren Frage nach wechselseitigen Einflüssen und Prägungen einladen. Mit einem gattungsgeschichtlich anders gelagerten Thema, Webers Huldigungsmusiken für den Dresdner Hof und insbesondere der *Jubel-Kantate*, befassen sich Irmlind Capelles detaillierte Ausführungen. Abgerundet und zugleich erweitert wird diese zeitlich und lokal begrenzte Themenstellung durch eine Untersuchung von Webers Orchesterbehandlung im Spiegel der Instrumentationslehren des 19. Jahrhunderts durch Klaus Aringer sowie durch Frank Heidlbergers Frage nach „Drama und Erzählstruktur in Carl Maria von Webers Klarinettenkonzerten“ – übrigens der einzige Beitrag der Tagung, der versucht, ins musikalische und musikanalytische Dickicht vorzudringen, auch wenn die Entstehungszeit der Klarinettenkonzerte im Sommer 1811 dabei notwendigerweise den zeitlichen Bezugsrahmen überschreitet. Den Beschluß dieses ersten Teils bildet der Text von Felix Pourtov, der den regionalen Horizont des Tagungsberichts öffnet hinsichtlich einer quellenbasierten Beschreibung des keineswegs geringen Einflusses von Webers Musik auf Repertoire, Instrumentation und kompositorische Traditionen im Musiktheater in Rußland (mit Schwerpunkt St. Petersburg) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Gegenüber den Tagungsberichten weisen die freien Beiträge fast den doppelten Umfang auf. So disparat ihre Themenstellungen auch sind, so finden sich doch immer wieder Aufsätze, die die Vorträge des vorangegangenen Teils ergänzen, erweitern oder kontrastieren. Ob dadurch allerdings die Koppelung in einem einzigen Band der *Weber-Studien* gerechtfertigt ist,

sei dahingestellt. Zweifelsohne hätte eine Aufspaltung des 550 Seiten starken Buchs in zwei Bände gerade diesen freien Beiträgen mehr Gewicht gegeben als in der vorliegenden Anordnung, wo sie nun wie ein überdimensioniertes Anhängsel wirken und nur schwer von interessierten Lesern aufgefunden werden können.

Wichtige Hintergrundinformationen zu der Tagung liefern beispielsweise die beiden groß dimensionierten Publikationen von Gerhard Poppe, deren erste ausführlich „Dienstordnung und Repertoireaufbau in der Dresdner Hofkirchenmusik von 1764 bis 1832“ dokumentiert, während die zweite korrespondierend die zwischen 1809 und 1815 aufgezeichneten *Kleinen Dienst-Regeln über den Kirchen Dienst* vollständig wiedergibt und kommentiert. Einen weiteren Schwerpunkt, der gleichfalls Webers Zeit in Dresden flankiert, bilden Aufsätze über Reisen an andere Orte in diesem Zeitraum. So beleuchtet Frank Ziegler Webers Besuch in Halle im Jahre 1820 anhand verschiedener biographischer Quellen, während Dagmar Beck vor dem Hintergrund von Webers Tagebuchaufzeichnungen seine Aufenthalte in Eutin, Plön und Oldenburg schildert, wo er im Sommer 1820 Station auf seiner Konzertreise nach Kopenhagen machte, die wiederum das Thema des Aufsatzes von Heinrich Schwab bildet. Die Wien-Besuche des Komponisten 1822/23 sowie die dortige Rezeption seiner Bühnenwerke von 1821 bis 1829 sind Gegenstand eines weiteren Beitrags von Frank Ziegler, der in diesem Zusammenhang verschiedene biographische Zeugnisse dieser Zeit abdruckt und eingehend kommentiert – eine Darstellungsform, die aufgrund der klugen Auswahl sprechender Passagen besonders geeignet ist, die charakteristische Atmosphäre der Zeit wiederzugeben. Ein Aufsatz stammt von Werner Krahel (in Verbindung mit Eveline Bartlitz und Ziegler) und porträtiert die Sängerin Helena Harlas, Lebensgefährtin des Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann, für den Weber seine Klarinettenkonzerte schrieb. Gerade bei dieser materialreichen Aufarbeitung, die etliche sozialgeschichtlich aufschlußreiche Details präsentiert und exemplarisch für die Biographien von Sängerstars des frühen 19. Jahrhunderts stehen kann, hätte man sich einen Publikationsort gewünscht, der sich auch an andere interessierte Leserkreise richtet und über die *Weber-Studien* hinausreicht. Gleiches gilt für Knut Holtsträters weitausegreifende musiktheoretisch ausgerichtete Studie zum Einfluß des Schaffens Gottfried Webers auf Konzepte der Funktions- und Stufenharmonik, die im Rahmen des vorliegenden Bandes leider ihr Publikum verfehlen muß, was um so gravierender ist, als diese Untersuchung auf hohem Niveau zugleich als Einführung in wesentliche Aspekte der ‚musikalischen Logik‘ dienen kann.

Das abschließende Register erweist sich folglich angesichts der Reichhaltigkeit des Sammelbandes als unumgänglich.

Insgesamt macht dieser achte Band der *Weber-Studien* deutlich, daß die Aufarbeitung des Komponisten ein erfreulich hohes Forschungsniveau erreicht hat, das sich mit den Arbeiten zu prominenteren Kollegen durchaus vergleichen läßt – über kurz oder lang sollten diese Erkenntnisse jedoch in einer dringend notwendigen und umfassenden biographischen Darstellung Webers zusammengeführt werden. Der Band spiegelt jedoch auch die generell bei Weber zu beobachtende Tendenz zur Aufarbeitung biographischer Fragestellungen, während die Auseinandersetzung mit dem kompositorischen Werk noch deutlich intensiviert werden kann. Wir sind auf die weiteren Veröffentlichungen in dieser verdienstvollen Reihe der *Weber-Studien* gespannt.

Markus Bandur

Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich Kind. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition, in Zusammenarbeit mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe hg. von Solveig Schreiter (Opernlibretti – kritisch ediert, hg. von Irmlind Capelle und Joachim Veit, Bd. 1), München: Allitera Verlag, 2007

Bedarf Friedrich Kinds Libretto zu Webers *Freischütz*, nachdem es seit rund 185 Jahren in zahllosen Auflagen „vollständig“ gedruckt vorliegt, einer kritischen Edition? – So dürfte sich mancher potentielle Leser gefragt haben. Und auch beim Rezensenten überwog anfangs die Skepsis, ob denn zu diesem Werk wirklich so viel Wissenswertes mitzuteilen sei, was ein qualifizierter und findiger Interessent sich nicht durch einen selbst angestellten Vergleich von Reprints des Erstdrucks, der Partitur oder des Klavierauszugs sowie einiger Sekundärliteratur erarbeiten und zusammenlesen könnte. Die Lektüre dieser kritischen Ausgabe von Solveig Schreiter aber belehrt jeden (vermeintlichen) *Freischütz*-Kenner eines Besseren: Selten wird einem eine solche Vielfalt hochinteressanten Materials, bei dem die überbordende Fülle des Gebotenen immer wieder frappiert, so kompetent und auf so anschauliche und übersichtliche Weise präsentiert. Angesichts der umfassenden Informationen auf aktuellem Forschungsstand, die dem Leser geboten werden, droht manches Detail, das man am Rande auch noch erfährt, schier übersehen zu werden. Abgesehen davon zog die Editorin zur Wiedergabe des Wortlauts rund zwei Dutzend Primärquellen heran und wertete diese aus. Denn sie beschränkte

sich keineswegs auf die Sichtung der eigenhändigen Manuskripte, die Kind und Weber als maßgebliche Urfassungen hinterlassen oder selbst durchgesehen haben, nicht nur des weiteren auf die anlässlich der Uraufführung erschienenen Texte der *Arien und Gesänge* (Berlin 1821), den vollständigen Erstdruck mit den Eremitenszenen 1821/1822 sowie jenen in Kinds *Theaterschriften* – mit der nur hier gedruckten Romanze Cunos (1827) – und die *Ausgabe letzter Hand* (Leipzig 1843). Schreiter unternimmt auch eine genaue und durchweg begründete Klassifizierung weiterer (Aufführungs-) Materialien, Abschriften und Frühdrucke.

Die Gliederung des mit 15 farbigen und zahllosen sonstigen Abbildungen üppig ausgestatteten Bandes ist insgesamt übersichtlich, selbst wenn manche Informationen verschiedenenorts zur Sprache kommen (müssen): Nach einer Erläuterung des Grundkonzepts der Libretto-Reihe durch die Initiatoren Irmlind Capelle und Joachim Veit (S. 7) werden dem Leser die wichtigsten Informationen zu den Grundlagen des Werktextes und zur Dokumentation verschiedener Fassungen an die Hand gegeben (S. 9-19). Danach erfolgt der Abdruck des Librettos in einer durchaus nicht selbstverständlichen und vertrauten Version: Die Edition folgt dem Handexemplar Webers, das seiner Vertonung zugrunde lag, in dessen ursprüngliche Gestalt er aber eingegriffen hat, indem er Änderungen, die sich während des Kompositionsprozesses und bei den ersten Einstudierungen ergaben, mehr oder weniger gewissenhaft nachtrug (vgl. S. 15-19 u. 213ff.), ohne freilich alle kompositorisch bedingten Varianten zu berücksichtigen. Um so genauer weist die Herausgeberin Abweichungen nach, die im Vergleich dieses Textes mit den musikalischen Quellen, aber auch mit Kinds Autograph sowie wesentlichen frühen Kopien (Berlin und Gotha) auffallen. All diese Überlieferungsformen werden eingehend erläutert, ihre Stellung im Gesamtkomplex positioniert.

Ausführlich dokumentiert die Herausgeberin gesicherte und mögliche Sujetvorlagen sowie weitere Inspirationsquellen des Textes (S. 103-150) und erörtert auch Phänomene wie behauptete sowie wirkliche Provenienzen gewisser Abschnitte von Kinds Dichtung. Des weiteren gibt sie dem Leser diverse nützliche Informationen an die Hand, die es ermöglichen, im Libretto manche sonst nebulose Anspielung im Volksbrauch und Aberglauben korrekt verankert zu sehen (S. 247-253). Weiters wird über die Vorbereitung der Berliner Uraufführung und Graf Brühls Einfluß auf das Werk alles Wissenswerte geschildert (S. 150-170) und eine Übersicht über die weit über hundert Erstaufführungen zu Webers Lebzeiten nach neuestem Stand gegeben (S. 171-177). Als Herzstück der Edition dürfen die

Kapitel IV-VI (S. 179-241) gelten, in denen Schreiter über ihre editorischen Entscheidungen Rechenschaft ablegt und ihre Erwägungen sorgfältig dokumentiert. Ein wissenswertes Detail kommt abschließend zur Sprache: Die aufschlußreichen szenischen Instruktionen oder Empfehlungen (abgedruckt auf S. 242-246) notierte Weber keineswegs für die Dresdner, sondern vielmehr die Münchner Erstaufführung (vgl. die mißverständliche Angabe S. 165 versus S. 243). Wichtig ist vor allem, daß Weber hier Details zur technischen Umsetzung der Effekte in der ersten Inszenierung in Berlin beschreibt. Bewußt verzichtet Schreiter aber darauf, etwa die Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* zu thematisieren.

Was aber ediert Schreiter in diesem Buch? Handelt es sich dabei um eine unspielbare, vorläufige, unausgeglichene Fassung und mithin eine Kunstgestalt des Werkes für puristische Philologen? Ja und nein! Denn der mitgeteilte Text der Musiknummern ist nicht durchweg sangbar. Für die Aufführungspraxis im Theater oder in konzertanter Form wird jedoch manche Lesart offeriert, die Denkanstöße gibt und im Einzelfall durchaus auch gesungen oder gesprochen werden könnte. In der Folge sollen Details der Ausgabe erörtert werden, wobei der Umfang der Einwände und Überlegungen den positiven Eindruck keineswegs schmälern soll; vielmehr wird eine kritische Auseinandersetzung mit einzelnen hinterfragenswerten Entscheidungen der im Ganzen vorbildhaften Edition eher gerecht, als ein knappes Pauschallob, zumal zu Beginn dieser neuen Reihe noch konzeptionelle Nachjustierungen möglich und sinnvoll erscheinen.

Schreiter trifft viele logische und rational nachvollziehbare editorische Entscheidungen, wenn sie etwa die inhaltliche Diskrepanz eliminiert, daß Caspar Max für vermeintlich „eif Uhr“ in die Wolfsschlucht lädt, dieser aber unmittelbar anschließend von der „Mitternacht“ spricht, wodurch eine Korrektur in „Punkt zwölf“ angezeigt schien (S. 39). Eine sklavisch-korrektere philologische Variante – etwa eine Korrektur der Zeitangabe lediglich in der Fußnote – wäre indes vielleicht gleichfalls denkbar gewesen. Zweifellos sinnvoll ist dagegen, daß ein in fast allen Quellen übereinstimmend verschriebenes Wort („Und ob die Wolke *sich* verhülle“) im Editionstext berichtigt wird („*sie*“, S. 66). Durch Webers zeitweise definitive Entscheidung, die Romanze und Arie des Annchen (Nr. 13) als Ergänzung in das Partiturautograph zu integrieren, rechtfertigt sich natürlich letztlich auch deren Aufnahme in den Haupttext der Edition, selbst wenn sie eben keineswegs dem Handexemplar entstammt: Hier wird also in eine Textgestalt, die Weber vor der Vertonung vorlag, ein Abschnitt integriert, der nur aus anderen

Manuskripten – in diesem Fall dem Wiener – überliefert ist. Anders als angegeben (Fußnote S. 67), ist jedoch das Wiener Textheft (Abb. S. 162) wohl nicht die einzige Vorlage der Wiedergabe (vgl. dort etwa „eröfne“ sowie das – fehlende – Fragezeichen nach der letzten Zeile der Romanze, S. 68, Z. 70). Bei der Lektüre des Haupttextes ergeben sich einige Überraschungen. So lautete Max' Schreckensbekundung bei seinem Blick am Abgrund der Wolfsschlucht noch im Handexemplar irritierenderweise „Ja“ statt „Ha“ (worauf Schreiter dann bei ihrem Verzeichnis der Lesarten verweist, S. 58, Z. 15, versus „Ha – furchtbar gähnt“, S. 231). Natürlich ist die indirekte Information, daß Weber Annchen in manche Äußerung Agathes singend einfallen läßt und damit deren eigentliche Beteiligung am Terzett gegenüber Kinds ursprünglicher Version aufwertet, durchaus wissenswert. Doch ist dieser inspirierte Umgang mit zu vertonenden Textpartikeln für einen Komponisten im Grunde selbstverständlich, und es wäre eben auch denkbar gewesen, lediglich darauf zu verweisen, daß Kind mangels librettistischer Erfahrung diese Beteiligung Annchens nicht vorher initiierte, wie es umgekehrt – von Weber unberücksichtigt – Kind für Agathe in Annchens Ariette fordert. (Ähnliches „Einfallen“ gibt es sowohl im Terzett Nr. 9 und im Finale Nr. 16, wo es die Herausgeberin nach der Partitur ergänzt.)

Der Leser fragt sich dann aber, ob die differierende Schreibung des „O“ bzw. „o“ (S. 53, Z. 133 bzw. 136) bei den beiden Mädchen dokumentationswürdig ist. Auch einen offenkundig vergessenen Buchstaben „Das Mädchen ist auf dich erseßen“ (S. 41, Z. 268) sollte ein Editor nicht nur im kritischen Apparat (S. 225), sondern im Haupttext ergänzen dürfen, ohne daß ihm vorgeworfen werden können sollte, philologisch schlampig gearbeitet zu haben.

Die Intention, durch Kürzel die Relevanz und Abhängigkeit der einzelnen Quellen voneinander zu veranschaulichen, ist nachvollziehbar. Aufgrund der Vielfalt der herangezogenen Manuskripte aber bliebe es für den Leser schwierig, sich ausschließlich an den letztlich doch recht komplizierten Kürzeln zu orientieren, die in erster Linie für den Kritischen Apparat bei der Mitteilung der Varianten, Lesarten und Anmerkungen herangezogen werden (S. 217-241). Sehr zu begrüßen ist es daher, daß der interessierte Leser also bereits in den Fußnoten des Haupttextes auf die wesentlichsten Eigentümlichkeiten der abgedruckten Fassung im Verhältnis zu den musikalischen Quellen aufmerksam gemacht wird.

So bemerkenswert sich das Gesamtgefüge der Dramaturgie und weltanschaulichen Positionierung des *Freischütz* verändert, wenn die Oper mit den Szenen beim Eremiten beginnt, so verliert dieser dadurch jedoch seinen Nimbus

und wird durch seine Frömmerei und läppische Nebenbemerkungen („Dort – täuschen mich nicht die Augen – ja, sie ists!“, S. 83) zu einer weit konventionelleren Figur, als es Kind mit dem Hinweis befürchtete, ein bloßer Auftritt im letzten Finale lasse diesen Hort des Glaubens, Gottvertrauens, der Tugend und Rechtgläubigkeit zu einem Deus ex machina (S. 136) verkümmern.

Daß eine Reihe von Entscheidungen, die von Herausgebern kritischer Editionen getroffen werden (müssen), im Grunde sowohl der ungestörten Lektüre, als auch der praktischen Verwendung, insbesondere aber dem gesunden Menschenverstand zuwider sind, liegt auf der Hand und bedarf kaum eines Kommentars. Aus Sicht des Rezensenten wären manchmal beherztere Eingriffe in die originale Textversion des Weberschen Handexemplars, wenn man diese Fassung bei der Wiedergabe ohnehin nicht unangetastet läßt, durchaus denkbar und tolerabel gewesen.

Paradigmatisch zeigt sich hier wiederum folgendes Phänomen: In der kritischen Edition musikalischer Werke werden Irrtümer und Inkonssequenzen in der Regel im Haupttext bereinigt, weil bei Aufführungen nach unredigiertem Material ansonsten Mißklänge zu entstehen drohen – in einfacheren Fällen Inkongruenzen in der Artikulation, in schlimmeren störende Dissonanzen und dgl. Bei der Vorbereitung von Erstdrucken literarischer Texte sind Errata dieser Art in der Regel durch qualifizierte Setzer eliminiert worden.

Daß es den Kenner, ob er informierter Laie, Wissenschaftler oder gar ausübender Künstler ist, durchaus interessiert, wie es zu der endgültigen Werkgestalt kam, liegt auf der Hand. Namentlich bei Gedichten oder sonstigen literarisch anspruchsvoll gestalteten Texten ist es durchaus wissenswert, was sich im Entstehungsprozeß auf welchem Weg, auf welche Weise entwickelte. Auch bei Brief- oder Tagebucheditionen ist der Leser historisch-kritischer Ausgaben berechtigt, zu erwarten, daß ihm alles so präsentiert wird, wie es aus der Quelle herauslesbar ist. Bei Manuskripten hingegen, die letztlich für die Aufführungspraxis von Musik oder im Theater niedergeschrieben wurden, ist mancher unkorrigierte Unfug, manche Inkonssequenz, die durch einen nur mäßig qualifizierten Kopisten entstanden sein dürfte, nicht immer edierens- oder kommentierenswert – immer dort nämlich, wo die Diskrepanz zu keiner wirklich bemerkenswerten Aussage führt. Somit steht etwa *Der Freyschütze* (S. 21) neben *Der Freischütz* (nach den meisten anderen geschriebenen und gedruckten Primärquellen) und weiteren Varianten.

Auch manches orthographische Spezifikum in alten Theaterhandschriften beruht zweifellos auf Schlamperei, deren Berücksichtigung im Haupttext einer Edition im Grunde eine Überbewertung darstellt. Da Heraus-

geber – sofern keine buchstabengetreuen streng diplomatischen Fragmenteditionen anstehen – letztlich ja doch in die Gestalt des Textes eingreifen, indem sie Abkürzungen analog auflösen, anderes sinngemäß bereinigen oder vereinheitlichen (die Interpunktion bei Sprecherangaben und Szenenanweisungen), muß die Frage erlaubt sein, warum manches legitim erscheint (die vernünftige Vereinheitlichung von „Annchen“, „Aennchen“, „Ännchen“, vgl. S. 18f.), anderes aber nicht. Natürlich kann ein Stückwerk, ein Mosaik aus heterogenen Ingredienzen philologisch keine plausible Lösung sein, bzw. allenfalls dann, wenn die sogenannte „Prosa“ und der Gesangstext lediglich in voneinander abweichenden, sich ergänzenden Manuskripten überliefert sind, wenn Szenisches lediglich im Exemplar von Regisseuren, Inspizienten, Souffleuren und Nachlesern zu finden war oder auch erst miteinander koordinierte Rollenhefte ein Ganzes ergeben.

Die inkonsequente Interpunktion und oft willkürliche Setzung von Apostrophen ist im Grunde nicht spezifisch genug, als daß es sie zu dokumentieren lohnte. Bei Häufungen von Interpunktionszeichen „Wird man gleich ein wenig roth.:.“ (S. 44, Z. 84) soll offenbar angezeigt werden, daß sich der Text wiederholt. An Parallelstellen aber erscheinen solche letztlich sinnlosen Ballungen von Zeichen nicht, vielleicht ein Hinweis, künftig zu überdenken, ob dies in eine Endfassung aufgenommen zu werden verdient.

Beim Lesen älterer Texte nehmen wir die historische Orthographie als eine farbige Zutat zur Kenntnis. Von den Zeitgenossen Webers und Kinds jedoch wurde sie als selbstverständliche Form der Wiedergabe gelesen. Es geht dem heutigen Leser dabei mithin so wie wenn er lediglich den bloßen Klang einer Sprache genießt, die er nicht versteht. Derjenige hingegen, der sie versteht, nimmt das Klangliche in der Regel nicht so wahr, daher ist analog zu fragen, ob diese nicht sinnvoll polychrome Fassung einer Orthographie, wo sie nur fehlerhaft ist, etwas Wiedergebungswertes ist. Und dort, wo eine orthographische Variante (heute) eine andere Bedeutung hat, wäre es natürlich klarer und lesbarer, wenn die Orthographie gleichmäßiger redigiert erschiene (so „kreißt“ der Adler also anstatt zu kreisen).

Auch wenn der *Freischütz* als Gesamtwerk eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste deutsche romantische Dialogoper darstellt und als einer der größten Würfe der Operngeschichte überhaupt gelten darf, steht fest: Das vergleichsweise bescheidene dichterische Talent Friedrich Kinds offenbart sich nicht nur dadurch, daß er in fast allen wesentlichen Momenten des Librettos von anderen Autoren mittelbar oder unmittelbar abhängig ist und namentlich in den später nicht in den Werkkanon aufgenommenen

Nummern so manche unbeholfene oder allzu konventionelle Formulierung stehen blieb. Webers Eingriffe in die Textstruktur sind vielfach für die Stückdramaturgie von wesentlicher Bedeutung. Die Herausgeberin hat den Anspruch beides, Kinds Vorlage und Webers Umgang damit, darzustellen und versucht – vergleichbar historisch-kritischen Musik-Editionen – einen Spagat zwischen Quellendokumentation und Praxistauglichkeit.

Es liegt auf der Hand, daß in einem Textdruck Versstrukturen erkennbar sein müssen, daß es hier nicht sinnvoll ist, jene Freiheiten, die sich der Komponist durch Enjambements oder Tilgungen nahm, abzudrucken. Bemerkenswert ist beispielsweise, daß Weber die Unterstreichungen Kinds, die das betonte Wort akzentuieren, mehrfach nicht zu berücksichtigen scheint und durch Rhythmus und Metrik eine andere Silbe hervorhebt. Bei der Wiederholung des Satzes aber wird in der Partitur denn doch auch nachträglich Kinds Betonungshinweis respektiert („Sein Auge“, S. 66, Z. 19, „Wer das Opfer sei“, S. 76, Z. 119).

Ob es wirklich sinnvoll war, daß Cuno, wie von Weber gefordert, seine Erzählung von der Herkunft des Probeschusses nurmehr in prosaischer Rede vorbringt, anstatt sie, wie von Kind vorgesehen, in einer Romanze zu singen (S. 87), sei dahingestellt. Zwar sind die ursprünglichen Verse inhaltlich wirklich schwer ad hoc zu erfassen, doch hätte dieser Text ja auch klarer und dennoch sangbar formuliert werden können, man denke an die Erzählung des Fischers in E. T. A. Hoffmanns *Undine* oder – wenn dieser Anachronismus erlaubt ist – Sentas Ballade. Die Zeitgenossen waren überdies mit verklausulierter Sprache vertraut und wußten sie inhaltlich zu entschlüsseln. Dies wäre an einer ganzen Reihe von Zitaten aus dem *Freischütz* zu belegen: „Hüpft vor Freuden, winkt entgegen – nur dem Laub – den Liebesgruß.“ (S. 31, Z. 32f.)¹.

Nicht immer sind die in diesem Zusammenhang gefällten editorischen Entscheidungen allerdings leserfreundlich. Es sei dahingestellt, ob es sinnvoll war, die wohl kaum erklärlichen Kindschen „rothraue[n], narb’ge[n] Zweige“ im Haupttext zu dokumentieren; Webers in der Partitur stillschweigend vorgenommene Korrektur „Rothgrau“ wäre jedenfalls ein hinreichender Grund gewesen, diesen kryptischen Text hier sinnstiftend zu ändern.

¹ Auch bei Gottlieb Stephanies Versen für Mozarts Constanze: „Selbst der Luft darf ich nicht sagen meiner Seele bitterm Schmerz, denn, unwillig ihn zu tragen, haucht sie alle meine Klagen wieder in mein armes Herz.“ oder Christian Friedrich Daniel Schubarts *Forelle*: „So lang dem Wasser Helle, so dacht’ ich, nicht gebricht“ fallen derartige Umständlichkeiten auf.

Daß man immer wieder über Textpartikel stolpert, die mit Webers Vertonung unvereinbar sind, macht deutlich, wie entbehrlich manches Detail in gewissenhaften und konsequenten Editionen – allen gründlichen Erwägungen zum Trotz – doch sein kann, vgl. etwa im Finale Ottokars „Dann knüpf’ ich selber euer Eheband.“ (S. 80, Z. 249). Denn auch Kind hat sich im Umfeld nicht auf regelrechte Blankverse beschränkt, sondern wechselt munter zwischen vier- und fünffüßigen Jamben.

Daß Weber den sophistischen Konjunktiv Kinds beim Jägerchor („Was glich wohl auf Erden“, S. 73) durch eine pragmatische Verankerung im Hier und Jetzt ersetzte, ist auch eine interessante Mitteilung, und es erscheint fast absurd, sich die klanglich unschöne und umständliche ursprüngliche Lautung vorzustellen.

Bemerkenswert ist die Entscheidung Webers zugunsten eines Vokals für die Sängerin der Agathe („Ich athme noch“, S. 77), Kind hatte hier eine Differenzierung vorgesehen, den Wechsel von „lebe“ zu „athme“. Oder lag Weber daran, den Terminus „athmen“ so oft wie möglich zu wiederholen?

Die Mitteilung des ursprünglichen Wortlauts der (ersten) Annchen-Arietta ist durchaus informativ, und manche Darstellerin könnte von dem Verweis auf die „Nonnen“ szenisch profitieren. Mit Webers floriturenreicher Melodielinie sind indes ein wirklich korrekt ausgesprochener „Pursch“ oder seine Koseform „Pürschchen“ kaum mehr sangbar in Einklang zu bringen, mag man Kinds sächsische Herkunft (vgl. S. 87) und die weichere Aussprache des „P“ nun in Rechnung stellen oder nicht.

Wenn ein Textdruck einfach angibt, daß ein Ensemble oder der Chor Repliken des Solisten wiederhole, so sind diese Wiederholungen in musikalischen Quellen meist eigens wiedergegeben. In Textbüchern, wo der Aufwand weit geringer ist, wäre dies auch angezeigt.

Werden schließlich am Rande noch ein paar Irrtümer bei der Silbentrennung, die allzu blasse Drucktype der Zeilenziffern und Fußnoten erwähnt, so soll das allenfalls anregen, bei künftigen Arbeiten auf diese ephemeren Dinge noch einmal das Augenmerk zu lenken. Auch die vorigen Beobachtungen und kritischen Anmerkungen sind eher allgemeiner Natur und beziehen sich keineswegs auf Schreiters durchweg umsichtige und sorgfältige Arbeit, zu der man ihr nur gratulieren kann und sie einem großen Leserkreis empfehlen möchte. Ihren Editionen weiterer Libretti, die Weber komponierte, sieht man mit hohen Erwartungen entgegen.

Till Gerrit Waidelich

Hartmut Herbst (Hg.), *Vom Orient bis nach Amerika. Reisebriefe und Landschaftsbilder Max Maria von Webers*, Bochum: Früher Vogel, 2007

Als Hartmut Herbst 2004 seine erste Sammlung von Erzählungen, Essays und Briefen des ältesten Sohnes von Carl Maria von Weber unter dem Titel *Sturm auf den Schienen* herausbrachte (vgl. *Weberiana* 15, S. 139-143), da war wohl selbst der Verlag über das rege Interesse überrascht – die packenden, zeitgeschichtlich überaus interessanten literarischen Miniaturen fanden eine unvermutet große Zahl begeisterter Leser. So setzte sich bald die Gewißheit durch, daß das Engagement für die Wiederentdeckung von dessen literarischem Nachlaß nicht nur ein pietätvolles Nischenprodukt zeitigt, sondern durchaus auch aus verlegerischer Sicht lukrativ sein könnte. Herausgeber und Verlag beschlossen gemeinsam ein ambitioniertes Projekt: eine Max-Maria-von-Weber-Trilogie.

Der erste Band dieser 2006 angekündigten Trilogie (vgl. *Weberiana* 17, S. 157) liegt nunmehr vor und verdient Respekt, präsentiert er doch erneut interessante Facetten des äußerst vielseitigen Schaffens des Komponistensohnes. Anders als bei den Techniknovellen und Essays der Ausgabe von 2004, die thematisch geschlossener erscheinen, war es diesmal weitaus schwerer, eine begriffliche Klammer zu finden, die die einzelnen Berichte miteinander verbindet. Der Untertitel *Landschaftsbilder* scheint kaum mehr als eine – durchaus akzeptable – Verlegenheitslösung, denn neben Reiseberichten im engeren Sinne (von norwegischen Fjorden oder der kroatisch-montenegrinischen Adria-Küste) finden sich inhaltlich so divergierende Schriften wie die Beschreibungen der verschiedenen Arten der *Gazellenjagd der Araber* im französisch besetzten Nordafrika, ein Bericht über die englische astronomische Forschungsexpedition 1856 auf Teneriffa, die dramatische Schilderung eines Unglücks in einem Steinbruch im Elbtal mit nachfolgender Bergung der Verschlütteten, eine Chronik des Einsturzes und Wiederaufbaus der gotischen Kathedrale im englischen Chichester 1861, Eindrücke von Besuchen in Paris 1865 im Rahmen des internationalen Kongresses der Telegraphenverwaltungen und in London 1867 (auf der Rückreise vom Kongreß der „British Association for the Advancement of Art and Science“ in Dublin) und schließlich die Rekonstruktion der Baugeschichte des Aquädukts von Lissabon, die Weber nicht aus eigener Anschauung oder Aktenstudium, sondern aus verschiedenen literarischen Quellen erschloß. Folkloristisches steht neben populärer Wissenschafts-Reportage, Naturbild neben Privatem, Schilderung des mondänen Hoflebens in Paris neben Begeisterung für den zivilisatorischen Fortschritt in der Metropole London.

Aber nicht nur der thematische Fokus, auch die Qualität der einzelnen Erzählungen ist in der neuen Zusammenstellung heterogener als in der Sammlung von 2004. In der ausschließlich an Techniker gerichteten (in der *Zeitschrift des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins* 1881 erstmals veröffentlichten), mit viel Statistik überfrachteten Aquädukt-Beschreibung ist Max Maria von Weber weniger selbstschöpferisch denn als wissenschaftlicher Übersetzer und Kompilator zu erleben. Und seine Gazellenjagd-Schilderungen mögen für Hubertusjünger ihren Reiz haben – auf den Rezensenten wirkten sie eher langatmig. Ganz anders die atmosphärischen Naturschilderungen voll elementarer Kraft und die geistvollen Zeitbilder, die dem Leser ein unmittelbares Eintauchen in die spannende Umbruchszeit der 1860er bis 1880er Jahre erlauben: den Enthusiasmus der Gründerjahre mit himmelstürmenden ingenieurtechnischen und wissenschaftlichen Visionen, aber auch zunehmenden gesellschaftlichen Verwerfungen. Am eindrucksvollsten ist ohne Frage die Erzählung über den *Bergsturz bei Schandau*; allein die Begegnung mit diesem ebenso spannenden wie mitfühlenden, sozial engagierten Bericht über das Unglück in einem Steinbruch in der Sächsischen Schweiz, bei dem mehrere Arbeiter verschüttet und in einer aufsehenerregenden Rettungsaktion sämtlich geborgen wurden, lohnt die Lektüre – eine wirkliche Entdeckung!

Und auch für denjenigen, der vorrangig an Carl Maria von Weber interessiert ist, bietet der Band Interessantes, etwa die amüsante Beschreibung Max Maria von Webers über seine Begegnungen mit Rossini und dessen – so jedenfalls die Schilderung des Weber-Sohns – Hochachtung für die Musik des Freischütz-Komponisten (*Ein Name besser als eine Hausnummer*). In der *musikalischen Erinnerung an Napoleon III.* schließlich erfährt man von dem großen öffentlichen Interesse an der Musik Webers in Frankreich: Berlioz bestürmte Max Maria von Weber, die unpublizierten Werke von dessen Vater ansehen zu dürfen, der Verleger Brandus bewarb sich um deren Verlag (S. 261) und der Kaiser selbst plädierte eindrucklich für eine Aufführung des *Peter Schmoll* in Paris (S. 268).

Ergänzt wird die Sammlung durch die Wiedergabe von Briefen Max Maria von Webers. Einmal mehr faszinieren besonders die Berichte von der Nordamerikareise Webers 1880, die man bereits aus der Zusammenstellung von 2004 kennt. Der Herausgeber hat sie hier um zwei bislang ungedruckt gebliebene Briefe ergänzt, allerdings entsteht dadurch ein unschöner formaler Bruch: Die bisher unbekannten Briefe sind annähernd komplett, also mit Anrede und Schlußformel, wiedergegeben, während die Edition der restli-

chen Schreiben der Erstpublikation von 1882 innerhalb der Sammlung *Vom rollenden Flügelrade* folgt: Damals waren die Briefe erheblich gekürzt, von eher persönlichen Passagen bereinigt und von der Briefform in einen fortlaufenden Reisebericht verwandelt worden, wobei im Vorwort der Ausgabe von 1882 (S. XXX) eingeräumt wird, daß die neue Form „naturgemäß weit abweicht von derjenigen, die ihnen eine Bearbeitung durch Max Maria gegeben haben würde“. Nun stehen sich quasi zwei Textsorten – zwei Originalbriefe versus an den Briefen orientierte Reisebeschreibung in fünf Kapiteln – unvermittelt gegenüber, von einer inhaltlichen Diskrepanz bezüglich der Datierung¹ ganz zu schweigen. Hätte man nicht alle Amerika-Briefe in Originalform publizieren und somit einen authentischen, von fremden Eingriffen bereinigten Weber-Text vorstellen können?

Erzählerisch schwächer als die Amerika-Schilderungen sind Webers Briefe von seiner in Wien gestarteten Reise nach Konstantinopel und zurück über den Balkan im Jahre 1874, die Herbert Pönicke 1964 im *Jahrbuch für Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte des mitteldeutschen Raumes Die Mitte* publiziert hatte². Weniger passend scheint in diesem Kontext der Brief aus Berlin an die noch in Wien weilende Tochter nach Max Maria von Webers Umzug in die preußische Hauptstadt 1878 – dieses Schreiben hat allenfalls biographisches Interesse, hätte also bestens in die geplante neue Weber-Biographie gepaßt. Zwischen den Reiseberichten wirkt es deplaciert.

Mehr noch als der Sammlung von 2004 hätte dieser Zusammenstellung eine kommentierende Einleitung des Herausgebers wohlgetan, in der er seine Auswahlkriterien und Editionsgrundsätze erklärt. Weber schrieb seine Berichte für verschiedene Adressaten: Leser von Tageszeitungen, von populären Unterhaltungszeitschriften sowie ingenieur-technischen Fachjournalen oder aber Familienangehörige. Je nach Adressatenkreis wechselt der Autor seinen Stil: mal journalistisch-feuilletonistisch, dann wieder anekdotisch, schließlich eher fachwissenschaftlich oder gar statistisch, mal für eine größere Öffentlichkeit

¹ Am 29. Mai schreibt Max Maria von Weber unmittelbar vor der Abreise „das letzte Wort [von] der alten Welt“, am 28. Mai behauptet er aber: „Ich hatte Euch [...] gestern [sic] von europäischem Boden Lebewohl gesagt“.

² Herbst gibt als Quelle fälschlich Pönicks Aufsatz „Max Maria von Webers kulturgeschichtliche Bedeutung für Mitteldeutschland“, erschienen 1957 in den *Hamburger Mittel- und Ostdeutschen Forschungen*, an, in dem jedoch nur zwei kurze Auszüge aus diesen Briefen zu finden sind (S. 83f., Briefe vom 20. und 27. Oktober 1874). Quelle für die Wiedergabe ist jedoch die Veröffentlichung von 1964, aus der Herbst teils auch die Anmerkungen Pönicks mit übernimmt.

bestimmt, dann wieder sehr persönlich, ja privat. Da Herbst nicht immer die Erstdrucke bzw. Originale seiner Vorlagen nachweist und etliche Schriften nach früheren Sammelausgaben wiedergibt, entgehen dem Leser solche Zusammenhänge; ihm ergibt sich eher das Bild eines Polystilisten. Zudem verlangen etliche zeittypische Sentenzen Webers ein erklärendes Wort: Die Vorurteile, südlich der Alpen würde kein arbeitsamer Mensch leben, und auf dem Balkan wäre die Faulheit in besonderem Maße Lokalkolorit, lediglich die österreichische Besatzung brächte Fortschritt und Zivilisation, war Ende des 19. Jahrhunderts unter den angeblich so fleißigen Deutschen und Österreichern weit verbreitet – aus heutiger Sicht haben solche Aussagen übelstes Stammtischniveau und trüben den Spaß an der Lektüre der ansonsten lesenswerten Schilderungen aus Kroatien und Montenegro. Verzichtbar wäre hingegen der erneute Wiederabdruck des biographischen Aufsatzes vom Herausgeber über Weber gewesen, soll doch als letzter Band der Trilogie ohnehin eine neue Weber-Biographie von Herbst erscheinen.

Das verdienstvolle Engagement von Hartmut Herbst für Max Maria von Weber kann man kaum genug loben, doch steht dem auch in dieser Ausgabe nicht immer das nötige Maß editorischer Umsicht gegenüber. Unschön sind die gehäuften Tippfehler (schon ohne Kenntnis der Originale auffallend, beim detaillierten Vergleich umso gravierender), die oft recht willkürlichen Kürzungen der Texte (teils gekennzeichnet durch Auslassungszeichen, teils nicht) sowie Art und Umfang der Kommentierung (teils geklammert im Text, teils als Fußnote, dann wieder gänzlich ohne Annotationen). Die Idee zur Illustration der Erzählungen und Briefe durch zeitgenössische Graphiken (meist illustrierten Zeitungen entnommen) belebt die Sammlung; leider sind nicht alle Bilder wirklich passend und zudem die Bilderklärungen sehr versteckt (jeweils am Ende eines Textes). Trotz dieser Einschränkungen bietet auch diese (wiederum preiswerte) Publikation einen wertvollen Zugewinn, indem sie weitere Schriften Max Maria von Webers einem breiteren Publikum erschließt. Man kann auf die folgenden zwei Bände der Trilogie nur gespannt sein!

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen

Seit dem Boom rund um das Jubiläumsjahr 1986 gab es wohl keine vergleichbare Weber-Flaute auf dem Tonträgersektor mehr, wie jene in den zurückliegenden Monaten. An Opern des Meisters kamen überwiegend Neupressungen von längst auf CD vorliegenden älteren Aufnahmen wieder auf den Markt, darunter der solide Live-Mitschnitt des *Freischütz* unter Karl Böhm von der Wiener Staatsoper aus dem Jahr 1972 (neu Orfeo C 732 0721 I) und die noch immer Maßstäbe setzende Studioproduktion der *Euryanthe* unter Marek Janowski von 1974 (neu: Berlin Classics 0184412 BC).

Erstmals auf CD erschien einzig der **Oberon**-Querschnitt unter **Wilhelm Schüchter**, eine Studioproduktion von 1963 (Eurodisc 88697 30639 2). Schüchter serviert gemeinsam mit den Bamberger Symphonikern Hausmannskost mit dicker Soße: Die Elfen stapfen mit schweren Filzstiefeln durch den nächtlichen Wald; die Ritter kommen in ihren bleiernen Rüstungen kaum von der Stelle. Und das Sängersenble stimmt kaum versöhnlicher: Jess Thomas gibt den Hüon mit Stemmeisen; er quält sich (und den Hörer) mit roher Gewalt durch die große Arie des I. Akts, ohne Rücksicht auf Intonation, Stimmsitz oder gar Textaussage. Auch seine *Preghiera* bleibt steif, berührt nicht. Hetty Plümacher enttäuscht als altjüngferlich-manirierte Fatime; ihr Partner Herbert Brauer wird seiner Rolle als Knappe Scherasmin eher gerecht, läßt sich allerdings im Quartett – jeder gegen jeden – zum Forcieren verleiten. Erika Köth zwischert ein recht infantiles Meermädchen. Ingrid Bjoner versucht sich an einer hochdramatischen Rezia, wird der Ozean-Arie jedoch nicht durchweg gerecht: In den tieferen Lagen fehlt es ihr an Kraft. War diese Neuauflage wirklich nötig?

Nicht nur die Opernproduktionen, auch alle anderen Bereiche sind unterdurchschnittlich vertreten. Gerade drei erwähnenswerte Neuerscheinungen sind auf dem instrumentalen Sektor zu konstatieren: Die erste ist eine Solo-CD der jungen deutschen Klarinettistin **Sabine Grofmeier**, die gemeinsam mit der vietnamesischen Pianistin Tra Nguyen ihre große stilistische Bandbreite unter Beweis stellt – mit Werken von Weber über Schumann und Berg bis zu Messiaen (Classic-clips CLCL 104). Ihre Interpretation des Weberischen **Grand Duo concertant**, eine Studioaufnahme aus dem Jahr 2005, ist angenehm unpräntentios, zeigt Klangsinn und beweist technische Meisterschaft auf dem Instrument. Manchmal hätte man sich allerdings etwas mehr Lebhaftigkeit, ja Leidenschaft und Spontaneität gewünscht, stärkere

persönliche Präsenz und Individualität. Die Seelenlandschaften des II. Satzes beispielsweise werden bestenfalls angedeutet, aber nie ausgeleuchtet.

Der französische Pianist **Jean-François Heisser** hat für seine Solo-CD (Praga Digitals PRD 250 247) mit sicherem Griff die wohl spannendsten, musikalisch anspruchsvollsten Kompositionen Webers für Klavier solo zusammengestellt: neben der beliebten *Aufforderung zum Tanze* die **Klaviersonaten Nr. 2 As-Dur und Nr. 3 d-Moll** – leider entspricht seine persönliche Auffassung dieser Stücke keinesfalls diesem sicheren Geschmacksurteil. Webers Meisterwerke klingen in seiner Interpretation (Studioproduktion vom November 2007) über weite Strecken erstaunlich steril, wie leere Folien zur Präsentation vordergründiger Virtuosität und Brillanz. Daß Heisser über die technischen Fähigkeiten verfügt, die Werke zu bewältigen, daran zweifelt man keinen Augenblick; seine Anschlagstechnik ist eindrucksvoll. Aber seine Vorliebe für einen kristallklaren, durchsichtigen Klang entzaubert Webers Schöpfungen völlig, nimmt ihnen jegliche Aura. Würde die Transparenz wenigstens genutzt, die individuellen kompositorischen Strukturen offenzulegen, so könnte man der Lesart des Franzosen vielleicht noch etwas abgewinnen, aber dem Verlust an Atmosphäre steht kein informeller Gewinn gegenüber. Die Walzerfolge der *Aufforderung* gerät fast zur Persiflage ihrer selbst – fast meint man einen Spielautomaten zu hören. Besonders hervorgehoben wird das für die Aufnahme benutzte historische Instrument: ein Erard-Flügel aus dem Jahr 1874. Was der allerdings mit Weber zu tun hat, bleibt ein Geheimnis. Weber bevorzugte sein Leben lang Wiener Klaviere, hat sich zum Pariser Klavierbau – soweit man weiß – nie geäußert. Ein Instrument, das noch dazu fast 50 Jahre nach Webers Tod gebaut wurde, kann wohl kaum erhellende Aufschlüsse über seine Kompositionen geben. So bleibt der (a-) historische Flügel lediglich ein Marketing-Vehikel.

Ein ganz anderes Format beweist **Robert Casadesus** in seiner 1954er Interpretation des Weberschen *Konzertstücks* für Klavier JV 282 – die fünfte Einspielung des Werks durch diesen Interpreten, die nunmehr auf CD erschien (Medici Arts MM010-2; Aufnahmen von 1935, 1936, 1952 und 1960 lagen bereits vor). Die Kölner Rundfunkproduktion bringt die Brillanz und Eleganz seines Spiels, die phänomenale Anschlagkultur und die atemberaubenden Spannungs- und Steigerungsbögen bestens zur Geltung. Das Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester unter Leitung von Romanus Hubertus begleitet ambitioniert, stellt sich ganz in den Dienst des großartigen Solisten. Diese CD stellt eine wirkliche Bereicherung dar!

Frank Ziegler

Das Mitgliedertreffen in Bad Ems vom 21. bis 23. September 2007

Carl Maria von Weber besuchte das zu seiner Zeit bereits berühmte, traditionsreiche Emser Bad 1825 über einen Monat lang (15. Juli bis 20. August) – Grund genug für unsere Gesellschaft, die Stadt als Ziel ihrer Jahrestagung auszuwählen; zeitlich freilich wesentlich eingeschränkter: Gerade drei Tage mußten ausreichen, und das wie immer reichhaltige Programm ließ kaum genügend Zeit, die Beschaulichkeit des hübschen Kurortes im Lahntal ausgiebig zu genießen. Bereits der Abend des Anreisetages bot zwei interessante Programmpunkte: eine Buchpräsentation und ein Orgelkonzert. Als Gastgeber fungierte in beiden Fällen (wie auch bei den Samstags-Veranstaltungen) neben der Weber-Gesellschaft der Verein für Geschichte, Denkmal- und Landschaftspflege e. V. Bad Ems, der die Vorbereitung unseres Treffens mit großem Engagement gefördert hatte.

Die Präsentation im Kur- und Stadtmuseum eröffnete der Weber-Gesamtausgabe die Möglichkeit, gleich drei druckfrische Publikationen der Öffentlichkeit zu übergeben: Zuerst stellte Solveig Schreiter ihre Neuedition des *Freischütz*-Librettos vor, die gleichzeitig den Startband der neuen Reihe *Opernlibretti – kritisch ediert* beim Allitera Verlag München bildet. Im Gegensatz zu den geläufigen Libretto-Reihen, die allgemein ohne Quellen-Nachweise und Textkritik auskommen, sollen in dieser Sammlung auf Grundlage aller erreichbaren authentischen Textzeugen verlässliche Ausgaben erstellt werden, die auch Aussagen zur Werkgenese und zur Problematik verschiedener Fassungen enthalten. Der Herausgeberin gelang es bestens, die an sich eher „trockene“ Materie dem Publikum näherzubringen: Sie gab einen kurzen

Überblick über spezielle Probleme der Überlieferung (z. B. Verlust aller direkten Uraufführungs-Quellen, fragliche Datierung der Striche Webers im Finale des III. Aufzuges) und wies anhand ausgewählter Beispiele auf interessante Abweichungen gegenüber den bislang üblichen Ausgaben hin. Die neue Edition versucht, die Einflüsse beider Autoren, des Librettisten Friedrich Kind und des Komponisten Weber, auf die Endgestalt des Werkes zu klären; als besondere Überraschung erwies sich dabei die Tatsache, daß Kind seine Arbeit am Libretto nicht mit der Uraufführung der Oper abschloß, sondern quasi bis zu seinem Tode am Text weiterfeilte. Kind, einerseits gekränkt, daß der ganze Ruhm des Erfolgswerkes ausschließlich Weber zufiel, andererseits im Nachhinein mit Kompromissen, die ihm Weber bezüglich der Gestalt der Oper abgerungen hatte, unzufrieden, veröffentlichte nach der Uraufführung 1821 insgesamt sechs Ausgaben des *Freischütz*-Librettos, davon drei nach Webers Tod – keine dieser Publikationen gleicht der anderen. Der Textgenese ist denn auch breiter Raum in der Neuedition gewidmet, die neben Dialogen und Gesangstexten in der Form, wie sie vermutlich bei der Uraufführung erklangen, auch ältere, von Weber verworfene Passagen (die eröffnenden Eremiten-Szenen, die Romanze des Cuno im I. Aufzug, die Prosa-Urfassung des Melodrams Caspar/Sammiel in der Wolfsschluchtszene) enthält. Eine reiche Bebilderung, darunter erstmals überhaupt alle erhaltenen ikonographischen Zeugnisse zur Uraufführung (Dekorationen, Figurinen, Szenenbilder), und interessante Materialsammlungen runden den Band ab.

Neben dieser Edition waren noch zwei weitere Bücher vorzustellen: Ebenfalls beim Allitera Verlag erschien eine Neuauflage der erstmals 2003 vorgelegten Emser Briefe Webers, hg. von Joachim Veit unter Mitarbeit von Eveline Bartlitz und Dagmar Beck. Im Gegensatz zur recht kostspieligen früheren Hard-Cover-Version wird der wesentlich preisgünstigere neue Paperback-Band, den Prof. Veit präsentierte, sicherlich eine breitere Leserschare ansprechen – die sowohl inhaltlich wie auch optisch ansprechende Edition macht die Lektüre der wundervollen Weber-Briefe zu einem doppelten Vergnügen. Last but not least stellten Manuel Gervink und Frank Ziegler den gemeinsam mit Frank Heidlberger herausgegebenen jüngsten Band der *Weber-Studien* vom Schott-Verlag vor, ein opulentes Buch, das die Ergebnisse der Dresdner Weber-Tagung vom Oktober 2006 mit einer Sammlung freier Aufsätze vereint. Prof. Gervink erinnerte in diesem Zusammenhang nochmals an das Symposium „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“, das den Schwerpunkt des Mitgliedertreffens des vergangenen Jahres in Dresden gebildet hatte und dessen Beiträge nun

in Rekordzeit von weniger als einem Jahr veröffentlicht werden konnten. Frank Ziegler gab einen Überblick über die sonstigen Aufsätze, die vielfach mit Aktivitäten der Gesellschaft verbunden sind: So können die Mitglieder drei Referate zu Webers Konzertreise 1820 nachlesen, die bei den Jahres-treffen 2004 in Ermlitz bzw. 2005 in Eutin gehalten wurden. Den kreativen Austausch zwischen Weber-Gesellschaft und -Gesamtausgabe bezeugt zudem eine Quellenstudie über die mit Weber befreundete Sängerin Helena Harlas, die Werner Krahl durch seine Recherchen zu Heinrich Baermann und dessen Familie initiiert hatte.

Nach so viel Papier tat das nachfolgende Konzert äußerst wohl: Theo Pötz, der Vorsitzende des Emser Geschichts-Vereins, begrüßte die Mitglieder der Gesellschaft und Gäste dazu in der katholischen Pfarrkirche St. Martin, einem neogotischen Bau der 1870er Jahre von seltener stilistischer Geschlossenheit und Qualität, der trotz erheblicher Einbußen in der Substanz (u. a. Abbruch der ersten Orgel, vermutlich ein Werk der berühmten französischen Werkstatt Cavaillé-Coll) noch immer beeindruckt. Organist Lutz Brenner hatte ein vielfältiges Programm zusammengestellt, das die Vorzüge der neuen Sandtner-Orgel (1995) betonte; Höhepunkt war ohne Frage die Orgelsinfonie Nr. 6 g-Moll op. 42/2 von Charles-Marie Widor. Als speziellen Gruß an die Weber-Gemeinde improvisierte Brenner eine *Hommage à Weber* in der Art französischer Orgelsonaten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in die mit feinem Stilempfinden drei Weber-Themen eingearbeitet waren: in den Außensätzen die „Leise fromme Weise“ und der Jägerchor aus dem *Freischütz*, im Mittelsatz das Thema der *Silvana-Variationen* – mehr angedeutet und paraphrasiert als wirklich zitiert. Zum musikalischen Genuß kam hier noch die Rätsel-Freude, wer denn die meisten Weber-Anklänge entdeckte. Für Interessenten gab Kilian Schmitz, pensionierter Lehrer und ehrenamtlicher Archivar der katholischen Pfarrgemeinde, anschließend noch eine kleine Kirchenführung, die in erster Linie die viel bewunderten zeitgenössischen Ausstattungstücke des Bildhauers Gernot Rumpf (Zelebrationsaltar, Ambo, Osterleuchter und Taufe) mit ihren vielen phantasievollen Anspielungen vorstellte.

Kilian Schmitz empfing die Mitglieder auch am nächsten Morgen in der alten katholischen Kirche Maria Königin „Auf dem Spieß“. Dieses Gotteshaus hatte Weber 1825 zur Sonntags-Messe besucht (laut Tagebuch am 17. und 31. Juli), ihr bedeutendstes Ausstattungstück, die Orgel der Emser Firma Schöler, die Schmitz auch klanglich vorstellte, erhielt sie allerdings erst

knappe fünf Jahre nach Webers Tod (Fertigstellung März 1831). Gemeinsam mit zwei Stadtführern vom Geschichtsverein, Astrid Pötz und dem Museumsdirektor Dr. Hans-Jürgen Sarholz, ging es weiter durch den Ort: Viele Gebäude und Plätze sind verbunden mit kleinen Geschichten und Erinnerungen an berühmte Kurgäste wie Gogol und Dostojewski, Goethe und Hugo, Meyerbeer und Wagner u. v. a. Neben dem Kurhaus, hervorgegangen aus dem nassau-oranischen Badehaus zur Rechten und dem hessen-darmstädtischen Neuen Bad zur Linken, und den Quellen faszinierte vor allem der herrliche Kursaal von Johann Gottfried Gutensohn (1839), in dem mehrere Jahre hindurch Jacques Offenbach mit seiner berühmten Truppe Bouffes Parisiens zur Badesaison auftrat. Das Stadtbild ist geprägt durch Bauten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg; an die Weber-Zeit erinnern dagegen nur noch wenige Häuser wie der Nassauer Hof oder das Haus zu den vier Türmen, in dem Weber 1825 abgestiegen war – dem Endpunkt des ausführlichen Stadtrundgangs.

Am Nachmittag vertieften Frau Pötz und Herr Sarholz im Stadtmuseum die Eindrücke der Führung durch zwei Vorträge zur Bäderarchitektur bzw. zur Geschichte der Badekultur in Ems. Frau Pötz zeigte nochmals Bilder von architektonischen Kleinoden der Stadt und versuchte, italienische Anregungen für Gutensohns Kursaal zu verdeutlichen (u. a. Villa Farnesina in Rom). Dr. Sarholz machte darauf aufmerksam, daß Weber, ungeachtet der langen Bade-Tradition am Ort, gerade den ersten Aufschwung der Stadt zum später mondänen Weltbad miterlebte. Als bevorzugter Badeort der Zarenfamilie (Zarin Alexandra, Zar Alexander II.) sowie des preußischen Königs bzw. deutschen Kaisers Wilhelm I. erlebte die Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine nur von wenigen kriegsbedingten Stagnationen (Krimkrieg, preußisch-österreichischer bzw. deutsch-französischer Krieg) unterbrochene, noch bis zum Weltkrieg 1914/18 andauernde Blüte, an die später jedoch nie wieder angeknüpft werden konnte.

Der anschließende Vortrag von Joachim Veit galt schließlich Weber in Bad Ems, wobei nicht nur die Kur 1825, sondern besonders der Ems-Aufenthalt im Jahre 1809 erörtert wurde. Während für 1825 das Tagebuch und die Briefe Webers einen fast lückenlosen Überblick über den Kuralltag, die Ausflüge in die Umgebung und das gesellschaftliche Umfeld gestatten (vgl. die o. g. Brief-Edition), existieren zum ersten nachweisbaren Besuch recht wenige Zeugnisse. Als besonders interessant erweisen sich die Hinweise, die Maria Belli-Gontard in ihren *Lebenserinnerungen* gab. Ihre Aufzeichnungen

sind nicht fehlerfrei (sie datierte den Besuch fälschlich mit 1805), werden aber in den Grundzügen durch andere Quellen bestätigt. Dokumente im Haupt- und Staatsarchiv Stuttgart belegen, daß Webers württembergischer Dienstherr Herzog Ludwig mehrfach zur Kur in Ems weilte. Während er 1808 Weber mit der Haushaltsführung in Stuttgart beauftragte, durfte der Privatsekretär im darauffolgenden Jahr mitreisen. Die Kurlisten im Wiesbadener Staatsarchiv geben genaue Anhaltspunkte zum Ems-Besuch im Sommer 1809. Das junge Fräulein Gontard kam auch in den Genuß einer Weber-schen Musikdarbietung, meinte aber fälschlich, sie habe ihn mit dem (erst weit später komponierten) Lied *Das Veilchen im Thale* (sie schreibt „An ein Veilchen“) gehört; tatsächlich dürfte es sich laut Veit um *Das Röschen* gehandelt haben. Irmlind Capelle brachte diese Komposition, vom Referenten am Klavier begleitet, zu Gehör.

Die Ems-Besuche 1809 und 1825 rahmen gewissermaßen Webers Kuren – Joachim Veit gab einen Überblick über die Bäderreisen nach Lieberwerda, Karlsbad und Marienbad, Planungen zu weiteren Kuren (u. a. in Alexisbad), erwähnte aber auch Trinkkuren im heimischen Dresden (darunter solche mit weiteren Heilwassern aus der Lahn-Region, etwa aus Selters und Geilnau). Jedem Bad, jedem Wasser wurden bestimmte Heilungsaussichten zugerechnet; verglichen mit den Krankheitssymptomen Webers ergeben sich interessante medizinhistorische Einblicke.

Als musikalischen Ausklang für seinen Vortrag wählte Veit den Weberschen *Max-Walzer*, der bislang mit Ems in Verbindung gebracht worden war: Beide Autographen des kleinen Klavierstücks, die seit 1945 verschollene Niederschrift für die preußische Kronprinzessin Elisabeth und jene für die russische Fürstin Maria Galitzina, waren im August 1825 während der Kur entstanden. Komponiert hatte Weber den Walzer jedoch, wie inzwischen Forschungen der Gesamtausgabe ergaben, spätestens 1824 (evtl. sogar schon 1823), vermutlich als Geburtstagsgeschenk für seinen kleinen Sohn Max Maria.

In den Pausen zwischen den Vorträgen gab es ausreichend Zeit, das interessante Kur- und Stadtmuseum näher in Augenschein zu nehmen. Nach der sich anschließenden Mitgliederversammlung zeigte Alfred Haack schließlich eine Bild- und Ton-Präsentation zu den *Weber-Musiktagen* im schlesischen Pokój/Carlsruhe. Zum Ausklang des Tages ging es per Kurwaldbahn zum Bismarckturm hinauf. Hoch über dem Lahntal, mit einem herrlichen Blick auf die abendliche Stadt, konnten beim gemütlichen Beisammensein in der Gaststätte *Bismarck's* die zahlreichen Eindrücke des Tages nochmals erörtert werden.

Die ganz Unermüdlichen hatten schließlich am Sonntag Gelegenheit zu einem Ausflug nach Nassau – auch Weber hatte die hübsche Nachbargemeinde von Ems unterhalb der gleichnamigen Burg – der gemeinschaftlichen Stammburg des niederländischen Königshauses (Haus Oranien-Nassau) und des großherzoglichen Hauses von Luxemburg – 1825 mehrfach besucht. Ziel der Weberianer war das Schloß des Reichsfreiherrn Karl vom und zum Stein (1757-1831). Heike Pfaff empfing die Gesellschaft im Ehrenhof, wo sie einleitend über den ehemaligen Hausherrn, den 2007 mit einem Freiherr-vom-Stein-Jahr geehrten großen preußischen Minister und Staatsreformer informierte. Leider kann das noch immer privat bewohnte Schloß, ein architektonisches Konglomerat aus Renaissance-Hauptbau, Barock-Seitenflügeln und historistischem Turm, nicht komplett besichtigt werden (der heutige Besitzer Graf Kanitz ist ein direkter Nachfahre des Freiherrn vom Stein), nur der vom Freiherrn zur Erinnerung an die antinapoleonischen Befreiungskriege erbaute Turm stand uns offen: ein früher neogotischer Bau (1815/16) nach Entwürfen des Koblenzer Architekten Johann Claudius von Lassaulx, ausgeführt vom nassauischen Bauinspektor Christian Zais. Die „Ruhmeshalle“ im Obergeschoß erinnert an die Schlachten gegen Napoleon und an die „heilige Allianz“ der Siegermächte von 1813 und 1815 (mit Büsten der Monarchen von Christian Daniel Rauch) – eine interessante patriotische (nicht nationalistische!) „Weihestätte“, wie sie uns Heutigen fremd geworden sein mag, die aber doch eindrucklich die nationale Begeisterung jener Zeit vor dem Einsetzen der Restauration spiegelt. Die als national verstandene Mittelalter-Begeisterung, die in Bauten wie diesem Erinnerungsturm oder Schinkels Berliner Kreuzberg-Denkmal in Form einer gotischen Kirchturmspitze (und selbst im Libretto der *Euryanthe*) Ausdruck findet, atmet denselben Geist wie Körners Verse aus *Leyer und Schwert*, die untrennbar mit Webers Melodien verbunden sind.

Die drei sonnenverwöhnten Spätsommertage an der Lahn werden sicherlich vielen Mitgliedern in angenehmer Erinnerung bleiben – für die Planung, Vorbereitung und gelungene Durchführung sind wir dem Geschichtsverein in Bad Ems, aber auch unserer Vorsitzenden Irmlind Capelle zu großem Dank verpflichtet.

Frank Ziegler

Carl Maria von Weber im Eutiner Jubiläumsjahr 2007

Angesichts von 750 Jahren Eutiner Stadtgeschichte sind zwölf Jahre *Weber-Tage* in Eutin fast nichts in Relation zu den vergangenen Jahrhunderten Kulturgeschichte dieser Stadt. Doch die *Weber-Tage* gehören inzwischen zum Inventar der kulturellen Veranstaltungen in jedem Jahr; sie haben sich ein feststehendes, nicht starres Profil gegeben und sind von den Konzertbesuchern angenommen worden. Die vielschichtige Thematik der Konzerte rund um „Weber und seine Zeit“, die Vielzahl der Veranstalter und die wechselnden Konzertsäle reizen immer wieder zum Besuch. In diesem Jahr sind wiederum neue Konzertstätten – das Seeschloß am Kellersee und endlich auch der Rittersaal des Schlosses – hinzugekommen. Schon der Weg dorthin durch Eutin, durch das Ensemble des Gartens mit den Bibliotheken und dem Museum, durch den Schloßhof, die Gänge und Räume im Schloß, in dem Weber vor mehr als 200 Jahren getauft wurde, schafft eine wunderbare Atmosphäre.

Die Kreismusikschule eröffnete die *Weber-Tage* am 30. September 2007 unter dem Motto *Familiäre Kammermusik*. Mit Spannung erwartet wurde die Komposition Zeki Evyapans aus der Sammlung der schon oft erwähnten Eutiner „Geburtstagsständchen“ für Weber – im familiären Triospiel vorgelesen von Wiebke Evyapan, Flöte, Selmin Evyapan, Violoncello, und dem Komponisten am Klavier. Das Eröffnungskonzert ermöglichte eine Wiederbegegnung mit dem nun vollständigen Trio (UA 2002, vgl. *Weberiana* 13, S. 168) und leitete somit zugleich in die Eutiner Gegenwart und zu Weber hin. Dank dafür an Zeki Evyapan – es wäre noch vollkommener gewesen, läge der bereits 2005 als Vorabdruck präsentierte Notenband der sieben Ständchen für Weber (vgl. *Weberiana* 16, S. 147f.) nun endlich fertig vor; aber wir werden das Projekt auch 2008 weiter im Auge behalten!

In der Residenz Wilhelmshöhe gastierte am 28. Oktober Martin Karl-Wagner mit dem Ensemble *musica floreat* unter dem Motto *Überall erblick' ich Liebe – oder, wie die Musik zur Romantik kam*. Der Vortrag des Vorsitzenden des Schleswig-Holsteinischen Landesmusikrates Klaus Mader zum Thema *Der Beginn der romantischen deutschen Oper. Carl Maria von Weber als Opernkomponist* am 22. November im Ostholstein-Museum dürfte auch in dem an Veranstaltungen so reichen Eutiner Jubiläumsjahr einen wesentlichen Beitrag zur vielseitigen Darstellung der Kulturgeschichte Eutins geleistet haben.

Gespannt war man auf das letzte Konzert der *Weber-Tage* am 25. November im Seeschloß am Kellersee, wo im Rahmen des *Wilhelmshöher Festivals* Musik

Carl Maria von Webers, arrangiert für Klavier zu 2, 4 und 6 Händen, dargeboten wurde. Die Namen der Künstler waren zum Teil (Andrey, Olga und Andräscha Hoteev) schon aus einem Konzert anlässlich der 5. Eutiner *Weber-Tage* in der Residenz Wilhelmshöhe bekannt. Andrey Hoteev bereicherte die Darbietungen durch Gedanken zu „Weber und Rußland“. So liegen z. B. in St. Petersburg wesentliche Weber-Quellen, darunter die einzig erhaltene komplette Partitur der Jugend-Oper *Das Waldmädchen* (im Notenarchiv des Mariinski-Theaters) und das 1855 von Max Maria von Weber dem Zaren übereignete Autograph der letzten Oper *Oberon*.

Auch die *Eutiner Festspiele* hatten ursprünglich ihre Beteiligung an den *Weber-Tagen*, die 2006 nach langen Jahren der Abstinenz erneut gestartet worden war, zugesagt und durch die neu ins Leben gerufene Konzertreihe im Schloß unter der Schirmherrschaft von Sabine Meyer ihr besonderes Interesse an der Weber-Pflege dokumentiert. Am 22. April 2007 hatten die Schirmherrin und ihr Ehemann Reiner Wehle gemeinsam mit Studenten im Rittersaal des Schlosses ein abwechslungsreiches Klarinettenprogramm von Mozart über Weber (Quintett und *Grand Duo concertant*) und Mendelssohn bis zu Poulenc und Strawinsky präsentiert. Der ursprünglich vorgesehene, von Sabine Meyer zu leitende internationale Meisterkurs für Klarinette – hier im Schloß – kam leider nicht zustande; doch es keimt neue Hoffnung für ein ähnliches Projekt in den kommenden Jahren. Der Neuaufbruch der *Festspiele* vor wenigen Jahren – mit einer beachtenswerten *Freischütz*-Inszenierung im Jahre 2005 – und die seither konsequente Qualitätsanhebung waren verbunden mit dem Namen des letzten Intendanten Jörg Fallheier. Der kommende Intendant, unser Mitglied Matthias von Hülsen, hat ebenso eine verstärkte Hinwendung zum Schaffen Carl Maria von Webers angekündigt – seine Planungen werden ab 2009 umgesetzt. Und 2008 ist Sense in Eutin, sagt man.

Dennoch sind weitere Weber betreffende Veranstaltungen in Eutin zu erwähnen: Im Juni veranstaltete in Malente die Gustav-Heinemann-Bildungsstätte ein mehrtägiges Seminar zu Carl Maria von Weber mit einem Mittsommer-Konzert zum *Freischütz*. Die Harald Rüschenbaum Jazz Band und Christian Kaiser (Sprecher) überraschten unter dem Titel „*Swing frei, Schütz! Die romantische Oper von Carl Maria von Weber in der Fassung für drei Musiker und einen Sprecher*“ am 23. Juni 2007 in der Kreisbibliothek mit der Uraufführung dieser Jazz-Session – der Beitrag Marktoberdorfs zum Eutiner Jubiläum; eine Wiederkehr 2008 ist geplant. *Freischütz*-los war Eutin also auch 2007 nicht.

Zudem hatte die Volksbank in Eutin im Mai aus den Beständen des ehemaligen Hoffmannschen Weber-Museums eine Ausstellung unter dem Titel *Da capo! Der wiederentdeckte Weber* arrangiert; verantwortlich dafür zeichnete Wolfgang Griep, der den in Privatbesitz befindlichen Rest der Sammlung entdeckt hatte. Diese soll für Eutin erhalten bleiben – es gibt Ideen für ein neues Weber-Museum, welches den Touristen vor allem die Bedeutung Webers für die Stadt näher bringen soll. Darüber soll gesondert ausführlich berichtet werden. Zur Zeit befindet sich die Sammlung in einem von der Stadt Eutin zur Verfügung gestellten Arbeitsraum; ein EDV-Programm zur Erschließung wird vorbereitet.

Zum 20. November luden der Kreis Ostholstein und die Stiftung zur Förderung der Kultur und der Erwachsenenbildung in Ostholstein anlässlich der Verleihung des Kulturpreises Ostholstein 2007 ins Eutiner Schloß ein. Geehrt wurde neben dem Förderverein Dorfmuseum Schönwalde a. B. e. V. das Ensemble *musica floreat* Eutin, bestehend aus den Herren Frank Goralczyk, Hans-Peter Nauk, Birger Petersen, Uwe Petersen und Martin Karl-Wagner, für die beständige kulturelle Arbeit im Kreis und weit darüber hinaus. Auch die Weber-Gesellschaft hat den Gefeierten gratuliert, gehört doch Martin Karl-Wagner zu ihren langjährigen, sehr aktiven Mitgliedern, der sich besonders um die Gestaltung der *Weber-Tage* sehr verdient gemacht hat. Für die musikalische Umrahmung sorgten das Ensemble *musica floreat* selbst sowie das Trio Pan, das nochmals Zeki Evyapans *Sonate für Flöte, Violoncello und Klavier* zu Gehör brachte.

Trotz der Beschränkung auf wenige Konzerte ist in diesem Jubiläumsjahr doch wiederum ein stattliches Programm zu Carl Maria von Weber in Eutin entstanden.

Ute Schwab

Die 13. Eutiner Weber-Tage 2008

Im Rahmen der *Weber-Tage* in Eutin will man auch in diesem Jahr wieder in Konzerten des großen Sohnes dieser Stadt gedenken. Abergläubisch ist man dabei nicht, sonst hätte man die Zählung mit der 13 sicherlich zu übergehen versucht, im Gegenteil.

Zu den 13. *Weber-Tagen* wurde ein von der Werbeagentur Frenz gesponserter neues Faltblatt gestaltet, das den Flyern der anderen Kultur-Aktivitäten in Eutin im Format ähnelt und mit einem weniger bekannten kolo-

rierten Stich Eutins um 1800 aus den Beständen der Eutiner Landesbibliothek versehen ist.

Die Zahl der Darbietungen des Jubiläumsjahrs 2007 wird nicht wieder erreicht, doch sind immerhin zehn Veranstaltungen projektiert. Martin Karl-Wagner wird die *Weber-Tage* am 8. Juni – wenige Tage nach Webers Todestag – im Rittersaal des Schlosses mit einem Salon-Konzert mit Opernbearbeitungen der Weber-Zeit eröffnen. Ein beliebtes Thema – von Weber ausgehend – ist immer wieder auch die *Aufforderung zum Tanz* im Umkreis von Webers Zeitgenossen im Konzert am 5. Juli. Einem weiteren Motto hat sich das Trio brioso am 2. August verschrieben: *Belcanto*, stellvertretend werbend für Opernarien von Weber bis Puccini. Dafür widmet sich das Konzert am 7. September der Kammermusik der Weberzeit für Flöte, Violine und Violoncello. Die Konzerte am 5. Oktober und am 19. November bringen die erfolgreichen Themenkonzerte „Mich zwackt Verpeiflung“ und „Heiraten ist meine Sache nicht“ mit *Unterhaltungsmusik* der Weberzeit nun auch direkt nach Eutin und in die Residenz Wilhelmshöhe.

Der Kreismusikschule verdanken die *Weber-Tage* mit ihrer musikalischen Hommage an die Musik für Klarinette die Umsetzung der Ausrufung der Klarinette zum „Instrument des Jahres 2008“ durch den Landesmusikrat Schleswig-Holstein. Am 14. Juni wird, begleitet von der Lübecker Sinfonietta, u. a. Webers Klarinetten-Konzert Nr. 1 im Rittersaal des Schlosses erklingen (Solist: Helmut Maxa) und am 28. September werden die Lehrer und Schüler der Kreismusikschule Ostholstein sich nochmals mit diesem Instrument und den Kompositionen Webers, der das Instrument sehr liebte, und mit den Werken seines Münchner Freundes Heinrich Baermann befassen.

Eine Hommage ganz anderer Art wird sich im Haus Rastleben in diesem Jahr parallel zu den *Tannhäuser*-Aufführungen der *Eutiner Festspiele* ereignen. Dietrich Fey wird sich mit der Beziehung Wagners zu Weber auseinandersetzen, aber auch mit der Beurteilung Wagners und seiner Musik durch Friedrich Nietzsche. Seine Vorträge, jeweils vor den Aufführungen der Oper am Nachmittag, bereiten die Besucher sowohl thematisch als auch kulinarisch (mit einem kalten Buffet) auf die Opernabende vor. Zur Einleitung der die *Festspiele* beschließenden *Gala-Abende* am 15., 16. und 17. August wird ebenso in das Haus Rastleben eingeladen. Eine erfreuliche Koordination mit den *Eutiner Festspielen*, die sich ja in Zukunft insgesamt mehr um das Werk Carl Maria von Webers kümmern wollen – Matthias von Hülsen, Intendant der *Eutiner Festspiele* vom kommenden Jahr an, hat seine Vorstellung von „Weber und Eutin“ gerade Anfang Mai in einer Pressekonferenz proklamiert

und allen, denen Carl Maria von Weber am Herzen liegt, erfreuliche Hoffnung zu geben versucht und so wird es wohl dann in den kommenden Jahren auch weitere gemeinsame Projekte geben können – Ergänzungen, die dem Publikum auch in den Sommermonaten mehr von den Ideen der *Weber-Tage* zeigen können.

Die Internationale Carl Maria von Weber-Gesellschaft dankt allen beteiligten Personen und Institutionen für ihr Engagement, im besonderen auch der Frenz-Werbeagentur für die Gestaltung und Erstellung des Flyers, durch den die Konzertinteressierten im ganzen Jahr über den berühmten Sohn der Stadt – Carl Maria von Weber – informiert werden; ebenso der Tourist-Information und der Stadt Eutin für ihr wohlwollendes Engagement.

Ute Schwab

Die 5. *Weber-Musiktage* in Pokój/Carlsruhe

Das diesjährige Weber-Festival in Pokój, dem ehemaligen Carlsruhe, in dem Carl Maria von Weber 1806/07 auf Einladung des Herzogs Eugen von Württemberg weilte, stand unter dem Motto *Weber und die polnische Musik*. Es sollte den Charakter dieses kleinen fünfjährigen Jubiläums betonen und den Einfluss Webers auf die polnische Musiktradition unterstreichen. Ebenso wie in den vorangegangenen Jahren fand das Festival wieder an Fronleichnam und den zwei Tagen danach, diesmal vom 22. – 24. Mai, statt, die Leitung lag in den bewährten Händen von Jacek Wolenski.

Wurden bisher überwiegend Werke von Komponisten aus dem deutschen Kulturbereich aufgeführt, so stand diesmal, dem Motto entsprechend, auch Musik wichtiger polnischer Komponisten auf dem Programm: von Chopin, Moniuszko, Moszkowski, Radziwiłł, aber auch Renaissance-Musik von Krzysztof Klabon und Nicolaus Cracoviensis. Weber hat in Carlsruhe auf den Festen nach der Weinlese und dem „Königsschießen“ neben deutscher auch polnische Volksmusik gehört. So hat ihn ein polnisches Volkslied zur Komposition des *Andante und Rondo ungarese* inspiriert. Andererseits beeinflusste Weber zahlreiche polnische Musiker. Er war zu seiner Zeit ein gefeierter Klaviervirtuose; bereits in seiner Breslauer Zeit gab er Konzerte als Pianist. Sein Einfluß auf Chopin steht außer Frage, der Webers Kompositionen für Klavier in seinem Repertoire hatte und sie gern und häufig spielte. Sie regten ihn zu Bearbeitungen und eigenen Kompositionen an. Besonders bewundert wurden Webers freie Improvisationen, eine Technik, die auch Chopin meisterlich beherrschte. Moniuszko wiederum hat mit *Halka* 1848 die wich-

tigste polnische Oper geschrieben. Wie Webers *Freischütz* für Deutschland gilt sie als Nationaloper Polens.

Wie in jedem Jahr begann die Konzertreihe in der evangelischen Barockkirche. Nach den einführenden Worten des Pastors der evangelischen Gemeinde Jozef Schlender und seiner Begrüßung der polnischen Prominenz, darunter der Vize-Marschall aus Oppeln/Opole, zwei Sejm-Abgeordnete und der Landrat aus Namslau/Namysłów, hielt Herzog Ferdinand von Württemberg, ältester Sohn von Albrecht Eugen, dem letzten Besitzer von Karlsruhe und Ehrenbürger von Pokój, die Eröffnungsrede. Er betonte, daß Herzog Eugen Friedrich Heinrich, der selbst hervorragend Oboe spielte, 1805 als einer der ersten Musikliebhaber die Genialität Webers erkannt hat und ihm in Karlsruhe die schönste Zeit seines Lebens geschenkt habe: „Er machte ihn zum Intendanten seines Hoforchesters und zum Musiklehrer seines Sohnes Eugen, der auch ein exzellenter Komponist war.“ Christian Max Maria Freiherr von Weber, der Ururenkel von Carl Maria, überbrachte herzliche Grüße und Glückwünsche der Webergesellschaft, deren Ehrenpräsident er ist, und betonte die Bedeutung des Festivals als „bedeutendes kulturelles Ereignis, nicht nur für die Region, sondern für ganz Polen“. Beide Redner betonten ihre Verbundenheit mit Pokój und zeigten sich von den dortigen Aktivitäten begeistert. Auch der Vize-Konsul von Oppeln Ludwig Neudorfer betonte in seiner Ansprache, welch' wichtiges Ereignis das Festival für Polen ist. Früher war Karlsruhe als Herzogsresidenz und durch seinen Park bekannt, heute durch das Weber-Festival. Alle Ansprachen wurden ins Polnische übersetzt.

Dann begann das schon mit Spannung erwartete Konzert; auf dem Programm standen u. a. Webers Klarinetten-*Concertino* op. 26, seine Lieder *Reigen* und *Heimlicher Liebe Pein* sowie Arien aus dem *Freischütz*. Die Solisten waren: Anita Moszczyk (Sopran), Bogdan Kurowski (Baß) und Dariusz Kasperek (Klarinette). Die Kirche war sehr gut besucht; überhaupt erhielt dieses Festival im Vergleich zum vorigen Jahr noch mehr Zuspruch. Die Beiträge wurden herzlich applaudiert, besonders gut kamen die *Freischütz*-Nummern („Kommt ein schlanker Bursch“ sowie „Hier im ird'schen Jammertal“) und das *Lied von der Ratte* von Anton Radziwiłł an.

Der zweite Tag der Festspiele begann mit zwei Multimediapräsentationen, die im evangelischen Pfarrgemeindehaus von Schülern der Schule in Pokój erstellt wurden. Sie befaßten sich mit großen Prominenten des Ortes. Berichtet wurde in polnischer und in deutscher Sprache über Ferdinand Freiherrn von Richthofen (1833-1905), den deutschen Geologen und Geografen, geboren in Karlsruhe, und über Carl Maria von Weber. Anschlie-

ßend gab es ein kleines Theaterstück auf Polnisch, vorgetragen von Schülern der Staatlichen Musikschule Namslau/Namysłów, sowie Instrumental- und Chormusik, teils mit Tanzeinlagen, darunter Webers Fagottkonzert, sein *Andante und Rondo ungarese* für Fagott sowie sein *Divertimento* für Gitarre und Klavier mit fabelhaften Solisten: Jarema Klich (Gitarre), Dariusz Bator (Fagott) und Janusz Florczyk (Klavier).

Das Festival in Pokój endete am 24. Mai in der katholischen Kirche des Ortes mit einem Konzert mit polnischen Volks- und Kirchenliedern, vorgetragen durch das Ensemble *Lied und Tanz in Schlesien* aus Koszęcin/Koschentin. Die Sängerinnen und Sänger wurden von einem kleinen Orchester begleitet.

Wir blicken nun gespannt auf das 6. *Weber-Festival* in Pokój, das zu Fronleichnam (11.-14. Juni) 2009 stattfinden wird.

Alfred Haack, Manfred Rossa

Gratulation für Hosterwitz

Wie die Zeit vergeht: Gerade ein Jahr nach dem 50jährigen Jubiläum des Weber-Museums (vgl. Weberiana 17, S. 172ff.) konnte das Haus am 8. Juni 2008 sein 60stes feiern. Nicht etwa, daß die Gedenkstätte nun schon dekadentisch altern würde; zwei Gründungsjahre machen es möglich: 1948 wurde eine erste öffentlich zugängliche museale Präsentation als Weber-Gedenkstätte eröffnet, 1957 dann das bis heute bestehende Weber-Museum, wie Dorothea Renz, die Leiterin des Museums, in ihrer kurzen Einleitung zur Geschichte des Hauses erklärte. Im Grußwort der Webergesellschaft – überbracht von mehreren Berliner Mitgliedern – würdigte die Vorsitzende Irmlind Capelle die bisherige Arbeit: „Mehrfach erweitert wuchs in sechs Jahrzehnten das heutige, stimmungsvolle Museum, das auf ganz spezielle Weise ehrendes Andenken, populäre Wissensvermittlung, künstlerische Auseinandersetzung und pflegenden Denkmalschutz in Sachen Weber vereint. Das Zusammenwirken von authentischer Erinnerungsstätte und wertvollen Beständen schafft eine einmalige Atmosphäre, die die Mitglieder der Weber-Gesellschaft wie viele andere Besucher immer wieder in ihren Bann zieht.“ Die Gesellschaft bedachte den Jubilar mit einem besonderen Geschenk: „Um die enge Verbundenheit der Weber-Gesellschaft mit dem Museum zu bekräftigen, hat der Vorstand der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft beschlossen, das Museum, vertreten durch seine Leiterin / seinen Leiter,

kostenfrei, aber mit allen Rechten als Mitglied aufzunehmen. Diese Mitgliedschaft gilt unbegrenzt.“

Inhaltliches Zentrum des Nachmittags war der Festvortrag von Manuel Gervink über „Wagners Weber“. Gervink näherte sich dem Thema aus unterschiedlichen Blickrichtungen: Er beschrieb die frühen musikalischen Eindrücke Wagners in Dresden, die vorrangig durch Weber (und dessen *Freischütz*) geprägt waren, machte auf die unterschiedlichen Verlautbarungen Wagners bezüglich der 1841er Pariser *Freischütz*-Bearbeitung (mit Rezitativen und Balletteinlagen von Berlioz) in der französischen und der deutschen Presse aufmerksam und beleuchtete Wagners Versuch, sich in Dresden quasi als Nachfolger Webers und „Vollender“ seiner Bemühungen darzustellen. Die Heimholung von Webers Leichnam aus London und die Beisetzung in Dresden, für die sich Wagner an vorderster Stelle einsetzte, sind als Teil dieser Selbstinszenierung zu begreifen. Der ästhetische Bezugspunkt Weber war für Wagner dann allerdings spätestens nach der Flucht aus Dresden (aufgrund der gescheiterten 1848er Revolution) und nach Abschluß seines *Lohengrin* obsolet. Die im schweizerischen Exil begonnene Arbeit an den Musikdramen führte den Komponisten zunehmend auf eigene, von Weber emanzipierte musikalische Wege. Aber auch im späteren Schaffen lassen sich immer wieder Bezugnahmen auf Weber finden – Gervink versuchte solche musikalischen Parallelen anhand einzelner Klangbeispiele zu demonstrieren. Der kurzweilige Vortrag, der tatsächlich Weber durch die „Brille“ Wagners vergegenwärtigte, wurde vom Publikum mit herzlichem Beifall bedacht – anschließend lockten herrlicher Sonnenschein, Kaffee und Jubiläumstorte in den Garten, wo die Festgesellschaft sich davon überzeugen konnte, wie intensiv seit dem letztjährigen Jubiläum die Renovierungsarbeiten fortgesetzt worden waren: Der alte Brunnen aus Webers Zeiten ist wiederhergestellt, ebenso der hölzerne Balkon am Querflügel des Museums. Mit Hilfe privater Spenden konnte der alte Grabstein Webers vom katholischen Friedhof (dort schon vor längerer Zeit durch eine Kopie ersetzt) restauriert werden; auch Teile des Museumsbestandes sind derzeit zu einer restauratorischen Auffrischung ausgelagert, darunter die Totenmaske Webers und die Weberbüste von Gottlob Ernst Matthäi. Bei diesem Engagement kann man beruhigt dem nächsten Jubiläum entgegensehen – ob es allerdings schon 2009 einen 70er zu feiern gibt, wird sich zeigen.

Frank Ziegler

Kleine Nachtrags-Notiz zu Webers Bücherschrank

Leider gab es erst nach Redaktionsschluß des Artikels über Webers Bibliothek (*Weberiana* 17, 2007, S. 29ff.) noch eine Entdeckung zum Thema: Unter der Signatur Mus. ep. Caroline von Weber Varia 1 ist in der Berliner Staatsbibliothek eine Quittung über Bücher aus dem Besitz Carl Maria von Webers erhalten, welche seine Witwe 1830 dem Königlich Sächsischen Bücherauktionator und Taxator Georg Moritz Segnitz in Dresden für 4 Thaler, 8 Groschen verkaufte, unterschrieben von Caroline von Weber am 4. September 1830. Segnitz hatte bereits im Herbst 1826 Bücher aus Webers Nachlaß versteigert (vgl. im genannten Aufsatz S. 35). Die 1830 veräußerten Bücher könnten identifiziert werden, vorausgesetzt der Katalog für die Segnitz-Auktion im August 1830 wäre greifbar. Segnitz veranstaltete üblicherweise mehrmals im Jahr Auktionen (meist wohl drei, je eine im Frühjahr: März/April, Sommer: Juni/Juli/August und Herbst: Oktober/November/Dezember), zu denen er jeweils ein gedrucktes *Verzeichniß* vorlegte. Neben Webers Bibliothek veräußerte er u. a. auch die Büchersammlungen Carl August Böttigers (Juli 1836), des Dresdner Hofrats und Oberbibliothekars Friedrich Adolph Ebert (27. Juli 1835) sowie die offenbar recht große Bibliothek des Geheimen Legationsrathes Karl Gottlob Günther (3 Bd. 20. Januar bis 12. März 1834). Laut Quittung fand die Sommer-Auktion 1830 am 9. August statt; Webers Bücher hatten darin die Nummern 4554 bis 4566. Weder in der Berliner Staatsbibliothek oder der Sächsischen Landesbibliothek (Staats- und Universitätsbibliothek Dresden) noch in den überregionalen Katalogsystemen ließ sich bislang ein Exemplar dieses Kataloges ermitteln. Besonders bedauerlich ist, daß die Berliner Bibliothek ihr Katalog-Exemplar zur November-Auktion 1826 (mit dem Großteil der Weber-Bibliothek; Signatur Aq 1492) im Zweiten Weltkrieg einbüßte.

Eveline Bartlitz

Google-Hupf oder: Was lange währt wird gut

Eine Frage zuvor an die *Weberiana*-Leser: Sie nutzen Google nicht? – Glückliche Menschen, denn Sie sparen viel Zeit, Ärgernis, Enttäuschung und Frust, aber Ihnen entgehen möglicherweise auch lang gesuchte Daten und Fakten, neue Erkenntnisse und spannende Nachrichten, für die man die investierte Zeit gern verschmerzt. Doch bevor von einer Entdeckung dieser Art die Rede sein soll, muß etwas weiter ausgeholt werden.

Zu Beginn der 1980er Jahre, als die „Muks-Briefe“ zur Edition vorbereitet wurden, konnten aus verschiedensten Gründen leider nicht alle rätselhaften Passagen in Webers Briefen erhellt und entsprechend kommentiert werden, darunter auch folgende Mitteilung Webers im Brief vom 30. November 1816 aus Berlin an seine Braut Caroline Brandt: „[...] es ist gleich Eßenszeit und ich muß mich noch rasiren *pp* freße heute mit Lichtenstein in der Gesezlosen Gesellschaft, wollt es wäre schon vorbei und hätte einen Brief von Lina“. Im Tagebuch liest es sich so: „d: 30^e am *Divertimento* gearbeitet. Mittag gesezlose Gesellschaft“. Am 28. Dezember desselben Jahres findet sich im Tagebuch eine korrespondierende Notiz: „Mittag mit Delbrück, /[:] Geh: Rath :/ auf der Gesezlosen Gesellschaft bey *Jago*[r]¹ geßeßen“. Drei Tage zuvor hatte Weber den seinen weiteren Werdegang prägenden Anstellungsbrief aus Dresden erhalten, der den Inhalt der folgenden Mitteilungen an seine Braut bestimmte, so daß er in seinen Briefen den Einzelheiten seines Tagesablaufs nicht mehr so großen Raum schenkte.

Eine Suche nach der erwähnten *Gesezlosen Gesellschaft* war damals erfolglos, obwohl diese nach dem Zweiten Weltkrieg noch existiert haben mußte, zumal 1959 eine Festschrift zu ihrem 150jährigen Bestehen erschienen war². Ein Zufalls-Klick bei Google in Sachen Lichtenstein führte nun – nach 25 Jahren – endlich zu der lang Gesuchten, die übrigens im nächsten Jahr auf ihr 200jähriges Bestehen zurückblicken kann.

Die Vermutung, daß sich in den Anwesenheits-Journalen der Gesellschaft Webers Unterschrift erhalten haben könnte, wurde nun vom derzeitigen (22.) Zwingherrn (= Vorsitzenden) Herbert Voss bestätigt³. Seinerzeit wurden Protokollbücher geführt, in die sich nur diejenigen Mitglieder eintrugen, die zu der betreffenden Zusammenkunft einen Gast mitbrachten. Das Journal ist dreispaltig, links steht der Name des Gastes in der Handschrift des Protokollanten, in der Mitte die Unterschrift des Gastes, und rechts diejenige des Mitgliedes, das den Gast einführte. Martin Heinrich (Hinrich) Lichtenstein (1780-1857), der am Sonnabend, dem 30. November seinen Freund Carl Maria von Weber mitgenommen hatte, war der Gesellschaft bereits zwei Jahre nach ihrer Gründung beigetreten (Mitgliedsnummer 52). Außer Weber sind an diesem Tag noch zwei weitere Gäste eingetragen: ein Geheimer Ober-

¹ Johann Jagor war Hof-Traiteur und hatte sein Restaurant Unter den Linden 23.

² Willy Hoppe, *Die Gesetzlose Gesellschaft zu Berlin. Gegründet am 4. November 1809. Festschrift zum 150jährigen Bestehen*, Berlin 1959.

³ Für die Übersendung von Kopien der betreffenden Seiten und weitere Informationen danke ich Herrn Voss verbindlich.

finanzrath von Oppel, eingeführt vom Kammergerichtsassessor Karl Friedrich Eichhorn (1781-1854, Mitgliedsnummer 21) und der Berliner Oberbergrath Carl Eckardt, den der Buchhändler und Verleger Georg Andreas Reimer (1776-1842, Mitgliedsnummer 35) mitbrachte.

Bei der Zusammenkunft vier Wochen später am Sonnabend, dem 28. Dezember 1816, kam Weber als Gast des preußischen Theologen und Prinzenenerziehers Johann Friedrich Delbrück (1768-1830), der zum ältesten Mitglieder Stamm (Mitgliedsnummer 20) gehörte. Außer dem Komponisten waren noch vier weitere Gäste anwesend. Herr Oberlandesgerichtsrath Focke aus Frankfurt/Oder wurde vom Altphilologen und Universitätsprofessor August Immanuel Bekker (1785-1871, Eintritt 1813, Mitgliedsnummer 68) eingeführt, welcher als äußerst wortkarg beschrieben wurde – Schleiermacher apostrophierte ihn mit der Aussage: „er habe die Kunst geübt, in sieben Sprachen zu schweigen“⁴. Johann Friedrich Ludwig Göschen (1778-1837), der als Rechtsgelehrter von 1806 bis 1822 in Berlin lebte, brachte die Herren Major von Hansen aus Frankfurt/Oder und Regierungsrath Delbrück aus Magdeburg mit. Göschen zählte mit der Nr. 5 zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft. Der Geh. Ober-Bergrat H. O. P. Martins (gest. 1861, Eintritt 1816, Mitgliedsnummer 80) brachte ebenfalls zwei Herren mit: Oberbergrath von Mielecki aus Waldenburg und den bereits vom 30. November bekannten Carl Eckardt.

Außerhalb des Zeitraums der erwähnten Briefedition der „Muks-Briefe“ (1814-1817) findet sich im Tagebuch Webers noch ein Hinweis auf einen dritten Besuch bei der Gesellschaft, und zwar am 19. Mai 1821. Weber weilte zu dem Zeitpunkt im Vorfeld der *Freischütz*-Uraufführung in Berlin und notierte: „Mittag mit Rosenstiel in der gesezlosen Gesell: bei Kämpfer [...]“. Allerdings ließ sich diese Angabe nicht durch die Protokollbücher der Gesellschaft bestätigen, Sitzungstage waren danach die beiden benachbarten Sonnabende, 12. und 26. Mai, an denen man sich jeweils (ohne Weber) im Gasthaus von Johann Wilhelm Kemper (1766-1840) traf⁵. Hinzu kommt, daß der Geh. Ober-Finanzrath Friedrich Philipp Rosenstiel (1754-1832), Direktor der Kgl. Porzellanmanufaktur, kein Mitglied der Gesellschaft war. Es ist anzunehmen, daß Rosenstiel und Weber beim Mittagessen tatsächlich auf Persönlichkeiten trafen, die ihnen aus dem Kreis der Gesellschaft

⁴ Hoppe (wie Anm. 2), S. 43.

⁵ Kempers Hof bzw. Kämpfersche Wirtschaft, Tiergarten 45/46; Mitteilung zu den Protokollbüchern von Herbert Voss.

bekannt waren, ohne daß es sich allerdings um eine ordentliche, turnusgemäße Sitzung handelte.

Obschon man sich hinreichend über die Entwicklung und Struktur der Gesellschaft in der genannten Festschrift und im Internet informieren kann, seien hier einige Fakten mitgeteilt: Am 4. November 1809 gründete der Altphilologe und Bibliothekar⁶ Philipp Buttmann (1764-1829) mit einer vorerst kleinen Schar von Vaterlandsfreunden im Geiste von Ernst Moritz Arndt, der mit dem Berliner Buchhändler Reimer (s. o.) eng befreundet war, *Die Gesetzlose Gesellschaft zu Berlin*⁷. Buttmann wurde auch ihr erster Zwingherr. Er war ein hochgeschätzter Gelehrter, galt – obwohl in Frankfurt/Main gebürtig – als witzsprühendes Berliner Original und liebte die Tafelfreuden – seine Persönlichkeit prägte die ersten zwanzig Jahre der *Gesetzlosen*: Hauptanliegen der Zusammenkünfte war die Geselligkeit. Man traf sich anfänglich alle 14 Tage in wechselnden Lokalitäten, im Winter vorwiegend innerhalb der Stadtmauern, im Sommer in Tiergarten-Etablissements.

Allein wenn man die im Zusammenhang mit Weber in den Protokollen festgehaltenen Namen liest, erkennt man unschwer, daß sich die Mitglieder der Gesellschaft aus der geistigen Elite Berlins rekrutierten. Schon die vierzig Mitglieder aus dem Gründungsjahr 1809 sind dafür aussagekräftig; um nur einige zu nennen: Friedrich Schleiermacher, Prediger an der Dreifaltigkeitskirche und Professor (3. Zwingherr), Georg Ludwig Spalding und Ludwig Friedrich Heindorf, beide Professoren am Gymnasium zum Grauen Kloster, der Botaniker Carl Ludwig Willdenow, der Gelehrte und Bibliothekar Johann Erich Biester, der berühmte Arzt Ernst Ludwig Heim, Wilhelm von Humboldt, der Schauspieler und Intendant August Wilhelm Iffland⁸ sowie Carl Friedrich Zelter.

Bis zum heutigen Tage sind die *Gesetzlosen* eine Herren-Gesellschaft.

Eveline Bartlitz

⁶ Buttmann war ab 1789 an der Berliner Königlichen Bibliothek tätig.

⁷ Buttmann hatte zuvor bereits die *Gesellschaft herodotliebender Freunde* ins Leben gerufen, aus der etliche Mitglieder sich den *Gesetzlosen* anschlossen.

⁸ Über Iffland schrieb Buttmann ins Protokollbuch: „Kam nie und starb doch“.