

# WEBERIANA

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

Heft 21  
(Sommer 2011)



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 978-3-86296-023-1

© 2011 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. -435210  
Fax: 030 / 266-335201  
e-Mail: [webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de](mailto:webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de)  
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin  
Redaktionsschluß: 31. Mai 2011  
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

## Inhalt

Gerhard Allroggen zum 75. Geburtstag (Irmlind Capelle)	5
<b>Beiträge</b>	
Eveline Bartlitz: „Unrichtigkeit“ oder „Ungenauigkeit“? Der Streit um Webers Berliner <i>Euryanthe</i> -Honorar im Kontext der Auseinandersetzungen zwischen Brühl und Spontini	7
Frank Ziegler: „Nie habe ich so viel Pracht u. Glanz beysammen gesehen ...“. Bemerkungen zu Musik und Theater in Dresden in den Tagebüchern der Caroline von Lindenfels	37
Till Gerrit Waidelich: „Ich will es nicht, wie weiland Carl Maria, machen“. Conradin Kreutzer, Weber, Meyerbeer und Friedrich Kind	57
Frank Ziegler: „[...] kannst vor der Hand zufrieden damit sein daß es mir recht sehr gefällt.“ Carl Maria von Weber und Gottfried Webers <i>Te Deum</i>	101
<b>Notizen und Arbeitsberichte</b>	
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold	125
Christine Siegert: Weber Digital	130
Joachim Veit: Nachbemerkungen zur neuen Website <a href="http://www.weber-gesamtausgabe.de">www.weber-gesamtausgabe.de</a>	134
Frank Ziegler: Ein „Weber“ aus der Feder Meyerbeers: Zur Fehlzuschreibung der Palmiden-Cavatine	136
Joachim Veit: Die Meininger – auch in Sachen Weber ihrer Zeit voraus!	142
Frank Ziegler: Sieben auf einen Streich – Neuerwerbung eines Manuskripts für die Berliner Weber-Sammlung	144
<b>Aufführungsberichte</b>	
Überzeugender Bühnenerfolg: Roland Aeschlimann inszeniert Webers <i>Euryanthe</i> in Karlsruhe aus dem Geist der Romantik (Werner Häußner)	151
<i>Das Waldmädchen</i> in der Konzerthalle des Mariinsky Theaters in St. Petersburg (Richard Erkens)	153
Zu Gast in <i>Rübezahls musikalischem Garten</i> (Frank Ziegler)	157
Endlich: der doppelte Hassan! Meyerbeers <i>Alimelek</i> und Webers <i>Abu Hassan</i> bei den 30. Herbstlichen Musiktagen in Bad Urach (Joachim Veit)	161

Eine gelungene Geburtstags-Überraschung: <i>Abu Hassan</i> in München (Frank Ziegler)	165
<i>Die drei Pintos</i> at University College Opera (Raffaele Viglianti)	169
<i>Le Freischütz</i> in Paris (Bernd-Rüdiger Kern)	171
Ein deutscher <i>Oberon</i> in Toulouse – Presselese (Andreas Fukerider)	173
Die Seele stirbt, das Böse siegt. Der <i>Freischütz</i> in Magdeburg: Die Hoffnung auf das Gute zerplatzt wie Seifenblasen (Werner Häußner)	175
Der Fluch der bösen Tat – der <i>Freischütz</i> ankert im Heimathafen Neukölln (Frank Ziegler)	178
<i>Hunter's Bride</i> – Webers <i>Freischütz</i> als Opernfilm (Markus Bandur)	181
<i>Der Freischuss</i> – ein Stück Gegenwart? (Frank Ziegler)	185
Konzerte in Mitteldeutschland 2010/11 (Bernd-Rüdiger Kern)	187
Sharon Kam: Erste Konzertserie mit Webers 2. Klarinettenkonzert nach der Neuedition (Joachim Veit)	189
<b>Neuerscheinungen</b>	
<i>Carl Maria von Weber. Konzertstück f-moll</i> <i>für Klavier und Orchester Opus 79 · Klavierauszug</i> , hg. von Ernst Hertrich, München: G. Henle, 2010 (Joachim Veit)	191
Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler)	195
<b>Mitteilungen aus der Gesellschaft</b>	
Protokoll, Kassenbericht etc.	205
<b>Blickpunkte: Kleinere Berichte</b>	
Ein Ausflug zu den „Ruinen des schönen Ehemals“. Die Weber-Gesellschaft zu Gast bei den <i>Weber-Musiktagen 2010</i> in Pokój (Frank Ziegler)	213
Eutiner <i>Weber-Tage</i> (Ute Schwab)	218
225 Jahre Weber – Jubiläumsveranstaltungen in Marktoberdorf (Joachim Veit)	220
Somme, Blumen, Elbluft – Chronologie der Dresdner Weber-Gedenkstätten und Planungen zu einem Weber-Heim von 1950 (Eveline Bartlitz)	222
Ernst Pastenacy – ein Schüler von Carl Maria von Weber? (Frank Ziegler)	228

## Gerhard Allroggen zum 75. Geburtstag

von Irlind Capelle

*„Ja! ganz unser bist du, denn deinen Werken entstrahlt in vollem Himmelsglanz das Wahrhaftige, wie den Werken [...] aller der Meister, die in Wort und Ton nur echtes, edles Metall ausprägen und nicht prahlen dürfen mit flinkerndem Rauschgold ...“*

E. T. A. Hoffmann, „Gruß an Spontini“

Gerhard Allroggen ist ein großer Kenner und Liebhaber der deutschen Romantik. Hatte er sich selbst zu Beginn seiner Karriere dem in dieser Zeit in Wissenschaft und Praxis noch völlig vernachlässigten E. T. A. Hoffmann gewidmet und durch ein Werkverzeichnis die Grundlagen für die weitere Beschäftigung mit dem musikalischen Vermächtnis dieser Doppelbegabung gelegt, so setzte er später einen seiner Schüler auf die Spuren des bis dahin ebenfalls „übersehenen“ Carl Maria von Weber. Da dieser Schüler eine gewisse „Anhänglichkeit“ an Weber zeigte, unterstützte Gerhard Allroggen nicht nur dessen Forschungsinteresse, sondern knüpfte mit vielen Mühen die Kontakte, die notwendig waren, um eine seriöse Weber-Forschung und eine intensive Pflege des Werks zu etablieren und damit für die jüngere Generation neue Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen. 1988 konnte die wissenschaftliche Arbeit mit einem DFG-Projekt zur Edition der Briefe Webers begonnen werden, zugleich wurde ein Internationales Weber-Kuratorium gegründet und mit den Planungen zur Gesamtausgabe begonnen. Die politische Wende brachte auch eine Wende hinsichtlich der vorgesehenen Finanzierung. Nur durch den unermüdlichen Einsatz Allroggens (und des damals als Generalsekretär der Akademie der Wissenschaften in Mainz tätigen Hanspeter Bennis) gelang es schließlich, die beiden deutschen Weber-Arbeitsstellen an der Staatsbibliothek zu Berlin und am Musikwiss. Seminar Detmold/Paderborn, finanziert von der Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften, Mainz, dauerhaft zu etablieren. Gerhard Allroggen ist bis heute nicht nur Herausgeber der Gesamtausgabe, sondern aktiv an deren Forschungen beteiligt und bereitet zur Zeit die Edition des *Freischütz* vor. 1991 war Gerhard Allroggen außerdem Gründungsmitglied der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft; er ist seit dieser Zeit Vorsitzender von deren Wissenschaftlichem Beirat.

Diese Fokussierung auf Carl Maria von Weber in den letzten 20 Jahren verdeckt aber die breiten Interessen des Jubilars in der Musik. Gerhard Allroggen studierte zuerst in Frankfurt, dann aber vor allem in Hamburg Musikwissenschaft, Philosophie und deutsche Literaturwissenschaft und

belegte parallel dazu an der Musikhochschule die Meisterklasse für Dirigieren bei Hans Schmidt-Isserstedt. Dass er sich dann doch für die Wissenschaft entschied, lag vor allem an der für deutsche Dirigenten Ende der 60er Jahre schwierigen beruflichen Situation. (Welche Fähigkeit so verloren ging, konnte man anlässlich einer Rückkehr zu seinen „alten Wurzeln“ kennenlernen: Kurz nach seinem Eintritt in den Ruhestand leitete Gerhard Allroggen als Dirigent zwei Konzerte des Detmolder Kammerorchesters und konnte dabei in einer sehr fein nuancierten Interpretation den Hörern den Reichtum unserer Musiküberlieferung vermitteln.) Durch das Kapellmeisterstudium hat Allroggen einen souveränen Umgang mit Partituren erworben, der ihm den Kontakt mit Musikern auf Augenhöhe ermöglicht, um Erkenntnisse der Wissenschaften zu vermitteln und zu diskutieren. Nach der Promotion wurde er Wissenschaftlicher Assistent am Musikwiss. Institut der Ruhr-Universität in Bochum, wo er zunächst Chor und Orchester aufbaute. Seit 1977 war er an der Hochschule für Musik in Detmold bzw. von 1980 bis 2001 am Musikwiss. Seminar Detmold/Paderborn als Professor für historische Musikwissenschaft tätig. Seine Hauptforschungs-Schwerpunkte sind die deutsche und italienische Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Musik und Musikanschauung der deutschen Frühromantik. Gerhard Allroggen war Mitarbeiter der Neuen Mozart-Ausgabe und der Ausgabe der musikalischen und literarischen Werke E. T. A. Hoffmanns.

Wer mit Gerhard Allroggen näher in Kontakt kommt, ist fasziniert von seinem scharfem Verstand und Sprachbewusstsein, die er beide brillant z. B. für delikate Verhandlungen, aber auch für seinen nie versiegenden Humor einsetzt. Gleichzeitig staunt man über seine großen Sprachkenntnisse: von der Schule her alphilologisch geprägt, spricht er dennoch englisch, französisch und italienisch fließend und beschäftigt sich immer wieder intensiv mit Vokalmusik in diesen Sprachen. Dass er dabei auch die von der Wissenschaft eher unterbewerteten Savoy Operas von Arthur Sullivan für sich entdeckte, versteht sich fast von selbst: sind sie doch auf hohem Niveau von sprachlichem und musikalischem Humor geprägt.

Wir wünschen Gerhard Allroggen weiterhin Kraft und Muße für seine wissenschaftliche Forschung, erhoffen uns auch fernerhin klugen Rat von ihm für die weitere Entwicklung unserer Gesellschaft und freuen uns auf noch manches anregende Gespräch bei einem guten Glas Wein.

*„Lass es dir wohl sein unter uns, helfe uns weiterhin mit kritischer Offenheit  
und reiche uns freundlich die Hand!“*

nach E. T. A. Hoffmann, „Gruß an Spontini“

## „Unrichtigkeit“ oder „Ungenauigkeit“?

### Der Streit um Webers Berliner *Euryanthe*-Honorar im Kontext der Auseinandersetzungen zwischen Brühl und Spontini

dargestellt von Eveline Bartlitz, Berlin

Berlin ist ohne Frage einer der Orte, an denen Carl Maria von Weber seine größten künstlerischen Erfolge feierte; besonders der 1815 nach dem Tod August Wilhelm Ifflands (1759–1814) berufene General-Intendant der Königlichen Schauspiele Carl Graf von Brühl<sup>1</sup> gehörte zu den wichtigsten Förderern des Komponisten. Der Theaterleiter konnte freilich nicht alle seine Pläne umsetzen. Seine Bemühungen um die Gewinnung von Weber als Kapellmeister für Berlin blieben ohne Erfolg; aber die Uraufführung des *Freischütz* am 18. Juni 1821 als erste Opern-Neuproduktion im Ende Mai mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* eröffneten Schinkelschen Schauspielhaus stand trotz mehrfacher Terminverschiebungen letztlich außer Frage.

Brühl befand sich trotz seiner herausgehobenen Stellung bezüglich der musikalischen Einstudierungen an seinem eigenen Haus in einer schwierigen Position: Zum 1. September 1819 war gegen sein Votum der vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. favorisierte Gaspare Spontini<sup>2</sup> als Gene-

<sup>1</sup> Carl Friedrich Moritz Paul Graf von Brühl (1772–1837), kgl. Preuß. Wirkl. Geh. Rat, entstammte einem obersächsischen Adelsgeschlecht, er zeigte schon zeitig Interesse für Künste und Naturwissenschaften, studierte aber Forstwissenschaft und trat ab 1796 in preußischen Staatsdienst. Seit 1800 war er Kammerherr am preußischen Hof; später nahm er an den Freiheitskriegen teil. Seit 1793 bis zu seinem Tode war er Mitglied der Berliner Singakademie (Bass). Sein Hauptinteresse galt der Kostüm- und Dekorations-Reform an den Berliner Theatern; vgl. *Neue Kostüme auf den beiden Königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen von Brühl*, Berlin 1819–1830 und Karl Friedrich Schinkel, *Dekorationen auf den beiden Königlichen Theatern unter der Generalintendantur des Herrn Grafen Brühl*, Berlin 1819.

<sup>2</sup> Gaspare Spontini (1774–1851) studierte in Neapel und ging 1803 nach Paris, wurde 1805 Kammerkomponist der Kaiserin Joséphine; seine erfolgreichste Oper *La Vestale* wurde 1807 an der Pariser Oper uraufgeführt. Ab 1814 war er Hofkomponist; 1820 ging er als Generalmusikdirektor nach Berlin, am 30. Mai hatte man dort „zu Ehren des vor einigen Tagen angekommenen Generalmusikdirektors Spontinis“ die seit langem auf dem Spielplan befindliche Oper *Die Vestalin* „meisterhaft unter des Herrn Seidel Leitung aufgeführt“; vgl. u. a. *Correspondenz-Nachrichten* aus Berlin vom 13. Juni 1820, in: *Abend-Zeitung*, Dresden, Jg. 4, Nr. 151 (26. Juni 1820). 1841 wurde er nach zunehmenden Schwierigkeiten in seiner Amtsführung von seinen Aufgaben dispensiert und ging nach Paris zurück.

ralmusikdirektor und Erster Kapellmeister der Königlichen Hofoper unter Vertrag genommen und mit weitgehenden Vollmachten hinsichtlich der musikalischen Repertoiregestaltung ausgestattet worden<sup>3</sup>. Das bedeutete für Brühl eine deutliche Beschneidung seiner Kompetenzen, was schon bald aufkommende Missstimmungen zur Folge hatte, wie sein Brief vom 30. Juni 1820, zwei Tage nach Spontinis Berliner Debüt mit dem Dirigat seiner Oper *Cortez*, bezeugt:<sup>4</sup>

„Sp:[ontinis] Anwesenheit hat unbezweifelt mehr Licht und Schatten in das Gemählde gebracht, aber einstudirt, vorbereitet, eingerichtet war doch alles im Orchester sowohl als auf dem Theater, so tüchtig und gut daß er nur die Intentionen des *componisten* kund zu machen brauchte, um es zu dieser Vollkommenheit zu bringen. Er selbst gesteht ein, daß mit solchen vorgefundenen *praemissen* leicht etwas bedeutendes zu stande zu bringen ist und daß er über den Zustand in welchem er alles gefunden was zur großen Oper gehört – sowohl musikalisch als scenisch, – erstaunt sey. Unbedenklich hatten wir auch vor Spontinis Ankunft die beste Oper in Deutschland. Die letzte Aufführung der *Armide* und des *DonJuan* beweisen dieß hinlänglich.

Sollten Sie nicht davon eine ehrende Erwähnung thun, und dem Publikum sagen, daß bey solchen Vorarbeiten und solchen ausgezeichneten materialien, der *componist* sehr leicht ein[e] solche Ausführung bewirken kann? Das *Publicum* ist so undankbar daß es sonst alles gute und schöne was es hört und sieht, auf Rechnung des Fremdlings schreibt<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> 1815 konnte Brühl die vom König Friedrich Wilhelm III. (Regierungszeit: 1797–1840) gewünschte Berufung Spontinis nach Berlin noch verhindern; 1817 wurden die Engagementsgespräche allerdings erneut aufgenommen und ohne Wissen Brühls vom königlichen Generaladjutanten, dem Generalmajor Job von Witzleben (1783–1837), geführt; zum Ablauf der Verhandlungen und den Vertragsbedingungen Spontinis vgl. ausführlich Philipp Spitta, *Spontini in Berlin*, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 296–300 sowie Wilhelm Altmann, *Spontini an der Berliner Oper. Eine archivalische Studie*, in: *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Jg. 4 (1902/03), S. 244–292.

<sup>4</sup> *D-B*, Mus. ep. K. F. M. P. Graf von Brühl 4. Der Brief ist im Katalog der Staatsbibliothek fälschlich dem Adressaten Ferdinand Mendheim (Mitinhaber der Trautweinschen Buchhandlung) zugeschrieben, ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit an den mit Brühl befreundeten Hofrat Theodor Winkler in Dresden gerichtet (vgl. auch Anm. 5).

<sup>5</sup> In zwei nachfolgenden Berichten aus Berlin in der u. a. von Winkler herausgegebenen Dresdner *Abend-Zeitung* werden die besonderen Verdienste der Berliner Intendanz und das verwöhnte Publikum in der preußischen Hauptstadt ausdrücklich hervorgehoben – mögli-



Die Pferde sind zwar wirklich imposant, verderben aber die Musik machen viel Schmutz, und verderben mit ihren Hufen den Theater Fußboden. Ich mag sie nicht gern aber *Sp*: hat sich durchaus nicht davon wollen abbringen lassen, wie er überhaupt einen unendlichen Werth auf Pracht, Glanz und ungeheure Wirkungen, durch Maßen von Statisten Choristen und Tänzern setzt.

Um Sie werther Herr Hofrath in den Stand zu setzen ganz genau über sein Dienstverhältniß urtheilen zu können übersende ich Ihnen hier im strengsten Vertrauen und als einen besonderen Beweiß meiner Achtung, die Dienst *Instruction* welche ich bey seiner Ankunft, *Sp*: übergeben, und welche jetzt als *norm* gilt. Sie werden daraus sehen, daß alle Gerüchte nicht wahr sind, und zugleich gebe ich meine Versicherung daß ich durchaus nicht einen Schritt von meinen Rechten weichen werde.“

Die ästhetischen Vorstellungen von Brühl und Spontini waren in vielen Details konträr, und so kam es immer wieder zu von beiden Seiten erbittert geführten Auseinandersetzungen<sup>6</sup>. So intervenierte Brühl gegen Spontinis weitgehende Rechte zur Bestimmung des musikalischen Repertoires und erreichte immerhin, dass der König 1821 neue Dienstinstruktionen für den Generalmusikdirektor abfassen ließ. Trotzdem blieb die Atmosphäre äußerst gespannt, wie aus einem Brief Brühls vom 25. Februar 1823 an den befreundeten Oberhofmeister Friedrich von Schilden<sup>7</sup> hervorgeht. Ausgehend von

cherweise eine Reaktion auf Brühls Wunsch; vgl. *Abend-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 160 (6. Juli 1820) sowie Nr. 168 (15. Juli 1820). Dabei wird Spontinis „Bekennntniß, daß diese Oper [*Cortez*] in Paris mit dieser Pracht der Kostüme und Dekorationen, und mit dieser Vollendung und Präcision, hinsichtlich der Sänger und Chöre und des Orchesters, nicht gegeben werde“ (Nr. 168), ebenso erwähnt wie die Schwierigkeit, das anspruchsvolle, übersättigte Publikum zufriedenzustellen.

<sup>6</sup> Wiederholt hatte Graf Brühl wegen der Konfrontationen mit Spontini, die, wie er selbst bemerkte, seine Gesundheit gefährdeten, um Amtsenthebung und Versetzung gebeten (13. Februar 1822; 6. September 1823 und 15. April 1824); die Eingaben wurden von Friedrich Wilhelm III. stets zurückgewiesen. Erst 1828 genehmigte der König ein neuerliches Rücktrittsgesuch; vgl. Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz [nachfolgend: Berlin, GStA PK], I. HA Rep. 89 Preuß. Geh. Zivilkabinett, Nr. 21157 Ernennung und Angelegenheiten des Generalintendanten der Königlichen Schauspiele 1814–1886.

<sup>7</sup> Friedrich Anton Freiherr von Schilden (22. Januar 1773 bis 29. Dezember 1851) war bereits seit 1793 Kammerherr und Hofkavalier der Kronprinzessin bzw. späteren Königin Luise; vgl. *Handbuch über den Königlich Preussischen Hof und Staat auf das Jahr 1795*, S. 7 und 16. 1815 hatte er den Titel *Excellenz* erhalten und wurde am 25. Juni 1840 mit dem Schwarzen Adler-Orden ausgezeichnet; vgl. Hermann Hengst, *Die Ritter des Schwarzen*

der Enttäuschung, bei der Anstellung Spontinis übergangen worden zu sein (vgl. Anm. 3), beanstandete er – seine eigenen Verdienste durchaus selbstbewusst betonend – Spontinis mangelnden Amtseifer und beklagte die finanziellen Schwierigkeiten, die sich aus dessen Wirken ergaben:<sup>8</sup>

„[...] Es ist ein offener *Sophismus* wenn man jetzt sagt man hätte H. vW:[*itzleben*] mit dem *Engagement* des *Sp*: beauftragen müssen, weil ich dagegen gewesen und stets einen andern vorgeschlagen den man nicht liebe. Ich war stets gegen die Anstellung des Mannes als *commandirender* Musik General, niemals als *componirendes Subject*. Für die eigentliche Dienstleistung und den ordentlichen Geschäftsgang war auch ein tüchtiger gescheuter Mann, der unsere Sprache versteht beßer als ein unverständiger und unverständlicher Ausländer, der nie einen geregelten Geschäftsgang gekannt hat, weil er nie gehörig angestellt war und weil man ihn weder in der Königl. Kapelle in *Paris*, noch beym *Conservatoire [de musique]*, noch beym *Institut [royale de musique classique et religieuse]* hatte haben wollen.

Ich war früher ein großer *Partisan* seiner Musik nahmentlich seiner *Vestale* und hätte nicht eine Silbe eingewendet wenn man ihm jährlich 6000 rℓ als *Hofcomponist* hätte geben wollen. Ich denke in dieser Hinsicht nur allzu liberal und bin der Meinung daß man Geistes Produkte nicht hoch genug bezahlen kann.

Also – zum *componiren* hätte ich ihn den Augenblick *engagirt* zumal sich der König so laut für seine Musik ausgesprochen, aber – zum Musik König, zum Tyrannen, meines wackeren und treudienenden

*Adlerordens. Biographisches Verzeichnis sämtlicher Ritter des Hohen Ordens vom Schwarzen Adler von 1701 bis 1900. Festschrift zur Feier des zweihundertjährigen Bestehens des Hohen Ordens*, Berlin 1901, S. 306f. Mit Regierungsantritt von König Friedrich Wilhelm IV. wurde er Oberhofmeister der Königin Elisabeth. Alle genannten Quellen nennen nur den Familiennamen Schilden. Da Brühl mit dem Oberhofmeister Friedrich von Schilden befreundet war, kommt dieser mit wesentlich größerer Wahrscheinlichkeit in Betracht als der namensgleiche, 1803 zum preußischen Kammerherrn erhobene Friedrich Ludwig August von Schilden (1779–ca. 1850).

<sup>8</sup> Berlin, GStA PK, VI. HA Rep. 92 Schilden VIIIb, Nr. 1, Bl. 11–13. Einen leicht gekürzten und umformulierten Teilabdruck dieses Briefes brachte nach einer Abschrift im Brühlschen Familienarchiv bereits Hans von Krosigk, *Karl Graf von Brühl, General-Intendant der Königlichen Schauspiele, später der Museen in Berlin, und seine Eltern. Lebensbilder auf Grund der Handschriften des Archivs zu Seifersdorf*, Berlin 1910, S. 350–353.

Friedrich von Brühl's die Gedult miß,  
by dießem laugen Anstreichel.

Juden in den vortheiligen Anwand hille wie die beuifellen Scripten in gänzlich  
gegründet, kann ich das nicht einsehen für mich nicht zu ändern und ich nicht  
größen Abwand nicht bestimmet gänzlich angedenken. Ist ein offenkundig  
Sophismus wenn man sagt sagt man sollte die W: mit dem Engagement der  
Lp: Hauptträger sein, wird ich dagegen gründen und stattdessen andere vor  
setzen die man nicht leide. Ist man soll gegen die Anstellung der Maucard der  
Commandierende Minister General, in dem die componirende Subject,  
die die eigentliche Dienstleistung und die ordentlichen Anstaltungen auf ein  
höflicher gegebener Mann, die unsere Tyrannie was nicht. Ist man die in ungewissen  
digen und ungewissenständigen Anstalten, die in einem gewöhnlichen Anstaltgang  
gehandelt hat, wird er in geistig angefallen was und wird man ihn nicht in der Anstalt  
Anstalt in Paris, und bey den Conservatoren, und bey den Tractaten fallen lassen.  
Ist man faul ein großen Partisan sein Minister verantworten Vestale  
und sollte nicht eine Villa ungewissen was man ihn selbst davon die Post  
Componiert sollte geben wollen. Ist man in diesem Anstalt nur allein leben  
und die die Meinung des man Anstalt Anstalt nicht soll gänzlich begeben kann.  
Aber — zum componieren sollte ich die Anstalt nicht engagiert zumal die  
Anstalt so laut die Minister angedenken, aber — zum Minister Anstalt,  
zum Tyrannen, in dem was man und dem dem Anstalt fallen lassen  
soll ich ich nicht gewalt, und wenn Anstalt befehle sollte man keinen Contract

Beginn von Brühls Brief an Friedrich von Schilden vom 25. Februar 1823

Schauspiel Intendanten [Brühl selbst<sup>9</sup>] hätte ich ihn nicht gemacht, und mein General Adjutant [Witzleben] hätte mir keinen *Contract* und keine Dienst Instruktion aufsetzen dürfen, wodurch einem hämischen Italiener das Recht gegeben wird, einem vieljährigen treuen Diener auf den Kopf zu treten! – ja einem Mann der ohne Stolz behaupten darf daß er ganz allein die große Oper in Berlin auf den Glanz Punkt, in aller Hinsicht gestellt hatte auf welcher sie jetzt steht, und zwar lange vor der Ankunft jenes schwarzen Vogels, welcher das leichteste Spiel hatte, mit den vorgefundenen Materialien große Dinge hervorzubringen und sich so mit fremden Federn zu schmücken.

Ich bin wahrlich nicht ruhmstüchtig aber dieser Mangel an Anerkennung schmerzt sehr tief, zumal wenn ein anderer das Lob dafür einärndet, für das was man selbst geleistet! –

Um nochmals auf *Sp: Engagement* zurückzukommen, so hätte man doch wohl den Versuch machen können mir daßelbe zu befehlen. Wenn ich auch Gegen-Vorstellungen gemacht hätte so wußte ich doch jederzeit Befehlen zu gehören. Man scheute aber meine guten Gründe, weil man doch im Herzen überzeugt seyn mußte daß zum inneren Detail des praktischen Dienstes ein jeder anderer besser war, der die Landes Sprache kannte. Als *Componist* konnte er immer hier seyn und reich bezahlt werden. [...]

Ich betreibe mein Geschäft nicht wie ein Amt, nicht wie einen bloßen Hofdienst sondern mit der Liebe und dem Eyfer eines Künstlers, ja trotz meiner 50 Jahre mit der Lebhaftigkeit und Leidenschaftlichkeit eines jungen Künstlers. Es läßt mir keine Ruhe und treibt mich immer wieder auf wenn ich mir auch noch so sehr vornehme alles gehen zu lassen wie der Schlendrian es treibt. [...] Für etwas in der Welt muß man auch etwas daran setzen, und wer sein Amt und Geschäft mit Liebe und Leidenschaft treibt kann der Gefahr nicht achten die für ihn daraus entsteht. Wenn man aber in diesem DienstEyffer gelähmt, wenn einem die Möglichkeiten entnommen werden frey und kräftig zu wirken, wenn man sich zurückgesetzt und verkannt sieht, wenn ein nichtsnutziger Italiener mit seiner Arroganz und Tücke den Sieg davon trägt, wenn man ihm gewißermaßen zur Folie, zum Triumph Roß dienen muß, wenn man wie ein gutmüthiger paßionirter Jagdhund, sich todt

<sup>9</sup> Der vorhergehende Gedankenstrich deutet einen Perspektivwechsel an: Brühl stellt von diesem Punkt an dar, wie er anstelle des Königs agiert hätte. Insofern bezeichnet er nachfolgend Witzleben auch (aus der Warte des Königs) als „seinen“ Generaladjutanten.

jagen muß, und dazu noch gepeitscht wird, damit eines andern, unverdienter Ruhm nur noch höher steige, – dann – dann bleibt nichts übrig als irgend ein Winkelchen zu suchen wo man mit seiner kleinen Brut hinkriechen und seinen Pflichten als Haußvater leben kann [...]. Seyn Sie nicht böse mein werther Freund über meine lange Epistel – ich mußte mich aber einmal wieder aussprechen, und mein Herz erleichtern, denn die neuste Cabinet Ordre an mich, und die gestern ergangene an *Sp*: wo seine Geschäftsführung sogar gelobt wird, da er doch eben 8 Monate lang außer Landes Geschäfte getrieben hat, haben mich wieder entsetzlich aufgeregt. Ein solches Dienstverhältnis ist für den Dienst nachtheilig und für den sogenannten Chef tödtend, und ich möchte es meinem Feinde nicht wünschen, immer so auf glühenden Kohlen zu gehen. Die Angestellten in allen Fächern der Oper und des Orchesters wissen bald nicht mehr wem sie gehorchen sollen und es giebt natürlich Spaltungen, Partheyen Cabalen, und eine unnütze Maße von Schreibereyen, die ungeheuer viel Zeit kosten, denn wo sonst ein Geschäft mit 6 Worten abgemacht wurde, – mit einer mündlichen Bestellung, schreibe ich jetzt Bogenlange französische Briefe, um mich gegen den Mann in aller Art sicher zu stellen. Meine Bureau Offizianten verfluchen das gegenwärtige Verhältniß denn weit entfernt daß das Geschäft leichter geht, wird es jetzt zehnmal schwerer und verwickelter und langweiliger durch die unzähligen Rücksichten. Man kann ja dem Mann nicht einmal eine mündliche Bestellung machen lassen, da er sie nicht versteht und wenn er im Dienste sprechen will muß er einen Dollmetscher haben! Jedermann muß daher wohl einsehen, daß man ihn zum componiren, aber nicht zum regieren hätte hersetzen müssen.

Er schreibt dem Herzog *Carl*<sup>10</sup> die größten *Sottisen* und bekommt den Orden, Er bleibt 4 Wochen über Urlaub, – ich darf ihn nicht in Strafe nehmen wie die armen Tänzer<sup>11</sup>, und bekömmt grade bey seiner Rückkehr, ehe er noch etwas gutes gethan, ja nachdem er *Nurmahal* durch seinen Eygensinn unnütz verzögert – eine schöne *Tabatiere*!! –

<sup>10</sup> Carl (Friedrich August) Herzog zu Mecklenburg-Strelitz (1785–1837), Halbbruder der verstorbenen Königin Luise und somit Schwager des preußischen Königs, gehörte wie Schilden zu den Parteigängern Brühls.

<sup>11</sup> Brühl bezieht sich auf eine Verfügung des Fürsten Hardenberg vom November 1821, nach der Mitglieder des künstlerischen Personals für Überschreitungen des maximal vierwöchigen Urlaubs aufgrund von Gastspielen durch Gehaltskürzungen bestraft wurden. Von dieser Weisung nicht betroffen waren Spontini und die Sängerin Anna Pauline Milder, die spezielle Verträge hatten.

Wenn nur ein Schauspieler oder Tänzer krank ist, oder ich Kosten und Kunstmäßig ein Stück gebe was dem Herren nicht gefällt, so werde ich ausgescholten, und kann es ehrlich gesagt mit bestem Willen fast nie recht machen! Dabey muß ich grade wegen des Königs eignem Lieblings-Geschmack und wegen *Spontinis* Sucht alles mit Gewalt-Effekten zu zwingen eine Menge Schulden machen, für welche ich verantwortlich gemacht werde und oft sehr unruhige Tage verbringe. Er *Sp:* thut nichts binnen 8 Monaten, bleibt im *Carneval* über Urlaub und bekömmt für seine Dienstführung ein Belobungsschreiben !!!!!?? Welch Gefühl erweckt dieß?? [...]"

Beider Vorgesetzter Wilhelm Ludwig Georg Fürst zu Sayn-Wittgenstein<sup>12</sup> wurde dieser Konflikte bald überdrüssig; ihm lag besonders an einer strikten Beachtung der finanziellen Vorgaben, die sowohl Spontini als auch Brühl gerne zugunsten künstlerischer Belange ignorierten. Friedrich Wilhelm III. hatte im Zusammenhang mit seiner zweiten veränderten Instruktion für Spontini vom 26. September 1821 den Staatskanzler Fürst Hardenberg<sup>13</sup> angewiesen, sowohl Brühl als auch Spontini sein Missfallen kundzutun und den „bisher oft bemerkten übertriebenen und unzweckmäßigen Geldaufwand einzustellen“; er war der Überzeugung, dass „der Glanz des Theaters nicht nur fortdauernd erhalten, sondern noch erhöht werden kann, wenn mit den vorhandenen reichlichen Mitteln weise hausgehalten wird.“ Hardenberg wurde verpflichtet, auf „Beschränkung der zwecklosen und Zulassung nur nothwendiger Ausgaben [...] stets und unablässig“ zu achten<sup>14</sup>. Wittgenstein war daher genötigt, den Theaterleitern in finanziellen Dingen „auf die Finger zu sehen“. In seinem Schreiben an Brühl vom 5. Dezember 1825, in dem

<sup>12</sup> Wittgenstein (1770–1851) trat nach Studien in Marburg in die Dienste Karl Theodors von Bayern; seit 1794 stand er dem Berliner Hofe nahe und wurde vorerst mit finanziellen Geschäften betraut; 1797 wurde er Oberhofmeister der preußischen Königin Friederike; er war außerordentlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister in Kassel. 1804 wurde der Graf in den Fürstenstand erhoben, ab 1. Januar 1810 war er Oberkammerherr bei Friedrich Wilhelm III; ab 1812 wurde ihm die Leitung der höheren Polizei übertragen und ab Oktober 1819 das Ministerium des Königlichen Hauses. Er war ledig und galt als kalt, berechnend, beharrlich und skrupellos.

<sup>13</sup> Karl August Freiherr von Hardenberg (1750–1822), preußischer Staatsmann, 1810–1822 Staatskanzler, seiner Verdienste wegen 1814 in den Fürstenstand erhoben.

<sup>14</sup> Abschrift des Briefes von Friedrich Wilhelm III. an Staatskanzler von Hardenberg vom 26. September 1821 in: Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 21255, Bl. 9r; ausschnittsweise bereits bei Altmann (wie Anm. 3), S. 267 wiedergegeben.

es um die von ihm vorgeschlagene Schließung des vom Intendanten eingerichteten Magazins (d. h. Fundus für Dekorationen, Requisiten, Kostüme) der Königlichen Theater ging, das dieser für die „kunstmäßige Führung“ des Instituts als notwendig erachtete, wird Wittgensteins Standpunkt deutlich, wenn er schreibt:<sup>15</sup>

„Der Ausdruck »kunstmäßige Führung« ist sehr allgemein und wenn derselbe gebraucht wird, um die frühere Administration und die ungeheuren Theater Schulden zu rechtfertigen, so kann ich mich damit durchaus nicht einverstanden erklären. Bei dem Königsstädter Theater existiert eine rein kunstmäßige Führung, indem dasselbe seine Existenz und seine Fortdauer allein der Kunst und der zweckmäßigen Leitung verdankt<sup>16</sup>; das Königl. Theater existirt aber größtentheils nur durch die Königl. Großmuth und daher muß hierbei der Gesichtspunkt einer Königl. Administration berücksichtigt werden. [...] Unter dem Ausdrücke von kunstmäßiger Führung läßt sich alles entschuldigen, und folglich auch jede Lieblingsidee; dieser Ausdruck ist bei mir kein Grund für oder wider eine Sache. Die einzige kunstmäßige Führung des Theaters besteht darin, mit den vorhandenen Summen zweckmäßig zu wirtschaften und auszureichen.“

Die Auseinandersetzung um das Honorar, das Weber für seine Oper *Euryanthe* erhalten sollte, ist ein weiteres Beispiel für das problematische Verhältnis zwischen Intendant und Minister; sie soll im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen stehen.

<sup>15</sup> Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 100 Ministerium des Königlichen Hauses, Nr. 1069 Etats- und Kassenwesen der Königlichen Theater 1823–1842, Bl. 86r/v. Generaladjutant von Witzleben hatte sich in einem Schreiben an Wittgenstein vom 15. November 1825 für die Aufhebung des Magazins ausgesprochen und – bezogen auf Brühls spezielle Bemühungen um eine Reform des Kostüm- und Dekorationswesens – süffisant bemerkt, wer die „Poesie der Kunst“ in der Garderobe suche, habe „wahrlich sehr verworrene Begriffe seiner Stellung u [von] dem Theater im Allgemeinen“; vgl. ebd., Bl. 89v.

<sup>16</sup> Das 1824 gegründete Königstädtische Theater war ein von Karl Friedrich Cerf (1771–1845) geleitetes, privatwirtschaftlich geführtes Unternehmen, zunächst ohne königliche oder staatliche Zuschüsse, das finanziell besonders von jüdischen Berliner Familien gefördert wurde. Brühl, der aufgrund der Konkurrenzsituation finanzielle Einbußen für die Königlichen Theater befürchtete, schrieb bereits am 25. Februar 1823 an Friedrich von Schilden (wie Anm. 8, Bl. 12r): „Auch in Hinsicht des *Cerfschen* Juden Theaters habe ich – zum Besten der Königl. Kasse – die bündigsten Gegenvorstellungen gemacht – allein ein Befehl hat mich schweigen machen.“

Schon um die Ansetzung dieser Oper auf dem Spielplan hatte es ein zwei-jähriges Tauziehen zwischen Brühl und Spontini gegeben; der Kampf wurde sowohl intern (in den Leitungsgremien der Königlichen Schauspiele) als auch öffentlich (mittels Presseberichten) geführt – er soll hier nicht nochmals vollständig nachgezeichnet werden, da dazu bereits eine umfangreiche Studie vorliegt<sup>17</sup>. Nur soviel: Den Triumph des *Freischütz* von 1821, der den Erfolg von Spontinis *Olympia*<sup>18</sup> trotz deren pompöser Ausstattung in den Schatten stellte, hatte der Berliner Generalmusikdirektor nicht vergessen; er fürchtete möglicherweise eine ähnliche Situation im Falle der *Euryanthe*. Daher blockierte er von Beginn an Brühls Bemühungen, diese Oper auf die Berliner Bühne zu bringen<sup>19</sup>.

Erinnert sei in diesem Zusammenhang lediglich an den Beginn des Berliner *Euryanthe*-Streits im Frühjahr 1824, der zunächst durch eine unrechtmäßig lancierte öffentliche Verlautbarung Spontinis eskalierte. Ein aus dem Schildenschen Nachlass stammender interner Bericht darüber, der von der Forschung bislang nicht zur Kenntnis genommen wurde, fasst die Ereignisse bündig zusammen und enthält zudem einige zusätzliche Details; Schilden notierte:<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Vgl. Albert Maecklenburg, *Der Fall Spontini–Weber. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Berliner Erstaufführung der „Euryanthe“ 1824/25*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 6 (1923/24), S. 449–465.

<sup>18</sup> Erstaufführung der überarbeiteten Fassung mit deutscher Übersetzung von E. T. A. Hoffmann war am 14. Mai 1821.

<sup>19</sup> Brühl hatte sich noch vor der Wiener Uraufführung bei Weber um das Werk beworben. In einem Schreiben an Friedrich Wilhelm III. vom 30. September 1823 bezüglich der Festoper für die bevorstehende Hochzeit des Kronprinzen (29. November 1823) schlägt er an dritter Stelle (nach Kreutzers *Libussa* und Hummels *Mathilde von Guise*) die *Euryanthe* vor: „Diese Oper ist neuerlich für die Wiener Hofbühne componirt, der Stoff dazu sehr passend und für eine große romantische Oper glücklich gewählt. Es bieten sich gleichfalls Gelegenheiten dar, wo Glanz und Ballets anzubringen sind.“ (Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 89 Preuß. Geh. Zivilkabinet, Nr. 21093 Acta betr. die Angelegenheiten der Königl. Schauspiele und deren Mitglieder 1823, Bl. 45). Für ein solches Fest passend scheint das Stück, in dem es bei der Hochzeit von Lysiart und Eglantine zur Katastrophe (samt Tod der Braut) kommt, inhaltlich nicht; Brühl bezog sich dabei eher auf die Möglichkeiten zu einer prachtvollen Ausstattung. In diesem Sinne bestellte er bei Weber für die Berliner Erstaufführung auch eine zusätzliche Ballettnummer.

<sup>20</sup> Berlin, GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, Rep. 92 Schilden VIIIb, Nr. 1. Zur Identifizierung des Schreibers vgl. Anm. 7.



### „Geschäftserzählung

I. Der H. Graf *vBrühl* übersendet Anfang *April* [1824] dem *GMD Spontini* die *Oper Eurianthe* und begehrt deren Annahme, mit der Bemerkung, daß wohl bei diesem Werk die sonst übliche Prüfung seines inneren Werths als überflüssig wegfallen könne<sup>21</sup>.

H. *Spontini* nimmt die Forderung des Grafen nicht an und sendet ihm die *Oper* mit einem höchst unehr[er]bietigen Schreiben zurück<sup>22</sup>.

Der Graf, der stets wachsenden Unehreerbietigkeiten des H. S. müde, nimmt von dieser letzten Unehreerbietigkeit Anlaß sie höheren Orts zur Sprache zu bringen, und begehrt seine Entlassung, um mit dem p. S. außer Berührung zu kommen<sup>23</sup>.

Des Königs Majestät verweigern die Dienstentlassung des Grafen und verweisen dagegen den Gr. hinsichts des seinen Schritt veranlassenden Beschwerdegrundes und zur Erledigung desselben an seine vorgesetzte Behörde den F. Witgenstein.

Der Frst *vW.* hat diesen Beschwerdegrund noch nicht untersuchen, und in der Sache noch nicht entscheiden lassen können; als

II., In den Zeitungen eine Verhandlung der Gen:[eral] Musikdirektion erscheint, bestehend *A.*, in einem Schreiben des H. S. an die andern Mitglieder in welchem er diese zur Beglaubigung des Inhalts dieses seines Schreibens durch ihre Namensunterschrift auffodert, und *B.*, in dieser Beglaubigung durch Namensunterschrift der Mitglieder<sup>24</sup>. Der Inhalt des Schreibens *A.* war hauptsächlich 1. daß H. S. bereits vor mehreren Monaten der *Direction* den Plan mitgetheilt habe die *Oper Eurianthe*, Jessondanda [recte: Jessonda] *pp* in *Scene* zu setzen. 2. daß er unterm 7 *Apl.* gleich nach Eingang der Partitur *v[on] Eurianthe*

<sup>21</sup> Vgl. Brühls Brief vom 5. April 1824 an die Königliche Generalmusikdirektion (in Abschrift als Anlage zu Lichtensteins Brief an Weber vom 15. Mai 1824), in: Ernst Rudorff (Hg.), *Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein*, Braunschweig 1900, S. 173f.

<sup>22</sup> Vgl. Spontinis Brief an Brühl vom 9. April 1824, ebd., S. 174–176.

<sup>23</sup> Brühls Brief vom 15. April ist im Antwortentwurf des Königs vom 3. Mai 1824 (geschrieben vom Geh. Kabinettsrat Daniel Ludwig Albrecht) erwähnt, allerdings im Original nicht in der Akte, da der König bestimmt hatte, dass er an den Fürsten Wittgenstein zur weiteren Bearbeitung gegeben werden sollte; vgl. Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 89 Preuß. Geh. Zivilkabinet, Nr. 21157 Ernennung und Angelegenheiten des Generalintendanten der Königlichen Schauspiele 1814–1886, Bl. 31r.

<sup>24</sup> Mit Datierung „3ten Mai 1824“ abgedruckt in: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats und gelehrten Sachen*, 111. Stück (11. Mai 1824).

dieselbe dem H Kapellmeister *Seidel*<sup>25</sup> zugestellt u ihn beauftragt habe sich mit derselben zu beschäftigen, Proben u Vorstellung zu dirigiren. – 3. daß er gleichzeitig den *Regisseur* H. *Blume*<sup>26</sup> Instruction über die *Eurianthe* gegeben. – 4. daß er dieselbe unverzüglich dem H. Gf. *Brühl* übergeben indem er sie nicht der durch die Königl. Dienstinstruction befohlenen Prüfung unterwerfen wolle, weil der Name des *Componisten* den Werth des Werkes verbürge. – 5. dies alles verlange er beglaubigt, damit es als Beschluß der Gen[eral] Musik *Direction* dem Gf *Brühl* (aus Beweggründen welche dem H Grafen bekannt wären) mit der Bitte zugesendet werden könne, höheren Orts die Bestätigung eines Verzeichnisses aufzuführender Opern einholen zu wollen.

Dieser Zeitungs Artikel mußte von den vorgesetzten Behörden, Gf *Brühl* u Fst *Witgenstein* aufgenommen werden 1. wegen der *ad I* vorangegangenen Umstände. 2., als eine Dienstverhandlung, die nicht zur öffentlichen Kunde des Publikums, sondern zur Beförderung auf dem Weg des Dienstes bestimmt ist, und nie ohne Genehmigung der höheren vorgesetzten Behörden *publicirt* werden darf. – 3. wegen der darin enthaltenen Unwahrheiten, die aus den *ad I* bekannten faktischen Widersprüchen mit dem hier *publicirten* klar hervorgiengen und den genannten beiden Behörden bekannt waren.

Daher bringt Gf *Brühl* auf gleichem Weg zur deutlichen Kenntniß, daß jene Bekanntmachung nicht mit Vorwissen und Bewilligung der Behörden geschehen ist, und mehrere Unrichtigkeiten enthält<sup>27</sup>. – Dem Fst *Witgenstein* fällt nunmehr Untersuchung und Bestrafung des *Spontini* anheim, weil er seinem *foro* unterworfen ist; dem Gf *Brühl* dagegen Untersuchung der Mitunterschiedenen, weil sie seiner Gerichtsbarkeit untergeben sind.

Diese letzte Untersuchung ist bereits eingeleitet, ihr gieng voran, eine mündliche und schriftliche Erklärung des H. *S.* an den Gf *Brühl*, in welcher er dem H Gf auf dessen Befragen: Wie der bewusste Artikel in die Zeitungen gekommen? auf sein Ehrenwort versichert, er wisse es

<sup>25</sup> Friedrich Ludwig Seidel (1765–1831), Klavierlehrer und Organist in Berlin, ab 1801 Assistent des Hofkapellmeisters B. A. Weber, ab 1808 Musikdirektor und von 1822 bis zu seiner Pensionierung (1830) Erster Kapellmeister an der Königlichen Hofoper.

<sup>26</sup> Carl Wilhelm August Blum(e) (1786–1844), Schauspieler, Sänger, Librettist und Komponist, seit 1822 an der Berliner Hofoper auch als Regisseur tätig.

<sup>27</sup> Brühls Entgegnung vom 13. Mai 1824 ist abgedruckt in: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats und gelehrten Sachen*, 114. Stück (15. Mai 1824).

nicht, er habe es nicht einrücken lassen. – Durch die Zeitungsredaktionen wurde dagegen ermittelt, daß ein H. G:<sup>28</sup> den Artikel von H *Spontini* empfangen und in dessen Auftrag hatte einrücken lassen.

Die gerichtliche Untersuchung, vom Gf *B.* gegen die seinem *foro* unterworfenen Glieder der Musikdirektion ergab im Wesentlichen *A.* daß jene Herrn die Verhandlung auf H *Sp.* Wunsch unterzeichnet hatten, ohne jedoch deren Inhalt gehörig zu prüfen.

*B.*, daß Sie nicht von der beabsichtigten Publikation desselben unterrichtet waren; vielmehr als sie dieselbe erfuhren, den H *S* darüber zur Rede stellten, der ihnen zu wiederholten malen in einer langen Rede seine Ehre verpfändete daß diese Publikation ohne sein Wissen u Willen erfolgt sei.

*C.* daß als sie eine Erklärung in die Zeitung gesendet hatten in welcher sie sich von allen Antheil an jener Publikation lossagten<sup>29</sup>, H *S.* sie zur Zurücknahme dieses Artikels durch die Erklärung bewogen habe: jene Publikation ihrer Verhandlung [vom 3. Mai] sei auf höhere Veranlassung durch eine Personne d'importance, qui faisait Trembler les ministres, in die Zeitungen aufgenommen worden.

*D.*, daß der Inhalt der mehr erwähnten Publicirten Verhandlung größtentheils falsch sei; indem *ad 1.* H *S* weder vor mehreren Monaten noch überhaupt in ihren *Conferenzen* ihnen den Plan zur Aufführung der *Eurianthe* mitgetheilt habe. *ad 2.* daß H *Seidel* niemals die Partitur der *Eurianthe* vom H *S.* zugestellt erhalten noch vielweniger Aufträge zur Aufführung *pp* erhalten hat. – *ad 3.* daß H *Blume* nie einen officiellen Auftrag über diese Oper erhalten hat. – *ad 4.*, daß H *S.* dem Gf *Brühl* die Partitur übergeben u. daß er keine Prüfung damit anstellen

<sup>28</sup> Möglicherweise könnte es sich um Friedrich Wilhelm Gubitz (1786–1870) gehandelt haben, der ab 1823 als Redaktionsmitglied bei der Vossischen Zeitung tätig war.

<sup>29</sup> Die Erklärung der Mitglieder der Generalmusikdirektion (außer Spontini) vom 12. Mai wurde zuerst in dem als selbständiges Periodikum erscheinenden *Berliner Intelligenzblatt* veröffentlicht (von Mai 1824 ist bislang kein Exemplar nachweisbar). Der Text wurde von Ludwig Robert in seinen *Korrespondenz-Nachrichten* aus Berlin vom 23. Mai 1824 im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 18, Nr. 142 (14. Juni 1824), S. 567f. wörtlich zitiert. Er überliefert, dass die Erklärung eigentlich vor dem Druck zurückgezogen wurde, was allerdings lediglich in der Vossischen und Spenerschen Zeitung gelang, nicht jedoch im *Intelligenzblatt*. Gegen diese Mitteilung wollten dieselben Autoren dann öffentlich Berufung einlegen; ihre Stellungnahmen vom 15. Mai sind in einer Abschrift Webers (ehemals Beilage zu seinem Brief an Lichtenstein vom 15. September 1824) erhalten: *D-B*, Weberiana, Cl. IIA f 1, Nr. 13; jedoch unterblieb eine Veröffentlichung.

wolle, weil des *Componisten* Name Bürgschaft für die Güte des Werks sei; ist aus der *ad I* erwähnten Correspondenz zwischen ihm u dem Gf *Brühl* hinlänglich als falsch widerlegt.

Was nun erfolgen müßte.

Diesem allen, müßte nunmehr die durch den F *Witgenstein* gegen den H *Spontini* einzuleitende gerichtliche Untersuchung folgen. und zwar.

1. *ad I* wegen Unehreerbietigkeit gegen seinen Vorgesetzten den GeneralIntendanten Gf *Brühl*.

2. *ad II.* 1.) wegen Publikation einer Dienstverhandlung, durch öffentliche Blätter, die nur an die vorgesetzten Behörden zu richten ist.

3. *ad II.* 2.) wegen Publikation in den Zeitungen, ohne vorher eingeholte Bewilligung der vorgesetzten Behörden.

4. *ad II.* 3.) Wegen der darin enthaltenen Unrichtigkeiten, darin bestehend:

(1.) vor Monaten den Plan zur Aufführung der *Eurianthe* gefaßt u der Musikdirektion vorgetragen zu haben. – welches diese in Abrede stellt.

(2.) dem Kapellmeister *Seidel* die Partitur u Aufträge zur Aufführung übergeben zu haben – welches dieser in Abrede stellt u beweist.

(3.) dem *Regisseur Blume* gleiche Aufträge gegeben zu haben.

(4.) dem H Gf *Brühl* die Partitur übergeben zu haben ohne sie prüfen zu wollen weil der Name des *Componisten* Bürge für den Werth des Werkes sei, – welches durch des S. Brief an den Gr. *ad I* widerlegt wird.

5. Wegen des falsch gegebenen Ehrenworts an den Vorgesetzten u seine *Collegen*, die Publikation der Verhandlung nicht veranlaßt zu haben.

6. Wegen Mißbrauchen und Belügen seiner Collegen in dieser Ganzen Angelegenheit.“

Soweit der Bericht von 1824<sup>30</sup>. Obgleich Weber sowohl durch *Brühl* als auch durch seinen Berliner Freund *Hinrich Lichtenstein* über die Vorgänge infor-

<sup>30</sup> Zu einer Bestrafung *Spontinis* kam es – wie zu erwarten – nicht, Fürst *Witgenstein* war informiert, dass Graf *Brühl* inzwischen mit *Spontini* gesprochen hatte. Er stellte in seinem Brief vom 13. Mai 1824 an den Innenminister *Kaspar Friedrich Freiherr von Schuckmann* erleichtert fest: „Die Selbsthülfe des H. Grafen entledigt mich, in dieser Sache vorzuschreiten“, und bat um Druckgenehmigung für die *Brühlsche* Entgegnung (vgl. Anm. 27) sowie die Stellungnahme der Musikdirektionsmitglieder vom 12. Mai 1824 (vgl. Anm. 29). Er setzte fort: „Ich habe nichts dagegen, wenn Ew. Excellenz die Erlaubnis ertheilen, daß die beiden Aufsätze aufgenommen werden; jeder hat alsdann seinen Muth gekühlt: nur

miert war, vermied er eine direkte Konfrontation mit Spontini. Er verstand es mit der ganzen Noblesse seiner Persönlichkeit, mit dem Generalmusikdirektor in Hinblick auf seine Oper zu korrespondieren, und vermied es geschickt, sich in die internen Machtkämpfe in Berlin einzumischen.

Weber schätzte Spontini als Komponisten sehr wohl, das beweist nicht zuletzt sein Interesse an dessen *Olympia*, die er 1821 in Berlin vor der *Freischütz*-Premiere mehrfach besuchte<sup>31</sup>. Dass Weber sie in Dresden erst am 9. November 1825 auf die Bühne brachte, lag nicht an seinem Desinteresse, sondern vor allem an Besetzungsproblemen<sup>32</sup>.

Um die Einstudierung der *Euryanthe* in Berlin zu verhindern, wurden auch finanzielle Bedenken vorgeschoben: In Wien hatte das anfänglich große Interesse an dem Werk nach der Uraufführung bald nachgelassen – dort war die Theaterkasse leer geblieben, und auch der Verlag Steiner, der den Klavierauszug herausbrachte, hatte Verluste zu beklagen, wie aus Gesprächseintragungen in den Konversationsheften Ludwig van Beethovens von dessen Neffen Karl hervorgeht, als das Thema *Euryanthe* berührt wurde. Es heißt dort in der zweiten Novemberhälfte 1823: „Steiner wird jetzt nicht gut auf Weber zu sprechen seyn“, und Ende Dezember: „Sie haben 7000 f Schaden bey Webers *Euryanthe*.“<sup>33</sup>

Brühl war hingegen überzeugt: „Hier [in Berlin] wird übrigens *Eurianthe* beßern *Success* haben als in *Wien*“<sup>34</sup>. Und auch der Komponist selbst glaubte, „daß diese Oper erst in Berlin recht in allen ihren Intentionen hervortreten wird.“<sup>35</sup>

bitte ich gehorsamst den Befehl zu ertheilen, daß diese Fehde hiermit geschlossen ist und keine weitem Artikkels über diese Angelegenheit aufgenommen werden.“; vgl. Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 77 Innenministerium, Polizeiabteilung, Tit. 420, Nr. 3 Die Königliche Kapelle 1810–1848, fol. 17r–18r.

<sup>31</sup> Weber besuchte laut seinem Tagebuch die Aufführungen am 14., 21. und 28. Mai, 7., 13. und 15. Juni. Am 29. Mai war er zu Gast bei Spontini.

<sup>32</sup> Sie kam aus Anlass der Vermählung des Prinzen Max mit Luise von Lucca zur glanzvollen Dresdner Erstaufführung mit so hervorragenden Sängern wie Wilhelmine Schröder-Devrient, Friederike Funk, Johann Gottfried Bergmann, Franz Hauser, um nur einige zu nennen.

<sup>33</sup> Ludwig van Beethoven, *Konversationshefte*, hg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Bd. 4, Leipzig 1968, S. 244 und Bd. 5, Leipzig 1970, S. 37.

<sup>34</sup> Brief vom 13. November 1823, vermutlich ebenfalls an Hofrat Theodor Winkler in Dresden gerichtet; *D-B Mus. ep. K. F. M. P. Graf von Brühl* 5.

<sup>35</sup> Brief Webers an Brühl vom 4. Dezember 1823; vgl. Carl Maria von Weber, *Briefe an den Grafen Karl von Brühl*, hg. von Georg Kaiser, Leipzig 1911, S. 39, Nr. 37.

Weber hatte im Verlauf der sich zuspitzenden Auseinandersetzungen um die Aufführung seines Werkes in Berlin in einem Brief an Brühl vom 24. Juni 1824 ausdrücklich darum gebeten, „auf ein Honorar so lange Verzicht zu leisten, bis sie [die Oper] unter Umständen zur Aufführung gelangt, [...] daß das Werk eine ungünstige Aufnahme nur sich selbst zuzuschreiben habe.“<sup>36</sup> Tatsächlich beantragte Brühl erst einen Tag nach der *Euryanthe*-Premiere vom 23. Dezember 1825 in Berlin eine Vergütung von 800 Talern, fußend auf den Honoraren, die Weber für seinen *Freischütz* erhalten hatte<sup>37</sup>. Dabei ließ er sich allerdings einen Berechnungsfehler (zu Webers Gunsten) zu Schulden kommen; zudem hatte er bei seinem Vorschlag – wie Max Maria von Weber überliefert<sup>38</sup> – Bezug auf jene Summe genommen, die Spontini für seine Opern bekam (jeweils 1050 Taler), da beide – so Brühl – als Künstler ebenbürtig waren. Das hatte den Zorn von Wittgenstein entfacht, denn die Vergütungen für Spontinis Werke waren – im Gegensatz zu Opern auswärtiger Komponisten – nicht verhandelbar, sondern in dessen Anstellungskontrakt geregelt. Daher lehnte Wittgenstein am folgenden Tag die Zahlung von 800 Talern für Weber zunächst ab<sup>39</sup>. Brühl gab jedoch nicht auf und wiederholte am 28. Dezember seine Forderung<sup>40</sup>. Daraufhin willigte Wittgenstein schließlich in seinem Schreiben vom 29. Dezember ein, wenn er auch gleichzeitig Brühl zwischen den Zeilen rügte:<sup>41</sup>

„Ew. Hochgeboren beehre ich mich auf Ihre gestrige Zuschrift, betreffend das Honorar für die Oper *Euryanthe* ergebenst zu erwiedern, daß ich aus persönlicher Rücksicht für Sie das Honorar von 800 Th. anstatt der früher zugestandenen 120 Stück Frd'or genehmigen will. Inzwischen ist hiedurch die Sache ein für allemal abgemacht, u. von der in meinem früheren Schreiben eventuell eröffneten Aussicht auf einen Nachschuß kann nun nicht weiter die Rede sein.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 45, Nr. 43.

<sup>37</sup> Zu Brühls Schreiben vom 24. Dezember 1825 vgl. die Gutachten von Voss und Schilden (s. u.).

<sup>38</sup> Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 636.

<sup>39</sup> Zum Schreiben Wittgensteins an Brühl vom 25. Dezember 1825 vgl. die Gutachten von Voss und Schilden (s. u.).

<sup>40</sup> Zum Schreiben Brühls an Wittgenstein vom 28. Dezember 1825 vgl. das Gutachten von Schilden (s. u.).

<sup>41</sup> *D-B, Weberiana*, Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5, Nr. 69, Abschrift aus den Akten der Königlichen Theater von Ida Jähns.

Wenn ich mit der Bewilligung der 800 Th bisher Anstand genommen habe, so geschahe [sic] dies aus dem Grunde, weil der Fond zu Musikalien *p.p.* bereits erschöpft u. sogar überschritten war u. weil ich die anderweit näher begründete Uiberzeugung habe, daß bei einer größeren Wirthschaftlichkeit mit den Etatssummen hätte ausgereicht werden können.

[Nachschrift:]

Nicht des Anstandes wegen habe ich Ihren Wunsch wegen der Renu-meration von 800 Thl. für den Hr. Kapellmeister Maria von Weber erfüllt, sondern bloß um Ew. Hochgeb. dadurch Vergnügen zu machen. Der erste Anstand, dem alle übrigen Anstände nachstehen müssen, ist, die Befehle Sr. Maj. pünktlich zu befolgen, u. diese bestehen darinnen, keine Schulden zu machen: hierdurch ist der Anstand in früheren Zeiten viel bedeutender verletzt worden, als wenn dem Hr. Maria v. Weber nicht mit vollen Händen gegeben wird. Ordnung u. die genaueste Befolgung der Befehle Sr. Majestät sind in meinen Augen der erste Anstand.“

Von dieser Honorar-Kontroverse zwischen Brühl und Wittgenstein, die sich trotz der Festlegung bis in den März 1826 hinzog, erfuhr Weber, der die Berliner Premiere selbst geleitet hatte, vermutlich nichts; Brühl hatte ihn nur gebeten, noch ein paar Tage in Berlin zu bleiben, weil er hoffte, die Angelegenheit schnell klären zu können. Dem schon vom Tode gezeichneten Komponisten fiel es schwer, das Weihnachtsfest fern von seinen Lieben verbringen zu müssen, selbst wenn es die freundschaftliche Zuwendung seiner Gastgeber-Familie Beer gewiss an nichts hat fehlen lassen. Er wollte so schnell wie nur irgend möglich abreisen, um wenigstens den Jahreswechsel in Dresden mit seiner Familie verleben zu können. Weber dirigierte mit letzter Anspannung eine zweite Aufführung seiner Oper am 28. Dezember, die er in seinem Tagebuch festhielt mit den Worten: „Abends zum 2<sup>ten</sup> male bei überfülltem Hause *Euryanthe*. dirig: Empfangen. am Schluß gerufen“; danach reiste er am frühen Morgen des 29. ab. Es ist daher ein Irrtum, wenn Max Maria von Weber im Anschluss an den Wittgenstein-Brief vom 29. Dezember, den er in seiner Weber-Biographie wiedergab, schreibt:<sup>42</sup>

„Mit diesem echt aristokratisch-bürokratischen Glaubensbekenntnisse wies er [Wittgenstein] die Summe an, die Brühl Weber, der fiebernd im Bett lag, unter Thränen übergab“.

<sup>42</sup> Vgl. Max Maria von Weber, (wie Anm. 38), Bd. 2, S. 637.

Hier verquickte der Weber-Sohn in seiner Biographie einmal mehr Tatsachen mit Phantasie. Weber vermerkte in seinem Tagebuch nur am 27. Dezember, er habe sich „sehr unwohl“ gefühlt und „Fieber“ gehabt – an diesem Tag konnte ihm Brühl aber noch kein Geld übergeben, da die Zusage Wittgensteins noch ausstand. Zudem reiste Weber am 29. Dezember um 5 Uhr früh aus Berlin ab – da hatte Wittgenstein seinen Brief an Brühl vermutlich noch gar nicht geschrieben. Weiteres Indiz, dass Weber erst in Dresden von der zu erwartenden Zahlung erfuhr, ist sein Brief vom 5. Januar 1826 an Lichtenstein, in dem er schreibt:<sup>43</sup>

„So eben kommt denn auch ein Brief von Herrn Geh. S.[ekretär] Tschucke<sup>44</sup>, worin ich angewiesen werde eine Quittung für das Honorar der Euryanthe von acht hundert Thl. einzusenden. Nun, dagegen ist nichts zu sagen, das ist anständig, und ich kann Dir nicht sagen, was ich darüber froh bin, und des dummen Geldes wegen nicht erst wieder Worte verlieren zu müssen.“

Webers Tagebuch bestätigt erst am 5. Februar 1826 den Eingang der Summe: „Brief von Heinrich Beer nebst dem *Honorar von Berlin* für *Euryanthe* in einem Wechsel von 800. auf Kaskel<sup>45</sup> erhalten.“

Auch wenn Wittgenstein bezüglich der Zahlung des Honorars nachgegeben hatte, ließ er Brühls Finanzgebaren in dieser Angelegenheit gründlich überprüfen; zwischen dem 30. Dezember 1825 und 3. März 1826 gingen in dieser Sache zwischen dem Minister und dem Generalintendanten noch etliche Briefe hin und her<sup>46</sup>. Ein erhellendes Dokument dazu ist ein

<sup>43</sup> Ernst Rudorff (wie Anm. 21), S. 244; zur Übersendung der Quittung am 10. Januar 1826, vgl. Carl Maria von Weber, *Briefe an Brühl* (wie Anm. 35), S. 48, Nr. 47; Faksimile der Quittung in: Julius Kapp (Hg.), *200 Jahre Staatsoper im Bild*, Berlin 1942, S. 37.

<sup>44</sup> Carl Friedrich Tzschucke (geb. 1779) war Geheimer expedierender Sekretair der Königlichen Hoftheater.

<sup>45</sup> Michael Kaskel (1775–1845), Bankier in Dresden.

<sup>46</sup> Vgl. die unten genannten Briefe von Wittgenstein (30. Dezember, 14. und 24. Januar, 3. März) sowie Brühl (13. und 17. Januar, 4. und 27. Februar); S. 31–35.



Gutachten von Carl Graf von Voß-Buch vom Februar 1826<sup>47</sup>. Es handelt sich um einen handschriftlichen Entwurf (ohne Unterschrift):<sup>48</sup>

„Der Herr Graf von *Brühl* suchte in dem Schreiben vom 24 *December* v. Js die Bewilligung eines Honorars von 800 r $\ell$  *Cour.* für den Kapellmeister *von Weber* wegen der *Composition* der *Oper Euryanthe* bey dem Herrn Fürsten zu *Sayn Wittgenstein* nach, und motivirte diesen Antrag ins besondere durch den Umstand, daß der *p vWeber* für die *Composition* des Freyschützen ein *Honorar* von 120 Stck *Friedrdors* und überdies einen Nachschuß erhalten habe.

Nach der spätern Auseinandersetzung des Herrn *Grafen vBrühl* in dem Schreiben vom 17 *Januar* d. J. sind dem *vWeber* gezahlt worden<sup>49</sup>.

1. auf das ihm nach dem abschriftlichen Schreiben vom 1 [sic] *Juli* 1820 für den Freyschützen verheißene *Honorar* von 400 r $\ell$  Gold<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Carl Otto Friedrich Graf von Voß-Buch (26. September 1786 Berlin bis 3. Februar 1864 Berlin), dessen schriftlicher Nachlass im Geheimen Preußischen Staatsarchiv in Berlin liegt, war vorwiegend in Berlin ansässig, studierte Rechtswissenschaften und Kameralistik in Halle und Göttingen, genoss dort auch den Unterricht des Universitätsmusikdirektors Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) und ging 1809 als Referendar zurück nach Berlin, ab 1818 wurde er Assessor am Kammergericht; er unterhielt Beziehungen zum Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. (Regierungszeit: 1840–1861), der ihn 1828 zu seinem Ziviladjutanten ernannte. Die Familie von Voß-Buch ist in die Annalen der Geschichte der Berliner Staatsbibliothek eingegangen, denn schon der Vater des Genannten (Otto Carl Friedrich von Voß, 1755–1823), Geheimer Staatsminister und Domdechant trug den Grundstock einer bedeutenden Musikaliensammlung zusammen, die sein Sohn erweiterte, besonders wertvoll ist sie wegen der vielen Bachiana. Das Verdienst von Carl von Voß-Buch ist es vor allem, sie nach dem Tode des Vaters und seiner Geschwister in zwei großen Schenkungen 1851 und 1863 der Königlichen Bibliothek übereignet zu haben. Sie hat weitestgehend den Zweiten Weltkrieg überdauert; vgl. Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte um 1800*, Kassel, Basel u. a. 1997, S. 20–24 sowie Ute Dietsch, *Familienarchive und Nachlässe im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz. Ein Inventar (Veröffentlichungen aus den Archiven Preußischer Kulturbesitz, Arbeitsberichte, 8)* Berlin 2008, S. 226f.

<sup>48</sup> Berlin, GStA PK, VI. HA Familienarchive und Nachlässe, NI Carl von Voss-Buch, Nr. 27, fol. 9/10. Wir danken Herrn Prof. Dr. Hubertus von Voss, München, sehr herzlich für den Hinweis auf dieses Dokument, das den Ausgangspunkt für die vorliegenden Betrachtungen bildete. Vermutlich diente dieser Entwurf als Vorlage zu einem Gesamtbericht, an dem insgesamt drei Gutachter mitarbeiteten; vgl. den Brief Wittgensteins an Brühl vom 3. März 1826, s. u., S. 33.

<sup>49</sup> Zum Schreiben Brühls an Wittgenstein vom 17. Januar 1826 vgl. das Gutachten von Schilden (s. u.).

<sup>50</sup> Brühls Schreiben an Weber konnte bislang nicht nachgewiesen werden. Im Gegensatz zum Vossischen Gutachten ist bei Schilden der 8. Juli als Briefdatum genannt (vgl. S. 32). Für



im <i>Juli</i> 1820	40 Stck <i>Friedrdor</i>
im <i>Juny</i> 1821	40 " "
2. nach Inhalt des abschriftlichen Schreibens vom 18 <i>Juny</i> 1821 <sup>51</sup> , wie es daselbst heißt,	
theils für die Composition der <i>Preciosa</i> , und theils für die Kosten seines hiesigen Aufenthalts	
im Ganzen 50 Stck <i>Friedr.dors</i> , von welchen der Herr <i>Graf von Brühl</i> für den letztern, welcher sich auf die <i>Direction</i> des Freyschützen bezogen habe, in Anrechnung bringt	20 " "
3. an Nachschuß zu dem <i>Honorar</i> dieser Oper im <i>Febr.</i> 1822 <sup>52</sup>	40 " "
also im Ganzen	140 Stck <i>Fr.dor</i>

Die Richtigkeit der Angaben *ad.* 1 und 3. ist durch die Anzeige der *Casse* [...] vollständig nachgewiesen, und in Rücksicht des Umstandes, daß die *ad.* 2. erwähnten 50 *Fried.dors* dem *vWeber* wirklich gezahlt worden, einen Irrthum zu vermuthen, ist nach Lage der *Acten* keine Veranlassung vorhanden.

Nur darüber, ob ein Theil dieser Zahlung sich auf den Freyschützen bezogen, scheint der Herr Fürst zu *Sayn Wittgenstein* in dem Schreiben vom 24<sup>t</sup> *Januar* d. Js. Zweifel zu hegen<sup>53</sup>. Der deshalb angeführte Grund, daß nemlich

in diesem Briefe (vom 18 *Juny* 1821) von dem Freyschützen gar nicht die Rede sey, und daß dies auch durchaus nicht passen würde, da der *vWeber* nach einem *Cassenextracte* in demselben Monat und Jahre erst das letzte Datum spricht Webers Empfangsnotiz im Tagebuch am 13. Juli 1820.

<sup>51</sup> Das am Premierentag des *Freischütz* an Weber gesandte Schreiben Brühls konnte bislang nicht ermittelt werden. Bekannt ist lediglich die ehemals beiliegende Quittung vom 18. Juni über die Summe von 90 Friedrich d'or; vgl. das Faksimile bei Kapp (wie Anm. 43), S. 36. In der Quittung, die Weber am 19. Juni gegenzeichnete, ist von Aufenthaltskosten keine Rede; genannt ist lediglich die „zweite Hälfte“ des *Freischütz*-Honorars sowie „das ganze *Honorar* für die Composition des Schauspiels: *Preciosa*“. Vgl. aber Webers Tagebuchnotiz vom 20. Juni 1821: „Vom Grafen Brühl den Rest des *Honorars* für den Freyschützen mit 40 *Fried: dor*, erhalten, und für *Preciosa* und den Aufenthalt hier 50 *Fried:dor* in Summa 90 *Fried dor*.“

<sup>52</sup> Brühls Anweisung an die Theaterkasse vom 3. Februar 1822 mit Quittierung durch Weber vom 31. Januar 1822 (Original in: *D-B*, Königliche Schauspiele, Nachl. 230) sandte Weber am 31. Januar an Brühl zurück; vgl. Weber, *Briefe an Brühl* (wie Anm. 35), S. 36, Nr. 34.

<sup>53</sup> Zum Schreiben Wittgensteins an Brühl vom 24. Januar 1826 vgl. das Gutachten von Schilden (s. u.).

die zweiten 40 *Frd'ors* für den Freyschützen erhalten habe, damals daher, indem der *vWeber* erst im *Februar* 1822 die letzten 40 *Fried:dors*, wodurch die Summe der 120 *Stck Friedrdors* erfüllt worden, empfangen habe, von einem Nachschuß zu dem angeblichen *Honorar* der 120 *Fridr.dors* gar nicht die Rede haben seyn können,

dürfte indessen zur Feststellung dieses Umstandes nicht genügend erscheinen, in dem theils der für einen dritten dunkle Ausdruck des Schreibens

für die Kosten Ihres hiesigen Aufenthalts.

für den mit den Umständen näher Bekannten *vWeber*, die Beziehung auf die *Direction* des Freyschützen deutlich genug bezeichnen konnte, und theils in dem die unter der hier in Redestehenden Zahlung begriffenen 20 *Fried:dors* nach den Angaben des *Grafen v Brühl*, kein Nachschuß des *Honorars* sondern eine Entschädigung für die Kosten des Aufenthalts waren, theils auch indem der *vWeber* den Rest des eigentlichen *Honorars* der 400 *rł* Gold damals wirklich schon erhalten hatte oder gleichzeitig erhielt.

Sollte eine Ermittlung hierüber noch nothwendig seyn, so würde dem Herrn Fürsten zu *Sayn Wittgenstein* anheim gestellt werden müssen den Umstand, ob der *vWeber* sich hier aufgehalten und den Freyschützen dirigirt, näher feststellen und allenfalls denselben über den Sinn jener Worte des Schreibens befragen zu lassen.

Vorausgesetzt dagegen, daß unter den gezahlten 50 *Friedrich dors* sich wirklich 20 *Frdrs* auf die Entschädigung des *vWeber* wegen seines hiesigen Aufenthalts zur *Direction* des Freyschützen bezogen haben, ergiebt sich, daß das Schreiben des Herrn *Grafen vBrühl* vom 24<sup>t</sup> *December* v. Js. eine *materielle* Unrichtigkeit nicht enthält, wenn darin gesagt ist, daß der *vWeber* noch außer den 120 *Stck Friedr.dors* eine andere Zahlung für den Freyschützen erhalten habe. Denn er hatte wirklich 140 *Fried:dors* deshalb empfangen.

Die Bezeichnung der einzelnen Zahlungen in dem Schreiben vom 24. *December* v. Js. war dagegen offenbar unrichtig. Denn der *p. vWeber* hatte nicht, wie es dort heißt, 120 *Friedr.dors Honorar* und überdies einen Nachschuß, sondern 80 *Frdrs Honorar*, 40 *Frdors* Nachschuß und 20 *Frdors* Entschädigung für die Kosten seines hiesigen Aufenthalts empfangen.

Auf diese genaue Bezeichnung kam es aber bey Motivirung des Antrags über das *Honorar* der *Euryanthe* allerdings an, nicht nur weil die Kenntniß des Umstandes, daß das eigentliche *Honorar* des Freyschützen nur 80 *Frddors* und nur mit Hinzurechnung des Nachschußes 120 *Frddors* betragen habe, den Herrn Fürsten zu *Sayn Wittgenstein* wahrscheinlich veranlaßt haben werde auch hier für die Oper *Euryanthe* ein ähnliches Verhältniß eintreten zu lassen, wie dies die in dem Schreiben vom 25 *Xber* v. Js. geäußerte *Intention* deutlich ergibt; sondern ins besondere weil die Mehrzahlung der 20 *Frdr dors* einen ganz speziellen Grund hatte, mit dem *Honorar* für den Freyschützen in keinem wesentlichen Zusammenhang stand, und als Motiv für die Bestimmung des *Honorars* für die *Euryanthe* daher nicht angeführt oder berücksichtigt werden konnte.

Hiernach trifft den Herrn *Grafen v Brühl* zwar nicht der Vorwurf einer eigentlichen Unrichtigkeit aber wohl der einer großen Ungenauigkeit seiner Angaben, die [er] bey der Erheblichkeit der Bezeichnung der einzelnen *Zahlungen* auf die Entscheidung über das *Honorar* der *Euryanthe* wohl billig hätte vermeiden, oder doch, nachdem er durch das Schreiben vom 25 *December* v. Js von der Ansicht des Herrn Fürsten zu *Sayn Wittgenstein*, dem *v Weber* für die *Euryanthe* ein gleiches *Honorar* wie für den Freyschützen und nach Umständen einen Nachschuß zu bewilligen, unterrichtet, und die Erheblichkeit dieser genauen Bezeichnung einzusehen in den Stand gesetzt worden war, in dem Schreiben vom 28 *December* nicht hätte aufrechterhalten, sondern berichtigt werden sollen.

Berlin den [Tagesangabe fehlt] *Februar* 1826.“

Noch eine zweite undatierte (nicht vor dem 4. Februar 1826 entstandene) Quelle, wie die o. g. „Geschäftserzählung“ von 1824 wiederum aus dem Schildenschen Nachlass<sup>54</sup>, beleuchtet die Auseinandersetzungen um das *Euryanthe*-Honorar; vermutlich wie der Vossische Entwurf als Vorlage zu einem größeren Gutachten gedacht (vgl. Anm. 48). Dort notiert Schilden:

„Ob, wie der Herr *Graf Brühl* in seinem Schreiben vom 24<sup>sten</sup> *December* v. J. behauptete, angenommen werden kann, daß der Capellmeister *Maria von Weber* für die Oper: der Freischütz, ein Honorar von

<sup>54</sup> „Schildenscher Nachlass 1882“, Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 100 Ministerium des Königlichen Hauses, Nr. 1069 Etats- und Kassenwesen der Königlichen Theater 1823–1842, Bl. 100r/v u. 101r (1826/27 betr.).

Ob, wie der Herr Graf Kinsky in seinem Schreiben vom 24ten December u. d. d. besagt, ungewiss werden kann, ob das kaiserliche Manuscript von Weber für die Orgel der kaiserlichen Hofkapelle von 120 Gulden und für den neuen Klaviersatz 200 Gulden zu zahlen ist.

Ich bin ganz überzeugt, daß die Besetzung der Orgel in Dresden und der Orgel in dem großen Saale von 17ten Januar u. d. d. nicht anders, wenn der Herr Graf Kinsky das Honorar zu 400 Gulden angibt.

Bezüge wie im Schreiben

24ten Decbr. Es wird ein Brief vorkommen. Für die Orgel der kaiserlichen Hofkapelle von 120 Gulden und für den neuen Klaviersatz 200 Gulden, welche nach demselben Betrag von 400 Gulden zu zahlen sind. Ich bin ganz überzeugt, daß die Besetzung der Orgel in Dresden und der Orgel in dem großen Saale von 17ten Januar u. d. d. nicht anders, wenn der Herr Graf Kinsky das Honorar zu 400 Gulden angibt.

25ten Decbr. Es wird ein Brief vorkommen, wie für alle andere Briefe die Orgel zu zahlen ist.

26ten Decbr. Es wird ein Brief vorkommen, wie für alle andere Briefe die Orgel zu zahlen ist.

30ten Decbr. Es wird ein Brief vorkommen, wie für alle andere Briefe die Orgel zu zahlen ist.

13ten Januar. Es wird ein Brief vorkommen, wie für alle andere Briefe die Orgel zu zahlen ist.

Beginn des Gutachtens von Friedrich von Schilden

120 Frdrichdor und späterhin einen Nachschuß erhalten? Und ob nicht ein ganz offener Widerspruch zwischen der Angabe in diesem und der Angabe in dem spätern Schreiben vom 17<sup>ten</sup> Januar v. M. [sic] statt findet, worin der Herr Graf Brühl das *Honorar* zu 400 r $\ell$  angiebt.

Auszüge aus den Schreiben

24<sup>sten</sup> Decbr Gr Brühl an Fürst Wittgenstein. Für die Oper, der Freyschütz wurden dem Componisten 120 Stück Friedrichdor als Honorar gezahlt, welches nach damaligem Cours an 700 r $\ell$  betrug. Ferner erhielt derselbe späterhin noch einen Nachschuß da sich dessen Werk so außerordentlich günstig für die Theater Casse zeigte.

29<sup>sten</sup> Decbr. Genehmigt Fürst Wittgenstein aus persönlicher Rücksicht für Gr Brühl 800 r $\ell$  Honorar, ein für allemal, für die Oper *Euryanthe*.

29<sup>sten</sup> December bezeugt der Rendant *Jacoby*<sup>55</sup> daß *Maria von Weber* für den Freyschütz 120 Frdor *inclusivo* des Nachschusses erhalten habe.

30<sup>sten</sup> Decbr: fordert Fürst Wittgenstein vom Grafen Brühl Aufklärung über die Verschiedenheit dieser Angabe.

13<sup>ten</sup> Januar schreibt hierauf Gr. Brühl an den Fürsten:

Ew Durchlaucht verfehle ich nicht zu erwiedern: daß Herr von Weber allerdings, wie ich zu melden nicht verfehlt nicht allein ein Honorar von 120 St. Fr. d: erhalten, sondern späterhin, als ein Anerkenntniß des großen Vortheils welcher uns durch die Aufführung des Freyschütz erwachsen, einen Nachschuß bekommen hat wie aus dem abschriftlich anliegenden Schreiben vom 18<sup>ten</sup> Juny 1821 an denselben sich hinlänglich ergibt.

Schreiben des Gr Brühl an *M. v. Weber* 18<sup>ten</sup> Juny 1821. [wie Anm. 51]

Den Betrag der beyliegenden Anweisung wollen Sie gefällig bey Sich Selbst so eintheilen, daß 50 Friedrichdor theils für die *Composition* der *Preciosa* theils für die Kosten Ihres hiesigen Aufenthalts gelten können.

Schreiben des Fürsten an Gr. Brühl 14<sup>ten</sup> Januar 1826.

Bemerkung daß in dem Schreiben an *Weber* kein Wort über den Freyschützen vorkomme. Uebersendung der CassenAnzeige wonach *M Weber* nur ein *Honorar* von 40 Friedrichdor aber an Nachschüssen 80 Fr dor erhalten hat. auch ein neuer Irrthum des Schreibens vom

<sup>55</sup> J. A. Jacoby war laut Berliner Adressbuch 1825 Hofrat und „Haupt-Cassen-Rendant“ bei den Königlichen Schauspielen.

13 d M vom Gr an den Fürsten erwähnt: daß derselbe sagt: der von *Weber* habe zu den 120 Frd'or späterhin im Junius 1821 einen Nachschuß erhalten indem zu dieser Zeit diesem Componisten erst 80 frdor gezahlt worden waren.

*P. M.* des Cassiers Daun<sup>56</sup> vom 2<sup>ten</sup> Januar 1826.

Kapellmeister von *Weber* hat erhalten für die Oper: Der Freischütz

im *July* 20        40 fr d'or

im *Juny* 21        40

im *Juny* 22        40

120 fd'or

[am Rande des letzten Absatzes:] Das Honorar von 40 fr dor finde ich nicht in der Cassen Anzeige, wohl aber eine l'armia Weise [d. h. ratenweise] Abzahlung der 120 fr dor

Schreiben des Grafen Brühl an den Fürsten vom 17<sup>ten</sup> Januar

Unter dem 8<sup>ten</sup> July 1820 meldete der Graf dem H. *v Weber* die Annahme der Composition des Freischütz und verhiess ihm dafür ein Honorar von 400 rł Gold. Wegen Mangel an Mittel Larmia Zahlung.

Wegen glänzenden Erfolges der Oper übersandte der Graf im Februar 1822 als Nachtrag 40 fr d'or wodurch die Gesamt Summe von 120 fr dor entstand.

H von *Weber* kam selbst nach Berlin und erhielt im *Juny* 1821 für *Preciosa* 50 fr d'or – 30 fr dor für diese und 20 fr: Entschädigung für den Aufenthalt, in allem also 140 fr dor.

Antwort des Fürsten vom 24<sup>sten</sup> Januar. Die Angabe des Gr. Brühl wäre durchaus unrichtig und ein Widerspruch darin daß der Gr im Schreiben vom 24<sup>sten</sup> Debr. 1825 ein Honorar von 120 fr d'or *exclusivo* Nachschuß erwähnt und im Schreiben vom 17<sup>ten</sup> Januar sage H von *Weber* habe ein Honorar von 400 rł empfangen. Im Schreiben vom 24<sup>sten</sup> December kommt aber diese Summe gar nicht vor.

Quitung des *M v Weber* über 200 rł in Gold als Hälfte des Honorars Dresden 21<sup>sten</sup> *July* 1820<sup>57</sup>.

Schreiben des Gr Brühl an den Fürsten 4<sup>ten</sup> Februar 26 Gr. Brühl erkennt das Wort: Nachschuß für ~~unrichtig~~ unpaßend an, so wie das Wort,

<sup>56</sup> W. Daun war laut Berliner Adressbuch 1825 „Cassirer“ und „adjungirter Rendant der Haupt-Casse“ bei den Königlichen Schauspielen.

<sup>57</sup> Faksimile bei Kapp (wie Anm. 43), S. 29.



späterhin, statt während der Zeit, habe Herr von Weber eine Reise-Entschädigung erhalten. Behauptet der Gr ferner es sey kein Widerspruch zwischen seinem Schreiben vom 24<sup>sten</sup> Decbr und 17<sup>ten</sup> Januar, er hätte in dem vom December ebenfalls die 400 rł erwähnt.“

Brühl musste seinen Einsatz für Weber also einmal mehr mit einer unschönen Debatte und dienstlichen Rügen bezahlen. In der gebotenen Form entschuldigte er sich mit einem Brief vom 27. Februar 1826<sup>58</sup> bei Wittgenstein und beeilte sich, die von jenem in seinem Schreiben vom 29. Dezember 1825 (vgl. S. X) befürchteten finanziellen Nachforderungen (wie im Falle des *Freischütz* geschehen) zurückzuweisen und das Honorar als endgültig zu erklären. Wittgenstein sah sich durch das vom König geäußerte Missfallen über die Zahlung des angeblich überhöhten Honorars an Weber veranlasst, die Thematik in seinem (im Entwurf vorliegenden) Antwortschreiben vom 3. März 1826 nochmals aufzugreifen und postulierte in diesem Zusammenhang Brühl gegenüber sein dienstliches „Glaubens Bekenntnis“:<sup>59</sup>

„Indem ich den richtigen Empfang Ew. Hochgl verehrlichen Schreiben[s] vom 27<sup>ten</sup> v. M. bemerke, so danke ich Ihnen zwar verbindlichst für dessen Inhalt, aber was die Angelegenheit der Oper *Euryanthe* betrifft, so glaube ich, daß es in jeder Beziehung das Beste ist, diesen Gegenstand auf sich beruhen zu lassen; ich habe sämtlich denselben betreffende piecen und auch selbst ein Gutachten, welches ich mir von drey achtungswerthen Männer[n] habe geben lassen<sup>60</sup>, einstweilen *reponirt*; ich werde diesen Gegenstand nicht wieder zur Sprache bringen, wenn Ew. Hochgeb. hierzu nicht selbst die Veranlassung geben; nur glaube ich Ihnen noch bemerken zu müssen, daß Sr: Majestät misbilligt haben, daß ich Ihren Antrag wegen der Bewilligung des Honorars von 800 rł genehmigt habe und daß der H. *Maria von Weber* in Darmstadt für diese Oper nur ein Honorar von 30 *Carolin* und in München ein Honorar von 50 *Louisdor* empfangen hat.

Ich bin sehr weit entfernt zu glauben, daß Ew. Hchgl bei dieser Angelegenheit mit Willen eine falsche und unrichtige Angabe gemacht

<sup>58</sup> Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 100 Ministerium des Königlichen Hauses, Nr. 1069 Etats- und Kassenwesen der Königlichen Theater 1823–1842, Bl. 92/93 r/v (1826/27 betr.).

<sup>59</sup> Ebd., Bl. 94–97.

<sup>60</sup> Gemeint sind mit großer Wahrscheinlichkeit die Vorarbeiten zum Gutachten von Voss und Schilden (s. o.); entsprechende Dokumente einer dritten Person konnten bislang nicht ermittelt werden.

haben; ich kann mich auch irren, wenn man aber einen Irrthum *einsieht* gemacht hat, so ist es am besten und kürzesten ihn anzuerkennen, als denselben durch allerhand Scheingründe bekleistern zu wollen – bei einer *Administration* müssen immer die Aecten genau nachgesehen werden und ich kann Ihnen dieses nicht genug empfehlen.

Ew. Hochgl<sup>l</sup> verursachen sich sonst eine Menge von unnöthige[n] Schreibereien.

Wenn es sich ergibt, daß in Angelegenheiten, wo Sr: Majestät Ihr Gutachten erfordern, Ihre Ansicht von der des Ministeriums des Königl. Hauseß abweicht, so ist es ganz der bestehenden Verfassung angemessen daß Sie Sr: Majestät die verschiedenen Ansichten vortragen und das weitere der Allerhöchsten Entschließung anheim gestellt bleibt; sobald Sr: Majestät einmal entschieden haben, so hört meine Ansicht auf und ich führe pünktlich und treu die Befehle des Königs aus; es kann mich daher durchaus nicht kränken, wenn Ew. Hchgl<sup>l</sup> Ihre dem Ministerium ganz entgegen gesetzte Meinung vortragen, nur muß ich nach denen statt findenden Bestimmungen bitten, daß sie mir jedesmal die Abschrift Ihres Berichts mittheilen; mir ist es überhaupt angenehm und beruhigend, wenn Ew. Hochgl<sup>l</sup> jedesmal und so oft eine Verschiedenheit der Ansichten existirte und Sie sich nicht von der Zweckmäßigkeit der Bestimmungen des Ministeriums überzeugen können, die Angelegenheit zur Allerhöchsten Entscheidung bringen; sobald Sr: Majestät bestimmt haben, so hört jede Verantwortlichkeit des Ministeriums auf: dieses ist viel besser, als wenn durch weitläufige Correspondenzen die Geschäfte verschleppt werden, wie eine Menge von Fällen dieser Art vorliegen und ich mich zum Besten des Dienstes doch zuletzt noch genöthiget sehe, Hierinne einen andern und rascheren Geschäftsgang einzuführen.

Ich habe Ew. Hochgl<sup>l</sup> schon bei mehreren Gelegenheiten zu bemerken die Ehre gehabt, daß ich in Königl. DienstSachen die Persohnen durchaus nicht berücksichtige; wo von dem Königl. Interesse, welches meiner Verantwortlichkeit mit übergeben, die Frage ist, kenne ich weder Freundschaft, Verwandtschaft ~~weder Verehrung noch~~ Liebe *pp*; wenn dabei von wohlwollenden Berücksichtigung[en] oder Begünstigungen die Rede ist, so erlaube ich mir weder das eine noch das andere; diese können nur allein von Sr: Majestät Gnade ausgehen und ich erlaube mir auch nicht über Einen einzigen Thaler extraordinair zu *disponiren*, ohne nicht die Befehle und Bewilligung Sr: Majestät einzu-

holen oder wenn diese Bewilligung unvermeidlich ist, solche zu Allerhöchster Kenntnis gebracht zu haben.

Mir ist es viel angenehmer, wenn man mich für einen strengen als für einen nachgebenden gutmüthigen Verwalter hält; nach diesem kleinen Glaubens Bekenntnis müssen Ew. Hchgl mich persönlich und die Bestimmungen Verwaltung des Ministeriums beurtheilen. [...]"

Brühl gab Wittgenstein mit seiner Antwort vom 23. März 1826 keine Veranlassung, das leidige Thema nochmals aufzugreifen<sup>61</sup>.

Oberhofmeister von Schilden diagnostizierte den Grund für alle Querelen in seiner (leider undatierten) „Ansicht über das Königliche Theater“:<sup>62</sup>

„Die oberste Leitung des Königl: Theaters scheint mir offenbar einer Änderung zu bedürfen

1. weil ihr alle Einheit fehlt, indem zu viele Behörden mitzusprechen haben. (Der nachtheilige Einfluß hieran ist bei dem Theater äußerlich und innerlich augenscheinlich und fühlbar.)

2. weil durch diesen Zustand, das Theater, für den König, statt einer *Récréation*, eine Quelle von Unannehmlichkeiten wird.

Jetzt haben mit der oberen Leitung vier Behörden zu thun, die sich störend begegnen und daher nicht zusammen wirken.

1. Der Gf Brühl, als eigentlicher Direktor und General Intendant. – Er versteht sein Fach, vorzuwerfen ist ihm aber, daß Er oft da nachgiebig war, wo er es nicht hätte sein sollen, und daß er es nicht war, wo er es hätte sein sollen, und daß seiner Administration Sparsamkeit und Haushältlichkeit fehlte.

2. H. Spontini, als General Musikdirektor – trefflich als *Compositeur*, durch seine Stellung zur *Direction* störend in der Administration und überdies persönlich unverträglich und die Geschäfte erschwerend.

3. das Kassen-Curatorium. veranlaßt durch Mängel in der bisherigen Administration; aber nicht nur durch seine Existenz dehmüthigend für den *Director*, sondern dessen Wirksamkeit lähmend, da es unter dem Vorwand der Ökonomie, in alle *Details* eingreift und alle *Autorität* des

<sup>61</sup> Berlin, GStA PK, I. HA Rep. 100 Ministerium des Königlichen Hauses, Nr. 1069 Etats- und Kassenwesen der Königlichen Theater 1823–1842, Bl. 98. Brühl nahm lediglich auf den zweiten Teil des Wittgenstein-Briefs Bezug, in dem dienstliche Angelegenheiten zu den Anstellungsverhältnissen zweier Musiker behandelt wurden.

<sup>62</sup> Berlin, GStA PK, VI. HA Rep. 92 Schilden VIIIb, Nr. 1.

*Directors* und alle *Subordination* gegen denselben dadurch lösend, daß einzelne Mitglieder desselben verfügend anordnen.

4. Der Fürst Witgenstein als HausMinister; dem selbst die Angelegenheiten des Theaters sofern er sie zu betreiben hat, unangenehm sind und der selbst sagt: daß er sie nicht versteht, dessen Stellung aber zu dieser einzigen *Branche directer* als zu den andern Hof-*Administrationen* (HofmarschallAmt und Marschallamt) ist, so daß er *Details* zu betreiben hat, die überall von dem *Director* allein betrieben werden.

Aus diesem Bilde der vier Behörden wird es schon klar, daß alle Einheit der Leitung und alle Einigkeit selbst des Personals verlohren gehen muß, das bald bei der einen bald bei der andern Protektion sucht oder findet. [...]“

Eine Lösung für diese Problematik wurde bis zu Brühls Amtsverzicht 1828 nicht gefunden. Bleibt lediglich nachzutragen, dass auch Webers letzte Oper, der *Oberon*, erst nach zweijährigen Auseinandersetzungen 1828 auf die Berliner Bühne kam<sup>63</sup> und der Familie des inzwischen verstorbenen Komponisten immerhin ein Honorar in der gleichen Höhe einbrachte.

<sup>63</sup> Vgl. Joachim Veit, *Wranitzky contra Weber – zu den Auseinandersetzungen um die Berliner Erstaufführung von Carl Maria von Webers Oberon*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 1439–1452.

## „Nie habe ich so viel Pracht u. Glanz beysammen gesehen ...“

Bemerkungen zu Musik und Theater in Dresden in den Tagebüchern  
der Caroline von Lindenfels

vorgelegt von Frank Ziegler, Berlin

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts zählte Dresden zu den beliebtesten Reisezielen in Deutschland; die barocke Pracht der Residenzstadt, die großartigen Kunstsammlungen, das vielfältige kulturelle Leben, aber auch die Schönheit der näheren und weiteren Umgebung – das Elbtal, die zahlreichen Parks und Gärten sowie die grandiose Kulisse der Sächsischen Schweiz – zogen große Besucherscharen in ihren Bann. Zahllose Erinnerungen, Tagebücher und Briefe sind überliefert, die die Faszination beschreiben, die der Ort ausstrahlte. Zu den kaum bekannten Zeugnissen dieser Art gehören die noch heute in Familienbesitz verwahrten Tagebücher der Caroline von Lindenfels, geb. von Flotow (1774–1850)<sup>1</sup>. Die älteste Tochter des preußischen Offiziers Hellmuth von Flotow (1741–1797)<sup>2</sup> wurde im oberfränkischen Arzberg geboren und lebte seit 1810 auf Schloss Thumsenreuth in der Oberpfalz (zwischen Erbendorf und Falkenberg, Wiesau und Windischeschenbach). Nach Dresden kam sie, um ihren jüngsten Bruder Gustav von Flotow (1789–1864) zu besuchen<sup>3</sup>, der dort im Finanz-Kollegium angestellt war und am

<sup>1</sup> Freiherrlich von Lindenfels'sche Forstverwaltung, Schloss Thumsenreuth, Privatvermögen. Ich danke Dr. Bertold Freiherr von Lindenfels herzlich für die Möglichkeit der Einsichtnahme und Veröffentlichung. Caroline von Flotow / von Lindenfels führte Tagebuch von 1791 durchgehend bis kurz vor ihrem Tode. Sie verwendete überwiegend lose Doppelblätter, die sie jeweils auf der ersten Seite des Bogens zählte; zur Unterscheidung des ersten und zweiten Blattes wird nachfolgend den originalen Zählungen der Zusatz a bzw. b angefügt.

<sup>2</sup> Zur Familie vgl. Gustav von Flotow, *Beiträge zur Geschichte der Familie von Flotow, mit einer Stammtafel der sämtlichen dermalen lebenden Familienmitglieder in fünf Abtheilungen, zehn Urkunden und sechs Abbildungen des Familien-Wappens*, Dresden 1844, Stammtafel III B; zu Hellmuth von Flotow speziell S. 38f. (Nr. 93).

<sup>3</sup> Gustav von Flotow war seit 1814 Kammerrat im Finanz-Kollegium in Dresden; 1820 wurde er zum Geheimen Finanzrat befördert, 1841 Direktor der 2. Abteilung des Finanz-Ministeriums (zuständig für das Domainen-, Forst- und Bauwesen sowie den Bergbau). Er wohnte in der Dresdner Neustadt, Rhänitzgasse 118; vgl. *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1817*, S. 32 bzw. *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1824*, S. 31; biographische Notizen in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 7, Leipzig 1877, S. 134f. sowie bei Flotow (wie Anm. 2), S. 43f. (Nr. 151).



Caroline von Lindenfels, geb. von Flotow,  
Ölgemälde

27. Oktober 1818 ihre älteste Tochter Marianne (1797–1833) heiratete<sup>4</sup>. Der erste Dresden-Aufenthalt datiert noch vor dieser Heirat: im späten Frühjahr 1818; weitere Reisen in die sächsische Residenz fanden 1824 und 1832 sowie auch nach dem Tod der Tochter 1839 und 1842 statt<sup>5</sup>.

In Zusammenhang mit Carl Maria von Weber interessieren besonders die ersten beiden Dresden-Besuche vom 7. Mai bis 1. Juni 1818 sowie 20. Mai bis 22. Juni 1824. Persönliche Treffen mit Weber gab es nicht, auch wenn Anlass dazu bestanden hätte: Caroline von Flotow hatte als junges Mädchen von 1785 bis zu ihrer Heirat mit Friedrich Freiherr von Lindenfels 1796 in Bayreuth gelebt, wo ihr Vater seit 1783 als Regierungsbeamter angestellt war<sup>6</sup>.

Sie war dort eine eifrige Theatergängerin und besuchte u. a. 1793/94 zahlreiche Aufführungen der Schauspielgesellschaft des Franz Anton von Weber, in denen der siebenjährige Sohn Carl Maria von Weber in Kinderrollen auftrat<sup>7</sup>. Doch diese Erlebnisse waren wohl längst verblasst – im Rahmen der Dresden-Aufenthalte erwähnte Caroline von Lindenfels keinerlei Erinne-

<sup>4</sup> Aus der Ehe gingen zwei Töchter hervor: Luise (1819–1825) und Ludmille (geb. 1821).

<sup>5</sup> Zur Biographie vgl. Britta Spies, *Das Tagebuch der Caroline von Lindenfels, geb. von Flotow (1774–1850). Leben und Erleben einer oberfränkischen Adelligen am Ende der ständischen Gesellschaft (Internationale Hochschulschriften, Bd. 531)*, Münster 2009 (Dissertation über das Tagebuch als sozialgeschichtliche Quelle, ohne Gesamtedition); Hinweise zu den Dresden-Aufenthalten darin speziell S. 57, 229–231, 255–261.

<sup>6</sup> Zunächst als Landschaftsrat beim Landschaftskollegium, nach Abtretung des Fürstentums Bayreuth an Preußen 1791 Ernennung zum preußischen Kammerherrn und Anstellung als Kammerdirektor beim Kammerkollegium.

<sup>7</sup> Vgl. Philipp Hausser, *Die Tagebücher der Caroline von Flotow. Zu Jean Pauls 150. Todestag*, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 55, Bayreuth 1975, S. 187–271, speziell S. 207–220 (mit Fehldatierungen) sowie Frank Ziegler, *Die Webers in Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und zur regionalen Theatergeschichte*, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 22f. und 40.

rungen an die frühen Bühnenauftritte des nunmehrigen sächsischen Hofkapellmeisters. Freilich kam es zu einigen indirekten „Begegnungen“, die nachfolgend vorrangig interessieren sollen.

In erster Linie galten die Dresden-Aufenthalte der Caroline von Lindenfels dem Wiedersehen mit Verwandten und Freunden. Darüber hinaus übten die Dresdner Kunstsammlungen eine besondere Anziehungskraft aus: Seitenlang werden in den Tagebüchern besonders beeindruckende Gemälde bzw. einzelne Objekte aus dem Grünen Gewölbe und der Rüstkammer beschrieben. Viel Zeit wurde Spaziergängen und Ausflügen gewidmet: durch die Stadt und ihre zahllosen Gartenanlagen, nach Pillnitz, Tharandt oder in den Plauenschen Grund. Theater- und Konzertbesuche waren hingegen selten, da kostspielig – mehrfach wird das nach Meinung der Auswärtigen unausgewogene „Preis-Leistungs-Verhältnis“ angesprochen. Bezugspunkt waren gelegentliche Theaterbesuche bei Ausflügen nach Nürnberg, die Caroline von Lindenfels hinsichtlich der Leistungen der Schauspieler und des szenischen Aufwandes als durchaus vergleichbar einschätzte (s. u.).

Trotzdem genoss die überwiegend auf dem Land Lebende die musische Atmosphäre in der Stadt. Immerhin gab es zahlreiche kostenfreie Möglichkeiten, Musik zu hören, so bei häuslichen Konzerten im privaten Rahmen, aber auch im öffentlichen Raum, beispielsweise am Findlaterischen Weinbergsschloss. Dazu notierte Frau von Lindenfels am 10. Mai 1818 [Tagebuch 1818, Bl. 458a recto]:

„Nach dem Tode des Lords [Findlater<sup>8</sup>] hat es sein Secretair Herr Fischer, geerbt, wohnt aber nicht hier, sondern hat das Ganze verpachtet, wodurch es denn ein öffentlicher Lust-Ort geworden ist, u. besonders an den Sonntagen; wo Musick hier ist, wie auch am Donnerstag; sehr häufig u. zahlreich besucht werden soll.“

Einen Tag später heißt es zu einem Bummel auf dem Zwingerwall [TB 1818, Bl. 458a verso]: „Hier, wo man gerade auf den Parade Platz vor dem Schloße hinsehen kann, warteten wir die Parade ab, um die schöne Musick der Garde zu hören.“ Auch eine Gondelfahrt auf der Elbe am 20. Mai 1818 klang musikalisch aus [TB 1818, Bl. 467a recto]:

„Schneller als wir wünschten gieng die Fahrt, u. bald sahen wir Dresden wieder vor uns liegen. Vom Linkischen [sic] Baade u. von mehreren Gärten tönte uns schon von weitem schöne Musick entgegen, u. ein

<sup>8</sup> Jacob von Findlater, der sich am Elbhang ein vielbesuchtes Weinberg-Schloss hatte bauen lassen, war am 5. Oktober 1811 in Dresden gestorben.

paar Waldhörner in einem nahe am Ufer liegenden Garten, bliesen ein Abendlied.“

Am 19. Mai 1818 wird ein nachmittägliches Konzert im Salon der Frau von Trützschler<sup>9</sup> erwähnt [TB 1818, Bl. 465a verso]:

„[Die Mitwirkenden] waren ausser einigen Hautboisten, lauter Liebhaber. Herr Kammerjunker [C. Fr. Fürchtegott Edler] v. [der] Planitz ließ sich auf der Flöte, H. [Julius Ernst Erdmann] von Trützschler<sup>10</sup> auf den *Pianoforte* hören, u. beide spielten sehr angenehm u. schön. Fräulein v. Weissenbach spielte auch eine Sonate auf dem *Pf.* u. 3. Herren ein Concert auf *Guitaren*, dann sang auch ein Herr Advocat Hofmann mehrere Arien zur *Guitare* mit einer schönen *Tenor* Stimme, welches mir fast am meisten gefiel. Darunter auch: Vergiß mein nicht, wenn dir die Freude winket pp [...]. Das schöne Concert, welches mir wirklich weit mehr Vergnügen machte, als mir eine Oper hätte gewähren können; war geendigt, u. die Abendmahlzeit begann.“

An Sonn- und Feiertagen stand der Besuch verschiedener Gottesdienste auf dem „Programm“, nicht nur – gemäß eigenem Bekenntnis – in lutherisch-protestantischen Gotteshäusern. Am 24. Mai 1818 heißt es zum Besuch in der reformierten Kirche [TB 1818, Bl. 469a recto]:

„Der Gottesdienst ist hier, wie überhaupt bey allen Reformirten, sehr einfach. Vor u. nach der Predigt wird ein Lied aus der Zollikoffrischen [recte: Zollikoferschen] Sammlung, vom sanften Spiel der schönen Orgel begleitet; gesungen. Eben so einfach ist die Kirche selbst.“

Allerdings beeindruckte am 23. Mai 1824 in derselben Kirche die „ausnehmend schöne u. sehr lehrreiche Predigt von Herrn [Friedrich] *Girardet*“ [TB 1824, Bl. 588a recto]. Am Vormittag des 6. Juni 1824 (Pfingstsonntag) wurde die protestantische Hofkirche, die Sophienkirche, aufgesucht; hier empfand Caroline von Lindenfels Auftreten und Tonfall des Oberhofpredigers Christoph Friedrich Ammon als „etwas *affectirt*“; sie setzt fort [TB 1824, Bl. 593b recto/verso]:

„Noch weniger aber sprach mich die Art des Gottesdienstes an, weil er mit einer Menge unnützer u. daher ermüdenfter Weitläufigkeiten

<sup>9</sup> Vermutlich Louise Wilhelmine von Trützschler, Witwe des Obersten von Trützschler, wohnhaft in der Moritzstraße 751; vgl. *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1817*, S. 91.

<sup>10</sup> Der Kammerjunker J. E. E. von Trützschler war ein Nachbar von Gustav von Flotow im Haus Rhänitzgasse 118; vgl. *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1817*, S. 2.



überladen war. Wir hatten gleich beym Anfang desselben unsre Plätze einnehmen müssen, weil man sonst nur mit großer Beschwerde zu ihnen gelangen kann; indem die Kirche klein, u. besonders an solchen Tagen sehr voll ist. Nun wurden 3. Lieder nach einander gesungen, (jeden Sonntag dieselben, u. keine von den vorzüglichen,) dann wurde das Morgen Gebet, die Epistel, u. eine Menge anderer Dinge am Altare verlesen; dann folgte eine langweilige, nicht sonderliche Kirchen-Musick, nun das eigentliche Kanzellied, u. jetzt endlich die Predigt. Überdieß war eine solche Hitze, daß ich herzlich froh war, als der Gottesdienst zu Ende gieng.“

Positiver war eine Woche später, am 13. Juni 1824, der Eindruck vom Gottesdienst in der Frauenkirche [TB 1824, Bl. 597b verso]:

„Was mich [...] hier sehr zur Andacht stimmte, waren die herrlichen Töne der Orgel, u. der schöne Gesang der Schüler, die wie vom Himmel herab kamen, da das Chor seinen Platz ganz hoch oben, so nahe als möglich am Gewölbe hat. Nach dem Sonntäglichen Gottesdienst folgte die Comunion, die hier jeden Sonntag statt findet. Sie ward mit derselben Musick zum Vaterunser u. zu den Einsetzungsworten begonnen, wie bey uns [...]. Stimmte mich schon dieser feierliche Gesang, mit schöner Stimme gesungen, zu erhebender Andacht; wie würde es erst hier gewesen seyn, wo majestätische Orgeltöne den Gesang begleiteten, wenn ich nicht das Geräusch derer, die die Kirche verließen, das Zuschlagen der Thüren pp. höchst unanständig bey der feierlichen Handlung u. sehr stöhrend gefunden hätte.“

Ganz besonders lockte natürlich die katholische Hofkirche, einerseits wegen der Kirchenmusik, andererseits wegen der Möglichkeit, der königlichen Familie zu begegnen<sup>11</sup>. Am Pfingstsonntag (10. Mai) 1818 besuchten sowohl Frau von Lindenfels als auch Weber das Hochamt. Weber war an diesem Vormittag offenbar, glaubt man seinen Tagebuchaufzeichnungen, frei von offiziellen Verpflichtungen, gratulierte aber „nach der Meße Ihro Majestät der Königin [Marie Amalie Auguste] zum Geburtstag“. Die Dresden-Besucherin notierte in ihrem Tagebuch ausführlicher [TB 1818, Bl. 457b verso]:

<sup>11</sup> Auch Goethes Sohn August beschreibt anlässlich seines Dresden-Besuchs 1819 im Tagebuch (13. Juni) den sonntäglichen Gang in die Hofkirche mit dem abschließenden Blick auf die königliche Familie; vgl. August von Goethe, *Wir waren sehr heiter. Reisetagebuch 1819*, hg. von Gabriele Radecke, Berlin 2007, S. 137.

„Die Musick, (wegen welcher wir eigentlich hereingegangen waren,) war schön, doch erfüllte sie meine Erwartungen nicht, weil sie; wie fast alle neuere Musick; für mich zu künstlich war. Auch fiel mir der *Discant* Sänger auf, dessen Stimme ich anfangs für die eines Frauenzimmers gehalten hatte; als ich mich aber gegen das Chor wendete, einen großen, starken Mann erblickte, dem diese Stimme gehörte, welches eben keinen angenehmen Eindruck machte. Übrigens hatte dieser Gottesdienst bey weitem das Auffallende nicht, welches der Katholische Gottesdienst sonst für mich hat; ja die Ruhe u. Stille welche hier herrschte, u. das Majestätische des ganzen Gebäudes, stimmten sehr zur Andacht. Um alles Geräusche u. jede Unordnung zu verhindern, geht ein Hofbedienter, einen langen Staab mit einem grosen silbernen Knopf in der Hand; beständig auf u. ab, zeigt jedem den Platz wo er hin gehört; (aber alles sehr höflich u. leise;) welches besonders der Fall ist, wenn sich Herrn auf die Seite der Damen, oder umgekehrt, verirren; welches nicht geduldet wird. Nach geendigtem Gottesdienst [... gingen wir] auf den Gang welcher von der Kirche ins Schloß führt, u. wo jedes mal eine Menge Menschen versammelt sind, um die königliche Familie zu sehen. Der Gang ist schmal, u. es kann blos auf jeder Seite eine Reihe stehen, die Herrschaften mußten also dicht an uns vorbey gehen, u. wir konnten sie sehr gut sehen. Da es aber sehr geschwinde geht; so kann man doch nicht alle genau bemerken. Dießmal fielen mir besonders in die Augen: die Prinzeß Kunegunde, Tante des Königs, eine Tochter von August dem 3<sup>ten</sup>; eine Dame von 78. Jahren<sup>12</sup>; die Prinzeß Therese, Gemahlin des Prinzen Anton, Bruders des Königs; u. Prinzeß Auguste, Tochter des Königs. Alle sind sehr leutseelig, höflich u. freundlich gegen jedermann, weswegen man sie auch allgemein liebt.“

Die Kirchenmusik wurde von vielen anderen Dresden-Besuchern dieser Zeit überschwänglich gelobt, wobei freilich die – zumindest nördlich der Alpen – kaum noch gebräuchliche Besetzung der hohen Partien mit Kastraten immer auch ein gewisses Befremden auslöste, teils sogar als abstoßend empfunden wurde, auch wenn man deren „überirdischen“ Gesang allgemein lobte. Der Schwede Per Daniel Amadeus Atterboom, der sich von August bis November

<sup>12</sup> Prinzessin Maria Cunigunde (1740–1828), Tochter des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (als polnischer König August III.), Tante von Friedrich August III. (als sächsischer Kurfürst) bzw. I. (ab 1806 als sächsischer König).

1817 in Dresden aufhielt, besuchte sooft wie möglich die Sonntags-Messen in der katholischen Hofkirche unter Webers Leitung und urteilte:<sup>13</sup>

„Eine herrliche Musik! Wenn man von dem Widerlichen abstrahirt, welches in der Reminiscenz des Geschlechts-Verhältnisses liegt, dann giebt es wirklich *in rerum natura* kein passenderes Organ für die geistliche Musik, wie den Gesang der Castraten. [...] Wenn man [Filippo] Sassaroli singen hört, dann ist dies wirklich, als ob man buchstäblich die Stimme eines Engels hörte. Könnte nur solche Stimme hervorgebracht werden, ohne dass man die menschliche Natur misshandelte! [...] die Stimme des Castraten, die in wunderbarer Weise das höchste Entzücken der männlichen und weiblichen Schönheit der Stimme in Eins verschmilzt, [hat] einen reinen, fast engelartigen, überirdischen, neutralen und ätherischen Charakter.“

Die Sängerin Agnese Schebest überlieferte:<sup>14</sup>

„Wer in der katholischen Kirche zu Dresden jemals einer Messe beiwohnte, bei welcher der Sopran-Castrat Signor Sassaroli sang, der wird sich erinnern, daß man durch ihn nicht selten aus aller Andacht und allem Beten gebracht wurde, und statt vorwärts zum Altar, rückwärts nach dem Chor emporblickte, wo er, zu aller Staunen, oft in einem Athem über 30 Sekunden lang [...] wunderbare Cadenzen auf einzelne Töne bildete; oder auch mit einer Reihe von aneinanderhängenden Kettentrillern und chromatischen Läufen, die Kirche dergestalt erfüllte, daß dem Zuhörer der Athem stockte. Oft, wenn man meinte, er müsse nun gleich dem Ersticken nahe sein, weil er schon so Vieles in einem Athemzug hervorgezaubert hatte, begann er zuletzt noch einen Triller, den er [...] ganz ruhig vollendete. Ich habe außer ihm und [dem Tenor Giovanni Battista] Rubini in Paris nie wieder Künstler gehört, welche mit so geringem Athemaufwand zu singen fähig gewesen wären [...]. Sassaroli's Stimmumfang war groß an Quantität und Qualität; – aber – es war etwas Hohltönendes, kein warmer, zum Herzen dringender, poetischer Lebenshauch darin.“

Wenig euphorisch reagierte 1822 Carl von Voß, Kammerherr und Begleiter des Erbprinzen Alexander Carl von Anhalt-Bernburg. Wie Caroline von

<sup>13</sup> *Aufzeichnungen des schwedischen Dichters P. D. A. Atterboom über berühmte deutsche Männer und Frauen nebst Reiseerinnerungen aus Deutschland und Italien aus den Jahren 1817–1819*, aus dem Schwedischen übersetzt von Franz Maurer, Berlin 1867, S. 94.

<sup>14</sup> Agnese Schebest, *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857, S. 39f.

Lindenfels wählte er einen Pfingstsonntag (26. Mai) zum Besuch der katholischen Hofkirche und vermerkte, dass „die Kirchenmusik [...], welche heute vorzüglich seyn sollte,“ seinen Erwartungen nicht entsprach. Ebenso wie auf Caroline von Lindenfels wirkte auch auf ihn die anachronistische Besetzungspraxis und die als unangemessen opernhafte empfundene Musik eher befremdlich:<sup>15</sup>

„Die einzelnen Gesangsparthien des Kastraten sind freylich von wunderbarer Wirkung und könnten die widernatürlichste aller Einrichtungen entschuldigen, indem die Töne fast nichts Menschliches haben und wie Engelsklänge herabzuschweben scheinen. Wenn man aber den dicken, aufgedunsenen Kerl, von dem sie ausgehen, oben auf dem Chore erblickt, wenn man den ernsten Styl der Kirchenmusik ganz vermißt und statt stark nachhallenden feyerlichen Tönen nur ein wahres Opern-gezwitscher vernimmt, das in der Kirche sich beynahe ganz auflöst, so ist es, wenigstens bey mir, um alle Wirkung auf das Gemüth geschehen.“

Wenige Jahre später wurde die Kritik noch lauter: In dem unter Pseudonym herausgegebenen *Charaktergemälde* Dresdens von 1833 polemisierte der Autor, es sei ihm „der widrigste, unerträglichste Gedanke“ und wirke wie eine „Gotteslästerung, im Tempel des Herrn sich an den unnatürlichen Kehltönen eines teuflisch verhunzten Zwitterwesens zu erbauen, die Gottheit mit einem klingenden Kunstproducte zu bedienen, welches nur durch eines der unerhörtesten Verbrechen zu erlangen war. [...] Den menschlichen Leib, den die Bibel einen Tempel Gottes nennt, verpfuscht man zu einem fratzenhaften Instrumente, auf welchem man dem so ungeheuer beleidigten Gotte nüchterne, comödiantische Weisen und Melodien vorspielt.“<sup>16</sup>

Trotz ihres ambivalenten ersten Eindrucks besuchte Caroline von Lindenfels die katholische Hofkirche nochmals zu Fronleichnam, am 21. Mai 1818. An diesem Tag dirigierte Weber die Kirchenmusik, nach seinem Tagebuch eine „Meße von Schuster. *Pange lingua. Te Deum*“<sup>17</sup>. Frau von Lindenfels

<sup>15</sup> Rüdiger von Voß (Hg.), *Eine Reise nach Dresden 1822. Aufzeichnungen des Kammerherrn Carl v. Voß*, Pfullingen 1986, S. 72f.

<sup>16</sup> Janus (d. i. Hermann Günther Meynert), *Charaktergemälde von Dresden, grau in grau; für Alle, welche die Elbresidenz bewohnen oder kennen zu lernen wünschen*, Pößneck 1833, S. 290f.

<sup>17</sup> Zur musikalischen Festtagsordnung vgl. Gerhard Poppe, „Kleine Dienst-Regeln über den Kirchen Dienst“ als Quelle für Liturgie und Musik in der Katholischen Hofkirche zu Dresden, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 264–267.

interessierte besonders die Fronleichnamsprozession, die – aufgrund der konfessionellen Spaltung Sachsens (Hof katholisch, Land und Residenzstadt lutherisch) – lediglich innerhalb der Hofkirche stattfinden durfte. In ihren Aufzeichnungen liest man [TB 1818, Bl. 467a recto bis 467b verso]:

„Es war der Fronleichnamstag, ein Hauptfest der Katholicken, welches hier zwar nicht öffentlich gefeiert werden darf, dem aber doch die ganze königliche Familie u. der Hof in größter Galla beywohnt. [...] Ein junger Geistlicher hielt eine schöne Predigt, in reiner, deutscher Sprache, welches ich nicht erwartet hatte, da die hiesigen Geistlichen alle Oestreicher sind. Dann folgte das Hochamt mit einer majestetischen Musick, bey der man Zeit genug zu stillen Gebeten hatte. [...] Während der Messe wurde Militair eingeführt, um bey der nachherigen Procession jedes Gedränge u. jede Unordnung zu verhüthen. Alles geschah aber mit der größten Stille. Gardisten, (große, starke Leute, in rother Uniform mit gelb,) setzten sich an die äussersten Enden der Stühle im Hauptgang; auch ich bekam einen zum Nachbar, welches mich eben nicht sehr freute, ob gleich er sehr höflich u. bescheiden war. Dann wurden Kürassiere (weis u. grün,) comandirt, welche von den Stufen des Hochaltars an, bis an die ersten Stühle heran, zu beiden Seiten mit gesenkten Waffen knieen mußten, bis der Zug vorüber war. Jetzt begann die Prozession. Alles hatte sich um den Hochaltar versammelt, u. nun gieng sie durch den Hauptgang zu einer der Eck-Kapellen, an deren Altar ein Evangelium verlesen ward; von da durch die Seitengänge nach u. nach zu den Altären der übrigen 3. Eck-Kapellen u. endlich durch den Hauptgang wieder zum Hochaltar zurück. Voraus gieng der Beichtvater des Königs, Bischoff Schneider<sup>18</sup>, mit dem Hochwürdigsten, umgeben von 10. bis 12. andern Geistlichen, alle in den glänzendsten Meßgewändern mit Gold, Silber, Perlen u. Edelsteinen gestickt u. besetzt. Von 4. Garde Oficiere ward über ihnen ein Himmel von rothem Sammt getragen, reich mit Gold gestickt, u. mit breiten goldnen Franzen u. Quasten geziert. Gleich darauf folgte der König, u. in kleinen Zwischen-Räumen die Königin, die Prinzeß Auguste, die übrigen Prinzessinnen u. [...] Prinzen, endlich die Hofdamen u. Hofcavaliers, alle im höchsten Staat; die Herrn in schimmernden Uniformen u. Hofkleidern mit Sternen Ordensbändern u. glänzenden *Epaulettes*;

<sup>18</sup> Bischof Johann Aloys Schneider starb noch im selben Jahr, am 22. Dezember 1818, 66-jährig. Weber notierte nach seiner Antrittsvisite am 26. Juli 1817 in seinem Tagebuch, er sei ein „sehr geistvoller Mann“.

die Damen in Roben mit langen Schleppen, reich gestickt, von den kostbarsten Seidenzeugen, meisten weiß; mit Diademen, Halsbändern, Brustbouquets pp von Schmaragden, Brillanten, Perlen pp. Der König trug die Uniform der Garde, *Epaulettes*, Knöpfe, Degen-Griff von den ausgezeichnet schönen Brillanten aus dem grünen Gewölbe. Das Kleid u. die Schleppe der Königin war weiß, mit Gold gestickt, der Schmuck die herrliche *Garnitur* von Schmaragden, mit Brillanten untermischt; Diadem u. Brustschmuck sehr geschmackvoll als Blumen gefaßt. Prinzess Auguste war ebenfalls weiß, mit Silber gestickt u. der Schmuck von Brillanten. Jede Person hielt eine brennende Wachskerze in der Hand u. Pagen u. Cadets trugen die Schleppen der Damen. Der Zug gieng äuserst langsam, man konnte also alles recht genau betrachten. Nie habe ich so viel Pracht u. Glanz beysammen gesehen, aber auch nie bey einer so zahlreichen Reihe von Damen, so wenig schönes. Die Königin, in einem Alter von 66. Jahren, ist dennoch die schönste von Gestalt, u. ihr Gesicht zeichnet sich ebenfalls durch Feinheit der Züge, zarte Haut u. Geistvollen Ausdruck aus. Der König sieht sehr ehrwürdig aus, u. da alles was man von ihm hört Hochachtung verdient, so flößt auch sein Äusseres u. sein Benehmen Achtung ein. Prinz Friedrich ist ein hübscher junger Mann, der weder seinem Herrn Vater, noch der übrigen königlichen Familie gleich, sondern weit lebhafter aussieht. Er war unter allen am einfachsten, u. trug blos die Uniform seines Regiments, (weiß u. grün.) So sehr der allgemeine Glanz das Auge blendete, so künstlich die Musick war; so fühlte ich mich doch glücklich, daß mir die Vorsehung ein Loos zugetheilt hat, wo mich keine Verhältnisse nöthigen an so steifen, Prunkvollen Ceremonien Antheil nehmen zu müssen, u. ich war zuletzt froh, als die Festlichkeit; welche über 4. Stunden gedauert hatte; sich endigte.“

Die Mischung aus katholischem Festritus und höfischem Zeremoniell lösten bei der Lutheranerin also durchaus gemischte Gefühle aus! So ist es verständlich, dass sie zu Fronleichnam 1824 (17. Juni) auf einen nochmaligen Besuch der Prozession verzichtete [TB 1824, Bl. 598b recto/verso]. Bei diesem zweiten Dresden-Besuch nutzte sie allerdings wiederum einen Kirchenbesuch, um die königliche Familie zu sehen. Am 23. Mai 1824, nach ihrem Besuch der reformierten Kirche (s. o.), suchte sie erneut die Hofkirche auf, hörte die von Weber während des Hochamts geleitete Seydelmann-Messe

allerdings quasi nur als „Zaungast“. Das Benehmen der Hofschranzen nahm sie durchaus amüsiert zur Kenntnis [TB 1824, Bl. 588a recto/verso]:

„Dann wanderten wir in die Katholische [Kirche] um noch etwas von der Musick zu hören, u. die Herrschaften zu sehen. Um dieß zu bewerkstelligen mußten wir uns aber gefallen lassen, länger als eine Stunde auf der Treppe zu stehen, die von dem Gang ins Schloß herab führt, weil an jeder andern Stelle das Gedränge zu groß wird, wenn der König kömmt, u. man alsdann doch nichts sehen kann. Auf der Treppe darf man aber zu beiden Seiten nur einzeln stehen, es kann sich also niemand vordrängen, wenn man einmal festen Platz genommen hat. Man sollte glauben, es wäre eine sehr langweilige Parthie, ich kann aber nicht sagen, daß es mir so vorkam, weil es der Abwechslungen gar mancherley gab, auch hörte man die Musick aus der Kirche wie Engelschöre, herüber schallen. Eine Menge Personen wandelten hin u. her, u. das Verschiedenartige ihrer Gestalten u. ihres Benehmens, machte mir viel Unterhaltung. Schon der große Mann mit dem Stabe, der langsam u. patetisch herum schlich; hier einem Studenten höflich zuflisterte: »Hier dürfen sie nicht stehen bleiben, junges Herrchen! sie müssen hinunter auf den großen Platz gehen.« u. dort einen jungen Mann von interessantem Äussern, nebst einigen Gefährten; uns gegen über auf die Treppe wies, mit der Versicherung: »er würde da die Herrschaften sehr gut sehen können, der König führe die Königin, Prinz Max, die Prinzessin Caroline, u.s.w.«] Alles dieß geschah mit großer Vorsicht u. Stille, aber auch sehr höflich, wie es sonst nicht so leicht an solchen Orten u. von solchen Personen geschieht. – Hofdamen, Oficiere, Cammerjunker pp. eilten vorüber, zierlichen, leichten Schrittes, oder mit den Sporen klirrend, oder mit gravitätischer Miene leise auftretend. Jetzt kam ein dicker, kleiner Herr die Treppe herauf. Er trug einen Sammtrock mit breiten Schößen, eine lange gestickte Weste, einen zierlichen Degen, Perücke u. Haarbeutel, *Chapeau pas*, lange glänzende Uhrketten u. alle Finger mit großen Ringen geziert. Die an sich unansehnliche Figur, that sehr wichtig, u spazierte mit stolzen Schritten hin u. her; maß die Zuschauer mit vornehmen Blicken, u. sprach sehr gnädig u. herablassend mit dem großen Man[n], der gebückt neben ihm stand, um ihn verstehen zu können. Und wer war diese wichtige Person? – Der Hoffourier!<sup>19</sup> Dieß kam mir recht comisch vor, denn seinem Benehmen

<sup>19</sup> Da zum sächsischen Oberhofmarschallamt 1824 drei Hoffouriere gehörten (Christ. Friedrich Meißner, Johann Gottlob Gubner, Joseph Arnest; vgl. *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1824*, S. 1), ist eine persönliche Zuordnung nicht möglich.

nach hätte man ihn wenigstens für den Oberhofmeister gehalten. Das geschäftig seyn u. wichtig thun der Hofleute, finde ich überhaupt recht spaßhaft. Endlich kamen die Herrschaften, in der oben beschriebenen Rangordnung. Erst der König, dessen ehrwürdiges Gesicht mir immer am interessantesten ist, u. auf dem meine Blicke am längsten u. mit Hochachtung verweilen. Er sieht noch recht gut aus, die Königin ist aber merklich alt geworden, u. Prinz Max ist ganz zusammen gesunken. Prinzeß Caroline trippelte ganz schüchtern neben ihm her, grüßte mit vieler Freundlichkeit, doch sah man ihr an, daß sie etwas verlegen war, u. sich nicht recht in ihre Lage zu finden wußte. Sie ist eine österreichische Prinzeßin u. seit 1819. mit dem Prinzen Friedrich vermählt<sup>20</sup>. Beide sind aber zu bedauern, denn leider! ist es, wie fast immer bey den Fürsten, keine Parthie aus Neigung, u. ich kann nicht begreifen, warum man den Prinzen nicht der seinigen [Neigung] für eine Prinzessin von Savojen-Carignan, folgen ließ; deren Mutter eine sächsische Prinzessin war, u. mit ihrer Tochter längere Zeit in Dresden lebte<sup>21</sup>.“

Theaterbesuche gönnte sich Caroline von Lindenfels 1818 und 1824 nur je zweimal, immer im Morettischen Theater (nie im Theater auf dem Linke-schen Bad; vgl. Anm. 22). Am 24. Mai 1818 saß auch Weber im Publikum, debütierte doch an diesem Tag Caroline Auguste Tilly (1795–1828, ab 1819 verh. Pauli) als Elsbeth in der Premiere des Kotzebue-Schauspiels *Der Graf von Burgund*. Frau von Lindenfels notierte [TB 1818, Bl. 469a verso]:

„Abends besuchten wir zum erstenmal das Schauspiel. Das Schauspielhaus steht in der Altstadt<sup>22</sup>, nahe an der Elbe, am Ende des italienischen Dörfchens. Es ist für das Volkreiche Dresden gar nicht groß, u. also ohngeachtet des hohen Eintrittspreißes; (im geschlossenen Parterre u. in den ersten Rang *Logen* 1. f. 12 X<sup>t</sup>.) meistens sehr voll. Im Innern ist es recht hübsch u. durch einen großen Kronleuchter von Kristal, in

<sup>20</sup> Maria Karoline, Tochter von Ferdinand III., Großherzog von Toskana, dem Begründer der habsburgischen Linie Österreich-Toskana, seit 1819 verheiratet mit Prinz Friedrich August (ab 1836 König) von Sachsen (Sohn von Prinz Maximilian von Sachsen).

<sup>21</sup> Maria Christina von Sachsen, Tochter des Prinzen Karl von Sachsen, Herzogs von Kurland, hatte 1797 in Turin Karl Emanuel von Savoyen-Carignan geheiratet, lebte nach dessen Tod (1800) aber etliche Jahre hindurch wieder in Dresden. Ihre Tochter Maria Elisabeth heiratete 1820 den österreichischen Erzherzog Rainer, Vicekönig von Lombardo-Venetien.

<sup>22</sup> Demnach fand die Vorstellung nicht, wie im *Tagebuch der deutschen Bühnen* (hg. von Karl Theodor Winkler, Jg. 1818, Nr. 6 vom Juni, S. 202) angezeigt, im Theater „Auf dem Linke-schen Bade“, sondern im altstädtischen Hoftheater statt, wie auch die *Dresdner Abend-Zeitung*, Jg. 2, Nr. 141 (15. Juni 1818) bestätigt.



ganz runder Form, u. mit mehr als 30. Lichtern besetzt; erleuchtet. Das Theater [d. h. die Bühne] ist ebenfalls beschränkt, u. scheint mir nicht vorzüglicher als das Nürnberger zu seyn, auch in dem Spiele der Acteurs fand ich nichts ausgezeichnetes. Das Stück: der Graf v. Burgund, von Kotzebue; war indessen interessant, u. unterhielt uns recht angenehm.“

Am 28. Mai 1818 galt der Besuch des Hoftheaters dem italienischen Opernensemble, das an diesem Abend unter Webers Leitung musizierte<sup>23</sup>. Weber war mit der Aufführung, die ohne vorherige Auffrischungs-Probe aufgrund des Besuchs des Weimarischen Erbgroßherzogs Carl Friedrich kurzfristig auf den Spielplan gesetzt worden war, zufrieden – er hielt sie für „sehr gut“; Caroline von Lindenfels war von der Musik nicht angetan [TB 1818, Bl. 471a recto]:

„Es wurde, Elisabeth, Königin von England, vom Herrn Kapellmeister Rossini; gegeben, u. ich gieng hinein, um doch auch eine italienische Oper gesehen zu haben; denn obgleich ich Musick eigentlich sehr liebe, so habe ich doch zu wenig musicalische Kenntniße, als daß mir die künstliche Musick der neuern Zeit, sehr gefallen könnte. Heute war auch *Decoration* u. Kleidung ganz einfach, u. da kam es denn, daß ich wirklich ein wenig Langeweile hatte. Einige Unterhaltung gewährten uns noch die hohen Herrschaften, die sich in der Fremden *Loge*, dem Theater gegen über befanden. Der Erbgroßherzog von Weimar war unter ihnen; ein hübscher, freundlicher Herr. Er unterhielt sich sehr viel mit der Prinzessin Auguste, um deren Hand er sich früher beworben haben soll, allein der König wollte seine Tochter keinem protestantischen Fürsten geben.“

1824 wurde als erste Vorstellung wiederum ein Schauspiel ausgesucht: die Schreyvogelsche Moreto-Adaption *Donna Diana*, zu der Weber 1817 eine kleine Schauspielmusik geschrieben hatte, die im Tagebuch der Caroline von Lindenfels freilich keine Erwähnung findet; unter dem 24. Mai liest man [TB 1824, Bl. 589a recto]:

„Den Abend brachten wir im Theater zu, wo Don[n]a Diana gegeben ward. Wir giengen ins Parterre, dessen vorderer Theil jetzt in geschloßne Sitze eingetheilt ist, welche nummerirt, aber eben nicht sehr bequem

<sup>23</sup> Francesco Morlacchi, der Leiter der italienischen Hofoper, kam erst am 25. Juni 1818 aus Mailand zurück nach Dresden; vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 20, Nr. 29 (22. Juli 1817), Sp. 530. Weber hatte daher vertretungsweise die Einstudierung und Aufführung von Rossinis Oper übernommen.

sind, denn man hat sie so knapp zugemeßen, daß eine etwas starke Person sehr gepreßt sitzt u. sich bey nahe nicht rühren kann u. wenn auch mehrere Sitze in der Bank leer sind; weil jeder abgesondert ist. Auch hat jede Bank nur einen Eingang, wenn also später noch Jemand kömmt, der die letzten Nummern hat, so muß er vor den Übrigen vorbey gehen u. der Durchgang ist so enge, daß man aufstehen u. seinen Sitz in die Höhe schlagen muß, damit er sich durchdrängen kann, welches äusserst unangenehm ist<sup>24</sup>. Das Stück ist zwar zimmlich unterhaltend, u. die Hauptpersonen: Donna Diana, von Madame [Karoline Christine] Genast [geb. Böhler], vom Leipziger Theater, als Gastrolle gegeben; Don Cäsar von Herrn [Friedrich] Julius u. Perin von Herrn [Ludwig Ferdinand] Pauli; wurden sehr gut gespielt u. mit allgemeinen Beifall aufgenommen. Aber die übrigen Rollen sind schon an sich sehr unbedeutend, u. wurden es noch mehr, durch die wirklich auch unbedeutenden Schauspieler u. Schauspielerinnen<sup>[1]</sup>. Die Decoration war sehr einfach; nur eine derselben; ein anmuthiger Garten mit einem Wasserfalle u. einem Springbrunnen in der Ferne<sup>25</sup>, war sehr täuschend nachgeahmt, u. gefiel mir ausnehmend wohl.“

Auch die *Freischütz*-Vorstellung am 9. Juni 1824 unter Webers Leitung, die der Komponist in seinem Tagebuch als „gut“ einschätzte, erhielt von Frau von Lindenfels hinsichtlich der Darbietung keinesfalls nur lobende Worte [TB 1824, Bl. 595a verso / 595b recto]:

„Abends ward der Freyschütze gegeben, eine Oper von Weber componirt, die vor einigen Jahren großes Aufsehen machte, u. wovon wir schon einzelne Musickstücke gehört hatten. An dem Text ist freilich nicht viel, u. ein abgeschmacktes Märchen liegt zum Grunde. Auch die *Decorationen* sind nicht ausgezeichnet. Nur die Scene wo Agathe die Flügeltüren auf den Altan in ihrem Zimmer öffnet, u. man nun die ganze freundliche Gegend im Mondschein liegen sieht, kann schön genannt werden, u. überrascht wirklich. Die Possen mit den Erscheinungen in

<sup>24</sup> Ganz ähnlich notierte Frau von Lindenfels auch zum nachfolgenden Besuch der *Freischütz*-Aufführung am 9. Juni [TB 1824, Bl. 595b recto]: „Besonders sind die Sperrsitze, (wo man aber freilich am besten sieht[]), äusserst knapp zugemessen, man kann sich kaum bewegen, u. da jede in Sperrsitze abgetheilte Bank nur einen Eingang hat, so ist man genöthigt aufzustehen u. seinen Sitz in die Höhe zu schlagen, wenn später noch jemand kömmt, dessen Sitz besser zurück [d. h. weiter zur Mitte] ist.“

<sup>25</sup> Dies entspricht im Erstdruck des Schauspiels (*Almanach für Privat Bühnen*, Bd. 3, 1819) der Szene II/11, in der auch Webers Musikeinlage erklang.



der Wolfsschlucht; bey denen gar keine Täuschung statt findet, denn ein Kind kann sehen, daß die Ungeheuer von Pappdeckel, u. die Gespenster auf schwarzes Tuch gemahlt sind; verdienen gar keiner Erwähnung. Aber die Musick ist vortrefflich u. für jede Scene u. jede Arie passend u. Ausdrucksvoll; von dem Tanz vor dem Wirthshause an, bis zu dem herrlichen Jägerchor. Auch bey der Scene in der Wolfsschlucht ist der Sturm, das Gewitter, das Geheul der wilden Jagd, das Knarren der Wetterfahne auf dem nicht weit entfernten Kirchthurm u. das Gekrächze der Uhus u. Eulen; so täuschend durch die Instrumente nachgeahmt, daß man das häßliche Gemisch aller dieser Töne in der Wirklichkeit zu hören glaubt. Mir gefiel die Arie welche Max singt, »durch die Wälder durch die Auen pp.« u. das Jägerchor am besten. Über die Aufführung ließe sich manches sagen. Mad. [Friederike] Funk, als Agathe, sang zwar recht schön u. spielte öfters gut, allein sie war doch meistens sehr steif, u. selbst ihre Figur, (sie ist groß u. stark u. nicht mehr ganz jung,) schien mir nicht für ihre Rolle zu passen. H. [Johann Gottfried] Bergmann, (Max) hat zwar eine angenehme Stimme, spielt aber sehr steif, u. sieht so elend u. erbärmlich aus, daß man Mitleid mit ihm haben muß. Die Übrigen Sänger u. Sängerinnen waren von keiner Bedeutung<sup>26</sup>. Nur H. [Eduard Franz] Genast vom Leipziger Theater, gab als Gast die Rolle des Kaspar sehr gut, u. sang auch einen schönen u. angenehmen Baß. Aber fast unerträglich war die Hitze, da das Haus verhältnißmäßig klein ist, u. sehr voll war. [...] Überhaupt finde ich, daß der Preiß fürs Theater, (1. f. 12. X<sup>r</sup>.) nicht im Verhältniß mit den Leistungen steht. In Nürnberg bezahlt man auf dem ersten Platz blos 24 X<sup>r</sup>. Das Theater ist eben so hübsch, u. die Schauspieler habe ich meistens schon besser gefunden.“

Erstaunlich ist, dass die Besucherin die Bühneneffekte der Dresdner Einstudierung offenbar als wenig spektakulär und täuschend erlebte. Auch Carl von Voß, der am 15. Juni 1822 eine *Freischütz*-Vorstellung in Dresden besuchte,

<sup>26</sup> Das Annchen war an diesem Abend mit einem Gast besetzt: Doris Böhler (ab 1825 verh. Devrient) vom Leipziger Stadttheater. In der Dresdner *Abend-Zeitung* (Jg. 8, Nr. 158 vom 2. Juli 1824) erhielten nicht nur Genast als Kaspar, wie bei der Lindenfels, sondern beide Gastdarsteller des Abends freundliche Bewertungen: „In Dlle. Böhler’s Darstellung der Annchen gewährten Genie und Schalkhaftigkeit eine liebliche Erscheinung, und Herr Genast stattete seinen Kaspar mit einer Keckheit des verhärteten Bösewichts aus, welche diese Rolle sehr charakterisirte.“ Auch in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jg. 26, Nr. 41 vom 7. Oktober 1824, Sp. 668) wurden die beiden Gastspiele positiv beurteilt; demnach zeichnete sich die Böhler durch „eine angenehme Stimme und vorzüglich gutes Spiel“ aus; beide Darsteller „gefielen sehr und wurden mehrmals gerufen“.

befand, dass die Oper „hier nicht so gut wie in Leipzig [am 29. April 1822] gegeben wurde“ und besonders die „Beschwörungsscene“ in der Wolfsschlucht „lange nicht so gut als dort“ ausfiel<sup>27</sup>. Voß sah allerdings noch die Dresdner Erstaussattung der Oper, die freilich nach Aussage von Friedrich de la Motte Fouqué durchaus gelungen war. Nach der gemeinsam mit Friedrich Kind besuchten Vorstellung am 23. Juli 1822, die unter Leitung Webers mit Wilhelmine Schröder (spätere Devrient) als Agathe gegeben wurde, fand der preußische Literat positive Worte: „Die Darstellung im Ganzen hatte uns erquickt und befriedigt.“<sup>28</sup> Und seine Frau Caroline ergänzte: „Der Freischütz wird ganz vortrefflich in Dresden gegeben. [...] Die Scene bei der Wolfsschlucht läßt nichts zu wünschen übrig [...]“<sup>29</sup> Beide kannten immerhin auch die bejubelte Originalausstattung der Berliner Uraufführung von Carl Gropius<sup>30</sup>, hatten also den direkten Vergleich.

Caroline von Lindenfels erlebte in Dresden sogar die überarbeiteten, verbesserten Dekorationen, die im Herbst 1823 nach Webers Angaben gefertigt und erstmals am 20. November präsentiert worden waren<sup>31</sup>. Der Berliner Tenor Carl Adam Bader, der am 27. September 1825 in Dresden eine *Frei-*

<sup>27</sup> Voß (wie Anm. 15), S. 94.

<sup>28</sup> Friedrich de la Motte Fouqué, *Theaterbemerkungen auf einer Reise durch einen Theil von Sachsen und Böhmen*, in: *Reise-Erinnerungen von Friedrich de la Motte Fouqué und Caroline de la Motte Fouqué*, geb. von Briest, Dresden 1823, Bd. 2, S. 211. Die bei Fouqué fehlende Datierung der Aufführung erschließt sich aus den Angaben zu weiteren in Dresden besuchten Aufführungen: Bendas *Medea* mit Sophie Schröder in der Titelrolle sowie Houwalds *Fluch und Segen* mit derselben Schauspielerin in der Rolle der Margarethe (13. Juli 1822) und Paers *Fuorusciti* (20. Juli 1822); 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. 73.

<sup>29</sup> Caroline de la Motte Fouqué, *Proben aus den Reiseerinnerungen*, in: *Reise-Erinnerungen von Friedrich de la Motte Fouqué und Caroline de la Motte Fouqué*, geb. von Briest, Dresden 1823, Bd. 1, S. 173f.

<sup>30</sup> Die Berliner Dekoration der Wolfsschlucht wurde von Gropius Ende 1822 nochmals umgearbeitet, was der Tenor Bader am 2. Februar 1823 folgendermaßen kommentierte: „Die neue Wolfsschlucht, gesehen von Gropius. Es ist manches besser, manches auch schlechter, das Wilde Heer tritt nicht deutlich genug heraus“; vgl. Ernst Jacobi (Hg.), *Begegnungen eines deutschen Tenors 1820–1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 1: *Begegnungen mit Komponisten, Künstlern und Schriftstellern*, Frankfurt/Main 1991, S. 115. Eigentlich hätte die neue Dekoration schon im Dezember 1822 anlässlich der festlich begangenen 50. Aufführung des *Freischütz* in Berlin eingesetzt werden sollen, die Herstellung verzögerte sich allerdings; vgl. C. M. v. Webers Briefe an Hinrich Lichtenstein vom 6. Januar 1823 sowie an Karl Graf Brühl vom 13. Januar 1823.

<sup>31</sup> Vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 20. November 1823: „10 Uhr *Decorations* P:[robe] *Freyschütz*.“ sowie „Abends *der Freyschütz* mit meinem *Arrangement*. gut.“

*schütz*-Vorstellung in dieser Version besuchte, fand die „Wolfsschlucht recht gut“<sup>32</sup>, und auch seine Sängerkollegin Schebest erinnerte sich an ihren ersten Opernbesuch als junges Mädchen in Dresden in der Zeit um 1825 voller Begeisterung:<sup>33</sup>

„Der Eindruck war [...] so gewaltig, daß ich immer stiller wurde, aus Vergnügen, Staunen und Furcht. Ich dachte ernstlich darüber nach, ob man beim Theater nicht doch am Ende vom Bösen geholt wird; denn die Wolfsschlucht, und der unheimliche Blick des Kaspar, und die Eulen, die ihre Feueraugen stets nach innen hinein kehrten; die Feuerräder und das wilde Heer, alles das betäubte mich so sehr, daß ich an jenem Abend mein Nachtgebetlein nur noch inniger gebetet habe als sonst.“

Bei der etwa Zwölfjährigen gelang demnach die Bühnen-„Täuschung“! Und auch der Brite George Smart, der dieselbe Vorstellung wie Bader besucht hatte und mit den Einstudierungen in München und Wien verglich, kam zu dem Ergebnis, die Szenerie wäre „good“ und die Aufführung „very perfect“<sup>34</sup>.

Die Charakterisierung des Tenors Bergmann durch Caroline von Lindenfels findet übrigens bei Heinrich Mannstein eine Parallele, der ihn wie folgt beschreibt: „ein junger Schullehrer, aus der Lausitz, schwächlich und kümmerlich genährt“<sup>35</sup>. Marie Börner-Sandrini nennt ihn einen „mit reizender Tenorstimme begabten, doch als Sänger und Darsteller noch vollständigen Anfänger“<sup>36</sup>, und Sängerkollege Eduard Genast rühmte zwar seine Stimme, bestätigte jedoch, dass er „als Schauspieler nicht ausreichte“<sup>37</sup>.

Noch zwei Erlebnisse der Caroline von Lindenfels in Dresden stehen mit Weber in Verbindung. So betrachteten beide am 31. Mai 1818 ein seltenes Schauspiel: die Ballonfahrt von Gottfried Reichard<sup>38</sup>, wobei Caroline von Lindenfels das Eintrittsgeld einsparte [TB 1818, Bl. 472a recto]:

<sup>32</sup> Jacobi (wie Anm. 30), S. 125.

<sup>33</sup> Schebest (wie Anm. 14), S. 34.

<sup>34</sup> Hugh Bertram Cox, C. L. E. Cox (Hg.), *Leaves from the Journals of Sir George Smart*, London 1907, S.139f.; Smart beurteilte Bergmann als „a good tenor“.

<sup>35</sup> Heinrich Mannstein, *Denkwürdigkeiten der Churfürstlichen u. Königlichen Hofmusik zu Dresden, im 18. u. 19. Jahrhundert. Nach geheimen Papieren und Mittheilungen*, Leipzig 1863, S. 85.

<sup>36</sup> Marie Börner-Sandrini, *Erinnerungen einer alten Dresdnerin*, Neue Folge, Dresden 1879, S. 6.

<sup>37</sup> Eduard Genast, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers*, Leipzig 1862, S. 22.

<sup>38</sup> Das Ehepaar Gottfried und Wilhelmine Reichard begeisterte mit seinen Ballonfahrten das Publikum an den verschiedensten Orten, vgl. u. a. Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der*

„Im Zwinger stieg heute ein Luftballon auf, aber das Billet kostete 1. Species Th. wofür man sich ein anderes Vergnügen verschaffen konnte. Auch sahen wir ihn dennoch als er über die Häuser herauf gekommen war, denn er nahm seine Richtung fast über uns weg, u. wir konnten ihn so lange bemerken, bis er wegen der weiten Entfernung unsern Augen entschwand. Ohngeachtet Musick war, hielten wir uns doch nicht gar lange auf dem großen Platze vor dem Traiteur-Hause auf; weil die Musick bey dem großen Geräusche, welches durch die vielen Hunderte von Sprechenden entsteht, ganz überstimmt wird.“

Interessanter ist die Eintragung vom Pfingstsonntag (6. Juni) 1824; an diesem Tag leitete Weber die Benefiz-Aufführung von Haydns *Jahreszeiten* zugunsten der von einem Großbrand heimgesuchten sächsischen Stadt Schwarzenberg, bei der laut Webers Notizen die „ganze Kapelle“ mitwirkte. Caroline von Lindenfels, die mittags und nachmittags in einer privaten Gesellschaft gewieilt hatte, musste sich beeilen, um rechtzeitig zum Beginn 18.00 Uhr im großen Opernhaus am Zwinger zu sein [TB 1824, Bl. 593b verso / 594a recto]:

„Auch war es schon ziemlich spät, als wir vom Tische aufstanden, u. wir mußten bald Abschied nehmen, um zu gehöriger Zeit im Opernhause zu seyn, wo ein großes Concert zum Besten der kürzlich abgebrannten Schwarzenberger gegeben ward. Es waren die Jahreszeiten, nach Thomson, u. die Musick von Haydn u. das Billet [für einen Logenplatz] kostete 1. f. 45. Xr. [...] Das Opernhaus stößt an den Zwinger, u. ein bedeckter Gang führt aus dem prinzlichen Schloße in dasselbe. Die Bühne soll 500. u. das ganze Haus 8000. Personen faßen können. Der Erste Anblick war sehr glänzend u. überraschend. Das ganze Haus war herrlich erleuchtet; auf *amphytheatralischen* Sitzen im sonstigen *Parterre*, befanden sich die Sänger u. Sängerinnen, diese alle weis, jene schwarz gekleidet; hinter ihnen das sehr stark besetzte *Orchester*. Ganz vorne standen 3. Stühle für die Haupt Sänger Demoiselle Funk, H. Bergmann u. H. [Friedrich August] Maier [recte Mayer], als Hannchen, Lucas u. Pachter Simon. Auf der sonstigen Bühne wogte eine bunte Menge von Zuhörern hin u. her, u. die *Logen* waren mit geputzten Herrn u. Damen angefüllt. Mit einem Strich begann die Musick von mehr als 200. Instrumenten, dann wechselten die 3. Hauptstimmen im Recita-

*Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 440, Anm. 26.

tiv, *Solo*, *Duet* u. *Terzet* mit den Chören der Sängerinnen u. Sänger von mehr als 50. Stimmen. Wirklich zu bewundern war die *Praecision* des Zusammenwirkens aller Stimmen u. *I[n]strumente*, u. die ganze Musick muß wohl höchst ausdrucksvoll u. schön genannt werden. Doch war mir zuweilen der Lärm gar zu stark, vorzüglich in der dritten Abtheilung, (dem Herbst,) der Jäger Chor u. die Jagd, die eine wahrhafte Erschütterung bewürkten. Sehr geräuschvoll, aber auch sehr natürlich geschildert war das Gewitter in der zweiten Abtheilung. Weit besser gefielen mir die einzelnen Arien, besonders von M. Funk, die eine sehr reine u. angenehme Stimme hat. H. Bergmann hingegen, gefiel mir nicht sonderlich, u. noch weniger H. Maier, dessen Baßstimme etwas unangenehmes für mich hatte.“

Webers Urteil war wesentlich euphorischer: „gieng über alle maßen herrlich“, lautete seine Einschätzung im Tagebuch. Doch ganz ungerechtfertigt war die Kritik der Caroline von Lindenfels an den männlichen Solisten möglicherweise trotzdem nicht, klagte doch auch Weber immer wieder über die Leistungen seines Sängersonnals. Und auch die Börner-Sandrini urteilte in der Rückschau über den Bassisten Mayer, er wäre „ein guter Sänger und Darsteller, doch klang seine Stimme unschön“<sup>39</sup>.

Die Lindenfels'schen Notizen widmen hin und wieder Nebensächlichkeiten unverhältnismäßig breiten Raum, zeichnen aber doch ein farbiges Bild von den beschriebenen Ereignissen. Als ungeschönte, unparteiische Augenzeugenberichte und durchaus persönlich gefärbte Stellungnahmen einer Musikliebhaberin, die sich selbst als geschmacklich eher konservativ darstellte, liefern sie zwar keine spektakulären, aber doch authentische Annotationen zum Dresdner Musikleben der Weber-Zeit.

<sup>39</sup> Börner-Sandrini (wie Anm. 36), Neue Folge, S. 10.



## „Ich will es nicht, wie weiland Carl Maria, machen“

Conradin Kreutzer, Weber, Meyerbeer und Friedrich Kind

Vier Skizzen von Till Gerrit Waidelich, Wien

Conradin Kreutzer (1780–1849) teilt mit einer Reihe anderer deutscher Opernkomponisten zwischen Beethoven und Wagner das Schicksal, als eine Art Nachahmer Carl Maria von Webers zu gelten, dessen Œuvre keinen Einfluss auf den fernerer Gang der Geschichte der Oper habe. Wollte man schon Louis Spohr und Heinrich Marschner kaum zubilligen, als Glieder einer Entwicklungslinie zu fungieren, die letztlich zum Musikdrama Wagnerischer Prägung hinführte, so galt und gilt erst recht Kreutzer als ein Komponist, der weder von Richard Wagner noch von Albert Lortzing wahrgenommen wurde. Und dies, obgleich das *Nachtlager in Granada* in der überarbeiteten Fassung mit Rezitativen, die am 9. März 1837 im Kärntnertortheater in Wien erstaufgeführt wurde, sich über einen Zeitraum von hundert Jahren großer Popularität erfreute. Von dieser Oper sind allein schon rund hundert Erstaufführungen in halb Europa sowie Russland und Nordamerika nachzuweisen<sup>1</sup>, von zahlreichen späteren Neueinstudierungen ganz zu schweigen.

Dass Kreutzer jedoch schon im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zwei Dutzend Werke in allen damals denkbaren Genres des Musiktheaters verfasst hatte und ohne das vermeintliche Vorbild Spohrs oder Webers vor Augen nicht nur verschiedenste Singspiele, sondern auch „große heroische“ und „große romantische“ Opern konzipierte, wurde in der Musikgeschichtsschreibung meist geflissentlich übergangen. Die Wahrnehmung ist reduziert auf einzelne Nummern der genannten Oper und der Bühnenmusik zu Ferdi-

<sup>1</sup> Eine wohl vollständige Auflistung dieser Erstaufführungen erarbeitete Robert Paschinger, Wien, der mit unermüdlicher Akribie zahlreiche Fakten zu Leben und Werk Kreutzers zusammentrug und sie dem Verfasser dankenswerterweise stets großzügig zur Verfügung stellte. Des Weiteren sei auch Max Ruh, Schaffhausen, und Wolfgang Martin, Villingen-Schwenningen, für Hinweise auf Quellen und Kopien sehr herzlich gedankt. Genauso gilt dies schließlich für die zahlreichen (in den Anmerkungen stets verzeichneten) Institutionen, die Einsichtnahme in die Quellen gewährten, sowie Frank Ziegler für seine umsichtige Redaktion des Textes. In einem Praktikum zum Arbeitsgebiet Briefedition (Universität Wien, WS 2006/07), in dem die Quellen zu Kreutzers Briefwechsel primärer Gegenstand waren, haben sich eine Reihe von Studierenden sehr produktiv mit Teilbereichen dieses Themas auseinandergesetzt, darunter insbesondere Katharina Bleier und Carmen Ofner (zu Martin Blessing) sowie Bernhard Radschiner (zu Giacomo Meyerbeer), ihnen sei für verschiedene Hinweise gedankt. Dem Senior-Studenten Wolfgang Schubert (†), der das Thema „Kind und Kreutzer“ bearbeitete, möchte ich ein ehrendes Andenken widmen.

nand Raimunds *Verschwender* (beide ursprünglich 1834 im Wiener Theater in der Josephstadt uraufgeführt).

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Kreutzer an die 50 Bühnenwerke schrieb und zur Aufführung brachte, blieb er sich zwar stilistisch treu und experimentierte bewusst nicht als „Neutöner“, was er für den Bereich des Liedes und der Chormusik sowie der Klavier- und Kammermusik gegen Ende seines Lebens dezidiert, für die Oper lediglich andeutungsweise formulierte<sup>2</sup>. Mit den verschiedenen Operngattungen aber, die im deutschsprachigen Raum aufgeführt wurden, also auch dem Repertoire Frankreichs und Italiens, das er in den 40 Jahren seiner Kapellmeisterlaufbahn ständig einzustudieren hatte, setzte er sich intensiv und letztlich auch produktiv auseinander. Dass er es also auch als Komponist nicht einfach nur „wie weiland Carl Maria“ machen wollte – also einem Vorbild nachstreben –, hätte Kreutzer tatsächlich so formuliert haben können, selbst wenn er Weber als Komponisten durchaus hoch schätzte und das Originalzitat in einem anderen Zusammenhang steht<sup>3</sup>.

Im folgenden Versuch, das Thema *Kreutzer und Weber* oder vielmehr *Kreutzer, Weber, der Harmonische Verein und Kind* zu umreißen, sollen verschiedene Bereiche zur Sprache kommen:

<sup>2</sup> Dass er sich auch in seinem Bühnenschaffen primär in älteren Traditionen verankert sah, beweist Kreutzers Brief vom 13. Januar 1841 an den Verleger des Klavierauszugs zu seiner Oper *Die beiden Figaro*, G. M. Meyer in Braunschweig, in dem er schrieb: „Begierig bin ich was die *Kölner* zu meinen *Figaros* sagen werden – vielleicht gefällt es – da sie nicht sehr für ganz neu moderne Musiken sind! und meine Composition sich ziemlich an die Mozartsche annähert!“ Autograph: Historisches Archiv der Stadt Köln.

<sup>3</sup> Der originale Zusammenhang des Zitats sei wie folgt erläutert: Gegenüber dem Leipziger Verleger Heinrich Albert Probst bekundete Kreutzer, als er ihm am 5. Februar 1828 eine neue Oper zum Vertrieb anbot, er setze sein volles Vertrauen in Probst, und das Misstrauen, welches Weber gegenüber dem Verleger gehegt habe, sei seine Sache nicht (Autograph des Briefes: Library of Congress, Washington, ML 95, K84). Bei der in dem Brief erwähnten Oper handelt es sich um *Die Jungfrau*, romantische Oper in 3 Akten (uraufgeführt schließlich am 9. November 1831 in Prag, Libretto von Andreas Schumacher nach *La femme sanglante* von Mélesville, d. i. Charles Duveyrier). Dies ist auch jene Oper, die Kreutzer während seines Aufenthaltes in Paris unter dem Titel *Luna* erwähnte, es handelt sich dabei um eine überarbeitete Fassung desselben Werkes, nicht wie vom Verfasser in seinem Artikel über Kreutzer in MGG<sup>2</sup> erwogen, um eine verschollene weitere Oper.



Conradin Kreutzer, Porträt-Lithographie von Josef Kriehuber (1837)

- die unmittelbaren Berührungspunkte und persönlichen Kontakte von Kreutzer mit Weber sowie weiteren Mitgliedern des Harmonischen Vereins, speziell Meyerbeer, die bislang kaum je dargestellt wurden<sup>4</sup>,
- Kreutzers Begegnung mit Webers Musik, speziell als Dirigent von *Euryanthe* und *Freischütz*, sowie mit der Musik Meyerbeers,
- Kreutzer als Bearbeiter Weberscher Musik für das Orchestrion von Martin Blessing,
- schließlich der nur einseitig überlieferte Briefwechsel Kreutzers mit Friedrich Kind<sup>5</sup>, der zwar zu keiner Zusammenarbeit führte, jedoch letztlich im *Nachtlager* – das nie Thema des Briefwechsels war und an dessen geringfügiger Überarbeitung zum Libretto (durch Karl Freiherrn von Braun) Kind nicht den mindesten Anteil hatte – zu einem unverhofften Erfolg führte.

Es sei an dieser Stelle darauf verzichtet, Kreutzers Werdegang nochmals detailliert nachzuzeichnen, doch sei erwähnt, dass der Sohn eines Mühlenbesitzers bei Meßkirch – aus dem Gebiet zwischen Donauquelle und Rhein – schon als Schüler eine sehr gründliche Unterweisung in vielen musikalischen Belangen genoss, als Sänger, Instrumentalist (Oboe, Klarinette, Klavier) und Tonsetzer. Da ihn ein in Freiburg begonnenes Studium, das ihn in einen Brotberuf als Jurist hätte führen sollen, nicht im mindesten interessierte, wandte er sich neuerlich der Musik zu und ging 1804 auf eigene Faust nach Wien, wo er dank Ignaz Schuppanzigh rasch Anschluss und Anerkennung fand und sogar noch Haydn und Albrechtsberger kennenlernte. Nachdem er es dazu gebracht hatte, dass man im Frühjahr 1810 erstmals eines seiner Singspiele in der Hofoper aufführte, lernte er den Flugpionier und Instrumentenbauer Franz Leppich (\*1778, † um 1819) und dessen Panmelodikon kennen, ein Instrument, in dem – wie bei der Glasharmonika oder dem von Weber später herangezogenen Harmonichord – der Ton durch Reibung erzeugt wird<sup>6</sup>. Dies

<sup>4</sup> Während Johann Nepomuk Poißl, Peter von Lindpaintner und zahlreiche andere Musiker dem Harmonischen Verein immerhin nahestanden, kann dies von Kreutzer nicht behauptet werden. Er hatte auch keine persönliche Beziehung zu Danzi oder gar Vogler, obgleich er beiden begegnet ist.

<sup>5</sup> Wie bei Weber ist auch bei Kreutzer die Korrespondenz zu einem Gutteil nur einseitig überliefert (im Falle Kreutzers annähernd 500 erhaltene Briefe). Bei den wenigen bekannt gewordenen Briefen an Kreutzer handelt es sich entweder um protokollierte Antworten in Aktenbeständen oder Entwürfe der jeweiligen Korrespondenzpartner.

<sup>6</sup> Kaum bekannt war, dass Leppich und Kreutzer auch damit experimentiert haben dürften, das Panmelodikon, namentlich seine tiefen Töne, als therapeutisches Instrument einzusetzen. Diesen Hinweis verdanke ich Rita Steblin, Wien, die das Tagebuch von Johann Nepomuk Chotek (1773–1824) auswertet und darin verschiedene Einträge über das

fürte zu einem fast anderthalbjährigen Leben als reisender Instrumentalist, in dem Kreutzer sich, wie er dem Schweizer Hans Georg Nägeli voll Stolz berichtete, sowohl auf dem Panmelodikon als auch dem Klavier in „Franckreich [...] den Niederland[en] – Holland – und am Rhein herauf“ hören ließ („in *Paris* war ich 3 Monathe“)<sup>7</sup>.

Diese Konzertreise führte im Dezember 1810 in Mannheim auch zu ersten Kontakten zwischen dem Harmonischen Verein (Gottfried Weber, Weber, Meyerbeer) und Kreutzer: Am 5. Januar 1811 notierte Weber in seinem Tagebuch, dass er das „*Panmelodicon* [...] von Leppich und Kreuzer“ in Augenschein genommen habe<sup>8</sup>, wobei er sich gewiss auch von dessen Klängen einen Eindruck verschafft hatte. Weiterer Schilderungen aber enthielt er sich<sup>9</sup>. Da Aufzeichnungen von Kreutzers Hand aus diesem Jahr kaum vorhanden sind, erschöpfen sich die Nachrichten über eine direkte Begegnung rasch<sup>10</sup>.

Instrument im Frühjahr 1810 nachweisen konnte, etwa vom 17. März 1810: „Um 12 Uhr ging ich ein neues Instrument *Panmelodicon* anzusehen, welches sein Erfinder *Leppich* in seiner Wohnung zeigt und dort von dem bekannten Klavierspieler *Kreutzer* gespielt wird. Es ist eine Art von Harmonika – aber mit Meßingstäben welche sich mit dazwischenliegenden Leder und Sammt an einer ebenfalls Meßingnen Walze reiben, an welche sie durch Berührung der Tasten gedrückt werden, – Es hat aber einen schönen angenehmen Ton und den Vorzug daß man zwischen *pianissimo* und *forte* eine Menge Zwischenstufen hervorbringen kann, aber auch die Unvollkommenheit daß kein *Allegro* darauf gespielt werden und jede etwas geschwinde Paßage nur mit Anstrengungen und Aufopferung des *Piano executirt* werden kann. Hingegen giebt es nach Willkühr auch einen gewissen zitternden angenehm aber die Nerven angreifenden Ton. *Leppich* glaubt mit einem tiefen Baßton dieses Instruments – den er besonders anfertigt und der 128 Fuß hat Nervenranke heilen zu können und hat wirklich ein kontraktes Mädchen in der *Cur*.“ Transkription: Rita Steblin, Original: Prag, Státní oblastní archiv, RA Chotek, Karton 148, Tagebuch X, S. 169f.

<sup>7</sup> Kreutzer aus Stuttgart an Nägeli in Zürich, 14. Januar 1812, Autograph: Zürich, Zentralbibliothek (nachfolgend: *CH-Zz*), Handschriftenabteilung, Autogr. ZB: Kreutzer, C. an Nägeli; abgedruckt bei Max Ruh, *Die Beziehungen Conradin Kreutzers zur Schweiz*, in: *Hegau*, Jg. 38 (1981), S. 77–112.

<sup>8</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1; Tagebuch-Übertragungen nach dem Text der Weber-Gesamtausgabe, Transkription: Dagmar Beck.

<sup>9</sup> Gottfried Weber dagegen würdigte Kreutzer im *Badischen Magazin* und in der *Zeitung für die elegante Welt* als Panmelodikon-Spieler ohne jegliche Missgunst, wie sie bei den jüngsten und begabtesten Mitgliedern des Vereins, Weber und Meyerbeer, recht deutlich in Erscheinung treten sollte; vgl. die detaillierte Dokumentation der Schriften des Harmonischen Vereins in: *Weber-Studien*, Bd. 4/1, Mainz 1998, S. 103, 105 und 111.

<sup>10</sup> Denkbar wäre vielleicht noch, dass Weber in Stuttgart bereits am 11. November 1808 oder im Dezember d. J. eine Vorstellung von *Die zwei Worte oder Die Schreckensnacht* besucht

So unverfänglich wie die mutmaßliche Erstbegegnung zwischen dem 30-jährigen Conradin Kreutzer und dem 24-jährigen Weber sich anlässlich der Besichtigung des eher originellen als originären Instrumentes gestaltete<sup>11</sup>, so führte Kreutzers Mannheim-Aufenthalt doch – vermutlich ohne dessen Zutun oder Wissen – aufgrund der Konkurrenzsituation beider Musiker hinsichtlich der Mitwirkung des dortigen Orchesters in ihren Konzerten zu Verärgerung seitens Webers, welche dieser in einer publizistischen Äußerung nicht verhehlte. Nachdem er bereits nach Darmstadt abgereist war, fragte Carl Maria am 8. Januar 1811 bei Gottfried Weber in Mannheim nach, wie „denn Kreuzers *Concert* abgelaufen“ sei: „hat das *Orchester* darinn gespielt? schreibe mir dieß doch sogleich wegen weiterer Maasregeln.“<sup>12</sup> Den säumigen Empfänger der Nachricht musste er am 15. Januar nochmals mahnen, doch unbedingt zu antworten. Zwar habe er eine Notiz erhalten, aber keine Antwort auf alle seine Fragen; er wisse vor allem nicht, „ob das *Orchester* dem Kreuzer *accompagnirt* hat oder nicht“. Im weiteren Verlauf des Briefs insistiert er nochmals (wobei der Name des Konkurrenten nur mehr als Kreuzzeichen aufscheint): „schreibe mir nur gleich wegen Xers *Concert* daß ich losbrechen kann, über das verruchte *Orchester*.“

Detailliert geht er auf die Angelegenheit in einem Brief an Johann Baptist Gänsbacher vom 13. Januar 1811 ein, wo auch der Konflikt mit dem Mannheimer Kapellmeister Peter Ritter zur Sprache kommt:

„d: 23<sup>r</sup> [Dezember] gieng ich zurück nach Mannheim, und wurde da so *bombardirt* noch ein *Concert* zu geben, daß ich [mich] endlich dazu entschloß, ich bat die Musiker und [vielmehr: um] ihre Mitwirkung, alle versprochen es, und ich kündigte nun mein *Concert* an, hatte eine herrliche *Subscription* und allen Anschein zu einer guten Einnahme war vorhanden, als auf einmal das *Orchester* sich anderst besann /: auf Kabalen des H: Ritters ./ und mir schriftlich erklärte, so lange Ihre *Concerte* dauerten, hätten sie ein Gesez welches Ihnen verböte einen Fremden Künstler zu unterstützen. ich nicht faul, ließ daß in die Zeitung sezen

haben könnte, eine „Operette“ Kreutzers, die offenbar in seiner Abwesenheit dort uraufgeführt wurde, einstudiert und geleitet wohl von Franz Danzi.

<sup>11</sup> Leppich hatte mit seinem technischen Sachverstand eine frühere Erfindung von Johann Christian Dietz und Peter Rieffelsen perfektioniert, vgl. dazu die ausführlichen Erläuterungen in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (nachfolgend: AmZ) bzw. in verschiedenen anderen zeitgenössischen Berichten; eine Dokumentation dazu findet sich in den *Weber-Studien*, Bd. 4/1, S. 299f.

<sup>12</sup> Alle Zitate aus Briefen Carl Maria von Webers nach dem Text der Weber-Gesamtausgabe.

auf eine freie Art, daß die Herrn ihr Wort zurück genommen h[ätten], welches viel Aufsehen, machte, aber was half es mich [sic], ich war um [eine] schöne Einnahme geprellt.

ein paar Tage darauf kommen die H: Kreuzer und Leppich mit Ihrem *Panmelodion* und siehe da, die geben Concert, daß ich dazu nicht still schweigen werde, kannst du denken<sup>13</sup>, und da giebts es vielleicht eine kleine Fehde.“

Während Kreuzer in diese missliche Angelegenheit vermutlich unschuldig „hineinschlitterte“, wurde ihm eine freimütige Äußerung über den Vereinsbruder Gänsbacher dann aber übel ausgelegt. Inzwischen wurde nämlich Gänsbacher durch Meyerbeer eine weitere Nachricht (vom 10. Januar 1811) zuteil, die aus Meyerbeers Blickwinkel ein ungünstiges Licht auf Kreuzer werfen sollte, der sich soeben Abbé Vogler (dem „Vater“ des Vereins) in Darmstadt vorgestellt und auch dort ein Konzert gegeben hatte:<sup>14</sup>

„Er hat Papa besucht und da ich dort hörte daß er aus Wien wäre, so habe ich ihn gleich gepackt, auf die Seite gerissen, un[d] ihm mit Donnertönen zugerufen, in's Teufels Namen kennen Sie den[n] auch den Gänsbacher? Ei freilich recht gut war die Antwort, worauf wir denn ein Langes und Breites von Dir schwatzten. Er fand alles was Du gemacht hattest, recht hübsch und recht scharmant, nur zu Deiner neuen Oper von der ich ihm erzählte, hatte er nicht viel Vertraun. Das recht hübsch und recht scharmant hatte mich schon verdrossen; sein Unglauben an Deiner Oper aber brachte mich vollends in Harnisch. Ich bewieß ihm also mit der zartesten Schonung daß er ein Esel sei, und daß ein Kerl [...] wie Du [...] genugsam [...] dokumentiert hätte

<sup>13</sup> Webers Stellungnahme, die weit diplomatischer als der Brief an Gänsbacher formuliert ist, erschien in der Leipziger AmZ, Jg. 13, Nr. 15 (10. April 1811), Sp. 262f. Auch hier beschrieb er allerdings die „Verwunderung, als ich von vielen Musikfreunden aufgefordert wurde, noch ein Concert zu veranstalten, und von sämtlichen Herren erst eine wirkliche *Zusage*, später aber eine *schriftliche Erklärung* erhielt, in welcher gesagt wurde, dass sie, vermöge eines bey ihnen bestehenden Gesetzes, *keinem* Fremden während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompagniren könnten. Dieser, obwol etwas sonderbare Grund, befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publicum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergessen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreuzer und Leppich ankamen und das Orchester ihnen sämtlich, trotz der mir gegebenen *schriftlichen Erklärung*, mitspielte, ja diess bey noch mehrern folgenden that: so konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen.“

<sup>14</sup> Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, hg. von Heinz Becker, Berlin 1960, S. 89.

[...], daß das Publikum einer dramatischen Kunstschöpfung [...] mit achtungsvollem Vertraun entgegensehe. Das leuchtete ihm denn auch ein, und er ward nachher ganz zerknirscht. Leppich erzählte mir auch das Kreuzer 3 Opern komponiert hätte; »Konradin von Schwaben«, »Der Taucher«, und »Jery und Bätely«. Die letztere soll in Wien mit erstaunlichem Enthusiasmus aufgenommen worden sein.“

Zweifel am Talent eines Bruders des Harmonischen Vereins, und wären sie auch berechtigt gewesen, konnten nicht geduldet werden. Meyerbeer gab Gänsbacher noch zu verstehen, dass er mithin um so mehr an dessen Urteil über Kreuzer interessiert sei und sich zudem in Wien über Kreuzers dortigen Stellenwert erkundigen wolle. Wegen seiner Reise nach Mannheim habe er selbst, so merkt Meyerbeer süffisant an, Kreuzer bei dessen Darmstädter Konzert „nicht bewundern können“.

Eine Stellungnahme zur Eignung Gänsbachers als dramatischer Komponist ausgerechnet gegenüber Meyerbeer abzugeben, erscheint aus heutigem Blickwinkel kühn, aber der junge Meyerbeer war damals noch nicht als Musiktheater-Experte erkennbar, da er im Hinblick auf das dramatische Fach noch über wenig persönliche Erfahrungen verfügte. Dass er diese dann 1813 ausgerechnet unter den Augen Kreuzers sammeln sollte, war noch nicht absehbar.

Das Jahr 1810 hatte hingegen sowohl Kreuzer als auch Weber beachtliche Anerkennung als Opernkomponist verschafft. Beide hatten sich schon seit Jahren ambitionierten Projekten gewidmet. Und ihre sehr verschiedenartigen Werke für das Musiktheater waren teilweise sogar zur Aufführung gelangt – wenn auch in vergleichsweise noch kleinem Rahmen. Dass der sechs Jahre jüngere Weber bereits auf weit vielfältigere Erfahrungen mit sehr unterschiedlichen Stellungen als Komponist und Kapellmeister an Theatern zurückblicken konnte, ist bekannt: Nach dem mehrfach inszenierten *Waldmädchen* (vier Einstudierungen zwischen 1800 und 1806) waren ja auch *Peter Schmoll* (1803) und die *Silvana* (1810) aufgeführt worden, selbst zum Breslauer *Rübezahl* sind weit mehr als Pläne überliefert.

Kreuzer durchlief eine ganz andere Entwicklung: Er dürfte als Klosterschüler in Oberschwaben (bei Ernest Weinrauch im Stift Zwiefalten und zu Schussenried) bereits in den damals dort aufgeführten geistlichen Singspielen mitgewirkt haben<sup>15</sup>. Während seines Studiums hatte er aber auch

<sup>15</sup> Vgl. Christian Friedrich Johann Girschner, *Biographische Notizen. II. Conradin Kreuzer*, in: *Berliner Musikalische Zeitung*, Jg. 1 (1833), Nr. 23–26, S. 91–104, zu Weinrauch S. 91f.



eigene Singspiele komponiert, die gleichfalls aufgeführt wurden: *Der Militz oder die lächerliche Werbung* (Freiburg im Br. 1802<sup>16</sup>) sowie Kotzebues *Eremit auf Formentera* (verschollen). In den ersten Wiener Jahren (1804–1810) entstanden mindestens fünf (vielleicht sieben) weitere dramatische Werke, nämlich eine *Panthea* (verschollen), das Scherzspiel *Der Apollo-Saal*, ein *Aesop* (erhalten ist eine spätere Fassung) und *Die zwei Worte* (nach Vorlagen aus dem Französischen), sodann der erste *Conradin von Schwaben* und nach Schiller (sowie Samuel Gottlieb Bürde) *Der Taucher*. Die letzten drei Werke wurden 1808, 1812 bzw. 1813 in Stuttgart uraufgeführt, nachdem Einstudierungen in Wien – kriegsbedingt – nicht gelangen. Anfang 1808 war Kreutzer seine eigene Kühnheit, in diesem Fach hervorzutreten, noch bewusst. Er habe gerade, so schrieb er an Nägeli:<sup>17</sup>

„für das Nationaltheater eine heroische Oper geschrieben, die soeben einstudirt [...] wird. Mir pocht jetzt schon das Herz, denn dies ist wirklich in Wien ein gewagtes Werk. Seit ich hier bin, haben [sic] schon mehr wie 10 Compositeur gescheitert, selbst Beethoven hat mit seiner Oper nicht reussirt [...]. Es ist hier wirklich das gebildetste musikalische Publikum [...]. Bei den meisten Opern der neueren Compositeurs brummt man laut oder die Theater sind ganz leer. – Du mein Gott, wie wird es dann mir ergehen? – [...] Sobald meine Oper ein bischen glücklich ausgefallen ist, werde ich mehrere Compositionen von mir auch hier herausgeben [...].“

Schließlich war 1810 nach Goethes Libretto auch *Jery und Bätely* entstanden und im Wiener Kärntnertortheater uraufgeführt worden. So geschickt es zu sein schien, die herrschende Schweiz-Euphorie in Wien zu bedienen, so handelte sich Kreutzer damit die dauerhafte Gegnerschaft Joseph Weigls (1766–1846) ein, der Konkurrenzprodukte zu seiner erfolgreichen *Schweizer Familie* (1809) nicht dulden wollte<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Umarbeitung Wien 1826; in einem Brief an Adolf Bäuerle vom 29. Juni 1826 (*D-B*, Mus. ep. Konradin Kreutzer 10) erläutert Kreutzer recht detailliert, dass das im Theater in der Josephstadt gegebene Singspiel zwar sechs neue Nummern und eine neue Orchestrierung aufweise, aber dennoch eine neue Bearbeitung des Singspiels von 1802 darstelle.

<sup>17</sup> Ruh (wie Anm. 7), S. 104.

<sup>18</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Das Bild der Schweiz in der österreichischen Musik des 19. Jahrhunderts*. [...] (*Hundertneunzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2006*), Winterthur 2005.

Die Vorzeichen, unter denen Kreuzers Kontakte zu Weber und dem Harmonischen Verein entstanden, waren also wahrlich nicht geeignet, künftig ein unverkrampftes Verhältnis herbeizuführen. Gegenüber Gottfried Weber konnte Carl Maria von Weber aus Würzburg am 27. Februar 1811 mit Genugtuung vermelden, dass er dort mit mehr Erfolg aufgetreten sei als der Konkurrent:<sup>19</sup>

„ich habe Gestern Abend in ein paar Gesellschaften schon das Andenken des H: Kreuzers rein vertilgt, indem die Leute wirklich versicherten ich spiele etwas besser als Er.“

Während Weber sich also dem Glauben hingab, die Wertschätzung des Konkurrenten dank seines eigenen Auftretens nachhaltig unterbunden zu haben, war in der Schweiz das „Andenken“ Kreuzers alles andere als „vertilgt“: Namentlich Nägeli hielt diesem die Treue, was dank seiner „Anrede“ zur Eröffnung der Sitzung der Schweizerischen Musikgesellschaft vom 21. August 1811 im Rahmen des Schweizer Musikfestes in Schaffhausen (21.–23. August) wohl auch Weber und Meyerbeer zu Ohren gekommen sein dürfte<sup>20</sup>. Über die Teilnahme der beiden letzteren an der Feier hat sich Carl Maria gegenüber Gottfried Weber recht ausführlich geäußert<sup>21</sup>. Er wurde nun auch zum Ehrenmitglied der Schweizerischen Musikgesellschaft ernannt<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> In der Familien-Chronik von Friedrich Ludwig (und seinem Sohn Fritz) von Hartmann sind Termine verzeichnet, an denen Kreuzer in Würzburg zu Besuch war und dort auftrat bzw. auf dem Klavier der Familie spielte, nämlich am 26. November sowie 1. und 4. Dezember 1810. Am 27. Februar und 1. März 1811 war dann Weber bei Hartmanns zu Gast; vgl. Walburga Litschauer (Hg.), *Neue Dokumente zum Schubert-Kreis. Aus Briefen und Tagebüchern seiner Freunde*, Bd. 2: *Dokumente zum Leben der Anna von Revertera*, Wien 1993, S. 23. Die *Neue Fränkisch-Würzburgische Chronik* berichtet von den im November 1810 angekommenen Gästen Leppich und Kreuzer sehr detailliert, würdigt ihre Auftritte vom 1., 6. und 7. Dezember sowie ihre speziellen Erfindungen und Leistungen ausführlich; vgl. Jg. 5, Nr. 48 (1. Dezember 1810), Sp. 748f. sowie Jg. 6, Nr. 1 (5. Januar 1811), Sp. 3–7, Nr. 2 (12. Januar 1811), Sp. 17–21 und 25f., Nr. 3 (19. Januar 1811), Sp. 37–40.

<sup>20</sup> Ein Abdruck von Nägelis Rede erschien in der Leipziger AmZ, Jg. 13 (1811), Nr. 39 (25. September), Sp. 656–664, Nr. 40 (2. Oktober), Sp. 665–673, Nr. 41 (9. Oktober), Sp. 685–692; zu Kreuzer darin Sp. 671.

<sup>21</sup> Vgl. den Brief an Gottfried Weber vom 30. August 1811.

<sup>22</sup> Max Ruh (wie Anm. 7) vermutete 1981 noch, dass Kreuzer, Weber und Meyerbeer sich in Schaffhausen begegnet sein könnten. Nach freundlicher Mitteilung von Ruh 2011 ist die Anwesenheit des Erstgenannten aber auszuschließen: Kreuzer führte seine Konzertreise ja nach Frankreich und in die Niederlande, er konnte zu diesem Zeitpunkt keinen Abstecher nach Schaffhausen machen. In der *Post- und Ordin. Schaffhauser Zeitung* 1811 ist keiner der illustren Gäste erwähnt. Zahlreiche weitere Informationen über das Musikfest bietet

Im Jahresbericht der Gesellschaft sind unter den als Ehrenmitglieder „neu angenommenen Candidaten“ allerdings weder Weber, Meyerbeer noch Kreutzer verzeichnet. Eine Aufnahme als ordentliches oder außerordentliches Ehrenmitglied erfolgte nach einem recht komplizierten Regelwerk, das sich an Funktionen, Würdigkeit und Präsenzen orientierte<sup>23</sup>.

Am 17. Mai 1812 nahm Kreutzer in München die Möglichkeit wahr, Meyerbeer am Klavier sein neues Singspiel *Feodore* (nach Kotzebue) vorzuspielen, der sich daraufhin in Tagebuchnotizen der Wortwahl Kreutzers bei der Beurteilung Gänsbachers bediente und gleichfalls relativierend von „recht hübsche[n] Sachen“ sprach, die er da hören durfte, nur sei „alles zu gross für so ein kleines Sujet genommen.“<sup>24</sup> Bereits im Januar des Folgejahres hatte

folgender Artikel von Ruh: *Das musikalische Leben in Schaffhausen zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Samuel Gottlob Auberlen als Leiter des Musik-Collegiums)*, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte*, H. 55 (1978), S. 44–125.

<sup>23</sup> Das Protokoll über die Vorgänge im Jahr 1811 erwähnt die Annahme der „von den Herren Correspondenten angegebenen neuen Aspiranten (Beilage C.) theils als Kandidaten, theils als Ehrenmitglieder“, welche in der Beilage D verzeichnet sind, sowie die Ernennung von „Johann Gaudenz von Salis-Seewis [...] zu einem ausserordentlichen Ehrenmitglied“ (*Protokoll* 1811, S. 3 f). Die „Beilage C“ führt „neu angenommene Candidaten“ auf, getrennt nach anwesend und abwesend. Hier sind weder Kreutzer noch Weber aufgeführt, wobei an Webers Teilnahme ja nicht zu zweifeln ist. Die „Beilage D“ dagegen listet die Herren „Keller, Jahn, Joh. Conrad Kreuzer und Baron Carl Maria von Weber“ als ordentliche Ehrenmitglieder auf, Salis-Seewis hingegen als außerordentliches Ehrenmitglied. Dabei wird nun dezidiert auf den Passus „B. Ordentliche Ehrenmitglieder“ des Protokolls von 1810 verwiesen, der folgendermaßen untergliedert ist: „a) die zwar keine Schweizerbürger sind, sich aber in der Schweiz wenigstens zehen Jahre aufgehalten haben; b) als Mitglieder sich Verdienste gemacht haben, c) oder als Angestellte bey Kantons-Musikgesellschaften von denselben besonders empfohlen werden“ (*Protokoll* 1810, S. 36).

Das *Protokoll der Schweizerischen Musik-Gesellschaft 1818* enthält dagegen betreffend Kreutzer erst einen Nachweis für 1818, doch scheint er hier – nachdem er ja 1816/17 lange in der Schweiz präsent war – lediglich vom „ordentlichen Ehren-Mitglied“ zum „außerordentlichen“ mutiert zu sein (vgl. ebenda S. 66ff.). Für Spohr ist ein solcher Wechsel dezidiert angegeben (S. 3ff). Die Angabe für Weber ist dagegen etwas irreführend, firmiert er doch nach wie vor unter den „ordentl. Ehren-Mitglieder[n]“ folgendermaßen „1811 Weber, Carl Maria, Baron (von), Componist, von Wien“. Für die Zitate aus den Protokollen danke ich Frau Angelika Salge von der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich, die das Archiv der AMG verwaltet, herzlich. Ferner sei auch Frau Dr. Alexa Renggli von der Handschriftenabteilung dieser Bibliothek für ihre Hilfe sehr gedankt.

<sup>24</sup> Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 174. Auch erheblich später spricht Meyerbeer dann, wenn er Kreutzers Musik erwähnt, meist nach wie vor von „recht hübschen“ Nummern usw. Erst am 11. August 1850 hörte er „Im Opernhause“ zu Berlin, wie er im Tagebuch vermerkt, „Das Nachtlager von Granada [...]: sehr melodische, thematische, hübsch instrumentierte Musik, aber keine Spur von Drama noch Charakteristik.“; vgl. Meyerbeer

Kreutzer, als inzwischen wohlbestallter Kapellmeister am Württembergischen Hof in Stuttgart, dann seinerseits Gelegenheit, Meyerbeer in die Schranken zu weisen, indem er bei der Einstudierung von dessen Opernerstling *Alimelek, oder Wirth und Gast* offenkundig wenig kooperativ agierte. Meyerbeer berichtete, der Konzertmeister Wilhelm Sutor (er schrieb versehentlich Satos) habe ihm

„auf seine Ehre versichert daß wenn er es dirigirt hätte schon vor 2 Tagen alles hätte gut gehen sollen, und daß Kreutzer's Unfähigkeit und [...] Malice das Ding so trainirten. [...] So viel ist sicher daß Kreutzer eine kleine Bestie ist, denn Schwarz<sup>25</sup> hat mir erzählt, daß er das Finale bis fast zum Schlußchor streichen wollte, und es erst bei den Wort *.l.* soll ihn dein Zorn verderben *.l.* anfangen sollte. Nur durch Schwarzens Bemühen, und Wächters<sup>26</sup> Verboth ist dieses verhindert.“<sup>27</sup>

Während der nächsten fünf Jahre wandelten die Vereinsbrüder und Kreutzer auf recht verschiedenen Pfaden. Auch dass Kreutzer in Stuttgart zunächst just bei jenem König zu reüssieren schien, der Weber auf so unerfreuliche Weise den Laufpass gegeben hatte, mag dazu beigetragen haben, dass beide einander während Kreutzers Stuttgarter Jahren 1812–1816 (Weber befand sich bekanntlich in Prag) eher mieden. Kontakte, die lediglich in Webers Tagebuch verzeichnet sind, gab es offenbar nur auf dem Wege der Korrespondenz<sup>28</sup>. Unmittelbar persönliche Begegnungen scheint es erst im März 1818 wieder gegeben zu haben, nachdem Kreutzer sich nach Berlin begeben

(wie Anm. 14), Bd. 5, hg. von Sabine Henze-Döhring, Berlin 1999, S. 252. Es sei erlaubt, darauf zu verweisen, dass Meyerbeers Ästhetik und seine Bewertungsmaßstäbe grundsätzlich von jenen Kreutzers abwichen und für diesen nicht gültig sind.

<sup>25</sup> Carl Schwarz (1768–1838), Schauspieler u. a. in Breslau (1802–1809), Stuttgart (1809–1813), Wien (ab 1813).

<sup>26</sup> Karl Eberhard Freiherr von Wächter (1758–1829), Intendant des Stuttgarter Theaters.

<sup>27</sup> Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 214; Brief an Johann Gottfried Wohlbrück vom 6. Januar 1813.

<sup>28</sup> Webers Tagebuch enthält am 31. Dezember 1813 den Hinweis auf den Empfang eines Briefes von Kreutzer und am 5. Januar den dazugehörigen Antwortvermerk. Thema des Briefwechsels war wohl Kreutzers Singspiel *Die Insulanerinnen* (nach Metastasios *Lisola disabitata*), dessen Libretto Weber am 31. März 1814 erhielt. Erst vier Jahre später, also nach Kreutzers Weggang aus Stuttgart, sind in Webers Tagebuch zwei weitere Posteingänge (16. und 25. Februar 1818) und Antworten (25. und 26. Februar) bezeugt, dies bereits im Vorfeld von Kreutzers Besuch in Dresden.

hatte, wo er auf eine Einstudierung seines *Orestes* hoffte<sup>29</sup>. Auf der Reise von Berlin nach Prag besuchte Kreutzer Dresden, wo er Weber begegnete und konzertierte. Weber notierte am 6. März 1818 mehrere Treffen mit Kreutzer in seinem Tagebuch, zunächst seine „Visite bey Kreuzer“ und nach der Generalprobe seiner *Missa* Kreutzers Gegenbesuch zum Mittagessen bei den Webers (zusammen mit dem Sänger Luigi Bassi<sup>30</sup>), dem sich ein gemeinsamer Spaziergang anschloss. Am Folgetag war er dann sowohl in Kreutzers Probe als auch in dessen abendlicher konzertanter Darbietung im Hoftheater, die er als „sehr mittelmäßig“ beurteilte. Noch Jahre später – Kreutzer war bereits als Hofkapellmeister in Donaueschingen tätig – gab dieser sich der Illusion hin, dass sein *Orestes* in Berlin doch noch einstudiert werde; am 2. Januar 1822 schrieb er an den Berliner Musikdirektor Georg Abraham Schneider:<sup>31</sup>

„In dem vorletzten Briefe des Hrn: Grafen [Brühl] vom Aprill 1821 versprach Er mir nach den Opern *Olympia*, *Freyschütz* – und einer Oper von Ihrer *Composition*, die auf den Geburtstag Sr. *Mayestaet* gegeben werde, die Aufführung des *Orestes* zu besorgen<sup>32</sup>.“

Waren kurz zuvor sowohl Weber als auch Kreutzer noch als Kandidaten für die Stelle eines Hofkapellmeisters zu Kassel im Gespräch gewesen, so trat – nachdem sich die Verhandlungen mit beiden zerschlugen – bekanntlich Louis Spohr diese Stelle an<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Wilhelm Beer meldete seinem Bruder Meyerbeer am 3. Februar 1818, „Späterhin“ werde „eine Oper ‚Elektra‘ von dem Stuttgarter Kreutzer“ gegeben, für die er sich wenig Erfolg verspreche; vgl. Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 350. Gemeint ist Kreutzers Oper *Orestes*, die der Komponist auch selbst als *Electra* titulierte; vgl. w. u., S. 88. Kreutzer stellte sich im Oktober 1819 zu Berlin im Hause Beer bei der Mutter Amalia vor, trotz seiner früheren Differenzen mit deren Sohn Meyer; vgl. ebd., S. 390.

<sup>30</sup> Zu Bassi, dem ersten Interpreten der Titelfigur des Mozartschen *Don Giovanni*, in Dresden vgl. Till Gerrit Waidelich, *Don Juan von Mozart, (für mich componirt.) Luigi Bassi – eine Legende zu Lebzeiten, sein Nekrolog und zeitgenössische Don Giovanni-Interpretationen*, in: *Mozart Studien*, Bd. 10 (2001), S. 181–211.

<sup>31</sup> Autograph: Badische Landesbibliothek Karlsruhe (nachfolgend *D-KA*), L 2413.

<sup>32</sup> Statt des *Orestes* verwendete sich Brühl im Jahr darauf für Kreutzers *Libussa*; als Festoper anlässlich der Vermählung des preußischen Kronprinzen brachte er dieses Werk als erstes in Vorschlag. Webers *Euryanthe* folgte erst auf dem dritten Platz dieser Liste; vgl. den Beitrag von Eveline Bartlitz in dieser Ausgabe, S. 16, Anm. 19. Der Berliner Erstaufführung der *Libussa* (1. Dezember 1823) folgten lediglich zwei Wiederholungen.

<sup>33</sup> Vgl. Arne Langer, *Dokumente zu Webers geplanter Anstellung in Kassel 1821*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 83.

Während Webers Wien-Aufenthalt 1822 zur Vorbereitung der *Euryanthe* und zur Begutachtung der dortigen *Freischütz*-Inszenierung könnten Begegnungen zwischen beiden Komponisten stattgefunden haben, da Kreutzer nach seinen unsteten Reiseaufenthalten (u. a. in Darmstadt) bereits seine Fühler neuerlich nach Wien ausgestreckt hatte und sich im März auch von Wien aus um eine Lösung des Kontraktes mit Donaueschingen bemühte. Weber gedenkt seiner jedoch weder im Tagebuch noch in seiner Korrespondenz. Gegenüber der Chézy erwähnte Weber am 22. Dezember 1822 lediglich Kreutzers *Libussa*, die in Wien und auch vielen anderen Städten erfolgreich gewesen war, deren Wertschätzung er in Zusammenarbeit mit der Librettistin jedoch übertreffen wolle<sup>34</sup>. Korrespondenz zwischen Kreutzer und Weber gab es erst wieder 1823, als beide in Wien mit großen Opern Erfolge zu feiern hofften<sup>35</sup>. Beide versuchten, die deutsche Oper in Wien nachhaltig zu konsolidieren. In seinem Brief vom 16. September 1823 umreißt Kreutzer gegenüber Louis Spohr in Kassel die Situation in Wien; dabei werden ausnahmsweise auch eine Reihe von Komponistenkollegen genannt:<sup>36</sup>

„Von *Carl Maria Weber* erhalten wir bis Ende dieses Monats seine *Eureanthe*, worauf ganz Wien sehr gespannt ist – und *die*, hoffe ich, der Italienischen Oper einen ordentlichen Gnadenstoss geben soll – nach der *Eureanthe* kommt wieder eine Oper von mir, von der ich mir einen guten Erfolg verspreche – wir haben dann noch ein paar neue *original* deutsche Opern – eine von Halm – eine andere von *Schubert* – auch schreibt *Beethoven* die schöne *Melusine* von *Grillparzer*<sup>37</sup> –.“

<sup>34</sup> Kreutzers Oper war am 4. Dezember 1822 am Wiener Kärntnertortheater uraufgeführt worden; Weber erlebte dort Aufführungen am 29. September und 22. Oktober 1823; zu seinen eher abschätzigen Äußerungen über das Werk vgl. Frank Ziegler, „[...] *wahr und genau aufgezeichnet*“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Weber-Studien*, Bd. 8, Mainz 2007, S. 524 (Anm. 316).

<sup>35</sup> Alle diese Briefe von 1823 sind wiederum verloren und nur in Webers Tagebuch dokumentiert: „Brief v. Kreutzer erhalten.“ (25. Januar); „geschrieben an Kreutzer, Beethoven.“ (28. Januar); „Brief von Gr. Walsch erhalten und Kreutzer“ 13. Februar), „geschrieben an Kreutzer und Beethoven.“ (18. Februar). „Libussa von Kreutzer erhalten“ (6. März); „Brief von [...] Kreutzer erhalten.“ (23. März); „geschrieben [...] an Kreutzer“ (21. April); „für Rastrelli an Weigl und Kreutzer geschrieben.“ (22. Juli).

<sup>36</sup> *D-B*, Mus. ep. Korrespondenz Louis Spohr, Bd. 1, S. 88.

<sup>37</sup> Kreutzer hat diese *Melusine* später selbst vertont, vgl. Till Gerrit Waidelich, *Geisterreich und entfesselte Phantasie. Conradin Kreutzers Melusina (1833) nach Grillparzers Opern-*

Meldete Carl Maria am 4. November 1823 noch an seine Frau Caroline in Dresden über die vierte Vorstellung, dass sie „recht gut gieng. Kreuzer dirigierte recht brav“, und war der persönliche Erfolg für ihn wieder sehr bedeutend („ich saß in einem Logenwinkel, aber es half nichts, ich mußte wieder nach jedem Akt heraus“), so kränkte ihn sehr, was nach seiner Abreise mit der Oper geschah. Da Kreutzers Einrichtung der *Euryanthe* in den Schriften zu Weber überhaupt sowie zu dem Werk im Speziellen vielfach diskutiert worden ist, sei hier lediglich auf die erste präzisere zusammenfassende Mitteilung dieser Kürzungen in Max Maria von Webers Biographie verwiesen, der Kreutzers Eingriffe in das Werk seines Vaters nicht nachvollziehen konnte und erst recht nicht verzieh<sup>38</sup>. Einzugehen sein wird später aber doch auf Kreutzers späte Rechtfertigung dieser Maßnahme (vgl. S. 74–76).

Es war für alle anderen Komponisten, die in jener Zeit mit deutschen Opern im Wiener Kärntnertortheater zu reüssieren hofften, alles andere als erfreulich, dass Webers *Euryanthe* – wie der Komponist selbst wusste – zu keinem solchen Zugstück wie der *Freischütz* geworden war, das die Neugier auf weitere deutsche Opern geweckt hätte. Während Schubert alle Hoffnungen begraben musste, dass seine von der Impresa der Hofoper bestellten Werke (*Fierrabras* D 796 und *Die Verschwornen* D 787) aufgeführt würden<sup>39</sup>, wurden Kreutzers *Libussa* und *Cordelia* immerhin weiter gegeben und sein neuer *Taucher* sogar uraufgeführt. Aber Kreutzers Ambitionen, hier mit einem eigenständigen Werk hervorzutreten, sind von der Kritik nicht wirklich wahrgenommen worden. Er musste sich einen Vergleich mit Weber gefallen lassen, der keineswegs schmeichelhaft gemeint war:<sup>40</sup>

„Weber’s »Euryanthe« ist in manchen Szenen allzudeutlich zum Grunde gelegt. In den instrumentirten Rezitationen aber ist Weber’s Manier besonders sichtbar. Wir glauben sogar, daß manche Musikstücke

*Libretto für Beethoven*, in: *Witz und Lebensangst. Raimund, Nestroy, Grillparzer*, hg. von Ilija Dürhammer, Pia Janke, Wien 2001, S. 181–204.

<sup>38</sup> Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 536–540.

<sup>39</sup> Vgl. Thomas Denny, *Schubert’s Fierrabras und Barbaja’s Opera Business*, in: *Schubert : Perspektiven*, Jg. 5 (2005), S. 19–45, und Till Gerrit Waidelich, *Joseph Hüttenbrenners Entwurf eines Aufsatzes mit der ersten biographischen Skizze Schuberts (1823) und zwei Fragmente seines ungedruckten Schubert-Nachrufs (1828)*, in: *Schubert : Perspektiven*, Jg. 1 (2001), S. 37–73.

<sup>40</sup> „Noch etwas über die Oper, »der Taucher.«“, in: *Allgemeine Theater-Zeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens* (Wien), Jg. 17, Nr. 18 (10. Februar 1824), S. 70.

besser imponiren und aus der Masse hervortreten würden, wenn nicht das ganze Orchester in immerwährenden Figuren bewegt, in beständiger Anstrengung gehalten wäre. Das Thema eines Duetts, einer Arie würde weit besser hervortreten, wenn diese ewige Bewegung unterbrochen, und durch gehörige Ruhepunkte getrennt wäre. Ein immerwährendes Streben verbannt die Ruhe, welche doch bey jeder Bewegung erst die nöthige Steigerung möglich macht, ganz aus dem Werke.“

Am 12. Februar 1824 verwahrte sich Kreutzer gegen diese Darstellung im Rahmen folgender „Berichtigung und Zurechtweisung über den in Nr. 18 der allgemeinen Theaterzeitung erschienenen Aufsatz, betitelt »noch etwas über die Oper ‚der Taucher‘ von einem geschätzten Musikfreunde eingesendet«“ wie folgt:<sup>41</sup>

„Die Oper »der Taucher« ist im Jahr 1809 hier in Wien vom Unterzeichneten componirt, 1813 auf dem königl. Hoftheater in Stuttgart aufgeführt und im verflossenen Jahre mit mehreren Abänderungen und Zusätzen ausgestattet, 1813 [recte: 1823] den 26. July der Administration des k. k. Hoftheaters nächst dem Kärnthnerthor, laut Protokoll, übergeben worden. Nur die Anwesenheit der italienischen Oper, und die im Oktober mit Herrn Kapellmeister Weber angekommene Oper: »Euryanthe« verzögerten die frühere Aufführung des »Tauchers.«

Wien, den 12. Februar 1824.

Conradin Kreutzer,

Kapellmeister am k. k. Hoftheater | nächst dem Kärnthnerthor.“

Wenn dann auch Friedrich August Kanne, Redakteur der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung*, in Beethovens Konversationsheft vom Mai 1824 in den Chor der Tadler einstimmte, dass Kreutzer in seinem *Taucher* „Euri-anthelt“ habe<sup>42</sup>, dann war eine solche Stellungnahme zu diesem Zeitpunkt schon alles andere als originell. An dieser Stelle sei ein Anachronismus erlaubt: Einen ähnlichen Einwand musste Kreutzer nämlich noch 1837 – hier jedoch nicht im Vergleich mit Weber – bezogen auf die Uraufführung der *Höhle bei Waverley* am 6. April 1837, einstecken, bei der gerade das getadelt wurde, was seine Stellung zwischen Weber und Wagner ausmachen dürfte:<sup>43</sup>

<sup>41</sup> *Allgemeine Theater-Zeitung* [...] (Wien), Jg. 17, Nr. 22 (19. Februar 1824), S. 88.

<sup>42</sup> Vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 524.

<sup>43</sup> *Der Humorist*, Jg. 1, Nr. 43 (10. April 1837), S. 172.



„Durchführung und Ausdruck der Worte und Situationen sind fast durchaus – *deutsch*. Ganz eigen ist es, daß der geschätzte Komponist hier, – wie es auch bei mehreren früheren Werken geschehen – in manchen Tonstücken mehrere äußerst anziehende Motive bald aufnimmt, bald, oft sogar *gleich*, wieder fallen läßt, durch Recitationen unterbricht, u. s. w. – Solche Tonstücke bekommen dadurch ein mosaikähnliches Ansehen, und ihren Elementen nach könnte die Wirkung derselben viel größer sein, gefiele sich der Meister auch immer, in einem mehr vollendeten architektonischen Bau.“

Kreutzer hat aber die Auseinandersetzung mit Webers Musik in den folgenden Jahren keineswegs gescheut: Am Dirigentenpult stand er als Kapellmeister des Wiener Kärntnertheaters vermutlich nicht nur bei der Neueinstudierung des nun der Originalgestalt weitgehend angenäherten *Freischütz* an diesem Haus im Januar 1829, vielmehr dürfte dies im folgenden Monat auch beim *Oberon* der Fall gewesen sein. Hier trat als Rezia Marianne Hardmeyer auf, die Tochter seines Zürcher Freundes (Kreutzer hatte die Hardmeyer für seine *Libussa* eigens nach Wien geholt).

Zusammenfassend darf also bemerkt werden: Während die Begegnungen zwischen Weber und Marschner sich sehr unglücklich entwickelten und auch die zum Wiener Franz Schubert problematisch oder unergiebig verliefen (und kaum angemessen dokumentiert sind)<sup>44</sup>, sind jene zu Kreutzer allem Anschein nach alles in allem kollegial-korrekt verlaufen und haben nach anfänglichen Diskrepanzen später dann weder zu grundsätzlichen Auseinandersetzungen noch zu sonstigem Unfrieden geführt. Es ist zwar keineswegs davon auszugehen, dass Kreutzer ein besonderer Kenner und Verehrer Webers gewesen wäre, aber zumindest ist auch das Gegenteil nicht dokumentiert. An die allgemeine Wertschätzung Webers anzuknüpfen, fiel Kreutzer nicht schwer, und sein *Nachtlager* mag gerade deshalb nach einer Vorlage des *Freischütz*-Librettisten Kind entstanden sein. In seiner *Adele von Budoy* (bzw. deren Umarbeitung *Cordelia*), der *Libussa* und dem *Taucher* verfolgte Kreutzer ähnliche Kompositionsprinzipien wie sein erfolgreicherer Kollege, allerdings wohl kaum direkt von Weber beeinflusst, wie ja auch Marschner sich stets dagegen verwahrte, als bloßer Nachahmer Webers zu gelten; diese Ideen lagen gleichsam „in der Luft“.

<sup>44</sup> Zu Marschner vgl. Till Gerrit Waidelich (Hg.), *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia – Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828 – Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken*, Tutzing 1996, S. 16–30; zu Schubert vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 497–500.

Nicht lange nach Webers Tod wurden die Geschehnisse rund um die Uraufführung der *Euryanthe* bereits in zahlreichen historiographischen Versuchen thematisiert, darunter namentlich auch durch zwei Augen- und Ohrenzeugen, Beethovens Adlatus Schindler und Kreutzer. Obwohl zwischen den Eheleuten Kreutzer und Schindler um 1830/31 zumindest zeitweilig ein erstaunliches Naheverhältnis bestanden haben muss, letzterer auch während der Landaufenthalte der Kreutzers zuweilen in deren Wiener Wohnung gelebt haben dürfte, fielen Schindlers spätere Bemerkungen über Kreutzer alles andere als neutral oder gar positiv aus, was indes zu einem Gutteil an Schindlers problematischem Charakter gelegen haben mag<sup>45</sup>.

In der ersten Auflage von Schindlers Beethoven-Biographie (1840) hatte sich dieser äußerst problematisch über Weber geäußert („einer jener Selbstirren“)<sup>46</sup>. Dies löste eine wahre Fehde von Stellungnahmen in der zeitgenössischen Presse aus<sup>47</sup>. Und weil dabei auch „der Durchfall“ der *Euryanthe* thematisiert wurde, den einzelne Weggefährten Webers gern der Wiener Theaterpraxis und damit auch Kreutzer und dessen Eingriffen in die Partitur anlasten wollten, entschloss dieser sich, seine Sicht der Dinge beizusteuern.

Kreutzers Brief vom 25. Dezember 1840 an „Herrn *Anton Schindler* Professor der Musick in *Achen*.“<sup>48</sup> gibt über seinen Standpunkt erschöpfend Auskunft, und letztlich muss man einräumen, dass er mit diesem Zeugnis

<sup>45</sup> Unter die vergleichsweise harmlosen Bosheiten Schindlers gehört eine von ihm notierte vom 14. September 1843 in Dessau, nachdem er Friedrich Schneiders Dirigat des Oratoriums *Pharao* beobachtet hatte. Zu dieser Gelegenheit bemerkte er, dass Schneider in seiner Zeichengebung sehr präzise sei, anders als „z. B. Spohr, Kreutzer und viele andere, die lauter wellenförmige Bewegungen mit den ganzen Armen machen und man nie recht weiß, ob es das 1. oder 3. Viertel ist, wenn sie die Luft durchschneiden.“ Schindlers Tagebuch von 1841 bis 1843 ist wiedergegeben in: *Anton Schindler, der Freund Beethovens*, hg. von Marta Becker, Frankfurt a. M. 1939.

<sup>46</sup> Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 99.

<sup>47</sup> Vgl. u. a. Woldemar Biering, *Noch ein Wort über die Schindler'sche Biographie Beethoven's, C. M. v. Weber betreffend*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 13, Nr. 48 (12. Dezember 1840), S. 189–191.

<sup>48</sup> Der Brief (*D-B*, Mus. ep. Konradin Kreutzer 23) trägt kein präzises Datum, was mehrfach zu Konfusionen führte. Kreutzer gibt lediglich (ohne Jahresangabe) „am hl. WeihnachtsTage“ an. Auch der Poststempel „*Coeln 25*“ lässt offen, ob Kreutzer bereits am Vortag schrieb und in welchem Jahr. Von fremder Hand (Bleistift) wurde eine Datierung auf 1841 erwogen, die sich aber als falsch erweist, da Schindler einen Gutteil des Briefs bereits im Januar 1841 in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* abdrucken ließ; vgl. ebd., Bd. 14, Nr. 8 (25. Januar 1841), S. 33. Bei dem zu Beginn des Briefes mehrfach erwähnten „böse[n] Wille[n] der Weberschen Parthei“ handelt es sich um den als Chorleiter mit Kreutzer konkurrierenden

um 1840, als die Hochachtung gegenüber Weber in der Regel eine Selbstverständlichkeit darstellte, auch in eigenem Interesse keineswegs beabsichtigen konnte, Weber oder eines seiner Werke grundlos zu kritisieren. Man darf also davon ausgehen, dass er sich hier als nüchternen – unbestochen urteilenden – Zeitzeugen empfand, der nur präzise angab, wie es dazu gekommen war, dass er in Webers Partitur eingriff:

„ich werde diese Oper nach den drei ersten [von Weber geleiteten] Vorstellungen im gleichen Jahre höchstens 6 mal noch dirigiert haben – dann blieb sie ganz vom *Repertoire* weg – in spätern Jahren kam sie wieder unter der *Direction* des Grafen *Gallenberg*<sup>49</sup> in die Szene – ja *Madame Schröder Devrient* sang selbst unter der *Direction* des H<sub>e</sub> *Duport*<sup>50</sup> die *Eureanthe*, ohne daß das Wiener Publicum eine größere Vorliebe dafür gezeigt hätte, und so blieb diese Oper meines Wissens bis jetzt vom *Repertoire*<sup>51</sup>. – noch muß ich Ihnen beifügen – daß mich *Carl M: v Weber* bey der vorlezten Theater-Probe der *Eureanthe* – um meine offene Meinung fragte – ob wohl diese Oper in *Wien* gefallen würde – worauf ich Ihm ohne Hehl sagte – ja, aber nur unter einer Bedingung, nemlich wenn er die *Partitur* um  $\frac{1}{3}$ <sup>tel</sup> kürzen würde! – worauf er nur erwiederte »das kann und werde ich nicht thun!« – den andern Tag aber nach der 1<sup>ten</sup> Vorstellung kamm er zu mir – übergab mir seine *Partitur* mit der Bitte – nach der dritten Vorstellung – solche ganz nach meiner Ansicht, die ich Ihm mündlich mittheilte, zu streichen, und Ihm eine Abschrift hievon nach Dresden zu senden – was auch geschah – und nach welcher Einrichtung er diese Oper später in Dresden, und an andern Theatern zur Aufführung brachte! –

Domorganisten Franz Weber (1805–1876), der mit Carl Maria von Weber nicht verwandt ist.

<sup>49</sup> Gemeint ist Wenzel Robert Graf Gallenberg, der allerdings erst ab Oktober 1828 Pächter des Kärntnertheaters war (vgl. auch Anm. 110) – unter dessen Direktion fand keine Aufführung der Oper mehr statt, lediglich der *Freischütz* und *Oberon* standen (unter Kreuzers Leitung) recht kontinuierlich auf dem Spielplan. Kreuzers Erinnerung bezüglich der *Euryanthe* ist hier also unpräzise.

<sup>50</sup> Louis Antoine Duport (1781–1853), Tänzer, unter Barbaja Administrator des Kärntnertheaters.

<sup>51</sup> Kreuzer hat mit dieser Behauptung völlig recht, erst rund 15 Jahre nach der Niederschrift dieses Briefs an Schindler kam das Stück 1855 in einer neuen Einstudierung auf die Bühne, und war nach der Darbietung mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle am 29. April 1828 nicht mehr gespielt worden.

Von diesen *Notitzen* können Sie nun nach Belieben Gebrauch machen – es sind Thatsachen, die ich verbürge. – –“

Kreutzer hatte diesen Teil des Briefs eigens so offiziell formuliert, dass er damit zitiert werden konnte<sup>52</sup>. Im folgenden Teil des Schreibens bittet er Schindler; dieser möge bei der von ihm geplanten Reise nach Paris bereits den Boden für Kreutzer bereiten:

„Vergessen Sie nur in *Paris* nicht meiner! – Ich möchte gar so gerne, daß möglich wäre, eine meiner schon componierten Opern als das Nacht-lager, oder die Libussa, auf einem der bedeutenden Theater zur Aufführung bringen – ich glaube auch beyde Opern – mit etwelchen Abänderungen im Buch müßten dort so gut als in Deutschland gefallen – auch glaube ich daß sich der *Genre* der Musick in beyden Opern, mehr für die *Opera Comique*, als für die große Oper eignen wird!“

Dieser letzte Brief an Schindler enthält zudem die Bitte, dieser möge den Kontakt mit dem Ehemann der Sängerin Maria Malibran, dem Geiger Charles Auguste de Bériot wieder anknüpfen, den Kreutzer in Wien kennengelernt hatte. Bériot hatte Kreutzer ermuntert, sein Glück in Paris zu versuchen, angeblich übrigens nicht ohne ihn zu warnen:

„er animirte mich lebhaft, ja nach Paris zu kommen und versicherte mich: daß ich gewiß als *Compositeur der Zeit* großes Aufsehen [erregen] werde – der Mangel an guten Theater *Componisten* sey wirklich sehr fühlbar. – auch gab er mir den Rath mich sehr vor MaierBeer und Schlesinger zu hüten und vorerst nur für das Theater *Fedeau*, oder *la Renaissance* zu schreiben um die Eifersucht des einen nicht zu sehr rege zu machen. –“

Das Vertrauen, das Kreutzer gegenüber Schindler offenbar noch zu hegen schien, war keineswegs angebracht, und er tat auch gut daran, Bériots Rat nicht zu beherzigen, wie seine Versuche, gerade mit Hilfe Meyerbeers und Schlesingers in Paris gut eingeführt zu werden, deutlich belegen.

<sup>52</sup> Anfangs handelt sein Brief an Schindler auch von den Vorbereitungen des Rheinischen Musikfestes im Frühjahr 1841, wo u. a. unter Kreuzers Leitung eine extrem großbesetzte Aufführung von Beethovens 9. Symphonie realisiert wurde. Gegenüber Maurice Schlesinger beteuerte Kreutzer Ende April 1841 aus Köln (Poststempel 26. April), „die hiesigen musikalischen Kräfte“ seien „nicht unbedeutend – da werden wohl an 300 Mitwirkende von hier allein sein“; aus Düsseldorf, Elberfeld, Aachen und Lüttich erwarte er weitere 400–500 mitwirkende Musiker bzw. Choristen; Autograph: Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Nach den anfangs mitgeteilten Dokumenten zum Verhältnis zwischen Kreutzer und Meyerbeer ist man zunächst geneigt, folgende Nachricht des *Humoristen* vom Dezember 1842 für einen groben Scherz zu halten:<sup>53</sup>

„(Konradin Kreutzer's „Nachtlager in Granada“) wird ein neues italienisches Libretto erhalten (das gegenwärtige nannten die Franzosen *un enfantillage*), und mit einigen Veränderungen und hinzu komponirten Nummern in der italienischen Oper gegeben werden. [...] Kreutzer wurde in Paris von Meyerbeer und Donizetti auf das Freundschaftlichste aufgenommen, und ihm aller mögliche Vorschub geleistet.“

In diesem Falle ist freilich anzunehmen, dass Moritz Gottlieb Saphir durch Kreutzer darüber benachrichtigt wurde, dass dieser in Paris die geschilderten Begegnungen hatte, die ihm vielversprechend erschienen. Schon Monate zuvor hatte der *Humorist* – wahrscheinlich gleichfalls durch Kreutzer selbst direkt oder indirekt informiert – gemeldet, dass dieser beabsichtige „nach Paris zu gehen, und zwar, wie es heißt, auf Anrathen Meyerbeer's.“<sup>54</sup> Dieser durchaus bemerkenswerte Wandel im Verhältnis zwischen Kreutzer und Meyerbeer hatte sich nach und nach ergeben.

Seit Meyerbeer nach seinen wechselvollen, aber insgesamt höchst erfolgreichen Jahren in Italien und Paris völlig zurecht in Kreutzer keinen Konkurrenten mehr sah, änderte er diesem gegenüber sein Verhalten grundlegend: Zwar hatte sein Bruder Wilhelm ihn in einem Brief vom 25. Juli 1838 über gravierende Eingriffe in die Partitur der *Huguenots* im Vorfeld der Wiener Erstaufführung informiert und in diesem Zusammenhang Kreutzer als den „infamste[n] Intriguant[en,] den es giebt“, bezeichnet<sup>55</sup>; doch Meyerbeer war über seinen Schatten gesprungen und hatte dafür nicht zuletzt pragmatische Gründe: Es war ein taktisch kluger Schachzug, Kreutzer die Hand zu reichen, denn damit mag er auch getrachtet haben, den – wie die meisten Kollegen – stets pekuniär klammen Kreutzer letztlich als engagierten Sachwalter im Wiener Theateralltag für sich zu gewinnen.

War es in jenen Jahren schon das Ausweichen vor weiteren Konflikten, die dem reiferen Meyerbeer offenbar zuwider waren, bezwang er den alten Groll gegen den Landsmann und akzeptierte dessen nun ebenfalls vergleichsweise vertraulichen Ton: Kreutzer hatte es am 29. Dezember 1838 (in einem

<sup>53</sup> *Der Humorist*, Jg. 6, Nr. 242 (5. Dezember 1842), S. 979.

<sup>54</sup> *Der Humorist*, Jg. 6, Nr. 207 (17. Oktober 1842), S. 834.

<sup>55</sup> Vgl. Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 3, hg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 156.

seiner längsten Briefe überhaupt)<sup>56</sup> sogar gewagt, auf die unselige Stuttgarter Episode anzuspähen und in seinem Kommentar zur außerordentlichen Entwicklung Meyerbeers als Opernkomponist die Stationen *Wirth und Gast*, *Il Crociato*, *Robert* und *Les Huguenots* zu erwähnen. Entweder war das reines Kalkül<sup>57</sup> oder es bedeutet im Hinblick auf Kreutzers Verhältnis zu Meyerbeer wirklich, dass er nun ein vom Saulus zum Paulus mutierter Verehrer wurde. Das scheint – zumindest zu einem Gutteil – durchaus möglich: Nach anfänglichem Widerwillen entwickelte Kreutzer zur Musik des Belcanto und der französischen Opéra(-comique), die er im Theater in der Josephstadt (ab 1833) und im Kärntnerntor (ab 1836) vielfach einzustudieren und zu dirigieren hatte, durchaus eine positive Beziehung<sup>58</sup>. Als *Robert le diable* im Frühjahr 1835 in der Josephstadt seine Wiener Erstaufführung erlebte, stand Kreutzer am Dirigentenpult. Seine Verdienste bei der Einstudierung wurden in den Rezensionen eigens herausgestrichen<sup>59</sup>. In den folgenden Jahren hat

<sup>56</sup> Vgl. ebd., Bd. 3, S. 173–177.

<sup>57</sup> Natürlich war Kreutzer bekannt, welche außerordentliche Stellung Meyerbeer inzwischen hatte, und er dürfte, wie auch Heinrich Heine und Richard Wagner, zumindest gehäht haben, über welchen Reichtum Meyerbeer verfügte. So war also diese plötzliche Wertschätzung des ehemaligen Konkurrenten ein Gebot der Stunde. Heinz Becker hat eindrucksvoll beschrieben, wie kompliziert es für Meyerbeer war, damit umzugehen, von zahlreichen Landsleuten (darunter eben auch Heine und Wagner) wegen seines Erfolgs und seines damit nur bedingt in Verbindung stehenden Reichtums umschmeichelt zu werden und stets dem kränkenden und absurden Verdacht ausgesetzt zu sein, die positive Resonanz auf sein Œuvre lediglich gekauft zu haben, vgl. ders., *Der Fall Heine – Meyerbeer: neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil*, Berlin 1958.

<sup>58</sup> An Fürst Carl Egon in Donaueschingen berichtete Kreutzer bereits am 10. März 1823: „Ich wünschte, daß Euer Durchl. mit Ihrer Erlauchten Frau Gemahlin diese Italienischen Opern hören könnte, die in so großer Perfection executiert werden.“ Nachdem er bereits eine Reihe von Belcanto-Opern an der Josephstadt für Wien erstaufgeführt hatte, meldete Kreutzer am 3. April 1836, er sei nun an der Hofoper „als 1<sup>er</sup> Kapellmeister zur Direction der deutschen und Italienischen Opern mit einem Gehalte von 2000 fl CM angestellt“ und „habe die *Direction* aller großen *Ital.* und deutschen Opern – für die kleinen Opern ist ein zweyter Kapellmeister angestellt!“ Am 20. Mai 1836 heißt es dann: „Übrigens finde ich mich in meinem neuen Wirkungskreis sehr angenehm, obwohl sehr angestrengt; denn es ist seit 6 Wochen täglich *Ital.* Oper, die ich allein zu *dirigieren*, und auch die zahllosen Proben zu halten habe – zudem liegt mir auch die *Organisation* der deutschen Oper ob!“ Autographe: Donaueschingen, Fürstlich-Fürstenbergisches Archiv, Personalakte bzw. Privatkorrespondenz Carl Egon, freundlicher Hinweis von Dr. Andreas Wilts.

<sup>59</sup> Vgl. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* (Wien), Jg. 28, Nr. 60 (25. März 1835), S. 239.

Kreutzer eine Reihe von Vorstellungen der Opern Meyerbeers geleitet, 1839 auch die *Welfen und Gibellinen (Hugenotten)*<sup>60</sup>.

Kreuzers Brief vom Dezember 1838, der Meyerbeer offenbar überzeugte, dass es einen Wechsel zur Einvernehmlichkeit gegeben hatte, erreichte ihn aber so spät, dass Kreutzer erst Anfang 1840 eine versöhnliche Antwort erhielt, der Meyerbeer sogar – nicht ganz ohne Hintersinn – „ein unverstümmeltes Exemplar“ der *Hugenotten*-Partitur (wohl eher des Klavierauszuges) beilegte<sup>61</sup>. Gewiss rechnete er weit eher damit, dass er Kreutzer gelegentlich in Wien wieder begegnen werde, doch fühlte sich dieser veranlasst, seinen Wirkungskreis zu verändern, und ging nach Deutschland, wo beide dann – etwas zeitversetzt – sogar am selben Theater, nämlich in Braunschweig, wirkten. Nachdem Meyerbeer im Frühjahr 1840 eigens aus Baden-Baden angereist war, um in Braunschweig persönlich die „Proben und die erste Aufführung“ seiner *Hugenotten* zu leiten<sup>62</sup>, kam es im August am selben Haus zur Uraufführung von Kreuzers *Die beiden Figaro*<sup>63</sup>. Die Hoffnungen Kreuzers aber, der während seines Kölner Engagements (Herbst 1841 bis Frühjahr 1842) auf nichts anderes zu sinnen schien, als wieder einmal nach Paris zu reisen, erfüllten sich keineswegs. Seine hoffnungsfrohe, bereits zitierte (mutmaßliche) Mitteilung an Saphir, abgedruckt in dessen *Humoristen* vom Dezember 1842, erwies sich letztlich als Illusion, selbst wenn das *Nachtlager* wirklich in Paris gegeben wurde, wenn auch keineswegs auf Französisch und in so illustrier Besetzung wie ursprünglich erhofft.

Kreutzer vertraute sich Meyerbeer, inzwischen „königl[ich] preußische[r] General Musickdirector“, am 15. Dezember 1844 nochmals an:<sup>64</sup>

„Es wird Ihnen wohl aus den *Journalen* bekannt geworden seyn [...], daß sich die Herren [Giorgio] *Ronconi* und *Mario* [eigentlich Giovanni

<sup>60</sup> Vgl. *Der Humorist*, Jg. 3, Nr. 254 (21. Dezember 1839), S. 1021.

<sup>61</sup> Brief von Meyerbeer an Kreutzer vom 4. Dezember 1839; vgl. Meyerbeer (wie Anm. 14), Bd. 3, S. 219f.

<sup>62</sup> Vgl. *Der Humorist*, Jg. 4, Nr. 87 (30. April 1840), S. 347; Erstaufführung am 15. April 1840.

<sup>63</sup> Vgl. Till Gerrit Waidelich, *Conradin Kreuzers Die beiden Figaro (Wien 1840). Anknüpfungen an ältere Muster und aktuelle Tendenzen der Opéra „comique“ und „buffa“ bei der Fortsetzung eines bewährten Sujets*, in: Irmlind Capelle (Hg.), *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold* [...], München 2004, S. 173–214.

<sup>64</sup> Autograph: Privatbesitz.

Matteo de Candia], und dann späterhin auch hauptsächlich Mad: [Francesca Felicita (Fanny)] *Persiani* weigerten in meiner Oper zu singen – letztere gab den Grund schriftlich an, daß sie außer Stand – *incapable* – wäre eine solche deutsche Musick zu singen *pp* – der *Director* [Auguste Eugène] *Vatel* erklärte mir hierauf, daß er seine ersten Sänger zum Singen nicht zwingen, *forcieren* könne [...], ich daher mich mit den *Supplementen*, *Madame Manara*, und den Hrn: [Leone (?)] *Corelli*, [Luciano] *Fornasari* – begnügen müsse!“

Endlich mit etwas mehr Sinn für die Realität schreibt er dann:

„Durch diese traurige Erfahrung habe ich nun alle Lust verloren, jemals wieder nach Paris zu gehen – denn in der *Opera comique* versperrt mir Hr: *Auber* den Weg – Ich glaube besser zu thun alle Pläne für Paris aufzugeben.“

Mit Verwunderung dürfte Meyerbeer im selben Brief die folgende Idee für ein Engagement in Berlin gelesen haben:

„Ich glaube, es bedürfte nur einer kleinen Empfehlung von Ihrer Seite, so könnte ich so glücklich seyn an Ihrer Seyt irgend eine taugliche Anstellung zu erhalten?“

Er verweist euphemistisch auf seine „etwas kritische Lage“, da er seine „ältere Tochter *Caecilie*, die hier seit 2 Jahren als erste Sängerin am Stadttheater *engagiert* ist mit einem sehr artigen, soliden Mann – einem reichen Fabrikanten aus *Rochlitz*, namens *Winckler* verheirathen“ werde<sup>65</sup>. „Zum Ersatze habe ich glücklicherweise noch eine jüngere Tochter“<sup>66</sup>. Abschließend wendet er sich wieder an Meyerbeer direkt, dem er bekennen muß:

„In *Belgien* konnten wir zu meinem Bedauern weder ihre *Robert* noch die *Hugenotten* zur Aufführung bringen, weil wir keinen ersten Tenor hatten, und die *Chöre* viel zu schwach waren.“

Aber auch die Pariser Situation, die Meyerbeer natürlich weit besser vertraut war, bringt er noch ins Spiel:

<sup>65</sup> Anna Wilhelmina Cäcilia Kreutzer, geb. Zürich 21. Juni 1820, gest. Blankenburg/Harz 17. Februar 1902, ab 1. Februar 1845 dann verheiratete Winkler; 1842–1844 am Stadttheater Mainz.

<sup>66</sup> Maria Theresia Kreutzer, geb. Wien, 4. Oktober 1828, gest. Hubertusburg in Wermsdorf bei Rochlitz 31. Juli 1888.



„Daß Sie in *Paris* immer mit großer Sehnsucht erwartet werden, wird Ihnen wohl bekannt seyn – denn die große Oper liegt in den letzten Zügen – und nur ein Prophet mag solche vom Tode retten.“

Gegenüber dem Rittmeister Gustav von Berneck<sup>67</sup> bekannte Kreutzer noch am Silvesterabend 1848 aus Riga seine Neugier auf Meyerbeers *Prophète*; dieser werde „ohne Zweifel [...] wieder ein grossartiges Werk sein! Wäre ich nur schon wieder flott hier!“<sup>68</sup>

Kreutzers stets enge Beziehung zu seinen heimatlichen Gefilden bewirkte noch einen weiteren Kontakt mit Webers Schaffen, denn Kreutzer versuchte sich als Bearbeiter von dessen effektvollen Werken für ein mechanisches Musikinstrument, dessen Popularität im Verlauf des 19. Jahrhunderts stetig zunahm; es handelt sich dabei um einen sehr aufwendig hergestellten Vorläufer der Musikreproduktionsinstrumente des 20. Jahrhunderts: das Orchestrion.

Als Begründer der Orchestrion-Industrie im Schwarzwald gelten die Brüder Carl (1769–1820) und Martin Blessing (1774–1847)<sup>69</sup>. Ersterer baute – als erfahrener Flöten- und Spieluhrenmacher – kurz vor seinem Tod das erste kleine Orchestrion. Sein Bruder Martin interessierte sich schon bald nach seinem Schulabschluss gleichfalls für den Spieluhrenbau und ließ sich dazu bei Jacob Duffner in Furtwangen ausbilden. Als 17-Jähriger ging er nach Moskau, wo er als Uhrenhändler arbeitete, sich aber bald wieder dem Instrumentenbau (Drehorgeln) zuwandte und auch Musikunterricht nahm. Zwischen 1805 und 1809 wirkte er wieder in Furtwangen und fertigte in seinem Unternehmen Spieluhren und Drehorgeln an, betrieb dann aber von 1809 bis 1814 neuerlich eine Reparaturwerkstatt für solche Instrumente in Russland. 1829–1831 baute er schließlich sein erstes großes Orchestrion und zog Kreutzer zur Herstellung der Arrangements heran, dies möglicherweise auch deshalb, weil in diesem Instrument auch ein Panmelodikon integriert war, mit dem Kreutzer einst erfolgreich reiste (s. o.)<sup>70</sup>. Blessings Orchestrion

<sup>67</sup> Es handelt sich um den Militär-Schriftsteller Karl Gustav von Berneck (1803–1871), der für Kreutzer zwei Libretti schrieb: *Die Hochländerin* (1846 für Hamburg) und *König Conradin* (1848 für Stuttgart, nicht aufgeführt).

<sup>68</sup> [Gustav von Berneck,] *Briefe von Conradin Kreutzer*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 7, Nr. 34 (5. Oktober 1853), S. 267.

<sup>69</sup> Vgl. auch Kurt Blessing, *Briefwechsel zwischen Conradin Kreutzer und Martin Blessing von 1822 bis 1832*, in: *Das mechanische Musikinstrument*, Jg. 11 (1987), Nr. 42, S. 12f.

<sup>70</sup> Ob Kreutzer auch für sein Konzertieren auf dem Panmelodikon Werke Webers heranzog, ist derzeit nicht bekannt. Es ist aber wenig wahrscheinlich, da er ab den 1820er Jahren

umfasste darüber hinaus 164 Pfeifen und 15 Register mit Trommel und Triangel. Er spielte sein Instrument jedoch nicht selbst, sondern verkaufte es; es gelangte zunächst nach Freiburg und schließlich nach London.

Kreutzers erster Brief zu diesem Gegenstand stammt vom 29. September 1829<sup>71</sup>, in dem er bestätigt, von Blessing ein „Schreiben – und vor einigen Tagen auch die Musikalien – sammt Beschreibung der Maschine erhalten“ zu haben. Er werde nun selbst im Hinblick auf die gewünschten Arrangements

„an die Arbeit gehen – das wichtigste ist nun allerdings die gute Auswahl der Musikstücke. – als Ouverture werde ich entweder jene aus dem Freyschütze, oder aus Oberon von Weber wählen, an einer Parthie munteren und tanzbaren Walzern kanns hier gar nicht fehlen – für die übrigen 4 Walzen – muß wohl von Mozart – Haydn – Beethoven – Rossini – und meiner Wenigkeit, etwas ansprechendes und effectvolles gewählt werden – allenfalls auch etwas von Händl – der Abgott der Engländer – Nun – das wird sich wohl alles finden – ich werde mich schon gehörig vorerst in das Instrument einstudieren. – –“

Am 1. Februar 1830 begann er sich dann konkret der Arbeit zu widmen:<sup>72</sup>

„sozwar daß ich Ihnen als sicher versprechen kann, daß Sie noch im Laufe dieses Monathes – wenigstens 1 *Numero* – und zwar die vortreffliche und allbeliebte *Ouverture* aus Oberon von *Carl Maria v Weber* erhalten werden – ist nur ein ein [sic] Musikstück fertig, und habe ich mich dadurch in das Geschäft hineingedacht, und hinein gearbeitet, so kann 14 Tage später das Gesambte fertig seyn [...].“

Am 4. März 1830 schilderte Kreutzer dann auch die Schwierigkeiten bei der Arbeit:<sup>73</sup>

„Ihr letztes Schreiben kam mir wie erwünscht – denn schon war ich mit der Verfertigung der *Ouverture* aus dem Freyschütze beschäftigt, und ich fand darinn grosse Schwierigkeiten, und wenig Hoffnung, daß sie besonders effectuieren werde – auch wollte es mich schon gereuen,

über kein solches Instrument mehr verfügt haben dürfte. Dies darf man wohl schließen aus einem Brief Kreutzers vom 16. November 1822 an Fürst Carl Egon in Donaueschingen, dem er sein Instrument wohl überlassen hatte; vgl. Autograph und Abschrift: Donaueschingen, Personalakte.

<sup>71</sup> Autograph: Privatbesitz.

<sup>72</sup> Autograph: *D-KA*, K 2227.

<sup>73</sup> Autograph: *D-KA*, K 2228.

solche *proponirt* zu haben – darum habe ich sie sogleich auf die Seyte gelegt, und statt dessen die *Ouverture* aus *Oberon*, ebenfalls von *Weber*, angefangen, die sich weit besser machen wird, da sie munterer und lebhafter ist. –



Indessen gestehe ich Ihnen daß mich diese Arbeit verdammt schwer ankommt, weil ich mich nicht so recht mehr in die Sache hineindenken kann – aus dem Grunde muß ich mir auch noch die Freyheit nehmen, etwelche Fragen an Sie zu thun, und Sie um schleunige Auskunft bitten. –

1<sup>tens</sup> kann ich z. Beyspiel in dem obern *Clavier* das Register *Fugara* – zugleicher Zeit etwas anderes spielen lassen – als z. b. die *Oboa*? – – kann die Oboe z. b. einen *Accord* aushalten – und die andren Register schnellere Noten 8<sup>tel</sup> oder 16<sup>tel</sup> spielen? – oder müssen alle Instrumente das gleiche hören lassen?

2<sup>tens</sup> ein ähnlicher Fall im untern *Clavier* mit selbem Register.

3<sup>tens</sup> hat das *Clarinet* im untern *Clavier* auch so wie die *Oboe* – ein *crescendo* und *decrescendo* – oder die *Oboe* ganz allein von allen Registern? –

4<sup>tens</sup> wird die Basstrommel in einem gewissen Ton gestimmt seyn sollen muß solche als wie die gewöhnliche türkische grosse Trommel behandelt werden – oder auch wie eine Paucke. –

5<sup>tens</sup> wie soll das *Panmelodicon* verwendet werden – ganz allein? – und wieviel und welche Töne hat solches? – besonders hievon habe ich gar nichts in ihrer Vorschrift gefunden: – nach meinem Rathe sollten es höchstens 12 bis 20 Töne seyn – ungefähr von  – alle diese Scrupel sind mir erst zu Kopfe gekommen, als ich  anfang mit der *Ouverture* vom Freyschütze den Versuch zu machen –“

Erst bei der Darstellung des komplexen Orchestersatzes von Webers Partitur wurde Kreutzer also recht bewusst, auf welches Abenteuer er sich eingelassen hatte. Er erarbeitete, wie er im Brief vom 4. März 1830 beschreibt, eine – heute verschollene – „*Partitur* [...] auf 16 Linien“, die von Blessings Instrument „die *Trompetten* [...] *Fugara* – *Liebligh gedeckt*, 2 *Viola da Gamba* 3 [...] *Oboe* [...] *Flauts* und *Picolo* 6 [...] *Principal* – 1 *Rohrflöte* 2, *Spitzflöte* 3 [...] *Clarinet*. 4 [...] *Rohrflöte* 5 und *Salicet*. 6 [...] *Triangel* [...] *Trommel*“ heranzog. Zu den „*projectirten* Musickstücke auf die 6 Walzen“ zählten demnach die „*Ouverture* aus *Oberon* C. M. *Weber*“ kombiniert mit „*Marche* aus dem Lastträger an der Themse von C. *Kreutzer*“, ferner dann aktuelle

Werke von *Auber* (*La muette*), Walzer von Kreutzer selbst, die „*Ouverture* aus *Fidelio* von *Beethoven*“ in Kombination mit „*Ariette* aus *Figaro* von *Mozart*“ sowie „*Finalechor* aus *Donjuan*“, eine „*Aria* von *Rossini* [...] *Preghieria* aus *Moses* [...] *Kuhreigen* aus *Wilhelm Tell*“, des weiteren dann „*Marche* aus dem *Oratorium Samson* von *Haendel* [...] *God Sav[e] the King* mit *Variationen* [...] *Alleluja* aus *Messias* – von *Haendel*.“

Mit dieser Auswahl glaubte Kreutzer, wie er weiter schreibt, „allen Musikern, und Liebhabern – ja selbst allen musikalischen Nationen Genüge zu thun – da ich von den berühmtesten Meistern taugliche Stücke wähle – vielleicht, dass ich im Verfolge der Arbeit darinn noch eine Änderung treffen kann, dass ich auch noch ein Stück von *Haydn*, und eines von *Cherubini* anwenden kann – dafür allenfalls eines von *Rossini* und *Händel* auslasse.“ Weber auszulassen stand hingegen nicht zur Disposition, selbst wenn Kreutzer die *Ouverture* des *Freischütz* fallen ließ:

„ich gebe mir gewiß alle erdenklich Mühe die Auswahl gut zu treffen, daß die Musikstücke auch ihrem grossen Fleisse und Anstrengungen in jeder Hinsicht entsprechen, und Sie dadurch in den Stand gesetzt werden – ihre vieljährige Arbeit mit Vortheil zu verkaufen. – [...] setzen Sie nicht [Z]utrauen und Werth auf meine Bearbeitung, ich hätte es nicht unternommen, – Doch nun bin ich schon im Gange. bis Ende der Woche ist die *Ouverture* aus *Oberon* und mein Marsch fertig, und ich sende Ihnen solche mit dem nächsten Postwagen zu [...].“

Eine gute Woche später erwog Kreutzer für den Fall, dass sein Marsch aus dem *Lastenträger* nicht mehr auf die Walze passe, das Arrangement eines weiteren kurzen Stückchens von Weber:<sup>74</sup>

„Um Ihnen zu beweisen, daß es nun einmal Ernst gilt – und ich im Feuer der Arbeit bin – erhalten Sie unter heutigem *Datum* N<sup>o</sup> 1 – *Ouverture* aus *Oberon* – und N<sup>o</sup> 2 – *Marche* aus einer meiner neuesten Oper[n].“

Er sei selbst mit seiner Arbeit zufrieden und gehe davon aus, dass sie auf dem Orchester „großen Effect“ machen werde. Zum Arrangement der Musik für diese eine Walze habe er eine Woche Arbeitszeit gebraucht. Blessings Angabe, dass auf einer seiner Walzen bereits die *Ouverture* der *Zauberflöte* programmiert sei, reicht ihm nicht aus, er erwartet genauere Angaben:

„Sie müssen mir – 1<sup>ten</sup> dieses *Allegro* nach dem *Metronom* bestimmen – und zweytens wie viele Minuten der Dauer! – Denn nun weiß ich wirk-

<sup>74</sup> Brief vom 12. März 1830; Autograph: Stockholm, Statens Musiksamlingar, Musikmuseet.

lich nicht – ob – außer der Overture von *Oberon* – noch der Marsch auf die gleiche Walze gehen wird – Sollte das nicht der Fall seyn, so müßten Sie den Marsch für eine andere Walze aufheben – und wenn es nothwendig wäre – könnte vielleicht noch eine andere kleine *Pièce* von *Weber* dazu gewählt werden. – Ist es Ihnen gleichviel in welcher Ordnung ich Ihnen die Musikstücke zusende? –

Die *Overture* aus *Wilhelm Tell* von *Rossini* ist ein sehr schwaches Musikwerk<sup>75</sup> – desto vorzüglicher ist aber die aus *Oberon* und der Stummen von *Portici* von *Auber* – letztere ist wirklich das *Favorit* Stück der *Wiener* – und Sie werden staunen, wenn Sie solche auf Ihrem Instrumente hören werden –“

Am 12. April 1830 ist dann davon die Rede, dass Blessing „am 28<sup>ten</sup> Merz – die erste Lieferung der Musik – nemlich die Overture aus Oberon [...] von CM Weber, und den Marsch aus der Lastträger an der Themse“ von Kreutzers Komposition „noch nicht erhalten“ habe, sowie vom „unbeschreiblichen Effect“, den er sich von der Overtüre zu Aubers *Muette* mache; Kreutzer schreibt weiter:<sup>76</sup>

„Zugleich kann ich Ihnen auch die Versicherung geben, daß 2 und 4 Spieler zugleich auf diesem Orgelwerk nicht den Effect hervorbringen werden [...] – dazu bräuchte man wenigstens 12 Hände – [...] Daß Sie noch einen so genannten Schweller anbringen wollen – das lobe ich sehr, wenn es immer möglich ist – der Effect müßte groß seyn, wenn man mit dem ganzen Werke ein *cresc.* und *decresc.* machen könnte [...].“

Aber auch die Ergänzung des Schwellers führte nicht zu weiteren Weber-Arrangements Kreutzers für das Orchesterion.

Dass der *Freischütz*-Dichter Friedrich Kind stets ein Repräsentant der Biedermeier-Zeit war und das, was man in der Literatur- und Musikgeschichte unter Romantik versteht, kaum in Ansätzen streifte, wurde schon von seinen Zeitgenossen vielfach bemerkt<sup>77</sup>. Pseudo-romantische Sujets wie der *Freischütz*

<sup>75</sup> In einem späteren Brief vom 6. Juli 1830 revidierte Kreutzer sein abschätziges Urteil über Rossinis Overtüre zu *Guillaume Tell* etwas, hier wird sie als die „bewährte Overture aus Wilhelm vom hochgefeierten Rossini“ bezeichnet, die sich „eminent ausnehmen“ werde; Autograph: Privatbesitz.

<sup>76</sup> Autograph: D-KA, K 2229.

<sup>77</sup> Einen erschöpfenden Überblick über Kinds Stellung in der Musik-, Literatur- und Kulturgeschichte bietet Joachim Reiber nicht nur in seinem Buch über das *Freischütz*-Libretto (vgl. ders., *Bewahrung und Bewährung: das Libretto zu Carl Maria von Webers Freischütz im*

übten jedoch starken Einfluss auf den im kollektiven Bewusstsein verankerten Begriff von der deutschen romantischen Oper aus, und Webers Anteil an der Nobilitierung von Kinds Ruf ist beträchtlich. Insofern ist das Zerwürfnis der Verfasser des *Freischütz* während dessen erfolgreichem Siegeszug über die Bühnen ein unseliger aber bezeichnender Zufall. Fakt ist jedoch, dass Weber mit den Librettisten seiner wichtigsten Opern jeweils nur ein Werk schuf und ein allem Anschein nach zunächst annähernd freundschaftlicher Kontakt während der Zusammenarbeit stets zu einem rein geschäftlichen mutierte. Bereits kurz nach der außergewöhnlich erfolgreichen Uraufführung des *Freischütz* zelebrierte Kind aber auch nach außen auf das Deutlichste sein Gefühl, gekränkt zu sein, und alle Bemühungen Webers, etwa durch eine freiwillige Verdopplung des Honorars an den Dichter sich mit diesem wieder auszusöhnen, schlugen fehl<sup>78</sup>.

Während Helmina von Chézy sich im Zuge ihrer Auseinandersetzungen mit Weber<sup>79</sup> selbständig an Franz Schubert, Felix Mendelssohn<sup>80</sup> und später auch andere Komponisten wandte, wurde Friedrich Kind als Librettist von Marschner umworben; es entstanden gemeinschaftlich u. a. *Schön Ella* (Frankfurt 1822) und *Der Holzdieb* (Dresden 1825). Bezeichnend für den Biedersinn Conradin Kreutzers war es, dass er Kind aufrichtig zu schätzen schien und ihm keine falschen Komplimente „drechselte“, sondern offenkundig ganz unverhohlen schrieb, was er dachte, als er sich am 10. November 1825 erstmals an Kind in Dresden wandte:<sup>81</sup>

*literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990), sondern auch in folgendem Lexikonartikel: Kind, (Johann) Friedrich, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 3, Kassel 2000, Sp. 110f.

<sup>78</sup> Hermann F. Weiss, „Ich war nie der Knopf an Fortuna's Hute“. *Dokumente zur Beziehung zwischen Weber und Kind*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 72–81.

<sup>79</sup> Vgl. u. a. des Verfassers Beitrag „Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“. *Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem Euryanthe-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 33–68.

<sup>80</sup> Till Gerrit Waidelich, „Wer zog gleich aus der Manteltasche ein Opersujet?“ *Helmina von Chézys gescheiterte Libretto-Projekte für Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*, hg. für die Mendelssohn-Gesellschaft von Rudolf Elvers und Hans-Günter Klein, Bd. 12, Berlin 2001, S. 149–177.

<sup>81</sup> Autograph: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (nachfolgend: *D-DI*), Msc. Dresd. App. 204, 47.

„Mein Hochverehrtester Herr!

In der angenehmen Hoffnung, daß Ihnen mein Name als *Compositeur* nicht ganz unbekannt ist, und im Vertrauen auf Ihre Nachsicht, wage ich Ihnen einen schon lange gehegten Wunsch vorzutragen.

Ich bin so sehr von Ihren glücklichen Dramatischen Dichtungen, die ich durch den Freyschütz, und das Nachtlager von *Granada*<sup>82</sup> kennen zu lernen Gelegenheit hatte, eingenommen, daß ich nichts sehnlicheres wünsche, als von Ihrer Hand ein Opern Buch zur *Composition* zu erhalten; da ich von der Wahrheit überzeugt bin, daß heut zu Tage die vortrefflichste Musik ohne ein gut gearbeitetes, *interessantes* Opern *Sujet* wenig oder nichts mehr macht, und sich ohne letzteres niemals auf dem *Repertorium* erhalten wird. – Diese Erfahrung habe ich selber in meinen 2 hier *componirten* Opern *Libuša*, und der Taucher gemacht – wovon Sie wohl selber die erstere werden in *Dresden* gehört, und meine Behauptung werden erwahrt gefunden haben!<sup>83</sup> – Hätte sich nicht aus dem äusserst romantischen und manigfaltigen Stoff der *Libuša* weit was *interessanteres*, *effectvollers* vom Dichter bearbeiten lassen, und hoffentlich wäre der *Compositeur* auch nicht hinter ihm zurüke geblieben? – Das Gedicht soll eigentlich den *Compositeur* begeistern – so wie der Fall bey Ihrem Gedicht der Freyschütz war – Sie haben den H<sub>v</sub>. Kapell: C. M. v. Weber alle Gelegenheit gegeben sein Talent zu zeigen, und sich durch ein einziges Werk unsterblich zu machen, was er *ohne dies Gedicht* warscheinlich *niemals* geworden wäre.

Die Wahl des Stoffes – warscheinlich aus dem romantischen – schauerlichen – oder Idyllischen Gebiete – würde ich Ihnen ganz überlassen. –

Sollten Sie sich, mein verehrtester Herr, entschließen können, meinem Wunsche zu willfahren, so würden Sie mir eine unbegranzte Freude machen; Sie haben dann nur die Gefälligkeit mir die Bedingungen zu sagen, unter denen Sie diese Arbeit unternehmen wollen.

<sup>82</sup> Kinds zweiaktiges Schauspiel *Das Nachtlager in Granada* erlebte am 22. Januar 1818 seine Uraufführung in Dresden; Weber hatte zu diesem Zweck eine Romanze komponiert (WeV F.12).

<sup>83</sup> Weber hatte das Werk schon Anfang 1823 für das Dresdner Theater angenommen; am 6. März d. J. erhielt er laut Tagebuch die „*Libuša von Kreuzer*“ (wohl die Partitur). Die Dresdner Erstaufführung fand noch vor Webers Rückkehr aus Wien am 8. November 1823 mit Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelpartie statt. Weber besuchte die zweite Vorstellung am 13. November; am 9. Dezember übernahm er (nach vorheriger Probe) selbst die Leitung der vierten und letzten Aufführung.

Mit Anfang des Neuen Jahres wird H. Barbaja wieder auf 3 Jahre das Kärtner Thor Theater übernehmen<sup>84</sup> – auch diesem würde eine Arbeit von Ihrer Hand gewiß äusserst willkommen seyn, wie jeder deutschen Bühne. –“

Dank der präzisen Erwähnung in Kreutzers folgendem Brief ist bekannt, dass Kind ihm umgehend antwortete, nämlich bereits am 17. November. Doch ist dieses Schreiben wie alle anderen Kinds an Kreutzer nicht überliefert, und man muss sich daher an Kreutzers Informationen aus seinen von Kind akribisch verwahrten Briefen halten. Die Antwort an Kind erfolgte – bedenkt man den Postweg – genauso zügig, nämlich am 29. November 1825, Kreutzer geht hier primär auf seine vom Typus des *Freischütz* inspirierte Vision einer „romantischen, fabelhaften und schauerlichen Volksoper“ ein, die nun – eine Anbiederung an Kind? – ausdrücklich nicht durchkomponiert (mit Rezitativen verbunden) sein soll:<sup>85</sup>

„Ihr gefälliges Schreiben vom 17<sup>ten</sup> dies habe ich zur Zeit richtig erhalten, und ich beeile mich, Ihnen hierauf sogleich zu antworten.

In meinem Wunsche liegt eine – wie Sies mit Recht nennen – VolksOper zu *componieren* – der zum Grunde eine bekannte *interessante* Volkssage liegt – umso mehr, da ich in diesen *Genre* noch nichts geschrieben habe! – Ich finde solche dem Zeitgeschmack am angemessensten – denn mit der heroischen Oper will es heut zu Tage fast gar nicht mehr gehen, es fehlen selbst die Sänger und Sängerinnen, die diesen hohen Musik*genre* vortragen könnten –

Ich habe selbst vor 8 Jahren eine *Electra* *componirt*, die ich noch nirgends zur Aufführung zu bringen mich getraute<sup>86</sup>. – Auch glaube

<sup>84</sup> Der vorherige Pachtvertrag des italienischen Impresario Domenico Barbaja war im März 1825 abgelaufen; am 18. Februar 1826 wurde ein neuer Vertrag geschlossen; die Aufführungen begannen am 29. April 1826.

<sup>85</sup> Autograph: Wienbibliothek im Rathaus (nachfolgend: *A-Wst*), H. I. N. 4489.

<sup>86</sup> Diese Behauptung Kreutzers ist falsch: Sein *Orestes*, so der korrekte Titel, war bereits um 1815/16 in und für Stuttgart nach einem Libretto von Georg Reinbeck entstanden. Die Kreutzer in Wien und Berlin recht konkret in Aussicht gestellten Einstudierungen fanden zwar wirklich nicht statt, aber am 6. Mai 1818 erfolgte im Prager Ständetheater die durch ihn selbst einstudierte und geleitete Uraufführung dieser heroischen Oper. Darüber gibt das von Weber angelegte und später von anderer Hand weitergeführte Prager Notizenbuch wichtige Auskünfte. Da die Prager Theaterzettel jener Jahre keine Besetzungsinformationen enthalten und die mitwirkenden Sänger beim *Orestes* ansonsten nicht überliefert zu sein scheinen, sind die Angaben im Notizenbuch von großem Quellenwert. Für die Übermittlung von Digitalisaten der Quelle danke ich Susanna Basicova.



[ich,] ist dies romantische, fabelhafte und oft schauerliche Wesen ganz für Musik geeignet. –

Ich habe mich aus diesen und mehreren Gründen ganz für diese Gattung bestimmt – und glaube daran am besten zu thun. – Bei der Oper nimmt es die hiesige *Censur* auch nicht so ganz streng wie bey dem Schauspiel, auf jeden Fall müssen Sie aber doch die Güte haben, und hierauf Bedacht haben. –

Es versteht sich also von selbst, daß nicht alles in Musik gesetzt wird, sondern gesprochener *Dialog* eingemischt – [in] Hinsicht der Musik-*Pieçen* habe ich Ihnen schon früher geäußert, daß Sie auf ein oder 2 tüchtige *Finales* denken mögen, wenn sich Gelegenheit darbietet – auch wären mir nebst den großen *Scenen* (*Arien, Duette etc*) auch ein paar *Romanzen*, oder Liedchen, die ich gar zu gerne *componiere*, darinn sehr angenehm!

Auf Ihre Dichtung, das Buch mache ich also nur in so ferne Anspruch, als ich solches zur *Composition* bedarf, und zur Herausgabe eines *Clavier*-auszuges. Was die ehemalige *Proposition* des H<sub>c</sub>. *Steiner* betrifft, so ist eine solche allerdings nicht zu verwerfen, wenn sie der Sache werth, und von Bedeutung ist, woran ich aber vor der Hand zweifle, da ich diesen Herrn Musikhändler schon gut kennen gelernt habe! – Darum wäre es mir auf jeden Fall lieb, von Ihnen zu vernehmen, worin Ihre Bedingungen *vis a vis* meiner wären! – ohnehin so lange wir hier keine gute deutsche Oper wieder haben, wird ein H<sub>c</sub>. *Steiner* gar keine Lust haben irgend eine solche bedeutende *Entreprise* zu machen, da er ohnehin mit der *Eureanthe* von *Weber* mehrere tausende verlohrt hat!<sup>87</sup> – – –

Ich bitte Sie daher mein Verehrtester, mir recht bald wieder weitere Nachrichten über diese Angelegenheit mitzuthemen. – –

Leider kann ich Ihnen vor der Hand keine Hoffnung machen nach *Dresden* oder in Ihre Nähe zu kommen, was gewiß ebensowohl in meinem Wunsche läge, und wir müssen uns vor der Hand wohl nur auf schriftliche unterredungen beschränken.“

Obwohl Kind wieder umgehend geantwortet haben dürfte, geriet diese Korrespondenz nun durch Kreuzer bis Mitte Februar 1826 ins Stocken. Doch am 16. Februar schrieb er Kind erneut.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Eveline Bartlitz in dieser Ausgabe, S. 21.

<sup>88</sup> Autograph: *D-B*, Mus. ep. Konradin Kreuzer 9.

„Sie werden nicht wissen, was Sie zu meinem langen Stillschweigen auf Ihr Letztes Schreiben denken sollen. Ich säume nun nicht, Ihnen die Ursache sogleich zu enthüllen! – – Seit 4 Wochen warteten wir mit Sehnsucht [auf] das endliche *Resultat* über das KärntnerThorTheater – doch erst vor 8 Tagen ist die Sache endlich so weit gediehen, daß es keinem Zweifel mehr unterliegt, und *Barbaya* wirklich dies Theater wieder auf 3 Jahre in Pacht erhalten hat, und bis längstens den 15<sup>ten</sup> *Aprill* das Theater mit *Ballet* und der deutschen Oper beginnen wird, wozu jetzt schon durch verschiedene und vielfältige *Engagements* Vorbereitungen getroffen werden. Ich habe nun vor ein paar Tagen mit H<sub>c</sub>: *Duport* dem Geschäftsführer des H<sub>c</sub>: *Barbaya* – dem eigentlichen *Director* – eine Unterhandlung in Betreff unserer Angelegenheit gepflogen – deren *Resultat* ist: – *Duport* gab mir den Auftrag Ihnen, mein verehrtester Herr, unumwunden zu schreiben – daß er im Namen *Barbayas* Ihre *Proposition*, eine romantische VolksOper in 3 *Akten* gegen ein *Honorar* von 100 *Ducaten* *acceptierte*, und Ihnen solche unter folgenden Bedingungen zusichert – 1<sup>mo</sup> wenn die *Administration* des KärntnerThorTheaters das Buch für gut erachtet, und 2<sup>do</sup> die hiesige *Censur* die Aufführung gestattet. – –

Die erste Bedingung ist mehr *Formalitaet* – denn wer wollte daran zweifeln, daß der Verfasser des Freyschütz, und des Nachtlagers von *Granada* wieder nicht was ganz vortreffliches liefern werde! –

Sie müssen sich also wirklich daran nicht kehren, denn uns *Compositeur[en]* wird auch immer die gleiche *Clausel* beygegeben!

Der 2<sup>te</sup> Punct aber – der der *Censur* – ist wohl wichtiger – und der *Direction* nicht zu verübeln. – Doch hoffe ich Sie werden dieser Klippe wohl glücklich ausweichen können – zudem man doch in den Opern immer etwas nachsichtiger ist – da ich den Ober*Censor* selbst sehr gut kenne – so würde ichs zur Zeit selber ihm übergeben. – Ich habe schon einmal eine belehrende Erfahrung gemacht mit der *Cordelia* – als solche von der *Direction* der *Censur* eingesandt wurde – so kam sie nach 4 Wochen mit dem »*nonadmittitur*« zurück – ein paar Wochen später habe ich solche selber hingetragen – früher ganz kleine Abänderungen machen lassen – und die Sache ging durch!<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Kreutzers *Cordelia*, eine Umarbeitung der *Adele von Budoy*, hatte am 15. Februar 1823 in Wien Premiere. In Dresden stand das Werk ab Juni 1823 – wie in Wien mit der erst 18-jährigen Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle – auf dem Spielplan, Weber übernahm lediglich die Leitung der zweiten Aufführung am 26. August 1823 (nach einer

Haben Sie nun die Güte mir recht bald Ihren Entschluß mitzutheilen, und ungefähr den Monath zu bestimmen, bis wann wir hoffen dürften, die Oper von Ihnen zu erhalten – *Duport* erwartet mit Sehnsucht Ihre Zusage, und freut sich gar sehr darauf – er sagte auf Ihre Forderung von 100 *Ducaten* als *Honorar* – daß er das für ein gutes, glückliches *Sujet* durchaus nicht zu viel finde – da das Hauptgelingen davon abhänge, und der Freyschütze als Schauspiel nicht weniger *Effect* machen müsse! –

Darum bitte ich Sie nochmal mir recht bald Ihre gefällige Antwort zukommen zu lassen [...].“

Nun ließ sich Kind etwas Zeit, aber sein folgender Brief aus dem April 1826 enthielt bemerkenswerterweise offenbar das Szenarium zu einer Oper nach einem *Sujet* Heinrich von Kleists, das später noch mehrfach als Vorlage von Libretti verwendet wurde<sup>90</sup>. Da bezüglich dieser Kindschen Pläne ausschließlich Kreutzers Schilderung im Brief vom 4. Mai vorliegt, sei diese zitiert:<sup>91</sup>

„Ihr werthes Schreiben vom 24<sup>t</sup> Aprill mit den allerliebsten Gedichtchen und dem Entwurf einer Oper habe ich richtig erhalten, und b[e]eile mich Ihnen hierauf, sobald ich mit *Duport* Rücksprache genohmen hatte, meine Ansichten offen mitzutheilen. Sie haben ganz recht, daß das Kätchen von Heilbronn einen äußerst artigen und wunderlieblichen Stoff zu einer Oper gäbe, und es unter Ihrer Feder gewiß ganz was ausgezeichnetes werden würde. – nur habe ich das einzige Bedenken, und das ist – seit mehreren Jahren wird hier im kk Burg Theater sowohl, als auch auf der Wieden ein Schauspiel gleichen Nahmens und Stoffes

Probe am Vortag). Nach der vierten Vorstellung (20. Juli 1824) wurde der Einakter abgesetzt. Zu diesem Werk vgl. den folgenden Beitrag des Verfassers: *Anna Milder-Hauptmann* (1785–1838). *Wilhelmine Schröder-Devrient* (1804–1860). „[...] wenn das Orchester [...] tobt, und die Sängerin sich dazu wie eine Furie geberdet“. „*Cordelia*“ (1823), *Conradin Kreutzers Oper über „eine wahre Begebenheit im Jahre 1814“ für zwei Primadonnen*, in: *Vom Salon zur Barrikade. Frauen der Heinezeit*, hg. von Irina Hundt (*Heine-Studien*), Stuttgart, Weimar 2002, S. 111–128.

<sup>90</sup> Zu erwähnen sind hier in erster Linie *Liebeszauber* (Wien 1845) nach Otto Prechtler von Kreutzers Bekanntem Johann Vesque von Püttlingens (1803–1883) sowie das *Kätchen* (Frankfurt a. M. 1881) nach Friedrich Bulhaupt von Carl Martin Reinthaler (1822–1896), Wiederaufführung in Erfurt 2009.

<sup>91</sup> Autograph: *D-Dl*, Mscr. Dresd. Aut. 1159. Wegen Erkrankung konnte Kreutzer diesen Brief erst am 16. Mai absenden.

bearbeitet von Hohlbein<sup>92</sup> mit ausserordentlichem Beyfall gegeben – so zwar, daß auch jezt noch das Theater bey der jüngsthin gewesenen Aufführung überfüllt war – H<sub>v</sub>: *Anschütz*<sup>93</sup> ist darinn unübertrefflich. – Nun befürchte [ich] daß eben diese allzu gute Aufnahme des Drama – und die vielen Vorstellungen desselben nothwendig der Oper Schaden bringen müßten – besonders weil in der Oper auch viele der *interessantesten* Szenen des *Drama* wegen allzugroßer *Extension* wegbleiben müßten, und dann die Vergleichen, die man gewöhnlich anstellt, doch nachtheilig werden könnten! –

Ich muß aus Ihrem werthen Schreiben schließen, daß es Ihnen nicht bekannt war, daß dies Drama von *Hohlbein* hier schon sooft gegeben wurde, da Sie dessen nicht sondern nur eines früheren von *Kleist* erwähnen. – Nehmen Sie daher mein verehrter Freund meine Offenherzigkeit nicht in übel – und haben Sie die Güte mir einen andern Stoff vorzuschlagen, an denen Sie gewiß keinen Mangel haben werden – oder allererst mir Ihre Ansichten über meine gemachten Äusserungen und Besorgnisse mitzutheilen! – Ich gestehe es gerne, ich wünschte für meine Person lieber eine Oper, deren Stoff nicht schon zu sehr bekannt wäre, nemlich durch Schauspiele! – Ich muß sagen, als ich das erstemal Kätchen von *Heilbronn* sah, war ich ganz entzückt davon, und dachte – das hätte eine vortreffliche Oper gegeben – – aber nun befürchte ich sehr dafür! –

[...] ich [...] bitte Sie nochmal einen andern – noch nicht bearbeiteten Stoff zu wählen, und solchen mir zu bestimmen. Im übrigen werd ich Ihnen im Auftrag der *Administration* vollkommen entsprechen, die Ihre letzte *Proposition* annimmt, und sobald wir uns über den Stoff vereint haben, sogleich die 25 # zusenden, und nach Erhalt des Manuscriptes die weitem 75 # – darauf können Sie sich verlassen –“

In der Nachschrift auf der Rückseite des Briefes sind dann sogar Weber und dessen neueste Oper erwähnt, wobei die Notiz so flüchtig geschrieben ist, dass ihr mutmaßlicher Wortlaut nur mit einiger Wahrscheinlichkeit wiedergegeben werden kann:

<sup>92</sup> Diese Theaterfassung des 1810 im Theater an der Wien uraufgeführten Schauspiels von Kleist hatte Franz von Hohlbein 1822 erarbeitet, sie wurde in der Tat sehr häufig gespielt.

<sup>93</sup> Heinrich Anschütz war bereits in Breslau als Graf Wetter vom Strahl mit seiner Braut (und späteren Frau) Emilie, geb. Butenop, als Kätchen erfolgreich, in Wien wurde er am Burgtheater in der Rolle berühmt.

„Ich höre, *Oberon* von *C. Weber* soll so sehr London gefallen! – haben Sie hierüber nichts offizielles?“

Nur wenig später muss Kreutzer auch in Wien von Webers prekärem Gesundheitszustand erfahren haben, was er in einem Brief vom 1. Juni 1826 knapp thematisiert: darin befragt er den Verleger Schott in Mainz über Weber:<sup>94</sup>

„Höhen Sie nichts, wie geht es dem H<sub>e</sub>. Kapel: *C. Mar Weber* mit seiner Gesundheit, man hat hier sehr beunruhigende Nachrichten von Ihm, ich wünsche nur, daß solche nicht gegründet seyn mögen.“

Die Nachricht von Webers Tod, die Wien am 16. Juni erreicht haben dürfte, da sie am 17. bereits in den Zeitungen zu lesen war<sup>95</sup>, veranlasste dann einen neuen Blickwinkel in der Korrespondenz zwischen Kreutzer und Kind, die der Komponist am 22. Juni fortsetzte:<sup>96</sup>

„Werden Sie nicht böse daß ich Sie schon wieder mit einem Schreiben belästige, das diesmal aber vor der Hand eine ganz andere *Tendenz* haben soll! –

Ich möchte mich gerne bei Ihnen Raths erhohlen, an wen ich mich zu wenden habe, um bey Seiner May: den König eine Bittschrift um die durch *C. M. Webers* Tod erledigte Hofkapellmeisters Stelle einzureichen – wessen *Protection* ich zu erringen trachten soll! – Zugleich möchte ich denn auch erfahren, worinn die *Dienstverrichtungen*, und die *Emolumente* [= Vorteile] dieses Platzes bestehen! –

Ich glaube nun, daß Sie, mein verehrtester Freund, mir über alles dieses Aufschluß ertheilen könnten, wodurch Sie mich gar sehr verbinden würden! – Ich begreife wohl, daß sich um diese Stelle viele *Competenten* einfinden werden, und es wohl der *Protectionen* bedarf! –

Ich habe vorläufig auch schon an Seine *Ex*: den H<sub>e</sub>: Grafen v *Einsiede*<sup>97</sup> geschrieben, der mir von länger her schon gewogen scheint, und ihn um seine *P[rotection]*<sup>98</sup> gebeten! – Es würde mich unendlich

<sup>94</sup> Autograph: Mainz, Schott-Archiv. Am 17. Januar 1827 geht Kreutzer gegenüber demselben Empfänger auf Beethovens Gesundheitszustand ein, hier ist er freilich aus besseren Quellen informiert.

<sup>95</sup> Vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 510f.

<sup>96</sup> Autograph: Privatbesitz.

<sup>97</sup> Detlev Graf von Einsiedel, sächsischer Kabinettsminister.

<sup>98</sup> Siegelloch, aber wahrscheinliche Lesart.

freuen diesen Posten<sup>99</sup> zu erhalten, und ich glaube, daß ich solchem auch gewachsen wäre.

Dann mein Verehrtester wollten Sie bald über eine Oper im Reinen seyn! nicht wahr? – Hier in Wien sind ohne[hin] die Anstellungen bey den Theatern so *precaire* und unsicher, daß man sich nach einer soliden Anstellung ernstlich sehnen muß! –

Haben Sie nun die Freundschaft, mein geehrtester Freund, mir recht bald, und recht ausführliche Nachricht zu ertheilen [...].

P. S. Darf ich fragen was Sie weiter in Hinsicht eines Opern Buches für das KärtnerTheater beschloßen haben? *Duport* fragte mich unlängst deßhalb! –“

Es ist hinreichend bekannt, dass viele und durchaus auch namhafte Zeitgenossen Webers sich um dessen Stelle bemühten, die schließlich Carl Gottlieb Reißiger erhielt. Der bereits in Dresden als Musikdirektor wirkende Heinrich Marschner, der sich bei Weber unbeliebt gemacht hatte, verließ die Stadt umgehend und begab sich auf eine fast zweijährige Reise in die östlichen und westlichen Provinzen Deutschlands<sup>100</sup>. Auch Kreutzer musste seine Hoffnungen rasch begraben und schrieb Kind am 27. August 1826 aus dem mährischen „WeißÖhnbütten bey Ollmütz“:<sup>101</sup>

„Seit 4 Wochen bin ich hier in der Heimath meiner Lieben Frau auf dem Lande! Wohl habe ich zur Zeit noch Ihr werthes Schreiben in *Wien* erhalten, allein ich wollte immer auf irgend eine Antwort von Seiner *Ex*: dem Minister oder auch des H<sub>c</sub>: *Intendanten*<sup>102</sup>, an den ich mich ebenfalls Ihrem Rathe gemäß wandte, abwarten – und so kam es, daß die Antwort bis jetzt in der Feder blieb; und ich bis zur Stunde nicht nur ohne alle Antwort von *Dresden* bin, sondern auch seither über die ganze Angelegenheit des Kapellmeisterthums nicht eine Silbe vernahm – unlängst schrieb mir ein Bekannter aus *Carlsruhe*, daß der dortige Capellm: *Strauss*<sup>103</sup> einen Antrag von *Dresden* erhalten, allein nicht angenommen, wovon ich nun aber weder das eine, noch das andere zu glauben Lust habe! –

<sup>99</sup> Siegelloch, aber vielleicht kein Textverlust.

<sup>100</sup> Detaillierte Angaben dazu bei Waidelich, *Lucretia* (wie Anm. 44), S. 83–138.

<sup>101</sup> Autograph: *D-B*, Mus. ep. Konradin Kreutzer 11.

<sup>102</sup> Wolf August Adolph von Lüttichau war von 1824 bis 1862 Theater-Intendant in Dresden.

<sup>103</sup> Joseph Strauß (1793–1866) leitete von 1824 bis 1863 die Hofkapelle in Karlsruhe.

Sie würden mich dahero, mein Freund, gar sehr verbinden, wenn Sie die Güte ha[e]tten mir etwas näheres über diesen Gegenstand zu schreiben, im Falle nemlich etwas verlauten möchte! – Ist vielleicht gar der Minister zur Krönung nach *Rusland*<sup>104</sup> gereist und also abwesend – sonst kann ich mir das Stillschweigen gar nicht anders erklären, da Er mir sonst sein gnädigstes Wohlwollen schenkte! – –

Und – was macht denn unsere *projectierte* Oper? – haben Sie seither nicht mehr daran gedacht? – mit dem schönen liebl: *Ka[e]tchen* von *Heilbronn* geht es nun einmal nicht – *Duport* will soviel wie möglich einen *Original* Opern Text – und hat mir gesagt, daß er dem H<sub>c</sub>: Hoffmann<sup>105</sup> den Auftrag gegeben hätte, an Sie deshalb zu schreiben, und Sie zur Bearbeitung eines andern Stoffes aufzufordern! – Es kann Ihnen ja an Stoff nicht fehlen – wäre ich nur auf etwelche Monathe bey Ihnen in *Dresden!* – der 2te mir *projectierte* Stoff – *Hermann von Unna*<sup>106</sup> will mir gefallen und [in] Hinsicht des Vehmgerichts dürfte die Wiener *Censur* keinen Anstand machen – könnte ich nicht etwas Näheres über Ihren Plan erfahren! – Ich wünsche gar zu gerne mit Ihnen etwas Bedeutendes zu schaffen – und ich glaube es, wir werden uns sehr gut verstehen! –

Nun ist *Carl Maria Weber* todt – und die deutschen glücklichen Theater*Compositeurs* sind bald zusammengezält – nur durch ein recht gutes Opern Buch kann ich mich emporschwingen! – Darum bester Freund beherzigen Sie auch ein bißchen meine *Muse* und mein Glück – und erfreuen Sie auf jeden Fall Ihren Sie hochschätzenden und bereitwilligsten Freund mit ein paar Zeilen – und zwar hieher, wo mich Ihr Brief noch bis zum 15 *September* treffen kann, dann später wieder in *Wien* in der *CarlsGasse*“.

Bis zum 13. Mai 1828 war der Briefwechsel zwischen Kreutzer und Kind nun wegen Kreutzers Reise nach Paris und der unklaren Wiener Theaterver-

<sup>104</sup> Nach dem Tode des Zaren Alexander I. von Russland am 1. Dezember 1825 übernahm dessen Bruder Nikolaus die Regierung; er wurde am 3. September 1826 als Nikolaus I. gekrönt.

<sup>105</sup> Hier dürfte es sich um den für die Wiener Hofoper vielfach mit der Verfertigung von Libretti betrauten Georg von Hoffmann (1771–1845) handeln.

<sup>106</sup> Zu Anders Fredrik Skjöldebrands vielgespieltem Drama gab es bekanntlich bereits eine Schauspielmusik von Georg Joseph Vogler.

hältnisse unterbrochen, er wurde erst anlässlich eines Empfehlungsgesuches wieder angeknüpft:<sup>107</sup>

„Ich nehme die Freyheit Ihnen überbringerin dieses Briefchens – *Madame Walzel-Franchetti* – als eine sehr brave Sängerin zur geneigten Aufnahme zu empfehlen. Sie war mehrere Jahre bey unserm Theater, wo sie in deutscher und italienischer Oper mit Beyfall mitwirkte<sup>108</sup> – sie ist auf ihrer ersten Kunstreise begriffen – und sucht ein *Engagement* – mehr brauche ich Ihnen, geehrter Freund, nicht zu sagen. – Können Sie Ihr etwas gefälliges erweisen, so werden Sie mich sehr verbinden – besonders bedarf sie auch des *Encouragements!* –

Lang mußte ich nun einen freundschaftl: Briefwechsel mit Ihnen entbehren – theils weil unsere Theaterverhältnisse in den 2 letzten Jahren so erbärmlich waren, daß man gar nicht mehr an eine deutsche Oper auch nur von Ferne her denken konnte, theils weil ich geraume Zeit von hier abwesend, und in fernen Landen war –

Daß die Pacht Zeit mit *Barbaya* zu Ende, und unser Theater seit d 1<sup>ten</sup> *May* gänzlich geschlossen ist, werden Sie bestimmt schon wissen –

Nun steht die *Regierung* mit H<sub>c</sub>: *Schmidt*<sup>109</sup> – ehemaligem *Director* in *Brunn*, einem sehr erfahrenen und gewandten Theater*Director* in Unterhandlungen, den ich selbst seit 20 Jahren als einen vielseitig gebildeten und braven Mann, einen ächten Deutschen, kenne. –

Ich hoffe zu Gott, daß er *reußire*<sup>110</sup> – unter seinen *Auspizien* soll die deutsche Oper sein [sic] Haupt wieder erheben – S. *Maj*: der Kaiser, will ihm persönlich sehr wohl, so wie die ersten Minister als Graf *Zzernin*<sup>111</sup> – Fürst *Metternich*, und der PolizeyMinister *Sedelnizki*<sup>112</sup>. ich habe gegründete Hoffnung Operndirector zu werden! – Ist das wirklich eingetroffen, so werde ich mit einer alten Bitte um ein Opernbuch wieder

<sup>107</sup> Autograph: Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Autogr. Ott: Kreutzer, C.

<sup>108</sup> Fortunata Franchetti wechselte 1826 von Graz nach Wien, wo sie am 6. Mai 1826 als Agathe im *Freischütz* debütierte, vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 521.

<sup>109</sup> Heinrich Schmidt (1779–1857), Theaterdirektor in Brünn.

<sup>110</sup> Statt dessen wurde am 22. Oktober 1828 ein Pachtvertrag mit Wenzel Robert Graf Gallenberg abgeschlossen; das Kärntnertheater wurde unter neuer Direktion am 6. Januar 1829 wiedereröffnet.

<sup>111</sup> Es handelt sich vielmehr um Johann Rudolf Graf Czernin (1757–1845).

<sup>112</sup> Josef Graf Sedlnitzky von Choltitz (1778–1855) war seit 1815 bis 1848 Polizeipräsident in Wien und als solcher auch für die Zensur zuständig.



angestochen kommen; ich hoffe es soll alles besser gehen, da wir weder mit einem Franzosen, noch einem Italiener mehr zu kämpfen haben werden! Binnen 14 Tagen soll sich diese Angelegenheit entscheiden – eröffnet soll dies Theater aber erst im *October* werden! –

Vielleicht werde ich im Laufe dieses Sommers benöthigt seyn eine Reise zu machen, um mehrere *Individuen* für unser Theater zu suchen, da werde ich auch *Dresden* besuchen, und bey dieser Gelegenheit das Vergnügen haben, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen.

Ich wünschte wohl etwas näheres über die Verhältnisse der Mad<sup>me</sup> *Devrient* zu erfahren – die grosse Lust äusserte ein *Engagement* hier anzunehmen – allein (:unter uns bleibe es:) gegen eine unverschämte Forderung von 12 tausend Gulden *C. M. !!!*<sup>113</sup>

Vielleicht machen Sie mir das Vergnügen mich bald mit ein paar Zeilen zu erfreuen?“

Ob Kind Kreutzer dessen Wunsch erfüllte, ist nicht bekannt. Es ist abschließend nurmehr ein letzter Brief des Komponisten an den Dichter überliefert, den er am 9. Oktober 1830 niederschrieb, und der Kind abermals die Hoffnung auf ein Libretto aus dessen Feder nicht verhehlte:<sup>114</sup>

„Durch H<sub>c</sub>: *v Deinhardstein*<sup>115</sup> erfuhr ich vor einigen Tagen, daß Sie einen neuen vortrefflichen OpernText fertig, und selbst die mir so schmeichelhafte Äußerung gegeben haben, daß Sie dies Kind Ihrer Muse mir zur *Composition* anvertrauen wollten, jedoch gegen den Erlag von 100 *Ducaten Honorar*, und des VerlagsRechtes.

Wie sehr mich diese Nachricht erfreute, dürfen Sie wohl glauben da ich mich schon Jahrelang nach einem guten Opern Text sehne, und solchen in Ihrer Arbeit sicher gefunden zu haben, hoffen darf. –

Recht gerne möchte ich nun auf der Stelle Ihr gefälliges Anerbieten unbedingt annehmen, wenn nur meine *pecuniären* Kräfte so stark wären sogleich eine solch bedeutende Vorauslage machen zu können.

Deßhalb werde ich mich nun mit H<sub>c</sub>: *Duport* ins Einvernehmen setzen müssen – um aber mit Ihm etwas zu erzwecken, so wird es

<sup>113</sup> Wilhelmine Schröder-Devrient blieb in ihrem Dresdner Engagement, hatte allerdings 1828 in Wien gastiert, wo sie u. a. am 29. April die Titelrolle in der 13. und letzten Vorstellung der *Euryanthe* in der Uraufführungs-Inszenierung gab; vgl. Ziegler (wie Anm. 34), S. 508.

<sup>114</sup> Autograph: *A-Wst*, H. I. N. 127818.

<sup>115</sup> Johann Ludwig Deinhardstein (1794–1859).

unumgänglich nothwendig seyn, daß Sie mir entweder die Oper selbst – oder doch wenigstens das Programm, und ausführliche genaue Scenarium sambt den bemerkten Musik *Nummern* zur Einsicht und Prüfung gefälligst zusenden – um mich von *Duports* Seite der Annahme und Aufführung sowohl, als bey der *Censur* der Erlaubniß zu versichern.“

Auch dieses Gesuch führte nicht zu dem erwünschten Erfolg, und Kinds Annoncierung zweier Libretti in der Wiener *Theaterzeitung* 1831<sup>116</sup> blieb vorerst nicht nur von Kreutzer unberücksichtigt. Kreutzers größter Erfolg auf der Opernbühne steht dennoch mit Kind in Verbindung: Dessen Schauspiel *Das Nachtlager in Granada* war Textgrundlage des von ihm vertonten Librettos von Karl Johann Braun Ritter von Braunthal. Bereits am 27. Februar 1834, sechs Wochen nach der Wiener Uraufführung der Singspielfassung des *Nachtlagers von Granada* im Theater in der Josephstadt (13. Januar 1834), vermochte Kreutzer an den Leipziger Verlag Kistner & Probst zu schreiben:<sup>117</sup>

„Daß diese Oper auf allen Bühnen Deutschlands zur Aufführung kommen, und eine Repertoires-Oper bleiben wird, daran ist gar nicht mehr zu zweifeln – denn hier herrscht darüber nur eine Stimme, daß – seit Webers *Freyschütze*, kein anderer deutscher Original Oper [sic] solch vollkommenen Succes gehabt habe – Das Sujet ist getreu nach Kinds Drama und meisterhaft für die Oper bearbeitet – im künftigen Monath wird solche in Dresden zur Aufführung kommen<sup>118</sup>, die Partitur ist schon dort – da haben Sie Gelegenheit sich selbst zu überzeugen. – –“

Ein im Frühjahr 1823 u. a. von Ignaz Franz Castelli überliefertes Bonmot, das den gekränkten Kind mit einer blasphemischen Anspielung vordergründig in Schutz zu nehmen scheint („Was wäre wohl Maria ohne Kind“<sup>119</sup>)

<sup>116</sup> In seiner *Oper-Anzeige* vom 26. Mai 1831 bot Kind zwei Operndichtungen an: *Buschmutter, oder die Unterirdischen*, eine „romantische Oper in fünf Aufzügen“, sowie *Die Braut von Matavai, oder die Südseefahrer*, eine „große Oper mit Ballet, in vier Aufzügen (zum Theil nach Kapitein Bligh und Lord Byron)“; vgl. *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Mode und geselliges Leben* (Wien), Jg. 24, Nr. 72 (16. Juni 1831), S. 296.

<sup>117</sup> Autograph: *A-Wst*, H. I. N. 39797.

<sup>118</sup> Die Dresdner Erstaufführung des *Nachtlager*-Singspiels fand am 5. April 1834 statt.

<sup>119</sup> Am 20. April 1823 hatte Ignaz Franz Castelli als Begleitbrief zu seinen Wiener Korrespondenzen unter dem Pseudonym „Höhler“ an den Redakteur der *Abend-Zeitung* Carl Theodor Winkler geschrieben: „*Ad vocem Weber* muß ich dir doch ein herrliches Epigramm schreiben, was hier in aller Leute Munde ist. – Es ist auf den Umstand bezogen daß sich

dürfte aus dem Blickwinkel Kreutzers im Hinblick auf Kinds Bedeutung für die Musikgeschichte folgendermaßen variiert worden sein: Ohne Maria gäbe es kein(en) Kind (und man gedächte seiner kaum), auch wenn Kreutzers Adaption des Kindschen *Nachtlagers* gleichfalls wesentlich zu dessen Popularisierung beitrug.

Kind geärgert hat daß man überall nur Weber nennt und seiner gar nicht gedenket | Was sie doch übertrieben sind | Den Einen wollen sie vor Liebe fressen | Indeß sie auf den Andern ganz vergessen, | Was wäre wohl Maria ohne Kind?“; das Autograph von Castellis Brief liegt in *A-Wst*, H. I. N. 5974.

*allegro*  
*con spirito*  
 De-um lau-damus  
 lau-da-mus, qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 De-um lau-damus

qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus  
 qui propter su-um no-men tu-um lau-da-mus

Gottfried Webers *Te Deum*  
 Ausschnitte aus dem Autograph mit Textnachträgen von Carl Maria von Weber

**„[...] kannst vor der Hand zufrieden damit sein  
daß es mir recht sehr gefällt.“**

Carl Maria von Weber und Gottfried Webers *Te Deum*

betrachtet von Frank Ziegler, Berlin

Im Gegensatz zu seinen musiktheoretischen Schriften sind die Kompositionen Gottfried Webers (1779–1839) heute weitgehend vergessen, sie spielen im modernen Musikleben keine Rolle mehr. Der Jurist, der die Beschäftigung mit der Musik quasi im „Nebenberuf“ betrieb, scheint die Diskrepanz zwischen der Resonanz auf seine publizistische und jener auf seine kompositorische Arbeit in späteren Jahren selbst gespürt zu haben und beschränkte sich nach 1814 weitgehend auf die journalistische Tätigkeit (u. a. als Herausgeber der Musikzeitschrift *Cäcilia*) und auf die Vervollkommnung seines musiktheoretischen Systems, das in den drei Auflagen seines *Versuchs einer Theorie der Tonsetzkunst* seine wesentliche Ausformung erhielt und den zeitgenössischen fachlichen Diskurs erheblich beeinflusste<sup>1</sup>.

Gottfried Weber lernte seinen Namensvetter Carl Maria kurz nach dessen Ausweisung aus Württemberg Anfang 1810 kennen; sie verband bald eine enge, lang andauernde, wenn auch nicht immer ungetrübte Freundschaft<sup>2</sup>. Beide Webers waren die tragenden Säulen des gemeinsam gegründeten „Harmonischen Vereins“, der sich – neben Gottfried Weber in Mannheim und dessen Schwager Alexander von Dusch in Heidelberg – im Wesentlichen aus dem Voglerschen Schülerkreis in Darmstadt (Johann Baptist Gänsbacher, Jacob Meyer Beer alias Meyerbeer und C. M. von Weber) rekrutierte und der die gegenseitige Anregung sowie kritische Förderung des musischen (musikalischen wie literarischen) Schaffens, aber auch die wechselseitige Propagierung der Werke der Vereinsmitglieder durch eine intensive Pressearbeit bezweckte<sup>3</sup>. In den gemeinschaftlich verbrachten Jahren der „Harmonischen Brüder“ (1810/11) hatte Gottfried Weber durchaus noch die Hoffnung,

<sup>1</sup> Vgl. Knut Holtsträter, *Gottfried Webers Wirkung auf die Konzeption der Funktions- und Stufenharmonik – eine vorläufige Bestandsaufnahme*, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 381–432.

<sup>2</sup> Vgl. Friedrich Walter, *Karl Maria von Weber in Mannheim und Heidelberg 1810 und sein Freundeskreis*, in: *Mannheimer Geschichtsblätter*, Jg. 25 (Januar/Februar 1924), Sp. 18–73.

<sup>3</sup> Vgl. Oliver Huck, Joachim Veit (Hg.), *Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1. 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber (Weber-Studien, Bd. 4/1)*, Mainz 1998.

auch als Komponist Fuß zu fassen; Arno Lemke datiert dessen kompositorische Schaffensperiode genau in dessen Mannheimer Zeit (bis 1814)<sup>4</sup>. Gottfried Weber sah sich offenbar „auf Augenhöhe“ mit den anderen Vereinsmitgliedern und dürfte in späteren Jahren mit einiger Enttäuschung festgestellt haben, dass Carl Maria von Weber und Giacomo Meyerbeer mit ihren Kompositionen wesentlich erfolgreicher waren als er selbst. Eine Ursache dafür sah Weber anfangs darin, dass die Vereinsmitglieder seine Werke nicht ausreichend würdigten und sich zu wenig für ihre Verbreitung einsetzten. Tatsächlich nahm das Engagement der meisten Vereinsmitglieder, nachdem die Vogler-Schüler Darmstadt verlassen hatten, merklich ab, so dass sich ab etwa 1813 im Grunde nur noch die beiden Webers für die Vereinsziele engagierten.

Symptomatisch für Gottfried Webers Desillusionierung hinsichtlich seiner kompositorischen Befähigung stehen die Auseinandersetzungen mit Meyerbeer und C. M. von Weber über das *Te Deum* op. 18, eines seiner ambitioniertesten Werke, das mehrfach Kontroversen auslöste und einige Zeit sozusagen als „Stachel im Fleisch“ der Vereinsmitglieder saß. Die freundschaftliche Atmosphäre unter den Vereinsbrüdern wurde dadurch nicht unerheblich belastet.

Gottfried Webers *Te Deum* war spätestens Anfang 1808 entstanden; im Kompositionsautograph<sup>5</sup> notierte der Komponist als Zusatz auf dem Titelblatt die Daten der ersten drei Aufführungen:

„Zum ersten Mal aufgeführt in | der obern Pfarrkirche in Mannheim  
| d 16<sup>t</sup> Apr. 1808; Auferstehungs Abend | [zum] 2<sup>t</sup> Mal 28 Mz 1812.  
Eben.[ort]<sup>6</sup> | Umgearbeitet 31<sup>t</sup> Merz 1812. Auf[-] | geführt d 4<sup>t</sup> Oct  
1812 in der untern Pfarr[-] | kirche in Mannh. zur Feier der Geburt |  
des Erbgroshertzogs<sup>7</sup>.“

<sup>4</sup> Vgl. Arno Lemke, *Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des mittelrheinischen Raumes (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 9)*, Mainz 1968, S. 21.

<sup>5</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (nachfolgend *D-B*), Mus. ms. autogr. G. Weber 2; 1841 mit der Sammlung Georg Poelchau von der damaligen Königlichen Bibliothek zu Berlin erworben. Auf dem Umschlag notierte Gottfried Weber nach erfolgter Umarbeitung: „*Te Deum* | 1812.“, wobei sich die Datierung nur auf die Überarbeitung, nicht auf die Komposition an sich bezieht.

<sup>6</sup> Zur Aufführung am Samstag der Karwoche in der Mannheimer oberen katholischen Pfarrkirche vgl. Huck/Veit (wie Anm. 3), S. 233 (Bericht von Gottfried Weber).

<sup>7</sup> Zur letztgenannten Aufführung vgl. Huck/Veit (wie Anm. 3), S. 255 (Bericht von Gottfried Weber). Die Entbindung der Großherzogin Stephanie von Baden fand am 29. September

Carl Maria von Weber dürfte die Komposition 1810 in Mannheim kennengelernt haben, war es doch üblich, dass sich die Mitglieder des Harmonischen Vereins gegenseitig ihre Werke vorstellten, diese studierten und beurteilten. Zwar finden sich weder in Webers Tagebuch<sup>8</sup> noch seinen Briefen des Jahres 1810 Hinweise auf die Beschäftigung mit dem *Te Deum*, ein Indiz dafür liefert aber das genannte Autograph. Es enthält die beiden Fassungen des Werks (1808 und 1812) in drei Schichten: zuerst die ursprüngliche Version von 1808 mit lateinischem Text, als zweite Schicht nachgetragen den deutschen Text und schließlich als dritte Schicht die musikalische Umarbeitung zur Fassung von 1812 mittels Streichungen, Ergänzungen und Überklebungen<sup>9</sup>. Von besonderem Interesse ist hier die zweite Schicht: Der deutsche Text ist überwiegend (mit Tinte bzw. Bleistift) wohl von Gottfried Weber selbst unterlegt worden, an einigen Stellen (Bl. 17r–19v in der Fuge „Laudamus nomen tuum“ / „Wir preisen deinen Namen“ sowie auf Bl. 26v–27v) ergänzte Carl Maria von Weber diese Unterlegung (mit Tinte). Da Carl Maria von Weber das Autograph ausschließlich beim Komponisten selbst einsehen (bzw. kurzzeitig von diesem ausleihen) konnte, kommt bezüglich der Datierung dieser Eintragungen nur die gemeinsame Zeit 1810 in Mannheim in Betracht. Gottfried Weber scheint die deutsche Textunterlegung demnach 1810 ohne direkten Anlass einer bevorstehenden Aufführung, vielleicht auf Anregung von Vereinsmitgliedern vorgenommen zu haben; in die Druckausgabe von 1814 fanden dann sowohl der lateinische als auch der deutsche Text Eingang (vgl. S. 107 mit Anm. 22). Die Umarbeitung vom 31. März 1812 ist hingegen als direkte Reaktion auf die zweite Aufführung in Mannheim drei Tage zuvor zu verstehen.

statt, der Sohn starb bereits am 16. Oktober. Alexander von Dusch erwähnt diese Aufführung des „prachtvollen und den hohen Sinn des Textes von einer ganz originellen, aber höchst würdevollen, grandiosen und gemüthergreifenden Seite auffassenden *T e D e u m*“ in seinem Bericht über den „Zustand der Musik in Mannheim“, in: *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 40 (6. Oktober 1813), Sp. 620.

<sup>8</sup> D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1; Übertragung für die Weber-Gesamtausgabe von Dagmar Beck.

<sup>9</sup> Nicht alle Korrekturen sind der Umarbeitung 1812 zuzuordnen; einige dürften schon wesentlich früher, vielleicht in unmittelbarer Nähe zum Kompositionsprozess entstanden sein. Beispielsweise finden sich auf Bl. 12v–13r sowie Bl. 25r–26v umfangreichere Streichungen (3 bzw. 12 Takte) – in diesen Passagen ist kein deutscher Text unterlegt. Die nachgetragene deutsche Textunterlegung findet sich nur in den vorhergehenden bzw. folgenden Takten, die Streichung muss demnach vor der zusätzlichen Textunterlegung (1810) vorgenommen worden sein. Die Bassposaune ist im Autograph durchgängig nachgetragen, war also in der 1. Fassung noch nicht vorgesehen.

Diese zweite Fassung des *Te Deums* wollte Gottfried Weber nun – unterstützt durch die Vereinsbrüder – weiter verbreitet sehen. So schrieb er u. a. am 11. August 1812 an Gänsbacher nach Prag:<sup>10</sup>

„*A propos*, ich habe seitdem meine sämtlichen KirchenCompositionen umgearbeitet, und daraus drei Meßen und ein *Te Deum* gemacht die ich nun für gut halte. Wütest Du mir die Sachen nicht in dortigen Gegenden an- oder zur Aufführung zu bringen. Wenn ich, (äußersten Falles) nur die *Copialien* Kosten *pp* herausbekäme, wäre ich zufrieden, da ich sehr wünschte daß sie bekannter würden.“

Bereits zuvor hatte sich Gottfried Weber an Meyerbeer gewandt, der allerdings nicht reagierte. Verärgert schrieb der Komponist am 12. Juli 1812 an Carl Maria von Weber:<sup>11</sup>

„Ich bitte Dich was ists denn mit dem Beer [...]. Ich hatte ihm meine Umarbeitung des *Te deum* [...] zur Privatrezension zugeschickt und meine Frau während ihres Wochenbettes<sup>12</sup> sich ein Geschäft daraus gemacht ihm ein kleines Andenken zu schicken. Auch darauf keine keine Antwort, keine Empfangsanzeige. [...]

Am Ende wäre ich froh gewesen nur meine Partitur zurückzuerhalten. Ich wußte kein anderes Mittel als ein Halbbekannten in München zu bitten Sie ihm höflichst und freundschaftlichst in meinem Namen wieder abzufordern und sie mir zu schicken. Vor 3 Tagen antwortet mir mein *Correspondent* er habe die Musikalien sogleich von Herrn Beer bekommen und ich würde sie p. Postwagen bekommen. [...]

Vom 13<sup>e</sup> *July*. – Soeben erhalte ich richtig durch *Münchner* Postwagen meine Partitur zurück ohne weiteres.“

Carl Maria von Weber erhielt diesen Brief laut Tagebuch am 20. Juli 1812 in Berlin, wo er als Gast bei der Familie Beer, den Eltern Meyerbeers, wohnte, und sprach mit Wilhelm Beer, der sich noch am 21. Juli brieflich an seinen

<sup>10</sup> Brief in Privatbesitz; Foto im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck, Nachlass Gänsbacher. Transkriptionen der Briefe Carl Maria von Webers an Gänsbacher sowie jener an Georg Friedrich Bischoff, Hinrich Lichtenstein, Friedrich Rochlitz und Gottfried Weber, des Briefs von Gottfried Weber an Joseph Fröhlich (wie Anm. 38 und 48) und nach den Peters-Briefbüchern (wie Anm. 20) für die Weber-Gesamtausgabe von Joachim Veit.

<sup>11</sup> Gekürzte Abschrift des Originalbriefes von Wilhelm Beer in *D-B*, N. Mus. Nachl. 97, Beilage zu A/50; vgl. Heinz Becker (Hg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, Berlin 1960, S. 194f.

<sup>12</sup> Gottfried Webers Frau Auguste, geb. Dusch (1787–1861), hatte am 17. Februar 1812 den zweiten Sohn Alexander zur Welt gebracht.



Bruder in München wandte<sup>13</sup>. Einem folgenden Schreiben vier Tage später legte Wilhelm Beer eine partielle Kopie des Briefes von Gottfried Weber bei und schrieb dazu: „Hier ist die Copie welche ich Dir vorigen Posttag versprochen habe. Das Aergste stehet aber nicht darin, denn der Herr v. *Weber* wollte es mich nicht abschreiben lassen aus Furcht Vater und Mutter möchten es lesen und sich darüber beleidigt finden.“<sup>14</sup>

War die Enttäuschung Gottfried Webers über Meyerbeers offensichtliches Desinteresse nachvollziehbar, so richtete sich sein Groll zwei Jahre später auch gegen Carl Maria von Weber, und das, obwohl dieser sich vehement für ihn engagiert hatte. Durch Webers Vermittlung entstand beispielsweise der Kontakt zwischen Gottfried Weber und dem Verleger Ambrosius Kühnel. C. M. von Weber hatte Kühnel laut Tagebuch am 29. Dezember 1812 und 5. Januar 1813 in Leipzig besucht und über die Drucklegung eigener Werke verhandelt, dabei aber auch die Interessen seiner Vereinsbrüder vertreten. So schrieb er am 26. Januar 1813 an Gottfried Weber:<sup>15</sup>

„Wie ich *Kühnel* deinen Nahmen nur nannte sagte er gleich, ja diesen Mann achte ich sehr, wie fange ich es an mit ihm in Verbindung zu kommen, ich übernahm dieses, und sprach ihm von deiner Orgel-Meße *pp* und er fand sich sehr bereitwillig etwas davon zu verlegen [...]. Schreibe ihm jezt, und besorge das Nähere selbst.“

Am 9. März 1813 mahnte er nochmals: „Kühnel habe ich in aller möglichen Beziehung von dir gesprochen. Setze dich doch endlich einmal selbst in Berührung mit ihm.“<sup>16</sup> So gedrängt wandte sich Gottfried Weber am 6. April 1813 an Kühnel, bot ihm allerdings statt einer Messe das *Te Deum* an, dessen Kopie er beilegte<sup>17</sup>. Am 11. September mahnte er nochmals eine Entschei-

<sup>13</sup> D-B, N. Mus. Nachl. 97, A/38; vgl. Becker (wie Anm. 11), S. 192f. sowie Lemke (wie Anm. 4), S. 291f.

<sup>14</sup> D-B, N. Mus. Nachl. 97, A/50; vgl. Becker (wie Anm. 11), S. 196 sowie Lemke (wie Anm. 4), S. 292f.

<sup>15</sup> Brief in der Beinecke Rare Book & Manuscript Library der Yale University in New Haven (nachfolgend *US-NHub*), Frederick R. Koch Foundation; vgl. auch Werner Bollert, Arno Lemke, *Carl Maria von Webers Briefe an Gottfried Weber*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, Jg. 1972, S. 50.

<sup>16</sup> Brief ebd.; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 51.

<sup>17</sup> Brief im Stadtarchiv Mannheim (mit Antwortvermerk Kühnells vom 9. Juni 1813). Weber schrieb: „Statt dessen [also einer Messe] biete ich Ihnen das hier begehende *Te Deum* an, welches in der jezigen Zeit, wo das *Te Deum* Singen ja ziemlich an der Tagesordnung ist, wol weit eher Absatz finden mögte, zumal es sehr kurz und sehr pompös ist, und doch dabei Kaum halb so viel Besezung fordert als das zweiChörige von Knecht, oder das zweiChörige

dung hinsichtlich der Drucklegung an<sup>18</sup>, nicht wissend, dass Kühnel überraschend nach seiner Rückkehr von einer Kur in Karlsbad am 19. August in Leipzig verstorben war<sup>19</sup>. Nach Übernahme der Verlagsgeschäfte durch Kühnels Witwe Francisca Maria Theresia Dominica Kühnel, geb. Luschner (Eigentümerin bis zum Verkauf des Verlages an Carl Friedrich Peters 1814), erhielt Gottfried Weber ein abschlägiges Schreiben vom 24. September 1813: „Von Ihrem *Te Deum* können wir keinen Gebrauch machen. Disponiren Sie darüber.“<sup>20</sup>

Gottfried Weber versuchte kurzzeitig den selbständigen Vertrieb des Werks mittels Kopien und pries es selbstbewusst an: „es ist übrigens äusserst pompös, ohne doch [...] eine gar zu zahlreiche Besetzung, doppelte Chöre oder gar auch doppeltes Orchester zu erfordern.“ In seiner Anzeige, in der er „reine und fehlerfreye Abschrift[en] der Partitur mit unterlegtem lateinischem und deutschem Text“ offerierte, findet sich erstmals der Zusatz, das *Te Deum* sei „Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet“<sup>21</sup> – eine Dedikation, die gleichermaßen aus der patriotischen Hochstimmung nach der Leipziger Völkerschlacht geboren, als durchaus auch in spekulativer Absicht gewählt scheint, konnte man so doch auf höhere Verkaufs- und Aufführungs- von Haydn, doch auch nicht gar zu prunklos ist, als das von Mozart. Ich wünschte indessen auf jeden Fall, daß es entweder blos in Partitur, oder in Partitur und Stimmen zugleich, herausgegeben würde.“ Als Honorar erbat Weber 36 Exemplare des Drucks. Die Antwort Kühnels scheint sich allerdings nicht auf das *Te Deum*, sondern auf andere Themen bezogen zu haben.

<sup>18</sup> Brief ebd.: „da jedoch mittlerweile das *Te Deum* auch an mehreren auswärtigen Orten mit Beifall gehört worden ist, So wünschte ich doch von Euer Wohlgebohren eine bestimmte Antwort baldmöglichst zu erhalten, ob Sie davon Gebrauch machen wollen oder nicht.“

<sup>19</sup> Das Todesdatum von Kühnel wird unterschiedlich angegeben: mit 11. August (u. a. Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Bd. 6, Berlin 1876, S. 179), 13. August (Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Bd. 5, Leipzig 1901, S. 466), 18. August (Karen Lehmann, *Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe*, Hildesheim u. a. 2004, = *Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung*, Bd. 6, S. 63), überwiegend jedoch mit 19. August – diesem Datum wurde unter Berufung auf zwei Zeitzeugen der Vorrang gegeben: vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 4, Leipzig 1814, Sp. 807 sowie Carl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 114.

<sup>20</sup> Vgl. Verlagsarchiv Peters, Frankfurt/Main, Briefkopierbuch V (1811–1813), S. 347.

<sup>21</sup> Vgl. Intelligenzblatt der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (nachfolgend AmZ), Jg. 16, vom Mai 1814, Sp. 9. Als Besetzung (ohne Flöten, Oboen und Hörner!) sieht der Komponist vor: einen vierstimmigen gemischten Chor, 2 Klarinetten (in B), 2 Fagotte, 4 Trompeten (3 ins Es, 1 in B), Bassposaune, Pauken und Streicher. In der Anzeige wird die Komposition – nicht ganz wahrheitsgemäß – als „Neues *Te Deum*“ bezeichnet.

zahlen hoffen. Schließlich fand Weber mit André in Offenbach einen bereitwilligen Verleger, der die Komposition noch im Herbst 1814 in Partitur und Stimmen mit identischer Widmung erscheinen ließ<sup>22</sup>; allerdings, wie man einem Brief Gottfried Webers vom 8. Januar 1815 entnehmen kann, nicht fehlerfrei (vgl. S. 114f.). Entgegen der Angabe auf dem Titelblatt „Mit lateinisch und deutschem Text.“ wurde in der Partitur übrigens nur der lateinische Text unterlegt, in den Singstimmen hingegen alternativ entweder der lateinische oder der deutsche Text.

Neben der – letztlich ergebnislosen – Verbindung zu Kühnel setzte sich Carl Maria von Weber zusätzlich für eine Aufführung des *Te Deums* ein; diese fand am 4. Juli 1813 im Wallensteinschen Garten in Prag mit „starker außergewöhnlicher Besezzung“ statt<sup>23</sup>. Zehn Tage später schrieb er an Gottfried Weber nach Mannheim:<sup>24</sup>

„Aus der Beilage<sup>25</sup> wirst du sehen das dein *Te Deum* mit dem deutschen Text, und zwar ziemlich gut gegeben worden ist, und gefallen hat. ich habe dir die Kritik deßelben gar nicht geschenkt, nur habe ich jetzt nicht

<sup>22</sup> Verlagsnummer: 3430; Preis für Partitur mit Stimmen: 6 Gulden 30 Kreuzer, für die Partitur allein 3 Gulden, für die Stimmen allein 4 1/2 Gulden. Vgl. u. a. die Exemplare im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (nachfolgend *A-Wgm*), I 1699 (einfacher Stimmensatz, die vier Singstimmen einmal mit lateinischem, einmal mit deutschem Text), I 1699 (Q 539 = Partitur) und I 11239 (Q 540 = Partitur und einfacher Stimmensatz, Singstimmen jeweils mit lateinischer bzw. deutscher Textunterlegung; aus dem Besitz von Erzherzog Rudolph von Österreich); für den Hinweis auf die genannten Quellen danke ich Prof. Dr. Otto Biba. Zu einem Exemplar aus dem Nachlass des Komponisten mit zwei autographen Nachträgen auf dem Titelblatt (u. a. Opuszahl) vgl. Lemke (wie Anm. 4), S. 85. Abweichende Titelformen mit der Widmung „dem siegenden deutschen Volke“ finden sich u. a. in: *Handbuch der musikalischen Litteratur* [...], Leipzig 1817, S. 514, in: Carl Friedrich Whistling, *Handbuch der musikalischen Litteratur* [...], 2. Aufl., Leipzig 1828, S. 966 sowie in dem vermutlich von Gottfried Weber lancierten Bericht aus Mainz vom 29. Juni 1816 in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 16, Nr. 134 (11. Juli 1816), Sp. 1072.

<sup>23</sup> Vgl. dazu Webers Tagebuchnotiz zum Konzertbesuch am 4. Juli 1813 „dann ins *Concert. Gottfrieds Te deum pp*“ und den Brief Webers an Gänsbacher vom 5. März 1814 (Privatbesitz): „das *Webersche Tedeum* habe ich im Wallensteinischen Garten aufführen lassen.“ Zitat im Text aus dem Brief an Gottfried Weber vom 3.–16. November 1814; *US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 63.

<sup>24</sup> Brief vom 14. Juli 1813 in *US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 58.

<sup>25</sup> Es bleibt unklar, welche Beilage Weber hier meint; ein entsprechender Bericht konnte bislang nicht ermittelt werden.

die Muße sie niederzuschreiben, und du grober Kerl kannst vor der Hand zufrieden damit sein daß es mir recht sehr gefällt.“

Doch der Mannheimer Weber reagierte auch diesmal verstimmt, schließlich war ihm daran gelegen, dass das Werk in der umgearbeiteten Version von 1812 bekannt würde; in Prag war hingegen die ursprüngliche Fassung von 1808 gegeben worden<sup>26</sup>. Besonders wurmte ihn aber, dass Carl Maria von Weber sich um eine Besprechung zu drücken schien. Tatsächlich hatte dieser schon bei der ihm gewidmeten *Sonata per il Cembalo* op. 15 von Gottfried Weber längere Zeit gezögert, eine Rezension für die Presse zu verfassen<sup>27</sup>; noch mehr drängt sich beim *Te Deum* der Eindruck auf, als habe C. M. von Weber einer öffentlichen Stellungnahme zu dem Werk aus dem Weg gehen wollen. Gottfried Weber warf ihm daher in einem Brief vom 1. Juni 1814 Undankbarkeit vor und unterstellte ihm mangelnde Unterstützung. Der ebenso überraschte wie gekränkte Weber schrieb am 15. Juli 1814 von seiner Kur in Liebwerda an Gänsbacher:<sup>28</sup>

„Von *Gottfried*, habe ich vor einiger Zeit einen Brief erhalten der mir so wehe that, daß ich seitdem mich noch nicht entschließen konnte ihm zu antworten. Er wurde sehr bitter daß ich gar nichts für ihn thäte, und noch nicht einmal die Aufführung seines *Te Deums* angezeigt hätte *pp*. Seit Jahr und Tag bin ich der Mus: Zeit: einen Bericht schuldig, nun werde ich ihn ausarb[eiten]. du glaubst nicht wie wehe mir so etwas thut. Es ist wahr, Er hat gewiß viel für uns gethan, aber fehlte es bey uns an anderm als an der Gelegenheit daßelbe zu thun?“

<sup>26</sup> Vgl. Webers Brief an Gottfried Weber vom 3.[-16.] November 1814: „Was dein *Te Deum* betrifft so gebe ich dir mein Wort, daß es unter dieser Gestalt nicht mehr gegeben werden soll. die große MusikGesellschaft hat es auf Ihre Kosten damals ausschreiben lassen aber ich mache es zu meinem Eigenthum. [...] die neue Partitur werde ich mir zu verschaffen wissen.“; Brief wie Anm. 23; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 64.

<sup>27</sup> Zunächst (August/September 1810) war Meyerbeer für eine Beurteilung der Sonate vorgesehen, die aber nicht gedruckt wurde. Carl Maria von Weber suchte dann längere Zeit nach einem anderen Rezensenten, bevor er sich erst im September 1811 entschloss, selbst eine Besprechung zu schreiben; vgl. die entsprechenden Briefpassagen vom 21. und 30. August sowie 23. und 28. September 1810, 10. März, 30. April, 8. Juli, 14. September und 29. November 1811 bei Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 13, 15f., 27, 30, 37, 42f., 47. Allerdings erhielt Weber laut Tagebuch den direkten Auftrag von Rochlitz für die *AmZ* erst am 6. Januar 1812; die Rezension entstand am 11. Februar und wurde drei Tage später nach Leipzig geschickt; sie erschien in: *AmZ*, Jg. 14, Nr. 11 (11. März 1812), Sp. 179f.

<sup>28</sup> Brief in *A-Wgm*, Weber an Gänsbacher 33; Fehlstellenergänzungen in eckigen Klammern.

Georg Kaiser schlussfolgerte aus diesem Briefzitat, dass Weber kurz darauf jenen Beitrag über das *Te Deum* schrieb, der im Oktober in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschien<sup>29</sup>. Leider wurden Webers Tagebuchnotizen aus der Zeit zwischen dem 18. Juni und dem 27. Juli sowie zwischen 1. August und 31. Dezember 1814 vernichtet, so dass eine wichtige Quelle zur Klärung der Zuschreibung fehlt. Allerdings hätte Kaiser schon inhaltlich der distanzierte Ton der Besprechung verdächtig erscheinen müssen. Zudem diente der Rezension die erst ca. zwei Monate nach Webers Brief (etwa im September 1814) erschienene Druckausgabe<sup>30</sup> zur Grundlage. Dass Kaisers Zuweisung tatsächlich falsch ist, legt zudem Webers Brief an Gottfried Weber vom 3.[-16.] November 1814 nahe, in dem er schreibt:<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Jg. 16, Nr. 41 (12. Oktober 1814), Sp. 677–680. Falsche Zuschreibung an Weber durch Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin, Leipzig 1908, S. LXVIf. Auch die Rezension über Gottfried Webers e-Moll-Messe, die Kaiser (S. LVIIIf.) als Text Carl Maria von Webers betrachtete, ist eine Fehlzusweisung. Sie stammt von Alexander von Dusch; vgl. Huck/Veit (wie Anm. 3), S. 376. Umstritten ist die Autorschaft der Rezension von Gottfried Webers Gesängen op. 16 in der AmZ; vgl. Kaiser, S. LXIf. (danach von C. M. v. Weber), Becker (wie Anm. 11), S. 608f. (danach von Meyerbeer), Lemke (wie Anm. 4), S. 74f. (danach evtl. von Josef Fröhlich) sowie Huck/Veit, S. 397 (danach sicher aus dem Kreis der Brüder des Harmonischen Vereins, evtl. von C. M. v. Weber). Carl Maria von Weber besprach das Werk auf jeden Fall für die *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* (sogen. Spencersche Zeitung; vgl. Kaiser, S. LXII); Lemke wies im Zusammenhang mit diesem tatsächlich von Weber am 29. August 1812 (Datierung nach Tagebuch und Originalmanuskript in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe V, Bl. 37a/r) geschriebenen Text auf eine gewisse Mitautorschaft von Gottfried Weber hin; vgl. Lemke (wie Anm. 4), S. 74. Obgleich mehrere Autoren die große Ähnlichkeit der beiden Rezensionen zu Gottfried Webers op. 16 betonen, ist doch auffällig, wieviel distanzierter und auch kritischer die Besprechung in der AmZ lautet. Da weder ein autographischer Entwurf C. M. von Webers noch eine Tagebuch- oder Brief-Notiz von ihm zu diesem Text vorliegen (im Gegensatz zu den anderen gut dokumentierten AmZ-Besprechungen dieses Jahres), ist seine Autorschaft eher in Frage zu stellen.

<sup>30</sup> Im Intelligenzblatt Nr. IV der AmZ, Jg. 16, vom Juli 1814, Sp. 13, kündigte Gottfried Weber erst an, dass „Herr Kapellmeister André in Offenbach das Verlagsrecht dieses *Te Deum* mit[er]weise übernommen hat“; der Druck sei „in sehr kurzer Zeit in Partitur und zugleich in ausgesetzten Stimmen“ zu haben. C. M. von Weber konnte im Juli also unmöglich eine Rezension der Ausgabe erwägen. Weber selbst erhielt die gedruckte Ausgabe laut Tagebuch erst im März 1815; vgl. den Brief an Gottfried Weber vom 30. Januar 1815: „Von deinem *TeDeum* schicke nur immer 2 *Exemplare* ich werde das Porto nicht scheuen.“ (*US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; bei Bollert/Lemke, wie Anm. 15, S. 66, dort unter falschem Briefdatum) sowie die Tagebuchnotiz vom 1. März 1815: „Porto des *Tedeums* von Gottfried *pp* 6. [Gulden] 30. [Kreuzer]“.

<sup>31</sup> Brief wie Anm. 23; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 63

„Hast du seit Jahr und Tag etwas über Prag in der Mus: Z: gelesen? Nein! Warum? Seit Jahr und Tag habe ich Rochlitz versprochen eine getreue Relation deßen was hier geleistet, und aufgeführt worden zu schreiben. Seit Jahr und Tag habe ich weder Stimmung noch Zeit dazu finden können, so schob und häuffte sich das einzelne zum Ganzen nach und nach auf, und nun muß ich doch endlich beginnen wenn nicht Prag keine vollkommne Null in der KunstWelt sein soll, und ich Rochlitz nicht soll umsonst so lange hingehalten haben.“

Hätte Carl Maria von Weber die Besprechung des Erstdrucks verfasst, so hätte er sie in diesem Zusammenhang sicherlich erwähnt; zudem sollte der Beitrag für die *Allgemeine musikalische Zeitung*, den er Rochlitz, wie er übereinstimmend an Gänsbacher und Gottfried Weber schrieb, „seit Jahr und Tag“ schuldig geblieben war, keiner ausschließlich über das *Te Deum* (und dessen Druckausgabe), sondern einer über die Musikzustände in Prag allgemein sein, vielleicht auch mit Erwähnung der Aufführung des *Te Deums* 1813 – der erschien tatsächlich, allerdings erst 1815<sup>32</sup>. Der Verfasser der ungezeichneten Besprechung des *Te Deum*-Erstdrucks bleibt also unbekannt.

Carl Maria von Weber war durch die Beschuldigungen Gottfried Webers vom Juni 1814 verletzt; mit einer Antwort tat er sich entsprechend schwer. Er ließ ganze fünf Monate verstreichen, bis er den letztgenannten Brief an ihn in Angriff nahm, und schrieb an dieser Erwiderung über einen Zeitraum von zwei Wochen hinweg in drei Etappen: am 3., 9. und 16. November. In dem vierseitigen Schreiben zeigt sich Weber einerseits um Ausgleich bemüht, verschweigt andererseits jedoch seine Enttäuschung und seinen Ärger nicht:<sup>33</sup>

„Ich weiß daß mit jedem Tage, den ich ohne deinen Brief vom 1<sup>ten</sup> Juny 1814 zu beantworten vorbegehen ließ, ein gerechter Grund zu neuem Unwillen in dir entsteht, daß je länger ich warte je größer die Kluft und die Spannung werden möchte die leider Gottes sich so elend zwischen uns eingedrängt hat. Kein Tag ist vergangen an dem ich dieß nicht schmerzlichst gefühlt hätte, und doch hatte ich nie Kraft genug mich dran zu wagen, und die brandig verharrschte Wunde mit Gewalt aufzu-

<sup>32</sup> Vgl. AmZ, Jg. 17, Nr. 37 (13. September 1815), Sp. 617–622. Durch die lange Verzögerung des geplanten Aufsatzes unterblieb eine Bezugnahme auf das nun bereits zwei Jahre zurückliegende Konzert. Laut Tagebuch schrieb Weber den Text über Prag am 12. August 1815 und schickte ihn einen Tag später an Rochlitz; der Originalentwurf (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe V, Bl. 39a/v-40r) datiert vom 11./12. August.

<sup>33</sup> Brief wie Anm. 23; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 63.

reißen zu neuer ächter Heilung. du hast mir in deinem Brief, wehe, recht im Innersten wehe gethan. [...]

Im Anfange war ich tief gekränkt, auch etwas böse, das letztere hat sich bei ruhigerem Durchlesen verlohren. Ich sehe ein daß du ein vollkommenes Recht hast mit uns allen Unzufrieden zu sein. du hast viel, recht viel gethan. ich vor allem, habe dir nicht nur den grösten Theil meines Bekanntwerdens in der Welt gröstentheils zu verdanken, sondern auch Hauptsächlich die Gründung meines Rufes. ich werde das nie vergeßen, und ein Schuft erster Größe müste ich sein, könnte ich das. daß es dir mit der Anzeige deiner Sachen immer so wiederlich und schwer gegangen, muß freilich endlich Unwillen in dir erregen, aber wenn du alle Umstände durch *Beers* und Gänsb:[achers] Nachlässigkeit herbegeführt erwägst, so wirst du auch gerecht genug sein deinen Verdruß nicht an mir auszulaßen, da ich mir glaube nichts weiter vorwerfen zu können, als damals die Rezens: des *Te deums* nicht abgeschikt zu haben<sup>34</sup>.“

Nach diesem Versöhnungsangebot normalisierte sich die Beziehung der beiden Webers wieder, konnte doch auch Gottfried Weber inzwischen über den Erfolg seines Werks recht zufrieden sein. Am 17. April 1814 war das *Te Deum* im Rahmen der Siegesfeier über die napoleonischen Truppen erneut in der Mannheimer Stadtkirche aufgeführt und in diesem Zusammenhang von Georg Freiherr von Weiler in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* eingehend gewürdigt worden<sup>35</sup>. Der Kapellmeister der Berliner Königlichen Schauspiele Bernhard Anselm Weber kündigte im Sommer 1814 an, dass er das Werk „bei einer schicklichen Gelegenheit in Konzerten bei Hof, wenn der König da ist, oder in der katholischen Kirche mit der ganzen Königl. Kapelle, die, wenn sie beisammen ist, aus 68–70 Personen besteht, so prachtvoll als möglich aufführen lassen“ wolle<sup>36</sup>.

Nach Erscheinen des Erstdrucks übersandte Gottfried Weber ein Exemplar dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. und erhielt von diesem „ein huldvolles Schreiben und eine Medaille, mit dem königl. Bildnis

<sup>34</sup> Welche Rezension Weber hier meint, von wem sie stammte und ob sie für eine Publikation bestimmt war, bleibt ohne Kenntnis des Briefes von Gottfried Weber vom 1. Juli 1814 unklar.

<sup>35</sup> Vgl. Jg. 16, Nr. 22 (1. Juni 1814), Sp. 374–377. Der Autor der Besprechung war der Schwager von Alexander von Dusch, also auch mit Gottfried Weber verschwägert.

<sup>36</sup> Brief vom 14. Juni 1814, vgl. Wilhelm Altmann, *Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 10, S. 498. Eine entsprechende Aufführung durch B. A. Weber konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

geschmückt“<sup>37</sup>. Von Carl Friedrich Zelter erfuhr der Komponist, dass dieses Exemplar an die Singakademie weitergegeben und das *Te Deum* dort am 27. Januar 1815 „zwei Mal nacheinander aufgeführt [worden sei], wo es dann wegen seiner derben deutschen Kürze, seines fröhlich reinen Klangs und der überdachten und wirkungsvollen Durchführung seiner kräftigen Hauptgedanken allgemeine Sensation gemacht habe.“<sup>38</sup>

Ein anderes Exemplar ging an die noch junge Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates nach Wien, die gerade – zwei Jahre nach ihrer Gründung – die formale Anerkennung durch Kaiser Franz I. erhalten hatte. Gottfried Weber dürfte die Idee einer bürgerlichen Vereinigung als Träger der Musikpflege angesprochen haben, und so übersandte er der Gesellschaft ein Exemplar seiner Komposition mit folgendem Begleitschreiben:<sup>39</sup>

„An

Den Verein Oesterreichischer Musikfreunde

Nicht die Anmasung ein Werk geschrieben zu haben welches, schon allein seines Kunstwerthes wegen die Ehre verdiente von diesem Verehrungswerthen Kunstverein aufgeführt zu werden, sondern einzig die Bestimmung welcher es gewidmet ist, ermuntert mich und macht es mir gewisser Masen zur Pflicht dieses *Te Deum* Wol Demselben hiemit anspruchsloß darzubringen[.]

Möge mein Werk, sollte es auch so unglücklich sein einer Aufführung nicht gewürdigt zu werden, – wenigstens freundliche Aufnahme finden,

<sup>37</sup> AmZ, Jg. 16, Nr. 52 (28. Dezember 1814), Sp. 882. Nach Lemke befand sich das königliche Schreiben 1968 noch in Familienbesitz; vgl. Lemke (wie Anm. 4), S. 84.

<sup>38</sup> Zitat aus Zelters Brief an Gottfried Weber vom 28. Januar 1815, mitgeteilt von Gottfried Weber in seinem Brief an Joseph Fröhlich vom 11. Februar 1815 (Abschrift von Arno Lemke in dessen Nachlass in der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts in Mainz). Der originale Briefwechsel zwischen Gottfried Weber und Zelter lag der gedruckten Partitur des *Te Deums* in der Bibliothek der Singakademie zu Berlin bei; vgl. Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 10, Leipzig 1904, S. 195. Leider gehörten weder die Partitur noch die Briefe zu den im Jahr 2001 aus der Ukraine restituierten Beständen der Singakademie (Depositum in *D-B*); sie bleiben verschollen.

<sup>39</sup> *A-Wgm*, Briefe, Gottfried Weber 1. Das nach Wien gesandte Exemplar ist vermutlich identisch mit der Partitur I 1699 (Q 539); die Stimmen I 1699 sind von anderer Hand inventarisiert (vgl. Anm. 22). In den Konzerten der Gesellschaft wurde das Werk nachweislich nicht aufgeführt; freundliche Auskünfte von Prof. Dr. Otto Biba.



als Beweis der unbegrenzten Hochachtung eines Kunstverwandten am fernen teutschen Rhein.

Gottfried Weber

Mannheim am 1 Oktbr. 1814“

An Giacomo Meyerbeer schrieb Gottfried Weber am 30. Dezember voller Freude, dass er vom Präsidenten der Gesellschaft Anton Graf Apponyi „ein sehr schmeichelhaftes Danksagungsschreiben“ erhalten habe, „mit der Bitte dem Verein auch noch mehrere andere von meinen Arbeiten [...] mitzutheilen“<sup>40</sup>. Tatsächlich hatte der Vorstand der Gesellschaft der Musikfreunde in seiner Sitzung am 8. Dezember als Reaktion auf Webers Geschenk folgenden Beschluss gefasst:<sup>41</sup>

„Dem H. Gottfried *Weber*, Musikdirector in Mannheim, welcher der Gesellschaft ein von ihm komponirtes *Te Deum*, [...] verehrte, wird im Namen der Gesellschaft verbindlichst zu danken, und [...] zu ersuchen beschlossen, daß er seine mehrstimmigen Vocalgesänge, und den achtstimmigen Hymnus, den er für die Singakademie in Berlin gesetzt hat, gegen Vergütung der Copiaturkosten mittheile.“

Gottfried Weber kam dem Wunsch aus Wien umgehend nach<sup>42</sup> und schrieb bereits Anfang Januar 1815, kurz nach seinem Umzug aus Mannheim nach Mainz, an den Grafen Apponyi:<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Brief in *D-B*, N. Mus. Nachl. 97, A/54; vgl. Becker (wie Anm. 11), S. 266. Weber schreibt weiter: „ich hatte erwartet von Mosel selbst an den ich das *Te Deum* adressirt hatte, Antwort zu erhalten“ – er hatte also das (nicht adressierte) Schreiben an die Gesellschaft offenbar einem Brief an Ignaz Franz Mosel beigelegt, der es an den Vorstand der Gesellschaft weitergereicht haben dürfte.

<sup>41</sup> *A-Wgm*, Gesellschaftsakten 1814, Sitzungsprotokoll vom 8. Dezember 1814.

<sup>42</sup> Die von Weber übersandten Musikalien, das Manuskript der Hymne (später gedruckt als op. 41/11) und der bereits 1812 erschienene Erstdruck der 12 vierstimmigen Gesänge op. 16, befinden sich noch in *A-Wgm*: V 6085, Q 2363: Hymne „Schweigend in des ew'gen Raum's Gefilden“ (Titel: „Himne | zu zwei Sing Chören | Für die Berliner Sing-Akademie komponirt | von | Gottfried Weber | Mit chronometrischer *Tempo* Bezeichnung wo die | Dauer der Tacktheile nach Zollen der Pendellänge | angegeben ist. | /: Sieh Leipziger allgemeine musikalische Zeitung von 1813 N<sup>o</sup> 27 | und von 1814. N<sup>o</sup> 27 und 28. ./ | Maasstab von sechs rheinischen Zollen.“ [darunter Maße eingezeichnet]); V 6086, Q 10221: Gombart-Ausgabe „Zwoelf | Vierstimmige Gesaenge | für | Zwei Soprane, Tenor und Bass | mit begleitendem | PIANO FORTE | dem Herrn Abt | Vogler | Groshertzog: Hessischen Geistlichen Geheimen Rath &c: &c: | als Zeichen ausgezeichnete Hochachtung | gewidmet von | GOTTFRIED WEBER.“, 3 Hefte (PN 535, 536, 537) mit autographen Eintragungen (6 rheinische Zoll Pendellänge).

<sup>43</sup> *A-Wgm*, Briefe, Gottfried Weber 2.

„Hochgeborner Herr Graf.

In Erwiderung Eurer Exzellenz verehrter Zuschrift v. 6<sup>t</sup> V.[origen] M.[onats]<sup>44</sup> habe ich die Ehre Hochdemselben hiebei die verlangte achtstimmige Hymne nebst vierstimmigen Gesangstücken zu übersenden. Von letztern werden sich nur wenige zum vollstimmigen Vortrag eignen, und erstere hat wie ich höre in Berlin wegen großer Schwierigkeiten des Vortrags keine vollständige Wirkung gethan<sup>45</sup>. Sollte sie indessen der Verehrlichen Gesellschaft d.[er] M.[usikfreunde] d.[es] Oe.[sterreichischen] K.[aiserstaats] nicht ganz misfallen, so werde ich mirs zur Ehre schätzen ein anderes vollstimmiges Gesangstück für dieselbe eigens zu schreiben.

Ich nehme mir die Freiheit bei dieser Gelegenheit der Gesellschaft eine kleine Abhandlung vorzulegen welche ich, um der Gemeinnützigkeit des Gegenstandes willen möglichste Verbreitung wünsche.

Wäre es wol nicht allzukühn wenn ich mir mit der Hoffnung schmeichelte als auswärtiges Mitglied der Gesellschaft aufgenommen zu werden?

Mein *Te Deum* war aus Versehen nach einer unberichtigten Partitur in Stich gekommen wodurch mehrere Unrichtigkeiten in Partitur und Stimmen stehen geblieben, welche in dem beigegebenen Errataverzeichnis<sup>46</sup> angeführt sind.

<sup>44</sup> Wenn diese Datumsangabe stimmt, müsste Graf Apponyi bereits vor dem Beschluss des Vorstandes vom 8. Dezember 1814 an Gottfried Weber geschrieben haben.

<sup>45</sup> Laut Eitner (wie Anm. 38), Bd. 10, S. 195, hatte Weber die Hymne am 7. Juni 1812 in Mannheim komponiert; die öffentliche Erstaufführung durch die Berliner Singakademie gibt Eitner mit August 1812 an (wohl nach Eintragungen in dem ehemals im Archiv der Akademie befindlichen Autograph). Carl Maria von Weber erlebte allerdings laut seinem Tagebuch bereits am 27. Juli 1812 eine Wiedergabe in der Singakademie (möglicherweise eine Probe oder eine nicht öffentliche Aufführung?). Das Autograph ist heute verschollen; es gehörte nicht zu den im Jahr 2001 aus der Ukraine restituierten Beständen der Singakademie.

<sup>46</sup> Das genannte Verzeichnis ist identisch mit dem handschriftlichen Doppelblatt (3 beschr. S.) „*Corrigenda*. | am *Te Deum* | nach der gestochnen *Partitur*.“ (undatiert), das dem Exemplar in *A-Wgm*, I 1699 (Q 539) beiliegt (vgl. Anm. 22). Die Korrekturen betreffen folgende Passagen der gedruckten Partitur: S. 3 (Nr. 1, letzter Ton des Tenors T. 3), S. 5 (Nr. 2, T. 1–5 Singstimmen, Klarinette, Fagott und Streicher), S. 6 (Nr. 2, T. 8–9 durch vier neue Takte ersetzt), S. 12 (Nr. 2, T. 45f. Singstimmen, Klarinette, Fagott und Streicher), S. 13f. (Nr. 2, T. 55–62 Singstimmen mit komplett überarbeiteter Textverteilung), S. 16 (Nr. 4, letzter Ton des Tenors T. 3), S. 18 (Nr. 5, T. 14–18 Singstimmen und Streicher), S. 30 (Nr. 5, T. 95f. obligate Führung des Violoncello, Kontrabass bleibt wie gehabt), S. 31

Ich habe die Ehre mich Eurer Exzellenz mit ausgezeichnete Verehrung  
zu empfehlen  
Hoch dero  
geh[or]s[a]mster Diener  
*Gottfried Weber*

Mainz am 8<sup>e</sup> Jan. 1815  
Meine dermalige Adresse ist  
Tribunalrath Weber in Mainz“

Dieser Brief war einer der Tagesordnungspunkte in der Vorstandssitzung der Gesellschaft vom 9. Februar 1815, wie das Sitzungsprotokoll ausweist:<sup>47</sup>

„Es wird das Schreiben des H Gottfried Weber, dermaligen Tribunalrathes in Mainz abgelesen, welcher der Gesellschaft die von ihm verlangte 8stimmige Hymne, welche er für die Singakademie in Berlin componirt hatte, nebst einigen anderen vierstimmigen Stücken, und Aufsätzen in Handschrift überschickt, und den Wunsch äussert, auswärtiges Mitglied der Gesellschaft zu werden. Da unter letzterer Benennung nur ein Ehrenmitglied verstanden werden, und die Wahl derselben nicht gehäuft werden kann, wird dieses Schreiben erst nach einiger Zeit beantwortet werden.“

Wie beim Aufschieben von Beschlüssen üblich, scheint der Antrag Gottfried Webers später in Vergessenheit geraten zu sein; über eine Ehrenmitgliedschaft in der Gesellschaft ist nichts bekannt. Trotzdem war Weber über die positiven Reaktionen aus Berlin und Wien erfreut und teilte dem befreundeten Joseph Fröhlich im Brief vom 11. Februar 1815 mit:<sup>48</sup>

„Mein vor einiger Zeit bei André erschienenenes ‚Te Deum‘ [...] hat mehr Glück gemacht als ich es jemals gehofft hätte: von mehreren Orten, wo es aufgeführt worden, schreibt man mir die schmeichelhaftesten Nachrichten von dem Eindruck, den es auf die Zuhörer gemacht und dem Enthusiasmus, den es erregt.“

(Nr. 5, Hinweis zu T. 99–103: Trompeten in der Partitur richtig, in den Stimmen falsch; T. 103f. Singstimmen und Streicher).

<sup>47</sup> *A-Wgm*, Gesellschaftsakten 1815, Sitzungsprotokoll vom 9. Februar 1815.

<sup>48</sup> Brief wie Anm. 38.

Gottfried Weber rührte weiter fleißig die Werbe-Trommel<sup>49</sup>, und so kamen erstaunlich viele Aufführungen zustande, etwa im Winter 1814/15 in Köln<sup>50</sup>, am 19. Oktober 1815 im thüringischen Frankenhausen, zum Musikfest in Hannover am 24./25. April 1817<sup>51</sup>, im Mai 1817 in Mainz<sup>52</sup>, nochmals am 14. Juni 1817 in Mainz anlässlich der Geburtstagsfeier des Großherzogs von Hessen-Darmstadt unter Gottfried Webers eigener Leitung<sup>53</sup> sowie am 12. Juli 1820 in Gießen<sup>54</sup> – von solchen Aufführungszahlen konnten die anderen Vereinsbrüder in den Jahren vor 1820 im Falle ihrer vokalsinfonischen Werke – man denke an Carl Maria von Webers *Hymne* „In seiner Ordnung schafft der Herr“, seine Kantate *Kampf und Sieg*, Meyerbeers Oratorium *Gott und die Natur* oder an Gänsbachers *Requiem* – nur träumen. Die patriotische Widmung erwies sich tatsächlich, wie vom Autor beabsichtigt, für die Verbreitung der Komposition als hilfreich, nimmt sich angesichts der Werkgeschichte allerdings recht eigenartig aus, war das *Te Deum* bei seiner dritten Aufführung am 4. Oktober 1812 doch noch zur Feier der Geburt eines Napoleon-Enkels erklungen<sup>55</sup>.

<sup>49</sup> Vgl. den Brief von Gottfried Weber an Gänsbacher vom 26. August 1815: „Ist Dir sonst noch nichts von meinen gestochenen Sachen unterwegs begegnet? etwa mein *Tedeum* den siegenden teutschen Heeren gewidmet, Offenbach b. *André*. – Auch diesem könntest Du vielleicht irgendwo zur Aufführung behilflich sein.“

<sup>50</sup> Vgl. AmZ, Jg. 17, Nr. 18 (3. Mai 1815), Sp. 302f.; bemängelt wurde, „dass die Aufführung des allgemein geschätzten weberschen *Te Deum* [...] hier mit solcher Uebereilung und Nachlässigkeit stattfand, dass freylich einem grossen Theile der Zuhörer dieses geniale Werk unverständlich bleiben musste“ (ebd., Sp. 303).

<sup>51</sup> Ein Textdruck zur Aufführung in der Marktkirche findet sich in der Bibliothek der Hansestadt Lübeck, W 11.

<sup>52</sup> Vgl. Lemke (wie Anm. 4), S. 84 (nach der *Mainzer Zeitung* Nr. 60 vom 20. Mai 1817). Angekündigt wurde die Aufführung bereits in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 16, Nr. 134 (11. Juli 1816), Sp. 1072: „Nächstens erwartet man die Aufführung von [...] Gottfried Webers *Te Deum*.“

<sup>53</sup> AmZ, Jg. 19, Nr. 33 (13. August 1817), Sp. 567f.

<sup>54</sup> Vgl. Lemke (wie Anm. 4), S. 84 (nach der *Großherzogl. Hessischen Zeitung*, 1820, Nr. 78, S. 796). Zusätzliche Aufführungsdaten überliefert ein handschriftlicher Zettel, welcher der Kopie des *Te Deum* (Partitur und Stimmen, nur mit lateinischer Textunterlegung) in *D-B* (Mus. ms. 22703) beiliegt: eine Aufführung am 18. Juli 1824 sowie eine weitere am 23. Juli 1826. Da sich allerdings die Provenienz der Abschrift bislang nicht zweifelsfrei bestimmen ließ, ist eine lokale Zuordnung nicht möglich.

<sup>55</sup> Vgl. Anm. 7; Karl Ludwig Friedrich von Baden (1786–1818, Großherzog seit 1811) war verheiratet mit Stéphanie de Beauharnais, Adoptivtochter Napoleons (1789–1860). Der erhoffte Thronfolger, dessen Geburt im Oktober 1812 gefeiert wurde, starb nach weniger als einem Monat. Seither gab es Stimmen, die behaupteten, das Kind sei gegen einen

Besonders die Frankenhäuser Aufführung erhielt sehr positive Kritiken, so liest man in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.<sup>56</sup>

„Das [...] *Te Deum* vom Hrn. Tribunalrath Weber ist vielleicht noch nie in der Vollkommenheit und Fülle aufgeführt worden, als hier. Wäre er doch zugegen gewesen: er würde Hrn. Max Eberwein für die brave Direction seines kräftigen Werks die Hand gedrückt haben.“

Weniger begeistert äußerte sich dagegen Louis Spohr, der mit seiner Kantate *Das befreite Deutschland* das zweite Hauptwerk des Festivals beigesteuert hatte; er urteilte: „Die Exekution dieses *Te Deums* war leider ebensowenig wie die der Kantate ganz fehlerfrei.“ Auch vom Werk selbst zeigte er sich wenig beeindruckt: „Das *Te Deum* von Weber hat meine Erwartungen [...] nicht befriedigt. Es verrät zu sehr, daß es mit kalter Spekulation und nicht im Moment der Begeisterung geschaffen ist.“<sup>57</sup>

Die Frankenhäuser Darbietung des *Te Deum* steht wiederum in Beziehung zu Carl Maria von Weber und war erneut Anlass für Verstimmungen. Vermittelt durch Gottfried Weber hatte sich der Organisator des thüringischen Musikfestes, der Frankenhäuser Kantor Georg Friedrich Bischoff Anfang April 1815 mit der Bitte an Carl Maria von Weber gewandt<sup>58</sup>, eine Ankündigung der Veranstaltung für die *Allgemeine musikalische Zeitung* zu verfassen. Weber sagte den gewünschten Artikel am 21. April unter Vorbehalt zu:<sup>59</sup>

„Mit Vergnügen werde ich Ihrem Wunsche, in Hinsicht einer vorläufigen Anzeige Ihres rühmlichen Unternehmens zu entsprechen suchen, nur glaube ich dazu doch noch mehrerer und bestimmterer *Datas* zu

kranken Säugling vertauscht worden und 1828 als junger Mann wieder aufgetaucht, der als Kaspar Hauser legendär geworden ist.

<sup>56</sup> Jg. 17, Nr. 46 (15. November 1815), Sp. 770; auch ein anonymes Bericht in der *Zeitung für die elegante Welt* spricht von einer Aufführung „mit einer Besetzung von mehr als 300 Personen und mit so herrlicher Vollendung“; vgl. Jg. 16, Nr. 135 (12. Juli 1816), Sp. 1073.

<sup>57</sup> Vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hg. von Frank Göthel, Tutzing 1968, Bd. 1, S. 198. In Spohrs Aufzeichnungen folgen als Beleg einige analytische Bemerkungen.

<sup>58</sup> TB-Notiz Webers vom 9. April 1815: „Briefe erhalten von [...] Gottfried, und Bischoff.“ Bischoff hatte das Musikfest schon sehr früh angekündigt, ein Hinweis auf dessen Durchführung (dort noch für 18./19. Oktober 1815 angezeigt) findet sich bereits in einem Bericht aus Frankenhäuser vom 28. November 1814 (gezeichnet „S.r.“) in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 14, Nr. 245 (10. Dezember 1814), Sp. 1959.

<sup>59</sup> Brief in der British Library London, Add. 29804, f. 18; entgegen der Briefdatierung weist Webers Tagebuch erst am 22. April aus: „an Bischoff geschrieben“.

bedürfen, als E. Wohlgebohren und der Brief meines lieben Freund[s] Gottf: *Weber* an die Hand gaben. [...]

Was Ihre gütige Einladung betrifft, so werde ich selbst wohl schwerlich die Freude haben können dem *Concerte* beyzuwohnen, da die Zeit Umstände nicht von der Art sind daß man auf eigne Kosten eine solche Reise unter nehmen könnte.“

Danach geschah lange nichts, so dass sich *Weber* am 20. August 1815 an Gottfried *Weber* wandte:<sup>60</sup>

„d: 9<sup>r</sup> *Aprill* erhielt ich deinen Brief vom 17<sup>r</sup> *März* in einem von *Bischoff*.  
d: 22<sup>r</sup> schrieb ich ihm wieder über sein *Concert*, habe aber seitdem nichts wieder gehört. die ganze Geschichte scheint ins Stokken gerathen zu sein.“

Doch ein neuer, am 8. September empfangener Brief von *Bischoff* schuf Gewissheit<sup>61</sup>, und so brachte *Weber* die Ankündigung des Musikfestes am 10. September zu Papier, um sie am 11. September an Friedrich Rochlitz nach Leipzig zu senden<sup>62</sup>, mit der Bitte, ihr „so bald als möglich einen Platz in der Musik: Z: zu gönnen.“<sup>63</sup>

Zur selben Zeit (von Anfang September bis 6. Oktober) hielt sich Gänsbacher in Prag auf, und die Freunde analysierten gemeinsam u. a. das *Te Deum* Gottfried *Webers*, das sie in einer Art „Privatrezension“ (also nicht für die Veröffentlichung bestimmt) beurteilten. Nach dem Tagebuch Carl Maria von *Webers* zu schließen, müsste es sich um dessen alleinige Arbeit gehandelt haben, denn er vermerkte am 15. September: „nach Hause. *Webers Requiem* und *Te Deum* durchgegangen. *Protocoll* darüber verfaßt.“ Am 16. September liest man dann: „geschrieben an Gottfried nebst Protokoll“. Der hier erwähnte Brief lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass das „Protokoll“ eine Gemeinschaftsarbeit mit Gänsbacher war: „Möge dir unser Protokoll so viel Spaß machen als wir deiner theilnehmend dabey gedachten.“<sup>64</sup> Im selben Brief teilte *Weber* bezüglich des Frankenhäuser Musikfestes mit: „*Bischoffs*

<sup>60</sup> Brief in *US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 69.

<sup>61</sup> *Webers* TB 8. September „Brief von Bischoff erhalten“, 9. September „an [...] Bischoff geschrieben“.

<sup>62</sup> *Webers* TB 10. September „Aufsatz über das Frankenhäuser Musikfest geschrieben.“, 11. September „gearbeitet. an Rochlitz geschrieben.“

<sup>63</sup> Brief in der British Library London, Add. 47843, f. 45.

<sup>64</sup> Brief in *US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 71.

*Concert* kömt doch endlich zu Stande. ich habe eine Anzeige davon in die Musik: Zeitung geschrieben.“

Das Frankenhäuser Musikfest am 19. und 20. Oktober 1815 schwamm ganz auf der Welle der patriotischen Begeisterung und war als „Deutsche Sieges-Feyer der Tonkunst“ angekündigt worden<sup>65</sup>. Doch wie Gottfried Webers Komposition, die mit ihrer nachträglichen Widmung an „Deutschlands siegreiche Heere“ lediglich ein neues Etikett bekommen hatte, war auch die Vorgeschichte des Festivals durchaus wechselvoll: Die ersten beiden Frankenhäuser Musikfeste unter Bischoff von 1810 und 1811 hatten sich um weitgehende politische Neutralität bemüht; lediglich am Rande des ersten Treffens gab es eine patriotische Kundgebung auf dem Kyffhäuser. Neben diesen Veranstaltungen musste Bischoff allerdings auch mit der Besatzungsmacht kooperieren und in den Sommern 1811 und 1812 in Erfurt musikalische „Napoleon-Feste“ ausrichten<sup>66</sup>. In Carl Maria von Webers Ankündigung sind freilich nur die Frankenhäuser Vorgänger erwähnt, nicht die politisch ‚belasteten‘, künstlerisch aber nicht weniger anspruchsvollen Erfurter Konzerte.

Weber nutzte die Gelegenheit, Gottfried Weber einmal mehr hervorzuheben. In seinen Text schob er einen unverhältnismäßig langen Absatz über den Freund ein. Der entsprechende Passus lautet nach dem (unvollständigen) Entwurf bzw. (ersatzweise) der Veröffentlichung von Theodor Winkler:<sup>67</sup>

„Erfreulich ist es dann von dem Geistreichen, scharf und fest blickenden *Gottfried Weber* in Mainz, deßen Feder die Leser dieser Blätter schon so manches treffliche danken, auch einmal seine Schöpfungs Gabe im praktischen Gebiete zu sehen, und wahrlich sie werden in ihm den wieder erkennen, der mit eben dem Feuer und Kraft zu dem Herzen wie zu dem Geiste zu sprechen versteht. Das *Te Deum* !: bei André in

<sup>65</sup> Vgl. *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*, 1815, Nr. 235 (8. September), Sp. 2465–2468.

<sup>66</sup> Vgl. Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812 und 1815*, Jena 1934 sowie Samuel Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 168), Berlin, Kassel 2006, S. 117 (musikalische Programme der Frankenhäuser Musikfeste 1810, 1811 und 1815 sowie der Erfurter Napoleonfeste 1811 und 1812) und S. 181–213.

<sup>67</sup> Webers Originalentwurf: *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe V, Bl. 40v; das Ende des Beitrags (ehemals auf Bl. 41a/r) wurde (vermutlich von Max Maria von Weber) herausgeschnitten und offenbar verschenkt. Winkler lag für seine Schriftenausgabe noch der komplette Entwurf vor; vgl. *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden und Leipzig 1828, Bd. 2, S. 121–124 (Zitat nach S. 124).

Offenbach gestochen, *Partitur* und Stimmen :/ von ihm das den Schluß dieses Tages [19. Oktober 1815] macht, hat seine Würdigung schon auf manche ausgezeichnete Weise erhalten. S: Majestät der K:[önig] v:[on] Preußen sprachen ihre Anerkennung durch Uebersendung einer goldenen Denkmünze an den Componisten aus. Der Verein der Musikfreunde des öster:[reichischen] Kaiserstaates, verlangte [Fortsetzung nach dem Abdruck bei Winkler:] es nebst andern Werken von dem Verfasser, und hier auf dieser Stelle entspricht es nun besonders – in die Tendenz des Ganzen eingreifend – seiner den siegreichen Heeren Deutschlands gegebenen Zuneigung [sic]<sup>68</sup>. Ich kann bei dieser Gelegen[e]it den Wunsch nicht unterdrücken, die vierstimmigen Gesänge (bei Gombart in Augsburg) und die zwölf mit Guitarre-Begleitung (bei Simrock in Bonn)<sup>69</sup> von Herrn Gottfried Weber mehr in den Händen der Musikfreunde zu wissen.“

Diese – für die Ankündigung zu einem Musikfest – tatsächlich unpassende, sehr ausgedehnte Eloge wurde im Rahmen der redaktionellen Bearbeitung vor dem Druck in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erheblich gekürzt und verändert. In der Zeitung erschien folgende Variante:<sup>70</sup>

„Erfreulich ist es dann, von dem geistreichen, kraftvollen Gottfried Weber in Mainz, dessen Feder die Leser dieser Blätter schon so manches Treffliche danken, auch einmal eine Schöpfung im praktischen Gebiete zu sehen. Das *Te Deum* von ihm (bey André in Offenbach gestochen, Partitur und Stimmen) das den Schluss dieses Tages macht, hat seine Würdigung schon auf manche ausgezeichnete Weise erhalten. (Ich kann bey dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, die 4stimmigen, trefflichen Gesänge (bey Gombart in Augsburg) und die 12 Gesänge mit Guitarre-Begleitung (bey Simrock in Bonn) von Gottfried Weber, mehr in den Händen der Musikfreunde zu wissen.)“

Immerhin blieb noch genug Text, der in Bezug auf das Musikfest verzichtbar gewesen wäre (der Hinweis auf die dort nicht erklingenden Lieder), doch Carl Maria von Weber war verärgert über die Kürzungen und schrieb am

<sup>68</sup> Vermutlich verlesen aus „Zueignung“.

<sup>69</sup> Zu den zwölf vierstimmigen Gesängen op. 16 vgl. Anm. 42; die zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung von Klavier oder Gitarre op. 17 waren bereits 1812 in vier Heften bei Simrock (VN 916) mit einer Widmung an die bayerische Königin Caroline erschienen; vgl. Lemke (wie Anm. 4), S. 81–83.

<sup>70</sup> AmZ, Jg. 17, Nr. 39 (27. September 1815), Sp. 654.



2. Februar 1816 an Gottfried Weber: „ich war so froh einmal ein paar Worte über dich sagen zu können, und – da streichen sie mir das beste weg.“ Nachfolgend zählte er im Brief einen Großteil der Eingriffe in diesem Abschnitt des Textes auf und versicherte dem Freund:<sup>71</sup>

„ich werde *Rochlitz* mein Mißfallen darüber zu erkennen geben. Zugleich muß ich dir aber sagen daß die *Redact.* sich anderweitig geäußert hat, als scheine ihr daß die *Voglersche* Schule deutlich darauf hinarbeite sich gegenseitig zu heben. – – –“

Noch erboster reagierte allerdings Gottfried Weber, besonders auf den – nicht ganz ungerechtfertigten – Vorwurf, die Vogler-Schüler (zu denen sich Gottfried Weber nicht zählte) würden gegenseitig Presse-Werbung betreiben. Er beschwerte sich ohne Wissen Carl Maria von Webers bei Rochlitz. Dieser – ebenfalls erzürnt – verlor dem Prager Weber gegenüber kein Wort. Als der von Gottfried Webers Vorgehen erfuhr, versuchte er sofort, Rochlitz zu beschwichtigen, und schrieb am 13. Mai 1816:<sup>72</sup>

„Soeben erhielt ich einen Brief von Gottfried Weber, aus dem ich sehe, daß eine Konfusion und Mißverständnisse von allen Seiten so eingetreten sind, daß das Ganze einer recht erbärmlichen Klatschgeschichte gar nicht unähnlich sieht. Dergleichen hasse ich in den Tod und besonders auch deshalb zehnfach, weil ich weiß, wie schwer so etwas bei der großen Entfernung der Parteien auszugleichen und zu verständigen ist, was mit ein paar Worten mündlich getan wäre. Ich muß also zuvörderst die Sache erzählen, wie sie ist, und dann gibt sich das Resultat wohl von selbst.

Gottfried Weber, der mit dem regsten Eifer für alles, was er für gut anerkennt, lebt und wirkt, hat von jeher so viel für die Verbreitung meiner Arbeiten, vorzugsweise ohne deshalb für ihre Mängel blind zu sein, getan, daß ich ihm mit dem reinsten herzlichsten Dank verpflichtet bin und natürlich gern jede Gelegenheit ergreife, da ich es ebenfalls meiner Überzeugung gemäß tun kann, auf sein Talent die Welt aufmerksam zu machen. Leider hat er als Komponist so wenig öffentlich erscheinen lassen, daß ich dazu wenig oder gar keine Gelegenheit fand. Unter dem Wenigen dieser Art war die Anzeige des *Franckenhäuser* Konvents von mir, wo beinah alles Rühmenswerte,

<sup>71</sup> Brief in *US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 73.

<sup>72</sup> Altmann (wie Anm. 36), S. 499–501.

was ich von seinen Arbeiten erwähnte, in der ‚Musikalischen Zeitung‘ weggelassen wurde. Da ich diese nur selten zu sehen bekomme, so sah ich dies erst, nachdem ich den 11. Januar einen Brief Wohlbrück’s aus München mit folgender Stelle erhalten hatte: ‚Poißl wünscht eine ausführliche Rezension Ihrer Kantaten [Kampf und Sieg] für die ‚Musik.-Zeitung‘ zu schreiben und glaubt, daß dieses vielleicht dienlicher sein würde, als wenn Gottfried Weber solche übernehme, da man von Seiten der Redaktion der ‚Musik.-Zeitung‘, wie Spohr geäußert haben soll, das Vorurteil hegt, die Schule Vogler’s Sorge gegenseitig für den Aufschwung ihrer Werke. [...]‘ Was war natürlicher, als daß ich einem so lieben vertrauten Freunde, als Gottfried Weber mir ist, nicht hätte schreiben sollen: ‚Lieber Bruder, ich habe mit Freuden die erste Gelegenheit ergriffen von Dir zu sprechen, man hat mir es aber weggestrichen, wahrscheinlich wegen jener Idee (wie oben).‘ Daß nun mein guter Weber dies so verstanden hat, als hätten Sie mir dies geäußert, da ich ihm nicht mit der diplomatischen Genauigkeit wie hier die Quelle anführte – gehört zu den 10000 unglücklichen Mißverständnissen in der Welt, die man nicht schnell genug unter guten Menschen durch die klarste Auseinandersetzung vertilgen kann. Daß es ihn, der so manches Treffliche dieser Zeitschrift geliefert hat, schmerzen mußte, ein paar lobende Ausdrücke unterdrückt zu sehen, daß ich bei einem Aufsatz, unter meinem Namen noch dazu, dasselbe Gefühl einen Augenblick hatte, ist uns beiden nicht zu verdenken. Daß Sie Ihre gewiß der Sache wohlwollenden Gründe dazu hatten, glaube ich. Daß aber Gottfried Weber, der immer nur die Redaktion vor Augen hat und nicht das Glück hat, Sie persönlich seinen Freund nennen zu dürfen, die Sache im ganzen härter und ärger nahm, als er vielleicht sollte, ist auch verzeihlich.

Und nun, lieber Freund, bitte ich Sie mir offen und ehrlich wie immer zu schreiben, diesen Brief in Abschrift an Gottfried Weber zu schicken<sup>73</sup>, da er zugleich als Antwort und Be[r]ichtigung des seinigen an mich vom 5. Mai diesen Punkt betreffend dienen soll; und somit, hoffe ich zu Gott, soll dieser ärgerlichen und unnützen Konfusion ein Ende sein und Sie nach wie vor uns beide als brav und gerade erkennen.“

<sup>73</sup> Laut Altmann (wie Anm. 36), S. 499, Anm. 2, hat Rochlitz den Brief am 17. Mai 1816 an Carl Maria von Weber zurückgeschickt „mit einer ihm nur zur Ehre gereichenden längeren Bemerkung über sein Verhalten und seine ganze Stellung zu dieser Angelegenheit“. Weber erhielt Rochlitz’ Antwort laut Tagebuch am 23. Mai 1816.

Die Beziehung zwischen Weber und Rochlitz nahm durch diese Auseinandersetzung keinen dauerhaften Schaden. Am 17. September 1816 schrieb Weber dann an Gottfried Weber:<sup>74</sup>

„Ueber das Verfluchte Mißverstehen in den Briefen. Wenn man eine Sache weis, so glaubt man sie auch dem andern eben so deutlich gemacht zu haben, und dann kommt endlich eine Sauerey heraus. So ist es zwischen dir Rochlitz und mir gegangen. du hattest in deiner Art so Recht, und Rochlitz that mir doch auch leid daß du ihn so angefahren hattest ich schrieb ihm also beyliegenden Brief<sup>75</sup> sogleich [...] und erhielt die Antwort auch wieder so wie du hier. /: Seit dem habe ich ihn auch gesprochen<sup>76</sup> und sehr kränklich, Hypochondrisch, und angegriffen, übrigens voll Achtung und Liebe für dich und mich gefunden. :/ Ich hoffe daß nun alles wieder ausgeglichen und in Ordnung ist.“

Das Verhältnis zwischen den beiden Webers allerdings kühlte in der Folge merklich ab, nicht allein aufgrund der Auseinandersetzungen um das *Te Deum*. Carl Maria von Weber besuchte den in Mainz wohnenden Juristen im November 1817 auf seiner Hochzeitsreise, aber die alte Vertrautheit wollte sich nicht mehr einstellen, die Jahre der räumlichen Trennung hatten die einst so engen Freunde einander entfremdet. Enttäuscht schrieb Carl Maria von Weber am 14. Mai 1818 an Hinrich Lichtenstein über die Fahrt:<sup>77</sup>

„Von da [Mannheim] gieng nach Darmstadt und Mainz. das war der einzige bittere Punkt meiner Reise. mit dem liebevollsten Herzen wie ich es vor 6 Jahren von Mannheim mitnahm, kam ich nach Mainz zu Gottfried *Weber*, und fand leider nicht mehr ganz denselben, überhäufte Geschäfte, isolirt stehen, – hatten ihn in sich selbst befangen, und wir konnten nicht so aufthauen und die alte Zeit zurückrufen, wie ich es gehofft hatte. Es that mir recht von Herzen wehe, ich hatte mich so sehr darauf gefreut. – nach 6 verstimmt verlebten Tagen, gieng ich nach Darmstadt zurück [...].“

<sup>74</sup> Brief in *US-NHub*, Frederick R. Koch Foundation; vgl. Bollert/Lemke (wie Anm. 15), S. 76.

<sup>75</sup> Weber legte seinen Brief an Rochlitz vom 13. Mai 1816 bei, den er von diesem zurückerhalten hatte.

<sup>76</sup> Vgl. Webers Tagebuchnotiz vom 11. Juli 1816: „zu Rochliz nach *Connewitz* gefahren [...] Mittag da. auch da fand ich vieles verändert.“

<sup>77</sup> Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, PB 37, Nr. 25.

Gänsbacher vertraute er im Brief vom 24. August 1818 fast gleichlautend an:<sup>78</sup>

„Voll Sehnsucht einen Theil der *Trias* wieder zu schauen eilte ich nach *Mainz* zu Gottfried. dieß war aber der trübste Punkt meiner Reise, denn ich kam mit dem alten Herzen voll Liebe an, und – es war nicht das Alte. ich will nicht ungerecht sein, ich kam zu einem ungünstigen Zeitpunkte, er hatte täglich KriminalGeschäfte, war eben ausgezogen, die Frau lag in Wochen *pp*<sup>79</sup> kurz wir sahen uns wenig, und konnten nicht warm werden. Mir scheint daß sich Gottfried zu viele Geschäfte aufgebürdet hat, das Theater *pp* wodurch er dazu kommt an nichts mehr rechten Antheil außer seinem Treiben zu nehmen, und ein bischen Rechthaberisch und absprechend geworden ist. Kurz es that mir unendlich wehe, ich hatte mich so darauf gefreut, es war ein Hauptzwek meiner Reise gewesen, – nun, es können nicht alle gehofften Freuden in Erfüllung gehen.“

Trotzdem blieb die Korrespondenz zwischen den beiden Webers lebhaft, und in seiner 1831 veröffentlichten Autobiographie bekannte Gottfried Weber: „Der [...] Tod meines besten, liebsten und gewiß meines unwandelbar treuesten Freundes, Karl Maria v. Weber, gehört mit unter die wichtigsten und traurigsten Ereignisse meines Lebens.“<sup>80</sup> Das *Te Deum* von Gottfried Weber findet in Carl Maria von Webers Briefen und Tagebüchern nach 1817 freilich keine Erwähnung mehr. Er selbst scheint nie eine Aufführung geleitet zu haben.

<sup>78</sup> D-B, Mus. ep. C. M. v. Weber 16.

<sup>79</sup> Am 16. November 1817 wurde Therese, das fünfte Kind von Gottfried und Auguste Weber, geboren.

<sup>80</sup> Heinrich Eduard Scriba, *Biographisch-literärisches Lexikon der Schriftsteller des Großherzogthums Hessen im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts*, 1. Abt., Darmstadt 1831, S. 419.

## **Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold**

### **Weber beim Workshop *Digitale Briefeditionen***

Gleich doppelt vertreten war die Weber-Ausgabe bei einem Workshop zum Thema *Digitale Briefeditionen*, der am 21./22. Oktober 2010 gemeinsam von der Staatsbibliothek zu Berlin und der Freien Universität Berlin im Simón-Bolívar-Saal der Staatsbibliothek veranstaltet und von Jutta Weber und Rainer Falk gemeinsam geleitet wurde. Joachim Veit hatte seinen Eröffnungsvortrag unter das etwas kurios klingende Motto „Briefeditionen als Datenkrake – Probleme bei der Erarbeitung digitaler Brief-Editionen“ gestellt. Anhand eines breiten Überblicks über derzeit vor allem im angelsächsischen Bereich laufende digitale Briefeditionen und avancierte neue Vorhaben wie die Edvard-Munch-Edition, oder die van-Gogh-Briefausgabe und das Heine-Portal (die beide auch separat vorgestellt wurden) untersuchte er grundsätzliche Probleme der digitalen Darstellung und kam in einem zweiten Teil auf Probleme der Codierung mit dem Datenstandard TEI zu sprechen. Er mahnte eine Erarbeitung von und Orientierung an Richtlinien-Empfehlungen an, damit die sehr offenen Möglichkeiten, die TEI bietet, nicht zu unnötigen Kompatibilitätsproblemen führen und Normdaten das Zusammenarbeiten verschiedener Editionen erleichtern. Peter Stadler stellte in einer weiteren Sektion der Tagung die geplante digitale Weber-Briefausgabe im Detail vor und erhielt durchweg ein lebhaftes und positives Echo auf seine derzeit noch eher als Ausnahme zu betrachtende Tiefenerschließung der Texte.

Die Tagung, die einen überraschend starken Zuspruch von Seiten des Publikums gefunden hatte, wurde von den Teilnehmern als ein nützlicher, idealerweise mindestens jährlich zu wiederholender Austausch zwischen den Projekten bezeichnet. Für 2011 ist eine Fortsetzung in Verbindung mit dem Weimarer Symposium zu Briefeditionen geplant; Peter Stadler nahm außerdem an einer auf dieses Treffen zurückgehenden Veranstaltung der KOOP-Litera, der 1. Internationalen Arbeitstagung der Literaturarchive und Nachlassinstitutionen, vom 11. bis 13. Mai im Luxemburgischen Literaturarchiv in Mersch teil, wo er über „Elektronische Briefeditionen – Möglichkeiten der Vernetzung von Forschungseinrichtung und Bibliothek“ referierte.

### **Weitere Normdaten erwünscht**

Auf Bitten der AG *Textauszeichnung von Editionen*, einem Arbeitskreis, der vom Deutschen Literaturarchiv Marbach zusammen mit der Arbeits-

gemeinschaft für germanistische Edition ins Leben gerufen wurde, stellte Peter Stadler am 4./5. Februar 2011 im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn die digitale Edition der Briefe, Tagebücher und Dokumente Webers zur Diskussion. Die AG hat die Entwicklung von Empfehlungen zur Textauszeichnung von Editionen zum Ziel; beteiligt sind auch Vertreter der Arbeitsgemeinschaft philosophische Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung. An der Detmolder Sitzung nahmen Kurt Gärtner (Marburg/Trier), Roland Kamzelak (Marbach), Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta (beide Amsterdam) sowie Klaus Prätor (Berlin), Gabriel Viehhauser (Bern) und Joachim Veit teil. Es handelte sich um eine der letzten Vorstellungen der digitalen Textausgabe der WeGA vor der öffentlichen Präsentation in Berlin am 4. Mai 2011 (vgl. dazu den separaten Bericht S. 130–134). Die Diskussion entzündete sich vor allem an der Verwendung von Normdaten. Die großen Vorteile demonstrierte Stadler am Beispiel des Rückgriffs auf die Personennamendatei (PND): Statt alle Inhalte selbst zu erarbeiten, kann die jeweilige Ausgabe bereits verfügbare (und sogar automatisierte) Informationen abrufen. Er betonte die Notwendigkeit, weitere Wissensbereiche in solche Normdaten zu überführen. Dazu gehören für Texteditionen in den Geisteswissenschaften vor allem in Textdokumenten erwähnte Werke (der Literatur oder Musik), Rollen und Aufführungen. Hierfür müssen zur Zeit noch in jedem (nicht nur digitalen) Unternehmen eigene Verzeichnisse angelegt werden, was nicht nur zu unsinnigen Doppelarbeiten führt, sondern auch die Vernetzung der Daten erschwert. Nach einer kontroversen Diskussion zeigte sich, dass das Gremium einem entsprechenden Vorstoß zur Zeit noch skeptisch gegenübersteht. Empfohlen wurde (wieder einmal) das beispielhafte Erarbeiten innerhalb einer konkreten Edition, so dass z. B. von den Daten der Weber-Ausgabe ausgehend in naher Zukunft neue Überlegungen zur Nützlichkeit gemeinsamer Aktivitäten initiiert werden könnten. Stadlers nüchterne Präsentation der Texte mit der letztlich auf der Verwendung der Normdaten basierenden Möglichkeit des Perspektivenwechsels überzeugte die Arbeitsgruppe aber so, dass er eingeladen wurde, diese Lösung auch auf der internationalen Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Bern im Jahr 2012 vorzustellen.

### **Neue Bände der Weber-Gesamtausgabe**

Gewissermaßen als Nachtrag zu dem gewichtigen Doppelband mit Einlagen in fremde Bühnenwerke, Konzertarien und Duette mit Orchesterbeglei-

tung (Serie III, Bd. 11) erschien im vergangenen Jahr, wie bereits in *Weberiana* 20 (S. 117) kurz angedeutet, noch der Band mit den Klavierauszügen zu einem Teil der Konzert- und Einlagearien, erweitert um Klavier-Arrangements der *Jubel-Ouvertüre* (WeV M.6a) und der frühen *Turandot-Ouvertüre* (WeV F.1a). Dieser Band (Serie VIII, Bd. 7) vereint fast alle Mitarbeiter der WeGA als Herausgeber (Markus Bandur, Solveig Schreiter, Joachim Veit und Frank Ziegler) und wuchs immerhin auf stattliche 204 Seiten an. Ein weiterer Klavierauszugsband, herausgegeben von Markus Bandur, erschien noch kurz vor Weihnachten 2010: Als erster Band der Serie VIII und als erster Teil der *Silvana*-Edition wurde damit der Klavierauszug dieser Oper, so wie Weber ihn 1812 nach der Berliner Aufführung des Werks bei seinem Verleger Adolph Martin Schlesinger zum Druck gegeben hatte, veröffentlicht. Es handelt sich dabei nicht um einen vollständigen Auszug, sondern Weber hat dem Verleger offensichtlich nur jene Nummern übergeben, die er für das häusliche Musizieren als geeignet betrachtete. Zwei der Nummern (6 und 14) waren bereits nach der Frankfurter Uraufführung separat bei André in Offenbach im Druck erschienen. Die Neuedition umfasst mit ausführlichem Vorwort und Abbildungsanhang rund 200 Seiten. Ein vollständiger Auszug der dreiaktigen Oper für die musikalische Praxis war bereits im vergangenen Jahr für die Münchner Aufführung unter Ulf Schirmer erstellt worden und wird im Anschluss an die Partituredition in einer überarbeiteten Version erscheinen.

Ausgeliefert wurde im Frühjahr 2011 auch der umfangreiche Band mit den konzertanten Klarinettenwerken (Serie V, Bd. 6), der das *Concertino* für Klarinette Es-Dur (WeV N.10), das Konzert Nr. 1 f-Moll (WeV N.11) und das Konzert Nr. 2 Es-Dur (WeV N.13) enthält, die allesamt von Frank Heidlberger (Denton/USA) herausgegeben wurden (Redaktion: Joachim Veit). Über die sich bei der Arbeit an dem Band ergebenden Überraschungen ist schon im letzten Heft der *Weberiana* berichtet worden (vgl. dort S. 113–116). Die Detmolder Arbeitsstelle hat zu dieser Edition auch die Orchestermaterialien erarbeitet, die inzwischen beim Verlag vorliegen. Frank Heidlberger ergänzte die Klavierauszüge (das *Concertino* hatte er bei Schott schon im Jahr 2000 innerhalb der *Klarinetten-Bibliothek* als KIB 48 im Klavierauszug vorgelegt), die in diesem Herbst erscheinen. Dem mit XXVIII + 427 Seiten voluminösen Gesamtausgabenband legte das Detmolder *Edirom*-Projekt auch eine digitale Edition dieser Werke auf DVD bei. Diese Version wurde von Benjamin Wolff Bohl, Daniel Röwenstrunk und Joachim Veit unter Mitarbeit von Philemon Jacobsen erarbeitet und den Subskribenten der Weber-

Gesamtausgabe kostenlos zur Verfügung gestellt. Die DVD enthält dank der Zustimmung der bewahrenden Bibliotheken und Privatbesitzer, allen voran der Staatsbibliothek zu Berlin, sämtliche Quellen der Werke und eine Umsetzung des Kritischen Berichts ins digitale Medium in der schon vom Klarinettenquintett (WeV P.11) bekannten Form, allerdings auf einem wesentlich neueren und komfortableren Stand. Diese Edition kann nun sogar „upgedatet“ werden, d. h. wenn Fehler bemerkt werden oder sich neue Erkenntnisse herausstellen, ist eine Aktualisierung über die Projekt-Homepage (<http://www.edirom.de>) möglich. Eine solche Aktualisierung ist bereits in Planung. Langfristig ist auch eine Vernetzung mit der Brief- und Tagebuchausgabe denkbar – momentan wurde die „kleinere Lösung“ bevorzugt: So enthält die DVD auch Briefe und Aufführungsbesprechungen, die im Band selbst nur ausschnittsweise zitiert sind. Außerdem ist der von Eveline Bartlitz in Heft 8 der *Weberiana* (1999, S. 5–47) herausgegebene Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Carl Baermann komplett dokumentiert. Die DVD wurde bei der Berliner Präsentation am 4. Mai 2011 von Daniel Röwenstrunk einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt (vgl. den Bericht von Christine Siegert in diesem Heft, S. 130–134).

### **... und wieder einmal: vorgezogene Arbeiten**

Im Jahr 2006 hatte Ortrun Landmann (Dresden) gemeinsam mit Frank Ziegler die Festa teatrale *L'Accoglienza* innerhalb der WeGA vorgelegt (Serie II, Bd. 3). Seither bemühte sie sich um eine Aufführung dieses Werks in Dresden; nun endlich erfolgreich: Die Staatskapelle Dresden hatte sich bereitgefunden, das Werk im 12. Symphoniekonzert der Saison unter Leitung von Manfred Honeck und mit Beteiligung des Leipziger Rundfunkchors am 3. Juli 2011 aufzuführen. Für das Programm suchte Tobias Niederschlag, der Konzertdramaturg des Orchesters, zusammen mit dem Dirigenten noch nach einem weiteren kürzeren Werk Webers mit Chorbeteiligung. In Frage kamen dafür die *Hymne* „In seiner Ordnung schafft der Herr“ (WeV B.8) und die melodramatische Kantate *Der erste Ton* (WeV B.2), beide nach Texten von Friedrich Rochlitz. Die Wahl fiel auf den *Ersten Ton*. Für die Aufführung erklärte sich René Pape bereit, den Text des melodramatischen Teils zu rezitieren. Während von der *L'Accoglienza* der Gesamtausgabenband vorlag, war dies beim *Ersten Ton* noch nicht der Fall, auch die Stimmen zur Festa teatrale und ein Klavierauszug fehlten noch. Die Betreuung der Stimmenherstellung, die wiederum Frank Litterscheid (Hehlen) in bewährter Weise leistete, übernahm Frank Ziegler, der zudem auch in kürzester Zeit eine Vorab-Edition



des *Ersten Tons* (Partitur und Klavierauszug) erstellen musste. Wie bereits bei der Erarbeitung des umfangreichen Materials zur *Silvana* (vgl. *Weberiana* 20, S. 110ff.) leisteten die Mitarbeiter manche Überstunde, um die Musiker rechtzeitig zufriedenzustellen. Immerhin kann aber die Aufführung wiederum wertvolle Hinweise für den Druck des Gesamtausgabenbandes geben, der im kommenden Jahr mit der *Hymne* gemeinsam veröffentlicht werden soll. Über die nach Redaktionsschluss stattgefundene Aufführung in Dresden wird in der nächsten Ausgabe der *Weberiana* berichtet.

Wer somit auf die Erträge der letzten beiden Jahre zurückblickt, muss sich eigentlich verwundert die Augen reiben und fragen, wie die Mitarbeiter es geschafft haben, einen solchen Riesenstapel an Material vorzulegen. Alleine bei der *Silvana* waren fast 2000 Seiten Partitur, Klavierauszug, Stimmen und Textbuch zu bewältigen, der Klarinettenkonzertband setzte 450 Seiten Gesamtausgabe plus ca. 350 Seiten Stimmenmaterial obendrauf und hinzu kamen noch einmal 200 Seiten Stimmen zur *L'Accoglienza*, 80 Seiten Partitur zum *Ersten Ton*, ca. 180 Seiten Stimmen sowie Klavierauszug und Chorpartitur zum selben Werk. Dies alles wäre mit „normaler Arbeit“ unmöglich gewesen, und daher würden sich die Mitarbeiter freuen, wenn bei der Evaluierung der Ausgabe nicht immer engstirnig nur auf die Zahl der erschienenen Bände, sondern auch einmal auf deren Umfang und gelegentlich sogar deren Gehalt Rücksicht genommen würde. Dass „daneben“, d. h. durch noch mehr rigoreses Zusammenstreichen von Freizeit, sogar zusätzlich manches andere geleistet werden konnte, wird beispielsweise durch das Vorliegen dieses Heftes der *Weberiana* deutlich. Es ist zu hoffen, dass dieses Engagement der Mitarbeiter nicht einfach als Selbstverständlichkeit hingenommen wird.

### **Sonstige Vorträge und Veröffentlichungen der Weberianer**

Bei einem von Michael Zywitz (Universität Bremen) gemeinsam mit der Louis-Spohr-Gesellschaft organisierten Symposium, das am 23. und 24. Oktober 2010 im Spohr-Museum im Kulturbahnhof Kassel unter dem Titel *Spohr und seine Zeitgenossen* stattfand, referierte Joachim Veit über „Webers Verhältnis zu Spohr“. Dabei konnte er anhand der Briefe und Tagebücher Webers den bislang in der Literatur erweckten Eindruck eines nicht ganz ungetrübten Verhältnisses beider Musiker durch zahlreiche Detailhinweise präzisieren und deutlich machen, dass die Differenzen nicht allein zwischenmenschlicher Natur waren, sondern wesentlich auf den sehr unterschiedlichen Kunstanschauungen bzw. künstlerischen Zielsetzungen beider

beruhen. Der Beitrag soll innerhalb des Tagungsberichts des Symposiums veröffentlicht werden.

Am 26. November 2010 beteiligte sich Joachim Veit an einem Workshop *Rechtsprobleme musikwissenschaftlicher Editionen* in der Mainzer Akademie der Wissenschaften mit einem Beitrag aus der Praxisperspektive der Weber-Gesamtausgabe. Dabei versuchte er das traditionelle Verhältnis von Bibliothek, Editionsinstitut und Verlag unter dem Eindruck der digitalen Medien neu zu bestimmen, indem er ein Modell beschrieb, in dem in Zukunft die durch öffentliche Mittel geförderten Bibliotheken und Editionsinstitute in einem sehr viel engeren, sich gegenseitig befruchtenden Kontakt zueinander stehen und sich sehr viel stärker dem *open-access*-Gedanken öffnen. Verlage müssten in diesem Dreiecksverhältnis lernen, auch ihre Rolle neu zu definieren. Das bisherige Übergeben der Nutzungsrechte wissenschaftlicher Arbeit zur alleinigen Nutzung der Verlage funktioniert in einer auf der Vernetzungsmöglichkeit von Informationen beruhenden Wissenschaftskultur nicht mehr – kooperatives Arbeiten als künftig auch wirtschaftlich gebotener Regelfall setzt voraus, dass die erarbeiteten Daten langfristig und unbehindert für weitere Forschungen zur Verfügung stehen, die dafür notwendige Langfristigkeit des Zugangs kann aber kein privates Unternehmen garantieren. Die kontroverse Diskussion über diese Probleme soll künftig fortgesetzt werden, um die Verunsicherung, die zur Zeit auf Seiten aller Beteiligten besteht und die in Mainz sehr deutlich wurde, abzubauen.

Frank Zieglers Beitrag zum Wanderbühnenbetrieb im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel der Schauspieltruppe Franz Anton von Webers erschien unter dem Titel „Die Webers – eine Familie macht Theater“ in dem von Christoph-Hellmut Mahling im Auftrag der Deutschen Mozartgesellschaft herausgegebenen Augsburger Tagungsbericht *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, der als preiswertes Taschenbuch (19,80 Euro) im Wißner-Verlag kürzlich vorgelegt wurde.

### **Weber Digital**

Es gab vieles zu feiern am 4. Mai 2011 in der Berliner Vertretung des Landes Rheinland-Pfalz. Anlass des anregenden Abends war die Präsentation der digitalen Anteile der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe.

Nach der Begrüßung durch den Hausherrn Hans-Ulrich Bieler, Ständiger Vertreter des Bevollmächtigten beim Bund und für Europa des Landes Rheinland-Pfalz, der im Anschluss an die Veranstaltung alle Anwesenden

zu einem Empfang lud, gab die Generaldirektorin der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Barbara Schneider-Kempf, einen Einblick in die Weber-Sammlung der dortigen Musikabteilung. Die weltweit wichtigste Sammlung von Quellen des Komponisten kam in mehreren Schritten

nach Berlin: 1851 schenkte die Witwe des Komponisten Caroline von Weber das Autograph des *Freischütz* der damaligen Königlichen Bibliothek, 30 Jahre später konnte die Sammlung des Weber-Forschers Friedrich Wilhelm Jähns erworben werden. Nach dem Zweiten Weltkrieg überantwortete Mathilde von Weber die bis dahin in Familienbesitz befindlichen Notenautographe, Briefe, Tagebücher und weitere Dokumente als Depositum der damals in Ost-Berlin gelegenen Staatsbibliothek Unter den Linden; 1986 wandelte der in Hamburg lebende Ur-Ur-Enkel Carl Maria von Webers dieses Depositum in eine Schenkung um – angesichts der deutschen Teilung ein alles andere als selbstverständlicher Vorgang. Noch vor der Wende planten der Leiter der Musikabteilung, Dr. Wolfgang Goldhan, und Prof. Dr. Gerhard Allroggen vom Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold-Paderborn eine gesamtdeutsche Weber-Ausgabe,

die 1993 dann – unter erleichterten politischen Rahmenbedingungen – ihre Arbeit aufnehmen konnte.

Wie wichtig die Arbeit an dieser Ausgabe ist, konnte das Publikum beispielhaft anhand der musikalischen Beiträge erfahren. Zunächst spielten Thomas Lindhorst (Professor für Klarinette an der Musikhochschule Detmold) und

## Weber Digital

EINLADUNG ZUR PRÄSENTATION

DER DIGITALEN ANTEILE DER

CARL-MARIA-VON-WEBER-GESAMTAUSGABE

„... höre das wäre ein verfluchter Streich wenn z; B: so ein Brief wie dieser gedruckt würde. --- !!“



mit Lesung und Musik  
Mittwoch, 4. Mai 2011, 19 Uhr c.t.

Vertretung des Landes Rheinland-Pfalz  
In den Ministergärten 6  
10117 Berlin

Eintritt frei

IN KOOPERATION MIT DER STAATSBIBLIOTHEK  
ZU BERLIN – PK UND DER LANDESVERTRETUNG  
RHEINLAND-PFALZ

AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DER LITERATUR | MAINZ

Hiroko Arimoto (Lehrbeauftragte für Korrepetition ebenda) den I. Satz des Konzerts für Klarinette und Orchester Nr. 1 f-Moll in einer Bearbeitung für Klarinette und Klavier nach der bislang üblicherweise verwendeten Ausgabe von Carl Baermann, Sohn des Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann, für den Weber das Klarinettenkonzert seinerzeit komponiert hatte. Ein weiteres Mal spielten die Interpreten denselben Satz nach dem soeben erschienenen Gesamtausgabenband. Die Unterschiede wurden unmittelbar ohrenfällig, da die neue Ausgabe die von Carl Baermann aufgenommenen virtuosen Passagen, die nicht von Weber stammen, nicht mehr enthält. Zum Abschluss der Präsentation brachte Hiroko Arimoto noch Webers *Momento capriccioso* B-Dur für Klavier zu Gehör.

Norbert Miller, Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, die die Weber-Ausgabe betreut, unterstrich in seinem Grußwort die Bedeutung der musikwissenschaftlichen Editionsprojekte für die Akademie, die derzeit 15 musikeditorische Projekte unter ihrem Dach beherbergt. Der Herausgeber der Gesamtausgabe, Gerhard Allroggen, dankte insbesondere allen Mitarbeitern der beiden Arbeitsstellen in der Staatsbibliothek zu Berlin (Markus Bandur und Frank Ziegler) sowie in Detmold (Peter Stadler und dem Editionsleiter Joachim Veit) sowie denjenigen des Edirom-Projekts (Johannes Kepper, Benjamin Wolff Bohl und den Projektleitern Daniel Röwenstrunk und Joachim Veit) für ihren unermüdlichen Einsatz. Allroggen wies darauf hin, wie wichtig es ist, neue Entwicklungen in der Editionswissenschaft nicht nur aufzunehmen, sondern aktiv mitzugestalten. Die Bedeutung neuer Technologien für die Weber-Gesamtausgabe stand auch im Zentrum der Ausführungen von Irmlind Capelle, der Vorsitzenden der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Von den eindrucksvollen Ergebnissen der Weber-Ausgabe auf den Gebieten der digitalen Noten- und Textedition konnten sich alle Anwesenden bei den nachfolgenden Präsentationen überzeugen.

Zunächst stellte Daniel Röwenstrunk die digitale Edition von Webers Klarinettenkonzert f-Moll vor. Sie wurde auf der Basis der Software Edirom erstellt, die seit 2006 im Rahmen eines DFG-geförderten Forschungsprojekts am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold-Paderborn entwickelt wird. Ausgangspunkt und ständiger Bezugspunkt war und ist die Weber-Gesamtausgabe. Wie weit sich die Software bereits etabliert hat, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass neue Editionsprojekte der Mainzer Akademie wie die Reger-Werk-Ausgabe Karlsruhe und das an der Universität Bayreuth angesiedelte Vorhaben *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzel-*

*editionen* ebenfalls erfolgreich damit arbeiten. Der wesentliche Unterschied zu traditionellen Druckausgaben, die vom gedruckten Notentext abweichende Quellenbefunde abstrakt in einem Lesartenverzeichnis darstellen, besteht darin, dass der Nutzer bzw. die Nutzerin mit Hilfe der Edirom unmittelbar auf die entsprechenden Stellen in den eingebundenen Quellenfaksimilia zurückgreifen kann und editorische Entscheidungen somit sinnfällig werden. So war für das Publikum klar erkennbar, dass die Zusätze in Baermanns Edition des Klarinettenkonzerts auf Nachträgen in den Quellen beruhen, die nicht von Carl Maria von Weber stammen. Gerade bei editorischen Entscheidungen gegen liebgewordene Gewohnheiten dürfte sich die Unterstützung der Argumentation durch die Visualisierung des Quellenbefunds als besonders hilfreich erweisen. Dabei bietet die neue Edirom-Ausgabe wieder wichtige technische Weiterentwicklungen, darunter erleichterte Navigationsmöglichkeiten und insbesondere eine Update-Funktion, die es erlaubt, technische und inhaltliche Ergänzungen nachträglich an diejenigen weiterzugeben, die die DVD auf ihrem PC installiert haben. Für die Zukunft liegt neben der Erarbeitung einer Online-Version namentlich in der Flexibilisierung des Notentextes weiteres Potential, dessen Bedeutung für die Musikphilologie kaum überschätzt werden kann. Dass dieses Potential nur durch die Verstetigung des Edirom-Projekts erschlossen werden kann, liegt auf der Hand.

Mit der von Joachim Veit und dem Wissenschaftlichen Mitarbeiter für die digitale Textedition, Peter Stadler, vorgestellten Edition der Briefe, Tagebücher, Schriften und Dokumente Webers hat sich die Weber-Ausgabe zudem an die Spitze der internationalen digitalen Textphilologie gesetzt. Die Texte werden im Internet präsentiert und sind durch die Codierung nach dem internationalen Standard TEI miteinander verknüpft und gemeinsam durchsuchbar. In der Darstellung beschreitet die Edition völlig neue Wege, wobei sich der damit einhergehende Perspektivwechsel besonders eindrucksvoll am Beispiel der Briefe zeigt. Traditionelle Briefausgaben stellen entweder einen Protagonisten ins Zentrum, dessen Briefe und Gegenbriefe dokumentiert werden, gelegentlich – wie im Fall der Beethoven-Briefe – unter Einschluss wichtiger Dritt-Briefe, oder sie dokumentieren Briefwechsel, etwa im Fall der Briefe der Wiener Schule. Doch wird das soziale Netz, das sich in der Korrespondenz einer Vielzahl von Briefpartnern manifestiert, dabei allenfalls in Ansätzen deutlich. Die Weber-Ausgabe stellt bei ihrer Edition daher zwar naturgemäß die Briefe Webers ins Zentrum, die an Weber gerichteten Schreiben werden hingegen nicht aus der Perspektive des Komponisten darge-

stellt, sondern aus derjenigen der jeweiligen Verfasserinnen und Verfasser. Somit dokumentiert die Ausgabe sämtliche verfügbaren Briefe Webers und zusätzlich einen Teil der Briefe seiner Frau Caroline, seiner Brüder, des Berliner Intendanten Graf Brühl usw. Diese Teilausgaben laden ihrerseits dazu ein, die Briefe der genannten Briefschreiber an andere Empfänger zu ergänzen. So ist das Kommunikationsnetz nahezu unbegrenzt erweiterbar, sobald der Brief eines Verfassers oder Adressaten enthalten ist. Auf dieser Basis werden über alle Fachgrenzen hinweg komplexe Beschreibungen historischer Sachverhalte möglich, wie es sie in der Forschung bislang nicht gegeben hat.

Christine Siegert

### **Nachbemerkungen zur neuen Website [www.weber-gesamtausgabe.de](http://www.weber-gesamtausgabe.de)**

Mit der am 4. Mai 2011 in Berlin vorgestellten neuen Website der Weber-Gesamtausgabe wurde dank des unermüdlichen Einsatzes von Peter Stadler der Auftritt der WeGA komplett erneuert. Im Zentrum steht nun die Veröffentlichung der Briefe, Tagebücher und Dokumente, aber die bewährten Rubriken wie „Aktuelles“, „Projektbeschreibung“ usw. sollten selbstverständlich auch erhalten bleiben, ebenso wie Inhalte der alten Website möglichst auf die neue umziehen. Der Umfang der „Erneuerungsarbeiten“ war so groß, dass nicht alle Maßnahmen bis zum 4. Mai abgeschlossen werden konnten. Geplant sind in Zukunft die Veröffentlichung von aktualisierenden *Releases*, mit denen nicht nur weitere Texte der Briefe, Tagebücher und Dokumente online geschaltet werden, sondern auch noch fehlende Inhalte der alten Website nach und nach in die neue integriert sowie zusätzliche Services auf der (momentan sicherlich noch sehr vorläufigen) Benutzeroberfläche angeboten werden. Es ist zugleich zu betonen, dass die Website einen Einblick in die „Werkstatt“ der WeGA gibt, es handelt sich also noch keineswegs um fertige Editionen. Mit einem System von roten, gelben und grünen Identifikationsnummern wird dem Leser ein Hinweis gegeben, welche Texte bereits als „fertig“ gelten können (wobei die Kommentierung bei grünen Nummern weitgehend, aber – wegen der noch nötigen technischen Ergänzungen – nicht vollständig abgeschlossen ist; ohnehin ergeben sich zusätzliche Kommentierungsnotwendigkeiten oft erst durch neu beobachtete Zusammenhänge). Zitierfähig sollten die Texte aber selbst schon im gelben Stadium sein.

Durch die Art der Bearbeitung werden die Texte nicht immer in chronologischer Reihenfolge freigeschaltet, die Beschreibungen der einzelnen *Releases* sollen aber jeweils genauere Informationen enthalten; die Gesamtbeschreibung wird in Zukunft unter dem Punkt „Projektbeschreibung“ aktualisiert.

*Carl Maria von Weber*  
 CARL-MARIA-VON-WEBER-GESAMTAUSGABE  
PROJEKT - BEWERTUNG - AUSGABE - AKTUELLES - GESAMTÜBERBLICK

Suche Home Impressum Hilfe

---

**Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA)**



Die WeGA ist eine von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz) geförderte Unternehmung mit dem Ziel, bis zum 200. Todestag Webers im Jahr 2026 seine sämtlichen Kompositionen, Briefe, Tagebücher und Schriften in einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe vorzulegen. Die Ausgabe wird ca. 50 Notenbände einschließlich Kritischer Berichte, 10 Bände Briefe, ca. 8 Bände Tagebücher, 2 Bände Schriften, ein Werkverzeichnis sowie mehrere Dokumentenbände umfassen. Alle Textteile (d.h. ausschließlich der Notentexte) werden zunächst auf diesen Seiten als Digitale Edition publiziert. Sie wird unter der Leitung von Prof. Dr. Gerhard Allroggen an zwei Arbeitsstellen in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn vorbereitet. Parallel zur Ausgabe erscheint die Reihe Weber-Studien.

Hauptamtliche Mitarbeiter der Ausgabe sind Dr. Markus Bandur und Frank Ziegler in Berlin sowie Prof. Dr. Joachim Veit und Peter Stadler in Detmold. An der Briefausgabe ist Eveline Bartitz (Berlin) als freie Mitarbeiterin beteiligt; die Tagebuchausgabe wird von Dagmar Beck erstellt, an den Arbeiten in Berlin beteiligt sich außerdem Solveig Schreier. An der Werkausgabe, die von Schott Music in Mainz verlegt wird, arbeiten auch externe Bandherausgeber mit.

**Digitale Edition**

- Weber Person
- Weber Korrespondenz
- Weber Tagebücher
- Weber Schriften
- Weber Werke
- Register

**Zur Ausgabe**

- Aktuelles
- Editionsrichtlinien
- Projektbeschreibung
- Kontakt

**Was geschah am 11. August?**

- 1748: Joseph Schuster wird geboren.
- 1760: Johann Wolfgang August Wilhelm Hedenus wird geboren.

Vier Probleme erschweren momentan noch die Benutzung: Zum einen sind die unter „Aktuelles“ zu findenden *News* noch nicht in der sinnvolleren absteigenden chronologischen Folge vom Aktuellen zum Älteren geordnet – dies wird voraussichtlich im übernächsten *Release* behoben sein. Zum zweiten fehlt das alte *Werkverzeichnis*; die momentan enthaltene, sich „on the fly“ zusammensetzende Werkliste dient allein zur Identifikation der in den publizierten Texten erwähnten Werke. Hier ist geplant, bei nächster Gelegenheit eine Aktualisierung bzw. den Rückgriff auf den alten Werk-Überblick zu integrieren. Ein erneuertes Werkverzeichnis, das auch Ausgangspunkt des ausführlicheren digitalen Werkverzeichnisses wird, folgt zu einem späteren Zeitpunkt. Verzichten müssen die Nutzer zur Zeit auch auf die Weber-Bibliographie – eine Integration der bisherigen Liste mit den vollständigen Daten aus der kompletten Weber-Bibliographie, die die Arbeitsstellen intern in einer AskSam-Datenbank gepflegt haben, ist aber bereits in Arbeit, so dass hier in Bälde Abhilfe zu erwarten ist. Schließlich sind die Menüs beim Zugriff auf die Liste der Briefe, Tagebücher oder Schriften noch alles andere als komfortabel – hier kann nur um Geduld gebeten werden, denn die Weber-Ausgabe hat mit Herrn Stadler nur einen einzigen Mitarbeiter, der die notwendigen technischen Kenntnisse mitbringt, der allerdings im Hinblick auf den Abschluss seiner Dissertation seine Stelle in den kommenden Monaten auf 50 Prozent reduzieren wird. Was er bisher für die Weber-Ausgabe geleistet hat, kann vielleicht ermessen, wer die zahlreichen

positiven Rückmeldungen liest, die Stadler als Leiter der SIG Correspondence innerhalb der TEI in unterschiedlichsten Formen erreicht haben. Es ist zu hoffen, dass diese so erfolgreich begonnene Arbeit kontinuierlich fortgesetzt werden kann und ihn alle hauptamtlichen, freien und studentischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter weiterhin so tatkräftig wie in letzter Zeit unterstützen.

Zu den von etlichen Benutzern positiv vermerkten Details gehört auch die Veröffentlichung von Richtlinien zur digitalen Brief- bzw. Textedition auf der Website – auch sie finden sich dort in einer vorläufigen Form, die mit dem *Release* 1.2 in eine ansprechendere Darstellung in Verbindung mit der strukturellen Beschreibung der TEI-Codierung in einem sogenannten ODD-File überführt werden soll. Auch die Richtlinien der Werkausgabe werden auf der Website wieder zugänglich gemacht.

Joachim Veit

### **Ein „Weber“ aus der Feder Meyerbeers: Zur Fehlzuschreibung der Palmiden-Cavatine**

Für das Weber-Werkverzeichnis blieb sie bislang eine Chimäre: eine angeblich von Weber stammende Cavatine der Palmide, die offenbar in mehreren Fragmenten überliefert war. Eine frühe Spur einer solchen Komposition fand sich 1910 in einem Auktionskatalog der Berliner Firma Henrici, wo ein angeblich „Eigenhändiges Musikmanuskript“ Webers mit einem „Partiturfragment mit italienischem Text aus einer Oper (?) Palmide“ auf „8 Seiten. Quer-folio“ angezeigt wurde<sup>1</sup>. Dasselbe achtseitige Fragment kam nochmals (wiederum als Autograph bezeichnet) im November 1911 bei Liepmannsohn in Berlin unter den Hammer, nun mit einer umfangreicheren Erläuterung:<sup>2</sup>

„Bruchstück einer Cavatine mit Orchesterbegleitung in Partitur, mit italienischem Text. Das Werk scheint Weber als Einlage für eine Oper komponiert zu haben, denn am Schluss steht: »*Seque Scena, ed Aria Palmide.*« Eine Person dieses Namens kann ich aber in keiner Weber'schen Oper ermitteln. Die Handschrift ist sehr klar und auf Notenpapier zu 14 Systemen die Seite geschrieben.“

Einige Jahre später offerierte Victor Lemasle in Paris ein offenbar (angesichts der angegebenen Seitenzahl) anderes zu diesem Werk gehöriges Fragment

<sup>1</sup> Karl Ernst Henrici, Katalog II (Auktion vom 6./7. Mai 1910), Nr. 361.

<sup>2</sup> Leo Liepmannsohn, 39. Versteigerung, Nr. 793.



ebenso unter Webers Namen als „Morceau de musique autographe, avec paroles, de 7 pages pet. in 4 oblong: Cavatine der Palmide“<sup>3</sup>.

Skepsis war nicht nur geboten, da Weber nirgends eine solche Komposition erwähnte, es gab auch eine „heiße Spur“ zur Klärung der fraglichen Autorschaft. Richard Pohl hatte 1853 einen Verkauf von Manuskripten aus dem Weber-Nachlass durch Max Maria von Weber an den Verlag Peters in Leipzig vermittelt und 1857 rückblickend eine Liste der veräußerten Stücke angelegt. In dieser Zusammenfassung ist als Nr. 8 angezeigt: „*Concert Arie* der »*Palmide*« mit *Chor*, *D-Dur*. (»*D'una madre disperata*«.) – (Aus »*Aladin*«?) Partitur. [...] Erscheint demnächst, als *No. 13*. des Nachlasses“<sup>4</sup>. Jähns, der sich das Manuskript 1863 vom Verlag zusenden ließ<sup>5</sup>, klärte die Fehlschreibung umgehend auf; er konnte die Komposition Giacomo Meyerbeer zuweisen: Es handelte sich um eine Arie aus dessen Oper *Il Crociato in Egitto*<sup>6</sup>, die am 7. März 1824 in Venedig uraufgeführt worden war, genauer gesagt um den abschließenden Arien-Teil der Nr. 13<sup>7</sup> (2. Nummer des II. Akts), die sich aus *Scena* („*O solinghi recessi*“, aus *B-Dur*), *Cavatina* („*Tutto qui parla ognor*“, *G-Dur*), *Scena* („*Ma ciel s'ei mai perì*“) und *Aria* mit *Chor* („*D'una madre disperata*“, *D-Dur*) zusammensetzt. Pohls fragliche Zuweisung „Aus »*Aladin*«?“ erklärt sich aus kleineren musikalischen Einwüfen der Figur des Aladino in diesem Arienteil. Die geplante Edition des Stücks als nachgelassenes Werk Webers, für die Pohl einen deutschen Text verfasst und Johann Wenzel Kalliwoda die musikalische Einrichtung übernommen hatte<sup>8</sup>, unterblieb, nachdem Jähns beim Verlag interveniert hatte.

Aber gehörten auch die angeblich von Weber notierten Fragmente, die 1910/11 und 1925 verauktioniert worden waren, zu Meyerbeers Komposition oder hatte dabei doch Weber seine Hand im Spiel? Sollte er etwa eine Einlage in die Oper seines Studienkollegen Meyerbeer komponiert haben, die vor der besagten *Szene* und *Arie* der *Palmide* positioniert war (worauf

<sup>3</sup> Victor Lemasle, Auktion 15. Januar 1925, Nr. 124.

<sup>4</sup> Vgl. den von Eveline Bartlitz hg. Briefwechsel Jähns – Peters in *Weberiana* 10 (2000), S. 16.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>7</sup> Nummernzählung laut Partitur der Uraufführung: Faksimile in der Garland-Serie *Early Romantic Opera*, Nr. 18. Im Simrock'schen Klavierauszug ist die Arie als Nr. 12 gezählt, im Pariser Klavierauszug von Maurice Schlesinger als Nr. 15, in beiden Ausgaben jedoch um die beiden ersten Formteile (*Scena* und *Cavatina*) gekürzt, also lediglich bestehend aus *Scena* „*Ma ciel s'ei mai perì*“ und *Aria* mit *Chor* „*D'una madre disperata*“.

<sup>8</sup> Vgl. Bartlitz (wie Anm. 4), S. 60–63.

die *Seque*-Notiz hindeuten könnte)? Diese Frage musste ohne Einblick in die Manuskripte offen bleiben – bis zum Sommer 2010. Da tauchte, hundert Jahre nach der ersten Auktion, eines der Bruchstücke wieder auf; beim Berliner Auktionshaus Jeschke / van Vliet sollte am 3. Juli unter den Hammer kommen:<sup>9</sup>

„Weber, Carl Maria von. (Bruchstück) zur Cavatina di Palmide. Notenmanuskript auf Papier, mit Texten von Gaetano Rossi. 8 Seiten, quer-4°. O.[hne] O.[rt] u. Jahr.

Erstes Blatt mit alter Zuschreibung an Carl Maria von Weber in Bleistift. – Etwas fleckig u. gebräunt.“

Kaum hatte uns Jürgen Fischer vom Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing auf die anstehende Auktion hingewiesen, gab es für die Berliner Gesamtausgaben-Mitarbeiter kein Halten mehr: Dagmar Beck und Frank Ziegler meldeten sich umgehend zur Vorbesichtigung an und bekamen das rätselhafte Manuskript vorgelegt. Es entsprach der Beschreibung im Liepmanssohn-Katalog (achtseitiges Fragment, Singstimme mit italienischer Textunterlegung samt Orchesterbegleitung, 14-zeilig rastriert); auf der ersten Notenseite fand sich von fremder Hand der Bleistift-Vermerk: „C. M. v. Weber *Bruchstück* | *zur Cavatine der Palmide*. | (als unbrauchbar beseitigt.)“ sowie der Zusatz „*inediert*“. Mit größtmöglicher Wahrscheinlichkeit musste es sich also um das 1910/11 von Henrici sowie Liepmanssohn angebotene (und seitdem nach unserer Kenntnis nicht wieder nachgewiesene) Fragment handeln.

Die verdachtshalber schon mitgebrachten Vergleichsseiten aus Meyerbeers Oper brachten schnell Gewissheit: Beim vorgelegten Manuskript handelte es sich um die Schlusstakte 201–235 aus der Nr. 12<sup>10</sup> *Scena ed Aria* der Felicia mit Chor „*Ove incauta m'inoltro*“ / „*Ah ch'io l'adoro ancor*“ vom Beginn des II. Akts des *Crociato*; auf der letzten Seite gibt die Schreiber-Notiz „*Seque Scena, ed Aria Palmide*“ einen Hinweis auf die bereits von Jähns als „falscher Weber“ entlarvte Arie. Die seit 1910 tradierte Schreiberzuweisung muss korrigiert werden: Ein italienischer Kopist um 1825 ist Urheber von Notation und Textunterlegung; von Weber ist nirgends auch nur ein Federstrich erkennbar. Auf unsere Mitteilung an das Auktionshaus hin wurde das in Privatbesitz befindliche Manuskript von der Versteigerung zurückgezogen.

<sup>9</sup> Hans-Joachim Jeschke / Hans van Vliet, Buch- und Kunstauktionen GmbH, Auktion 67, Nr. 358.

<sup>10</sup> Zählung laut Partitur der UA (vgl. Anm. 7); im Klavierauszug von Maurice Schlesinger Nr. 14, im Klavierauszug von Simrock Nr. 11.

Zwei der drei ursprünglich mit Weber in Verbindung gebrachten Fragmente – das 1853 an den Verlag Peters verkaufte und zur Publikation vorbereitete aus Nr. 13 sowie das 1910/11 bei Henrici und Liepmanssohn angebotene aus Nr. 12 des *Crociato* – sind also weder Kompositionen Webers noch von seiner Hand geschrieben; auch für das dritte Teilmanuskript, das 1925 bei Lemasle zum Verkauf stand, ist die Autorschaft Meyerbeers mehr als nur wahrscheinlich<sup>11</sup>. Ob alle drei aus Weberschem Besitz stammten – nur für das Peters-Fragment ist dies durch den Verkauf von Max Maria von Weber weitgehend gesichert –, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Möglich wäre es, denn Weber hatte Zugang zu dem Werk.

Meyerbeer hatte ein halbes Jahr nach der Uraufführung der Oper Weber in Dresden besucht<sup>12</sup>; dabei war auch dieses Werk Gesprächsthema, wie aus dem Brief Webers an seinen Namensvetter und Freund Gottfried Weber hervorgeht: „Meyer geht nach *Triest* um dort seinen *Crociato* in Szene zu setzen“. Offenbar nutzte Carl Maria von Weber auch die Gelegenheit, das Werk für die Dresdner Oper zu bestellen (obgleich er für das italienische Opern-Departement eigentlich nicht hauptamtlich zuständig war), jedenfalls vermerkte er im Tagebuch am 17. März 1825: „Klavier Auszug des Crociato erhalten für das Theater“<sup>13</sup>, und am 25. März: „den Crociato aus Triest erhalten“. Um Bruchstücke der letztgenannten Partitur könnte es sich bei den drei Fragmenten handeln; insbesondere beim begutachteten Manuskript ist dies angesichts des italienischen Kopisten durchaus denkbar. Im Juni 1825 ließ Weber Teile der Oper (ein Duett und ein Terzett) kopieren, um sie Meyerbeers Mutter Amalie Beer nach Berlin zu senden<sup>14</sup>.

Die Dresdner Erstaufführung des Werks erlebte Weber nicht mehr, sie fand ein knappes halbes Jahr nach seinem Tod (am 15. November 1826)

<sup>11</sup> Wenn man den knappen Katalogangaben (s. o.) vertrauen kann, dann handelte es sich bei diesem Fragment möglicherweise um Teile der an das in Berlin eingesehene Fragment anschließenden Szene und Cavatine der Palmide „O solinghi recessi“ / „Tutto qui parla ognor“ aus Nr. 13, vor deren Arie „D’una madre disperata“.

<sup>12</sup> Vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 8./9. Oktober 1824.

<sup>13</sup> Vermutlich der gedruckte Klavierauszug, eingerichtet von Luigi Truzzi, erschien bei Giovanni Ricordi in Mailand sowie Ricordi, Grua und Co. in Florenz, der ein halbes Jahr später in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* besprochen wurde; vgl. ebd., Jg. 27, Nr. 39 (28. September 1825), Sp. 645–651. Weber erwähnt in seiner Tagebuchnotiz keinen beiliegenden Brief Meyerbeers; die Sendung dürfte also direkt durch den Verlag (sicherlich auf entsprechende Anweisung Meyerbeers) erfolgt sein.

<sup>14</sup> Vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 3. und 9. Juni 1825.

statt. Beim Blick ins Libretto zu dieser Aufführung<sup>15</sup> fällt auf: Die Szene und Arie der Felicia vom Beginn des II. Akts, deren Ende im begutachteten Manuskript vorliegt, war in Dresden stark gekürzt<sup>16</sup>; die nachfolgende Szene, Cavatine und Arie der Palmide, aus der Peters den Schluss als vermeintliche Weber-Komposition hatte edieren wollen, entfiel komplett. Waren diese Passagen vielleicht schon 1825 im Rahmen der Einrichtung für die Dresdner Bühne von Weber gestrichen und die entsprechenden Teile aus der Partitur entnommen worden? Das würde zumindest erklären, wie Fragmente dieser Partitur in seinen Besitz gelangen konnten.

Leider ist die 1826 in Dresden verwendete *Crociato*-Partitur nicht überliefert<sup>17</sup>; somit bleibt die Frage nach der Fassung, die Meyerbeer im März 1825 an Weber sandte, offen. Meyerbeer hatte das Werk nach der Uraufführung in Venedig sowohl für die Produktion in Florenz (Erstaufführung 7. Mai 1824) als auch für jene in Triest (Erstaufführung 10. November 1824) stark überarbeitet, wobei er u. a. in die Anfangsszenen des II. Aktes eingriff<sup>18</sup>. Ging nach Dresden vielleicht eine Partitur der Uraufführungsversion mit Hinweisen Meyerbeers zu möglichen Änderungen anhand der überarbeiteten Fassungen, nach denen Weber die Einrichtung vornahm?

Die Verwirrung wird komplett, liest man den Brief, den Meyerbeer am 26. August 1826 an den Dresdner Theatersekretär Karl Theodor Winkler schrieb<sup>19</sup>. Demzufolge hatte die Sängerin Adelaide Schiasetti<sup>20</sup> Meyerbeer

<sup>15</sup> Textdruck für die Aufführung im „Königl. Sächs. Theater“, Dresden 1826; benutztes Exemplar in *D-B*, Mus. Tm 816.

<sup>16</sup> Die einleitende *Scena* sowie die ersten 49 Takte der *Aria* fehlen, einzelne Chorpässagen sind dem Sänger des *Osmano* übertragen; über mögliche Eingriffe am Ende der Nummer (mit zahlreichen Textwiederholungen) gibt das Libretto keine Auskunft.

<sup>17</sup> Sie gehört nicht zum Bestand der Opersammlung der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, auch nicht zu deren Kriegsverlusten; freundliche Auskunft von Marina Lang.

<sup>18</sup> Vgl. die Hinweise von Sieghart Döhring in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 121f. In Florenz wurde die Szene und Arie der Felicia zu Beginn von Akt II gegen eine der Alma (aus *Semiramide*) ausgetauscht, in Triest entfiel sie ersatzlos. Die nachfolgende Szene, Cavatine und Arie der Palmide wurde für Florenz knapper gefasst und in Triest gegen eine Arie aus der Oper *Margherita d'Anjou* ausgetauscht.

<sup>19</sup> Vgl. die Briefwiedergabe nach der Ausgabe der Meyerbeer-Briefe und Tagebücher von Heinz Becker, Bd. 2, Berlin 1970, S. 35f.

<sup>20</sup> Die Schiasetti hatte im *Crociato* in Paris 1825 die Felicia gesungen, in Dresden gab sie 1826 den Armando (in Paris noch mit Giuditta Pasta besetzt), als Felicia war in Dresden Luigia Sandrini zu hören.

aus Dresden mitgeteilt, dass der dortige Kapellmeister Francesco Morlacchi „die Oper so arrangirte und einstudierte daß sie durchaus zu Grunde gehen und mißfallen müßte“. Zwar schließt die Einrichtung durch Morlacchi als (zuständiger) Kapellmeister des italienischen Opern-Departements vorherige Eingriffe Webers (nach etwaigen Vorschlägen Meyerbeers) nicht gänzlich aus, doch zur Fassung heißt es im selben Schreiben:

„Sehr unangenehm war es mir auch aus Ihrem Briefe zu ersehen, daß man sich in Dresden der Pariser Partitur des »Crociano« bediene. Diese ist unter allen den vielen, wo der »Crociano« gegeben ward, die allerunvollkommenste. Local-Umstände und Mängel des Augenblicks zwangen mich zu einer Menge von nachtheiligen Veränderung[en].“

Wenn Meyerbeer Winklers Hinweise tatsächlich richtig gedeutet hatte, dann kann unmöglich die im März 1825 nach Dresden an Weber gesandte Partitur als Grundlage für die Dresdner Aufführung gedient haben, denn die Pariser Fassung war erst im Vorfeld der Erstaufführung am dortigen Théâtre Italien am 25. September 1825 eingerichtet worden. War also tatsächlich nur der im März 1825 nach Dresden geschickte Klavierauszug – wie Weber ausdrücklich im Tagebuch vermerkte – „für das Theater“ bestimmt, die Partitur aber lediglich für ihn privat? Meyerbeers gegenüber Winkler geäußertes Wunsch, dass Matilda Palazzesi in Dresden die „Arie der Palmide »d’una madre disperata«<sup>21</sup> [...] gleich in der ersten Vorstellung singe, indem sie eines der Hauptstücke des 2t Akt’s ist“, wurde übrigens – glaubt man dem Dresdner Libretto-Druck – nicht entsprochen.

Die Aufschrift auf dem 2010 eingesehenen Teilmanuskript, nach der dieses Fragment „als unbrauchbar beseitigt“ wurde, hat mit der Dresdner Einrichtung wohl nichts zu tun, sie scheint vielmehr mit der geplanten Peters-Edition in Verbindung zu stehen. Das hinsichtlich einer Veröffentlichung tatsächlich nicht brauchbare Fragment dürfte entweder bereits 1853 im Vorfeld des Verkaufs an Peters oder aber erst später im Verlag, im Rahmen der Vorbereitung zum (nicht erfolgten) Druck, von der nachfolgenden Palmiden-Arie abgetrennt worden sein.

Auch wenn etliche Details momentan nicht zu klären sind; eines ist gewiss: Die Annahme einer unbekanntenen Weberschen Einlagearie kann angesichts der zwei gesicherten Fehlzuschreibungen getrost als unbegründet „zu den Akten gelegt“ werden – die *Crociano*-Bruchstücke bleiben alleiniger Besitz

<sup>21</sup> Gemeint ist sicher die gekürzte Version ohne die Cavatine, wie sie auch der Pariser Klavierauszug enthält; vgl. Anm. 7.

Meyerbeers! Eine brennende Frage bezüglich des Weberschen Werkverzeichnisses kann als gelöst gelten.

Frank Ziegler

### **Die Meininger – auch in Sachen Weber ihrer Zeit voraus!**

Zu den Erkenntnissen der neuen, von Frank Heidlberger herausgegebenen Edition der Weberschen Klarinettenkonzerte (Serie V, Band 6) gehörte das Faktum, dass die drei Hörner im langsamen Satz des 1. Konzerts in f-Moll (WeV N.11) ihre herrliche Solo-Passage *con sordini* spielen sollen. Im Berliner Autograph steht im Vorsatz eindeutig „*Tre Corni in Es. con Sordini.*“; diese Bezeichnung ist auch in den von Weber autorisierten Erstdruck der Stimmen bei Schlesinger übernommen worden. Im Autograph, das Weber dem Klarinettenisten und Widmungsträger des Konzerts, Heinrich Joseph Baermann, schenkte, fehlt die Angabe dagegen – so fand sie auch nicht Eingang in die Editionen von Carl Baermann, obwohl diesem die gedruckten Stimmen zur Verfügung standen. Da die Interpretationstradition der Klarinettenkonzerte vornehmlich auf den Baermann-Editionen basiert, hört man die Passage in Konzerten und auf Tonträgern heutzutage auch stets *senza sordini*. Als Ende Oktober 2008 das Münchner Hochschulorchester unter Leitung von Ulrich Nicolai und mit Maximilian Strutynski als Solisten das Werk erstmals nach vorläufigen Noten der Gesamtausgabe spielte (vgl. *Weberiana* 19, S. 223), rief die *con-sordini*-Vorschrift denn auch zunächst Verwunderung hervor. Ulrich Nicolai aber ließ sich auf das Wagnis ein und ließ die Hörner die Stelle gedämpft spielen – was einen sehr eigenwilligen, aber durchaus überzeugenden Klangeffekt ergab.

Dass es Interpretationen dieser Art aber schon früher gegeben hat, das zeigt die Besprechung eines Berliner Konzertes der Meininger Hofkapelle am 27. Oktober 1898, auf die kürzlich Irmilind Capelle bei der Vorbereitung einer Meininger Tagung stieß. Da wird in dem von Maren Goltz und Herta Müller herausgegebenen, wunderschönen Dokumentenband *Der Brahms-Klarinetist Richard Mühlfeld* (Balve 2007, S. 283) eine Besprechung des Konzerts in der Interpretation Mühlfelds aus der Feder Paul Ertels in der *Deutschen Musiker-Zeitung* Berlin vom 12. November 1898 zitiert (die Wiedergabe folgt den Notizen Christian Mühlfelds, von dem auch die Unterstreichungen stammen), in der es heißt:

„Im 2. Satz hörten wir eine gedämpfte Hornbegleitung, wie sie in dieser Schönheit nur selten geboten werden dürfte“.

Etwas weniger eindeutig zitiert Mühlfelds Bruder aus der *Frankfurter Zeitung*:

„Namentlich das Adagio mit der zart verhallenden Hornbegleitung klang ganz einzig schön; ein solches pp bei absoluter Reinheit und Sicherheit des Hornansatzes habe ich noch nicht gehört.“

Der Kritiker der *Berliner Morgenpost* schreibt lediglich: „das geradezu ätherische Verwehen des Tons war von bezaubernder Wirkung“ (beide Zitate ebd., S. 283).

Die Besprechung eines weiteren Konzertes in Gotha am 21. Oktober 1899 (ebd., S. 288; gesperrte Hervorhebung vom Verf.) ist dann eindeutig:

„Die Begleitung war ideal, die gestopften Hörner im Adagio mit Hinzutritt der Klarinette von geradezu zauberhafter Wirkung, das war das Schönste des an großartigen Gaben so überreichen Abend.“

Und der Kritiker des *Gothaischen Tageblatts* schwärmte:

„Der eigentliche Glanzpunkt des Stückes aber war jene Stelle im Adagio, wo die gestopften Hörner eine orgelmäßige Pianissimo-Begleitung haben. Die Ausführung dieser Stelle war einfach ein Kabinettstück! Man konnte die Hornbegleitung für Harmoniumspiel halten, so unablässig, so gleichmäßig, so in eins gehend, so leidenschaftsfrei entströmte den metallnen Spaltöffnungen der tönende Hauch! Und darüber schwebte wie ein Aar im Blauen die seelenvolle Melodie des Soloinstruments, ohne sich jedoch von dem tönenden Untergrund zu lösen. Besonders gegen den lang verhallenden Schluß hin waren Melodie u[nd] Begleitung so aus einem Stück gewebt, daß etwas Vollkommeneres einfach nicht denkbar ist“.

Mögen sich heutige Klarinettenisten und Dirigenten von diesen Schwärmereien anregen lassen, so rasch wie möglich wieder zu dieser Ausführungsvariante zurückzukehren, um uns an dieser „zauberhaften Wirkung“ teilhaben zu lassen!

Joachim Veit

### **Sieben auf einen Streich – Neuerwerbung eines Manuskripts für die Berliner Weber-Sammlung**

1922 fand in Berlin eine der größten Auktionen von Weber-Manuskripten statt. Bei Karl Ernst Henrici kamen 25 Handschriften mit Werken des Komponisten aus dem Archiv des Berliner Verlages Schlesinger/Lienau unter den Hammer, darunter (teils fragmentarisch) 19 von Weber selbst an den Verlag gesandte Stichvorlagen, überwiegend mit autographen Korrekturen: zu den drei Kammermusikwerken mit Klarinette (op. 33, 34, 48), zwei Klaviersonaten (op. 39, 70), der *Hymne* (op. 36), dem *Andante und Rondo ungarese* für Fagott und Orchester (op. 35), den beiden ersten Heften von *Leyer und Schwert* (op. 41, 42) sowie etlichen Arien (op. 50, 51, 56), Liedern und Gesängen (op. 46, 47, 68, 71). Nur zu neun dieser 19 Stichvorlagen konnte bei den Recherchen im Vorfeld der Weber-Gesamtausgabe der heutige Besitzer ermittelt werden: zwei fanden sich in Wien (op. 48 und 56 in der Wienbibliothek im Rathaus), je eine in Washington (op. 34, Satz I–III, Library of Congress), Kiel (op. 36, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek), Lörrach (Fragment aus op. 39, Museum am Burghof), Dresden (op. 41/1, Sächsische Landesbibliothek), Berlin (op. 46, Staatsbibliothek), New York (op. 47, Pierpont Morgan Library) und Leipzig (op. 51, Universitätsbibliothek). Für die restlichen zehn blieb angesichts des langen Zeitraumes, aus dem keine Informationen über den Verbleib vorlagen, sowie der bewegten Zeitläufte seit 1922 (besonders des Zweiten Weltkriegs) nur wenig Hoffnung – und doch: Bei der Frühjahrsversteigerung von Stargardt in Berlin tauchte völlig unerwartet eine der Vermissten wieder auf! Unter Nr. 648 des Kataloges wurde die Stichvorlage der *Gesänge und Lieder* op. 71 angezeigt.

Für die Weber-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek war dieses Angebot schon wegen des Berlin-Bezuges (Schlesinger-Archiv) äußerst verlockend, doch ein finanzieller Engpass hätte die Erwerbung fast verhindert – wäre bei der Auktion am 20. April nicht die Weber-Gesellschaft helfend eingesprungen. Wie bereits mehrfach hatte sie sich zu einer Vorfinanzierung bereiterklärt, so dass das Manuskript für Berlin gesichert werden konnte und in Zukunft für die Arbeit der Gesamtausgabe zur Verfügung steht.

Webers Stichvorlagen haben sich immer wieder als sehr informative, für die Edition hochrangige Quellen erwiesen. Zwar handelt es sich in der Regel um Kopistenabschriften, aber Weber korrigierte diese Kopien und richtete seine Werke somit für den Druck ein. Viele für ihn selbstverständliche (und daher in den Autographen nicht notierte) Ausführungsbezeichnungen finden



sich erstmals in den Stichvorlagen. Als „Vermittler“ zwischen autographen Notierung und Erstdruck sind diese Manuskripte ein wesentliches Bindeglied der Quellenüberlieferung, zumal Komposition und Publikation nicht selten Jahre auseinanderliegen.

Wie den meisten Weberschen Liederheften fehlt auch den *Gesängen und Liedern* op. 71 eine inhaltliche Klammer. Der Komponist stellte üblicherweise erst nachträglich gemäß den Publikations-Usancen der Zeit Sammlungen von meist sechs Gesängen zusammen, die teils aus verschiedenen Phasen seines Schaffens stammen, so auch hier: Zwei ältere Kompositionen (*Umsonst* JV 28 vom Oktober 1802 = Nr. 4 sowie *Des Künstlers Abschied* JV 105 vom Dezember 1810 = Nr. 6) koppelte er mit vier Liedern, die zwischen April 1818 und August 1819 entstanden waren (*Lied der Hirtin* JV 229 = Nr. 5, *Bach, Echo und Kuss* JV 243 = Nr. 2, *Triolet* JV 256 = Nr. 1 sowie *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen* JV 267 = Nr. 3). Zu dreien der sechs Lieder (JV 28, 105 und 229) sind die Autographen verschollen, so dass die Stichvorlage (neben dem darauf basierenden, im November 1820 erschienenen Erstdruck der Sammlung) die einzige authentische Quelle ist. Die drei anderen Lieder sind nunmehr in jeweils zwei direkt auf Weber zurückgehenden Manuskripten dokumentiert: Die zusammenhängend notierten Autographen der Lieder JV 243 und 256 hatte 1993 die Sächsische Landesbibliothek erwerben können<sup>1</sup>, jenes von JV 267 gehört seit Schenkung der Jähnschen Weberiana-Sammlung 1881 zu den Beständen der Berliner Bibliothek<sup>2</sup>.

Bereits am 23. November 1818 erging ein Angebot Webers zur Publikation der Liedersammlung op. 71 an Schlesinger (da waren zwei der Lieder noch gar nicht komponiert); der Verleger akzeptierte die Offerte im August 1819. Dann musste alles ganz schnell gehen: In Webers Tagebuch findet sich am 20. August der Hinweis, dass der „junge Lauterbach“ als Kopist gewonnen wurde; am 25. August wurden dessen Abschriften von Weber bezahlt sowie „*Redigirt, corrigirt.*“ Einen Tag später erfolgte der Versand nach Berlin. Übrigens dürfte Weber Schlesinger verschwiegen haben, dass zwei der Lieder bereits gedruckt vorlagen: *Umsonst* (JV 28) war bald nach der Komposition an den Hamburger Verleger Böhme verkauft worden; *Bach, Echo und Kuss*

<sup>1</sup> Vgl. den Bericht von Karl Wilhelm Geck in *Weberiana* 3, S. 40ff.

<sup>2</sup> Caroline von Weber hatte das Autograph dem Dresdner Bibliothekar Konstantin Karl Falkenstein (1801–1855) geschenkt. Dessen große Autographensammlung wurde 1856 in zwei Auktionen bei T. O. Weigel in Leipzig versteigert; mit dem ersten Teil am 7. April 1856 auch mehrere Weber-Handschriften, darunter das genannte Lied, das Friedrich Wilhelm Jähns für seine Weberiana-Sammlung erwarb.





(JV 243) war Ende 1818 als Notenbeilage im *Almanach für Privatbühnen* [...] auf das Jahr 1819 erschienen, allerdings in seiner ersten Fassung als Lied zum Kindschen Schauspiel *Der Abend am Waldbrunnen* (nur mit Gitarre). Für die Schlesinger-Ausgabe schuf Weber, um der Sammlung bezüglich des Begleit-instruments größere Einheitlichkeit zu verleihen, ein zusätzliches Klavier-Accompagnement.

Vergegenwärtigt man sich, dass Weber zwischen dem 20. und 25. August 1819 neben der Liedersammlung zehn weitere Kompositionen bzw. Werkzyklen verlagsfertig bearbeiten musste, so nimmt es nicht wunder, dass seine Korrekturen eher oberflächlich ausfielen. Trotzdem enthält die Stichvorlage von op. 71 zahlreiche Eintragungen des Komponisten: Neben dem Titelblatt, drei Ergänzungen bezüglich der Textdichter zu den Einzeltiteln der Lieder (zu Nr. 2, 3 und 6), einem Nummern-Nachtrag (Nr. 5) und dem *Fine*-Vermerk auf der letzten Seite finden sich besonders Tempo- und Vortragsbezeichnungen, Zusätze zur Dynamik sowie Akzente, Vorzeichen, *crescendo*- bzw. *decrescendo*-Gabeln, Bögen etc. Interessanterweise ist das jüngste Lied (Nr. 3 auf S. 4f.), das Weber erst am 23. August 1819, also während der Zusammenstellung der Verlagsvorlagen, vollendet hatte, am stärksten annotiert; der Kompositionsprozess wirkte also quasi während der Korrektur noch fort. Dass diese aber auch hier nur punktuell war, zeigt der Umstand, dass in T. 47 die Anzahl und Betonung der Noten nicht den Silben der (noch dazu unsinnigen) Textunterlegung entspricht. Aus der Textzeile der Vorlage<sup>3</sup> „Siehst du die heimschen Gluthen himmelwärts“ machte Weber versehentlich „siehst du heimschen Gluthen himmelwärts“, obwohl er für den Beginn („siehst du [die]“) völlig richtig drei Noten vorgesehen hatte. Kopist Lauterbach übernahm den Fehler widerspruchslos; erst der Stecher des Erstdrucks korrigierte, wenn auch in unsinniger Form: Er beließ den falschen Text und ersetzte die erste Note durch eine Pause, um Noten- und Silbenzahl in Übereinstimmung zu bringen.

Wie bei Stichvorlagen üblich, finden sich im Manuskript zahlreiche Verlagszusätze, so die Verlagsnummer (1029) auf dem Titelblatt und der ersten Notenseite sowie Stichel-Eindrücke des Stechers zur Markierung von

<sup>3</sup> Der Weimarer Regierungsrat und Archivar Georg Friedrich Konrad Ludwig von Gerstenbergk (geb. Müller) hatte sein Gedicht erstmals in seiner Sammlung *Phalänen* (Leipzig 1817, S. 1) veröffentlicht. In einem Brief an Böttiger vom 20. Februar 1817 hatte er seiner Hoffnung Ausdruck verliehen, Weber möge eine seiner Dichtungen aus diesem Band vertonen. Am 14. Dezember 1817 traf er den Komponisten dann selbst in einer Gesellschaft bei Johanna Schopenhauer in Weimar. Mit der erhofften Komposition ließ sich Weber allerdings noch fast zwei Jahre Zeit.

Akkoladen- bzw. Seitenumbrüchen. Ungewöhnlich ist, dass der gesamte unterlegte Text verdoppelt wurde: Lauterbach hatte den zu singenden Text recht sauber in deutscher Schrift notiert; von unbekannter Hand wurde er meist unter, teils auch zwischen den Klaviersystemen nochmals in lateinischer Schrift wiederholt. War der Schlesingersche Stecher möglicherweise Ausländer und daher mit der deutschen Schrift nicht vertraut? Das würde die zwar musikalisch richtige, aber inhaltlich unsinnige Korrektur im Lied Nr. 3 ebenso erklären wie weitere Textabweichungen<sup>4</sup>.

Eine kleine Überraschung hält das Titelblatt bereit: ein Fragment aus einer siebenten Komposition Webers. Lauterbach hatte bei der Kopie der sechs Lieder keinen Platz für einen Gesamttitel gelassen, so dass sich Weber gezwungen sah, ein separates Titelblatt vorzusetzen. Dabei benutzte er Makulatur-Papier aus seiner Münchner Zeit (1811), und zwar ein Blatt aus einem Stimmensatz zur Trauermusik für Franz Xaver Heigel (JV 116 = WeV B.4). Auf der Rückseite des Titels findet sich das Ende der Stimme des Chorbasses mit den 12 Takten der Coda. Dieses Aufführungsmaterial war für die Begräbnisfeierlichkeiten für Heigel von einem Münchner Kopisten ausgeschrieben, aber schließlich aus Nachlässigkeit nicht benutzt worden – die Darbietung unterblieb; Weber hatte die Komposition (eine Bearbeitung einer älteren Trauermusik) somit „für die Schublade“ geschrieben. Bis in seine Dresdner Jahre bewahrte er den Stimmensatz auf, dann vernichtete er ihn, behielt allerdings jene Blätter, die nicht komplett beschrieben waren, als Notizpapier. Spuren des Stimmensatzes finden sich noch mehrfach, generell übrigens in Weber-Manuskripten im Besitz der Berliner Staatsbibliothek: In den Entwürfen zu der Oper *Die drei Pintos* aus dem Jahr 1821 ist das Ende der Sopranstimme überliefert<sup>5</sup>, in den Entwürfen zur *Euryanthe* aus den Jahren 1822/23 die komplette Stimme der Flöte, der Beginn jener von Horn 1 sowie das Ende jener des Tenors<sup>6</sup>. Die Wiederverwendung des Papiers in der Stichvorlage 1819 ist demnach der bislang früheste Nachweis für das „Ausschlachten“ der

<sup>4</sup> Die Worte „eh' es noch“ (identisch in Gerstenbergks Textvorlage, Webers Autograph und Lauterbachs Kopie) wurden fälschlich zu „eh' es hoch“; das Wort „läute“ ist als „läüte“ wiedergegeben. Eine kleinere Textabweichung (aus „im Eiseshauch“ wurde „in Eises Hauch“) geht hingegen nicht auf den Stecher, sondern auf jenen Schreiber zurück, der in der Stichvorlage den unterlegten Text duplizierte.

<sup>5</sup> *D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber WFN 3, S. 22.

<sup>6</sup> *D-B*, Weberiana Cl. I, 30, S. 12, 35f., 57–59.



Fragment aus dem Stimmensatz von Webers Trauermusik für F. X. Heigel

alten Stimmen<sup>7</sup>. Erstaunlich ist freilich, dass Weber solches Notizpapier nicht nur für seine persönlichen Entwürfe (die nicht für Außenstehende bestimmt waren) benutzte, sondern in diesem Fall auch für die Verlags-Vorlage.

Die Mitarbeiter der Staatsbibliothek sowie der Weber-Gesamtausgabe danken der Weber-Gesellschaft herzlich für ihr erneutes Engagement bei der Quellenerwerbung!

Frank Ziegler

<sup>7</sup> Im heute verschollenen, ehemals im Besitz von Adolf von Henselt befindlichen Partiturautograph der Trauermusik fanden sich ebenfalls spätere Entwurfsnotizen Webers, und zwar auf dem ursprünglich leeren Titelblatt solche zum Duett Nr. 6 aus dem *Freischütz* (datiert 12. Juli 1817), auf der Schlussseite des Manuskripts solche zum Gloria der *Missa sancta* Nr. 1 in Es-Dur (Entwürfe laut Webers Tagebuch im Januar 1818); vgl. die Hinweise von Jähns im gedruckten Werkverzeichnis (S. 140). Das könnte darauf hindeuten, dass Teile des Stimmensatzes auch schon 1817/18 für die (nicht überlieferten) Entwurfsnotationen dieser Werke wiederverwendet worden waren.

## Aufführungsberichte: Weber in Theater und Konzert

### Überzeugender Bühnenerfolg: Roland Aeschlimann inszeniert Webers *Euryanthe* in Karlsruhe aus dem Geist der Romantik

An *Euryanthe* hat sich schon so mancher Regisseur die Zähne ausgebissen – oder es gleich gar nicht versucht, sich auf das Stück einzulassen. Es hat ja seinen Grund, dass Webers „Große romantische Oper“ trotz ihrer wegweisenden musikalischen Gestalt, trotz ihrer dankbaren Herausforderungen für Dirigent, Orchester und Sänger, so selten im Musiktheater erscheint. Die These dürfte nicht zu gewagt sein, dass ein regieverliebter Opernbetrieb mit einem Thema, das unrettbar in seine zeitgeschichtlichen Fesseln verstrickt ist, dann nichts anfangen kann, wenn romantische Zumutung, Sensibilität für das Übersinnliche und überlebte gesellschaftliche Ideale ein kaum durchdringbares Gedankenspinnt bilden.

Romantische Zumutung: Beliebt ist die Ablenkung ins Gesellschaftskritische, wie bei Regiekonzepten zum *Fliegenden Holländer* allenthalben zu beobachten. Oder eine psychoanalytische Engführung, die sich zu oft in krudem Freudianismus erschöpft. Mit Metaphysik beschäftigt man sich nicht gerne – und wenn, dann im Sinne einer Dekonstruktion oder einer ziellosen Erweiterung ins Phantastische.

Überlebte gesellschaftliche Ideale: Webers *Euryanthe* lässt sich nur als Drama begreifen, wenn das biedermeierliche Frauenbild als damals moderne Ausformung des Patriarchalismus verständlich gemacht wird. Leiden, Dulden, Passivität: Das sind die Stichwörter für eine Ideologie, die aktive Frauen wie Eglantine oder Ortrud als böse Bedrohung wahrnehmen muss. Wobei auch hier vor einer reduktiven Sicht zu warnen ist: Opernfiguren sind vielschichtig, funktionieren auch in politischen, weltanschaulichen, psychischen Zusammenhängen.

Übersinnliche Phänomene: Gespenstergeschichten sind besonders heikel zu knacken. Der weltspaltende Bruch, an dem die Romantiker leiden; die Sehnsucht, die sich ins Unendliche, Jenseitige richtet; die fremden, dämonischen, transzendenten Mächte; die ungreifbaren Bedrohungen; die ständige Infragestellung der eigenen Identität; die zerbrechende Konsistenz der Weltenkenntnis; die Gefährdung der empirischen Erfahrung; der Einbruch des Transzendenten: In einer zwischen plattem Rationalismus und verstiegener Esoterik changierenden Pluralität weltanschaulicher Tendenzen dafür passende, überzeugende Bühnen-Chiffren zu finden, ist eine beinahe unlösbare Aufgabe.

All dies berücksichtigend kann man Roland Aeschlimanns Deutung der *Euryanthe* am Badischen Staatstheater Karlsruhe (Premiere 29. Mai 2010, Wiederaufnahme: 25. September 2010) nur höchsten Respekt zollen. Gemeinsam mit Jan Eßinger geht er von einer präzise formulierten Theorie des Romantischen aus und versucht, sie mit passenden Bildern, Symbolen und archetypischen Signalen szenisch umzusetzen. Die Bühne aus geometrischen Formen scheint Bezug zu nehmen auf die Welt der streng definierten Vernunft, der Zahlen und Figuren; mit Adolar und Euryanthe, aber auch dem stets präsenten Geist Emmas manifestiert sich die von Novalis so genannte Welt des Wunderbaren und des Gefühls in diesem kalten, abgezirkelten, vom Licht Gerd Meiers immer wieder in neue visuelle Aspekte getauchten Raum der festgelegten Begriffe und Bezüge.

Die Bewohner dieser Welt – bei E. T. A. Hoffmann ist es die der ahnungslosen, für das Jenseitige unempfindlichen Spießler – sind etwa die Ritter, die wie schwarz gepanzerte, kollektiv agierende Automaten agieren. Adolar trägt mit sich ein bedeutungsvolles Requisit: einen weißen Cellokasten, Symbol des reinen Frauenkörpers, der Musik, des poetischen Ideals. Ein anderes ist das Grab: Lysiart legt sich darauf, als er fragt, „Wo berg’ ich mich?“, und kennzeichnet es dadurch als einen Teil seiner Persönlichkeit, nach dem er sich sehnt und der ihm verloren gegangen ist. Eglantine stößt voll Wut den Cellokasten um. Beide Personen haben in dem Netz der Chiffren, das Aeschlimann und sein Mitarbeiter Jan Eßinger spinnen und zu dem auch die Kostüme Andrea Schmidt-Futterers beitragen, keinen Anteil an denen, die das „Romantische“ signalisieren wollen.

Eine Regiezutat, die sich ausdrücklich auf Webers Ideen bezieht, ist die präzente Figur der Emma: Tina Eberhardt ist der weiß eingesponnene Geist, der sich mal seitwärts hält, mal mit wunderlichen Bewegungen über die Bühne schiebt – ein Hinweis, der einige Szenen packend erhellt, in anderen als übertrieben und überinszeniert empfunden wird. Aeschlimann hat versucht, ein Regiekonzept für *Euryanthe* aus dem Geist der Romantik zu entwickeln, ohne ein Ideenkorsett über das Werk zu stülpen, um seine Anachronismen oder die vermeintlichen und tatsächlichen Schwächen zu überformen. So gesehen präsentierte das Staatstheater Karlsruhe die seit langem adäquateste Regiearbeit zu Webers schwieriger und vernachlässigter Oper.

Musikalisch stellt sich unter der Leitung des jungen Dirigenten Markus Bieringer nicht unbedingt trübungsfreies Weber-Glück ein (besuchte Vorstellung 1. April 2011). Die Ouvertüre hebt energisch an, kennt auch den festlichen Ton, den die Instrumentierung nahelegt, ist aber eine Spur zu schnell



durchgeschlagen, so dass sich kein Pathos entwickeln kann. Das *Largo* dient, da es nicht flexibel phrasiert wird, nicht als seelenvoller, geheimnisgetränkter Kontrast. Bieringer mag auch im Verlauf des Stücks nicht von einem Technizismus lassen, der vor allem in den Tempi keine Geschmeidigkeit kennt. Unter den Sängern ragt Christiane Libor in der Titelrolle heraus (in der Spielzeit 2009/10 gab sie noch die Eglantine): Sie singt ihre Auftrittsarie leuchtend und innig, gestaltet Koloraturen geschmeidig und technisch abgesichert; ihr sicherer Stimmsitz ermöglicht ihr heroische Dramatik ebenso wie gelösten Jubel.

Der Gegensatz zu Sabina Willeits Eglantine könnte nicht schärfer sein: Die Sängerin war in der von mir gesehenen Vorstellung indisponiert und musste die erste Arie weglassen. Sie erfüllt als knochige, rothaarige Gestalt mit eisig klirrendem Timbre das Rollenbild der schlangenhaften Intrigantin vorbildlich. Ihr Partner Lysiart, Armin Kolarczyk, kann trotz eines solide gestützten und angemessen rau gefärbten Baritons bei solcher Dämonie nicht mithalten. Er macht aber deutlich, dass die Rolle direkt zu den großen dämonischen Baritonpartien in Marschners *Vampyr* und *Templer und Jüdin* sowie Wagners *Lohengrin* führt. Klaus Schneider überzeugt als Adolar eher mit sorgfältiger Artikulation als mit den nicht immer durchgestützten Höhen, kann aber summa summarum den Kampf mit der anspruchsvollen Partie für sich entscheiden. Karlsruhe hat gezeigt: Trotz des viel gescholtenen Librettos der Helmina von Chézy, trotz der komplexen, schwer vermittelbaren geistesgeschichtlichen Grundlagen lässt sich Webers *Euryanthe* zu einem heutigen Zuschauer überzeugenden Bühnenerfolg führen.

Werner Häußner

### ***Das Waldmädchen* in der Konzerthalle des Mariinsky Theaters in St. Petersburg**

Einen ersten Schritt in Richtung auf eine zukünftige Wiederaufführung von Carl Maria von Webers frühem Bühnenwerk, dem im Jahr 1800 in Freiberg uraufgeführten *Waldmädchen*, hat das Mariinsky Theater im Rahmen des alljährlichen Musikfestivals der Weißen Nächte in St. Petersburg unternommen. Am 14. Juni 2010 gelangten Auszüge des Werkes in konzertanter Form in dem erst kürzlich neuentstandenen, akustisch äußerst vorteilhaft konzipierten Konzerthaus des Theaters zur Aufführung. Junge Gesangsabsolventen des dortigen Konservatoriums sangen unter der musikalischen Leitung von Valery Gergiev im ersten Teil des Konzertes nach der Ouver-

türe insgesamt acht Gesangsnummern, während anschließend die Overtüren zu *Oberon*, *Freischütz* und *Euryanthe* sowie die *Aufforderung zum Tanz* (in Orchesterfassung) das ausschließlich Weber gewidmete Programm abrundeten. Damit dürfte erstmalig etwas von dem Notenfund zu Gehör gekommen sein, den Natalja Gubkina im Jahr 2000 publik machte und der – dank ihrer Entdeckung – als das einzig erhaltene Aufführungsmaterial des *Waldmädchens* angesehen werden muss. Nach Gubkina ist zu vermuten, dass die Notenmaterialien zusammen mit Karl Ritter von Steinsberg nach St. Petersburg bzw. nach Moskau gelangten und nach dem Tod des umtriebigen Schauspielers und Theaterunternehmers über dessen Witwe und den Sänger Adolf Stein letztlich ihren Weg ins Archiv des Mariinsky Theaters fanden. Die Bemerkung Frank Zieglers, die seinen umfassenden Beitrag zum Entstehungskontext der Oper beschließt, dass nämlich „das Petersburger Manuskript für eingehendere Forschungen leider noch immer nicht zur Verfügung [stand]“, besitzt bedauerlicherweise auch heute noch Aktualität.

Wenngleich sich der im St. Petersburger Konzertleben omnipräsente Valery Gergiev der musikalischen Leitung annahm – wenige Stunden zuvor dirigierte er noch im Großen Haus Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* –, stand weniger die musikhistorische Besonderheit dieses Konzerts im Vordergrund des Interesses als vielmehr die Chance junger Sänger, sich im professionellen Rahmen dem Publikum präsentieren zu können. Ein einfaches Programmblatt informierte bündig über die Handlung des *Waldmädchens* wie über die Eckdaten der Freiburger Uraufführung. Dies allerdings ausschließlich in Kyrillisch – mit einem ausländischen Interesse an diesem Konzert rechnete die Theaterleitung demnach nicht. Das Orchester des Mariinsky Theaters spielte äußerst präzise, klangschön und mit einem sicheren Einfühlungsvermögen in die Webersche Musiksprache. Dies galt nicht nur für die allseits bekannten Instrumentalstücke der zweiten Programmhälfte, sondern auch für die unbekannteren Exzerpte aus dem *Waldmädchen*. Eher konnte man den russischen Sängerinnen und Sängern die fehlende Vertrautheit mit den Arien und Duetten anmerken, doch meisterten sie durchweg souverän sowohl die deutsche Aussprache wie auch das stellenweise stark hervortretende musikalisch Ungelenke des Debütwerks.

Denn dass das *Waldmädchen* kein jugendlicher Geniestreich ist, hat der reine Höreindruck dieser Aufführung von Overtüre und acht von insgesamt 21 vorhandenen Nummern der Partitur allzu deutlich gemacht. Weber hat zwar schon ein sicheres Gespür für den musikalisch-dramatischen Effekt, doch will ihm die Balance formaler Abschnitte, die Ökonomie einer organi-

schen Formkonstruktion noch nicht recht glücken. Daneben ist auffällig, wie der junge Komponist versucht, sich die Standardszenen bzw. tradierten Liedformen der Oper seiner Zeit zu eigen zu machen. Sehr gefällig geraten bei ihm die kurzen, meist strophengegliederten Arien des Knappen Krips und seiner geliebten Kammerfrau Kunigunde. Aus dem I. Akt kamen die Bariton-Arien Nr. 2 („Ein Mensch, der viel Kuerage hat“) und Nr. 5 („Ein Bärenhäuter nimmt Reißaus und zahlt das Fersengeld“) zur Aufführung, gesungen von Nikolaj Kamenskij. Ljudmila Dudinowa interpretierte das Scherzlied der Kunigunde Nr. 8 („Wer Weiber hüten will, der muß gar früh aufstehen“), das einen ländlich-tänzerischen Ton anschlägt. Ebenso kam das Schlussduett des Dienerpaares zu Gehör (Nr. 18 „So komm du mein Liebchen, oh komm denn mein Schatz“), das in der Tradition des glücklichen Schlussgesanges des ‚niederer‘ Liebespaares steht, das sich neckisch wie Papagena und Papageno über die Anzahl seiner zukünftigen Kinder streitet. Dies ist nicht das einzige Stück, in dem Anklänge an das Wiener Singspiel und besonders an Mozarts *Zauberflöte* hörbar werden.

Die für Weber in späteren Werken so wesentliche Kategorie der musikalischen Naturschilderung, namentlich das durch Hornklänge vermittelte romantische Stimmungsbild einer friedvollen bzw. stürmischen Natur, findet sich auch schon im Duett Nr. 12, das den II. Akt eröffnet. Fürst Hartor (Tenor Dmitrij Koleuschko) und sein Stallmeister Wizlingo (Bass Timur Abdikeew) singen es gemeinsam. Die bedrohlichen Naturgewalten eines Gewitters spiegeln die innere Gemütslage Hartors: „Schrecklich tobt der Stürme Sausen, ängstlich ist des Donners Brausen“. Zu diesem Text schrieb Weber, dem Szenentopos folgend, eine effektvolle Gewittermusik mit entsprechend repetierenden Begleitfiguren im Orchester.

Die Rolle der Mathilde, die in der Librettofassung von Steinsberg nicht aus Liebe, sondern aus Staatsräson den Prinzen Sigmund heiraten soll, stellt die sängerisch anspruchsvollste Partie der Oper dar und war im St. Petersburger Konzertprogramm mit ihren zwei großen Arien vertreten: Die zweiteilig gegliederte Arie Nr. 11 („Hör, oh Himmel, hör die Klagen“), gesungen von der Sopranistin Irma Dzhigolaty, steht an finaler Position des I. Aktes. Schon das lyrisch-ernste Oboenvorspiel signalisiert die größeren Dimensionen dieser Arie gegenüber den vorangegangenen kurzen Nummern der Dienerrollen. Zudem steht sie in der Tradition der Gebetsszene und wirft einen langen Schatten voraus auf die Gebetsszene der Agathe aus dem *Freischütz*. Die zweite Arie der Mathilde, die mit Recitativo con Aria überschriebene Nr. 16 („Ich will durch mein ganzes Leben ihn erfüllen, meinen Schwur“), erfordert dagegen einen

hohen Koloratursopran mit erfahrenen sängerischen Fähigkeiten. Denn schon der rezitativische Beginn birgt für die Interpretin enorme technische Anforderungen, die Larissa Judina in diesem Konzert souverän meisterte. Entschlossenheit und Standfestigkeit der Mathilde werden hier thematisiert, die sich für ihren Geliebten, den Fürsten Hartor, und gegen den vom Vater ausgewählten Prinzen Sigmund entscheidet. Die Komposition verrät allerdings noch Unsicherheiten in der Beherrschung des musikalischen Handwerks, indem die eingesetzten musikalischen Mittel unverhältnismäßig und kaum ausbalanciert gegenüber der Gesamtanlage zum Einsatz kommen. Man könnte meinen, Weber probiere sich an den großen Formen und eifere unverblümt dem Vorbild Mozarts nach. Tatsächlich hat diese Koloraturarie den musikalischen Tonfall der Königin der Nacht, und zudem war die Sängerin der Freiburger Uraufführung, Madame Seiffert, eine frühe Interpretin dieser Rolle. Ob die deutlich hörbare Unausgewogenheit dieser Arie dem noch in der Entwicklung begriffenen kompositorischen Handwerk Webers geschuldet ist oder weit eher dem Zeitdruck, mit dem er möglicherweise den ganzen II. Akt komponieren musste, lässt sich wohl nicht mehr feststellen.

Die einzige Arie, die dem Prinzen Sigmund zugeordnet ist und die bei der Uraufführung der Oper vom Librettisten und Theaterprinzipal Steinsberg übernommen wurde, schildert die intime Beziehung, die der Prinz zum stummen, aus dem Wald in die Burg entführten Mädchen Silvana aufzubauen versucht. Andrej Iljuschnikow sang diese äußerst reizvolle, lyrische Tenorarie Nr. 14 („Sprich oh Mädchen, liebst du mich ebenso als wie ich dich?“) mit großer Sensibilität. Sie ist strenggenommen ein Duett, denn die Antworten und Emotionen des stummen Mädchens, im Original dargestellt durch eine Tänzerin, werden durch die solistisch hervortretende Oboe klanglich symbolisiert. Sie konzertiert förmlich mit dem Tenor, und damit fungiert das Orchester gewissermaßen als eigenständiger Dialogpartner, der in das dramatische Geschehen eingreift: Pantomime, Tanz und Sprache verschmelzen hierbei zu einer musikdramaturgischen Einheit, die – wie Frank Ziegler aufgezeigt hat – direkte Bezüge zur Herkunft des *Waldmädchen*-Stoffes als populäres Ballettsujet aus den Jahren vor der Jahrhundertwende aufweist. Interessant ist, dass Weber den Klang der Oboe als musikalisches Sinnbild der Geliebten wählte, die durch den Arientext mit den Attributen von Reinheit, Treue und himmlischer Freude verbunden ist. Mehr als zehn Jahre später schrieb bekanntlich auch Beethoven dieses Instrument als imaginären Dialogpartner für die Kerkerarie Florestans vor, mit welchem dem Gefangenen seine Frau Leonore als Hoffnungsidol vor das innere Auge

tritt. Eine stabile musikdramaturgische Semantik des Oboenklangs zur Zeit um 1800 ließe sich womöglich damit erhärten.

Der einmalige Höreindruck dieser Auszüge aus dem Jugendwerk Webers, den die konzertante Aufführung in St. Petersburg ermöglichte, hat deutlich gemacht, dass mit der wiedergefundenen Partitur des *Waldmädchens* zwar kein frühreifes Meisterwerk erhalten geblieben ist, aber dennoch ein längst nicht nur für die Weber-Forschung bedeutsamer Fund getätigt wurde. Es ist für die nahe Zukunft zu wünschen, dass das historische Aufführungsmaterial der Forschung zur Verfügung gestellt würde und damit der Weg frei wäre für dessen historisch-kritische Aufarbeitung. Eine diesem Notenfund angemessene öffentliche Aufführung könnte erst daraufhin in Angriff genommen werden; eine solche hat das St. Petersburger Konzert bei aller künstlerischen Kompetenz der Beteiligten noch nicht geleistet.

Richard Erkens

### **Zu Gast in *Rübezahls musikalischem Garten***

Seit 2004 spukt er wieder durch das Riesengebirge und die angrenzenden Gegenden: der unberechenbare Berggeist Rübezahl. Seine „Reanimierung“ hat die polnische Sängerin und Musikwissenschaftlerin Małgorzata Mierczak zu verantworten; die aus Karpacz (Krummhübel) Gebürtige forscht seit Jahren nach musikalischen Bühnenwerken, die sich mit der Sagengestalt ihrer Heimat auseinandersetzen. Über 60 Opern, Singspiele, Ballette u. a. zur Thematik hat sie inzwischen ermittelt, aber das alleinige Sammeln historischer Materialien und deren wissenschaftliche Aufbereitung (an der Universität Salzburg) reichen der engagierten Künstlerin, die u. a. an der Mailänder Scala und bei den Salzburger Festspielen Erfolge feierte, nicht aus – ihre musikalischen Entdeckungen möchte sie nicht nur einem kleinen Fachpublikum, sondern einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen. Ihre Idee: aus Versatzstücken der musikalisch reizvollsten Werke ein Opernpasticcio zusammenzustellen, wie es im 18. und noch Anfang des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war. *Muzyczny Ogród Liczyrzepy – Rübezahls musikalischer Garten* nannte sie diese Zusammenstellung (vgl. den Bericht über die ersten Vorstellungen im Sommer 2004 in *Weberiana* 15, S. 125f.).

In diesem Garten kultivierte Frau Mierczak vor allem vier ihr besonders ans Herz gewachsene Setzlinge: Musik aus Webers Opernfragment *Rübezahl* (komponiert 1804/05; Libretto: Johann Gottlieb Rhode), aus Louis Spohrs *Berggeist* (UA Kassel 1825; Libretto: Georg Döring) mit seinen durchkom-

ponierten Szenenkomplexen, aus Friedrich von Flotows *Rübezahl* in bester Spielopernmanier (UA Frankfurt/Main 1853, Libretto: Gustav Heinrich Ganz zu Putlitz) und aus Hans Sommers *Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse* (UA Braunschweig 1904, Libretto: Eberhard König), einer Oper, die unverkennbar dem Vorbild Wagners huldigt.

Alle diese Werke beziehen sich mehr oder weniger auf die von Johann Karl August Musäus herausgegebenen *Volksmärchen der Deutschen* (Gotha 1783), welche die Geschichten des Rübezahl populär machten. Freilich entsteht aus der Kopplung von Nummern der vier formal und hinsichtlich ihres musikalischen Tonfalls aber auch thematisch äußerst heterogenen Stücke kein wirkliches Pasticcio, eher eine Art Collage: Es gibt keine stringente Handlung und keine durchgehende Personenführung (die Figuren behalten jeweils ihre Namen aus der Vorlage; die weibliche Hauptfigur heißt mal Alma, mal Veronika, dann wieder Gertrud). Statt dessen strukturiert ein eher loser Handlungsfaden die Abfolge der einzelnen Musiknummern:

Im ersten Teil vergnügt sich eine Prinzessin mit ihren Begleiterinnen bei einem Picknick im Freien; dort entdeckt Rübezahl sie und verliebt sich auf der Stelle. Mit Hilfe eines Trankes, den eine Kräuterfrau braut, wird die Prinzessin betäubt und im Auftrag des Berggeistes von Schmugglern entführt. Der zweite Teil spielt in der Höhle Rübezahls, aus der die Prinzessin, die ihrem Verlobten die Treue hält, zu fliehen versucht, als ihr Entführer durch das Zählen von Rüben abgelenkt ist. Doch sie wird entdeckt und erneut mit dem Kräutertrank betäubt. Der dritte Teil zeigt einen von Rübezahl veranstalteten Ball, die Lösung der Verwicklung bleibt allerdings im Dunkeln. Jedenfalls preisen alle am Ende die Macht der Liebe.

Dieser Leitfaden zur Orientierung wird zu Beginn der Aufführung vorgestellt; einige zusätzliche Zwischen-Conferenzen wären hilfreich gewesen, die szenische Konstellation zu klären, ließ die Textverständlichkeit der beteiligten jungen Sänger, die bei den Aufführungen 2010 aus China, Estland, Rußland und Weißrußland kamen, doch oft zu wünschen übrig. Zudem hätten kleinere Zwischentexte die Herkunft der einzelnen Arien und Ensembles erklären können (auch ein kleiner Programmzettel mit den entsprechenden Informationen wäre wünschenswert). Erst zu Ende des Abends wurde auf die vier genannten Vorlagen hingewiesen, zusammen mit der Vorstellung der beteiligten Sänger.

Die collageartige Anlage hat freilich einen großen Vorteil, sie ermöglicht eine größtmögliche Flexibilität, auf die jeweilige Besetzung und den Aufführungsort zu reagieren. Denn die Einstudierung ist nicht mit üblichen Musik-

theateraufführungen zu vergleichen, die mit einem stabilen Ensemble für eine feste Bühne vorbereitet werden. Das wechselnde Ensemble rekrutiert sich aus einer Opernwerkstatt und einem internationalen Rübzahl-Arien-Wettbewerb für junge Sänger, die beide schon seit mehreren Jahren jeweils im Sommer im Riesengebirge stattfinden. Mit dem Projekt werden nicht nur Gesangsstudenten und Absolventen von Musikhochschulen angesprochen, es gibt auch ein begleitendes Programm für Schüler, die sich in den Ferien mit der Thematik der Rübzahl-Musiken beschäftigen, an Proben teilnehmen, manche einfacheren Musiknummern mit einstudieren und schließlich auch – als Statisten bzw. mit kürzeren Textpassagen – an den Aufführungen beteiligt werden: Sie spielen Rübzahl's „Hofstaat“, einige darunter mit durchaus beachtlichem schauspielerischem Potential.

Nach der musikalischen und szenischen Einstudierung innerhalb der Kurse geht *Rübzahl's Garten*, der bei jeder Aufführung ein wenig anders „erblüht“, dann auf Reisen: 2010 beispielsweise ins Schloss Erdmannsdorf (Mysłakowice, 3. August), nach Görlitz (4. August) und Reichelsheim im Odenwald (21. August). Ein Orchester wäre für dieses Projekt kaum finanzierbar, statt dessen begleiten zwei Pianisten (2010 Marina Fiedotova aus Moskau und Jaan Kapp aus Tallin) die jungen Sänger, garniert mit wenigen zusätzlichen Instrumentalbeigaben (Trompete, Violine). Neben den genannten Aufführungen absolvieren die Wettbewerbs-Preisträger und Kursteilnehmer aber auch verschiedene Konzerte mit Opern-, geistlicher und populärer Musik.

Das Schlesische Museum Görlitz war in den vergangenen Jahren schon mehrfach Gastgeber der musikalischen „Gartenschau“; der langgezogene Innenhof des imposanten, mustergültig restaurierten historischen Bürgerhauses ist zwar sowohl hinsichtlich seiner Abmessungen als auch seiner akustischen Bedingungen kaum als idealer Aufführungsort zu bezeichnen, doch die thematische Verbindung mit dem Riesengebirge legte eine Partnerschaft des Museums mit dem Rübzahl-Projekt nahe. Die Leistungen der beteiligten Sänger waren in der besuchten Aufführung am 4. August 2010 durchaus gemischt; hervorgehoben werden nachfolgend einige besonders eindruckliche Beiträge.

Der erste Teil der Collage bediente sich vorrangig der Musik Flotows; hier war es besonders Maria Nazarowa als Kräuterfrau, die mit der stimmungsvollen Arie der Veronika „Einst, als ich unbekannt“ aus dem III. Akt der Flotow-Oper für sich einnehmen konnte. Allein durch ihre stimmliche und darstellerische Präsenz gelang es ihr, das teils ein wenig improvisiert wirkende (tatsächlich erst eine gute Stunde vor der Aufführung für die örtlichen Gege-

benheiten adaptierte) Geschehen vergessen zu machen und ganz professionell eine Bühnen-Illusion zu erschaffen. In positiver Erinnerung blieb dazu das Quartett, das Flotows Schmuggler-Ensemble verlebendigte.

Im Zentrum des zweiten Teils standen Nummern des Spohrschen *Berggeistes*, beispielsweise die Arie des Oskar „Tief im Grunde rauscht die Flut“ (aus dem II. Akt), von Viktor Aptalikov ansprechend vorgetragen, oder die große Eröffnungsarie des III. Akts „Hoffnung! Du von Himmelshöhn“, wobei die Partie der Alma wechselnd (quasi als Duett) in die Hände zweier hervorragender russischer Sopranistinnen gelegt wurde: Marina Polukhina und Marija Simakova. Ihr Landsmann, der Bass Wladimir Kowarskiy, bewies in der Arie der Titelfigur aus dem III. Akt „Ruhig! Zähle!“ (ohne den von Spohr geforderten begleitenden Chor der Berggeister) stimmliches Potential, das freilich noch des „Abfeilens“ einiger „Ecken und Kanten“ bedarf.

Während die vokalen Anforderungen bei Spohr und Flotow den jungen Sängern durchaus entgegenkommen, erfordert die Musik des Wagner-Epigonen Hans Sommer ausgesprochen dramatische Stimmen – die erstaunlich große Zahl an Preisträgern mit entsprechenden Voraussetzungen ermöglichte in diesem Jahr auch eine größere Auswahl von Nummern aus dessen anspruchsvollem *Rübezahl*. Hier überzeugte vor allem Julia Lenstmann mit der Arie der Gertrud „Zeichen und Wunder um mich her“ (aus dem III. Aufzug).

Der kurze dritte Teil des *musikalischen Gartens* war dann ganz Weber vorbehalten. Von dessen *Rübezahl*-Fragment haben sich lediglich vier Nummern erhalten, eine davon unvollständig, so dass lediglich drei aufführbare Musikstücke bleiben. Leider wurde das wundervolle Quintett, das sonst zur Collage gehört, in Görlitz nicht dargeboten. Die Ouvertüre (die nur in der Konzertsfassung von 1811 überliefert ist) untermalte Rübezahls Ball – als einzige Musik des Abends nicht live dargeboten, sondern vom Tonband eingespielt. Als Schlusschor fungierte Webers Geisterchor „Süss lacht die Liebe“. Ein dankbares Publikum spendete herzlichen Applaus.

Das *Rübezahl*-Projekt von Małgorzata Mierczak ist in mehrerlei Hinsicht beispielhaft, schon wegen des Engagements für die Wiederentdeckung und -belebung vergessener musikalischer Meisterwerke; noch wichtiger ist aber ein anderer Aspekt: Die Förderung junger Sänger und die Heranführung junger Menschen an das Theater und die Oper. Manch einer der Schüler, der als Komparse an einer der Aufführungen teilnehmen durfte, hat hier vielleicht „Blut geleckt“, und so kann aus einem Sommerkurs eine lebenslange



Begeisterung erwachsen. In diesem Sinne kann man *Rübezahls musikalischem Garten* nur ein langes, fruchtbares Gedeihen wünschen!

Frank Ziegler

### **Endlich: der doppelte Hassan!**

#### **Meyerbeers *Alimelek* und Webers *Abu Hassan***

#### **bei den 30. Herbstlichen Musiktagen in Bad Urach**

In den Erzählungen aus *Tausend und einer Nacht* stehen sie unmittelbar nacheinander: die Geschichte von Abu Hassan, der für eine Nacht (bzw. im Original zweimal für je eine) in die Rolle des Kalifen schlüpft und sich so an seinen schmarotzenden Tischgenossen rächen kann, sowie jene von Fatime und Abu Hassan, die sich beide tot stellen, um mit dem Geld, das traditionell für Bestattungen bereitgestellt wird, Schulden zu tilgen. Die humorvollen Erzählungen waren Grundlage für zwei Libretti, ein zweiaktiges von dem Schauspieler Johann Gottfried Wohlbrück, das Giacomo Meyerbeer vertonte, das andere bekanntlich von dem Stuttgarter Dichter Franz Carl Hiemer, der Weber damit eine einaktige Aufarbeitung von dessen eigenem kleinen Schuldendrama am Württembergischen Hof zur Vertonung übergab. Die Besonderheit beider Singspiele: Sie entstanden in enger zeitlicher Nachbarschaft und wenigstens zu Teilen noch unter der künstlerischen Aufsicht von Abbé Vogler, bei dem Weber und Meyerbeer in Darmstadt 1810 bzw. letzterer bis 1812 Unterricht genossen. Weber schloss seinen *Abu Hassan* (mit Ausnahme der Ouvertüre) im November 1810 ab, von Meyerbeer existierte ein (leider verschollener) Brief vom 18. Dezember des gleichen Jahres, in dem ausführlich der Plan „zum Singspiel Abuhassan in 2 Aufzügen“ mit genauem Szenarium und dem Inhalt der Singstücke mitgeteilt wurde. Beide Werke hießen also ursprünglich nach der Titelfigur, und Weber, der Meyerbeers Werk 1815 in Prag mehrfach aufgeführt und eine eigene Einführung dazu verfasst hat, wunderte sich in einem Brief aus dem Jahre 1813 über die Umbenennung in *Alimelek* – die aber nicht die einzige blieb: Erstmals erschienen ist das Werk bei der Uraufführung in Stuttgart am 6. Januar 1813 als *Wirth und Gast, oder aus Scherz Ernst*, in Wien folgte es 1814 als *Die beyden Kalifen* (und mit *Alimelek* als Bass- statt als Tenorpartie). Ob Meyerbeer damit alten Wein in neuen Schläuchen verkaufen wollte?

Webers *Abu Hassan* teilte bisher das Schicksal vieler Einakter, die es im Theaterbetrieb schwer haben, weil stets ein Pendant für den ersten bzw.

zweiten Teil des Abends gefunden werden muss – die im 19. Jahrhundert übliche Kombination mit Schauspielen ist heutzutage ausgeschlossen. Was aber liegt bei zwei so eng miteinander zusammenhängenden Singspielen näher als eine gemeinsame Aufführung, zumal sich die Stücke in ihrer Länge zu einem guten Theaterabend ergänzen. Dass diese – thematisch und historisch eigentlich ideale – Kombination jetzt endlich möglich wurde, ist der Initiative von Volker Tosta und dem Team der Herbstlichen Musiktage Bad Urach zu verdanken. Tosta, der bei der erstmaligen Wiederaufführung von Meyerbeers Werk am 10. Oktober 2010 in der Festhalle Bad Urach auch eine Einführung in beide Werke gab, hat Partitur, Klavierauszug und Stimmenmaterial zum *Alimelek* neu erstellt und wird sie in Kürze auch in seinem Verlag Edition Nordstern in Stuttgart publizieren. Dabei kam ihm zugute, dass die bislang verschollen geglaubten Dialoge dieses Werks (es existierten nur die Stichworte in den erhaltenen Partituren in Stuttgart und Dresden) jüngst in Wien wieder aufgetaucht sind – leider nicht ganz vollständig, aber die fehlenden Passagen ergänzte Tosta frei und mit Witz (sie sind im Klavierauszug nicht als solche gekennzeichnet, aber teils leicht zu „erahnen“).

Die Handlung von Meyerbeers Werk weicht von der ursprünglichen Erzählung vor allem durch Wohlbrücks Integration einer neuen weiblichen Rolle (statt der „Mutter“ Abu Hassans) ab: Irene, die Nichte des Kalifen, die von diesem erzogen und mit dem Prinzen Selim verheiratet werden soll, widersetzte sich den Plänen und floh, geriet dann aber mit dem Schiff in einen Sturm und wurde von Alimelek (d. i. Abu Hassan) gerettet, der sich natürlich in sie verliebte und sie nun vor dem Kalifen, der seine Nichte tot glaubt, versteckt. Damit verquickt wird der primäre Handlungsfaden aus *Tausend und einer Nacht*, wo der freigebige Abu Hassan von einer Schar von Schmarotzern, die stets bei ihm feiern wollen, bedrängt wird. Während sein Diener die erneut eindringende Schar mit einer falschen Vorspiegelung wegschickt, treffen zwei Fremde – der verkleidete Kalif und sein Diener Giafar – ein und werden von Alimelek bewirtet. Im Gespräch verrät Alimelek unachtsam, dass er etwas von Irene weiß. Durch den Alkohol (und einen von den beiden Fremden eingemischten Schlaftrunk) benebelt, lässt er sich überreden, seine Geliebte vorzustellen – geschockt erkennen sich Kalif und Irene wieder, während Alimelek in Schlaf versinkt. Die *stante pede* folgende Auseinandersetzung zwischen Irene und Kalif endet mit dessen Anordnung, beide Ungehorsamen in seinen Palast zu schaffen. Dort will der Kalif für einen Tag mit Alimelek die Rolle tauschen, damit dieser sich – wie in der Geschichte vorgegeben – an seinen Schmarotzern rächen kann, danach soll Rache für

die „Entführung“ der Nichte geübt werden. Natürlich führt der Rollentausch zu allerlei komischen Situationen, aber nach dem „Kalifentag“ findet sich Alimelek im Kerker wieder (in der Vorlage ein Irrenhaus). Der Versuch Irenes, den Kalifen zur Gnade zu bewegen, scheitert zunächst. Schließlich treibt der Kalif Alimelek in die Enge und dieser willigt, um Irene zu schützen, in das Bekenntnis ein, er habe sie tatsächlich entführt – ihn erwartet dafür die Todesstrafe! Erst mit diesem Höhepunkt der Verzweiflung schlägt die Sache um, indem der Herrscher großmütig die Probe für beendet erklärt und den Bund der beiden Liebenden bestätigt.

Damit wird zugleich deutlich, wo das Problem dieses Werks im Vergleich mit der nachfolgenden humorvollen Geschichte der beiden Scheintoten liegt: Wohlbrück bewegt sich in seinem Libretto auf der Schwelle zwischen *Scherz* und *Ernst* nicht mit der Leichtfüßigkeit eines Hiemer, so dass – dem Untertitel der Uraufführung gemäß – allzu oft *aus Scherz Ernst* wird und man geneigt ist, den Zweiakter eher als „heroisch-komisch“ denn als „komisch“ zu bezeichnen. Die Stimmung „kippt“ durch die Strenge des Kalifen so häufig ins Ernste, dass die Schlusswendung des Herrschers für den Zuschauer sehr überraschend kommt. Obwohl die Musik diesen Aspekt an manchen Stellen noch verstärkt, enthält sie doch viele parodistische Elemente – aber auch da merkt man den Unterschied der Charaktere Meyerbeers und Webers im musikalischen Zugang. Bei der Aufführung hing diese teils „zu ernste“ Stimmung aber auch mit der Unfähigkeit der Sänger zusammen, Wohlbrücks Text wirklich lebendig zur Geltung kommen zu lassen – mit Ausnahme des Kalifen (Lars Wold) blieben die Sprecher blass, insbesondere der offensichtlich bewusst leicht phlegmatisch angelegte Alimelek (Jan Kobow) hatte mit dem Vorbild, „Abu el-Hasan der Schalk“, wenig gemein.

Mit Spannung erwartete man aber vor allem die musikalische Umsetzung des Stoffs durch den jungen Meyerbeer. Überrascht wurde man dabei in erster Linie in dem Punkt, den die Zeitgenossen eher kritisch sahen, wenn etwa im *Sammler* das „Blumenreiche in mehreren Stellen der Instrumentierung“ (27. Oktober 1814) getadelt wird – aus heutiger Sicht weist die Instrumentierung Meyerbeers hier bereits eine Buntheit und einen Einfallsreichtum auf, die erstaunen, wobei insbesondere diese stets „klingende“ Orchester-sprache (verlebbendigt von der Württembergischen Philharmonie Reutlingen unter Ola Rudner) wesentlich zur Wirksamkeit des Stückes beiträgt. Dabei gelingen Meyerbeer in Verbindung mit „orientalisch“ wirkenden Melodie- und Harmoniewendungen einige ausgefallene Farbkombinationen, etwa mit den geteilten Celli zu Beginn des II. Aktes (in einem ohnehin gelungenen

Entrée mit Chor und Tanz), im *Türkischen Marsch*, im *Trinklied* Nr. 4 oder dem *Chor der Imame*. Seine Stärke zeigt sich einerseits in solcher, in besonderer Weise charakterisierender Musik, aber auch in den dramatischeren Passagen, etwa dem umfangreichen, fast überbordenden ersten Finale oder dem an dieses motivisch anknüpfenden Beginn des Terzetts Nr. 14. Auch die eingestreuten a-cappella-Sätze („Soll ihn dein Zorn verderben“, „Es glimmt kein Hoffnungsfunken“) und der Kanon im letzten Finale zeigen Meyerbeers feinsinniges Klangempfinden. Weniger gelingen ihm größere Solopartien: Die Ariette der Irene (Nr. 2) ist für eine solche z. B. zu „ausgewachsen“ und verliert sich in Einzeleffekten, auch das nachfolgende Rondo Alimeleks leidet bei aller instrumentatorischen Raffinesse an mangelnder Attraktivität der vokalen Linie. Exquisit dagegen das Trinklied mit seinem orientalischen Melodieanschlag (in Tonart und Tonfall ähnelt es Webers Einlagelied in Friedrich Kinds Schauspiel *Das Nachtlager in Granada*)! Der Buntheit in den beiden großen Duetten (Irene/Alimelek, Irene/Kalif) und dem Verzicht auf die Anwendung starrer Formmodelle setzt Meyerbeer mit zahlreichen motivischen Wiederaufnahmen oder Anklängen ein Beziehungsgeflecht entgegen, das auch im Sinne der Charakteristik eingesetzt ist und dem Auseinanderfallen in Einzelmomente entgegenwirkt.

Die Besetzung der Hauptrollen in der Uracher Wiederaufführung mag ein wenig dazu beigetragen haben, dass das Stück seine Wirkung nicht voll entfalten konnte. Jan Kobow als ein von der Alten Musik kommender Tenor verfügt zwar über die nötige Leichtigkeit in der Stimme, aber ihm fehlten sowohl das dramatische Zupacken (besonders in der Höhe) als auch Spiel talent – beides ist aber für diese Rolle(n) durchaus notwendig. Britta Stallmeister als Irene hatte dagegen die dramatischere Stimme und sichtlichen Spaß am Spiel, ihr Ausdruckswille beeinträchtigte aber gelegentlich die Intonation. Der wahre „Herrscher“ an diesem Abend war Lars Wold als Kalif, der alle anderen „an die Wand“ spielte – in stimmlicher und schauspielerischer Hinsicht. Dass der mit „dickem Kopf“ aufwachende Alimelek sich über seine „zu laute“ Stimme beklagte, konnte man in der Akustik des Hauses (und im Vergleich zu den übrigen Solisten) fast nachvollziehen, allerdings wusste er sich in den Ensembles auch rücksichtsvoll in den Gesamtklang einzufügen. Neben ihm trug wesentlich zur Wirkung beider Werke dieses Abends auch der *Chamber Choir of Europe* (Einstudierung Daniel Sams) mit seinen dankbaren Auftritten bei. Timothy Oliver hatte die kleinere Rolle des Dieners Giafar übernommen.

Wenn Volker Tosta in seiner Einführung die Unterschiede zwischen *Alimelek* und *Abu Hassan* vor allem darin sah, dass Meyerbeers Werk deutlich „dramatischer“ angelegt, Webers kleines Singspiel dagegen „lyrischer“ und feiner gearbeitet sei, so wurde dieses Urteil nach der Pause aufs Eindrucksvollste bestätigt. Auch dem Ensemble war anzumerken, dass Hiemers Text auf der Bühne leichter zur Wirkung kommt – obwohl dieser durch den Einsatz eines Sprechers gerafft war. Dem Orchester konnte man gelegentlich anmerken, dass Webers Musik größere Wendigkeit erfordert, Ola Rudner nahm aber einige Tempi so virtuos, dass z. B. die Solovioline im Duett Abu Hassan/Omar eine „olympiareife“ Leistung hinlegen musste. Jan Kobow kamen die liedhaften Passagen, etwa im gitarrenbegleiteten Mittelteil der Nr. 2, entgegen, überhaupt wurde dieser zweite Teil von Solisten, Chor und Orchester recht passabel aufgeführt, ohne dass hier weiter auf Details eingegangen werden soll.

Wie aber verhält es sich nun mit der „Kombination“ beider Werke an einem Abend? Als Rezensent muss ich gestehen, dass ich mir die Verbindung beider Opern „passender“ vorgestellt hatte – der Unterschied im Charakter der beiden Kompositionen ist doch erheblich. Dennoch leuchten die Farben der Instrumentation und der Harmonik in beiden Werken in einer Weise, dass sie deutlich machen, wie sehr der gemeinsame Lehrer Vogler hier anregend gewirkt, in welche unterschiedliche Richtungen sich aber auch beide Schüler entwickelt haben. Die Kombination beider Werke ist daher allemal mehr als bloß historisch interessant, sie ist für den Bühnenalltag aufgrund der weitgehend identischen Besetzungsmöglichkeit und des gemeinsamen Stoff-Hintergrunds ideal. In einem Urteil aber waren sich die Besucher dieses interessanten Abends, für den man dem novitätenfreundlichen Team der Herbstlichen Musiktage Bad Urach sehr dankbar sein muss, einig: Bei künftigen kombinierten Aufführungen muss die Reihenfolge, die beide Geschichten durch ihre Anordnung in *Tausend und einer Nacht* haben, nicht nur aus stofflichen, sondern auch aus musikalischen Gründen beibehalten werden!

Joachim Veit

### **Eine gelungene Geburtstags-Überraschung: *Abu Hassan* in München**

Die Uraufführung von Webers einziger vollendeter komischer Oper jährt sich 2011 zum zweihundertsten Male – Grund genug, das Werk am Ort der Uraufführung erneut zu präsentieren. Die Premiere im Münchner Hoftheater am 4. Juni 1811 war ein großer Erfolg; die Neueinstudierung, die als Coproduktion der Bayerischen Theaterakademie August Everding und der

Hochschule für Musik und Theater München am 12. Februar 2011 über die Bühne des Akademietheaters ging, war es nicht minder. Zur Zeit der Uraufführung seines Werks war Weber noch keine 25 Jahre alt – der große Charme der neuen Produktion: Nahezu alle beteiligten Künstler sind in etwa demselben Alter und voller Energie und Begeisterung für die Sache, wie einst der Komponist selbst. Diese Leidenschaft hilft, die keineswegs optimalen Voraussetzungen der Einstudierung zu kompensieren, besonders im musikalischen Bereich: ein stark reduziertes Orchester (ohne separate Bühnenmusik) und das Fehlen eines Chors. Aber jugendfrische Kreativität und überbordende Phantasie überspielen zur Begeisterung des Publikums alle Beschränkungen.

Malte C. Lachmann, gerade erst im 3. Jahrgang des Studienganges Regie der Hochschule, ist eine der Entdeckungen des Abends. Komik auf die Bühne zu bringen, verlangt ein außerordentliches Fingerspitzengefühl und große Erfahrung; allzu leicht rutscht sie ab in die schenkelklopfende, derbe Klamotte, in slapstickhafte Albernheiten oder ins bieder-heitere Klischee; allzu groß ist die Versuchung, mit vordergründigen Späßchen um die Gunst des Publikums zu buhlen. Mit großer Sicherheit bewegt sich der Regisseur auf dem schmalen Grat, als habe er jahrzehntelange Routine, und beweist eine seltene Begabung für das humoristische Genre. Er vertraut auf das heitere Potential der bekannten Geschichte, auf ihre innere Logik, und erzählt sie doch ganz neu: Neben den drei Hauptdarstellern agieren zwei Erzähler (großartig, auch mit pantomimischen Qualitäten: Heiner Bomhard und Sebastian Franz Baumgart); dramatische und epische Ebene, Rahmen- und Binnenhandlung werden virtuos miteinander verwoben.

Die Vorlage der Oper, die Geschichte von Abu el-Hasan oder dem erwachten Schläfer, der seinen Geldsorgen durch einen Scheintod abhelfen will, war eine jener berühmten Erzählungen aus 1001 Nacht, mit denen Sheherazade versuchte, einen unbarmherzigen Kalifen bei Laune zu halten, um so dem Tod zu entgehen. Ebendiese orientalisch berauschte, farbenreiche Märchensammlung – besser gesagt das Buch, in der sie aufgezeichnet ist, – fällt zu Beginn des Abends aus dem Bühnenhimmel, einem der Erzähler vor die Füße. Kaum wird das Buch aufgeschlagen, hebt die Ouvertüre an: Die Geschichte quillt förmlich aus dem Buch heraus. Die beiden Erzähler helfen ihr, zu dramatischem Leben zu finden: Aus dem mit Decken und Kissen ausgelegten Podest – dem einzigen, sehr funktionalen Requisit der Aufführung, quasi einem überdimensionalen Diwan (Bühne: Jana Letizia Schützendübel) – befreien sie die Protagonisten und stoßen mit ihnen die

Handlung an, in die sie freilich immer wieder kommentierend eingreifen. Ein Baldachin sorgt nicht nur für morgenländisches Ambiente, er funktioniert auch wie ein Bühnenvorhang: Anfangs bedeckt er das Podium; zur Eröffnung der Handlung wird er heraufgezogen und schafft den Aktionsraum für die Sängerschauspieler, am Ende sinkt er wieder herab.

Hiemers Originaldialoge des Singspiels bilden in der Textfassung, die vom Regisseur und der Dramaturgin Valeska Stern erstellt wurde, die Grundlage für den Part der Erzähler ebenso wie für die Aktionen der drei Hauptdarsteller, sie werden allerdings geschmackvoll angereichert: durch kleine Anekdoten aus einem weiteren Schatzkästlein der orientalischen Literatur, den Eulenspiegelien des Hodscha Nasreddin. Dessen Schnurren voller einfältiger Weisheit oder weiser Einfalt, besonders solche, die sich mit dem Geld und seinem relativen Wert beschäftigen, werden als Erlebnisse des Abu Hassan präsentiert – als ein „running gag“ beleben diese Sinnsprüche die Handlung, eingeleitet durch das immer wiederkehrende „Genau wie damals, als ...“ und zusätzlich durch Beleuchtungswechsel geschickt als Rückblenden gekennzeichnet (Licht: Michael Bauer).

Einmal zum Leben erweckt, gewinnen die Figuren Hassan, Fatime und Omar immer stärkeres eigenes Gewicht, reißen die Geschichte mehr und mehr aus den Händen der beiden Erzähler und übernehmen schließlich selbst die Regie. Hassan verweigert den Schluss, wie ihn die Erzähler vorgeben: Erschrocken über die Ankunft des Kalifen und seines Gefolges soll er verängstigt aus dem Fenster springen und sich dem drohenden Eklat durch Flucht entziehen. Doch das lässt der um Ausreden nie verlegene Lebenskünstler nicht auf sich sitzen. Er bleibt und kann die scheinbar ausweglose Situation in der altbekannten Weise mit der ihm eigenen Mischung aus Dreistigkeit und Geistesgegenwart zu seinen Gunsten wenden.

Die Erzähler werden am Schluss sogar in die Geschichte hineingesogen: Sie müssen die Rollen von Mesrur, Zembrud und Kalif Harun übernehmen und stimmen schließlich in das Schlussensemble („Heil ist dem Haus beschieden“) ein. Ihre farblos-grauen Anzüge, die sie von den grellbunten, orientalisch üppigen Kostümen der Hauptdarsteller unterscheiden und zunächst das Nebeneinander von epischer und dramatischer Erzählstruktur betonen (Kostüme: Julian Eicke), werden in den Schlusszenen durch farbenfrohe Umhänge überdeckt, die schnell aus den Decken des Diwans gefertigt werden.

Nicht nur als Darsteller mit beachtlicher Bühnenpräsenz und Sinn für Komik nehmen die drei Hauptdarsteller ein, auch ihre stimmlichen Leistungen überzeugen. Richard Resch ist ein agiler, heiter-überdrehter und

verschmitzt-schelmischer Hassan mit ausgeglichenem, schön timbriertem Tenor bis in die heikle tiefe Lage, Laura Faig eine Fatime mit Koloratur-Geläufigkeit, die auch die dramatische Pose (nachkomponierte Klageszene Nr. 8) ganz beachtlich meistert. Thomas Stimmel, ein junger Sänger mit großem Potential, verleiht dem Omar nicht nur samtigen Basswohlklang, sondern auch eine sympathische Schlitzohrigkeit – ein liebenswerter Schuft, dem man wünscht, die Strafe des Kalifen möge milde ausfallen! Manche Tempi, die der Dirigent (Tobias Peschanel) etwas leidenschaftslos-gebremst vorgibt, werden erst durch die Sänger verlebendigt. Überhaupt: Kompliment für deren große Musikalität und Sicherheit; denn der Kontakt zwischen Orchester und Bühne ist durch die örtlichen Gegebenheiten erschwert. Über einen Graben verfügt das Akademietheater nicht. Dirigent und Orchester sind hinter einem Vorhang auf der Seitenbühne platziert; ein direkter Blickkontakt fehlt und kann durch Monitore nicht gänzlich ersetzt werden.

Die Instrumentalbesetzung ist, wie bereits erwähnt, stark reduziert; nicht einmal 15 Musiker (das „Kleine Akademische Spiel“) müssen ein großes Orchester ersetzen (tiefe Streicher nur einfach besetzt, nur Geigen und Hörner doppelt; Reduktion der Holzbläser auf je eine Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott). Eine ausgewogene Klangbalance ist von einem derart ausgedünnten Ensemble, noch dazu überwiegend aus Studierenden rekrutiert, kaum zu erwarten. Besonders positiv fielen am Premierenabend Solocellistin Theresia Lehner und Solofagottist Markus Fromm auf. Das Fehlen mehrerer charakteristischer Instrumente (Gitarren, Trompeten, Posaune; nur ein Schlagzeuger statt, wie von Weber vorgesehen, zweier Pauken und kompletter „türkischer Musik“) sowie besonders des Chores zwang zum Improvisieren – diese Hürden wurden mit unterschiedlichem Geschick genommen. Das Ensemble der Gläubiger (Nr. 3) verliert ohne Chor (dessen Musik teils von den Holzbläsern übernommen wurde) natürlich einiges an Plastizität, kann aber erstaunlicherweise musikalisch auch in dieser Form bestehen. Auch die dramaturgisch begründete Aufteilung von Hassans Arie (Nr. 2), die ohnehin musikalisch eher heterogene Abschnitte aneinanderreicht, durch eine Dialogeinblendung schadet der Wirkung nicht.

So bleibt auch bei einigen Abstrichen hinsichtlich der Orchesterleistung ein absolut positiver Eindruck: Der Elan, mit dem hier Webers geniales Jugendwerk umgesetzt wird, ist absolut mitreißend. Ein wundervoller, vergnüglich-kurzweiliger Abend – unverzeihlich, wenn es wirklich bei den lediglich zwei geplanten Aufführungen (12./13. Februar 2011) bleiben sollte!

Frank Ziegler



### ***Die drei Pintos* at University College Opera**

The University College Opera (UCO) in London is a semi-professional company, where students get on stage with professional singers performing lead roles. Despite not having a Music Department, University College London has managed to find enough talent to put together a small orchestra, chorus and some supporting roles.

UCO gained its place in London's operatic scene by specializing in rarely performed operas, on few occasions even staging UK and world premieres. To mark their sixtieth anniversary, and in occasion of Mahler's centenary, UCO chose to stage *Die drei Pintos* in March 2011 (first performance on 21 March). This comic opera, first sketched by Weber, was completed by Mahler in the late 1880s. Weber began working on it while completing *Der Freischütz* (around 1821), having received the libretto by Theodor Hell. This was based on a contemporary *Novelle* set in late 17<sup>th</sup> century Spain with typically farcical elements of faked and mistaken identity. The sudden opportunity of working on *Euryanthe*, however, induced Weber to set *Pintos* aside, though occasionally returning on the sketches to improve the overall plan and some numbers.

Weber's premature death prevented him from finishing the work, but his family and close friends tried in more than one occasion to find a way to complete it. Eventually, Weber's grandson Capt. Carl von Weber met Mahler in Leipzig and entrusted him with the sketches, his own new version of the libretto and, unknowingly, his wife. Mahler accepted to complete the opera, previously having the opportunity of conducting Weber's works and of showing his understanding and appreciation of the composer's works. He completed the sketches, trying to keep an attitude of reconstruction rather than composition; to fill in the several missing numbers, he resorted to adapt some minor vocal works by Weber. The composer kept as close as possible to the plan sketched by Weber, which indicated keys and duration of most unwritten numbers. Although this approach might have had the unwanted consequence of creating an unstable patchwork, in most cases the result is flawless; for example No. 4 (Romanze) is based on a guitar song that Weber composed on an original Spanish theme. A more peculiar choice is possibly No. 15 (Terzettino), where Mahler repurposed a short canon that Weber wrote in his youth to convey the competing points of view of the three characters involved.

Mahler also introduces two compositions of his own: an *Entr'Act* and the first part of the third finale. The former, composed on themes from the sketches, sports an orchestration and colouring closer to Mahler's times.

The opera opens with Don Gaston Viratos (Robin Bailey) and his servant Ambrosio (Edward Davison) celebrating Don Gaston's graduation in Salamanca. After a small quarrel with the Innkeeper (Ross Ramgobin) over the bill – promptly calmed by the arrival of his charming daughter Inez (Scarlett Diamond), Don Pinto de Fonseca (Nick Goodman) joins the celebration. Don Pinto is a coarse man stopping in town on his way to Madrid, where he shall marry a rich heiress who he has never met before. His clumsiness and clear inexperience with courtship encourages Don Gaston to take advantage of him. After much food and wine, Don Pinto falls asleep and Don Gaston steals his letter of introduction.

In Madrid, Don Pantaleone de Pacheco (Thomas Faulkner) announces to his servants the arranged marriage of his daughter Donna Clarissa (Lara Martins) with Don Pinto. She, however, is in love with Don Gomez de Freiros (Alistair Digges) and struggles to hide her misery. Her maid Laura (Larissa Blackshaw) tries to console her by letting Don Gomez in the palace. The couple express their love to each other, but Don Gomez is soon forced to leave.

On the day of the wedding, Don Gaston and Ambrosio arrive to the palace, where they meet Laura, who believes Don Gaston to be Don Pinto. Ambrosio tries to woo her, but is rejected. Don Gomez then arrives and asks Don Gaston to give up Donna Clarissa to him because of their true love. After some persuasion, Don Gaston gives the letter of presentation to Don Gomez and suggests that he introduces himself as Don Pinto. The wedding starts, but is interrupted by the real Don Pinto who clumsily claims his bride and accuses Don Gaston. Confronted with a blade, Don Pinto is removed by Don Pantaleone amidst much confusion. Don Gomez eventually decides to reveal his identity, but after Don Pinto's pitiful scene, Don Pantaleone is happy to give Donna Clarissa to him.

UCO's production was sung in English (translation by Rodney Blumer from a 1962 premiere in London) and a few adjustments made the opera very entertaining. By moving the setting of *Pintos* from the late 17<sup>th</sup> century to the early 1960s, they brought on stage vintage clothes and hairstyles like Wilma and Betty's for Clarissa and Laura. The portrait of student carefree living in the first act was emphasised with risqué moves and fart jokes enjoyed by both

actors and members of the audience. Likewise, the strong pronunciation of „Rs“ and dancing moves borrowed directly from the Spanish europop hit *Asereje* contributed to a funny depiction of Spanish character. The change of setting is also visibly reflected in the dialogues between musical numbers, which have been duly adapted and follow the libretto only approximately. Somewhat puzzling is the fact that the mood is way too lighthearted for a time when Franco was in power.

Producing *Pintos* is not as demanding as with other operas by Weber and John Ramster's (director) staging was simple but effective. Small comic situations were added in the background to support the less crowded numbers and dialogues; some extras stood out with humorous roles, like Clarissa's flamboyant hairdresser, but never overshadowed main action.

Student singers, though their voices were not as polished as their professional colleagues, did a remarkable job on stage, especially Edward Davison (Ambrosio). Amongst the professional singers stood out Lara Martins (Donna Clarissa), who sang with expressivity her love for Don Gomez in No. 10 (Rezitativ und Arie) and Robin Bailey (Don Gaston), who fit the role perfectly.

The student orchestra conducted by Charles Peebles played enthusiastically; the brasses may have unnecessarily overpowered the strings on occasion, but the piece was well performed overall.

UCO made an excellent choice for their sixtieth anniversary. *Die drei Pintos* is rarely performed – at least in the UK – despite its hilarious atmosphere and excellent music. Perhaps, the problem of authorship is partly to blame here: it is rather difficult to distinguish what is Weber's and what is Mahler's. The thematic material is all Weber's, but it is diminishing to think of Mahler simply as an arranger and it is surprising to find *Pintos* being largely underperformed during this year's centenary of Mahler's death.

Raffaele Viglianti

### ***Le Freischütz in Paris***

Die Pariser Opéra Comique wagte sich an die französische Fassung von Webers Hauptwerk (Premiere: 7. April 2011), Grund genug für eine Reise in die französische Metropole. Eigentlich gehört diese Version nicht an das Haus, handelt es sich doch dabei um eine Grand Opéra, aber derartige Überlegungen bestimmen den Spielplan des Hauses auch ansonsten nicht.

Als Hector Berlioz im Jahre 1841 diese Fassung für die Bühne der Grand Opéra erarbeite, war Webers Meisterwerk in Paris längst bekannt, in Aufführungen deutscher Operntruppen und stärker noch durch mehr oder weniger geglückte französische Adaptionen. Berlioz passte das Werk den Bedingungen des Hauses an. Er ersetzte die Sprechtexte durch Rezitative und fügte Ballettmusik hinzu. Dass die Rolle der Agathe tiefer gelegt wurde, ist hingegen nicht durch die Tradition der Grand Opéra zu erklären, sondern durch die vorgesehene Sängerin Rosine Stoltz. Und – alle Weber-Puristen mögen mir verzeihen – die Rolle gewinnt durch diesen Eingriff durchaus.

Für seine Arbeit verwendete Berlioz nur Originalmusik Webers. Allgemein bekannt und häufig im Konzert zu hören ist die Instrumentierung der *Aufforderung zum Tanze*, die als Ballettmusik im III. Akt dient. Aber auch die Rezitative basieren auf Musik Webers. Dabei setzte Berlioz gelegentlich Erinnerungsmotive ein, so vor Ännchens Auftritt im III. Akt, in dem Berlioz ihre Auftrittsarie aus dem II. Akt zitiert. Lediglich die Eingangsszene des III. Aktes blieb unverändert. Das korrigierte die Aufführung an der Opéra Comique unter Verwendung des erster Teils des Klarinetten-*Concertinos* op. 26. Im Übrigen, insbesondere bei der Instrumentierung, veränderte Berlioz nichts.

Textlich wurden einige Namen angepasst. Aus Ännchen wurde Annette, aus Kaspar Gaspard; die Brautjungfern wurden zu demoiselles d'honneur. Die Übersetzung besorgte Émilien Pacini, der auch für Rossini arbeitete. Da die Texte singbar sein mussten, wurde generell nur sinngemäß übersetzt. Das mutet dem deutschen Hörer gelegentlich den Verlust liebgewordener Aussprüche zu – so fehlt im III. Akt das in die Wolfsschlucht zu werfende Ungeheuer – aber für ihn ist diese Fassung ja auch nicht erstellt worden.

Die Berlioz-Fassung war an der Grand Opéra sehr erfolgreich, auch wenn sie die schwächeren Bearbeitungen nicht zu verdrängen vermochte. Bis 1905 fanden immerhin 230 Vorstellungen statt. Seitdem hat man wohl auch in Frankreich überwiegend die Originalversion gespielt. Neuerdings erlebt die Berlioz-Einrichtung allerdings eine Renaissance: Nahezu zeitgleich mit der Pariser Inszenierung gab der Bärenreiter-Verlag (Alkor) die Partitur heraus. In Trier wurde die Version bereits im Februar 2011 aufgeführt (vgl. *Weberiana* 20, S. 143–145).

Musikalisch überzeugte die Pariser Aufführung sehr (besuchte Vorstellungen: 9. und 11. April 2011). Das lag vor allem an dem Dirigat von Sir John Eliot Gardiner, der der Partitur nichts schuldig blieb. Es spielte das Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Während der Ouvertüre beschlich mich die Sorge, ob es gutgehen kann, eine derartig hornlastige Oper mit alten Instru-

menten zu spielen, aber es gelang im Ergebnis sehr gut. Auch der Montverdi Choir wusste zu überzeugen. Die Solisten waren mit wenigen Abstrichen rollendeckend eingesetzt. Mir gefielen am meisten der Gaspard des Gidon Saks und die Agathe der Sophie Karthäuser, mit geringen Abstrichen auch der Max von Andrew Kennedy. Virginie Pochon (Annette) wurde nicht zuletzt dank ihrer überzeugenden Rollengestaltung stark umjubelt, stimmlich gefiel sie mir nicht so sehr. Samiel sang letztlich nicht, sondern sprach, und das mit einer ausgesprochen unangenehmen Stimme, was ihm etliche Buhs am Ende der Vorstellung einbrachte. Ich gehe indessen davon aus, dass seine Rollengestaltung bewusst gewählt war.

Die Inszenierung (Dan Jemmett) nahm das Stück ernst, litt aber erheblich unter dem Bühnenbild von Dick Bird. In einem braunen Einheitsrahmen spielte die Oper auf dem Rummelplatz. Kouno trat demzufolge in der Schießbude auf, das Försterhaus war ein Schaustellerwohnwagen. Erst im III. Akt gab es ein einigermaßen stimmiges Bild für die Jagdgesellschaft.

Alles in allem handelte es sich um eine mehr als interessante Bekanntschaft mit einem leicht verfremdeten Weber in einer wundervollen musikalischen Interpretation, die noch dadurch verstärkt wurde, dass der Webersche Klang in dem eher kleinen Theater zur vollen Wirkung kam.

Bernd-Rüdiger Kern

### **Ein deutscher *Oberon* in Toulouse – Presselese**

Das Théâtre du Capitole in Toulouse brachte unter der Regie von Daniele Abbado die deutsche Version des *Oberon* auf die Bühne (Premiere 19. April 2011); offensichtlich mit großem Erfolg, denn am Premierenabend erlebte man ein ‚enthusiastisches Publikum, das allen beteiligten Künstlern lange applaudierte‘ (Anne-Marie Chouchan, *La Dépêche du Midi*, 26. April 2011).

Die Kritik war sich im Großen und Ganzen einig; zuallererst darüber, dass der *Oberon* ein ‚schwer zu realisierendes Werk‘ (Bruno Serrou, *La Croix*, 26. April 2011) und ‚szenisch praktisch unmöglich‘ (R. Pénavayre, *Voix du Midi*, 28. April 2011) sei; teilweise wohl so schwierig, dass Philippe Venturini am Anfang seines Artikels fragt, ob das Projekt des Theaters ‚von Mut oder Unüberlegtheit‘ zeuge<sup>1</sup> (*Les Echos*, 21. April 2011).

Dennoch fand man in Toulouse raffinierte Lösungen für einige der aufführungstechnischen Schwierigkeiten. So wagte sich beispielsweise Ruth Orthmann an eine Kürzung und Umarbeitung des Librettos. Sie ‚hat einen Text

<sup>1</sup> „[...] le projet du théâtre du Capitole de Toulouse relève du courage ou de l'inconscience?“

von durchgehender Kunstfertigkeit geschrieben, der, weitab jeglicher übermäßig neuen Lesart, die drei Akte um den Rhythmus und die amüsierte Distanz ergänzt hat, die ein solches Sujet fordert‘ (Pierre Cadars, *altamusica.com*, 26. April 2011). Orthmann hat im Text ‚alle Sprechrollen durch einen Erzähler (den fantastischen Volker Muthmann) ersetzt‘ (Pénavayre), dessen Umsetzung der schwierigen Aufgabe, die große Anzahl verschiedener Personen darzustellen, allgemein höchste Anerkennung fand. So wurde hervorgehoben, er sei ‚fähig, im Handumdrehen Stimmungen [und] Charaktere zu erschaffen‘<sup>2</sup> (Olivier Brunel, *Avant Scène Opéra*, 26. April 2011), und in keinem Artikel die Gelegenheit versäumt, seine Leistung zu würdigen: ‚Volker Muthmann, outstanding‘ (Francis Carlin, *Financial Times*, 21. April 2011). Insgesamt wurde die Bearbeitung des Librettos hoch gelobt; der anonyme Artikel in *La Scène* beispielsweise spricht von einer bereinigten, veredelten Version der Oper, Brunel bezeichnet sie als ‚compromis idéal‘. Zu den Gründen, warum man sich in Toulouse überhaupt für die deutsche Version des *Oberon* entschied, sagte der künstlerische Leiter Frédéric Chamberbert, dies sei geschehen ‚weil es bei den deutschen Sängern einfacher ist, Stimmen zu finden, die fähig sind, die erforderlichen Stimmlagen zu bewältigen‘ (anonym, *La Scène*, 22. April 2011).

Abbados Inszenierung bestach durch den markanten Einsatz technischer Hilfsmittel, wie z. B. einer Fußgängerbrücke auf der Bühne, ‚die es dem Chor des Capitol (excellent) erlaubt, sich in die Handlung zu integrieren‘ (Chouchan). Außerdem setzte er Videos im Szenenhintergrund ein, die wesentlich zum Eindruck der Inszenierung beitragen: ‚Die gesamte Dynamik, die ganze Abwechslung der Vorstellung beruht eigentlich auf den Videoprojektionen auf dem Hintergrund der Bühne, die durch eine Mischung von aktuellen und zeitlosen Bildern jeder Szene ihre spezielle Atmosphäre geben. Man passiert auf diese Art, wie im Traum, von den schillernden Farben des Harems bis zu den unheimlichen Meerestiefen [...] Bauwerke, Lastwagen, Kamele, Gesichter, ungestüme Fluten‘<sup>3</sup> (Cadars). Die Videos ‚beschwören auf

<sup>2</sup> ‚[...] capable de créer en un clin d’oeil climats, personnages‘.

<sup>3</sup> ‚Toute la dynamique, toute la variété du spectacle reposent en fait sur des projections vidéo en fond de plateau qui, en mixant images d’aujourd’hui et images intemporelles, donnent à chaque scène son ambiance particulière. Nous passons ainsi, comme en rêve, des couleurs chatoyantes du harem aux inquiétantes profondeurs sous-marines [...] architectures, camions, chameaux, visages, flots impétueux‘.

diese Art ein wirklichkeitsfremdes Universum herauf, das jeglichen Realismus entbehrt<sup>4</sup> (Chouchan).

Der Gesamteindruck der Inszenierung wird durchgehend positiv geschildert; Abbados Arbeit sei „inventive“, und alle Momente der Darstellung, vom historisch nicht präzise einzuordnenden Kostüm bis zum Videoeinsatz, sorgten für einen Rahmen, der die Handlung nicht veraltet erscheinen ließ (Cadars).

Viel Lob wurde auch dem Sängersenble und dem Orchester unter der Leitung von Rani Calderon gespendet. Stellvertretend sei Cadars zitiert, der die Wahl der Sänger und Sängerinnen als „une distribution vocale de tout premier ordre“ bezeichnet und in Bezug auf die beiden Hauptdarsteller Klaus Florian Vogt (Huon) und Ricarda Merbeth (Rezia) schreibt, sie bildeten ‚ein fast ideales Paar‘. Zur Leistung des Dirigenten und des Orchesters schreibt Pénavayre, Calderon dirigiere „infiniment précise“ und das Orchester erklinge ‚mit einer vollkommen atemberaubenden Leichtigkeit, Farbenpracht und Musikalität‘<sup>5</sup>.

Dass die Oper nicht nur bei der Kritik, sondern auch beim Publikum Gefallen fand, erklärt er zu einem großen Teil mit der Leistung des Chors, die ‚ein essentielles Element für den Erfolg der Aufführung‘ war.

Auch Venturini, der sich insgesamt am zurückhaltendsten äußert, gibt am Ende seines Artikels zu, dass man sich zwar nicht durchgehend sicher sein könne, wie man seine selbst aufgeworfene Frage nach Mut oder Unüberlegtheit beantworten solle, dass sich aber alles in allem ‚die Mühe dieses Abenteurers gelohnt‘ habe<sup>6</sup>.

Andreas Fukerider

### **Die Seele stirbt, das Böse siegt**

#### **Der *Freischütz* in Magdeburg: Die Hoffnung auf das Gute zerplatzt wie Seifenblasen**

Das Ganze scheint tatsächlich freudig zu schließen: Agathe taumelt Max zwar in die Schussbahn und stürzt, aber dann fällt die Kugel doch den finsternen Kaspar. Doch während die Menge die Gnade des Allerhöchsten besingt, quillt

<sup>4</sup> „[...] évoquant ainsi un univers hors du temps, dénué de tout réalisme“.

<sup>5</sup> „[...] avec une légèreté des traits, une richesse de couleurs et une musicalité totalement étourdissantes“.

<sup>6</sup> „[...] mais l’aventure valait la peine d’être entreprise“.

plötzlich Blut aus dem Schoß Agathens, färbt das weiße Brautkleid rot. Und Kaspar erhebt sich mit gemeinem Gelächter. Übel endet dieser *Freischütz* also in der Lesart der Regisseurin Aniara Amos in Magdeburg (Premiere: 14. Mai 2011). Fast hätte man es sich denken können: Denn als sich die Jägersbraut nach dem Schuss wieder regt, regnet es Seifenblasen vom Himmel: Die Illusion einer Welt, in der die Mächte des Bösen überwunden werden könnten, zerplatzt wie die bunt schillernden Dinger auf dem Bühnenboden.

Dennoch kommt das Ende überraschend: Amos wiegt den Zuschauer nämlich erst einmal in der – die einen beruhigenden, die anderen enttäuschenden – Gewissheit, der *Freischütz* könnte so enden, wie es sich Weber gedacht hat, und wie man es heute nicht mehr erwartet. Der Eremit, in Magdeburg eine hagere Jesus-Figur in leinenem Untergewande, könnte tatsächlich die Folgen böser Taten durch den versöhnlichen Spruch göttlicher Barmherzigkeit abwenden. So entwickelt sich die Szene auf scheinbar klarer Bahn – bis zur unerwarteten Wendung.

So plötzlich der Schwenk auch wirkt, im Nachhinein erkennt man die Vorboten. Etwa in der Szene des Jungfernkranzes: Ännchen, im schwarzen Kleid den anderen Frauen angeglichen, bringt die Schachtel und ist überhaupt nicht überrascht, daraus eine Totenkrone zu ziehen, sondern stürmt lachend mit den Brautjungfern hinaus. Da ist man sich im bösen Spiel schon einig. Amos zeigt diese Kumpanei auch, wenn sie die Gesichter des „Volkes“ rötlich tönt – und Ännchen dazugehört.

Max ist von Anfang an ein Außenseiter. Eine Null. So schreibt es ein Zwerg (Ulf Seibicke) schon beim Sternschuss genüsslich an die Schiefertafel. In der Wolfsschlucht verliert Max nicht nur sein Ansehen, sondern auch seine Seele: Er schickt sie – symbolisiert durch ein weiß gekleidetes Kind – in den Zauberkreis „hinab“. Das Kugelgießen rückt in die Nähe einer Zaubershow: Der Zwerg mit Zylinder und Kaspar mit Gummihandschuhen bereiten mit einem Cocktailmixer die Ingredienzien für den Kugelhuss vor. Das Volk wandelt sich im grünlichen Licht zu einer dämonischen Wand. Am Ende ersticht Max selbst das Kind, seine „Seele“. Die Wolfsschlucht also als inneres Drama, in dem das Böse bereits gesiegt hat.

Blasser bleibt in der Inszenierung die Figur der Agathe: Sie ist ebenfalls eine Außenseiterin, aber was macht ihren Charakter aus? Sind Glaube und Zuversicht echt? Dem Zuschauer hilft weder der aus der Höhe herabfallende Schleier noch der Bericht von den geheimnisvollen Rosen, das Profil der Figur zu definieren. Die Bühne, ebenfalls von Aniara Amos, sonst ein trostloser Kasten, übertoll und erdrückend dekoriert mit Geweihen, wandelt sich zwar



bei der Preghiera in ein romantisches Bild mit Sternenhimmel und wehendem Fenstervorhang, bleibt aber sonst in Bezug auf Agathe recht indifferent.

Kaspar, mit rotem Halstuch mit Feuermuster auf schwarzer Kluft, überwindet Rollenklischees nicht, gestikuliert zu seiner Arie „Schweig, damit dich niemand warnt“ in schönster Bühnenbösewichterart. In der Durchzeichnung der Personen liegt eine wesentliche Schwäche der Regie: Sie zeigt sich in der Führung des Chores – warum zeigen die Jäger ihre nackten, feisten Bäuche? –, in der outrierten Erzählung des betrunkenen Kuno, in überflüssigen Bewegungen wie dem An- und Ausziehen der Joppen im Takt beim Dorftanz. Und warum Kaspar und der Zwerg ein Hochzeitspaar parodieren, erschließt sich nicht – und zum Stück auch nichts.

Musikalisch bewegt sich das Magdeburger Orchester unter GMD Kimbo Ishii-Eto – so der Eindruck der besuchten Vorstellung (20. Mai) – auf der sicheren Seite mit einer soliden, zuverlässigen Wiedergabe von Webers Musik, nicht mehr, nicht weniger. Ishii-Eto neigt dazu, die schnellen Teile der Ouvertüre und des Eröffnungsbildes zu *Prestissimo*-Lärm zu verflachen, wie das Mode geworden ist. Dafür wirken die Tremoli gezähmt, die dunklen Farben der Celli und tiefen Holzbläser nicht mit untergründig drohendem Klang aufgeladen. Die Klarinettenkantilene der Ouvertüre erblüht nur dünn. Und ein Horn patzt, nachdem die erste Hürde genommen war und eine Quinte höher eingesetzt wird – genau da, wo es so oft passiert, als habe Weber es selber vorgeschrieben ...

Manfred Wulfert könnte als Max mit einer schön timbrierten, jugendlichen Tenorstimme überzeugen, hätte er die Emission der Töne im Griff, könnte er den Klang fokussieren. So aber zittert und schlägt die Stimme und sucht ihre Stütze. Martin-Jan Nijhof als Kaspar hat anfangs ein Problem mit den Sprüngen, wenn er „Hauch“ und „Bauch“ nach oben zu stemmen versucht. Seine Arie jedoch sitzt, auch in der nur leicht zu offen genommenen Höhe. Deklamieren kann Nijhof facettenreich; man nimmt ihm die Affinität zum Bösen, aber auch sein Getriebensein ab.

Das Ännchen der Julie Martin du Theil nimmt durch Bühnenpräsenz wie Stimme für sich ein. Die Schweizer Sopranistin, die in Magdeburg schon als Flora in Britten's *Turn of the Screw* ein passgenaues Rollenporträt schuf, verbindet vokale Leichtigkeit mit einem sauberen Timbre und einem abgerundeten Stimmkern. Noa Danon geht Agathes Rezitativ mit substanzvoller, wohlklingender Stimme und dem Willen zum Ausfüllen des sanglichen Bogens an, vergisst dabei auch nicht, dass es sich nicht nur um Schönklang, sondern auch um den Ausdruck von Sehnsucht und einer sanften Resigna-

tion dreht. In der Arie führt sie die Stimme sicher und leicht, kann aber das Vibrato nicht ausreichend kontrollieren. So gelingen ihr die weiten Legati nicht entspannt genug. Auch die Höhe neigt zu grellen Färbungen. „Und ob die Wolke sie verhülle“ dagegen wirkt entspannter und selbstverständlicher fließend. In den kleineren Rollen, die dennoch Charakterisierungskunst erfordern, hören wir in Magdeburg Roland Fenes als soliden Ottokar, Mario Solimene als zum Übertreiben gezwungenen Kuno, Markus Liske als greisenhaften Kilian mit wunderbar kontrastierendem Jugendtimbre im Tenor und Paul Sketris als Eremit ohne Klang und Nachdruck.

Die Inszenierung wird im Herbst 2011 wieder aufgenommen.

Werner Häußner

### **Der Fluch der bösen Tat – der *Freischütz* ankert im Heimathafen Neukölln**

Keines der drei großen Berliner Opernhäuser hat den *Freischütz* in dieser Saison auf dem Spielplan, sieht man von einer Kinderoper-Fassung der Deutschen Oper einmal ab. Die Lücke füllt nun der Heimathafen Neukölln (bekannter unter seinem alten Namen Saalbau Neukölln) in Kooperation mit der Berliner Musikhochschule Hanns Eisler und dem Sinfonie Orchester Schöneberg. In dem gründerzeitlichen Hinterhofgebäude mit seinem großen Ball- und Theatersaal unweit der Neuköllner Oper sind seit Jahren trotz vergleichsweise kleinen Budgets immer wieder spannende Musiktheaterprojekte zu erleben – nun Webers bekanntestes Bühnenwerk. Und angesichts des tosenden Applauses des Publikums am Premierenabend (29. Mai 2011) kann man mit Fug und Recht behaupten: Keine Inszenierung dieser Oper auf den hauptstädtischen Bühnen ist in den letzten zwanzig Jahren mit mehr Begeisterung aufgenommen worden, auch wenn man fairerweise dazu sagen muss, dass die Fangemeinde einer solchen Hochschulproduktion sicher dankbarer und leichter zu überzeugen ist, als das verwöhnte und kritische Premierenpublikum in den hochsubventionierten Operntempeln.

Die Inszenierung von Maximilian von Mayenburg zielt keineswegs auf leichte Unterhaltung; sie schränkt insbesondere die szenischen Schauplätze radikal ein (Ausstattung: Nora Johanna Gromer): Kein Sternschießen auf der Wiese vor der Waldschenke, keine wild-romantische Wolfsschlucht, keine Festwiese. Die Sicht geht nach innen – in eine hermetisch geschlossene Welt, in das Forsthaus, die Familie Kunos, zu der nach der Lesart dieser Produktion alle handelnden Personen gehören. Nur Max, als potentieller Schwiegersohn erst Anwärter auf eine Aufnahme in die Familie, kommt von außen – sein

blauer Pullover hebt ihn deutlich vom uniformen Schwarz-weiß-grau der übrigen Kostüme ab. Wie in einem antiken Drama ist diese Familie fluchbeladen: Urahn Kuno hatte schon vor Generationen Freikugeln für seinen Meisterschuss verwendet; für jeden folgenden Probeschuss hat man sich enger an das Böse gebunden. Und kaum hat man die Freikugeln berührt – das muss auch Max erfahren – so trägt man das Kainsmal; nicht auf der Stirn, sondern auf der Innenfläche der Hand. Schon die erste Berührung nach Kaspars Verführung im I. Akt zeichnet Max; und das Symbol der Sünde wird größer: Nach dem Kugelgießen ist es unübersehbar. Max versteckt es unter einem Handschuh – wie fast jedes andere Familienmitglied, Agathe ausgenommen, auch: Kuno, Kaspar, Kilian. Eingestanden werden darf die Schuldhaftigkeit nicht; man schweigt über den Fluch der bösen Tat, und dieses Verschweigen erzeugt eine Atmosphäre von Angst und Brutalität. Nur Kaspar, als Familienmitglied eigentlich prädestiniert für die Nachfolge als Erbförster, mehr jedenfalls als der Fremde Max, spricht offen über die Verfehlungen. Damit macht er sich zum Außenseiter, wird von der Familie immer wieder zum Schweigen gebracht, auch handgreiflich: Zum Walzer des I. Akts schlagen ihn Kilian und seine Kumpane zusammen und zwingen auch Max, sich an der Strafaktion zu beteiligen. Kaspar ist seines Lebens überdrüssig, flüchtet sich in Todesphantasien. Zum Trinklied vom „ird’schen Jammertal“ spielt er Selbstmord-Roulette mit einem Trommelrevolver, in dessen Magazin nur eine Patrone steckt. Erst der dritte Schuss löst sich – eigentlich auf Maxens Stirn gerichtet, trifft die Freikugel Kilian (anstelle des Bergadlers das erste Opfer des Abends).

Die Wirkung des Fluchs wird auf der Bühne optisch präsent durch die Figur des Kuno: Er ist sterbenskrank, bettlägerig, wird von Ännchen nicht liebevoll umsorgt, sondern eher entmündigt und per Infusion ruhiggestellt. Sie ist nicht die unschuldige arme Verwandte, die man als Gespielin Agathes ins Haus aufgenommen hat. Vielmehr führt sie ein unerbittliches Regiment über die gesamte Familie. Mit unglaublichem Zynismus gebraucht sie die Leiche Kilians als Demonstrationsobjekt für ihre Ausführungen über „schlanke Burschen“. Sie ist sich der Macht bewusst, die ihr das Schweigen verleiht. Hier braucht es keinen Samiel – die Verführerin, die sich auch Max gefügig zu machen versucht, ist Ännchen. Somit ist es zwangsläufig, dass sie im zweiten Finale in die Rolle des Erzbösen schlüpft, mit Kaspar über die Verlängerung seiner Frist verhandelt und Max die letzte, unheilbringende Freikugel persönlich überreicht.

Wie in jeder solchen Umdeutung ergeben sich Querstände zum Originaltext. Zwar sind die Dialoge bearbeitet und entsprechen somit der Sicht-

weise des Regisseurs, die weitgehend beibehaltenen Texte der musikalischen Nummern hingegen sträuben sich immer wieder gegen die Neuinterpretation. Von welchem Nagel ist die Rede im Duett von Agathe und Ännchen, wenn das herabstürzende Ahnenbild eliminiert wurde? Es ist eine Verlegenheitslösung, dass an dieser Stelle Ännchen Agathe die Fingernägel schneidet und den Nagel – „fall'n lässt“. Derart platte Assoziationsspiele bleiben allerdings die Ausnahme; und im III. Akt, in dem zweimal auch in die musikalische Substanz eingegriffen wurde, gelingt dem Regisseur eine packende Steigerung: Die vier Brautjungfern, schon am Hochzeitsmorgen mehr als nur angetrunken, quälen Agathe mit ihrem biederem Lied; in Endlosschleife wird nach der letzten Strophe der Refrain wiederholt und durch die Frauen der herbeieilenden Festgesellschaft verstärkt (diesem Kunstgriff fällt leider Webers geniale Schlussgestaltung der Nummer zum Opfer). Braut- oder Totenkrone kommen nicht zum Einsatz, werden durch einen schwarzen(!) Brautschleier ersetzt. Mit einem Aufschrei löst sich Agathe aus diesem Alldruck; und sofort setzt die versammelte Familie an zum Jägerchor (adaptiert für gemischten Chor): Die Treibjagd auf die unschuldige Agathe ist eröffnet. Es ist schließlich Kaspar, der sich beim Probeschuss schützend vor Agathe stellt und den die für sie bestimmte Kugel trifft – beide sind somit erlöst. Und mehr noch: Im Stürzen reißt Kaspar die Schläuche vom Tropf, an den Ännchen den alten Kuno angeschlossen hatte. Kaum befreit, erwacht Kuno zu neuem Leben, zur Selbständigkeit. Mit seinem Schuldeingeständnis entgleiten Ännchen die Zügel. Kuno (der auch den Part des Eremiten übernimmt) bekennt sich zu den Verfehlungen, wissend, dass niemand hier schuldlos ist und „den ersten Stein“ werfen wird; er streift den Handschuh ab, zeigt das Zeichen der Sünde auf der Hand, und alle anderen folgen ihm. Erlösend wirkt das Bekenntnis, der Bruch des Schweigens und Kunos Bitte um Entsühnung. Der Bann ist gebrochen, der Fluch ist – anders als in der antiken Tragödie – gelöst; für Max und Agathe gerade noch rechtzeitig, zu spät für Kaspar, dessen Leichnam Kuno zärtlich in die Arme schließt. Pietà-artig wirkt das Schlussbild, in dem Kuno (mit den Worten des Eremiten) auf die höhere Macht verweist.

Auch musikalisch hat der Abend einiges zu bieten, auch wenn es sich keineswegs um eine „Hochglanzproduktion“ handelt. Das Sinfonie Orchester Schöneberg ist ein Laienensemble. Es leistet mehr, als erwartet; die Holzbläser und Streicher bieten durchaus Hörenswertes, und auch die Hörner finden nach der Zitterpartie der Ouvertüre allmählich zu besserer Form. Lediglich die Solobratsche zu Ännchens Romanze hat – unfreiwillig – (un-)musikalisches Gruselpotential. Im III. Akt lässt überhaupt die Konzentra-

tion nach (oder hat die Probenzeit nicht ausgereicht?) – verpatzte Einsätze häufen sich. Dabei leistet der junge Dirigent Elias Grandy (er war vor kurzem erst mit einer gelungenen Grétry-Einstudierung in Rheinsberg zu erleben) Beachtliches, gibt schöne Tempi vor und weiß Steigerungen zu gestalten. Die meisten Gesangsrollen werden von Studenten der Eisler-Hochschule interpretiert: Die Ägypterin Ohoude Khadr ist eine jugendlich frische Agathe, stimmlich wie darstellerisch gänzlich frei von matronenhaften Anflügen, wie in dieser Partie oft zu erleben. Enrico Wenzel beeindruckt – ungeachtet seiner Jugend – als Kuno/Eremit; Jakob Ahles und Florian Hille überzeugen sängerisch wie darstellerisch als Ottokar bzw. Kilian. Die vier Brautjungfern (Sarah Gouzy, Valentina Stadler, Anna Schors, Amanda Martikainen), die eher untoten Dracula-Gefährtinnen ähneln, gestalten sehenswerte Charakterbilder. Von der Universität der Künste kommt das Ännchen: Katharina Schrade, stimmlich nicht befriedigend, dafür aber eine großartige Schauspielerin, die der dominanten Figur überzeugendes Format verleiht – nicht zuletzt im Finale, als ihre Welt zerbricht und sie schließlich zur Ausgestoßenen wird. Max und Kaspar sind mit Absolventen besetzt, die bereits im Berufsleben stehen: Fritz Feilhaber hat schönes tenorales Material und gestaltet äußerst musikalisch; schade nur, dass er technisch offenbar große Probleme hat. Er forciert fast den gesamten Abend hindurch – ihm wäre ein Lehrerwechsel dringend anzuraten. Makellos hingegen der Kaspar des Amerikaners Adam Cioffari, der derzeit dem Opernstudio der Komischen Oper in Berlin angehört. Eine solche Rollenbesetzung kann sich jedes große Haus nur wünschen; ein junger Bassbariton mit beeindruckendem Stimmumfang, leicht ansprechender Höhe und wundervollem Timbre, der die gebrochene Figur fast schon zu einem Sympathieträger macht. Der Chor univocale komplettiert klangschön und mit Spielfreude das Bühnenensemble. Alles in allem also eine interessante, anregende Produktion mit musikalischen Glanzlichtern – Hut ab vor allen Beteiligten!

Frank Ziegler

### ***Hunter's Bride* – Webers *Freischütz* als Opernfilm**

Die besondere Eignung von Webers *Freischütz*-Musik für die Begleitung bestimmter Filmthemen und -szenen wurde schon bald nach der Erfindung des Kinos erkannt. Für die Untermalung beispielsweise derjenigen fünf Szenen des 12-minütigen Stummfilms *Frankenstein* (1910), die das von der Titelfigur geschaffene Monster zeigen, empfahl die produzierende Firma den

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA DIRIGIERT VON DANIEL HARDING  
RUNDFUNKCHOR BERLIN GELEITET VON SIMON HALSEY



FRANZ BENNO JULIANE REGULA MICHAEL MICHAEL RENÉ OLAF  
GRUNDHEBER SCHOLLUM BANSE MÜHLEMANN VOLLE KÖNIG PAPE BÄR

NACH DER ROMANTISCHEN OPER VON CARL MARIA VON WEBER  
**DER FREISCHÜTZ**  
DIE FILMOPER

SYQUALI MULTIMEDIA AG PRÄSENTIERT EINEN FILM VON JENS NEUBERT

**Ab 23. Dezember im Kino**



Kinomusikern damals „Dramatic Music from *Der Freischütz*“ (*The Edison Kinetogram*, 15. März 1910). Und noch 1927, also kurz vor der Durchsetzung des Tonfilms, verzeichnete das einflussreiche *Allgemeine Handbuch der Filmmusik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav, das zur Erleichterung des Stummfilm-Musikbegleiters detailliert das Repertoire der Bühnen- und Konzertmusik bestimmten Szenentypen und filmischen Situationen zuordnete, nicht nur Abschnitte aus *Abu Hassan*, *Euryanthe*, *Oberon*, aus der Musik zu *Preciosa*, der Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister*, aus *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, *Silvana* und der Musik zu *Turandot*, sondern auch die Klavierwerke *Grande Polonaise* und *Polacca brillante*.

Doch fanden Webers Werke nicht nur als Filmmusik der Stummfilmzeit Verwendung; schon relativ früh setzte zudem eine teilweise Verfilmung des *Freischütz* ein, wenn auch im Rahmen der damaligen Laufzeiten von Grammophon und Film meist nur einzelne Szenen ausgewählt wurden: So etwa 1908 in der parallel zur Schallplatte erfolgten Filmaufnahme von Franz Porten, in der seine Tochter Henny Porten die Rolle der Agathe lippen-synchron mimte. Bei der Wiedergabe solcher in großer Zahl hergestellter Opernszenen wurde die bei der Filmaufnahme zugrunde gelegte Grammophonplatte synchron mit dem Film abgespielt – ein Verfahren, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen des sogenannten Wander- und Sensationskinos breite Schichten in Kontakt mit einem ihnen ansonsten weitgehend unzugänglichen Konzert- und Bühnenrepertoire brachte.

War schon in der Frühzeit des Tonfilms um 1930 immer wieder die Nähe des neuen Mediums zur Oper teils voller Erwartung, teils kritisch von Komponisten wie Kurt Weill oder Pietro Mascagni diskutiert worden und von Alban Berg in seiner Oper *Lulu* auch produktiv genutzt worden, so hatten die unterschiedlichen Herangehensweisen früherer Opernverfilmungen wie etwa von Mozarts *Zauberflöte* (1974 durch Ingmar Bergmann), *Don Giovanni* (1979 durch Joseph Losey), Bizets *Carmen* (1983 Carlos Saura) oder Verdis *La Traviata* (1982 durch Franco Zeffirelli) ebenfalls zu Kontroversen über das Verhältnis beider Kunstformen geführt. Im Kern handelte es sich dabei um die Frage, ob der Bühnencharakter der Vorlage in einer Opernverfilmung weitgehend gewahrt bleiben sollte oder ob die filmischen Mittel gerade hinsichtlich einer weniger künstlichen, aber dafür um so realistischeren Umsetzung konsequent ausgenutzt werden müssen. Zugespitzt steht dahinter die Entscheidung darüber, ob die Bühne als ein der Entstehungszeit der jeweiligen Oper geschuldeter Notbehelf anzusehen ist (und demzufolge ‚korrigiert‘ werden muss) oder ob die durch die Bühne notwendige Stilisie-

nung räumlicher, zeitlicher und anderer Bezüge essentiell ist sowohl für die Ästhetik der Gattung als auch für Hierarchie zwischen den musikalischen und den dekorativen Elementen der Handlung.

Dass diese Problematik auch gegenwärtig noch den Prüfstein für das Verfilmen von Opern darstellt (will man Aufführungen nicht einfach abfilmen), veranschaulicht Jens Neuberts Versuch, Webers *Freischütz* mit den modernen Mitteln des Films als Kinoereignis in Szene zu setzen (*Hunter's Bride*, Verleih: Constantin Film, Filmstart: Dezember 2010). Opulent in Format, Set und Ton zieht der Film alle Register der cinematographischen Überwältigungsrhetorik. Einzig in der Wolfsschlucht-Szene setzt Neubert auf digitale Kunstgriffe, die allerdings kaum überzeugen. Ansonsten schreit der Film in allen anderen Szenen sein Credo, dass hier alles echt und nichts nur schnöde Bühnentechnik sei, lautstark in den Zuschauersaal. Gerade angesichts der pittoresken Schauplätze (Dresden, Sächsische Schweiz), deren Auswahl Neubert hier auch nach historischen Gesichtspunkten getroffen haben will, sowie der Verortung der Handlung während der napoleonischen Feldzüge 1813, mag es allerdings müßig sein, einem Film Realismus anzukreiden.

Doch spätestens dann, wenn Musik nicht mehr nur als Hintergrund fungiert, sondern in den Vordergrund rückt, zeigen sich die Schwachstellen der filmischen Umsetzung. Diese liegen nicht in der Wahl der Sänger und Musiker. Daniel Harding dirigiert das London Symphony Orchestra (unterstützt vom Rundfunkchor Berlin unter Simon Halsey) zwar zügig und forsch durch die Partitur; die etwas dumpfe und verwischte Tonqualität ist aber wohl eher der Tonwiedergabe der Kinos anzulasten, deren Lautsprecher sonst nicht mit der Vermittlung von komplexen Musikwerken betraut werden. Gelingen ist die Verbindung zwischen akustischem und visuellem Raumgefühl: Die ‚gehörte‘ und die gesehene Entfernung stimmen immer überein. Auch der Chor agiert weitgehend mit der hervorragenden Qualität, die der Zuhörer von ihm aus dem Konzertbetrieb gewohnt ist. Darüber hinaus geben Franz Grundheber (Ottokar), Juliane Banse (Agathe), Regula Mühlemann (Annchen) sowie Michael Volle (Caspar), Michael König (Max), René Pape (Eremit) und Olaf Bär (Kilian) den handelnden Figuren durchaus Gestalt und Profil – wenn auch im Film die zu beobachtende Diskrepanz zwischen Figur und Darsteller um ein Vielfaches störender empfunden wird als auf der Bühne und die Bewegungsdynamik eines Films zwangsläufig eine andere sein sollte im Vergleich mit der Oper.



Die Schwachstelle des Films liegt demgegenüber in dem Kontrast zwischen der fast schon übermäßig wirklichkeitsgetreuen Filmwelt und der Tatsache, dass deren Bewohner sich überwiegend singend miteinander verständigen oder gar auf diese Weise Selbstgespräche führen. Sobald einer der Beteiligten die (zudem noch oftmals sehr gestelzt vorgetragenen) Dialoge beendet und zu singen beginnt, bricht der glaubhaft gemachte fiktive Raum in sich zusammen und stellt den Zuschauer vor die Entscheidung, sich entweder auf die Kunstform Oper einzulassen oder aber das singende Personal als eine Art filmmusikalische Ausnahme hinzunehmen. Bekanntlich sind singende Menschen, sobald sie aus dem Rahmen der Bühne geholt werden, nur sehr schwer in die Filmästhetik zu integrieren, gerade wenn es sich um Nahaufnahmen handelt. Die leichteren Musical- und Operettenfilme seit den 1930-er Jahren zeigen allerdings (dank Mikrophonierung und Playback) schon früh Lösungen auf: Der Verzicht auf die (im Film überflüssige) Haltung des Operngesangs sowie eine mehr beiläufige, an das Sprechen angenäherte Form des gesanglichen Selbstausdrucks, die dem Filmbetrachter mit seiner großen Nähe an die Gesichter der Darsteller das Gefühl der Peinlichkeit nimmt. Die Darstellerin/Sängerin des Annchen war in dieser Hinsicht wohl die Entdeckung des Films: Als einzige gelingt es ihr, selbst bei Close-ups als Sängerin glaubhaft zu wirken, das Gehörte und das in Nahaufnahme Gesehene stimmig zu vereinen. Dass diese Problematik dem Regisseur vielfach nicht entgangen ist, zeigen die Szenen, in denen er singende Protagonisten minutenlang von hinten und aus großer Entfernung aufnimmt oder – die wohl bestechendste Lösung dieser Verfilmung – den Gesang, wie in Agathes Traum, diese nur imaginieren lässt. Gerade an dieser Stelle, an der der realistische Schein des Films auf nicht-reale Dimensionen ausgeweitet wurde, konnte der Zuschauer etwas von den Chancen einer zeitgemäßen Opernverfilmung ahnen, die das Potential des technisch überlegenen Mediums mit der konzentrierteren und symbolischen Kunstform der Oper verschmilzt.

Markus Bandur

### ***Der Freischuss – ein Stück Gegenwart?***

Das Konzept der Neuköllner Oper in Berlin klingt interessant: den *Freischütz* von Kind und Weber nicht durch fragwürdige Regie-Verrenkungen in die Gegenwart zu holen, sondern ein neues Stück zu kreieren, das eher assoziativ an Sujet und Musik der berühmten Vorlage anknüpft: *Der Freischuss* (Premiere: 20. Januar 2011). Vielversprechend auch die Ankündigungen im

Programmheft: Luise Rist (Text) wollte musikalische Motive und literarische Figuren aus der Oper in einer heutigen Konstellation neu entdecken – Versagensangst in Entscheidungssituationen, Diskrepanz zwischen Natur und Zivilisation: „Der Weg in die Wolfsschlucht führt quer durch Berlin.“ Jan Müller-Wieland (Musik) kündigte „neue Querbezüge“ und „kompakte“ musikalische Nummern an, die als „eigenständiger Kontrapunkt“ oder „Motivator für den neuen Plot“ funktionieren sollen. Das Ganze in einer Minibesetzung: fünf Darsteller, fünf Musiker (Klavier, Klarinette, Trompete, Cello, Schlagwerk).

Max ist die zentrale Figur der Handlung: Aus Kinds und Webers Jägerbursche wird ein junger Polizist. Aus schwierigen sozialen Verhältnissen will der sich „emporarbeiten“, Karriere machen im SEK. Das führt zu einer Entfremdung, einem Distanzieren von Herkunft und Freunden; die neue Freundin kommt nicht aus Neukölln, sondern aus „gutbürgerlichen“ Verhältnissen in Berlin-Mitte. Selbstverleugnung und -überforderung eskalieren in Zweifeln an der eigenen Leistungsfähigkeit, an der Beziehung, an Hoffnungen und Plänen.

Leider schlagen aus den anregenden Ideen szenisch keine Funken; als Gesamteindruck bleibt: Langeweile pur! Fade Betroffenheits-Prosa, die möglichst viele Probleme anreißt, ohne sie zu vertiefen (Jugendkriminalität, Gewalt gegen Minderjährige, fehlende Chancengleichheit, wachsende soziale Schere der Gesellschaft), gepaart mit einer einfallslosen musikalischen Grundierung, die nicht selbständig über Webersche Motive assoziiert, sondern dessen Musik simplifiziert, dekonstruiert und klanglich gegen den Strich bürstet, ohne dabei Eigenwert zu erreichen. Die Regie (Gustav Rueb) kann das Ganze nicht zum Leben erwecken; darstellerisch nehmen Nora Leschkowitz (Leonie alias Ännchen) und Victor Petitjean (Tom alias Kaspar) für ihre Figuren ein; Ilja Martin Schwärskys Max bleibt dagegen im Ungefähren. Sängerrische Unzulänglichkeit trifft auf ein Instrumentalensemble, das von Hans-Peter Kirchberg am Klavier nur mühsam zusammengehalten wird und kaum geprobt wirkt.

Ich gebe es zu: Länger als bis zur Pause habe ich nicht in der Neuköllner Oper ausgehalten. Der zweite Teil könnte möglicherweise überzeugender gewesen sein – theoretisch ...

Frank Ziegler

### **Konzerte in Mitteldeutschland 2010/11**

Zunächst ein Nachtrag zum letzten Berichtsjahr: Am 14. März 2010 veranstaltete die Freie Musikschule Berlin an der Rudolf Steiner Schule im Kammermusiksaal der Philharmonie ein Konzert, in dem die *Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur, die sogenannte *Freischütz-Messe*, auf dem Programm stand. Es spielte das Orpheus Ensemble Berlin unter der Leitung von Stefan Meinecke, es sang der Chor der Freien Musikschule Berlin. Da Weber für die Uraufführung über einen bemerkenswert guten Sopranisten verfügte, steht und fällt jede Aufführung mit dem Sopran. Mit Carola Höhn stand eine versierte Weber-Sängerin (Euryanthe in Dresden) zur Verfügung, die ihre Partie mit Bravour bewältigte. Ich selbst hätte allerdings eine Belcanto-Sängerin vorgezogen. Vergleichsweise wenig lässt sich über die anderen Solisten sagen (Theresa Kronthaler, Florian Hoffmann, Stefan Stoll).

Das zweite Konzert, über das hier berichtet werden soll, war nicht als solches geplant. Vielmehr wollten die Landes Bühnen Sachsen in ihrem Stammhaus Radebeul am 25. September 2010 Spohrs *Faust* geben. Nachdem nachmittags eine Sängerin krankheitsbedingt absagen musste, wurde kurz entschlossen der *Freischütz* gegeben, konzertant, weil die Felsenbühne Rathen, wo das Ensemble das Werk sonst im Sommer open air aufführt, nicht transportfähig ist. Der Ersatz fiel hoch befriedigend aus. Auch die konzertante Darbietung störte überhaupt nicht. So konnte man sich stärker auf die Musik konzentrieren. Ich habe Ännchens Text im Terzett des II. Aktes auf der Bühne nie so deutlich gehört wie in Radebeul.

Unter der Leitung von Michele Carulli spielte das Orchester so frisch, als habe es keine plötzliche Spielplanänderung gegeben. Bis auf wenige, überflüssige Kürzungen, denen der reizende Bauernwalzer und die Zwischenaktmusik zum Opfer fielen, wurde die ganze Oper gesungen und überwiegend auch gespielt. Mit einer Ausnahme stand das Ensemble aus Rathen zur Verfügung und bot eine rundum überzeugende Leistung. Das galt für Norman Patzke als Kaspar genauso wie für Guido Hackhausen (Max) und beide Damen. Judith Hoffmann als Ännchen sang und spielte entzückend. Nathalie de Montmollin hatte im III. Akt temporäre Probleme mit dem Text, überzeugte aber ansonsten durch eine gute gesangliche Leistung und war keine so „jaulige“ Agathe, wie es sonst leicht einmal der Fall ist. Über eine besonders wohlklingende Stimme verfügte Hagen Erkrath, eine Luxusbesetzung für den Eremiten. Hingegen neigte Michael König als Kuno und Samiel ein wenig, aber nur ein wenig, zum Knöcheln. Er führte zum Ausgleich aber

sehr dezent durch die Oper, die ohne Dialoge gegeben wurde. Der einzige – verschmerzbar – Ausfall war Volker Rabe als Landesherr Ottokar. Michael Axelsson war als Kilian der einzige, der vom Blatt sang. Wir waren uns nach der Darbietung einig, dass wir in den unerwarteten Genuss einer sehr gelungenen Aufführung gekommen sind.

Etwas zwiespältiger fiel der Eindruck am 30. September 2010 im Gewandhaus Leipzig aus. Unter der Leitung von Herbert Blomstedt spielte das Gewandhausorchester die Ouvertüre zu *Oberon*. Die ruhigeren Passagen litten ein wenig unter dem gewohnt behäbigen Dirigat Blomstedts, während ansonsten auf Glanz poliert gespielt wurde. Dieser Eindruck hielt sich auch noch am folgenden Abend. Während einer Europa-Tournee des Gewandhausorchesters wurde die Ouvertüre noch in Verona (10. Oktober), Luxemburg (11. Oktober) und Darmstadt (15. Oktober) gespielt.

Größeres Vergnügen bereitete ein Kammerkonzert am 6. Februar 2011 im Mendelssohn-Saal des Gewandhauses. Gespielt wurde u. a. das *Grand Duo concertant* für Klarinette und Klavier op. 48 von Weber. Andreas Lehnert bewältigte den Klarinettenpart überzeugend. Hingegen vermochte ich nicht, mich an den etwas meckernden Ton des von Michael Schönheit gespielten Hammerklaviers zu gewöhnen. Auch der Rest des Konzertes bot ein sehr überzeugendes Programm: Beide Solisten spielten eine Sonate von Ferdinand Ries und ein Duo von Norbert Burgmüller. Mit beiden gemeinsam interpretierte Marie Friederike Schröder die sechs deutschen Lieder Spohrs und Schuberts *Hirt auf dem Felsen*.

Anlässlich des 225. Geburtstages Webers eröffnete die Sächsische Staatskapelle ihr 8. Symphoniekonzert am 13., 14. und 15. März 2011 in der Semperoper mit der *Freischütz*-Ouvertüre. Das Dirigat war – als „musikalischer Seitenwechsel“ – dem Violinisten Nikolaj Znaider anvertraut worden. Er nahm die Einleitung und den Teil vor der Schlusscoda sehr langsam, um im übrigen das Tempo stark anzuziehen. Aus diesem Kontrast gewann das Werk zusätzliche Spannung. Ansonsten spielte das Orchester, wie man es von ihm erwarten sollte, fast (die Hörner!) makellos.

Bernd-Rüdiger Kern

### **Sharon Kam: Erste Konzertserie mit Webers 2. Klarinettenkonzert nach der Neuedition**

Noch fast druckfrisch erreichten der von Frank Heidlberger herausgegebene neue Band mit Webers konzertanten Klarinettenwerken (WeGA Serie V, Bd. 6) und die DVD mit der digitalen Edition dieser Werke die Klarinetistin Sharon Kam. Sie hatte für April/Mai des Jahres eine Konzerttournee mit dem SWR Sinfonieorchester unter der Leitung des Osnabrücker Dirigenten Hermann Bäumer (der jetzt als Generalmusikdirektor nach Mainz wechselt) mit dem 2. Klarinettenkonzert Webers geplant. Die Weber-Ausgabe hatte deshalb die Herstellung der Stimmenmaterialien zu diesem Konzert vorgezogen; inzwischen stehen auch die Orchesterstimmen zu den übrigen Konzerten zur Verfügung. Sharon Kam, die insbesondere die DVD-Version als große Hilfe bei der Vorbereitung des Konzerts bezeichnete und sich für ihr Konzert davon anregen ließ (obwohl die neue Partitur des Es-Dur-Konzerts weniger Überraschungen enthält als jene des f-Moll-Werks) wurde in den Besprechungen dieser Konzertserie mit Lobeshymnen und Superlativen überhäuft. „Wie sie das zweite Klarinettenkonzert von Carl Maria von Weber spielt, war das reine Klarinetten-Entzücken. Jeder Ton, jeder Sprung, jeder Lauf nötigt schiere Bewunderung ab. Ob es eine lyrische Kantilene der Solistin ist, ob sie ihr Soloinstrument virtuos, romantisch oder scherzandohaft behandelt – immer ist man hingerissen von ihrem traumhaft zarten Klarinettenklang oder der dunkel-satten Tongebung“ (der *Südkurier* am 4. Mai 2011 zum Konzert im Burghof Lörrach). Johannes Adam schwärmte am 18. April 2011 in der *Badischen Zeitung* über den Auftritt von Sharon Kam in Freiburg: „Hier purzelten die Töne und Tongirlanden derart lebendig, dass es eine Wonne war. [...] Keine Frage: Die junge, temperamentvolle Israelin kann phrasieren, kann wunderbare Bögen spannen – exquisite Linien, wie sie schöner und natürlicher kaum denkbar sind“, und zur Romanze schrieb er: „Bei dieser Interpretin geriet sie zu einer Musik wie von einem anderen Stern. Welch eine souveräne, werkdienliche Gestalterin spielte da! Noch besser, noch farbiger und beseelter kann man diese Tonkunst nicht unter die Leute bringen“. Dabei wusste Hermann Bäumer als Dirigent „das Orchester subtil zum Partner der Solistin“ zu machen. Auch der Auftritt zur Eröffnung des Bodenseefestivals in Friedrichshafen am 13. Mai wurde in der *Schwäbischen* mit schwärmenden Vokabeln beschrieben: „Besser hätte sich die diesjährige ‚artist in residence‘, die Klarinetistin Sharon Kam nicht einführen können“, und im *Südkurier* hieß es: „Wenn aber Sharon

Kam die Klarinette ansetzt, vergisst man, welche Anstrengungen dieser Part mit sich bringt [...]. Technische Hürden nimmt Sharon Kam wie eine Seiltänzerin, die mit traumwandlerischer Sicherheit mehrere Meter über dem Boden balanciert. Sprünge, bruchlose Registerwechsel – es macht Spaß, ihr dabei zuzuhören, gerade weil sie die Virtuosität nicht in den Vordergrund stellt, sondern musikalische Inhalte.“ Das vorletzte Konzert der Serie fand im Mannheimer Rosengarten statt, und Klaus Roß stellte seinen Bericht in der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 24. Mai unter die Überschrift „Sternstunde für Klarinettenfans“: „Ohne Frage war Sharon Kam der Star des Abends. Wie die israelische Klarinettistin beim SWR-Saisonfinale [...] Webers Es-Dur-Konzert op. 74 förmlich liebte und zelebrierte, schien unvergleichlich [...]. Offenbar weiß die zweifache ‚Echo Klassik‘-Preisträgerin nicht nur um das Geheimnis ewiger Jugend, sondern auch um das Geheimnis ewiger musikalischer Frische und Inspiration. Dies zusammen mit ihrer einzigartig ‚sprechenden‘ Phrasierungskunst und charismatischen Bühnenpräsenz ergibt eine absolut unwiderstehliche Mischung.“

Bei so viel Lob kann man nur hoffen, dass Sharon Kam sich nach einem Studium der Ergebnisse und Vorschläge der Gesamtausgabe auch des f-Moll-Konzerts und des *Concertino* annehmen wird!

Joachim Veit

## Neuerscheinungen

***Carl Maria von Weber. Konzertstück f-moll für Klavier und Orchester Opus 79 · Klavierauszug*, hg. von Ernst Hertrich, München: G. Henle, 2010 (829)**

Der Henle-Verlag, der sich in den vergangenen Jahren schon durch Neueditionen von Webers Kammermusikwerken und neue Klavierauszüge der Klarinettenkonzerte (mit Gegenüberstellung von Baermann- und Weber-Version) Verdienste erworben hat (vgl. *Weberiana* 13, S. 128ff.), legt nun auch das *Konzertstück* f-Moll (WeV N.17) in einer Edition mit Begleitung eines zweiten Klaviers für die musikalische Praxis vor. In seinem kurzen, instruktiven Vorwort erläutert Ernst Hertrich die Entstehung des Werkes und würdigt kritisch die dazu in einem Brief Webers an Rochlitz, bei Max Maria von Weber sowie bei Julius Benedict überlieferten „Erläuterungen“ (das Wort „Programm“ verwendet er bewusst nur in Anführungszeichen) sowie die Rezeption der ersten Aufführungen. Wenn am Ende dieses Vorworts die Quellenlage für die Edition des Werks als „sehr unbefriedigend“ bezeichnet wird, kann man dem nur zustimmen. So ist man laut Herausgeber „allein auf die Erstausgabe angewiesen“, die im Sommer 1823 bei C. F. Peters erschienen war (Weber hatte diesem am 18. November 1822 die Stichvorlage geschickt), während die erste Partiturausgabe erst lange nach Webers Tod publiziert wurde (das dafür angegebene Jahr 1850 ist durch 1854 zu ersetzen). Nicht zugänglich ist seit langen Jahren das in Schweizer Privatbesitz befindliche Partiturotograph – aber leider ebenso eine von Hertrich nicht genannte Kopie nach diesem Autograph, die auf der ersten Notenseite als „Getreues Abbild der *Original-Partitur* von *C. M. v. Webers* Handschrift“ bezeichnet ist und zahlreiche Eintragungen enthält, die dieses Manuskript als Stichvorlage für die Peters-Edition von 1854 ausweisen. Diese Abschrift wurde vor einigen Jahren vom Verlag an Unbekannt verkauft. Immerhin aber lässt diese Quelle darauf schließen, dass der Partiturdruk Mitte des 19. Jahrhunderts nach einer indirekt auf das Autograph zurückgehenden Quelle erfolgte. Zudem besaß Peters zu diesem Zeitpunkt sogar das Autograph, denn bei der von Hertrich übernommenen Angabe aus Jähns' Werkverzeichnis, Webers Original habe sich 1836 im Besitz des Pianisten Charles Voss in Paris befunden, handelt es

sich um einen Druckfehler: Max Maria von Weber hatte die Handschrift im Januar 1853 an Peters verkauft; erst 1863 kam sie in den Besitz von Voss<sup>1</sup>.

Eine weitere Kopie, die angeblich ebenfalls nach dem Autograph vorgenommen wurde, ist in der *Weberiana*-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek erhalten – sie stammt laut Jähns' Angaben auf dem Titelblatt von Friedrich Wilhelm Brauer in Dresden<sup>2</sup> und wäre als eine Art Ersatzquelle für das verlorene Autograph ebenso mit Vorsicht zu benutzen, wie der Partiturdruk von 1854, bei dem sicherlich zahlreiche Eingriffe des Stechers bzw. Verlegers anzunehmen sind.

Für die Henle-Edition wurden der Erstdruck der Klavierstimme (in einem Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien), die zugehörigen Stimmen (in einem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin) und ein Exemplar des postumen Partiturerstdrucks aus der British Library in London verwendet. Der Klavierauszug des Orchesterparts stammt aus den bewährten Händen von Johannes Umbreit. Dort, wo Orchesterpassagen auch im Erstdruck der Klavierstimme enthalten sind, zeigt ein Vergleich, dass in der Neuedition der Klang teilweise durch Oktavierungen angereichert wurde (z. B. T. 103ff.); Lagenwechsel (vgl. etwa T. 465ff.) sorgen dafür, dass trotz dieser manchmal etwas massiveren Setzweise die Oberstimme deutlicher hervortritt. Leitgedanke scheint stets die gute Spielbarkeit des Begleitparts gewesen zu sein.

In der dem Erstdruck folgenden Edition der Solostimme hat Ernst Herttrich aufgrund der problematischen Quellenlage zu ergänzende, vom Stecher vermutlich vergessene Zeichen in runden Klammern hinzugefügt und die *staccato*-Zeichen in der Regel der Quelle folgend durch die beiden Formen Punkt oder Strich wiedergegeben. Oktavierungsvorschriften wurden gelegentlich im Sinne besserer Lesbarkeit angepasst oder aufgelöst. Vorzeichen, die in der zweiten Oktave zeitüblich oft fehlen, sind stillschweigend ergänzt – das gilt auch für die nicht ausdrücklich erwähnten Warnungsakzidentien. Die Edition folgt sonst treu der Vorlage, ausgeschrieben wurden lediglich viele Repetitionskürzel, vereinfacht ist an etlichen Stellen die Aufteilung von Akkorden oder Stimmen auf das obere oder untere System, um so allzu viele systemübergreifende Notierungen zu vermeiden (z. B. T. 383ff. – hier bleibt es reine Geschmacksfrage, ob die neue Notierung besser lesbar und die Unter-

<sup>1</sup> Vgl. Eveline Bartlitz, *Verzeihen Sie meine Unbescheidenheit, Sie immer wieder mit Fragen zu behelligen ... Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und dem Verlag C. F. Peters in Leipzig*, in: *Weberiana* 10 (2000), S. 14 und 24.

<sup>2</sup> D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe XIV], Nr. 1279 B.



stimme dort genauso deutlich erkennbar ist). Ansonsten entspricht der Inhalt der Edition vollkommen dem sehr klaren Notenbild: Dem Rezensenten ist kein einziger Fehler aufgefallen, lediglich bei den Warnungsakzidentien sollte in T. 384<sup>4</sup> vor dem *d*<sup>l</sup> der linken Hand ein *q* stehen, und in T. 197 müssten die *staccato*-Striche in der linken Hand geklammert sein.

Über einige editorische Entscheidungen, die in den „Einzelbemerkungen“ dokumentiert sind, lässt sich sicherlich trefflich streiten, welche Form auf Weber zurückgeht – aber die Beschreibungen der (in diesem Werk erfreulich wenigen) Probleme sensibilisiert PianistInnen in ausreichender Weise, zumal in etlichen Fällen im Haupttext zusätzlich Fußnoten auf diese Erläuterungen verweisen. Das gilt z. B. schon für die Tempobezeichnung, die zwischen *Larghetto ma non troppo* in Solo- und Orchesterstimmen und *Larghetto affettuoso* auf den Titelblättern der Drucke schwankt. Eigenartigerweise doppelt sich dieses Problem in den handschriftlichen Partituren: In der Brauerschen Abschrift steht die zweite, in der Peters-Stichvorlage von 1854 (von der dem Rezensenten einige Auswahlseiten in Kopie vorliegen) die erste (allerdings ist das *ma non troppo* dort durchgestrichen und durch *affettuoso* ersetzt – ob dies von einem nachträglichen Korrektor stammt oder eine Änderung in der Originalpartitur erfasst, bleibt unklar).

Betrachtet man einige der im Notentext als problematisch gekennzeichneten Stellen, so stammt z. B. in T. 32 die Übernahme der mit Asterisken versehenen letzten Note der linken Hand aus dem Erstdruck, die Brauer-Abschrift gibt hier ebenso die eine Terz höher liegende Variante wie der Partiturdruk – dies spricht eher für einen Stecherfehler in der Solostimme. Ähnliches gilt für das nach unten oktavierte *f* der rechten Hand in T. 49; dort reicht die Oktavierungslinie in der Partiturabschrift eindeutig bis zu dieser Note, d. h. der spätere Partiturdruk scheint mit der naheliegenden stufenweisen Fortsetzung der Linie Webers Intention wiederzugeben. Wie dieser Partiturdruk, so entkräftet auch die Abschrift das Argument für eine Ergänzung der (geklammerten) Akzidentien in T. 48, da in T. 49 kein Auflöser vor *f*<sup>3</sup> gesetzt ist. Dagegen wird die Entscheidung in T. 50 durch die Abschrift bestätigt.

Fraglich bleibt die Lösung eines Problems in T. 51<sup>1-2</sup>: Für die linke Hand werden sowohl nach der Brauerschen als auch nach der Peters-Abschrift als Unterstimme eine punktierte Viertel und nachfolgende Achtelpause, als Oberstimme eine Achtelpause und ein dreifach nachschlagender Akkord (punktierte Viertel mit Repetitionsstrich) gefordert. In dieser Form ist die Passage allerdings schwer ausführbar, da die tief geführte rechte Hand mit

dem letzten Akkord kollidieren würde<sup>3</sup> (Weber nahm an solchen „Überlappungen“ aber häufiger keinen Anstoß). Im Peters-Erstdruck von 1823 ist daher auf den letzten nachschlagenden Akkord verzichtet worden (Viertel mit Repetitionsstrich nicht punktiert; fälschlich wurde dabei auch die Achtelpause der Unterstimme eliminiert); diese Version übernimmt auch die Henle-Ausgabe (mit wieder ergänzter, geklammerter Achtelpause zur Unterstimme). Anders verfuhr man im Peters-Partiturdruk von 1854, wo der letzte Akkord beibehalten und lediglich zur Sechzehntel (korrekt notiert mit nachfolgender Sechzehntelpause) verkürzt wurde. Beide Varianten sind plausibel; der Eingriff in der Ausgabe von 1823 könnte unter Umständen auf einer Korrektur Webers beruhen, die allerdings offenbar nicht in sein Autograph rückübertragen wurde.

In T. 154 zeigt Brauers Kopie, dass die Figur der zweiten Takthälfte wohl doch in Analogie zu T. 153 gedacht ist. Und bei den von T. 211 zu 212 in der linken Hand nicht eingetragenen Haltebögen muss man bedenken, dass diese Stelle im Erstdruck durch einen Zeilenumbruch getrennt ist (auch bei Brauer findet sich in der Partitur hier ein Seitenwechsel, die Bögen sind aber gesetzt).

In den Anmerkungen erwähnt Hertrich zu den Takten 68–85 und 285ff. zwei Beschreibungen des *crescendo*-Effekts auf dem Klavier, für den Weber eine besondere Vorliebe hatte (außer der Bemerkung aus Jähns' Werkverzeichnis zu T. 68ff. ist an der parallelen Stelle in T. 285ff. auch eine entsprechende Notiz aus Webers Tagebuch zitiert) – es handelt sich an beiden Stellen um eine „motivisch gefüllte“ Variante des *crescendo*. Im 1. Klavierkonzert (WeV N.9) hatte Weber im II. Satz noch ein einfaches *tremolo* mit Fermate notiert (T. 46), aber offensichtlich ebenfalls das von den Zeitgenossen bei ihm bewunderte *crescendo* intendiert, ohne dass dort im Notentext ersichtlich ist, wie er sich das ausgeführt vorstellte.

Die Zahl der editorischen Problemfälle hält sich im übrigen im *Konzertstück* in erstaunlich engen Grenzen, so dass der Kritische Bericht (der wie das Vorwort zweisprachig deutsch/englisch wiedergegeben ist) übersichtlich bleiben konnte. Für die Praxis liegt damit jetzt eine zuverlässige kritische Ausgabe vor, die sich zudem durch die anerkannte Qualität des Henleschen Notensatzes auszeichnet und, wie bei diesen Editionen üblich, durch die Einträge eines Fingersatzes (von Marc-André Hamelin) die Einstudierung erleichtert. Die Weber-Ausgabe wird dieses Werk wohl so rasch noch nicht vorlegen – so lange das Autograph oder die spätere Stichvorlage nicht

<sup>3</sup> In dieser Form ist die Passage auch in die Eulenburg-Partitur übernommen worden.

wieder zugänglich sind, fehlen wesentliche Quellen für eine wirklich zuverlässige Bewertung des Erstdrucks. Dass diese vermutlich auch für die Weber-Ausgabe als Hauptquelle heranzuziehende Erstausgabe nun in einer für das Studium des Werks vorbildlich revidierten Version zur Verfügung steht, ist das Verdienst des Henle-Verlags. Vielleicht kann diese Edition die Beliebtheit des *Konzerstücks* weiter fördern.

Joachim Veit

### **Tonträger-Neuerscheinungen**

Die Weber-Neuerscheinungen des zurückliegenden Jahres sind durchaus überschaubar; besondere Beachtung verdienen zwei Veröffentlichungen historischer Aufnahmen des *Konzerstücks* für Klavier und Orchester f-Moll (JV 282) durch das Label West Hill Radio Archives. In beiden Fällen handelt es sich – der Firmenname deutet es bereits an – um Rundfunkmitschnitte, jeweils werden dabei herausragende Konzert-Ereignisse auf dem nordamerikanischen Kontinent dokumentiert. Die ältere der beiden Aufnahmen entstand am 11. März 1945 in der New Yorker Carnegie Hall, zu hören ist eine Traumbesetzung: **Claudio Arrau** und das New York Philharmonic Symphony Orchestra unter George Szell (WHRA-6037). Der chilenische Pianist mit künstlerischen Wurzeln in Deutschland führte Webers letzte große Konzertkomposition für das Klavier oft auf; drei seiner späteren Aufnahmen des Werks waren in den letzten Jahren bereits auf dem Markt: mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Désiré Defauw sowie dem NBC Symphony Orchestra unter Erich Kleiber, beide aus dem Jahr 1947, und mit dem Philharmonia Orchestra London unter Alceo Galliera aus dem Jahr 1960. Der nun vorliegende früheste Mitschnitt ist hinsichtlich der Balance zwischen Solist und Orchester sowie innerhalb des Orchesters natürlich nichts für Klang-Fetischisten, hat aber als Entschädigung dafür musikalisch Großartiges zu bieten: einen technisch brillanten und gestalterisch souveränen Pianisten. Mittels einer äußerst freizügigen Agogik und virtuos eingesetzten Anschlagkultur malt er berührende Stimmungsbilder, deren kluge Disposition sich zu einer packenden Interpretation verdichtet, die den Zuhörer zu fesseln und zu begeistern vermag, nicht nur das New Yorker Publikum von 1945.

Die zweite Aufnahme stammt von einem Pianisten, den man mit Weber kaum in Verbindung bringen würde: **Glenn Gould**. Der Kanadier hat vor allem als Bach-Interpret Aufführungsgeschichte geschrieben; daneben galt der Klassik und der klassischen Moderne seine besondere Zuneigung. Die

neu erschienene Box (WHRA-6038) enthält auf ihren 6 CDs mit vorwiegend unbekannteren Aufnahmen viele großartige Beispiele für seine Meisterschaft auf diesem Gebiet, nicht nur als Solist (u. a. Bachs *Goldberg-Variationen*, Mitschnitt 1958), sondern auch als Kammermusiker (u. a. in Beethovens *Geister-Trio*, Mitschnitt 1960) und Liedbegleiter (Schönbergs Vertonung von Georges *Buch der hängenden Gärten* mit der Mezzosopranistin Kerstin Meyer, Mitschnitt 1960). Das romantische Repertoire hat er dagegen weitgehend gemieden, und so erfolgte die Auseinandersetzung mit Webers *Konzertstück* auch nicht aus eigenem Antrieb; es war eine Aufgabe, die sein Lehrer Alberto Guerrero ihm stellte und die der damals 18-jährige Student in einem Konzert in der Massey Hall in Toronto am 6. März 1951 bravurös meisterte, allerdings ohne Folgen: Das Werk ging nicht in sein Konzert-Repertoire ein. Der Mitschnitt mit dem Toronto Symphony Orchestra unter Ernest MacMillan (ebenso wie die vorgenannte Aufnahme mit aus den technischen Möglichkeiten der Zeit resultierenden klanglichen Mängeln, besonders in der *Adagio*-Passage vor dem *Marcia*-Teil) ist die früheste der in dieser Kollektion vorgestellten Aufnahmen und stellt gerade in den brillanten Passagen das phänomenale Können des jungen Pianisten eindrucksvoll unter Beweis, es bleibt aber durchaus eine gewisse Distanz spürbar. Gould bleibt an der virtuoseren Oberfläche des Werks; das Kaleidoskop feinsten Farbnuancen, das Weber in seiner Komposition ausbreitet, wird weder klanglich noch atmosphärisch ausgeschöpft.

Fast gleichalt, doch technisch wesentlich befriedigender (da im Studio produziert) ist die 1956 entstandene Aufnahme der **2. Sinfonie** (JV 51) mit dem Residentie Orkest Den Haag unter **Willem van Otterlo**. Der Dirigent setzt ganz auf sinfonisches „Pathos“, was dem I. Satz durchaus gut bekommt. Doch die breiten Tempi und der vibrato-gesättigte Streichersound (besonders Solo-Bratschen zu Beginn des langsamen Satzes) rauben den Sätzen II bis IV jeden Charme; der musikalische Humor à la Haydn wird dem Menuett und dem Finale gänzlich ausgetrieben. Im *Presto*-Scherzo ignoriert Otterloo gnadenlos fast alle Generalpausen, um einen durchgehenden musikalischen Fluss – den Weber gerade vermeiden wollte – zu gewährleisten, und dem Schluss misstraut er so sehr, dass er ihn durch einen scheinbar regelkonformen, aber wesentlich einfallloseren ersetzt. Die verzichtbare Wiederveröffentlichung entstammt einer Box mit 7 CDs, welche die Originalaufnahmen des Dirigenten aus den Jahren 1951 bis 1966 präsentiert (Challenge Classics CC72383), darunter auch die *Freischütz*-Ouvertüre (Aufnahme mit demselben Orchester 1951).

Die Neuaufnahmen beschränken sich im Wesentlichen auf die Klarinetten-Kammermusik, also auf jene drei kammermusikalisch besetzten Kompositionen, die Weber für den befreundeten Virtuosen Heinrich Baermann schrieb. Das früheste der drei Werke, die *Silvana-Variationen* (JV 128) nahmen **Sabine Grofmeier** und Tra Nguyen im Februar 2010 auf (Ars Produktion 38 077). Beide hatten fünf Jahre zuvor bereits das *Grand Duo concertant* eingespielt (vgl. *Weberiana* 18, S. 214f.); war aber damals der Eindruck noch ein zwiespältiger, so überzeugen die Variationen durch Klangsinn, technische Beherrschung wie atmosphärische Dichte gleichermaßen. Der unbeschwerte Witz und Übermut der abschließenden *Allegro*-Variation wirkt nach der packenden Umsetzung des vorhergehenden *Lento* geradezu befreiend. Die CD ist diesmal ganz den Romantikern gewidmet; u. a. mit Kompositionen von Norbert Burgmüller, Reinecke, Reissiger und Schumann.

Nach der Anzahl der vorliegenden Aufnahmen hält Webers **Klarinetten-Quintett** (JV 182) einen Spitzenplatz als eine seiner beliebtesten Kompositionen, und doch ist die im März 2010 entstandene Neueinspielung durch **Wolfgang Meyer** und das Eisler Quartett (Avi-Music 8553216) alles andere als eine „Doublette“; selten haben ein Klarinetist und ein Streichquartett so harmonisch und beseelt miteinander „gesungen“: Ein absolut homogener, klangschöner und unaufgeregter Streicher-Sound trägt den Solisten, ohne den eigenen Anteil am kammermusikalisch-motivischen Spiel unangemessen zurückzunehmen. Meyer erlaubt sich immer wieder kleine agogische Freiheiten (die das Quartett wie aus einem Atem mitvollzieht), aber auch kleine Auszierungen, wie sie für den Gesangsvortrag der Weber-Zeit geläufig waren. Immer wieder liest man in den begeisterten Schilderungen des Baermannschen Klarinettenspiels von dessen singendem Ton – als Partner einer italienisch geschulten Sängerin, mit der er nicht selten „duettierte“, mag Baermann tatsächlich ähnliche Gestaltungsfinessen auf sein Instrument übertragen haben. Die immer geschmackvollen, nie überladen wirkenden Varianten Meyers lassen eine solche Sichtweise durchaus plausibel erscheinen. Allerdings – das sei keineswegs verschwiegen – geht die Betonung der Cantabilität auf Kosten der Expressivität: Dynamische Kontraste werden minimiert; Phrasierungs- und Artikulationsbezeichnungen des Komponisten ignoriert. Neben Webers „Klassiker“ bietet die CD übrigens zwei selten zu hörende Werke für dieselbe Besetzung: einen fragmentarischen *Allegro*-Satz Mozarts (KV 516c), einmal ergänzt durch Franz Beyer, ein zweites Mal durch Robert D. Levin, sowie das Quintett op. 50 von Arthur Bliss.

Eine besondere Affinität zu Webers *Grand Duo concertant* (JV 204) hegt offenbar der britische Klarinettist **Michael Collins**; er hat das Werk schon zum drittenmal im Studio eingespielt: nach 1988 mit Michail Pletnev (Virgin Classics 7 91076-2) und 1992 mit Kathryn Stott (EMI Classics CDC 7 54419 2) nun im Februar 2010 mit Piers Lane (Chandos 10615). Was ihn nach seinem phänomenalen Werk-Debüt mit Pletnev zu dieser zweimaligen Wiederholung veranlasst haben mag, bleibt fraglich; vielleicht der klangliche Aspekt, denn nach der sehr halligen Virgin- und der um so trockeneren EMI-Aufnahme ist die jüngste von Chandos wohl die technisch befriedigendste. Einen grundlegenden Wandel im Interpretationsansatz kann man hingegen nicht feststellen, sieht man von winzigen Details ab. So lebt die älteste Aufnahme mit Pletnev von ihren absolut stimmigen, nie aufgesetzt wirkenden agogischen Freiheiten. Die Produktion mit der Stott neigt dagegen immer wieder zu kleinräumigen drängenden, fast stolpernden Beschleunigungen; der III. Satz hat insgesamt an Tempo zugelegt. Die neue Einspielung mit Lane behält den drängenden Impetus bei, wirkt insgesamt aber wieder harmonischer. Dem Titel der CD *The Virtuoso Clarinet* bleibt Collins nichts schuldig, allerdings ist er (im Gegensatz zum weiteren vorgestellten Repertoire) für Webers Komposition nicht gänzlich zutreffend, denn der Pianist steht dem Klarinettisten hier in nichts nach. Beide musizieren „auf Augenhöhe“ und absolut homogen. Persönlicher Favorit unter den Collins-Aufnahmen bleibt für den Autor dieser Übersicht allerdings weiterhin die erste Einspielung mit Pletnev!

Neben diesen drei Klarinetten-Kompositionen steht als Neuproduktion Webers **Klaversonate Nr. 4** e-Moll (JV 287), leider nicht in der Originalform, sondern bearbeitet als Septett für Oboe, Fagott, Streichquartett und Kontrabass (Phil.harmonie 06012). Was Wolfgang Renz zu diesem Arrangement und was das **Ensemble Berlin** zu seiner Einspielung bewogen hat, bleibt rätselhaft. Denn das von Weber ganz aus der Idiomatik des Klaviers entwickelte Werk wirkt trotz delikater Interpretation – die Musiker sind allesamt Mitglieder der Berliner Philharmoniker – und trotz handwerklich durchaus gut gearbeiteter Einrichtung seltsam deplaciert. Das Booklet-Plädoyer von Karl Dietrich Gräwe, beim Hören dieser Version habe man „das selbstverständliche Gefühl, diese Musik sei von vornherein maßgeschneidert“ für diese Besetzung, liest man mit umso größerer Verwunderung. Gräwes vorhergehender konträrer Gedanke, die Musik sei „auf eigene und eindeutige Weise pianistisch gedacht und gefühlt“, möchte man um so nachdrücklicher unterschreiben. Bei einem sommerlichen Openair-Konzert mag man sich

eine solche Fassung vielleicht gefallen lassen; aber warum die Einspielung? Würden wir die überflüssigste Weber-CD des Jahres küren, so wäre jedenfalls ein Top-Kandidat gefunden!

Einige Weber-„Zuwächse“ sind dem vergangenen Schumann-Jahr 2010 bzw. dem laufenden Liszt-Jahr 2011 geschuldet. So entstand etwa eine Neuaufnahme von Webers erster gedruckter Komposition, den sechs *Fughetten* (JV 1–6), im Rahmen der Schumannschen *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* (cpo 777 595-2). Robert Schumann fügte seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* ab 1838 unter diesem Titel Musikbeilagen hinzu, die aus seiner Sicht als beispielhaft dienen konnten. Diese Zusammenstellung verrät sehr viel über Schumanns musikalische Vorlieben, über von ihm besonders verehrte ältere Meister wie auch über zeitgenössische Talente, die er für förderungswürdig erachtete, hat aber darüber hinaus keinerlei zyklischen Zusammenhang, so dass die Aneinanderreihung von Liedern, Chören, Klavier- und Orgelwerken auf 3 CDs sehr beliebig wirkt. So lohnend die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Auswahl auch sein mag, so wenig zwingend erscheint ihre klingende Realisierung – wie gesagt nicht auf die (teils sehr hörenswerten) Einzelstücke bezogen, sondern vielmehr auf ihre Präsentation als geschlossene Sammlung. Wie heterogen diese ist, das beweist nicht zuletzt der Abdruck der Weberschen *Fughetten*; auch Schumann dürfte sie kaum als vorbildhafte Kontrapunktstudien betrachtet haben, vielmehr schien es ihm wohl ein Akt der Pietät, den hochverehrten Künstler durch die Präsentation dieser kaum bekannten Miniaturen zu würdigen, in einem Heft übrigens mit (ebenso wenig bekannten) Werken von Beethoven und Schubert. Die Weberschen Schülerarbeiten, die dort enden, wo eine regelgerechte Fugen-Durchführung erst beginnen sollte, werden vom Pianisten **Klaus Sticken** geschmackvoll und unpräventios präsentiert.

Ein weiterer großer Weber-Verehrer war Franz Liszt; neben ihm und Adolph von Henselt gibt es keinen weiteren bedeutenden Pianisten des 19. Jahrhunderts, der sich in vergleichbarer Weise um dessen Werk verdient gemacht hat: als Interpret, Herausgeber und Bearbeiter. Zu Liszts beliebtesten Weber-Arrangements gehört die schon mehrfach auf Schallplatte bzw. CD eingespielte Einrichtung der *Polacca brillante* (JV 268) für Klavier und Orchester, der er eine stimmungsvolle Einleitung voranstellte – der ungarische Pianist **Jenő Jandó** bringt das Werk auf seiner CD-Box mit Liszts Konzerten und Fantasien für Klavier und Orchester (Capriccio C 7095), unterstützt vom Budapest Symphony Orchestra unter András Ligeti, klangvoll zur Geltung; nicht nur im Liszt-Jahr eine reizende, gelungene Alterna-

tive zum Weberschen Original. Auch die nachfolgende *Freischütz*-Fantasie für Klavier solo ist für Weber- wie für Liszt-Fans gleichermaßen eine Freude!

Webers Operschaffen und Vokalmusik steht diesmal ganz im Schatten der Instrumentalwerke. Auf dem Opernsektor ist, abgesehen von Wiederveröffentlichungen älterer Aufnahmen und Einzelnummern auf Sänger-Recitals, nichts Neues zu vermelden – eine CD sei trotzdem genannt: das neue Arienalbum von **Juliane Banse** *Per amore* (hänssler Classic 93.262). Es gibt wohl in jeder Generation eine Sängerin, die als herausragende *Freischütz*-Agathe gesehen wird, die in besonderem Maße die stimmlichen und darstellerischen Erwartungen an diese Partie erfüllt. Stellvertretend seien Tiana Lemnitz, Elisabeth Grümmer oder Gundula Janowitz genannt. Momentan ist ohne Frage Juliane Banse die Agathe; mit der großen Szene und Arie aus dem II. Akt der Oper stellt sie diesen Rang eindrucksvoll unter Beweis; getragen von der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken / Kaiserslautern unter Christoph Poppen.

Mehr Weber hat eine CD zu bieten, die zwei französische Sänger vorstellt: **Irène Joachim** und Jacques Jansen (Hamburger Archiv für Gesangskunst 10322). Die Joachim, eine 1913 in Paris geborene Großnichte des gleichnamigen berühmten Geigers, ist – sofern überhaupt – mit ihrer Glanzrolle, der weiblichen Hauptpartie in Debussys *Pelléas et Mélisande*, in Erinnerung geblieben. Ein Ausschnitt aus dieser Oper, aufgenommen 1941 (mit Jansen als Pelléas), ruft ihre stimmliche Präsenz eindrucksvoll ins Gedächtnis. Einen besonderen Namen machte sich die Joachim als Konzertsängerin, die hier präsentierten dreizehn **Lieder** von Weber (JV 63, 67, 74, 96, 97, 157, 160, 161, 196–198, 258, 281) sind allerdings nur bedingt geeignet, ihren einstigen Rang klingend zu untermauern. Trotz exquisiter Textverständlichkeit und stimmungsvoller Klavierbegleitung von Hélène Boschi (bzw. Bergmann bei JV 281) liegt auf den meisten Liedern eine interpretatorische Patina, die die nötige Frische vermissen lässt.

Neben den Weber-Produktionen soll hier auf eine Opern-Ersteinspielung aufmerksam gemacht werden, die auch für Weberianer von Interesse ist: *Die Geisterinsel* von **Johann Rudolph Zumsteeg** (Carus 83.229). Das Libretto, eine Bearbeitung von Shakespeares *Tempest*, war eine Gemeinschaftsarbeit des Weimarer Kammerherrn Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel und des Gothaer Geheimen Sekretärs Friedrich Wilhelm Gotter; zuerst in Musik gesetzt hatte es Johann Friedrich Anton Fleischmann. Diese in Weimar im Mai 1798 uraufgeführte Version kam freilich über zwei Vorstellungen (19.



und 23. Mai) nicht hinaus; zu den Mitwirkenden gehörten Webers Halbschwester Jeanette Weyrauch und deren Mann Vincent als Ariel bzw. Stefano. Das Libretto hatte größeren Erfolg: Schiller hatte es in den *Horen* veröffentlicht und regte dadurch weitere Vertonungen an, drei alleine folgten der Fleischmann-Version noch binnen Jahresfrist: von Johann Friedrich Reichardt (UA Berlin 6. Juli 1798), Johann Rudolph Zumsteeg (UA Stuttgart 7. November 1798) und Friedrich Wilhelm Haack (Stettin 1798/99). Reichardts Oper setzte sich lediglich regional durch: In Berlin blieb sie lange Zeit im Repertoire und erlebte mehrfach Neueinstudierungen; daneben nahm sich das Dessauer Hoftheaterensemble des Werks an und gastierte damit am 14. Januar 1800 in Leipzig (mit Therese Kaffka, Webers späterer Schwägerin, als Mitwirkende; Erstaufführung in Dessau am 7. März 1800). Von der Qualität des Stücks konnte man sich auch in jüngerer Zeit überzeugen (Produktionen in der Neuköllner Oper in Berlin 1998 sowie im Rheinsberger Schlosstheater 2007, außerdem 2002 unter Hermann Max Aufführungen im Opernhaus Wuppertal sowie bei den Festlichen Tagen Alter Musik in Knechtsteden).

Die weitaus größte Verbreitung unter den *Geisterinsel*-Vertonungen fand allerdings jene von Zumsteeg. Ein genauer Überblick über die der Stuttgarter Uraufführung folgenden Produktionen liegt nicht vor, aber allein in den ersten Jahren sind Aufführungen u. a. in Augsburg (19. März 1800), Kassel (20. August 1802) und Hamburg (18. November 1803; Costenoble schwärmt von „köstlichen Harmonien und Melodien“) nachweisbar. Das Ensemble des Nürnberger Nationaltheaters spielte die Oper in Ansbach (19. März und 13. Dezember 1800), Nürnberg (30. März, 1. April und 21. Mai 1800 sowie 6. Juli 1801) sowie Erlangen (7. Juli 1800), zunächst mit Fridolin von Weber am Pult des Orchesters, 1801 dann in der Rolle des Caliban. Joseph Secondas Operngesellschaft gab das Werk zunächst in Dresden (13. und 15. September 1805) und kurz darauf auch in Leipzig (Herbst 1805); es folgten Einstudierungen in Königsberg (1808 vor dem Theaterbrand am 1. Juli d. J., bei dem die dortige Partiturskopie vernichtet wurde) und Würzburg (29. Juni 1808).

Auch Carl Maria von Weber nahm sich der Zumsteeg-Vertonung an; er leitete in Breslau, wie seinem Brief an den dortigen Theaterdirektor Rhode vom 9. Mai 1805 zu entnehmen ist, mindestens drei Proben (2., 5. und 8. April 1805), um am 9. April die Premiere zu dirigieren. Die Breslauer Produktion scheint nicht sehr erfolgreich gewesen zu sein, zumindest sind in den *Wöchentlichen Theater-Nachrichten aus Breslau* für den Zeitraum zwischen 1. Mai 1805 und Ende Juli 1807 keine Wiederholungen dokumentiert. Ob Weber später nochmals mit dem Werk in Berührung kam, ist nicht

überliefert. Er hätte in seinen Stuttgarter Jahren die Möglichkeit zum Besuch der Uraufführungsproduktion gehabt – sie stand dort am 6. Juni 1808 sowie 26. Februar und 22. Dezember 1809 auf dem Spielplan. Immerhin hatte Weber in dieser Zeit engen Kontakt zur Witwe des Komponisten. In Webers Prager und Dresdner Spielplan spielte die *Geisterinsel* keine Rolle mehr.

Die Zahl der Neuproduktionen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Zumsteegs Oper sich, allen lobenden Stimmen in der Presse zum Trotz, außer in Stuttgart nirgends dauerhaft durchsetzen konnte. In der anonym publizierten Besprechung der Kasseler Aufführung im *Journal des Luxus und der Moden* (Oktober 1802, S. 567) liest man:

„Es liegt ein so ungeheurer Reichthum von Musik in dieser Oper, daß selbst der unersättliche Enthusiast erschöpft am Ende alle Fassungskraft bei der Vorstellung verliert. Der Dichter ist verschwenderisch, aber der Kompositeur noch weit verschwenderischer gewesen. [...] Wer Shakespears Sturm nicht kennt und keinen Text zum Nachlesen in diese Oper mitnimmt, kann kaum am Ende des Stücks den Zusammenhang begreifen. Zauberer, Gnomen, Sylphen, Geister, Wolkenerscheinungen, ein brennender Vesuv, Entsprössung eines Rosenstrauchs aus der Lava, Phantasmagorie, sind das nicht Zuthaten zu einem Stück, wie man es heut wünscht? Ist nicht fast jede Arie und jedes Duett ein an und für sich bestehendes schönes Stück? – und doch gefällt das Ganze nicht!“

Der Autor dieser Notizen legt den Finger in die Wunde, wenn er schreibt (ebd., S. 568):

„[...] die Musik ist wirklich schön! nur folgen zuviel Arien aufeinander. [...] Lebte der gute Zumsteeg noch, so würde er ohne Zweifel selbst bekennen, daß man seiner Oper einen guten Dienst leisten könnte, wenn man suchte, mehrere Arien, die oft die nehmliche Person in der nehmlichen Szene nach kurzem Dialog hintereinander her zu singen hat, auszuheben, nicht als ob sie weniger gut wären, aber weil man unmöglich in einem Abend mit Vergnügen 4 geschlagene Stunden Musik anhören kann.“

Dabei hatte Zumsteeg sogar eine im Libretto vorgesehene Arie des Fabio im II. Akt ausgelassen. Doch Kürzungswünsche finden sich auch im knappen Hinweis auf die Königsberger Aufführung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jg. 11, Sp. 816).

Die Ausmaße des Werks und die (eher dem Libretto anzulastende) teils mangelnde dramaturgische Schlüssigkeit der Nummernabfolge dürften auch dazu geführt haben, dass die *Geisterinsel* bei ihrer Einstudierung am Mannheimer Nationaltheater sofort nach der Premiere (28. Januar 1817) abgesetzt wurde. Ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts verschwand das Werk gänzlich aus dem Repertoire; abgesehen von einer kurzen „Renaissance“ in Stuttgart 1889 gab es wohl keine Neueinstudierungen mehr – erst die anlässlich des 150. Geburtstags des Komponisten erstellte Neuedition durch Bärbel Pelker schuf die Grundlage für die Stuttgarter Wiederaufführung im April 2010, die nun auch im Mitschnitt vorliegt, so dass man sich endlich wieder den Reichtum der Partitur klanglich vergegenwärtigen kann. Auch wenn das Werk kaum eine nachhaltige Wiederbelebung auf der Bühne erfahren dürfte – dazu formt das Libretto das Shakespearsche Drama viel zu sehr in ein naives Märchen mit den damals allzu beliebten Zauberwesen und Maschinen-Effekten um –, so ist der Ertrag in musikalischer Hinsicht doch beträchtlich.

Im Rahmen der Neueinspielung dürfte man bezüglich der Fülle des Materials zu einer ähnlichen Einschätzung wie die zeitgenössischen Kritiker gekommen sein. Man verzichtete nicht nur auf sämtliche Dialoge (im Falle des Prospero-Arioso in Akt I, dessen Musik plötzlich abbricht, nicht die glücklichste Lösung), sondern auch auf etliche Musiknummern (gestrichen sind im I. Akt eine Arie, im II. Akt ein Duett, eine Arie, ein Terzett, eine Romanze sowie Teile eines weiteren Terzetts, im III. Akt eine kürzere Passage im Finale), trotzdem bleiben noch fast 2 ½ Stunden reine Musik – ansprechende, hörenswerte Musik, die Frieder Bernius mit zwei großartigen Ensembles, Kammerchor und Hofkapelle Stuttgart, ebenso liebe- wie stilvoll wiederbelebt. Das historische Instrumentarium dient hier nie einer manieristischen Überzeichnung klanglicher Effekte, sondern einem natürlichen Musizierfluss. Aus dem wundervollen Solistenensemble seien stellvertretend die vier großartigen, absolut rollengerechten Hauptdarsteller genannt: Christiane Karg und Benjamin Hulett als sympathisches Liebespaar Miranda und Fernando, Falko Hönisch als gütiger Prospero und Christian Feichtmair als dessen Mächtigen-Gegenspieler Caliban.

Zumsteegs Komposition kann ihr großes Vorbild Mozart nicht verleugnen; sie ist hinsichtlich melodischer Erfindung und aparter Instrumentierung (mit Vorliebe für stimmungsvolle Bläsersoli: Oboe, Klarinette, Fagott) über weite Strecken bezwingend. An den Höhepunkten (u. a. Finale I und II, Beginn der Akte II und III) fühlt man sich unwillkürlich an *Entführung* und *Zauberflöte* erinnert. Ungewöhnlich und neuartig für die Singspieltradition der Zeit

ist die Tendenz zum Bau größerer Szenenkomplexe, wobei Zumsteeg den Finali besondere Beachtung schenkt. Auch hier dürfte Mozart Pate gestanden haben, freilich nicht dessen deutsche Opern, sondern vielmehr der *Figaro*, speziell dessen Finale II. Die dramatische Steigerung des Zumsteegschen Sturmfinals im I. Akt gehört tatsächlich zum Besten, was die deutsche Oper zwischen *Zauberflöte* und *Fidelio* zu bieten hat; das Finale III dagegen fällt musikalisch ab – das Vaudeville zum Preis der Vaterlandsliebe wäre verzichtbar gewesen.

Weber dürfte in Zumsteegs Partitur durchaus musikalische Anregungen gefunden haben. Ob er Mirandas herzerfrischendes Rondo alla Polacca aus dem II. Akt („Froher Sinn und Herzlichkeit“) im Sinne hatte, als er 1809 für die Tenor-Einlage zum *Freybrief*-Pasticcio (JV 77) ebenso auf den (später noch häufig aufgegriffenen) Polonaisenrhythmus zurückgriff? Interessanter ist allerdings eine andere Parallele: Zumsteegs Oper verfügt über drei Geisterchöre, die klanglich deutlich von der Musik der „Irdischen“ abgehoben sind. Jene in Akt I sowie im Finale III werden nur von Bläsern untermalt, jener am Beginn von Akt III (nach dem anrührenden Duett von Miranda und Fernando sowie einer aufgewühlten Geisterpantomime, die den Kampf zwischen der guten – Maja – und der bösen Macht – Sycorax – symbolisiert) ist – ungewöhnlich in einer Oper – gänzlich unbegleitet. Bereits das *Geisterinsel*-Libretto fordert an dieser Stelle: „ohne Accompagnement des Orchesters, und am liebsten ganz ohne Begleitung“; dieser Anweisung folgte allerdings nur Zumsteeg, bei Fleischmann und Reichardt sind jeweils Instrumente beteiligt. Denselben Effekt, einen a cappella-Chor der Geister, benutzte auch Weber in seiner um 1805 komponierten (unvollendeten) *Rübezahl*-Oper (Nr. 3, JV 44).

Die Neuaufnahme ist ein gelungenes Plädoyer – nicht nur für Zumsteegs Oper, sondern für die musikalische Entdeckerlust insgesamt. Es warten, gerade im Bereich der deutschen Oper um 1800, noch ungehobene Schätze: Wie wäre es etwa mit einer ähnlich hochkarätigen und liebevollen Einspielung von Reichardts Parallelvertonung (ein WDR-Mitschnitt existiert seit 2002!) oder von Wranitzkys Wieland-Adaption *Oberon*? Die vorliegende Produktion macht jedenfalls Lust auf mehr!

Frank Ziegler

## **Protokoll**

über die zwanzigste ordentliche Mitgliederversammlung  
der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.  
am Samstag, dem 5. Juni 2010, 17.00 – 19.30 Uhr  
im Motel „Zajazd pod Borem“ in Pokój (Polen)

### **Tagesordnung**

1. Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Bericht der Vorsitzenden
4. Bericht der Schriftführerin
5. Bericht des Schatzmeisters
6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstands
7. Wahl der Rechnungsprüfer
8. Bericht des Beirats
9. Wahl des Wissenschaftlichen Beirats
10. Bericht aus Eutin
11. Mitgliederversammlung 2011
12. Projekte 2011
13. Verschiedenes

### **1. Begrüßung**

Frau Dr. Capelle begrüßte alle anwesenden Mitglieder und Gäste, besonders die polnischen Gäste, die stellvertretende Bürgermeisterin Joanna Ptaszek und ihren Übersetzer. Es folgte eine Präsentation von Frau Ptaszek über die Geschichte und bedeutende Stätten des Ortes Pokój. Die Parkanlage konnte vor kurzem von der Gemeinde erworben werden. Seitdem wird emsig Geld gesammelt, um den Park als Naturdenkmal sanieren zu können. Außerdem laufen Überlegungen, eine kleine Weber-Stube einzurichten, für die es allerdings noch an Ausstattungsexponaten fehlt.

Freiherr von Weber bedankte sich ausdrücklich für die schönen Konzerte in Pokój, diesem schloss sich Frau Capelle im Namen der Gesellschaft an und überreichte der stellvertretenden Bürgermeisterin und ihrem Übersetzer ausgewählte Weber-Publikationen.

Frau Capelle bat alle Anwesenden, sich zum Gedenken an Frau Ute Freifrau von Weber, die am 15. Dezember 2009 im Alter von 70 Jahren verstorben war, zu erheben.

## **2. Feststellung der Tagesordnung**

Frau Capelle fragte nach Ergänzungen für die Tagesordnung. Diese wurden nicht gewünscht.

## **3. Bericht der Vorsitzenden**

- Frau Capelle berichtete über den dieses Mal verkürzten Berichtszeitraum von September 2009 bis Mai 2010; die Vorstandsarbeit wurde überwiegend von regelmäßig anfallenden Tätigkeiten (u. a. Korrespondenz, Pflege der Website) bestimmt.
- Sie dankte an dieser Stelle Herrn Ziegler für seine Redaktion der *Weberiana*; der Redaktionsschluss von Heft 20 war am 31. Mai. Die Veröffentlichung ist für September geplant.
- Bestimmend in letzter Zeit waren die Vorbereitungen für das Mitglieder-treffen in Pokój. Dem Mit-Organisator und Hauptvermittler vor Ort, Herrn Rossa, dankte Frau Capelle für seine besonderen Bemühungen sehr herzlich mit einer Miniatur-Büste Webers (lebhafter Beifall).
- Aktivitäten der Gesellschaft in Eutin laufen überwiegend über Frau Dr. Schwab (s. TO-Punkt 10). Frau Capelle freute sich mitteilen zu können, dass das Gitarren-Ensemble der Kreismusikschule Ostholstein in Eutin jetzt den Namen Webers trägt und in seinen Aktivitäten von der Gesellschaft ideell unterstützt wird; im Gegenzug sollen in den Programmen des Ensembles die Werke Webers einen Schwerpunkt bilden.
- Es erfolgte eine Verlinkung von der Homepage der Gesellschaft zu den Eutiner Festspielen.
- Dem Antrag der Weber-Gesamtausgabe auf Bezuschussung der Digitalisierung und der Bildrechte zur Edition der Klarinetten-Konzerte wurde mit 1000,- € entsprochen.

## **4. Bericht der Schriftführerin**

Frau Schreiter erläuterte den aktuellen Stand der Mitgliederbewegung (z. Zt. 139 Einzelpersonen, 21 Institutionen bzw. Gesellschaften), begrüßte die neu eingetretenen Mitglieder, nannte die Namen der Mitglieder, die sich für das Treffen über die Geschäftsstelle entschuldigt hatten und verteilte aktuelle Mitglieder- und E-Mail-Listen.

### **5. Bericht des Schatzmeisters**

Herr Haack verlas den Kassenbericht für das Jahr 2009, informierte über den aktuellen Stand der Finanzen (vgl. Bilanz S. 210f.) und bat Frau Ziegler um den Prüfungsbericht.

### **6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstandes**

Frau Ziegler verlas den Bericht der am 3. Februar 2010 erfolgten Kassenprüfung, die Herrn Haack eine vorbildliche und korrekte Kontenführung bescheinigte (vgl. S. 211). Herr Ziegler beantragte die Entlastung des Vorstandes, welche per Handzeichen ohne Gegenstimme bei vier Enthaltungen gewährt wurde.

### **7. Wahl der Rechnungsprüfer**

Frau Capelle erklärte, dass die beiden bisherigen Rechnungsprüferinnen, Frau Köhncke und Frau Ziegler, weiterhin für das Amt zur Verfügung stehen. Sie wurden daraufhin per Handzeichen ohne Gegenstimme bei zwei Enthaltungen gewählt.

### **8. Bericht des Beirats**

Herr Prof. Dr. Veit verlas den Bericht des Beirats zur Arbeit an der Weber-Gesamtausgabe:

- Er richtete zunächst Grüße von Herrn Prof. Dr. Allroggen, Herrn Prof. Dr. Heidlberger, Frau Dr. Lühning und Ehepaar Rocholl aus.
- Sein Dank ging nochmals an Herrn Ziegler für die Redaktion der *Weberiana*.
- Ende des Jahres 2009 erfolgte die Fertigstellung des WeGA-Bandes der Einlage- und Konzertarien, an den sich Anfang 2010 der Klavierauszug-Band zu den Arien anschloss.
- Anfang des Jahres wurde das umfangreiche Aufführungsmaterial für die konzertante Aufführung der *Silvana* von den Mitarbeitern Herrn Dr. Bandur und Herrn Ziegler erstellt, die tatkräftige Unterstützung durch Frau Capelle, Herrn Delinikolov und Herrn Veit erhielten; die Aufführung in München am 18. April 2010 wurde von Herrn Veit sehr gelobt; die Aufzeichnung der Aufführung soll demnächst als CD bei cpo erscheinen.
- Z. Zt. in Arbeit seien folgende Bände der WeGA: Klarinettenkonzerte und *Concertino* (Heidlberger), Bearbeitungen Webers von fremden Kompositionen bzw. den Schottischen Liedern (Bandur, Rycroft und Ziegler), Partitur zu *Abu Hassan* (Veit, hierbei wies Herr Veit auf eine am 10. Oktober 2010 in Bad Urach geplante Aufführung des Werkes zusammen mit Meyer-

beers *Alimelek* hin); des Weiteren laufen erste Arbeiten am *Freischütz*, die in ihrem digitalen Anteil von einem Mitarbeiter des King's College London (Raffaele Vigiante) unterstützt werden; Arbeit am *Oberon*-Textbuch (Schreiter, Fertigstellung voraussichtlich Anfang 2011).

- Die Arbeiten von Herrn Stadler zur digitalen Edition der Briefe und Tagebücher schreiten gut voran (eine Präsentation ist für die zweite Hälfte 2010 angedacht); er wird von den freien Mitarbeiterinnen Frau Bartlitz und Frau Beck unterstützt; der Vortrag von Herrn Stadler bei der Tagung der AG Germanistische Edition in Frankfurt/Main hat große Resonanz gefunden.
- Eine Zwischenevaluierung der WeGA stehe bevor; die Mitarbeiter hoffen, dass die positive Resonanz in der Fachöffentlichkeit sich auf die Evaluation entsprechend auswirkt, zumal die Arbeitsbelastung erheblich ist.
- Herr Veit wies darauf hin, dass das aus der Weber-GA hervorgegangene Edirom-Projekt in Detmold noch bis Anfang 2011 läuft, danach ist eine einjährige Verlängerung geplant, an die sich ein weiteres Projekt anschließen soll.
- Weitere WeGA-Projekte: Herr Bandur ediert die *Silvana*, danach die Klaviersonaten; Herr Stadler soll als erstes Editionsprojekt *Der erste Ton* herausgeben (siehe auch unter TO-Punkt 12); Herr Ziegler die Dresdner Huldigungskantaten; Herr Veit das 2. Klavierkonzert; die Partitur zum *Freischütz* wird von Herrn Allroggen vorgelegt werden.
- Herr Veit gab seiner Hoffnung Ausdruck, dass der Idealismus der festangestellten und freien Mitarbeiter der WeGA anhalten möge; er schlug vor, auf einem der nächsten Mitgliedertreffen der Gesellschaft eine Einführung in die Arbeit der WeGA zu geben.

### **9. Wahl des Wissenschaftlichen Beirats**

Frau Capelle gab bekannt, dass alle Mitglieder des Beirats bereit wären, wieder zu kandidieren; sie fragte, ob es Einwände gegen eine im Block abgehaltene offene Wahl gäbe; da diese nicht erfolgten, wurde der Beirat bei einer Enthaltung ohne Gegenstimme per Handzeichen wiedergewählt.

### **10. Bericht aus Eutin**

Frau Capelle verlas den Bericht aus Eutin über die *Weber-Tage* 2010, den sie von Frau Dr. Schwab inkl. eines Zeitungsartikels aus der lokalen Presse im Vorfeld erhalten hatte:

- Herr Karl-Wagner hat angekündigt, sein Engagement in Eutin zukünftig einzustellen, wenn der Stadtrat weiterhin seine Unterstützung verweigert



(Herr Haack ergänzte, dass dies hauptsächlich die Saalmieten betreffe, die Herr Karl-Wagner aus eigener Tasche zahlen müsse).

- Am 5. Juni wurde im Rahmen der *Weber-Tage* eine Ausstellung zum *Freischütz* im Schloss Eutin eröffnet; den Abschluss der musikalischen Aktivitäten wird das Orchesterkonzert am 13. November 2010 mit dem Kammerorchester der Kreismusikschule Ostholstein bilden.

### **11. Mitgliederversammlung 2011**

- Herr Prof. Dr. Gervink erläuterte die Planungen für das nächste Treffen in Dresden, welches in Zusammenarbeit mit der dortigen Musik-Hochschule stattfindet: Termin wird der 21. bis 23. Oktober 2011 sein.
- Im Rahmen des Treffens ist eine wissenschaftliche Tagung zum Thema „Weber und das Virtuositentum von 1800 bis 1850“ vorgesehen (Vorträge von Freitag Nachmittag bis Samstag Nachmittag); ein Höhepunkt wird ein mit der Hochschule organisiertes Konzert sein, bei dem voraussichtlich Webers 1. Klavierkonzert erklingen soll; abgerundet wird das Treffen durch den Besuch des Weber-Museums in Hosterwitz einschließlich Abhaltung der Mitgliederversammlung.
- Als Ort für das Mitgliedertreffen 2012 wurde Hamburg in Erwägung gezogen (auf Einladung von Herrn Allroggen, Kontakte zur Hochschule bestehen bereits), für 2013 ist schon seit längerer Zeit Prag vorgesehen.

### **12. Projekte 2011**

- Frau Capelle berichtete von der in St. Petersburg im Mariinski-Theater geplanten Aufführung von Webers *Waldmädchen*, dessen Partitur dort aufbewahrt wird; Informationen dazu erhielt die Gesellschaft durch Herrn Prof. Reinhard Schmidt (Präsident des Sächsischen Oberbergamtes), mit dem inzwischen auch die WeGA in Kontakt stehe. Von russischer Seite ist neben den Aufführungsplänen die selbständige Edition des Werkes in Vorbereitung, was die WeGA natürlich lieber als gemeinsames Projekt bewerkstelligen würde; Herr Schmidt bemüht sich vor allem um das Material zwecks einer Wiederaufführung des Werkes in Freiberg. Der Vorstand wird den Kontakt halten und über alle wichtigen Inhalte die Gesellschaft informieren.
- Die Gesellschaft stellt auf Antrag von Frau Renz vom Weber-Museum in Hosterwitz 500,- € zur Unterstützung von Konzertprojekten im nächsten Jahr zur Verfügung; u. a. ist am 5. Juni 2011 eine Gedenkveranstaltung für Julius Benedict, der am gleichen Tag wie Weber 1885 verstarb, mit einem Vortrag von Herrn Ziegler sowie Musik von Benedict und Weber geplant.

- Voraussichtlich im Juli 2011 wird in Dresden eine Aufführung von Webers Kantate *L'Accoglienza* mit der Staatskapelle und dem MDR-Chor stattfinden, evtl. ergänzt durch andere Werke wie z. B. *Der erste Ton*.
- Auf die Anfrage von Frau Capelle, wo die Mitglieder noch Förderungsmöglichkeiten der Gesellschaft sehen, gab Herr Häußner die Anregung, das Gedenken an den 150. Todestag von Heinrich Marschner 2011 beim Treffen in Dresden mit einzubauen; außerdem schlug er vor, aus Anlass des 200. Todestages von Abbé Vogler 2014 das Mitgliedertreffen in Würzburg abzuhalten; es könnte dort die Vogler-Gesellschaft um Kooperation gebeten werden.

### 13. Verschiedenes

- Frau Renz berichtete von der Anbringung einer Tafel am Grab Webers auf dem alten Katholischen Friedhof in Dresden, welche durch den Gottfried-Semper-Club gestiftet wurde. Das Grab war 1844 von Semper entworfen worden.
- Herr Haack erwähnte, dass auf seinen Wunsch hin anlässlich des Mitgliedertreffens der Gesellschaft in Pokój am 29. Mai im NDR-Radio der letzte Satz aus Webers 1. Sinfonie inkl. Grußwort gesendet wurde.
- Frau Capelle erinnerte an die Aktivitäten des Mitglieds Frau Prof. Dr. Maria Zduniak aus Wrocław (Polen), die aus gesundheitlichen Gründen leider nicht anwesend sein konnte und von der Gesellschaft eine Karte erhalten soll.
- Sie gratulierte Herrn Christian M. M. Freiherrn von Weber nachträglich zum 70. Geburtstag sowie dem Schatzmeister, Herrn Haack, zur Hochzeit mit Frau Käthe Raabe, ebenfalls Mitglied, mit Gaben der Gesellschaft.

Frau Capelle dankte den Anwesenden für ihre Aufmerksamkeit und schloss die Versammlung gegen 19.30 Uhr.

gez. Dr. I. Capelle, Vorsitzende

S. Schreiter, Schriftführerin

### Bilanz für den Zeitraum 1.01.–31.12.2009

#### Einnahmen

Beiträge (incl. Nachzahlungen aus Vorjahren)	4.258,81
Spenden	1.210,00
Zinserträge	35,75
Warenverkäufe (Geschäftsbetrieb)	<u>120,00</u>
Summe	€ 5.624,56

### **Ausgaben**

Porto (incl. Versandpauschale <i>Weberiana</i> )	412,53
Mitgliedertreffen Gotha (gesell. Veranstaltungen)	64,00
Ausgaben für Satzungszwecke (Reisekosten, Vorstandstreffen Berlin, Gotha; Reisekostenzuschuss für Frau Dr. Steblin für Weber-Forschungen in Prag)	984,90
DFN	38,52
Notar-Kosten (Gerichtsanmeldung), Pokój-Auslagen	79,76
Kontoführungsgebühren	126,22
Wareneinkäufe ( <i>Weberiana</i> , Bücher)	1.300,00
Sonstige Kosten (Retouren Beiträge)	<u>231,00</u>
Summe	€ 3.236,93

### **Ermittlung des Kassenbestands**

Kassenbestand 1.01.2009	7.383,06
Einnahmen	5.624,56
Ausgaben	3.236,93
Gewinn 2009	<u>2.387,63</u>
Kassenbestand 31.12.2009	€ 9.770,69

gez. Alfred Haack    Dorothee Köhncke    Helga Ziegler  
Schatzmeister    1. Kassenprüferin    2. Kassenprüferin

Am Mittwoch, dem 3. Februar 2010, wurden den beiden Rechnungsprüfern in Berlin die Abrechnungen für das Jahr 2009 von Herrn Alfred Haack, dem Schatzmeister der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, vorgelegt.

Es wurden alle Eingänge und Auszahlungen an Hand der Rechnungen und Kontoauszüge für das abgelaufene Jahr 2009 überprüft und für richtig befunden.

Wir danken Herrn Haack für seine immer korrekte Arbeit und übersichtliche Darlegung, die die Prüfung sehr erleichtert.

gez. Dorothee Köhncke    Helga Ziegler

### **Mitgliederstand**

Seit dem letzten Erscheinen unserer Mitteilungen sind folgende Personen Mitglieder unserer Gesellschaft geworden (in Reihenfolge der Anmeldung):

Frau Barbara von Weber, Zürich	5. Juni 2010
Frau Julia von Weber, Zürich	1. Dezember 2010
Herr Prof. Dr. Manuel Gervink, Dresden	1. Dezember 2010
Frau Alexandra von Weber, Zürich	1. Januar 2011
Herr Christoph Schwandt, Aschaffenburg	1. Januar 2011
Herr Joseph E. Morgan, Boston (USA)	12. April 2011
Herr Dr. Manfred Teuscher, Wedel	18. Mai 2011
Herr Dr. Gerhard Lange, Klamp	21. Mai 2011

Verstorben ist aus dem Kreis unserer Mitglieder am 21. Mai 2011, kurz nach seinem 75. Geburtstag (13. April), Herr Prof. Dieter Klöcker in Kirchzarten. Der Klarinetrist und leidenschaftliche Musikforscher hatte sich über lange Zeit intensiv mit dem Werk Webers auseinandergesetzt und sich wesentlich für die Verbreitung von dessen Musik engagiert.

### **Wir gratulieren**

Allen Jubilaren, die seit Redaktionsschluss unseres letzten Heftes einen „runden“ Geburtstag feiern konnten, gratulieren wir an dieser Stelle herzlich, verbunden mit den besten Wünschen für Gesundheit und Wohlergehen.

Unsere Glückwünsche gehen an:

- Herrn Prof. Dr. Winfried Höntsch in Dresden zum 9. Juni 2010 (80)
- Herrn Dr. Joachim Draheim in Karlsruhe zum 26. Juli 2010 (60)
- Frau Patjé Styers in Sarasota (USA) zum 29. Juli 2010 (70)
- Frau Margot Apel in Berlin zum 24. August 2010 (80)
- Herrn Horst-Henning Albrecht in Braunschweig zum 26. Oktober 2010 (70)
- Herrn Dr. jur. Rolf Grützmacher in Frankfurt/Main zum 18. Dezember 2010 (70)
- Frau Prof. Dr. Ludmila Kownatskaja in Petersburg zum 5. Februar 2011 (70)
- Herrn Prof. Dr. h. c. mult. Hans Schneider in Tutzing zum 23. Februar 2011 (90)
- Frau Prof. Dr. Alla Königsberg in Petersburg zum 3. März 2011 (80)
- Herrn Gerd-Heinrich Apel in Hamburg zum 18. März 2011 (80)
- Herrn Prof. Dr. John Baron in New Orleans (USA) zum 7. Mai 2011 (75)
- Herrn Prof. Dr. Gerhard Allroggen in Hamburg zum 19. Mai 2011 (75)

## Ein Ausflug zu den „Ruinen des schönen Ehemals“

Die Weber-Gesellschaft zu Gast bei den  
*Weber-Musiktagen* 2010 in Pokój

Das 7. Musikfestival zu Ehren Carl Maria von Webers vom 3. bis 6. Juni 2010 in Pokój (Carlsruhe) bildete den festlichen Rahmen für die 20. Mitgliederversammlung unserer Gesellschaft. Weber hatte zwischen Herbst 1806 und Februar 1807 als Gast des Herzogs Eugen I. von Württemberg mehrere Monate in der kleinen oberschlesischen Residenz zugebracht – entspannte Monate, frei von beruflichen Verpflichtungen, die die Kreativität des jungen Musikers beflügelten (vgl. *Weberiana* 13, S. 21ff.). Unter Herzog Eugen hatte Carlsruhe ab etwa 1793/94 seine erste kulturelle Blüte erlebt; die *Zeitung für die elegante Welt* vom 3. März 1801 (Sp. 213) berichtete:

„Der Herzog ist Kenner der Wissenschaften und Künste, besonders leidenschaftlicher Liebhaber des Theaters. Er hält sich ein eigenes Theater, und schrieb noch unlängst zum Geburtstage seiner Gemahlin ein Stück, das auf jeder Bühne gefallen dürfte. Der bekannte Schauspieler [Friedrich Gustav] Hagemann hält sich gegenwärtig an diesem Hofe auf; auch ist seit kurzem ein Herr von Rohr als Intendant der Kapelle und des Theaters angestellt worden, der sich durch Kenntniß und ächte Bildung auszeichnet. [...] Die Herzogin [...] ist eine große Musik- und Kunstkennerin.“

Kein Wunder, dass Weber sich in dieser musischen Atmosphäre wohlfühlte. Noch in der Ausgabe Nr. 233 des Berliner Unterhaltungsblatts *Der Freimüthige* vom 21. November 1808 (S. 932) liest man über den Musenhof:

„Hier befand sich ein wohleingerichtetes Theater und [eine] Kapelle. Ueber letztere führte ein Herr von Rohr, ehemals preußischer Offizier, zuletzt noch mit Würde und Kunstgefühl die Aufsicht. – Auf dem Herzoglichen Liebhabertheater wurden die besten Stücke der deutschen Dichter im Manuskript gegeben. Die Schauspieler Ernst [recte: Johann Jakob Michael Engst] und Hagemann machten sich um diese Anstalt als Regisseurs verdient [...].“

Doch die napoleonische Besetzung Preußens und Schlesiens, die auch Weber 1807 aus seinem lieb gewonnenen Asyl vertrieb, setzte dem künstlerischen Höhenflug zunächst ein Ende. Im *Freimüthigen* heißt es weiter:

„Gegenwärtig sprechen nur die Ruinen des schönen Ehemals an, und die Harmonie mischt sich nicht mehr in den schönen Gesang der Nachtigallen, die diese Haine bewohnten, Alles ist still und leer, wie das Grab [...]!“

Trotzdem schaffte der Ort mehrfach einen Neubeginn, so ab 1822, als der musikliebende Herzog Eugen II. von Württemberg, Webers ehemaliger Schüler, nach dem Tod seines Vaters die Herrschaft übernahm, das Theater reaktivierte und ein Konzerthaus einrichten ließ. 1833 veranstaltete der Kantor Carl Muschner in Carlsruhe das erste oberschlesische Musikfest. Weiteren Aufschwung brachte die Einrichtung des Badebetriebs um die Mitte des 19. Jahrhunderts, besonders die Modernisierung des Kurwesens in den 1920er Jahren. Doch die Kriegereignisse 1945 löschten das alte Carlsruhe fast gänzlich aus: Die Schlossanlage samt Kavaliershäusern, aber auch viele Privathäuser wurden gebrandschatzt und vernichtet. Die deutsche Bevölkerung wurde aus der Gemeinde, in der einst polnische, deutsche und jüdische Bürger friedlich zusammengelebt hatten, ausgewiesen; vertriebene Polen aus den nun an die UdSSR gefallen ostpolnischen Gebieten siedelten sich neu an. Deutsche Traditionen wurden bewusst gekappt und verschwiegen.

Die politische Wende östlich des eisernen Vorhangs 1989 beförderte auch hier eine Neubesinnung: Für viele polnische Schlesier ist die österreichisch/deutsch geprägte Geschichte ihrer Heimat vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert nicht länger ein Tabu, sie wird vielmehr als Bereicherung verstanden. Und auch unter vielen deutschen Vertriebenen setzte ein Umdenkprozess ein: Nicht Rückgewinnung des Verlorenen bestimmt ihr Tun, sondern das Lebendighalten des Gewesenen, frei von Besitzansprüchen. Pokój ist dafür ein gutes Beispiel: Unser Mitglied Manfred Rossa, gebürtiger Oberschlesier, arbeitet seit Jahren unermüdlich an der Aufarbeitung der Geschichte des Ortes; er versteht seine Arbeit als Möglichkeit einer deutsch-polnischen Annäherung. Veröffentlichungen von ihm über Carlsruhe/Pokój wurden ins Polnische übersetzt – ein wichtiger Brückenschlag vom Gestern in die Zukunft. Doch nicht nur Chronist möchte er sein, sondern aus der Kenntnis der Geschichte heraus Neues in Bewegung setzen. Gemeinsam mit dem Oberschlesier Grzegorz Konopka, der an der Universität Essen eine Diplomarbeit über die Entwicklungsmöglichkeiten von Pokój schrieb, initiierte er maßgeblich das seit 2004 jährlich in Pokój stattfindende Weber-Musikfestival. Auch von polnischer Seite wird sein beispielhaftes Engagement anerkannt, 2009 sogar durch die Verleihung der Ehrenbürgerschaft gewürdigt.

Manfred Rossa war es auch, der den Besuch der Weber-Gesellschaft an der ehemaligen Wirkungsstätte des Komponisten angeregt hatte. Er verlebendigte die Geschichte der Gemeinde mittels eines Vortrags, aber auch durch mehrere Führungen durch das Orts-Zentrum mit der beeindruckenden barocken Sophienkirche, die der evangelische Pastor Jozef Schlender uns bereitwillig öffnete, durch den Schlosspark, über den evangelischen sowie den jüdischen Friedhof. Das herrliche frühsummerliche Wetter sorgte für eine heitere, entspannte Atmosphäre, auch wenn die wochenlangen Regengüsse zuvor das Passieren des Parks zu einem Hindernisparcour werden ließen und gefräßige Mücken die Geduld manchen Wanderers arg strapazierten. Für besonders Interessierte bot Herr Rossa sogar spätnachmittägliche Sonderführungen durch entlegene Parkteile an, immer wieder darauf hinweisend, welche Möglichkeiten für die zukünftige Entwicklung den „Ruinen des schönen Ehemals“ innewohnen. Man kann nur wünschen, dass möglichst viele seiner Träume sich erfüllen mögen, um den erneuten Aufschwung der Gemeinde zu beflügeln.

Das Interesse der polnischen Bewohner ist jedenfalls groß. In einer Präsentation durch die stellvertretende Bürgermeisterin Joanna Ptaszek wurde darauf hingewiesen, dass es der Gemeinde endlich gelungen sei, den Schlosspark aus der Verwaltung des Forstamtes auszugliedern, um somit nun selbst die Wiederherstellung des teils verwilderten Gartenensembles in Angriff nehmen zu können. Und auch für die Zukunft wird vorgesorgt: Die Schüler der Grundschule von Pokój beschäftigten sich nicht nur mit dem polnischen Jubilar dieses Jahres, Frédéric Chopin, sondern auch mit Weber und präsentierten im evangelischen Gemeindehaus eine sowohl inhaltlich als auch künstlerisch beachtliche Ausstellung.

Aber nicht nur Ruinen, Erinnerungen und Zukunftspläne lockten die Weber-Gesellschaft nach Pokój, sondern auch ein interessantes musikalisches Programm; mit zwei Orchesterkonzerten wohl das ambitionierteste seit Ausrichtung des ersten Festivals im Jahr 2004. Und noch ein Höhepunkt sorgte für besondere Hochstimmung: die Enthüllung eines Weber-Denk-



mals. Die vom oberschlesischen Bildhauer Adolf Panitz entworfene und von seinem Sohn Jakub Panitz gestaltete Büste des Komponisten wurde am Nachmittag des 3. Juni vor der evangelischen Sophienkirche in Anwesenheit zahlreicher örtlicher Honoratioren sowie von Herzog Ferdinand von Württemberg und Christian Freiherr von Weber unter dem Beifall der in großer Zahl erschienenen Bürger und Gäste enthüllt. Danach wurde in die Kirche zum ersten Konzert geladen: Das Kammerorchester Camerata Janáček aus dem tschechischen Ostrava spielte Werke von Weber und Chopin in Arrangements für Streichorchester (u. a. die *Aufforderung zum Tanze*). Ganz besonders gelungen war die stimmungsvolle Interpretation von Dvořáks Streicherserenade. Die Bürgermeisterin von Pokój Barbara Zajac nahm das Konzert zum Anlass für eine Ehrung des scheidenden deutschen Generalkonsuls in Oppeln (Opole) Ludwig Neudorfer, der die langjährigen polnisch-deutschen Aktivitäten in der Gemeinde, wie er in seiner Dankrede betonte, mit großem Respekt und Genuss beobachtet sowie mit Freude gefördert hatte.

Jacek Woleński moderierte, wie in den Jahren zuvor, sowohl das Eröffnungskonzert in der evangelischen als auch das Konzert am nächsten Tag in der katholischen Kirche, nach einer Begrüßung durch den jeweiligen geistlichen „Hausherrn“. Der hervorragende Dolmetscher Leonard Malcharczyk, polnischer Kreistagsabgeordneter und „Protokollchef“ im deutschen Konsulat in Oppeln, sorgte dafür, dass polnische wie deutsche Besucher gleichermaßen angesprochen wurden. Im Zentrum des Freitags-Konzerts, das mit der *Oberon*-Ouvertüre eröffnet wurde, stand Carl Maria von Webers 1. Sinfonie, die erstmals in neuerer Zeit an ihrem Ursprungsort zu hören war. Joachim Veit von der Weber-Gesamtausgabe hatte in einem öffentlichen Einführungsvortrag auf die Entstehungsumstände des Werks hingewiesen; dem philharmonischen Orchester aus Zabrze (Hindenburg) oblag die musikalische Umsetzung. Dem jungen, in einer Nachbargemeinde geborenen und heute in Pokój lebenden Dirigenten Wojciech Rodek gelang, trotz der akustisch heiklen Bedingungen des Kirchenraums, dank seiner mitreißenden Energie und Musizierfreude eine sehr ansprechende Interpretation, die weniger die kammermusikalische Anlage des Werks mit seinen vielen Instrumentalsoli, als vielmehr die große sinfonische Geste, aber auch den geradezu Haydn'schen Witz namentlich des III. und IV. Satzes betonte. Orchesterverversionen mehrerer Chopinscher Klavier-Kompositionen rundeten die Veranstaltung ab.

Die Gastfreundschaft der Gemeinde war überwältigend; so wurden die Mitglieder der Gesellschaft am ersten Abend im Kulturzentrum zum Büffet



eingeladen. Am Samstag stand eine Exkursion nach Opole (Oppeln) auf dem Programm. Die Busfahrt verkürzte der Organisator dieses Ausflugs, der ehemalige Rektor eines zweisprachigen Gymnasiums der Gegend und stellvertretende Vorsitzende des Gemeinderates von Pokój Hubert Kolodziej, der interessante Details aus der Region und aus dem Leben der deutschen Minderheit in Oberschlesien zu berichten wusste. Herr Kolodziej ist seit einem halben Jahr zuständig für den Aufbau von zweisprachigen Schulen im Regierungsbezirk Opole. Sein Engagement für die Wiederbelebung des Kulturerbes der Gemeinde verbindet ihn in einer langjährigen Freundschaft mit Manfred Rossa. Durch die Stadt selbst führte uns Korneliusz Pszczyński, ein Kenner der Geschichte und Sehenswürdigkeiten der Stadt. Er präsentierte die Kathedrale, Wirkungsort des noch immer äußerst beliebten ehemaligen Erzbischofs Alfons Nossol, der sich nachhaltig für die Entwicklung seiner Stadt, aber auch für die polnisch-deutsche Aussöhnung einsetzte, die Oderinsel, auf der sich einst die Piastenburg befand, die Franziskanerkirche mit ihrer kunsthistorisch bedeutenden Piasten-Grablege, den Markt mit dem italianisierenden Rathaus sowie die historischen Kloster- und Krankenhausgebäude, die heute die noch junge, maßgeblich durch Erzbischof Nossol initiierte Universität beherbergen. Erst am Nachmittag ging es zurück nach Pokój ins Hotel, das für drei Tage und Abende den Rahmen für den geselligen Austausch über die reichhaltigen neuen Eindrücke bildete. Leider mussten die meisten Mitglieder der Gesellschaft schon am Sonntag früh die Heimreise antreten – sie verpassten die letzten Veranstaltungen, die am Nachmittag des 6. Juni von den Schülern des Gymnasiums in Pokój, von Kindern des Kindergartens von Domaradz (Dammratsch), der Staatlichen Musikschule aus Namysłów (Namslau) und von renommierten polnischen Sängern gestaltet wurden.

Den polnischen Gastgebern und ihrem gelungenen Festival, Manfred Rossa als rührigem Initiator (der im Vorfeld etliche organisatorische Schwierigkeiten zu meistern wusste), als unermüdlichem Cicerone sowie „Agitator“ für seine Heimat, nicht zuletzt aber auch dem sommerlichen „Kaiserwetter“ ist es zu danken, dass das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Pokój ein voller Erfolg wurde, das vielen Mitgliedern in sehr positiver Erinnerung bleiben wird. Es bleibt zu hoffen, dass auch in den kommenden Jahren die so erfreuliche Entwicklung weitergeführt wird – jeder Einzelne hat die Chance, sich als Gast der jährlich zu Fronleichnam stattfindenden Musikfeste darüber ein Bild zu machen. Die Gemeinde Pokój und Manfred Rossa laden herzlich dazu ein!

Frank Ziegler

## **Eutiner Weber-Tage**

Die 15. Eutiner *Weber-Tage* beendeten am 13. November 2010 ihr Programm mit einem Konzert der Kreismusikschule OH in der Residenz Wilhelmshöhe – ein Konzert, welches gleichzeitig auch als Gastveranstaltung des haus-eigenen Wilhelmshöher Festivals stattfand. Dafür wurde herzlicher Dank an die Hausherren und an die Organisation der Festspiele gesagt. Zugleich galt der Dank der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft und den Initiatoren der Eutiner Weber-Tage, den vielen Zuhörern, die diese um den Geburtstag Carl Maria von Webers herum hier stattfindenden Konzerte immer wieder besuchen, und der Dank galt auch den Eltern der Schüler der Kreismusikschule, die ihren Kindern die Möglichkeit geben, sich auch mit der Musik Webers vertraut zu machen. Zudem galt der Dank auch Herrn Bürgermeister Schulz, da er gekommen war, um die 15. *Weber-Tage* zu beschließen und die Gedanken schon auf die 16. zu richten.

Es war auch in diesem Jahr nicht leicht gewesen, werbenden Glanz um die Weberstadt Eutin aufrecht zu erhalten, obwohl mit der Premiere des *Freischütz* der Eutiner Festspiele Grund zur Hoffnung auf eine Zukunft mit Weberscher Musik auf der Festspielbühne gegeben war und bereits durch die Ausstellung im Schloss zur Geschichte der *Freischütz*-Aufführungen, zusammengetragen durch Martin Karl-Wagner und veranstaltet durch die Tourist-Information, eine Einladung an alle Gäste der Stadt gegeben war, sich einmal wieder mit Weber in Eutin zu befassen.

Die *Weber-Tage* versuchten auch, diese Reklame zu unterstreichen, etwa durch zwei weitere Konzerte Martin Karl-Wagners im Jagdschlösschen, durch das Podium junger Künstler der Kreismusikschule am selben Ort sowie durch das nochmalige Mitsommernachtkonzert des Kulturbundes mit dem Münchner Rüschenbaum Trio, das den *Freischütz* „swingend“ in den Sommer trug. Eine weitere Anregung kam durch ein Leipziger Ensemble, welches mit Texten aus den Weberschen Tagebüchern und dazugehöriger Musik etwas Persönlicheres zu Weber vortrug.

Die Eutiner Landesbibliothek präsentierte einen Vortrag über das Leben auf den Wanderbühnen der Weberzeit, das auch Weber und sein Vater, nachdem sie Eutin verlassen hatten, selbst erlebt haben. Frank Ziegler aus Berlin hatte mit seinem Vortrag „Die Webers – eine Familie macht Theater“ dazu auch schöne, unbekannte Beispiele von Musik dieser Zeit mitgebracht, neben dem erläuterten, manchmal sehr schauerlichen Alltag der Wanderbühnen dieser Zeit.

Man konnte also auch im 15. Jahr der *Weber-Tage* wiederum vieles über Weber, seine Zeit und seine Zeitgenossen erfahren und denkt dabei auch vor allem an das Publikum von morgen, welches ja erfahren, verstehen und dann genießen soll, welche Blüte an Kunst schon vor zwei Jahrhunderten in dieser Stadt zu finden war.

Die traurigen Nachrichten zu Weber und Eutin aus dem Jahre 2010 (Insolvenz der sommerlichen Festspiele), die Neugründung von 2011, leider nicht frei von den Problemen der Vorgänger-Institution, der angebotene Verkauf des Geburtshauses von Carl Maria von Weber, das alles ist noch nicht beendet. Aber im Rahmen der 16. *Weber-Tage* 2011 erwartet den Musikliebhaber in Eutin ein vielfältiges Programm: insgesamt acht Konzerte, zwei Vorträge, eine Oper sowie eine Ausstellung (genauere Informationen im Internet unter [www.eutin.de/media/custom/1039\\_1676](http://www.eutin.de/media/custom/1039_1676)).

Die *Weber-Tage* haben sich etabliert und suchen nach Möglichkeiten, in ständiger Veränderung und Erweiterung das Publikum – die Eutiner Bürger und die Gäste – mit den historischen kulturellen Höhepunkten in der Geschichte dieser Stadt um 1800 vertraut zu machen. Die Stadtverwaltung anerkennt nun endlich dankenswerterweise auch durch eine finanzielle Unterstützung die Leistung der verschiedenen daran beteiligten Institutionen, die nunmehr Martin Karl-Wagner koordiniert.

Eine Oper, nicht der *Freischütz*, sondern *Abu Hassan* wird in diesem Jahr erklingen, und das nicht als Konkurrenz zu den neuen Festspielen in Eutin, die im diesjährigen Repertoire keine Weber-Oper haben. Für diese Kammeroper – für Kinder inszeniert – wurden Studierende von der Musikhochschule aus Rostock eingeladen, im Chor durch Eutiner Schüler unterstützt; das soll auch den jüngeren musikinteressierten Menschen die Oper näher bringen.

Eine Ausstellung im Ostholstein-Museum ab dem 29. Mai zeigt Kostüme aus dem Festspielfundus; zwei Vorträge widmen sich zum einen unserem Weber-Bild (am 28. Juni spricht Prof. Dr. Joachim Veit über „Romantiker oder Realist? Aspekte des Weber-Bildes“), zum anderen Eutin und dem *Freischütz* (am 24. August erklärt Dr. Matthias Viertel „Warum Webers *Freischütz* nach Eutin gehört“).

Die Konzerte mit vielfältigen Programmen und Besetzungen stellen die Musik Webers und seiner Zeit in den Mittelpunkt („Soirée de Salon“ 5. Juni – „Die Musik der Eutiner Hofkapelle“ 26. Juni – „Kammermusik der deutschen Romantik“ 24. Juli – „Fahrt nach dem Ugly“ 3. September), vorge-

stellt durch die Ensembles Martin Karl-Wagners. Aber auch auswärtige Interpreten wollen im Geburtsort Webers seiner Musik Ehre erweisen: Am 28. August gibt der argentinische Pianist Leopoldo Lipstein hier ein Konzert, am 29. Oktober lädt die Residenz Wilhelmshöhe zu einem Kammerkonzert für Flöte und Gitarre „Rund um Weber“ mit Werken von Gottfried Weber und Johann Baptist Gänsbacher. Mögen die Ideen und Angebote von Martin Karl-Wagner, der erstmals als Koordinator für die Konzertsaison in Eutin wirkt, die musikinteressierten Bürger und Touristen Eutins erreichen.

Die Interpreten der *Weber-Tage* versuchen immer wieder, entsprechend ihren Möglichkeiten die Großveranstaltungen etwa der Eutiner Festspiele oder auch des Schleswig-Holstein-Musikfestivals zu ergänzen – in diesem Jahr werden, dem Thema des Schleswig-Holstein Musik Festivals („alla turca“) folgend, zwei Veranstaltungen angeboten: Am 2. Juli erklingen unter dem Titel „alla turca“ Ausschnitte aus sogenannten „Türkenoperen“ und andere „Exotica“, und auch der bereits erwähnte *Abu Hassan* gehört dazu.

Die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft dankt den Veranstaltern, allen Beteiligten und der Stadt; und sie wünscht allen Musikliebhabern einen schönen Sommer und Herbst mit Musik Carl Maria von Webers.

Ute Schwab

## **225 Jahre Weber – Jubiläumsveranstaltungen in Marktoberdorf**

Marktoberdorf, die Geburtsstadt von Webers Mutter Genovefa, nimmt das „kleine“ Jubiläumsjahr 2011 zum Anlass einiger Sonderveranstaltungen. Die erste fand bereits am 29. Januar im Modeon statt: Im Rahmen eines Konzerts der Neuen Philharmonie Westfalen unter der Leitung von Heiko Mathias Förster erklang das 1. Klarinettenkonzert Webers mit der jungen Solistin Shirley Brill. Eingerahmt war dieser Programmpunkt von Mussorgkij's *Nacht auf dem kahlen Berge* und Igor Strawinskys *Feuervogel-Suite*, letztere in einer so virtuos-lebendigen Interpretation, dass das Publikum sich eine Zugabe erklatschte. Selbiges war aber auch der Fall beim f-Moll-Klarinettenkonzert Webers, denn Shirley Brill verfügt nicht nur über eine makellose Technik, sondern auch über eine Musikalität, die Webers Konzert – oder in diesem Falle besser Baermanns Interpretation desselben – in bester Weise zum Sprechen brachte. Webers oft überraschenden Wendungen spürte sie besonders mit Mitteln einer virtuos eingesetzten Agogik nach und forderte damit vom Orchester eine Flexibilität, welche dieses unter Försters Leitung aber meist

problemlos parieren konnte. Beim langsamen Satz schien die Solistin den Zusatz *ma non troppo* etwas aus den Augen verloren zu haben, entschädigte aber durch einen betörend schönen Ton. Dagegen kostete sie den Witz des letzten Satzes mit seinen vielen kleinen Finessen in einer Art und Weise aus, die dem Widmungsträger des Konzerts, dem Münchner Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann, und dessen Sohn Carl Baermann, der die von der bereits renommierten jungen Solistin gespielte Fassung veröffentlicht hatte, sicherlich großen Spaß bereitet hätte. Shirley Brill gehört auf jeden Fall zu den Klarinettenisten, deren Namen man sich für eine Verlebendigung der Musiksprache Webers merken sollte! Das Publikum dankte mit begeistertem Applaus und erklatschte sich – wie erwähnt – eine Zugabe.

Eine solche gab es bei diesem Konzert auch in anderer Hinsicht: Die Plakatausstellung zu Webers Klarinettenwerken, die Frank Heidelberger vor etlichen Jahren mit Studenten in Würzburg erarbeitet hatte, konnte dank der Initiative des Kulturamts der Stadt unter Leitung von Rupert Filser gleichzeitig im Foyer des Konzerthauses gezeigt werden. Auch die große Weber-Ausstellung, die unser Mitglied Ernst Rocholl zum Jubiläum des 200. Todesjahres von Genovefa Brenner 1998 in mühevoller Arbeit zusammengetragen und später durch einen umfangreichen Katalog dokumentiert hat, wird zum 225. Jubiläum des Geburtsjahres von Weber ebenfalls wieder zugänglich: Sie soll im Oktober 2011 anlässlich eines Weber-Sonderkonzerts im Foyer des Modeons aufgebaut werden. Das Programm dieses Konzerts, das am 1. Oktober 2011 stattfinden soll und unter der Schirmherrschaft Seiner Exzellenz des Botschafters der Republik Ungarn, Dr. József Czukor, steht, dürfte viele Weber-Freunde nach Marktoberdorf locken, denn eine so attraktive Zusammenstellung von Weber-Werken dürfte sich so schnell nicht wieder finden lassen: Die Ungarischen Symphoniker Miskolc spielen unter Christian Simonis zunächst die 2. Sinfonie, es folgt das ebenso selten zu hörende *Grand Potpourri* für Violoncello und Orchester mit dem Solisten Ádám Jávorkai (Budapest), nach der Pause erklingt die *Peter-Schmoll-Ouvertüre* und zum Abschluss das Klavierkonzert Nr. 2 in Es-Dur; hier hat den Solopart Vadim Chaimovich aus Vilnius zugesagt. Beginn dieses vielversprechenden Konzerts ist um 20 Uhr.

Joachim Veit

## Sonne, Blumen, Elbluft – Chronologie der Dresdner Weber-Gedenkstätten und Planungen zu einem Weber-Heim von 1950

Bisweilen geschieht es, dass im Zusammenhang mit großen oder auch kleinen Jubiläen bedeutender Persönlichkeiten unbekannte, verschollene oder verloren geglaubte Werk-Manuskripte, Briefe, Tagebücher, Porträts oder ähnliche Dokumente auftauchen, aufgefunden vorzugsweise auf Dachböden, in Kellern oder auch in Bibliotheken und Archiven. Heutzutage wird man auch im Internet fündig. Unser Fund, pünktlich zum 225. Geburtstag Carl Maria von Webers, den wir hier vorstellen wollen, ist nicht spektakulär, wengleich die „Weber-Gemeinde“ des 21. Jahrhunderts bisher davon nichts wusste.

Es geht um ein Bauprojekt von zwei Dresdner Architekten: Wolfgang Rauda und Erhard Lucas aus dem Jahr 1950, das sie in der renommierten Münchner Architektur-Zeitschrift *Baumeister* vorstellten: einen *Entwurf zu einem Carl Maria von Weber-Heim in Dresden*<sup>1</sup>, ein Ensemble, dessen Schwerpunkt ein Weber-Museum sein sollte. Weber-Gedenkstätten hatte es in Dresden bereits zuvor gegeben, wovon nach 1945 keine mehr existierte; rufen wir uns diese Örtlichkeiten nochmals kurz ins Gedächtnis:

Friedrich Wilhelm Jähns hatte als erster (bereits 1836) einen Weber-Gedenkraum im Winzerhäuschen in Hosterwitz, dem heutigen Weber-Museum, angeregt; mit Genehmigung des damaligen Besitzers Johann Gottlieb Felsner hatte er dafür ein Bildnis Webers und ein Gästebuch gestiftet<sup>2</sup>. Bereits zwei Jahre bevor das oben genannte Bau-Projekt zu Ehren von Weber veröffentlicht wurde, war am 18. September 1948 im Hosterwitzer Sommerhäuschen eine erste größere Weber-Ausstellung für die Öffentlichkeit präsentiert worden, die mit Unterstützung der Urenkelin Mathilde von Weber (1881–1956) und anderer Persönlichkeiten aus dem Dresdner Kulturleben zustande gekommen war.

Eine zweite kleinere Gedenkstätte bestand im sogenannten Coselschen Garten in der Holzhofgasse 11 in der Antonstadt nahe dem Theater auf dem

<sup>1</sup> Wolfgang Rauda, Erhard Lucas, *Entwurf zu einem Carl Maria von Weber-Heim in Dresden*, in: *Baumeister. Zeitschrift für Baukultur und Bautechnik*, Jg. 47, H. 4 (April 1950), S. 218–221.

<sup>2</sup> Über das weitere Schicksal der Gedenkstätte vgl. Eveline Bartlitz, „*Quartier in Pillnitz gemietet*“. *Eine Chronik des Weber-Museums Dresden-Hosterwitz aus Anlaß des 600-jährigen Ortsjubiläums von Hosterwitz 2006*, in: *Weberiana* 16 (2006), S. 11–28.

Linkeschen Bad. Weber hatte das dortige um 1800 gebaute zweigeschossige Landhaus 1820, bevor er mit seiner Frau zur Konzertreise nach Norddeutschland und Kopenhagen aufbrach, vom 13. April bis 25. Juli bewohnt. 1824 wurde es abgerissen und vermutlich noch im selben Jahr mit dessen Baumaterial ein kleines Häuschen errichtet, das sogenannte „Pavillonhaus“, in dem Weber mit seiner Familie vom Frühjahr bis Herbst 1825 wohnte (bis auf die Zeit vom 3. Juli bis 31. August, als er zur Kur in Ems weilte)<sup>3</sup>. Auf demselben Grundstück entstanden nachfolgend auch die Schwanenvilla (1826) und die Kuppelvilla (1827). Ein wohlhabender Nachbesitzer des Komplexes, G. H. Heinrich, ehemaliger Fabrikant, Autographensammler und inzwischen Rentier, hatte um 1872 begonnen, in dem 1825 von Weber bewohnten Häuschen ein kleines Museum einzurichten, Jähns spricht in anerkennenden Worten über die Gedenkstättenidee Heinrichs:<sup>4</sup>

„Eine Inschrift unter dem Frontispice des Hauses schmückt dasselbe; Gemälde zu Freischütz, Euryanthe, Oberon in dessen Vestibül, in den Zimmern Bildnisse, Gipse, musikalische wie briefliche Autographe, Medaille, Locke Weber's, neben andern auf ihn bezügliche Reliquien stempeln die einst von ihm bewohnten Räume zu einem weihevollen Ganzen, das jedem Besucher offen stehen wird“.

Carl Müller, der folgende Eigentümer, ebenfalls ein Fabrikbesitzer, übernahm das Museums-Anliegen und versuchte, die Anzahl der Exponate zu vergrößern<sup>5</sup>. Ob die Pretiosen noch nach dem Zweiten Weltkrieg existierten, ist unbekannt; das Museum war wohl schon viel früher aufgegeben worden. Das Gebäude überlebte den Bombenhagel, möglicherweise beschädigt, und wurde erst um 1950 abgerissen.

Schließlich gab es vor den Bombennächten im Februar 1945 noch das „Museums-Zimmer“<sup>6</sup> im Wohnhaus der Familie von Karl von Weber (1849–

<sup>3</sup> Vgl. Heinz Hoppe, *Carl Maria von Webers Sommerwohnung an der Holzhofgasse in Dresden-Neustadt*, in: *Sächsische Heimatblätter*, Jg. 30, H. 121 (1984), S. 23–26.

<sup>4</sup> Vgl. F. W. Jähns, *Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen*, Leipzig 1872, S. 44f.

<sup>5</sup> Vgl. Ortrun Landmann, Eveline Bartlitz, Franz Ziegler, *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm Jähns – Moritz Fürstenau. Eine Auswahl von Briefen und Mitteilungen der Jahre 1863–1885*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 134f.; Frank Ziegler, ... *in schmucklosester Wahrheit vorgetragen. Christian Hornemans Weber-Porträt von 1820*, in: *Weberiana* 6 (1997), S. 61f.; ders. (Hg.), *Friedrich Wilhelm Jähns: Nachträge zum Weber-Werkverzeichnis*, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 57 und 69.

<sup>6</sup> Abbildung u. a. in: *Weberiana* 5 (1996), S. 5.

1897), dem männlichen Erben und Enkel des Komponisten, in der Carlstraße 2 (Antonstadt), der heutigen Lessingstraße, in dem authentisches Mobiliar aus Webers Besitz und Gemälde zusammengetragen waren<sup>7</sup>. Von diesem Zimmer gibt es eine bemerkenswerte Schilderung von einem Besucher aus dem Sommer 1907, nämlich von dem holländischen Dirigenten Willem Mengelberg (1871–1951), der als Begleiter von Max von Schillings (1868–1933) von Marion von Weber in die Carlstraße eingeladen worden war. Im Brief vom 10. Juli 1907 an seine Frau Mathilda (Tilly), geb. Wubbe (1875–1943), ist Mengelbergs Begeisterung nachvollziehbar:<sup>8</sup>

„Sie hat zu Hause alle Partituren, alle Briefe, kurz alles was Weber nachgelassen hat. [...] Die Möbel, die Weber besaß, benützt sie auch – stell Dir vor, welch ein Gefühl das ist, ganz selbstverständlich auf dem Kanapee, dem bequemen Stuhl, am Tisch, am Klavier, auf dem Taburet usw. usw. des Komponisten der unsterblichen Freischütz-, Oberon-, Euryanthemusik zu sitzen – ganz gewöhnlich!! [...] Als ich von Schillings dort ins Haus gebracht wurde, war ich natürlich zunächst sprachlos über all das Schöne und Interessante, das ich dort zu sehen bekam. Schränke voll Manuskripten von Weber, alle seine Briefe, seine Bücher, sein ganzes Hausgerät, seine Totenmaske, die Wände voll mit Originalporträts von ihm und seiner ganzen Familie, ja selbst sein kupfernes Türschildchen mit C. M. v. Weber darauf hing an der Wand. Ich begann freilich zuerst in all diesen alten, vergilbten Manuskripten zu stöbern. Ich entdeckte mir völlig unbekannte Werke, z. B. Sinfonien, Opern etc. etc. Hast Du je von einer Sinfonie von Weber gehört? Ich will einmal eine in Amsterdam machen. Ich fand auch Skizzen einer unvollendeten Oper dabei, Die drei Pinto's. Diese interessierte mich sehr [...].“

<sup>7</sup> Das Haus ist erstmals 1877 im Dresdner Adressbuch eingetragen; als Eigentümer werden genannt: bis 1897 Frhr. [Karl] von Weber, Premierleutnant (als Mieter sind zu diesem Zeitpunkt Oberst von Witzleben und Frhr. von Watzdorf vermerkt); 1898 die Erben von Karl von Weber; ab 1899 seine Witwe Marion Mathilde Freifrau von Weber (1857–1931); ab 1932 „von Webers Erben“ (Karl von Webers jüngste Tochter Mathilde von Weber ist als Mieterin vermerkt); von 1933 bis 1944 die Witwe Katharina Mathilde Maria Maximiliane von Witzleben (1878–1946), die älteste Tochter Karl von Webers (Mathilde von Weber erscheint weiterhin als Mieterin). Diese Angaben verdanke ich dem Dresdner Stadtarchiv (Brief vom 14. Mai 2001).

<sup>8</sup> Eduard Reeser (Hg.), *Gustav Mahler und Holland*, Wien 1980, S. 88f.



Mit der Zerstörung des Hauses in der Carlstraße änderte sich schlagartig die Situation: Der Weber-Nachlass, soweit er den Krieg überstanden hatte, war „heimatlos“; Mathilde blieb als einziges Familienmitglied in Dresden und wohnte als Untermieterin bei einer Freundin. Sie war die „Hüterin des Hortes“, d. h. der noch verbliebenen Musikhandschriften, autographen Briefe und Tagebücher Webers sowie der Familienbilder. Drei Porträts kehrten aus dem Auslagerungsort nicht mehr zurück; dort waren Plünderer am Werk gewesen<sup>9</sup>.

Mathildes beengte Wohnsituation, das bevorstehende Weber-Jubiläum 1951 (125. Todestag), der Einfluss des damals noch in Dresden ansässigen Weber-Forschers Hans Schnoor und anderer Persönlichkeiten des wiedererwachenden Kulturlebens mögen die beiden Architekten zu ihrem Projekt eines Weber-Heims inspiriert haben. Beide Architekten waren auch in den Wiederaufbau von Dresden involviert; sie waren Preisträger eines am 18. Januar 1946 dazu ausgeschriebenen Ideen-Wettbewerbs<sup>10</sup>. Ihre Konzeption zum Weber-Heim entstand aber mutmaßlich außerhalb dieses Projekts.

Die Planungen zu dem Bau, der auf dem ehemaligen Gelände des Weber-Hauses Carlstraße 2 entstehen sollte, bestechen durch Schlichtheit und Funktionalität. Die Bäume des ehemaligen Gartens sollten einbezogen werden, eine Terrasse war geplant, und die Errichtung eines Konzertsaaes an dieser Stelle hätte der Stadt sicherlich gut getan. Die Architekten erläuterten die Programmstellung (wie Anm. 1, S. 218) wie folgt:

„Das geplante Carl Maria von Weber-Haus soll eine Pflegestätte von Weberschem Familien- und Musikgut sein. Es soll Sammel- und Mittelpunkt für die Weber-Freunde (Weber-Gemeinde) in aller Welt werden und sie zu Weber-Gedenktagen, Sonderausstellungen, zu Musikabenden o. ä. gelegentlich zusammenführen. Gleichzeitig soll das Weber-Haus eine Heimstätte für den jungen musikalischen Nachwuchs, für Gastdirigenten der Dresdner Oper, für Ehrengäste und Bearbeiter des Weberschen Archivmaterials darstellen.

Dem Weber-Haus soll ein Wohnheim für die Nachkommen Webers angegliedert werden, so daß auch dadurch eine lebendige Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen Tradition und neuzeitlichem Schaffen gegeben ist.

<sup>9</sup> Eveline Bartlitz, *In memoriam Mathilde von Weber (1881-1956). Ein Porträt*, in: *Weberiana* 5 (1996), S. 5, Anm. 5.

<sup>10</sup> Vgl. Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow, *Ostkreuz, Personen, Pläne, Perspektiven. Architektur und Städtebau der DDR*, Bd. 1, Frankfurt/Main, New York 1998, S. 210.

Im Weber-Haus soll eine vollständige Sammlung der Handschriften des Meisters sowie von Weberschen Erinnerungsstücken, Dokumenten, Bildern usw. eingerichtet werden. Darüber hinaus soll in einer ständigen Schau, die durch Wechsausstellungen bereichert werden kann, eine Darstellung der musikalischen und kulturellen Umwelt der Weber-Zeit – gedacht ist dies als Grundstock eines künftigen Dresdner Theatermuseums – gegeben werden. In zwei Zimmern soll in Verbindung mit dem Ehrenraum Carl Maria von Webers eine Darstellung des Wohnmilieus Weberscher Zeit in Dresden gegeben werden.“

Die Gesamtanlage war als Atrium von geradezu klösterlicher Geschlossenheit (mit Brunnenhof und Dachreiter mit Glockenspiel) geplant:

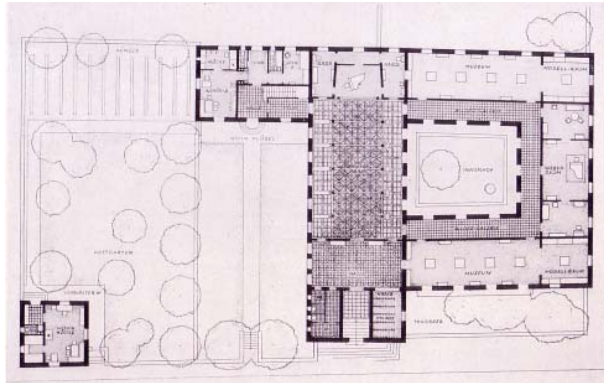
„Um den Innenhof des Atriumbaues legen sich die Schau-(Museums-) Räume mit den Fluren (Bildgalerien). Nach der Gartenseite (Nordseite) ist die große Halle, längs der Elbseite sind die Weber-Räume angeordnet. Der Hauptzugang zu diesem Atriumbau führt unmittelbar von der



Ansicht des geplanten Dresdner Weber-Heims

Carlstraße über eine Freitreppe. Der Zugang zur Wohnung der Familie Weber wird durch eine Mauerpforte an der Carlstraße genommen. [...] Es ist eine klare Raumführung von der offenen Eingangshalle zur Vorhalle, zum dreischiffigen Saal (Konzertsaal) und zum Podium durchgeführt. Der Saal ist zweiseitig belichtet und kann ebenso wie der Innenhof für kleinere Veranstaltungen wie Kammermusik, kleine Theateraufführungen, Studios usw. benutzt werden. [...] Sonne, Blumen, Elbluft, Glockenspielklang, Brunnenrauschen, im Hof das Blätterdach

der Bäume, alles soll mit dem Bauwerk zu einer bewußt romantischen Einheit sich zusammenfügen, wobei die nach dem Elbufer zu gelegenen drei Weber-Zimmer mit dem Ehrenraum in der Mitte den Kern der Anlage bilden.“



Grundriss des Weber-Heims

Während das Erdgeschoß, abgesehen von der bescheidenen Wohnung für die Nachfahren, im Wesentlichen für die breite Öffentlichkeit bestimmt war (Museum, Konzertsaal), war das Dachgeschoss einem kleineren Kreis vorbehalten: Es sollte über dem Konzertsaal ein Archiv mit einer umfangreichen Sammlung von Weber-Literatur, außerdem einen Studienraum sowie Gästezimmer für Archivbenutzer und Künstlerzimmer aufnehmen.

Wäre dieser Plan zur Ausführung gekommen, dann hätte die Weber-Forschung vermutlich ein anderes Gesicht bekommen: Der Weber-Familien-nachlass mit seinen Autographen-Schätzen wäre heute nicht in Berlin, und auch das Museum in Hosterwitz wäre um viele Kostbarkeiten (besonders die Porträtgalerie der Familie) ärmer.

Ideen für einen Wiederaufbau Dresdens als „sozialistische Stadt“ nach Vorgaben aus der Sowjetunion lagen damals schon in der Luft, und so nimmt es nicht wunder, dass aus dem so klug konzipierten „Weber-Kloster“ nichts wurde. Die beiden Architekten waren 1950 in ihren besten Jahren: Dr. Wolfgang Rauda (geb. 2. Juni 1907 in Zittau, gest. 28. Juli 1971 in Hannover) erhielt 1952 bei einem erneuten Wettbewerb in Dresden für die Nord-Süd-Verbindung den ersten Preis zusammen mit Günther Trauer; im selben Jahr wurde er zum Professor an der TH Dresden mit Lehrstuhl für Wohnungsbau und Entwerfen berufen. Er war damals schon ein arrivierter und gefragter

Architekt. Seine politische Zurückhaltung und seine vormalige Zugehörigkeit zur NSDP (1933–1945) ließen es ihm allerdings geraten erscheinen, die DDR zu verlassen. Er kehrte nach einer Dienstreise 1958 nicht zurück. In Hannover baute er sich eine neue Existenz auf, entwarf Kirchen, Schulen und Wohnsiedlungen, publizierte viel und übernahm bald wieder eine Lehrtätigkeit zur „städtebaulichen Raumbildung“, die von jeher seine große Leidenschaft war, an der TU Hannover<sup>11</sup>. Erhard Lucas (geb. 19. August 1913 in Chemnitz, gest. 28. Januar 1998 in Konstanz) ging 1953 von Dresden zunächst nach Berlin, dann nach Friedrichshafen und Konstanz, wo er einen Lehrstuhl innehatte und bis zu seinem Tod lebte<sup>12</sup>.

Eveline Bartlitz

### **Ernst Pastenacy – ein Schüler von Carl Maria von Weber?**

Spätestens seit dem Jahr 1806, als Weber seine Stellung als Musikdirektor in Breslau aufgegeben hatte, war er quasi bis zu seinem Lebensende neben anderen Tätigkeiten auch immer wieder als Musiklehrer gefragt. In einem selbstkritischen Tagebucheintrag vom 13. Mai 1812 erwog Weber gar: „um keinen Preis möchte ich in der Mittelklasse von den 1000 und 1000 *Compositeur*leins stehen, kann ich nicht eine hohe, eigne Stufe erklimmen, möchte ich lieber [...] als Klavier Professionist mein Brod mit *Lectionen* zusammen betteln.“ Schließlich gelang es Weber doch, als Komponist und Kapellmeister Fuß zu fassen; das Unterrichten war teils Freundschaftsdienst, teils diente es der willkommenen Aufbesserung der finanziellen Situation. Zum Breslauer (zahlenden) Schülerkreis 1806 soll eine Mademoiselle de Belonde gehört haben; der Unterricht für Eugen (II.) von Württemberg im oberschlesischen Karlsruhe 1806/07 war wohl lediglich eine Geste der Dankbarkeit für die dort erwiesene Gastfreundschaft. Dagegen gehörte 1807–1810 in Stuttgart der Musikunterricht für die Töchter seines Dienstherrn Herzog Louis von Württemberg zu Webers Dienstplichten. Aus seinem engeren Freundes-

<sup>11</sup> Anmerkungen zur Vita von Wolfgang Rauda verdanke ich der Architekturhistorikerin Heidrun Laudel, Dresden, aus der Personalakte im Archiv der TU Dresden (Februar 2011).

<sup>12</sup> Freundliche Mitteilung seiner in Konstanz lebenden Witwe vom 2. März 2011.

kreis gab Weber 1810 in Darmstadt August Konrad Hofmann und Charlotte Mangold, 1812 in Berlin der Friederike Türke und deren Tochter Ulrike sowie Amalie Sebald (später verh. Krause), 1813/14 in Prag Therese Brunetti (später verh. Kalliwoda, Tochter der gleichnamigen Schauspielerin) Gratis-Lektionen. Auch Personen wie Großfürstin Maria Pawlowna (Weimar 1812) und die sächsische Prinzessin Amalie (Dresden 1824–1826) mussten für ihren Unterricht natürlich nicht zahlen, von ihnen erhielt Weber allerdings kostbare Geschenke.

Anders eine ganze Reihe von Schülern, deren Stunden (und deren Bezahlung) Weber in seinen Tagebüchern akribisch festhielt: Caroline Schlick (später verh. Ruppert, Gotha 1812), Fanny von Wiebeking (später verh. von Strauch, München 1811/15)<sup>1</sup>, Carl Freytag (Berlin 1812, Prag 1815/16), Gräfin Swéerts-Sporck (Prag 1815)<sup>2</sup> und Rachel Sophie von Lämel (geb. Seligmann, Prag 1816). Besonders groß war die Schülerzahl in den Dresdner Jahren, obgleich Weber 1817 noch gemeint hatte, mit Unterrichten sei dort „nichts zu verdienen“<sup>3</sup>; die Eleven kamen teils aus weit entfernten Orten: Fanny von Egloffstein aus Lamgarben/Ostpreußen (später verh. von Mangoldt, 1819/20), Julius Benedict aus Stuttgart (1821–1824), Barham Livius aus London (1822/23). Nicht genauer zuordnen lassen sich nach jetziger Kenntnis weitere Schüler: ein gewisser Zeis<sup>4</sup> (1821–1823),

<sup>1</sup> Die Lektionen für die Wiebeking 1811 wurden honoriert, die von 1815 erteilte Weber offenbar gratis.

<sup>2</sup> Bislang konnte noch nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich um Gabriela von Swéerts-Sporck (1792–1866), die erste Tochter des Reichsgrafen Philipp Benitus Johann Swéerts-Sporck (1753–1809) aus seiner zweiten Ehe mit Anna, geb. Bišin (1766–1798), oder um dessen dritte Ehefrau (bzw. Witwe) Maria Aloisia, geb. von Pötting-Persing (1776–1825), handelt. In der Familie gab es mehrere musikalische Talente; vgl. u. a. Gottfried Johann Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, Bd. 3, Sp. 244.

<sup>3</sup> Vgl. Webers Brief an seine Braut Caroline Brandt vom 1. Juli 1817 mit einem Vergleich der Berliner und Dresdner Verhältnisse.

<sup>4</sup> Vermutlich ein Mitglied der Familie von Christian Friedrich Benjamin Zeis (bzw. Zeiß); vgl. *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1817*, S. 147 und 152 sowie *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1824*, S. 175.

eine Gräfin Borostin (oder Borosdine, 1822), ein de Villers<sup>5</sup> (1823), eine Comtesse Einsiedel (1824/25) sowie ein gewisser Lüdger (1824/25)<sup>6</sup>.

Eine Ausnahme bleibt unter den genannten Schülern Ernst Pastenacy; er erhielt von Weber gerade eine einzige (Gratis-)Lektion<sup>7</sup>: am 10. Dezember 1819. Über die Jugend dieses Musikers sind Informationen recht dürftig: Theodor Ernst Leopold Pastenaci (bzw. Pastenacy<sup>8</sup>) wurde am 12. März 1794 im ostpreußischen Gumbinnen als Sohn des königlich preußischen Kanzleidirektors Gottlieb Adolf David Pastenaci (1748–1808) und dessen Ehefrau Charlotte Eleonore, geb. Weger (1763–1847), geboren. In seinem Heimatort besuchte er die Friedrichsschule<sup>9</sup>; nach dem Tod des Vaters übersiedelte die Familie nach Königsberg, wo der Sohn 1810 sein Studium an der Universität aufnahm. Anschließend war er als Hauslehrer tätig, u. a. bei der Familie des Grafen Egloffstein in Lamgarben bei Schippenbeil<sup>10</sup>. Sein enger Königsberger Freund Carl Heinrich Saemann erinnerte sich 1845:<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Der *Dresdner Adreß-Kalender auf das Jahr 1824* (S. 76) nennt einen Prof. Frederic François Xavier de Villers, französischen Sprachlehrer am adeligen Cadettencorps; laut Max Maria von Weber war er ein französischer Emigrant. Wer aus dessen Familie Unterricht nahm, ist unbekannt.

<sup>6</sup> Zu Unrecht als Schüler Webers bezeichnete sich der überwiegend in Leipzig und Altenburg wirkende Komponist Christian Gottlieb Müller (1800–1863).

<sup>7</sup> Ein vergleichbarer Fall findet sich in Webers Tagebuch 1812 während seines Berlin-Aufenthalts: Am 3. Juni notierte Weber, er habe „dem jungen Schäfer die erste Lection gegeben“, ohne dass weitere entsprechende Hinweise folgen. Unter den zahlreichen Begegnungen mit Amalie Sebald (später verh. Krause) ist nur einmal (am 8. Juni 1812) eine „*Lection*“ vermerkt, obgleich weitere wahrscheinlich sind.

<sup>8</sup> Die Familie bevorzugte (und bevorzugt bis heute) die Schreibung Pastenaci; die vorliegenden Dokumente von Ernst Pastenacy unterzeichnete dieser jedoch mit „Pastenacy“, weshalb für ihn diese Schreibung bevorzugt wird. Bezeugt ist ebenso die Form Pastenacj.

<sup>9</sup> Kirrinnis belegt nur die Examina der älteren Brüder auf der Friedrichsschule: 20. März 1800 Theodor Hans Leopold P. (1783–1851), 15. August 1805 Theodor Carl Heinrich Leopold P. (1788–1806) und Theodor Friedrich Leopold P. (1790–1820); vgl. Herbert Kirrinnis, *Geschichte der Friedrichsschule zu Gumbinnen. Ein Beitrag zur Kultur- und Bildungsgeschichte Ostpreußens (Ostdeutsche Beiträge aus dem Göttinger Arbeitskreis, Bd. 26)*, Würzburg 1963, S. 64f.

<sup>10</sup> Für die freundlichen Auskünfte zur Biographie sowie zur Familie danke ich Dr. Stephan Pastenaci aus Berlin herzlich; von ihm stammt auch der Wikipedia-Eintrag zu Ernst Pastenacy.

<sup>11</sup> Carl Heinrich Saemann, *Ueber die Entwicklung und den Fortgang des im Jahre 1820 zu Königsberg gestifteten Singvereins*, Königsberg 1845, S. 6.

„Im Frühlinge des Jahres 1818 gab der den Königsbergern unvergeßliche Ernst Pastenacy eine bis dahin bekleidete Hauslehrerstelle auf, und ließ sich in unserer Stadt als Clavierlehrer nieder.“

Ob diese Datierung, die ein Jahr später auch in einer Zeitungsnotiz aufgegriffen wurde<sup>12</sup>, den Tatsachen entspricht, bleibt fraglich, denn als Pastenacy im Frühjahr 1819 erstmals Kontakt zu Carl Maria von Weber aufnahm, da antwortete ihm dieser nach Lamgarben<sup>13</sup>, was für einen längeren Aufenthalt bei der Familie Egloffstein spricht. Pastenacy übernahm in Königsberg gemeinsam mit dem Musiklehrer Hoffmann die 1793 von Joseph Streber gegründete musikalische Leihbibliothek<sup>14</sup> – möglicherweise geschah dies 1819, denn ab diesem Jahr erwarb Pastenacy bei Unzer in Königsberg größere Mengen gedruckter Musikalien, die vermutlich auch für die Leihbibliothek bestimmt waren<sup>15</sup>.

Grund für Pastenacys Kontaktaufnahme mit Weber war eine von ihm komponierte Sammlung von Walzern, die er dem verehrten Komponisten zur Begutachtung zusandte. Weber hielt sich mit seiner Kritik nicht zurück und riet von einer Veröffentlichung ab, fand aber durchaus auch ermunternde Worte:

„Ihre Arbeiten zeugen von fleisigem Studium, das Sie so weit gebracht als man ohne Rath und Erfahrung kommen kann. [...] Die Werke jedes Anfängers wimeln von Reminiszenzen. zu jedem Stük kann man das Vorbild finden nach dem es zugeschnitten. So auch bey Ihnen. Sie gestehen, keinen Harmonie-Unterricht gehabt zu haben, und leider bestätigt sich dies auf jeder Zeile fast. Falsche, unrichtige Schreibart,

<sup>12</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* [nachfolgend: AmZ], Jg. 48, Nr. 8 (25. Februar 1846), Sp. 136: „Ernst Pastenacy, als Mensch wie als Musiker den Königsbergern unvergesslich, und auch dem genialen *Carl Maria v. Weber* nahe befreundet [sic], liess sich hier im Frühlinge des Jahres 1818 als Musiklehrer nieder“; gez.: „O. Berg.“

<sup>13</sup> Vgl. den Entwurf zu Webers Brief an Pastenacy vom 5. August 1819 (Diktat, geschrieben von Caroline von Weber) mit Adressennotiz „An H: *E. Pastenaci*. zu *Lamgarben* bei Schippenbeil in OstPreußen.“, in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Abt. IX, Bl. 64f. Weber entschuldigte sich zu Beginn, krankheitsbedingt erst so spät auf Pastenacys Schreiben vom 1. Mai zu antworten, das er allerdings erst am 17. Juni erhalten hatte (Tagebucheintrag Webers: „Brief von Pastenaci nebst *Comp.* erhalten.“)

<sup>14</sup> Vgl. Erwin Kroll, *Musikstadt Königsberg. Geschichte und Erinnerung*, Zürich 1966, S. 48.

<sup>15</sup> Laut „Conto Buch“ der Buchhandlung Gräfe & Unzer in Königsberg war E. Pastenacy dort 1819–1822 Kunde und kaufte für 321 Taler ein; bei seinem Tod 1824 war er der Buchhandlung noch etwas mehr als 199 Taler schuldig; Angaben nach Exzerpten von Kurt Albert Pastenaci aus den 1920er Jahren.

des in sich Richtigen, findet man häufig, und zwar so gestellt, daß es nicht mit einem Federstrich gut gemacht ist. [...] Laßen Sie sich hierdurch nicht abschrecken. Glauben Sie nicht das ich Ihnen Erfindung abspreche. Nein, Sie haben schon zu viel des Achtungswerthen eingesogen, und geleistet um es fahren zu laßen aber schlagen Sie künftig den Weg ein die Partituren Klassischer Meister ihren Plan und ihren Anlagen nach zu studieren. [...] Vor allem aber suchen Sie sich gründliche Harmonie Kenntniße zu erwerben. [...] Mein lieber junger Komponist, ich wünsche nichts sehnlicher, als daß Sie was ich Ihnen hier zu sagen mich gedrunge[n] fühlte auch richtig würdigen mögen daß es Sie weder abschrecken noch Muthlos machen oder wohl gar erbittern möge. Laßen Sie es sich Fingerzeige zum weiteren Fortschreiten auf einer wirklich ehrenvoll betretenen Bahn sein [...].“

Mit Wünschen für „Heil Glük und Ausdauer und Geduld [...] zum ferneren Fortschreiten“ beendete Weber sein Antwortschreiben vom 5. August 1819. Möglicherweise erreichten Webers Einwände Pastenacy allerdings zu spät – die Walzersammlung erschien (angeblich durch ein Versehen<sup>16</sup>) noch 1819 bei Unzer in Königsberg im Druck und erntete in der Presse zwar keinen Verriss, aber doch eine überwiegend negative Beurteilung<sup>17</sup>.

Persönliche Begegnungen mit Weber brachte der Dezember 1819: Pastenacy war gemeinsam mit den Egloffsteins nach Dresden gereist und besuchte dort auch den sächsischen Hofkapellmeister, der die weitere Ausbildung von Pastenacys Schülerin Fanny von Egloffstein übernehmen sollte. Die erste Begegnung meldet Webers Tagebuch am 4. Dezember („H: Pastenazi besuchte mich.“); am 10. Dezember heißt es dann am Vormittag (noch vor der 11-Uhr-Messe): „Pastenaci Unterricht geg:[eben]“. Am 14. Dezember liest man „Abends Pastenazi zum Thee“, und am 18. Dezember schließlich „Abends Pastenazi, Hellwigs *pp* bei uns. Pastenaci reißte ab.“

Zwei neuerdings in unbearbeiteten Beständen der Berliner Staatsbibliothek aufgefundene Briefe Pastenacys an den Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger<sup>18</sup> beleuchten seinen weiteren Weg und seine anhaltende Weber-Verehrung; sie sollen daher nachfolgend vorgestellt werden. Der erste Brief

<sup>16</sup> Vgl. AmZ, Jg. 23, Nr. 31 (1. August 1821), Sp. 543: „diese Jugendsünden [waren] von ihm gar nicht zur Herausgabe bestimmt“.

<sup>17</sup> Vgl. AmZ, Jg. 21, Nr. 51 (22. Dezember 1819). Sp. 879f.

<sup>18</sup> Beide Briefe in *D-B, N. Mus. Nachl.* 95.



bezeugt noch vor der Uraufführung des *Freischütz* ein lebhaftes Interesse an dieser Oper; vermutlich war sie in Dresden Gesprächsthema gewesen:

„Ew: Wohlgeboren

werden sich kaum noch erinnern, daß ich im *Januar* 1820 aus *Dresden* nach *Berlin* kam<sup>19</sup>, und Sie dort mehrmals besuchte, ich hatte in *Dresden* Herrn Capellmeister's *Weber* Bekanntschaft gemacht, und überbrachte noch Aufträge von ihm<sup>20</sup>. Später im Herbst war meine frühere Schülerin, die *Comtess Egloffstein*, die in *Dresden* Herrn von *Webers* Unterricht genoßen<sup>21</sup>, ebenfalls in *Berlin*<sup>22</sup>, und bestellte mehreres, wovon noch vor einigen Monaten die beiden letzten Theile des *Judas Macca-baeus* hieher gesandt wurden.

Da mich nun, wie die *Comtess Egloffstein*, Herrn *v Webers Compositionen*, besonders aber seine neue Oper *Der Freischütze* sehr interessirt, so veranlaßte mich eine Anzeige, die ich in Kunstblättern gelesen, daß die *Ouverture* schon davon herausgekommen<sup>23</sup>, zu der Bitte:

mir 2 *Exemplare* davon, und wenn sie auch *a 4 mains* vorhanden ist, auch unter dieser Gestalt sogleich mit erster Post zu übersenden<sup>24</sup>.

Sollte, wie ich fast vermuthe, ein Clavierauszug der Oper schon unter der Presse seyn<sup>25</sup>, so würden Sie mich sehr verbinden, wenn Sie mir jede *Piece*, die fertig ist, sogleich in Duplo zusenden wollten, und

<sup>19</sup> Die Ankunft in Berlin im Januar 1820 macht fraglich, ob Pastenacy tatsächlich unmittelbar nach dem letzten Besuch bei Weber (18. Dezember 1819) aus Dresden abgereist war und ob er den direkten Weg nach Berlin wählte.

<sup>20</sup> Welche Aufträge Weber durch Pastenacy überbringen ließ, ist unbekannt.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Frank Ziegler, *Ein veritables Souvenir: Das Manuskript der Aufforderung zum Tanze aus dem Besitz Fanny von Egloffsteins*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 250.

<sup>22</sup> Webers Tagebuch nennt am 25. Juli 1820 ein letztes Treffen mit Fanny von Egloffstein in Dresden; deren Stammbuch (Stadtarchiv Dresden, Hs. 8. 1928. 1067) enthält Einträge aus Berlin vom 16. bis 20. August 1820.

<sup>23</sup> Die Ouvertüre des *Freischütz* war bei Schlesinger bereits im März 1821 im Klavierauszug erschienen (vgl. *Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen* Nr. 3 vom 9. März 1821; VN: 1078).

<sup>24</sup> Die Ausgabe für Klavier zu vier Händen (arrangiert von Johann Philipp Samuel Schmidt; VN: 1115) lag erst ab Dezember 1821 vor.

<sup>25</sup> Der komplette Klavierauszug der Oper (VN: 1078) war erst Anfang November 1821 fertig; Weber hatte laut Tagebuch die letzten Plattenabzüge erst am 11. Oktober von Schlesinger erhalten und am 18. Oktober korrigiert zurückgesandt; am 5. November bekam er das fertige Belegexemplar.

mir so bogenweise den Clavirauszug doppelt werden [also zukommen] lassen. ich werde vierteljährig diese Sachen, zu denen sich manches andre finden dürfte, bezahlen, und es dürfte nicht unbedeutend seyn, da ich eine Musikalien Leihbibliothek besitze, zu deren Fortsetzung ich von Zeit zu Zeit bedeutende Musikvorräthe bedarf. In dieser Hinsicht bitte ich um gefällige Anzeige, der Bedingungen für Ihren Verlag und fremde Sachen. Ferner bitte ich von allen *v Weberschen Compositionen*, die bei Ihnen erscheinen, so wie sie die Presse verlassen, in Zukunft mir sogleich zwei *Exemplars* zu übersenden. Die *Adresse* bitte ich zu machen.  
*An E. Pastenacy* Torfmarkt Nr. 14.

Das Ganze eingeschlagen, an Herrn Post *Secretair Horn*<sup>26</sup>.

Ergebenst die Erfüllung meines Gesuches erwartend verharre ich Ew:  
Wohlgeboren

dienstwilliger Diener | *E. Pastenacy*

*Königsberg* d 5 April 1821.“

Der Verlag antwortete laut Notiz auf dem Brief am 28. April 1820; eine entsprechende Annotation lautet: „Wenn das Verlangte 100 rh *netto* beträgt vom Verlag 33% *Sortiment* 20% gegen halbjährl Abrechnung und Bezahlung.“ Auch der zweite Brief betrifft Musikalienbestellungen, die aber nicht in erster Linie für die Leihbibliothek, sondern für Aufführungszwecke vorgesehen waren:

„*Königsberg* d 12 *Novbr* | 1821.

An die *Schlesingersche* Musikhandlung | in *Berlin*

Den Eingang des Freischützen sowie der früheren Sendungen bestätigend, bitte ich recht dringend, mir mit umgehender Post zu übersenden:

*C. M. v Webers*. aus *Preciosa* d. *Ouverture* fürs Orchestre

in *Partitur* oder in Stimmen, wo möglich das *Erstere*<sup>27</sup>.

" *Hymne*: In seiner Ordnung schafft der Herr v. *Rochlitz* der schweizerischen Musikgesellschaft gewidmet.

<sup>26</sup> „Gen. Post-Amts-Secretair“ J. C. Horn, Neue Grünstr. 23 (laut Berliner Adressbuch von 1820, S. 186).

<sup>27</sup> Eine Stimmenausgabe (VN: 1093) war im Juni 1821 erschienen; eine Partitur wurde erst lange nach Webers Tod gedruckt.

*Partitur* oder Orchestrestimmen<sup>28</sup>.

" *Sinfonie. C Dur*<sup>29</sup>.

" *Ouverture* zum Freischützen, wenn diese schon fürs  
Orchestre zu haben ist<sup>30</sup>.

Da ich diese Sachen zu einem Concert brauche, so bitte ich dringend  
um möglichste Eile, und zeichne mich hochachtungsvoll Ew: Wohlge-  
boren

ergebenster | *EPastenacy*“

Pastenacy hatte 1820 gemeinsam mit Carl Heinrich Saemann, Musiklehrer am Königlichen Friedrichskollegium, und dem musikbegeisterten Kaufmann Johann Friedrich Dorn einen Singverein in Königsberg gegründet, der sich in erster Linie der „Ausführung von Kirchenmusiken älterer und neuerer Zeit“ annehmen wollte und am 18. Oktober 1821 erstmals öffentlich auftrat: mit einem Benefizkonzert zum Besten der Invaliden der Freiheitskriege im Dom. Aufgeführt wurde Saemanns *Requiem* mit Pastenacy als Solist (Bass)<sup>31</sup>. Bereits im zweiten, vorrangig Mozart gewidmeten Konzert am 5. Dezember 1821 (Mozarts 30. Todestag) im Saal des Kneiphöfischen Junkerhofes erklang neben zwei Nummern aus dem *Freischütz* (Szene und Arie Nr. 8 sowie Terzett Nr. 10) auch Webers *Hymne* – die Bestellung war also in der Tat dringend! Da der Verlag die Antwort (wohl mit den Noten der *Hymne*) laut Vermerk auf Pastenacys Brief erst am 17. November 1821 nach Königsberg sandte, dürfte dem Chor recht wenig Zeit zur Einstudierung geblieben sein; zudem bleibt unklar, ob das Werk lediglich mit Klavier (wie von Schlesinger gedruckt) erklang oder noch auf anderem Wege Orchesterstimmen beschafft werden konnten<sup>32</sup>. Der Konzertbericht, der die *Hymne* als „ergreifend und genial,

<sup>28</sup> Bei Schlesinger war 1817 lediglich ein Klavierauszug des Werks (eingrichtet von Friedrich Wollank; VN: 239) erschienen.

<sup>29</sup> Die Sinfonie war 1812 bei André in Offenbach als Stimmensatz erschienen (VN: 3162); Schlesinger könnte ggf. ein Exemplar der um 1819 entstandenen Andréschen Zweitausgabe (VN: 4036) vermittelt haben; eine Schlesinger-Ausgabe lag nicht vor.

<sup>30</sup> Die Stimmenausgabe (VN: 1176) erschien erst Anfang Dezember 1822.

<sup>31</sup> Vgl. Saemann (wie Anm. 11), S. 28 sowie AmZ, Jg. 24, Nr. 3 (16. Januar 1822), Sp. 43–45 sowie Nachtrag in Nr. 43 (23. Oktober 1822), Sp. 708.

<sup>32</sup> Edmund von Weber, der 1821 in Danzig lebte und 1817 von seinem Halbbruder Carl Maria eine Partitur des Werks zugesandt bekommen hatte, hätte möglicherweise aushelfen können.

und effektreich im hohen Grade“ lobt, geht lediglich auf die Begleitung der *Freischütz*-Nummern ein, die tatsächlich mit Klavier dargeboten wurden<sup>33</sup>.

*Freischütz*-Nummern erklangen (vermutlich nach Material aus Pastenacys Leihbibliothek) nachfolgend auch in Konzerten anderer Königsberger Veranstalter: am 8. Januar 1822 Szene und Arie Nr. 8, Duett Nr. 6 sowie Jägerchor Nr. 15, am 22. Januar 1822 die Ännchen-Romanze Nr. 13<sup>34</sup> – bei seiner Bühnenpremiere am Königsberger Theater am 24. Februar 1822 war das Werk somit musikalisch schon bestens eingeführt.

Der Singverein hatte zu Pastenacys Lebzeiten nur noch einmal Weber auf dem Programm; im Konzert vom 12. März 1823, in dessen Mittelpunkt Beethovens *Meeresstille und glückliche Fahrt* stand, erklang neben *Freischütz*-Variationen auch eine Konzertarie des Komponisten: Rezitativ und Rondo „Il momento s'avvicina“ / „La dolce speranza“<sup>35</sup>.

Eine der erfolgreichsten Darbietungen des Singvereins in den frühen Jahren war die von Pastenacy und Saemann vorbereitete Aufführung von Händels *Alexanderfest* in der Mozartschen Bearbeitung am 17. Dezember 1823, in der Pastenacy wiederum als Bass-Solist mitwirkte<sup>36</sup>. Aufgrund des großen Publikumszuspruches wurde dieses Konzert am 27. Januar 1824 wiederholt<sup>37</sup>. Das folgende Programm des Singvereins vom 2. Juli 1824 (Johann Gottlieb Naumanns *Halleluja* und eine *Hymne* von Saemann) dürfte Pastenacy nicht mehr aktiv vorbereitet haben<sup>38</sup>; er erlag am 17. August 1824 einer Fleckfieber-Infektion.

Frank Ziegler

<sup>33</sup> Vgl. AmZ, Jg. 24, Nr. 43 (23. Oktober 1822). Sp. 700.

<sup>34</sup> Vgl. ebd.; am 8. Januar 1822 stand zudem die *Aufforderung zum Tanze* „fürs Orchester (in D dur) eingerichtet“ auf dem Programm – das Werk erfuhr also bereits lange vor dem Berlioz-Arrangement entsprechende Bearbeitungen.

<sup>35</sup> Vgl. AmZ, Jg. 25, Nr. 36 (3. September 1823), Sp. 579.

<sup>36</sup> Vgl. AmZ, Jg. 26, Nr. 7 (12. Februar 1824), Sp. 105f. Der Textdruck („Alexanders Fest | oder | Die Gewalt der Musik, | von | Dryden und Händel. | Nach | Ramler's Uebersetzung | und | Mozarts Orchesterbearbeitung. | Königsberg, 1823. | gedruckt bei Daniel Friedrich Schultz.“; Exemplar D-B, Mus. Th 28/21) enthält keine Besetzungsvermerke.

<sup>37</sup> Vgl. Saemann (wie Anm. 11), S. 28 sowie AmZ, Jg. 26, Nr. 41 (7. Oktober 1824), Sp. 669.

<sup>38</sup> Der Konzertbericht erwähnt lediglich Saemann als musikalischen Leiter; vgl. AmZ, Jg. 26, Nr. 41 (7. Oktober 1824), Sp. 671.