

WEBERIANA

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

Heft 19
(Sommer 2009)



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 978-3-7952-1282-7

© 2009 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 / 266-435383 bzw. -435212
Fax: 030 / 266-335201
e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß: 30. Juni 2009
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

Ludwig Wolf, Frank Ziegler: Weber-Orte in München	5
Rita Steblin: Weber-Notizen eines Prager Adligen	19
Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber	
Charlotte Lorient: Humor und Ironie in den Opern von Carl Maria von Weber – Funktion, Bedeutung und Fragestellungen	79
Kathrin Wulforth: Intertextuelle Bezüge in den <i>Freischütz</i> -Texten von Johann August Apel und Friedrich Kind	101
Eveline Bartlitz, Frank Ziegler: Julius Benedict	125
Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn	

Aufführungsberichte

Zwischen Büro und Gartenzwerg-Idylle	191
Zu den Aufführungen von Webers <i>Freischütz</i> in Freiburg/Breisgau (27. September 2008) und Baden-Baden (1. Juni 2009) (Markus Bandur)	

Neuerscheinungen

<i>Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe</i> , auf Basis der von Rudolf Elvers angelegten Sammlung hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel; Bd. 1: <i>1816 bis Juni 1830</i> , hg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel 2008 (Frank Ziegler)	197
Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler)	208

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll, Kassenbericht etc.	214
Neun Jahre als zweiter Vorsitzender der Weber-Gesellschaft	225
Eine Bilanz (Frank Heidlberger)	
Unser neues Vorstands-Mitglied Manuel Gervink stellt sich vor	229

Blickpunkte: Kleinere Berichte

Gebt Weber ein Forum! Eutiner Aktivitäten 2008 (Ute Schwab)	231
Gebt Weber ein Forum – Eutin 2009 (Ute Schwab)	233
Die 6. <i>Weber-Musiktage</i> in Pokój/Carlsruhe 11.–13. Juni 2009 (Alfred Haack, Manfred Rossa)	235
„Das Sujet ist ansprechend“ Carl von Voß über die <i>Euryanthe</i> -Aufführung in Wien am 27. Oktober 1823 (Eveline Bartlitz)	237
„Treu und dankbar stets der Ihre“ Ein Nachtrag zum Briefwechsel zwischen Jähns und Goltermann als Miszelle zum 200. Geburtstag des Weber-Forschers (Solveig Schreiter)	243
Ein veritables Souvenir: Das Manuskript der <i>Aufforderung zum Tanze</i> aus dem Besitz Fanny von Egloffsteins (Frank Ziegler)	249

Weber-Orte in München

von Ludwig Wolf, München, und Frank Ziegler, Berlin

Der Stadtbummel durch München im Rahmen der letzten Mitgliederversammlung führte u. a. an einigen Weber-Stätten vorbei und brachte erneut die Frage ins Bewusstsein: Welche Orte in der bayerischen Metropole stehen eigentlich speziell mit dem Komponisten in Verbindung und wo wohnte er bei seinen zahlreichen München-Aufenthalten? Die nachfolgenden Bemerkungen versuchen eine Antwort anhand des aktuellen Forschungsstandes. Dabei sei bereits vorab klargestellt: Keines der nachfolgend genannten Münchner Hotels bzw. Privathäuser, in denen Weber einst Quartier bezog, keines der Gasthäuser in denen er verkehrte, existiert heute noch in der ursprünglichen Gestalt; die meisten wurden abgerissen oder im Zweiten Weltkrieg zerstört und durch Neubauten ersetzt. Trotzdem kann eine kleine Stadt-Topographie in Sachen Weber interessante Details zutage fördern; vielleicht regt sie den einen oder anderen auch zu einem erneuten Rundgang auf Webers Spuren an.

Webers München-Besuche 1811 und 1815 sind durch zwei Aufsätze von Robert Münster sehr gut dokumentiert¹, wesentlich lückenhafter sind unsere Kenntnisse bezüglich der frühen Aufenthalte. Die Berichte von Max Maria von Weber zu den Jahren 1798–1800 sind – wie so oft – eine romanhafte Mischung von Dichtung und Wahrheit², erst Joachim Veit versuchte, anhand authentischer Materialien (Webers autobiographische Skizze, Briefe und Stammbuch-Eintragungen³) einen Überblick über die tatsächlich verbürgten Daten zu geben⁴.

Beginnen wir mit dem Jahr 1798: Carl Maria von Weber studierte in etwa seit Jahresbeginn bei Michael Haydn in Salzburg – ein Unterricht, der ihm nach seinem eigenen Bekunden in der Autobiographie wenig entsprach. Noch

¹ Robert Münster, *Zu Carl Maria von Webers Münchner Aufenthalt 1811*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 369–383, sowie ders., *Carl Maria von Webers Aufenthalt in München 1815*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, Mainz 1993, S. 52–82.

² Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild* (nachfolgend MMW), Bd. 1, Leipzig 1864, S. 42–52.

³ Stammbuch Carl Maria von Webers in der Staatsbibliothek zu Berlin (nachfolgend D-B), Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5.

⁴ Vgl. Joachim Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz 1990, S. 35–37.

dazu starb am 13. März die Mutter Genovefa; die Kinder (Carl Maria und seine erst am 14. Juni 1797 in Hildburghausen geborene Schwester Antonia bzw. Antonetta) wurden daraufhin durch die aus Freiburg/Breisgau angereiste Tante Adelheid Krebs (geb. von Weber), die Schwester von Vater Franz Anton von Weber, betreut. Schon bald scheint letzterer einen neuen Lehrer für seinen Sohn gesucht zu haben. Eine Reise nach Wien zu Joseph Haydn⁵ blieb in dieser Hinsicht offenbar ergebnislos – am 1. Juli 1798 kehrte die Familie nach Salzburg zurück⁶, wo sie noch am 22. September bezeugt ist⁷. Bald darauf trat man die Fahrt nach München an, denn unter den dortigen Fremdenanzeigen findet sich der Eintrag:⁸

„Anzeige der hier angekommenen Fremden. [...]

Bei Herrn Karl Albert, Weingastgeb zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse. Den 8. Oktob. Hr. Bichelmayr, Kaufmann, Hr. v. Webern, Hr. Kosteletzky, mit Jungfer Schwester, von Salzburg.“

Zwar verlautet nichts von der mitreisenden Tante Adelheid und den beiden Kindern, doch man kann wohl recht sicher sein, dass in der Notiz Franz Anton von Weber gemeint ist.

Franz Joseph Albert hatte 1754 die „Weinschenkgerechtigkeit“ erhalten und erwarb daraufhin das Anwesen Kaufingerstraße 19–20 (heute 23). Der Gasthof „Zum schwarzen Adler“ war schon bald die erste Adresse Münchens. Das Haus verfügte über einen geräumigen Tanzsaal, 38 Gästezimmer, Retiraden (Toiletten), einen Blitzableiter, mehrere gewölbte Keller sowie Stallungen für 24 Pferde, eine Remise für 40 Wagen und einen Garten außerhalb des Neuhauser Tores. In diesem Gasthof wohnten u. a. Wolfgang Amadeus Mozart (1774/1775, 1777 und 1790), Johann Wolfgang von Goethe (1786) und Ludwig van Beethoven (1787). Albert starb am 7. November 1789.

⁵ Vgl. C. M. v. Webers undatierten Brief an Heuschkel bei MMW, Bd. 1, S. 40.

⁶ Vgl. Franz Anton von Webers Brief an Franz Kirms vom 2. Juli 1798; 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. 117.

⁷ Vgl. den Brief von Franz Anton von Weber vom selben Tag an den Verlag Breitkopf & Härtel bezüglich der angekündigten Ausgabe der *Oeuvres complètes* von Mozart (in *D-B*); erstaunlich ist, dass Weber hier erneut von einer Reise nach Wien „künftigen Monath“ spricht.

⁸ *Kurfürstl. gnädigst privilegiertes Münchner Wochen- oder Anzeigsblatt*, Nr. XLII (17. Oktober 1798), S. 417.

Danach führte sein Sohn Carl Albert (1764–1806) den Gasthof weiter, der bis 1845 in Familienbesitz blieb⁹.

Dieses Gasthaus dürfte wohl nur für einige Tage als Wohnung gedient haben; da man einen längeren Aufenthalt plante, suchte man sicherlich bald ein preiswerteres Privatquartier. Die Hinweise dazu sind auf den ersten Blick widersprüchlich – sie finden sich in Zusammenhang mit dem Tod der jüngsten Weber-Tochter Antonetta am 29. Dezember und ihrer Beisetzung auf dem Südlichen Friedhof am 30. Dezember 1798. Das Kirchenbuch der zuständigen Pfarre St. Peter weist neben dem Alter der Toten („18 M.[onate]“) auch deren letzte Adresse aus: „Hofstadt“¹⁰. Das entspräche der Hofstatt, einer Gasse, die vom Färbergraben abzweigt. In der kurz darauf, im Anzeiger vom 9. Januar 1799, erschienenen Todesnachricht heißt es aber: „In der St. Peterspfarre [...] Gestorben und begraben: Den 30. Dez. v.[origen] J.[ahres] [...] Des P. T. Hrn. Freiherrn von Weber Fräulein, an der Sendlingergasse, 18 M.[onate] a.[lt]“¹¹. Es kann sich wohl nur um das Haus Hofstatt 4 am Färbergraben handeln, das zusammen mit dem Anwesen Sendlinger Str. 33 (heute 76) dem Bierbrauer Anton Seidl gehörte und „Zum Faberbräu“ genannt wurde¹².

Sicherheit bezüglich des Wohnortes gibt es dann Mitte Januar 1799, denn in seinem Brief an Franz Kirms vom 19. Januar 1799 gibt Franz Anton von Weber seine Adresse mit Sendlinger Gasse 304 (heute Nr. 27) an¹³; demnach wohnten die Webers im Haus des Melbers (Mehlhändler) Johann Förg und dessen Ehefrau Maria Josepha¹⁴.

Erstaunlich ist, dass Franz Anton schon im genannten Brief vom Abschluss der ersten Oper seines Sohnes berichtet. Das heute verlorene Werk (*Die Macht der Liebe und des Weins*) entstand unter den Augen des neuen Kompositionslehrers – angeblich hatte Vater Weber als solchen zuerst Joseph Grätz

⁹ Vgl. Ludwig Wolf, *Franz Joseph Albert (1726-1789). Weinwirt, Wohltäter und Mozarts Freund in München*, in: *Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.*, H. 43, Tutzing 1991, S. 99–108.

¹⁰ Archiv des Erzbistums München und Freising (AEM), St. Peter, Jahrgang 1798, MM 160, S. 405.

¹¹ *Kurfürstl. gnädigst privilegiertes Münchner Wochen- oder Anzeigsblatt*, Nr. II (9. Januar 1799), S. 28.

¹² 1862 kaufte der Brauereibesitzer Georg Pschorr, der Onkel von Richard Strauss, die Immobilie.

¹³ Vgl. Pasqué (wie Anm. 6), S. 117.

¹⁴ Vgl. Häuserbuch der Stadt München, Bd. IV, Angerviertel, S. 381ff.

(1760–1826) vorgesehen¹⁵, statt dessen übernahm Johann Nepomuk Kalcher (1764–1827) den Unterricht, dessen sich Carl Maria von Weber später positiv erinnerte:¹⁶

„Dem klaren stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte des Letztern danke ich größtentheils die Herrschaft und Gewandheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz [...].“

Kalcher dürfte bereits damals in der Landschaftsgasse 248 im ersten Stock gewohnt haben¹⁷, dort fanden vermutlich auch die Lektionen statt. Die oft kolportierte Geschichte vom Brand eines Schrankes in dessen Wohnung, dem fast alle frühen Münchner Kompositionen des jungen Carl Maria zum Opfer gefallen sein sollen¹⁸, darf man wohl getrost zu den hübsch erfundenen Anekdoten zählen, immerhin blieb die Jugendmesse in zwei Abschriften erhalten¹⁹, andere Münchner Kompositionen wie sechs Streicher-Trios und drei Klaviersonaten bot Weber noch am 25. November 1801, also lange nach der Münchner Studienzeit bei Kalcher, von Salzburg aus dem Verleger André in Offenbach zum Druck an²⁰. Bereits Robert Musiol zweifelte 1879 die diesbezügliche Überlieferung an, zumal Ferdinand von Biedenfeld behauptet hatte, Weber habe ihm gegenüber bekannt, seine erste Oper, die er später als

¹⁵ Vgl. MMW, Bd. 1, S. 43f.

¹⁶ Aus der autobiographischen Skizze; in: Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler, Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Dresden und Leipzig 1828, Bd. 1, S. VII.

¹⁷ Vgl. das „Verzeichniß der Wohnungen des zur Zeit in München etablirten Hof- und Staatspersonals für das Jahr 1804“; entspricht heute Haus Nr. 1, hinter dem Marienplatz (Rückseite des Neuen Rathauses). Aus den Jahren zuvor ist bislang kein eindeutiger Adressen-Nachweis ermittelt worden, da allerdings Kalchers drei Kinder 1797, 1802 bzw. 1804 in der für das Kreuzviertel (und somit auch für die Landschaftsgasse) zuständigen Frauenkirche getauft wurden, ist diese Adresse bereits für die früheren Jahre wahrscheinlich. Auch Kalchers Hochzeit mit seiner Braut Rosina Thoms am 24. Januar 1790 fand in der Frauenkirche statt (vgl. AEM, Frauenkirche, Traubuch 1790, S. 128). Da polizeiliche Meldebögen für München erst ab 1825/26 überliefert sind, lassen sich hinsichtlich der früheren Jahre in der Regel lediglich Hausbesitzer, nicht aber Mieter nachweisen.

¹⁸ So bei MMW, Bd. 1, S. 48f.

¹⁹ Vgl. Joachim Veit, *Ist Webers „Jugendmesse“ ein „authentisches Machwerk“? Anmerkungen zu einer neu entdeckten Partitur des Werkes in Český Krumlov*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, Mainz 1993, S. 83–105.

²⁰ Vgl. den Brief C. M. v. Webers im Andréschen Verlagsarchiv.

eine „Kinderei“ bewertete, selbst verbrannt zu haben²¹. Musiol schlussfolgte daraus, dass Weber „seine Manuskripte höchst wahrscheinlich selbst nach der Aufnahme neuer und strenger Studien erst in Salzburg [1801] vernichtet hat“²². Aus Webers eigener Formulierung, dass seine Münchner Jugendwerke „später alle ein Raub der Flammen wurden“²³, meint man doch aber ein gewisses Bedauern über den Verlust herauszuhören, so dass auch Musiols Behauptung nicht gänzlich gesichert ist.

Einen weiteren Lehrer für den jungen Weber fand man in dem berühmten Sänger Johann Evangelist Walleshauser (auch Wallishauser, 1735–1816), der sich Giovanni Valesi nannte und nach seinem Bühnenabschied 1798 als gefragter Gesangspädagoge arbeitete – Weber erwähnt ihn in seiner Autobiographie sogar noch vor Kalcher. Walleshauser lebte ganz nahe der Weberschen Wohnung in der Sendlinger Gasse 300²⁴ – der Neubau an dieser Stelle (Nr. 23) trägt heute als einziger eine Gedenktafel, die an Webers Beziehungen zur Stadt München erinnert, allerdings stimmen weder die Behauptung auf der Tafel, dass Weber in diesem Haus wohnte, noch dass er dort seine erste Oper komponierte. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* erwähnt im Sommer 1801 die Reihe der „Vokal- und Instrumental-Akademie[n], die der berühmte Singmeister, Hr. V a l l e s i, alle vierzehn Tage für junge Liebhaber und angehende Tonkünstler beyder Geschlechter giebt, und die eine vortreffliche Pflanzschule für sich entwickelnde Talente“ waren²⁵ – man kann sicher sein, dass auch der junge Carl Maria in diesem Rahmen auftrat.

Im Sommer 1799 scheinen die Webers eine Reise durch Franken nach Thüringen unternommen zu haben; darauf deuten Eintragungen in Carl Maria von Webers Stammbuch aus Heldburg (10. Juli) und Hildburghausen (30. Juli) hin²⁶. Leider ist der genaue Rückkehrtermin nach München nicht verbürgt, da die Fremdenanzeigen zwischen Juli und September keine anrei-

²¹ Ferdinand von Biedenfild, *Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist*, Leipzig 1848, S. 134.

²² Robert Musiol, *Weberiana. 1. Ein verbrannter Schrank*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 33, Nr. 1 (2. Januar 1879) bis Nr. 4 (23. Januar 1879) sowie Nr. 6 (6. Februar 1879), S. 2f., 10f., 19f., 26f., 43 (Zitat von S. 43). Musiol bezieht sich auf die Annahme, dass Weber 1801/02 in Salzburg erneut Unterricht bei Michael Haydn nahm, was allerdings nach der heutigen Kenntnis der Quellen eher auszuschließen (zumindest fraglich) ist.

²³ Hell (wie Anm. 16), Bd. 1, S. VII.

²⁴ Das Haus war im Besitz des Klosters Bernried, dessen Hausverwalter Valesi gewesen war.

²⁵ Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung* (nachfolgend AmZ), Jg. 3, Nr. 48 (26. August 1801), Sp. 803.

²⁶ Vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 4), S. 36.

senden Webers vermerken – vermutlich weil sie ihre Münchner Wohnung behalten hatten, also nicht als Fremde galten. Der spätest mögliche Rückkehrtermin ist der 29. August 1799²⁷.

Neben den musikalischen Studien Carl Marias bestimmte ab Herbst 1799 eine handwerkliche Ausbildung die nächsten Monate. Auf die Idee brachte die Webers möglicherweise folgende Anzeige, die sowohl in der Münchner Tageszeitung vom 26. September 1799 als auch (identisch) im Anzeiger vom 2. Oktober zu lesen ist:²⁸

„Se. kurfürstl. Durchlaucht haben sich den 3. Sept. d. J. huldreichst bewogen gefunden, und endesunterzeichneten auf unsere neu erfundene, bisher noch ganz unbekannte Art auf Stein zu drucken, das *Privilegium exclusivum* tax- und siegelfrei auf fünfzehn nacheinander folgende Jahre dahin gnädigst zu ertheilen, daß wir alles, was man auf Stein drucken kann, zu drucken und damit sowohl schwarz als kolorirt in Höchstdero Kurlanden Verkehr zu treiben berechtigt seyn sollen, wie wir es zu unserm bessern Fortkommen für dienlich erachten, so zwar, daß Niemand bei Strafe von 100 Dukaten eine ähnliche Drukerei errichten, und unsere Kunst nachmachen dürfe. – Mit dem tiefsten Gefühle des Dankes für diese höchste Gnade machen wir dieses hiemit Jedermann zu dem Ende bekannt, um sich mit Bestellungen hierüber an uns wenden zu können. Wir werden durch unseren Fleiß und unsere Accuratesse das Vertrauen des Publikum in jedem Falle zu verdienen suchen. Unsere Wohnung ist im Schmädlichen Hause in der Residenzgasse. München den 23. Sept. 1799.

Franz Gleißner, | Hofmusikus. | Alois Senefelder.“

Max Maria von Weber behauptete, die Webers hätten Alois Senefelder schon von Nürnberg her gekannt²⁹ – möglich wäre es, da sich Senefelder 1792/93 in Regensburg, Nürnberg, Erlangen und Augsburg (mit mäßigem Erfolg)

²⁷ An diesem Tag notieren sowohl Franz Anton als auch Adelheid von Weber in München Einträge in Fridolin von Webers Stammbuch; vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 4), S. 36. Fridolin von Weber war zu dieser Zeit nicht in München, sondern als Schauspieler unter Direktor Leonhard Aurnheimer in Nürnberg – möglicherweise hatte die Reise der Webers über Nürnberg geführt, wo Fridolin von Weber die Stammbuch-Notizen (auf separaten Zetteln) erbat.

²⁸ Vgl. *Kurfürstlich gnädigst privilegirte Münchner-Zeitung*, Nr. CLI (26. September 1799), S. 875 sowie *Kurfürstl. gnädigst privilegiertes Münchner Wochen- oder Anzeigsblatt*, Nr. XL (2. Oktober 1799), S. 413.

²⁹ Vgl. MMW, Bd. 1, S. 47.

als Schauspieler versucht hatte³⁰. Franz Anton von Weber war 1792 Theaterprinzipal in Nürnberg und Erlangen, die Lebenswege könnten sich demnach tatsächlich gekreuzt haben, aber weder Theaterzettel noch Presseberichte aus dieser Zeit geben Hinweise darauf, dass Senefelder tatsächlich unter Direktor Weber aufgetreten oder eines von Senefelders Bühnenwerken durch die Webersche Truppe aufgeführt worden wäre.

Fest steht, dass Carl Maria von Weber 1799 die neue Technik der Lithographie in der Gleißner-Senefelderschen Werkstatt erlernte; nach der obigen Anzeige offenbar im Haus des Münchner Bürgermeisters Franz Anton Edler von Schmädell. Dieses Anwesen in der Residenzstraße 23 (heute Nr. 7) bestand aus Vorder- und Hinterhaus mit Stallungen³¹. Da die beiden Firmenchefs bereits im Dezember 1799 zum Verleger André nach Offenbach reisten, um auch dort eine Lithographiewerkstatt aufzubauen³², dürften die Brüder von Senefelder, die gleichfalls in der Münchner Officin arbeiteten, die Ausbildung weitergeführt haben. Die Ausgabe von Carl Maria von Webers Variationen op. 2, die er seinem Kompositionslehrer Kalcher widmete³³, erstellte jedenfalls im Sommer 1800 Theobald Senefelder³⁴. Der junge Weber tüftelte sogar an der Entwicklung „einer zweckmäßigeren Maschine“³⁵ (also Presse), und begeistert planten Vater und Sohn schon die Gründung einer eigenen lithographischen Werkstatt außerhalb Bayerns. Sie sondierten auf einer Reise durch Böhmen und Sachsen im April / Mai 1800 das Terrain und fanden in Freiberg/Sachsen, wo sich gerade Edmund von Weber, Franz Antons Sohn aus erster Ehe, als Mitglied der Krügerschen Theatergesellschaft aufhielt, gute Bedingungen, „wo alles Material am bequemsten zur Hand schien“³⁶. Die Kontakte zu Gottfried Härtel (vgl. Anm. 32) nutzte man, eine entsprechende Meldung in die *Allgemeine musikalische Zeitung* einrücken zu lassen: „Der Hr.

³⁰ Vgl. den Senefelder-Artikel von Hyac. Holland in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 34, Leipzig 1892, S. 9.

³¹ Vgl. Häuserbuch der Stadt München, Bd. I, Graggenau-Viertel, S. 287.

³² Vgl. den Brief von Franz Anton von Weber an den Verleger Gottfried Härtel in Leipzig vom 25. Dezember 1799, nach: *Die Einführung des Steindrucks in Leipzig*, in: *Deutsches Steindruckgewerbe*, Jg. 12, Nr. 4 (15. Februar 1919), S. 26.

³³ Das Vorwort ist datiert mit München, 6. Juni 1800; darin bekennt der junge Weber gegenüber Kalcher: „Ihnen und Ihrer grossen Kunst habe ich die Erweiterung meines kleinen Talents einzig und wahrhaft zu verdanken“.

³⁴ Die Kurzkritik in der AmZ, Jg. 3, Nr. 15 (7. Januar 1801), Sp. 255f. beurteilt weder die Komposition noch die Ausführung der Lithographie positiv.

³⁵ Vgl. Hell (wie Anm. 16), Bd. 1, S. VIII.

³⁶ Ebd., Bd. 1, S. VIII.

Major von Weber [...] wird in Freyberg eine Officin für den noch wenig bekannten Stein-Noten-Druck [...] anlegen.“³⁷

Die Webers kehrten nochmals kurz nach Bayern zurück; vielleicht reisten sie im August / September sogar, um den Transport ihres Hab und Gut zu bewältigen, mehrfach zwischen Freiberg und München hin und her. Kalchers Eintrag in Carl Maria von Webers Stammbuch vom 1. August 1800 ist der letzte vor der Rückkehr nach Freiberg, das für den 19. August wiederum als Aufenthaltsort bezeugt ist³⁸. In Webers Stammbuch findet sich dann allerdings nochmals eine Münchner Notiz vom 31. August 1800³⁹; kurz danach, während der Michaelismesse (um den 29. September), trat der junge Weber in Leipzig als Pianist auf⁴⁰. Für den 24. Oktober 1800 ist durch das Stammbuch wiederum Freiberg als Aufenthaltsort bezeugt. Leider geben die Fremdenanzeigen im *Mittwöchlichen Münchner Anzeiger* (so der Name des Anzeigenblatts im Jahr 1800) – wie bereits im Sommer 1799 (s. o.) – keine Hinweise, wie oft und wann die Webers im Sommer nach München einreisten: Möglicherweise hatten sie ihr Quartier beim Mehlhändler Förg in der Sendlinger Gasse bis zum endgültigen Umzug nach Sachsen behalten.

Bekanntlich wandte sich Weber in Freiberg wieder der Komposition zu und schuf seine zweite Oper *Das Waldmädchen*. „Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttötende des [Lithographie-]Geschäftes ließen mich [...] bald die Sache aufgeben“, schreibt er in seiner Autobiographie⁴¹. Und Franz Anton von Weber berichtete Gottfried Härtel: „Mein fleißiger Sohn [...] will [...] auf die Notendruckerey in so fern ganz Verzicht thun, da er dadurch in seinem Lieblings Studio zu sehr verlieren dürfte [...]“, erwähnt aber auch, dass er „die benöthigten Geschäfte nicht [habe] erhalten können“, die einen finanziell rentablen Betrieb der eigenen Werkstatt ermöglicht hätten⁴² – offenbar waren die alteingesessenen Verlage sehr zögerlich, sich noch in der Erprobungsphase auf das technische „Abenteuer“ der Lithographie einzulassen. Versuche, die Kenntnisse im Lithographieverfahren und die selbstentwickelte Maschinerie an andere Verlage (Breitkopf & Härtel, Artaria,

³⁷ AmZ, Jg. 3, Nr. 4 (22. Oktober 1800), Sp. 69.

³⁸ Vgl. Veit, *Einfluß* (wie Anm. 4), S. 35f. (Anm. 3, 7, 13).

³⁹ Dabei ist unklar, ob dieser Eintrag tatsächlich Beleg für einen letzten München-Besuch in diesem Jahr ist, oder ob das Blatt den Webers vielleicht nach Freiberg nachgeschickt und erst nachträglich in das Stammbuch (wie Anm. 3) eingheftet wurde.

⁴⁰ Vgl. AmZ, Jg. 3, Nr. 1 (1. Oktober 1800), Sp. 24.

⁴¹ Hell (wie Anm. 16), Bd. 1, S. VIII.

⁴² *Die Einführung des Steindrucks* (wie Anm. 32), S. 27.

Simrock) zu verkaufen (quasi eine Form der frühen „Industrie-Spionage“), scheiterten.

Ein Pressestreit um die neue Oper vergiftete in Freiberg die Atmosphäre, und so kamen die Webers nach Zwischenstationen in Chemnitz im April / Mai 1801⁴³ sowie in Hildburghausen und Nürnberg⁴⁴ zurück nach München. Erstaunlich ist, dass sich auch diese Anreise nicht in den Fremdenanzeigen des *Kurpfälzbayerischen Münchner Anzeigers* für 1801 niederschlug. Die zwölf *Allemanden* JV 15–26, die Carl Maria von Weber der Münchnerin Lisette d’Arnhard (später verheiratete von Matterni) widmete, könnten in dieser Zeit entstanden sein⁴⁵. Die Münchner Eintragungen in Carl Maria von Webers Stammbuch von Karl Friedrich August Freiherr von Lütgendorff und dessen Sohn, dem jungen Maler Ferdinand von Lütgendorff, mit dem Carl Maria von Weber eng befreundet war⁴⁶, sind leider (bis auf das Jahr 1801) undatiert. Schließlich bezeugt ein Brief Carl Maria von Webers vom 25. November 1801 an den Verlag André⁴⁷ seinen Aufenthalt in Salzburg – dort entstand Webers dritte Oper *Peter Schmoll*.

Danach war München noch dreimal Durchreisestation: im Juli 1802 auf dem Weg von Salzburg nach Augsburg, im Dezember 1802 (nach der Kunstreise durch Mittel- und Norddeutschland) auf der Rückfahrt von Coburg nach Augsburg und schließlich im Oktober 1803 auf dem Weg von Augsburg nach Wien, wo Weber seine musikalische Ausbildung bei Vogler fortsetzen sollte. Für zwei dieser Durchreisen finden sich Zeitungsbelege; im Sommer 1802 heißt es:⁴⁸

„Fremdenanzeige. Bey Hr. Franz Xaver Böck, Weingastgeber zum goldenen Kreutz in der Kaufingergasse Nro. 25. [...] Den 10. [July] [...] Hr. Baron v. Weber, mit Familie von Salzburg.“

⁴³ Vgl. Franz Anton von Webers Briefe an Franz Kirms vom 24. April und 17. Mai 1801 bei Pasqué (wie Anm. 6), Jg. 8, Nr. 9 (2. März 1862), S. 134f.; im Brief vom 17. Mai schreibt Weber, dass er „morgen von hier nacher München *retour* reise.“

⁴⁴ Vgl. *Nürnbergische Frage- und Anzeige-Nachrichten*, Nr. 40 (29. May 1801): „Fremde, so allhier angekommen. Den 21sten May [...] Herr Weber von Hildburghausen log. im wilden Mann am Kornmarkt.“ Am 23. Mai 1801 trugen sich Fridolin von Weber und dessen Frau Babette in Nürnberg in Carl Maria von Webers Stammbuch (wie Anm. 3) ein.

⁴⁵ Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 47–50.

⁴⁶ Vgl. Eveline Bartlitz, *Eine vergessene Freundschaft – Miniatur zum Weber-Jubiläum 1986*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 29 (1987), H. 1, S. 69–73.

⁴⁷ Original im Verlagsarchiv André.

⁴⁸ *Münchner Anzeiger*, Nr. 28 (14. Juli 1802), ohne Paginierung.

Und im Oktober 1803 liest man:⁴⁹

„Fremdenanzeig. Den 6. Oct.. [...] Hr. Bar. v Weber, von Augsburg, im Kreutz.“

Beide Male diene also dasselbe Gasthaus als Quartier: „Zum goldenen Kreuz“ in der Kaufingerstrasse 25 (heute Nr. 29)⁵⁰. Die Passage im Dezember 1802 wird leider nur durch Webers Stammbuch (wie Anm. 3) dokumentiert⁵¹. Den Sommer-Aufenthalt 1802 in München, über dessen Dauer man nur spekulieren kann⁵², bezeugt zusätzlich der anonym erschienene und undatierte Bericht *Karl Maria von Weber in München. Ein junger Tonkünstler* in der *Zeitung für die elegante Welt*⁵³. Zudem wurde das Libretto zur Oper *Peter Schmoll* 1802 in München gedruckt, möglicherweise ebenso schon im Sommer, spätestens im Dezember⁵⁴.

Zu den München-Aufenthalten 1811 und 1815 sollen uns schließlich vor allem Webers Wohnungen interessieren – drei der vier Adressen sind bekannt, freilich existieren auch diese Häuser nicht mehr. Immerhin hat sich das Bild Münchens – nicht nur durch die verheerenden Kriegszerstörungen – seit Webers Tagen erheblich verändert. Weber selbst bemerkte bei seiner Ankunft in München 1811 (nach mehr als siebenjähriger Abwesenheit) im Tagebuch: „in der Stadt herumgezogen, hat sich sehr verändert, alle Thürme weg *pp*“. Wie viel größer sind dagegen die Eingriffe in das Stadtbild

⁴⁹ *Kurpfälzbaierische gnädigst privilegierte Münchner Staatszeitung*, hg. von Lorenz Hübner, Jg. 4 (1803), Nr. 237 (7. Oktober 1803), S. 1176.

⁵⁰ Vgl. Häuserbuch der Stadt München, Bd. II, Kreuzviertel, S. 86; in diesem Haus logierte 1831 auch Felix Mendelssohn Bartholdy.

⁵¹ Darin finden sich Notizen aus Coburg (16. November) und München (6. Dezember). Zu Weihnachten hielten sich die Webers bereits in Augsburg auf.

⁵² Webers Stammbuch (wie Anm. 3) enthält einen Eintrag aus Augsburg vom 18. August; die Ankunft in der Stadt ist nicht bezeugt, zumal das *Augsburgisch Kaiserlich privilegierte Intelligenz-Blatt* in der fraglichen Zeit keine Fremdenanzeigen enthält.

⁵³ Jg. 2, Nr. 102 (26. August 1802), Sp. 816.

⁵⁴ Da eine Widmung des Werks an die Hamburger Kaufmannschaft geplant war, ist diese Ausgabe der Gesangstexte möglicherweise zunächst (Juli 1802 vor der Abreise nach Norden?) als Werbemittel entstanden; denkbar ist freilich genauso, dass sie erst Ende November / Anfang Dezember 1802 gedruckt wurde, direkt in Hinblick auf die Uraufführung in Augsburg, von der wir ausschließlich aus Webers autobiographischer Skizze (wie Anm. 16, Bd. 1, S. IX) wissen; vgl. die Ausführungen von Joachim Veit in: *Carl Maria von Weber, ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, hg. von Joachim Veit, Frank Ziegler, Wiesbaden 2001, S. 60–62.

seit 1815 bis zum heutigen Tag! Kaum eine mit besonderen Weber-Erinnerungen verbundene Örtlichkeit, ausgenommen vielleicht die auswärtigen Schlösser Nymphenburg und Schleißheim, die er besuchte, zeigt sich heute noch in der Gestalt, die Weber kannte. Die Residenz, in der Weber u. a. am 19. März und 26. November 1811 von der Königin, am 30. November auch vom König empfangen wurde, hat mehrfache Umgestaltungen erfahren. Das alte Residenztheater (heute nach seinem Schöpfer, dem Hofbaumeister François Cuvilliés, benannt), das die Uraufführungen vieler Weberscher Kompositionen – des Klarinetten-*Concertino* JV 109 (5. April 1811), der Oper *Abu Hassan* (4. Juni 1811), der Schauspielmusik zu Kotzebues *Der arme Minnesinger* JV 110–113 (9. Juni 1811) sowie zweier Sätze des *Grand Duo concertant* JV 204 und der Arie JV 181 für die befreundete Sängerin Helena Harlas (2. August 1815) – erlebte, steht zwar wieder, jedoch nicht mehr an historischer Stelle (heute Max-Josephs-Platz, Ort des neuen Residenztheaters), sondern hinter den Brunnenhof der Residenz versetzt und nur im Zuschauer-raum weitgehend nach dem historischen Vorbild (und mit der originalen, im Krieg ausgelagerten Rokoko-Ausstattung) rekonstruiert. Der Konzertsaal im Redoutenhaus Prannerstraße 1499 (heute Nr. 20), in dem beide Klarinettenkonzerte JV 114 und 118, das *Adagio und Rondo* für Harmonichord JV 115, die Konzertsfassung der Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister* JV 122, das Rondo des 2. Klavierkonzerts Es-Dur JV 155 und zwei weitere Konzertarien (JV 121, 126) uraufgeführt wurden (13. Juni bzw. 11./25. November 1811) ist verschwunden⁵⁵. Selbst einige Kirchen, die Weber besuchte (Frauenkirche, katholische Hofkirche), erhielten nach Kriegszerstörungen nur teilweise ihre ursprüngliche Gestalt zurück.

Insbesondere der München-Besuch 1811 wurde für Weber, auch wenn eine erhoffte Anstellung nicht zustande kam, ein riesiger Erfolg – die Dauer war ursprünglich bei weitem nicht so lang geplant, schrieb der junge Komponist doch am 27. Februar 1811 aus Würzburg noch an seinen Freund Johann Baptist Gänsbacher:⁵⁶

„[...] von hier gehe ich nach Bamberg, Augsburg, und München, von da über Leipzig, Berlin, Hamburg nach Kopenhagen. Gott weis wie es gehen wird, ich muß wirklich manchmal alle Vernunft zusammen

⁵⁵ Das 1718 errichtete Haus, in dem Bälle und Konzerte stattfanden, wurde 1819 zum Ständehaus umgewidmet, in dessen Festsaal bis 1918 die Sitzungen der Abgeordneten und der Kammer der Reichsräte tagten. Das von 1919 bis 1934 als Parlamentsgebäude genutzte Haus wurde im Krieg völlig zerstört.

⁵⁶ Original im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

nehmen, um nicht nachlässig und verdrießlich zu werden, denn giebt es etwas elenderes, als bey Fremden Menschen herumzulaufen, jedem etwas vorzududeln, damit er sieht daß man etwas kann, und unter 30 kaum auf einen zu stoßen, der Antheil nimmt, und thätig ist.“

Die Münchner aber nahmen großen Anteil an Webers Schaffen und viele dort neu gewonnene Freunde wurden tätig, um seine Karriere zu fördern. Die Reise nach Berlin musste noch bis 1812 warten, die nach Hamburg und Kopenhagen sogar bis 1820.

In welchem Gasthaus Weber am Ankunftstag, dem 14. März 1811, abstieg ist unbekannt⁵⁷; Fremdenanzeigen existieren dazu nicht, und in seinem Tagebuch vermerkte er lediglich am 31. März „Rechnung im Haus bezahlt 27 f [= Gulden] 41. [Kreuzer]“ und am 15. April die Bezahlung der „Rechnung im Gasthofe vom 1^r [April] an“ mit 20 Gulden und 18 Kreuzern. Bereits am 10. April notierte Weber im Tagebuch: „Herumgelauffen *Quartiere* besehen“, und tatsächlich zog er fünf Tage später um, wie er ebd. angibt „in die Neuhauser Gaße No: 123 über 2 Stiegen.“ Dem Verleger Cotta teilte er per Brief vom 20. April seine neue Adresse etwas abweichend mit: „in der Neuhauser Gaße No: 133 im Bauhofe über 2 Stiegen.“ Die Gastwirtschaft mit Fremdenzimmern hieß allerdings nicht „Bauhof“, sondern „Zum goldenen Storchen“, wurde freilich von den Münchnern nach dem vormaligen Besitzer und Weingastgeb Anton Pauhof auch „zum Bauhof“ genannt. Laut Häuserbuch der Stadt München befand sich die renommierte Weinwirtschaft auf Hausnummer 133 (heute Neuhauserstraße 3)⁵⁸. Grund für den Umzug dürfte der hohe Preis des ersten Quartiers gewesen sein, denn im Storchen zahlte Weber lediglich einen Monatszins von 10 Gulden. Hier wohnte Weber bis zu seiner Abreise in die Schweiz am 9. August 1811 und arbeitete an etlichen Kompositionen: am f-Moll-Klarinettenkonzert JV 114, der *Minnesinger*-Schauspielmusik JV 110–113, dem Harmonichord-*Concertino* JV 115, der Trauermusik für den Schauspieler Max Heigel JV 116 sowie am Es-Dur-Klarinettenkonzert JV 118 (Teile des Konzerts entstanden bei einem Ausflug an den Starnberger See 16./17. Juli, u. a. der langsame Satz).

Sehr häufig verkehrte Weber im Hause St.-Anna-Straße 47 (heute Nr. 3) beim Baudirektor und Brückenkonstrukteur Karl von Wiebeking (1762–

⁵⁷ In diesem Quartier entstand Anfang April das Klarinetten-*Concertino*.

⁵⁸ Vgl. Häuserbuch, Bd. III, Hackenviertel, S. 314ff. Die von Weber genannte Hausnummer 123 ist falsch, da die Nummerierung der Straße damals erst mit 131 (heute Neuhauserstraße 1) begann.

1842)⁵⁹. Mit Vergnügen erteilte Weber der talentierten und hübschen Tochter Fanny Klavierunterricht, sie war eine seiner begabtesten Schülerinnen. Am 6. Mai 1811 galt ein Besuch dem verehrten Lehrer Kalcher, der seit 24. Februar 1803 das Amt des Hoforganisten innehatte.

Neben seinen Wohnadressen sind auch die von Weber zum Essen besuchten Gasthäuser von Interesse: Ab 21. März bis 5. August und nochmals am 24. Oktober speiste Weber mittags oft bei Mad. Böhm⁶⁰. Bei jenem „Süß“, bei dem Weber ab 11. April bis 23. Juli laut Tagebuch häufiger zu Abend aß, handelte es sich um Johann Nepomuk Siess, den Hausbesitzer und Bierwirt „Zum Häufel“ in der Windenmachergasse 1417 (heute Nr. 1)⁶¹. Seltener (26. April, 26./28. Juni, 4. Juli) war Weber im „Hahn“ – d. h. im Gasthaus „Zum goldenen Hahn“ in der Weinstraße 57–58 (heute Nr. 10–11) – zum Essen, das Franz Albert mit seiner Ehefrau Eva betrieb⁶². Außerdem notierte Weber (ab 6. Juli bis 6. August) abends, teils auch Mittags, Ausgaben (wohl fürs Essen) bei „Albert“ – fraglich bleibt, ob er damit ebenso den „Goldenen Hahn“ meinte oder vielmehr das Hotel „Zum schwarzen Adler“ (s. o.), das nach dem Tode von Carl Albert (1806) bis 1823 von dessen Witwe Anna Maria Albert weitergeführt wurde.

In der Nacht vom 23. zum 24. Oktober 1811 kehrte Weber aus der Schweiz nach München zurück und quartierte sich zuerst im o. g. Gasthaus „Zum goldenen Hahn“ ein; im Tagebuch notierte er: „im Hahn bezahlt 1. [Gulden] 48 [Kreuzer]“. Am 24. Oktober zog er dann zum befreundeten Künstlerpaar Joseph Heinrich Baermann, dem Klarinettisten, und Helena Harlas, der Sängerin. Den Wohnsitz der beiden erwähnt Weber in seiner „Concert-Anzeige“ für das Konzert am 11. November; dort gibt er seine Adresse mit „Rindermarkt Nro. 119 = über 4 Stiegen“ an (heute Rindermarkt Nr. 6)⁶³; dabei handelte es sich um das sogenannte „Haslinger-Haus“. Hier arbeitete Weber seine alte *Rübezahl*-Ouvertüre zu einer Konzertouvertüre um

⁵⁹ Das Haus wurde nach dem Zweiten Weltkrieg durch einen Neubau ersetzt.

⁶⁰ Die Gattin des Weingastgebs Franz Xaver Böhm, dem Besitzer des Gasthauses „Zum goldenen Kreuz“ (vgl. Anm. 50).

⁶¹ Siess war zuvor Mundkoch im Hause der Grafen von Toerring-Seefeld. 1864 kaufte der Lodenfabrikant Johann Georg Frey das „Siess-Haus“; heute steht dort ein Neubau der bekannten Firma Loden-Frey.

⁶² Vgl. Häuserbuch der Stadt München, Bd. II, Kreuzviertel, S. 364f. Franz Albert war der Sohn des Adler-Wirts Franz Joseph Albert und der jüngere Bruder von Carl Albert. Das Anwesen hatte er 1792 erworben.

⁶³ *Münchener Politische Zeitung*, Jg. 12, Nr. 264 (7. November 1811), S. 1178.

(JV 122) und komponierte den Schlusssatz seines Es-Dur-Klavierkonzerts JV 155, kleinere italienische Singstücke für die bayerische Königin Karoline Friederike Wilhelmine JV 123–125, eine Konzertarie für Georg Weixelbaum JV 126 sowie sein Fagottkonzert JV 127 (in der ersten Fassung). Am 1. Dezember verließen Weber und Baermann München, um eine gemeinsame Konzertreise anzutreten.

Fast vier Jahre vergingen, bis Carl Maria von Weber nochmals nach München kam. Am 8. Juni 1815 reiste er von Prag ab und traf – nach einem längeren Zwischenaufenthalt auf Schloss Hrádek bei Klattau (bis 17. Juni) – am 18. Juni in München ein. Wieder wohnte er bis zu seiner Rückreise am 5. September 1815 bei seinen Freunden Baermann und Harlas, nun in deren neuem Domizil am Maximiliansplatz Nr. 1328 (heute Nr. 9), Ecke Brienner Straße. In diesem Haus kam Weber laut Tagebuch am 26. Juli 1815 die „Idee zu der großen Sieges *Cantate*“ (*Kampf und Sieg* JV 190), deren Text der zu dieser Zeit in München ansässige Schauspieler und Dichter Johann Gottfried Wohlbrück verfasste und mit deren Komposition Weber noch in München begann. Außerdem arbeitete er in diesem Quartier am 2. und 3. Satz des *Grand Duo concertant* JV 204 sowie an der Neufassung seines Horn-*Concertino* JV 188.

Wie beim jungen Mozart hätte München auch im Falle des jungen Weber die Chance gehabt, einen großen Künstler dauerhaft an sich zu binden – in beiden Fällen kam eine Anstellung trotz Fürsprache nicht zustande. Trotzdem bleibt der bayerischen Metropole die Genugtuung, für beide Musiker als wichtiges Karriere-Sprungbrett fungiert zu haben. In Erinnerung an Carl Maria von Weber ehrte München den Komponisten gleich mit fünf Straßen: Weber-, Freischütz-, Silvana-, Preziosa- und Oberonstraße. Keinem anderen Tonkünstler wurde bisher eine solche Ehre zuteil.

Weber-Notizen eines Prager Adligen Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber¹

von Rita Steblin, Vancouver/Wien

Carl Maria von Weber unterschrieb am 8. Februar 1813 den Kontrakt als Operndirektor des Ständetheaters in Prag und bekleidete diese Stelle bis Ende September 1816. Obwohl diese Lebensperiode von dessen Sohn Max Maria als die „Joch-Jahre“ bezeichnet wurde², war sie doch eine wichtige Zeit für den Komponisten: Er profilierte sich als einer der angesehensten Musikdirektoren in der deutschen Theaterlandschaft, spielte selbst in mehreren Konzerten, komponierte neue Werke, schrieb viele Rezensionen sowie literarische Einführungen und gewann die Schauspielerin Caroline Brandt als seine Braut. Biographische Informationen zu diesem Lebensabschnitt liefern vorrangig Webers Tagebücher, seine Korrespondenz, einige Zeitschriftenberichte und sein Prager „Notizen-Buch“. Nun ist eine neue Quelle aufgetaucht: die Tagebücher eines Prager Adligen, Johann Nepomuk Graf von Chotek (1773–1824), die neue, persönliche Eindrücke zu Weber und seiner Musik überliefern. Die Eintragungen mit Bezug auf den Komponisten werden im Folgenden präsentiert und knapp kommentiert.

Johann Nepomuk war der älteste Sohn von Johann Rudolph Graf Chotek von Chotkowa und Wognin (1749–1824), Herr der böhmischen Herrschaften Neuhaus, Woldrusch u. a., und Maria Sidonia, geb. Clary-Aldringen (1748–1824)³. Der Vater war ein wichtiger Staatsmann der Habsburger Monarchie: seit 1782 Hofkanzler der böhmisch-österreichischen Hofkanzlei, von 1802

¹ Dieser Beitrag ist der Erinnerung an Ing. Erich Ladek gewidmet, der mir bei einer Forschungsreise nach Dresden im Sommer 1983 geholfen hatte und eine private Führung durch das Weberhaus in Hosterwitz arrangierte. Ich danke dem Historiker William D. Godsey, der mir auf einer Forschungsreise nach Prag im Oktober 2004 den Hinweis auf Choteks Tagebücher gab, sowie der Archivdirektorin Vladimíra Hradecká (Státní oblastní archiv Praha) für die Erlaubnis, diese Eintragungen zu veröffentlichen. Außerdem danke ich Dagmar Beck von der Weber-Gesamtausgabe herzlich für ihre Unterstützung bei der Klärung einiger fraglicher Lesungen und Frank Ziegler für die redaktionelle Beratung.

² Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild* (nachfolgend: MMW), Bd. 1, Leipzig 1864, S. 399.

³ Zu biographischen Informationen über die Chotek-Familie vgl. Ignaz Ritter von Schönfeld, *Adels-Schematismus des Österreichischen Kaiserstaates*, Wien 1824, Bd. 1, S. 64ff., Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 2, Wien 1857, S. 362f. sowie Ivo Cerman, *Chotkové. Příběh úřednické šlechty*, Prag 2008.

bis 1805 Oberstburggraf von Böhmen und ab 1810 österreichischer Staats- und Konferenzminister in Wien. Er war auch ein großer Mäzen der Künste und Wissenschaften. Sohn Johann Nepomuk wurde am 24. Februar 1773 in Wien geboren und erhielt eine ausgezeichnete Erziehung. Am 12. Oktober 1799 heiratete er in Wien Isabella Gräfin Rottenhan (1774–1817), die ältere Tochter von Heinrich Graf von Rottenhan und Maria, geb. Czernin. Isabella war eine begabte Zeichnerin und radierte einige Blätter mit Ansichten von Karlsbad⁴. Ihre Schwester Gabrielle Rottenhan (geb. 1784) heiratete am 15. Juli 1806 den Grafen Georg von Buquoi-Longueval (1781–1851).

Johann Nepomuk von Chotek war Herr auf den böhmischen Gütern Gemnisch und Popowitz und verbrachte üblicherweise den Sommer dort. Im Herbst besuchte er meist mehrere Wochen seinen Vater in Neuhof (Nové Dvory). Im Winter und Frühling lebte er in Prag, das er sehr liebte. Er hatte keine besonderen politischen Ambitionen, widmete sich eher der Wohltätigkeit und den Musen. Seiner Frau zuliebe nahm er im November 1807 die Stelle eines niederösterreichischen Regierungsrates in Wien an. Bis Juni 1812 wohnte er mit Isabella und den zwei Kindern – Heinrich, geboren am 26. März 1802, und Sidonia, geboren am 21. August 1805 – in der habsburgischen Residenzstadt, wo auch die Eltern und Schwiegereltern lebten. Nach Prag zurückgekehrt, verbrachte er mehrere Stunden jeden Tag in der Armenküche, um Suppe für die Bedürftigen auszuteilen. Er war auch für die Holzverteilung zuständig und spielte später eine wichtige Rolle bei der Organisation von Wohltätigkeitskonzerten. Abends besuchte er üblicherweise das Theater. Seine Ehefrau wurde 1816 sehr krank, wodurch die Theaterbesuche seltener wurden – er leistete ihr lieber zu Hause Gesellschaft. Nach ihrem Tod am 14. Dezember 1817 blieb er allein mit den zwei Kindern und widmete sich noch stärker karitativen Belangen. Er infizierte sich im März 1824 in der Suppenküche mit Scharlach und starb nach kurzer Krankheit am 8. April 1824.

Am 24. Mai 1804 begann Chotek Tagebuch zu schreiben. Er führte es täglich fort bis zum 31. März 1824. Die gebundenen Manuskripte (einige mit losen Beilagen), befinden sich heute in den Schachteln 147–154 des Chotek-Familienarchivs (RA-Chotek) im Staatlichen Gebietsarchiv (Státní oblastní archiv: SOA) im Prager Stadtteil Chodov. Chotek selbst bezeichnete die ersten 16 Bände mit römischen Zahlen (I–XVI), danach (ab 1816)

⁴ Vgl. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 6, Leipzig 1912, S. 528 und Roman Prah, *Prag 1780–1830, Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern*, Prag 2000, S. 133.

120
 20. März. Ich habe
 den Götterdienst
 der Kirche besucht und als
 in der Kirche und kirchlich
 gehalten, ich habe für mich
 und meine Familie eine gute
 Predigt mit genossen.
 Die Kirche in Tabor war sehr
 schön und die Predigt
 der Herr Pastor Gröbner
 sehr schön und gut, er
 hat uns eine schöne
 Predigt über die
 Leiden Jesu.
 Am Montag den 20. März
 ist der Festtag, und es
 wird ein Festtag mit
 jungen Männern für die
 die Dampfschiffahrt

Choteks Tagebuchnotiz zum Wohltätigkeitskonzert am 29. März 1816 in Prag

nur noch mit dem Jahrgang. Während die ersten Bände keine Rücksicht auf kalendarische Einschnitte nehmen (ausschließlich Bd. VI = Jg. 1808), entspricht ab Bd. XII ein Band einem Kalenderjahr. Chotek schrieb zwischen 600 und 1000 Seiten pro Jahr in deutscher Kurrentschrift und gab häufig am Seitenrand Hinweise auf numerierte Beilagen – meist Konzertprogramme sowie Textdrucke zu Vokalwerken. Leider fehlen heute fast alle diese ehemals als lose Blätter eingelegten Zettel. Vielleicht werden sie eines Tages in den übrigen Kartons der Bestände RA Chotek (insgesamt 349 Schachteln) auftauchen. Erst ab dem Jahr 1818 fing Chotek an, die Beilagen ins Tagebuch einzukleben. Jene für die Privatkonzerte, etwa beim Grafen Schlick und beim Fürsten Lobkowitz, sind sehr wertvoll, weil die öffentlichen Zeitschriften keine Details über solche Konzerte veröffentlichten. Die Handschrift Choteks ist oft schwer zu entziffern, wie die Abbildungen bezeugen.

Im Anschluss werden die wichtigsten Hinweise mit Bezug auf Webers Prager Wirken, seine Familie und die Aufführung von dessen Werken aus Choteks Tagebüchern wiedergegeben; teils ergänzt um Mitteilungen zum Prager Theaterbetrieb nach Webers Übersiedlung nach Dresden, soweit die Vorgänge auch für Weber von Interesse waren und in seinen Briefen eine Rolle spielen (z. B. zum Tod und zur Nachfolge von Direktor Liebich). Vorangestellt ist jeweils der genaue Fundort [vorab ist immer zu ergänzen: CZ *Psoa*, RA Chotek]. Den Zitaten folgen kurze Kommentare zur Einordnung. Da Choteks Interpunktion sehr sparsam ist, wurden in den Tagebuch-Auszügen überall dort, wo es für das leichtere Verständnis und flüssigere Lesen sinnvoll schien, Kommata, Punkte etc. in eckigen Klammern ergänzt, keinesfalls aber komplett. Es wird generell die Endform des Textes wiedergegeben; d. h. Korrekturen oder Streichungen innerhalb der Zitate werden eliminiert und auch nicht angezeigt, nachträgliche Einfügungen ungekennzeichnet an der vorgesehenen Stelle in den Text integriert. Das von Chotek allgemein verwendete Kürzel „d“ für alle Artikel (der, die, das, dem, den, des) sowie seltener „u“ für „und“, „v“ für „von“ sowie Endsilbenverschleifungen werden sinngemäß aufgelöst. Fehlen mehrere Buchstaben eines Wortes, so dass eindeutig klar wird, dass Chotek eine Kürzelform beabsichtigte, werden, wenn es dem besseren Verständnis dient, Ergänzungen in eckigen Klammern vorgenommen. Häufig verwendete Kürzel wie „Isb.“/„Isb“ für Choteks Ehefrau Isabella bleiben unverändert erhalten. Choteks Eigenart, in Zusammenhang mit Aufführungen statt „exekutieren“ überwiegend das Verb „exequieren“ (eintreiben, pfänden, vollstrecken) zu benutzen, wurde nicht

korrigiert. Überall dort, wo Lesungen nicht gänzlich gesichert sind, erscheint hinter dem fraglichen Wort ein Fragezeichen in eckigen Klammern.

17. Januar 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 28]

„Nachmittag ging ich ins Theater das wegen der Redoute heute um 6. Uhr anfang_[,] man gab den Maskenball und die respektable Gesellschaft_[,] beydes Stücke aus dem heurigen Theateralmanach von *Kotzebue*, das erste gewinnt im Spielen und wurde auch von *Bayer*, *Liebich* und *Md Löwe* sehr gut aufgeführt_[,] das 2^{te} ist aber zu wenig witzig um selbst durch gutes Spiel gehoben zu werden.“

Auch Weber besuchte an diesem Tag das Ständetheater und anschließend die Redoute. Er schrieb dazu in sein Tagebuch: „Abends Theater, dann zu *Victorine* [Weyrauch] und dann auf den Ball, ziemlich unterhalten bis 4 Uhr.“⁵ Die beiden Theaterstücke *Die Masken* und *Die respectable Gesellschaft* wurden im *Almanach* [...] *Elfter Jahrgang* (Riga 1813) von August von Kotzebue (1761–1819) veröffentlicht⁶. Karl Liebich, seit 1806 Direktor des Ständetheaters, war auch ein hervorragender Schauspieler und Meister des Improvisierens. Der Schauspieler Franz Rudolf Bayer (1780–1860) war Liebichs Stellvertreter. Weber schrieb später für Bayers Benefiz-Vorstellung am 9. Dezember 1813 den verloren gegangenen „Chor zu Romeo und Julie“ (JV Anh. 48)⁷. Julie Sophie Löwe (1786–1852) war damals der Liebling des Prager Publikums.

19. Februar 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 77]

„Um 7 ging ich in den *Convicts*aal in ein *Conzert* eines Bayerischen Fagottisten *Bohr?* [recte: Brandt,] wozu ich aus *fausse tromle*⁸_[,] da er selbst deßhalb bey mir gewesen war_[,] hatte ein Billet nehmen müssen. Er spielt sehr schön schwer und angenehm doch finde ich *Bährmann* noch weit besser. Sein *Conzert* und *Variazi[o]nen*_[,] beyde von Karl Maria *Weber*_[,] auch aus München_[,] der nun hier am Theater Kapellmeister werden soll_[,] waren sehr schön komponirt.“

⁵ Alle Zitate aus Webers Tagebuch folgen der in Vorbereitung befindlichen Edition der Weber-Gesamtausgabe (Transkription Dagmar Beck).

⁶ Vgl. Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, 2. Auflage, Bd. V/2, Dresden 1893, S. 285 (189 und 192).

⁷ Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (Weber-Studien, Bd. 5), Mainz 1999, S. 65.

⁸ Vermutlich verballhorntes Französisch; sinngemäß: aus Rücksicht bzw. anstandshalber.

Georg Friedrich Brandt (1773–1836) war Fagottist bei der Münchner Hofkapelle und hatte Weber dort 1811 kennen gelernt. Brandt spielte am beschriebenen Abend das *Konzert in F-Dur für Fagott und Orchester* op. 75, das Weber im November 1811 für ihn in München komponiert hatte, und das *Andante e Rondo ungarese* (zweite Fassung für Fagott und Orchester) op. 35, das Weber am 16. und 18. Februar 1813 eigens für dieses Prager Konzert umarbeitete⁹. Der von Chotek erwähnte „Bährmann“ war der Fagottist Carl Baermann (1782–1842), der seit 1803 in der Berliner Hofkapelle angestellt war. Er war der Bruder des Klarinettenisten und Weber-Freunds Heinrich Joseph Baermann (1784–1847). Chotek hatte Carl Baermann bereits zweimal in Wien gehört: am 27. Januar 1811 notierte er in sein Tagebuch: „Abends zu Lobkowitz in das *Conzert* [...] Ein vortrefflicher Fagottist aus Berlin *Bährmann* den die Theaterdirektion aufgenommen hat, spielte ein schönes *Conzert* von seiner *Composition*, ich habe noch nie einen solchen Ton auf diesem Instrumente gehört.“ Am 6. Februar 1811 hörte Chotek in einem kleinen Konzert bei Frau von Arnstein „ein *Quartett* mit konzertantem Fagott, komponirt und gespielt von *Bährmann*.“¹⁰ Entgegen der Meinung Choteks kam Weber 1813 nicht direkt aus München, sondern war nach längeren Aufenthalten in Berlin und Thüringen (Gotha, Weimar) über Leipzig und Dresden nach Prag gereist.

6. März 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 89–91]

„Nachmittag ging ich in den Redutensaal wo der für das hießige Theater aufgenommne Kapellmeister *Weber* ein Konzert gab_[P] zu welchem ich 2 Billets hatte nehmen müssen, wovon ich das eine_[P] da Isb. nicht gehen [wollte¹¹,] *Pöscheln* gab. Das *Conzert* war recht schön[:] eine Symphonie von *Weber*, wovon mir das erste Stück am wenigsten gefiel, hingegen war das *Adagio* außerordentlich schön und auch das *Rondo*_[P] den etwas gewagten und in der Exekution nicht gerathenen Anfang mit *Corni solo* ausgenommen_[P] auch schön, eine *Arie*_[P] die *Mlle Müller* recht gut sang, ein *Fortepiano konzert* komponirt und gespielt von *Weber*, außer-

⁹ Rezensionen zu diesem Konzert: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig (nachfolgend: AmZ), Jg. 15, Nr. 10 (10. März 1813), Sp. 176–178 und *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 21 (22. Mai 1813), Sp. 321f.

¹⁰ Karton 149/2019, Tagebuch XII, S. 37f. und 55f. Fanny Itzig (1758–1818) hatte den Wiener Bankier Nathan Adam Arnsteiner geheiratet, der 1798 mit dem Namen Freiherr von Arnstein in den Adelsstand erhoben worden war; Chotek notiert jedoch immer „Fr. v. Arnsteiner“.

¹¹ Willkürliche Ergänzung (möglicherweise auch „konnte“ gemeint).

ordentlich schwer_[7] besonders das Finale_[7] und dabey sehr angenehm komponirt. endlich die beyliegende *Cantaten* [die mit Nr. 2b bezeichnete Beilage fehlt] gesungen von *Mlle Müller*, *Schreinzer* und *Grünbaum*, obgleich die [recte: an der] Exekution sowohl der Chöre als der 2 ersten Hauptstimmen einiges auszustellen war_[7] so machten sie doch einen sehr guten Effekt_[7] erinnerten mich aber an manchen Stellen an die Schöpfung von *Hayden* und bey der letzten sehr schönen *Fuge* an das ‚Halleluja wir leben‘, von *Kunzen*.“

Das Programm des ersten Prager Konzerts von Weber war: Webers Sinfonie Nr. 1 in C-Dur (JV 50) / Arie F-Dur für Sopran zu Spontinis *Vestalin*¹² / Webers Klavierkonzert Nr. 2 in Es-Dur, op. 32 (JV 155) / Webers *Hymne* (von Chotek als eine „*Cantaten*“ bezeichnet) „In seiner Ordnung schafft der Herr“ (Text: Rochlitz), op. 36 (JV 154)¹³.

Webers Tagebucheintrag dazu lautet:

„um 5 Uhr mein Erstes großes Concert in diesem Jahre im Redouten Saale. das Erste *Allo: Adagio* und *Menuett* der *Simphonie* ging herrlich, das letzte nicht so ganz. die Müller Girowetz Arie, mein Concert excellent *accomp:* und ich gut gespielt. teuflischer Beyfall. Hymne sehr gut gegangen und sehr gefallen. alles sehr zufrieden, und ich auch, denn es war hübsch voll und brillant, das *Orchester* spielt mit Liebe und Eifer“

Im Brief an Friedrich Rochlitz in Leipzig vom 12. März 1813 schrieb Weber:¹⁴

„d: 6^t *huj:* war mein *Concert* im Redouten Saale. So brillant und voll wie lange keines war. ich gab meine *Simphonie*, Mlle: Müller sang eine Arie von Ihrem H: Papa, mein Concert und die Hymne folgten. ich kann wohl sagen das alles mit großem Enthusiasmus aufgenommen wurde, und auch eben so vom *Orchester* ausgeführt. der *Choral* lief etwas glücklicher ab, und verfehlte seine Wirkung nicht. Mancherley sonderbare

¹² Auf dem Anschlagzettel stand Wenzel Müller als Komponist; Weber widersprach sich und nannte im Tagebuch Adalbert Gyrowetz, im Brief an Rochlitz Wenzel Müller als Autor. Der Rezensent der Leipziger AmZ, Jg. 15, Nr. 13 (31. März 1813), Sp. 226, zweifelt an, dass Wenzel Müller diese Arie komponiert hat.

¹³ Weitere Rezensionen zu diesem Konzert: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 7, Nr. 84 (8. April 1813), S. 336; *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 82 (23. Mai 1813), S. 328; *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 30 (24. Juli 1813), Sp. 459–461 (letztere fälschlich gezählt als Sp. 457).

¹⁴ Alle Zitate aus Weber-Briefen folgen der in Vorbereitung befindlichen Weber-Gesamtausgabe.

Urtheile gab es denn freylich auch mitunter, und ich finde schon viele Antagonisten. das thut aber nichts, die Herren stören mich nicht, ich gehe meinen ruhigen Gang fort, finde ich etwas wahres dran so schreibe ich mir's hinter das Ohr und das übrige verfliegt. so fand unter anderm jemand meine Musik *Mystisch pp* ein zweiter nahm es übel daß ich in meinem *Concert* !: wo ich den Leuten mich geben wollte :/ beynah lauter *Compositionen* von mir aufführte *pp*. auch *Tomaschek pppp* schneiden andre Gesichter seit dem sie wissen daß ich hier bleibe. das ist nun so der Welt Lauf, und mir nichts Neues. Ich habe meinen Feinden mein ganzes Lebenlang sehr viel zu verdanken gehabt, denn sie waren mein bester Sporn.“

Max Maria von Weber erwähnt, dass das Konzert 609 Gulden eintrug¹⁵.

Durch Chotek wissen wir nun, dass es ein missglücktes „Corni Solo“ war, durch das der letzte Satz der Symphonie „verzweifelt schwankend ging“¹⁶. Die Sopranistin „Mlle Müller“ hieß nach der Eheschließung am 8. Mai 1813 Therese Grünbaum (1791–1876). Sie war die begabte Tochter des Musikdirektors Wenzel Müller, Webers Vorgänger in Prag. Ihr Ehemann war der am Ständetheater engagierte Tenor Johann Christoph Grünbaum (1785–1870), der auch als Übersetzer bekannt wurde. Schreinzer sang Basspartien „nicht gut“; er wurde 1811 von der Theateraufsichtskommission „wegen seiner ‚nichtswürdigen, ordinären‘ Extempores“ getadelt¹⁷. Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817) schrieb die Hymne *Das Halleluja der Schöpfung* 1797 in Kopenhagen. Nach der Veröffentlichung 1804 in Zürich mit einem deutschen Text fand das Werk weite Verbreitung. Weber führte es u. a. am 3. April 1806 als Kapellmeister in Breslau auf. Der Schluss enthält die Stelle „Halleluja! wir leben“, die eine gewisse Ähnlichkeit mit Webers Fuge hat. Ein Berliner Kritiker schrieb 1814 über Webers *Hymne*: „Besonders lieblich ist der Gesang der Jungfrau, leise an Haydn, vielleicht nicht zwecklos, erinnernd.“¹⁸ Choteks Urteil ist also musikalisch treffend.

¹⁵ MMW, Bd. 1, S. 408.

¹⁶ Ebd., Bd. 1, S. 407.

¹⁷ Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, 2. Teil, Prag 1885, S. 425.

¹⁸ Rezension in der Vossischen Zeitung 1814, Nr. 105, zitiert nach: Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 170.

2. April 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 130]

„[...] und ging Nachmittag in das *Conzert* für den Privatverein wo die 7 Worte von *Haydn* gegeben wurde, es sangen *Mlle Weirauch*, weil *Mlle Müller* plötzlich krank geworden ward, H. *Grünbaum* und *Went*, die erstere ziemlich schlecht_[P] auch das Orchester unter [Wenzel] *Müllers* Direktion /: *Weber* ist nach Wien gereißt um dort einige Subjekte anzuwerben :/ gieng nicht recht pünktlich zusammen und die Musik schien überhaupt nicht vollen Beyfall zu finden.“

Weber verließ Prag am 27. März und kam von seiner Wiener Reise erst am 6. Mai zurück. Victorine Weyrauch, die Tochter von Webers Stiefschwester Jeanette Weyrauch, war 1812/13 in Prag engagiert. Sie ging kurz darauf nach Graz (Engagement 1813/14). Chotek bestätigt die übliche Ansicht, dass sich unter der musikalischen Leitung Wenzel Müllers das Niveau der Prager Aufführungen verschlechtert hatte. Müller legte im Januar 1813 nach fünfjähriger Leitung die Stelle als Opern-Kapellmeister nieder, leitete aber während der Abwesenheit Webers noch einige Konzerte.

30. April 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 294]

„[...] und fuhr dann ins Theater wo heute die Tonkünstlergesellsch[af]t eine *Academie* gab, die ersten Stücke, nämlich die *Ouverture* von *Maria Weber* und eine *Arie* von *Mlle Müller*_[P] hatte ich versäumt. *Farnik* bließ ein *Clarinettconcert* in *C mol* von *Spohr* welches aber wegen des undankbaren und sehr schweren Tones und da es gar nicht fürs Ohr war keinen Effekt machte. Zum Schluß war ein *Oratorium* von *Beethoven* Christus am Oehlberge_[P] davon besonders die 2 letzten Chöre recht schön waren. [Beilage Nr. 26 fehlt]“

Zu dieser Zeit war Weber noch in Wien. Es ist nicht bekannt, welche seiner Ouvertüren aufgeführt wurde. Bei der Eröffnung des Prager Konservatoriums im Oktober 1811 unter Friedrich Dionys Weber (1766–1842) wurde Wenzel Farník als Klarinetten-Lehrer angestellt¹⁹. In seinem Prager „Notizen-Buch“ erwähnt Weber „Hr. Farník“ als ersten Klarinettenisten des Theaterorchesters²⁰.

Als Weber aus Wien nach Prag zurückkam, war er wochenlang krank. Nach der Genesung stürzte er sich in die Reorganisation des Theaterwesens,

¹⁹ Teuber (wie Anm. 17), 2. Teil, S. 434.

²⁰ Jaroslav Bužga, *Carl Maria von Webers Prager „Notizen-Buch“ (1813–1816). Kommentar und Erstveröffentlichung des Originals*, in: *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, Bd. 8, Berlin 1985, S. 36.

engagierte neue Sänger und Instrumentalisten u. s. w. Am 21. Mai schrieb er an Gottfried Weber (1779–1839): „das *Orchester* ist in *Rebellion*.“ Am 12. August fing er mit Opernproben an; bis Ende September 1816, als er die Stellung in Prag aufgab, brachte er mindestens dreiundsechzig Bühnenwerke, alle in deutscher Sprache, zur Aufführung²¹. Seine erste Produktion hatte am 9. September 1813 Premiere: Gaspare Spontinis Oper *Ferdinand Cortez*. Chotek, der bis zum 30. September auf seiner Herrschaft Gemischt war, besuchte das Theater erst im Oktober und hörte die Prager Premiere von Spontinis *Vestalin* (*La Vestale*):

3. Oktober 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 610f.]

„Abends ging ich ins Theater, man gab die *Vestalin* wirklich recht gut,_[1] nur waren die Chöre zu schwach besetzt,_[1] welches besonders bey dem *Finale* des 2^t Akts,_[1] wo die Trompeten die Chöre überschrein,_[1] zu merken war,_[1] auch sind einmal 4 *Violinen* bey jedem Part zu wenig,_[1] dieße sollten auch wie in Wien mit 2 vermehrt und Statt 2 Bäßen 3 angestellt werden.“

Da Chotek die Jahre 1808 bis 1812 in Wien verbracht hatte, verglich er die Prager Aufführungen unter Weber mehrfach mit denen der Wiener Bühnen. Laut Tagebuch hatte Chotek die Premiere der *Vestalin* am 12. November 1810 im Kärntnertortheater gehört und die Oper danach noch dreimal besucht. Wie Chotek erwähnt auch Max Maria von Weber zum Beginn der ersten Prager Saison „den Mangel eines weiblichen Chores“, welchen „singende Knaben nur schlecht ersetzen konnten“²².

Am 4. Oktober 1813 reiste Chotek auf das Gut seines Vaters in Neuhaus und blieb dort bis zum 13. November. Drei Tage später hörte er die 7. Vorstellung von Spontinis Oper *Ferdinand Cortez*:

16. November 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 679]

„Abends ging ich ins Theater um die Oper *Cortez* hier zu sehen, Dekoration Kleidung *Comparsen* laßen nichts zu wünschen übrig, die Tänze sind f[re]ylich [?] sehr schlecht, und die Chöre gar ziemlich zahlreich aber nicht gut *exequirt*,_[1] keine rechte Gemeinigkeit²³_[1] kein *Crescendo* und

²¹ Vgl. Bužga (wie Anm. 20), S. 22–35, und den Überblick über die Prager Opernproduktionen unter Webers Direktion bei Huck (wie Anm. 7), S. 353–359.

²² MMW, Bd. 1, S. 423; vgl. auch die Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 131 (3. November 1813), S. 513: „Die Schwäche des weiblichen Chor-Personale ward in dieser Oper [*Vestalin*] besonders fühlbar“.

²³ Im Sinne von: Gemeinsamkeit, Homogenität.

besonders im ersten Chor_[7] so viel Effekt macht. *Grünbaum* als *Cortes* spielt und singt selbst schlechter als *Sibony*, *Mad Grünbaum* ist allerdings in Ansehung der Figuren und der Stimmen besser als die *Sessi* in Wien.“

Wieder kritisierte Chotek die Prager Chöre²⁴. Er hatte diese Oper am 27. Mai 1812 im Wiener Kärntnertortheater gehört; damals fand er das Werk „nicht vollkommen *executirt*“_[7] da *Sessi* für ihre Stimme zu schwach ist, *Siboni* aber nun gar keine Stimme mehr hat“²⁵. Anna Maria Sessi (1790–1864) war seit 1805 am Kärntnertortheater engagiert; ihre Hauptrolle war Julia in Spon-tinis *Vestalin*. Giuseppe Siboni (1780–1839) war seit 1810 in Wien und wurde, besonders im Schubert-Kreis, für seine Darstellung des Licinius in der *Vestalin* berühmt.

20. November 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 688]

„Abends war ich im Theater wo die *deux Journées* ganz gut gegeben wurden obgleich *Kaintz* als Wasserträger elend, gerade so wie *Saal* in Wien spielte.“

Chotek nennt statt des deutschen Titels *Der Wasserträger* den ursprünglichen französischen Namen (*Les Deux journées*) dieser berühmten Oper in drei Akten von Luigi Cherubini (1760–1842), UA 1800 in Paris. Die Prager Premiere hatte am 17. Oktober 1813 stattgefunden; Chotek sah die vierte Vorstellung. Laut Webers „Notizen-Buch“ war Joseph Kainz (1773–1855) für „Erste ernste Baßpartien“ geeignet²⁶. Ignaz Saal (1761–1836) war Bassist am Wiener Kärntnertortheater.

21. November 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 688f.]

„Abends fuhren wir mit den Kindern ins Theater, man gab die Masken und das Lotterieloo, ich hätte wohl lieber andere Stücke, wie *Cortes*, den Wasserträger, *Zemir* und *Azor* gewählt“_[7] um mit den Kindern sie zu sehen, allein aber heute am Sonntage wußten wir ihnen keine andere Abendunterhaltung zu verschaffen_[7] daher Isb. von Rud. *Colloredo* seine Loge begehrt hatte.“

Das Lotterielos (Le Billet de loterie) ist ein Singspiel in einem Akt von Nicolo Isouard (1775–1818), UA 1811 in Paris. Die deutsche Übersetzung stammt

²⁴ Vgl. auch die Rezension der Premiere in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 117 (30. September 1813), S. 458: „Herr Grünbaum ist offenbar für die Rolle des Cortez zu schwach [...] die Ballets sind aber eben nicht vorzüglich“.

²⁵ Karton 149/2020, Tagebuch XIII, S. 297.

²⁶ Bužga (wie Anm. 20), S. 36.

vom Wiener Dichter Ignaz Franz Castelli (1781–1862). Chotek sah an diesem Abend die Premiere unter der Leitung von Weber. *Die Masken* ist wohl das Schauspiel von Kotzebue, das im Theateralmanach (Riga 1813) veröffentlicht wurde (s. o. 17. Januar 1813). *Zémire et Azor* (1771) ist eine opéra comique von André-Ernest-Modeste Grétry (1741–1813).

19. Dezember 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 731]

„[...] ging ich ins Theater,^[1] man gab eine neue Oper *Carlo Fioras* oder der Stumme aus der *Sierra Morena* mit einer nicht sehr bedeutenden Musik von *Fraenzel*. Die Handlung selbst ist ziemlich interessant obgleich unwahrscheinlich, da der 2^e Akt erst um $\frac{1}{4}$ nach 9 Uhr aus wurde,^[1] so konnte ich den 3^e nicht abwarten, ich weiß daher die Entwicklung des Stückes nicht.“

Diese deutsche Oper in drei Akten wurde von Ferdinand Fränzl (1767–1833) komponiert und 1810 in München uraufgeführt. Weber lernte den Komponisten dort kennen; Fränzl leitete am 4. Juni 1811 auch die Premiere von Webers Singspiel *Abu Hassan*. Max Maria von Weber erklärte, dass sein Vater Fränzls Oper ins Prager Repertoire aufnahm, „da sich die öffentliche Stimme gegen die andauernde Vorführung von ausländischen Componisten erhob“, und setzte fort: „Leider wurde diese erste, unter Weber’s Leitung in Prag aufgeführte Oper eines deutschen Componisten mit entschiedener Kälte aufgenommen.“²⁷ Die Oper wurde nur zweimal aufgeführt, am 19. und 20. Dezember 1813, dann verschwand sie vom Repertoire.

1. Januar 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 4]

„[...] dann fuhr ich mit *George* [*Buquoï*] ins Theater wo heute zum erstenmale *Cendrillon* gegeben wurde, es war aber so voll daß wir nicht ins Parterre konnten, wir gingen daher zu *Sternberg*“.

Cendrillon, genannt *Aschenbrödel*, in der deutschen Übersetzung von Heinrich Schmidt (1779–1857) ist eine Zauber-Oper in drei Akten von Nicolo Isouard, UA 1810 in Paris. Diese Premiere in Prag am Neujahrstag 1814 war auch das Prager Debüt von Caroline Brandt (1793?–1852), der späteren Ehefrau von Weber²⁸. Die Oper war ein großer Erfolg und wurde bis Ende September 1816, Webers Abgang von Prag, etwa 54-mal aufgeführt. Georg

²⁷ MMW, Bd. 1, S. 424.

²⁸ Vgl. die ausführliche Biographie der Caroline Brandt, einschließlich ihres Bühnen-Repertoires, von Eveline Bartlitz, „Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut“. In memoriam *Caroline von Weber, geb. Brandt*, in: *Weberiana*, H. 12 (2002), S. 5–51.

Graf von Buquoi war Choteks Schwager und von Herbst 1806 bis 1824 der Dienstherr des Komponisten Wenzel Tomaschek. Webers persönliche Meinung über das „Joch“, unter welchem solche Unterthanen dienten, ist seinem Brief an Gottfried Weber vom 5. Mai 1814 zu entnehmen:

„Jeder davon dankt seine Existenz irgend einem adelichen Hause, wo er gefüttert wird, ein paar hundert Gulden Besoldung zieht; dafür die edle Jugend abrichtet, und sich sonst noch auf dem Land zu allerhand Dingen brauchen läßt. Dafür führt er den Titel, *Compositeur* bey dem H: Grafen N: N: wie *Tomaschek* [...]“.

2. Januar 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 9f.]

„Er [*Kolowrat*] trug uns sowohl als den *Buquois* einen Platz in seiner Loge zur heutigen zweyten Aufführung der *Aschenbrödel* an den wir mit Dank annahmen. Sie wird wirklich recht gut gegeben,^[1] die neu engagirte Sängerin *Mlle Brandt* welche die *Cendrillon* spielt ist zwar nicht hübsch hat aber eine artige kleine Figur, spielt gut und singt leidentlich,^[1] sie nimmt die Rolle aufgewekter und lebhafter als die kleine *Demmer* in Wien, selbst manchmal fast zu lustig,^[1] die *Demmer* gefiel mir beßer da sie die Rolle interessanter macht und mehr das unterdrückte verfolgte Mädchen in ihr sehen läßt, doch soll die *Brand* es mehr wie die Preußen [?] Aktrizen [?] spielen, die Rolle der einen Schwester wird von *Mad Grünbaum* gut gegeben und gut gesungen,^[1] die andere von *Mad Allram*,^[1] welche,^[1] obgleich sie gar nicht musikalisch ist, wirklich verwunderlich ihre schwere,^[1] wenn gleich von *Weber* etwas überarbeitete und leichter gemachte Parte sind [recte: singt]. Das Stück selbst wird durch das wirklich recht fein komische Spiel des *Liebich* als *La Montafiascone* und des *Polavsky* als *Dandini* sehr gehoben. Die *Costume*, Spektakel Dekoration sind sehr schön, auch glaube ich daß dieße Oper,^[1] so wie sie in Wien *Fureur* machte,^[1] auch hier ihr Glück machen wird,^[1] auch heute waren so viele Leute,^[1] daß um halb 7. die Kaßa gesperrt wurde.“²⁹

²⁹ Am 6. Januar 1814 besuchten Chotek und sein elfjähriger Sohn Heinrich die 3. Vorstellung [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 22]: „Abends ging ich in *Cendrillon*, auch H.[einrich] schickten wir hin [...]“. Vgl. auch die Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 41 (6. April 1814), S. 160: „Correspondenz-Nachrichten. Prag. [...] *Aschenbrödel* füllt noch immer das Haus, Demoiselle Brand vom Frankfurter Nationaltheater engagirt, entzückt als *Aschenbrödel* alle Herzen.“

Caroline Brandt wurde in eine Theaterfamilie hineingeboren und stand bereits als Achtjährige auf der Bühne. Sie spielte die Titelrolle bei der Premiere von Webers Oper *Silvana* am 16. September 1810 in Frankfurt am Main. Choteks Schilderung ihrer Bühnenpräsenz ähnelt der Beschreibung von Max Maria von Weber: „Caroline war klein und voll von Gestalt [...] lebhaft in ihren Bewegungen, die von außerordentlicher Grazie und Schnelkraft waren.“³⁰ Josephine Demmer (1795–1863) sang die Titelrolle bei der Wiener Premiere von *Aschenbrödel* am 2. April 1811 im Theater an der Wien. Bis November 1811 hatte Chotek mindestens vier Vorstellungen dieser Oper dort gesehen. Über Frau Allram schrieb Weber im „Notizen-Buch“: „Singt Elvira im Don Juan, Tisbe im Aschenbrödel, auch hilft sie im alten Fach aus, z. B. als Claudia in Doctor und Apotheker, sehr brav etc. Ist sehr brauchbar überall, und auch wird im Schauspiel beschäftigt.“³¹ Sie war die Ehefrau des Charakterschauspielers Josef Allram (1778–1835), der ebenfalls am Prager Theater engagiert war³². Im Sommer 1814 fuhr Weber zusammen mit ihr und Frau Liebich nach Bad Liebwerda. Hochinteressant ist Choteks Bemerkung, dass Weber die Gesangspartie der Allram erleichtert hatte; eine solche Bearbeitung war bislang völlig unbekannt.

8. Januar 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 26]

„Abends ging ich ins Theater,^[1] man gab Johann v *Paris*,^[1] *Mlle Brand* spielte den Pagen recht gut, *Md. Grünbaum* deren *Benefice* heute war sang vortrefflich.“

Johann von Paris (*Jean de Paris*) ist eine komische Oper in zwei Akten von François-Adrien Boieldieu (1775–1834), UA 1812 in Paris. Eine deutsche Übersetzung wurde von Joseph Ritter von Seyfried (1780–1849) geschrieben und 1813 bei J. B. Wallishausner in Wien veröffentlicht. Chotek hörte die Prager Premiere. Eine Rezension erschien in *Der Sammler*³³. Bis Ende September 1816 wurde die Oper mindestens achtzehnmal aufgeführt. Für

³⁰ MMW, Bd. 1, S. 426.

³¹ Bužga (wie Anm. 20), S. 35. Weber schrieb später einen poetischen Brief an Frau Allram; vgl. Georg Kaiser (Hg.), *Carl Maria von Weber. Sämtliche Schriften*, Berlin, Leipzig 1908, S. 534f.

³² Vgl. Eveline Bartlitz (Hg.), *Mein vielgeliebter Muks. Hundert Briefe Carl Maria von Webers an Caroline Brandt aus den Jahren 1814–1817*, Berlin 1986, mit biographischen Informationen zu wenig bekannten Personen aus Webers Prager Zeit.

³³ Jg. 6, Nr. 36 (3. März 1814), S. 144; vgl. auch Bartlitz, „*Wie liebt ich dich!*“ (wie Anm. 28), S. 15.

die Erstaufführung in Dresden am 3. Mai 1817 veröffentlichte Weber eine Einführung³⁴.

18. Januar 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 49]

„Nachmittag gingen wir zu *Schlick*_[1] dann ging ich mit die *Buquois* ins Theater_[1] man gab eine *Oper* mit Musik von *Catel*_[1] die vornehmen Wirthe, die Musik ist ganz hübsch_[1] besonders 2 Finales_[1] und sie wird leidentlich aufgeführt“.

Die vornehmen Wirte (Les Aubergistes de qualité) ist eine komische Oper in drei Akten von Charles-Simon Catel (1773–1830), UA 1812 in Paris. Die deutsche Übersetzung war wiederum von Joseph Ritter von Seyfried, veröffentlicht 1813 in Wien bei Wallishausen. Die Prager Premiere war am 19. September 1813. Chotek besuchte die achte von insgesamt 15 Vorstellungen bis Ende September 1816. Für das Publikum in Dresden schrieb Weber am 22. September 1817 eine Einführung zu dieser Oper³⁵.

30. Januar 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 90]

„Um 6 Uhr gingen wir ins Theater_[1] man gab zum erstenmale eine ziemlich alte Oper_[1] die ländlichen Sängern aus dem Italiänischen *le Cantatrice villane*_[1] Musik von *Fioravanti*_[1] sie wurde gut gegeben und gefiel_[1] da die Musik_[1] zwar von keiner vorzüglichen Schönheit_[1] sehr in das Ohr geht.“

Die Dorfsängerinnen (Le cantatrici villane) ist ein komisches Singspiel in zwei Akten von Valentino Fioravanti (1764–1837), UA 1799 in Neapel. Von Johann Jakob Ihlee (1762–1827) stammte die deutsche Übersetzung. Während Webers Amtszeit in Prag wurde diese Oper nur sechsmal aufgeführt.

3. Februar 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 104]

„Ich ging um halb 9 auf den *Liebichischen* Ball, wohin auch Isb um 10 kam, wir soupirten dort und blieben bis halb 2. Der Ball war mehr bevölkert als der vorige und recht hübsch.“

Während der Faschingszeit ging Chotek fast jeden Abend auf einen Ball; die bei Liebich fanden wöchentlich statt. Weber war laut seinem Tagebuch am 3. Februar nicht auf dem Ball. Er hatte aber am 13./14. Januar 1814 einen Walzer für Joachim Brunetti instrumentiert und zwei Wochen später

³⁴ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 287–289.

³⁵ Vgl. ebd., S. 300f.

einen weiteren für ihn komponiert (JV Anh. 50 und 51). Jähns vermutet einen Zusammenhang zwischen diesen Walzern und dem Theater oder den Liebichschen Bällen, die Brunetti leitete. Chotek instrumentierte selbst mehrere Tänze und komponierte 1821 sogar einen „Deutschen“ für eine Tanzunterhaltung bei Schönborn.

2. März 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 188]

„[...] in das Theater, H. und *Mad. Gley* von Hamburg gaben als Gastrollen 2 Operetten. Er bestätigte mein gestriges Urtheil_[1] ihn nur für einen mittelmäßigen Schauspieler zu halten, da er übrigens gar keine Stimme, und sie eine zwar starke aber unangenehme Stimme hat, nicht hübsch ist, und sehr sch[ll]echt deklamirt_[1] so fielen die 2 Operetten_[1] de[re]n Titel und Personen im beyliegenden Zettel, die Arien aber in den sondern Beylagen sind_[1] nicht sehr gut aus, ich hoffe sie werden nicht heraus gerufen worden seyn, denn wir warteten das Ende nicht ab, da es schon 10 Uhr war_[1] als wir weggingen [Beilagen Nr. 27–29 fehlen]“.

Auch Weber besuchte an diesem Abend das Theater und schrieb in sein Tagebuch: „Andromeda und Perseus. und die Probe zwischen beyden der spanische Abend. H: und Mad: Gley sangen herzlich schlecht als Gastrollen“. Im „Notizen-Buch“ steht: „Andromeda und Perseus in 1 Akt, Musik von versch. Meistern, 2. März. Benef. Gley.“³⁶ Das Ehepaar Johann Friedrich Gley (1771–1832) und Christine Gley, geb. Gollmann (1785–1862), gehörte bis 1814 dem Ensemble des Hamburger Theaters an. Auf der Suche nach einem neuen Engagement absolvierten beide mehrere Gastspiele, bei denen das heroisch-melodramatische Singspiel *Andromeda und Perseus* (Text von Wolfgang Ritter von Kempelen oder Cremery) mit Musik von Mozart, Haydn, Gluck, Righini und Beethoven sowie die einaktige komische Oper *Die Probe* – ebenso ein Quodlibet aus Musik verschiedener Komponisten nach einer französischen Vorlage von Théodore Maillard und Claude-Louis-Marie de Rochefort-Luçay – offenbar zu ihrem Stammrepertoire gehörten³⁷. Christine

³⁶ Bužga (wie Anm. 20), S. 25; vgl. auch die negative Kritik in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 42 (8. April 1814), S. 164.

³⁷ Vgl. die Nachweise zu den Gastspielen in Mannheim am 17. September 1813 sowie in München im Isartor-Theater am 2. Juli 1814 bei Oscar Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 1), Bonn 1980, S. 106 und 367 (dort auch Aufführungsnachweis für *Die Probe* in Hamburg 1812) sowie bei Friedrich Johann von Reden-Esbeck, *Deutsches Bühnen-Lexikon*, Bd. 1, Eichstätt und Stuttgart 1879, S. 211. In Mannheim bezeichnete sich Chris-

Gley wurde 1817 Kammersängerin in Mecklenburg-Strelitz; 1825 zog die Familie mit dem Engagement von Tochter Julie (später verh. Rettich) nach Dresden³⁸.

10. März 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 221f.]

„Wir fuhren daher um 7 Uhr ins Theater, man gab *Sargines* und eine neu *engagirte Mlle Bach* spielte den *Sargines*_[7] sie hat keine ausgiebige Stimme aber einige gute Mitteltöne und sang richtig, Figur und Spiel gefielen mir, das Publikum war aber mit ihr nicht ganz zufrieden_[7] sie wurde anfangs mehr_[7] dann aber fast gar nicht mehr beklatscht, und auch nicht heraufgerufen obgleich dieße Ehre dem viel schlechteren H. *Neumayer*_[7] der auch in *Sargines* auftrat_[7] wiederfuhr.“

Sargines (*Sargino ossia L'allievo dell'amore*) ist eine Oper in zwei Akten von Ferdinando Paer (1771–1839), UA 1803 in Dresden. Das Stück war in Prag bereits am 2. Mai 1806 in der italienischen Urfassung als letztes Stück unter Domenico Guardasoni aufgeführt worden³⁹. Die Prager Premiere der deutschen Übersetzung fand am 7. März 1814 statt. Chotek sah die zweite (und letzte) Vorstellung. Die neue Sängerin Susette Bach debütierte als *Sargines* in dieser Produktion. Diese Sängerin hatte sich von Augsburg aus um eine Stelle am Prager Theater beworben; Weber hatte sie mit Schreiben vom 29. Januar 1814 „für erste Singpartien, Charakterrollen etc“ engagiert. Ihre Leistung erfüllte jedoch nicht seine Erwartungen, und so verschwindet der Name Bach bald aus dem „Notizen-Buch“ – wie auch der von Neumayer⁴⁰.

12. März 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 227]

„Abends ging Isb zu *Sternberg*_[7] ich ins Theater_[7] man gab eine neue Operette die *Verwandlungen*_[7] Musik von *Fischer*, *Mlle Brand*_[7] welche die junge Wittwe spielt und_[7] um die Verwandten ihres Mannes zu gewinnen_[7] in verschiedenen *Costumes* erscheint_[7] spielte recht hübsch_[7]

tine Gley 1813 als erste Kapell- und Kammersängerin des Königs von Westphalen, Jérôme Bonaparte.

³⁸ Vgl. Oscar Fambach, *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der italienischen Oper zu Dresden 1814–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit, Bd. 8)*, Bonn 1985, S. 371.

³⁹ Vgl. Teuber (wie Anm. 17), 2. Teil, S. 371.

⁴⁰ Der Rezensent in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 42 (8. April 1814), S. 164f., identifiziert Herrn Neumayer als „ehemahl[ige]s Mitglied der königlichen Hofkapelle zu München“ und lobt ihn mehr als Demoiselle Bach.

auch die Musik ist artig, nach der Operette ging ich auch zu *Sternberg*, und von da mit Isb zu *Christ[ian] Clamm*, wo wir supirten.“

Die Verwandlungen ist eine Operette in einem Akt von Anton Fischer (1778–1808), UA 1805 in Wien. Der Komponist war seit 1806 neben Ignaz Ritter von Seyfried stellvertretender Kapellmeister am Theater an der Wien. Chotek besuchte die Prager Premiere⁴¹. Bis Ende September 1816 wurde dieses Stück etwa dreizehnmal aufgeführt. Graf Christian Christoph Clam-Gallas (1771–1838) war Oberst-Erblandmarschall des Königreichs Böhmen und Präsident der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag. Chotek war mehrfach bei ihm zum „souper“ eingeladen. Weber musizierte häufig in diesem Haus.

4. April 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 271]

„Isb hatte eine Soiree bey sich_[7] nämlich die Gfin *Martinitz*, *Goltz*, *Cavriany* und die *Clamms*_[7] ich ging ins Theater wo Kapellmeister C. M. Weeber eine Akademie zu seinem Vortheile gab, Die aufgeführten Stücke sind in der Beylage [Nr. 48 fehlt] enthalten_[7] das Beste darunter war unstreitig die Arie von *Leoni* die er sehr gut sang_[7] alles übrige war nur mittelmäßig.“

Laut seinem Tagebuch war Weber krank, deshalb musste ihn der erste Violinist Franz Clement (1780–1842) als Dirigent vertreten. Teuber schrieb über dieses Konzert: „Am 4. April gab Weber eine Akademie im Theater bei schwachem Besuche, wobei eine Scene aus *Giuletta e Romeo* mit Paolo Leoni, einem Schüler [Girolamo] Crescentini's, aufgeführt wurde.“⁴²

5. April 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 272f.]

„Abends [...] ich ging in den Redutensaal wo zum Besten der Barmherzigen ein *Concert* gegeben wurde. Die darinnen vorgekommen[en] Stücke enthält der beyliegende Anschlagzettel [Nr. 49 fehlt] Die erste *Ouverture* war recht schön, und *Md. Schröder* deklamirte vortrefflich, *Mlle Brand* und *Wilhelmi*, mittelmäßig. Das Vaterunser von *Hiller*_[7] davon hier der Text beyliegt [Nr. 50 fehlt]_[7] gerieth nicht_[7] es wurde fehlerhaft *exequirt*_[7] es ist aber außerordentlich schwer gesetzt und ich

⁴¹ Die Rezension in der *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 42 (8. April 1814), S. 165 lautet: „Die Oper: *die Verwandlungen*, Musik von Fischer erhielt hier, wie überall, vielen Beifall. Demoiselle Brand als Madame Florval führte die drei Charaktere meisterlich durch, eben so war Madame Allram, die die alte Frau übernommen hatte, des höchsten Lobes werth. Herr Wilhelmi als alter Chevalier spielte sehr brav.“

⁴² Teuber (wie Anm. 17), 2. Teil, S. 447.

glaube daß es auch gut *exequirt* keinen Effekt machen würde, *Himmel* hat hier seine Sphäre_[7] welche bloß das leicht gefällige ist_[7] überschritten. Im Ganzen war das *Concert* beßer als das gestrige.“

Leider fehlen aus dieser Zeit Teile aus Webers Tagebuch, so auch zu diesem Tag. Vielleicht besuchte er das Konzert aufgrund der Mitwirkung von Caroline Brandt. Die Tragödin Sophie Schröder (1781–1868) war 1813 bis 1815 am Prager Theater engagiert. Ihre berühmte Tochter Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) wurde ab 1823 eine Zierde der Dresdner Oper und sang dort u. a. die Titelrolle in Webers *Euryanthe*. Über den Tenoristen Friedrich Wilhelmi (eigentlich von Panwitz, 1788–1852), der nach Dresden kam, schrieb Weber 1817: „Zu sogenannten Spielrollen, hauptsächlich bei französischen Opern. Johann von Paris, flüchtige Bedienten-Rollen usw.“⁴³ Später wurde er am Wiener Burgtheater engagiert. Ohne die fehlenden Beilagen ist es schwierig, Choteks Eintragungen eindeutig zu interpretieren: Offenbar ist der erste Name Hiller ein Versehen; gemeint ist wohl die Kantate „Vater unser“ für vier Singstimmen auf einen Text von August Mahlmann, 1809 komponiert von Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814). Philipp Friedrich Hiller (1699–1769), evangelischer Pfarrer und Kirchenlieddichter, schrieb „Morgen- und Abendandachten, nach den sieben Bitten des Vaterunser“, die sich kaum für eine Theaterdarbietung eignen, wohl aber der Anlass für Choteks Versehen sind.

19. April 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 312]

„den Abend br[a]chte Isb bey *Sternberg* zu, ich ging ins Theater_[7] man gab eine zwar alte_[7] mir aber unbekannte und hier ganz neu besetzte Oper *Aline* mit Musik von *Berton*_[7] einige Musikstücke sind recht angenehm und die Oper wurde gut gegeben.“

Aline (*Aline, reine de Golconde*) ist eine Oper in drei Akten von Henri-Montan Berton (1767–1844), UA 1802 in Paris. Chotek besuchte die Prager Premiere; die Titelrolle wurde von Caroline Brandt gesungen⁴⁴. Bis Ende September 1816 wurde die Oper dreizehnmal aufgeführt.

2. Mai 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 347f.]

„Nach der Stunde mit *Pixis* ritt Isb mit mir [...] in den Baumgarten [...] Den Abend br[a]chte Isb bey *Lobkowitz* zu, ich ging ins Theater_[7] man

⁴³ Kaiser (wie Anm. 31), S. 40.

⁴⁴ Vgl. die *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 69 (11. Juni 1814), S. 276: „Dlle Brand als Aline wird diese Rolle, überall, wie hier, mit dem größten Beyfall spielen.“

gab *Fanchon* welches ich hier noch nicht gesehen hatte und worinnen *Mlle Brand* als *Fanchon* sehr gut spielt.“

Chotek nahm regelmäßig Bratschen-Unterricht bei Friedrich Wilhelm Pixis (1786–1842). Der war Lehrer am Konservatorium und ein bedeutender Komponist für die Violine. *Fanchon, das Leyermädchen* ist ein Singspiel in drei Akten von Friedrich Heinrich Himmel, Text von A. v. Kotzebue, UA 1804 in Berlin. Die Prager Premiere hatte am 27. März 1814 stattgefunden⁴⁵; Chotek besuchte die sechste Vorstellung. Das Stück wurde danach nur noch zweimal bis Ende September 1816 aufgeführt.

11. Mai 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 369]

„Abends ins Theater wo man *Don Juan* gab, welcher zwar nicht vollkommen gut, aber doch leidentlich gesungen und von *Kainz* erträglich_[?] von *Siebert* als *Leporello* sehr schlecht gespielt wird.“

Das Prager Publikum war noch immer sehr stolz, dass Mozarts *Don Giovanni* im Ständetheater (am 29. Oktober 1787) uraufgeführt worden war. Die Premiere unter Webers Leitung fand am 15. Januar 1814 statt. Chotek besuchte die vierte Vorstellung. Die Oper wurde bis zum Abgang Webers insgesamt 22-mal gespielt. Der Bass-Bariton Franz Siebert (1788–1858) wurde mehrmals von Weber wegen seines manierten Vortrags kritisiert. Nach einem Konzert des Opernsängers am 30. November 1815 schrieb er:⁴⁶

„Herrn Sieberts ausgezeichnet schöne Stimme, die Kraft mit Weichheit verbindet, und nach deren immer weiterer Ausbildung er so rühmlich strebt, hat ihm die Gunst des Publikums in hohem Grade gewonnen. Möge er sich aber durch den lauten Beifall nicht verleiten lassen, durch überhäufte Verzierungen und Passagen, die außer der Eigentümlichkeit der Baßstimme liegen, eine Geläufigkeit erzwingen zu wollen, die nur dem Diskant und allenfalls dem Tenor natürlich ist und angenehm wirkt.“

⁴⁵ Darüber berichtet die *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 42 (8. April 1814), S. 165: „*Fanchon* ward hier neuerdings mit vielem Beifall gegeben. Demoiselle Brand entwikelte in der Hauptrolle allen Zauber ihres Spiels und Gesanges.“

⁴⁶ Kaiser (wie Anm. 31), S. 64. Vgl. ebd. auch S. 70, wo Weber nach einem Konzert von Ferdinand Fränzl am 12. Januar 1816 schrieb: „Möchte doch Herr Siebert sich nicht durch das Beifallklatschen der Menge zu oft sehr unglücklich angebrachten Verzierungen verleiten lassen, seine herrliche Stimme so ganz ihrer natürlichen Würde zuwider zu mißbrauchen.“

24. Mai 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 408]

„Abends ging ich ins Theater, man gab zum *Benefice* von *Siebert* eine neue Oper mit Musik von *Ebel* aus Breßlau, Text und Musik sind gleich schlecht, so daß die letzte sehr hübsche Dekoration eines illuminierten Gartens dennoch das Stück nicht vor dem Auszischen bewahren konnte.“

Das Mädchen im Eichthale, eine Oper in zwei Akten von Heinrich Karl Ebell, UA 1807 in Breslau, wurde nur einmal, für Sieberts Benefiz an diesem Abend, gegeben⁴⁷. Weber schrieb an J. B. Gänsbacher am 4. August 1816:

„Unser H: *Siebert* ist durchgegangen, was mich in Verlegenheit setzt, da er in allen Opern zu thun hatte, so froh ich übrigens bin diesen unausstehlichen Menschen los zu sein.“

25. Mai 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 410f.]

„Ich ging Abends ins Theater wo *Rollas* Todt gegeben wurde, *Mattausch* spielte sehr gut, auch *Mad. Schröder* als *Elvira*, obgleich sie sich in Männerkleidern nicht gut ausnahm, *Mad. Brunetti* spielte die *Cora* gar nicht schlecht.“

Auch hier fehlt ein Gegenbeleg in Webers Tagebuch; es ist fraglich, ob er an diesem Abend anwesend war. Er hatte aber zu dieser Zeit noch immer ein stürmisches Verhältnis zu Therese Brunetti (1782–1864), der Ehefrau des am Prager Theater angestellten Ballettmeisters Brunetti. Früher Tänzerin, spielte sie nun im Theater. *Die Spanier in Peru, oder Rollas Tod* ist ein romantisches Trauerspiel in fünf Akten von Kotzebue (Leipzig 1796)⁴⁸.

⁴⁷ Max Maria von Weber (MMW, Bd. 1, S. 441) schreibt fälschlich „Eberle“ und gibt den 20. Mai als Aufführungsdatum an. Die vernichtende Rezension in der *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 70 (13. Juni 1814), S. 280, lautet: „Am 24. May, zum Vortheile des Herrn Siebert: *Das Mädchen im Eichthale*, komische Oper in drey Aufzügen mit Tänzen, die Musik von Herrn Ebell, dem Vernehmen nach, hat Hr. Siebert diese Oper verschrieben, wir begreifen nicht, wie Er ein solches Unding von Oper zur Benefiz wählen konnte. In dem Texte ist keine Spur von Menschenverstand anzutreffen, die Musik ist eine Sammlung von bekannten Arien und Duetten. Wenn die Albernheit zu groß ist, die die vorstellenden Personen sprechen, so fangen sie an noch ärgeres Zeug zu singen. Die Oper ward bey der ersten Vorstellung auf ewig begraben; wir bedauern die Mühe, die Sänger darauf verwenden mußten.“

⁴⁸ Der Rezensent in der *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 70 (13. Juni 1814), S. 280, erwähnt Frau Brunetti nicht: „Am 25. May, *Rollas Tod, oder die Spanier in Peru*, worin Herr Mattausch den Rolla gab. Er stellte diesen Natursohn mit all dem Feuer und der Heftigkeit dar, die dazu gehört. Mad. Schröder als Elvira, feyerte wieder einen ihrer glänzendsten Triumphe.“

Chotek verbrachte den Sommer und Herbst in Neuhof, Wien und Gemnisch. Er reiste ein paar Tage im August nach Prag, wo sein Sohn Heinrich eine schriftliche Prüfung zu absolvieren hatte, und ging auch in die Oper. Zu dieser Zeit war Weber allerdings in Berlin.

12. August 1814 [Karton 150/2022, Tagebuch XV, S. 644f.]

„Abends ging ich ins Theater_[1] man gab *Alamon* Fürst von *Catanea*_[1] eine Oper von *Isouart*_[1] die Musik ist sehr schwer und doch von keinem Effekt_[1] der Text dumm und langweilig_[1] ich wartete das Ende nicht ab weil ich Heinrich mit dem Abendeßen nicht wollte warten lassen.“

Alamon (*Le Prince de Catane*) ist eine Oper in drei Akten von Nicolo Isouard, UA 1813 in Paris. Eine Fassung mit deutschem Text von Joseph Ritter von Seyfried wurde am 10. Dezember 1813 im Theater an der Wien vorgestellt. Die Prager Premiere war am 12. Juni 1814⁴⁹. Chotek hörte die vierte (und letzte) Vorstellung, geleitet von Webers Stellvertreter Clement.

4. Januar 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 6]

„Abends fuhr ich ins Theater, man gab zum *Benefice* von *Mad Grünbaum* eine neue Oper *Helene* von *Mehul*, obgleich sie gut *exequirt* wurde gefiel sie mir nicht, und ich fand mein Urtheil durch jenes des Publikums_[1] welches auch nicht ein einziges Mal aplaudirte_[1] bestätigt.“

Helene (*Hélène*) ist eine Oper in drei Akten von Etienne-Nicolas Méhul (1763–1817), UA 1803 in Paris. Die deutsche Übersetzung wurde von Georg Friedrich Treitschke (1776–1842), der u. a. für Beethoven 1814 den Text von *Fidelio* umgearbeitet hatte, eingerichtet. Zur Premiere am 4. Januar notierte Weber in seinem Tagebuch: „Abends zum 1^{te} male *Helene*. ging gut. das Publikum war elend kalt. ich ärgerte mich sehr. die Grünbaum war heiser, sang aber doch meine für sie in den 2^{te} Akt *comp Arie* recht gut. und sie machte Wirkung.“ Chotek bestätigt Webers Klage über die Kälte des Prager Publikums. Er erwähnt Webers Einlagearie (JV 178) aber nicht. Nur eine weitere Vorstellung dieser Oper fand in Prag statt, am 18. Januar 1815. Für das Dresdner Publikum schrieb Weber am 19. April 1817 eine Einführung zu *Helene*⁵⁰.

⁴⁹ Die Rezension in der *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 71 (16. Juni 1814), S. 283, war vernichtend: „Am 12. *Alamon*, Fürst von *Catanea*. Diese Oper erhielt hier keinen Beifall; wie wäre das auch bei dem widersinnigen Text zu hoffen, auf den eine angenehme Musik komponirt ist. Der Fleiß aller darinn spielenden Mitglieder konnte sie nicht vor dem Untergange retten.“

⁵⁰ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 285f.

6. Januar 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 9–11]

„Nach Tisch ging ich in das heute von Kapellmeister *Weber* in dem Redoutensaal gegebene *Conzert*, es wurden meistens Sachen von seiner Komposition aufgeführt, eine *Overture* sehr rauschend, sehr lang aber durch ein zu reiches *Accompagnement* undeutlich, ein sehr schweres Klavierkonzert von ihm selbst gespielt,_[1] davon mir nur das *Finale* gefiel,_[1] *Variationen* und Phantasien über ein bekanntes rußisches Lied, das Seidler auf der *Violine* viel hübscher *varirt* hat, *Weber* blieb dem Thema zu wenig getreu. Einige Lieder aus *Körners* *Leyer* und *Schwerdt* von 16 Männerstimmen gesungen waren sehr hübsch,_[1] besonders *Lützows* wilde Jagd. Nebst diesem sang *Md. Grünbaum* eine schöne *Arie* von *Nicolini* mit obligater *Violine*,_[1] von *Clement* gespielt, ein am Orchester neu engagirter *Oboist* *Sellner* spielte *Variation*[en] von seiner eigenen *Composition*,_[1] weder diese noch sein Vortrag gefielen mir.“

Das Programm zu diesem Konzert war: Webers *Schmoll*-Ouvertüre (Konzertfassung), op. 8 (JV 54) / Webers 2. Klavierkonzert in Es-Dur, op. 32 (JV 155) / Oboen-Variationen von Sellner / eine freie Phantasie Webers und Variationen (wohl über „Schöne Minka“⁵¹) / drei Chöre aus Webers *Leyer und Schwert*, op. 42 (JV 168–173)⁵².

Der erwähnte Violinvirtuose war Carl August Seidler (1778–1840), ursprünglich aus Berlin. Chotek hörte ihn mehrmals in Wiener Konzerten spielen. Seidler heiratete Caroline Wranitzky (ca. 1790–1872), Opernsängerin und Tochter des Komponisten Anton Wranitzky (1761–1820)⁵³. Der Oboist war Joseph Sellner (1787–1843), der bis 1816 in Prag blieb und danach in der Wiener Hofkapelle und als Lehrer am Wiener Konservatorium wirkte. Max Maria von Weber berichtet, dass in Webers „am 6. Jan. gegebenen Concerte ‚Lützow’s wilde Jagd‘ und ‚das Schwertlied‘, von 16 trefflich

⁵¹ Webers Variationszyklus über dieses Thema op. 40 (JV 179) wurde erst am 5. April 1815 abgeschlossen. Dass er im Konzert vom 6. Januar 1815 Variationen über dasselbe Thema improvisierte, wird durch Choteks Hinweis auf ein russisches Thema wahrscheinlich – tatsächlich findet sich im Tagebuch Webers am 14. Januar 1814 der erste Hinweis auf die Beschäftigung mit dem neuen Variationswerk; danach erst wieder im März 1815.

⁵² Vgl. dazu die Anzeige in: *Allgemeines Intelligenzblatt zur Kaiserlich-Königlich privilegierten Prager Zeitung*, Nr. 4 (4. Januar 1815), S. 12.

⁵³ Chotek notierte in Prag am 6. Juni 1813 [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 422]: „Das auf heute angekündigte *Conzert* von *Seidler* konnte,_[1] weil seine Frau,_[1] die eine T[ochter] des *Lobkowitzischen Wranitzky* ist und darinnen singen sollte,_[1] krank wurde,_[1] nicht Statt haben.“

eingübten Stimmen gesungen, rauschenden Beifall erndteten und da capo verlangt wurden“⁵⁴.

17. Februar 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 102–104]

„Um 5 Uhr fuhr ich in das in der Beylage [Nr. 22 fehlt] angekündigte *Concert* von *Hermstädt* welches sehr hübsch war, die schöne Overtüre von *Beethoven* war sehr gut besetzt und wurde gut aufgeführt. Das *Concert* von *Mozart* war nur mittelmäßig und *Hermst.[ädt]* bließ es auch bey weitem nicht so gut als das *Potpourri* welches außerordentlich hübsch war, er ist wirklich ein vortrefflicher *Clarinettist*_[1] besonders schön ist sein *Crescendo* und *piano*, seine tiefen Töne_[1] auch habe ich nie auf der *Clarinette* eine solche Höhe gehört. *Mad Grünbaum* sang die große *Arie* aus *Romeo und Julie* gut_[1] doch etwas zu verziert. Das *Rond[o]* von *Weber* war zwar nicht außerordentlich schwer auf das *F. P.* aber sehr hübsch_[1] das *Adagio* gefiel mir weniger, die 3 Lieder hörte ich mit vielem Vergnügen wieder. Den Abend blieb ich bey Isb.“

Johann Simon Hermstedt (1778–1846) war ein berühmter Klarinettist, den Weber 1812 in Gotha kennen lernte. Für das Prager Konzert schrieb Weber für ihn ein heute verschollenes Konzertstück (JV Anh. 57). Max Maria von Weber berichtet darüber: „Für Hermstädt ebnete Weber die Wege zu seinem Concerte, führte ihn bei Kleinwächter, Clam, Lobkowitz ein und schrieb ihm endlich für das Concert, in dem er auch selbst noch mitwirkte, ein Savoyisches Lied und einen Concertsatz für Clarinette, die beide, wie es scheint, verloren sind.“⁵⁵ Chotek nannte das Klarinettenstück ein „Potpourri“ und lobte es sehr. Weber spielte den 2. (*Adagio*) und 3. (*Rondo*) Satz aus seinem 1. Klavierkonzert in C-Dur, op. 11 (JV 98)⁵⁶. In seinem Tagebuch notierte Weber: „um 5 Uhr mit *Hermstedt Concert* gegeben. 2^{tes} in diesem Jahre. ungeheuer voll, und gieng alles sehr gut, ich spielte *Adagio* und *Rondo* aus dem *C Concert*, und trug den Sieg davon. ebenso mit den Liedern“. Die „3 Lieder“ waren wieder die aus *Leyer und Schwert*.

⁵⁴ MMW, Bd. 1, S. 471.

⁵⁵ Ebd., Bd. 1, S. 475. Einen Zusammenhang des Savoyischen Liedes (JV Anh. 56) mit dem Konzert am 17. Februar 1815 konstruiert nur Max Maria von Weber.

⁵⁶ Vgl. die Anzeige in: *Allgemeines Intelligenzblatt zur Kaiserlich-Königlich privilegirten Prager Zeitung*, Nr. 47 (16. Februar 1815), S. 193; Rezension in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 92 (18. April 1815), S. 368.

18. Februar 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 105–107]

„Ich ging um 7 Uhr in das *Concert* zu *Lobkowitz*. Es wurde folgendes gemacht:

1.) Ein recht hübsches *Quartett* von Joh *Nostitz*_[1] gespielt von *Pixis*, ihm selbst, *Spachholz* und *Pöschel*.

2.) Ein *Duett* von *Cimarosa*_[1] gesungen von *Lobkowitz* und *Md Peters*_[1] die ich heute zum erstenmale singen hörte, sie hat eine zwar nicht sehr hohe aber schöne Stimme und eine vortreffliche Methode.

3.) Ein *Potpurri* auf das *Fortepiano* und die *Guitarre*_[1] gespielt von *Resi Lobkowitz* auf dem *F. P.*_[1] welche recht hübsch spielte_[1] und einem *Musicus* aus dem Theater H. *Kniže*.

4.) Ein *Duett* aus der *Genievra* von *Pär*_[1] von die 2 *Sternberg* richtig, aber sehr Schülermäßig gesungen.

5.) Ein *Duett* aus *Orazi* von *Cimarosa*_[1] von F[ür]stin *Louise Auersperg* und *Md Peters* sehr gut vorgetragen_[1] erstere hat auch ganz ihre schöne Stimme.

6.) Ein *Terzett* aus der *Passion* von *Weigl*_[1] gesungen von Fst *Lobkowitz*, *Louise Auersperg* und *Peters*.

7.) Außerordentlich schwer und sehr gut *exequirte Variationen* auf das *F. P.* und *Violin* von K[a]rl Mar[ia] *Weber*_[1] gespielt von ihm und *Pixis*.

8.) *Arie* aus *Romeo* und *Julie* von *Zingarelli*_[1] gesungen von *Md Peters*.
Das *Concert* währte bis halb 10 Uhr.“

Weber notierte über das Konzert in seinem Tagebuch: „mit *Pixis* die *Variat. D moll* gespielt sehr gut. 2 mal, mit höllischem *Applaus*.“ Diese Variationen waren wohl die *IX Variations sur un Air Norvégien* für Klavier und Violine op. 22 (JV 61), veröffentlicht 1812 in Berlin. Das private Konzert wurde von Fürst Joseph Franz Maximilian Lobkowitz (1772–1816) veranstaltet. Dieser berühmte Mäzen, der jahrelang in Wien die Musik großzügig unterstützt hatte – er war der Gönner Beethovens, der Dienstherr Anton Wranitzkys usw. – ging 1812 bankrott und lebte danach bis zu seinem frühen Tod nur in Böhmen⁵⁷. Er hatte eine schöne Bassstimme und wirkte in seinen Konzerten

⁵⁷ Vgl. die neuen archivalischen Forschungen von Jaroslav Macek in seinem Kapitel *Die Musik bei den Lobkowitz*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den Böhmisches Ländern*, hg. von Oldřich Pulkert und Hans-Werner Kūthen, Prag 2000, S. 172–216.

selbst mit⁵⁸. Die Sopranistin Josephine Peters, geb. Hochsinger (1790–1866), war die Ehefrau von Karl Peters (1782–1849), dem Erzieher der jungen Prinzen Lobkowitz und 1820 bis 1825 Mitvormund des Neffen Beethovens⁵⁹. Graf Johann Nepomuk Nostitz-Rieneck (1768–1840) war k. k. Feldmarschallleutnant, zeichnete sich besonders in der Völkerschlacht bei Leipzig aus, beschäftigte sich selbst aber auch als Komponist⁶⁰. Zu den Teilnehmern des Konzertes gehörten auch Therese (Resi) Lobkowitz, wohl die vierzehnjährige Tochter des Fürsten, und zwei Töchter des Franz Joseph Graf Sternberg (1763–1830): Auguste, geboren 1793, und Christiane, geboren 1798⁶¹. Der „*Musicus* aus dem Theater“ war Max Franz Kniže (1784–1840), der später die Witwe Therese Brunetti heiratete⁶².

2. März 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 137]

„Um 5 Uhr ging ich zu *Nostitz*, wo *Pixis* ein sehr schönes *Quartett* von *Haydn*, dann ein überaus schweres und sehr originelles in *Fis moll* von *Fesca* endlich das große *Quintett* in *G moll* von *Mozart* gab, Als ich von da nach Hause kam und erfuhr, Isb habe Leute, ging ich ins Theater wo ich in *Lobkowitzens* Loge die Farce die Familie *Pumpernickel* sah, Löwe als P. und *Brand* als seine Schwester spielten gut.“

⁵⁸ Am 25. Februar 1815 gab es wieder ein Konzert bei Lobkowitz. Chotek notierte in seinem Tagebuch XVI auf S. 126f.: „es fing wie gewöhnlich mit einem *Quartett* an [...] Dann spielte der Klawiermeister H. *Beutel* eine sehr schwere *Claversonate* von *Wölfel*, *Lobkowitz* und *Bassi* sangen das *Duetto* der 2 Alten aus *Matrimonio segreto* recht komisch, dann wurde das *Finale* des 1^{er} Akts von *Figaro* gegeben, gesungen von *Louise Auersp[erg]*, *Pepi Clamm*, *Aug Ster[n]b[erg]*, *Lobkow[it]z*, *Nostitz*, *Bassi* und *Spacholz*, bis auf einige wenige Mißtöne recht gut, endlich, da es noch zeitlich war, sangen *Lobkowitz* und *Louise Auersp[erg]* das Duett des Grafen und der *Susanne* aus *Figaro*.“; zu *Bassi* vgl. Till Gerrit Waidelich, *Don Juan von Mozart, (für mich komponiert). Luigi Bassi – eine Legende zu Lebzeiten, sein Nekrolog und zeitgenössische Don Giovanni-Interpretationen*, in: *Mozart Studien* 10 (2001), S. 181–211, bes. S. 204f.

⁵⁹ Vgl. Jaroslav Macek, *Beethovens Freund Karl Peters und seine Frau*, in: *Beethoven und Böhmen*, hg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 393–408.

⁶⁰ Vgl. Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, hg. von Gustav Gugitz, München 1915, Bd. 2, S. 195.

⁶¹ Vgl. Wurzbach (wie Anm. 3), Bd. 38, Wien 1879, Stammtafel der Familie Sternberg nach S. 264.

⁶² Vgl. Reichardt (wie Anm. 60), Bd. 2, S. 193.

Chotek hatte ein Abonnement für die Streichquartett-Konzerte, die von seinem Lehrer Friedrich Wilhelm Pixis im Salon von Friedrich Graf Nostitz jedes Jahr veranstaltet wurden. Friedrich Ernst Fesca (1789–1826) veröffentlichte das Streichquartett in fis-Moll, op. 1/2, Anfang 1815. Weber hatte 1816 eine Rezension über dessen Quartette übernommen, vollendete sie aber erst 1818⁶³. Chotek besuchte abends die zweite (und letzte) Aufführung des Quodlibets *Die Familie Pumpernickel*. Die Premiere war am 7. Februar 1815. Diese Posse in drei Akten war der 2. Teil von *Rochus Pumpernickel*⁶⁴, der am 29. Januar 1815 in Prag aufgeführt wurde und nur insgesamt drei Vorstellungen erlebte. Beide Stücke wurden 1809 bzw. 1810 von Matthäus Stegmayer (1771–1820) für das Theater an der Wien gedichtet. Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841) stellte die Musik zusammen. Ludwig Löwe (1794–1871) war der Bruder von Julie Sophie Löwe. Er wurde 1811 am Wiener Burgtheater angestellt, ging dann nach Prag und 1821 nach Kassel.

1. April 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 217f.]

„Ich machte Nachmittags einen Besuch bey *Schlick* und ging Abends zu *Lobkowitz* wo das letzte *Concert* war,^[1] man machte ein schönes *Quartett* von *Romberg*, 2 recht hübsche *Duetten* von *Mar Weber* durch die Schwestern *Sternberg* gesungen,^[1] Eine große *Arie* mit Chor aus *Genievra di Scotia* von [Giovanni Simone] *Mayer*, gesungen von *Md Peters*, Ein *Duett* von derselben mit *Spachholz*, eine Klaviersonate von *Beethoven* sehr schwer aber nicht angenehm gespielt von *Beutel* und das Finale des 1^{ten} Akts aus [Domenico Cimarosas] *Matrimonio segreto*.“

Weber notierte in seinem Tagebuch: „um 5 Uhr zu Sternberg gefahren, *Duette* probirt. Um ½ 7 Uhr zu Lobkowitz. *Concert*. zum Schluß die *Variat: D moll* wiederholt. gut.“ Webers zwei Duette für Soprane mit Klavierbegleitung „Mille volte“ (Pietro Metastasio) op. 31/1 (JV 123) und „Va ti consola“ (Metastasio) op. 31/2 (JV 125) waren 1811 komponiert und 1814 bei Schlesinger in Berlin und im März 1815 bei Haas in Prag erschienen. In diesem Hauskonzert bei Fürst Joseph Lobkowitz – er veranstaltete offenbar in Prag wie zuvor in Wien eine Konzertserie – wurden die Duette von der 22-jährigen Auguste Sternberg und ihrer 17-jährigen Schwester Christiane gesungen.

⁶³ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 332–339.

⁶⁴ Franz Schubert wurde wahrscheinlich (in Anspielung auf *Rochus Pumpernickel*) im *Archiv des menschlichen Unsinns*, Heft vom 23. Oktober 1817, als „Rochus Zwickel, handfester Holzhacker“ parodiert; vgl. Rita Steblin, *Die Unsinnsgesellschaft. Franz Schubert, Leopold Kupelwieser und ihr Freundeskreis*, Wien 1998, S. 233.

Weber begleitete die jungen Frauen am Klavier. Chotek fand Beethovens Kompositionen öfters „schwer“ – für ihn eine positive Beurteilung – aber wie hier „nicht angenehm“, weil offenbar zu modern. Er liebte eher den Stil Mozarts. Der Klaviervirtuose war Franz Beutel de Lattenberg (1791–1860), später Konzertmeister bei Fürst Anton Isidor Lobkowitz (1773–1819)⁶⁵. Dieser stammte vom Melniker Zweig der Lobkowitz-Familie, mit einem Schloss in Horzin, und war auch mit Chotek befreundet. 1815 war Beutel aber Klaviermeister von Therese Lobkowitz⁶⁶.

24. April 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 569 (sic)]

„[...] so ging ich ins Theater_[1] man gab die alte Oper *Così fan tutti*, die aber für mich_[1] da ich sie vielleicht vor 20 Jahren nur einmal sah_[1] fast neu war und die ganz gut gegeben wurde.“

Mozarts Oper wurde mit deutschem Text als *Die Zauberprobe* gegeben. Die Premiere war am 7. März 1815. Chotek sah die vierte von insgesamt sechs Aufführungen bis zu Webers Abgang Ende September 1816.

12. Mai 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 505f.]

„[...] von da gingen wir in den *Lobkowitzischen* Garten. Isb brachte den Abend bey *Sternberg* zu, ich ging in das Theater_[1] man gab zum 2^{ten} male eine Oper die Alpenhirten mit Musik von *Wollanck* aus Berlin, das erste mal muß man sie zu lange gefunden haben_[1] denn heute war auf dem Zettel angekündigt_[1] daß sie abgekürzt sey, demungeachtet mißfiel sie so sehr_[1] daß man nach dem Ende nichts als Zischen hörte, und zwar mit Recht_[1] denn das Sujet ist langweilig und die Musik hat gar nichts neues und schönes. Ich blieb während des 2^{ten} Aktes in der Loge der

⁶⁵ Vgl. Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Anton Isidor Fürst Lobkowitz*, in: *MGG*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 11 (2004), Sp. 351; da aber Wurzbach in seinem Lexikon-Aufsatz über die Lobkowitz-Familie (wie Anm. 3, Bd. 15, Wien 1866, S. 307ff.) den Wiener Fürst Joseph Franz Maximilian Lobkowitz mit seinem Vetter Anton Isidor verwechselte, ist nicht sicher, ob Beutel doch zuerst für Joseph Lobkowitz arbeitete.

⁶⁶ Am 4. März 1815 ging Chotek laut Tagebuch [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 142] wieder zu einem „Conzert zu Lobkowitz“. Als Nr. 3 wurde gegeben: „Rondo von *Steibelt* auf 4 Hände gespielt von Therese *Lobkowitz* und ihrem Klawiermeister H. *Beutel*.“ Joseph Lobkowitz hatte eine Tochter Therese, geb. am 23. September 1800. Es gab aber auch eine ältere Therese Lobkowitz, die 1813 Mitglied der Damen-Wohltätigkeits-Gesellschaft in Prag war. Diese war Marie Therese Gabrielle Lobkowitz (1767-1820) die Schwester von Anton Isidor Lobkowitz; vgl. Stanislav Kasík, Petr Mašek, Marie Mžýková, *Lobkowiczové dějiny a genealogie rodu*, Budweis 2002, S. 176.

*Clamms*_[?] welche Morgen nach *Obrzistwy* gehen, die *Lobkowitz* sind Heute nach *Horzin*.“

Der Berliner Justizrat Friedrich Wollank (1782–1831) spielte Violine, komponierte Opern, Kirchenmusik, Lieder und Instrumentalmusik, und gehörte zum engsten Weberkreis. Die Premiere seiner *Alpenhirten* war am 7. Mai 1815. Chotek hörte die zweite (und letzte) Vorstellung. Über den Misserfolg dieser Oper in Prag schrieb Max Maria von Weber:⁶⁷

„Um sich in dem Wust rein geschäftlichen Theatertreibens, den Mühen des Einstudirens einer Oper nach der andern, zu dem ihn der, in Bezug auf die Reichhaltigkeit des Repertoires unersättliche Liebich, trieb, einmal wieder ein Stück seinem Herzen wohlthuernder Thätigkeit zu geben, ließ Weber, auf seines lieben Freundes des Justizcommissar Wollank zu Berlin, Wunsch, das dreiaktige vom Regierungsrath Löß gedichtete Singpiel, ‚die Alpenhirten‘, das dieser talentvolle und musikgebildete Dilettant componirt hatte, zum Studium vornehmen. Die etwas concertmäßige Musik dieses durch und durch romantischen Singspiels hatte, bei Aufführung der Oper am 19. Februar 1811 zu Berlin, sehr angesprochen und so hoffte Weber seinem Freunde durch die Anzeige eines Erfolgs eine Freude bereiten zu können [...]. Diese Freude sollte ihm indeß nicht zu Theil werden, denn [...] Wollank's Singpiel ließ das Publikum so kalt, daß Weber ihm gar nicht darüber zu schreiben wagte und sich ‚schwer ärgerte‘.“

Franzensbad: 11. August 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 697–700]

„[...] Um 12 kam *Schönau* zu mir um mich zu einer Musikprobe zu laden, die im Saal bey Ingelheim [?] gehalten wurde, um jene Stücke nämlich_[?] welche Morgen im Theater aufgeführt werden sollen_[?] wo zu_[m] Besten des hiesigen Spitals im Gesellschaftstheater seyn soll, es sollen die Abentheuer im Gasthofe gegeben werden und H *Mussil* mit seiner Frau, ein Mädchen aus Eger_[?] dann einige Badegäste_[?] namentlich 2 H[err]n *Leipziger*_[?] spielen, vor und zwischen den Stücken soll nur von Dilettanten Musik gemacht werden, man probirte die *Overture* aus *Don Juan*, die nach 3maliger Wiederhollung ganz gut gieng_[?] dann jene aus Rochus Pumpernickel, folglich mußten nebst den Dilettanten_[?] die hier nicht sehr zahlreich sind und unter welchen ich auch

⁶⁷ MMW, Bd. 1, S. 477.

die *Viola* spielte,_[7] noch viele Musikanten aus Eger genommen werden. Dann spielte ein Pohle deßen Name mir entfallen ist ein *Potpourri* von *Romberg* auf dem *Violoncell*,_[7] das sehr hübsch ist und vortrefflich gespielt wurde. Um 4 Uhr Nachmittags sollten wir wieder zusammenkommen,_[7] es wurde aber fast 5 Uhr bis alles kam, unser Auditorium war Nachmittags ziemlich zahlreich, das *Popurri*, dann die 2 *Overturen* mit stärkerer Besetzung wurden wiederholt,_[7] dann noch eine 2^e von Rochus Pumpernickel und eine von *Weber*,_[7] die sehr schön ist aber nicht gut gieng,_[7] gemacht, dann spielte der junge *Amade* auf dem Fortepiano und ein sächsischer Offizier,_[7] *Hedebarth* glaube ich heißt er, auf der *Violine* auswendig_[g] *Variationen* ganz vortrefflich.“

Während des Sommers war Chotek des öfteren auf Kur, entweder in Karlsbad oder wie hier in Franzensbad. Er spielte auch Bratsche bei einigen Dilettanten-Veranstaltungen und beschrieb das Vorgehen bis ins kleinste Detail. Diesmal gab er aber den Vornamen des Komponisten Weber nicht an und es ist unklar, ob die erwähnte Ouvertüre von Carl Maria stammte.

Neuhof: 10. Oktober 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 829]

„Heute war kleine Musik, das ankündigte_[7] was gemacht wurde_[7] war ein *Quintett* von *Call* auf *Flöte Guittare* *V[iolonce]llo*, *Violin* und *Viola*, das *Hauser*, *Krug*, *Papa*, *Reich* und *Patzelt* spielten,_[7] dann eine Menge Singstücke am *F. P.*_[7] *Wilhelm* mußte auch alles spielen,_[7] *Teimer* ließ ihm aber etwas zu schweres spielen, so daß er einigemale stecken blieb,_[7] endlich die schönen Lieder von *Körner*,_[7] von *Maria Weber* in Stimmen gesetzt,_[7] die wilde Jagd und ein Schlachtschwert.“

Im Herbst war Chotek normalerweise mehrere Wochen zu Besuch bei seinem Vater auf Schloss Neuhof, eine Acht-Stunden-Fahrt mit der Kutsche südöstlich von Prag. Fast jeden Abend wurden Konzerte, die Chotek entweder als „kleine Musik“ oder als „große Musik“ klassifizierte, gegeben⁶⁸. Familienmit-

⁶⁸ Am 21. Oktober 1813 notierte Chotek, der zu Besuch in Neuhof war [Karton 149/2021, Tagebuch XIV, S. 632f.]: „Abends war Musik,_[7] wir machten 2 kleine *Symphonien* von *Girowetz* in *F* und in *Dis*, dann wurden mehre Musikstücke versucht,_[7] die *Papa* aus den Musikalien des *F. Lobkowitz* von Wien, die nun alle verkauft werden sollen, hatte kommen lassen,_[7] ein *Salve Regina* von *Haydn*, ein *Offertorium* von *Vogler*,_[7] endlich die *Overture* aus *Coriolan* von *Beethoven* welche *a vista* natürlich nicht sehr gut gehen konnte“. Nähere Details werden in meinem Aufsatz über Beethoven-Erwähnungen in den Tagebüchern Choteks erläutert (in Vorbereitung).

glieder, Hausbediente und auch Gäste nahmen daran teil⁶⁹. Sein Vater, Graf Johann Rudolph von Chotek („Staats- und Konferenzminister“ in Wien), spielte Violoncello und sein Neffe Wilhelm Klavier. Die zwei erwähnten Lieder für vier Männerstimmen, *Lützows wilde Jagd* (op. 42/2, JV 168) und *Das Schwerdtlied* (op. 42/6, JV 169), gehören zur Sammlung *Leyer und Schwerdt*.

Neuhof: 15. Oktober 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 839]

„Die große Musik war heute auch weniger schön als sonst weil mein Vatter durchaus 4 *Arien* aus einer Oper von [Peter von] *Winter, Helena* und *Paris* aufführen lassen wollte_[1] die gar nicht hübsch sind. Dann wurde ein Vatterunser von J. J. – –_[1] ein mir bis itzt unbekannter Autor_[1] gemacht welches ganz hübsch ist, dann einige Stücke aus der Schöpfung_[1] die wilde Jagd und das Schwerdtlied von *Weber* in 8 Stimmen und am Anfang und zu Ende 2 *Overturen* von *Romberg* und jene aus dem *Don Juan*.“

Die zwei Stücke aus *Leyer und Schwerdt* wurden auch bei dieser „große[n] Musik“ aufgeführt, jetzt mit acht Stimmen. Offenbar waren sie bereits Lieblingsstücke der Chotek-Familie⁷⁰.

15. Dezember 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 934f.]

„dann ging ich in ein *Konzert* im Redutensaal_[1] von *Janusch*_[1] der im *Clammischen* Hauße ist, gegeben_[1] wozu ich einen Zettel hatte nehmen müssen, Die Anlage [fehlt] enthält deßen Inhalt, die *Overture* hatte ich versäumt das erste *Konzert* von *Wilms* war recht hübsch_[1] das 2^e *Duett* *Konzert* gefiel mir weniger_[1] die Singstücke waren gut gewählt und gut vorgetragen_[1] die *Variationen* ohne *Accompagnement* unbedeutend.“

Weber schrieb eine Rezension über dieses „Konzert von Jos. Sellner, Oboist, und Mich. Janusch, Flötist am Landständischen Theater“ für die *Prager Zeitung*⁷¹. Obwohl Choteks Beilage mit dem Programm fehlt, können wir die erwähnten Stücke durch Webers Beschreibung identifizieren. Die

⁶⁹ Vgl. auch die Beschreibung in: *Ueber den Zustand der Musik in Böhmen*, in: AmZ, Jg. 2, Nr. 28 (9. April 1800), hier besonders Sp. 493.

⁷⁰ Chotek hörte bei einem Konzert in Neuhof am 7. Oktober 1821 nochmals Webers Körner-Vertonungen [Karton 153/2029, Tagebuch 1821, S. 1119]: „Abends war mittlere Musik_[1] es wurde eine Symphonie von *Haydn* in *G*, eine von *Gyrowetz* in *Dis*, das *Terzett* aus [*Grotta di*] *Trofonio* [von Antonio Salieri] mit ganzem Orchester, dann mit 8. Stimmen die *Körnerischen* Lieder von *Mar Weber*_[1] endlich die Chöre aus *Cortez* am Klavier gemacht.“

⁷¹ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 66f.

(versäumte) Ouvertüre war von Tomaschek, das „Duett Concert“ von Westenholz. Ein Duett von Simon Mayr wurde von Mad. und Dem. Kainz gesungen. Mad. Czegka sang eine Arie von Zingarelli, „in der sie aus der erwähnten Ursache [Heiserkeit] das Publikum nicht so ganz als gewöhnlich befriedigte.“⁷² Maria Anna Czegka, geb. Bessenig (1786–1850), war die Tochter von Josepha Bessenig, geb. Auernhammer, Mozarts Klavierschülerin⁷³. Jan Willem Wilms (1772–1847) war ein Komponist von Kammermusik aus Amsterdam. Über das von Chotek zuletzt genannte Stück schrieb Weber: „Die Variationen für Guitarre, gespielt von Herrn Sellner, zeigten seine große Fertigkeit, aber auch zugleich die Unzulänglichkeit des Instruments für das große Konzert.“

22. Dezember 1815 [Karton 150/2023, Tagebuch XVI, S. 944f.]

„Nach Tisch fuhr ich in das *Concert* von Weber, der beyliegende Zettel [fehlt] zeigt die gegeben[en] Stücke, die Arie war bekannt_[1] das *Concert* ziemlich lang und schwer aber nicht angenehm_[1] die *Cantate* wovon auch hier der Text beyliegt [fehlt⁷⁴] ist ganz hübsch gedichtet und einzelne Musikstellen sind auch hübsch_[1] aber das Ganze wollte mir nicht völlig behagen.“

Das Programm dieses Konzerts war: Sinfonie in Es-Dur von Mozart / Arie von Paer, gesungen von Therese Grünbaum / Webers Klavierkonzert Nr. 1 in C-Dur, op. 11 (JV 98) / Webers Kantate *Kampf und Sieg* (Text Johann Gottfried Wohlbrück), op. 44 (JV 190). Choteks Beschreibung des Weberschen Klavierkonzerts als „schwer aber nicht angenehm“ verwendete er auch im Falle einer (nicht identifizierten) Klaviersonate von Beethoven im Konzert bei Lobkowitz am 1. April 1815 (s. o.). John Warrack erklärte zur Uraufführung der Kantate *Kampf und Sieg*:⁷⁵

⁷² Ebd., S. 67.

⁷³ Vgl. Michael Lorenz, *New and Old Documents Concerning Mozart's Pupils Barbara Ployer and Josepha Auernhammer*, in: *Eighteenth-Century Music* 3/2 (2006), S. 321f. Weber schrieb in seinem Prager „Notizen-Buch“ zum Opern-Personal: „Mad. Czeka geborene Auerheimer desgl. [Erste Sängerin] Charakter Rollen, Gräfin im Figaro, Sextus, Sargines etc.“; vgl. Bužga (wie Anm. 20), S. 35.

⁷⁴ Von diesem Textdruck sind mehrere Exemplare überliefert, u. a. eines im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Tb 14297.

⁷⁵ John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, übersetzt von Horst Leuchtmann, Hamburg 1972, S. 199f. „General Nostitz“ war der Violinspieler und Komponist Graf Johann Nepomuk von Nostitz. Chotek erwähnte ebenso das schlechte Wetter am 22. Dezember. In seinem Tagebuch XVI schrieb er: „daß die Straßen voll Waßer“ waren.

„Bei Webers gewohntem Pech brach am Tage der Erstaufführung, am 22. Dezember, ein Sturm aus, der viele Leute vom Konzertbesuch abschreckte, die nicht schon mit Weihnachtsvorbereitungen beschäftigt waren. Aber das spärliche Publikum freundete sich mit dem Werk an, und während des großen Schlußbeifalls ging General Nostiz, ein Veteran der Völkerschlacht, auf Weber zu und sagte: ‚Bei Ihnen habe ich die Völker reden gehört, bei Beethoven große Buben mit Ratschen spielen.‘“

Chotek war weniger zufrieden mit Webers Kantate. In einem Brief an Gänsbacher vom 20. Januar 1816 schrieb Weber: „was ich für elende Urtheile vom hohen A:[del] [...] erfuhr, ist unglaublich. das alles verbittert einem doch das Leben.“ Er verfasste dann eine Einführung für seine Freunde⁷⁶.

6. Januar 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 11f.]

„Um 5 Uhr fuhr ich in das von *Pixis* gegebene *Concert*_[7] davon hier die *Afiche* beyliegt [Nr. 2 fehlt], Alles_[7] ausgenommen das so alte und bekannte *Duett* aus *Sargino*_[7] war sehr hübsch, die *Overture* in einem *Minor* Ton sehr schön gesetzt, das *Concert* und die *Variation*_[en] außerordentlich schwer aber sehr vollkommen *exequirt* und von den Zöglingen des *Conservatoriums* vortrefflich begleitet, auch das *Duett Concert* war hübsch_[7] man sah aber dabei recht gut den Unterschied zwischen *Pixis* und seinem Schüler *Poklet*.“

Auch Weber besuchte dieses Konzert des „Herrn F. W. Pixis, Lehrer der Violine am Konservatorium der Musik“ und notierte es in seinem Tagebuch. Er schrieb eine Rezension darüber für die *Prager Zeitung*⁷⁷. Dadurch ist eine nähere Identifizierung des Programms möglich. Das Duett aus Paers *Sargino* wurde von „Mad. Grünbaum und Mad. Czegka“ gesungen. Die Ouvertüre wurde von Johann Peter Pixis (1788–1874) komponiert. Weber beschrieb ihn als „äußerst talentvolle[n] junge[n] Tonkünstler“. Das Violinkonzert und die Variationen wurden vom Konzertgeber komponiert und gespielt. Über das letzte Stück, ein „Doppelkonzert für zwei Violinen von [Klaus] Schall [1760–1834], gespielt von Herrn Pixis und seinem vorzüglichen Schüler, Herrn K. M. von Bocklet“, bemerkte Weber:

„Es kann wohl nicht leicht ein erfreulicherer Wettstreit gesehen werden, als wenn der Meister seine gesamte Kunst ausspricht und sein hoff-

⁷⁶ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 199–218; siehe auch S. LXXVI–LXXVIII.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 68f.

nungsvoller Schüler das Bestreben zeigt, ihm nachzukommen und ihn würdig zu unterstützen, und wenn es noch ein süßeres Gefühl gibt, als die Bewunderung dieser Szene, so muß es wohl die Empfindung sein, welche in solchen Momenten die Herzen des Meisters und Schülers erfüllt.“

Karl Maria von Bocklet (1801–1881) ging später nach Wien und wurde von Franz Schubert hoch geschätzt, allerdings als Pianist.

12. Januar 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 20–22]

„Nachmittags fuhr ich in die Musik von *Fraenzel*. Die aufgeführten Stücke enthält die Beilage [Nr. 5 fehlt], das große *Concert* war schwer aber nicht angenehm_[1] weder komponirt noch vorgetragen, so daß unstreitig *Pixis* den Vorzug verdient, das *Concertino* von *Weber* gefiel mir auch nicht_[1] um etwas Neues zu machen ist es nicht hübsch geworden, und das *Clarinet Solo* in der von *Mad. Grünbaum* sehr gut gesungenen *Arie* aus *Sargino* machte weit mehr Effekt. Das letzte *Concertino* auf der *Violine* war hübsch_[1] *Fränzel* spielte es auch beßer_[1] aber dennoch nicht so angenehm wie *Pixis*_[1] obgleich er aus derselben Schule ist, denn *Fränzels* Vatter war auch sein Lehrer.“

Weber veröffentlichte über diese „Musikalische Akademie des Herrn Ferdinand Fränzl, k. bayer. Hofmusikdirektor“ eine Rezension in der *Prager Zeitung*⁷⁸. Er beschrieb Fränzl, den er 1811 in München kennen gelernt hatte, als „ein[en] ausgezeichnet wackere[n] Künstler aus der Mannheimer Schule“ und erwähnte auch den „hohen Rang“ von dessen Vater. Chotek gab natürlich dem Spiel seines eigenen Lehrers, F. W. Pixis, den Vorzug. Das zweite Solostück, Fränzls „Violinkonzertino“, gefiel ihm besser als das vorher gespielte große „Violinkonzert“. Auch Weber fand das zweite Stück „eine anziehendere Komposition als die vorige“. Webers *Concertino* in Es-Dur für Klarinette und Orchester (op. 26, JV 109) gefiel Chotek nicht; Weber selbst, der als Rezensent anonym bleiben wollte, lobte nur den Klarinettenvirtuosen Wenzel Farník, Mitglied des Theaterorchesters.

25. Januar 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 47]

„Abends ging Isb zu Sternberg_[1] ich in den Liebischischen Ball der nicht voll war_[1] ich blieb nur bis 10 Uhr.“

Weber instrumentierte am 20. Januar 1816 einen oder mehrere „Walzer für Liebich“ in D-Dur (gesichert ist JV 181, vielleicht auch JV 185) und

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 70f.

besuchte die Redoute am nächsten Tag. Vielleicht wurde(n) der/die Walzer am 25. Januar wiederholt. Chotek hatte später auch Tänze für einen Ball instrumentiert⁷⁹.

29. Januar 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 54]

„Abends fuhr ich ins Theater, man gab *Alimeleck*_[1] Wirth und Gast_[1] ein Sujet aus Tausend und einer Nacht mit Musik von *Majerbeer*_[1] einige Musikstücke sind recht hübsch_[1] *Ehlers*_[1] der schon lang hier ist aber immer nur Gastrollen spielt_[1] gab den *Alimeleck* recht gut.“

Alimelek oder Wirth und Gast ist ein Lustspiel in zwei Akten, das von Webers Jugendfreund Giacomo Meyerbeer (1791–1864) komponiert worden war. Das Libretto stammt von Johann Gottfried Wohlbrück (1770–1822), der auch den Text zu Webers Kantate *Kampf und Sieg* dichtete. Die Prager Premiere einer revidierten Fassung des Lustspiels fand bereits am 22. Oktober 1815 statt. Chotek besuchte die achte von insgesamt elf Vorstellungen bis Ende September 1816. Der Tenor Wilhelm Ehlers (1774–1845) war auch als Gesangslehrer in Prag tätig. 1816 interessierte er sich für Caroline Brandt und Weber hatte eine Auseinandersetzung mit ihm.

8. Februar 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 64]

„ich ging auf den *Liebichschen* Ball der zwar minder zahlreich als vor 8 Tagen⁸⁰ aber doch sehr belebt war.“

Weber war anwesend und blieb bis 2 Uhr nachts dort.

6. März 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 112f.]

„Da ich zu dem heutigen *Conzert* [Beilage Nr. 19½ fehlt] der *Md. Grünbaum* ein Billet hatte nehmen müssen_[1] so fuhr ich hin; es war ganz hübsch. Die *Overture* von *Cortes* und der erste große Chor wurden bis auf die Stimme von *Cortes*_[1] die [Johann Christoph] *Grünbaum* sang_[1] sehr gut gegeben_[1] *Pixis* spielte ein schönes und sehr schweres *Conzert* aus dem E. von seiner *Composition*, Sie_[1] *Grünbaum*_[1] sang sehr gut die

⁷⁹ Chotek notierte am 4. März 1821 [Karton 153/2029, Tagebuch 1821, S. 129f.]: „[...] bearbeitete ich einen Deutschen auf ein kleines Orchester um sie [sic] bey *Schönborn* übermorgen aufführen lassen zu können, ich machte eine andere *Clarín* und eine *Clarinet Solo*-Stimme dazu und mußte dann nur einige einzelne Takte im *Secund* und *Piccolo* ändern.“

⁸⁰ Am 1. Februar 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 59] hatte Chotek notiert, dass er „[...] auf den *Liebichschen* Ball ging_[1] der sehr brillant und zahlreich war. Beynäh die ganze Nobleße war auch da. Ich blieb nur bis nach 10 Uhr.“ Weber war an diesem Abend nicht anwesend.

Cavatine „Che vago semblante“ aus *Romeo und Julie* dann eine große Arie mit Chor aus der *Sophonisbe* von Pär, endlich ein *Duett* von *Abbé Vogler* aus *Castor und Pollux*,^[1] den Schluß machte die *Overture* aus *Coriolan* von *Beethoven*.“

Weber leitete das Konzert und besprach es in der *Prager Zeitung*. Seine (anonyme) Rezension beginnt:⁸¹

„Die Oüvertüre und Introdükzion der Oper Cortez von Spontini bewies abermals den Satz, daß eine echt auf szenische Wirkung berechnete Musik im Konzertsaal gewaltig an Wirkung verliere, woher wohl auch die kühle Aufnahme dieser trefflichen Stücke, trotz der gelungenen Ausführung des Orchesters und Chors, zu entschuldigen sein mag.“

Er erwähnte nicht die schlechte Leistung von Herrn Grünbaum; vielleicht aus Höflichkeit? Durch die Beschreibung Choteks werden zusätzliche Details bekannt: die Tonart E-Dur des Violinkonzerts von F. W. Pixis und die genaue Bezeichnung der Cavatine aus Niccolò Zingarellis *Romeo und Julie*.

13. März 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 129]

„Ich ging ins Theater^[1] wo *Fidelio* gegeben wurde. Die sehr schöne Musik von *Beethoven*,^[1] wovon mir vorzüglich das Duett im 2^t Akt gefel^[1] wurde vom Orchester vortrefflich gegeben, leider aber fehlt es^[1] die einzige *Grünbaum* ausgenommen^[1] an Sängern.“

Die Prager Premiere von Beethovens Oper *Fidelio* in der neuen Textbearbeitung von Treitschke hatte am 27. November 1814 stattgefunden⁸². Chotek besuchte die siebte (und letzte) Vorstellung bis Ende September 1816⁸³. Weber war enttäuscht über die kalte Reaktion des Prager Publikums, nachdem er so

⁸¹ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 72f.

⁸² Beethovens Oper wurde im Prager Ständetheater am 27. und 29. November 1814 und am 6. und 21. Dezember 1814 aufgeführt. Die wahrscheinlich 5. Vorstellung war am 28. Januar 1815 und die 6. am 22. Februar 1815; vgl. Huck (wie Anm. 7), S. 355f.

⁸³ Einige Bemerkungen von Jaroslav Bužga (wie Anm. 20) sollen korrigiert werden: Er zählte nur vier *Fidelio*-Vorstellungen bis zu Webers Weggang (S. 15) und nannte das Datum 24. November 1814 für die Premiere (S. 29). Für eine neuere Behandlung des Themas vgl. Oldřich Pulkert, *Beethovens Interessen und die Leonore/Fidelio-Aufführung in Prag*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas* (wie Anm. 57), S. 276–296. Leider finden sich auch hier unklare Aussagen: „Die Oper *Fidelio* hielt sich im Repertoire des Ständetheaters nur bis Ende Dezember 1814 und wurde lediglich viermal aufgeführt. Einige Forscher behaupten jedoch, daß die Oper auf dem Spielplan drei Monate, bis Ende Februar, gestanden und daß C. M. von Weber diese noch im März 1815 für seine Benefizvorstellung gewählt habe. Sie geben darüber hinaus an, die Oper sei vielleicht ab und zu auch in den folgenden Jahren

viel Mühe (14 Proben) in die Vorbereitungen investiert hatte. In einem Brief an Gänsbacher vom 1. Dezember 1814 schrieb er: „es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber – sie verstehens nicht, – man möchte des Teufels werden, Kasperl das ist das wahre für sie.“ Chotek gibt jedoch eine positive Beurteilung, lobt das Orchester und klagt nur, dass geeignete Sänger fehlten.

19. März 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 137]

„Nachmittag ging ich in das auf dem beyliegenden Anschlagzettel [Nr. 26 fehlt] angekündigte *Conzert* des *Conservatoriums* das recht hübsch war, die jungen Leute *exequirten* alles vortrefflich_[7] von den 4 *Conzertisten* spielten zwar alle sehr gut_[7] der Waldhornist aber vorzüglich, auch war sein *Concertino* das hübscheste, das *Violin* Doppelkonzert war sehr schwer, aber nicht angenehm.“

Weber besuchte das Konzert und besprach es in der *Prager Zeitung*. Das Doppelkonzert für zwei Violinen war von Rodolphe Kreutzer. Über den Waldhornisten schrieb Weber:⁸⁴

„Konzertino für das Waldhorn von Duvernoy, geblasen von Jos. Zwrczek. Von einem so kleinen Knaben schon solche Ruhe, schönen Ton und Vortrag zu hören, mußte eine allgemein freudige Verwunderung erregen; fährt er auf der so schön betretenen Bahn fort, so haben wir uns einen trefflichen Waldhornisten zu versprechen.“

22. März 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 152f.]

„Ich ging Nachmittags in den Redutensaal wo laut beyliegendem Anschlagzettel [Nr. 27 fehlt] eine Akademie für den Privatverein aufgeführt wurde. Das Oratorium Christus am Oelberg von *Beethoven* deßen Text hier beyliegt [Nr. 28 fehlt] hat einige hübsche Stellen_[7] besonders sind die Chöre schön_[7] der erste und auch der letzte haben eine schöne *Fuge* und der Wechselchor der Krieger und Jünger ist auch sehr schön, der Text ist schlecht. Das Publikum war nicht zahlreich, ich hoffe aber_[7] daß mehr *subscribirt* war_[7] als Personen erschienen.“

Das Konzert „zur Unterstützung des Hausarmen“ wurde unter Leitung von Weber gegeben. Er besprach es auch in der *Prager Zeitung*⁸⁵. Der Textdichter von Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* op. 85 war Franz Xaver Huber

bis 1821 aufgeführt worden“ (S. 294); vgl. auch die ausführliche Behandlung von Helga Lühning, *Fidelio in Prag*, in: *Beethoven und Böhmen* (wie Anm. 59), S. 349–391.

⁸⁴ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 73–75 (Zitat S. 74).

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 76f.: „1. Konzert zum Besten der Hausarmen“.

(1760–1810). Der anonyme Rezensent (Weber) erklärte, dass der Operndirektor (er selbst) „das Publikum an ernstere Kost zu gewöhnen“ strebte. Über Beethoven schrieb er: „Der geniale Geist des Komponisten verleugnet sich auch hier nicht und blitzt oft herrlich in einzelnen Stücken auf“. Er kritisierte aber „die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber eben so schnell auch wieder verlassen wird“, und bemerkte anschließend: „Das nicht sehr zahlreich versammelte Publikum war lau und zeigte, daß es diese ernste Musikgattung nicht sehr liebe.“

29. März 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 169–171]

„Um 5 Uhr war ich in das 2^{te} Konzert des Privatvereins gegangen_[1] dessen Inhalt der beyliegende Zettel [Nr. 30 fehlt] zeigt. Die Chinesische *Overture* war aber so sonderbar_[1] als künstlich ausgeführt, doch gefiel sie nicht und war auch für ein großes Publikum nicht geeignet.

Die Arie von *Weber* war äußerst schwer_[1] ord[en]tliche [?] *Violinpaß*[ag]en [?] für die Stimme_[1] *Md Grünbaum* sang sie sehr gut, Das Duett aus einer komischen Oper [von Farinelli] war von gar keiner Bedeutung.

Die Phantasie auf dem F. P. sehr hübsch, oft etwas *excentrisch*_[1] Hr *Freytag* ein junger Mann der hier bey *Weber* die Komposition lern[t] spielte sie gut_[1] aber nicht angenehm

Der erste Ton_[1] dessen Text hier beyliegt [Nr. 34 fehlt]_[1] würde gesungen weit mehr Effekt gemacht haben als gesprochen_[1] die Musik dabei war hübsch_[1] oft sehr sonderbar_[1] besonders die Einleitung_[1] hie und da wanderte sie auf die Schöpfung_[1] da aber auch fast die nämliche Art vorkam_[1] so war dieß fast unvermeidlich, Im Chor_[1] bey dem auch *Md Grünbaum* sang_[1] war eine sehr schöne Fuge.“

Weber schrieb auch über dieses zweite Wohltätigkeitskonzert eine (anonyme) Rezension⁸⁶. Das erste Stück, die Overture zu Schillers *Turandot* (JV 75), wurde „nach einer echt chinesischen Nationalmelodie“ bearbeitet. Nicht nur Chotek erschien dieses Werk „sonderbar“; nachdem es am 2. Januar 1824 in Leipzig geprobt worden war, schrieb ein Berichterstatter: „Die Overture ward aber vom Orchester verworfen und für reinen Unsinn erklärt“⁸⁷. Es ist unbekannt, welche Arie (wohl JV 178?) gegeben wurde. Weber lobte den „seelenvollen Gesang“ von Madame Grünbaum und wie sie „mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit“ die große Aufgabe „so schön löste“. Er bemerkte

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 77–79: „2. Konzert zum Besten der Hausarmen“.

⁸⁷ Vgl. Huck (wie Anm. 7), S. 56.

auch, „daß gewiß des Komponisten Zufriedenheit in den lauten Beifall des Publikums einstimmte.“ Die „Phantasie“ ist anhand von Webers Text als Beethovens Chorfantasie („für das Pianoforte, mit ganzem Orchester und Chor von Beethoven“ op. 80) zu identifizieren. Über den Klavierspieler schrieb er: „Herr [Carl] Freytag, der von Berlin hierher gekommen ist, um bei unserm Operndirektor von Weber die Komposition zu studieren und sich im Pianofortespiel zu vervollkommen, trug seine Partie mit Geschmack und Sinn vor und überwand die zuweilen sehr bedeutenden Schwierigkeiten mit Kraft und Sicherheit.“ Webers Melodram *Der erste Ton* (JV 58), mit Musik zur Deklamation und einem Schlusschor auf ein Gedicht „Des finstern Chaos unendliche Kräfte“ von Friedrich Rochlitz, wurde 1811 veröffentlicht. In seiner Rezension kommentierte Weber: „Glücklich scheint Ref. die Idee, daß, nachdem der Redner die Schöpfung und die heilbringenden Wirkungen des Tons ausgesprochen hat, nun der Chor als Repräsentant der versammelten Menge in das Lob desselben ausbricht und in einer kräftigen Fuge das Ganze beschließt.“

8. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 188f.]

„Nachmittag um 5 Uhr giengen wir zu *Sternberg* wo das *Miserere* von *Vogler* von seinen Töchtern [Auguste und Christiane Sternberg] und 2 Juristen recht gut gesungen wurde, sodann wurden 2 Terzette von *Tomaschek*, einige von ihm in Musik gesetzte böhmische Lieder,^[1] die sehr hübsch sind, [und] ein Paar *Duetten* von *Weber* gegeben, ich brachte den Abend dort zu“.

Weber bestätigt in seinem Tagebuch, dass es seine Duette waren, außerdem fantasierte er am Klavier. Die zwei Duette waren wieder die auf Metastasio's Texte für Soprane mit Klavierbegleitung, die die Sternberg-Schwester bereits am 1. April 1815 bei Lobkowitz gesungen hatten (s. o.). Das *Miserere* wurde von Webers Lehrer Georg Joseph Vogler (1749–1814) komponiert. Tomascheks *Sechs Böhmische Lieder* op. 50 erschienen 1816 in Prag.

9. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 192–195]

„Den Abend brachte Isb bey *Car Lützow* zu, ich ging ins Theater, wo zum Besten der Elisabethinerinnen eine Akademie gegeben wurde, die aufgeführten Stücke enthält beyliegender Anschlagzettell [Nr. 39 fehlt]

Die Overture^[1] die mir garnicht neu war^[2] wurde recht gut gegeben.^[1] Die Singstücke aus *Titus N. 2* und 5 gefielen mir nicht^[2] es ist ein *Potpourri* aus mehreren Paßagen dieser Oper^[1] aus welcher *Weigel* eine

Arie und ein *Duett* zusammengestoppelt hat, auch der Psalm und das Chor gefielen nicht; Die Kuh von *Bürger*_[7] etwas zu sehr bekannt_[7] wurde von *Mlle Brand* so gut sie es konnte deklamiert, ihr Organ ist eigentlich zur Deklamation nicht geeignet. Viel besser deklamierte *Ehler*_[5] das wirklich sehr hübsche und mir ganz [...] ⁸⁸ Gedicht von *Castelli*_[7] des Königs *Ladislaus* von Pohlen Wahl.

Das Doppelkonzert_[7] von *Eck* von 2 Schülern des *Conservatoriums* gespielt_[7] war das hübscheste_[7] sehr schwer und sehr gut ausgeführt_[7] obgleich dem einen während des Finale die *E* Saite riß und er eine fremde *Violine* nehmen mußte. Der Legende die Wunderroßen sieht man es an daß sie hastig für diese Gelegenheit zusammengeschrieben wurde und sie bedürfte noch etwas der Feile, für ein Gelegenheits-Stück oder *Impromptü* ist sie aber ganz hübsch, die 2 Tableaux waren recht hübsch sie stellten die bekannte Geschichte vor_[7] wie Hl Elisabeth trotz des Verbots ihres Gemahls den Armen Speißen bringt und_[7] als er sie aufhält und um den Inhalt des verdeckten Korbes fragt_[7] und sie sagt es seyen Rosen_[5] solche wirklich darinnen findet.

*Mican*_[7] der dieße Akademie gab_[7] hofte auf eine Einnahme von 2000 f_[7] die Auslagen werden aber kaum mit 500 f bestritten werden können.“

Weber begann seine Rezension des Konzertes wie folgt: „Den 9. April hatte der Herr Doktor und Professor J. Chr. Mikan im Ständischen Theater eine mit einem Tableau verbundene musikalisch-deklamatorische Akademie zum Vorteile des Ordens der Elisabetherinnen veranstaltet.“⁸⁹ Es ist interessant, einige Punkte seiner langen Beschreibung mit denen Choteks zu vergleichen:

„Eine kraftvolle, mit Instrumentaleffekten reich ausgestattete Ouver-türe von Bernhard Romberg eröffnete, gut ausgeführt, das Ganze.

2. Arie mit Chor zu der Oper ‚Titus‘, komponiert von Weigl, gesungen von Herrn Ehlers, war, so brav selbe auch ausgeführt wurde, von keiner sonderlichen Wirkung und mußte es bei einem Publikum sein, das den Mozartschen Genius zu sehr zu ehren weiß, als daß es etwas ihm Angeklebtes sehr gut aufnehmen sollte. [...]

3. Doppelkonzert für 2 Violinen von Eck, vorgetragen von Kalliwoda und Taborsky, Zöglingen des Konservatoriums der Musik. Wie immer eine höchst erfreuliche Erscheinung, die heute noch durch die Geistes-

⁸⁸ Fehlendes Wort bei Seitenwechsel; vielleicht „unbekannte“?

⁸⁹ Kaiser (wie Anm. 31), S. 82–85: „Akademie des Herrn Mikan“.

gegenwart des ersten Spielers erhöht wurde, dem eine Saite sprang und der, ohne dadurch außer Fassung gesetzt zu werden, auf einer fremden Violine recht brav vollendete.

4. Die Kuh von Bürger, ein ziemlich sentimentales Gedichtchen, welches seinem Stoffe zufolge hier ganz an seinem Platze stand und von Dem. Brandt mit der höchsten Anmut und Gemütlichkeit vorgetragen wurde.

5. Duett zur Oper Titus von Weigl, gesungen von Mad. Czegka und Herrn Schnepf, machte eben nicht mehr Glück als das vorige. [...]

6. Psalm von Nägeli. Ein schönes, ernstes Musikstück von einer uns etwas fremden Art, wenngleich in protestantischen Ländern heimisch und geliebt, wo es einen wesentlichen Teil der gottesdienstlichen Musik ausmacht.

7. „Des Königs Ladislaus Wahl“ von Castelli, eines der besten Gedichte desselben, von Herrn Ehlers vortrefflich vorgetragen [...]

8. Chor zu dem Trauerspiele Thamos, von Mozart. [...]

9. Allegro für Blasinstrumente, ausgeführt von den Zöglingen des Konservatoriums der Musik, ging leider fast ganz verloren, da die Vorbereitungen zum Tableau sowohl das Herunterlassen mehrerer Vorhänge nötig machten, teils die Erwartung des Publikums sich schon durch einige Unruhe aussprach. [...]

Ein Adagio der Harmoniemusik begleitete das Tableau.“

Obwohl Choteks Bemerkungen für sein Tagebuch selbstverständlich kürzer sind, erhalten seine Beobachtungen wertvolle Ergänzungen zu jenen von Weber. Johann Christian Mikans Legende *Die Wunderrosen* mit den lebenden Bildern beschrieb auch Weber ausführlich, allerdings weniger kritisch als Chotek.

14. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 203]

„Abends ging ich in das *Conzert* ins Theater_[1] davon die Ankündigung hier folgt [Nr. 41 fehlt], die Simphonie von *Mozart*_[1] zwar sehr bekannt_[1] wurde gut gegeben, die *Cantate* ist sowohl im Text der hier beyliegt [Nr. 42 fehlt] als in der Musik sehr schlecht, mißfiel auch allgemein, auch *Beethovens* Schlacht von *Vittoria* war nach dem vielen_[1] das zu ihrem Lobe gesprochen war_[1] zwar hübsch aber unter meinen Erwartungen“.

Weber schrieb auch eine Rezension über diese Akademie „zum Vorteil des Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Instituts“⁹⁰. Die „Große Symphonie von

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 85–87: „Konzert zum Besten des Tonkünstler-Witwen- und Waiseninstitutes“.

Mozart, die sogenannte englische, aus D-Dur“ wurde „sehr brav ausgeführt unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Witasek“. Das Oratorium *Der große Tag des Vaterlandes*, komponiert von T. Sauer, beurteilte Weber, in Übereinstimmung mit Chotek, als „höchst elendes Machwerk [...]“. Man kann keine gemeinern Melodien, schalere Harmonie und sinnwidrigere Behandlung des Textes finden, als hier aufgestellt ist, und die Geduld der Zuhörer war wirklich zu bewundern, daß sie ohne größere Zeichen des Mißfallens es so hingehen ließen.“ Hummel, der aus Wien anwesend war, und der Beethovens „Tongemälde“ „unter des Komponisten eigener Leitung gehörte hatte, verschaffte dem dirigierenden Kapellmeister Herrn Carl Maria von Weber Gelegenheit, mit Gewißheit alle beabsichtigten Effekte heraustreten zu machen [...]. Das Ganze ging wirklich trefflich, und doch war die Wirkung auf das Publikum nicht groß“.

15. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 204f.]

„Abends gingen wir zu *Sternberg*_[1] wo eine sehr schöne Meße von *Tomaschek* aufgeführt wurde, und dann *Hummel* aus Wien auf dem *F. P.* phantasierte, ich habe ihn zwar schon öfter gehört, er machte mir aber wieder neues Vergnügen, es ist vielleicht jetzt der stärkste Klawierspieler. Durch beyliegende Anzeige wurde heute das Theater abgesagt [Nr. 43 fehlt], und wegen der Hoftrauer kam die hier beygeschlossene Bekanntmachung. [Nr. 44 fehlt].“

Weber war laut seiner Tagebuchnotizen auch bei Sternberg. Tomaschek komponierte 1813 die *Missa* in Es-Dur op. 46. Chotek hatte mehrmals in Wien Ende 1811 Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) improvisieren gehört. Die Hoftrauer wurde aufgrund des Todes von Maria Ludovica, der dritten Ehefrau des Kaisers Franz, die am 7. April 1816 gestorben war, ausgerufen.

19. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 212f.]

„Nachmittag ging ich in die Akademie von *Hummel*, die Beylage [Nr. 45 fehlt] enthält die aufgeführten Stücke, die *Overture*_[1] die ich mich erinnere schon in Wien gehört zu haben_[1] ist sehr hübsch_[1] das *Conzert* mehr schwer als angenehm, das *Septett* sehr schön aber so schwer_[1] daß er wohl wenig *Praenumeranten* auf deßen angekündigte Herausgabe erhalten wird, mir ist es aber weniger lieb als ähnliche *Compositionen* von *Mozart* und *Beethoven*_[1] es ist auf *Forte piano*, 1 *Violine*, *Violoncell*, *Basso*, *Oboe*, *Flauto* und *Corno* geschrieben, die *Arie* der *Md. Grünbaum* war sehr schwer aber etwas langweilig_[1] die gut deklamirten Gedichte

waren unbedeutend, das letzte *Phantasiren* war sehr hübsch und angenehm.“

Weber hatte auch diese Akademie besucht und eine Rezension darüber veröffentlicht⁹¹. Die Ouvertüre war die aus Hummels Oper *Die Rückfahrt des Kaisers*. Weber beschrieb sie als „Ein sehr lebendiges, galant und effektvoll geschriebenes Werk“. In Hinblick auf das „Pianofortekonzert“ lobte Weber in erster Linie Hummels Virtuosität als Pianist: „Die Nettigkeit, Sicherheit und Rundung seines Spiels, die Ausdauer in den ermüdendsten fortgesetzten Figuren und das außerordentlich Glatte, Elegante seines Vortrags erwarben ihm den rauschendsten Beifall der zahlreich versammelten Menge.“ In Übereinstimmung mit Chotek kritisierte er dennoch das Stück: „Das Konzert selbst gehört nicht zu den ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Künstlers“. Weber beurteilte die Arie von Paer, gesungen von Madame Grünbaum, ähnlich Chotek als eine „etwas lange und breite Szene“. Über Hummels *Grand Septuor* in d-Moll op. 74 (1816) schrieb Weber: „Dieses treffliche Septett wurde nicht ganz gewürdigt, was nach einmaligem Anhören auch schwer vom großen Publikum zu verlangen ist“. Die „gut deklamierten“ aber „unbedeutend[en]“ Gedichte, wie Chotek sie beschrieb, nennt Weber: „Die Orakelglocke“ von Tiedge und „Der Stein der Treue“ von Bürger, „gesprochen von Dem. Brandt“. Er bemerkte weiter – eine Lobpreisung seiner Geliebten: „Zwei recht artige Kleinigkeiten und mit all der Herzlichkeit und Anmut vorgetragen, die wir an dieser vielseitigen jungen Künstlerin so oft zu bewundern Gelegenheit haben.“ Zuletzt „Phantasierte Herr Hummel allein auf dem Pianoforte. [...] Ein Beifall, wie ihn Ref. hier kaum noch gehört hat, belohnte verdient den trefflichen Künstler.“

25. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 223]

„Wir waren zu *Lobkowitz* geladen_[1] wo *Hummel*_[1] der dort speiße_[1] spielen sollte, Isb nahm das *Diner* nicht an, sondern speiße früher zu Hauße, und fuhr dann ein wenig aus und kam nach Tisch hin_[1] es war ein ganz kleines *Diner*, bloß die *Kolowrats*, *Schönborns*, *Hummel* und *Weber*, Nach Tische spielte er 2 mal außerordentlich angenehm und schwer. Den Abend brachten wir bey *Therese Lobkowitz* zu.“

Weber bestätigt in seinem Tagebuch, dass Hummel an diesem Tage zweimal bei Lobkowitz spielte. Welcher Fürst Lobkowitz hier gemeint wird, ist nicht sicher. Am 24. Januar 1816 ist Caroline Lobkowitz, die Ehefrau von Joseph Franz Maximilian, gestorben. Chotek notierte am 30. Januar, dass „Joseph

⁹¹ Vgl. ebd., S. 88–90: „1. Konzert des Herrn Hummel“.

Lobkowitz [...] in einem schrecklichen Zustande ganz wie vernichtet“ sei. Zutiefst erschüttert von dem plötzlichen Tod seiner geliebten Frau und selbst sehr krank starb dieser große Mäzen am 15. Dezember 1816. Graf Franz Anton Kolowrat-Liebsteinsky (1778–1861), der letzte Angehörige eines altböhmisches Adelsgeschlechts, war seit 1811 Oberstburggraf in Böhmen. 1815 war er mit dem Goldenen Ehrenkreuz für die Pflege der Landwirtschaft, des Handels und der Industrie ausgezeichnet worden⁹². Graf Friedrich Karl Joseph Schönborn (1781–1849) hatte 1811 Anna Maria Freiin von Kerpen geheiratet. Bei Reichardt liest man zu ihr: „Goethe, der sie 1810 in Böhmen kennen gelernt hatte, schätzte ihr schönes Zeichentalent“⁹³.

26. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 224f.]

„Wir speißen um 2 Uhr und fuhren um 5 in das 2^e *Concert* von *Hummel*._[1] Isb hatte die Erlaubniß erhalten in die *Loge* von *Liebich* zu gehen, aus welcher man sehr gut hört und nicht der Hitze und dem Gedränge_[1] das im Saal war_[1] ausgesetzt ist. Das Konzert aus bloßen *Compositionen* von *Hummel* nach beyliegendem Zettel [Nr. 47 fehlt] bestehend_[1] war sehr hübsch, die *Overture* gefiel mir jedoch minder als die neulich von ihm gemachte, sein *Concert* war aber schön und sehr schwer, *Mad Grünbaum* sang die *Romanze* sehr gut, die *Sentinelle* wurde mit Ausnahme von *Clement*_[1] der bey weitem nicht so gut spielte wie *Pixis*_[1] viel besser gegeben als bey *Schlick*, das Phantasiren, wobey *Cl.[ement]* das Wenigste machte_[1] war auch sehr hübsch. Den Abend brachten wir bey *Sternberg* zu.“

Weber besuchte dieses Konzert ebenfalls und hat eine Rezension darüber für die *Prager Zeitung* geschrieben⁹⁴. Zuerst wurde Hummels Ouvertüre zum Trauerspiel *Marpha* gespielt, die Chotek mit der am 19. April erklangenen vergleicht. Weber betrachtete sie als „Ein ernstes Tonstück, mit kräftiger und gründlicher Ausführung.“ Als 2. Stück erklang „An die Entfernte“, Romanze am Klavier, von Hummel, gesungen von Madame Grünbaum. Eine liebliche Kleinigkeit, und auch ebenso prunk-, aber nicht schmucklos deshalb vorge-tragen.“ Nach dem „Pianofortekonzert“ folgte „La Sentinelle“, gesungen von

⁹² Vgl. *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas* (wie Anm. 57), S. 553f. Kolowrats Porträt, gestochen von G. Döbler 1816, erschien als Titelpuffer zu: Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bd., Prag 1815.

⁹³ Reichardt (wie Anm. 60), Bd. 1, S. 281.

⁹⁴ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. 90f.: „2. Konzert des Herrn Hummel“.

Herrn Pohl, mit Variationen für Violine, Guitarre und Pianoforte, gespielt von Herren Clement, Sellner und Hummel.“ Am Schluss improvisierten Hummel und Clement „frei, ohne Vorbereitung, miteinander auf dem Pianoforte und der Violine.“ Weber kritisierte „solche Verein-Phantasie“ als „eine mißliche Sache“, die aber „großes Interesse erregt“ habe.

27. April 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 224f.]

„Abends ging [...] ich ins Theater, wo man zum 1^{ten} mal der Hund des *Aubri* gab, das Stück ist ziemlich interessant und wurde recht gut gegeben.“

Das Melodram *Der Hund des Aubri de Mont Didier* in drei Akten mit Musik von Ignaz Ritter von Seyfried wurde zum ersten Mal am 26. September 1815 im Theater an der Wien aufgeführt. Der ursprüngliche französische Text von Pixérécourt wurde von Castelli ins Deutsche übersetzt. Max Maria von Weber nannte das Stück „die Schmach deutscher Bühne“ und erklärte weiter: „Dieses Stück, das Weber schlechtweg den ‚Hund‘ nannte und so ungern einstudierte, daß er, wenn Proben dazu angesetzt wurden, öfter ausrief: ‚Der Hund kanns! wir müßens nur noch lernen!‘ oder ‚hündischer Weise Probe vom Hund‘, wurde fast Ursache, daß Weber im Zwiespalt von Lieblich geschieden wäre, wie es Göthe von der Weimar’schen Bühnenleitung verdrängt hatte.“⁹⁵

Am 5. Juni reiste Weber von Prag nach Berlin ab und kam erst am 18. Juli zurück. Chotek fuhr am 5. Juni nach seinem Gut Gemnisch und blieb dort bis zum 11. September.

15. September 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 403f.]

„[...] dann gingen wir alle ins Theater, man gab 3 *Tableaux*[:]. 1. *Esler* von Amherus [?] von Poussin, 2.) *Hector* läßt Astyanax ermorden [? sic] von *Seb. Bourdon* und 3.) eine Holländische Bauerngruppe von *Teniers*, jedes in 2 Gruppen, davon also die eine nicht vom Maler seyn mußte, dann die ganz hübsche Operette die Verwandlungen.“

Chotek hatte bereits am 12. März 1814 die Prager Premiere dieser Operette in einem Akt von Anton Fischer besucht. Jetzt sah er die 13. (und letzte) Vorstellung unter Webers Leitung. Der Holländische Maler David Teniers d. J. (1610–1690) hatte mehrere Gemälde mit Bauerngruppen gemalt, z. B. die „Bauernhochzeit“ mit tanzenden Bauern (Kunsthistorisches Museum Wien). Sébastien Bourdon (1616–1671) hatte Bilder wie „Astyanax décou-

⁹⁵ MMW, Bd. 1, S. 519; vgl. auch Bužga (wie Anm. 20), S. 34: Er gibt fälschlicherweise den 24. April 1816 als Datum der Prager Premiere an.

vert par Ulysse“ gemalt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Eintragung im *Künstler-Lexikon* von Dlabacz: „Cžernin, Maria, Gräfin, radirte noch 1808 nach Gemälden des *Teniers* und *Sebastian Bourdons*.“⁹⁶

22. September 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 414]

„Abends giengen wir ins Theater, man gab den Dorfbarbier und dann *Tableaux* oder vielmehr mimische Vorstellungen_[1] davon [?] 2_[1] Solomons Urtheil und eine Gruppe Holländischer tanzender Bauern ganz gut geriethen“.

Der Dorfbarbier ist eine Posse in zwei Akten mit Musik von Johann Baptist Schenk (1753–1836) auf einen Text von Paul und Josef Weidmann (UA Wien, Kärntnertortheater 1796). Chotek besuchte die Premiere. Das Singspiel wurde zum zweitenmal am 29. September 1816 aufgeführt – diese war Webers letzte Vorstellung, bevor er Prag verließ. In seinem Tagebuch nennt Weber die *Tableaus* nur summarisch. Das Tableau zu „Solomons Urtheil“ hat (abgesehen von der biblischen Thematik) nichts mit der Produktion von Seyfrieds Melodram *Salomons Urtheil* zu tun, das am 23. Juni 1814 in Webers „Notizen-Buch“ vermerkt wurde⁹⁷.

24. September 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 417]

„ich ritt dann ins Theater, wohin ich um 7¾ kam [...] man gab der Hund des *Aubri*_[1] der jetzige Hund_[1] ein weißer Pudel_[1] macht seine Sachen viel besser als der vorige.“

Dies war die achte (und letzte) Vorstellung des Melodrams unter Webers Leitung.

27. September 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 421]

„Abends fuhren wir ins Theater, man gab die Oper von *Méhul* Joseph und seine Brüder_[1] eine recht schöne Musik_[1] besonders einige Romanzen ein *Duo* und 2 Terzetten_[1] sie wurde gut gegeben.“

Diese Oper in drei Akten von Méhul (UA 1807 in Paris) wurde unter dem Titel *Jacob und seine Söhne in Egypten* bereits am 26. September 1813 unter Webers Leitung aufgeführt. Chotek besuchte die 22. (und letzte) Vorstellung vor Webers Niederlegung der Operndirektion (zwei Tage später). Auch Weber beurteilte die Vorstellung in seinem Tagebuch als „gut“.

⁹⁶ Dlabacz (wie Anm. 92), Bd. 1, Sp. 308.

⁹⁷ Vgl. Bužga (wie Anm. 20), S. 27 sowie Huck (wie Anm. 7), S. 10.

29. September 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 422f.]

„[...] ins Theater fuhren_[7] um die heutigen *Tableaux* oder vielmehr Gruppen zu sehen, das erste_[7] der Sabinenraub_[7] war unbedeutend und unrichtig_[7] das 2^t_[7] Judith und Holophernes_[7] eckelhaft_[7] da erste mit dem blutigen Kopf des letztern erschien. Die Spiele und der nächtliche Einbruch waren ganz hübsch. Um 8 Uhr fuhren wir wieder nach Hauße.“

Wieder nennt Webers Tagebuch die Tableaus nur summarisch. Choteks detaillierte Beschreibung ist deswegen interessant. Er erwähnt aber nicht, dass dieser Abend Webers letzter war. Offenbar wollte er die nachfolgende Posse *Der Dorfbarbier* nicht noch einmal sehen und fuhr nach Hause.

Am 7. Oktober versammelte sich die ganze Operntruppe, um Weber bei seiner Abreise nach Berlin zu verabschieden. Chotek setzte im Herbst seine Theaterbesuche fort. Obgleich Weber Prag verlassen hatte, werden nachfolgend wenigstens Choteks Bemerkungen zu jenen Produktionen übernommen, die Weber noch vorbereitet hatte.

19. Oktober 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 455f.]

„Abends gingen wir ins Theater_[7] man gab das Waisenhaus_[7] in welchem eine neue Sängerin *Mad. Waldmüller* auftrat_[7] die zwar nicht hübsch_[7] noch sehr jung ist_[7] aber eine gute Stimme hat, sie spielte etwas hoch tragisch, was sich zur Rolle der Therese nicht schickt, das Publikum war aber mit ihr zufrieden, die Oper wurde im Ganzen recht gut gegeben.“

Das Waisenhaus ist eine Oper in zwei Akten von Joseph Weigl (1766–1846) mit Text von Treitschke (UA 1808 in Wien). In seinem „Notizen-Buch“ schrieb Weber: „*Das Waisenhaus*, ist noch von mir gänzlich einstudiert und wegen Krankheit der Mad. Czeka nicht zur Aufführung gekommen.“⁹⁸ Die junge Sopranistin Katharina Waldmüller, geb. Weidner (1794–1850), aus Wien trennte sich später von ihrem Ehemann, dem berühmten Maler Ferdinand Waldmüller (1793–1865). Weber überlegte, ob er sie nach Dresden engagieren sollte. Er schrieb über sie in einem Brief an Caroline Brandt am 23. Juni 1817: „Es ist aber eine schwierige Sache ohne Gastrollen, gleich auf ein Jahr zu *engagieren*. [...] auch ist sie gar nicht hübsch“. Sie kam nicht nach Dresden und wurde stattdessen am Wiener Hoftheater angestellt⁹⁹.

⁹⁸ Bužga (wie Anm. 20), S. 38.

⁹⁹ Vgl. Joachim Veit, *Carl Maria von Weber als Kapellmeister in Dresden*, in: *Tägungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 81 und 86.

1. November 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 482]

„[...] gingen Abends jedoch ohne die Kinder [...] ins Theater_[1] wo man die Oper *Faust* mit einer Musik von *Spohr* gab_[1] die mir nicht gefiel.“

Faust ist die große romantische Oper in zwei Akten von Louis Spohr (1784–1859) auf ein Libretto von Joseph Carl Bernard. Obwohl für Wien geschrieben, wurde sie zuerst am 1. September 1816 in Prag aufgeführt. Chotek sah demnach eine spätere Vorstellung. Weber hatte in der *Prager Zeitung* berichtet: „Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugnis deutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen.“¹⁰⁰

10. Dezember 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 549]

„[...] so ging ich ins Theater_[1] man gab die *Indianer in England*, Hr *Seebald* spielte den *Koberdar* zum auspfeifen_[1] hing[eg]en spielte *Mlle Brand* als *Gurli*, und *Polawsky* als *Samuel* vortrefflich.“

Die Indianer in England ist ein Lustspiel in drei Akten von Kotzebue (UA 1789 in Riga). Caroline Brandt spielte die erwähnte Rolle bereits bei ihrem 2. Prager Debüt am 5. Januar 1814¹⁰¹. Am 25. November 1816 trat sie in dieser Rolle auch in Dresden auf¹⁰². Ferdinand Polawsky (1779–1844) war Schauspieler in Prag ab 1803, dann Theaterdirektor von 1824 bis 1834, dann wieder Schauspieler bis 1843.

22. Dezember 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 573f.]

„Der arme *Liebich* ist gestern nach einer langen Krankheit um 4 Uhr Morgens gestorben, heute wurde er secirt_[1] man fand Herz Brust und Bauch voll Waßer und die ganze Lunge von einer Seite angewachsen. Er hinterläßt über 150,000 f Schulden. Der alte Kolowrat bewegte Himmel und Erde um in der Nobleße einige Threue [?] zu finden_[1] die jeder 8000 f vorzuschießen hätten um die Schulden zu decken und der Wittve das Theater zu erhalten_[1] es habe sich schon Christ[ian] *Clamm*, Michael *Kaunitz* und sogar der Erzbischof hiezu bereit erklärt, hoffentlich wird aber dieß Vorhaben_[1] das bey der jetzigen Theuerung im *Publicum* sehr üble Wirkung machen und auch gewiß zu Wien dem hiesigen Adel keine Rosen tragen würde_[1] nicht zu Stande kommen, er wollte durch mich auch *George* [Buquoi] hiezu bereden, der aber stand-

¹⁰⁰ Kaiser (wie Anm. 31), S. 273.

¹⁰¹ Vgl. Bartlitz, „*Wie liebt ich dich!*“ (wie Anm. 28), S. 47.

¹⁰² Vgl. die Kritik dazu im *Dramaturgischen Wochenblatt* (Berlin) bei Bartlitz, „*Wie liebt ich dich!*“ (wie Anm. 28), S. 16f.

haft alles verweigerte, auch ist *Lobkowitz*_[1] der als Präsident des Theater Ausschusses viel zu sagen hat_[1] dagegen.“

Liebich war sehr populär, hatte stets ein offenes Haus und wurde „Papa Liebich“ genannt. Weber schrieb am 28. Dezember 1816 aus Berlin an Caroline Brandt: „der arme Liebich, Gott habe ihn selig. deine Beschreibung hat mich sehr gerührt“¹⁰³. „Der alte Kolowrat“ ist wohl Franz Joseph Graf Kolowrat-Liebsteinsky (1748–1825). Der Präsident der Theater-Gesellschaft dürfte Fürst Anton Isidor Lobkowitz gewesen sein, da sein Vetter Joseph bereits eine Woche zuvor gestorben war.

24. Dezember 1816 [Karton 151/2024, Tagebuch 1816, S. 577]

„[...] dann fuhr ich nach St. Jakob_[1] wo für *Libich* das *Mozartische Requiem* gehalten wurde, es wurde sehr gut und vollstimmig gegeben. *Md Grünbaum*, *Waldmüller*_[1] Hr. *Stöger* und *Kaintz* sangen die *Solo-stimmen*“.

Der Sänger Johann August Stöger (1791–1861) heiratete später (1822) die Witwe Johanna Liebich, nachdem er sie zuvor bei der Direktion unterstützt hatte.

21. Januar 1817 [Karton 151/2025, Tagebuch 1817, S. 64]

„Ich ging dann ins Theater_[1] wo zu *Bayers* Benefice zum ersten mal *Götz* von *Berlichingen* von *Göthe* gegeben wurde, um die Aufführung in einem Abend möglich zu machen war das Stück so verstümmelt_[1] daß es gar keinen Zusammenhang hatte, und die einzige Rolle von *Götz* !: *Bayer* :! und für Bube *Georg* !: *Mlle Brand* :! von Bedeutung waren und sehr gut gespielt wurden.“

Eine Rezension über diesen Benefiz-Abend des Schauspielers Franz Rudolf Bayer erschien in *Der Sammler* (Wien)¹⁰⁴.

28. Januar 1817 [Karton 151/2025, Tagebuch 1817, S. 77f.]

„ich ging ins Theater_[1] man gab zum Vorthail der *Mlle Brand* das *Sternenmädchen*_[1] worin sie in verschiedenen Gestalten erscheint_[1] dieß ist das einzige_[1] wo das sonst äußerst dumme Stück, bey dem auch die Musik von *Kauer* nicht hübsch ist_[1] verträglich macht.“

¹⁰³ Vgl. auch Teuber (wie Anm. 17), 3. Teil, Prag 1888, S. 1ff., für weitere Details über die spätere Geschichte des Theaters.

¹⁰⁴ *Der Sammler*, Jg. 9, Nr. 41 (5. April 1817), S. 164; vgl. Bartlitz, „*Wie liebt ich dich!*“ (wie Anm. 28), S. 46.

Das Sternenmädchen im Maidlinger Walde ist ein romantisch-komisches Volksmärchen in drei Akten mit Musik von Ferdinand Kauer (1751–1831) auf einen Text von Leopold Huber, UA 1801 im Leopoldstädter Theater in Wien. Die Premiere in Prag war am 4. August 1816 mit einer Einlage von Weber für Caroline Brandt¹⁰⁵. Das Theaterstück wurde in Prag sehr populär und erlebte mehrere Vorstellungen. Eine Eloge auf die Brandt in der Wiener *Theater-Zeitung* vom 29. Mai 1817 erwähnt ihre Rolle (Lucinde) in diesem Stück: „Dem. Brand gehört wohl unter die glücklichsten Acquisitionen, deren sich eine Bühne erfreuen kann, da sie in allen muntern Fächern sich mit großer Leichtigkeit und Sicherheit bewegt und selbst ernstere Rollen nicht uneben darstellt; dazu kommt eine große Gefälligkeit für die Direktion; auch die ermüdendsten Rollen, z. B. das Sternenmädchen u. s. w. darzustellen.“¹⁰⁶

7. Februar 1817 [Karton 151/2025, Tagebuch 1817, S. 96]

„Abends ging ich ins Theater_[1] man gab *Sylvana* mit Musik von Maria Weber_[1] die mir im Ganzen_[1] obgleich viele einzelne hübsche Stellen darinnen sind, nicht recht behagen wollte.“

Die Prager Premiere von Webers romantischer Oper *Silvana* in drei Akten (UA 1810 in Frankfurt am Main) war am 2. Februar 1817. Choteks Reaktion war eher zweideutig. Positive Eindrücke wurden von Weber in einem Brief an Friedrich Rochlitz vom 15. Februar 1817 wiedergegeben; dort erwähnt er fünf Briefe aus Prag, „die mir die ungemein enthusiastische Aufnahme meiner Silvana d: 2^e Febr: meldeten.“ Weiter schrieb er:

„Jedes Musikstück wurde 2–3 mal applaudiert, und einige Dacapo gerufen. Beim Ende jedes Aktes wollte der Jubel nicht aufhören, und am Schlusse rief man Vivat Weber. Ebenso bei der Wiederholung d: 7^e. Ich kann wohl sagen, daß mir dies deshalb eine große Freude macht, weil ich darin einen schönen Lohn für das sehe, was ich während meiner Direktion in Prag für fremdes Verdienst zu wirken gesucht habe, und weil es so ganz ohne Einwirkung von meiner Seite, durch eigene Aufführung *pp* geschehen ist.“

Teuber schrieb über die Prager Oper unter Kapellmeister Joseph Triebensee (1772–1846), Webers Nachfolger: „das noch frische Andenken C. M. v. Weber's ehrte man durch Aufführung der *Sylvana*, die mit entschiedenem

¹⁰⁵ Vgl. Huck (wie Anm. 7), S. 31f.

¹⁰⁶ Bartlitz, „*Wie liebt ich dich!*“ (wie Anm. 28), S. 17; vgl. auch S. 39.

Erfolg in Scene ging.“¹⁰⁷ Weber kam am 22. März aus Dresden nach Prag und dirigierte dort am 28. März seine *Silvana* am Ständetheater.

4. Mai 1817 [Karton 151/2025, Tagebuch 1817, S. 213f.]

„Abends ging ich [...] ins Theater_[1] man gab die Oper *Tancred* von *Rossini*_[1] die in Wien, f[re]ylich [?] beßer besetzt_[1] *fureur* machte_[1] die Musik ist recht angenehm aber nicht sehr künstlich_[1] nichts frappierendes und hinreißendes wie bey *Cherubini* oder *Spontini*. *Mad Czegka*_[1] welche die Rolle der auf Urlaub nach Dreßden gereißten *Grünbaum* übernommen hatte_[1] sang zwar beßer als ich sie sonst singen hörte_[1] aber ihre Stimme, von der Figur auch nichts zu sagen, ist mir unangenehm.“

Rossinis *Tancredi*, eine große heroische Oper in zwei Akten (UA 1813 in Venedig), wurde in Wien zuerst in italienischer Sprache im Burgtheater gegeben (Premiere: 17. Dezember 1816). Die deutsche Übersetzung vom Prager Sänger Johann Christoph Grünbaum wurde erst am 12. November 1817 im Theater an der Wien aufgeführt – nach der Prager Vorstellung – und dann am 12. März 1818 im Burgtheater¹⁰⁸. Weber hatte Therese Grünbaum zu Gastrollen nach Dresden eingeladen und versuchte, sie dort zu engagieren¹⁰⁹. Am 25. Mai 1817 schrieb er eine Charakteristik dieser Sängerin für das Dresdner Publikum¹¹⁰.

10. Mai 1817 [Karton 151/2025, Tagebuch 1817, S. 223f.]

„Abends [...] ich ging zu *Schlick* zu einer geladenen *Soirée* und *Conzert*. es wurden von den Zöglingen des Konserwatorium die Stücke auf 4. Waldhörner gegeben, die sie sehr gut blaßen, dann die *Urania* von *Himmel* durch *Chr: Strbg* [Sternberg], *Lisi Schlick*, *Lago* und *Joh Nostitz*_[1] dann ein Himnus [?] von ihm mit [unleserliches Wort] Stimmen, eine Sonate von *Mayseder* auf *F. P.* und *Violine*, durch *Lisi Schlick* und *Pixis* gespielt_[1] und endlich *Webers* Lied aus *Leyer* und *Schwerdt* auf 4 Männerstimmen gegeben. es währte bis nach 10 Uhr.“

Die Familie des Reichsgrafen Schlick (auch Schlik) war ein altes böhmisches Geschlecht, ansässig in Prag. Gräfin Elise Schlick (ca. 1790–1855) wurde berühmt als Pianistin und Dichterin. Sie komponierte Lieder und führte

¹⁰⁷ Teuber (wie Anm. 17), 3. Teil, Prag 1888, S. 20.

¹⁰⁸ Vgl. Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater)*, Teil 2: 1811–1974, S. 433, und Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich, Leipzig, Wien 1952, S. 299.

¹⁰⁹ Vgl. Huck (wie Anm. 7), S. 26.

¹¹⁰ Vgl. Kaiser (wie Anm. 31), S. XCV und 329–332.

einen berühmten Salon¹¹¹. Die „Stücke auf 4. Waldhörner“ werden mehrmals von Chotek erwähnt und wurden vom Konservatoriums-Direktor Friedrich Dionys Weber komponiert. Joseph Mayseder (1789–1863) war ein gefeierter Violinvirtuose und Komponist in Wien.

19. Dezember 1818 [Karton 151/2026, Tagebuch 1818, S. 605]

„Abends ging ich ins Theater_[1] die Musik der Oper *Sylvana*_[1] die ich schon einmal vor 3 Jahren gehört hatte_[1] von *Maria Weber* kann mir nicht gefallen_[1] es schimmern [?] die Sucht neu und originell zu seyn_[n] zu viel heraus, und nur das_[1] was nicht neu ist, wie z. B. ganze Musikstücke_[1] die auf die *deux journées* erinnern_[1] ist hübsch.“

Chotek hatte Webers *Silvana* bereits am 7. Februar 1817, also knapp zwei (nicht drei) Jahre zuvor, gesehen (s. o.). Er hatte eine besondere Vorliebe für Cherubinis Musik und war eher konservativ in seinem Geschmack.

1. Januar 1819 [Karton 152/2027, Tagebuch 1819, S. 5f.]

„In der Theaterdirektion ist von heute an eine Aenderung geschehen_[1] *Md Liebich*, deren Gläubiger sie sonst mit dem *Concours* bedrohten_[1] hat die Direktion ganz aufgegeben und *Polawsky* das Theater übernommen_[1] *Bayer*_[1] der nicht unter ihm stehen will_[1] verläßt es daher und weil er [d. i. Polawsky]_[1] obgleich ziemlich wohlhabend_[1] doch nicht im Stande seyn wird_[1] große Auslagen zu machen_[1] und auch etwas karg seyn soll_[1] wird es schwerlich besser_[1] eher aber schlechter werden_[1] als es bis jetzt war.“

Weitere Details, besonders über persönliche Konflikte zwischen Polawsky und Bayer, werden in Teubers Kapitel „Johanna Liebich. Das Frauenregiment auf der Prager Bühne. (1817–1820)“ behandelt¹¹².

2. Januar 1819 [Karton 152/2027, Tagebuch 1819, S. 8f.]

„Den Abend brachte ich bey *Sternberg* zu in kleiner Gesellschaft[:] Fstin *Auersperg*_[1] *Trillitz* und der alte *Kolowrat*, es konnte nicht ausbleiben_[1]

¹¹¹ Vgl. Wurzbach (wie Anm. 3), Bd. 30, Wien 1875, S. 101f. Gräfin Elise Schlick war die Tochter des Grafen Joseph Heinrich von Schlick (1754–1807) und seiner Frau Philippine Ludmilla, Gräfin Nostitz-Rieneck, und die Schwester des Generals Franz Heinrich Schlick (1789–1862); vgl. auch *Ueber den Zustand der Musik in Böhmen* (wie Anm. 69), Sp. 515: „Gräfin [Philippine] v. Schlick, gebohrne Nostitz, eine Schwester dieser musikalischen edlen Familie, spielt das Fortepiano sehr gut, und zeichnet sich durch einen soliden Geschmack in der Tonkunst aus.“

¹¹² Teuber (wie Anm. 17), 3. Teil, Prag 1888, S. 1–39.

daß vom Theater gesprochen wurde_[7] und ich erfuhr daher einige Details hierüber, *Bayer* bleibt_[7] hat aber die Regie abgegeben. *M. Liebich* erhält von *Polawsky* 30,000 f als Ablösung der Dekoration, Garderobe u. s. w. dann übernimmt er 12,000 f Schulden, endlich bleibt sie als *Actrice engagirt* mit 6000 f und 500 f Quartiergeld_[7] da sie die Wohnung beym Redoutensaal räumen muß_[7] und einer Benefice. Die Preise der *Logen Abonnements* sind um etwas erhöht worden_[7] das Parterre ist geblieben_[7] doch wird darin keine *Abonnement* als ganzjährig angenommen.“

Unter den erwähnten Personen ist „der alte Kolowrat“ wieder mit Franz Joseph Graf Kolowrat-Liebsteinsky, dem Vater des Oberstburggrafen Franz Anton, zu identifizieren. Weitere Verhandlungen fanden statt und endlich: „am 5. Juli 1819 wurde der neue Vertrag mit Mad. Liebich als Unternehmerin, Polawsky als Mitunternehmer und Director, für dessen Einhaltung sich Beide *in solidum* verpflichteten, unterzeichnet“¹¹³.

12. März 1819 [Karton 152/2027, Tagebuch 1819, S. 122f.]

„Nachmittags war ich in dem *Conzert* von H. und *Md Strauss*_[7] zu dem ich ein[en] Zettel hatte nehmen müssen_[7] es war sehr leer_[7] von Bekannten Niemand als die F[räu]leins *Sweerts*_[7] deren Mutter die Liste herumgesandt [?] hatte_[7] *Md Strauss* sang mit ihrer zwar schönen Stimme aber ohne alle Methode eine *Arie* von *Maria Weber*, Er [Strauss] spielte ein sehr schweres Konzert und *Variationen* von seiner Komposition, recht gut aber nicht angenehm_[7] *Hause* spielte eine *Polonoise* auf dem Kontrabaß_[7] obgleich er sie gut spielte so konnte doch Nichts als ein unförmliches Gesumse herauskommen, Z[we]y *Overturen* aus *Medea* von *Cherubini* und aus *Fidelio* von *Beethoven* waren noch das Beste.“

Mad. Strauß wurde für die Prager Oper engagiert, nachdem Therese Grünbaum Ende 1817 nach Wien ging¹¹⁴. Interessant ist der Name Sweerts: Die gräfliche Familie „von Sweerts und Sporck“ hatte Anfang des 19. Jahrhunderts mehrere musikalische Mitglieder¹¹⁵. Eveline Bartlitz schrieb über das Jahr 1816, als Weber noch in Prag war: „Er hatte gleichzeitig drei Klavier-

¹¹³ Ebd., S. 31.

¹¹⁴ Ebd., S. 20: „Mad. Strauß, deren Sophie in *Sargines* und Marie in *Blaubart* besonders gerühmt wurden.“

¹¹⁵ Dlabacz (wie Anm. 92), Bd. 3, Sp. 244: „von Sweerts und Sporck, Joseph, Graf, ein vortrefflicher Fortepianospieler [...]. Sweerts und Sporck, Philipp Graf von, ein sehr guter Fortepiano- und Violinspieler. Er starb 1803, den 4. Februar, im 24. Jahre seines Alters.“

schüler: den uns schon bekannten Carl Freytag, die Gräfin Swe[e]rts und eine Frau von Lämél¹¹⁶. Welche Arie von Mad. Strauß hier gesungen wurde, ist unbekannt. Wenzel Hause, seit 1810 Professor für Kontrabass am Konservatorium, wurde von Dlabacž mit einem langen Artikel geehrt¹¹⁷.

11. April 1819 [Karton 152/2027, Tagebuch 1819, S. 170]

„Um das überaus schöne Wetter zu benützen_[7] fuhr ich mit den Kindern um halb 5 in den Baumgarten_[7] wo ziemlich viele Leute waren, und von da um 6 zu Gab:[rielle,] die Sidi hatte einladen laßen_[7] mit ihren Kindern in die Musikalische Akademie der Tonkünstler Gesellschaft zu gehen, ich ging mit Heinrich zu Fuße hin. Es wurden die 2 ersten Theile der Jahreszeiten_[7] Frühling und Sommer_[7] und eine *Overture* von Karl Maria *Weber* gemacht_[7] letztere gefiel mir nicht, die ersten wurden ganz gut doch nicht vollkommen *exequirt*_[7] *Mad Czegka, Kainz* und *Stöger* sangen die Solostimmen.“

Gabrielle Buquoi ist die Schwägerin Choteks. Ihre Schwester Isabella von Chotek starb schon am 14. Dezember 1817 nach langer Krankheit; der Witwer lebte danach allein mit den Kindern Heinrich und Sidonia (Sidi). Die Prager Tonkünstler-Versorgungsanstalt wurde 1806 errichtet: „Im Jahre 1820 wurden 21 Pensionsquoten zu 150 fl. W. W. jährlich aus der Societätskassa bezahlt“¹¹⁸. Welche Ouvertüre Webers hier erklang, konnte bislang nicht ermittelt werden.

22. April 1821 [Karton 153/2029, Tagebuch 1821, S. 250f.]

„Abends ging ich mit Heinrich und P[ater] *Beer* ins Theater_[7] wo die Tonkünstler Gesellschaft 2 Kantaten gab. Der büßende David von *Mozart* und Kampf und Sieg von Karl Maria *Weber*_[7] beyde recht schön und bis auf einige unbedeutende Fehler in der ersten_[7] außerordentlich schweren_[7] recht gut ausgeführt wurden.“

Wieder wurde ein Wohltätigkeits-Konzert für die Tonkünstler Gesellschaft gehalten und ein Stück Webers, die Kantate op. 44 (JV 190), aufgeführt. Mozarts Kantate *Davidde penitente* KV 469 wurde 1785 vom Komponisten für ein Konzert des Wiener Pensionsfonds aus der c-Moll-Messe (KV 427)

¹¹⁶ Bartlitz, *Mein vielgeliebter Muks* (wie Anm. 32), S. 213.

¹¹⁷ Dlabacž (wie Anm. 92), Bd. 1, Sp. 579.

¹¹⁸ Julius Max Schottky, *Prag wie es war und wie es ist. Nach Aktenstücken und den besten Quellenchriften geschildert*, Prag 1832, S. 456.

1821
 Montag den 22. April
 Ich bin heute sehr
 krank und kann
 nicht aus dem Bett
 steigen. Ich habe
 einen sehr starken
 Kopfweh und
 bin sehr müde.
 Ich habe heute
 nichts gemacht.
 Ich bin heute
 sehr krank und
 kann nicht aus
 dem Bett steigen.
 Ich habe einen
 sehr starken Kopf-
 weh und bin sehr
 müde. Ich habe
 heute nichts ge-
 macht. Ich bin
 heute sehr krank
 und kann nicht
 aus dem Bett
 steigen. Ich habe
 einen sehr starken
 Kopfweh und bin
 sehr müde. Ich
 habe heute nichts
 gemacht.

Choteks Tagebuchnotiz zum 22. April 1821

zusammengestellt. Chotek wurde von seinem Sohn Heinrich und dessen Hofmeister Pater Beer begleitet.

6. Dezember 1821 [Karton 153/2029, Tagebuch 1821, S. 736]

„Abends ging ich ins Theater_[1] man gab *Praetiosa*_[1] ein neue[s] [?] sehr abentheuerliches Stück_[1] das sich aber recht gut einmal sehen läßt und durch eine schöne Musik von Maria *Weber* gehoben ist.“

Die Prager Premiere von *Preciosa*, Schauspiel von Pius Alexander Wolff nach Cervantes mit Musik von Weber (UA am 14. März 1821 in Berlin), war am 14. November 1821.

29. Dezember 1821 [Karton 153/2029, Tagebuch 1821, S. 776f.]

„[...] dann ging ich ins Theater_[1] wo zum ersten male die Oper der Freyschütze, Text von *Kind*_[1] Musik von Mar *Weber*_[1] gegeben wurde, die sehr hübsch ist_[1] aber mehr als einmal gehört werden muß_[1] das Spektakel dabey könnte etwas schöner seyn und sie soll auch in Wien prächtig gegeben worden, auch die Sänger ließen einiges zu wünschen übrig_[1] das Orchester aber ging wie immer vortrefflich.

Ich *soupirte* dann bey *Clamm* sah aber *Pepi* nicht_[1] die wegen Kopfschmerzen vor dem Soupé zu Bette gieng.“

Chotek ging also zur Prager Premiere des *Freischütz* und lobte die ganze Vorstellung. Die Uraufführung hatte am 18. Juni 1821 in Berlin stattgefunden, die Wiener Premiere am 3. November 1821. „Pepi“ ist Josephine Gräfin Clam-Gallas, geb. Clary (1777–1828). Im Jahr 1797 hatte sie Christian Christoph Clam-Gallas (1771–1838) geheiratet. Ein Jahr davor schrieb Beethoven in Prag „Ah! perfido“ (op. 65) sowie vier kleine Mandolinstücke für sie.

Der *Freischütz* wurde auch in Prag ein großer Erfolg; es gab keine Oper, die Chotek ähnlich oft besuchte. Im Tagebuch finden sich in relativ kurzer Zeit mehrere entsprechende Hinweise auf Theaterbesuche, aber auch auf Darbietungen einzelner *Freischütz*-Nummern in Konzerten:

3. Januar 1822 [Karton 153/2030, Tagebuch 1822, S. 6f.]

„Abends fuhr ich mit den Kindern ins Theater_[1] um ihnen die Oper der Freyschütze sehen zu laßen, deßen Musik mir noch beßer gefiel als das erste mal_[1] die *Overture* genoß ich erst heute.“

6. März 1822 [Karton 153/2030, Tagebuch 1822, S. 168]

„Ich ging dann ins Theater wo ich den Freyschützen zum 3^{te} mal mit Vergnügen hörte.“

21. März 1822 [Karton 153/2030, Tagebuch 1822, S. 204]

„Ich ging von da zu *Schlick*_[1] wohin ich zu einem *Concert* geladen war, die dort aufgeführten Stücke erhält die Beylage. [...] die Stimme von *Lisette Schlick* ist sehr unangenehm, und auch *Ch[r]is. Clamm* hat keine angenehme_[1] sondern eine sehr aus der Gurgel gehende Stimme.

[eingeklebt nach S. 204 handgeschriebenes Programm mit Kommentar von Chotek:]

1. *Ouverture aus der Oper: Emma von Resburg. von Meyerbeer.*
 2. *Quartett aus der Oper: Mosè in Egitto. von Rossini.*
 3. *Duett aus der Oper: Torvaldo e Dorsliska. von Rossini.*
 4. *Quartett für 4. Männerstimmen. von C. M. v Weber.*
 5. *Variationen concertirend für Pianoforte & Violine. von Mayseder.*
 6. *Quintett aus der Oper: Othello. von Rossini.*
 7. *Jägerchor aus der Oper: Der Freyschütze. von C. M. v. Weber.*
 8. *Der Abschied der Troubadours, für Gesang, Fortepiano, Violine, und Guitarre von Blangini, Moscheles, Mayseder, Giuliani.*
- [...] 4. [...] recht gut gesungen. [...] 7. [...] Männerstimmen gut ges[un]gen.“

Lisette Schlick ist die bereits erwähnte, Clamm ist wieder Graf Christian Christoph Clam-Gallas. Das unter Nr. 4 genannte Quartett war, da der Hinweis auf Körner fehlt, vermutlich diesmal nicht aus *Leyer und Schwert*, sondern aus Webers *Fest-Gesängen* für Männerstimmen op. 53 (II), erschienen 1820 bei Schlesinger in Berlin.

Neuhof: 19. Oktober 1822 [Karton 153/2030, Tagebuch 1822, S. 623f.]

„Abends war kleine *Musik*_[1] ein *Quartett* mit der *Guittare*_[1] dann Singstücke am *F. P.* aus dem Freyschützen_[1] von *Rossini* und zwey sehr schöne *Männerquartette* von *Schubert*.“

Chotek war wieder auf Besuch bei seinem Vater in Neuhof. Am 12. Juni 1822 wurden Schuberts „Gesänge für 4 Männerstimmen, mit Begleitung des Pianoforte oder Guitarre“ op. 11 in der *Wiener Zeitung* angekündigt¹¹⁹.

¹¹⁹ Franz Schubert. *Dokumente 1817–1830*, hg. von Till Gerrit Waidelich, Tutzing 1993, S. 128.

Die Abendmusik in Neuhof ist die erste bekannte Aufführung von Schuberts Quartetten außerhalb Kern-Österreichs.

1. November 1822 [Karton 153/2030, Tagebuch 1822, S. 648]

„Abends ging ich mit Kindern und Hofmeister_[7] dann auch [Gouvernante] Zal[eisky,] die sich wieder wohl fand und die es sehr l[a]nge gewünscht hatte ging mit_[7] in die Oper der Freyschütze_[7] zu der ich eine *Loge* genommen hatte und die ich zum 5^{te} male wieder mit Vergnügen hörte.“

Die 4. von Chotek besuchte Aufführung – wenn dieser sich beim Zählen nicht irrte – konnte bislang nicht ermittelt werden.

11. April 1823 [Karton 154/2031, Tagebuch 1823, S. 194f.]

„Nachmittags um 4 ging ich in das für das italiänische Waisenhaus gegebene *Conzert* im Redoutensaal, welches ziemlich besucht und sowohl durch Wahl der Stücke als durch Besetz[un]g des Orchesters und schöne Beleuchtung ausgezeichnet war. Die Stücke sind in beyliegender Nachricht enthalten. N 1 ist recht schön und brillant [...].“

Ein großes Plakat für dieses Konzert ist vorhanden, eingeklebt in Choteks Tagebuch. Es gibt das Programm folgendermaßen wieder:

„1) Ouverture von Karl Maria Baron v. Weber, welche in Dresden im Jahre 1819 zur Feyer des Vermählung-Jubiläums Ihrer königlichen Majestäten gegeben wurde.

(hier noch unbekannt)

2) Pot Pourri für das Violoncell von Bernhard Romberg, vorgetragen von Herrn Johann Hüttner, Lehrer am hiesigen Conservatorium.

3) Rondeau Brillant für das Pianoforte von Johann Nep. Hummel, gespielt von Dem. Marie Hermannsfeld.

4) Naumanns Oratorium, Vater Unser.“

Das erste Stück war Webers *Jubelouvertüre* op. 59 (JV 245), komponiert im September 1818 und, wie am Plakat zu lesen, in Prag noch unbekannt. Am 29. April 1823 fand ein weiteres Wohltätigkeits-Konzert „zum Vortheile der Erziehungsanstalt für arme Waisen weiblichen Geschlechts“ statt, wieder um halb 5 Uhr im Redoutensale und „bei verstärktem Orchester“. Es wurde von Kapellmeister Triebensee, Webers Nachfolger, geleitet. Ein großes Plakat dafür ist vorhanden, gefaltet und eingeklebt in Choteks Tagebuch¹²⁰. Es zeigt,

¹²⁰ Das Plakat ist nach S. 530 im Tagebuch 1823 eingeklebt.

dass das Programm mit „Lützows wilde Jagd mit Echo, von Theodor Körner, Musik von Carl Maria von Weber“ endete.

17. April 1823 [Karton 154/2031, Tagebuch 1823, S. 206]

„Abends ging ich ins Theater_[1] man gab den Freyschützen mit einer ganz neuen Besetzung, *Mlle Franchetti* spielte und sang die Rolle der *Agathe* so gut_[1] daß sie_[1] ungeachtet der großen Partheylichkeit des hiesigen *Parterres* für die *Sonntag*_[1] allgemein beklatscht und herausgerufen wurde, auch H. *Yung* spielte und sang den *Max* gut, beßer als *Pohl*_[1] welches f[re]ylich für ihn eine leichtere Aufgabe war als für die *Franchetti*, auch er wurde herausgerufen_[1] er hat einen recht angenehmen aber nicht starken *Tenor*_[1] *Michal[e]si* hingegen_[1] der den Oberförster macht_[1] einen schlechten Baß_[1] der in der Tiefe gezwungen und weich klingt.“

Die Wiener Sopranistin Fortunata Franchetti (1801–1876) hatte 1822 ihr Debüt in Prag. Die noch sehr junge Henriette Sontag (1806–1854) war der neue Stern an der Prager Oper.

8. November 1823 [Karton 154/2031, Tagebuch 1823, S. 934]

„Abends fuhr ich [...] ins Theater_[1] wo zum 50^e mal der Freyschütze mit neuem *Costum* und *Arrangement* unter der Direktion *Webers* gegeben wurde, die Exekution im Ganzen war vortrefflich und machte mir_[1] obgleich ich ihn vielleicht schon 10 mal sah_[1] viel Vergnügen_[1] auch ist er beßer als vorher in Szene gesetzt.“

John Warrack schrieb über die Zeit nach der Uraufführung von *Euryanthe* in Wien am 25. Oktober 1823: „In Prag hatte man eigens die fünfzigste *Freischütz*-Aufführung bis zu [Webers] Eintreffen aufgeschoben, damit er dirigieren könne. Der Enthusiasmus des Publikums belebte ihn, aber unmittelbar nach der Aufführung eilte er zurück und war am 10. November 1823 wieder in Dresden.“¹²¹ Ob Chotek tatsächlich zehn *Freischütz*-Aufführungen besuchte, war bislang nicht feststellbar.

¹²¹ Warrack (wie Anm. 75), S. 373f. Max Maria von Weber schrieb darüber (Bd. 2, S. 541): „Weber kam am 7. Nov. nach Prag, wo man ihm die Direktion der funfzigsten Vorstellung seines Freischütz in alter Anhänglichkeit aufgehoben hatte. Das Publikum jubelte, als es die bekannte, kleine Gestalt des Meisters im Orchester erblickte, und nach dem Erfolge in Wien erschien das Zujauchzen und Herausrufen hier wie ein Willkommen im traulichen Freundeskreise.“

Die Tagebücher Choteks sind so umfangreich, dass die Möglichkeit bestünde, noch weitere Eintragungen mit Weber-Bezug darin zu finden. Die hier vorgestellten Erwähnungen präsentieren aber schon ein reiches Bild über das musikalische Leben in Prag um Weber und sein Wirken in den Jahren 1813 bis 1823 – aus der Sicht eines musikinteressierten böhmischen Aristokraten. Auch wenn die ästhetischen Urteile oftmals über die Beurteilungen „sehr hübsch“ oder „sehr angenehm“ bzw. „sehr schwer“ (im Sinne von kompositorisch anspruchsvoll) kaum hinausgehen, sind sie doch interessante Indizien dafür, wie der gebildete Teil der Prager Musikliebhaber auf Webers Bemühungen als Musikdirektor des Theaters und Konzertveranstalter reagierte. Chotek bestätigt mehrfach Eindrücke Webers über mangelnden Zuspruch des breiten Publikums: Die Zuhörer blieben eher kalt und hatten eine Vorliebe für Possen, also für leichte, komische Unterhaltung. Auch der spätere große Erfolg der Oper *Freischütz* wird durch Choteks Notizen widerspiegelt. In seiner Akribie notierte er öfters nicht nur Tonarten von Musikwerken, sondern auch Vornamen von Ausführenden. Viele Details über das Prager Musikleben sind völlig neu; so die Erwähnung von Webers Einrichtung der Gesangspartie von Frau Allram in *Aschenbrödel*, die das Jähnssche Werkverzeichnis nicht kennt, aber auch der Hinweis, dass der Komponist Variationen über ein bekanntes russisches Lied – wohl „Schöne Minka“ – bereits in seinem Konzert am 6. Januar 1815 improvisierte. Das Tagebuch ist daher eine wichtige ergänzende Quelle für unsere Kenntnisse über Weber und das Prager Publikum.

Humor und Ironie in den Opern von Carl Maria von Weber: Funktion, Bedeutung und Fragestellungen

von Charlotte Lorient, Paris

Humor und Ironie sind essentielle Bestandteile des menschlichen Lebens, und so verwundert es nicht, dass sie auch im musikalischen und literarischen Werk Webers eine größere Rolle spielen, als gemeinhin angenommen. Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit ist lange Zeit wenig beachtet worden:¹

„Ich sah ihn [Weber], wie er seinen von der Lebensglut verbrauchten Körper durch die Straßen Londons schlepte, auf dem Gesicht das Leuchten derer, denen etwas Schönes widerfahren ist. Er ging dahin, aufrecht gehalten einzig von dem fieberhaften Wunsch, vor seinem Tod noch jenes Werk [*Oberon*] zu hören, sein Vermächtnis, an das er sein letztes Herzblut gegeben hatte.“

Mit diesen Zeilen skizzierte Debussy das fiktive Porträt eines kranken Menschen, der unter den tiefsten Schmerzen dafür kämpft, dass seine Kunst weiterlebt. Dies ist das „romantisierte“ Bild, das am häufigsten zur Charakterisierung Webers verwendet wurde. Webers Zeitgenossen behielten das Bild eines kränklichen Menschen in Erinnerung, der an Tuberkulose sowie an einer schmerzhaften Fehlstellung der Hüfte litt. Dementsprechend soll Beethoven anlässlich der Wiener Einstudierung des *Freischütz* erstaunt gewesen sein, dass das „sonst weiche Männel“² so eine Oper hatte komponieren können, und Heine beschrieb das nicht gerade vorteilhafte Aussehen Webers, seinen schwächlichen Körperbau sowie seinen lahmen Gang³. Auch Wagner fielen als Kind, wie man in seinen Erinnerungen liest, die schmale Figur und der stark hinkende Gang des Komponisten auf⁴. Es ist klar, dass Weber an seinen physischen Schwächen gelitten hat. Jedoch verschleierte die systematische Subsumierung der Persönlichkeit Webers unter diesem Bild einen anderen, wichtigen Aspekt seines Wesens, das auch durch Neugier, oft leidenschaftliche

¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. von François Lesure, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1974, S. 74.

² Zitiert bei Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 509.

³ Heinrich Heine, *Briefe aus Berlin*, Nr. 2 (16. März 1822), in: *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 6, hg. von Jost Hermand, Hamburg 1973, S. 26.

⁴ Richard Wagner, *Mein Leben*, vollst., komm. Ausgabe, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 34f.

Wutanfälle und hauptsächlich durch eine starke Vorliebe für Humor, Witz und Ironie gekennzeichnet war. Weber ist nicht der einzige Musiker, dessen Bild auf diese Weise verfälscht wurde. Auch andere Komponisten wurden in dieser Art zu fast schon mythischen Gestalten, zu kranken, isolierten und verkannten Genies verwandelt. Seit einigen Jahrzehnten werden solche Bilder wiederholt in Frage gestellt. Damit verbunden verlieren diese Künstler ihren sakralen Nimbus; der humoristische oder ironische Aspekt ihrer Werke kann besser gewürdigt werden. Studien wurden der Frage des Humors bei Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert und Schumann gewidmet – weniger bei Weber.

In der Literatur des 19. Jahrhunderts sind lediglich isolierte Anspielungen auf Webers Humor zu finden. Auch die biographische Schrift von Webers Sohn Max Maria trug dazu bei, das Bild eines kränklichen, genialen und verkannten Künstlers zu vermitteln⁵. Wenn von Webers Humor die Rede ist, handelt es sich hauptsächlich um seinen literarischen Stil oder um Anekdoten aus seinem Leben, wie zum Beispiel in Adolph Kohuts Studie über *Carl Maria Weber als Humorist*⁶ aus dem Jahr 1891, eine der ersten, die sich mit diesem Thema befasst. Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden Webers Humor und Ironie häufiger erwähnt und vermehrt Anekdoten überliefert, wie zum Beispiel bei Wilhelm Meyer⁷ (1920) und Hans Pfitzner⁸ (1928). André Cœuroys Biographie (1925/1953) ist aber sicherlich die erste Schrift, die das Bild eines „romantischen Melancholikers“ explizit in Frage stellt: Im Kapitel „Le vrai Weber“ [Der echte Weber]⁹ wird ein lebenslustiger, schelmischer Musiker beschrieben. Diese frohe, humorvolle Natur des Komponisten rückte im Laufe des 20. Jahrhunderts allmählich in den Vordergrund, und ihr wurden spezifische Überlegungen gewidmet, wie zum Beispiel bei

⁵ Vgl. Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper* (Weber-Studien, Bd. 2), Mainz 1994, S. 226–237: „Das Weber-Bild in der Musikschriftstellerei des 19. Jahrhunderts.“

⁶ Adolph Kohut, *Carl Maria von Weber als Humorist. Mit einem bisher ungedruckten Briefe Weber's*, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Bd. 39, Nr. 9 (28. Februar 1891), S. 131–133.

⁷ Wilhelm Meyer, *Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen*, Bd. 2 Bielefeld und Leipzig 1920, S. 151–163.

⁸ Hans Pfitzner, *Weber*, in: *Deutsche Militärmusiker-Zeitung*, Jg. 50, Nr. 31 (4. August 1928), S. 283f.

⁹ André Cœuroy, *Weber*, Paris 1925. Diese Kapitelüberschrift findet sich erst in der Nouvelle édition revue et augmentée, Paris o. J. [1953], dort in der „Deuxième partie“ als „1. Le vrai Weber“, S. 49–56.

Corinne Schneider¹⁰. Die meisten Studien der letzten Jahrzehnte berücksichtigen die Frage des Humors und der Ironie bei Weber¹¹.

Jedoch werden die humorvollen Elemente von Webers Musik meist nur in den isolierten Analysen spezifischer Werke erwähnt und nicht übergreifend betrachtet. Im Bereich der Opern beschränken sich die Bemerkungen meist auf die Komik der Libretti. Zwar sind Webers Humor und Ironie zweifellos in seinem Leben und seinen Schriften präsent; sie sind aber gleichfalls in seiner Musik zu spüren. Der vorliegende Artikel widmet sich der musikalischen Komik in Webers Opern: Welche Rolle spielen Humor und Ironie in seiner Musik und wie sind deren Wirkungsmechanismen? Kann oder muss die Ironie mit dem kulturellen Kontext, in dem Weber lebte, in Verbindung gebracht werden?

Definitionen, Konzepte und Theorien über Humor und Ironie zur Zeit Webers

Das Wort Humor erweckt für uns heute die Vorstellung von spontaner Komik, d. h. einer lustigen, leichten Stimmung und einer vor allem spielerischen Gesinnung. Das Wort Ironie betrifft eher die Rhetorik. Es enthält eine kritische, manchmal polemische Dimension und ist nicht ausschließlich positiv. Humor und Ironie werden allgemein als zwei Kategorien der Komik betrachtet¹². Dies sind aber unsere zeitgenössischen Definitionen, die sich im Laufe der Jahrzehnte so entwickelt haben. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägte sich in Deutschland ein sehr unterschiedliches und zugleich spezifisches Verständnis von Humor und Ironie aus. Die Brüder Schlegel, Jean Paul Richter (Jean Paul) und Karl Wilhelm Solger definierten die Begriffe neu. Die Verwendung des Begriffs Ironie änderte sich nach und nach: War sie bisher auf den Bereich der Rhetorik beschränkt, erschien sie nun auch im Bereich der Philosophie. Das Phänomen der Komik gewann eine tiefere ästhetische Bedeutung: Die Ironie diente dazu, die Kluft zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit anzuprangern, und dieser Gedankengang erlaubte es der Kunst, sich dem Absoluten zu nähern. Die Theorie der romantischen Ironie findet sich in dieser spezifischen Ausprägung ausschließlich in der deutschen Kultur.

¹⁰ Corinne Schneider, *Weber*, Paris 1998; eines der Kapitel heißt „Le ressort de l'ironie“.

¹¹ Vgl. dazu u. a. John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, aus dem Englischen von Horst Leuchtmann, Leipzig 1986.

¹² Vgl. Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris 1996, S. 44–46. Die Ironie ist manchmal auch der Komik entgegengesetzt; vgl. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris 2001, S. 221.

Sie nahm ihren Ausgang bei Friedrich Schlegel und gewann besonders durch die Arbeiten E. T. A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks bald größere Bedeutung. Die romantische Ironie wurde mit der Idee eines kritischen Denkens des Autors über sich selbst verbunden; der Autor nimmt sozusagen einen äußeren Standpunkt ein und betrachtet sein eigenes Werk mit einem spöttischen Lächeln.

Die so definierte Ironie wurde in Deutschland bald zu einem geläufigen Ausdruck. Im Gegensatz zu englischen, französischen oder italienischen Wörterbüchern dieser Zeit erwähnt das *Bilder-Conversations-Lexikon* von Brockhaus aus dem Jahr 1838 die ästhetische Dimension von Humor und Ironie. Der Humor wird als zwischen Komik und Tragik pendelnde, mit der Ewigkeit verbundene poetische Kategorie definiert; die ausgewählten Beispiele für diese Kategorie stammen aus Werken von Swift, Sterne, Hippel und Jean Paul¹³. Noch heute erwähnen nur die deutschen Wörterbücher die romantische Ironie als eine selbständige Kategorie.

Die Theoretiker der Zeit Webers waren sich darüber einig, dass es eine spezielle musikalische Komik gibt. Diese Art der Komik, am Anfang negativ beurteilt, wurde nach und nach akzeptiert. In den Schriften von Johann Georg Sulzer, Christian Schubart, Daniel Weber und Friedrich Rochlitz wird zwischen drei Stufen unterschieden: das „hohe Comische“ (Ton der Komödie, an der Grenze der Tragödie), das „mittlere“ (feiner Witz, höflich-sittlich) sowie das „niedrige Comische“ (absurd, possenhaft, lächerlich)¹⁴. Allmählich rückte die ‚hohe Komik‘ in die ästhetischen Kategorien der ernststen Ironie und des erhabenen Humors, während die ‚niedere Komik‘ sich in pittoresken Humor verwandelte¹⁵. Zwar ist es schwierig, den präzisen Einfluss von Lehrbüchern und Theorien auf die Entwicklung von Komponisten nachzuweisen, doch dank der Studie von Eveline Bartlitz über die in Webers Besitz befindlichen Bücher wissen wir, dass der Komponist die Musiklehrbücher seiner Zeit

¹³ *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, Bd. 2, Leipzig 1838, S. 423, 461; vgl. bereits das *Conversations-Lexikon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, 4. Aufl., Altenburg und Leipzig 1817, Bd. 4, S. 890–895 und Bd. 5, S. 93f. sowie die nachfolgenden Brockhaus-Auflagen.

¹⁴ Vgl. z. B. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, neue vermehrte Aufl., Bd. 1, Leipzig 1792, S. 485 (Artikel *Comisch*).

¹⁵ Tilden A. Russel, „Über das Komische in der Musik“: *The Schütze-Stein Controversy*, in: *The Journal of Musicology*, Jg. 4, Nr. 1 (Winter 1985/1986), S. 73.

gut kannte¹⁶. Das Thema der musikalischen Komik wurde in den Schriften der Zeit oft behandelt, woraus sich schließen lässt, dass dem Komponisten die wichtigsten zeitgenössischen Konzepte vertraut waren.

Nach der Theorie von Johann Christian Michaelis zeugt der Humor von der Anwesenheit des Künstlers im Werk selbst: „Die Musik ist humoristisch, wenn die Komposition mehr die Laune des Künstlers, als die strenge Ausübung des Kunstsystems verräth“¹⁷. Er legt den Akzent auf die ästhetische Dimension des ernststen Humors, mit dem der uns zum Lachen oder zum Lächeln bringende Komponist seine Anwesenheit im Werk verrät. Es ist nicht klar, ob Weber die Schriften von Michaelis vertraut waren, aber doch sehr wahrscheinlich. Er kannte auf jeden Fall das theoretische Werk seines Freundes Gottfried Weber¹⁸, der auch Mitglied und Mitbegründer des *Harmonischen Vereins* war. Gottfried Webers Analysen sind von romantischen Theorien geprägt: Im sogenannten *Dissonanzen-Quartett* KV 465 von Mozart erkannte der Theoretiker ironische Absichten und stellte eine Poesie der Subjektivität fest, wie sie die ersten Romantiker entwarfen (Friedrich Schlegel und Novalis)¹⁹.

Wie Haydn und Beethoven wurde auch Weber von den sich entwickelnden philosophischen Konzepten zur romantischen Ironie stark beeinflusst. Er kannte die Theorien der Brüder Schlegel, hatte Kontakt mit Jean Paul, Hoffmann und Tieck²⁰. Ihr Einfluss, besonders bezüglich des von ihnen geprägten romantischen Ironiebegriffs, ist offensichtlich. In der Tat lässt sich die Komik der Weberschen Jugendopern von der Komik seiner späteren, ab 1817 komponierten Opern unterscheiden.

¹⁶ Eveline Bartlitz, *Ein-Blick in Carl Maria von Webers Bücherschrank*, in: *Weberiana*, H. 17 (2007), S. 29–66.

¹⁷ Christian F. Michaelis, *Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 9, Nr. 47 (12. August 1807), Sp. 725–729 (Zitat Sp. 725).

¹⁸ Weber erwarb 1817, im Jahre der Veröffentlichung, den 1. Band des *Versuchs einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*; vgl. Bartlitz (wie Anm. 16), S. 62.

¹⁹ Vgl. die Analyse bei: Jairo Moreno, *Subjectivity, Interpretation and Irony in Gottfried Weber's Analysis of Mozart's „Dissonance“ Quartet*, in: *Music Theory Spectrum*, Bd. 25 (Frühjahr 2003), S. 99–120.

²⁰ Vgl. Warrack (wie Anm. 11), S. 115f., 152f., 197f., 208, 224, 256, 272f., 276f., 327, 334, 367, 369, 374, 383.

Humor und Ironie in Webers Jugendopern (bis 1811)

Weber verwendete verschiedene Begriffe, um seine Jugendopern zu bezeichnen: *Das Waldmädchen* (1800) soll eine *romantisch-komische Oper* sein, *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (1801/1802) eine *Oper*, *Silvana* (1808–1810) eine *romantische* bzw. eine *heroisch-komische Oper*, und *Abu Hassan* (1810/1811) ein *Singspiel*. Trotz dieser unterschiedlichen Bezeichnungen schlägt Joachim Reiber vor, die einheitliche Benennung *Singspiel* für diese Werke zu verwenden²¹. In der Tat entsprechen Webers erste Opern der Tradition des Singspiels, vor allem des mozartschen Singspiels, und ihre Komik ist mit der anderer zeitgenössischer Werke vergleichbar.

Die frühen Singspiele entsprechen vor allem der Kategorie des Humors, das heißt, sie gleichen einem spontanen, leichten Fluss, einer lustigen Laune. Die Elemente des Humors sind nicht immer an sich humorvoll, sie enthalten aber ein Humorpotential, das ausbrechen kann, wenn diese Elemente in einem besonderen Kontext zusammengefügt werden. Es ist schwierig, die Komik dieser Werke präzise zu bezeichnen, denn sie kommt hauptsächlich in einer allgemeinen Leichtigkeit und Lebendigkeit des Werks zum Ausdruck. Der humorvolle Ton ist in vielen Passagen der Opern zu erkennen. Er ist zum Beispiel in den heftigen Wortwechseln der Hauptpersonen zu spüren, aber auch in der Art und Weise, wie Weber mit den Stimmen umgeht: In den Bassstimmen von Hans Bast (*Peter Schmoll*) und Omar (*Abu Hassan*) werden oft ungewohnte Intervalle oder unsanftliche melodische Figuren verwendet.

Weber spielt auch mit den Kontrasten zwischen Bassstimmen und hohen Stimmen, und in der Art und Weise, wie er für die jeweilige Stimme schreibt, nähert er sich dem Stil der italienischen *Opera buffa*. In der Arie Nr. 18 des *Peter Schmoll* verleihen die vielfachen Tonwiederholungen, Intervallsprünge und bruchstückhaften Melodien der Gestalt des Hans Bast eine volkstümliche Komik, die an Mozarts *Figaro* erinnert. Auch die Nr. 7 orientiert sich an der *Opera buffa* mit ähnlichen Mitteln. Hans Basts einfältige Wichtigtuerei wird mit Tonwiederholungen und kurzen melodischen Phrasen gemalt; die Figur wirkt so possenhaft und lächerlich. Diese Szene ist ein bemerkenswertes Beispiel für die Definition der Komik durch Bergson: Komik als „*mécanique plaqué sur du vivant*“ [entstehend aus der Überlagerung von

²¹ Joachim Reiber, Artikel *Singspiel*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1485. In unserer Studie wird *Rübezahl* nicht behandelt, denn in den erhaltenen Fragmenten sind humorvolle Elemente weniger ausgeprägt.

etwas Lebendigem durch etwas Mechanisches]²². In dieser Arie lässt sich eine enge Verwandtschaft mit dem ersten Teil der Arie Nr. 3 von Osmin in der *Entführung aus dem Serail* von Mozart erkennen:

Hans Bast Hans Bast! gib acht, Hans Bast! mit Nett-chen ih-rem — Gast

Osmin Sol - che her-ge-lauf-ne Laf - - - - - fen.

Beispiel 1: Beginn der Arien von Hans Bast (*Peter Schmoll*, Nr. 7, T. 1–5) und von Osmin bei Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 3, T. 1–8)

Diese Verwandtschaft ist nicht erstaunlich, wenn man Webers Hochachtung für Mozart kennt. Er bewunderte insbesondere die Leichtigkeit, die großzügige Fülle der Jugend, die Wärme und Feinfühligkeit der Musik in der *Entführung aus dem Serail*²³.

Auch rasche oder wiederholte Motive, relativ kurze Sätze, die einen überraschenden Bruch ergeben, oder auch plötzliche Stimmungswechsel können Zeichen des musikalischen Humors sein. Sie kommen in der Ornamentik zum Vorschein, insbesondere in Trillern, in *staccato* gespielten Noten und in manchen unregelmäßigen oder nachahmenden melodischen Figuren. Der Komponist spielt mit Kontrasteffekten zwischen verschiedenen Notenwerten, indem zum Beispiel plötzlich Zweiundreißigstel auftauchen, deren Schwung einen humorvollen Eindruck erweckt. All diese Stilmittel prägen in ihrer Summe den musikalischen Humor aus. Auch die Instrumentierung wird zur Erzeugung von Komik genutzt: Im Terzett Nr. 2 in *Peter Schmoll* wird die „Blinde Kuh“-Partie mit der anmutigen und flinken Minette (Flöten und Geigen) und dem sich im Dunkel plump vorwärts tastenden Hans Bast (Celli und Kontrabässe) mit einer Pantomime begleitet. Der Komponist scheint sich bei dieser Verfolgungsszene wirklich amüsiert zu haben, vor allem bei der Schilderung des ungeschickten, verzweifelten Bemühens des außer Atem geratenen Hans Bast.

Andere Möglichkeiten, Komik zu erzeugen, ergeben sich aus der Verwendung szenischer oder musikalischer Topoi, wie zum Beispiel dem feigen

²² Henri Bergson, *Le Rire*, Paris 2006, S. 38.

²³ Vgl. Webers Artikel über *Die Entführung aus dem Serail*, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 302–304.

Diener und dem Trinklied. Der Knappe Krips in der Oper *Silvana* entspricht dem Archetyp des prahlerischen Dieners. Seine Feigheit wird in der Nr. 5 thematisiert und erzeugt eine kleine humorvolle Szene: Als er Silvana erblickt, erschrickt er, versteckt sich und hängt sich ängstlich an seinen Meister Rudolph. Der Anfang des musikalischen Dialogs lässt uns mit den zögernden Pausen Krips' Furcht ganz ausdrücklich hören. Eine Rezension der Oper *Silvana*, die 1812 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlicht wurde, erwähnt – vermutlich zum ersten Mal – den humorvollen Ton des Komponisten. Der Kommentar bleibt fragmentarisch, schildert aber den allgemeinen Charakter des Stücks: „Arie des Knappen Krips, nicht ohne komische Laune“²⁴. Auch Webers Zeitgenossen bezeichneten als Hauptkategorie des Singspiels eher den Humor, nicht die Ironie.

Die heitere Stimmung der Oper *Abu Hassan* entspricht, wie in den früheren Opern, eher einem humorvollen Ton als einer Logik der Ironie. Im Singspiel mischen sich Komik und Exotik: possenhafte Szenen türkischer Mode sind ein Topos der Werke dieser Zeit. Eine deutliche Verwandtschaft verbindet Osmin in Mozarts *Entführung aus dem Serail* und Omar, zwei Archetypen des „lächerlichen Bösen“. Dies ist ein Mittel der Komik: die Verwendung einer Typus-Gestalt und Nutzung all ihrer typischen Züge. Der Humor findet sich auch in der zärtlichen Distanzierung Webers seinen Gestalten gegenüber. In der Arie Nr. 2 denkt Abu Hassan an das schöne Leben, das er mit Fatime führen könnte, wenn all ihre Schulden schon bezahlt wären. Seinem Nachdenken über die Liebe folgt ein Ständchen, aber das grotesk wirkende Fagott warnt den Zuhörer, er solle diesen großen „Helden der Liebe“ nicht allzu ernst nehmen. Diese Distanz und die mozartsche „Zärtlichkeit“ Webers im Umgang mit seinen Gestalten erscheinen erst im *Abu Hassan*, sie sind in den früheren Opern Webers nicht zu finden. Hier zeigt sich die Distanzierung des Künstlers seinem eigenen Werk gegenüber, die in den reiferen Werken dann immer klarer ausgeprägt wird.

Auch die Nr. 3 ist ein Beispiel der für den romantischen Humor spezifischen Distanzierung. In diesem mit der bereits erwähnten Arie stark kontrastierenden, zornigen Chor wird Abu Hassan von aufgebrachtten Gläubigern verfolgt, die auf der Stelle bezahlt werden wollen. Weber begann die Komposition der Oper mit diesem Chor, und zwar zu einer Zeit, in der er gerade wegen Schulden, die zur Zeit der Arbeit am *Abu Hassan* noch nicht beglichen waren, lebenslänglich aus Württemberg verbannt worden war²⁵. Sicher

²⁴ Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 14, Nr. 35 (26. August 1812), Sp. 574.

²⁵ Vgl. Warrack (wie Anm. 11), S. 88–90.

amüsierte ihn die Inszenierung dieser hoch erregten, grotesken Horde von Gläubigern. Die Spannung der anfänglichen Chromatik und der Septimsprung, welche die Erregung der Szene bildhaft vermitteln, tragen ebenso zum Humor bei:

Tenor I. II.

ff Geld! Geld! Geld! ich will nicht län - ger har - ren,

Bass.

ff Geld! Geld! Geld! ich will nicht län - ger har - ren,

Beispiel 2: Chor der Gläubiger (*Abu Hassan*, Nr. 3, T. 1–4)

Weber macht sich lustig über den unerbittlichen Ton der Gläubiger. Es ist aber eher Spiel als Spott: Diese gute Laune ohne Bitterkeit zeugt von scharfem Sinn für Humor sowie von einer bemerkenswerten Fähigkeit zur Distanzierung.

Offenbar sind in diesem Werk die ersten Spuren von Humor und Ironie im Sinne der romantischen Theorien zu finden. Die früheren Singspiele folgten der Tradition eines eher trivialen Humors und entsprachen der Stimmung der *Opera buffa*. Der Humor wurde mit weniger Geschick eingesetzt und beruhte auf archetypischen Gestalten und ihren typisierten Gesangsstilen. Zwar ist auch Omar im *Abu Hassan* ein Typus, er wird aber auf eine feinere Weise geschildert als Hans Bast oder Krips. Die Autodistanzierung und der amüsierte kritische Abstand sind Zeichen der ersten romantischen Einflüsse. In der Tat hatte Weber in der Zeit zwischen *Silvana* und *Abu Hassan* einige Monate in Mannheim und in Heidelberg, zwei Zentren der Romantik, verbracht²⁶. Die Aneignung der neuen Theorien, die im *Abu Hassan* zum Tragen kommt, kann mit Webers Umgang während dieses Aufenthalts in Verbindung gebracht werden.

Humor und Ironie in den Opern der Reife

Genau zehn Jahre trennen die Uraufführung von Webers letzter Jugendoper *Abu Hassan* von der des *Freischütz*. Innerhalb dieser Zeitspanne veröffentlichte Weber den größten Teil seiner Artikel, in denen sich allmählich die neue Ästhetik der deutschen Oper aufbaut. In dieser Zeit entstanden auch Hoffmanns *Undine* und Spohrs *Faust*, und Weber beschäftigte sich intensiver mit den romantischen Schriften über Humor und Ironie. In der Tat unter-

²⁶ Ebd., S. 96–102.

scheiden sich die Opern der Reife nicht nur in Bezug auf den Stil von den ersten Opern, sondern auch bezüglich der Art und Weise, wie Weber mit der Komik umgeht.

Der humorvolle Ton der frühen Singspiele ist in den späteren Opern viel seltener zu spüren. Er erscheint nur in einigen Stücken und wird kombiniert mit dem Einsatz der Ironie. Der Gebrauch des humorvollen Tons, der später in der *Euryanthe* gar nicht vorkommt, wird im *Freischütz* fortgesetzt, und zwar durch die Gestalt des Ännchen und in Stücken wie dem Spottchor in Nr. 1 und Caspars Trinklied Nr. 4. Im *Oberon* ist das Duett zwischen Scherastin und Fatime Nr. 17 zu erwähnen. Die komische Ader der *Drei Pintos* lässt sich nicht leugnen, aber es wäre nicht korrekt, auf dieser einzigen komischen Oper Hypothesen aufzubauen, besonders nicht mit Blick auf die Bearbeitung Gustav Mahlers, die Webers ursprüngliche Absichten möglicherweise partiell verfälscht. Das von Weber hinterlassene musikalische Material – einige Entwürfe, doch meistens ohne Orchestrierung – genügt nicht, um mit Sicherheit seine Gedanken und Intentionen nachvollziehen zu können. Weiter ist zu bemerken, dass das von Mahler bearbeitete Libretto nicht identisch mit dem von Weber vorgesehenen ist. Die anfängliche Version von Theodor Hell (Karl Theodor Winkler) wurde vom Enkel des Komponisten, dem Hauptmann Carl von Weber, gravierend überarbeitet; dessen neue Version liegt Mahlers Bearbeitung zu Grunde²⁷. Nach Bettina Bartz ist die ironische Distanzierung gerade der Aspekt, der Mahler an Weber interessierte, und der die zwei Komponisten verbindet²⁸. Doch bleibt es schwierig sich vorzustellen, in welcher Richtung Weber die komische Oper entwickelt hätte. Mahler und sein Librettist Carl von Weber näherten das Werk der deutschen Spieloper (jener Lortzings und in einem gewissen Maß Cornelius') an, einer Tradition, die zu Carl Maria von Webers Lebzeiten noch nicht existierte – er hätte sicherlich einen anderen Weg eingeschlagen.

Im Allgemeinen aber verliert Webers Komik in den späteren Bühnenwerken im Vergleich zu den Jugendopern an Bedeutung. Andere für die romantische Ästhetik typische Aspekte rücken in den Vordergrund, wie zum Beispiel das Fantastische, das Märchenhafte oder die große Bedeutung der Natur. Die romantischen Konzepte verleihen der Komik einen philosophi-

²⁷ Vgl. John Warrack, *Mahler and Weber*, in: *The Musical Times*, Jg. 108, Nr. 1488 (Februar 1967), S. 120.

²⁸ Vgl. Bettina Bartz, *Opernparodie als Spiegel sozialer Verhältnisse. „Die drei Pintos“ von Carl Maria von Weber und Gustav Mahler*, in: *Musik und Gesellschaft*, Jg. 36, Nr. 11 (November 1986), S. 577–581.

schen Status, die dadurch ihre Leichtigkeit verliert. Andererseits erscheinen in diesen Opern neue Formen wie die *charge* und das musikalische *pastiche*, die sich innerhalb von selbständigen Stücken entfalten. Nach Gérard Genette ist das *pastiche* die Nachahmung eines Stils auf spielerische Weise, die *charge* dagegen die Nachahmung eines Stils auf satirische Weise²⁹. Die Romanze Nr. 13 im *Freischütz* und die nachkomponierte Arie Nr. 8 zum *Abu Hassan* (aus dem Jahre 1823) sind in Webers Schaffen dafür die treffendsten Beispiele.

In Ännchens Romanze karikierte Weber eine übernatürliche Szene; mit einer Art Selbstspott komponierte er ein regelrechtes *pastiche* der Wolfsschluchtszene des II. Aufzugs. Er persiflierte die fantastischen Effekte: Mit vergleichbaren musikalischen Mitteln berichtet er über eine angebliche Gespenstererscheinung, die sich in Wahrheit als harmloser Hofhund entpuppt, und löst die Spannung in einem befreienden Lachen auf. Die Oper, ganz besonders die Wolfsschluchtszene, wurde sehr oft parodiert³⁰; Weber selbst steht mit seinem *pastiche* quasi am Beginn dieser Tradition.

Unter den verwendeten Mitteln können die Wahl einer Molltonart und Elemente einer orchestralen Charakterisierung genannt werden, wie zum Beispiel der Gebrauch tiefer Instrumentalregister (u. a. Flöten und Klarinetten) und spezifischer Klangfarben. Die Verwendung eines Solo-Instruments, hier der Bratsche, ist für die Form der Romanze in deutschen Opern dieser Zeit charakteristisch. Die von Weber geforderte Virtuosität ist aber ungewöhnlich. Vielleicht handelt es sich da um Selbstspott und Ironie: Die Romanzen der Zeit weisen oft einen spottenden, parodistischen Ton auf, wie zum Beispiel die Romanze Nr. 9 der Gabriele in Conradin Kreutzers Oper *Das Nachtlager in Granada* (Akt II, Szene 7). Kein Zufall also, wenn Weber eine Romanze wählt: Er schreibt hier ein doppeltes *pastiche*. Er ahmt den fantastischen Stil nach und ironisiert zugleich die Gemeinplätze der Romanze; er karikiert deren immer wiederkehrenden Zweivierteltakt und die regelmäßige Gliederung des Rhythmus, die so typisch für diese Gattung sind. Nun hat Weber selbst Romanzen in seinen Opern geschrieben. Die Romanze Nr. 13 zeugt also von einer der deutschen Romantik eigenen spezifischen Art

²⁹ Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris 2003, S. 40, 45, 111. Die Bezeichnungen *pastiche* und *charge* entstammen der Terminologie von Genette und werden daher hier in der französischen Form beibehalten.

³⁰ In München wurde bereits 1822 die Parodie *Der Freischütz oder Staberl in der Löwengrube* aufgeführt. 1824 erschienen u. a. *Samiel, oder die Wunderpille* sowie die Freischütz-Travestie eines angeblichen „Septimus Globus“.

des Selbstspotts. Weber scheint auch von den durch Jean Paul entwickelten Konzepten der zerstörerischen Kraft des Humors beeinflusst zu sein:³¹

„Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, aber – ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.“

Weber bleibt diesem Schema treu, wenn er der Wolfsschluchtszene die „kleine“ Romanze gegenüberstellt. Die Zerstörung, die das Große und das Kleine nebeneinander stellt, hebt auf diese Weise alle Erwartungen des Zuhörers auf und bewirkt dem Werk gegenüber eine neue Distanzierung.

Dazu muss freilich bemerkt werden, dass Weber vor allem die auffälligen, dem Zuhörer leicht zugänglichen Effekte des Fantastischen in seiner Szene karikiert. In der Wolfsschluchtszene arbeitet er selbst mit wesentlich subtileren Mitteln wie harmonischen Fortschreitungen und Spannungen u. ä., die 1821 noch selten vorkamen. Weber prägte mit dieser Komposition erst die „echte“ fantastische Szene.

In der in Dresden nachkomponierten Arie Nr. 8 aus *Abu Hassan* (1823) karikiert Weber den Typus der Klage-Arie, deren charakteristische Züge er übertreibt. Hier handelt es sich um eine falsche Klage-Arie der Fatime über den angeblichen Tod ihres Mannes. Weber macht sich über den tragischen Tonfall lustig, der allgemein in solchen Arien, auch in der deutschen Oper (u. a. Mozarts *Zauberflöte*, Nr. 17 Arie der Pamina „Ach ich fühl’s“) zu finden ist: Mit großem Vergnügen ahmt er nicht nur den Stil nach, sondern spielt auch mit den rhetorischen Bildern, wie sie oft in Klageszenen zu finden sind. Diese Klage-Arien erscheinen als charakteristische Formen in der deutschen wie in der italienischen Oper (denken wir an die *Aria di tomba*, *Aria de catena* oder auch *Aria di lamento* der *opera seria*). Die deutschen Klagearien sind sicher vom italienischen Vorbild geprägt, was teilweise Webers Karikatur erklären könnte, der den übermächtigen italienischen Einfluss zurecht kritisiert hat.

³¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: *Jean Paul. Werke*, hg. von Norbert Miller, Bd. 9, München und Wien 1975, S. 125 (VII. Programm, § 32); vgl. dazu auch Charles Le Blanc u. a., *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris 2003, S. 479.

Aber die Kritik Webers, die seiner Position als Verteidiger der deutschen Oper verpflichtet ist, schließt nicht aus, dass er selbst solche Modelle aufgreift – er wird einige Monate später zum Meister in diesem Stil: in der Komposition der Lamento-Arien seiner großen romantischen Oper *Euryanthe* (u. a. Nr. 17 Szene und Cavatine der Euryanthe „So bin ich nun verlassen“).

In der Arie der Fatime aus *Abu Hassan* ist die Melodie an manchen Stellen abgehackt und wird durch „Seufzer“ unterbrochen. Die kleine Sekunde, der Rhythmus des Trauermarsches und die sinkende chromatische Tonleiter (T. 17) sind andere Figuren des Klage-Topos, die hier auf ironische Weise verwendet werden. Solche Figuren sind auch in anderen Opern des deutschen Repertoires zu finden, doch im *Abu Hassan* ist deren Ausprägung übertrieben. Weber gab den Kampf für die deutsche Oper nie auf; er litt unter deren Missachtung. In diesem Kontext zeugt seine Nachahmung der Lamento-Arien im Stil der großen deutschen Oper von einer typisch romantischen ironischen Distanzierung. Das „falsche“ Wehklagen antwortet auf das „echte“ Wehklagen des Musikers, der die Schwierigkeiten der deutschen Oper bedauert – eine Haltung des Abstandnehmens, wie sie auch oft bei Heinrich Heine zu beobachten ist.

Ein ironisches Mittel ist zudem die Einfügung einer Kadenz im italienischen Stil:



Beispiel 3: Fatimes Kadenz (*Abu Hassan*, Nr. 8, T. 27–29)

Im Allgemeinen ist Webers musikalische Sprache in den späteren Opern frei von jeglicher Italianità. Er traf diese Entscheidung aus ideologischen Gründen und nicht, weil er den italienischen Stil nicht beherrschte: Über einen längeren Zeitraum hinweg komponierte er meisterhaft italienische Arien, Canzonetten und Duette³². Diese Werke sind aber größtenteils außerhalb seiner produktiven Opernphase entstanden. Während sich Weber zwischen 1810 und 1815 verstärkt der Konzertarie im italienischen Stil

³² Zu Webers Italianità vgl. Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* (Weber-Studien, Bd. 5), Mainz 1999, S. 194–199.

zuwendet³³, verzichtet er in den 1820er Jahren gänzlich auf solche Kompositionen. Zudem sind Webers Bemühungen, italienische Ornamentierung und Wendungen zu verdrängen, zwischen den Jugendopern und jenen aus den reiferen Jahren klar wahrnehmbar. Seit dem *Freischütz* distanzierte sich Weber endgültig vom italienischen Stil. Und im Rahmen des Kampfes gegen die italienische Oper, den Weber in Dresden führte, ist diese Verwendung einer vokalen Kadenz, eines Gemeinplatzes der italienischen Klage-Arien, fast ungehörig. Weber ahmt das italienische Vorbild wissentlich nach, aber mit ironischer Distanzierung.

Die Grenze zwischen *pastiche* und *charge* ist unscharf. Weber scheint ein doppeltes Ziel verfolgt zu haben: einerseits von den Lamento-Arien im Stil der großen deutschen Oper Abstand zu nehmen (*pastiche*), andererseits aber auch eine satirische Nachahmung der italienischen Kadenzen zu realisieren (*charge*). Laut Gérard Genette ist die *charge* manchmal charakterisiert „par un degré de plus dans l'exagération, qui serait une sorte de passage à l'absurde“ [durch einen Schritt weiter in der Übertreibung, die im Grunde eine Art Übergang ins Absurde bildet]³⁴. Nun spielt Fatimes Arie gerade mit der Übertreibung, mit der *Hyperbel*, sie verstärkt in geradezu schwülstiger Art und Weise die tragischen Gesten der Klage-Arie, während Ännchens Romanze durchgehend schwächer als die fantastischen Effekte der Wolfsschluchtszene bleibt, indem sie das Prinzip der *Litotes* anwendet³⁵. Dieser Unterschied kann mit Hilfe der von Genette entworfenen Dichotomie zwischen *pastiche* und *charge* erklärt werden: Die Ännchen-Romanze entspricht nach Genettes Definition eher dem *pastiche* (*Litotes*), die Fatime-Arie der *charge* (*Hyperbel*), wobei die zwei Kategorien eng verquickt bleiben. Diese Gegensätzlichkeit rechtfertigt die Verwendung von entgegengesetzten Mitteln. Webers Komik situiert sich also auf verschiedenen Ebenen, der *Litotes* bzw. der *Hyperbel*. Welche Auswirkungen hat dies auf die Nachvollziehbarkeit durch den Hörer, und was veranlasste den Musiker, diese satirischen Mittel zu verwenden?

³³ Zum Beispiel die Szene und Arie der Atalia „Misera me!“ (1811, JV 121), die Szene und Arie aus Demetrio „Qual altro attendi“ (1811, JV 126) und auch die beiden Szenen und Arien aus *Ines de Castro* „Signor, se padre sei“ (1812, JV 142) und „Non paventar mia vita“ (1815, JV 181).

³⁴ Genette (wie Anm. 29), S. 116.

³⁵ Rhetorische Figuren: Hyperbel – Übertreibung, Litotes – ironische Ersetzung eines Gegenstandes durch die Verneinung seines Gegenteils („nicht schlecht“ statt „gut“), Art der Untertreibung.

Bedeutung und Probleme der Ironie bei Weber

Der Prozess der Ironisierung ist viel komplexer und schwieriger zu analysieren als der des Humors, der sich eher durch eine frohe und leichte Laune ausdrückt. Die Ironie ist, stärker als der Humor, mit dem Kontext der Verwendung verbunden. Ihre Entstehung steht in engem Zusammenhang mit zeitgenössischen Werten, mit dem Kodex der Zeit. Die Ironie, ungleich dem Humor, enthält eine kritische, negative und polemische Dimension.

Die Verwendung der Ironie in Webers Opern ab 1817, dem Beginn der *Freischütz*-Komposition, entspringt dem zunehmenden Bewusstsein des Komponisten hinsichtlich seiner Ziele in Bezug auf die deutsche Oper. In den Jahren zwischen Vollendung des *Abu Hassan* (1811) und der Komposition des *Freischütz* schrieb Weber keine Oper, es entstanden jedoch mehrere literarische Arbeiten. Obwohl Weber nie versuchte, seine Ansichten in einem abgeschlossenen theoretischen Werk vorzustellen, wurden seine Theorien allmählich aufgebaut; sie durchdringen seine verschiedenartigen Schriften zwischen 1809 und 1826: Rezensionen von Aufführungen, Romanfragmente, erläuternde Notizen zu Werken. Diese Publikationen enthalten umfangreiche theoretische Reflexionen, vor allem über die Oper. Es war sicher diese intellektuelle Arbeit, die Webers kritischen Sinn schärfte. Die Ironie spielt eine große Rolle in seinen Schriften, insbesondere, wenn von der italienischen Oper die Rede ist – zum Beispiel von dem Werk des „Verräters“ Meyerbeer, der eine Zeit lang Mitglied des *Harmonischen Vereins* war. Und allmählich werden auch die Opern von dieser Ironie und diesem kritischen Sinn gefärbt. Die Ironie der Weberschen Reifezeit wird, neben ihrer ästhetischen Dimension, auch zu einer Waffe, einem Instrument des Kampfes und der Verteidigung.

Die Kenntnis des Kontextes ist wichtig, um die Zielscheiben von Webers Ironie zu identifizieren. Seit 1817 war der Komponist Kapellmeister in Dresden, und seine Aufgabe bestand darin, eine deutsche Truppe zu bilden und zu leiten, die innerhalb desselben Hauses als gleichrangiges Pendant zu der vom Komponisten Francesco Morlacchi, dem Liebling der Aristokratie und des Hofes, geführten italienischen Truppe bestehen sollte. Weber stand in Opposition zum italienischen Opern-Departement und verteidigte selbstverständlich in erster Linie die deutsche Oper. Aber trotz des königlichen Dekrets zur Schaffung des deutschen Opern-Departements favorisierte der König selbst Webers Bemühungen nie. Zwar erhielt Weber – beispielsweise durch den Intendanten Graf Vitzthum – Unterstützung, doch der Dresdner

Hof der damaligen Zeit war bezüglich des Musikgeschmacks eher konservativ. Dresden blieb eine privilegierte Pflegestätte der italienischen Oper; Italienisch wurde hier noch als Sprache der Musik par excellence betrachtet. Dazu kam, dass die italienische Oper den einstigen Ruhm und Glanz Sachsens in Erinnerung rief. Morlacchi hatte die volle Unterstützung eines Hofes, der im „steifen Prunk der *opera seria* mit ihrer sorgsam abgestuften Hierarchie von Göttern und Helden das Abbild der eigenen Ordnung erblickte.“³⁶ In diesem Kontext machte sich Weber über einen Archetypus der italienischen Oper lustig, als er Fatimes Kadenz schrieb. War dieser Angriff auf den italienischen Erfolg vielleicht eine Art Rache für den anfangs geringeren Erfolg der deutschen Oper? Freilich muss Webers Stellung zur italienischen Oper auch mit den zahlreichen persönlichen Auseinandersetzungen mit Morlacchi in Dresden oder Spontini in Berlin in Zusammenhang gebracht werden.

Die Verärgerung über den Vorrang der fremdsprachigen Werke, vor allem der italienischen, war in Deutschland schon im 18. Jahrhundert zu spüren. Andere Komponisten bedienten sich der Ironie, um die italienische Musik anzugreifen: Bereits 1770 komponierte Hiller italianisierende Koloraturen und verwendete eine parodistische Ornamentik in einer Arie seiner Oper *Die Liebe auf dem Lande*³⁷. Die Frage des italienischen Stils ist bei Weber allerdings komplexer, als es auf den ersten Blick scheint: Wenn der Komponist die italienische Musik anprangert, dann nur zum Teil aus stilistischen Gründen (bezüglich der musikalischen Sprache und der Dramaturgie), weit mehr aber, weil sie die Bühne beherrscht und deutsche Kompositionen verdrängt³⁸. Insbesondere das massive Überhandnehmen der Opern Rossinis auf deutschen Bühnen schürte Webers Abneigung. Seine Position lässt sich vor einem nationalen Hintergrund erklären: Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Deutschland ein glühender Patriotismus, verschärft durch die napoleonischen Kriege, die als Katalysator wirkten. Die Suche nach einer nationalen Opernform ordnet sich ein in das Streben nach nationaler Selbstbestimmung und Einheit, in das wachsende Bewusstsein einer deutschen Kultur. In dieser Hinsicht wurde auch der *Freischütz* instrumentalisiert. Die

³⁶ Warrack, *Weber* (wie Anm. 11), S. 240.

³⁷ Vgl. Herbert Schneider, *Das Singspiel vor Mozart*, in: *Die Oper im 18. Jahrhundert*, hg. von Herbert Schneider und Reinhard Wiesend (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 12), Laaber 2001, S. 311.

³⁸ Bereits in den 1820er Jahren werden auf den deutschen Theatern ständig Werke von Rossini, aber auch von Fioravanti (später solche von Bellini, Donizetti, Mercadante und Verdi) aufgeführt; vgl. Siegfried Goslich, *Die deutsche romantische Oper*, Tutzing 1975, S. 124.

Position Webers war gespalten: Er schätzte gewisse Aspekte der italienischen Oper, doch seine Rolle als Vorkämpfer für die deutsche Oper zwang ihn zur Kompromisslosigkeit.

Die Ironie enthält oft eine politische Dimension, und dies ist auch bei Weber der Fall, wenn er – fast beiläufig – in der Fatimen-Arie im *Abu Hassan* italienische Stilelemente aufgreift. In *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*³⁹ untersucht Linda Hutcheon die ideologischen Aspekte der Ironie: Die Ironie stellt auf implizite Weise eine Beziehung zwischen dem Autor und der Zuhörerschaft her, und diese Beziehung ist insofern politisch, als den Konzepten von Einschluss und Ausschluss eine Hierarchie zugrunde liegt. Laut Hutcheon hat die Ironie eine subversive Rolle, gerade weil sie die Macht besitzt, diese Hierarchie anzugreifen. Die Vertrautheit mit der von ihr angeprangerten herrschenden Sprechweise – denn die Ironie bedient sich derselben Sprache – ist für sie ein Mittel, um akzeptiert zu werden und die Autorität der herrschenden Sprechweise zu schwächen, indem sie sich deren Macht aneignet. Dank dieser Vertrautheit ist die Ironie eine effiziente Oppositionsstrategie. Weber benutzte seine Vertrautheit mit der „herrschenden Sprechweise“ (der italienischen Oper), um einen ihrer Archetypen (die vokale Kadenz) nachzuahmen und ins Absurde zu wenden. Dieser Spott über die italienische Kadenz ist eine Form des Kampfes, den Weber gegen die Macht der italienischen Oper in Dresden und in ganz Deutschland führte.

Aber Ironie ist nie eine bloße Frage der Entzifferung oder Wiederherstellung einer unterschwelligen Bedeutung. Ihr liegen immer dynamische und komplexe Beziehungen zwischen der Aussage und ihrem Kontext zugrunde. Die Gefahr besteht dann darin, dass die Vertrautheit mit einer Befürwortung verwechselt werden kann: Man kann immer mit dem identifiziert werden, was man gerade zu zerstören versucht. Nach Jankélévitch „spielt die Ironie mit dem Feuer, und indem sie die Anderen überlistet, überlistet sie manchmal sich selbst. Jeder hat es erfahren: wenn man Liebe vortäuscht, setzt man sich der Gefahr aus, sie schließlich zu empfinden. Wer unvorsichtig parodiert, wird zum Opfer seiner eigenen List.“⁴⁰ Hier wird die Zwiespältigkeit des ironischen Künstlers enthüllt und vielleicht sogar die Zweideutigkeit von Webers Urteil, der trotz all seiner Kritik die italienische Musik

³⁹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Toronto 1994, S. 268.

⁴⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris 2005, S. 144–147: „l'ironie joue avec le feu et, en dupant les autres, se dupe quelquefois elle-même. Chacun l'a ressenti: à feindre l'amour, on risque de l'éprouver; qui parodie imprudemment se laisse prendre à sa propre ruse“.

doch zu schätzen wusste⁴¹. Außerdem wird die Ironie nicht immer gut aufgenommen. Es ist immer leichter, über die Anderen zu lachen als über sich selbst: Ein überzeugter Verteidiger der deutschen Opern und ihrer Romanzen wird Webers *pastiche* nicht unbedingt als Spiel empfinden. Die Ironie ist ein gefährliches Mittel, das sich gegen denjenigen wenden kann, der es benutzt.

Die Position Webers ist nuancierter, als man zunächst annehmen könnte. Im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts versuchten zahlreiche Intellektuelle, ein spezifisch deutsches Theater zu fördern. Lessing und später August Wilhelm Schlegel machten sich Gedanken über dieses neue Theater, und die Reflexionen wurden auf dem Gebiet der Musik mit Herder, Goethe oder auch Wieland weitergeführt. Der Wunsch nach einem eigenständigen deutschen Theater schloss jedoch das Aufnehmen fremder Elemente nicht aus, im Gegenteil: Die Spannungen zwischen Ausschluss und Integration sind dem deutschen Nationalismus dieser Zeit inhärent. Der Kosmopolitismus wurde auch von Weber gefordert: Seine Opern bilden eine Synthese deutscher und fremder, namentlich französischer Elemente⁴². Er nahm in seinen Stil alle Elemente auf, die er für gut hielt, egal ob deutsch oder nicht. Als Kapellmeister ließ er zahlreiche fremde Werke aufführen und begann seine Karriere in Dresden mit einer französischen Oper: *Joseph* von Méhul. Andererseits zögerte er nicht, die französische oder die deutsche Oper zu kritisieren: Sein Romanfragment *Tonkünstlers Leben* beinhaltet verschiedene Nachahmungen und Karikaturen in Miniaturen als Kritik an den verschiedenen Formen der Oper⁴³.

Weber machte sich als leidenschaftlicher Verteidiger der deutschen Oper andererseits über sie lustig. Diese Ironie wurde durch seinen Sinn für Selbstkritik geschärft und resultierte aus dem Bewusstsein der Schwächen, die der deutschen Oper anhafteten. Der Komponist verteidigte die zeitgenössischen deutschen Werke, er wusste aber sehr wohl, dass die junge deutsche Oper noch Mängel hatte. Das bezeugen u. a. seine ironischen Kritiken über deutsche Libretti⁴⁴; die Ironie ist auch hier doppeldeutig, denn trotz dieser Kritiken bediente sich Weber selbst ähnlicher Texte. So schrieb der Komponist ein richtiges Selbst-*pastiche*, einem typisch romantischen Distanzierungsprozess folgend.

⁴¹ Vgl. Warrack, *Weber* (wie Anm. 11), S. 411f.

⁴² Vgl. Corinne Schneider (wie Anm. 10), S. 16.

⁴³ Vgl. Kaiser (wie Anm. 23), S. 478–490.

⁴⁴ Vgl. Kaiser (wie Anm. 23), S. 486–489, 522f., 532f.

Jenseits des Lachens und des Lächelns werden also mit der Ironie ernste Absichten verfolgt. Bei Weber ist die Ironie nicht nur ein Mittel zur Belustigung, sondern eine regelrechte Waffe, mit der er seine künstlerischen Werte verteidigen kann. Dies erklärt wahrscheinlich die größere Leichtigkeit des Humors. In dieser Hinsicht ist der Ton der Jugendoper von dem der späteren Opern sehr verschieden.

Schluss

An dieser Stelle kann man sich fragen, inwieweit sich die musikalische Komik dem Zuhörer erschließt. Das fantastische *pastiche* bleibt dem nachgeahmten Stil sehr ähnlich: Kann der naive Zuhörer die ironische Absicht wirklich spüren? Kann er verstehen, dass die vokale Kadenz bei Weber ungewöhnlich ist? Die Entstehung des Lachens bleibt ein sehr komplex zu analysierendes Phänomen. Die Wahrnehmung der Komik wird auch durch externe Faktoren beeinflusst, und die Zeichen der Ironie geben nicht immer ausreichende Hinweise: Kann ein naiver Zuhörer, der das Libretto nicht kennt, verstehen, dass Fatimes Arie eine *charge* ist? Wahrscheinlich nicht. Um die Ironie der vokalen Kadenz zu verstehen, muss der Zuhörer nicht nur Webers Stil im Allgemeinen kennen, sondern auch den ideologischen Kontext des Kampfes gegen die italienische Oper. Die Ironie ist sozial und historisch bedingt. Die Einfügung einer vokalen Kadenz im italienischen Stil ermöglichte es wahrscheinlich Webers Zeitgenossen, die seine Ideen gut kannten, die in diesen Takten enthaltene Ironie zu spüren. Vielleicht war dies an diejenigen, die auf seiner Seite für die deutsche Oper kämpften, als Zeichen des Einverständnisses gerichtet. Aber konnten die Bewunderer der italienischen Oper es nicht falsch interpretieren und denken, Weber schreibe doch endlich in einem ordentlichen Stil?

In der Romanze im *Freischütz* deuten, von Weber und Friedrich Kind gezielt eingesetzt, verschiedene Indizien auf die Ironie hin: Im Dialog zum Beispiel wird der Zuhörer darauf aufmerksam gemacht, dass Ännchen sich freundlich über ihre Cousine lustig machen wird⁴⁵. Zwar lacht der Zuhörer über die von Ännchen erzählten Posen; versteht er aber das musikalische *pastiche* des fantastischen Stils und der Romanze? Der Zuhörer, der zunächst die Wolfsschluchtszene und dann deren Karikatur hört, kann zwar spüren, dass sich Weber auf zwei verschiedenen Ebenen situiert, er kann verstehen,

⁴⁵ „Ännchen (für sich). Das ist ein Elend! Fällt mir denn nichts bei, sie zu zerstreuen? (laut mit scheinbarer Ernsthaftigkeit und Furcht) Alles kann man freilich nicht verwerfen! Ich selbst weiss da ein grausenerregendes Beispiel“.

dass es sich in der 3. Szene des III. Aufzugs um einen Spaß handelt. Eine solche Schlussfolgerung erfordert aber eine hohe musikalische Kompetenz. Die Wahrnehmung der Komik in der absoluten Musik, ohne Hilfe des Textes, bleibt eine zentrale Frage. Mit einem feinen musikalischen Gehör ist es sicher möglich, das *pastiche* von der nachgeahmten Quelle zu unterscheiden, das setzt jedoch voraus, dass der Komponist und der Hörer in einer gemeinsamen musikalischen Kultur beheimatet sind. Auch muss man Webers reifes Werk sehr gut kennen, um zu erkennen, wie ungewöhnlich die italienische Kadenz ist; nur so ist die humorvolle Absicht zu entziffern. Der Kontext und die musikalische Kultur spielen also eine entscheidende Rolle.

Der heutige Kontext ist aber von dem Webers sehr verschieden: Die Ironie kann dem Publikum, das den kulturellen Hintergrund nicht mehr kennt, entgehen. Ein Zuhörer, der das *pastiche* der Klage-Arien nicht erkennt, wird nicht unbedingt über die Übertreibung der Arie lachen. Wahrscheinlich wird er weder das Ungewöhnliche der Kadenz noch die Satire der Romanzen und des fantastischen Stils erspüren. Der humorvolle Ton der frühen Singspiele wird oft erwähnt, aber in den Analysen des *Freischütz* wird die Komik der Romanze selten ausführlich behandelt. Sollte das heißen, dass die Ironie vergänglicher ist als der Humor? In der Tat scheint es möglich, die frohe und lustige Laune im *Abu Hassan* und in anderen Singspielen zu vernehmen, ohne die eigentliche Handlung zu kennen. Vielleicht werden nicht alle komischen Elemente identifiziert; die Ausdrucksweisen mögen nicht präzise sein und eher von einem unscharfen Gesamteindruck zeugen, aber die Wahrnehmung der allgemeinen Komik und Leichtigkeit des Werkes bleibt bestehen. Schumann, der sich auch der romantischen Ironie bediente, äußerte sich zur Wahrnehmung der musikalischen Komik und unterstrich die Verschiedenartigkeit zwischen den Absichten des Komponisten und dem Eindruck auf das Publikum:⁴⁶

„Die weniger gebildeten Menschen sind im ganzen geneigt, aus der Musik ohne Text nur Schmerz oder nur Freude, der (was mitten inne liegt) Wehmut herauszuhören, die feineren Schattirungen der Leidenschaft, aber, als in jenem den Zorn, die Reue, in dieser das Gemächliche, das Wohlbehagen usw. zu finden nicht im Stande, daher ihnen auch das Verständnis von Meistern wie Beethoven, Franz Schubert, die jeden Lebenszustand in die Tonsprache übersetzen konnten, so schwer wird.“

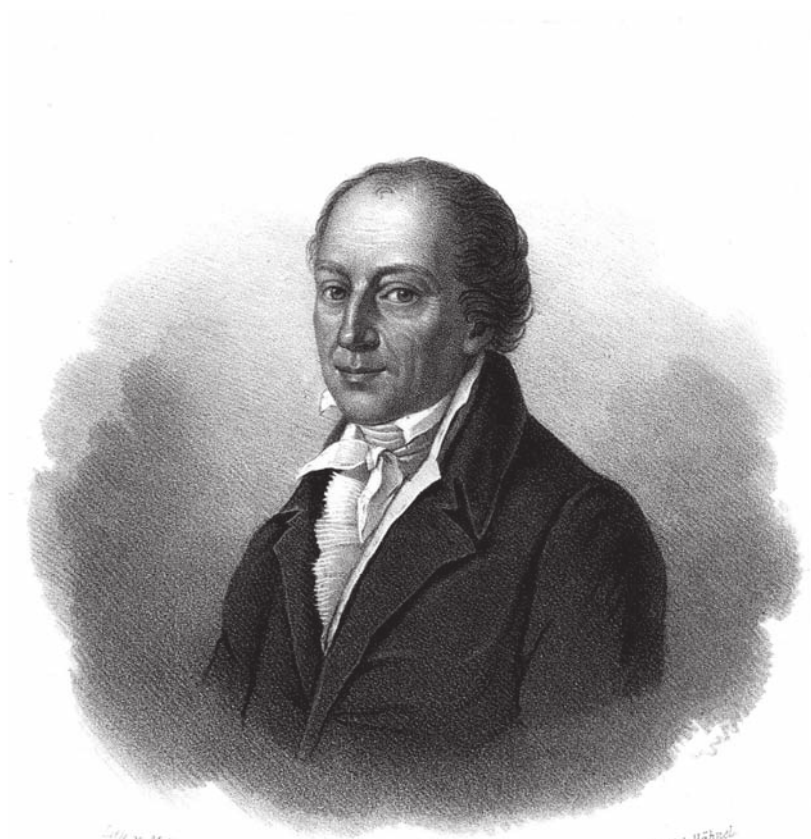
⁴⁶ Robert Schumann, *Das Komische in der Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 112.

Trotz der Absichten und der rhetorischen Mittel des Komponisten bleibt die Wahrnehmung der musikalischen Komik unscharf und vage. Die Mitteilung verliert oft im Zuge der Vermittlung ihre Deutlichkeit. Während der Humor im Allgemeinen immer noch vernommen wird, ist dies für die Ironie nicht der Fall. Der Humor ist eine Gesamtstimmung; die Ironie dagegen beruht auf dem Kodex einer bestimmten Kultur. Und dieser Kodex hat sich seit dem 19. Jahrhundert verändert. Kann der heutige Zuhörer das Spiel verstehen? Bei Leonard Meyer heißt es:⁴⁷

„Conversely, works once found to be exemplary – for instance, Weber’s *Der Freischütz* – may cease to be so. And if one asks why this should be so, the answer appears to be that what makes a work exemplary is not primarily the integrity and interest of its musical patternings, but its relationship to external circumstances, and especially to values latent in the ideology of culture.“

Diese Aussage kann auf die Ironie, die mit dem Kontext des Werkes eng verquickt ist, angewandt werden. Die Ironie ist vergänglich, vor allem wenn sie sehr stark zeitbezogen eingesetzt wird; sie „verwelkt“ viel schneller als der Humor. Der spielerische Ton des Humors bleibt bestehen, die satirischen Elemente der Ironie aber verlieren größtenteils ihren Reiz und ihre Würze. Webers Opern der Reifezeit sind heute noch erfolgreich, aber viel eher wegen ihrer fantastischen, märchenhaften Dimension, wegen der Schilderung der Natur oder einer gewissen volkstümlichen Naivität, als aufgrund ihrer Ironie.

⁴⁷ Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago und London 1989, S. 151.



FRIEDRICH KIND.

Friedrich Kind
Porträt-Lithographie von Maximilian Knäbig (1847)

Intertextuelle Bezüge in den *Freischütz*-Texten von Johann August Apel und Friedrich Kind

von Kathrin Wulfhorst, Detmold

Friedrich Kinds *Freischütz*-Libretto ist hinsichtlich der darin zu beobachtenden Bezüge zu Werken anderer zeitgenössischer Autoren von besonderem Interesse; das gilt nicht nur für die Tatsache, dass sein Operntext eine Dramatisierung von Apels Erzählung *Der Freischütz – Eine Volkssage* darstellt, die ihm als stoffliche Hauptquelle zugrunde liegt und 1810 im ersten Band des von Apel und Friedrich Laun herausgegebenen *Gespensterbuchs* erschienen war. Das Augenmerk des folgenden Beitrags richtet sich weniger auf diese Beziehung zur Apelschen Erzählvorlage als auf vielfältige textuelle Bezüge von Kinds Operntext zu anderen Texten der zeitgenössischen Literatur. Dabei lässt sich eine starke Abhängigkeit des Textbuches von der Diskussion um die im frühen 19. Jahrhundert populäre Gattung des Schicksalsdramas mit ihrer fatalistischen Konzeption bemerken, wie bereits Joachim Reiber im Rahmen seiner Dissertation herausstellte, die den literaturgeschichtlichen Hintergrund des *Freischütz*-Librettos untersuchte¹.

Den zentralen Gegenstand der folgenden Ausführungen bildet die Untersuchung zahlreicher Bezugnahmen und Anspielungen auf Schillers Geschichtsdrama *Wallenstein* innerhalb von Kinds Bearbeitung des *Freischütz*-Stoffs². Über den erwähnten Kontext des Schicksalsdramas hinaus scheint Kinds Textbuch mit dem Bezug auf Schillers Trilogie, die von den Aufführungen

¹ Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers „Freischütz“ im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990, S. 32ff.

² Nicht nur in Kinds Operntext, sondern auch in drei weiteren zeitgenössischen Bearbeitungen des *Freischütz*-Stoffs lassen sich Zitate aus und Anspielungen auf Schillers Tragödie *Wallenstein* feststellen. Diese Bearbeitungen sind die *Freischütz*-Dramatisierung von Franz Xaver von Caspar (*Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 4 Aufzügen*, mit Musik von Carl Borromäus Neuner, München 1812, abgedruckt bei: Gottfried Mayerhofer, *„Abermals vom Freischützen“*. *Der Münchener „Freischütze“ von 1812, eine „Romantische Tragödie“ des Münchener Dichters Frz. Xav. v. Caspar mit Musik von Hofmusiker Carl Borr. Neuner, die wirkliche Quelle des Weber-Kindschen Opernbuches. Eine musik- und literarhistorische Studie zur Textgeschichte des Weberschen „Freischütz“*, Regensburg 1959, S. 12–46) und ihre mit einem tragischen Ausgang versehene Umarbeitung von 1813 (*Der Freischütze. Eine romantische Tragödie in V Acten. Mit Musik von Carl Neuner*, Ms., München 1813) sowie die 1821 erschienene Schauspielfassung von Franz Josef von Riesch, *Der Freischütz. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Wien 1821. Die Untersuchung der dort zum Teil stärker ausgeprägten Bezugnahmen auf Schillers *Wallenstein*-Trilogie ist Gegenstand einer in Vorbereitung befindlichen Arbeit der Verfasserin.

der einzelnen Teile 1799 an ein großer Bühnenerfolg war, in stofflicher und motivischer Hinsicht eine weitere, nicht zu vernachlässigende Verweisebene innezuwohnen.

Der Behandlung dieser Einflüsse auf Kinds *Freischütz*-Text soll die Darlegung möglicher Bezugnahmen auf weitere Erzählungen aus dem *Gespens-terbuch* vorausgehen; zudem wird den Beziehungen des Librettos zu Kinds eigenem Frühwerk nachgegangen. Die Betrachtung von Apels Erzählung selbst wird zeigen, dass auch die Vorlage Bezüge zur zeitgenössischen Literatur aufweist.

Zu Apels literarischen Vorlagen

Als gedruckte und authentische Anregung zu Apels *Freischütz*-Erzählung dienten die 1730 erschienenen *Unterredungen von dem Reiche der Geister [...]* zwischen *Andrenio und Pneumatophilo*. In der fünften Unterredung, die von Luft- und Feuergeistern handelt, findet sich Pneumatophilos Bericht über den Schreiber Georg Schmid. Da er sich mit dem Teufel verbunden hat, um Freikugeln zu gießen, wurde gegen ihn ein Gerichtsprozess geführt³. Apel hat selbst ein Exemplar der ersten Ausgabe der *Unterredungen* besessen und benutzte das Material in Verbindung mit alten Sagenmotiven und eigenen Erfindungen. In seiner *Freischütz*-Novelle taucht der Fall des Georg Schmid als Binnenerzählung des Försters Bertram auf. Das Gießen der Freikugeln in nächtlicher Atmosphäre auf dem Kreuzweg bildet mit dem in der Überlieferung der *Unterredungen* vorgeprägten Gieß-Verfahren und den Erscheinungen den Höhepunkt von Apels Erzählung⁴.

Abgesehen von diesen Entlehnungen lassen die Gestaltung der Szenerie beim Kugelgießen auf dem Kreuzweg in Apels *Freischütz* und die Namensgebung seiner Hauptfigur Wilhelm eine Bezugnahme auf Bürgers Dichtung *Lenore* (1773) vermuten⁵. Bürgers Geisterballade, die seinerzeit äußerst populär war, führt auf der atmosphärischen Ebene ein Repertoire an Schauer-Elementen vor. Der verlassenen und verzweifelt trauernden Lenore erscheint der personifizierte Tod in der Gestalt ihres Geliebten Wilhelm, der ihr in Form

³ [Otto von Graben zum Stein,] *Unterredungen von dem Reiche der Geister [...]* zwischen *Andrenio und Pneumatophilo*, Leipzig 1730, S. 609–614.

⁴ Vgl. hierzu u. a. Felix Hasselberg (Hg.), *Der Freischütz. Friedrich Kinds Operndichtung und ihre Quellen*, Berlin 1921, S. 122f.

⁵ Bereits Friedrich Kind bezog sich in seinen Erläuterungen zum Libretto auf Bürgers Ballade; vgl. Friedrich Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig 1843, S. 231.

eines Reiters auf einem schwarzen Rappen entgegentritt und verspricht, sie „Noch heut’ ins Hochzeitsbette“ (V. 136) zu führen⁶. Ihr gemeinsamer Ritt führt sie auf einen Friedhof und in sein Grab, wo sie stirbt. Dieser Ort und der Weg dorthin sind von gespenstischen Kulissen begleitet. Das „Brautpaar“ wird von Geistern und Leichengestalten umgeben, die ihnen ihr „Brautlied“ (V. 174) „gurgeln“ und den „Hochzeitsreigen“ (V. 199) tanzen. Aus dem spukhaften Treiben lassen sich schauerliche Elemente wie die mitternächtliche Stunde, der hell scheinende Mond, geisterhafte Erscheinungen, deren „Geheul“ und „Gewinsel“ (V. 245ff.), flatternde Raben, Glockenschläge der Turmuhr (11 Uhr) sowie der scharrende und galoppierende schwarze Rappe hervorheben.

In der *Freischütz*-Erzählung erinnert auf der atmosphärischen Ebene das spukhafte Treiben, das Wilhelms Kugelgießen begleitet, an Bürgers Gestaltung des Friedhofs-Szenariums. In nächtlicher und gespenstischer Atmosphäre wird Wilhelms Handlung des Kugelgießens von flatterndem Nachtgeflügel, Nachtraben, der Erscheinung „neblichte[r] Gestalten“, klappernden Totengebeinen, rasselnden Hufschlägen von Pferden und einer geisterhaften Reiterei begleitet⁷.

Zudem könnte die Erwähnung von „Hochzeitreihn“ und „Brautbett“ durch das alte Weib bei Apel als Anspielung auf Bürgers Ballade und die hier thematisierte Verbindung von Liebe und Tod gedeutet werden: „[...] das Brautbett ist gemacht, morgen, wenn Abend graut, bist du mir angetraut, komm bald, feins Liebchen!“⁸ Bürgers Lenore glaubt in ihrer leidenschaftlichen Verblendung an ihre Hochzeit mit dem Geliebten, wird in Wahrheit aber dem Tod angetraut. Apels Wilhelm hofft ebenso auf die Erfüllung seines Liebesglücks; doch er verbindet sich unabwendbar mit einer todbringenden Macht und wird seine Braut in den Tod führen. Die Namensgebung Wilhelm verbindet die Texte: Beide Namensträger bewirken den Tod der Geliebten.

Hinter allem geisterhaften Spuk deutet sich bei Apel das Walten einer bösen Macht an, die sich auf der Erde einen Menschen zum Opfer gewählt hat. Auch Bürgers Lenore wird von einer dunklen Schicksalsmacht, der

⁶ Zitiert mit Versangaben nach: Gottfried August Bürger, *Gedichte*, in: *Deutsche National-Litteratur*, hg. von Joseph Kürschner, Bd. 78, hg. von M. Sauer, Berlin und Stuttgart 1884.

⁷ Johann August Apel, *Der Freischütz. Eine Volkssage*, in: *Gespensterbuch*, hg. von Johann August Apel und Friedrich Laun [eigentlich Friedrich August Schulze], ausgew. von Robert Stockhammer, Frankfurt/Main und Leipzig 1992, S. 11–42, hier S. 34–36.

⁸ Ebd., S. 35.

Personifizierung des Todes in der Gestalt ihres Bräutigams, eingenommen und in den Tod geleitet.

Als besondere Anspielung auf Bürgers *Lenore* ist das Motiv des Reiters auf dem schwarzen Ross hervorzuheben, der Apels Wilhelm schließlich erscheint und wie bei Bürger die Personifizierung des todbringenden, teuflischen Wesens darstellt, mit dem sich Lenore wie Wilhelm bewusst verbinden. Die Erscheinung des Reiters und die Verbindung mit ihm markiert in beiden Texten einen Frevel bzw. eine Versündigung vor Gott – in Wilhelms Fall infolge der bewussten Lösung vom christlich-frommen Lebenswandel, in Lenores Fall infolge ihrer Gotteszweifel. Beide werden ins Unglück bzw. in den Tod geführt. Ursächlich ist in beiden Fällen der Liebesschmerz der Protagonisten, der sie so überwältigt, dass beide – angesichts der Versprechung einer Erfüllung ihres Anspruchs auf irdisches Liebesglück – die Verbindung mit der dunklen Macht eingehen.

Motivische Parallelen von Kinds *Freischütz* zu anderen *Gespensterbuch*-Geschichten

Apels *Freischütz*-Erzählung bildet die Hauptquelle für Kinds Operntext, daneben erscheinen allerdings zwei weitere Erzählungen aus dem *Gespensterbuch* als literarische Bezugstexte relevant: *Die Bilder der Ahnen* und *Der Brautschmuck*⁹.

Sowohl in Apels *Freischütz*-Erzählung als auch in *Die Bilder der Ahnen* ist das Element der herabstürzenden Ahnenbilder vorgeprägt. Im letztgenannten Text sind verschiedene Erzählungen ineinander verschachtelt, wobei die Inhalte der Binnenerzählungen Einfluss auf die Entwicklung der Rahmenhandlung nehmen. Bei einem abendlichen Gespenstertee werden in zwei Erzählungen zunächst unabhängig voneinander die unheimlichen Wirkungen zweier verschiedener Ahnenbilder thematisiert. In der ersten Erzählung wird die Hauptfigur Juliane, die sich zu Lebzeiten vor der Betrachtung und dem Eindruck eines weiblichen Ahnenbildes fürchtete, als Braut durch das Herabstürzen dieses Bildes getötet, wodurch die bevorstehende

⁹ Apels *Die Bilder der Ahnen* lernte Kind schon vor deren Veröffentlichung im *Gespensterbuch* kennen und schätzen, da er sie in seine Sammlung *Malven* 1805 aufnahm und herausgab, wie er im sogenannten *Freischütz*-Buch betont: „Endlich, da ich die »Malven« herausgeben wollte, sandte er mir eine Erzählung, »die Ahnenbilder« und zwei Balladen, [...] alles Stücke von hoher Schönheit und großer Vollendung“; vgl. *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 114.

Hochzeit verhindert wird¹⁰. Die zweite Geschichte handelt vom Bild eines Stammvaters, das allein durch seinen „fürchterliche[n] Eindruck“ auffallenden Schrecken bei Kindern und Erwachsenen hervorrief¹¹. Der Protagonist und zugleich Erzähler dieser Geschichte wird schließlich Zeuge eines nächtlichen Kindermordes, herbeigeführt vom Geist dieses Ahnen durch einen Kuss auf die Stirn der beiden Kinder. Motiviert durch die Erzählungen kann sich die Rahmenhandlung weiterentwickeln: Durch Nachforschungen des Protagonisten können nach und nach die Hintergründe und Motive der Ahnen für die Eingriffe in das Leben ihrer Nachfahren, die Verbindung zwischen beiden Bildern und der Sinn ihrer geheimnisvollen unheilbringenden Kräfte offengelegt werden. Schließlich wird den Figuren ihre vorgesehene Bestimmung in Bezug auf Heirat und Erbrecht offenbart: Diese entspricht hier dem persönlichen Anliegen der Protagonisten sowie ihren eigenen Wünschen und trägt zur Erfüllung ihres persönlichen Glücks bei. In der Erzählung sind prinzipiell eine unausweichliche Bezugnahme und Respekt vor dem Stammvater, dessen Taten und Tradition, vorherrschend. Seine Anordnungen und Bestimmungen wirken bis in die Gegenwart hinein und prägen die Lebenswege der Nachfahren.

Sowohl dieses Moment als auch das erwähnte herabstürzende Ahnenbild finden sich als handlungstragende Bestandteile in der *Freischütz*-Erzählung wieder und werden von Kind in sein Libretto übernommen: Altvater Cuno hat durch seinen Probeschuss das Erbrecht für das Forsthaus bekommen. Aus Respekt vor seiner Tat legen die traditionsbewussten Nachfahren großen Wert auf die Absolvierung der Probe als Mittel zur Regelung der Erbschaft. In Form seines Ahnenbildes weilt er direkt unter seinen Nachfahren und nimmt Einfluss auf sie. Durch das Herabstürzen von Cunos Ahnenbild werden die *Freischütz*-Bräute (bei Apel bzw. Kind) nicht getötet, sondern nur verletzt; doch gibt der Sturz gerade bei Apel Hinweise darauf, dass die vorherbestimmte Ordnung gestört ist. Sowohl beim ersten als auch beim zweiten Sturz des Bildes verbünden sich die Jägerburschen mit dem Bösen. Für Wilhelm bedeutet das wiederholte Fallen des Bildes die „letzte Abmahnung seines weichenden Schutzgeistes vor einer bösen Tat“¹².

Auch die Erscheinung des Geistes der Mutter ist nicht nur in Apels *Freischütz*, sondern ebenso in *Die Bilder der Ahnen* vorgeprägt: In einem hinterlassenen Brief des Altvaters Dietmar wird den Nachfahren eröffnet, dass ihm

¹⁰ *Gespensterbuch* (wie Anm. 7), S. 73–119, hier S. 80.

¹¹ Ebd., S. 82–85.

¹² Ebd., S. 33 (*Freischütz*).

seine geliebte Braut Bertha unter Einverständnis des Kaisers mit Gewalt genommen und auf Wunsch des Grafen Bruno von Hainthal mit diesem verheiratet wurde. Da sie in Brunos Augen aufgrund eines fehlenden männlichen Nachkommens für den Niedergang seines Geschlechts verantwortlich war, verstieß dieser Bertha. Sie floh zunächst in ein Kloster und starb kurze Zeit später an Sinnesverwirrung und gebrochenem Herzen. Nachdem Dietmar Rache an Bruno genommen hatte, nahm er Brunos und Berthas Tochter Hildegard zu sich, die einem Gelöbnis ihrer Eltern gemäß dem Kloster bestimmt war.

Der Geist ihrer toten Mutter erscheint Hildegard zunächst im Traum mit der Mahnung, sie sei eine Braut des Himmels und zu einem Leben in der Pflicht des Himmels bestimmt. Entgegen dieser Warnung verlobt sich Berthas Tochter. In der Brautnacht erscheint ihr das Gesicht der Mutter erneut und kündigt an, dass eine ihrer Enkelinnen durch sie den Tod finden werde, da erst dann ihr Geist Ruhe finden könne und sie für das gebrochene Gelübde mit Gott versöhnt werde. Der Geist erscheint in warnender Funktion, verwünscht das Vorhaben der Tochter und ist nicht nur visuell, sondern auch akustisch wahrnehmbar¹³. Da der Tod einer Enkelin (Juliane) eintritt (sie wird vom Ahnenbild, das Bertha darstellt, erschlagen; s. o.), besitzt der Geist der Mutter darüber hinaus die Bedeutung eines fatalistischen Elements.

Apels Wilhelm erscheint das „Angesicht seiner toten Mutter“¹⁴ direkt vor dem Kugelhuss. Er nimmt die Gestalt nur visuell mit ihren klagenden, wehmütigen Zügen wahr, als sie sich im letzten Moment erfolglos gegen Wilhelms Schicksal wenden will. Bei Kind kommt der Erscheinung des mütterlichen Geistes weniger wehmütig klagende Funktion zu, vielmehr fleht ihr Blick und warnt Max vor dem Teufelsbündnis: Sie möchte den Sohn auf den rechten Pfad zurückwinken und entspricht so dem Wirken der guten Mächte, aber ihr Einfluss auf Max ist jenem von Caspars Worten und den Mitteln der bösen Mächte (Agathes Geist) in der dämonisch besetzten Sphäre der Wolfsschlucht unterlegen und fast wirkungslos¹⁵. Gemeinsam ist den mütterlichen Geistern bei Kind und Apel sowie Berthas geisterhafter Erscheinung besonders die mit ihrem Auftreten verknüpfte warnende Intention zum Schutz der Kinder, allerdings auch die Schwäche, die Verfehlungen der Nachfahren nicht aufhalten zu können.

¹³ Ebd., S. 117 (*Bilder der Ahnen*).

¹⁴ Ebd., S. 34 (*Freischütz*).

¹⁵ Vgl. *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 40ff. (Sz. II/6). Zitiert wird generell nach dieser Ausgabe.

In Apels Volksmärchen *Der Brautschmuck* weist die Einbindung der Erzählung über die Urältermutter Ursula in formaler Hinsicht eine Parallelität zum Bericht über den Urältervater Kuno auf¹⁶. Die Erzählung über Ursula beinhaltet, vergleichbar der über Kuno, eine Tradition bezüglich einer Erbschaft, auf welcher der Handlungsverlauf und die Konfliktsituationen der männlichen Hauptfiguren basieren. Das Festhalten an der Tradition vonseiten der Brautväter ist sowohl im Falle von Wilhelm/Max (Probeschuss absolvieren) als auch im Fall von Ritter Balduin (Brautschmuck auffinden) Voraussetzung für die Heirat der Liebenden und steht dieser als zu überwindendes Hindernis im Weg. Die aufgezeigten Bezüge zwischen Kinds und Apels *Freischütz*-Texten sowie weiteren Erzählungen des *Gespensterbuches* sprechen für eine motivische Verbindung dieser Texte untereinander¹⁷.

Kinds Bezüge zu eigenen Jugendwerken

In seinem *Freischütz*-Buch wies Kind hinsichtlich seiner Vorlagen für das Libretto nicht nur auf Apels *Gespensterbuch*, sondern auch auf zwei seiner Frühwerke hin. Als eine Quelle nannte er sein Drama *Die Geisterinsel*, das bereits 1793 in dem anonym erschienenen Buch *Lenardos Schwaermereyen* veröffentlicht worden war. Er beschrieb die Übernahme als letzten Arbeitsschritt, bevor er die Dichtung 12 Tage nach Arbeitsbeginn Weber vorlegte: „[...] ich schob mit ungeduldiger Hast aus einer frühern Dichtung einen Theil des Geisterchors ein; ich war fertig!“¹⁸

Inhaltlich geht es um zwei Liebende, die schiffbrüchig auf eine Geisterinsel geraten und durch List böser Geister schließlich in den Tod geführt werden. Die Geisterszenen besitzen in dieser fatalistisch geprägten dramatischen Konzeption die Funktion, die bösen Geister als eine übermenschliche Kraft und Schicksalsmacht zu zeigen, gegen die man nicht ankämpfen kann und der man sich ausgeliefert fühlt. Das Brautpaar unterliegt in seiner Verzweiflung und Angst den Einflüssen und dem Glauben an die Wirkungsmacht der Geister und lässt sich von ihnen ohne kritisches Hinterfragen in den Tod führen.

Die Geisterinsel stellt einen vom bösen Schicksal besetzten Ort dar; die Liebenden können den Geistern und den Schicksalsmächten nicht entkommen, denn „wer den schwarzen Strand berührt, wird zum Opfer

¹⁶ Vgl. Joachim Veit, *Ermlitz, Apel, „Freischütz“, Kind und Weber*, in: *Weberiana*, H. 15 (2005), S. 20.

¹⁷ Ebd., S. 19f.

¹⁸ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 122.

hergeführt.“¹⁹ Auf drei Geisterstimmen und einen Chor sind die für die Betrachtung des *Freischütz*-Librettos relevanten Verse verteilt, die den Sieg der Geister über ihre Opfer im Voraus verkünden:²⁰

„ERSTE STIMME.

Blut’ger Regen fiel aufs Kraut.

ZWEYTE STIMME.

Felsen ist mit Blut bethaut –

CHOR.

Leichenvogel hat gesungen,

Unser Werk ist uns gelungen!

DRITTE STIMME.

Ehe noch der Morgen graut.

Ist sie todt, die schöne Braut.

CHOR.

Eh’ der schwarze Hahn erwacht

Ist das Opfer dargebracht!“

In Kinds *Freischütz*-Libretto ist die verrufene Wolfsschlucht, das dunkle Reich Samiels, ein Ort der unheimlichen Natur und des Wirkens des Geisterhaften. Die Stimmen unsichtbarer Geister, die gespenstischen Erscheinungen, der Vorbeiflug des wilden Heeres und der Auftritt des schwarzen Jägers machen die Schlucht zu einem Ort dämonischen Spiels. Die Verse, die der Geisterchor in der Wolfsschlucht verkündet, entsprechen denjenigen, die die Geisterstimmen auf ihrer Insel rufen. Sowohl die syntaktische Struktur als auch die Semantik ist entlehnt – allerdings sind zwei Verse gestrichen und einzelne Worte im Hinblick auf die nächtliche Vollmond-Kulisse der Wolfsschlucht ersetzt worden: Aus „Blut’ger Regen“ wird „Milch des Mondes“, nicht der „Felsen“ sondern „Spinnweb“ ist „mit Blut bethaut“. Mit Blick auf das bevorstehende Ereignis des Probeschusses ändert Kind die zeitlichen Angaben der Geisterstimmen: Das Opfer wird dargebracht, „Eh’ noch wieder Abend graut“ und, „Eh’ noch wieder sinkt die Nacht“²¹. Während der Triumphruf der Geister auf der Insel das Gelingen ihrer List und den tragischen Ausgang vorwegnimmt, wird die Wirkungsmacht des Geisterchors, der den Tod von Max’ Braut heraufbeschwört, im *Freischütz*-Libretto als dämoni-

¹⁹ [Friedrich Kind,] *Die Geisterinsel*, in: [ders.,] *Lenardos Schwaermereyen*, Bd. 1, Leipzig 1793, S. 101–125, hier S. 102.

²⁰ Ebd., S. 116f.; vgl. zur Untersuchung der Übernahme des Geisterchors auch Hasselberg (wie Anm. 4), S. 128f.

²¹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 37f. (Sz. II/4).

sches, fatalistisches Element am Ende durch die Dominanz der guten Mächte und den bergenden Schutz Gottes außer Kraft gesetzt.

Weitere Anregungen aus der *Geisterinsel* könnten das Motiv des Verzweiflungstodes eines Liebenden bei Verlust des Partners und das Opfermotiv in Verbindung mit dem dramaturgischen Element der Intrige sein: Im *Freischütz*-Libretto muss Caspar Samiel zu seiner eigenen Erlösung und zur Verlängerung seiner Frist neue Opfer bringen. Caspar gewinnt als erstes Opfer Max; dessen Bündnis mit Samiel erreicht er durch intrigante Mittel und Verführungskünste. In der *Geisterinsel* stellt das Brautpaar für die Geister das Opfer dar, das ihnen durch Freitod dargebracht wird. Mittels Intrige wird der Bräutigam in den Glauben versetzt, seine Braut habe sich geopfert, um ihn aus den Händen der bösen Mächte zu erlösen. Die List der Geister besteht darin, dass sie der selbstlosen Braut weismachen, ihr mit eigenem Blut befleckter Brautschleier werde zur Rettung ihres Partners ausreichen. Als der Bräutigam den blutigen Schleier seiner Braut entdeckt, ersticht er sich aus Verzweiflung. Schließlich findet sie seinen Leichnam und folgt ihm in den Tod; „das Opfer“ ist „dargebracht“²².

Als zweite Quelle eigener Provenienz nannte Kind seine Erzählung *Die Jägersbräute*:²³

„Weil mir einige Szenen daraus gefielen, ließ ich mich verführen, etwas davon aufzunehmen, und daher hieß die Operndichtung [...] anfänglich die »Die Jägersbraut«, auch »der Probeschuß«. Ich merkte aber, noch ehe ich zum zweiten Akt kam, daß ich zu weit ausgeholt sey, und strich zwei Szenen weg.“

Zwar sind hier die Übernahme stofflicher Motive oder direkte Entlehnungen nicht festzustellen (sie bezogen sich möglicherweise ausschließlich auf die gestrichenen Szenen), allerdings lassen sich Beziehungen zum Handlungsort und zur Figurenkonzeption aufzeigen. Genau wie in der direkten Vorlage, Apels *Freischütz*-Erzählung, ist der Schauplatz der Handlung in Kinds frühem Werk der Wald und die freie Natur. Die Waldatmosphäre dient in beiden Quellentexten wie auch in Kinds Libretto als Kulisse für die Darstellung des Jägerlebens. Im Mittelteil der Erzählung *Die Jägersbräute* wird der Schauplatz – anders als im Libretto und in Apels Erzählung – in die Stadt verlagert: Oberförster Birtholz nimmt das Angebot einer reichen Verwandten, das seinen beiden Töchtern einen Aufenthalt bei ihr in der Stadt ermöglicht, an.

²² *Die Geisterinsel* (wie Anm. 19), S. 117.

²³ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 120.

Die kontrastierende Grundstruktur in der Konzeption der beiden Frauengestalten Agathe und Ännchen lässt sich ebenfalls in *Die Jägersbräute* erkennen. Die beiden Töchter des Oberförsters Birtholz sind als Gegensatzpaar geschildert: Jettchen ist leichtsinnig, Lottchen dagegen eher ein tiefführender Charakter²⁴. Zudem findet auch der Stand der Bauern schon in Kinds früherer Erzählung Erwähnung und wird als Gegenpart des Jägerstandes gezeigt. Während der Sieg und anschließende Spott der Bauern über den Jäger Max im Opernlibretto allerdings den Ausgangspunkt für dessen inneren Konflikt bilden und seine Entscheidung zum Teufelsbündnis mit beeinflussen, kommt den Bauern in der Erzählung *Die Jägersbräute* keine handlungsmotivierende Funktion zu. Ihre Erwähnung dient lediglich dazu, den Jägerstand in Abgrenzung vom Verhalten des „niederen primitiven“ Bauernstandes als höherwertig darzustellen und die schnelle Reizbarkeit des Jägersburschen Philipp Buchen sowie seine Bereitschaft zur Gewaltanwendung zu motivieren: Er gerät als Vertreter des Jägerstandes mit den Bauern in Streit, die diesen anscheinend gerne provozieren²⁵. Oberförster Birtholz' städtische Verwandte will es seinen Töchtern ersparen, wie „Bauerndirnen“ aufwachsen zu müssen²⁶.

Mit Blick auf die Biographien von Caspar (*Freischütz*) und Philipp (*Die Jägersbräute*) sowie deren charakterliche Gesinnung lassen sich parallele Momente feststellen: Beide sind zunächst Jägersburschen, dienen dann einige Zeit als Soldaten im Krieg, kehren schließlich in das Jägerleben zurück. Während Caspars Motive für den Eintritt in den Kriegsdienst und seine Vergangenheit mit Agathe im *Freischütz* keine genauere Erwähnung finden, wird in der Erzählung deutlich, dass Philipp sich im Rahmen der Anwerbung eines Jägerbataillons als Kriegsfreiwilliger meldet, um Lottchen und ihrem Vater ehrenvoll und mit Auszeichnung entgegentreten zu können²⁷. Als „Lieutenant Buchen“ von seinem Kriegsdienst zurückkehrt, erfährt er, dass Lottchen während ihres Aufenthalts in der Stadt ein Verhältnis mit dem Jagdjunker Franz hatte, und meint, sie habe ihm endgültig den Rücken gekehrt – und das trotz ihres einstigen Liebeschwures auf „Leben und Tod“²⁸. Aus leidenschaftlicher Eifer- und Rachsucht, vor allem aus gekränktem Stolz

²⁴ Friedrich Kind, *Die Jägersbräute*, in: ders., *Roswitha*, Bd. 3, Leipzig 1813, S. 113–182, hier S. 126.

²⁵ Ebd., S. 155f.

²⁶ Ebd., S. 125.

²⁷ Ebd., S. 138.

²⁸ Ebd., S. 161.

wegen ihres Eid-Bruchs, will er Lottchen erschießen. Diese wird zwar verletzt und, ähnlich wie Agathe im *Freischütz*, ohnmächtig, jedoch nicht getötet. Lottchens weiße Kleidung gemahnt an Max' Ziel beim Probeschuss – die weiße Taube²⁹.

Caspar tritt nicht nur aufgrund seines Bündnisses mit dem Teufel, sondern auch aufgrund seiner Zeit als Soldat im Kriegsgeschehen als eigennütziger, hartgesottener und menschenfeindlicher Charakter auf. Er will Agathes Bräutigam Max aus Eifersucht und Rachsucht zum Bündnis mit dem Teufel bringen, da Agathe ihn selbst um Max' Willen verwarf. Er spricht „Vor sich“: „Es soll gerächt werden!“³⁰ Dazu nimmt er Agathes Tod zur möglichen Vergeltung und Wiederherstellung seiner persönlichen Ehre (gern) in Kauf, wenn er von Samiel fordert: „Die siebente [Freikugel] sey dein! Aus seinem Rohr lenk' sie nach seiner Braut“³¹. Und er spricht in Anbetracht der Erfüllung seines Racheplans kurz vor dem Verschießen der sechsten und letzten treffsicheren Kugel in den „Pelz“ eines Fuchses: „Wohl bekomm's der schönen Braut!“³² Es geht in Philipps aber auch in Caspars Fall u. a. um den Verlust einer Geliebten und die daraus folgende persönliche Kränkung, um Verletzung von Stolz und Ehre, um Rache und Vergeltung.

Zudem ist der positive Ausgang des *Freischütz*-Librettos und seine Begründung in der Erzählung ebenso angelegt, obwohl übernatürliche Mächte, fatalistische Elemente oder göttliche Fügung keine Rolle spielen. Sowohl in *Die Jägersbräute* als auch im *Freischütz* wird wahre Tugendhaftigkeit des menschlichen Verhaltens am Ende belohnt, Fehler der eigentlich tugendhaften Charaktere sind verzeihlich, wenn diese auf den rechten Pfad zurückkehren und bereuen. So finden die frommen, selbstlos handelnden Charaktere ihr dauerhaftes persönliches Glück, während der Leichtsinn und die Boshaftigkeit der permanent schwach handelnden und damit tugendarmen Figuren Leid oder verdiente Bestrafung erfahren. Philipp, der mit Rücksicht auf die „Verzweiflung und [den] Tod“³³ seiner Mutter auf sein ihm zustehendes Erbe verzichtet, kann mit Lottchen, die den Verrat ihres Liebesschwurs durch ihre Schusswunde gebüßt hat, im Hause und unter der Obhut des autoritären, aber gerechten, wohlwollenden Oberförsters glücklich werden. Die Brüder

²⁹ Ebd., S. 167.

³⁰ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 24 (Sz. I/7).

³¹ Ebd., S. 39 (Sz. II/5).

³² Ebd., S. 48 (Sz. III/1).

³³ Kind, *Die Jägersbräute* (wie Anm. 24), S. 180.

von Rothenbucha, die durch eine Intrige die Bekanntmachung von Philipp Buchens Erbrecht als erster Sohn ihres Vaters und damit die Abtretung ihres Erbteils an diesen verhindern wollten, können sich mit den tugendhaften und fügsamen Figuren nicht messen. Sie verschwinden mit dem leichtsinnigen und von Louis Rothenbucha schon während des Aufenthalts in der Stadt verführten Jettchen aus der Waldgegend, in der nun vollends Harmonie und das Glück der Tugendhaftigkeit herrschen.

Die Gattung des Schicksalsdramas als Vorbild für Kind

Kinds *Freischütz*-Dramatisierung lässt sich als Auseinandersetzung mit der um 1800 populären Gattung des Schicksalsdramas interpretieren³⁴. Hiermit sind insbesondere die dramatischen Werke von Zacharias Werner, Adolph Müllner, Ernst von Houwald u. a. gemeint, die zwischen 1810 und 1825 auf den deutschen Bühnen erfolgreich waren³⁵. Ihre Dramen bauen einen geschlossenen Schicksalsraum auf, der von Träumen, Ahnungen und Prophezeiungen geprägt ist und in dem das Handeln und der Willen der Charaktere von einer unausweichlichen Schicksalsgewalt bestimmt werden. In Verbindung mit der determinierenden Kraft und tragenden Idee des Schicksals stehen beispielsweise das Motiv der Blutsünde oder des Verwandtenmords³⁶. Vor Beginn der eigentlichen Dramenhandlung steht ein vergangenes Verbrechen, das mit einem Fluch verbunden ist, der über dem Mordhaus lastet. Die Aufdeckung dieses Vergehens, die (Blut-)Schuld und ihre Sühnung mittels eines Opfertodes sind zentrale Themen, die das Geschehen bestimmen und zur (Familien-)Katastrophe führen. Es gibt zahlreiche fatale Requisiten und Unglückswerkzeuge, atmosphärische und sekundäre Schicksalszeichen, die alle Handlungen begleiten und den Zuschauern eine metaphysische Verknüpfung von Geschehen und außenstehender Macht auf der Stimmungsebene vor Augen führen (z. B. der „dies fatalis“, eine springende Harfensaite, Unwetter,

³⁴ Zur Deutung des *Freischütz* in Beziehung zur Gattung des Schicksalsdramas vgl. Reiber (wie Anm. 1), S. 32ff.

³⁵ Minor fasst insbesondere Müllner, Houwald und Werner als die Hauptvertreter der Schicksalstragödien auf, in denen das Schicksal nach seiner Begriffsbildung fatalistisch gesehen und benutzt wird; vgl. Jacob Minor, *Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt/Main 1883. Die bekanntesten und erfolgreichsten Bühnenstücke dieses Genres sind Werners *Der vierundzwanzigste Februar* (1810), Müllners *Der neunundzwanzigste Februar* (1812) und *Die Schuld* (1816).

³⁶ Vgl. Susanne Balhar, *Das Schicksalsdrama im 19. Jahrhundert. Variationen eines romantischen Modells*, München 2004, S. 48, sowie Gero Wilpert, Artikel *Schicksalstragödie*, in: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 730.

das von der Wand fallende Mordinstrument, das Messer, Ahnungen und bedeutungsvolle Träume). Zentral ist weniger die Logik der Handlung als die geschickte, schematische Verknüpfung der (bedeutungstragenden) Motive, die auf die emotionale Stimulierung der Zuschauer gerichtet ist³⁷.

Selbst Kinds Vorlage, Apels *Freischütz*-Erzählung, ist stark von fatalistischen Tendenzen geprägt. Eine äußere Schicksalsmacht vereinnahmt und steuert den Willen des Jägerburschen Wilhelm. Der eigentlich sichere Schütze liefert plötzlich nur noch Fehlschüsse, was verhängnisvolle Folgen hat und in die Katastrophe, die Tötung seiner Braut, mündet. Das Schicksal erfüllt sich am Ende in tiefer Aussichtslosigkeit, keine der Figuren kann ihrem Geschick entkommen. Zudem ist Apels Erzählung mit atmosphärischen Gestaltungsmitteln und Motiven angereichert, die für die Konzeption eines geschlossenen Raumes sorgen und das Walten einer metaphysischen Macht vermitteln (z. B. die mysteriösen Erscheinungen des Stelzfußes, das zweimalige Herabstürzen des Ahnenbildes, das ahnungsvolle Traummotiv, die Verwechslung des Brautkranzes mit der Totenkrone). Durch die stoffliche Auseinandersetzung mit Apels Erzählung nimmt Kind Stellung zu ihrer Schicksalsidee und -gestaltung³⁸.

Aufgrund des glücklichen Schlusses markiert Kinds *Freischütz*-Text allerdings eine grundsätzliche Gegenposition zu den fatalistischen Konzeptionen des Sprechtheaters. Es gibt keine Familienkatastrophe, die gestörte Ordnung wird wiederhergestellt und der eigentlich fromme Jägerbursche kann trotz und nach der verhängnisvollen Verstrickung in die böse Tat auf den rechten und vorbestimmten Weg zurückgeholt werden.

In Kinds *Freischütz* gibt es weder ein vergangenes Verbrechen noch eine individuelle Schuld eines Ahnen, die mit Max' eigener schuldbeladener Tat in kausale Beziehung gebracht werden könnte. Indem Max das Bündnis mit dem Teufel eingeht, zweifelt er an Gottes Walten, bricht mit dem überkommenen Wertesystem und lädt subjektive Schuld auf sich. Aus dieser Perspektive betrachtet kann er nicht von der Verantwortung für seine eigenen Taten entlastet werden. Die verhängnisvolle Ereigniskette setzt in der Gegenwart ein. Max bekommt innerhalb von Kinds moralischer Konzeption die Möglichkeit, sein Glück im Diesseits zu sichern.

³⁷ Vgl. Gerd Ueding, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789–1815*, in: Rolf Grimmiger (Hg.), *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 4, Wien 1987, S. 299.

³⁸ Vgl. dazu ausführlicher Reiber (wie Anm. 1), S. 34f.

Er und die unschuldige, reine Agathe werden nicht als Opfer gezeigt, die dazu bestimmt sind, einem Fluch zu erliegen, der aufgrund der Einrichtung der Probeschuss-Tradition über ihnen zu lasten scheint. Der Eremit macht auf den fatalen Charakter der autoritären Einrichtung aufmerksam und hinterfragt diese. Max erhält für sein Vergehen eine Bestrafung, die jedoch mild ausfällt. Eine über dem Geschehen in der *Freischütz*-Welt waltende, all-liebende Vorsehung verhindert, dass Unschuldige dem Bösen zum Opfer fallen.

Trotzdem zeigt sich Kinds Orientierung an den Schicksalsdramen durch die Integration fatalistischer Momente deutlich. Im *Freischütz* wird die aus der einleitenden Prophezeiung entstehende Wirkung durch zahlreiche bedeutungsvolle (von Apel übernommene) Zeichen unterstützt (das Herabstürzen des Ahnenbildes, Agathes Traum, die Verwechslung des Brautkranzes mit der Totenkrone). Besonders Agathe sieht diese Zeichen als Vorbedeutungen für drohendes Unheil. Die Schicksalsmotive scheinen eine Sinngebung zu übernehmen und die einzelnen Handlungsteile zu einem Gesamtzusammenhang zu verknüpfen. Insgesamt bleibt der Fatalismus in der Stimmung und den Aussagen der Figuren präsent (vgl. Max' große Arie)³⁹.

Die beengende Atmosphäre des Fluch-Schicksals, das bedrückende Schuld-bewusstsein und die bangen Vorahnungen werden jedoch am Ende aufgelöst. Als tragende Idee liegt dem Libretto der Vorsehungsglaube zugrunde, so dass der Fatalismus, wie er aus den Schicksalstragödien Müllners und Werners spricht, überwunden scheint.

Kinds *Freischütz*-Dramatisierung ist demnach zwar nicht fatalistisch, aber dennoch deterministisch ausgerichtet. Der Wille des guten Prinzips besitzt eine ähnlich lenkende und bestimmende Gewalt wie das Schicksal in fatalistischen Schauerdramen, ist also in Grundzügen auf ähnliche Weise konzipiert. Wie in den Schicksalstragödien steht alles miteinander in Beziehung, so dass das Geschehen im *Freischütz* in sich geschlossen, aber mit einer göttlichen Vorherbestimmung verbunden ist. Zufällig erscheinende Begebenheiten werden zu bedeutungsvollen Momenten, indem sie auf den Plan der Vorsehung zurückgeführt werden können, die alle Schicksalsschläge abwendet. Die fatalistischen Momente und Zeichen (u. a. das herabstürzende Bild, Träume) lassen sich nicht nur als Verweis auf eine nahende Katastrophe deuten, sondern stehen im geschlossenen Schicksalsraum in Zusammenhang mit dem Walten einer lenkenden Vorsehung.

³⁹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 15f. (Sz. I/6); vgl. auch Reiber (wie Anm. 1), S. 36f.

Schillers *Wallenstein* als Vorbild für Kind

Hinsichtlich des Aufgreifens und der Bearbeitung literarischer Anregungen in Kinds *Freischütz* fällt ein Werk besonders ins Auge: Im Libretto lassen sich zahlreiche Anspielungen auf Motive aus Schillers *Wallenstein* feststellen. Schillers Trilogie kann bezüglich der Gattung des Schicksalsdramas eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden, sie wurde u. a. von Müllner, Werner, Solger und Hebbel als Schicksalsdrama rezipiert⁴⁰. In dem Geschichtsdrama zeigt sich eine starke Präsenz des Schicksals in Verbindung mit der Schicksalsgläubigkeit der Charaktere. Schon im Prolog heißt es, dass die „größere Hälfte“ von Wallensteins Schuld „den unglückseligen Gestirnen“ (Pr, V. 109f.) zuzuschreiben sei, womit auf Schillers Absicht verwiesen wird, den Helden zu entlasten und das Schicksal für seinen Fall mitverantwortlich zu machen⁴¹. In den Reden der Protagonisten kommt das Wissen um die Bestimmung durch eine Schicksalsmacht zum Ausdruck, die als „blinde Gewalt“ und „furchtbare Notwendigkeit“ beschrieben und erfahren wird⁴².

Entscheidend für den Gang der Handlung ist dabei die Bedeutung, die Wallenstein im Unterschied zu anderen Personen dem Schicksal beimisst: Mithilfe des Systems von „Sternenlauf und Schicksal“ (WT, Sz. III/9, V. 1669) versucht der Feldherr, Gewissheit über die Pläne und Gesinnungen seiner Gegner zu bekommen und seine eigenen Interessen mit den äußeren Umständen und Bedingungen in Übereinstimmung zu bringen, um

⁴⁰ Belege hierzu bei Hartmut Reinhardt, *Das „Schicksal“ als Schicksalsfrage. Schillers Dramatik in romantischer Sicht: Kritik und Nachfolge*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, H. 50 (1990), S. 63–86.

⁴¹ Vgl. Mario Zanucchi, *Die „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals“*. *Schicksal und Tragik in Schillers „Wallenstein“*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 50 (2006), S. 151–175, hier S. 153. Alle nachfolgenden Zitate aus *Wallenstein* nach: Friedrich Schiller, *Wallenstein*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 8, hg. von Hermann Schneider und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1949. Die Belegstellen werden in Klammern im Text nachgewiesen. Die Teile werden abgekürzt als Pr (*Prolog*), WL (*Wallensteins Lager*), Pi (*Piccolomini*) und WT (*Wallensteins Tod*) mit nachfolgender Szenenangabe (Aufzug/Auftritt) und Verszahl.

⁴² „Es denkt der Mensch die freie Tat zu tun, | Umsonst! Er ist das Spielwerk nur der blinden | Gewalt, die aus der eignen Wahl ihm schnell | Die furchtbare Notwendigkeit erschafft.“ (WT, Sz. IV/8, V. 2876–2879). Diese Erfahrung ist jedoch nur eine Folge des Strebens nach Selbstbehauptung im politischen Handlungsfeld, das die Reaktionen der gegnerischen Kräfte zwangsläufig nach sich zieht. Es zeichnet sich im politischen Handlungsfeld eine Idee des sogenannten „Schicksals“ ab, die die von den Menschen selbst geschaffenen Zwänge darstellt. Zur „Idee der Immanenz des Schicksals“ vgl. Dieter Borchmeyer, *Macht und Melancholie*, Frankfurt/Main 1988, S. 212ff.

dadurch sicher und frei handeln zu können. Bevor er seinen Übertritt zu den Schweden wirklich ausführt, will er die „Saatzeit“ für sein Tun erkunden, damit es zur „rechte[n] Sternenstunde“ (Pi, Sz. II/6, V. 993f.) geschieht⁴³. Wallensteins Vertrauen in das Übernatürliche, sein Schicksals- und Sternenglaube werden ihm schließlich zum Verhängnis: Obwohl die Berechnungen seines Schicksals und seiner Taten ihm Aufschluss über seine Bestimmung und die Absichten seiner politischen Umgebung geben sollen, verschleiert Wallenstein die Objektivität, so dass er am Ende die astrologischen Zeichen verkennt und alles ihm Begegnende so deutet, als sei es von günstiger Vorbedeutung für seine Sache. Die gebrochene Goldkette des Kaisers erscheint geeignet, als Zeichen von Unglück interpretiert zu werden, und innerhalb des Handlungsgefüges kommt ihr diese Funktion auch objektiv zu. Wallenstein hingegen beruhigt sich mit der Deutung, das Ereignis stehe symbolisch für die Notwendigkeit, sich endgültig vom Kaiser zu trennen (WT, Sz. V/4, V. 3530ff.). Weiterhin hält Wallenstein Octavios Freundschaft aufgrund seines Traums von der Lützener Schlacht und Octavios hilfreicher Erscheinung für ein „Pfand vom Schicksal selbst“ (WT, Sz. II/3, V. 894) und erkennt den wahren Zusammenhang nicht. Er täuscht sich über den jeweiligen Stand der Handlung und traut einstigen Anhängern noch, als diese längst mit ihm gebrochen haben und unter Octavios Regie gegen ihn agieren⁴⁴. Was der Held aus seiner Sicht, die durch seine Interessen begrenzt wird, als von den Schicksalsmächten verursachtes Verhängnis erfährt, wird im Bewusstsein des Rezipienten als geschichtlich bedingter und notwendiger Prozess erfahren⁴⁵.

Besonderen Nachdruck legte Schiller in der Tragödie auf die Eigendynamik und die zerstörerische Wirklichkeit der Geschichte, die fatale Kausalität politischen Handelns, an der der Held scheitert. Schiller zeichnet in seinem Drama insgesamt kein Bild der Geschichte, aus dem ein Walten einer höheren Vernunft oder einer überindividuellen Idee ersichtlich wird. Wallensteins Untergang entbehrt jeglicher Sinnhaftigkeit, eine Versöhnung am Ende bleibt aus⁴⁶. Der *Wallenstein*-Leser Hegel bemängelte gerade dies in

⁴³ Vgl. Reinhardt (wie Anm. 40), S. 72.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 72.

⁴⁵ Vgl. Herbert Kraft, *Das Schicksalsdrama. Interpretation und Kritik einer literarischen Reihe*, Tübingen 1974, S. 19ff.

⁴⁶ Am Ende wird Wallenstein nicht von einem politischen Gegner ermordet, der für das „ewig Gestrige“ tötet (WT, Sz. I/4, V. 208), sondern unterliegt Buttler, der sich aus persönlichen, niederen Gründen an ihm rächen möchte. Wallenstein stirbt somit eben auch keinen Heldentod zur Sühnung persönlicher Schuld, die er durch das geplante Schwedenbündnis

seiner berühmten Kritik an der Tragödie und beschrieb den Ausgang nicht als „tragisch“, sondern als „entsetzlich“:⁴⁷

„Der unmittelbare Eindruck nach der Lesung Wallensteins ist trauriges Verstummen über den Fall eines mächtigen Menschen unter einem schweigenden und tauben, toten Schicksal. Wenn das Stück endigt, so ist alles aus, das Reich des Nichts, des Todes hat den Sieg behalten; es endigt nicht als eine Theodizee.“

Schillers Tragödie vermittelt dieser Lesart zufolge eine düstere Atmosphäre fataler Zwangsläufigkeit, die vom blinden Walten einer unbegreiflichen Schicksalsmacht bestimmt wird. Der von Schiller gezeigte Schicksalszusammenhang und das auf stofflicher Ebene zum Ausdruck kommende fatalistische Geschichtsverständnis beziehen ihren höheren Sinn erst aus dem wirkungs-ästhetischen Ziel, im Zuschauer das Gefühl der eigenen Freiheit und (intelligiblen) Selbstbestimmung zu wecken. So spricht Schiller in seiner Schrift *Ueber das Erhabene* von der „Inokulation des unvermeidlichen Schicksals“, so dass der Tragödie auf rezeptionsästhetischer Ebene die Aufgabe zukommt, „die starke Seite des Menschen“ herauszufordern⁴⁸.

Kinds Bezüge zu Schillers *Wallenstein* werden, abweichend von der Apelschen Vorlage, zunächst durch die konkretere historische Situierung der Handlung in Böhmen „kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges“ und die damit verbundene Erwähnung von Ereignissen und Helden des Dreißigjährigen Krieges hervorgerufen⁴⁹.

Abweichend von der Vorlage führt Kind die Figur des Caspar als einen aktiv handelnden Verführer in sein Libretto ein. Er wird als ein Charakter gezeigt, der während des Dreißigjährigen Krieges das Soldatenleben erfahren hat und bekennt, dass er „als Milchbart unter dem Altringer und Tilly [gedient habe]

und den damit verbundenen willentlichen Verrat an der kaiserlichen Ordnung schon auf sich geladen hat.

⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Über Wallenstein* [um 1800], in: ders., *Frühe Schriften. Werke I*, auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 20 (*Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 601), Frankfurt/Main 1971, S. 618–620, hier S. 618.

⁴⁸ Friedrich Schiller, *Ueber das Erhabene*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 21 (*Philosophische Schriften*, 2. Teil), hg. von Benno von Wiese, Weimar 1963, S. 51. Vgl. Zanucchi (wie Anm. 41), S. 173, und Reinhardt (wie Anm. 40), S. 73. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Schillers Ästhetik ist im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht möglich.

⁴⁹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 2.

und [...] mit beim Magdeburger Tanze“ gewesen sei⁵⁰. Caspars Trinklied aus der Zeit im Soldatendienst preist Gottlosigkeit und Risikobereitschaft; die Stütze der Lebensführung, der Leitfaden, der zum „ew'gen Leben“ verhilft, sind „Kartenspiel und Würfellust | Und ein Kind mit runder Brust“⁵¹. Er richtet sein Leben explizit im Vertrauen auf „Fortuna's Kugel“ aus⁵². Caspar wird aufgrund seiner Affinität zum Einsatz übernatürlicher oder teuflischer Mittel von Cuno als ein „falscher Würfler“ und „Tagedieb“ beschimpft⁵³.

Caspars unmoralische, gottlose Einstellung, die sich z. B. in seinen Trinkliedern artikuliert, findet in *Wallensteins Lager* ihre Vorprägung. Hier wird vordergründig das Sozialleben von Wallensteins Soldaten beschrieben, das insgesamt von Gesetzlosigkeit und Willkür geprägt ist. Die gezeigten Soldaten genießen die „Freiheit“, sich in einer Situation, in der keine verbindlichen über-individuellen Normen und Werte, keine „Ordnung“ und „Zucht“ (WL, Sz. 6, V. 223) mehr gelten, „straflose Frechheit“ (Pr, V. 88) erlauben zu können. Betrug und List sind an der Tagesordnung. Auch das Motiv des Würfeln findet Erwähnung und erweist sich als Möglichkeit, das eigene Schicksal mithilfe des Falschspiels sozusagen „eigenhändig“ zu beeinflussen (vgl. WL, Sz. 9, V. 646f.).

Darüber hinaus werden in *Wallensteins Lager* Soldaten gezeigt, die schon unter Tilly gedient haben und über ihre Kriegserfahrungen, besonders über die Schlacht von Magdeburg, berichten. Caspars Beschreibung dieser äußerst blutigen Schlacht als „Tanz“ findet in Schillers Geschichtsdrama im Bericht eines Jägers über seinen Dienst unter Tillys Ligisten, die sich „just gegen Magdeburg rüsten“, ihre Entsprechung (WL, Sz. 6, V. 269).

Nicht nur die Beschreibung des Lebensstils und der Einstellung der Soldaten, sondern auch der Hinweis auf den Schwedenkönig Gustav Adolf in Verbindung mit dem Koller von Elendshaut (Wams aus Elchleder) lassen sich als Anspielung auf Schillers *Wallenstein* verstehen: In Caspars Gespräch mit Max über die Existenz von Freikugeln mit übernatürlicher Wirkung verweist Caspar zunächst – analog zu Apels Stelzfuß – allgemein auf das Kriegsgeschehen: „wie kämen die Scharfschützen zurecht, die ihren Mann aus dem dicksten Pulverdampfe herauschießen? [...] Doch zu so etwas bedarf's anderer Künste, als bloß zu zielen und loszudrücken.“⁵⁴ Der erfahrene Soldat

⁵⁰ Ebd., S. 19 (Sz. I/7).

⁵¹ Ebd., S. 18 (Sz. I/7).

⁵² Ebd., S. 13 (Sz. I/4).

⁵³ Ebd., S. 10 (Sz. I/4).

⁵⁴ Ebd., S. 22 (Sz. I/7).

Caspar stützt seine Argumentation durch den Hinweis auf konkrete historische Ereignisse aus dem gerade beendeten Dreißigjährigen Krieg. Er bezieht sich auf die historische Schlacht von 1632, in der Gustav Adolf „[...] trotz seines Gollers von Elendshaut bei Lützen gefallen ist“, wobei die Kugeln, die ihn getötet haben, unzweifelhaft verzaubert gewesen sein mussten⁵⁵.

Das Motiv bzw. der Aberglaube der Kugelfestigkeit mithilfe eines Kollers von Elendshaut wird in Schillers *Wallenstein* angedeutet. Sowohl im *Freischütz* als auch im Gespräch der Soldaten in *Wallensteins Lager* (WL, Sz. 6, V. 349ff.) lässt dieser Koller ein Teufelsbündnis vermuten. Kind wies in seinen Erläuterungen darauf hin, dass „der Aberglaube der Schießkünste d. h. einerseits an Freikugeln, [...] andererseits [...] an Fest und Gefrorenmachen gegen Hieb und Schuß, [...] wohl im dreißigjährigen Kriege, wenn auch nicht entstanden, doch weiter und weiter verbreitet, ja zuletzt herrschend geworden sey.“⁵⁶

Kinds Rückgriff auf den Dreißigjährigen Krieg lag demnach nicht vornehmlich in seinem Interesse am historischen Stoff begründet, sondern war vor allem von dem dort vorherrschenden Schicksalsglauben motiviert, der eben auch im *Wallenstein* zum Gegenstand wird. Kinds Bezüge auf Schillers Geschichtsdrama knüpfen dort an, wo fatalistische Motive hervortreten bzw. eine Weltanschauung artikuliert wird, die mit der Überzeugung einhergeht, alles Geschehen werde durch das Schicksal oder übergeordnete Kräfte bestimmt.

So kommt gerade in den Reden und dem Lebensgefühl der Soldaten in *Wallensteins Lager* eine Art Glaube an Fremdbestimmung zum Ausdruck. Die Figuren berufen sich in abergläubischer Fixierung auf eine höhere Instanz, die mit ihrem Leben spielt und außerhalb des menschlichen Ermessens liegt. Kriegsglück, Erfolg und Misserfolg werden nicht als Produkt eigener Leistungen gesehen, sondern als Werk einer höheren Macht, der sich der Erfolgreiche überantwortet hat. Das Individuum ist Spielball dieser höheren Macht. Daraus entsteht der Glaube an Wundermittel wie die höllische Salbe, den Koller, Freikugeln, die den großen Feldherrn Wallenstein im Kampf bewahren, für sein unwandelbares Glück verantwortlich sind und ihn dem Zufall entheben. Er steht unter dem Schutz besonderer Mächte – „Ihm schlägt das Kriegsglück nimmer um“ (WL, Sz. 6, V. 344) – und stellt somit eine Garantie für das Glück seiner Anhänger in ihrem Verlangen nach Sicherheit und gefühlter Freiheit dar (WL, Sz. 11, V. 1023f.: „Freiheit ist bei der

⁵⁵ Ebd., S. 22 (Sz. I/7).

⁵⁶ Ebd., S. 231.

Macht allein. | Ich leb und sterb bei dem Wallenstein“). Im *Lager* erweisen sich das Vertrauen in und die Berufung auf die Sterne, auf Teufelsbündnis oder übernatürliche Kräfte als Aberglaube und als Religionsersatz in einer entgötterten Welt, in der keine wohlthätige Vorsehung und legitime Ordnung walten⁵⁷.

Die Haltung Wallensteins, die den Glauben an das Walten eines höheren Schicksals zum Ausdruck bringt, erscheint im *Freischütz*-Libretto insbesondere in der Gestalt des Max. Sein Gefühl der Ohnmacht in der Hand eines blind waltenden Schicksals lässt sich als Anspielung auf Schillers Wallenstein-Figur und deren Schicksalsgläubigkeit und Handlungslähmung verstehen: „Hat denn der Himmel mich verlassen? | [...] | Die Vorsicht ganz ihr Aug' gewandt? | Soll das Verderben mich erfassen? | Verfiel ich in des Zufalls Hand?“⁵⁸ Max befindet sich in einer Situation der Unsicherheit und Desorientierung bezüglich der gewohnten Weltordnung, da er Jagdglück, soziale Demütigung und Leid erfährt, ohne Schuld auf sich geladen zu haben: „Herrscht blind das Schicksal? Lebt kein Gott?“⁵⁹

Da Max' Stärke nicht ausreicht, um seine Unglückserfahrung im passiven Vertrauen auf und Glauben an sein Geschick zu bewältigen, lässt er sich in Versuchung bringen, unmoralische Mittel einzusetzen, um sich im sozialen Gefüge zu behaupten und sich sein Lebensglück zu sichern. Er fällt Caspar zum Opfer, der Max zuerst zum Trinken verführt und damit sein Bewusstsein trübt, ihn dann zum Schuss der Probekugel verleitet, auf dieser Grundlage ein Gefühl der Schuldhaftigkeit in ihm erweckt und ihn daraufhin zum Kugelgießen überredet. Durch Caspars Intrigen und Anspielungen auf entsprechende günstige Umstände wird Max entgegen seiner willentlichen Entscheidung in die böse Handlung, den Bruch mit den Erwartungen des traditionellen Systems, verstrickt. Im Zusammenhang mit Caspars Stra-

⁵⁷ Michael Hofmann, *Friedrich Schiller. Wallenstein Interpretation*, München 1998 (*Oldenbourg-Interpretationen*; Bd. 89), S. 57.

⁵⁸ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 15 (Sz. I/6). Wallenstein selbst äußert sein Erstaunen über die Gefangennahme des schwedischen Unterhändlers, die er nicht mit dem Sternenglauben berechnet hatte, mit den Worten: „Es kam zu schnell – | Ich bin es nicht gewohnt, daß mich der Zufall | Blind waltend, finster herrschend mit sich führe“ (WT, Sz. I/3, V. 135–137). Je weiter das Drama voranschreitet, desto mehr wird Wallenstein zum Getriebenen: „Vorwärts mußst du, | Denn rückwärts kannst du nun nicht mehr“ (WT, Sz. I/3, V. 58f.), stellt Illo fest. „Geschehe denn, was muss. | Recht stets behält das Schicksal, denn das Herz | In uns ist sein gebietrischer Vollzieher“ (WT, Sz. I/7, V. 654–656), konstatiert Wallenstein. Vgl. Jochen Schmidt, *Freiheit und Notwendigkeit. Wallenstein*, in: Günter Sasse, *Schiller. Werk-Interpretationen*, Heidelberg 2005, S. 85–104, hier S. 102.

⁵⁹ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 16 (Sz. I/6).

tegie, Max zum Kugelgießen zu verleiten, steht seine astrologisch anmutende Berechnung des günstigen Zeitpunkts für Max' Aktion, die auf Wallensteins Sternen- und Schicksalsglauben rekurriert: „Drei Tage hintereinander steht jetzt die Sonne im Schützen, und heut' ist der mittelste; heut', wenn sich die Tage scheiden, gibts eine totale Mondfinsterniß. [...] Dein Schicksal steht unter dem Einflusse günstiger Gestirne! Du bist zu hohen Dingen ersehen!“⁶⁰

Max' Antwort: „Wohl! Mein Geschick will's – Schaff mir so eine Kugel!“⁶¹, zeigt, dass dieser blind an ein durch die Sterne vermitteltes Schicksal glaubt und sich in den sicheren Händen einer naturgesetzlichen, gewollten Fügung weiß. So wird ihm das Gefühl legitimen Handelns und eine scheinbare Abhängigkeit von einem höheren Zusammenhang, ein Vorherbestimmtsein seines Tuns vermittelt. Das Vertrauen in Caspar und in ein durch äußere Kräfte bestimmtes Geschick, das das Handeln lenken soll, erweist sich als verhängnisvoll, da es den Verlust seiner moralischen Integrität zur Folge hat. Max' Aussagen in Reaktion auf die verhängnisvollen Umstände und Verstrickungen in Schuld erinnern an Wallensteins Berufung auf eine Schicksalsmacht, die sein unmoralisches Handeln als Notwendigkeit hinstellen: „Ich schoß den Adler aus hoher Luft; | Ich kann nicht rückwärts – mein Schicksal ruft!“ oder „ich muß!“⁶²

Ist Max' blinder Schicksalsglauben auch als Anspielung auf Schillers *Wallenstein* zu verstehen, so findet der im *Wallenstein* vorherrschende resignative Gedanke der Bestimmtheit durch eine dem Individuum übergeordnete Macht, die als blind waltendes Schicksal und Zufall erfahren wird, in Kinds Libretto keine Bestätigung. Der aus *Wallensteins Tod* abzuleitenden Idee, dass der Mensch dieser sinnlos waltenden, bedrohlich und zerstörerisch wirkenden Macht unterliegen muss bzw. dass ihm nur der (befreiende) Weg in den Verzweiflungstod bleibt (vgl. Max und Thekla bei Schiller), setzt Kind in seiner religiös-moralischen Konzeption die tröstliche und erhebende Idee der „Vorsicht“ entgegen, die den „Frommen schützt, und auch dem Strauchelnden die Bahn zur Rückkehr öffnet“⁶³.

Neben diesen Bezügen und Verweisungen auf die Art der Behandlung des Schicksalsglaubens lassen sich weitere Anspielungen feststellen: Das im *Freischütz*-Libretto den Jägern zugeschriebene Lebensgefühl, geprägt von Freiheit,

⁶⁰ Ebd., S. 22f. (Sz. I/7).

⁶¹ Ebd., S. 23 (Sz. I/7).

⁶² Ebd., S. 41f. (Sz. II/6).

⁶³ Franz Xaver von Caspar, *Abermals von .. Freischützen*, in: *Flora, Literatur- und Anzeige-Blatt* Nr. 52 (1824), S. 117f., hier S. 118.

Naturverbundenheit und Lebenslust, erinnert an die Lebenseinstellung eines Soldaten und findet in der Darstellung des Soldatenlebens in *Wallensteins Lager* sein Vorbild. Hier wird eine ähnlich unbeschwerte Stimmung im Lied eines Rekruten artikuliert: das „Wandern und streifen | Die Welt entlang, | [...] Flüchtig und flink, | Frei, wie der Fink | Auf Sträuchern und Bäumen, | In Himmels-Räumen“ (WL, Sz. 7, V. 386f.; 392–95). Die Empfindung von Ungebundenheit und Lebensglück geht in die Emphase des Soldatenchors (WL, Sz. 11, V. 1052–55; 1098f.) ein:

„Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!
Ins Feld, in die Freiheit gezogen.
Im Felde, da ist der Mann noch was wert,
Da wird das Herz noch gewogen. | [...]
Das rasche Schicksal, es treibt ihn fort,
Seine Ruh lässt er an keinem Ort.“

Gewisse Züge und Verhaltensweisen des Soldatendaseins können auf das Jägerleben übertragen werden: Auch dort gibt es nach Ännchens Worten „nicht Ruh bei Tag’ und Nacht“⁶⁴. Zudem imitieren die Jäger Kriegssituationen, indem sie Schießwettbewerbe gegen die Partei der Bauern veranstalten oder durch ihre Jagdkunst einen Triumph über das Wild erringen. Auch sie bringen ihre Jagdlust durch kollektive Gesänge zum Ausdruck:⁶⁵

„Jetzt auf! In Bergen und Klüften
Tobt morgen der freudige Krieg. [...]
Das Wild in Fluren und Triften,
Der Aar in Wolken und Lüften
Ist unser, und unser der Sieg!“

Die Gemeinschaft der Jäger artikuliert in den Jägerchören ihr standesspezifisches Lebensgefühl. Insbesondere der zweite Jägerchor (Sz. III/6) verherrlicht das unbeschwerte freudvolle Leben in der Natur, der Gesang demonstriert eine Identifikation mit den Grundmustern des Soldatendaseins.

Über den allgemeineren Bezug zum Soldatenstand hinaus wird eine direkte Orientierung an Schillers *Wallenstein* durch die Behandlung der sozialen Thematik deutlich. Der Gegensatz zwischen Jäger- und Bauernstand innerhalb der Sozialstruktur des *Freischütz*-Librettos findet keine Vorprägung oder Erwähnung in Apels *Freischütz*-Erzählung; somit scheint Kinds Orientierung an Schiller naheliegend.

⁶⁴ *Freischütz*-Buch 1843 (wie Anm. 5), S. 37 (Sz. II/3).

⁶⁵ Ebd., S. 14 (Sz. I/4).

Im *Freischütz*-Libretto werden der Standesunterschied und die klar untergeordnete Position der Bauern betont und in ähnlicher Weise gestaltet wie in *Wallensteins Lager*. Die Soldaten nehmen sich die Freiheit heraus, auf der untersten sozialen Ebene eine eigene Hierarchie aufzustellen: Zwischen Soldaten und Bauern besteht eine klare Abgrenzung. Die Bauern sind sozial deutlich unterlegen, was an diversen Stellen deutlich wird: Als ein Bauer einem Soldaten mit „falsche[n] Würfel[n]“ (WL, Sz. 9, V. 648) einen Teil der von diesem geraubten Beute wieder abzulisten hofft und erwischt wird, fühlen sich die Soldaten in ihrer Ehre verletzt: „Kannst dich so wegwerfen und blamieren, | Mit einem Bauern dein Glück probieren?“ (WL, Sz. 11, V. 668f.). Das Soldatendasein ist negativ konnotiert, da die Soldaten ihre Freiheit und absolute Macht über die Bauern ausnutzen und in Gewalt ausleben. Als sie den Betrüger erwischen, soll der zunächst „baumeln“ (WL, Sz. 10, V. 648). Der soziale Wert eines Bauern ist in den Augen der Soldaten minimal: „Der Bauer ist auch ein Mensch – sozusagen“ (WL, Sz. 10, V. 658).

Analog hierzu sehen es die Jäger in der *Freischütz*-Welt als Demütigung an, „wenn der Bauer einmal über den Jäger kommt“, und der Spott des Bauern Kilian quält den Jäger⁶⁶. Aus der Perspektive der Jäger ist der Bauernstand verdächtig und zu List und Betrug bereit: Max will trotz Dämmerung sein geschossenes Wild herein schaffen, da es sonst „des Nachts“ die Bauern „stehlen“⁶⁷.

In die in beiden Texten vergleichbar angelegte Konfliktsituation zwischen Jäger/Bauern (Bauern stürzen sich im Siegestriumph auf den Jäger Max) bzw. Soldaten/Bauern (Bauer besiegt/überlistet beim Würfelspiel Soldaten und wird verfolgt [WL, Sz. 9–11, V. 648ff.]), greifen sowohl Erbförster als auch Kürassier als hierarchisch höher stehende Personen ein: Das Einschreiten des Erbförsters Kuno „Was gibt’s hier? Pfui, dreißig über einen!“⁶⁸ erinnert an die Mahnung des ersten Kürassiers (WL, Sz. 11, V. 663): „Friede! Was gibts mit dem Bauern da?“

Anders als in *Wallensteins Lager* allerdings, wo in der gesetzlosen, von Betrug und List bestimmten Situation die Übermacht der Soldaten für die Bauern eine existentielle Bedrohung darstellt, gilt gleiches nicht für den Jägerstand in der Oper. Im *Freischütz* dient die Gestaltung des Kontrastes Bauer/Jäger dazu, Max’ Schwäche klar vor Augen zu führen. Der Triumph eines sozial Unterlegenen macht anfällig für den Einsatz unrechter Mittel.

⁶⁶ Ebd., S. 9 (Sz. I/4).

⁶⁷ Ebd., S. 35 (Sz. III/3).

⁶⁸ Ebd., S. 9 (Sz. I/4).

Insbesondere der vom Leben im Soldatendienst geprägte Caspar macht Max nicht ohne Schadenfreude bewusst, dass großer sozialer Druck auf ihm lastet: „Ich kann’s, kann’s nicht verschmerzen, daß du hier zum Spott der Bauern worden bist. Teufel! die mögen gelacht haben!“⁶⁹

Im Zuge von Caspars Verführungskünsten wird ein stofflicher Bezug auf Schillers *Wallenstein* evoziert, der eine Differenz zur Apelschen Vorlage bildet: Er bedient sich des Alkohols als wirkungsvolles Werkzeug, um Max für das Teufelsbündnis schwach und bereit zu machen.

Das Motiv des Weintrinkens, um die Sinne zu benebeln und schwach zu machen, wird auch bei Wallensteins Offizieren eingesetzt, um in betrügerischer Art und Weise eine Vertragsunterschrift zu erhalten: „Nach Tafel, wenn der trübe Geist des Weins | Das Herz nun öffnet, und die Augen schließt, | Läßt man ein unterschobnes Blatt, worin | Die Klausel fehlt, zur Unterschrift herumgehn“ (Pi, Sz. III/1, V. 1314–17).

Nachdem Max in einen Alkoholrausch versetzt ist, erlegt er überraschend mit Caspars verzauberter Büchse einen Steinadler aus unglaublicher Höhe. Max, der als frommer Jäger auf eigenes Jagdgeschick baut, glaubt zunächst nicht an Caspars übernatürliche Erklärung und tut Freikugeln als „albernes Geschwätz“ ab, wird allerdings eines Besseren belehrt⁷⁰.

Die aufgezeigten Bezüge zu *Wallenstein* hinsichtlich des historisch-sozialen Elements, des szenischen Arrangements oder der Handlungsmotivik können als Differenzen zwischen Kinds Libretto und den Übernahmen aus der direkten Vorlage, Apels *Freischütz*-Erzählung, angesehen werden, sind also als bewusste Gestaltungsmittel Kinds zu werten⁷¹.

Mit dem Aufdecken dieser Bezüge wird deutlich, dass das Libretto in einem zeitgenössischen literarischen Kontext steht, der für den heutigen Leser rekonstruiert werden muss, wenn die vielfältigen Anspielungen verständlich werden sollen. Zugleich können die hier festgestellten Bezüge nur als eine Art „Spitze des Eisbergs“ bezeichnet werden, denn schon ein Blick in zeitgenössische Rezensionen zeigt, von welchem Maß an intertextuellen Bezügen zahlreiche Libretti dieser Zeit geprägt sind. Doch dies ist nicht Gegenstand des vorliegenden Beitrags, sondern soll in einer größeren Arbeit der Verfasserin thematisiert werden.

⁶⁹ Ebd., S. 16 (Sz. I/7).

⁷⁰ Ebd., S. 21 (Sz. I/7).

⁷¹ Selbst die von der Vorlage abweichende Namensgebung des Jägerburschen Max kann als Anspielung auf Schillers *Wallenstein* gedeutet werden.

Julius Benedict

Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn

Biographische Notizen von Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, Berlin

Die Briefe Franz Webers an Friedrich Wilhelm Jähns, die in der letzten *Weberiana*-Ausgabe vorgestellt wurden, enthalten auch eine abschätzige Äußerung bezüglich der 1881 erschienenen Biographie Carl Maria von Webers von dessen ehemaligem Schüler Julius Benedict¹. Franz Weber behauptete in seinem Schreiben vom 26. Juli 1881 zwar, er wisse Benedict „als Musik-Veteranen [...] zu schätzen“, an der Biographie, der eine Vortragsserie über Weber zugrundelag, ließ er jedoch kein gutes Haar; sie sei „ein incongruentes, völlig disproportionirtes Machwerk, aus [den Arbeiten von] *Max Maria v. W.[eber]* 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.“ Franz Weber fuhr fort: „von persönlichen Erinnerungen ist hier blitzwenig zu finden, was nicht schon längst bekannt wäre“². Er ließ nur Benedicts amüsante Schilderung einer Pillnitzer Tafelmusik gelten, wie er ihm überhaupt eine spezielle humoristische Begabung attestierte³.

Das negative Bild soll nicht unwidersprochen bleiben. Es ist durchaus lohnend, sich etwas ausführlicher mit Benedict zu beschäftigen, zumal die schmale biographische Literatur über den Musiker⁴ zahlreiche Ungereimtheiten enthält und Benedicts musikalische Lehrjahre, die einen Schwerpunkt der nachfolgenden Ausführungen bilden sollen, noch nie anhand der Originalquellen – vorrangig der Tagebücher Webers und der Briefe von Benedict und Weber – dargestellt wurden. Benedicts eigene Tagebücher jener Zeit

¹ Julius Benedict, *Weber*, London 1881, gewidmet Queen Victoria (gleichzeitig erschienen in New York bei Scribner & Welford; diverse englische und amerikanische Nachauflagen).

² Vgl. *Weberiana*, H. 18 (2008), S. 97f.

³ Auch in den Memoiren von Ignaz Moscheles finden sich mehrfach Hinweise auf Benedicts humorvolle Auftritte in geselligen Kreisen; vgl. Charlotte Moscheles (Hg.), *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 2, Leipzig 1873, S. 46 und 86.

⁴ Neben kleineren Artikeln in Zeitschriften und Musiklexika gibt es lediglich ein etwas umfangreicheres, bereits 1856 erschienenes Porträt des Komponisten in der von Wilhelm Neumann herausgegebenen Reihe *Die Componisten der neueren Zeit*. Im 35. Bändchen, das ihn gemeinsam mit seinen englischen Zeitgenossen William Balfe und W. Sterndale Bennett vorstellt, werden ausgewählte Kompositionen auf knapp 20 Seiten gewürdigt, eingebettet in den biographischen Kontext.

wurden leider vernichtet (vgl. S. 138); dasselbe Schicksal traf wohl die Fragment gebliebene handschriftliche Autobiographie, die auf 150 Seiten seine ersten zwanzig Jahre (bis 1824) behandelte⁵. Vergleichsweise schlecht dokumentiert waren bislang zudem die italienischen Jahre Benedicts (ab 1825); auch dieser Lebensabschnitt des Künstlers soll anhand von Quellen eingehender betrachtet werden, während die fast 50 Jahre in London (ab 1836) eine – in Anbetracht der Dauer dieses Lebensabschnittes – eher cursorische Behandlung erfahren⁶.

Kindheit in Stuttgart (1804–1820)

Benedict wurde am 27. November 1804 in Stuttgart in eine jüdische Bankiersfamilie hineingeboren⁷. Die einfachen und mittellosen Großeltern Baruch (= Benedict) (5. Mai 1734 – 16. Mai 1821) und Rosa Federmann (2. März 1744 – 3. August 1832) waren um 1770 als „Schutzjuden“ aus

⁵ Benedict begann die Arbeit an der Autobiographie am 1. Oktober 1884 gemeinschaftlich mit seinem Freund Thomas Willert Beale (1828–1894): er diktierte seiner Frau; Beale oblag die redaktionelle Bearbeitung. Das gemeinsame Projekt wurde mehrfach unterbrochen, zuletzt durch Benedicts Krankheit, und blieb unvollender; vgl. Willert Beale, *The Light of the other Days. Seen through the wrong end of an Opera Glass*, London 1890, Bd. 2, S. 194, 203, 212f. sowie William Spark, *Sir Julius Benedict*, in: ders., *Musical Memories*, 3. Aufl., London [1909], S. 20f. In Benedicts Testament vom 2. Oktober 1884 (Kopie in australischem Privatbesitz) verfügte der Erblasser, dass seine Testamentsvollstrecker über den Verbleib seiner Manuskripte, Briefe etc. („my Copyrights Manuscripts, Letters and private memoranda“) frei entscheiden könnten. Möglicherweise verblieb die Autobiographie (so vermutet Spark, a. a. O., S. 21) im Besitz der Witwe; das Manuskript ist heute nicht mehr nachweisbar.

⁶ Ein Album aus dem Besitz Julius Benedicts mit Briefen, Fotos, Zeitungsartikeln und anderen Dokumenten, vorrangig aus den 1830er bis 1860er Jahren, könnte möglicherweise zusätzliche biographische Informationen liefern, stand den Autoren allerdings nicht zur Verfügung; vgl. den Sotheby's-Katalog *Music* zur Auktion am 10. Juni 2009, lot 24.

⁷ In der älteren Literatur wird Benedicts Geburtsdatum fälschlich mit 24. Dezember 1804 angegeben. Für zahlreiche Auskünfte, die Familie betreffend (zu Vorfahren, Geschwistern, Ehefrauen und Kindern von Julius Benedict), sei Herrn Rolf Hofmann von Alemannia Judaica, Arbeitsgemeinschaft für die Erforschung der Geschichte der Juden im süddeutschen und angrenzenden Raum, in Stuttgart herzlich gedankt. Zur Familiengeschichte vgl. auch Maria Zelzer, *Weg und Schicksal der Stuttgarter Juden. Ein Gedenkbuch*, hg. von der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1964. Unser herzlicher Dank für zahlreiche Hinweise bzw. Recherchen in auswärtigen Bibliotheken gilt weiterhin Othmar Barnert und Otto Biba, Wien, Robert M. Cammarota, New York, Ann Kersting-Meuleman, Frankfurt/Main, Hans Günter Klein, Berlin, Thekla Kluttig, Leipzig, Raffaele Mellace, Milano, Birgit Slenzka, Marbach, Cornelia Thierbach, Leipzig, Basil Walsh, Delray Beach/Florida, John Warrack, Rievaulx/GB sowie Ralf Wehner, Leipzig.



Julius Benedict, Porträtlithographie von Charles Baugniet (1841)

Kriegshaber bei Augsburg nach Stuttgart gezogen. Großvater Benedict stand als Schächter im Dienste der Stuttgarter Hofjuden. Aus der Ehe gingen vier Kinder hervor: Seligmann Loeb (14. Mai 1770 – 1. Juli 1842), Moses (= Moritz, 17. Februar 1772 – 8. Juli 1852), Sara (6. März 1774 – 4. März 1830) und Isaac (um 1782 – 16. Dezember 1820). Moses und seine Ehefrau Flora / Blümchen van Geldern (21. April 1771 – 1. Juli 1828), eine Cousine von Heinrich Heine, waren die Eltern von Julius (eigentlich Isaac). Moses durchlief neben einer kaufmännischen Lehre auch eine künstlerische Ausbildung zum Bildhauer an der berühmten Stuttgarter Karlsschule. Er verdiente als Amateur vor allem mit Miniaturen seinen Unterhalt. Aus finanziellen Gründen musste er auf eine geplante Italienreise mit dem Maler-Freund Gottlieb Schick (1776–1812) verzichten. Umso mehr erstaunt der schnelle finanzielle Aufstieg der Familie; gegen Ende des Jahrhunderts begründeten die Brüder Seligmann Loeb und Moses das Bankgeschäft Gebr. Benedict, das 1869 in der „Württembergischen Vereinsbank“ aufging⁸.

Moses' Sohn Julius, der Zweitgeborene, wuchs mit fünf Geschwistern auf, drei Brüdern: Adolf (25. Juli 1801 – 13. Februar 1876, Bankier und Verlagsbuchhändler), Siegmund Franz (7. März 1809 – 14. November 1852, Bankier) und Joseph (17. Januar 1812 – 28. Juni 1856, Bankier, unverheiratet) sowie zwei Schwestern: Therese (30. September 1807 – 25. Mai 1854/59?) und Henriette (9. Oktober 1810 – 19. Januar 1882). Letztere heiratete den Arzt und Direktor der Benedict-Bank Samuel Dreifus (1804–1853); sie komponierte auch⁹. Musische Begabungen hatten offensichtlich mehrere der Geschwister:¹⁰

⁸ Vgl. Joachim Hahn (unter Mitarb. von Rolf Decrauzat, Richard Klotz und Hermann Ziegler), *Hoppenlau-Friedhof, israelitischer Teil*, Stuttgart 1988 (*Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart*, Bd. 40), S. 36.

⁹ Vgl. Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2. revidierte u. erweiterte Aufl., New York, London 1987, Bd. 1, S. 204, sowie die Beurteilung ihrer Lieder op. 4 in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, hg. von Friedrich Chrysander, Jg. 12, Nr. 8 (21. Februar 1877), Sp. 123f.

¹⁰ Artikel *Julius Benedict*, in: *Ueber Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung*, hg. von F. W. Hackländer, Jg. 5, Bd. 10 (Stuttgart, Mai 1863), S. 501f. Obwohl Benedict in einem Brief an Unbekannt vom 12. März 1863 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; nachfolgend: *D-B*; Mus. ep. J. Benedict 10) mitteilt, dass „in der nächsten Nummer von ‚*Ueber Land und Meer*‘“ eine biographische Skizze mit Porträt von ihm erscheinen soll, ist kaum zu vermuten, dass er sie selbst verfasst hat, denn sein Geburtsjahr ist dort fälschlich mit 1805 angegeben.

„Die Musik liegt im Blute dieser Familie; zwei Brüder des Komponisten, welche sich dem Kaufmannsstande widmeten, waren so treffliche Musiker, daß sie jeden Augenblick als Virtuosen ihres Instrumentes auftreten konnten [...]. Julius war indeß das eminenteste musikalische Talent und erhielt vom Vater die Erlaubniß, sich der Musik ausschließlich zu widmen.“

Das Haus von Moses Benedict in Stuttgart war lange Zeit ein Treffpunkt von Künstlern, Literaten und Philosophen. Moses gehörte gemeinsam mit seinem älteren Bruder Seligmann Loeb auch zu den Mitbegründern der 1807 entstandenen Stuttgarter *Museums-Gesellschaft*¹¹; die finanziell gesicherte Lage der Familie ermöglichte den Benedicts zahlreiche karitative und mäzenatische Aktivitäten¹².

Der Vater erkannte früh die außergewöhnliche musikalische Begabung seines zweiten Sohnes und förderte sie, vorerst mit Klavier- und Theorieunterricht bei dem Konzertmeister der Stuttgarter Hofkapelle Johann Christian Ludwig Abeille (1761–1838)¹³, achtete aber auch auf eine solide Schulbildung¹⁴. Vierzehnjährig soll Benedict in Stuttgart erstmals als Pianist öffent-

¹¹ Vgl. Jacob Raphael, *Die Stuttgarter Familie Benedict im 19. Jahrhundert*, in: *Bulletin des Leo Baeck Instituts*, Jg. 11 (1968), Nr. 41, S. 32–37 (darin S. 34; Artikel nochmals in: *Rosch Haschana*, Stuttgart, Tischri 5730 = September 1969, S. 16–18).

¹² Julius Benedicts Bruder Siegmund förderte beispielsweise den jungen Sänger Adolf Griminger (1827–1909, später Tenor am Hoftheater Karlsruhe), indem er Jahre hindurch dessen Ausbildung und Unterhalt (pro Jahr 800 Gulden) finanzierte; vgl. Peter von Lindpaintner, *Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856)*, hg. von Reiner Nägele, Göttingen 2001, S. 394f.

¹³ Bereits in der Stuttgarter Zeit komponierte der junge Benedict; es entstand z. B. eine Kantate anlässlich des am 10. Januar 1819 erfolgten Todes der Königin Katharina Pawlowna, Großfürstin von Russland und Königin von Württemberg (geb. am 22. Mai 1788); vgl. *Julius Benedict*, in: Lovell Reeve (Hg.), *Portraits of men of eminence in literature, science, and art, with Biographical Memoirs*, Bd. 2, London 1864, S. 47, sowie John Edmund Cox, *Musical Recollections of the last half-century*, vol. 1, London 1872, S. 324. Die *Schwäbische Chronik* (= 2. Abteilung des *Schwäbischen Merkurs*, Ausgabe vom 17. Januar 1819, S. 40) erwähnt in der umfangreichen Berichterstattung über die Begräbniszeremonien vom 14. Januar zwar, dass die „kirchliche Feierlichkeit [...] mit einer Trauer-Cantate“ schloss, dabei dürfte es sich aber wohl um die Komposition eines Hofkapellmeisters oder eines anderen höfischen Musikers gehandelt haben, nicht um die eines vierzehnjährigen Knaben. Wann die von Reeve und Cox erwähnte Aufführung stattfand, nach der man Benedict eine „brillant career“ als Musiker prophezeite, konnte nicht ermittelt werden.

¹⁴ Ein Brief an den Jugendfreund Moritz Hauptmann vom 19. Juni 1821 zeugt von einer für einen Sechzehnjährigen erstaunlichen Belesenheit und Bildung; Benedict empfiehlt: „Lesen Sie um Himmelswillen Jean Pauls Comet, Göthes Wilhelm Meisters Wanderjahre

lich aufgetreten sein¹⁵. Die raschen Fortschritte des Schülers erforderten bald einen noch besseren Lehrer, der in dem berühmten Pianisten und Mozart-Schüler Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) gefunden wurde, allerdings nicht in dessen Stuttgarter Zeit (ab 1816 war er dort Hofkapellmeister), möglicherweise wurden aber in diesen Jahren schon erste Kontakte geknüpft. Als es Hummel 1819 gelang, von dem ungeliebten Posten loszukommen und nach Weimar zu wechseln, reiste Benedict ihm nach und reihte sich dort in die große Schülerschar des begehrten Lehrers ein.

Lehrzeit bei Hummel und Weber (1820–1824)

Bis zum heutigen Tage hält sich in großen Lexika die Behauptung, dass Hummel Benedict bei Beethoven eingeführt habe. Möglicherweise war H. Sutherland Edwards der Verursacher des Irrtums, denn in seinem Artikel über Benedict in der ersten Auflage von Grove's *Dictionary* schreibt er:¹⁶

„After studying under Hummel, at Weimar – during which he saw Beethoven (March 8, 1827) – he was, in his 17th year, presented by the illustrious pianist to Weber, who received him into his house, and from the beginning of 1821 until the end of 1824, treated him.“

Am 8. März 1827 war Benedict allerdings bereits 23 Jahre alt und nicht mehr Schüler von Hummel, sondern lebte in Neapel. An besagtem Tag besuchte Hummel Beethoven gemeinsam mit dem jungen Ferdinand Hiller (1811–1885)¹⁷, der seit 1825 bei ihm Klavierunterricht hatte; diesem ersten folgten noch drei weitere gemeinsame Besuche bei dem sterbenden Kompo-

und Kotzebues Nachlaß“; vgl. La Mara [d. i. Marie Lipsius], *Aus romantischer Zeit. Ungedruckte Briefe*, in: *Neue Musikzeitung*, Jg. 35, H. 11 (1914), S. 218; gemeint sind: Jean Paul, *Der Komet oder Nikolaus Marggraf. Eine komische Geschichte*, Bd. 1 und 2, Berlin 1820, Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden. Ein Roman*, Stuttgart und Tübingen 1821, *Aus August von Kotzebue's hinterlassenen Papieren*, hg. von Paul Gotthelf Kummer, Leipzig 1821.

¹⁵ Vgl. den Nachruf in: *Gazzetta Musicale di Milano*, Jg. 40, Nr. 24 (14. Juni 1885), S. 208(–210), gez. „C. L.“, datiert „Londra, 8 Giugno 1885.“

¹⁶ George Grove, *A Dictionary of music and musicians*, vol. 1, London 1879, S. 222.

¹⁷ Vgl. Brief von Anton Felix Schindler an Ignaz Moscheles vom 14. März 1827 aus Wien: „Hummel ist mit seiner Frau hier [...]. Das Wiedersehen dieser beyden [Hummel und Beethoven] am vorigen Donnerstag [8. März] war wirklich ein rührender Anblick“; nach: Ludwig von Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 6 (1825–1827), München 1996, Brief Nr. 2282, S. 376; vgl. auch: Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches*, N. F., Leipzig 1871, S. 169–179.

nisten. Benedict lernte Beethoven bereits am 5. Oktober 1823 kennen – eingeführt durch Weber.

Die Überlieferung, dass Hummel Weber überredete, Benedict als Schüler anzunehmen, kann man getrost ins Reich der Legende verweisen. Möglicherweise stand, als Benedict Anfang März 1821 Weimar verließ, sein Ziel noch gar nicht sicher fest, vielleicht war Weber in Dresden nur eine Möglichkeit unter mehreren. Darauf deutet der Empfehlungsbrief Hummels für Benedict vom 1. März 1821 an den tschechischen Komponisten Wenzel Johann Tomaschek (1774–1850) in Prag hin, in dem es heißt:¹⁸

„Ich empfehle Euch einen jungen sehr talentvollen Mann an Herrn Benedict dem Sohn eines Stuttgardter Banquiers, den ich seit 6 Monaten im Klavierspielen in der Kur hatte. – Er besucht auch Ihre Stadt auf seiner Reise nach Wien, um seine musikalischen Kenntnisse zu bereichern, und so sich immer mehr u. mehr zu vervollkommen und auszubilden, und überhaupt Gelegenheit zu haben, viel und gute Musik und Künstler zu hören.“

Demnach hatte Benedict eine Reise über Prag nach Wien ins Auge gefasst, um nach einem neuen Lehrer zu suchen. Er fand ihn bereits auf seiner ersten Reisestation in Dresden. Bei Weber hatte sich der junge Musiker offenbar brieflich angemeldet, er suchte ihn am 5. März erstmals auf und erhielt bereits zwei Tage später seine erste Lektion¹⁹. In Benedicts Weber-Biographie liest sich die Begebenheit freilich etwas anders:²⁰

„At the beginning of February, 1821, and on the special recommendation of his old friend, Herr von Gerstenberg, of Weimar²¹, it was my happy lot to be accepted as Weber's pupil.

¹⁸ Karl Benyovsky, *J. N. Hummel der Mensch und Künstler*, Bratislava 1934, S. 215. Hummel trat erst Ende Februar 1819 offiziell in Weimar seinen Dienst als Grossherzoglicher Kapellmeister an. Der Angabe Hummels folgend, dürfte Benedict erst ab September 1820 dessen Schüler gewesen sein.

¹⁹ Vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 1. März 1821 (Brief von Benedict erhalten, wobei nicht gänzlich gesichert ist, ob es sich beim Absender um Sohn Julius oder Vater Moses handelt), 5. März: „H. Benedikt kam an“ sowie 7. März: „1^{te} Lection an Benedikt“.

²⁰ Benedict, *Weber* (wie Anm. 1), S. 61.

²¹ Georg Friedrich Konrad Ludwig Müller von Gerstenbergk, Archivar und Regierungsrat in Weimar (1780–1838), war mit Weber von dessen Weimar-Aufenthalten her bekannt. Gerstenbergk besuchte Weber im November 1820 privat in Dresden, sie korrespondierten miteinander.

I shall never forget the impression of my first meeting with him. Ascending the by no means easy staircase which led to his modest home on the third story of a house in the old Market-place, I found him sitting at his desk, and occupied with the pianoforte arrangement of his *Freischütz*“.

Nach der Schilderung seiner Persönlichkeit fährt er fort:

„He received me with the utmost kindness, and, though overwhelmed with double duties during the temporary absence of Morlacchi, he found time to give me daily lessons for a considerable period.“

Die zeitliche Diskrepanz mag das Erinnerungsvermögen von Benedict getrübt haben, das trifft z. B. auf die vermeintliche Beschäftigung Webers mit dem Klavierauszug des *Freischütz* zu, denn den hatte der Komponist laut Tagebuch bereits am 17. Juni 1820 beendet, Korrekturabzüge bekam er vom Verleger erst am 16. Juli 1821; im März 1821 bestand keinerlei Grund, sich mit dem Auszug zu befassen. Weber erwähnt in seinem Tagebuch allerdings, am 2. Februar 1821 einen Brief von Gerstenbergk erhalten zu haben; ob es sich dabei um den erwähnten Empfehlungsbrief gehandelt hat, kann nur vermutet werden, der Brief ist nicht überliefert.

Weber garantierte dem Schüler zwölf Unterrichtsstunden im Monat à 1 Dukaten, so wie er es 1815/16 in Prag mit seinem Klavierschüler Carl Freytag gehandhabt hatte, aber bereits im ersten Monat erteilte er Benedict 15 Stunden, die Unterrichtstage und das Honorar sind gewissenhaft im Tagebuch des Komponisten notiert, man kann daraus ersehen, dass er die verabredete Stundenanzahl in jedem Monat überschritt, obwohl er mit Arbeit überlastet war. Am 2. Mai brach Weber mit seiner Frau Caroline zur Vorbereitung der *Freischütz*-Premiere nach Berlin auf. Mit Benedict war offensichtlich vereinbart worden, dass er erst nach Berlin kommen solle, wenn das Datum der Premiere feststünde, das geht aus einem Brief von Benedict an den befreundeten Moritz Hauptmann (1792–1868) in Dresden (späteren Leipziger Thomaskantor) hervor. Benedict hatte ihn – vermutlich am 22. März 1821 – bei Weber kennengelernt, denn dieser öffnete seinem Schüler in Dresden, aber auch in Berlin und später in Wien, seinen Freundes- und Bekanntenkreis. Das Schreiben lautet:²²

²² Am 22. März 1821 veranstaltete Weber ein Fest in häuslichem Kreise, zu dem laut Tagebuch sowohl Benedict als auch Hauptmann eingeladen waren. Brief: *D-B*, La Mara, Convolut 14, 1 Dbl. (2 b. S.) Abschrift, Autograph nach La Mara seinerzeit im Besitz von Dr. med. Ernst Hauptmann, Cassel.

Berlin 9 Juni 1821.

Lieber Hr: *Hauptmann!*

Ich habe eine große Bitte an Sie. – Wenn Sie nämlich bei meinem Hause in der innern rammischen Gasse aus Zufall vorbeigehen – wollten Sie wohl so gütig sein, und *Mad. Lindemann*²³ sagen, daß ich vor Ende dieses Monats *Juni* schwerlich nach Dresden zurückkomme und sie deshalb aber nicht glauben solle als wollte ich ihr davon laufen, und die Miethe nicht bezahlen –. Zugleich bemerke ich Ihnen auch den Grund aus welchem d. Hr. Kapellmeister mir nicht geschrieben haben, daß ich kommen soll – derselbe ist, weil der Freischütz erst den 16ten *hujus* gegeben werden soll –, denn was ist gewiß unter den Sternen? Inzwischen sage ich Ihnen ganz oberflächlich, daß ich hier in *floribus* lebe, das heißt – daß ich hier viel Schönes und Gutes gehört habe, und hoffentlich noch hören werde, nämlich namentlich *Requiem* von *Mozart* in d. Kathol. Kirche, *Alceste* von *Gluck*, Proben vom Freischützen (der mir außerordentlich gut gefällt) in *Zelters* einziger *Academie* – einen Psalm von [Moses] *Mendelssohn*, componirt von *Fasch* und Chöre aus *Grauns* Tod Jesu – Unter Anderem hörte oder vielmehr hörte ich nicht das famose *Opus* d. Hrn: *Spontini*, mit 140 Stück Orchester und 120 Stück Sängern²⁴ – Mein Urtheil ist, wie jenes der Franzosen: *Un peu de Vestale, un peu de Cortez*²⁵ *et beaucoup (ja, ja) beaucoup de bruit!* – Der König von Preussen hat inzwischen ein Cabinetsschreiben ergehen lassen, in welchem allen preußischen Journalen d. Tadel d. *Olympia* untersagt ist!

²³ Der *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1824*, S. 148, bestätigt, dass es sich um Frau Johanne Sophie Lindemann, [Innere] Rammische [recte Rampische] Gasse 671 handelt. Benedict wohnte bis zur Abreise des Ehepaars Weber und wohl auch nach der Rückkehr aus Berlin bis zum Herbst 1822 bei seinem Lehrer am Altmarkt, das geht aus einem postscriptum von Benedicts Brief vom 29. Oktober 1822 hervor, in dem er dem Verleger Peters mitteilt, dass er nicht mehr bei seinem Lehrer wohne, da Weber „sein altes Quartier verlassen und auch einen Jungen Sprößling bekommen hat“, Leipzig, Sächsisches Hauptstaatsarchiv (nachfolgend SA), Musikverlag C. F. Peters Leipzig, Nr. 168, Bl. 17. Danach gibt er mehrfach in Briefen das Haus Nr. 671 in der Rampischen Gasse als Adresse an (vgl. den genannten Brief an Peters sowie den Scherzbrief vom Juli 1824, s. Anh., S. 190).

²⁴ Benedict kam erst am 24. Mai in Berlin an, die Premiere von Gasparo Spontinis Oper *Olympia* hatte am 14. Mai im Berliner Opernhaus stattgefunden. Weitere Vorstellungen gab es am 21. und 28. Mai sowie am 6. Juni, welche der letzten beiden Benedict besuchte ist unbekannt. Spontini war von König Friedrich Wilhelm III. zum 1. September 1819 zum Generalmusikdirektor berufen worden.

²⁵ Anspielung auf die früheren Opern Spontinis: *La Vestale*, UA Paris 16. Dezember 1807, und *Fernand Cortez ou La Conquête du Mexique*, UA Paris 28. November 1809.

– Kennen habe ich lernen den Fantasiestückler in *Callots* Manier, Zelter, d. gesellschaftigen Gubitz, u. Dichter *Friederico Forsterio*, Hrñ. *Clauren-Heun*²⁶, und auch den Mann mit sechs Fingern. Zum Schluß gebe ich Ihnen noch die tröstliche Versicherung, daß ich flämisch Geld brauche; und daß *Weber's Concert* fertig ist²⁷ – *Adieu* – Grüßchen an *Francesco* – Ihrer werthen Familie meine beste Empfehlung. Ich bin *toujours* eingeladen – das kostet viel Zeit und deshalb entschuldigen Sie, wenn ich jetzt schließe

Ihr *Julius Benedict*

Lesen Sie doch um Gotteswillen d. Recension d. *Morlacchi'schen* Oratoriums in *Nro: 20* der L.[eipziger] M.[usikalischen] Zeitung.

Mit der Nachschrift hat es eine besondere Bewandtnis. Am Ostersonnabend, dem 21. April 1821, war ein neues Oratorium *La morte d'Abel* von Francesco Morlacchi in der katholischen Hofkirche in Dresden aufgeführt worden, das Benedict angehört hatte. Weber war nicht unter den Zuhörern, hatte aber am 17. April eine Probe besucht und in seinem Tagebuch lakonisch festgehalten: „Probe von *Morlachis oratorium* !!!!“ Die vier Ausrufezeichen weisen – freundlich gesagt – auf deutliche Vorbehalte Webers gegenüber dem Werk des Kollegen hin, die sein Schüler durchaus teilte. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* war drei Wochen nach der Aufführung eine anonyme, sehr positive Kritik erschienen²⁸, auch im *Morgenblatt für gebildete Stände* konnte man bereits in der Nr. 138 vom 9. Juni eine ebensolche, ohne Autornamen gedruckte, aber nachweislich vom Dresdner Korrespondenten Karl Theodor Winkler stammende, lesen. Letztere konnte Benedict nicht kennen als er sich

²⁶ Bei den Genannten handelt es sich um: E. T. A. Hoffmann (1776–1822), den Autor der *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Bamberg 1814/15); Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Direktor der Berliner Singakademie; Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870), Herausgeber des *Gesellschafters*; Friedrich Förster (1791–1868), Dichter und Historiker; Carl Gottlieb Samuel Heun (1771–1854), Romanschriftsteller, Pseudonym: H. Claren.

²⁷ Weber vollendete sein *Konzertstück* f-Moll erst nach diesem Brief Benedicts am 18. Juni 1821. Benedict könnte mit seiner Formulierung den Abschluss des Kompositionsentwurfs (vor der „Instrumentierung“) gemeint haben, denn im nächsten Brief an Hauptmann vom 19. Juni 1821 schreibt er, Webers Konzert sei nun „fix und fertig“; vgl. La Mara, *Aus romantischer Zeit* (wie Anm. 14), S. 218. Webers Tagebuchnotizen ermöglichen keine genaue Unterscheidung der Kompositionsphasen zu diesem Werk.

²⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung* (nachfolgend AmZ), Jg. 23, Nr. 20 (16. Mai 1821), Sp. 344–347.

am 8. Juni aus Berlin mit folgendem Brief an die Redaktion dieser Zeitschrift wandte:²⁹

„Unterzeichneter empört über die Lobhudelei eines Correspondenten in der Leipziger Musikalischen Zeitung bittet beifolgende Beurtheilung des Oratoriums des Hrn. Morlacchi in das Morgenblatt aufnehmen zu wollen, da er von der Partheilosigkeit der geschätzten Redaction dieses Blattes überzeugt ist.

Sollte diese Beurtheilung aber nicht aufgenommen werden können, so erbittet er sich dieselbe unter untenstehender Adresse zurück. Auch wünschte der Verfasser ungenannt zu bleiben, und im Fall der Aufnahme aber ein Exemplar zugeschickt zu erhalten!

Mit der vollkommensten Hochachtung zeichnet sich *Julius Benedict*
Adresse des Herrn Kammermusikus Rothe in Dresden“

Benedicts Replik war sicherlich mit Weber abgesprochen, der aus naheliegenden Gründen unmöglich eine offene Gegenkritik schreiben konnte. Dem Wunsch des Weber-Schülers wurde stattgegeben; bereits in der Nr. 155 vom 29. Juni erschien im *Morgenblatt* ein mit „X. Y. Z.“ gezeichneter, undatierter satirischer Text, der in flüssigem Stil (auch das Wort stand dem jungen Julius zu Gebote) die Kompositionen auflistet, aus denen Morlacchi sich in seinem jüngsten Oratorium „bedient“ hatte. In dieser Veröffentlichung darf man wohl das „Debüt“ von Benedict auf dem Feld des Musik-Feuilletons sehen.

Die Ereignisse rund um die *Freischütz*-Uraufführung am 18. Juni 1821 sind oft genug beschrieben worden und bedürfen in diesem Zusammenhang keiner ausführlichen Darstellung. Benedicts Erinnerungen an das Ereignis, 1861 für Max Maria von Weber zusammengefasst, flossen weitgehend in dessen Weber-Biographie ein³⁰. Nur eine kurze Passage daraus sei hier (nach dem Original) zitiert, die Benedicts Begeisterung für seinen Lehrer, aber auch dessen herzlichen Umgang mit seinem Schüler widerspiegelt:

²⁹ D-B, Mus. ep. Julius Benedict 3.

³⁰ Brief von Benedict an Max Maria von Weber vom 8. August 1861 in der Abschrift von Jähns in: D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 A, Nr. 5a, S. 22 (nachfolgendes Zitat auf S. 22); vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 276, 307ff. Weitere, in Details abweichende Veröffentlichungen der Berlin-Erinnerungen Benedicts finden sich bei Kate Field, *A Morning with Sir Julius Benedict. Personal reminiscences of Weber, Beethoven, and Paganini*, in: *Scribner's Monthly, an illustrated Magazine for the people*, Bd. 13, Nr. 4 (Februar 1877), S. 480–484 (speziell S. 481f.) sowie bei Benedict (wie Anm. 1), S. 86–88.

„Solch ein Erfolg für ein neues Werk war beispiellos [...]. Ich stand unbeweglich, (halb betäubt u. stumm und doch zugleich stolz u. glücklich, der Schüler eines solchen Mannes zu sein), ich stand noch immer auf meinem Platz im Parterre [...]; da klopfte mich eine freundliche Hand auf die Schulter – es war *Gubitz* – »Kommen Sie mit zu *Jagor's. Heinrich* und *Wilhelm Beer* u. andere Freunde wollen, daß Sie den Triumph Ihres verehrten Meisters mitfeiern – u. Herr *von Weber* giebt Ihnen die Erlaubniß, die Einladung annehmen zu dürfen.« Ich war außer mir vor Freude, und als ich in dem festlich erleuchteten Saale von *Weber* umarmt und Allen von ihm als der jüngste Gast und Musiker vorgestellt wurde, da füllten Thränen meine Augen u. ich konnte kaum Worte des Dankes finden.“

In den Tagen zuvor hatte Benedict noch eine für ihn sehr wichtige Begegnung. Bei einem Spaziergang mit Weber Unter den Linden trafen sie zufällig den damals 12-jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy, der beide sogleich in sein elterliches Haus einlud. Weber hatte Probenverpflichtungen, und so konnte nur sein Begleiter der Einladung folgen. Die Stunden dort waren der Beginn einer bis zum frühen Tod von Mendelssohn währenden Verbindung³¹.

Benedict gab im Brief vom 26. Dezember 1842 an Mendelssohn, dem Kondolenzschreiben zum Tod von Lea Mendelssohn Bartholdy (12. Dezember 1842), die persönlichste Schilderung des Kennenlernens. In der Rückschau auf die vorangegangenen 25 Jahre zählte er die Berlin-Erinnerungen zu seinen schönsten, die ihm „in klaren und bestimmten Umrissen deutlich vor [...] Augen“ stünden:³²

„Einer dieser Lichtpunkte ist mein erster Aufenthalt in Berlin – und in Berlin die Meierei vor dem schlesischen Thor – mit einem alten Wiener

³¹ Vgl. Jules Benedict, *Sketch of the Life and Works of the Late Felix Mendelssohn Bartholdy* [...], 2. ergänzte Aufl., London 1853, S. 7–9. Vgl. zu dieser Begegnung, die nicht durch Webers Tagebuch bestätigt wird, auch Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Bd. 16 (2009), S. 51f.

³² Oxford, Bodleian Library (nachfolgend *GB-Ob*), MS M. Deneke Mendelssohn d. 42 (Green Books XVI-195). Für die Genehmigung zur Wiedergabe der Zitate aus Quellen der Bodleian Library danken wir Herrn Martin Holmes herzlich. Mendelssohn erwähnt im Brief an seinen Freund Karl Klingemann vom 17. Januar 1843 diesen „ausserordentlich schönen, liebenswürdigen Brief“ von Benedict; vgl. Karl Klingemann jun. (Hg.), *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann*, Essen 1909, S. 279.

Flügel und Aussicht auf die Küchengärten³³ – und in der Meierei – Ihre mir unvergeßlichen Eltern, Sie selbst und alle Ihre Angehörigen.

Sie waren damals [...] ein Knabe, und jeden falls viel zu jung um zu wissen, wie wohl es mir, dem fremden in Berlin allein stehenden Jüngling thun mußte, ein Haus wie das Ihrige zu finden, wo ich zu jeder Zeit willkommen, wo Ihre treffliche Mutter mit scharfem klugen Sinn meine Schwächen und Fehler errathend mir so manche für meine Zukunft bedeutenden Winke gab, mich durch ihre Vermittlung in Verbindung mit bedeutenden Männern aus allen Fächern brachte und meinen Ehrgeiz mächtig anzuregen wissend [sic]. Wie oft hat sie mir Zuversicht und Vertrauen eingeößt, als ich mit ihr von meiner Entmuthigung und der beschämenden Ueberzeugung sprach, in Ihnen dem viele Jahre jüngerem – einen theoretisch und praktisch so unendlich höher stehenden Künstler erkennen und bewundern zu müssen.“

Das Ehepaar Weber verließ gemeinsam mit Benedict am 30. Juni 1821 Berlin, am Abend des 1. Juli kamen sie in Dresden an, und am 5. Juli ging der Unterricht weiter. Ab 2. Oktober nahm Weber mit Mad. Zeis (vermutlich Ehefrau des Bankiers Christian Friedrich Benjamin Zeis/Zeiß) eine weitere Schülerin an, was aber der Stundenabfolge für Benedict keinen Abbruch tat, im Gegenteil, im Monat Oktober sind sogar 25 Lektionen ausgewiesen, über das Doppelte des im Vertrag Festgelegten. Webers Unterrichtsmethodik würdigte Benedict in seiner Weber-Biographie mit keinem Wort, lediglich in einem Interview von 1877 gab er einen knappen Einblick:³⁴

„Weber [...] gave me practical hints how best to acquire a sound knowledge of the art, telling me how to study with advantage the examples of such great masters as Handel and Bach, after the drudgery of a strict course of harmony, and warning me by his own examples from attempting to build an ambitious structure before laying a solid foundation.“

Leider sind keine ausführlicheren Stellungnahmen überliefert; in seinem Brief vom 5. Januar 1861 an Max Maria von Weber gibt Benedict einen möglichen Grund an, wenn er schreibt:³⁵

³³ Zur Meierei südöstlich des Schlesischen Tors vor der Stadtmauer (heute Köpenicker Straße) vgl. Elke von Nieding, *Versteckt in der Geschichte – Bartholdys Meierei*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Bd. 15 (2007), S. 107–119.

³⁴ Field (wie Anm. 30), S. 480.

³⁵ *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XIX], Abt. 5 A, Nr. 5a, S. 3.

„Wäre es in meiner Macht, Ihnen die Materialien der für mich unvergeßlichen Jahre 1821 bis 1824, wie Sie dieselben erwarten, schicken zu können, so würden Sie nicht eine sehr unvollkommen lückenhafte Skizze erhalten, sondern einen fortlaufenden Bericht über jene bedeutungsvolle, ereignisreiche Zeit. Leider ist der letzte nur unter einer Bedingung möglich.

Mein Tagebuch aus jener Periode mit den musikalischen Studien von beinahe 4 Jahren wurde in einer wohlverpackten Kiste im Monat *Juli* 1830 von Berlin nach Paris geschickt, wo meine älteste Schwester [Therese] damals wohnte.

Ich habe weder die Kiste noch deren Inhalt jemals wiedergesehen, und habe die feste Überzeugung, daß sie zu Barrikaden während der *Juli*-Revolution gebraucht u. zerstört wurde. Dieser Umstand ist um so mehr zu beklagen, als ich damals im Feuer der ersten Jugend und im Gefühl der tiefsten Verehrung für den trefflichen Meister nicht allein die Details über alle musikalischen Feierlichkeiten, erste Aufführungen u. s. w. unter seiner Leitung ausführlich niederschrieb [...], sondern auch Einzelheiten, welche für Sie als Biographen, für die zahllosen Freunde und Bewunderer seines Characters und seiner Muse gewiß von großem Interesse gewesen wären.“

Freilich hätte Benedict auch ohne Vorliegen des Tagebuches seine Erinnerungen auffrischen können, war er doch im Besitz einiger Notizblätter aus dem Unterricht³⁶. Zwei Blätter daraus (3 beschr. S.) mit Übungen im strengen Satz (Canti firmi mit Gegenstimmen), teils von der Hand Webers, teils von der Benedicts, schenkte er 1872 Friedrich Wilhelm Jähns³⁷, zwei weitere Blätter (4 beschr. S.) mit Kompositionsstudien aus dem Jahr 1821, von Weber mit Bleistift korrigiert, gingen 1873 als Geschenk an den Pianisten Francesco Berger (1834–1933)³⁸. Eine Auswertung dieser Blätter im Vergleich zur üblichen Methodik im Kompositionsunterricht an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert steht noch aus³⁹.

³⁶ Vgl. die Mitteilung an Friedrich Wilhelm Jähns vom 13. November 1865, in der Benedict als einzige Weber-Autographen in seinem Besitz „Canti firmi – für Uebungen im strengen zwei und dreistimmigen Satz“ angibt; *D-B*, Weberiana Cl. X, Beilage zu Nr. 50 (Fragebogen).

³⁷ *D-B*, Weberiana Cl. I, Nr. 28.

³⁸ Privatbesitz, letztmalig versteigert bei Stargardt 1964 (Kat. 570, Nr. 789a).

³⁹ In diesen Zusammenhang gehören möglicherweise auch zwei weitere Quellen: So ist 1929 bei Liepmannssohn in Berlin (Kat. 53, Nr. 231, darin der Posten 33) ein musika-

Wie sein ehemaliger Lehrer Vogler bezog auch Weber seinen Schüler in die eigene Arbeit ein und beauftragte ihn mit der Erarbeitung von Klavierauszügen: jener zur *Preciosa* dürfte – unter Aufsicht Webers – gänzlich von Benedict vorbereitet und vom Lehrer nur noch überarbeitet worden sein, jener zur *Euryanthe* in Teilen (III. Akt in Grundzügen von Benedict)⁴⁰. Eine weitere Übereinstimmung mit den Studien bei Vogler erwähnt Benedict in der oben zitierten Gesprächsnotiz: die Orientierung an (und Analyse von) Werken großer Meister, die als Studienmaterial innerhalb der Ausbildung dienten.

Im ersten Jahr erteilte Weber dem Schüler in acht Monaten 149 Unterrichtsstunden, obwohl er nur zu 96 verpflichtet gewesen wäre, sogar am Heiligabend und am zweiten Weihnachtsfeiertag gab er Lektionen. Die Eltern von Benedict dankten Weber für die Bemühungen Ende Dezember 1821 mit einem Brief und der Übersendung eines Smaragdringes mit Brillanten. Weber schenkte diesen Ring später – anlässlich der Geburt seines Sohnes Max Maria – seiner Frau⁴¹. Nach Ablauf eines knappen Jahres wurde Benedicts Unterricht für ein Vierteljahr (8. Februar bis 6. Mai 1822) unterbrochen; der Schüler fuhr in dieser Zeit zu seiner Familie nach Stuttgart. Die Gründe für diesen Urlaub lagen einerseits in den Verpflichtungen des Lehrers – Weber reiste am 11. Februar nach Wien, um dort seinen *Freischütz* zu dirigieren und die Bedingungen für die Uraufführung der *Euryanthe* zu sondieren, und kehrte erst am 26. März zurück –, zum anderen sah Caroline von Weber der Geburt ihres zweiten Kindes entgegen. Vor seiner Abreise überreichte Benedict seinem Lehrer am 7. Februar noch ein ganz persönliches Geschenk: das Manuskript seines Klavierkonzerts mit der Widmung: „seinem innig geliebten und verehrten Meister Herrn Carl Maria von Weber

lisches Stammbuch eines deutschen Musikverlegers nachgewiesen, in dem sich ein Blatt mit Harmonielehre-Aufgaben Webers fand (acht Basslinien, darunter der Choral „O Christus der ist mein Leben“); auch die zweistimmige Notation des *Benedicamus Domine* JV Anh. 103 C, die Jähns 1884 auf einem Weberschen Skizzenblatt im Besitz der Weber-Enkelin Maria von Wildenbruch entdeckte, könnte als Kontrapunkt-Beispiel aus dem Unterricht interpretiert werden; vgl. Frank Ziegler (Hg.), *Friedrich Wilhelm Jähns: Nachträge zum Weber-Werkverzeichnis*, in: *Weberiana*, H. 8 (1999), S. 72f. Beide Handschriften lassen allerdings keinen eindeutigen Bezug zu den Lektionen Benedicts erkennen.

⁴⁰ Vgl. das Vorwort zur Edition des *Preciosa*-Klavierauszugs in der WeGA, Bd. VIII/6, hg. von Frank Ziegler, Mainz 2005, S. XIV–XVI.

⁴¹ Vgl. Webers Tagebuch vom 27. April 1822: „ich schenkte Lina den Schmaragd mit Brillanten von Benedicts Vater.“

zugeeignet“⁴². Weber schrieb einen Tag vor seiner Abreise nach Wien noch einen Brief an Moses Benedict, in dem er dem Vater ein Resumé über den bisherigen Unterrichtserfolg gab:⁴³

„Mein guter Julius macht mir viel Freude, und ich hoffe, daß Zeit, ernstes Studium und Fleiß, mit seinen übrigen Geistesgaben und wirklichem Talent verbunden, der Welt einst einen tüchtigen Künstler geben werden.

Ich habe Ihren Sohn, statt der versprochenen 12 Lektionen monatlich, täglich bei mir gesehen. Damit will ich mir keinen Dank von Ihnen verdienen, sondern es soll Ihnen nur zeigen, was für Zeit nur zu den einfachsten Vorstudien gehört. Ich habe, um seinen Erfindungsgeist rege zu erhalten, ihm jetzt schon Arbeiten erlaubt, die er eigentlich noch nicht hätte machen sollen, aber dem Himmel sei Dank, ich habe mich durch sein eigenes richtiges Gefühl reich belohnt gefunden, indem er eben durch diese Arbeiten einsehen lernte, wie weit noch zum Ziele sei.“

Aufschlussreich ist Webers Bemerkung bezüglich der Kompositionen seines Schülers. Zu Beginn seines eigenen Unterrichts 1803 in Wien war Weber von seinem Lehrer Vogler noch von selbständigem Komponieren abgeraten worden. In seiner autobiographischen Skizze erinnerte er sich:⁴⁴

„Auf Voglers Rat gab ich, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf [...]. Öffentlich erschien in dieser Zeit nichts von mir als ein paar Werkchen Variationen und der Klavierauszug der Voglerschen Oper Samori.“

⁴² Vgl. *Musiker-Autographen*, Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, Katalog Nr. 136 (1968), S. 41, Nr. 44, S. 41 (Solostimme mit eingetragenen Tutti-Partien). Dort wird fälschlich angegeben, dass Benedict das Konzert am 7. April 1822 in Stuttgart aufgeführt habe; die als Beleg zitierte Passage aus der AmZ bezieht sich auf das weiter unten erwähnte Stuttgarter Konzert vom 26. März, in dem Webers (nicht Benedicts) Klavierkonzert erklang (vgl. Anm. 45). Sollte das Manuskript (derzeit offenbar in Privatbesitz) wieder zugänglich werden, wäre zu prüfen, ob ein Zusammenhang mit dem *Rondo brillante* für Klavier und Orchester op. 5 bzw. dem in Italien überlieferten frühen Klavierkonzert (vor 1827; vgl. Anm. 124) besteht.

⁴³ Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Ein Brief C. M. v. Weber's an den Banquier M. Benedict in Stuttgart, den Vater Jul. v. Benedict's in London*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, Jg. 21, Nr. 5 (1. Februar 1871), S. 45f.

⁴⁴ Vgl. *Autobiographische Skizze*, in: Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 6.

Weber hingegen förderte die Kreativität seines Schülers (der Umfang der in der Dresdner Lehrzeit entstandenen Werke Benedicts ist beträchtlich – vgl. S. 150f.), machte dessen Kompositionsversuche dann aber offenbar zum Thema des Unterrichts.

Den Besuch in Stuttgart nutzte Benedict zu einem Konzert in seiner Heimatstadt. Am 26. März 1822 brachte er im Rahmen der Abonnementskonzerte der Königlich Württembergischen Hofkapelle das erste Klavierkonzert C-Dur seines Lehrers zu Gehör (vgl. Abb. des Konzertzettels auf S. 142); die Kritik lautete recht positiv:⁴⁵

Benedict spielte „ein Klavierconcert seines Meisters mit vieler Fertigkeit und Ausdruck und bewies zugleich sein aufkeimendes Talent für Composition in einer für die Tenorstimme gesetzten [...] und für's ganze Orchester bearbeiteten italienischen Cantate von Metastasio: *L'amor timido*.“

Am 3. Mai 1822 kehrte der junge Musiker nach Dresden zurück und überbrachte aus Anlass der Geburt von Max Maria von Weber (25. April) erneut Geschenke seines Vaters⁴⁶. Wenig später, Mitte des Monats, quartierte sich die Familie von Weber in Felsners Hosterwitzer Winzerhaus ein, wo in jenem Sommer auch Benedict in Kost und Logis wohnte. Erstmals finden sich zu Ende des Monats in Webers Tagebuch Notizen zu Kostgeld und Ausgaben für Wein, die Benedict beglich; danach erscheinen im Juni und Juli nur noch Verrechnungen zum Weinkonsum. In Hosterwitz unternahm man gemeinsame Ausflüge; in der zwangloseren Atmosphäre des Pillnitzer Sommerquartiers wurde der Schüler auch bei Hofe eingeführt⁴⁷. Ende September zogen die Webers dann in ihre neue Dresdner Wohnung in der Galeriestraße; Benedict machte sich darauf wieder selbständig⁴⁸.

Besonders enge private Kontakte verbanden Benedict mit dem Haus des sächsischen Hofbankiers Michael Kaskel (1775–1845) – möglicherweise

⁴⁵ AmZ, Jg. 24, Nr. 37 (11. September 1822), Sp. 608.

⁴⁶ Ein „*Etui* Schreibzeug“ und einen „*Odeur*shalter mit goldener Kette“ (vgl. Tagebuch 6. Mai 1822). Ein weiteres Geschenk wurde am 5. Februar 1824 von Weber notiert: „*Lorgnette* mit Smaragden von seinem Vater erhalten“.

⁴⁷ Benedict schreibt über diesen Aufenthalt in seiner Weberbiographie (wie Anm. 1), S. 83: „During that summer I had the happiness to spend one of the most interesting periods of my life with him and his family.“ Auch 1823 (ab 10. Mai) weilte Benedict mit der Weber-Familie in Hosterwitz. Am 8. September, nachdem ihm Weber Unterricht gegeben hatte, heißt es in dessen Tagebuch: „Er zog in die Stadt“.

⁴⁸ Zu Benedicts Adresse vgl. Anm. 23.

Abonnement-Concert
der Königl. Hofcapelle.

Nro. 11.

Dienstag den 26. März 1822
in dem Königl. Redouten-Saale.

Erste Abtheilung.

Duvertüre von Lindpaintner.

Concertino für das Violoncello, vorgetragen von Hrn. Kraft Sohn.

Duett von Weigl, gesungen von den Mlles. Zumsteeg und Hug.

Concert für das Forte piano, von C. M. von Weber, vorgetragen von Herrn Julius Benedict.

Zweite Abtheilung.

Duvertüre (guerriera) von Abt Vogler.

Adagio und Rondo für die Violine von Biondi, vorgetragen von Hrn. Heim.

„Schüchterne Liebe“ Scene von Metastasio, componirt von Julius Benedict
und gesungen von Hrn. Hambuch.

Polonoise für die Clarinette von Stern, vorgetragen von Hrn. G. Reinhardt.

Sieges- und Fest-Marsch, von Spontini.

Der Anfang 6 Uhr.

Das Entree an der Kasse 48 kr.

Sonntag, den 31. März das 12te Abonnement Concert:
Abrahams Opfer, Oratorium von Lindpaintner.

Programmzettel zu Benedicts Stuttgarter Konzert am 26. März 1822

bestanden zwischen den beiden jüdischen Bankiersfamilien schon längere Zeit geschäftliche Beziehungen. Tochter Sophie Kaskel (1817–1894) berichtete 1884 amüsiert über den jungen Benedict:⁴⁹

„Mich hat er in meinem 6. Jahre [1822/23] sehr protegiert, und in Erinnerung an die Zeit, wo ich nach seinem und meines Bruders Karl vierhändigem Spiel Ballett tanzen mußte, fragte er einmal Jenny Lind (als ich schon 10 Jahre verheirathet war)⁵⁰: »Das kleine Sophiechen ist ja wohl auch jetzt erwachsen«, was diese mir lachend rapportirte. Er schenkte mir immer Zahlpfennige, aber selbst für ein Kind war seine Häßlichkeit so abschreckend, daß ich sehr ungern den gewünschten Lohn ertheilte.“

Besonders eng war die Freundschaft zum älteren Bruder Karl Kaskel (1797–1874), dem Benedict einige Zeit später sein 1. *Rondino* für Klavier solo op. 3 widmete⁵¹.

Das Jahr 1823 begann für Benedict recht verheißungsvoll: Sein Lehrer hatte ihm einen Auftritt bei Hofe vermittelt. In Webers Tagebuch liest man: „Benedikt spielte im Neujahrs *Concert* mein *Conc.* [für Klavier] aus C. gut“, und am 2. Januar heißt es: „eine goldene Dose durch H. v. Könnertitz für Benedict erhalten“. Am 23. März (Palmarum) spielte Benedict erneut Webers 1. Klavierkonzert im Leipziger Gewandhaus im Konzert zum Besten der dortigen Armen. Die Kritik war wohlwollend: „Das Spiel des Hrn. B. zeichnet sich durch gute Fertigkeit, die auch noch wachsen wird, und mehr noch durch Seele aus, die doch wohl am Ende mehr gilt, als Seiltänzerkünste.“⁵²

Am 4. April gab Benedict dann in Dresden ein öffentliches Konzert, in dem er nochmals das C-Dur-Klavierkonzert Webers und eigene Kompositionen spielte. Weber kommentierte es im Tagebuch am gleichen Tag: „Benedicts Concert. recht brav. und ging alles gut. Der Himmel leite ihn ferner zum tüchtigen Künstler.“ In einem Brief an den Vater Benedicts vom 11. April berichtete Weber vom Erfolg des Auftritts:⁵³

⁴⁹ Postscriptum vom 19. April zum Brief an Ferdinand Hiller vom 15. April 1884; vgl. Reinhold Sietz, *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers*, Bd. 5 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 65), Köln 1966, S. 71.

⁵⁰ Sophie Kaskel heiratete im Herbst 1840 Wolf Heinrich Graf von Baudissin (1789–1878).

⁵¹ Erschienen 1824 beim Verlag Steiner in Wien, Verlagsnummer 4605; Exemplar u. a. A-Wgm, VII 15189, Q 12090.

⁵² AmZ, Jg. 25, Nr. 25 (18. Juni 1823), Sp. 405.

⁵³ Zum Briefautograph vgl. den Sotheby's-Katalog *Music* zur Auktion am 10. Juni 2009, lot 138 (mit Teilfaksimile); geringfügig abweichend abgedruckt bei Max Maria von Weber (wie Anm. 30), Bd. 2, S. 468.

„Wenn er auch als Klavierspieler, in den ersten Grundzügen vernachlässigt, schwerlich je ganz das leisten wird was ich von einem solchen verlange, so hat er doch bedeutende Fortschritte auch in diesem Fache gemacht, und Sie würden große Freude an diesem Konzerte gehabt haben. Es gereicht mir zum großen Vergnügen Ihnen dieses mittheilen zu können, da es Niemand mit seinen Leistungen so streng nimmt als ich, aber auch schwerlich jemand größeren Antheil an seinem Emporblühen nehmen kann.“

Benedict äußerte sich in einem Brief vom 10. April 1823 an Peters in Leipzig ebenso zufrieden mit dem Erfolg des Konzerts:⁵⁴

„es freut mich, Ihnen sagen zu können, daß es nicht nur in pecuniärer Rücksicht meine Erwartung weit übertraf, sondern auch in Rücksicht des mir gezollten Beifalls meine kühnsten Wünsche hinter sich ließ – Besonders war dieß der Fall mit einem *Rondeau* meiner Composition mit Orchesterbegleitung, ganz in der Art des bekannten *Rondeaus brillant* von *Hummel*.“

Der Kritiker in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hingegen fand, dass Benedict „die gehörige Delikatesse und Zartheit des Vortrags“ fehle und sein Anschlag viel zu hart sei. Seine Tenor-Kantate „L'amor timido“ wurde kompositorisch als verfehlt bezeichnet, sein Rondo für Klavier und Orchester erhielt die Bewertung „besser“⁵⁵.

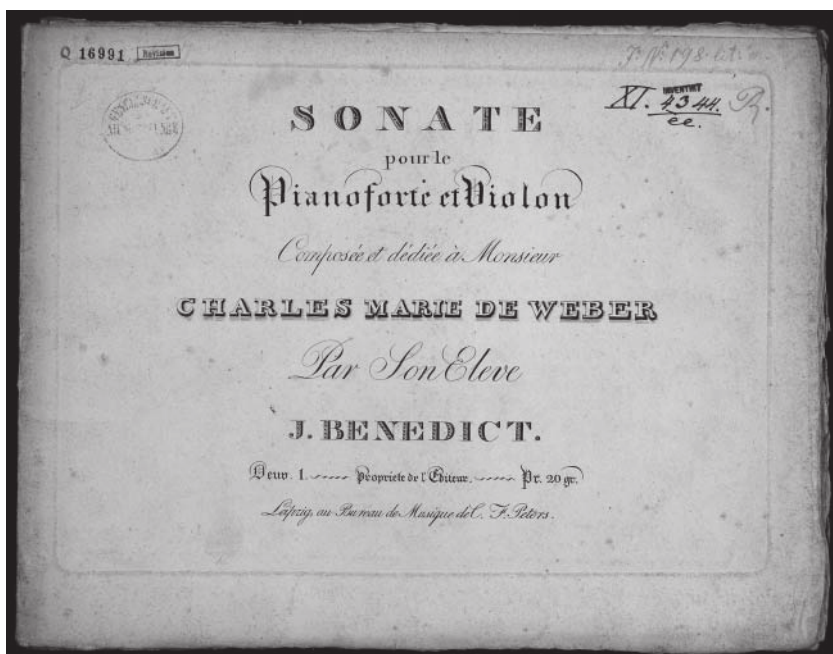
Schon 1822 hatte Benedict mit Erfolg Kontakt zum Verlag Peters aufgenommen und eigene Kompositionen zum Druck angeboten. Sein Opus 1, eine Weber gewidmete Sonate für Violine und Klavier, erschien 1822; in einem Brief vom 29. Oktober 1822 bedankte sich Benedict beim Verleger „für die schöne äußere und innere Ausstattung meiner Sonate, denn nicht nur ist das Titelblatt recht schön sondern der Stich selbst so scharf und correct, als ich es nur immer wünschen konnte“⁵⁶. Laut Spark soll Benedict zwölf Belegexemplare der Sonate vom Verlag bekommen haben und war darüber derart erfreut, dass er nacheinander jedes Druckexemplar einzeln durchspielte⁵⁷.

⁵⁴ Leipzig, SA, Musikverlag C. F. Peters Leipzig, Nr. 168, Bl. 5.

⁵⁵ AmZ, Jg. 25, Nr. 33 (13. August 1823), Sp. 528. Weber bezeichnete das Rondo im Brief vom 11. April 1823 (wie Anm. 53) als „recht brav“.

⁵⁶ Leipzig, SA, Musikverlag C. F. Peters, Nr. 168, Bl. 17. Ein Exemplar der Sonate (Verlagsnummer 1708) findet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (nachfolgend *A-Wgm*), XI 4344, Q 16991 (vgl. Abb. der Titelseite auf S. 145).

⁵⁷ Vgl. Spark (wie Anm. 5), S. 23



Julius Benedict, Sonate op. 1, Titelblatt des Erstdrucks (1822)

Im genannten Dankbrief an Peters verzichtete er auf weitere Freixemplare und konnte zudem erfolgreich vermitteln, war es doch zu einer zeitweiligen Verstimmung Webers gekommen, da der Verleger mehrere zum Druck angebotene Werke zurückgewiesen hatte.

Ein zweites Leipziger Konzert im Jahr 1823 – am 6. Dezember – fand wenig Publikumszuspruch⁵⁸, wurde aber von der Presse überwiegend positiv besprochen. Das von Benedict gespielte *Rondo brillante* enthalte „viel hübsche Ideen“ und beweise „eine schon recht bedeutende Gewandheit im Instrumentiren“, während seine Ouvertüre „gute Einzelheiten [aufweise], die aber doch des vielen Gesuchten wegen sich zu keinem Ganzen runden wollten“⁵⁹.

Das genannte *Rondo brillante* für Klavier und Orchester erschien als op. 5 in einer Stimmenausgabe Anfang 1824 bei Sauer & Leidesdorf in Wien⁶⁰. Auch

⁵⁸ Vgl. Dresdner *Abend-Zeitung*, Jg. 8, Nr. 12 (14. Januar 1824), S. 48: „Extra-Concert bei halbvollem Saale“.

⁵⁹ AmZ, Jg. 26, Nr. 13 (25. März 1824), Sp. 206.

⁶⁰ Verlagsnummer 419; Exemplar u. a. D-B, DMS O. 55740.

mit diesem Verleger hatte Benedict persönliche Kontakte geknüpft⁶¹ – die Möglichkeit dazu eröffnete ihm Webers Reise nach Wien (ab 16. September 1823) zur Uraufführung der Oper *Euryanthe*, auf der er ihn begleiten durfte. In Wien war Weber wiederum bemüht, Benedict in seinen Freundes- und Bekanntenkreis einzuführen. So nahm er ihn auch in die berühmte Ludlamshöhle mit, in die Benedict sogleich aufgenommen wurde und wo man ihm den Vereinsnamen „Maledünntus Wagner, der Weberjunge“ gab⁶². Zur Geselligkeit gehörte natürlich auch die Musik, es wurde daher sehr begrüßt, wenn die dafür begabten Mitglieder sich mit eigenen Kompositionen, meist Chorsätzen bzw. Kanons, einbrachten. Benedict steuerte im Dezember 1824 einen vierstimmigen Männerchor nach Versen von Ignaz Castelli bei: *Zum Geburtsfeste des Califen* „Ein großes Fest begehn wir heut“⁶³.

Der anfängliche Premierenerfolg der *Euryanthe* wurde von Benedict in seinem Bericht vom 27. Oktober 1823 aus Wien an Peters, den er inzwischen mit „Liebster Freund“ anredete, gemeldet:⁶⁴

„Vor allen Dingen erfahren Sie die Ihnen so gewiß als ganz Deutschlands Kunstjüngern erfreuliche Kunde, daß C. M. v. Webers neue Oper – vorgestern Sonnabend den 25^{ten} October mit dem entschiedensten Beifall zum Erstenmal aufgeführt wurde – der Componist wurde nach jedem

⁶¹ Vgl. den Brief von Julius Benedict an Max Maria von Weber vom 23. März 1861, *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XIX], Abt. 5 A, Nr. 5a, S. 10. Diese brieflichen Berichte Benedicts flossen in die Weber-Biographie von Max Maria von Weber ein, allerdings in verfälschter Form; vgl. dazu 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 (2007), S. 497–499. Benedict selbst brachte seine Wien-Erinnerungen noch mehrfach in teils abweichender Form in Umlauf; vgl. dazu Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, weitergeführt von Hermann Deiters, hg. von Hugo Riemann, Bd. 4, Leipzig 1907, S. 461–466; Field (wie Anm. 30), S. 483 sowie Benedict (wie Anm. 1), S. 86–88.

⁶² Vgl. Lucia Porhansl, Frank Ziegler, *Mutter Ludlams geplagter Sohn. Weber und die Wiener Ludlamshöhle*, in: *Weberiana*, H. 5 (1996), S. 34–42. In seinem Weber-Buch (wie Anm. 1), S. 99, erläutert Benedict seinen Ludlams-Namen und fügt nach „Weberjunge“ an: „because the dear master had always treated me with fatherly affection“; vgl. auch Anm. 71.

⁶³ Zitiert nach einer Partitur-Abschrift *Ludlams Gesänge* (*D-B, Mus. ms. 30325*), darin Nr. 36 auf S. 109f. (mit Datierung). Mit Calif wurde der Vorsitzende, der Schauspieler Carl Wilhelm Emanuel Schwarz (1768–1838), bezeichnet. Von Benedicts Vertonung des Textes scheinen zwei Fassungen existiert zu haben. Neben der Version in der handschriftlichen Sammlung ist eine fragmentarische autographe Bassstimme mit demselben Text, aber abweichenden Noten erhalten geblieben (*D-B, Mus. ms. autogr. J. Benedict 3 M*).

⁶⁴ Frankfurt/Main, Universitätsbibliothek, Mus. Autogr. Benedict, J. A. 1.

Actscluß einmahl, und am Schluß des dritten Actes zweimahl stürmisch gerufen; alle Sänger theilten diese Ehrenvolle Auszeichnung [...].“

Auf Webers Wunsch hin blieb Benedict noch einige Wochen in Wien, um zu beobachten, wie sich die Aufführungen seiner Oper unter Conradin Kreutzers Leitung gestalteten⁶⁵. Was Benedict sah und hörte wagte er nicht, Weber brieflich mitzuteilen. Die sich nun mehrenden Kritiken blieben Weber dennoch nicht verborgen, und so nimmt es nicht wunder, wenn der Schüler nach seiner Rückkehr nach Dresden am 25. November einen völlig veränderten Weber vorfand:⁶⁶

„He seemed to have grown older by ten years in those few weeks; his former strength of mind, his confidence, his love for the art had all forsaken him [...] his creative powers were at a complete standstill. In the space of fifteen months, from October 19th, 1823, to January 23rd 1825, he actually composed nothing but one short French song.“

Am 24. Juni 1824 erhielt Benedict seine letzte Unterrichtsstunde bei Weber. Wie aus dem Brief Webers an den Vater Moses Benedict vom 22. Juni 1824 (samt detaillierter Honorar-Abrechnung) hervorgeht, war dieser Termin „schon vor langer Zeit“ besprochen worden⁶⁷. Über den Grund für die Beendigung kann man nur spekulieren; die Verschlechterung der psychischen und physischen Befindlichkeit des Komponisten mag dazu beigetragen haben. Allerdings übernahm Weber fast zeitgleich eine neue Schülerin: die sächsische Prinzessin Amalie⁶⁸, die am 10. Juni 1824 ihre erste Lektion erhielt

⁶⁵ Zu diesem Komplex vgl. *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, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Wiesbaden 2001, S. 159f.

⁶⁶ Benedict, *Weber* (wie Anm. 1), S. 101.

⁶⁷ Brief abgedruckt bei Eveline Bartlitz, *Neuerworbene Weber-Briefe in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz 1991–1992*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, Mainz 1993, S. 21f.

⁶⁸ Marie Amalie Friederike Auguste (1794–1870), Herzogin zu Sachsen, älteste Tochter des Prinzen Maximilian, Bruders des Königs Friedrich August I. Die Prinzessin, damals schon eine versierte Komponistin, nahm im Sommer 1824 acht Kompositions-Lektionen bei Weber in Hosterwitz; vgl. Katharina Hofmann, *Eine sächsische Prinzessin in Webers Dresdner Umfeld*, in: *Weberiana*, H. 10 (2000), S. 65–77. Benedict widmete ihr seine Klaviersonate op. 2, auf deren Titelblatt er unter seinen Namen setzen ließ: „Elève de M^r C. M. de Weber“. Er sandte am 11. Februar 1823 die Stichvorlage an den Verlag Peters mit der Bitte, ein Exemplar auf besonderem Papier für die Widmungsträgerin zu drucken; vgl. Leipzig, SA, Musikverlag C. F. Peters, Nr. 168, Bl. 3f. Der Druck (Verlagsnummer 1757) erschien laut Hofmeister-Verzeichnis noch vor Ostern 1823; Exemplar u. a. D-B, DMS O. 57363.

– dem Tagebuch vertraute Weber den Seufzer an: „bis ½ 6 Uhr!!!“ Zum Abschluss von Benedicts Unterricht mag beigetragen haben, dass Weber, der seine Unterrichtsverpflichtungen äußerst gewissenhaft erfüllte, zunehmend über die Unzuverlässigkeit seines Schülers verärgert war, so etwa am 28. Mai 1824. Benedict war am 29. April 1824 offenbar wieder mit den Webers ins Hosterwitzer Sommerquartier gezogen, dann aber von Weber am 12. Mai in die Stadt zurückgebracht worden. Am 28. Mai kam Weber, selbst vor der Abreise zum Musikfest nach Quedlinburg mit Arbeit überhäuft, u. a. wegen Benedicts Unterricht nach Dresden, ohne dass der Schüler erschien. Ähnliche Vorfälle scheinen sich mehrfach ereignet zu haben⁶⁹, so dass Weber in seinem Abschiedsbrief für den Schüler vom 22. Juni nicht mit Kritik sparte:⁷⁰

„Lieber Julius, Sie haben so viel Scharfsinn, so viel Ehrgeiz, so viel Talent, sie versündigen sich gegen Gott, Eltern, Kunst, sich und mich, wenn sie sich ferner diesem träumerischen Forttaumeln überlassen, wenn Sie nicht lernen mit fester Beharrlichkeit und jener Ordnung die allein eine wahrhaft ehrliebende Seele kund giebt, der Welt und in der Welt zu leben. Ihre Unzuverlässigkeit Ihre Nichtachtung alles Versprechens und Bestimmens ist zum Sprichworte unter allen Ihren Bekannten geworden. Es ist die Zierde des Mannes der Sklave seines Wortes zu sein. [...] Habe ich es z: B: durch Vorstellungen, Bitten, Strenge, Beschämungen *pp* je dahin bringen können daß Sie zur bestimmten Stunde gekommen wären? Haben Sie die Ihnen von Ihren besorgten Eltern gewiß mit Aufopferungen erkaufte Zeit Ihres Aufenthaltes bei mir so benutzt daß Sie mit ruhigem Gewißen Ihnen entgegen treten können? Bestimmt mich nicht aber blos dieses Verschleudern der kostbaren Zeit, unsre Verbindung aufzuheben, weil es nach gerade mir zur Gewißenssache wird Ihren Eltern Ausgaben zu häufen ohne bedeutender Resultate gewiß zu sein?

Mein lieber Julius, so sehr es Sie schmerzen [korrigiert aus: verletzten] mag dieß alles nochmal von mir zu hören, mich kränkt es gewiß noch

⁶⁹ Vgl. Webers Tagebuch am 16. Juni 1824: „8^r [Lektion] Bened: vergeblich. [...] Nachmittags noch Bened: wieder.“

⁷⁰ Entwurf in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XIV, Bl. 82av–82br. Die drei Fragesätze nach der Klammer [...] bis zum Ende des Absatzes fehlen im Erstdruck des Briefes bei Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler; Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Bd. 1, Dresden und Leipzig 1828, S. XXVIII–XXXI, sowie bei Max Maria von Weber (wie Anm. 30), Bd. 2, S. 574–576.

tiefer. Sie sind ein Theil meines Ichs geworden, sie stehen mir so nahe, und solches muß ich ihnen noch sagen?“

Weber selbst hatte dieser Brief einige Überwindung gekostet; er hatte ihn bereits am 14. Juni begonnen (Tagebuch: „an Benedikt Brief entworfen. unwohl“), aber erst am 22. Juni zum Abschluss gebracht. Benedict war zutiefst betroffen⁷¹, noch im Brief an Jähns vom 15. April 1870 zeigte er sich nur bedingt einsichtig:⁷²

„Daß seine strenge – vielleicht nicht ganz gerechte Mahnung auf meine Zukunft großen Einfluß hatte ist unläugbar, – und habe ich ihr viel mehr zu danken, als wenn er sich weniger entschieden und hart gegen mich ausgesprochen hätte. Leider war ich damals so verletzt – daß ich nicht mehr an ihn schrieb – und unglücklicher Weise erhielt ich das Schreiben an meinen Vater erst nach W.^s Tod in Neapel im Jahr 1826.“

Der Brief an Vater Benedict – ebenfalls vom 22. Juni – lautete keineswegs ausschließlich positiv. Weber kam zu dem Ergebnis, Julius habe „Vieles gelernt: wenn auch nicht gerade das, und so wie ich es wünsche“, lenkte dann aber ein:⁷³

„Wenn aber Gott ihm die Ausdauer und bescheidene Demuth des wahren Künstlers der die Kunst nur um der Kunst willen treibt, zu seinen vorzüglichen Geistesgaben und Talente schenkt, so wird ihm ein bedeutender Erfolg in der Welt nicht fehlen; vorausgesetzt, er wolle nicht säen und ärndten zugleich, und in Monaten haschen, was wir andern in Jahrzehenden erworben haben.“

Benedicts Behauptung im Brief an Jähns, er habe nach Empfang seines Zeugnisses nicht mehr an Weber geschrieben, ist nicht richtig. Vielmehr blieb der Kontakt zu Weber bis zu Benedicts erneuter Abreise nach Wien bestehen. Webers Tagebuch dokumentiert, dass Benedict am 7. Juli 1824 – noch vor Webers Kuraufenthalt in Marienbad – Mittagsgast in Hosterwitz war; am 14. August bei seiner Rückkehr fand Weber einen Brief von Benedicts Vater vor, der leider nicht überliefert ist. Am 22. August suchte Weber Julius in Dresden auf, zwei Tage später war der ehemalige Schüler gemeinsam mit dem

⁷¹ Im Scherzbrief (vom 7. Juli 1824) an die Ludlamshöhle in Wien (vgl. S. 188–190) ist die Wirkung des Weber-Briefes zu spüren, wenn es heißt: „der Weber-Junge ist nun Gesell geworden, entlassen, verjagt oder für reif erklärt. Einige wollen behaupten, ich sei zu überreif, ja sogar faul gewesen, das sind aber tückische Verläumder“.

⁷² D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 55.

⁷³ Vgl. Bartlitz (wie Anm. 67), S. 21.

jungen evangelischen Theologen Carl Grüneisen (1802–1878) zum Essen in Hosterwitz. Am 1. September ist im Tagebuch Webers abermals ein Besuch von Benedict und Grüneisen in Hosterwitz festgehalten; in das Stammbuch des letztgenannten trug Weber am selben Tag seinen dreistimmigen Kanon „Mädchen, ach meide“ ein. Direkt nach Webers Autograph folgt in diesem Album ein kurzes Lied Benedicts („Die Sonne glüht am Himmel, der ist so klar und rein“) mit einer Widmung „Zur Erinnerung an Deinen *Julius Benedict* d. 2 September 1824 Dresden“⁷⁴.

Benedict dürfte bei seinem Besuch Empfehlungsbriefe für Wien erbeten haben, die Weber auch bereitwillig schrieb, wie die Tagebuchnotiz vom 3. September bezeugt: „für Benedikt an Mosel und Schwarz geschrieben“. Im Brief an den Vizedirektor der Hofbühnen Ignaz Franz Edler von Mosel (1772–1844) heißt es:⁷⁵

„Hr. Julius Benedict aus Stuttgart, hat die Composition einige Zeit bei mir studirt. Nicht gewöhnliches Talent, literarische Bildung überhaupt und lebendiger Drang etwas zu leisten, geben bei günstiger Einwirkung vielleicht die Hoffnung, daß er nicht bloß im Troße der Componisten unserer schreibseligen Zeit bleibt; verblendet ihn nicht auch die Sucht zu glänzen, und schenkt ihm der Himmel beharrlichen Fleiß und Ernst.“

Diese Briefe ebneten Benedict, verbunden mit den 1823 in Wien geknüpften persönlichen Kontakten, den Weg in eine selbständige Zukunft als Musiker.

Benedict nutzte die Zeit schon vor der offiziellen Beendigung des Unterrichts, um in eigener Sache tätig zu werden, so bot er z. B. am 5. Juni 1824 dem Verlag Peters elf eigene Kompositionen zum Druck an; außerdem erbot er sich, Arrangements von Opern und Potpourris zu verfertigen. Er begründete es mit dem Wunsche, seinen Eltern nicht länger auf der Tasche liegen, sondern auf eigenen Füßen stehen zu wollen⁷⁶. Der Briefwechsel mit Peters zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie ertragreich die Dresdner Lehrzeit Benedicts bezüglich eigener Kompositionen war. Neben den Sonaten op. 1 und 2, die dieser herausgab (vgl. Anm. 56 und 68), erwähnt der Schüler in seinen

⁷⁴ Marbach, Schiller-Nationalmuseum, Grüneisen, Carl: Notenstammbuch 1824–1861, Inv. 16772, Bl. 7r (Weber) sowie Bl. 7v–8r (Benedict).

⁷⁵ Brief vom 3. September 1824, vgl. Anton Schmid, *Briefe von Carl Maria von Weber an den verstorbenen k. k. Hofrath Franz Edlen von Mosel, aus der Authographensammlung der k. k. Hofbibliothek*, in: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 124 (15. Oktober 1846), S. 497.

⁷⁶ Brief vom 5. Juni 1824 von Julius Benedict an Carl Friedrich Peters, Leipzig, SA, Musikverlag C. F. Peters, Nr. 2673.

Schreiben vom 22. Juli 1823 eine eigene Ouvertüre⁷⁷, am 8. September 1823 „zwei Sonaten (wovon die eine mit Violinbegleitung), Bagatellen für Pianoforte d. h. eine Sammlung von Rondoletto's Andante's, Variationen, Capricen, Märschen u. s. w. auch ein Paar Allegri di bravura, und ein Rondeau brillant mit Orchester-Begleitung“ (= op. 5)⁷⁸. Am 5. Juni 1824 listet er auf: „*Sonate pour le Pianoforte seul (D dur und D moll)*“, „*Sonate pour le Pianoforte e Violon (A dur)*“, „*Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle (c moll)*“, „*Concerto* – noch nicht ganz fertig (*E dur*)“, „*Zweites Rondino für Pianoforte (Es dur)*“, „*Première Ouverture (D dur)*“, „*Deuxième Ouverture (c moll und C dur)*“, „3 ital[i]änische Canzonetten“, „deutsche Lieder 1^{tes} Heft“, „Allemannische Lieder von Hebel und Göthe“ sowie „*Rondeau brillant à quatre mains* – noch nicht ganz fertig (*F moll und F dur*)“⁷⁹. Und Peters scheint durchaus nicht der einzige Verleger gewesen zu sein, mit dem Benedict von Dresden aus Kontakt aufnahm: In der von Justus Johann Friedrich Dotzauer bei F. W. Goedsche in Meißen herausgegebenen Sammlung *Amphion* veröffentlichte er ein *Scherzo* für Klavier⁸⁰.

Am 4. September 1824 heißt es dann lapidar in Webers Tagebuch: „Abschied von Benedikt“. Im September und Oktober wurden Briefe gewechselt, der letzte von Benedict geschriebene Brief wird in Webers Tagebuch am 13. Februar 1825 notiert und am 25. des Monats von ihm beantwortet. Danach sind keine Kontakte mehr dokumentiert.

Aus Benedicts weiterem Lebensweg und seinem späteren erfolgreichen künstlerischen Schaffen ist zu erkennen, wie sehr Weber ihn in diesen drei Jahren der intensiven Zuwendung geprägt hat und dass dessen Bemühungen auf fruchtbaren Boden gefallen waren. Benedict wusste die Bedeutung seines einstigen Lehrers zu schätzen; Luigi Arditi erinnerte sich:⁸¹

⁷⁷ Vgl. Leipzig, SA, Musikverlag C. F. Peters Leipzig, Nr. 168, Bl. 13f.; es handelt sich vermutlich um das am 6. Dezember 1823 in Leipzig aufgeführte Werk (vgl. Anm. 59).

⁷⁸ Leipzig, SA, Musikverlag C. F. Peters Leipzig, Nr. 168, Bl. 16.

⁷⁹ Zum Brief vgl. Anm. 76; bei der Klaviersonate D-Dur/d-Moll handelt es sich wohl um die später als op. 4 erschienene (vgl. Anm. 83), beim Streichquartett vielleicht um eine Frühfassung des 1875 bei Schlesinger (Verlagsnummer 6857) in Berlin publizierten, Joseph Joachim gewidmeten Quartetts in c-Moll op. 87.

⁸⁰ In Jg. 1 „auf das Jahr 1825“ (also 1824 erschienen), S. 13–17; Exemplar u. a. in Detmold, Lippische Landesbibliothek.

⁸¹ Vgl. Luigi Arditi, *My Reminiscences*, hg. von Marie Antoinette von Zedlitz, 2. Ausgabe, London 1896, S. 10.

„His reverence for Weber, whose only real pupil he was, and whose kindness to him when a boy was almost paternal, was a keynote to his character. A deep and lasting sense of gratitude to the great master had taken a firm root in his heart, and he constantly spoke of Weber's encouragement and sympathy.“

Erste Anstellungen in Wien und Neapel sowie Reisejahre (1824–1836)

Benedicts Tätigkeit als Vizekapellmeister am Kärntnertortheater in Wien währte nur kurze Zeit: von Herbst 1824 bis März 1825, bis zum Ende des laufenden Pachtvertrages des Impresario Domenico Barbaja (1778–1841; letzte Vorstellung 26. März 1825). Der junge Musiker konnte den Theaterunternehmer, der 1821 bis 1828 quasi zwischen Italien (überwiegend Neapel) und Wien „pendelte“, überzeugen, ihn nach Neapel mitzunehmen⁸². In der Wiener Zeit wurden weitere wichtige Verlagskontakte geknüpft und mehrere Werke zum Druck verkauft; allein in dem im Frühjahr 1825 erschienenen Hofmeister-Jahresverzeichnis sind drei selbständige Klavierkompositionen angezeigt⁸³. Darüber hinaus erschienen noch einige kleinere Werke⁸⁴.

Ob Weber Benedicts weitere Entwicklung in Italien noch bewusst verfolgte, bleibe dahingestellt – er hätte, wie bei seinem Jugendfreund Meyerbeer nach

⁸² Zu Benedicts kurzer Tätigkeit in Wien vgl. Frank Ziegler, *Wien-Besuche* (wie Anm. 61), S. 512f.

⁸³ Vgl. *Handbuch der musikalischen Literatur*, 8. Nachtrag, Leipzig 1825, S. 27: Danach erschienen 1824/25 bei Steiner Benedicts *Rondino* op. 3 (vgl. Anm. 51) und seine Sonate für Klavier op. 4 (gewidmet Pauline von Württemberg, der dritten Ehefrau von König Wilhelm I. von Württemberg; Verlagsnummer 4647; Exemplar u. a. *A-Wgm*, VII 14324, Q 12089); bei Sauer et Leidesdorf zum *Rondo brillante* op. 5 eine Ausgabe für Klavier solo (Verlagsnummer 419; Exemplar u. a. Wienbibliothek im Rathaus, M 14581).

⁸⁴ Benedict beteiligte sich u. a. an der Sammlung *Terpsichore* (4 Lieferungen mit Deutschen Tänzen), erschienen im Februar 1825 bei Mechetti in Wien, mit einem Deutschen Tanz in As-Dur (Nr. 3 der Sammlung auf S. 3, Verlagsnummer 1695; Exemplar u. a. in *A-Wgm*, XV 52684, Q 21149). In *D-B* hat sich zudem ein Exemplar von seinem *Pot-Pourri pour Flûte et Piano concertant* (WoO) erhalten – dieses Exemplar (*D-B*, Mus. 4742) kann, da der Verlag auf dem Titel als „MJLeidesdorf“ firmiert, frühestens 1827 erschienen sein, nachdem Maximilian Joseph Leidesdorf den Verlag als Alleineigentümer übernommen hatte. Die Ausgabe selbst scheint jedoch älter zu sein und aus der Ära Sauer und Leidesdorf zu stammen: Die Plattennummer (393) würde auf den Herbst 1823 hindeuten. In dem Werk sind drei Themen variiert: die Arie „Bel raggio lusinghiero“ aus Rossinis *Semiramide*, eine „Canzone popolare Napoletana“ sowie die Introduktion aus Rossinis *Barbiere di Siviglia* – wohl kaum ein Werk nach Webers Gusto! Die beiden Rossini-Opern standen im Herbst 1823 auf dem Wiener Spielplan; Weber selbst besuchte Aufführungen am 22. (*Barbiere*) und 24. September (*Semiramide*).

dessen ersten italienischen Opernerfolgen, die allmähliche „Italianisierung“ seines Schülers wohl als „musikalische Fahnenflucht“ verstanden, so jedenfalls sahen es Zeitgenossen. Carl Gottlieb Reißiger bescheinigte Benedict im April 1825, er sei „schon gänzlicher Rossinianer“, und drängte ihn, „der deutschen Schule und der Theorie von Maria von Weber treu zu bleiben“⁸⁵. In Schillings *Universal-Lexicon* liest man, Benedict habe nach seiner Trennung von Weber „durch einen verführerischen Glanz gelehrt augenblicklich Rossini zu seinem Vorbilde [gewählt], ohne zu bedenken, auf welchem anderen Acker er seinen Samen ausgestreut, und auf welchem andern er die Frucht ärndten wollte.“⁸⁶ Ganz anders noch 1823, als Benedict Caroline von Weber in schillernden Farben die Uraufführung der *Euryanthe* beschrieb. Da erschien ihm das Entzücken der Wiener über Rossinis Kompositionen noch als eine Verirrung und Webers Oper als Fanal der Erneuerung, die das Trugbild zerstörte:⁸⁷

„Die guten Wiener, die sonst immer ihren graden schlichten Weg fortgingen, hatten sich durch verführerische Töne, von großer Meisterhand entlockt, vom rechten Weg ableiten lassen u. folgten, in dieser bösen Verzauberung einem langen schmalen Wiesenpfade, der sie durch tausend labyrinthische Krümmungen endlich in einen wunderbaren Garten führte, dessen nähere Beschreibung sie mir schon erlauben müssen. – Der Garten war groß – unendlich. Der Wiesenpfad, den mancher suchte, den Rückweg zu finden, war verschwunden. – In dem Garten blühten die schönsten Blumen, Tulpen, Feuernelken, Hyacinthen, aber wunderlich regellos durcheinander geworfen. Kein Berg begrenzte den Blick. – Alles war eben u. flach, aber der Himmel wie

⁸⁵ Vgl. Frank Ziegler, *Wien-Besuche* (wie Anm. 61), S. 513. Auch von Weber ist eine Bemerkung in dieser Richtung überliefert; Moritz Hauptmann berichtete in seinem Brief vom 3. Juni 1827 an Franz Hauser: „Weber meinte zwar als ich ihn fragte ob er keine Nachrichten [von Benedict] hätte, »Ach was wird der machen, der muß jetzt dem Rossini die Stiefel putzen« – aber Rossini ist in Paris, nun wird er wohl Windbeutel und Gefrornes essen“; vgl. Alfred Schöne (Hg.), *Briefe von Moritz Hauptmann, Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule zu Leipzig, an Franz Hauser*, Leipzig 1871, Bd. 1, S. 12. Ein persönlicher Kontakt Benedicts mit Rossini ist erst aus späteren Jahren bezeugt; vgl. Rossinis Brief an Benedict vom 6. Mai 1865 im Sotheby's-Katalog *Music* zur Auktion am 10. Juni 2009, lot 101.

⁸⁶ Artikel *Benedict, Julius* (gez.: A.) in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 1, Stuttgart 1835, S. 553.

⁸⁷ Brief von Julius Benedict an Caroline von Weber vom 29. Oktober 1823; fragmentarische Abschrift von Friedrich Wilhelm Jähns, *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XIX], Abt. 5B, Nr. 65a, S. 17–20 (Zitat S. 18f.).

mit einem Dunst überzogen, und vergebens suchte man einen kräftigen Baum. Ein kleiner Bach, der von Goldfischen wimmelte, ging ohne Krümmung, wie ein langer Streifen, durch den Garten, und aus jedem Blumenkelch tönte ein süßes Lied. Wie ein goldnes Netz hatte sich die Einförmigkeit u. Gewohnheit am Ende um alle Menschen gezogen – sie wollten nicht mehr heraus aus der angenehmen Beschränkung, und wie durch Ammenlieder waren sie von den gleichförmigen Melodien gleichsam in einen halbträumerischen Zustand versetzt. – Da erklang ein mächtiger Akkord – u. ein Saitenspiel ertönt in nie gehörten Tönen. Und wie Menschen allmählig erwachend, sich erkennen, da braust es wie ein Sturm durch die Blumen, die Sonne bricht hervor in ihrer Klarheit, das reine Himmelsblau – der Bach wird zum Strom, die Blumen welken, die deutsche Eiche erhebt sich, und lauter tönt das Saitenspiel u. alle Saiten in der Menschenbrust schlagen mit an und ein Strahl des Himmlischen fällt in alle Herzen.“

Dieses vorbehaltlose, schwärmerischer Jugend geschuldete (und reichlich metaphorische) Bekenntnis zur deutschen Oper und insbesondere zu seinem Lehrer wäre in dieser Form zwei Jahre später kaum mehr denkbar!

Ab 1825 war Benedict in Neapel als Kapellmeister am Teatro San Carlo und am Teatro del Fondo tätig⁸⁸ – hier lernte er ein breites Repertoire des modernen italienischen Musiktheaters kennen, neben dem etablierten Rossini auch Werke von jüngeren Komponisten, die vertraglich an Barbaja gebunden waren, wie Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante, Giovanni Pacini u. a.⁸⁹ Mit Übernahme der Impresa für die beiden königlichen Theater Neapels durch Barbaja (Vertrag vom 7. Juli 1809) hatte eine besonders glanzvolle Periode des italienischen Theaterbetriebs ihren Anfang genommen, denn der Theaterleiter engagierte mit untrüglichem Gespür für Qualität eine erstaunliche Anzahl erstklassiger Sänger, Tänzer, Choreogra-

⁸⁸ Laut AmZ, Jg. 33, Nr. 12 (23. März 1831), Sp. 187, war Benedict „maestro di cembalo und Vicekapellmeister“; in Jg. 32, Nr. 19 (12. Mai 1830), Sp. 300 ist nur von einer Anstellung als „Cembalist“ im Teatro del Fondo die Rede.

⁸⁹ Zum kompletten Opernrepertoire 1825ff. in Neapel (mit Sängerbesetzungen) vgl. Francesco Florimo, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Bd. 4, Neapel 1881, S. 288ff. (Teatro San Carlo) und S. 374ff. (Teatro del Fondo) sowie die neueren Aufführungsstatistiken in: *Il Teatro di San Carlo*, Bd. 2: *La Cronologia 1737–1987*, hg. von Carlo Marinelli Rosconi, 2. Aufl., Neapel 1988, S. 194ff. und bei John Black, *Il teatro del Fondo nell'„età“ di Donizetti*, in: *Il Teatro Mercadante. La storia, il restauro*, hg. von Tobia R. Toscano, Neapel 1989, S. 123–128.

phen und Komponisten. Selbst der kritische Berlioz zeigte sich begeistert, als er im Herbst 1831 nach Neapel kam: Im San Carlo glaubte er, erstmals seit Beginn seines Italienaufenthaltes wahre Musik zu hören, und lobte das Orchester; im kleineren Teatro del Fondo, das überwiegend den unterhaltenden, heiteren Genres vorbehalten war, entzückte ihn das Feuer, mit dem die Opera buffa zündete⁹⁰. Es war für Benedict durchaus ein Privileg, in einer solchen Umgebung seine ersten „Sporen“ als Musiker zu verdienen.

Die musikalischen Eindrücke der neapolitanischen Jahre Benedicts kann man als eine Art Antithese zur Ausbildung bei Weber verstehen – eine Synthese aus beiden Erfahrungswelten, deutscher Romantik und italienischem Belcanto, gelang dem Musiker erst in seinen späteren englischen Opern. Die Opern, die Benedict bis 1836 komponierte, sind Experimente auf dem Weg vom stilistischen Pasticcio hin zu einem persönlichen musikalischen Tonfall; sie erfüllten die an ihn gerichteten Erwartungen nicht: Dem italienischen Publikum blieb er zu deutsch, dem deutschen erschien er – gerade als Schüler Webers – zu italienisch.

Am 31. März 1827 hatte am Teatro del Fondo Benedicts Opernerstling *Giacinta ed Ernesto* in zwei Akten Premiere⁹¹, ohne durchschlagenden Erfolg – die Notiz der Wiener *Theaterzeitung*, das Werk habe in Neapel „allgemeinen Enthusiasmus“ erregt, darf man wohl als (von Barbaja?) lancierte Meldung betrachten⁹². Es blieb bei einer einzigen Aufführung; somit verliert auch Moritz Hauptmanns Mitteilung an Glaubwürdigkeit, der am 27. Juni 1827 an Franz Hauser schrieb: „Benedict hat in Neapel eine Oper aufgeführt die wüthenden Furore gemacht hat, ist nach jedem Acte gerufen worden. Jetzt ist er nach Palermo verschrieben um dort gleichfalls eine zu schreiben,

⁹⁰ Vgl. Hector Berlioz, *Memoiren*, übersetzt von Dagmar Kreher, hg. von Frank Heidlberger, Kassel 2007, S. 234f.

⁹¹ Partiturskopie in Neapel, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella (nachfolgend: *I-Nc*), Signatur: 24.3.12; das gedruckte Libretto von Luigi Ricciuti, Neapel: Tipografia Flautina; Exemplar u. a. ebd., Rari 10.31(5).

⁹² Vgl. *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, hg. von Adolf Bäuerle, Wien, Jg. 20, Nr. 97 (14. August 1827), S. 392 (Titel dort falsch „Lucinda ed Ernesto“); dieselbe Notiz erwähnt übrigens Felix Mendelssohn Bartholdys Oper *Die Hochzeit des Camacho*, die in Berlin „mit mäßigem Beyfall“ aufgeführt worden sei. Benedict wird hier nur als Schüler Hummels bezeichnet – eine italienische Oper von einem Schüler Webers wurde wohl als unpassend empfunden. Barbaja hatte zur Zeit dieser Meldung erneut die Pacht des Wiener Kärntnertortheaters inne, während sein Bevollmächtigter Louis Dupont die neue Saison in Neapel aushandelte; vgl. ebd., Nr. 66 (2. Juni 1827), S. 272.

und verdient unmenschliches Geld!“⁹³ Immerhin erschienen in der *Calco-grafia e Copisteria de’ Reali Teatri* Druckausgaben von Einzelnummern im vom Komponisten eingerichteten Klavierauszug⁹⁴, allerdings wohl eher zu Ehren der Sängerin Caroline Unger, die in diesen Stücken brilliert hatte – auch sie war übrigens, wie Benedict, dem Impresario Barbaja aus Wien nach Neapel gefolgt⁹⁵.

Im Herbst 1827 reiste Benedict nach Stuttgart, wo er vier Tage lang seine Familie besuchte, wie Felix Mendelssohn Bartholdy, der sich gerade in der Stadt aufhielt, in seinem Brief vom 9. September an die Familie in Berlin mitteilte. Schon der Beginn des Berichts zeugt von Animositäten: „[...] das Schicksal will mich mit ihm zusammenführen. Ich wollte das Schicksal hätte es nicht gewollt. Denn es gibt wol wenig so Verdrießendes als eine angenehme Vorstellung eines frühern Bekannten, mit der unangenehmsten vertauschen zu müssen.“⁹⁶ Ob Benedict sich tatsächlich charakterlich so stark verändert hatte, bleibe dahingestellt, eher ist dies für Felix Mendelssohn anzunehmen, der Benedict mit zwölf Jahren kennengelernt hatte und nun auf seinen 19. Geburtstag zusteuerte. Aber die Herzlichkeit Benedicts, die in Felix’ Bericht durchaus erkennbar bleibt, scheint die vorübergehende Entfremdung⁹⁷ bald überwunden zu haben; im Umfeld der nächsten Treffen 1831 und 1835 findet sich keine Spur von Spannungen zwischen beiden Musikern. Tatsächlich scheint allerdings Benedicts aus der Bewunderung für den jüngeren Komponisten geborene Anhänglichkeit bis zum gemeinsamen Aufenthalt in Bad Soden 1844 (s. u.) stärker gewesen zu sein als Mendelssohns Erwiderung dieser Freundschaft; geradezu beschwörend klingen in

⁹³ Vgl. Schöne (wie Anm. 85), Bd. 1, S. 17.

⁹⁴ Z. B. die Cavatina „Se il cielo seconda“ sowie das Duett „Che figura colossale“; Exemplare u. a. in *I-Nc*, Arie App. B 34.3.193 (Cavatina) bzw. in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Mus. ms. 8318–14 (Duett).

⁹⁵ Zu ihrer Ankunft in Neapel am 12. April 1825 und ihren dortigen Debüts am Teatro del Fondo (12. Mai) sowie am Teatro San Carlo (15. Mai) vgl. den Bericht aus Neapel von S. Ermo (datiert 14. Mai 1825) in: *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, hg. von Adolf Bäuerle, Wien, Jg. 18, Nr. 68 (7. Juni 1825), S. 282f. In Wien kursierte Anfang 1826 das Gerücht einer Verbindung zwischen den beiden jungen Künstlern; Karl Holz notierte (ca. am 1. März 1826) in Beethovens Konversationsheft: „Dlle Unger hat in Neapel den jungen Vice-Kapellmeister Benedikt, einen Schüler des Karl Maria Weber geheirathet.“; vgl. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 9, hg. von Grita Herre, Leipzig 1988, S. 73.

⁹⁶ *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, Bd. 1, hg. von Juliette Appold und Regina Beck, Kassel 2008, S. 212.

⁹⁷ Vgl. dazu auch den Kommentar in Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 17.

diesem Zusammenhang die Worte Benedicts im Brief von 1836 aus London an Friedrich Hofmeister in Leipzig, in dem er schreibt: „Wenn *Felix Mendelssohn* noch in Leipzig ist, sagen Sie ihm gefälligst, daß seine Freunde hier ihn mit Sehnsucht erwarten – und daß ich sein Freund bin –.“⁹⁸ Ungeachtet dieser Überlegungen setzte sich Mendelssohn 1835 vorbehaltlos für Benedict ein, als dieser seine Übersiedlung nach London plante (s. u.).

Wesentlich erfolgreicher als mit seinen Opern war Benedict in Neapel als Komponist von Ballettmusiken. 1827 steuerte er Musik zu dem von Giuseppe Grasso D’Anna komponierten dreiaktigen Ballett „di mezzo carattere“ *Enrico IV. al passo della Marna* bei, das am 19. November 1827 anlässlich des Namenstages von Maria Isabella, der Königin der beiden Sizilien, im Teatro San Carlo gegeben wurde (gemeinsam mit Giovanni Pacinis zweiaktiger Oper *Margherita Regina d’Inghilterra*)⁹⁹ – das Werk erlebte elf Aufführungen. Am 4. Oktober 1829 folgte im selben Theater (wiederum gemeinsam mit der genannten Oper von Pacini) anlässlich des Namenstages des Königs Francesco I. der fünfaktige „ballo storico pantomimo“ *La miniera di Beaujonc* von Benedict¹⁰⁰, der zwölfmal zur Aufführung kam.

Da die Komponistenangaben in den Ballettlibretti und auf den Theaterzetteln oft unvollständig sind, kann man wohl noch von weiteren ähnlichen Arbeiten Benedicts ausgehen; laut John Edmund Cox gehört zu seinen frühen neapolitanischen Kompositionen beispielsweise auch die sechsaktige „azione mimica“ *Enea nel Lazio*, die am 12. Januar 1828 (gemeinsam mit dem Operneinakter *Ulisse in Itaca* von Luigi Ricci) zu Ehren des Thronfolgers Ferdinando, Duca di Calabria, erstmals über die Bühne des Teatro San Carlo ging und noch weitere 14 Aufführungen erlebte. Das gedruckte Libretto weist zwar lediglich Wenzel Robert Graf Gallenberg als Komponisten der Ballettmusik im III. Akt aus, aber die Überlieferung von Cox als Freund Benedicts

⁹⁸ D-B, Mus. ep. Julius Benedict 5. Mendelssohn reiste erst im August 1837 wieder nach London. Eine gewisse Distanz von seiten Mendelssohns suggeriert auch Benedicts Scherzbrief vom 9. Mai 1842, in dem er Mendelssohn auf seinen Hinweis „Wir kennen uns seit zwanzig Jahren“ fiktiv antworten lässt: „Desto schlimmer für mich“ – dieser verbale „Schlagabtausch“ kann freilich auch als Zeichen von Benedicts Humor gelesen werden; vgl. GB-Ob, MS M. Deneke Mendelssohn d. 41 (Green Books XV-210).

⁹⁹ Vgl. das gedruckte Libretto von Giovanni Galzerani, Neapel: Tipografia Flautina; Exemplar u. a. in: Mailand, Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi (nachfolgend I-Mc), Libretti O.30.

¹⁰⁰ Vgl. das gedruckte Libretto von Louis Henri, Neapel: Tipografia Flautina; Exemplar u. a. in I-Nc, OK.10.23/34. Zusätzliche Einlagen komponierte Nicola Fornasini.

scheint durchaus glaubwürdig¹⁰¹. 1831 kam zudem im Mailänder Teatro Carcano gemeinsam mit Bellinis *Sonnambula* der fünftaktige „ballo pantomimico di genere romantico“ *I Furori dell'amore* des Komponisten Giacomo Panizza heraus, der auch Musik von Rossini sowie Benedict enthielt¹⁰² – ob letzterer an dieser Aufführungsfassung selbst beteiligt war und neue Kompositionen dafür zur Verfügung stellte oder lediglich ältere Kompositionen von ihm hier eine Wiederverwendung erfuhren, lässt sich derzeit nicht mit Sicherheit sagen.

Auch die zweite Oper *I Portoghesi in Goa* (UA am 28. Januar 1830 am Teatro San Carlo), angeblich eine Nachbildung von Rossinis *L'italiana in Algeri*, brachte nicht den Durchbruch¹⁰³, wenngleich sich nun schon mehrere Verlage für den Druck einzelner Nummern interessierten¹⁰⁴ und der Autor des Benedict-Artikels in Schillings *Universal-Lexicon* konstatierte, dass sich in diesem Werk „sein Beruf zum dramatischen Componisten durchaus nicht verkennen“ lasse¹⁰⁵. Nach dem Bericht über die italienische Karnevalssaison 1829/30 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* „zog [das Werk] wenig an“, wurde allerdings in erster Linie wegen des schlechten Librettos kritisiert, während es „schöne Melodien und Harmonieen“ enthalte¹⁰⁶. Die Wiener *Theaterzeitung* meldete, das Stück sei „mit vielem Beyfall aufgenommen worden“, allerdings in erster Linie bezüglich der Musik, die sich „durch einen Reichthum an Harmonie, durch die Schönheit des Gesanges

¹⁰¹ Vgl. Cox (wie Anm. 13), vol. 1, S. 325 sowie das gedruckte Libretto von Giovanni Galzerani, Neapel: Tipografia Flautina; Exemplar u. a. in *I-Nc*, OK.10.18/4.

¹⁰² Vgl. das gedruckte Libretto von Louis Henri, Mailand: Antonio Fontana; Exemplar u. a. in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, MT 1228,2 Rara.

¹⁰³ Partiturskopie in *I-Nc*, Signatur: 24.3.13; das gedruckte Libretto von Vincenzo Torelli, Neapel: Tipografia Flautina; Exemplar u. a. ebd., Rari 10.7.5(2).

¹⁰⁴ U. a. die Arie „Solo dal tempo edace“, erschienen bei Girard in Neapel, Exemplar u. a. in *I-Nc*, Arie App. B 34.3.197; außerdem die Ouvertüre, für Klavier zu vier Händen bearbeitet von Martial Clainvielle, erschienen bei Lucca in Mailand (mit einer Widmung an den Intendanten der Berliner Königlichen Schauspiele Friedrich Wilhelm Graf von Redern), Exemplar u. a. in *I-Mc*, A.20.15.7. Die Ouvertüre im Arrangement für Klavier zu vier Händen übernahm zudem Hofmeister in Leipzig im Sommer 1835 in seine Reihe *Collection des Overtures* (als Nr. 61).

¹⁰⁵ Schilling (wie Anm. 86), Bd. 1, S. 553 (darin auch der Hinweis auf die Rossini-Adaption).

¹⁰⁶ AmZ, Jg. 32, Nr. 19 (12. Mai 1830), Sp. 299f.

und durch eine glänzende Instrumentation“ auszeichne¹⁰⁷ – Benedicts noch immer gute persönliche Kontakte nach Wien scheinen auch hier Einfluss auf die erstaunlich positive Berichterstattung gehabt zu haben. Im *Harmonicon* berichtete hingegen ein Freund Benedicts von mangelndem Zuspruch¹⁰⁸. In Neapel blieb es bei einer Wiederholung, dann verschwand auch dieses Werk von der Bühne. Kleinere Teile der Oper (Rezitative der Anna und des Idalcán, gesungen von Adelaide Tosi und Luigi Lablache) stammen übrigens aus der Feder des eng mit Benedict befreundeten Moritz Hauptmann, der sich zu dieser Zeit ebenfalls in Neapel aufhielt¹⁰⁹.

Der Versuch des Komponisten, das Werk in einer deutschen Übersetzung von Christian Wilhelm Häser (*Die Portugiesen in Goa*) in seiner Heimatstadt Stuttgart zum Erfolg zu bringen (EA 28. September 1830), scheiterte, obgleich die Bedingungen für die Vorstellung nicht besser hätten sein können; immerhin war die Premiere gleichzeitig die Festveranstaltung anlässlich des Geburtstags des württembergischen Königs¹¹⁰. Es blieb bei einer Wiederholung (3. Oktober). Peter Joseph von Lindpaintner (1791–1856), zu dieser Zeit Kapellmeister in Stuttgart, urteilte in einem Brief an Heinrich Baermann: „da die Schreibart nur in einem wiederaufgewärmten Rossinism bestand, blieb [die Oper] ohne allen Erfolg“¹¹¹. Eine Partiturabschrift mit italienischem und deutschem Text überließ Benedict den Königlichen Bühnen in Berlin, in der Hoffnung, den dortigen Intendanten für sein Werk

¹⁰⁷ *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, hg. von Adolf Bäuerle, Wien, Jg. 23, Nr. 48 (22. April 1830), S. 196.

¹⁰⁸ Vgl. *The Harmonicon*, Jg. 1830, Juni-Ausgabe, S. 230: „A friend of mine, named *Benedict*, a young German pianist, has just produced at San Carlo a grand opera [...] which was not very well received, notwithstanding all that has been said about it.“ Hier erfährt man auch das Honorar des Komponisten: „The price of his work was, according to custom, half the receipts of a performance [...]“; Bericht vom 17. Februar 1830, gez.: „D–.“

¹⁰⁹ Vgl. Hauptmanns Brief an Franz Hauser vom [3.–]6. Dezember 1829 aus Neapel: „In diesen zwei Tagen [zwischen 3. und 6. Dezember] mußst' ich für St. Carlo, für die Tosi und Lablache schreiben – das klingt recht ansehnlich, wird aber gleich zusammenfallen – Rezitative zu Benedicts Oper. Sie soll den 12. Januar gegeben werden und noch ist der erste Act ziemlich weit zurück. Er ist noch ganz der alte, es geht ihm aber ziemlich von der Hand, und ist viel südliches in seinen Arbeiten.“; nach Schöne (wie Anm. 85), Bd. 1, S. 56.

¹¹⁰ Vgl. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, hg. von Adolf Bäuerle, Wien, Jg. 23, Nr. 126 (21. Oktober 1830), S. 517f. (der eigentliche Geburtstag war der 27. September). Benedict erhielt zum Dank vom König einen Brillantiring; vgl. ebd., Jg. 23, Nr. 130 (30. Oktober 1830), S. 534.

¹¹¹ Lindpaintner (wie Anm. 12), S. 175; vgl. auch AmZ, Jg. 33, Nr. 12 (23. März 1831), Sp. 187–189.

zu interessieren – ohne Erfolg; eine Aufführung kam nicht zustande¹¹². Der (vorhergehende?) Berlin-Aufenthalt 1830 brachte eine Wiederbegegnung mit den Eltern Mendelssohns; Benedict erinnerte sich 1842 im Brief an Felix Mendelssohn, dass Mutter Lea „auch damals mit herzlichem Interesse sich meiner annahm, mir mit Rath und That an die Hand gieng, und durch eine eigends für mich veranstaltete Aufführung Ihres Liederspiels [*Aus der Fremde* MWV L 6] mir die schönste und angenehmste Ueberraschung bereitete“¹¹³.

Bis zur Festanstellung in London 1836 scheint Neapel der Hauptwohnsitz der Familie gewesen zu sein, auch wenn Benedict selbst sich in den letzten drei Jahren (1834–1836) wohl mehrfach in Paris und London aufhielt. Von der Eheschließung um 1833¹¹⁴ und der Geburt der ersten Kinder erfahren wir aus einem Brief an Moritz Hauptmann vom 25. Februar 1839, zehn Jahre nach dessen Neapel-Besuch:¹¹⁵

„Sie erinnern sich vielleicht noch meiner lieben Adele¹¹⁶ – Sie müssen sich ihrer erinnern, Sie waren ja damals der Vertraute, mit dem ich von meinen Leiden und Hoffnungen sprechen konnte. Alles hat sich auf das Glücklichste gelöst – und nach sechs Jahren einer auch nicht eine Stunde lang getrübt, heiteren u. von dem Geber alles Guten begünstigten Verbindung scheint es mir doch noch immer als wäre ich erst seit gestern verheirathet. Ich bin Vater eines herzigen verständigen Mädchen's von zwei Jahren und eines kerngesunden, kräftigen

¹¹² Partitur (3 Bd.) mit autographem Titelblatt heute in *D-B*, Mus. ms. 1390; Benedict notierte auf dem Titel: „Zur Darstellung auf dem Königl. Opern-Theater zu Berlin.“

¹¹³ Vgl. Benedicts Brief vom 26. Dezember 1842 (wie Anm. 32). Das Liederspiel nach einem Text von Karl Klingemann war am 26. Dezember 1829 anlässlich der Silberhochzeit von Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy uraufgeführt worden. Eine Aufführung des Liederspiels am 31. Juli 1830 erwähnt Fanny Hensel in ihrem Tagebuch; vgl. *Fanny Hensel. Tagebücher*, hg. von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden 2002, S. 29. Dabei könnte es sich um die von Benedict erwähnte Darbietung handeln, denn er selbst datierte seinen zweiten Berlin-Besuch im Brief an Max Maria von Weber 1861 (s. S. 138) ebenso mit Juli 1830. Laut Reeve soll die Reise hingegen nach der Stuttgarter Aufführung der Oper stattgefunden und von Berlin weiter nach Paris geführt haben; vgl. Reeve (wie Anm. 13), S. 48.

¹¹⁴ Moritz Hauptmann schrieb am 11. September 1834 an Franz Hauser: „Der Benedict hat sich nun förmlich ansässig in Neapel gemacht, hat ein sehr liebes Mädchen geheirathet, die ich dort kennen gelernt als seines Wirths Tochter, und haben schon mehrere Kinder, neapolitanische Benedictiner“; vgl. Schöne (wie Anm. 85), Bd. 1, S. 130.

¹¹⁵ *D-B*, La Mara, Convolut 14.

¹¹⁶ Die Ehefrau Therese Margaret Adelaide Jean, geboren um 1815 in Neapel, starb wohl in der ersten Mai-Hälfte 1852 in London (vgl. Anm. 210).

Jungen¹¹⁷, der seit vier Monaten recht fröhlich und guter Dinge in die Welt hineinguckt [...].“

So waren es wohl eher die persönlichen Lebensumstände als der erhoffte, nur bedingt befriedigende berufliche bzw. künstlerische Erfolg, die Benedict in späteren Jahren die Erinnerung an seine „giorni felici di Napoli“¹¹⁸ verkärten.

Fraglich ist, ob Benedict tatsächlich, wie in der Literatur zu lesen, um seiner Karriere willen in Italien zum katholischen Glauben konvertierte. Manche Autoren behaupten dagegen, Benedict sei zum Protestantismus übergetreten, wieder andere geben an, er wäre bereits in Stuttgart evangelisch getauft worden¹¹⁹. 1840 vertonte er in London zur Einweihung der West London Synagogue of British Jews, der ersten Reformsynagoge Englands, den ersten Vers aus Psalm 84 „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth“, was zumindest nahelegt, dass er seiner jüdischen Herkunft nicht abgeschworen hatte¹²⁰.

Das Jahr 1831 brachte die Wiederbegegnung mit Mendelssohn, wie man dessen Taschen-Tagebuch entnehmen kann: Er war am 12. April in Neapel eingetroffen und besuchte Benedict schon zwei Tage später. Zum 15. April

¹¹⁷ Die älteste Tochter Adeline Johanna Maria (21. August 1836 Neapel – 16. Dezember 1883 Stuttgart) heiratete am 6. September 1856 Heinrich Freiherr von Hügel (1820–1873), mit dem sie in Ludwigsburg bei Stuttgart lebte. Der erste Sohn Ernest Felix Julius Charles (8. Oktober 1838 London – 1. Dezember 1925 London) wurde Ingenieur.

¹¹⁸ So im Brief an den Freund Francesco Florimo in Neapel vom 8. August 1876; vgl. *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del convegno internazionale Catania, 8–11 novembre 2001 (Historiae musicae cultores*, Bd. 106), hg. von Graziella Seminara und Anna Tedesco, Florenz 2004, Bd. 1, S. 66. Der Musiker und Musikschriftsteller Florimo, Freund und Biograph Vincenzo Bellinis, war 1826 als Archivar und Bibliothekar des Real Collegio di Musica in Neapel angestellt worden.

¹¹⁹ Vgl. u. a. Georg Herlitz, Bruno Kirschner (Hg.), *Jüdisches Lexikon*, Bd. 1 (Berlin 1927), Sp. 815f. [B. evangelisch getauft]; *Encyclopedia Judaica*, vol. 4, Jerusalem 1972, S. 482 [B. konvertierte 1826 zum evang. Glauben]; Salomon Wininger, *Große jüdische National Biographie*, Bd. 1 (1925), S. 494 [B. konvertierte 1828 zum evang. Glauben]; unter der Rubrik *Biographisches* ein Lebensabriss von Benedict in: *AmZ*, Jg. 50, Nr. 12 (22. März 1848), S. 206: „Hier [Neapel] ging er, ein geborener Jude, auch zur katholischen Religion über“.

¹²⁰ Vgl. Raphael 1968 (wie Anm. 11), S. 37. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch ein Brief Benedicts an Michael Bergson vom 27. April 1874, in dem er sich begeistert über die Sammlung *Sacred Jewish Hymns*, komponiert von Marcus Hast (1840–1911, seit 1871 Hauptkantor der Londoner Synagoge) und hg. in Zusammenarbeit mit Bergson, äußerte; in: *The Universal Jewish Encyclopedia*, vol. 2, New York 1940, S. 167 (Faksimile) [dort (S. 166f.) wird angegeben, Benedict wäre erst 1871 „in Christianity“ konvertiert].

liest man: „Mitt[ags] und Ab[ends] Benedict“¹²¹. Am 23. Mai (Pfingstmontag) traf Benedict den Komponisten abermals¹²². In jenen Tagen dürfte Mendelssohn dem Freund das Autograph seiner Lieder für Singstimme und Klavier *Im Frühling* (MWV K 52) und *Reiselied* (MWV K 65) übereignet haben¹²³.

Neapel war Ausgangspunkt diverser Konzertreisen Benedicts als Pianist¹²⁴, so nach Lucca, 1830 nach Mailand, im Herbst/Winter 1830/31 nach Stuttgart und Paris (Rückkehr nach Neapel im März 1831) sowie im Januar 1832 nach Rom¹²⁵. Für die Auftritte als Pianist schuf Benedict in den folgenden Jahren zahlreiche Klavierwerke, die von Robert Schumann ambivalent aufgenommen wurden. Er warnte in seiner Besprechung der Bellini-Variationen op. 16: „fang’ er’s noch so scharfsinnig an, er wird sich dennoch weder beim Publikum noch beim Künstler geltend machen können, eben weil er beiden genügen möchte. Dieses leidige Schwanken, dieses »Allen gefallen wollen«

¹²¹ Vgl. *Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Almanach*, hg. von Hans-Günter Klein, Berlin 2008, S. 114.

¹²² Hans-Günter Klein, *Theodor Hildebrandt und Felix Mendelssohn Bartholdy in Italien. Aus den Tagebuch-Aufzeichnungen des Malers 1830/31*, in: *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 13 (2003), S. 96. Zu den Begegnungen in Neapel vgl. auch Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 17f.

¹²³ Vgl. Ralf Wehner, „There is probably no better living authority on Mendelssohn’s Autograph“. *W. T. Freemantle und seine Mendelssohn-Sammlung*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Bd. 16 (2009), S. 367. Die angegebenen MWV-Nummern beziehen sich auf: Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (MWV), Studien-Ausgabe, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2009 (*Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Serie XIII, Bd. 1A).

¹²⁴ In *I-Mc* findet sich unter der Signatur Nosedà B.38.10 das Partitur-Manuskript eines frühen Klavierkonzertes von Benedict (evtl. Autograph) mit Widmung „Offerto dall’autore all’egregio | Signor D: Giulio Sarmiento [gest. 1854], Maestro | della Real Camera e Cappella Palatina“; die Titelaufschrift bestätigt, dass Benedict dieses Werk am 26. Mai 1827 im Teatro del Fondo in Neapel zur Aufführung brachte. Vermutlich dasselbe Konzert spielte die Pianistin Jenny Constantini im 6. Abonnementskonzert der Württembergischen Hofkapelle in Stuttgart am 26. Februar 1833; vgl. AmZ, Jg. 35, Nr. 37 (11. September 1833), Sp. 619 sowie den Konzertzettel in der Musikabteilung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart.

¹²⁵ Vgl. AmZ, Jg. 32, Nr. 33 (18. August 1830), Sp. 534 (Mailand); Jg. 33, Nr. 12 (23. März 1831), Sp. 191 (Stuttgart); Jg. 34, Nr. 23 (6. Juni 1832), Sp. 381 (Rom) sowie Reeve (wie Anm. 13), S. 48 (zu Neapel, Lucca, Mailand und Paris) und Cox (wie Anm. 13), vol. 1, S. 326 (zu Lucca, Stuttgart und Paris).

kann nie zu etwas Rechtem führen.“¹²⁶ Das Rondo op. 19 *Les charmes de Portici* missfiel Schumann „in seinem Bestreben, italienischen Ohren deutsche Gedanken genießbar zu machen“¹²⁷; zum Klavierstück *Notre Dame de Paris* op. 20 stellte er aber immerhin fest: „Noch wundert mich, daß Neapel, welches so viel vergessen macht, noch nicht vermocht hat, die vielen vaterländischen Weberschen Anklänge gänzlich fortzuwehen.“¹²⁸

Neben den Einnahmen aus den Konzerten und der Arbeit als Kapellmeister waren Auftragsarbeiten für den neapolitanischen Verleger Girard (u. a. Klavierauszüge von Werken Mercadantes und Pacinis) eine weitere wichtige Einnahmequelle. Zudem begann Benedict nun selbst das Unterrichten; laut *Allgemeiner musikalischer Zeitung* hatte er bereits 1830 in Neapel viele Schüler¹²⁹. Der begabteste war in dieser Zeit der Pianist Teodoro/Theodor Döhler (1814 Neapel – 1852 Florenz), der als Kammervirtuose des Herzogs von Lucca ab Anfang der 1830er Jahre öffentlich in Erscheinung trat¹³⁰.

Zu den großen Förderern Benedicts in seiner italienischen Zeit gehörte neben der Marquise Lagrange die Sängerin Maria Malibran (1808–1836)¹³¹. Der Star war mehrfach in Neapel unter Vertrag, so im August und September 1832, von November 1833 bis März 1834 und letztmalig von November 1834 bis März 1835¹³². Benedict gehörte schon zu Beginn des Gastspiels 1832 zu ihrem engeren Freundeskreis¹³³. Noch im selben Jahr ermöglichte

¹²⁶ Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl., hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 224; Artikel erschien zuerst in: *Neue Zeitschrift für Musik* (nachfolgend NZfM), Bd. 5, Nr. 16 (23. August 1836), S. 68.

¹²⁷ Ebd., Bd. 1, S. 292; Artikel erschien zuerst in: NZfM, Bd. 4, Nr. 50 (21. Juni 1836), S. 209.

¹²⁸ Ebd., Bd. 1, S. 110; Artikel erschien zuerst in: NZfM, Bd. 2, Nr. 38 (12. Mai 1835), S. 155.

¹²⁹ Vgl. AmZ, Jg. 32, Nr. 19 (12. Mai 1830), Sp. 300.

¹³⁰ Vgl. u. a. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, Jg. 27, Nr. 207 (16. Oktober 1834), S. 829 sowie AmZ, Jg. 37, Nr. 16 (22. April 1835), Sp. 270.

¹³¹ Vgl. Walter Maynard (d. i. Thomas Willert Beale), *The enterprising Impresario*, London 1867, S. 304–307.

¹³² Vgl. Howard Bushnell, *Maria Malibran. A Biography of the Singer*, University Park und London 1979, S. 239f. (dort genaue Daten mit Rollenübersicht).

¹³³ Vgl. [Guillaume Cottrau.] *Lettres d'un mélomane pour servir de document à l'histoire de Naples de 1829 à 1847*, mit Vorwort von Federico Verdinois, Neapel 1885, S. 15. Der Brief des mit Benedict befreundeten Komponisten Guillaume Louis Cottrau (1797–1847) vom 31. Juli 1832, der die Verbindung von Malibran, Bériot und Benedict erstmals dokumentiert, ist in dieser Ausgabe falsch datiert (25. August); zur Richtigstellung vgl. Remo Giazotto, *Maria Malibran (1808–1836). Una vita nei nomi di Rossini e Bellini*, Turin 1986, S. 186. Zum Malibran-Frendeskreis und Benedict 1833/34 vgl. auch Giazotto, S. 233.

die Sängerin ihm Konzertauftritte in Bologna: In ihrer Konzertakademie am 7. November im Gran Teatro della Comune trat er als Pianist in Erscheinung¹³⁴; kurz vor seiner Rückreise nach Neapel war er dann nochmals gemeinsam mit dem Lebensgefährten (und späteren Mann) der Sängerin, dem Geiger Charles Auguste de Bériot (1802–1870), mit einer konzertanten Darbietung vor Beginn einer Opernaufführung zu hören¹³⁵. Die Malibran bestärkte Benedict, Italien zu verlassen, wo sein Talent vergeudet würde, und riet ihm zu einer Übersiedlung nach London¹³⁶.

Ab 1834 hielt sich Benedict tatsächlich seltener in Italien auf; in diesem Jahr führte ihn eine mehrmonatige Reise nach Paris sowie offenbar für kürzere Zeit auch erstmals nach London¹³⁷. Spätestens um den Jahreswechsel kam Benedict nach Neapel zurück, wo er ein Konzert bestritt¹³⁸. Wichtiger wurde hingegen der London-Besuch im Sommer 1835, den die von April bis Mitte Juli dort engagierte Malibran arrangiert hatte¹³⁹. Thomas Willert Beale, ein späterer enger Vertrauter Benedicts (vgl. Anm. 5), ließ seinen Freund den genauen Hergang der Ereignisse in seinem Buch *The enterprising Impresario* selbst schildern – trotz der eher anekdotischen Anlage dieser Schrift beweisen die genannten (teils nachprüfbaren) Daten, dass man dieser Erzählung tatsächlich Glauben schenken darf:¹⁴⁰

¹³⁴ Vgl. Giazotto (wie Anm. 133), S. 191.

¹³⁵ Vgl. AmZ, Jg. 35, Nr. 8 (20. Februar 1833), Sp. 134. Mit Bériot blieb Benedict auch über den Tod der Malibran hinaus eng befreundet; vgl. dazu auch Giazotto (wie Anm. 133), S. 452f. Gemeinsam mit ihm komponierte er u. a. mehrere Duos für Violine und Klavier (Bériot op. 18, 19, 28, 35 und 41, erschienen bei Schott in Mainz ca. zwischen 1835 und 1843).

¹³⁶ Vgl. Maynard/Beale (wie Anm. 131), S. 304.

¹³⁷ Vgl. Benedicts Brief an den Verleger Johann Friedrich Cotta aus London vom 16. August 1834; Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv. In der *Times* vom 7. Juni 1884 (S. 12, col E) wird behauptet, dass Benedict bereits 1834 ein erstes Konzert in London gab; zum fraglichen Termin seines Londoner Konzert-Debüts vgl. auch Anm. 219.

¹³⁸ Vgl. die Meldung aus Neapel vom 10. Dezember 1834, nach der Benedict und sein Schüler Döhler „in den nächsten vier Wochen“ dort konzertieren sollen, in: NZfM, Bd. 2, Nr. 2 (6. Januar 1835), S. 8.

¹³⁹ Vgl. den Brief der Malibran an Adele Benedict bei Giazotto (wie Anm. 133), S. 124 (mit Faksimile Abb. 44). Die Abreise von Julius Benedict und seiner Frau Adele nach London gibt Guillaume Cottrau im Brief vom 28. April 1835 mit ca. 20. April an; vgl. Cottrau (wie Anm. 133), S. 32.

¹⁴⁰ Maynard/Beale (wie Anm. 131), S. 307–309. Beale erwähnt die Vorgänge auch in *The Light of other Days* (wie Anm. 5, S. 201f.) und gibt dort den Ertrag des ersten Londoner Konzerts abweichend mit £ 40 an.

„I received a letter [...] in the spring of 1835, telling me that my name was announced in De Beriot's concert on June 22nd of that year in London. Malibran wrote as well to my wife, saying that no excuse would be taken, and that I must come. Accordingly I started, and reached London on June 15, 1835. On the very evening of my arrival, I had to accompany her at a private concert. On June 22nd, the day of my London *début*, [Giulia] Grisi [1811–1869] and Malibran sang together for the first time in the duet from Mercadante's opera ‚Andronico‘. The success of that concert in Her Majesty's Theatre was unparalleled, and of course the duet between the two rivals in the prime of youth and beauty created an immense sensation. A great desire having been expressed for a second performance of the duet, Malibran and De Beriot asked me whether I would give a concert during July. Feeling that I was quite unknown in London, I hesitated, when Malibran asked me if I would be contented with a profit of eighty pounds, without any risk, which she would take upon herself. I at length yielded to her arguments, although very reluctantly, fearing that she would be a heavy loser by this generous arrangement. At Malibran's request, Grisi consented to repeat the duet. The concert was given on 15th July, 1835, and the profits exceeded £ 300. This was the commencement of my annual concerts. I was of course overjoyed at the result; but my surprise was increased when, on arriving in Paris a month afterwards, [Eugène] Troupenas, my publisher and Malibran's great friend, informed me that he had 5000 francs at my disposal, Malibran having given him her share of the concert to hand to me. On the evening after the concert in London, she invited me to a large party at Eagle Lodge, Brompton, where she introduced me to her enterprising Impresario, Alfred Bunn, and where it was agreed that the next opera for Drury Lane, after Balfe's ‚Maid of Artois‘, was to be composed by me and her husband, De Beriot¹⁴¹. Her untimely death in 1836 prevented this plan being carried out, but Alfred Bunn considered himself bound by his promise to Malibran, and produced my ‚Gipsy's Warning‘ in 1838.“

Neben der selbstlosen Unterstützung durch die Sängerin ebnete Mendelssohn seinem Freund Benedict den Weg nach England, indem er ihm bei

¹⁴¹ Die Nachricht über die gemeinsame Arbeit an der Oper für die Malibran erreichte auch Robert Schumann; vgl. Schumann (wie Anm. 126), Bd. 2, S. 285; Artikel zuerst in der NZfM, Bd. 5, Nr. 4 (12. Juli 1836), S. 17.

ihrem Treffen im Frühjahr 1835 in Köln mehrere Empfehlungsschreiben mitgab, u. a. einen Brief vom 30. Mai 1835 an Sir George Smart:¹⁴²

„My dear Sir

Allow me to introduce you an old friend of mine, a very clever musician and a pupil of your own too soon deceased friend Weber, Mr. Benedict from Stuttgart who leaves his usual residence at Naples in order to have his compositions performed in London and to appear before the English public also as a pianoforte player, as his performances on this instrument are really extraordinary and witness his most uncommon musical powers. Let me hope that you will show him the kindness which you show to every artist who deserves it, and be assured that in the last respect Mr. Benedict is really worthy of your kind reception. You will greatly oblige me if your advice and your experience will aid him through his way to the favour of the English dilettanti, and I hope you will excuse the liberty I take, and these hasty lines. Always very truly yours

Felix Mendelssohn Bartholdy“

Auch an den Jugendfreund Karl Klingemann ging eine Empfehlung; vier Jahre später hatte sich, wie dessen Brief vom 26. Februar 1839 bezeugt, daraus eine Freundschaft entwickelt:¹⁴³

„Benedict hat mir je länger je besser gefallen, auch wieder mal ein deutscher Künstler trotz seiner ausländischen Sendungen und besonderen Bestrebungen, wir sehen uns viel, es ist in ihm was Bewegliches, Nervenschwingendes, was mir sehr wohl tut.“

John Edmund Cox (1812–1890), der Augenzeuge von Benedicts oben genannter Konzert-Matinee am 15. Juli 1835 in London im Konzertsaal des King's Theatre war, beschreibt in seinen Erinnerungen ausführlich deren Verlauf¹⁴⁴. Benedict spielte ein eigenes Klavierkonzert und dirigierte seine Ouvertüre zu *Raoul de Crequi*; beide Werke wurden von der Kritik wohlwollend

¹⁴² Faksimile-Abdruck im Auktionskatalog: *Fine Printed and Manuscript Music*, London, Sotheby's, 21. November 1990, lot 170; Original z. Zt. in unbekanntem Privatbesitz. Zur Begegnung Benedicts mit Mendelssohn in Köln vgl. auch Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 24–26. George Smart (1776–1867) war Webers Gastgeber bei dessen Aufenthalt in London 1826.

¹⁴³ Vgl. Karl Klingemann jun. (wie Anm. 32), S. 237. Klingemann schuf später die deutschen Übersetzungen zu Benedicts Oper *The Brides of Venice* (*Die Bräute von Venedig*; dt. Erstaufführung Kassel 20. August 1845, Klavierauszug bei Hallberger in Stuttgart 1846) und zur Kantate *Undine* op. 70 (Ausgabe bei Breitkopf & Härtel 1861).

¹⁴⁴ Cox (wie Anm. 13), vol. 1, S. 322f.

aufgenommen – der Rezensent des *Athenæum* ging sogar so weit, das gesamte Konzert als „the whitest of white stones in our calendar of musical experiences“ zu bezeichnen¹⁴⁵. Neben Malibran und Grisi wirkten die ersten der damals in London versammelten Sänger mit: die Tenöre Giovanni Battista Rubini (1794–1854) und Nikolai Kusmič Iwanow (1810–1880), der Bariton Michael William Balfe (1808–1870) und der Bass Luigi Lablache (1794–1858).

Londoner Jahre (1836–1885)

Der außerordentliche Erfolg bestärkte Benedict, sich in London niederzulassen. Das geschah schließlich mit seiner Anstellung als Kapellmeister an der opera buffa im Lyceum Theatre (English Opera House) 1836. Den Winter 1835/36 verbrachte Benedict allerdings nochmals in Paris¹⁴⁶, um vermutlich zum Spielzeitbeginn im Lyceum am Ostermontag (4. April 1836¹⁴⁷) nach London zurückzukehren. Zum Spielplan des Theaters gehörte u. a. (erstmalig 25. April 1836) eine englische Bearbeitung von Scribes Libretto *Les Huguenots*, allerdings ohne die Meyerbeersche Musik, die kurz zuvor, am 29. Februar 1836, in Paris uraufgeführt worden war – dieses Ereignis dürfte sich Benedict kaum haben entgehen lassen¹⁴⁸.

Zur Uraufführung seiner dritten und letzten in Italien komponierten Oper, der einaktigen farsa *Un anno ed un giorno*¹⁴⁹, am 19. Oktober 1836 am Teatro del Fondo in Neapel hielt sich Benedict nochmals kurzzeitig in Neapel auf, um gegen Jahresende zu seinem neuen Lebensmittelpunkt London abzureisen. Dort brachte er seine jüngste Oper am 31. Januar 1837 auf die Bühne

¹⁴⁵ *The Athenæum. Journal of English and Foreign Literature, Science, and the Fine Arts*, Nr. 403 (18. Juli 1835), S. 552.

¹⁴⁶ Vgl. Reeve (wie Anm. 13), S. 49 sowie Cox (wie Anm. 13), vol. 1, S. 326. Benedicts Ankunft in Paris ist angezeigt in: *Gazette Musicale de Paris*, Jg. 2, Nr. 38 (20. September 1835), S. 310. Für den 16. März 1836 ist noch ein Konzert Benedicts im Salon der Firma Pleyel et comp. in Paris angekündigt; vgl. *Le Ménestrel, Journal de Musique*, Jg. 3, Nr. 15 (13. März 1836), letzte Seite. Aus Paris sandte Benedict das Vaudeville *La sonnette de nuit* von Léon-Lévy Brunswick, Mathieu-Barthélémy Troin und Victor Lhérie an Cottrau, der es Donizetti als Opernvorlage empfahl. Donizetti schuf daraus das Libretto zu seinem *Campanello di notte* (UA Neapel 1. Juni 1836); vgl. Cottrau (wie Anm. 133), S. 44.

¹⁴⁷ Vgl. *The Times*, Nr. 16067 (2. April 1836), S. 4, col. A.

¹⁴⁸ Vgl. *The Times*, Nr. 16086 (25. April 1836), S. 4, col. A (Ankündigung) sowie Nr. 16087 (26. April 1836), S. 6, col. E (Besprechung); statt Meyerbeers Musik waren in Scribes Libretto wenige Gesangsnummern von einem Mr. Tully eingelegt worden.

¹⁴⁹ Autographe Partitur in *I-Nc*, Signatur: 15.6.9; Partiturskopie ebd., Signatur: 24.3.11; gedrucktes Libretto von Domenico Andreotti, Neapel: Tipografia Flautina; Exemplar u. a. ebd., Rari 13.1.10(9).

des Lyceum Theatre, ohne allerdings das Publikum sonderlich zu begeistern¹⁵⁰. Erstaunlich positiv klingt in dieser Hinsicht die Meldung der Leipziger *Theater-Chronik*:¹⁵¹

„Die italienische Oper [in London] ist unter der Leitung eines Stuttgarters, Hr. J. Benedikt, auf ganz unglaubliche Weise in der Meinung des Publikums gestiegen. Neulich wurde eine von diesem ausgezeichneten Tonsetzer componirte neue Operette: „Un’ anno ed un giorno“, (Jahr und Tag), zum vierten Male wiederholt. Sie erhielt schon bei der ersten Aufführung den schmeichelhaftesten Beifall, und die englischen Blätter fällen über dieselbe die günstigsten Urtheile.“

Zwiespältig waren schon die Stimmen zur italienischen Uraufführung. Zwar fand sie das ungeteilte Interesse des neapolitanischen Hofes, und in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* wird von „schöner und brillanter Musik“ berichtet¹⁵². Auch der Komponist Cottrau spricht in einem Brief vom Tag nach der Premiere von einem vollen Erfolg der „charmant petit opéra“¹⁵³. Die Wiener *Theaterzeitung* meldet sogar, dass der Komponist und der Hauptdarsteller Federico Lablache, Sohn des berühmten Luigi Lablache, „mehrmals gerufen“ worden seien¹⁵⁴; doch gibt es auch weniger freundliche Berichte. Der Marchese Domenico Capranica, der die Uraufführung besucht hatte, schrieb einen Tag später an seinen Bruder Bartolomeo: „Die Musik scheint mir ein Nichts, und gänzlich ohne italienischen Geschmack“¹⁵⁵. Nach der dritten Aufführung verschwand das Werk vom Spielplan; auch in London

¹⁵⁰ Vgl. *The Times*, Nr. 16327 (31. Januar 1837), S. 4, col A (Ankündigung) sowie Nr. 16328 (1. Februar 1837), S. 5, col F (Kurzkritik).

¹⁵¹ *Allgemeine Theater-Chronik. Organ für das Gesamtinteresse der deutschen Bühnen und ihrer Mitglieder*, Leipzig, Jg. 6, hg. von L. von Alvensleben, Nr. 30 (10.03.), S. 120; auf diese Nachricht bezieht sich möglicherweise die Aussage von Moritz Hauptmann im Brief an Franz Hauser vom 24. Juni 1838 über „Benedicts Succesß in London mit einer Oper [...] – hat Furore gemacht“; vgl. Schöne (wie Anm. 85), Bd. 1, S. 239.

¹⁵² Vgl. AmZ, Jg. 39, Nr. 6 (8. Februar 1837), Sp. 96.

¹⁵³ Brief vom 20. Oktober 1836; vgl. Cottrau (wie Anm. 133), S. 48; nach diesem Brief sah Benedict zu diesem Zeitpunkt seine Abreise nach London via Marseille (per Schiff) für den 5. November vor.

¹⁵⁴ *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*, hg. von Adolf Bäuerle, Wien, Jg. 29, Nr. 241 (1. Dezember 1836), S. 967.

¹⁵⁵ Vgl. den Brief vom 20. Oktober 1836 nach Bianca Maria Antolini, *La musica a Napoli nell'Ottocento nel carteggio dei marchesi Capranica*, in: *Francesco Florino e l'Ottocento musicale. Atti del convegno. Morcone, 19–21 aprile 1990*, hg. von Rosa Cafiero und Marina Marino, Reggio Calabria 1999, Bd. 1, S. 398; im Original: „La musica mi parve un nulla,

sind nur vier Vorstellungen nachweisbar¹⁵⁶. Die ersten gedruckten Ausgaben von Nummern der Oper gab immerhin Ricordi in Mailand heraus, später erschienen auch englische Ausgaben¹⁵⁷; 1842 gab es nochmals eine Einstudierung mit Studenten der Akademie der schönen Künste in Florenz¹⁵⁸.

Folgen wir nun Benedicts Vita mit schnelleren Schritten und berücksichtigen nur besondere Höhepunkte; seine Londoner Jahre sind besonders in den großen englischen Lexika gut dokumentiert. Sein Einkommen fand Benedict in der britischen Hauptstadt in erster Linie als Dirigent und geachteter Pädagoge¹⁵⁹. Als Kapellmeister war er an wechselnden Theatern in London (Lyceum Frühjahr 1836, 1837/38, Drury Lane ab 1838, Covent Garden ab 1841¹⁶⁰, nach einer längeren Amerikareise ab 1851 Her Majesty's, später wieder Covent Garden) sowie bei reisenden Gesellschaften (u. a. in Dublin, Cork, Liverpool und Manchester) angestellt¹⁶¹. Die kurzzeitige Überlegung, sich auch als Intendant des Her Majesty's Theatre zu versuchen, ließ er schnell fallen¹⁶². Die Urteile über Benedict als Dirigent lauten unterschiedlich; sein Freund, der Pianist Wilhelm Kuhe, urteilte wenig schmeichelhaft:¹⁶³

e senza affatto sapore italiano.“ Auch Federico Lablache, der in Benedicts Oper debütierte, erhielt vom Marchese Capranica eine wenig schmeichelhafte Beurteilung.

¹⁵⁶ Vgl. die Ankündigungen zur 2.–4. Aufführung am 2., 4. und 7. Februar 1837 in *The Times*, Nr. 16329 (2. Februar 1837), S. 4, col B, Nr. 16331 (4. Februar 1837), S. 4, col A und Nr. 16333 (7. Februar 1837), S. 5, col A.

¹⁵⁷ Exemplare der italienischen Ausgaben u. a. in *I-Nc*, Signatur: Donizetti-Rari. 17.5.13.15.18; zu den englischen Nachdrucken (1837/73) vgl. den Katalog der Musikdrucke der British Library in London (nachfolgend *GB-Lbl*).

¹⁵⁸ Vgl. das gedruckte Libretto (Florenz: Tipografia Tofani), nachgewiesen bei Aubrey S. Garlington, *Sources for the study of nineteenth century Italian opera in the Syracuse University Libraries. An annotated libretto list*, Syracuse 1976, Nr. 78.

¹⁵⁹ Vgl. den ungezeichneten Nachruf in *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 26, Nr. 509 (1. Juli 1885), S. 385f.: „As a teacher he was at the head of his profession for very many years.“

¹⁶⁰ Vgl. Harold Rosenthal, *Two centuries of opera at Covent Garden*, London 1958, S. 53–55 (zur Spielzeit 1841/42: „His [Benedict's] musical direction of the English Opera Company was praised for its good style and discipline.“), 58f. (zur Spielzeit 1842/43) und 80. 1844–1846 hatte Benedict den Posten des „Musical Composer“ am Covent Garden Theatre; vgl. Reeve (wie Anm. 13), S. 49.

¹⁶¹ Vgl. Maynard/Beale (wie Anm. 131), S. 257–268, 302–309, 315–369.

¹⁶² Vgl. Benjamin Lumley, *Reminiscences of the Opera*, London 1864, S. 356f.

¹⁶³ Vgl. Wilhelm Kuhe, *My musical Recollections*, London 1896, S. 253; siehe auch den Nachruf in *The Musical Times* (wie Anm. 159), S. 385: „Perhaps it cannot be said that he was ever a great conductor.“

„Sir Julius Benedict was far from being an ideal orchestral conductor. His beat was too uncertain, with the result that the players sometimes had the greatest difficulty in following him.“

Meyerbeer hingegen berichtete nach seinem London-Besuch im Frühjahr 1859, er habe Benedict die Aufführungen der italienischen Oper in London „mit sehr großer Umsicht und Geschick leiten sehen“¹⁶⁴. Benedicts Dirigat entsprach wohl eher dem eines versierten Kapellmeisters mit Blick aufs Ganze (insbesondere auf die Sänger); ein „Orchester-Magier“ scheint er nicht gewesen zu sein.

Das Unterrichten war – glaubt man den Äußerungen von Moritz Hauptmann und Sigismund Neukomm – in London finanziell äußerst lukrativ¹⁶⁵ und wurde von Benedict nicht als ein lästiger Broterwerb verstanden, sondern mit großem Geschick und Verantwortungsgefühl betrieben. Selbst auf der USA-Tournee 1850/51 (s. u.) annoncierte er im amerikanischen Literatur- und Musikjournal *Messenger Bird*, dass er bereit sei, einer ausgewählten Zahl von Schülern Privatstunden im Klavierspiel zu geben¹⁶⁶. Benedict gab mehrere Klavierschulen heraus, darunter um 1850 beim Verlag Duncan Davison (später E. Ascherberg) *Master and pupil. Eight elementary lessons for two Performers on one Piano-Forte* (VN 1200) sowie *Select practice, for the Piano-Forte. Consisting of 42 progressive lessons* (10 Bd.; VN 1190–1199) – die letztgenannte beginnt mit Webers *Liebesgruß aus der Ferne* (JV 257, op. 64/6). 1875 gehörte er zum Management Committee, das die Eröffnung der National Training School for Music (ab 1882 Royal College of Music) in

¹⁶⁴ Brief an Karl Kaskel in Dresden vom 22. November 1859; vgl. *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 7, hg. von Sabine Henze-Döhring und Panja Mücke, Berlin und New York 2004, S. 494.

¹⁶⁵ Vgl. Hauptmanns Brief an Franz Hauser vom 7. Juli 1840: „Das ist aber das Dumme beim Privat-Lehramt – wenn's nicht Sterlings-Pfunde sind die gezahlt werden. Der Benedict giebt täglich 8–10 Stunden zu solchen Pfunden und will's 7 Jahre fortsetzen – so lange wie der Jakob um die Rahel diene.“; vgl. Schöne (wie Anm. 85), Bd. 1, S. 284. Neukomm schrieb am 21. März 1842 aus London an Ferdinand Hiller: „Moscheles und Benedict machen hier viel Geld durch Unterrichten.“; vgl. Sietz (wie Anm. 49), Bd. [1] (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 28), Köln 1958, S. 50. In einem undatierten Brief in französischer Sprache an einen unbekannten „Monsieur“ (anhand der Adresse 2 Manchester Square nach 1843 zu datieren) gibt Benedict den Preis für sein Unterrichten mit 1 Guinee pro Stunde an (The New York Public Library for the Performing Arts, Music Division: JOB 94–4, in folder 3).

¹⁶⁶ William Porter Ware, Thaddeus C. Lockard, *P. T. Barnum presents Jenny Lind. The American tour of the Swedish Nightingale*, Baton Rouge, London 1980, S. 28.

London vorbereiten sollte. Der Komponist Stanford berichtete, dass Benedict die besten Vorschläge für die allgemeinen Aufnahmebedingungen machte:¹⁶⁷

„[...] it would be a vast mistake to cheapen the cost of training, for the reason that such a policy would cheapen also the estimation in which training was held; the second, that the term of training should be of sufficient length to permit of efficiency being attained, and that no pupil should be accepted who did not undertake to go through the course.“

Doch war dies nur ein Teil seiner vielfältigen Tätigkeiten; sein Leben hatte eine gewisse Rastlosigkeit. Benedict lebte gern in England, war aber doch im besten Sinne ein Europäer. Er fühlte sich, obwohl naturalisiert, weiterhin mit Deutschland verbunden, vor allem war ihm daran gelegen, seine Opern auch auf deutsche Bühnen zu bringen, aber er war ebenso in Italien und Frankreich heimisch. Die Engländer sahen in Benedict keinen Fremden, wie man einem Artikel über ihn mehr als 40 Jahre nach seinem Tode entnehmen kann:¹⁶⁸

„of all the foreign musicians who have settled amongst us, he was the first after Handel to be thoroughly naturalised and acclimatised. He did really settle among us, adapted himself to his new surroundings and learned our ways, and clothed his mind in English modes of thought.“

In London komponierte Benedict zwischen 1838 bis 1864 vier Opern und eine Operette, wovon die als irische Nationaloper apostrophierte *The Lily of Killarney* die erfolgreichste wurde (UA 8. Februar 1862 in Covent Garden). Sie fand unter dem Titel *Die Rose von Erin* in der Übersetzung von Franz von Dingelstedt auch auf deutschen Bühnen Eingang (1863 zuerst in Braunschweig am 28. Januar, dann in Hamburg am 22. Februar und in Stuttgart am 6. März). Sie wird zusammen mit *The Bohemian Girl* von Michael Balfe (UA 27. November 1843 in Drury Lane) und *Maritana* von William Wallace (1860–1940) (UA 15. November 1845 in Drury Lane) – beide Uraufführungsserien betreute Benedict als musikalischer Leiter – als *The Irish Ring* bezeichnet. Die anonyme Bewertung von Benedicts Hauptwerk, die anlässlich der zweiten Stuttgarter Aufführung am 8. März 1863

¹⁶⁷ Zitiert nach Guy Warrack, *The Royal College of Music*, undat. Privatdruck.

¹⁶⁸ *A Musical Pilgrimage in Vanishing London*, in: *Musical Opinion and Music Trade Review*, vol. 50, Nr. 599 (August 1927), S. 1082–1084 (Zitat S. 1082).

in der Zeitschrift *Über Land und Meer* erschien, fasst Benedicts Stärken und Schwächen als Opernkomponist treffend zusammen:¹⁶⁹

„Julius Benedict zählt zu den Eklektikern unter der neuen Komponistengeneration, seine Opern lassen darum das Stylvolle vermissen, aber er ersetzt dieß durch Anmuth und Reichthum der Melodie, durch einsichtsvolle Behandlung der Stimme, durch verständliche, einfache und natürliche Instrumentation, durch glückliche Charakterisirung – mit einem Worte, seine Tonwerke sind ansprechend [...]. Vielleicht treffen wir das Wesen der Sache, wenn wir Benedict als einen vorzüglichen Genremaler bezeichnen.“

Benedict zeigte sich sehr enttäuscht, dass gerade sein Hauptwerk in Deutschland nicht Fuß fassen konnte, und brachte dies vor allem mit der wenig erfolgreichen Einstudierung an der Berliner Hofoper (vier Vorstellungen zwischen 9. und 17. Februar 1864) in Verbindung; am 18. Februar 1867 schrieb er bedauernd, „daß meine arme Rose unwiederruflich [sic] von der Deutschen Bühne ausgeschlossen ist“, und fährt fort:¹⁷⁰

„Ein solches Resultat – ich gestehe es aufrichtig – obwohl theilweise durch die in jeder Hinsicht weniger als mittelmäßige Aufführung in Berlin erklärlich – hätte ich nicht erwartet.“

Sehr negativ lautete die spätere Einschätzung in der *Illustrierten Zeitung*, wo Benedict mit seinem Freund Ferdinand Hiller verglichen wurde, die beide zwar als Interpreten und Organisatoren „außerordentlich einflußreich [...] die öffentliche wie die private Musikpflege“ prägten, als schöpferische Künstler aber enttäuschten:¹⁷¹

„[...] beide entfalteten eine ausgiebige compositorische Fruchtbarkeit auf fast allen Gebieten der Kunst, ohne jedoch, weil zäh auf alten, morsch gewordenen Standpunkten beharrend, nachhaltigeres von weit-

¹⁶⁹ Aus: *Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung*, hg. von F. W. Hackländer, Jg. 5, Bd. 9, Nr. 25 (Stuttgart, März 1863), S. 391.

¹⁷⁰ Brief (vermutlich an den Berliner Verlag Bote & Bock, der 1863 den deutschen Klavierauszug der Oper herausgebracht hatte, VN: 5812–5834; Exemplar u. a. *D-B*, Mus. 338) in *D-B*, Mus. ep. J. Benedict 15. Später erwog Benedict die Widmung einer (vermutlich dieser) Oper an den preußischen König Wilhelm I.; vgl. den Brief vom 7. April 1867 an Marchesi in Köln im Katalog zur Auktion Nr. 39 von Ulrich Felzmann, Düsseldorf, 21. März 1986, S. 47, Nr. 20789.

¹⁷¹ *Julius Benedict*, in: *Illustrierte Zeitung*, Leipzig und Berlin, Bd. 84, Nr. 2190 (20. Juni 1885), S. 624, gezeichnet „B. V.“. Zur Freundschaft mit Hiller vgl. den sehr persönlichen Brief Benedicts an diesen vom 20. Juli 1884 bei Sietz (wie Anm. 49), Bd. 5, S. 90.

tragender Bedeutung oder die Zeitgenossen in dem oder jenem Sinne aufregendes uns zu hinterlassen.“

Benedict selbst sah sein Schaffen durchaus nicht unkritisch; auf die Einladung Hillers, in Köln seine g-Moll-Sinfonie selbst zu dirigieren, antwortete er mit fast schon britischem understatement:¹⁷²

„Ich kann nicht in die Schranken mit den kernigen – in Form und Ausführung so großartigen, und in jeder Beziehung n e u e n Werken Ihrer eignen Composition treten (ohne Brahms, Raff, Gernsheim, Rubinstein, Max Bruch und eine Phalanx anderer musikalischer Gestirne zu erwähnen) [...]. Ob es unter so bewandten Umständen nicht besser wäre – mir auf meine alten Tage eine schmerzliche Demüthigung zu ersparen, überlasse ich Ihrem gütigen Ermessen [...]. [...] die Niederkunft der B e r g e mit meiner kleinen Gmoll M a u s schreckt mich entschieden ab. [...] Niemand wird sich wundern, daß ich unpäßlich und leidend in London bleiben muß – und wenn das Werk durchfällt – so trifft mich der Schlag wenigstens nicht so direkt.“

In Deutschland hatte die Oper *The Crusaders* (dt. *Der Alte vom Berge*, UA London 26. Februar 1846) besonders großen Erfolg. Außerdem hinterließ Benedict Oratorien, Kantaten, Sinfonien, Klavier-, Kammer- und Vokalmusik¹⁷³. Als Kapellmeister oblag ihm zudem die Aufführungs-Einrichtung zahlreicher Bühnenwerke; so bearbeitete er beispielsweise Webers *Oberon* für die Darbietung in Her Majesty's Theatre in italienischer Sprache (mit eigenen Rezitativen) ab 3. Juli 1860, in derselben Art auch Mozarts *Entführung aus dem Serail* für Covent Garden ab 9. Juni 1881. Ein weiteres Beispiel solcher Kapellmeister-Arbeiten ist die Einlagearie „Bella immagin“, die Benedict anlässlich der Premiere von Rossinis *L'inganno felice* am 30. November 1837 am Lyceum Theatre für Fanny Eckerlin, die Darstellerin der Isabella, kompo-

¹⁷² Vgl. Sietz (wie Anm. 49), Bd. 7 (*Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, H. 92), Köln 1970, S. 93. Die Sinfonie op. 101 erschien 1874 gedruckt bei Schlesinger in Berlin (S. 6857) sowie bei Stanley Lucas, Weber & Co. in London; das Autograph befindet sich im Royal College of Music in London. Zum Erfolg der Aufführung am 15. Dezember 1874 vgl. den Brief von Hiller an Friedrich Gernsheim vom 24. Dezember d. J., ebd., Bd. 7, S. 12.

¹⁷³ Unter seinen Kammermusikwerken befindet sich u. a. eine Gemeinschaftskomposition mit Félicien David: das *Grand Duo concertant sûr des motifs d'Oberon* für Klavier und Violine (erschienen bei Schott, Mainz, um 1839).

nierte¹⁷⁴. Hier zeigt sich Benedict als ein Meister des Belcanto – die italienische Schulung, vor allem aber die Möglichkeit, sein gesamtes Leben hindurch mit Ausnahmesängern wie Henriette Sontag, Luigi Lablache, Maria Malibran, Jenny Lind, Pauline Viardot-García u. v. a. arbeiten zu können, förderten seine Begabung hinsichtlich der musikalischen Behandlung der Singstimme, die ihn als Komponist besonders auszeichnet. Die farbige, charakteristische Orchesterbehandlung dagegen darf wohl als ein „Erbe“ der deutschen Herkunft, insbesondere der Ausbildung durch Weber betrachtet werden. Ähnlich Händel, mit dem er wegen des ähnlichen Lebensweges (Deutschland – Italien – England) verglichen wurde, schöpfte Benedict musikalisch aus der deutschen ebenso wie aus der italienischen Tradition, ohne freilich – wie dieser – aus der Synthese etwas Neues, Eigenständiges zu entwickeln. Stilistisch blieb er gefangen zwischen seinen Vorbildern Weber, Rossini (bzw. Belcanto) und Mendelssohn.

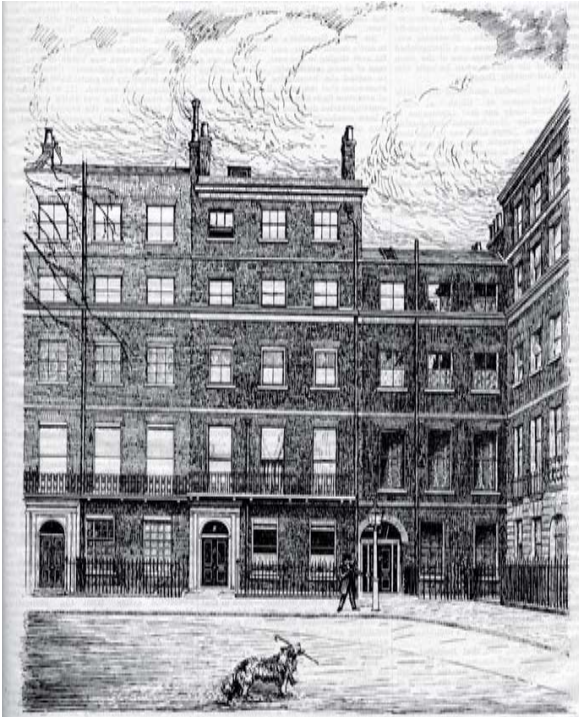
Neben seiner kompositorischen und pädagogischen Tätigkeit gab Benedict zahllose Arrangements und Editionen heraus, zumeist von Klavierwerken anderer Komponisten, vor allem Beethoven und Mozart (auch Mendelssohn; Weber ist nur mit wenigen Ausgaben vertreten); zudem leitete er über 30 Jahre (1845–1878) das jährliche Musikfest in Norwich, daneben 1876 bis 1880 die Liverpool Philharmonic Society, zeichnete lange für die Londoner Monday Popular Concerts verantwortlich und gründete 1841 gemeinsam mit Ignaz Moscheles einen Singverein¹⁷⁵. Benedicts Salon war ein Zentrum musischer Geselligkeit.

Ab ca. 1843/44 bis zum Tode wohnte Benedict im Haus Nr. 2 am Manchester Square¹⁷⁶; die großzügige Wohnung beschrieb sein Freund Beale ausführlich, insbesondere das Arbeitszimmer mit zahlreichen Erinnerungsstücken:

¹⁷⁴ Das Autograph in *GB-Lbl* (Add. MS. 30901B) datiert vom 26. November 1837. Vgl. auch die Premieren-Anzeige in *The Times*, Nr. 16587 (30. November 1837), S. 4, col A; in der *Times*-Besprechung (Nr. 16588 vom 1. Dezember 1837, S. 5, col E) wird diese Arie besonders hervorgehoben als „a beautiful air in another scene, describing her [Isabella’s] impressions on viewing the portrait of her husband.“

¹⁷⁵ Vgl. Charlotte Moscheles (wie Anm. 3), Bd. 2, Leipzig 1873, S. 80 sowie AmZ, Jg. 43, Nr. 10 (10. März 1841), Sp. 231.

¹⁷⁶ Der Einzug erfolgte zwischen dem 20. Juli 1843 (vgl. Brief von Benedict an Unbekannt mit Adresse 22 Queen Street; *A-Wgm*, Briefe Julius Benedict 1) und dem 14. November 1844 (vgl. Brief von Benedict an Giacomo Meyerbeer mit neuer Adresse; *D-B*, N. Mus. Nachl. 97 J/34). Das Haus erhielt im Jahre 1934 eine Gedenktafel des London County Council, die an Benedict erinnert; freundliche Mitteilung von Elizabeth Wardle von English Heritage, London.



Benedicts Londoner Wohnhaus Manchester Square 2
(Bildmitte) Holzstich (1927)

Porträtstichen von Jenny Lind und Luigi Lablache, einer kleinen Büste von Mendelssohn neben dem Erard-Flügel und einem besonderen „Schrein“ im Bücherschrank, der vom Boden bis zur Decke reichte.¹⁷⁷

„The cupboard also contained a number of square wooden portfolios or boxes, in which were all the earliest exercises in composition with his master, C. M. v. Weber, together with the sketches of many of his most important works, all in order, and very carefully kept.“

Zu den Freunden, die hier ein- und ausgingen, gehörte auch Louis Spohr (1784–1859), für den Benedict gemeinsam mit dem Komponisten William Horsley (1774–1858) und dem Musikschriftsteller Edward Taylor (1784–1863) am 19. Juli 1847 im Rahmen der Konzerte der Beethoven Quartet Society ein Festkonzert organisierte¹⁷⁸, bei dem sich der Dreiundsechzigjährige nochmals als Violinvirtuose dem begeisterten Londoner Publikum präsentierte¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Vgl. Beale, *Light* (wie Anm. 5), S. 196.

¹⁷⁸ Vgl. Herfried Homburg, *Louis Spohr. Bilder und Dokumente seiner Zeit*, Kassel 1968, S. 48.

¹⁷⁹ Vgl. *The Times*, Nr. 19606 (20. Juli 1847), S. 8, col E. Am 14. Juli 1847 hatte Spohr das Konzert in den Hanover Square Rooms besucht, an dem auch Benedict als Dirigent und Pianist beteiligt war; vgl. *The Times*, Nr. 19602 (15. Juli 1847), S. 6, col B. Ein undatiertes Briefumschlag Spohrs an Adele Benedict (*D-B*, N. Mus. ms. 512, Nr. 71) ist noch an die

Benedict war zudem nach wie vor ein gesuchter Begleiter, wenngleich er seine Solo-Karriere als Pianist in den späteren Jahren nicht mehr in den Mittelpunkt rückte¹⁸⁰. Moscheles beurteilte ihn, wie Mendelssohn (vgl. S. 166), als einen „tüchtigen Musiker und Clavierspieler“¹⁸¹, Berlioz nannte ihn 1836 als geschickten Pianisten in einem Atemzug mit Frédéric Chopin¹⁸². In Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* wird Benedicts Spiel beschrieben:¹⁸³

„Als Clavierspieler behauptet B. einen hohen Rang; vielleicht ist er in dieser Hinsicht der würdigste Schüler seiner Meister, glänzend durch eine seltene practische Fertigkeit, ergreifend durch Eleganz und Präcision im Vortrage. Die Fülle und das Feuer, welches wir an Webers Spiel zu bewundern hatten, vereinigt er höchst wohlthuend mit Hummels leichter Ruhe und Deutlichkeit; ungeziert und rein von allem blendenden Schmucke liegt seine Kraft nicht in blos physischem Grunde des Anschlags, sondern in offenbar psychischem des erwirkten Tones.“

Webers Befürchtung, sein Schüler würde, „als Klavierspieler in den ersten Grundzügen vernachlässigt, schwerlich je ganz das leisten [...], was ich von einem solchen verlange“ (s. o.), kann man demnach wohl als Fehlurteil ansehen. Besonders in den 1830er und 1840er Jahren trat Benedict mit den Großen der Zunft in den direkten Wettstreit, so etwa am 30. Mai 1837, als er gemeinsam mit Moscheles und Sigismund Thalberg Bachs Tripelkonzert d-Moll BWV 1063 interpretierte¹⁸⁴. Dasselbe Werk stand im Mittelpunkt von Benedicts „Grand Evening Concert“ am 8. Juni 1838 in Her Majesty's Theatre, wo er es gemeinsam mit Moscheles und seinem ehemaligen Schüler

Adresse „22 Queen St May Fair“ gerichtet, bezeugt also bereits für Spohrs London-Besuch 1843 den persönlichen Kontakt. Benedicts Einladung an Spohr, 1857 in Norwich ein Gastkonzert zu leiten, wies dieser zurück; vgl. Spohrs Brief an Benedict vom 4. Dezember 1856, nach Kat. 444 *Musikerautographen* vom Musikantiquariat Hans Schneider, Tutzing, 2009, S. 60 (Nr. 306).

¹⁸⁰ Auch Kuhe (wie Anm. 163, S. 253) schätzte Benedict in erster Linie als Klavier-Begleiter: „As an accompanist, however, he has probably never been surpassed.“

¹⁸¹ Vgl. Charlotte Moscheles (wie Anm. 3), Bd. 1, Leipzig 1872, S. 296.

¹⁸² Vgl. den Brief an Friedrich Hofmeister vom 8. Mai 1836 in: Hector Berlioz, *Correspondance générale*, Bd. 2, hg. von Frédéric Robert, Paris 1975, S. 297–299 (besonders S. 299; Briefempfänger dort fälschlich mit Franz-Anton Hoffmeister angegeben).

¹⁸³ Schilling (wie Anm. 86), Bd. 1, S. 553.

¹⁸⁴ Vgl. Charlotte Moscheles (wie Anm. 3), Bd. 2, Leipzig 1873, S. 19. 1844 spielte Benedict das Werk in Londoner Privatgesellschaften auch gemeinsam mit Felix Mendelssohn Bartholdy; vgl. ebd., Bd. 2, S. 113.

Theodor Döhler spielte¹⁸⁵. Den *Allegro*-Satz daraus brachte er am 3. Februar 1841 gemeinsam mit Franz Liszt und Louise Dulcken zu Gehör¹⁸⁶. Während Chopins London-Besuch 1848 spielte dieser am 15. Mai in einem Privatkonzert, das Harriet, Duchess of Sutherland, anlässlich der Taufe der englischen Prinzessin Louise gab, u. a. gemeinsam mit Benedict Mozarts Variationen KV 501¹⁸⁷.

Trotz eigener Erfolge anerkannte und schätzte Benedict neidlos die besonderen Fähigkeiten der Kollegen. In einem Brief an Ignaz Franz Castelli in Wien vom 16. Dezember 1837 schwärmte er nach einem Auftritt des befreundeten Thalberg in London:¹⁸⁸

„Seine Phantasie über Beethoven’s *Amoll* und *Cmoll* Symphonie und eine andere über Weber’s *Oberon* [op. 37] mit ganz neuen überraschenden Effekten sind meines Erachten’s Werke – die nach vielen Jahren noch als das Bedeutendste, was seit Beethoven’s u. Weber’s Tode für das Pianoforte geschrieben wurde anerkannt werden müssen[,] Ich weiß nicht, was ich mehr an ihm bewundern soll – die ruhige Größe seines Spiel’s – den herrlichen Ton, den er selbst mittelmäßigen Pianoforte’s zu entlocken weiß, die Art und Weise, wie er die großen Massen mit sich fortreißt – oder das Sich gehen lassen in einem beschränkten Kreise wenn er Schubert’sche Lieder spielt, oder [die Art, wie er] von dem übertriebenen, karikierten Kunst-Enthusiasmus unserer Landsleute spricht und von Geist und Witz übersprudelt.“

Benedicts Verhältnis zu Franz Liszt, den er im Frühjahr 1840 kennengelernt hatte¹⁸⁹, war hingegen nicht immer ungetrübt; nach einer Auseinanderset-

¹⁸⁵ Vgl. den Programmzettel im Besitz von Basil Walsh in Delray Beach, Florida. Ein London-Bericht in der AmZ, Jg. 40, Nr. 33 (15. August 1838), Sp. 548, spricht vom „besuchteste[n] aller Konzerte der diesjährigen Saison“.

¹⁸⁶ Vgl. David Ian Allsobrook, *Liszt: My Travelling Circus Life*, London und Basingstoke 1991, S. 170. Alle drei Pianisten wirkten zudem am Konzert in Her Majesty’s Theatre am 31. Mai 1841 mit; vgl. die Abb. des Konzertzettels bei William Weber, *Redefining the Status of Opera: London and Leipzig, 1800–1848*, in: *The Journal of Interdisciplinary History*, Bd. 36, Nr. 3 (Winter 2006), S. 519.

¹⁸⁷ Vgl. Iwo und Pamela Załuski, *Chopin in London*, in: *The Musical Times*, vol. 133, Nr. 1791 (Mai 1992), S. 227. Benedict und Chopin hatten sich bereits früher in Paris kennengelernt; vgl. Moritz Karasowski, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, Berlin [1878], S. 314.

¹⁸⁸ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Autogr. 47/7–1.

¹⁸⁹ Vgl. Allsobrook (wie Anm. 186), S. 29 und 32, zu gemeinsamen Konzerten im Mai und Juni 1840 sowie Lina Ramann, *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. 2, Leipzig 1887, S. 80 und 108.



Julius Benedict und Franz Liszt bei den Bayreuther Fest-spielen (1876), zeitgenössische Karikatur

zung versöhnten sich beide erst wieder beim gemeinsamen Besuch der ersten Bayreuther Festspiele im Sommer 1876¹⁹⁰.

Max Maria von Weber wurde von Benedict in den schwierigen Verhandlungen zur Rückführung des Leichnams seines Vaters nach Dresden unterstützt, die schließlich im Herbst 1844 zum Erfolg führten¹⁹¹. Außerdem engagierte sich der Weber-Schüler 1844/45 für die Errichtung eines Denkmals für seinen Lehrer in Dresden¹⁹², wie er kurz zuvor bereits einen Beitrag für das Salzburger Mozart-

¹⁹⁰ Vgl. Joseph Bennett, *Forty Years of Music 1865–1905*, London 1908, S. 290f. Joseph Bennett war ein langjähriger Korrespondenzpartner Benedicts; 21 Briefe Benedicts an ihn aus den Jahren 1869 bis 1878 befinden sich in der Pierpont Morgan Library in New York; vgl. *The Mary Flagler Cary Music Collection. Printed books and music, manuscripts, autograph letters, documents, portraits* (Katalog), New York 1970, S. 57.

¹⁹¹ Max Maria von Weber (wie Anm. 30), Bd. 2, S. 715.

¹⁹² Vgl. die Briefe von Richard Wagner an Max Maria von Weber (3. September 1844) bzw. an Felix Mendelssohn Bartholdy (15. Mai 1845) in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hg. von Gertrud Strobl und Werner Wolf, Bd. 2, Leipzig 1970, S. 395f. und 427f.; vgl. auch die Reaktion Mendelssohns im Brief an Benedict vom 19. Mai 1845, Faksimile in: Henry Davison (Hg.), *From Mendelssohn to Wagner. Being the Memoirs of J. W. Davison. Forty Years Music Critic of „The Times“*, London 1912, Beilage zwischen S. IV und V. Zum ursprünglich dem Brief an Max Maria von Weber beige-schlossenen Schreiben Wagners an Benedict (ebenfalls vom 3. September 1844, unpubliziert) vgl. den Sotheby's-Katalog *Music* zur Auktion am 10. Juni 2009, lot 133.

Denkmal geleistet hatte¹⁹³. Im Brief an Felix Mendelssohn Bartholdy vom Herbst 1845 bezeichnete Benedict das Weber-Denkmal als seine „Herzens-Angelegenheit“ und erhoffte sich finanziellen Erfolg aus Benefiz-Auftritten¹⁹⁴.

1844 kam es erneut zu mehreren Begegnungen mit Mendelssohn¹⁹⁵: Bei dessen London-Aufenthalt organisierte Benedict ein gemeinsames Konzert am 14. Juni in Her Majesty's Theatre, an dem neben den beiden Freunden auch Thalberg, der dreizehnjährige Joseph Joachim und als Cellist Jacques Offenbach mitwirkten¹⁹⁶. Wenig später, am 17. August, traf die Familie Benedict auf Einladung Mendelssohns zu einem gemeinsamen zweiwöchigen Aufenthalt in Bad Soden ein¹⁹⁷. In dieser Zeit interessierten sich mehrere italienische Verlage für Mendelssohns Kompositionen; Ricordi schaltete seinen Freund Benedict ein, Mendelssohn zu bewegen, ihm die Alleinvertre-

¹⁹³ An dem 1842 vom Spohr-Schüler August Pott herausgegebenen, aufwändig gestalteten *Mozart-Album oder auserlesene Original Compositionen für Gesang u. Piano forte. Unter Mitwirkung von berühmten Tondichtern des In- und Auslandes zum Besten des Mozartdenkmals* (Braunschweig: Spehr, PN: 2570) beteiligte sich Benedict mit einem Lied (S. 66–69 *Frühlingsklage*).

¹⁹⁴ Brieffragment, undatiert (lt. Katalog nach dem 19. September 1845), *GB-Ob*, MS M. Deneke Mendelssohn d. 48 (Green Books XXII-322).

¹⁹⁵ Auf Mendelssohns Hochzeitsreise 1837 scheint es in London, nach mehreren vergeblichen Versuchen vonseiten Mendelssohns, tatsächlich nur zu einem kurzen Treffen bei der Aufführung des *Paulus* in der Londoner Exeter Hall am 12. September gekommen zu sein; vgl. Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy, *Das Tagebuch der Hochzeitsreise nebst Briefen an die Familien*, hg. von Peter Ward Jones, Zürich und Mainz 1997, S. 112, 114, 120 und 195.

¹⁹⁶ Vgl. Boyd Alexander, *Felix Mendelssohn Bartholdy and Young Women*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 2 (1975), S. 96f. sowie Andreas Moser, *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Berlin 1908, S. 66f. Wenige Tage zuvor, am 8. und 9. Juni 1844, entstand ein gemeinsames Albumblatt von Benedict und Mendelssohn für eine gewisse Signora Cambiasi – vermutlich die Mailänder Pianistin Cirilla Branca Cambiasi (gest. 12. Januar 1883); vgl. die Abb. im Auktionskatalog *Fine Printed and Manuscript Music*, London, Sotheby's, 21. November 1990, lot 169. Ebenso wie Meyerbeer, der 1847 von Peter Lichtenthal um einen Beitrag für deren Album gebeten wurde (vgl. *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 5, hg. von Sabine Henze-Döhring und Hans Moeller, Berlin 1999, S. 245), könnte Benedict eine entsprechende Bitte aus Italien erhalten haben. Zum Treffen in London vgl. auch Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 43–45.

¹⁹⁷ Das Treffen war lange geplant – vier Briefe von Benedict an Mendelssohn (29. Juli, 7., 10. und 13. August 1844) dienten der Vorbereitung; *GB-Ob*, MS M. Deneke Mendelssohn d. 46 (Green Books XX-39, 51, 52 und 54). Benedict reiste demnach gemeinsam mit seiner Frau, seinen vier Kindern, einer „Kinder Magd“ und möglicherweise zusätzlich einer „governess aus Stuttgart“ (so im Brief vom 29. Juli).

tungsrechte für Italien zu übertragen¹⁹⁸. Die Tage in Bad Soden (mit einem gemeinsamen Ausflug nach Frankfurt/Main) waren ohne Frage der Höhepunkt der Freundschaft mit Mendelssohn; in einem im September 1845 verfassten Brief erinnerte sich Benedict: „ich habe mich nie glücklicher und mehr zu Hause gefühlt, als in Soden“¹⁹⁹. Auch nachfolgend gab es wiederholte Begegnungen, so zur Uraufführung des *Elias* am 26. August 1846 in der Stadthalle in Birmingham unter Leitung des Komponisten sowie während der Londoner Aufführungen des überarbeiteten *Elias* im April 1847²⁰⁰. 1847 eilte Benedict, als er vom Schlaganfall des Freundes erfuhr, nach Leipzig²⁰¹; kurze Zeit später starb Mendelssohn nach einem erneuten Schlaganfall am 4. November 1847²⁰² – ihm widmete Benedict bald darauf eine Gedenkschrift²⁰³. Dieselbe Reise führte Benedict auch nach Dresden,

¹⁹⁸ Vgl. Pietro Zappalà, *Felix Mendelssohn Bartholdys Beziehungen zu italienischen Verlegern*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Bd. 16 (2009), S. 198f. Im Brief vom 29. Juli 1844 (wie Anm. 197) kündigte Benedict an: „Uebrigens bringe ich Ihnen einen Brief v. Ricordi d. Verleger aus Mailand, der sich zu Ihren Füßen wirft, und Sie bittet ihm zu erlauben – *sans intermédiaire* für das Eigenthums-Recht in Italien aller Ihrer künftigen Werke mit Ihnen selbst unterhandeln zu dürfen – *princeps cum principe*!“

¹⁹⁹ Fragment (wie Anm. 194); vgl. auch Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 45–48.

²⁰⁰ Vgl. Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 51–55.

²⁰¹ Vgl. Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), S. 58f. sowie Peter Ward Jones, *Felix Mendelssohn Bartholdys Tod. Der Bericht seiner Frau*, in: *Mendelssohn-Studien, Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, Bd. 12 (2001), S. 215f. Während seines Leipziger Aufenthaltes trug sich Benedict am 12. Oktober 1847 mit einem Albumblatt (13 Takte *Allegro moderato* in d-Moll für Klavier) in das Freundschafts-Album ein, das Mendelssohn seiner Braut Cécile Jeanrenaud zu Weihnachten 1836, ein Vierteljahr vor ihrer Hochzeit, geschenkt hatte; vgl. *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, vol. 2, Tutzing 1983 (*Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 8), S. 80.

²⁰² Auch nach dem Tod des Freundes engagierte sich Benedict in Sachen Mendelssohn: Für die postume Erstausgabe von dessen Marsch op. 108 beim Verlag Rieter-Biedermann in Leipzig 1868 arrangierte er das Werk für Klavier zu zwei und vier Händen (Verlagsnummer 585 bzw. 586); später schuf er auch eine Klavier-Transkription des II. Satzes (*Canzonetta*) aus dessen Streichquartett op. 12 (London 1878).

²⁰³ Benedict, *Sketch* (wie Anm. 31), 1. Auflage London 1850. Eine von Wilhelm Wauer angefertigte deutsche Übersetzung von Auszügen daraus (*Aus dem Werk „Sketch of the life and works of the late Felix Mendelssohn-Bartholdy“ von J. Benedict*) erschien in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 5 (1851), Nr. 30 (23. Juli), S. 231–233, Nr. 31 (30. Juli), S. 239f. und Nr. 33 (13. August), S. 255–257. Die 2. englische Auflage 1853 entstand anlässlich des Todes der Witwe Cécile Mendelssohn Bartholdy.

wo er letztmalig die Witwe seines verehrten Lehrers, Caroline von Weber, sprach²⁰⁴.

Die ab 1847 überwiegend in London engagierte schwedische Sängerin Jenny Lind (1820–1887), die Mendelssohn sehr verbunden und von seinem jähen Tod tief betroffen war, stiftete ein Mendelssohn-Stipendium, in das die Einnahmen der Aufführung des *Elias* in Exeter Hall in London am 15. Dezember 1848 einfließen, wo sie unter dem Dirigat von Benedict sang. Benedict erinnerte sich gute dreißig Jahre später: „it was perhaps one of the most complete performances of this oratorio ever heard.“²⁰⁵

Wie die Freundschaft mit dem Künstlerpaar Malibran/Bériot bzw. mit Mendelssohn gehörte jene mit der Sängerin Lind zu den großen Bereicherungen in Benedicts Leben. Die gefeierte Diva entsagte 1849 dem Theater und sang danach ausschließlich in Konzerten. Bereits kurz vor ihrer Vorstellung, mit der sie von der Bühne Abschied nahm (10. Mai), ist im Februar / März dieses Jahres eine gemeinsame Konzertreise mit Benedict u. a. nach Shrewsbury, Chester, Derby, Wakefield, Sheffield und Nottingham bezeugt²⁰⁶. Ein Jahr später (am 21. August 1850) schiffte die Lind sich gemeinsam mit Julius Benedict, der sie als Dirigent und Pianist begleitete, in Liverpool ein, um Konzerte in den Vereinigten Staaten von Amerika und auf Kuba mit einem eigens für das Gastspiel zusammengestellten Orchester zu geben – die erste Konzerttournee, die in Nordamerika stattfand. Manager war der umtriebige Unternehmer Phineas Taylor Barnum (1810–1891), der als Schausteller und Zirkusdirektor zu Vermögen gekommen war. Das Eröffnungskonzert am 11. September in New York begann mit Webers *Oberon*-Ouvertüre. Trotz

²⁰⁴ Vgl. Benedicts Brief an Friedrich Wilhelm Jähns vom 13. November 1865, *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 50.

²⁰⁵ Julius Benedict, *Jenny Lind*, in: *Scribner's Monthly, an illustrated Magazine for the people*, vol. 22 (May – Oct. 1881), S. 124. Anfang Oktober 1848 bat die Lind aufgrund anderer Verpflichtungen, die bereits geplante *Elias*-Aufführung unter Benedict bis Mitte Dezember aufzuschieben, und machte auf ihre mangelnden Sprachkenntnisse im Englischen aufmerksam; vgl. ihren Brief an Karl Klingemann vom 5. Oktober 1848, Leipzig, Internationale Mendelssohn-Stiftung e. V., AB 12 (aus dem Nachlass Klingemann). In der *Musical Times* wurde dann auch hervorgehoben, dass ihr Auftritt im Dezember „her first public participation in English Sacred Music“ gewesen sei; vgl. *Musical Times*, vol. 3, Nr. 56 (1. Januar 1849), S. 99.

²⁰⁶ Vgl. Benedicts Brief an Harriet Grote vom 1. März 1849, in: George Grote, *Posthumous Papers: Comprising Selections from Familiar Correspondence During a Half Century*, Reprint BiblioLife 2009, S. 112f. Zu den kompletten Terminen dieser Konzertreise vgl. Henry Scott Holland, William Smyth Rockstro, *Jenny Lind. Ihre Laufbahn als Künstlerin. 1820 bis 1851*, Leipzig 1891, Bd. 2, S. 256f.

des großen Erfolges²⁰⁷ wurde die Tournee, für die ursprünglich 150 Konzerte geplant waren, nach dem 100. Konzert beendet. Benedict verließ die Lind bereits etwas früher, nachdem ihm im Mai 1851 überraschend die Kapellmeisterposition an Her Majesty's Theatre in London offeriert worden war. Statt seiner wählte Jenny Lind den Mendelssohn-Schüler Otto Moritz David Goldschmidt (1829–1907) als Pianisten für die nachfolgenden Konzerte (er spielte u. a. am 18. Juni 1852 in Boston Webers *Konzertstück* für Klavier und Orchester) – ein gutes halbes Jahr später (5. Februar 1852) heirateten Goldschmidt und Lind in Boston²⁰⁸.

Nach seiner Rückkehr nach London 1851 warteten neue Aufgaben auf Benedict, aber auch von persönlichen Schicksalsschlägen blieb er nicht verschont. Unmittelbar nacheinander verlor er zuerst durch einen tragischen Unfall seinen zweiten Sohn Julius (ca. 1839–1851)²⁰⁹ und bald darauf, im Mai 1852, seine Frau²¹⁰. Den Haushalt führten daraufhin die älteren Töchter²¹¹.

²⁰⁷ Zu dem weniger glücklichen Kuba-Intermezzo vgl. Julius Benedict, *Jenny Lind in Havanna. Eine Erinnerung*, in: Josef Lewinsky, *Vor den Coulissen. Original-Blätter von Celebritäten des Theater und der Musik*, Bd. 2, Berlin 1882, S. 35–39, sowie Arditi (wie Anm. 81), S. 10f. Dort wurden statt der vorgesehenen zwölf nur vier Konzerte gegeben.

²⁰⁸ Zum Ablauf der Tournee vgl. die ausführliche Studie von Ware und Lockard (wie Anm. 166) mit weiteren Literaturangaben; darin u. a. zeitgenössische Stimmen zu Kompositionen von Benedict (S. 74, 83). Dieser reiste offenbar erst im August 1851 von New York nach London zurück (vgl. ebd., S. 111).

²⁰⁹ Laut Cox erfuhr Benedict während seiner Rückfahrt von Amerika nach Europa vom Tod des Sohnes, der vom Schornstein eines Rhône-Dampfschiffes gestürzt war; vgl. Cox (wie Anm. 13), vol. 1, S. 328. Im Widerspruch dazu berichtete Fétis, dass die gesamte Familie Benedict im August 1851 nach Neapel unterwegs war und der Unfall sich auf dieser Reise ereignete; vgl. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Ausgabe, Bd. 1, Paris 1877, S. 339. Fétis' Biographie mischt Dichtung und Wahrheit; stimmt die Angabe, dass Benedict erst im August New York verließ (vgl. Anm. 208), ist kaum anzunehmen, dass er noch im selben Monat von London nach Neapel reiste.

²¹⁰ Vgl. Basil Walsh, *Michael W. Balfe. A Unique Victorian Composer*, Dublin und Portland, Oregon, 2008, S. 146 (zu ihrem Gedächtnis wurde in der French Chapel in der Londoner Innenstadt Mozarts *Requiem* unter der Leitung von Michael W. Balfe aufgeführt, u. a. mit Luigi und Federico Lablache).

²¹¹ Bis zu ihrer Heirat 1856 übernahm die älteste Tochter Adeline (vgl. Anm. 117) die Mutterrolle für ihre beiden jüngeren Schwestern Maria Georgina (geb. ca. 1842 in London, ab 7. April 1866 verh. Simpson) und Alice Mary Cesarine (geb. ca. 1846 in London, ab 1863 verh. Boulan); vgl. dazu u. a. den Brief von Eduard Devrient an seine Frau Therese vom 15. Juli 1854, in: *Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient*, hg. von Hans Devrient, Stuttgart 1909, S. 222. Später dürfte die nächst ältere Tochter die Rolle der „Hausdame“ übernommen haben, wie eine Äußerung von Hanslick, der Benedict im

Erst am 23. Dezember 1879 heiratete Benedict zum zweitenmal: Die aus Indien gebürtige Britin Mary Comber Fortey (geb. 6. Mai 1857, gest. ca. 1915) war eigens nach London gekommen, um bei Benedict Klavierunterricht zu nehmen; sie trat auch als Komponistin und Herausgeberin einer Klavierschule hervor²¹². Aus dieser Ehe stammt der am 12. Mai 1881 geborene Sohn Albert Edward Julius Wilbraham Scott (gest. 15. Dezember 1915).

Benedicts Leben blieb bis ins hohe Alter ruhelos und arbeitsreich; er wurde in London mehr und mehr zu einer „Institution“. Trotzdem spricht aus verschiedenen Briefen der 1860er Jahre Unzufriedenheit. An einen unbekannten Adressaten schrieb er am 5. Mai 1864:²¹³

„Mit all meinen Erfolgen in England drängt es mich zuweilen unwiderstehlich nach der Heimath, und böte sich ein vortheilhaftes ehrenvolles *Engagement* bei einer Hofbühne als Kapellmeister an so würde ich es unter Umständen annehmen.“

Ein solches Angebot regte Meyerbeer an, nachdem am 7. November 1859 Carl Gottlieb Reißiger, Webers Nachfolger als Hofkapellmeister in Dresden, verstorben war. An Carl Kaskel schrieb Meyerbeer am 22. November 1859 hinsichtlich der Neubesetzung der Position:²¹⁴

„An der Spitze einer so ausgezeichneten Capelle wie die Dresd’ner zu stehen, gehört nicht nur ein Mann, der ein guter Dirigent ist, sondern auch ein sehr bedeutender Musiker und was nach meiner Ansicht nicht nur für Dresden, sondern für alle Bühnen das Wichtigste ist, ein solcher, der es versteht, die Gesangsproben zu machen und den gesanglichen Theil der Oper »nuancirend« einzustudieren. Da gestehe ich nun aufrichtig, daß ich für den Augenblick, wo die besten Capellmeister in den größern Städten Deutschlands fest und lebenslänglich angestellt sind, nur Benedict in London sehe, der mir für diese Stelle die benannten Qualitäten in sich zu vereinigen scheint. [...] Sollten Seine Excellenz auf diese Idee eingehen und vielleicht, bevor er sich an ihn wendet, zu erfahren wünschen, ob Herr Benedict gewillt wäre, England zu verlassen, so bin ich gerne geneigt, an ihn eine confidentielle

Rahmen der Weltausstellung 1862 besuchte, vermuten lässt; vgl. Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Bd. 1, Berlin ³1894, S. 320.

²¹² Vgl. Cohen (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 244.

²¹³ *D-B*, Mus. ep. J. Benedict 12.

²¹⁴ Brief wie Anm. 164 (ebd., S. 494).

Anfrage unter der Form einer Privatidee von mir zu richten, da ich ihn recht wohl kenne.“

Der Dresdner Intendant, „Exzellenz“ Wolf August von Lüttichau, verhandelte zu dieser Zeit mit Ignaz Lachner; erst nachdem dieser zu hohe Forderungen stellte, wurde per königlichem Reskript vom 12. Januar 1860 Julius Rietz zum 1. April 1860 ins Amt berufen, der sich diesbezüglich vorsorglich per Brief vom 18. Dezember 1859 bei Lüttichau in Erinnerung gebracht hatte²¹⁵. Für Benedict bestand angesichts der erstaunlichen Eile bei der Verfahrensabwicklung wohl kaum eine reale Chance, sich auf die Stelle seines einstigen Lehrers zu bewerben.

Eine äußerst resignative Stimmung dokumentiert auch sein Brief aus der Sommerfrische im französischen Eaux-Bonnes an den Jugendfreund Moritz Hauptmann vom 10. August 1867:²¹⁶

„Am Abend eines thätigen – aber leider erfolglosen Lebens frage ich mich, ob es nicht viel besser gewesen wäre – statt meine Zeit in Neapel und London zu vergeuden, und kein Werk zurück zu lassen, das Anklang im Vaterland finden kann – in irgend einer kleinen Deutschen Stadt tüchtig gearbeitet, und ungestört von äußeren Einflüssen nach dem Höchsten in der Kunst gestrebt zu haben.“

Hauptmann reagierte auf dieses Schreiben in seinem Brief an Franz Hauser vom 18.–22. August 1867 und ordnete Benedict – seiner klassizistischen Musikan-schauung entsprechend – in ein musikhistorisches Koordinatensystem ein:²¹⁷

„Von Benedict bekam ich einen Brief aus Spanien [sic] wo er auf der Reise sich aufhielt (von den Pyrenäen); er hat alle seine übrigen Kinder verheirathet und versorgt in der Welt zerstreut, und besucht sie und fühlt sich jetzt doch etwas verlassen – ist sehr thätig gewesen und meint nun, er wär's nicht immer auf die rechte Art gewesen – Aber die Art giebt sich doch immer von selbst: ich meine, daß doch im Ganzen keine Selbstvorwürfe zu machen sind [...]. Benedict hat mir zuletzt eine Claviersonate mit Violine dedicirt und geschickt²¹⁸, zu der sich jeder

²¹⁵ Vgl. Herbert Zimmer, *Julius Rietz*, mschr. Dissertation Berlin 1943, S. 118f.

²¹⁶ Aus: *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften*, hg. von La Mara, Bd. 2, Leipzig 1886, S. 178.

²¹⁷ Vgl. Schöne (wie Anm. 85), Bd. 2, S. 278f.

²¹⁸ *Sonate concertante* E-Dur op. 88, zuerst erschienen 1867 bei Ashdown & Parry in London, Exemplar u. a. *GB-Lbl*, h. 1233. d. (10.); deutsche Erstausgabe 1870 bei Kistner, Exemplar u. a. *D-B*, DMS 28343.

Componist Glück wünschen kann – ein befriedigend und befriedigtes gutes Musikstück, anmuthig und gehaltvoll. Ich kenne eigentlich wenig von ihm, aber diese Sonate ist schon ein gut Zeugniß für sein Können und Wollen. Thue nur jeder in seiner Art Gehöriges, so ist's schon zu loben [...]. Es führen alle Wege nach Rom, es giebt aber auch Umwege – und die graden sind directer und sicherer. Mit Weber, der Benedicts Lehrer war, führt der Weg über Abt Vogler und das ist ein arger Umweg: über Palestrina ist er directer nach Rom – das ist der Weg, den Mozart und vor ihm Sebastian Bach gegangen sind, und Fux und andere gute Leute gegangen sind. Der Tannhäuser wird vom Papst zurückgeschickt und behält immer den Zug nach dem Hexenberg zurück, so auch seine Musik – sie meinen auf der Quint, auf dem Quartsextaccord sei eine Ruhe, eine Basis und das ist eben die Zweiheit, da sitzt man zwischen zwei Stühlen. Meyerbeer ist besser darüber weggekommen als sein Mitschüler Weber. Dabei weiß ich diesen, wo er natürlich und liebenswürdig ist, gar sehr zu lieben, und er hat das Seinige für die deutsche Musik gethan, mehr als Meyerbeer. Dieser ist aber durch die Italiener gegangen, das kommt dem Technischen seiner Musik zu Gute [...].“

Benedict blieb seiner Wahlheimat treu, und zahlreiche Ehrungen werden ihm bewiesen haben, welche Wertschätzung man ihm dort entgegenbrachte²¹⁹. Seine letzten Lebensjahre nutzte der Künstler, sein bewegtes Leben Revue passieren zu lassen. Noch vor seinen Lebenserinnerungen (vgl. Anm. 5) nahm er die Biographie seines Lehrers Weber in Angriff, die zwar in zahlreichen Details revisionsbedürftig, aber doch keineswegs so uninteressant ist, wie sie

²¹⁹ Im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zur Eröffnung der Royal Albert Hall of Arts and Sciences (29. März 1871) wurde Benedict am 24. März 1871 gemeinsam mit George Job Elvey (1816–1893) und Sterndale Bennett (1816–1875) von Queen Victoria in Windsor Castle mit dem Titel *Sir* geadelt. Kurz zuvor hatte Benedict Queen Victoria ein Widmungsexemplar seines Oratoriums *St. Peter* (Ausgabe London: Novello, Ewer & Co., 1870, mit autographischer Widmung vom 20. Februar 1871) zukommen lassen (*GB-Lbl*, R.M. 14. c. 11). 1875 und 1884 fanden Festakte statt, die der Jahrestage von Benedicts ersten Auftritten in London gedachten – teils auf das Jahr 1834, teils auf 1835 bezogen (vgl. dazu Anm. 137 und S. 164f.). 1875 gab es eine Festversammlung am 19. Mai; vgl. *The Benedict Testimonial*, in: *The Musical Times*, vol. 17, Nr. 388 (1. Juni 1875), S. 107f. (ungez.) sowie *The Benedict Testimonial*, in: *The Illustrated London News*, vol. 56, Nr. 1867 (22. Mai 1875), S. 494 (ungez.; mit Abb. S. 493). 1884 fanden zwei Benefiz-Konzerte statt: am 6. Juni (mit Benedicts Oratorium *St. Peter*) und am 7. Juni. Eine großzügige Geldspende wurde dem inzwischen schuldlos Verarmten von Verehrern und Freunden im In- und Ausland überreicht; vgl. *Sir Julius Benedict's Jubilee*, in: *The Musical Times*, vol. 25, Nr. 497 (1. Juli 1884), S. 397f. (ungez.).



Benedicts Grab auf dem Kensal Green Cemetery in London
(Foto von Barry Smith, 2009)

Franz Weber darstellte. Nach dem Erscheinen von Max Maria von Webers *Lebensbild* seines Vaters (2 Bände Biographie Leipzig 1864, in englischer Übersetzung von John Palgrave Simpson London 1865), das Benedict durch mehrere Erlebnisberichte bereichert hatte, schien ihm eine eigene Biographie offenbar zunächst verzichtbar; erst im Alter schlug er nochmals den Bogen zu den entscheidenden Jahren seiner musikalischen Entwicklung und trug damit wohl auch seine Dankesschuld gegenüber dem verehrten Lehrer ab, dem er durchaus ähnelte: Neben seinem Fleiß und seinem hohen künstlerischen Anspruch zeichneten ihn – wie Weber – Verantwortungsbewusstsein bei der Förderung junger aufstrebender Musiker, Großzügigkeit gegenüber sozial Schwachen und eine große Bescheidenheit aus. Hochgeachtet und aufrichtig betrauert starb Benedict am 5. Juni (dem Sterbetag Webers!) 1885 in London; er wurde laut Friedhofsjournal am 9. Juni auf dem Kensal Green Cemetery beigesetzt²²⁰. Sein umfangreiches kompositorisches Œuvre ist heute zwar weitgehend in Vergessenheit geraten, seine organisatorischen

²²⁰ Benedict liegt in der anglikanischen Sektion des Friedhofs (Abt. 65, Grab Nr. 29757) – ein eindeutiger Hinweis auf seine fragliche Konfession ergibt sich damit nicht, auch nicht aus dem handschriftlichen Friedhofsjournal. Der Friedhof verfügte zwar weder über eine jüdische noch über eine evangelisch-lutherische, wohl aber über eine katholische Sektion; freundliche Mitteilung von Barry Smith, Chairman des Vereins Friends of Kensal Green Cemetery. Demnach ist wohl auszuschließen, dass Benedict sich am Lebensende

Fähigkeiten als ein „Netzwerker“ im modernen Sinne, der Musiker aus ganz Europa zu seinen Freunden zählte und mit ihnen gemeinsam konzertierte, haben das englische Musikleben des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt.

Anhang

Im Rahmen der Recherchen zu Benedict fielen den Autoren zwei Teile eines Briefes in die Hände, die heute an verschiedenen Orten aufbewahrt werden und in der nachfolgenden Übertragung erstmals wieder zusammengeführt werden können. Der erste Teil ist ein Brief Benedicts an Ignaz Franz Castelli in Wien, spiritus rector der dortigen Ludlamshöhle, der zweite Teil die dazugehörige Einlage an die Mitglieder der Ludlamshöhle, wohl zum öffentlichen Vorlesen bei einer der Zusammenkünfte des Vereins gedacht. Anlass des Schreibens war ein Gastspiel des aus Sachsen stammenden Wiener Hofschauspielers Carl Schwarz (des sogenannten „Kalifen“ der Wiener Ludlamshöhle mit Beinamen „Rauchmar der Zigarringer“) in Dresden. Er trat dort im Juli 1824 in vier Rollen auf: als Feldern in Carl Töpfers *Hermann und Dorothea*, Bergheim in *Der gutherzige Alte* von Wilhelm Vogel (beides am 6. Juli), Bertram in Kotzebues *Versöhnung* (9. Juli) und Ahlden in Ifflands *Verbrechen aus Ehrsucht* (12. Juli). Weber war am 5. Juli vom Quedlinburger Klopstockfest nach Dresden heimgekehrt und reiste bereits drei Tage später zur Kur nach Marienbad ab, konnte also nur die Vorstellung am 6. Juli besuchen und bezeichnete im Tagebuch Schwarz in der Rolle des Feldern als „trefflich“ (ob er auch das Bergheim-Stück sah, ist ungewiss). Dieselbe Aufführung erwähnt auch Benedict in seinem Brief, der die heitere Atmosphäre in der Ludlamshöhle (und deren derbe Späße) widerspiegelt.²²¹

[Adresse:]

Herrn *I. F. Castelli*. | Wohlgeboren

wohnend in der Bärenmühle | an der Wien 28 | in *Wien*.

Geehrter Freund!

Inliegendes Schreiben an die Mutter bitte ich, der geeigneten Behörde zu übergeben. Unser Freund Rauchmar hat den gerechten, einstimmigen Beifall des sonst so kalt überlegenden und steif sitzenden – nicht stehenden Publicums der zweiten Arno-Stadt²²² in vollem Maaße eingärndtet. Das Nähere

als Katholik betrachtete. Clive Brown gibt im Benedict-Artikel im *Oxford Dictionary of National Biography* (Bd. 5, Oxford 2004, S. 68) den Begräbnis tag mit 11. Juni an.

²²¹ Schreiben an Castelli: *D-B*, Mus. ep. J. Benedict 4, 1 Bl. (2 b. S.); Einlage an die Ludlamshöhle: Wien, Wienbibliothek im Rathaus, H.I.N. 205.896, 2 Bll. (4 b. S.).

²²² Elbflorenz = Dresden.

finden Sie in meinem Briefe an die Unsägliche. Nur noch soviel, daß die Ehre des Herausrufens, welche ihm ohne äußere Anregung eines Kritikers oder einer Parthei, aber durch die, in der That überraschende Wahrheit und Ungezwungenheit seines Spiels und seiner Sprache zu Theil wurde, so ~~allgemein und rauschend~~ allgemein war selten hier vorkommt und das Rufen und Applaudiren so allgemein und rauschend war, daß ich mich seit *Wolff's* und der *Schröder* Anwesenheit²²³ eines ähnlichen Beweises der Anerkennung und Achtung nicht zu entsinnen wüßte.

Der Irige bis in den Tod
Maledinntus vulgo Julius | Benedict.

Dresden den 7^{ten} Juli 1824.

[ehemalige Einlage:]

An die unsterbliche, unendliche | zartminnige, süßfarzende | Mutter [Ludlam]
Erhabene, unaussprechliche Mutter!

Zwar bin ich schuldig – doch Du Göttliche mußt, als solche schon dem reuigen Sohne verzeihen. *Tacitus Lachelberger's*, des edeln Knödl-*Hogarth's*²²⁴ genial erfundenes oder nacherzähltes Lied von der Susi, lek Du sie²²⁵ – ist leider in seiner großen Ganzheit meinem Gedächtniße entfallen und auf der weiten Reise in's Leben – oder vielmehr in den Tod – denn in der Höhle ist ja doch nur das eigentliche Leben, – verloren gegangen. Ich habe daher, da die Gabe der Poesie mir mangelt, folgenden erhabenen Text zum Gegenstand eines Liedes für die Gesellschaft gewählt

Scheißerl ist das Höchste

Es lebe Ludlam

Es lebe der Kalif.

Rauchmar, der Zigarringer und *Ex* wird Dich damit beglücken – Schon seit acht Tagen bemerkte man eine eigene Erscheinung in der Luft, welche die berühmtesten Physiker in Dresden für das Ergebniß einer außerordentlichen

²²³ Das Ehepaar Pius Alexander und Amalie Wolff von den Berliner Königlichen Schauspielen hatte im April 1822 in Dresden gastiert, die Wiener Schauspielerin Sophie Schröder letztmals im Juli 1822 (während ihrer Dresden-Gastspiele 1817 und 1819 war Benedict noch nicht in der Stadt).

²²⁴ Franz Eugen von Stubenrauch.

²²⁵ Ein solches Lied ist in der Sammlung der *Ludlams Gesänge* in *D-B* (wie Anm. 63) nicht enthalten; ebensowenig eine Vertonung der nachfolgend genannten Zeilen durch Benedict.

Veränderung in der Natur hielten, bis ich sie vom Gegentheile überführte. Ueber unser'm Elbflorenz nämlich sah man im weiten Umkreise des Horizonts eine krebssrothe²²⁶ Feuersäule sich erheben, welche zuletzt den ganzen Himmel bedeckte und Alles mit Schrecken erfüllte. Zugleich roch es auf eine wunderbare Art nach Rauchtaback, Zigarren und riechendem Beischlaf. Der Dichterkreis hielt außerordentliche Sessionen, und endlich wurde der muthige Held Pfeiffer von Pfeiffersburg²²⁷ zum Recognosciren ausgeschildt und ich ihm als Adjunct zugesellt. Kaum setzten wir den Fuß vor das, nach Zehista²²⁸ – der [recte: auf die] Wiener Straße' führende Thor, als wir von einem plötzlichen Glanze geblendet, sinnlos zu Boden' stürzten. Rauchmar war's, der Ex, und obwohl alles pontifikalischen Schmuckes beraubt doch über und über phosphoreszirend vom Lichte der Ludlam. Er nahm mich gnädig auf, und zeigte mir auf Verlangen alsbald seinen Paß. –

Da er eine viel zu wichtige Stimme im hohen Rathe der Ludlamiten hat, der Krebs selbst ist, das bedeutsame Himmelsvieh; so halte ich es für Pflicht, Dir zu erzählen – Unermeßliche – Stetsfarzende – welches seine *fata* gewesen seien und Schicksale, seitdem er hier ist.

Den Feldern haben sie gerufen im Parterre, den gutherzigen Alten, und geschrien haben sie und gejauchzt ob des trefflichen Spiels – Und er kam, und es entfielen ihm einige sächsische Worte – er sprach vom Vaterland und der Künstlerbahn, und dem Lohne, und das Gebrülle der Menschheit überstimmte ihn und er verstummte. Ich aber verstumme noch nicht, wiewohl mich das einstimmige Fagott-Concert der *Ludlam* an die *clôture* erinnert – Einen Kalender muß ich haben einen verbesserten Ludlam's Kalender, denn' Ihr müßt wissen: Glieder des großen Körpers, der Weber-Junge ist nun Gesell geworden, entlassen, verjagt oder für reif erklärt. Einige wollen behaupten, ich sei zu überreif, ja sogar faul gewesen, das sind aber tückische Verläumder. Die Ludlam richtet strenge, aber gerecht. Sie wird ihrem treuesten Sohn das Billige nicht versagen, den Kalender nämlich und den Namen: Gesell.

²²⁶ Die rote Nase von Carl Schwarz führte zum geflügelten Wort der Ludlamiten „Schwarz ist rot und rot ist Schwarz“. Im immerwährenden Ludlamskalender, dem Zodiacus Ludlamiticus, war Schwarz das Sternzeichen Krebs zugeordnet.

²²⁷ Carl Gottfried Theodor Winkler (alias Theodor Hell), Mitglied der Wiener Ludlamshöhle (vgl. den Vereinsnamen) wie auch des Dresdner Liederkreises.

²²⁸ Erste Poststation auf dem Weg von Dresden nach Prag von 1693–1827, 1930 nach Pirna eingemeindet.

Maledinntus Wagner | *in spe* der Weber-Geselle²²⁹ a | Limonadi
in der Rammler-Gasse | oder uneigentlich inneren Rampischen
Gasse Nro: 671 in *Dresden*

Antrag des *Maledinntus*.

Ich trage darauf an, daß 1) meiner in den Ludlams-Zeitungen als ausführlicher Berichterstatte lobend gedacht werde, daß 2) die Ludlam mich mit einem Belobungs-Schreiben unverzüglich begnadigen wolle, 3) daß dieser Brief nicht ausgefarzt werde 4) daß *Tacitus Lachelberger* das Lied von der Susi in neuer Auflage mir zuzustellen habe – und 5) auf die *Reelection* des Ex zum wirklichen Kalifen und Entsetzung des Kohlmenschen

Benedikt

²²⁹ Ursprünglicher Vereinsname: Maledünntus, Wagner der Weber-Junge (vgl. S. 146).

Zwischen Büro und Gartenzwerg-Idylle

Zu den Aufführungen von Webers *Freischütz* in Freiburg/Breisgau (27. September 2008) und Baden-Baden (1. Juni 2009)

Beständige Aktualisierung des Repertoires ist nicht die schlechteste Errungenschaft des modernen Regietheaters. Dieses hat zwar mittlerweile auch stereotype Ausdrucksformen herausgebildet, die von den Verächtern der modernen Regiearbeit gerne zum Anlass genommen werden, das Original (nicht nur musikalisch) als sakrosankten Teil ihres Bildungskanons einzufordern und die Rhetorik der Modernisierung als psychologischen Bluff, wenn nicht sogar als Kunstschändung abzulehnen. Doch die Buhrufe, die solche Versuche auf der Bühne ernten, erinnern an die vergeblichen Anstrengungen von Kindern, sich ihre von Magie, vernunftgesteuerten Herrschern und Liebeszauber bestimmte Weltsicht nicht durch die rationalen Erklärungen der Erwachsenen profanisieren zu lassen.

Webers Oper *Der Freischütz* behandelt ein Sujet, das als vormodernes und von märchenhaften Elementen durchzogenes Gegenbild der aufkommenden kapitalistischen Gesellschaft gelesen werden kann. Lässt sich diese komplexe, aber uns aus der historischen Distanz heraus naiv erscheinende Beziehung heute angesichts einer ganz anders gelagerten Konfrontation von ‚Wirklichkeit‘ und ‚Gegenwelt‘ im Zeitalter der Massenmedien überhaupt noch glaubhaft auf die Bühne bringen, ohne die Vorlage allzu sehr verbiegen zu müssen?

Die Inszenierung des *Freischütz*, die am 27. September 2008 ihre Premiere am Freiburger Stadttheater hatte, ging zu Recht davon aus, dass der Zuschauer heute kaum mehr nachvollziehen kann, wie der Stoff der Oper zur Zeit der Uraufführung vor fast 200 Jahren verstanden wurde, welche nationalpolitische und gemeinschaftsstiftende Funktion seine ‚romantischen‘ Elemente wie der deutsche Wald und die magischen Freikugeln des Teufels für ein städtisches Publikum im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts besaßen. Somit war es nur konsequent, diese Elemente in den Hintergrund treten und allein ihre symbolische Spur in der Handlung aufscheinen zu lassen. Regisseur Uli Jäckle gelang dadurch eine kohärente Lesart des Librettos, die gleichsam eine moderne, ebenfalls in der Oper lesbare, doch zur Entstehungszeit noch kaum entzifferbare Sinnschicht herausarbeitete: die Verflechtung der sich im frühen 19. Jahrhundert erst herauskristallisierenden Leistungsgesellschaft mit der (schon damals häufig in Romanen wie Friedrich Schlegels *Lucinde* reflektierten) Ökonomie der Geschlechterbeziehungen. Auf den

Spuren von Theodor W. Adornos Essay *Bilderwelt des Freischütz* (1961/62), der beispielsweise auch schon die Leipziger Aufführung 2003 nachdrücklich geprägt hatte (siehe Joachim Veits Kritik in *Weberiana*, Heft 13, S. 114–117), brachte das Freiburger Theater eine Welt auf die Bühne, welche die romantischen Elemente als Chiffren einer durchaus zeitgemäßen Auseinandersetzung des Einzelnen mit den Ansprüchen einer patriarchalisch geprägten Lebenswelt akzentuierte. Lustvoll wurden die symbolischen Tiefenschichten einer Story um berufliche Konkurrenz, Erfolgsdruck, Versagensangst und illegaler Leistungssteigerung (vulgo Doping) freigelegt, in der zugleich Frauen in den Augen der Männer nichts anderes darstellen als Arbeitsanreize und Ehe nichts anderes ist als ein Bonus für die Erfüllung vorgegebener Renditeziele. Diese Verknüpfung von Arbeitswelt und Triebökonomie, die schon Adorno durch die provokative Lesart des (Probe-)Schusses als Defloration und der Versagensangst als Impotenzmetapher betonte, wurde sinnfällig durch die Transposition des Geschehens in eine zeitlose und von Konkurrenz geprägte Angestelltenwelt. Die braunen Bürospinde (zugleich Aufbewahrungszellen für die vereinzelt Subjekte) übernehmen hier folgerichtig die Rolle des im *Freischütz* allgegenwärtigen Waldes. Holz bleibt Holz.

Der Unterschied zu all den seit einigen Jahrzehnten geläufigen und fast schon pflichtbewusst anmutenden Interpretationen des *Freischütz*-Sujets, welche die Vorlage – warum wohl? – einfach nur in das psychologisch brisante Thema Sexualität spiegeln, lag folglich in einem umfassenderen, Sexus, Arbeit und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft aufeinander beziehenden Ansatz. Doch den eingeschworenen Verächtern des Regietheaters, deren Abneigung der beständigen Psychologisierung und damit der Rekonstruktion einer zwar verborgenen, aber gleichwohl als real angesehenen ‚unterbewussten‘ – und somit nicht ‚beweisbaren‘ – Sinnschicht des Librettos gilt, kann es auch Jäckles Inszenierung, nicht recht machen, wie die Buhrufe am Ende zeigten.

Durch die parallele Besetzung der Rollen von Agathe, Max und Kaspar mit Schauspielern als „Doppelgängern“ bzw. als Alter ego der Sänger, die auch in den musikalischen Nummern mit ihren singenden Doubles höchst geschickt und witzig interagierten, sowie der Einfügung erläuternder und vermittelnder Textpassagen in heutiger Sprache gelang es, diese psychoanalytisch motivierte Interpretation auch in denjenigen Abschnitten der Oper durchzuhalten, die durch ihre musikalische Verselbständigung als eingängige ‚Schlager‘ heute nur noch wenig Raum für mehrdeutige Lesarten lassen. Diese Strategie ermöglichte es, den semantisch unflexibleren musikalischen

Rahmen im Blick auf den ungleich vieldeutigeren Text aufzubrechen. Die Doppelgänger spielten gleichsam „unterhalb“ der – leider immer wieder viel zu wenig ironisch aufgefassten und interpretierten – musikalischen Bedeutungsschicht den Subtext, den die Zugnummern als klanggewordene Kitschbilder nicht (mehr) transportieren können. Insbesondere die in Kinds Libretto sehr rollenkonform und brav gezeichnete Agathe erfuhr durch Charlotte Müller eine durchaus glaubwürdige Erweiterung mit Blick auf ein sexuelles Spannungsverhältnis zu Kaspar (Konrad Singer) und einer eher ehetechnisch funktional grundierten Beziehung zu Max (Benjamin Höppner), die sich gut in Kaspars Rachemotiv einpasste und es plausibilisierte. Zugleich erlaubte es diese Besetzungsstrategie, die heute geläufige Auffassung von Webers Oper als Werk einer primär auf die Figur des professionellen Sängers zugeschnittenen Gattung mit nur dilettantischen Sprech- und Handlungsanteilen aufzubrechen und den ursprünglichen Singspielcharakter der Komposition mit gleichberechtigten Gesangs- und Theaterelementen wenigstens ansatzweise kenntlich werden zu lassen. Dass damit kein Freibrief für die in der Finalszene überbordenden Comedy-Effekte (wie die abgegriffene Darstellung des Fürsten Ottokar als Provinzpolitiker, der mit einer Prostituierten ertappt wird) verbunden ist und dass auch der hier wieder zu beobachtenden Umfunktionierung der Ouvertüre als Begleitmusik für allerlei überflüssige symbolische Bühnenmätzchen wie einem Aufmarsch der Angestellten mit ihren zwanghaften Überprüfungshandlungen der Kleidung und der Fokussierung auf die allgegenwärtigen Aktentaschen nicht das Wort geredet wird, braucht nicht eigens betont zu werden. Sind doch Opernlibretti nur selten so stimmig wie die Plots in filmischen Drehbüchern, so dass auch eine derart intelligent aktualisierende Inszenierung wie die Freiburger sich den Mut zu Brüchen und Unstimmigkeiten bewahren und nicht zu derartigen Verlegenheitslösungen wie in der Finalszene greifen sollte.

Das Freiburger Orchester spielte unter der Leitung von Fabrice Bollon zum Teil sehr rasche Tempi. Ein bewusst ungeglättetes und von den heute geläufigen orchestralen Verschmelzungswirkungen – und insbesondere vom „deutschen Weiheton“, wie ein Kritiker es nannte – weitgehend befreites Klangbild in Verbindung mit einer an rhetorischer Schärfe orientierten Spielweise sorgte für eine beständige Präsenz der Musik. Dadurch rückte die Musik gleichberechtigt neben die Aktion als handlungstragendes Element in den Vordergrund und emanzipierte sich wohltuend von der Rolle als illustrierende und ‚charakteristische Begleitung‘. Das Verhältnis von Orchester und Sängern wurde dadurch nicht tangiert, waren doch Haupt- wie Nebenrollen ausrei-

chend stark besetzt, um neben dem höchst differenziert spielenden Orchester bestehen zu können. Insbesondere Sigrun Schell in der Rolle der Agathe, Lini Gong als Ännchen sowie Selcuk Cara als Kaspar überzeugten, während Gunnar Gudbjörnsson als (unglücklicherweise viel zu ältlich kostümierter und damit szenisch unglaublicher) Sänger-Max über weite Strecken trotz stimmlicher Präsenz häufig nur schwer verständlich war. Auch Naoshi Sekiguchis Kuno blieb blass. Der Haus- und Extrachor des Theaters (Einstudierung Bernhard Moncado) trug durch seine spielerische Agilität und klangliche Homogenität zum positiven Eindruck des Ensembles bei.

Einen gänzlich anderen Ansatz wählte der Regisseur Robert Wilson für seine Inszenierung des *Freischütz* im Baden-Badener Festspielhaus (Premiere: 30. Mai). Sicherlich bedingt durch Zugeständnisse an das Format des Fernsehens, das den zweiten und letzten Abend *live* übertrug (*Arte*), sowie an die spezifischen Ansprüche des wohlhabenden Baden-Badener Publikums fortgeschrittenen Alters (Jugend war an diesem Abend wenig vertreten), war diese Aufführung ein ‚Event‘ im schlechten Sinne des Wortes (bei der auch die ‚promotete Luxuslounge vor dem Eingang nicht fehlen durfte), das eher den Künstler Wilson und seine typische Handschrift präsentierte als eine ernst zu nehmende Interpretation von Webers Oper, die hier nur als publikumswirksamer Aufhänger diente. Entsprechend stand weder eine kohärente Inszenierung der Handlung im Vordergrund noch überhaupt die Vermittlung irgendeiner szenischen Idee oder die Umsetzung einer bestimmten Lesart: Der *Freischütz* wurde so zu einer Bilderfolge, deren Opulenz jegliche Sinnstruktur und psychologische Stringenz der Handlungsführung in den Hintergrund der sinnensfreudigen Umsetzung drängte; die Sprache des frühen 19. Jahrhunderts wurde wörtlich genommen, Bemühungen um ein kohärentes und modernisiertes Verständnis dieser Oper unterblieben so konsequent, dass schon von vorsätzlicher Ignoranz gesprochen werden darf. Stellenweise erinnerten die Lichtregie, die satten Farben, die überaus verschwenderischen Kostüme, der Luxus der Ausstattung sowie die prägnante Formensprache des Bühnenbildes, wie so häufig bei Wilson, sowohl an einstige Spielarten der Barockoper als auch an die aktuellen Sprachformen des Comic und des Zeichentrickfilms.

Die Abkehr von Realismus und Psychologisierung, die Einbeziehung von ritualisierten Bewegungsformen und visuellen Chiffren, von Reduktion und Verfremdung mussten hier allerdings scheitern. Zum einen, weil die symbolischen Elemente der Inszenierung nur unzureichend funktionierten. Die

Kostüme, die aufgrund des Bekanntheitsgrads des Designerpaars „Viktor & Rolf“ und ihrer Zusammenarbeit mit der Firma Swarovski schon im Vorfeld der Aufführung die Aufmerksamkeit der Medien auf sich zogen, sollten zwar jeweils zentrale Züge der Protagonisten widerspiegeln, blieben aber in ihrem penetranten Kristallgeglitzer oberflächlich und verdoppelten nur die offensichtlichen Personencharakteristika: Der Jägerbursche trug Laub, Kilian gar – höchst einfallsreich – das Wort „Bauer“ auf seinen Schultern, Agathe war als Brautstrauß gekleidet, Kaspar wurde durch eine überdimensionierte goldene Kette, Samiel durch einen roten Blitz charakterisiert. Und die „Entfärbung“ der ursprünglichen bunten Kostüme in ein uniformes Weiß im letzten Akt erwies sich zwar ebenfalls als netter optischer Einfall, konnte aber die Dürftigkeit des pleonastischen Regieansatzes nicht kaschieren. Zum anderen wurde die Wirkung der bildhaft-statuarischen Konstruktion der musikalischen Nummern immer wieder geschwächt durch die Dialogszenen (Einrichtung: Wolfgang Wiens), die mit ihrem realistischen Handlungs-Gestus die von Wilson artifiziell übertriebene Statik der gesungenen Partien eher als Karikatur entlarvten, als dass sie diese in einen homogenen Verlauf zu integrieren vermochten.

Dass der Abend nicht gänzlich zu einem Beispiel für die Verflachung des Opernbetriebs im Zeitalter der medialen Aufrüstung verkam, wie sie besonders die überaus platt-plakative Umsetzung der Wolfsschlucht-Szene als Geisterbahnfahrt illustrierte, ist der durchaus gelungenen Arbeit von Sängern und Orchester zu danken. Mit Ausnahme des eingesprungenen Paata Burchuladze in der Rolle des Eremiten konnte das Ensemble sängerisch durchweg überzeugen. Trotz der Behinderung durch die sperrige und schwere Kostümierung wirkten die Stimmen von Juliane Banse (Agathe) und Steve Davislim (Max) sehr geschmeidig, leicht und flüssig. Auch Julia Kleiter in der Rolle des Ännchen, Dimitry Ivashchenko als Kaspar und Reinhard Dorn als Kuno huldigten einem transparenten und der Textverständlichkeit verpflichteten Stil. Auffällig war neben der sängerischen auch die darstellerische Souveränität des Ensembles, das trotz der teilweise abstrusen Bewegungsvorgaben ihre Figuren nie der Lächerlichkeit preisgab. Im Gegenteil war es das Publikum, das in einem Moment des seligen Schunkelns und Mitklatschens beim Jägerchor (Philharmonia Chor Wien, Leitung: Walter Zeh) im III. Akt seine wahren kulturellen Vorlieben naiv offenbarte und auch dem zynisch-subtil inszenierten Dacapo des Chors erneut ins Messer lief. Das Mahler Chamber Orchestra unter Leitung von Thomas Hengelbrock passte klanglich gut zu der schlanken Gestaltung des Sängerensembles, vermied jede

Eindickung des Orchesterklangs und agierte flexibel und präzise bei sorgfältig gewählten, zwar nicht unbedingt historisch korrekten, aber gleichwohl stimmigen Tempi. Einzelne Stellen wie insbesondere die Wolfsschlucht-Szene gelangen allerdings nicht. Diese besonders zerfiel in ihre musikalischen Einzelteile, da das Orchester die Gestaltung des dramatischen Bogens allzu bereitwillig dem Geschehen auf der Bühne überließ und sich gerade in dieser – von der Dynamik der Musik eminent geprägten – Aktion mit der Rolle des Begleiters begnügte.

So erfreulich die rege Pflege des *Freischütz* auf den Bühnen auch ist, so sehr ist doch die bei Wilson erkennbare Neigung zu einer Reduktion des Werks auf die äußerlichen und plakativen Momente zu kritisieren. Die Aktualität von Webers Oper beruht nicht zuletzt auf dem über die Entstehungszeit des Werks hinausreichenden Element der Verstörung, wie die Freiburger Inszenierung es exemplarisch herausarbeitete. Diese Ebene auszublenken und die Unterströmungen des Librettos auf die Figur des Samiels zu beschränken bzw. in einen platten Satanskult aufzulösen (wie Wilson es mit der Einfügung eines Baudelairschen Gedichts in der Umbaupause vor der Wolfsschlucht-szene tat), heißt, den *Freischütz* kampfflos mit der beliebten Rezeptionsschablone einer Oper des Waldes und der Deutschen gleichzusetzen und auf die musikalischen wie szenischen Highlights zu reduzieren.

Markus Bandur

Neuerscheinungen

***Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, auf Basis der von Rudolf Elvers angelegten Sammlung hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel; Bd. 1: 1816 bis Juni 1830, hg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel 2008**

Die heutige Art, Komponisten-Jubiläen medial zu vermarkten, wird von vielen als lästig empfunden – die zeitlich befristete, lediglich kalendarisch begründete Dauerpräsenz eines oder mehrerer Musiker im öffentlichen Musikleben, vor allem in Radio- und Konzertprogrammen, auf den Opernbühnen sowie dem Tonträgermarkt, führt leicht zum Überdruß, zur Übersättigung. Ist das Feierjahr dann vorüber, schlägt das Pendel oftmals zurück: Der gerade noch Omnipräsente verschwindet aus dem Fokus der Medien und somit aus der öffentlichen Wahrnehmung. Andererseits können solche Jubiläen für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Komponisten und seinem Werk auch impulsgebend sein und Weichen stellen: Das Jahr 1986 hatte eine solche Wirkung auf die Weber-Rezeption. Lange gehegte Editionsprojekte konnten endlich auf den Weg gebracht werden und zunehmend wurde auch der Weber „Jenseits des *Freischütz*“ – so der Titel des damaligen Eutiner Symposiums – intensiver im fachlichen Diskurs gewürdigt. Das Mendelssohn-Jahr 2009 dürfte eine ähnliche Fanalwirkung für die Beschäftigung mit dem Klassizisten unter den Romantikern haben: Quasi als „Morgengabe“ zum Fest erschien noch Ende des Jahres 2008 der erste Band einer Brief-Gesamtausgabe und zum Ausklang der Feierlichkeiten, sozusagen als Höhepunkt, wird, so jedenfalls die Planung, das von Ralf Wehner erstellte Werkverzeichnis präsentiert werden. In solch einem Jahr darf sich Mendelssohn wirklich „Felix“ – der Glückliche – nennen! Jeder, der sich einmal als Nicht-Insider mit diesem Komponisten und seinem Werk auseinandersetzen wollte, hat das bisherige Fehlen dieser beiden Grundlagen-Kompendien beklagt; warum man so lange auf ihr Erscheinen warten musste, darüber soll hier nicht spekuliert werden. Immerhin waren bereits 1968 als Auftaktband zu einer umfangreicheren Briefausgabe die von Rudolf Elvers herausgegebenen Verlegerbriefe Mendelssohns erschienen; ein zweiter Band mit Familienbriefen sollte bald folgen, wurde aber nie publiziert. Es ist Rudolf Elvers hoch anzurechnen, dass er seine Quellen- und Materialsammlung nun dem neuen Projekt und damit einer neuen Wissenschaftlergeneration zur Verfügung gestellt hat. Elvers ist nicht nur ein ausgewiesener Mendelssohn-

Kenner, er verfügt auch über beste internationale Kontakte zu Bibliotheken, vor allem aber zu Privatsammlern, und konnte so über Jahrzehnte einen Fundus an Informationen (zu immerhin 4500 Briefen von und an Mendelssohn) zusammentragen, ohne den die jetzt gestartete Ausgabe wahrscheinlich nicht so umfassend, auf keinen Fall aber so schnell realisierbar gewesen wäre.

Mendelssohns Selbsteinschätzung, er sei „ein etwas träger Correspondent“ (Brief 297, Zeile 6) wird wohl niemand teilen, der sich einmal mit seiner brieflichen Hinterlassenschaft beschäftigt hat. Die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Edition ist ein ehrgeiziges Projekt, sie soll nicht nur alle bekannten Briefe von Mendelssohn (auch solche, die er gemeinsam mit anderen Schreibern verfasste,) komplett wiedergeben, zusätzlich ist auch eine ergänzende Ausgabe der Gegenbriefe in Planung. Um diese Aufgabe in einer überschaubaren Zeit zu bewältigen, wurde ein entsprechend großer personeller Apparat verpflichtet: Neben den oben genannten beiden Editionsleitern und den beiden Herausgebern des 1. Bandes ist ein vierzehnköpfiger Mitarbeiterstab angegeben, dazu ein sechsköpfiger wissenschaftlicher Beirat, zwei Lektoren bzw. Redakteure sowie weitere Personen, die für den Satz, den Notensatz, die technische Beratung u. ä. m. verantwortlich zeichnen – ein klein wenig Neid kommt da im Vergleich zur personell „minimalistischen“ Weber-Ausgabe schon auf. Auch die offensichtlich ambitionierte Unterstützung durch den Verlag Bärenreiter ist heute keineswegs eine Selbstverständlichkeit, verlieren doch andere Verlage mehr und mehr den Blick auf den inhaltlichen Ertrag und richten ihr Interesse weitgehend auf den finanziellen.

Sah die ursprüngliche Planung der Elvers-Edition in den späten sechziger Jahren noch eine Ordnung nach verschiedenen Adressatenkreisen vor, folgt man in der neuen Ausgabe streng der Chronologie – der erste Band stellt die Briefe Mendelssohns bis zum Juni 1830 vor und erscheint damit auch inhaltlich gerundet, kann man so doch anhand seiner Mitteilungen an die Familie, Freunde und Bekannte die Entwicklung vom talentierten Wunderkind hin zum gereiften jungen Musiker miterleben, der sich mit der England- und Schottlandreise 1829 vom Elternhaus „abnabelte“, um seinen eigenen Weg zu finden. Der Aufbruch zur Italienreise 1830/31 beschließt die Zusammenstellung. Momentan, so lange der Band noch als „Monolit“ vorliegt, mag man beklagen, dass durch die Aufteilung der Bände in Briefe von Mendelssohn einerseits und Gegenbriefe andererseits der besonders enge inhaltliche Zusammenhang der Familienbriefe auseinandergerissen wird – es wäre sicherlich spannend, den in dieser Korrespondenz festgehaltenen

inhaltlichen Diskurs in beide Richtungen zu verfolgen. Dieser Einwand wird freilich hinfällig, sobald auch die Briefe an Mendelssohn innerhalb der Edition vorliegen. Die durch den Abdruck in verschiedenen Bänden nötigen Kommentar-Dopplungen wird man wohl mittels Verweisungen zu minimieren versuchen. Offen bleibt, inwieweit die Edition auch die restlichen Familienbriefe einbezieht, die weder von Mendelssohn mit verfasst noch an ihn gerichtet sind. Die äußerst informativen Briefe von Mutter Lea Mendelssohn Bartholdy an ihre Wiener Cousine Henriette von Pereira-Arnstein etwa scheinen nicht zum Editionsplan zu gehören und bestenfalls zur Kommentierung mit herangezogen zu werden – das wäre schade, zumal sie gerade für die frühen Jahre von Felix, aus denen keine bzw. kaum Briefe von ihm erhalten sind, eine erstrangige Informationsquelle darstellen.

Mendelssohns Briefe sind nicht nur inhaltlich eine Fundgrube, es ist auch eine Freude, sie zu lesen. Die Farbigkeit der Schilderungen (etwa des Pariser oder Londoner Musiklebens oder der für den Komponisten so wichtigen, besonders musikalisch ergiebigen Eindrücke der Schottlandreise) und die Treffsicherheit der Personen-Charakterisierungen (amüsiert-distanziert bezüglich Cherubini oder Gottfried Weber, voller Hochachtung und dennoch unverkrampft beim alten Goethe) sind angesichts des Alters des Schreibers erstaunlich. Seine Mitteilungen sind nicht nur als Materialsammlung für biographische oder werkspezifische Fragestellungen ergiebig; das lebendig und unverfälscht eingefangene Zeitkolorit macht die Veröffentlichung für jeden interessant, der sich mit dem frühen 19. Jahrhundert beschäftigt. Besonders bezüglich der Berliner Kulturszene und der diversen Parteien-Gruppierungen (für oder gegen Henriette Sontag, für oder gegen Spontini, dessen Auseinandersetzung mit den Intendanten Brühl und Redern) überliefern die Briefe aufschlussreiche Details; wer hätte etwa das kleinliche Kompetenz-Gerangel zwischen Intendant Brühl und Singakademie-Direktor Zelter (vgl. Br. 116, Z. 92ff.) für möglich gehalten!

Aber auch direkte Weber-Bezüge machen die Briefe für den speziell an Weber Interessierten spannend. Für den jungen Mendelssohn war Weber sicherlich eine der wichtigsten, prägenden Komponisten-Persönlichkeiten. Mendelssohn erwähnt in seinen Schreiben selten direkte Vorbilder, aber eine Passage stellt ein eindeutiges Bekenntnis dar: In München, wo 1830 Werke von Kalkbrenner, Field, Hummel, Hünten und Herz als Gipfel der Klaviermusik gefeiert wurden, verlangte Mendelssohn ausdrücklich „eine Ausgabe guter Musik, aber wirklich guter, von Mozart, Beethoven und Weber“ (Br. 313, Z. 73f.). Die persönlichen Begegnungen Mendelssohns mit

Weber (1819, 1821 und vermutlich 1825) spiegeln die Briefe leider nicht wider; und auch die Berliner Erstaufführung des *Oberon* (mit Klavier- statt Orchesterbegleitung) in einer Privatgesellschaft des Verlegers Schlesinger, an der Mendelssohn mitwirkte, wird nicht thematisiert – deren genaues Datum bleibt weiterhin unbekannt. Um so öfter ist von Webers Musik die Rede. Als Pianist hatte Mendelssohn verschiedene Klavierwerke des Meisters im Repertoire; er spielte nicht nur im Kreis der Münchner Weber-Freunde 1830 „noch bis spät Abends [...] Weberiana“ (Br. 309, Z. 41), auch den Weber gegenüber distanzierten Goethe beglückte er 1830 mit *Konzertstück, Aufforderung zum Tanze* und *Polacca brillante* (Br. 302, Z. 17f.). Das „unvermeidliche“ *Konzertstück* für Klavier erklang in öffentlichen Konzerten wie auch in privaten Gesellschaften in Brandenburg an der Havel (Br. 126, Z. 46) ebenso wie in München (Br. 306, Z. 59f.; Br. 317, Z. 51), in London (Br. 165, Z. 126f., im Konzert interessanterweise angekündigt als „descriptive fantasia of four movements“) genauso wie in einer Einkehr-Kneipe im schottischen Hochland, wobei der mitreisende Freund Karl Klingemann die Assoziation hatte, Mendelssohn und er würden wie „Reichserzschatzmeister“ auftreten, die „bei Krönungen die silbernen Schaumünzen unter das Volk auswarfen“ (Br. 206, Z. 228f.).

Neben den Klavierkompositionen gehörte Mendelssohns Aufmerksamkeit besonders den Bühnenwerken Webers. Auch wenn er als Dreizehnjähriger den *Freischütz* respektlos als „Samielsäfferey“ titulierte (Br. 27, Z. 3), so empörte er sich zweieinhalb Jahre später doch über die französische Einrichtung durch Castil-Blaze als *Robin des Bois*: „Solch niederträchtiges, fatales, infames, abscheuliches, langweiliges Quodlibet, solch Scandal habe ich doch in meinem Leben noch nie geahndet. Alle Tempi sind vergriffen, der Jungfernkranz noch mal zu schnell, die Arie der Agathe. verkürzt und ganz verändert, kurz es ist ein großer Greul“ (Br. 58, Z. 134–138). Mit „heiligem Respect“ hörte er am 17. Juli 1826 erstmals die Ouvertüre zum *Oberon* und kam zu dem Schluss: „lange hat mich nichts so entzückt“ (Br. 78, Z. 65–75); ein gutes halbes Jahr später arbeitete er an der Korrektur der 2. Auflage des deutschen Klavierauszuges der Oper bei Schlesinger (Br. 96), dessen Geschäftstüchtigkeit zu Lasten der Komponisten er ähnlich unangenehm empfand, wie Jahre zuvor Weber (vgl. Br. 295, Z. 89–94: „Der Kerl machts zu arg“). Mit Spannung erwartete Mendelssohn die von Spontini lange Zeit hintertriebene Einstudierung der Oper in Berlin und erwähnte die Auseinandersetzungen zwischen Heinrich Beer und dem allmächtigen Generalmusikdirektor (Br. 116, Z. 54–58). Begeistert studierte er während seiner Rekonvaleszenz

in England (nach einem Kutschen-Unfall) 1829 die *Euryanthe*-Partitur, wissend, dass es sich um Webers „Lieblingswerk“ handelte, und konzentrierte sich besonders auf die spektakulären Instrumentierungs-Effekte (Br. 248, Z. 47–58). Die Kabalen Spontinis gegen die Sängerin Milder und den Intendanten Redern führten an der Berliner Oper um 1830 zu einer künstlerischen Stagnation, der auch Webers *Euryanthe* zum Opfer fiel, die nach dem Abgang der Milder zu Mendelssohns großem Bedauern quasi „vergessen“ war (Br. 297, Z. 61).

Daneben finden sich zahlreiche Bemerkungen, die die große Popularität von Webers Musik in den 1820er Jahren bezeugen, sei es der *Freischütz* (Br. 29, Z. 37f.: Webers Breslauer Freund Friedrich Wilhelm Berner spielte auf Mendelssohns ausdrücklichen Wunsch seine Variationen op. 24 über den Jungfernkranz), die *Preciosa* (Br. 88, Z. 22–24) oder *Lützows wilde Jagd* (Br. 93, Z. 16–18: von Mendelssohn im Februar 1827 in der Postkutsche nach Stettin als patriotische Erwiderung auf die von einem Franzosen gesungene *Marseillaise* angestimmt). Doch die Beliebtheit beschränkte sich keineswegs auf Deutschland, auch in London wurde Webers Musik volkstümlich, neben dem *Freischütz* (Br. 182, Z. 6f.: auf der Straße werden Melodien aus der Oper gepfiffen; vgl. auch S. 639, Kommentar zu Br. 163, Z. 141–144: deutsche Teilaufführung im Juni 1829 in London) besonders die *Aufforderung zum Tanze* (Br. 160, Z. 22f.; Br. 182, Z. 119 mit dem vermutlich auf die Ausführung bezogenen Hinweis „poor Weber“). Über Londoner Weber-Aufführungen war man im Hause Mendelssohn schon vor Felix' England-Besuch gut unterrichtet, schrieb doch Freund Karl Klingemann Rezensionen zu dortigen *Oberon*- und *Freischütz*-Darbietungen für die *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (Jg. 5. 1828, Nr. 17f.; vgl. Kommentar zu Br. 171, Z. 143). Ob Mendelssohns Einschätzung, dass die Engländer 1826 „Weber doch eigentlich schändlich behandelt haben“ (Br. 248, Z. 57) aus seriösen Quellen schöpft (Mendelssohn hatte 1829 Umgang mit vielen Weber-Vertrauten von dessen London-Besuch 1826 wie George Smart oder Karl Maximilian Kind) oder aber eher allgemein dem Umstand geschuldet ist, dass Weber in London starb, bleibt fraglich.

Dem ersten Band der neuen Briefausgabe sind zwei Einleitungstexte von Wilhelm Seidel vorangestellt; der erste widmet sich den bisher erschienenen Mendelssohn-Briefeditionen und unterscheidet dabei zwischen der frühen Mendelssohn-Erinnerungsliteratur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts und den wissenschaftlichen Ausgaben im 20. Jahrhundert. Anders als viele Editoren zuvor verteidigt Seidel dabei ausdrücklich das Vorgehen der

frühen Herausgeber, Briefe (ungekennzeichnet) zu kürzen bzw. in Details verändert wiederzugeben, insoweit ihnen die Pietät gegenüber Mendelssohn, seiner Familie oder dritten Personen solche Eingriffe als unabdingbar erscheinen ließ. Dieser Gedanke verwundert aus der Feder eines Editors – zumal Seidel einen wesentlichen Gesichtspunkt ausklammert: Der Begriff „Pietät“ konnte für ganz verschiedene Sichtweisen stehen. So verstand es Max Maria von Weber als seine „heilige Pietätspflicht gegen das Andenken des geliebten Todten“ (*Lebensbild*, Bd. 1, S. XV), das Wirken seines Vaters und dessen Umstände möglichst ungeschönt und lückenlos darzustellen. Friedrich Wilhelm Jähns hingegen war bestürzt über das Vorgehen des Weber-Sohnes: Zuviele Personen würden durch dessen Darstellung pietätlos bloßgestellt, ihre Nachkommen brüskiert, zuviele persönliche und familiäre Interna vor einer Leserschaft ausgebreitet, für die sie nicht bestimmt wären. „Pietät“ wurde ganz unterschiedlich definiert und diente nicht selten nur als vorgeschobenes Argument, das Bild einer Person so zu gestalten bzw. umzugestalten, wie man es selbst gerne vermittelt wissen wollte. Freilich muss man Seidel beipflichten, dass sich gerade Familienmitglieder und enge Freunde legitimiert fühlen mussten, jene intimen Details aus Briefen verborgen zu halten, von denen sie wussten oder wenigstens doch glaubten, dass der Schreiber sich einer Veröffentlichung strikt widersetzt hätte.

Der zweite Text dient im engeren Sinne als Einleitung in die Thematik des ersten Bandes der Briefausgabe: Er setzt sich einerseits mit der Kindheit und Jugend des Komponisten auseinander, insbesondere mit den Reisen (zu Goethe nach Weimar, in die Schweiz, nach Paris u. s. w.), war die örtliche Trennung von Angehörigen und Freunden doch ein Hauptgrund für das Aufblühen der Korrespondenz, und schildert andererseits Art und Umstände der Korrespondenz. Wie bei Weber – gleich Mendelssohn ein genialer Briefeschreiber – wechseln je nach Adressat und Inhalt Stil und Form der Briefe. Nicht nur zwischen Privat- und Geschäftsbriefen sind Unterschiede feststellbar, auch innerhalb der Familienkorrespondenz: Gegenüber dem Vater ist der Tonfall wesentlich formeller als gegenüber der Mutter; burschikos sind die Mitteilungen an die Geschwister, wobei der ältesten Schwester Fanny deutlich eine herausgehobene Rolle zukommt. Ein Spezialfall der frühen Mendelssohn-Korrespondenz sind die von mehreren Familienmitgliedern oder Freunden verfassten Gemeinschafts-Mitteilungen an eine oder mehrere Personen – auch hierzu findet sich bei Weber eine Parallele: in der Korrespondenz der Brüder des Harmonischen Vereins der Mannheim-Darmstädter Zeit, wobei im Falle Mendelssohns, wo sich teils zwei Briefschreiber gleich-

zeitig einen Briefbogen teilen, der gesellig-kommunikative Akt des gemeinschaftlichen Berichtens aus verschiedenen Blickwinkeln und in verschiedener Manier wesentlich größere Bedeutung gehabt haben dürfte als beim Kreis um Weber, wo das gemeinsame Verfassen eines Briefes nicht zuletzt auch eine Porto-Ersparnis bedeutete; solche Überlegungen dürften Mendelssohn als Sohn aus wohlhabendem Hause eher fremd gewesen sein.

Wenn nachfolgend wiederholt Details der Edition kritisch betrachtet werden, sei doch vorab klargestellt: Die lang erhoffte Briefausgabe ist eine in jedem Fall zu begrüßende Neuerscheinung, hinter der eine immense, beachtenswerte Arbeit steht – ihr unleugbares Verdienst, endlich einen Überblick über die vielen bislang weit verstreuten Quellen und Editionen von Mendelssohns Briefen vorzulegen, soll keinesfalls infrage gestellt werden. Die Edition überliefert den Text von insgesamt 279 Briefen, die Mendelssohn gänzlich oder in Teilen zwischen 1817 (mit acht Jahren!) und Juni 1830 verfasste; der Großteil ist nach den Autographen bzw., wenn diese nicht greifbar waren, nach Faksimiles übertragen. Jeweils etwas weniger als zehn Prozent folgen zwei Arten von Ersatzquellen: zum einen Abschriften, zum anderen Drucken. Zudem werden 38 verschollene Briefe (darunter der früheste aus dem Jahr 1816) aus anderen Quellen inhaltlich erschlossen oder anhand von Katalogangaben (meist von Auktionen) nachgewiesen. In einem Fall scheint fraglich, ob die Zuordnung zu den Briefen gerechtfertigt ist: Der als Nr. 304 abgedruckte Text wurde von Mendelssohn als fiktiver Brief einer „Sophie Stbrn.“ an eine „Therese P.“ – ebenso fiktive Personen – von vornherein ausschließlich in Hinblick auf die Veröffentlichung in der im Goethekreis kursierenden Zeitschrift *Chaos* geschrieben; es handelt sich also (wie im Kommentar auch unzweifelhaft klar wird) um einen literarischen Text, der sich der Briefform bedient, nicht aber um einen Brief. Als solcher hätte er bestenfalls in den Kommentar (zu Mendelssohns Erwähnungen seiner Mitarbeit am *Chaos*), nicht aber in den Hauptteil des Bandes gehört.

Die Wiedergabe der Briefe entspricht weitgehend der modernen Editionspraxis (diplomatische Übernahme von Orthographie, Interpunktion, Gliederung), nicht nachvollziehbar ist lediglich, dass zum einen die Unterscheidung von deutscher und lateinischer Schrift völlig negiert wird, zum anderen Unterstreichungen durch Kursivsatz (sonst üblicherweise Hinweis auf lateinische Schrift) wiedergegeben werden. Zwar gibt es einzelne Verleger und Lektoren, die Unterstreichungen in gedruckten Texten unschön finden, ein solches Argument dürfte bei einer kritischen Edition aber kaum relevant sein. Die Begründung, der Wechsel der Schriftform habe bei Mendelssohn

keine inhaltliche Bedeutung, wird sicher nicht von allen mit Mendelssohn vertrauten Philologen geteilt – üblicherweise dient die lateinische Schreibung (und darin sind sich die meisten Autoren dieser Zeit ähnlich) einer Hervorhebung, auch wenn man nicht immer eine saubere Trennlinie ziehen kann und selbst innerhalb eines Wortes deutsche und lateinische Schreibung wechseln können. Jedenfalls ist diese Art des Wechsels der Schriftform ein zeittypisches Phänomen, das man in einer kritischen Edition keinesfalls übergehen sollte. Besonders das Ersetzen einer von Mendelssohn benutzten eindeutigen Auszeichnungsform (Unterstreichung) durch eine mehrdeutige andere Satzweise (kursiv) sollte nochmals überdacht werden.

Der Satz der Brief-Übertragungen ist sehr schön, ähnelt hinsichtlich Format und Layout eher einer Lese- als einer kritischen Gesamtausgabe. Lediglich die Zeilenzählungen erinnern daran, dass man sich in einer kommentierten Edition befindet. Bei mehrseitigen Briefen ist der Verzicht auf eine Kopfzeile mit Briefnummern und -daten am oberen Seitenrand zu bedauern, der eine leichtere Orientierung ermöglicht hätte; die am unteren Rand der rechten Seiten versteckte Datierung bleibt für diesen Zweck zu dezent. Die im Band überwiegenden kürzeren Briefe ermöglichen mit ihrer typographisch klaren Hervorhebung der jeweils zwei Kopfzeilen vor jedem Brief (Nummer, Schreiber, Adressat, Ort und Datum) allerdings im Großen und Ganzen eine komfortable Benutzung. Schade, dass man nicht mehr von der Möglichkeit Gebrauch gemacht hat, der Ausgabe Faksimiles beizugeben – eine einzige Briefwiedergabe als Abbildung scheint doch zu sparsam, zumal interessant gewesen wäre, ob Mendelssohn sich immer der dort zu betrachtenden „Sonntags-Ausgeh-Kalligraphie“ bediente oder seine Schriftform nicht je nach Adressat oder nach Befindlichkeit variierte; zudem dürften seine Briefkonzepte kaum so flüssig und unkompliziert lesbar sein wie diese Schönschrift.

Der Kommentarteil enthält zu jedem Brief alle wichtigen Informationen zu den Fundorten der Quellen, die der Edition zugrunde liegen, zu den Erstdrucken und ausgewählten weiteren Editionen und nachfolgend den eigentlichen Zeilenkommentar. Zu selten wurde von der Praxis Gebrauch gemacht, einen inhaltlichen Einführungskommentar zum Gesamtbrief den Einzelbemerkungen voranzustellen. Angeboten hätte sich diese Praxis beispielsweise beim Brief Nr. 285: Mendelssohns Schwester Rebecka lag im März 1830, getrennt von der Restfamilie, mit Masern auf dem Krankenlager (sozusagen in „Quarantäne“); die Geschwister durften nur per Brief mit ihr kommunizieren. Felix schrieb, um sie aufzuheitern, am 22. März einen Scherzbrief,

in dem er ein eigentlich belangloses Erlebnis des Vorabends (er besuchte Schwester Fanny und Schwager Wilhelm Hensel, die ihr Hausmädchen Bertha vermissten) in Form einer skurrilen Theaterszene erzählt, die mittels vieler kleiner Anspielungen (damals) geläufige Opern- und Schauspiel-szenen aufgreift. Natürlich sind sich die Kommentatoren dieses Umstands bewusst, statt aber mit einem Generalkommentar Mendelssohns Kunstgriff allgemein zu erklären, versuchen sie vielmehr, einzelne (aber lange nicht alle) Anspielungen im Detail nachzuweisen – und kommen dabei zu eher fragwürdigen Zuordnungen. Ob mit der „dunklen Nacht“, in der „die Rache wacht“ tatsächlich Webers *Euryanthe* gemeint ist, die eigentlich viel zu selten aufgeführt wurde, um sprichwörtlich zu werden, bleibt ungewiss, genauso wie die Zuordnung der glänzenden Sterne zum *Freischütz* – hier böten sich ebenso *Preciosa* („Es blinken so lustig die Sterne“), aber auch viele andere zeitgenössische Werke an. Mendelssohn schrieb hier eher assoziativ „im Tone von ...“, als dass man in jedem Fall die Vorlage zweifelsfrei ermitteln könnte. Eins aber ist sicher: Das „Duett: Hu!“ ist keinesfalls, wie im Kommentar behauptet, eine Anspielung auf die Nachtvögel der *Freischütz*-Wolfsschlucht (Uhui), sondern meint mit größter Wahrscheinlichkeit das Duett zwischen Monostatos und Papageno in der *Zauberflöte*. Dieser Scherzbrief erinnert an Webers komponiertes Schreiben an Franz Danzi vom 15. Juni 1809 („Theuerster Herr Kapellmeister“ JV 60) – auch hier wird es den Kommentatoren der Weber-Ausgabe sicher nicht gelingen, jede Webersche Assoziation im einzelnen nachzuweisen; klar ist aber, dass der Brief als Parodie einer Opernszene zu verstehen ist.

Die Vielzahl der beteiligten Mitarbeiter scheint sich bei den Einzelkommentaren zu rächen: Hier wäre eine größere Einheitlichkeit wünschenswert gewesen; eine Klärung, was und wie zu kommentieren ist, etwa bei musikalischen Werken, die (beispielsweise im Falle Webers) mal mit Werkverzeichnissnummer, mal mit Opuszahl und dann wieder ohne jede Zählung genannt werden. Zu oft scheint man sich um problematische Passagen, zu deren Erklärung aufwändigere Recherchen notwendig gewesen wären, „herumgemogelt“ zu haben, indem man sich im Kommentar an Selbstverständlichkeiten festhielt. So dürfte der Hinweis, was ein Masurek (Mazurka) ist, in einer Musiker-Gesamtausgabe eher entbehrlich sein (zu Br. 280, Z. 44), ebenso die Angabe, dass der *Fidelio* von Beethoven komponiert wurde (zu Br. 56, Z. 98). Dagegen hätte man sich gewünscht, dass die im Brief 4 (Z. 10–15) erwähnten Nummern aus dem Singspiel *Die Soldatenliebschaft* komplett nachgewiesen worden wären, statt nur einer daraus. Und welche

von Heinrich Stümer bei den Privataufführungen von diesem Werk sowie den *Beiden Pädagogen* gesungenen Rollen meint Mendelssohn im Brief vom 22. März 1821 (Br. 6, Z. 22)? Hilfreich wäre es auch, aus dem Kommentar zu Brief 27 zu erfahren, welche bevorstehende Privataufführung im Dezember 1822 Anlass zu Probenplanungen gab.

Keinerlei Anstrengungen wurden im Kommentar unternommen, um Mendelssohns Wohnadressen auf seinen frühen Reisen zu ermitteln, es sei denn, sie waren so prominent wie das Goethehaus am Weimarer Frauenplan. Aber gibt es zu den Quartieren auf der Reise nach Weimar 1821 in Wittenberg, Kemberg und Leipzig, die Mendelssohn allesamt in den Briefen anspricht, wirklich keine weiterführenden Hinweise (vgl. Br. 8, Z. 24; Br. 9, Z. 30 und 42f. – das erwähnte „Hôtel de Russie“ in Leipzig dürfte wohl ohne Schwierigkeiten zu ermitteln sein)? Und nach welchen Richtlinien werden einige der von Mendelssohn erwähnten Sehenswürdigkeiten, die er auf seinen Reisen besuchte, kommentiert, andere aber nicht? Hilfreich wären auch Hinweise auf den Verbleib von Louis Spohrs Stammbuch (vgl. Br. 21, Z. 89) oder auf die Kritik an den gesanglichen Leistungen Eduard Devrients in einer Berliner Zeitung, die Mendelssohn so sehr aufbrachte, dass er das Blatt danach „mit Wonne“ als Toilettenpapier benutzte (Br. 290, Z. 7–11).

Unbefriedigend bleiben zudem die Kommentare zu den erwähnten Theaterbesuchen Mendelssohns – wenn der Briefschreiber lediglich das Faktum des Theaterbesuchs erwähnt, bleibt dies in der Regel unkommentiert, obgleich gerade spannend gewesen wäre, welche Werke er so kennen lernte. Nur wenn Mendelssohn selbst das Bühnenstück bezeichnet, wird es im Kommentar berücksichtigt. Vielleicht mag es im Falle der Vorstellungen in Bad Doberan (Br. 42, Z. 98; Br. 47, Z. 35) schwierig sein, Nachweise zu ermitteln (obgleich so vermutlich zu klären gewesen wäre, was Mendelssohn mit den „zwei Disteln“ meinte, die er auf der Bühne sah), aber bei vielen anderen Bühnen, wo große Theaterzettelsammlungen und viele andere Hilfsmittel zur Verfügung stehen, wären eingehendere Kommentare ohne große Schwierigkeiten möglich gewesen, so zu Weimar (Br. 12, Z. 57 – welches Stück?, welche Rolle spielte F. L. Hartknoch?; Br. 14, Z. 34 – welche Rolle spielte Herr Fink?), Breslau (Br. 29, Z. 43 – welches Ballett; Br. 29, Z. 96f. – welches Stück?), Nürnberg (Br. 104, Z. 68ff. – welches Melodram mit Musik von Seyfried?), Frankfurt/Main (Br. 109, Z. 45f. – an welchem Tag fand die von Mendelssohn besuchte Vorstellung von Webers *Oberon* statt?) und London (Br. 153, Z. 107f. – die Theater sind kommentiert, nicht aber die aufgeführten Stücke). Hätte man auf diesem Sektor genauer recherchiert,

dann wäre auch ein weiterer Fehler vermeidbar gewesen: Der *Oberon*, den man 1826 am Berliner Königstädtischen Theater aufführte, stammt nicht von Weber (so im Kommentar zu Br. 77, Z. 59), sondern von Paul Wranitzky.

An anderen Stellen schießen die Kommentare auch übers Ziel hinaus. Etwas überladen sind beispielsweise die Hinweise auf Gegenbriefe: Mendelssohn bedankt sich zu Beginn seiner Schreiben oftmals für erhaltene Briefe; sind diese nicht überliefert, so würde der Hinweis auf den Verlust völlig ausreichen. Die erschlossene Kommentierung, die sich lediglich darauf beschränkt klarzustellen, dass der Brief an Mendelssohn geschrieben wurde, bevor er sich für diesen bedankt, ist schlicht überflüssig.

Auch das kommentierte Personenregister scheint hinsichtlich der Kommentartiefe und -genauigkeit ausbaufähig; zusätzlich zu den genannten Lebensdaten und Berufsbezeichnungen wären oft spezielle Hinweise zu Orts- und Engagementswechseln (beispielsweise bei Bühnenkünstlern, besonders zu dem Zeitraum, der durch den jeweiligen Band der Briefausgabe abgedeckt wird) hilfreich. Querstände zwischen Brief- und Kommentartexten sowie dem Personenregister sollten möglichst nicht passieren; so schreibt Mendelssohn vom Schauspieler Fink, der als Gast in Weimar auftrat (dort also kein Engagement hatte; Br. 14, Z. 34), während dieser im Register als Weimarer Schauspieler erscheint. Der *Ypsilanti*- oder (in Berlin vorzugsweise) *Triangelwalzer* wird im Kommentar richtig als anonyme Komposition beschrieben (zu Br. 14, Z. 29), im Personenregister aber versehentlich F. K. A. Eberwein unterschoben.

All diese detaillierten, vielleicht kleinlich wirkenden Hinweise auf Irrtümer und Korrekturvorschläge sollen keineswegs den Editoren ihre Kompetenz absprechen; oftmals wirken aber gerade im Editionsgewerbe zu straffe Zeitvorgaben als Ursache für Unregelmäßigkeiten und Fehler – sollte dies im Falle der Mendelssohn-Briefausgabe der Fall sein, dann richtet sich der nachfolgende Appell besonders an die Gremien, die über die Projektplanung und -finanzierung zu entscheiden haben: Eine Gesamtausgabe sollte ein Projekt von langer wissenschaftlicher „Haltbarkeit“ sein. Nur eine ausgewogene Zeitplanung gibt den Editoren die Möglichkeit, nach bestem Wissen und Gewissen zu arbeiten, und kann die „Verfallszeit“ ihres Produktes wesentlich (positiv) beeinflussen.

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen

Eher zufällig widmen sich immerhin sechs der nachfolgend vorgestellten Neuerscheinungen ebenso wie unser vergangenes Mitgliedertreffen der Thematik Weber und München – teils ausschließlich, teils durch die Vorstellung einzelner Weberscher Kompositionen, die mit der bayerischen Metropole verbunden sind. An erster Stelle ist die CD von **Shirley Brill** mit Aufnahmen vom Mai 2008 zu nennen, die Klarinettenkompositionen von Weber und Heinrich Baermann präsentiert (Panclassics PC 10 209). Die junge israelische Virtuosin zählt mit Sabine Meyer und Richard Stoltzman große Weber-Interpreten zu ihren Lehrern; sie weiß im **Klarinettenkonzert Nr. 1** f-Moll (JV 114) durch Tonschönheit und Klangsinn zu bezaubern. Ihre Interpretation, die die lyrischen und die burlesken Elemente des Werks in den Vordergrund rückt, ist aus einem Guß – das Orchestre de Chambre de Genève unter Leitung von Patrick Lange stellt sich hier ganz in den Dienst der großartigen Solistin. Schade nur, dass einmal mehr der entstellenden Bearbeitung Carl Baermanns (mit Einschub und Kadenz im I. Satz) der Vorzug gegenüber dem Weberschen Original eingeräumt wurde. Das **Klarinetten-Quintett** (JV 182) mit dem Quatuor Terpsycordes bezaubert als feines kammermusikalisches Gewebe von oft berückender Schönheit und großer Noblesse; im III., teils auch im IV. Satz wirken die Streicher vielleicht ein wenig gehetzt, doch die wirkungsvolle Schlusssteigerung lässt diesen Einwand wieder vergessen. Die beiden Weber-Kompositionen rahmen **Heinrich Baermanns Klarinetten-Quintett** Es-Dur op. 23, ein zwar leichtgewichtigeres, von den Interpreten jedoch nicht minder liebevoll eingespieltes Werk, das im getragenen *Adagio*, das immerhin lange Zeit fälschlich als Komposition des jungen Richard Wagner galt, wie auch im heiteren *Allegro*-Rausschmeißer Weber-Anklänge durchaus nicht verleugnen kann.

Eine weitere CD mit den **Klarinettenkonzerten** Nr. 1 f-Moll und Nr. 2 Es-Dur (JV 114, 118, natürlich wiederum in der Bearbeitung Carl Baermanns) sowie dem **Quintett** (JV 182) darf getrost als Weber-Flop des Jahres abgetan werden (Sony Music CD 88697 37632 2). Die Einspielung vom Juli 2008 mit dem Schweizer Klarinettenisten **Fabio Di Càsola** ist spieltechnisch tadellos, wie man es von einem Hochschulprofessor und Preisträger internationaler Wettbewerbe erwarten darf, die Interpretation grenzt jedoch an musikalischen Autismus – so emotionsfrei wird man Webers Musik hoffentlich nicht so bald wieder zu hören bekommen. Die schnellen Sätze der Konzerte scheinen gehetzt, ohne die Tempi tatsächlich dramatisch zu überziehen; die langsamen Sätze wirken erstaunlich belanglos, der des zweiten

Konzerts mit seinem Rezitativ bleibt eine rhetorische Fehlleistung. Die Russische Kammerphilharmonie St. Petersburg unter Leitung von Juri Gilbo spielt deutlich engagierter, kann den Gesamteindruck aber nicht wesentlich aufhellen. Einem unverständlichen allgemeinen Trend folgend (vgl. die Aufnahmen mit Ulf Rodenhäuser 1996, Sabine Meyer 2001, Martin Fröst 2005 und Sharon Kam 2007) wurde auch hier das Klarinettenquintett statt mit Quartettbegleitung mit einem Streichorchester eingespielt, aber noch in keiner Aufnahme wurde die Absurdität dieser Besetzung so spürbar wie hier, wo man stellenweise eher üppigen Griegschen Streicher-Sound zu hören meint, als Webersche Kammermusik.

Zu den Auftragswerken, die 1811 im Anschluss an die spektakuläre Uraufführung des Klarinetten-*Concertino* (JV 108) in München entstanden, gehörte auch die erste Fassung von Webers **Fagottkonzert** F-Dur (JV 127). Die für den Druck überarbeitete Version von 1822 liegt seit letztem Jahr in einer Neueinspielung von **Roland Fröscher** und der Cappella Istropolitana unter Leitung von Dominique Roggen vom Herbst 2005 vor (Naxos 8.570725), allerdings klanglich verfremdet: mit Euphonium als Soloinstrument. Das mit Tenorhorn und Tuba verwandte Instrument fand fast ausschließlich in der Blasmusik Berücksichtigung; kein Wunder, dass ein so großartiger Musiker wie der Schweizer Fröscher auf fremdem Feld „wildert“, um seine Fähigkeiten angemessen unter Beweis stellen zu können. Es ist wirklich erstaunlich, wie leichtfüßig das Instrument hier daherkommt, Sprünge und Läufe, Chromatik und Trillerketten virtuos meistert – innerhalb der Weber-Diskographie wird die Aufnahme freilich immer unter die Kuriosa gereiht werden, denn ein genialer Instrumentator wie Weber verliert in solchen Bearbeitungen auf jeden Fall an Wirkung.

Ganz anders in der Neueinspielung des **Fagottkonzerts** (ebenso in der Fassung von 1822) durch den finnischen Fagottisten **Jaakko Luoma** von 2008, der zusätzlich das zweite konzertierende Werk Webers für dieses Instrument, das **Andante und Rondo ungarese** in der Version von 1813 (JV 158), an die Seite gestellt wurde (BIS-SACD-1620). Luoma interpretiert beide Kompositionen voller Poesie und Noblesse, verzichtet auf vordergründige Effekte und verschmilzt über weite Strecken geradezu mit der wundervoll begleitenden Tapiola Sinfonietta. Das Orchester, dem der Solist seit 1993 angehört, geleitet von **Jean-Jacques Kantorow**, erweitert das Weber-Programm um die beiden frühen **Sinfonien** von 1806/07 (JV 50, 51; Aufnahmen bereits von 2006) – leider allzu rasante Einspielungen (besonders in den Außensätzen, aber auch im Scherzo der Nr. 1 und Menuett der

Nr. 2). Der fast kammermusikalischen Anlage dieser Werke, die Weber für das äußerst kleine Orchester im schlesischen Carlsruhe mit vielen instrumentalen „Solo-Auftritten“ (speziell für die Bläser) komponiert hatte, werden die hervorragenden Bläuersolisten der Tapiola Sinfonietta mit ihrem filigranen, durchsichtigen Spiel durchaus gerecht, doch die gehetzten Tempi trüben die Freude. Webers rhetorische, sehr ausdrucksstarke Pausensetzung wird durch den Dirigenten mittels zusätzlicher (nicht notierter) Generalpausen (etwa im Kopfsthema des I. Satzes der 2. Sinfonie) eher verunklart. Wundervoll wird hingegen die aparte Instrumentierung des II. Satzes der 2. Sinfonie ausgekostet, und trotz des überzogenen *Prestissimo* verleihen die an Haydn gemahnenden Überraschungseffekte den Schlusssätzen ihren ganz eigenen humorvollen Ton.

Insbesondere die bereits 2007 vorgelegte Neupressung von Musica Bavarica hätte zum musikalischen Rahmenprogramm unserer letztjährigen Mitgliederversammlung in München gehören können: *Musik am Hofe König Max I. Joseph* (MB 75 134). Seit Jahrzehnten steht der Name des Labels für spannende Entdeckungen weitgehend vergessener Pretiosen der bayerischen Musikgeschichte (besonders aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek); die neue Pressung stellt überwiegend eine Wiederveröffentlichung älterer, auf längst vergriffenen Schallplatten vorgestellter Produktionen dar und vereint Kompositionen mehrerer Musiker aus dem Münchner Weber-Umfeld wie Ferdinand Fränzl, Joseph Hartmann Stuntz, Peter Joseph Lindpaintner und Franz Gleissner, der gemeinsam mit Alois Senefelder die erste lithographische Werkstatt aufbaute, in der der junge Weber ausgebildet wurde. Die Bedeutung Webers innerhalb der Münchner Musiktradition des beginnenden 19. Jahrhunderts illustriert allein die Tatsache, dass er als einziger Komponist auf dieser CD nicht mit einem Werk vorgestellt wird, sondern gleich mit vier und somit fast ein Drittel der Gesamtspielzeit für sich beansprucht. Am bedeutendsten ist sicherlich die 1815 für die bayerische Hof Sängerin Helena Harlas geschriebene Konzertarie „**Non paventaria vita**“ (JV 181) – Webers wohl erfolgreichste Komposition dieser Werkgruppe, von der immerhin drei weitere Einspielungen (mit Erna Berger 1937, Yvonne Kenny 1985/87 und Karin Ott 1986) vorliegen. Die hier präsentierte Aufnahme mit **Erika Rüggeberg** und Mitgliedern der Münchner Philharmoniker unter Joseph Strobl entstand 1974. Der helle, leichtgewichtige Sopran Rüggebergs wird am ehesten dem lyrischen *Andante con moto* („Sei tu sempre“) gerecht; sowohl im Rezitativ als auch im koloraturgesättigten Schlussteil merkt man, dass die Stimme der Widmungsträgerin dieser Arie

über weit mehr dramatisches Potential verfügt haben muss. Ein Schattenda-sein im Musikleben (ob auf Tonträger oder live im Konzert) führen Webers drei italienische **Duette** (JV 107, 123, 125), die er 1811 der bayerischen Königin Karoline überreichte und später als op. 31 veröffentlichte. Die einzige Gesamteinspielung dieses Zyklus' legten 1978 **Karin Hautermann** und **Isolde Mitternacht** vor, am Klavier begleitet von Claude-France Journéz; sie erscheint nun nach langer Zeit wieder auf dem Markt. Die beiden Sopranstimmen mögen Geschmackssache sein; schade nur, dass man statt der originalen Metastasio-Texte deutsche Übersetzungen wählte.

Zwei in München uraufgeführte **Ouvertüren** – die zu *Abu Hassan* (JV 106) und *Der Beherrscher der Geister* (JV 122) – gehören zum Programm einer neuen Naxos-CD (8.570296), gemeinsam mit vier weiteren Opern-Vorspielen (zu *Silvana* JV 87, *Freischütz* JV 277, *Euryanthe* JV 291 und *Oberon* JV 306), zwei Einleitungen zu Schauspielmusiken (zu *Preciosa* JV 279 und *Turandot* JV 75, dazu noch der *Turandot*-Marsch aus dem II. Akt) und zwei weiteren Konzertouvertüren: der *Grande Ouverture à plusieurs instruments* (JV 54, die Neufassung der *Schmoll*-Ouvertüre; nicht, wie auf dem Cover falsch angegeben, die Opernversion JV 8) und der *Jubel-Ouvertüre* (JV 245). Im Werkverzeichnis von 1871 vermerkte Jähns begeistert, in welche abgelegenen Weltteile die *Freischütz*-Musik vorgedrungen war, und schloss seine Ausführungen (S. 318): „Wohl war sein Weg ein Zug über den Erdball!“ Inzwischen ist der restliche Weber nachgereist, denn die besagten Ouvertüren wurden 2006 am anderen Ende der Welt, in Wellington auf Neuseelands Nordinsel, aufgenommen; das mag zunächst exotisch klingen, aber auch in dieser Einspielung ist der *Freischütz*-Wald nicht von Kiwis und Keas bevölkert, sondern von Eulen und Steinadlern. Die Produktion des New Zealand Symphony Orchestra unter der Leitung von **Antoni Wit** ist gediegen und stimmungsvoll; besonders der Schluss der *Jubel-Ouvertüre* mit dem „God save“ mutet fast bekenntnishaft an – kein Wunder bei einem Orchester aus dem Commonwealth!

Ohne München-Bezug kommt die CD von **Adrienne Soós** und **Ivo Haag** mit Musik für Klavier zu vier Händen aus, die im September 2007 eingespielt wurde; sie verbindet Webers **Huit Pièces** op. 60 mit der *Grande Sonate* op. 47 seines Wiener Bekannten Ignaz Moscheles (Hungaroton Classics HCD 32492). Die Tugend des Vierhändigspiels als ambitionierte musikalische Unterhaltung ist heute leider weitgehend in Vergessenheit geraten und damit auch das breite Repertoire für diese Besetzung – Weber hinterließ immerhin drei Zyklen dieser Art mit unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad.

Der musikalisch anspruchsvollste ist ohne Frage der hier vorgelegte, vielleicht daher auch am seltensten zu hören, denn für laienhaftes *prima-vista*-Spiel ist er zu anspruchsvoll, für das Konzertpodium fehlen ihm die vordergründigen Effekte und die Brillanz, mit denen sich Virtuosen gerne schmücken. Das bestens aufeinander eingespielte Klavierduo Soós/Haag weiß Webers Charakterbilder ins beste Licht zu rücken, überzeugt mit perlendem Spiel, Stilsicherheit (trotz der reichlich eilig vorüberhuschenden Nr. 5 *Alla siciliana*) und Eleganz – ein überzeugendes Plädoyer für diese Literatur.

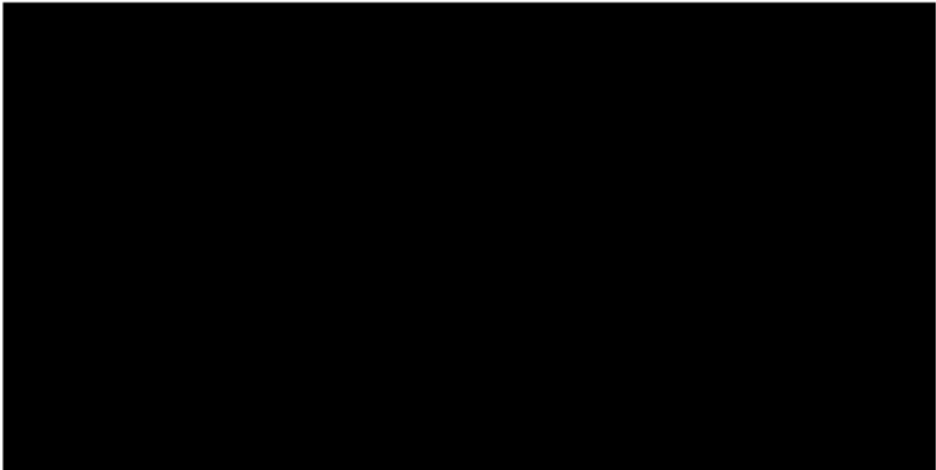
Zeitlich benachbart ist dieser Sammlung Webers erfolgreichstes Klavierwerk: die *Aufforderung zum Tanze* (JV 260), die die Firma Gramola auf einer neuen CD vorlegt (Gramola 98820). Dokumentiert wird darauf ein Konzert von **Barbara Moser** am 11. Juni 2008 im Brahmsaal des Wiener Musikvereins; Weber gehörte zu den Zugaben. Barbara Moser hatte dasselbe Stück bereits zehn Jahre früher unter Studiobedingungen eingespielt (Musica classic 780030-2); beide Aufnahmen haben eines gemeinsam: Sie verweigern dem Werk die große sinfonische Geste, den orchestralen Ton, mit dem die Berlioz-Instrumentierung unsere Hörgewohnheiten geprägt, vielleicht auch überlagert hat. Moser dagegen spielt ein genuines Klavierstück; brillant, perlend, virtuos (insbesondere hinsichtlich der Tempi), mit feinen Schattierungen des Anschlags. Dabei schoss sie 1998 noch mit jugendlichem Elan übers Ziel hinaus; geradezu technokratisch wirken in der Studio-Aufnahme die rasante Einleitung und der Ausklang. Inzwischen ist auch dort trotz kaum zurückgenommener Tempi Poesie eingezogen; mit rhetorischen Gesten wird die allmähliche Annäherung und die Verabschiedung der Tanzpartner wundervoll in Szene gesetzt. In der eigentlichen Walzerfolge nimmt sich die Pianistin die Freiheit virtuoser Auszierungen und Zusätze, die die Wiederholungen verlebendigen. Und Webers fast haydnscher Witz – die große Schlussgeste vor dem eigentlichen Schluss – verleitet selbst das Wiener Publikum zum Applaudieren an der falschen Stelle.

Unter dem Titel *Verstohlen geht der Mond auf* werden auf einer im Oktober 2008 aufgenommenen CD volkstümliche **Lieder** des 18. und 19. Jahrhunderts vorgestellt – im Beiheft wird ausdrücklich zum Mitsingen ermutigt (Querstand VKJK 0908). Für Abwechslung sorgen Gitarrensolis des 20. Jahrhunderts. Das Timbre von Tenor **Martin Petzold** harmoniert mit den schlichten Liedern im Volkston von Schulz, Silcher, Brahms, Zuccalmaglio u. a., darunter auch zwei Weber-Kompositionen: *Die Zeit* (JV 97) und das bekannte *Wiegenlied* (JV 96). Gitarrist Martin Hoepfner steuert einfache, aber abwechslungsreiche Begleitungen bei, entfernt sich dabei freilich von

den Original-Vorgaben – die Kompositionen werden nicht als unantastbare Werke, sondern im besten Sinne als frei zu gestaltende Volkslieder interpretiert. Warum die Musiker allerdings für die Weber-Lieder, besonders *Die Zeit*, so verhaltene, schleppende Tempi wählten, bleibt ihr Geheimnis.

Nach der Präsentation der Weber-Neueinspielungen sei schließlich noch eine verdienstvolle Produktion empfohlen, die Webers wichtigstem Lehrer, **Georg Joseph Vogler**, gewidmet ist. In der Serie *Contemporaries of Mozart* stellt eine komplette CD **Orchesterwerke** des vielgeschmähten, von seinen Schülern jedoch hochverehrten Musikers vor: zwei Sinfonien, die Ouvertüren zu *Erwin und Elmire*, *Athalia* und *Hamlet* sowie zwei Suiten, die Eugen Bodart um 1950 aus verschiedenen Ballettmusiken Voglers zusammengestellt hatte (Chandos CHAN 10504). Nicht alle Stücke sind – wie angepriesen – „premiere recordings“; die Suiten enthalten etliche Nummern aus dem Ballett *Les rendez-vous de chasse*, die bereits auf der Auswahl-Einspielung durch die Darmstädter Hofkapelle unter Wolfgang Seeliger von 1998 zu hören sind. Das tut der Entdeckerfreude jedoch keinen Abbruch. Die neuen Aufnahmen der von Matthias Bamert geleiteten London Mozart Players räumen auf mit den Vorurteilen vom musikalischen Spaßmacher und Scharlatan; sie präsentieren eine wundervoll lebendige, mal dramatische, dann wieder lyrische Musik, die Lust macht auf mehr!

Frank Ziegler



Im Zeichen der Klarinette

Das Mitgliedertreffen in München
vom 31. Oktober bis zum 2. November 2008

Schönstes Herbstwetter empfing die zahlreich angereisten Weber-Gesellschafter 2008 bei ihrem alljährlichen Treffen, das dieses Mal in München stattfand. Die Sonne schien auch für die Liebhaber der Klarinettenmusik, ist doch diese Stadt mit Webers Werken für dieses Instrument verbunden. Doch als Weber im Frühjahr 1811 in der bayerischen Hauptstadt Station machte, wusste er noch nicht, dass bis zum Jahresende einige Kompositionen entstehen sollten, die schon alleine ausreichen würden, seinen Namen bis heute in der Musikwelt lebendig zu halten. Denn erst die in München begründete langjährige Freundschaft mit dem Klarinettenisten des Münchner Hoforchesters Heinrich Joseph Baermann und darüber hinaus der fruchtbare Kontakt zum bayerischen Königshaus, das Weber mit Kompositionsaufträgen unterstützte, schufen ein für Weber äußerst produktives Klima.

So war es nur folgerichtig, dass das Jahrestreffen von einem anregenden Symposium mit dem Thema *Webers Klarinettenwerke und ihr historisches Umfeld* begleitet wurde. Dieses von der Weber-Gesellschaft zusammen mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte organisierte Symposium hatte substantielle Mitstreiter in der Münchner Hochschule für Musik, dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München, der Musikinstrumentenabteilung des Deutschen Museums sowie dem Orff-Zentrum, das die überaus angenehmen Räumlichkeiten des Treffens in der Kaulbachstrasse zur Verfügung stellte.

Der erste Teil des Symposiums ging den Quellen, der Edition und der Aufführungspraxis von Webers Klarinettenwerken nach. Frank Heidelberg (Denton, Texas) schilderte, ausgehend von seinen Erfahrungen mit der Edition von Webers Klarinettenkonzerten für die Weber-Gesamtausgabe, die Probleme, die sich bei der Erarbeitung eines Notentextes stellen, der durch vielfältige Einflüsse der Praxis geprägt ist. Anschaulich wurde in seiner Darstellung, dass bei Webers Klarinettenkonzerten die langjährige Zusammenarbeit zwischen Komponist und Interpret (sowie dessen eigene Modifikationen) die Feststellung einer definitiven und auf Webers ursprüngliche kompositorische Intention zurückgehenden Fassung äußerst schwierig macht. Joachim Veit (Detmold) zeigte in seinem an Heidelbergers Ausführungen nahtlos anschließenden Vortrag anhand des f-Moll-Konzerts die Möglichkeiten, die in einer digitalen Edition solcher komplexen Werkfassungen liegen. Sein Beitrag vermittelte darüber hinaus einen Einblick in die derzeit innovativsten Techniken der Vermittlung von komplexen Fassungen musikalischer Werke und machte dadurch deutlich, warum die Weber-Gesamtausgabe im Kreis der Werkausgaben derzeit hinsichtlich des Umgangs mit den modernen Medientechnologien führend ist.

Dem zu Webers Zeit traditionellen Medium der Werkvermittlung – dem Instrument der Klarinette – widmeten sich die beiden folgenden Beiträge des ersten Symposiumsteils. Heike Fricke (Berlin) untersuchte die Klarinette Heinrich Baermanns und erklärte vor dem Hintergrund der Geschichte des Instruments kenntnisreich und detailliert deren technische Besonderheiten, die bestimmte Griffkombinationen in Webers Kompositionen auch bei raschem Tempo erst möglich machten und die zugleich Voraussetzung für klanglich befriedigende Resultate über die gesamte Skala schufen. Daran schloss Robert Erdt (Jettingen) mit der Darstellung des Wirkens von Carl Baermann an, der als Sohn von Heinrich Baermann – und als direkter Nachfolger seines Vaters in der Münchner Hofkapelle – dessen Spieltradition fortsetzte und als Pädagoge den Klarinettenunterricht bis heute prägt.

Der am Samstag folgende zweite Teil des Symposiums widmete sich dem Münchner Musikleben um 1810 und stellte die bis dahin erarbeiteten Ergebnisse in einen weiteren historischen Rahmen. Joachim Tschiedel (München) rückte Franz Danzis musikdramatisches Werk *Der Berggeist* (1813) in den Mittelpunkt seiner Darstellung und würdigte es als erste romantische Oper. Tschiedel fragte nach den Vorläufern dieses zu Beginn des 19. Jahrhunderts attraktiven Sujets (etwa in Abbé Voglers *Rübezahl*, 1802). Zugleich ging er den von Danzis Werk ausgehenden Einflüssen auf die folgende romantische

Opernproduktion nach und schilderte Webers eigene Auseinandersetzung mit diesem Stoff, der noch im *Freischütz* seine Spuren hinterlassen hat. Seiner eindrücklichen musikalischen Vermittlung eines längeren Abschnitts aus Danzigs Werk (freundlicherweise unterstützt von dem Tenor Michael Mogel) schlossen sich die ebenso lebendigen Erörterungen des Klarinettenisten Markus Schön (ebenfalls München) an, der sich den musikpraktischen Aspekten von Webers Klarinettenwerken zuwandte und insbesondere auf formale Gesichtspunkte der Reprisengestaltung sowie ihre Folgen für die Interpretation einging. Seine von Joachim Tschiedel am Klavier begleitete Demonstration der behandelten Abschnitte ließ die Konsequenzen seiner Ausführungen unmittelbar deutlich werden.

Stephan Hörner (München) öffnete daraufhin den thematischen Raum durch eine ausführliche und kenntnisreiche Darstellung des Münchner Musiklebens zur Zeit von Webers Anwesenheit; besonders vor dem Hintergrund der um 1800 nicht eben glanzvollen Zeit der Hofkapelle wurde Webers starker Einfluss auf das Konzertwesen der Stadt sichtbar. Die Historikerin Friedegund Freitag (München) stellte daran anschließend die historische Rolle Bayerns zu Beginn des 19. Jahrhunderts und damit die Entwicklung Münchens zur Verwaltungshauptstadt eines modernen Territorialstaats in den Mittelpunkt ihres Vortrags und rundete damit das Symposium mit der Einbindung des lokalen Musiklebens in die turbulenten politischen Ereignisse ab, die durch Napoleon auf dem europäischen Kontinent ausgelöst wurden.

Stephan Hörner konnte gemeinsam mit Bernhold Schmid am Samstagnachmittag seine Ausführungen durch einen Spaziergang zu Stätten des Münchner Musiklebens (aus der Zeit von Orlando di Lasso bis hin zu Richard Strauss) ergänzen: Vom ehemaligen Odeons-Konzertsaal führte der Stadtrundgang u. a. durch die Höfe der Residenz, zum ehemaligen Hoftheater, zum Orlando-Haus, zum Alten Hof und zur Frauenkirche.

Anschaulich gemacht wurden die vom Symposium behandelten Perspektiven durch zwei von der Weber-Gesellschaft initiierte öffentliche Konzerte. Das Orchester der Münchner Hochschule für Musik vermittelte unter Leitung von Ulrich Nicolai am Freitagabend einen plastischen Eindruck von Webers Klarinettenkonzert f-Moll auf Grundlage der neuen, im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe veröffentlichten Edition. Der junge Klarinetrist Maximilian Strutyński (aus der Klasse von Ulf Rodenhäuser) bewältigte den Solopart souverän und präsentierte die von allen nachträglichen Hinzufügungen befreite Klarinettenstimme in der von Weber ursprünglich intendierten Version. Daneben kam Webers Ouvertüre *Der Beherrscher der Geister* nach der neuen und ebenfalls

kurz vor der Veröffentlichung stehenden Edition der Weber-Gesamtausgabe zu ihrer prägnanten (Neu-)Aufführung. Beide Werke verdeutlichten die Chancen, die die erstmals publizierten kritischen Texte der Weber-Gesamtausgabe dem Konzertleben eröffnen. Flankiert wurden Webers Kompositionen durch die Uraufführung von Johannes X. Schachtners *Credo* für Orgel und Orchester mit dem Solisten Konstantin Esterl (Klasse von Harald Feller) sowie durch W. A. Mozarts „Prager“ Sinfonie in D-Dur (KV 504).

Ein weiteres Konzert in den Räumen der Instrumentensammlung des Deutschen Museums am Sonntagvormittag stieß gleichfalls auf großes Publikumsinteresse. Klarinettenkammermusik aus dem frühen 19. Jahrhundert stand auf dem Programm – und damit auch zwei Werke Webers. Der Klarinettist Markus Schön spielte auf dem Nachbau einer historischen Grenser-Klarinette und brachte zusammen mit Christoph Hammer am historischen Hammerklavier (Louis Dulcken und Sohn, um 1820) die *Silvana-Variationen* sowie das *Grand Duo concertant* zur Aufführung. Kontrastiert wurden diese Werke mit Franz Danzis Klarinettensonate B-Dur und Heinrich Joseph Baermanns *Introduktion und Polonaise* op. 25. Kleinere Wortbeiträge von Heike Fricke (zu Baermanns Klarinette), Christoph Hammer (zum Dulcken-Hammerklavier) und Frank Heidlberger (zu Weber und Baermann) vermittelten den interessierten Konzertbesuchern auf vergnügliche Weise die technischen sowie die musikgeschichtlichen Hintergründe des Programms.

Anschließend führte Silke Berdux durch die von ihr kuratierte Instrumentensammlung des Deutschen Museums, wobei die thematischen Schwerpunkte einerseits auf der Münchner Sammlung von Instrumenten der mit Weber gut bekannten Instrumentenbauerfamilie Kaufmann, andererseits auf der mechanischen und automatisierten Wiedergabe von Werken Webers (auf Musikautomaten bzw. mittels Pianolarollen) lag.

Der außergewöhnlich große Zuspruch, den das Symposium und die beiden Konzerte erfuhren, zeigt, dass der erhöhte organisatorische Aufwand eines solchen, durch themenbezogene wissenschaftliche und musikalische Aktivitäten angereicherten Mitgliedertreffens sich in einer starken und vorteilhaften Präsenz der Weber-Gesellschaft im kulturellen Leben des gewählten Austragungsortes auszahlt. So bleibt nur zu wünschen, dass auch in den kommenden Jahren die Treffen der Gesellschaft immer wieder als Anlass genommen werden, um die aktuellen wissenschaftlichen wie musikpraktischen Ergebnisse der Weber-Forschung in so anregender Weise einem größeren Forum nahezubringen.

Markus Bandur

Neun Jahre als zweiter Vorsitzender der Weber-Gesellschaft

Eine Bilanz von Frank Heidlberger, Denton/Texas

Drei Wahlperioden lang, von 1999 bis 2008, durfte ich als zweiter Vorsitzender die Geschicke der Weber-Gesellschaft mitgestalten und in Form verschiedenster Aktivitäten mithelfen, dem Werk Carl Maria von Webers künstlerisch und wissenschaftlich Gehör zu verschaffen. Bei der Mitgliederversammlung in München am 1. November 2008 stand ich nicht mehr zur Wiederwahl zur Verfügung. Bereits 2005 erwog ich einen Rückzug, doch konnte ich damals erfolgreich vom übrigen Vorstand davon überzeugt werden, ein weiteres Mal zu kandidieren. Diesmal musste ich bei meiner Entscheidung bleiben und den Platz für ein neues Vorstandsmitglied räumen. Es war keine leichte Entscheidung, da mein Herz an den Weberianern hängt, doch kam ich zu dem Schluss, dass es Zeit sei, anderen die Möglichkeit zu lassen, ihre Ideen und Aktivitäten in die Arbeit der Gesellschaft an vorderster Front einzubringen. Auch bin ich in meinem Hauptberuf durch Gremienarbeit und Mitgliedschaft im Senat meiner Universität stärker beansprucht als bisher und muss daher meine Kräfte organisatorisch bündeln. Ich bleibe durch meine wissenschaftliche und editorische Arbeit der Weber-Gesellschaft und der Gesamtausgabe auch in Zukunft erhalten, und freue mich auf zukünftige Treffen. Auch finde ich es gut und wichtig, dass durch die Wiederwahl der übrigen Vorstandsmitglieder ein gutes Stück Kontinuität gewahrt bleibt, und es daher zu keinem Bruch in der Vorstandsarbeit kommt. Ich möchte die Gelegenheit meines Abschieds nutzen, zurückzublicken, Bilanz zu ziehen und den Mitgliedern der Gesellschaft sowie dem Vorstand einige Wünsche mit auf den Weg zu geben.

Meine Verbindung zur Weber-Gesellschaft geht zurück auf das Jahr 1993, als ich mit einer Arbeit zur französischen Weber-Rezeption in Würzburg zum Dr. phil. promoviert wurde und während des Mitgliedertreffens in Detmold in die Gesellschaft eintrat. Im Folgejahr erhielt ich von Herrn Prof. Joachim Veit die Anfrage, ob ich nicht einen Band der Gesamtausgabe edieren wolle. Mit großer Freude sagte ich sofort zu, den Band mit den Werken für Klarinette und Orchester zu übernehmen, der nun endlich, nach vielen von mir verschuldeten Verzögerungen, seinem Abschluss entgegengeht. Seither hat sich die Weber-Forschung fest in meiner Arbeit etabliert, und so war es für

mich naheliegend, in der Weber-Gesellschaft durch die Kandidatur für den Vorstand 1999 an vorderster Stelle tätig zu sein.

Als ich 1999 in Mannheim zum zweiten Vorsitzenden gewählt wurde, war das ein bedeutender Neuanfang, da mit mir auch die erste Vorsitzende, Frau Dr. Irmlind Capelle, in den Dienst des Vorstandes trat. Wir führten anfangs zahlreiche Strategiegespräche, um die Vereinsarbeit durch neue Akzente zu bereichern und die wissenschaftliche und künstlerische Förderung des Werkes Carl Maria von Webers – gemäß unserem Satzungsziel – auszubauen. Dabei kam es uns vor allem darauf an, die Präsenz der Weber-Gesellschaft in der Öffentlichkeit zu erhöhen und die finanzielle Grundlage zu verbessern, die wiederum nötig war, um ambitioniertere Projekte in Angriff nehmen zu können.

Eine enge Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und Organisatoren war dabei unerlässlich. So bemühten wir uns um entsprechende Kontakte, um Kooperationen auszuloten. Eines meiner ersten Anliegen war die Einrichtung einer Internetseite, die sowohl Grundlageninformation über die Gesellschaft als auch aktuelle Meldungen zur Verfügung stellte. Dank der Großzügigkeit der Staatsbibliothek zu Berlin konnte eine Seite auf deren Server kostenfrei eingerichtet werden, und ich bemühte mich über mehrere Jahre, die Website zu pflegen. Dies nimmt allerdings viel Zeit in Anspruch, und so war ich froh, dass ich diese Arbeit nach einigen Jahren an die Mitarbeiter der Weber-Ausgabe übergeben konnte, die diese Arbeit freundlicherweise mit übernehmen. Im Laufe der Zeit wurden zahlreiche Personen über die Website auf die Gesellschaft aufmerksam, und es konnten einige neue Mitglieder über diesen Erstkontakt gewonnen werden. Ebenso bemühten wir uns erfolgreich um die Herstellung eines professionell gestalteten Flyers, erneut war es die Berliner Staatsbibliothek, die die Herstellung ermöglichte.

Manchmal wird man selbst von dem nachhaltigen Erfolg eines Projekts überrascht. So ging es mir mit der Poster-Ausstellung über „Weber und die Klarinette“, die ich 2000 mit Studenten in Würzburg konzipiert und hergestellt hatte. Sie war als Beitrag der Gesellschaft zum Ruhr-Festival 2000 entstanden, das unter anderem auch einen Klarinettenwettbewerb umfasste, bei welchem das erste Klarinettenkonzert als Finalstück gespielt wurde. Danach wurden die Ausstellungstafeln jedoch keineswegs eingemottet, sondern fanden ihren Weg zu zahlreichen anderen Veranstaltungsorten, bis zum heutigen Tag. Die Tafeln wurden mittlerweile neu gedruckt und lagern zur weiteren Verwendung bei einem der Vorstandsmitglieder.

Ein weiterer Schwerpunkt meiner Arbeit im Vorstand der Gesellschaft war die Planung und Durchführung von wissenschaftlichen Konferenzen. Sie waren als Bereicherung der Jahrestreffen der Mitglieder gedacht, sollten aber auch interessierte Nachwuchswissenschaftler für die Gesellschaft interessieren und die Gesellschaft stärker in das Wirken akademischer Institutionen einbinden. So kam in Weimar im Jahr 2000 eine Zusammenarbeit mit dem dortigen Musikwissenschaftlichen Institut zustande, dessen Leiter, Prof. Detlef Altenburg, ein kleines Symposium zu Webers Klaviermusik in den Räumen der einst von Franz Liszt bewohnten Altenburg ermöglichte. Die Vorträge wurden 2001 von Hans Schneider in einem separaten Tagungsband publiziert. 2006 war die Gesellschaft in Dresden zu Gast, und ich hatte das Vergnügen, gemeinsam mit Prof. Manuel Gervink, der nun meine Nachfolge im Vorstand antritt, ein Symposium zu Webers Rolle als Orchesterleiter in Dresden zu organisieren. Auch hier war die Verflechtung zwischen der Gesellschaft und der Gastgeberinstitution eng und führte zu einer produktiven Diskussion, deren Früchte im achten Band der *Weber-Studien* (2007) ihren Niederschlag fanden. Manchen Mitgliedern erschien vielleicht der eine oder andere Vortrag zu wissenschaftlich, aber wir haben zumindest versucht, eine ausgewogene Balance zwischen hochspezialisierten Beiträgen und solchen zu finden, die eher ein allgemeines Publikum ansprechen. Die Ausrichtung von Symposien sollte auch in Zukunft von Zeit zu Zeit auf der Tagesordnung der Gesellschaft stehen; sind Tagungen der Weber-Gesamtausgabe eher auf editorische und philologische Fragen ausgerichtet und meistens einem engeren Kreis der Editoren vorbehalten, ermöglichen Symposien der Gesellschaft eine Anregung der Weber-Forschung „nach außen“ – und dies ist dringend nötig, denn Weber-Forschung jenseits der Gesamtausgabe findet an deutschen Universitäten kaum statt (dazu später mehr). Die Gesellschaft kann durch entsprechende Angebote wichtige Pionierarbeit leisten, die dann wieder der Gesamtausgabe indirekt zugute kommt. Auch ermöglichen Tagungen eine enge Einbindung nicht nur von Wissenschaftlern, sondern auch von Künstlern. Dies gelang besonders gut beim Jahrestreffen 2008 in München. Dort fand eine bunte Mischung zusammen: Historiker, Philologen, Instrumentenspezialisten, Musiker (darunter Markus Schön, der Soloklarinettist der Bayerischen Staatsoper) und ein Dirigent (Herr Tschiedel von der bayerischen Theaterakademie). Sie alle empfanden die Atmosphäre des Symposiums im Orff-Zentrum, das als Gastgeber fungierte, anregend, und es wurden bereits Zukunftspläne für gemeinsame Konzert- und Opernproduktionen geschmiedet. Dazu kam diesmal die Zusammenarbeit mit der

Musikhochschule in München und ihrem Orchester, sowie dem Deutschen Museum mit einem wirklich bemerkenswerten Kammerkonzert für Klarinette und Klavier. All dies erforderte eine sehr aufwändige Vorplanung, die ohne den Mitveranstalter, die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte, repräsentiert durch Herrn Prof. Hartmut Schick und Herrn Dr. Stephan Hörner, nicht möglich gewesen wäre.

Waren die Organisation und Durchführung dieser Veranstaltungen ein Vergnügen, dem ich mich mit Leidenschaft hingab, können andere Aspekte der Vereinsarbeit auch mühevoll und gelegentlich frustrierend sein. Im Jahr 2003 schlug ich ein Förderkonzept für die Gesellschaft vor, das Mitgliedern und externen Geldgebern die Möglichkeit geben sollte, gezielt in einzelne „Töpfe“ zu investieren, um damit klar definierte Projekte der Gesellschaft zu ermöglichen und zu unterstützen. Tatsächlich konnten auf diese Weise einige Mittel eingeworben werden. Eine Ausschreibung zur Förderung von Dissertationen bzw. die Vergabe eines Dissertationspreises blieben jedoch ohne nennenswertes Echo, denn wie erwähnt spielt Weber und sein Umfeld an Universitäten in Deutschland kaum eine Rolle. Hier gilt es demnach, noch mehr Überzeugungsarbeit zu leisten. Andere Fördertöpfe hingegen konnten erfolgreich und werbewirksam genutzt werden. So etwa der „Wettbewerbstopf“, aus dem Preise für die Aufführung Weberscher Werke im Rahmen der Hochschulwettbewerbe Dirigieren in Dresden 2006 und Berlin 2008 finanziert werden konnten. Dadurch werden die Tätigkeit der Weber-Gesellschaft unmittelbar einem großen Publikum vor Augen geführt, die Aufführung von Kompositionen Webers gefördert und junge Künstler verstärkt an dessen Werk herangeführt. Man kann sich kaum eine wirksamere Erfüllung unseres Satzungsziels denken, und daher verdient die Wettbewerbsförderung auch in Zukunft höchste Priorität.

Neben diesen Erfolgen und Teilerfolgen gab es auch Misserfolge. So ist es mir durch meine Arbeit nicht gelungen, die Anzahl der Mitglieder nachhaltig zu erhöhen. Austritte, vor allem im Bereich von Institutionen, sind der schwierigen wirtschaftlichen Lage zuzuschreiben, die dazu führt, „unwichtige“ Ausgabenposten zu streichen. Der Mitgliederschwund im Privatsektor konnte einigermaßen durch Neueintritte ausgeglichen werden, doch unter dem Strich bleibt eine unerfreuliche Tendenz: ein leichter, aber stetiger Rückgang. Hier sehe ich alle Mitglieder der Weber-Gesellschaft gefordert, die Werbetrommel zu rühren und neue Mitglieder sowie Sponsoren zu werben, denn auf Dauer lassen sich ambitionierte Projekte kaum mehr aus den regulären Beiträgen einer abnehmenden Zahl von Mitgliedern finanzieren. Zwar

kann man es als Erfolg verbuchen, wenn durch unsere Arbeit die Anzahl der Anfragen zur Förderung von Weber-Konzerten, Festivals, Opernprojekten etc. die Anzahl der tatsächlich geförderten Projekte deutlich übersteigt, doch mit einer stabileren finanziellen Basis ließe sich weit mehr erreichen.

Ganz besonders möchte ich den Mitgliedern auch die wohlwollende und flexible Unterstützung der Arbeitsstellen in Detmold und Berlin ans Herz legen. Es ist sehr beachtenswert, welches Arbeitspensum Herr Prof. Veit, Herr Ziegler und die anderen Mitarbeiter bewältigen, und dies mit hoher Effizienz. Die Weber-Gesamtausgabe kann als beispielhaft im Kreise der deutschen Gesamtausgaben angesehen werden und nimmt etwa hinsichtlich der Entwicklung der digitalen Edition eine Vorreiterrolle ein. Gleichzeitig ist die Weber-Gesamtausgabe unter der strengen Aufsicht von Gutachtern gelegentlich Kritik ausgesetzt, etwa wenn ein Band einmal etwas später erscheint, als auf dem Papier vorgesehen. Die Weber-Gesellschaft kann hier durch konkrete Förderung von Kleinprojekten, etwa durch die Finanzierung von kurzfristig benötigter Hard- und Software etc., mit unter die Arme greifen und Entlastung schaffen. Ebenso wichtig wie materielle Unterstützung ist jedoch die ideelle Förderung, das Interesse an der Arbeit der Weber-Arbeitsstellen und den daraus resultierenden Publikationen sowie die Vermittlung dieser erfolgreichen Arbeit nach außen.

Mir bleibt noch zu danken: den Mitgliedern für viele wertvolle Anregungen, gesellige Gespräche und positiven Zuspruch; dem Vorstand, vor allem Frau Dr. Capelle, für produktive und konsequente Zusammenarbeit. Die Kommunikation von Nord-Texas nach Ost-Westfalen funktionierte dank e-Mail immer vorzüglich, doch hätte ich Frau Capelle auch gerne stärker bei Vereinsgeschäften unterstützt, die eine persönliche Präsenz erfordern. Dies war über den Ozean hinweg nur eingeschränkt möglich. Herrn Haack und Frau Schreiter danke ich herzlich für die reibungslose Abwicklung der Vereinsgeschäfte. Dem Vorstand im Ganzen, vor allem auch Herrn Prof. Gervink als meinem Nachfolger, wünsche ich gutes Gelingen bei der Gestaltung zukünftiger Weber-Aktivitäten.

Unser neues Vorstands-Mitglied Manuel Gervink stellt sich vor

Ich wurde 1957 im westfälischen Münster geboren, besuchte dort Volksschule und Gymnasium und verbrachte dort auch meine Studienzeit. An der Westfälischen Wilhelms-Universität studierte ich ab 1976 Musikwis-

senschaft, Deutsche Philologie und Philosophie und wurde 1984 mit einer Dissertation über „Die Symphonie in Deutschland und Österreich in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen“ promoviert. Abschließend folgte ich meinem Doktorvater Klaus Wolfgang Niemöller, der an die Universität Köln berufen worden war, als Assistent an das dortige Musikwissenschaftliche Institut, wo ich mich 1994 mit einer Studie zur Musikauffassung der französischen Renaissance habilitierte (beides sind nicht eben Themen aus dem Umfeld Carl Maria von Webers, ich komme noch auf diesem Punkt zurück). In den folgenden Jahren vertrat ich eine Professur für Musikwissenschaft an der Kölner Musikhochschule und wurde schließlich 2002 als Nachfolger von Prof. Hans John als Leiter des Instituts für Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden berufen. Was mein familiäres Leben betrifft, so kann ich noch hinzufügen, dass ich Vater dreier mittlerweile erwachsener Kinder bin und bereits in den für mich nach wie vor gewöhnungsbedürftigen Stand des Großvaters eingetreten bin.

Meine Verbindung zur Weber-Gesellschaft war zunächst eher eine „geschäftliche“: Die Dresdner Hochschule sollte als institutionelles Mitglied der Weber-Gesellschaft auch auf den Jahrestreffen vertreten sein – und dies war eine Aufgabe, die traditionell dem musikwissenschaftlichen Institutsleiter zufiel. Von Anfang an – mein erstes Kennenlernen der Gesellschaft und ihrer Mitglieder war 2004 in Ermlitz bei Leipzig – gefiel mir die Atmosphäre, die sich bei dem Treffen mitteilte: kein reines Fachtagungspublikum (was mitunter von ödester Langeweile sein kann), aber auch keine musikalische „Kaffeefahrt“, sondern der Austausch zwischen Liebhabern der Musik Webers und seiner Zeitgenossen und Fachkollegen, die sich seine Musik zu mehr als dem Gegenstand einer rein wissenschaftlichen Arbeit gemacht hatten.

Als ich von Frau Dr. Capelle im Anschluss an das Jahrestreffen in Bad Ems 2007 gefragt wurde, ob ich mir eine Mitarbeit im Vorstand würde vorstellen können – Professor Heidelberger hatte signalisiert, dass er seine Vorstandstätigkeit wegen seiner Arbeitsbelastung und besonders der räumlichen Entfernung nicht mit dem Anspruch würde erfüllen können, den er selbst an dieses Amt stellte, – zögerte ich anfänglich aus verschiedenen Gründen. Als nicht ganz unerheblich sah ich selbst meinen Einwand an, dass ich die Musik Webers bislang nicht zum Gegenstand meiner wissenschaftlichen Arbeit gemacht hatte (gelegentliche Vortragsauftritte im Dresdner Weber-Haus erschienen mir da durchaus nicht ausreichend). Diesen Vorbehalt vermochte Frau Capelle aber bald zu entkräften, so dass ich keinerlei Grund mehr sah,

mich weiter zu zieren. Und wenn ich ehrlich mit mir war, dann wollte ich es auch gar nicht.

So hoffe ich, der Weber-Gesellschaft auch als nicht ausgewiesener „Weber-Knecht“ von Nutzen sein zu können. Frank Heidlberger hat es sich seinerzeit zur Aufgabe gemacht, neben der ideellen auch die materielle Förderung der Weber-Forschung gezielt zu betreiben. Ohne dass dieses Ziel heute auch nur im Geringsten vernachlässigt werden könnte, sehe ich doch im aktuellen Wissenschaftsbetrieb eine eigentlich kaum verständliche Problemsituation aufkommen: Es ist ein auffälliges Desinteresse gerade beim sogenannten „wissenschaftlichen Nachwuchs“ an der musik- und kulturhistorischen Beschäftigung mit dem Werk Carl Maria von Webers festzustellen. Dies hat u. a. der Aufruf gezeigt, zum Internationalen Dresdner Weber-Symposium 2006 Referatthemen anzumelden, auf den nur sehr verhalten reagiert worden ist. Und so sehe ich eine wesentliche Aufgabe meiner Vorstandsarbeit in der Vermittlung der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk Webers in der musikwissenschaftlichen Ausbildung. Hätten wir nicht die engagierte Arbeit der Kolleginnen und Kollegen der Arbeitsstellen in Detmold und Berlin, es wäre womöglich schlecht bestellt um die wissenschaftliche Pflege des Werks eines Komponisten, dessen Ruhm dem Ludwig van Beethovens seinerzeit durchaus standzuhalten vermochte. Hier etwas zu bewegen, scheint mir von vordringlicher Bedeutung zu sein. Für die Gesellschaft und ihre Mitglieder werde ich mich bemühen, zusammen mit dem Vorstand weiterhin so anregende Jahrestreffen zu gestalten, wie ich sie selbst bislang erleben konnte.

Gebt Weber ein Forum! Eutiner Aktivitäten 2008

Ein Jahr nach dem großen Stadtjubiläum der Rosen- und Weber-Stadt Eutin gab es viele Anlässe, Gelegenheiten, Aufgeregtheiten, Polemiken rund um den Komponisten: Weber, Weber, noch mehr Weber. Alles was hinsichtlich der Sommer-Festspiele seit 2006 schon als Plan angedacht, vorgestellt und versucht worden war, sollte neu und größer und überregionaler, wenn nicht gleich international werden. Sehr sinnvolle Pläne, Visionen aber auch Widrigkeiten; die Presse überschlug sich in Zu- und Abneigung, vor allem für ihren „grünen“ Opernhügel: „Gebt Weber ein Forum!“ oder „den Festspielen einen neuen Namen“ konnte man lesen, aber selbst in diesem Punkt war sich die Presse nicht einig: „Weber-Opern-Festspiele“ oder „Carl Maria von Weber Festspiele, Eutin“?

Damit begann eine Hauptdiskussion; keine um Konzepte, Bauvorhaben, etwa eines Pavillons, nein, vielmehr eine Umfrage in der Öffentlichkeit, wie die Festspiele zukünftig heißen sollten. Man wolle, wie in Salzburg und Bayreuth, durch den Stadtnamen „die besondere Traditionsstellung der Festspiele in Eutin als Markenzeichen verdeutlichen“. Die Debatte brachte nicht nur die Gesellschafter der Festspiele untereinander auf, selbst Parteien fürchten um die Seriosität ihres städtischen Kulturprojekts.

Hatte sich die regionale Presse bis zum April überwiegend um den Namen gesorgt, bewegten dann allerdings plötzlich „Zukunftsmusik und Geldsorgen“ um die Eutiner Festspiele. Aus dem Forum für Weber wurde bald „Krisenstimmung in der Opernscheune“ (7. Mai); dabei hatte man doch schon im März informiert: „Kartenverkauf der Festspiele im Minus“. Am Ende trennte man sich auch noch von dem noch gar nicht amtierenden, neu berufenen Intendanten samt halbem Vorstand. Die folgenden Monate füllte die Auseinandersetzung um die Finanzen. Angeblich – so war nun zu hören – lag das Haushaltsdefizit nicht allein am schlechten Kartenverkauf, am Wetter oder am Programm 2008, sondern an stattlichen Altlasten der Institution Festspiele. Man sollte dieses Jahr 2008 – zumindest hinsichtlich der Festspiele – in Webers Interesse schnell vergessen!

Dass doch noch Positives über Weber und Eutin zu berichten bleibt, ist allein den 13. Eutiner *Weber-Tagen* zu danken: zehn Konzerte, meist mit Kammermusik, zeitlich zwischen Todestag und Geburtstag angesiedelt. Diese Unternehmung, die sich eigenverantwortlich, ohne große Institution oder Verwaltung im Rücken, immer wieder um Zusammenarbeit mit anderen Musikveranstaltern bemüht, hatte, da bei den Festspielen Wagners *Tannhäuser* erklingen sollte, ihre Programmplanung darauf abgestimmt. Dr. Dietrich Fey bot in seinem schönen Haus Rastleben eine thematische Einführung an, zusammen mit einem Buffet und einer Wegleitung zur abendlichen Aufführung: im Juli lautete das Motto „Der Fall Wagner“, zu den Galaabenden im August „Aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen. Richard Wagner über Carl Maria von Weber“.

Die Kreismusikschule beging das „Jahr der Klarinette“ mit einer Aufführung des Klarinetten-Konzertes Nr. 1 von Weber mit dem Solisten Helmut Maxa, begleitet von der Lübecker Sinfonietta unter Leitung des Dozenten der Kreismusikschule Bernhard Busch – ein finanzieller Kraftakt! Hinzu kam noch ein zweites Konzert zum Thema „Weber und die Klarinette“, dargebracht durch Schüler und Lehrer der Kreismusikschule, u. a. mit Webers *Concertino* op. 26.

Allein sechs Konzerte veranstaltete Martin Karl-Wagner, mit sehr unterschiedlichen Programmen von Salonbearbeitungen der Opern Webers oder Tänzen der Weberzeit, Arien (Belcanto von Weber bis Puccini), über Feenmärchen der Weberzeit bis zum Abschlussabend unter dem Titel „Heiraten ist meine Sache nicht“. Die Konzerte zogen – trotz einiger nicht geplanter Parallelveranstaltungen – erfreulich viele Zuhörer an. Trotzdem wäre es wünschenswert, wenn es hinsichtlich der Planungssicherheit mehr Unterstützung von der Kommune gäbe, über die Gestaltung des Flyers hinaus. Den Veranstaltern der *Weber-Tage*, die ehrenamtlich sehr viel Kraft investieren, um das kulturelle Leben ihrer Stadt bunter und interessanter zu gestalten, wäre mit einer besseren Veranstaltungs-Koordination sehr geholfen, denn das finanzielle Risiko, etwa ein auswärtiges Orchester zu engagieren, darf nicht durch Parallel-Aktivitäten verstärkt werden, die das potentielle Publikum abziehen. Es hängt sehr vom guten Einvernehmen der agierenden Personen ab, wie lange es in Eutin noch so erfolgreiche Veranstaltungen wie die *Weber-Tage* geben wird.

Zu Beginn hoffte man noch, dass durch die Übernahme der Festspielintendanz durch Matthias von Hülsem der Weg zu einer gegenseitig befruchtenden Zusammenarbeit im Interesse der Weberschen Musik frei würde. Dann kam es aber zum Rücktritt von Hülsem; er leitet nun mit Erfolg seit 2009 die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern. Schade für Weber in Eutin – auch aus der Sicht der Weber-Gesellschaft!

Ute Schwab

Gebt Weber ein Forum – Eutin 2009

Die *Weber-Tage* sind auch in diesem Jahr weiter bemüht, das Publikum mit immer neuen Konzerten und Gesichtspunkten für Weber zu interessieren. Die Eröffnung fand bereits statt: am 6. Juni im Hotel SeeSchloss am Kellerssee, das im Jahre 2007 erstmals als Veranstaltungsort für diese Reihe gewonnen werden konnte. Martin Karl-Wagner setzte diese Tradition nun mit seinem Ensemble musica floreat fort, das ein Programm unter den Titel „Weber in Dresden“ präsentierte. Auch das Konzert der Kreismusikschule im Rittersaal des Schlosses am 14. Juni bot Besonderes. Wann hört man schließlich schon den Jägerchor aus dem *Freischütz* für ca. 40 Gitarren arrangiert? Die jüngsten Mitspieler waren etwa zehn Jahre alt. Hier kamen außerdem noch zwei weitangereiste Gäste der Partnerstadt Lawrence (USA) dazu, die dem dortigen Lawrence Guitar Quartet angehören: Prof. Marc L. Green

und Morgen Bahn. Eutin feierte das zwanzigjährige Bestehen dieser Städtepartnerschaft also auch auf musikalischem Gebiet. „... ist fürstliche Freude“ lautete der Titel des Programms, zu dem Musik von Johann Sebastian Bach, Edvard Grieg, Antonio Diabelli, Mozart und Vivaldi gehörte, in wechselnden Besetzungen von den Gitarrenschülern und ihrem Lehrer Andreas von Zoest gespielt. Die Gäste aus Lawrence beteiligten sich mit russischer Roma-Musik von Ilja Sokolov. Das Rondo aus dem Klarinettenkonzert Nr. 1 von Weber hatte Andreas von Zoest für zehn Gitarren arrangiert, die Solistin war Sandra Flessau. Nach der Klarinette im letzten Jahr widmete sich die Kreismusikschule also nunmehr einem anderen Lieblingsinstrument Webers, das er auch selbst oft spielte; mit viel Beifall und Begeisterung ging dieses Konzert zu Ende.

Und die *Weber-Tage* haben auch weiterhin einiges zu bieten: am 28. Juni setzt sich Martin Karl-Wagner gemeinsam mit dem Ensemble 1756 unter dem Titel „Wege zu Weber. Musik von Haydn, Mozart und anderen“ mit der Wiener Klassik auseinander; am 1. August präsentiert er „Genovefa von Weber – Ein Leben in Arien“, ein Programm, das musikalisch an die von Ernst Rocholl gestaltete Ausstellung zur Mutter Carl Maria von Webers anknüpft. Der Vortrag von Heike Fricke „Carl Maria von Weber und die Klarinette“ – viele Mitglieder der Webergesellschaft kennen ihn bereits aus München – wird auf Einladung durch die Eutiner Landesbibliothek am 30. September stattfinden und sicherlich, anknüpfend an das vergangene Klarinettenjahr, auf großes Interesse stoßen. Zum Abschluss der *Weber-Tage* wird sich die Kreismusikschule am 7. November Webers als Pianist und Klavierkomponist annehmen.

Die Sommer-Festspiele planen zwischen 17. und 21. August auf einer Freilichtbühne im Schlosspark einen *Freischütz*, diesmal für Kinder, musical-artig aufgemacht und kindgerecht adaptiert. Das Bemühen um ein junges Publikum ist sehr zu begrüßen, gerade mit Blick auf die Zukunft. Bereits im vergangenen Jahr hatte man durch die Einbeziehung des Johann-Heinrich-Voss-Gymnasiums in die Opernproben und durch das Zusammenstellen eines Kinderchores, der bei einigen Aufführungen die Festspiele unterstützte, viel Interesse unter den Jugendlichen gefunden. Natürlich sollen auch die Eltern zum Junior-*Freischütz* mitkommen, das Eintrittsgeld ist tragbar – nun muss nur noch das Wetter mitspielen!

Ute Schwab

Die 6. Weber-Musiktage in Pokój/Carlsruhe

11.–13. Juni 2009

Das diesjährige Festival, wie auch schon in den Vorjahren unter der Regie und Führung von Jacek Woleński, wurde am 11. Juni in der evangelischen Kirche von Pokój nach der Begrüßung durch den Pastor Jozef Schlender vom Freiherrn Christian Max Maria von Weber, dem deutschen Generalkonsul aus Oppeln Ludwig Neudorfer, der Bürgermeisterin Barbara Zajac und Manfred Rossa eröffnet. Bereits das erste Konzert mit dem Streichquartett *Altra Volta* (verstärkt durch Lukasz Beblot, Kontrabass) und mehreren Gesangssolisten war so gut besucht, dass nicht alle Besucher Platz fanden und einige vor der Kirche ausharren mussten, um der Musik zu lauschen. Einer der Höhepunkte war nach der Ouvertüre zu *Abu Hassan* Schuberts Lied vom *Lindenbaum* aus der *Winterreise*, das Prof. Feliks Widera, Gesangslehrer und Star der Schlesischen Oper in Kattowitz, für das Konzert in sein Repertoire aufgenommen hatte. Er sang auch die Arie „Leise, leise“ aus dem *Freischütz*, eigentlich für Sopran, aber in Polen so populär, dass sie auch von Tenören gesungen wird. Überhaupt standen die deutschen Romantiker im Mittelpunkt des ersten Konzerts, u. a. Robert Schumann. Und natürlich durfte auch Webers im November 1806 in Carlsruhe komponiertes Lied „Ich denke Dein“ nicht fehlen, dass vom Ehepaar Joanna und Krzysztof Iwaszkiewicz (Mezzosopran bzw. Bariton) in einer Bearbeitung als Duett präsentiert wurde. Mehr als 350 Besucher in der einzigartigen Rokokokirche waren begeistert und berührt. Ein Erfolg, der auch durch die Mitwirkung der Webergesellschaft ermöglicht wurde.

Die Veranstaltung am zweiten Tag fand wieder im Gemeindesaal der evangelischen Kirche statt. Es begann mit einer Theater-Vorführung auf polnisch von Schülern aus dem Gymnasium Pokój, die mit großem Engagement vorgetragen wurde. Anschließend wurde eine Multimediapräsentation über Pokój gezeigt, mit Fotos, die Schüler des Gymnasiums aufgenommen hatten und die u. a. Naturschönheiten in und um Pokój im Wandel der Jahreszeiten zeigten. Danach sangen und musizierten Schüler der Polnischen Staatlichen Musikschule Namysłów/Namslau polnische Volkslieder. Eine freudige Überraschung brachte die folgende Ansprache, in der mitgeteilt wurde, dass der Antrag der Musikschule, den Namen von Carl Maria von Weber tragen zu dürfen, vom Kreis Oppeln genehmigt worden war. Im zweiten Teil präsentierte das Ensemble *Alte Musik* der Musikschule Lieder; das Ballett tanzte (nach Musik von einer CD) eine reizende Collage zur *Aufforderung zum Tanz*

und zu einem Strauß-Walzer und bekam sehr viel Applaus. Außerdem spielte das *Schlesische Trompetenensemble* – vier exzellente Bläser – u. a. einen Tusch für Bläser und Teile aus Händels Feuerwerksmusik. Der erwähnte Tusch wurde von Herzog Eugen (II.) komponiert, dem Sohn von Herzog Friedrich Heinrich Eugen (I.), der Weber nach Karlsruhe eingeladen hatte. Der jugendliche Herzog war ein sehr begabter Musiker, der drei Opern und 76 Lieder schrieb. Sein Lehrer in Karlsruhe 1806/1807 war Carl Maria von Weber.

Das Konzert am dritten Tag fand in der katholischen Kirche St. Stanislaus im Nachbarort Falkowitz/Falkendorf/Falkowice statt. Hier erklang u. a., arrangiert für vier Stimmen und wunderbar gesungen in polnischer Sprache vom Oppelner Kammerchor das Gebet der Agathe „Leise, leise“ aus dem *Freischütz*. Die G-Dur-Messe von Weber wurde vom sehr guten Kammerorchester *Cappella Silesiana* unter Leitung von Grzegorz Kamieński begleitet, und fand ebenfalls sehr viel Beifall. Den Abschluss bildete Webers Lied *Abendsegen*, vorgetragen vom Tenor Patrycy Hauke, einem Schüler von Prof. Feliks Widera. Vor dem Konzert wurde unserem Mitglied Manfred Rossa für seine Initiative bei der Mitgestaltung des Festivals, sein Engagement für die Dokumentation und Verbreitung des kulturellen Erbes von Karlsruhe und für die Förderung der Zusammenarbeit der ehemaligen und heutigen Einwohner Carlsruhes, über Generations- und Landesgrenzen hinweg, die offizielle Ehrenbürgerschaft des Ortes zuerkannt – nach Herzog Ferdinand von Württemberg, dem Sohn des letzten Besitzers der Residenz, dem 1998 dieser Titel verliehen wurde, ist Rossa der einzige Alt-Carlsruher, an den diese Auszeichnung ging.

Das Festival ist für die Gemeinde inzwischen so wichtig, dass es in die 700-Jahr-Feier der ersten urkundlichen Nennung (9. März 1309) eingebunden wurde. So feierte die Gemeinde am 13./14. Juni 2009 gleichzeitig ihr Jubiläum; das Konzert vom 13. Juni war der Höhepunkt des ersten Festtages. Wir blicken nun gespannt auf die 7. *Weber-Musiktage* in Pokój. Geplant ist, dass die beiden Sinfonien, die Weber in Karlsruhe komponierte, im Eröffnungskonzert am 3. Juni 2010 in der Rokokokirche von Karlsruhe gespielt werden. Und auch die Aufführung der Messe könnte eventuell wiederholt werden.

Alfred Haack, Manfred Rossa

„Das Sujet ist ansprechend“

Carl von Voß über die *Euryanthe*-Aufführung in Wien am
27. Oktober 1823

Manchmal gibt es glückliche Funde im Antiquariat, so der Autorin unlängst geschehen mit den im Jahr des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber 1986 erschienenen Reise-Aufzeichnungen des Kammerherrn Carl von Voß, herausgegeben aus Anlass von dessen 130. Todestag unter dem Titel *Eine Reise nach Dresden 1822* von dessen Ur-Ur-Urenkel Rüdiger von Voß im heute nicht mehr existierenden Verlag Günther Neske, Pfullingen.

Carl von Voß (1778–1856), dessen ausführlicher Lebenslauf in dem Band nachgelesen werden kann, war schon länger als Garde-Hauptmann im Hofdienst des Herzogs Alexius von Anhalt-Bernburg (1767–1834) und von diesem 1819 zum Kammerherrn und Gouverneur von dessen Sohn, Erbprinz Alexander Carl (1805–1863), berufen worden. Der Herzog erhoffte sich von einer Bildungsreise seines geistig zurückgebliebenen Sohnes, begleitet von dem geschätzten Kammerherrn von Voß, einen positiven Einfluss.

Der Kammerherr lebte damals, getrennt von seiner in Ballenstedt wohnenden Familie, im Schloss Bernburg. Seit 1819 war er in zweiter Ehe mit Juliane von Arnstedt (1782–1846) verheiratet, nachdem seine erste Frau Caroline von Arnstedt (1781–1818), die Schwester von Juliane, ein Jahr zuvor 37-jährig verstorben war. Aus erster Ehe stammten vier Kinder, denen Juliane eine gute Mutter wurde. Auch die zweite Ehe war eine sehr glückliche, und das Reisetagebuch von Voß war vorrangig für seine Frau und seine Kinder bestimmt, damit sie sich ein Bild von seinen Erlebnissen und Begegnungen machen konnten.

Der damals 17-jährige Prinz reiste inkognito als „Baron von Altenburg“. Seine kleine Reisegesellschaft, bestehend aus dem Kammerherrn von Voß, dem Unterlehrer Dr. Hollmann, einem Kammerdiener und drei Lakaien, brach am 26. April 1822 nach Dresden auf und kehrte am 22. Oktober nach Bernburg zurück. Galt der Kunststadt Dresden ihr Hauptaugenmerk, so erkundeten sie auch die nahe und weitere Umgebung, insbesondere die Sächsische Schweiz. Die amüsant und kenntnisreich geschriebenen Berichte, die man beim Lesen nicht aus der Hand legen möchte, geben Zeugnis von dem weiten geistigen Horizont des Carl von Voß, seiner profunden Bildung, seinen vielseitigen Interessen, seinem Kunstverständnis (er malte auch selbst), von seiner Theaterbegeisterung und seiner Naturverbundenheit. Keine Klet-

terpartie schien ihm zu gewagt, kein Anstieg zu steil, kein Berg zu hoch, keine Wanderung zu lang, kein Turm durfte ohne Aufstieg am Wegesrand, keine Schloss- oder Burganlage unbesichtigt bleiben. Stets hatte er dabei seine Aufgabe als Erzieher vor Augen, griff auch bisweilen in den Unterricht ein und war bestrebt, den Prinzen nach allen Seiten hin zu fördern, ihn vor allem zu befähigen, sich im gesellschaftlichen Leben mehr und mehr zurecht zu finden, auch wenn Voß in dieser Beziehung durchaus kritisch war und nicht mit spitzen, ironischen Bemerkungen sparte. Wenn er Erfolge seiner Bemühungen beim Prinzen erkannte, spürt der Leser die Freude des Erziehers, er berichtete aber ebenso offen über Rückschläge und vergebliche Versuche.

Selbstverständlich hörten Voß und der Prinz auch – nicht nur einmal – Webers *Freischütz*¹ in Dresden; am 29. April reflektierte er die Vorstellung (S. 23):²

„Abends sahen wir den Freyschützen, dessen Musik allerdings vorzüglich ist, doch nicht in der Art, um den außerordentlichen Erfolg zu erklären. Der Spektakel in der Beschwörungsscene, wo die wilde Jagd, Geister, Spuck, Feuerströme und der Teufel selbst zum Vorschein kommen, mag wohl das seinige dazu beygetragen haben“.

Preciosa besuchten sie ebenfalls mehrmals, sie gefiel dem Kammerherrn besonders gut. Am 27. Juni, dem Tag der Dresdner Erstaufführung, notierte er, dass ihm die Vorstellung viel Vergnügen bereitet habe und ergänzte, nachdem er kurz den Inhalt umrissen hatte (S. 113):

„Die höchst originelle *Ouverture* so wie die Chöre, Märsche, Tänze und die musikalische Begleitung der Monologe der Pretiosa sind vom Capellmeister *Weber*, vortrefflich komponirt“.

Der Versuch einer persönlichen Begegnung mit Weber am 19. August verlief allerdings enttäuschend. Vor dem abermaligen Besuch einer *Preciosa*-Vorstellung entdeckte Voß den Komponisten vor dem Theater, und obwohl er „berühmten Leuten gewöhnlich weit aus dem Wege gehe“, wagte er doch, ihn anzusprechen, aber „der große Mann empfing mich so kalt und vornehm, daß ich alle meine Höflichkeit zusammensuchen, mich auf meine

¹ Die Dresdner Erstaufführung des *Freischütz* war am 26. Januar, die von *Preciosa* am 27. Juni 1822.

² Die nachgewiesenen Seitenzahlen verweisen auf die gedruckte Ausgabe. Die Zitate wurden anhand von Kopien, die uns Herr von Voß dankenswerterweise von den Tagebüchern zur Verfügung stellte, nochmals geprüft und erscheinen hier in der originalen Schreibweise, orientiert an den Editionsrichtlinien der Weber-Gesamtausgabe.

hohe Verehrung für sein Talent, auf seinen Aufenthalt im Alexisbade und Gott weiß worauf sonst noch berufen mußte, um ihm nur ein paar gnädige und freundliche Worte abzurufen“, und er schloss an (S. 204f.):

„Demohnerachtet, ergötzte mich [...], seine liebliche und energische Musik, in dem, an diesem Abende aufgeführten Schauspiele: Pretiosa ganz ungemein, obgleich ich sie schon zum drittenmale hörte³. Überhaupt gehört dies Stück zu meinen Lieblingsvorstellungen. Es ist ungemein heiter, aus lauter bunten Bildern zusammengesetzt und unterhält bis zum Schlusse, ohne je einen Augenblick die Theilnahme sinken zu lassen.“

Soviel zu den Äusserungen des Kammerherrn von Voß zu Weber auf seiner Reise nach Dresden 1822.

Im Vorwort schrieb Rüdiger von Voß, dass es noch weitere unedierte Bände von Reisetagebüchern seines Vorfahren gäbe, nämlich von dessen Reise mit dem Prinzen nach Wien, die einer späteren Publikation vorbehalten seien. Der Kontakt mit Herrn von Voß, der uns großzügig und uneigennützig Kopien der bereits vorliegenden Übertragungen und Scans von ausgewählten Seiten des Originals zur Verfügung stellte und uns umfangreiche Details zu den Bänden mitteilte, ermöglicht uns, die folgende, die *Euryanthe* betreffende Eintragung vorab zu veröffentlichen, dafür sei Herrn von Voß herzlich gedankt.

Die insgesamt fünf vorliegenden Bände mit Reise-Berichten der zweiten Reise von Carl von Voß mit dem Prinzen Alexander Carl sind durchweg mit Tinte geschrieben im Format 18 x 12 cm, sie weisen weder Blatt- noch Seitenzählung auf. Dank ihrer wundersamen Rettung durch eine Familienangehörige am Ende des Zweiten Weltkrieges (von einem Müllhaufen in Waldsiefersdorf) sind die Bände heute noch ein gehüteter Schatz im Familienarchiv Voß und in relativ gutem Zustand. Sie sind in Halbleder gebunden. Der Band, aus dem das *Euryanthe*-Zitat stammt, umfasst den Zeitraum vom 1. Oktober 1823 bis 8. Januar 1824.

Die sich so rasch anschließende Wien-Reise kam für den Kammerherrn Carl von Voß seinerzeit überraschend. Der Herzog war offenbar so angetan von der Besserung des geistigen Zustandes seines Sohnes, dass er sogleich einen weiteren Bildungsaufenthalt beschloss. So stieg die kleine Gesellschaft (Prinz, Kammerherr und Hauslehrer) bereits am 1. Oktober 1823 wieder in die Kutsche. Die Reise zog sich über fast zwei Jahre bis zum 26. Juli 1825

³ Zum zweitenmal hörte er das Werk am 11. August (S. 199).

hin und schloss auch einen Ungarn-Aufenthalt ein. Carl von Voß stürzte sich mit großem Engagement in das neue Abenteuer, obschon ihm die neuerliche lange Trennung von seiner Familie nicht leicht fiel.

Da Weber und von Voß sich beide im Oktober 1823 in Wien aufhielten, war – angesichts der Theaterbegeisterung des Bernburger Reisenden (wenn auch vorwiegend für die Sprechbühne) – der Gedanke naheliegend, dass sie dieselben Theatervorstellungen besucht haben könnten. Das war tatsächlich am 9. Oktober, dem Ankunftstag von Voß in Wien, im Kärntnertortheater der Fall. An diesem Abend wurde *Nachtigall und Rabe* gegeben, ein Schäferspiel in einem Akt nach dem Französischen von Georg Friedrich Treitschke mit Musik von Joseph Weigl, und im Anschluss *Die Amazonen*, ein heroisches Ballett in drei Akten von Louis Henry mit Musik von Wenzel Robert Graf Gallenberg. Carl von Voß kommentierte das zweite Stück des Abends, nachdem er das Theatergebäude beschrieben hatte und nur kurz auf das erste Stück eingegangen war, mit Ausführlichkeit:

„Dann folgte ein großes Ballet: Die Amazonen, was uns mehr als die kleine Oper interessirte, weil wir so lange diese Art von Schauspielen entbehrt hatten. Die Solotänzerinnen zeigten ihre Kunst zu sehr auf Kosten des guten Geschmaks, indem sie sich in höchst künstlichen, doch unerhörlichen und ungraziösen Stellungen erschöpften; die Kriegstänze aber worin oft sechszig und mehr Tänzer und Tänzerinnen auftraten, gewährten ein sehr anziehendes Schauspiel, durch die Mannichfaltigkeit der Gruppierungen und der [sic] Genauigkeit der zusammengesetzten Bewegungen. – Höchst befriedigt kehrten wir gegen 10 Uhr nach unserem Gasthofe zurück und eilten, halb erschöpft von den mannichfaltigen Genüssen dieses Tages sogleich zur Ruhe.“

Man darf davon ausgehen, dass Weber, der diese Kombination sogar dreimal erlebte (am 25. September, 9. und 19. Oktober) vermutlich mehr an der kleinen Oper interessiert war, zumal – zumindest am ersten Termin – „die Sonntag⁴ allerliebste war“, wie er seiner Frau am 26. September mitteilte⁵.

Aus den Tagesnotizen von Carl von Voß geht außerdem hervor, dass er eine weitere von Weber besuchte Einstudierung – wenn auch an einem anderen Tag – im Theater an der Wien sah: Es handelte sich um das Zauberspiel mit Chören, Tänzern und Märschen in zwei Aufzügen *Der Wolfsbrunnen* von

⁴ Henriette Sontag (1806–1854), Sopranistin, die erste Interpretin der Titelpartie in Webers *Euryanthe*.

⁵ Brief in der Staatsbibliothek zu Berlin (nachfolgend D-B), Mus. ep. C. M. von Weber 164.

Aloys Gleich mit Musik von Franz Roser. Von Voß besuchte die Premiere am 18. Oktober und schilderte seine Eindrücke sehr lebendig und ausführlich, besonders begeisterte ihn der als Wolfs-Double agierende Künstler Leopold Mayerhofer, ein ehemaliger Kunstreiter. Dieser ersetzte die Hauptdarstellerin, die sich in einen Wolf verwandeln musste:

„Die diese Rolle darstellende Schauspielerin war eben im höchsten Theaterschmuck und mit dem lächerlichsten Pathos abgetreten, als die Scene sich plötzlich in die schaudervolle Gegend des Wolfsbrunnens verwandelte und die verzauberte Wölfin auch schon in großen wilden Sprüngen, mit einem langen Schwanze, auf der Bühne umher tobte. Die Vorstellung daß die eben verschwundene stolze Theaterprinzessin in diesem Wolfsbalg stecken könne, reizte mein Zwergfell dergestalt daß ich beynahe vor Lachen gestorben wäre. Indessen war es nur ein anderer männlicher ViehVirtuose der ehemals als Kunstbereiter unter *de Bach*⁶ gedient und die thierische Mimick studirt hatte. Er spielte seine Rolle so meisterhaft und war dabey so vortreflich kostümiert, daß ich ganz irre an ihm wurde und beynahe auf seine Wolfsnatur gewettet hätte. Der furchtbare blutrothe Rachen mit langen Zähnen besetzt, schloß und öffnete sich nach Belieben, der lange Schwanz peitschte die Weichen, Vorder- und Hinterbeine waren in gleicher Länge und gleich strebig im Gallop wie im Trab, ja selbst das Haar des Halses konnte sich sträuben und zurücklegen.“

Die Begeisterung, die das Publikum (bis zur finalen Raserei) erfasst hatte und sich vermutlich schnell herumsprach, hat vielleicht Weber veranlasst, am 24. Oktober, dem Tag der letzten Generalprobe seiner *Euryanthe*, eine Vorstellung des erwähnten Stückes zu besuchen, die er jedoch im Brief an seine Frau vom 25. Oktober nur kurz erwähnte: „sah Abends auf der Wieden den *Wolfsbrunnen*, ein Spektakelstück“⁷.

Dass von Voß nach seinen wiederholten *Freischütz*-Besuchen in Dresden Interesse an der neuen Oper Webers zeigen würde, stand zu vermuten. Wir

⁶ Christoph de Bach (1768–1834) leitete eine berühmte Kunstreiter-Truppe. Nach seinem Tod übernahm seine Frau Laura die Direktion; vgl. Moritz Gottlieb Saphir, *Laura de Bach*, in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und gesellschaftliches Leben*, Wien, Jg. 28, Nr. 91 (7. Mai 1835), S. 361.

⁷ Am 13. Oktober bekannte er noch seiner Frau gegenüber: „Ich gehe in gar keine Theater und arbeite immer abends zu Hause“, aber da hatte er weder den Klavierauszug noch die Ouvertüre zu seiner Oper vollendet, *D-B*, Mus. ep. C. M. von Weber 169.

finden ihn zwar nicht in der Premiere der *Euryanthe*, aber in der zweiten Aufführung der Oper unter Webers Dirigat am 27. Oktober 1823:

„Ehe wir ins Kärnthner Thor-Theater gingen, tranken wir noch Thee bey Erstenbergs⁸, dann gingen wir mit gespannter Erwartung zu der heute zum zweitenmale stattfindenden Vorstellung der Oper *Eurianthe* von der Frau v. *Czezy*⁹ gedichtet und von *Maria* von Weber komponirt. Das Sujet ist ansprechend und wird hier durch die herrlichsten Dekorationen, durch geschmackvolles Kostüme und durch das richtige Spiel und die ausgezeichnete Stimme der *Demoiselle* Sontag und ihre angenehme Persönlichkeit sehr vortheilhaft hervorgehoben. Auch die übrigen Schauspieler trugen wesentlich dazu bey. Die Musik ist originell, kunstreich, der Dichtung vortreflich angepaßt und an manchen Stellen der lebendigste Ausdruck der Empfindung. Dies ist, was ich nach einer einzigen Aufführung, drüber zu sagen mir erlaube. Dem großen Publikum wird sie wohl nicht so gefallen, wie die des Freyschützen, weil sie, weniger Melodien und viele Rezitativa enthält, die wie, in der italienischen Oper, die Gesangstücke mit einander verbinden und zu einem zusammenhängenden Ganzen machen; gewiß wird sie aber von Kennern und Schätzern der deutschen Oper überall eben so günstig aufgenommen werden, als hier. Der Compositeur der seine Musik heute selbst dirigitte, wurde nicht allein bey dem Erscheinen im Orchester durch lauten Beyfallsruf bewillkommt, sondern auch nach jedem Akt hervorgerufen. Man kann daher wohl annehmen, daß er seine Gegenparthey besiegt hat, die nichts als italienisches und roßinisches Tongeklingel schätzt und über die Oper *Eurianthe* schon im Voraus abgeurtheilt hatte, indem sie solche die *Ennuyante* nannte.“

Weber berichtete seiner Frau nach Dresden im Brief vom 28. Oktober:¹⁰

„Guten fröhlichen Morgen, herzliebster Schatz! Die gestrige Vorstellung war bei weitem besser als die erste, und der Enthusiasmus des Publikums wo möglich noch größer. Mein Empfang war wieder der rauschendste, jedes Musikstück wurde mit *Furore* applaudirt, ich wurde

⁸ Simon Joseph Baron von Erstenberg zum Freyenthurm (1774–1850) war vom 30. August 1815 bis zu seinem Tod Geschäftsträger der Herzöge von Anhalt-Bernburg am kaiserlichen Hof in Wien. Die Betreuung der Reisegruppe des Prinzen dürfte auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs Alexius erfolgt sein.

⁹ Helmina von Chézy (1783–1856).

¹⁰ *D-B*, Mus. ep. C. M. von Weber 174.

nach dem 1^r Akt herausgerufen. Die Grünbaum und Forti, nach ihrem Duett, ich wieder nach dem 2^r Akt. Die Sonntag nach ihrer letzten Arie, und ich wieder am Schluß, und dann die Sonntag. Nun frage ich ob man mehr in dieser Welt verlangen kann? [...] NB Der Jäger-Cor wieder 3mal gesungen.“

Wir wissen, dass sich das Blatt alsbald gewendet hat.

Wir wünschen Rüdiger von Voß, dass sich eine Publikation der lebendigen Reiseberichte aus Österreich und Ungarn in naher Zukunft ermöglichen lassen möge.

Eveline Bartlitz

„Treu und dankbar stets der Ihre“

Ein Nachtrag zum Briefwechsel zwischen Jähns und Goltermann
als Miszelle zum 200. Geburtstag des Weber-Forschers
(2. Januar 1809)

In *Weberiana* 15 wurde der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Georg Eduard Goltermann vorgestellt¹. Die Briefe von Jähns und dem Frankfurter Kapellmeister sind Teil der Korrespondenz, die Jähns während der Vorbereitungen seines Weber-Werkverzeichnisses² sowie des geplanten, nicht mehr erschienenen Supplement-Bandes führte. Hier sei nochmals erinnert, dass die überlieferten ausgewerteten 32 Briefe aus dem Zeitraum von 1864 bis 1878 in ihrer Bedeutung zwar an die Korrespondenzen von Jähns z. B. mit Carl Baermann oder Moritz Fürstenau nicht heranreichen, aber ein in sich weitestgehend geschlossenes Briefkorpus darstellen, welches eine von gegenseitiger Achtung und vorbehaltloser Hilfsbereitschaft geprägte Beziehung widerspiegelt.

Erfreulicherweise kann nun ein bisher noch fehlendes „Puzzle-Teilchen“ nachträglich eingefügt werden: Ein bis dato als von Jähns an Unbekannt überlieferter Brief in der Bayerischen Staatsbibliothek „entpuppte“ sich

¹ Vgl. Solveig Schreiter, „Geben Sie mir nur öfters Aufträge, dieselben werden jederzeit gern und prompt besorgt werden“. Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Georg Eduard Goltermann, in: *Weberiana*, H. 15 (2005), S. 61–92.

² Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871; im folgenden: Jähns (Werke).

als 33. Dokument des Jähns/Goltermann-Briefwechsels³. Er datiert vom 22. März 1873 und ist die direkte Antwort auf das Schreiben von Goltermann an Jähns vom 26. Februar desselben Jahres.

Einerseits hilft das nun identifizierte Schriftstück eine Lücke in der chronologischen Abfolge der überlieferten Briefe zu schließen, andererseits liefert es inhaltlich noch einige Ergänzungen zur Thematik der Briefe aus dieser Zeit, wiederum beispielgebend dafür, dass Jähns nicht nur von den Recherchen seiner Zeitgenossen für sein Werkverzeichnis-Projekt profitierte, sondern im Gegenzug dafür bei Anfragen und Problemen mit Rat und Tat zur Seite stand.

Im Brief vom 11. Oktober 1872 hatte Goltermann sich wegen einer für Ostern 1873 geplanten Messen-Aufführung in Frankfurt/Main an Jähns gewandt. Ursprünglich sollte Webers Messe Nr. 2 in G-Dur (WeV A.5) einstudiert werden; Jähns riet jedoch zur Wahl der Es-Dur Messe Nr. 1 (WeV A.2), die er selbst mehrfach aufgeführt hatte⁴, worauf die Frankfurter positiv reagierten. Außerdem vermittelte er das Aufführungsmaterial über Moritz Fürstenau in Dresden⁵. Obwohl die Angelegenheit inzwischen erledigt schien, Jähns im Brief vom 26. Februar von Goltermann bereits Dankesworte und die Konzert-Ankündigung erhalten, außerdem ausführlich an anderer Stelle Hinweise zu Webers empfohlener Messe gegeben hatte⁶, ließ er es sich nicht nehmen, am Anfang seines Schreibens nochmals auf eine Einzelheit zum Werk einzugehen:

„Sie haben ganz Recht: es bedarf keiner Erlaubniß von *Dresden* aus zur Aufführung der Sachen aus der Messe. Wie gern hörte ich zu! Lassen Sie nur die Sängerin des *Benedictus* dies Stück nicht zu rasch nehmen; denn dann ist es verloren. Zurück halten mag sie es, so viel sie will, der 6/8 ist ein schlimmer Feind; bei ♩ = 100⁷ wird's aber die rechte Wirkung machen, und feine Nüancirungen dieses Tempo's sind ja dabei nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern von der Sängerin fein empfunden schließlich der wahre Stempel ein[er] künstlerischen Leistung!“

³ Friedrich Wilhelm Jähns aus Berlin an Georg Goltermann (in Frankfurt); 1 Doppelblatt mit 4 beschriebenen Seiten, Signatur: Autogr. VIII F Jähns.

⁴ Z. B. im Gedenkkonzert an Mozarts 50. Todestag (5. Dezember 1841) im Ermeler-Saal in Berlin; vgl. Eveline Bartlitz, *Weber lebenslänglich: Friedrich Wilhelm Jähns (2.01.1809–8.08.1888), Versuch eines Porträts*, in *Weberiana*, H. 7 (1998), S. 14.

⁵ Vgl. dazu die Ausführungen in *Weberiana*, H. 15 (2005), wie Anm. 1, S. 79f.

⁶ Vgl. das Zitat aus dem Brief von Jähns an Goltermann vom 11. Oktober 1872; ebd. S. 79.

⁷ Jähns gab in seinem Werkverzeichnis zu einigen Werken Webers Metronom-Angaben, so auch im Fall der Messe, vgl. Jähns (Werke), S. 239f.

Das besagte Konzert fand am Ostersonntag, dem 13. April 1873, im Frankfurter Theater statt, angekündigt als „Musikalische Akademie“⁸, geleitet von den beiden Kapellmeistern Georg Goltermann und Ignaz Lachner (1807–1895), dem unmittelbaren Vorgänger Goltermanns auf dem Posten des 1. Kapellmeisters in Frankfurt/Main. Laut Vorankündigung und Rezension in der *Frankfurter Zeitung*⁹ erklang jedoch nicht die vollständige Messe, sondern lediglich *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus*. Daneben standen auf dem Programm u. a. zwei Sätze aus Franz Lachners *Orchester-Suite* Nr. 6 C-Dur op. 150, Mendelssohns Chorkantate *Erste Walpurgisnacht* op. 60 und die Ouvertüre zu Cherubinis *Lodoïska*.

Der Rezensent zitierte im Bericht über die Aufführung betreffs der Messen-Komposition zuerst aus Jähns' Werk-Verzeichnis, über welches kurz vor dem Konzert in der gleichen Zeitung eine umfangreiche Besprechung erschienen war¹⁰, eine längere Passage, in der Jähns überschwänglich Webers Kirchenmusik anpreist¹¹ und stimmte zu, dass „in der That [...] die aufgeführten Theile der Es-dur-Messe reich an musikalischen Schönheiten“ seien. Weiter heißt es:

„Frisch in der Erfindung und von gediegener Arbeit erweist sich diese Musik in ihrem charakteristischen Anschluß an den zugrundeliegenden Text als eine sehr wirkungsvolle und ist Weber's Eigenart oft genug herauszuspüren. Wir möchten namentlich das feierlich erhabene Sanctus, die schwungvolle jubelnde Fuge: »Osanna in excelsis« und das weich-innige Benedictus hervorheben. [...] Seine [des Werkes] Wiedergabe war eine im Ganzen sehr zufriedenstellende und vereinigte die mitwirkenden Kräfte unter Capellmeister Lachner's Leitung [...] zu einem sehr präzisen Ensemble. Chor und Orchester thaten dabei wacker ihre Schuldigkeit und Fräulein Deiner¹² entfaltete im ansprechenden Vortrag des »Benedictus« ihre prächtigen Stimmittel in erfolgreicher Weise.“

⁸ Ankündigung in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 11. April 1873 (Nr. 101), Erstes Blatt.

⁹ Besprechung des Konzertes ebd., 24. April 1873 (Nr. 114), Zweites Blatt.

¹⁰ Ebd., 23. März 1873 (Nr. 82), Zweites Blatt.

¹¹ Vgl. Jähns (Werke), S. 7.

¹² Vermutlich Anna von Possart, geb. Anna Deinert, auch Deinet (1843–1919), gebürtig aus Frankfurt/Main, war zuerst dort engagiert und wirkte später am Hoftheater in München als Koloratursopran.

Die Konzert-Kritik in der Zeitschrift *Didaskalia* fiel bezüglich Webers Messe-Teilen weniger positiv aus:¹³

„Es gewährte besonderes Interesse, dem großen Romantiker und eigentlichen Begründer unserer nationalen Oper auch einmal in geistlichem Gewande zu begegnen. Daß er darin nicht so eigenthümlich und ursprünglich sich ausnehmen werde und könne, wie im schlichten Jägerkleide, in der glänzenden Ritter-Rüstung oder den duftigen Schleiern der Feenwelt, worin wir ihn früher kennen und verehren lernten; daß er in der Kirche nicht irdische Leidenschaften zum Ausdrucke bringen, nicht die dämonische Macht seines Orchesters entfesseln dürfe, das wußten wir Alle im Voraus. Und dennoch, ungeachtet aller Anerkennung des meisterlichen Aufbaues und der wohlklingenden Verwendung der zu Gebote stehenden Mittel vermochte das Gehörte nicht, uns völlig zu befriedigen. Wir erwarteten, erfüllt von der Erinnerung an die früher gehörten großartigen Schöpfungen des unsterblichen Meisters, Ungewöhnliches und erhielten – Herkömmliches, wovon nur etwa der erhaben erfundene Anfang des *Sanctus* auszunehmen wäre. Wir glaubten, unsere Seelen wie in einem Dome ungestört in frommer Andacht zu dem Höchsten erheben zu dürfen, und wurden nicht selten, besonders im *Benedictus*, recht zur Unzeit an das – Theater erinnert.“

Des weiteren geht es in dem neu ermittelten Brief um eine gewünschte Rezension des Weber-Werkverzeichnisses in der eben erwähnten *Didaskalia*, bezüglich der Goltermann im vorausgegangenen Brief vom 26. Februar geschrieben hatte:

„Der Berichterstatter der *Frankfurter Zeitung* (Herr Meyer) wird nun wohl bald sein Versprechen erfüllen [s. Anm. 10], ein Gleiches kann ich von dem der *Didaskalia* wohl kaum hoffen. Sollte es Ihnen daher möglich sein, mir eine eingehende Besprechung Ihres Werkes von *Berlin* aus zu senden, so würde ich dieselbe mit leichter Mühe in die Spalten der *Didaskalia* befördern lassen.“

Goltermanns Aufforderung kam Jähns umgehend nach und legte dem Brief entsprechende Ausführungen mit der Anmerkung bei:

„Sie sind sehr liebenswürdig, daß Sie der *Didaskalia* [sic!] ein Referat geben wollen in meiner Sache. Anbei erfolgt ein solches von Kennt-

¹³ *Didaskalia oder Blätter für Geist, Gemüth und Publizität*, Beilage zum *Frankfurter Journal*, zur *Badischen Post* und zu den *Frankfurter Nachrichten*, hg. von J. L. Heller u. a., Heidelberg, Frankfurt/Main 1831–1930, Rezension vom 23. April 1873 (Nr. 112), gez. mit „G.B.“

nißvoller Feder. Es ist auch nicht zu lang u. zu warm, ohne zu viel zu thun was freilich etwas wunderlich in meinem Munde klingt. Natürlich kann die Redaktion damit machen, was sie schließlich will. – Haben Sie innigsten Dank für Ihren treuen Beistand! [...] Darf ich Sie bitten, wenn das Referat angenommen wird, gütigst zu veranlassen, daß mir dasselbe in einem Exemplare zukomme. – Verzeihung, daß ich Sie auch damit noch plage!“

Offensichtlich ist es nie zu einem Abdruck dieser Bemerkungen gekommen, da sich der Aufsatz weder in dem von Jähns eigenhändig angelegten Sammelband mit Rezensionen in der Weberiana-Sammlung¹⁴ findet, noch in der Zeitschrift selbst nachgewiesen werden konnte.

Jähns' Äußerungen am Ende des Briefes beziehen sich auf Kompositionen seines Briefpartners Goltermann. Sowohl Jähns als auch Goltermann hinterließen bekanntermaßen jeder ein recht stattliches Œuvre. Wie bereits erläutert¹⁵, klingt der gegenseitige Austausch von Kompositionen ebenfalls in der Korrespondenz an und bezeugt ein reges gegenseitiges Interesse sowie freundschaftliche Anerkennung:

„Ihre beiden *Duette* „Wie die Schatten dunkeln“¹⁶ u. das dazugehörige in *G.* (auf den Frühling)¹⁷ lasse ich jetzt viel von einer Chor-Classe (32 jungen feinen Mädchen, in einer der ersten Pensions-Anstalten[]) hier singen. Beide Stücke klingen und singen sich vortrefflich, weil sie eben pure Sachen sind; sie sind zuge[ich] die Lieblinge der Classe; auch bei einer neulichen Vorführung derselben vor einer sehr urtheilsfähigen u. musikalischen Versammlung schlugen sie zu meiner Freude durch [...]“

Abschließend sei noch eine Korrektur zu einem Detail eines bereits in *Weberiana* 15 vorgestellten Briefes ergänzt. Das dort (S. 88, Anm. 108) als verschollen angegebene Autograph der *Melodie ohne Begleitung* (JV 119), das sich Jähns 1865 vom damaligen Besitzer Heinrich Panofka zur Anfertigung

¹⁴ Vgl. *Urtheile, Erwähnungen, Anzeiger, in Betreff 1.) „C.M.v. Weber in seinen Werken“ und 2.) „C.M.v. Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen“, beides verfasst von Friedr. Wilh. Jähns 1871. 1873; D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 1, Nr. 7.*

¹⁵ Vgl. *Weberiana*, H. 15 (2005), wie Anm. 1, S. 82f.

¹⁶ Nr. 4 „Nun die Schatten dunkeln“ aus *Vier Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte* op. 8, Leipzig: Peters (Hofmeister Jahresverzeichnis 1852, S. 35).

¹⁷ Welches Duett Jähns hier meint, bleibt unklar. In op. 8 sowie den anderen Werken Goltermanns für diese Besetzung findet sich keine Komposition, die in Titel und Tonart mit den Angaben im Brief übereinstimmt.

einer Abschrift zusenden ließ¹⁸, ist wieder aufgetaucht: Die 32 Takte umfassende autographe Skizze Webers, eine kurze melodische Phrase im 3/4-Takt, ursprünglich für den Klarinettenisten Heinrich Baermann geschrieben, ist Bestandteil des Stammbuchs von Heinrich Panofka, welches dieser am 8. Mai 1866 an seinen Schüler Alfred Corning Clark verschenkte, der es im Charakter einer Autographensammlung weiterführte. Nach dessen Tod 1896 ging es vermutlich an Jens Christian Lund Skouugaard, wurde 1949 in einem Pariser Antiquariat von Banners Antiquariat Kopenhagen erworben und wenig später an einen dänischen Sammler verkauft. 1970 erwarb es die Königliche Bibliothek in Kopenhagen, wo es heute aufbewahrt wird¹⁹.

Panofkas Stammbuch, 2007 als Faksimile-Ausgabe²⁰ erschienen, vereinigt 84 „musikalische“ Eintragungen, darunter von so berühmten Komponisten des 19. Jahrhunderts wie Beethoven, Berlioz, Liszt, Schubert, Spontini, Brahms, aber auch von heute kaum mehr Bekannten oder Vergessenen. Manche verewigten sich mit einem musikalischen Zitat samt Widmung und Unterschrift direkt in Panofkas Album, andere Autographe, wie auch das Webers, gelangten auf anderem Wege an den Besitzer und wurden nachträglich eingefügt. Einzelne Eintragungen komplettierte Panofka mit Lebensdaten und kleinen Porträts.

Webers Skizze, 1 1/2 beschriebene Notenzeilen auf einem schmalen Papierstreifen (6,2 x 26,2 cm), mit Siegellack auf dem Notenpapier des Panofka-Albums (Bl. 30v) befestigt, gelangte 1829²¹ über Heinrich Baermann an Panofka, was dieser durch die eigenhändige Hinzufügung der Worte „*Carl Maria von Webers Handschrift an Freund Panofka | überlassen von Hch Baermann*“ bezeugte.

Solveig Schreiter

¹⁸ Vgl. den Brief von Heinrich Panofka aus Paris an Jähns (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 480) sowie die Abschrift (ebd., Weberiana Cl. IV B [Mappe XIII], Nr. 1251B).

¹⁹ Sign. C I,5 mu 7205.1014.

²⁰ Heinrich Panofka, *Ein musikalisches Stammbuch* (Königliche Bibliothek Kopenhagen), hg. von Eva-Brit Fanger, redigiert von Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Bd. 1: Faksimile, Tutzing 2007.

²¹ Vgl. ebd., Bd. 2: Kommentar und Katalog, S. 36f.

Ein veritables Souvenir: Das Manuskript der *Aufforderung zum Tanze* aus dem Besitz Fanny von Egloffsteins

Zu den bekanntesten, im besten Sinne populären Kompositionen Carl Maria von Webers gehört neben seinem *Freischütz* auch die *Aufforderung zum Tanze* op. 65. Das 1819 entstandene Klavierstück, das der Komponist seiner Frau Caroline widmete, ist, abgesehen von dem im August 1821 bei Schlesinger in Berlin publizierten Erstdruck, in drei authentischen Quellen überliefert: neben dem autographen Entwurf vom 23. Juli 1819 (Staatsbibliothek zu Berlin) und der autographen Reinschrift vom 28. Juli 1819 (New York, Pierpont Morgan Library) befand sich in Privatbesitz noch eine Widmungskopie, die Weber 1820 Fanny von Egloffstein geschenkt hatte – diese Handschrift konnte nun dank der Vermittlung des bereits bestens bekannten New Yorker Antiquariats Lion Heart Autographs (vgl. *Weberiana*, H.15, S. 104) für die Weberiana-Kollektion der Berliner Staatsbibliothek erworben werden.

Die gräfliche Familie von Egloffstein aus Lamgarben (bei Schippenbeil in Ostpreußen) war gegen Ende des Jahres 1819 nach Dresden gezogen; am 5. Dezember 1819 sind die ersten Kontakte zu Weber in dessen Tagebuch bezeugt. Die Verbindung vermittelte vermutlich der Musiker Ernst Pastenaci (1774–1824), der Hauslehrer der Kinder des Grafen, der sich bereits im Frühjahr 1819 an Weber gewandt und diesen um die Beurteilung seiner acht Walzer op. 1 gebeten hatte¹. Entgegen Webers Rat² ließ Pastenaci seine Sammlung noch 1819 bei Unzer in Königsberg drucken, versehen mit einer Widmung an seine Schülerin Fanny von Egloffstein³. Pastenaci, der die Egloffsteins offenbar nach Dresden begleitete (laut Webers Tagebuch allerdings am 18. Dezember wieder nach Königsberg zurückreiste), hatte dem Komponisten am 4. Dezember, einen Tag vor dessen Besuch beim Grafen Egloffstein, seine Aufwartung gemacht und am 10. Dezember eine Unterrichtsstunde von Weber erhalten. Eine längere Ausbildung bei Weber genoss Fanny von

¹ Pastenacis diesbezüglichen Brief vom 1. Mai 1819 erhielt Weber laut Tagebuch erst am 17. Juni und beantwortete ihn am 5. August; Entwurf in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK (nachfolgend: *D-B*), Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe IX, Bl. 64f.

² Vgl. Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin und Leipzig 1908, S. 182–186. Möglicherweise erhielt Pastenaci Webers Antwort auch zu spät, nachdem er das Werk bereits an den Verleger gegeben hatte.

³ Eine Besprechung erschien in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 21, Nr. 51 (22. Dezember 1819), Sp. 879f.

Egloffstein. Ihr scheidender Lehrer Pastenaci notierte am 13. Dezember 1819 in deren Stammbuch:⁴

„Sie, meine theure Freundin, haben gleich mir, des Meisters [= Webers] Allgewalt empfunden, und werden sich eines längeren Einflusses desselben zu erfreuen haben. Brauchen Sie jeden Augenblick dieser unschätzbaren Zeit, um Ihr Talent an einer Künstler Sonne zu erwärmen, die Ihnen so mild und gütig scheint.“

Nachdem die Comtesse Egloffstein Weber am 7. Dezember erstmals vorgespielt hatte (immerhin dessen Klaviersonate Nr. 1 C-Dur), ist am 31. Dezember 1819 ihre erste Lektion bezeugt; es folgten bis zum 5. Juni 1820 in dichter Folge weitere 85 Unterrichtseinheiten⁵, die trotz des Todes des Grafen Egloffstein Ende Januar 1820 keine nennenswerte Unterbrechung erfuhren. Erst Fannys Verlobung mit Ernst von Mangoldt im Mai⁶ und die nachfolgende Abreise der Familie aus Dresden beendeten die Ausbildung. Weber, der auch privat mit der Familie verkehrte und die verwitwete Gräfin Caroline von Egloffstein, geb. von Buddenbrok, in finanziellen Angelegenheiten unterstützte⁷, hatte eigentlich – wie üblich – mit einer Vergütung von einem Golddukaten pro Lektion gerechnet⁸, das Thema der Entlohnung aber aus purer Delikatesse nie angesprochen; das sollte sich rächen, denn statt der erhofften Zahlung erhielt Weber laut Tagebuchnotiz vom 6. Juni 1820 „ein Porzell: KaffeeService!!!!“

Im Sommer 1820 verließen die Egloffsteins Dresden: Carl Maria und Caroline von Weber trugen sich am 11. bzw. 9. Juni in Fannys Stammbuch ein⁹; am 25. Juli vermerkte Weber in seinem Tagebuch ein letztes Treffen. Webers Abschiedsgeschenk für seine Schülerin war eine Abschrift seiner im

⁴ Stammbuch Fanny von Egloffstein / von Mangoldt im Stadtarchiv Dresden, Hs. 8. 1928. 1067, Bl. 61v.

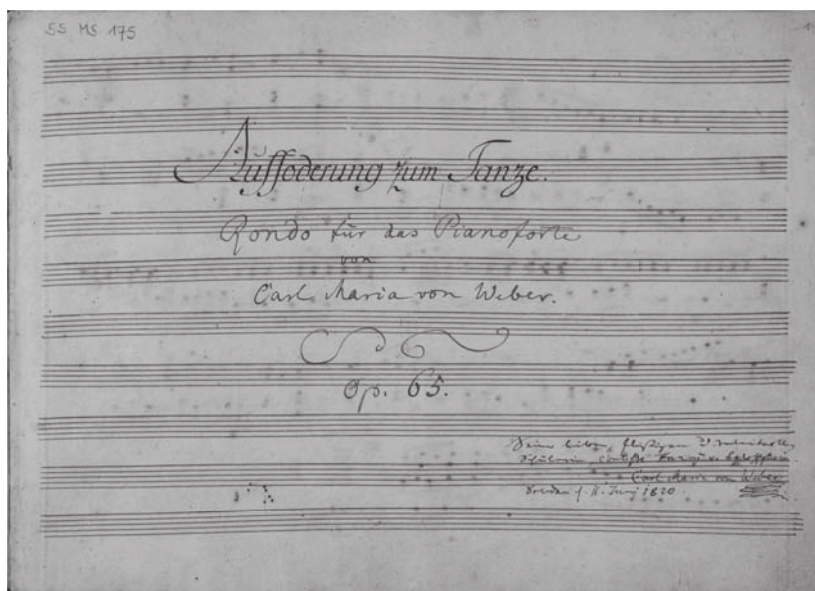
⁵ Weber zählte im Tagebuch fälschlich 84 Lektionen (zweimal, am 28. und 29. Januar, die 22. und zweimal, am 31. Mai sowie 1. Juni, die 83. Stunde).

⁶ Im Tagebuch vermerkte Weber am 26. Mai „79^e Lect. Comt: Fanny als Braut“; bei der Lektion tags zuvor findet sich noch kein Hinweis. Am 6. Juni machte Weber gemeinsam mit Egloffsteins und Fannys Bräutigam einen Ausflug nach Tharandt.

⁷ Vgl. die Abrechnung in Webers Tagebuch am 12. Februar 1820 sowie die Rechnung in D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XXII, Bl. 20.

⁸ Vgl. seinen Brief an die Gräfin Caroline von Egloffstein vom 10. Juni 1820 (Entwurf in D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe X, Bl. 71a v und 71b r).

⁹ Stammbuch (wie Anm. 4), Bl. 27r und 28r; ab 16. August 1820 (Bl. 41r) finden sich Hinweise auf einen Aufenthalt in Berlin bei der verwandten Familie L'Estocq.



6

pp.
crescendo
pp.
decrescendo
pp.

Titelseite und S. 6 des Egloffstein-Manuskripts der *Aufforderung zum Tanze*

Juli 1819 vollendeten Klavierkomposition *Aufforderung zum Tanze*, die er von einem seiner Hauptkopisten (Johann Gottlieb Lauterbach) abschreiben ließ und am 11. Juni 1820 mit folgender Widmung versah: „Seiner lieben, fleißigen und talentvollen Schülerin, *Comtesse Fanny v. Egloffstein. Carl Marie von Weber*“.

Erstaunlich an diesem Manuskript: Während Weber üblicherweise Widmungskopien kaum einer eingehenden Durchsicht für würdig befand, blieb in der 12-seitigen Abschrift keine Seite unkorrigiert. Webers Eintragungen betreffen die Artikulation, Bogensetzung, Dynamik und verbale Interpretationsanweisungen; die Schriftanteile des Komponisten reichen von der fast komplett eigenhändigen Titelseite bis hin zu ergänzten Punkten, Strichen, Akzenten und Bögen, die nur mittels der Tintenfarbe als autographe Zusätze erkennbar sind. Vergleichbar umfangreiche und substantielle Korrekturen finden sich sonst bestenfalls in Stichvorlagen, mit denen Weber die Druckausgaben seiner Werke vorbereitete. Da die Stichvorlage zu dieser Komposition verschollen ist, kommt dieser Abschrift bei der bevorstehenden Edition innerhalb der Weber-Gesamtausgabe ein hoher Rang zu. Besonders interessant ist, dass die Auszeichnungen in vielen Details von dem durch Weber korrigierten Erstdruck¹⁰ abweichen – der Vergleich verdeutlicht eine erstaunliche vom Komponisten legitimierte Varianz dieser sekundären Parameter des Notentextes selbst in zeitlich benachbarten Quellen, liegen zwischen der Korrektur der Egloffstein-Abschrift und jener der Probeabzüge des Erstdrucks doch gerade dreizehn Monate. Weniger interessant sind die mit Bleistift nachgetragenen Fingersätze, die bei der ersten nachweisbaren Auktion der Handschrift fälschlicherweise als möglicherweise von Weber herrührend beschrieben wurden¹¹ – sie stammen von einem unbekannten Vorbesitzer.

Wir danken David Lowenherz und der Abteilungsleiterin der Berliner Musikabteilung Dr. Martina Rebmann, durch deren engagierte Unterstützung diese weitere spektakuläre Weber-Erwerbung ermöglicht wurde.

Frank Ziegler

¹⁰ Weber erhielt laut Tagebuch vom Verlag Schlesinger Korrekturabzüge (Erhalt des Briefes am 9. Juli 1821), die er am 16. Juli nach Berlin zurücksandte.

¹¹ Vgl. den Katalog zur Auktion 103 bei Karl & Faber in München (22.–24. November 1966), Nr. 2594.