

WEBERIANA

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

Heft 22
(Sommer 2012)



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 978-3-86296-041-5

© 2012 by Hans Schneider, D – 82327 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
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß: 31. Mai 2012
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

- Frank Ziegler: „[...] eine Kunstreise [...], von den ungünstigsten 5
Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet“.
Carl Maria von Webers Fahrt von Schlesien nach Württemberg 1807
- Eveline Bartlitz: Die Anfänge der Dresdner *Abend-Zeitung* 45
und des Liederkreises im Spiegel der Briefe von Friedrich August
Schulze an August Apel
- Frank Ziegler: Vom Theaterkind zur „Hochwohlangeheiratheten“. 61
Neue Funde zu Caroline Brandt und ihrer Familie

Notizen und Arbeitsberichte

- Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 103
- Frank Ziegler: Heimkehr nach Berlin – zur Stichvorlage 111
von Webers Lied op. 41/2

Aufführungsberichte

- Der unbekannte Weber* – Konzertante Würdigung zum 225. Geburtstag 117
des Dresdner Hofkapellmeisters Carl Maria von Weber in der
Semper-Oper (Joachim Veit)
- Le Freischütz* at the Proms (Raffaele Viglianti) 121
- Das Schach der Schicksalsmächte. Webers *Freischütz* am 123
Schleswig-Holsteinischen Landestheater (Werner Häußner)
- Opulentes Geburtstagspräsent: *Oberon* in Hildesheim (Frank Ziegler) 124
- Die drei Pintos* „museal“ in Prag (Bernd-Rüdiger Kern) 126
- Unter Männern, über Frauen. Zu Calixto Bieitos Enthüllung 127
des *Freischütz* in der Komischen Oper Berlin (Markus Bandur)
- Der dunkle Doppelgänger siegt. Ein *Freischütz* aus dem 130
Geiste E. T. A. Hoffmanns in Coburg (Werner Häußner)
- Ein Spontini-Experiment in Potsdam: *Lalla Rûkh* (Frank Ziegler) 133
- Konzertsaison 2011/12 (Bernd-Rüdiger Kern) 135

Neuerscheinungen

- Donald G. Henderson, *The Freischütz Phenomenon:
Opera as Cultural Mirror*, o. O.: Xlibris Corporation, 2011
(Markus Bandur) 137
- Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler) 139

Mitteilungen aus der Gesellschaft

- Protokoll, Kassenbericht etc. 147

Blickpunkte: Kleinere Berichte

- Mitgliedertreffen in Dresden vom 21. bis 23. Oktober 2011
(Dagmar Beck) 155
- Symposion *Carl Maria von Weber und das Virtuositum
seiner Zeit* im Oktober 2011 in Dresden (Joachim Veit) 157
- Eutiner *Weber-Tage* (Ute Schwab) 162
- Die 8. *Weber-Musiktage* in Carlsruhe/Pokój 2011
und neue Projekte (Manfred Rossa) 165
- Weberbildnis im Webersaal. 171
Zur Schenkung der Weberschen Totenmaske an das Konzerthaus
Berlin (Solveig Schreiter)
- „Schauplatz und Musenhort der Sächsischen Romantik“. 172
Über die Konferenz der Apelschen Kultur-Stiftung im Herrenhaus
und Kulturgut Ermlitz am 1. und 2. Juli 2011 (Solveig Schreiter)
- Trafen sich Beethoven und Weber bereits 1791? (Frank Ziegler) 177

„[...] eine Kunstreise [...], von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet“

Carl Maria von Webers Fahrt
von Schlesien nach Württemberg 1807

von Frank Ziegler, Berlin

Nachdem Weber seinen Zweijahresvertrag als Musikdirektor in Breslau im Sommer 1806 nicht verlängert hatte, lebte er für mehrere Monate als Gast der Familie des Herzogs Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg (1758–1822) in dessen oberschlesischer Kleinst-Residenz Carlsruhe (heute Pokój). Doch die napoleonischen Kriegszüge machten auch vor solch entlegenen Refugien nicht Halt – im Februar 1807 musste Weber nach sorglosen, von Zwängen des Geldverdienens freien Monaten neue berufliche Herausforderungen suchen. Der Herzog unterstützte ihn dabei; er hatte dem Musiker bereits im Juli 1806 auf ausdrücklichen Wunsch den Ehren-Titel eines „Musick-Intendanten“ verliehen, der Weber bei seinen „Reisen von einigen [sic] Vortheil“ sein könne (den er auf seiner Reise 1807 allerdings, zumindest in offiziellen Verlautbarungen, nicht nutzte), und stattete ihn am 22. Februar 1807 mit einem Empfehlungsschreiben für Württemberg sowie mit einem provisorischen Pass aus, in dem er Webers geplante Reiseroute angab: „über Breßlau, Leipzig und Dresden nach München und Stuttgart“¹. Demnach hoffte Weber wohl, in Bayern oder Württemberg eine neue Tätigkeit zu finden; der herzogliche Cabinets-Sekretär Carl Vietsch in Carlsruhe hatte das Augenmerk der Webers besonders auf Stuttgart gelenkt, wo eine Anstellung im Hofstaat des Bruders von Herzog Eugen Friedrich Heinrich, Herzog Louis, denkbar schien². Die Reise dorthin sollte möglichst durch Konzerte finanziert werden, wie ein Passus in der Autobiographie bestätigt: „Ich trat eine Kunstreise an, von den ungünstigsten Verhältnissen der damaligen Zeit begleitet.“³

¹ Vgl. Frank Ziegler, *Spurensuche in Schlesien – Weber und Carlsruhe (Pokój)*, in: *Weberiana* 13, S. 29 (Berufung zum „Intendanten“) und S. 42 (Empfehlungsschreiben, Pass).

² Vgl. den Brief von Franz Anton von Weber vom 13. Mai 1807 an einen Stuttgarter Hofrat; Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Briefsammlung, Weber, Franz Anton 1.

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

Tatsächlich waren die Zeitumstände für eine Konzertreise denkbar ungünstig: Deutschland war in einer Phase der umfassenden territorialen Neugliederung. Linksrheinische Gebiete waren französisch besetzt; für Gebietsverluste wurden die mit Napoleon verbündeten Rheinbundstaaten (u. a. die zu Königreichen erhobenen Länder Bayern und Württemberg) entschädigt, meist zu Lasten geistlicher Hoheitsgebiete; Fürstbistümer wurden aufgelöst, freie Reichsstädte verloren ihre Unabhängigkeit. Durch die Aufgabe zahlreicher kleinerer Residenzen, aber auch aufgrund der hohen finanziellen Belastungen durch Besatzung, Einquartierungen oder Kriegseignisse wurden Theater geschlossen, Kapellen aufgelöst oder reduziert. Viele Menschen waren, verunsichert durch Revolution und Krieg, bemüht, ihr Geld zusammen zu halten, und sparten zuerst an der Kultur, wie Friedrich Guthmann im April 1807 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* beklagte:⁴

„Sinkender Wohlstand, sinkende Kunst. Beydes ist eng miteinander verbunden. Die Menge der Brot- und Geschäftslosen Musiker, welche jetzt den Wanderstab ergreifen, ist wenigstens Einer von den vielen Beweisen für jene Erfahrung.“

Webers Reise von 1807 ist recht gut dokumentiert: Erhalten blieb ein Zettel, auf dem der Musiker die wichtigsten Ereignisse zwischen Februar und August d. J. festhielt, quasi ein knappes Reisetagebuch⁵. Diese Niederschrift, die auch wenige Notizen Webers zu seinen Württemberger Jahren enthält, ist der Weberforschung durchaus geläufig⁶, aber noch niemals vollständig veröffentlicht, geschweige denn kommentiert (und korrigiert) worden – beides soll nachfolgend geschehen. Dabei werden Webers Kurznotizen zwischen der Abreise aus Karlsruhe und der Anstellung in Württemberg (ohne die späteren württembergischen Nachträge) abschnittsweise in Originalform – mit originalem Zeilenfall, Abkürzungen, Korrekturen und Fehlern – vorgestellt. In nachgestellten Kommentaren werden diese recht trockenen, statistischen Aufzeichnungen dann mit weiteren Quellen verglichen: Manuskripten und Zeitungsberichten, die unsere Kenntnisse von der Reise vervollständigen.

⁴ F. Guthmann, *Einfluss der neuesten Zeitereignisse auf den Zustand und die Kultur der Musik*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* [nachfolgend AmZ], Jg. 9, Nr. 29 (15. April 1807), Sp. 455–457 (Zitat Sp. 455).

⁵ D-B, Weberiana Cl. II A. k. 2.

⁶ Bereits Max Maria von Weber griff auf die Quelle zurück, widmete der Reise von 1807 in der Biographie seines Vaters aber gerade eine halbe Seite; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 119.

Beginnen wir mit dem ersten Teil der Aufzeichnungen, der die Fahrt von Carlsruhe über Breslau bis Dresden zum Inhalt hat:

„Reise v: Carlsruhe nach Stuttgart

d: 23^r Februar 1807. abgereist nach Breslau

– 25 ————. Judengeschichte

– 6^r März von Breslau abgereist bis

Neumarkt. Mittag in *Lissa*. 10 gg:

in ——— 1 Thl: 2 Sg:

– 7^r — Mittag in Liegnitz übern: in Haynau.

– 8^r — Mittag in Bunzlau über: in *Görlitz*.

– 9^r — noch in ——— [recte *Görlitz*], über: in Wurschen,
Schloß des H: v: *Thilau*.

– 10^r in Bauzen. Hausknechts *Affaire* und
übernachtet.

– 11 — Nachmittags 4 Uhr in Dresden. *Hot: de Saxe*.

– 19 — Morgens 11 Uhr. in der gelb: Kutsche abg:“

Die Ankunft in Breslau darf man wohl noch am 23. Februar annehmen; danach war beim Polizei-Direktorium der für die Reise unabdingbare reguläre Pass zu besorgen – er wurde bereits am 25. Februar ausgestellt⁷. Natürlich nutzte Weber die anderthalb Wochen bis zur endgültigen Abreise aus Schlesien, um sich von langjährigen Freunden und Bekannten wie Friedrich Wilhelm Berner oder Julius Miller zu verabschieden⁸, doch weder die Formalitäten zur Ausstellung des Passes noch die persönlichen Besuche tauchen in seinem Reiseprotokoll auf, das für die Breslauer Tage (bis 6. März) lediglich eine „Judengeschichte“ vermerkt. Man darf wohl davon ausgehen, dass Weber, der für die Fahrt dringend Geld benötigte, versuchte, persönlichen Besitz zu beleihen – jüdische Pfandleiher waren in dieser Zeit meist die einzigen, die solche Finanzspekulationen ermöglichten. Erschwerend wirkte beim Versuch, Geld zu beschaffen, der Umstand, dass bereits seit Monaten etliche Breslauer Gläubiger auf die Begleichung fälliger Schuldverschreibungen und offener Rechnungen aus dem Jahr 1806 warteten. Ihnen konnte sich Weber offenbar erfolgreich entziehen – mit dem Ergebnis, dass er noch bis 1820 immer wieder mit teils stattlichen finanziellen Forderungen von Breslauer Handwerkern und Händlern konfrontiert wurde: In Berlin wurde

⁷ *D-B*, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (29).

⁸ Berner trug sich am 26. Februar, Miller am 5. März in Webers Stammbuch ein; vgl. *D-B*, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 99r bzw. Bl. 92r.

ihm 1812 ein Wechsel über 40 Reichstaler vom 1. Juni 1806 (Fälligkeitsdatum: 1. September 1806) präsentiert⁹, in Prag erreichten Weber Forderungen des Musikalienhändlers Franz Ernst Christoph Leuckart im Mai 1815¹⁰ und des Gold- und Silberarbeiters Fuß im Oktober 1816¹¹, in Dresden waren es die offenen Rechnungen eines gewissen Kaufmann Schik für Möbel (fast 100 Reichstaler) im Juni 1817¹², des Schneiders Andreas Gottfried Bär (über 120 Reichstaler) im Oktober 1819¹³ und schließlich des Schneiders Carl Christian Boenisch im April 1820¹⁴.

Was Weber an persönlichem Hab und Gut als Sicherheit in Breslau zurücklassen musste¹⁵, entzieht sich, abgesehen von einer goldenen Uhr und einem Ring, die der Gold- und Silberarbeiter Fuß in seinem Brief vom Oktober 1816 erwähnte, unserer Kenntnis – es existiert lediglich ein zusätzliches Indiz: 1829 tauchte in einer Breslauer Konzertanzeige der Hinweis auf ein Instrument auf, das einst Weber gehört haben soll.¹⁶

⁹ Von Weber beglichen am 13. März 1812; vgl. die Originalquittung in Privatbesitz sowie Webers Notiz im Tagebuch (nachfolgend TB) vom 13. März 1812. Der Name des Gläubigers ist nicht sicher verbürgt, der Beruf derzeit noch unbekannt. Die Quittung ist mit ungelinker Hand unterzeichnet (sicher lesbar ist nur „Brumirs“, vielleicht auch „Brumins“, möglicherweise ist Brumirsky gemeint). Webers TB-Notiz gibt eine abweichende (ebenso nicht eindeutig lesbare, evtl. korrigierte) Namensform, als wäre auch er sich nicht im Klaren gewesen.

¹⁰ Vgl. Leuckarts Brief vom 16. Mai 1815 (*D-B*, Weberiana Cl. II A. h, Nr. 18a) und Webers TB-Notizen vom 18. und 28. Mai sowie 13. Dezember 1815.

¹¹ Vgl. den Brief von Fuss vom 24. September 1816 (*D-B*, Weberiana Cl. II A. h, Nr. 19) und Webers TB-Notizen vom 3. und 6. Oktober 1816.

¹² Vgl. Webers TB-Notizen vom 17. und 18. Juni 1817 sowie seinen Brief an Caroline Brandt vom 19. Juni 1817.

¹³ Vgl. Bäs Forderung an Weber vom 7. Oktober 1819 (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XXI, Bl. 1) und Webers TB-Notizen vom 25. und 27. Oktober sowie 5., 6. und 16. November 1819.

¹⁴ Vgl. Webers TB-Notizen vom 19. und 20. April 1820. Während die Zahlungen 1820 über einen Kaufmann Scholz abgewickelt wurden, wandte sich Boenisch selbst in derselben Angelegenheit am 1. April 1823 nochmals an Weber (Originalschreiben in Privatbesitz), der aber auf die Begleichung der Schuld 1820 verweisen konnte.

¹⁵ Auch Franz Anton von Weber hinterließ im schlesischen Carlsruhe als Schuldpfand mehrere Schmuckstücke und verkaufte privaten Hausstand; vgl. Ziegler, *Spurensuche* (wie Anm. 1), S. 37 und 60 (Anm. 100).

¹⁶ Konzertanzeige für denselben Tag im Breslauer Hotel de Pologne, gezeichnet „K. S.“, in: *Breslauer Zeitung*, Jg. 1829, Nr. 86 (10. April), S. 1138; für entsprechende Hinweise danke ich Till Gerrit Waidelich in Wien und Dorette Frost in Bremen.

„Die Laute, auf welcher heute Hr. Garthofen, als Guitarren-Lehrer und Guitarren-Spieler hier sehr vortheilhaft bekannt, spielen wird, ist im Jahr 1610 verfertigt worden, und im Besitz Carl Maria von Webers gewesen.“

Bei Webers ausgeprägtem Interesse für Instrumente (auch ältere) und angesichts seines konzertreifen Gitarrenspiels ist durchaus denkbar, dass er eine Laute besessen hatte, von der er sich in Breslau trennen musste.

Die Fahrt von Breslau bis Görlitz folgte der üblichen Postroute: am 6. März über Lissa / Leśnica (Mittagessen) bis Neumarkt / Sroda Śląska (Übernachtung), dann am 7. über Liegnitz / Legnica (Mittagessen) nach Haynau / Chojnow (Übernachtung) und schließlich am 8. über Bunzlau / Bolesławiec (Mittagessen) nach Görlitz. Leider gab es in Görlitz in dieser Zeit keine Anzeigenblätter; daher liegen keine Fremdenanzeigen vor. Weber stieg möglicherweise in der Post am Obermarkt 6 ab¹⁷.

In Görlitz, wo Weber einen Tag Station machte, verließ er die normale Poststrecke und wandte sich nach Wurschen (seit 1993 Ortsteil der Stadt Weißenberg), wohin ihn offenbar persönliche Kontakte mit dem (oder eine Empfehlung an den) Schlossherrn Friedrich Erdmann von Thilau (1756–1821) führten. Thilau war noch nicht lange Grundherr von Wurschen; 1806 war er durch Heirat mit der verwitweten Friederike Louise Christiane von Gersdorff, geb. von Wurmgarten (1756–1832), in den Besitz des Schlosses gekommen, das unter diesem Herrn seine turbulentesten Stunden erleben sollte: Auf der Rückreise von der Unterzeichnung des Tilsiter Friedens nach Paris über Bautzen übernachtete Napoleon in der Nacht vom 16. zum 17. Juli 1807 im Schloss, und am Vorabend der Schlacht bei Bautzen/Wurschen am 19./20. Mai 1813 (Sieg Napoleons) diente es als Hauptquartier der alliierten russisch-preußischen Truppen (anwesend waren u. a. die Generäle von Kleist, von Blücher und von Gneisenau). Doch von alldem war im März 1807 auf dem ländlichen Anwesen noch keine Rede.

Welche „Hausknechts *Affaire*“ den reisenden Musiker am 10. März in Bautzen verärgerte, ist nicht überliefert; die *Bussinischen wöchentlichen Nachrichten* geben keinerlei Hinweis auf seinen Kurzaufenthalt in der Stadt¹⁸.

Der Dresden-Aufenthalt zwischen dem 11. und 19. März 1807 war bereits Anlass für Nachforschungen von Hans Schnoor – der Weberforscher machte erstmals auf entsprechende Spuren in den *Dresdner Anzeigen* von 1807

¹⁷ Post dort 1803–1837; freundliche Mitteilung von Ratsarchivar Siegfried Hoche in Görlitz.

¹⁸ Freundliche Mitteilung von Hagen Schulz vom Stadtmuseum Bautzen.

aufmerksam¹⁹. So auf den Umstand, dass das Anzeigenblatt Webers Anreise erstaunlicherweise (wohl irrtümlich) abweichend datiert, aber dasselbe Hotel als Quartier benennt: „Angekommene Reisende. [...] Am 12. d. [= März] [...] Hr. Bar.[on] v. Weber aus Breslau, im Hot. de Saxe.“²⁰ Bereits am 16. März wurde ein Konzert annonciert:²¹

„Von Concerten.

Madame Elise Bürger und Herr Capellmeister von Weber, deren Talente und Compositionen bereits bekannt sind, kündigen dem Kunst- und Musikliebenden Publikum vorläufig zum Sonnabend d. 21. März eine große musikalisch-deklamatorische Akademie an, in welcher der letztre Symphonien von seiner Composition aufführen u. ein Concert und Phantasien auf dem Fortepiano spielen, die erstere mehrere Gedichte von Schiller, Tiedge, Baggesen &c. mit Compositionen von Weber und Dunkel deklamiren wird. Subscription wird auf dem Museo des Herrn Arnold, wo auch die Stücke selbst näher angezeigt sind, zu 16 gl. angenommen. Am Tage selbst kostet das Billet 1 Thlr.“

Das Lesekabinett von Buchhändler Johann Christoph Arnold am Altmarkt im Haus zum goldenen Ring, das sogenannte „Arnoldische Museum“, hatte täglich von 9.00 bis 21.00 Uhr ohne Pause geöffnet²². In zwei Lesezimmern konnte man – gegen Gebühr – nicht nur deutsche, englische und französische Zeitungen, Zeitschriften, Taschenbücher etc. studieren, sondern offenbar auch Einsicht in ausliegende Konzertprogramme nehmen und Subskriptionen zeichnen.

Elise Bürger, geb. Hahn (1769–1833), hatte sich erst lange nach ihrer Scheidung von Gottfried August Bürger (1792) im Jahr 1797 dem Theater zugewandt. Ihre ersten Bühnenerfahrungen sammelte sie in Altona – ihr Kollege Carl Ludwig Costenoble attestierte ihr freilich schon damals „keinen eigentlichen Beruf zur Schauspielkunst“²³. Am 1. August 1802 in Leipzig debü-

¹⁹ Hans Schnoor, *Weber – Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 224–227.

²⁰ *Dresdner Anzeigen*, 1807, 28. Stück (18. März), S. 213.

²¹ Ebd., 1807, 27. Stück (16. März), S. 204.

²² Vgl. die Anzeige im: *Abend-Zeitungs Intelligenzblatt für Literatur und Kunst*, Nr. 2 vom 16. März 1805.

²³ Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, Berlin 1912, Bd. 1 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), S. (109–)112. Auch 1802 in Weimar war man der Meinung, „so etwas kümmerlich Mittelmäßiges hier noch nicht gesehen“ zu haben; vgl. *Zeitung für die elegante*

tierte sie bei der Kurfürstlich privilegierten Schauspielgesellschaft des Franz Seconda als Lady Milford in Schillers *Kabale und Liebe* und wurde daraufhin engagiert²⁴. Secondas Truppe spielte üblicherweise zwischen Oktober und Ostern in Dresden, danach in Leipzig²⁵. Auch mit ihren Deklamationen, auf die sich die Bürger in späteren, engagementslosen Jahren zunehmend spezialisierte, fand sie bei Costenoble wenig Gegenliebe; der notierte im April 1810:²⁶

„Diese Frau tut der Welt viel Herzeleid an mit ihren schrecklichen Kunstwerken. Wenn eine junge schöne Frau affektiert und sich unnatürlich spreizt, so ist das zu tolerieren; aber wenn ein altes, häßlich werdendes Weib sich so gebärdet und so unnatürlich heult und quietscht, so erregt das Ekel. Am ekelhaftesten ist die Naivität dieser Gebrechlichen.“

Aus Leipzig liest man 1805 zu ihren Deklamationen: „Das Publikum ist längst gesättigt, doch sie – nicht“²⁷; in Dresden dagegen hatte die Schauspielerin größeren Erfolg; ihre beiden Vortragsabende im Saal des Hôtel de Pologne am 6. und 29. März 1805 beispielsweise wurden sowohl hinsichtlich Programmauswahl als auch Darbietung gerühmt und von den Zuschauern mit großem Beifall bedacht, auch wenn hinsichtlich der ersten Vorstellung der Hinweis auf die „weniger zahlreiche als gewählte Versammlung“ zunächst auf ein mangelndes Publikumsinteresse schließen lässt. Erst beim zweiten Termin liest man von „einer ziemlich zahlreichen Versammlung“²⁸. Auch

Welt, Jg. 2, Nr. 77 (29. Juni 1802), Sp. 618; dazu ebenso: *Dramaturgisches Journal für Deutschland*, Nr. 23 (11. Juni 1802), S. 360f.

²⁴ Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 2, Nr. 95 (10. August 1802), Sp. 764. Zum Missfallen der Bürger in Dresden vgl. *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 1, Nr. 59 (14. April 1803), S. 236.

²⁵ Vgl. die Ensembleübersicht für 1805/06 bei August Wilhelm Iffland (Hg.), *Almanach fürs Theater*, [Jg. 1] Berlin 1807, S. 322(–324).

²⁶ Weilen (wie Anm. 23), Bd. 2 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 19), S. 80 (vgl. auch S. 98f.).

²⁷ *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 102 (23. Mai 1805), S. 408.

²⁸ Vgl. *Das Deklamatorium von Madame Bürger* (ungez.), in: *Abend-Zeitung*, Dresden, 1805, Nr. 21 (13. März), S. 86; *Zweites Deklamatorium von Madame Bürger, in Dresden* (gez.: „-ch-“), ebd., Nr. 28 (6. April 1805), S. 114. Auch andernorts liest man, die beiden Dresdner Deklamationen haben „sehr gefallen“; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 5, Nr. 35 (19. März 1805), Sp. 272; positiv ist ebenso die Einschätzung ihres großen Deklamatoriums im Berliner Nationaltheater am 17. April 1805 in derselben Zeitung, Jg. 5, Nr. 51 (27. April 1805), Sp. 403f.

bei einer ähnlichen Veranstaltung in Halle am 7. Juni 1806 konnte sie das Publikum „fortdauernd [...] fesseln“²⁹. Im Schauspiel hatte sie offenbar weit weniger Erfolg³⁰, worauf auch die genannten Dresdner Besprechungen Bezug nehmen; so liest man zum ersten Abend: „das dem Dialekt ihrer [schwäbischen] Geburtsgegend Eigne unterdrückte sie dasmal vielleicht besser, als es ihr noch je auf der Bühne gelungen ist“. Und zum zweiten Deklamatorium heißt es:

„Möchte doch Madame Bürger mit eben der Aufmerksamkeit, die sie auf den Ausdruck beim Vortrage der deutschen Dichtungen verwendete, über die Modulation ihrer Stimme auf der Bühne wachen.“

Weber hatte die Bürger spätestens bei ihrem Gastspiel am Breslauer Theater im März / April 1806 kennengelernt, wo ihre Deklamatorien am 5. und 12. April „Sensation“ machten³¹. 1807 verließ die Bürger ihre feste Anstellung bei Seconda und versuchte sich auf ihrer anschließenden Kunstreise, die sie 1807/08 u. a. nach Prag, Wien, München, Augsburg, Stuttgart, Frankfurt/Main, Mannheim, Heidelberg, Straßburg, Freiburg, Zürich und Karlsruhe führte, merhfach als Veranstalterin von Deklamatorien³². Weniger erfolgreich

²⁹ Vgl. den ungezeichneten Korrespondenzbericht *Aus Halle*. in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 6, Nr. 74 (21. Juni 1806), Sp. 599f. (Zitat Sp. 600).

³⁰ Vgl. die Besprechung zum 13. November 1805 (*Die stolze Spröde*, Nachspiel von Lamprecht mit der Bürger in der Titelrolle), *Abend-Zeitung*, Dresden, 1805, Nr. 94 (23. November), S. 377. Auch das Gastspiel der Bürger Anfang 1807 in Nürnberg (mit 5 Gastrollen) wurde nicht einhellig positiv besprochen; ihr dortiges Deklamatorium im Saal des Reichsadlers wurde schlecht besucht; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 33 (26. Februar 1807), Sp. 263.

³¹ Vgl. *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 4, Bd. 1, Nr. 67 (4. April 1806), S. 268, Nr. 78 (19. April 1806), S. 311f. (Gastrollen) und Nr. 88 (3. Mai 1806), S. 352 (Deklamatorien) sowie *Wöchentliche Theater-Nachrichten aus Breslau*, Jg. 1 (1805/06), Nr. 43, S. 338f., 341, Nr. 44, S. 345–347, 349f., Nr. 45, S. 355f., 359 (Gastauftritte 26., 28. und 31. März sowie 2., 9. und 11. April) sowie zu den Deklamatorien Nr. 44, S. 350–352 und Nr. 45, S. 359f.

³² Abgangsnotiz bei August Wilhelm Iffland (Hg.), *Almanach fürs Theater*, Jg. 1808, Berlin 1808, S. 227. Zu den Gastauftritten am Prager Ständischen Theater (25. und 27. Juni, Benefiz 29. Juni, 1. und 6. Juli 1807), die sie am 10. Juli 1807 mit einem Deklamatorium abschloss, vgl. *Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1808* (= Jg. 1), Prag [1807], S. 36f. und 53f. Zu Wiener Auftritten vgl. *Zeitung für Theater, Musik und Poesie. Ein Unterhaltungsblatt für die gebildete Welt*, Wien, Jg. 2, Bd. 2, Nr. 6 (10. August 1807), S. 89 (als Gräfin Orsina, ungez.), Nr. 8 (29. August 1807), S. 122–124 (Deklamatorium, gez. „v. Möser“), Nr. 13 (3. Oktober 1807), S. 8 (als Medea, gez. „Bäuerle“), Nr. 15 (10. Oktober 1807), S. 39 (als Oktavia, gez. „-er.“). Besonders im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 2

waren ihre Versuche als Bühnenautorin mit dem fünftaktigen Drama *Klara von Montalban* und der Allegorie in einem Akt *Die Liebe des Volkes*³³.

Dass Weber so lange auf einen Konzerttermin warten musste, ist verständlich, verschafft man sich einen Überblick über das musikalische Programm dieser Tage: Für den 15. März wurde eine Aufführung von Schillers *Glocke* in der Vertonung des Organisten Johann Wilhelm Eckersberg im Saale des Hotels Stadt Leipzig angekündigt³⁴, für den 18. März eine Vokal- und Instrumental-akademie des kgl. sächsischen Konzertmeisters Cristoforo Babbi (unterstützt von der Hofkapelle) im Saal des Hôtel de Pologne³⁵ und schließlich für den 3. April ein Konzert der Kammermusiker Martin Calmus (Violoncello) und Alexius Mieksch (Horn, Gitarre) im Saal des Gewandhauses³⁶. Schnoor behauptet, der Kammermusiker Anton Schmiedel (1767–1822, seit 1791 Mitglied der Hofkapelle) habe Weber bei den Konzertvorbereitungen unterstützt³⁷; tatsächlich notierte Weber auf dem Zettel mit seinen Reisenotizen den Namen „Anton Schmidl. Violine in Dresden.“, allerdings ohne räum-

(1808) finden sich zahlreiche Berichte zu Gastrollen und Deklamatorien auf dieser Reise; vgl. Nr. 28 (2. Februar), S. 112 (Januar in München), Nr. 57 (7. März), S. 228 (2 Deklamatorien im Februar in Augsburg), Nr. 73 (25. März), S. 292 (Stuttgarter Deklamatorium am 23. März), Nr. 102 (28. April), S. 408 (Stuttgarter Deklamatorium erfolgreicher als Gastrollen), Nr. 119 (18. Mai), S. 476 (3 Akademien vor dem 6. Mai in Frankfurt), Nr. 137 (8. Juni), S. 548 (Deklamatorium im Mai in Mannheim), Nr. 174 (21. Juli), S. 696 (2 Deklamatorien im Juli in Heidelberg), Nr. 235 (30. September), S. 940 (3 Deklamatorien im August in Straßburg) sowie Nr. 246 (13. Oktober), S. 984 (Deklamatorium in Zürich am 19. September). Vgl. außerdem den Kurzbericht über „einige deklamatorische Akademien“, welche die Bürger zur Ostermesse 1808 „mit vielem Beifalle“ in Frankfurt/Main veranstaltet hatte; in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 8, Nr. 85 (27. Mai 1808), Sp. 680, sowie die Ankündigung zu ihrem 2. Deklamatorium in Freiburg/Breisgau am 7. September 1808 im dortigen Kasinosaal, in: *Großherz. Bad. Privilegirte Freyburger Zeitung*, 1808, Nr. 142 (4. September), S. 740 sowie Nr. 143 (6. September), S. 744. Zum Karlsruher Deklamatorium am 16. November 1808 vgl. Johann Peter Hebel, *Briefe*, Gesamtausgabe, hg. von Wilhelm Zentner, Karlsruhe 1957, Bd. 1, S. 404, 406, Bd. 2, S. 844.

³³ Zu den Aufführungen in Bamberg im Mai 1809 vgl. den ungezeichneten Bamberger Bericht vom 27. Mai 1809 in: *Der Freimüthige, oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 6, Bd. 1, Nr. 117 (13. Juni 1809), S. 468 sowie den Kurzbericht von Julius Graf Soden in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 3, Nr. 134 (6. Juni 1809), S. 536.

³⁴ *Dresdner Anzeigen*, 1807, 26. Stück (13. März), S. 194f.

³⁵ Ebd. 1807, 26. Stück (13. März), S. 194 sowie 27. Stück (16. März), S. 204.

³⁶ Ebd. 1807, 31. Stück (25. März), S. 335 sowie 33. Stück (1. April), S. 353.

³⁷ Vgl. Schnoor (wie Anm. 19), S. 226.

lichen Zusammenhang zu den Dresden-Aufzeichnungen vom März (vielleicht unter einer Notiz aus Straßburg vom 24. Mai 1809). Für Schnoors These könnte ggf. sprechen, dass direkt darunter von Weber der Name eines zweiten Dresdner Musikers festgehalten wurde: „*Carl Haudek.*“ Der Hornist Carl Joseph Haudeck († 1832) war seit 1786 Mitglied der Hofkapelle und hatte seit dem Tod seines Vaters Carl (1802) die Position des 1. Hornisten inne. Ob diese Notizen in den Kontext der Reise 1807 gehören oder spätere Nachträge vorliegen, ist kaum zu klären. Beide Musiker spielten später übrigens noch unter Weber als Hofkapellmeister in Dresden: Schmiedel bis zu seinem Tod 1822, Haudeck sogar über Webers Tod hinaus bis 1827³⁸.

War das Interesse an der Subskription so schlecht oder bemerkte Weber, dass der lange (und somit teure) Aufenthalt in Dresden in keinem Verhältnis zu den zu erwartenden Einkünften des geplanten Konzerts stand? Er nahm noch zwei Tage vor dem anberaumten Konzerttermin vormittags 11.00 Uhr die Postkutsche nach Leipzig, nachdem zuvor ein gewisser Hildenbrand zur Erinnerung sein „Lied aus der Ferne“ in das Webersche Stammbuch eingetragen hatte³⁹. Möglicherweise handelte es sich um Joseph Hildenbrand (1774–1844), gebürtig aus Ganacker bei Landau und seit 1801 Musikdirektor des Musikkollegiums Winterthur – spätere Kontakte während Webers Schweizreise sind in dessen Tagebuch bezeugt⁴⁰.

Ob Weber die beiden Konzerte am 15. und 18. März erlebte, geht aus seinen Aufzeichnungen nicht hervor – vermutlich nicht, denn später in Leipzig hielt er seine Konzertbesuche in den Reisenotizen fest.

Weiter nun mit Webers Aufzeichnungen, bezogen auf seinen Leipzig-Besuch und die Weiterreise nach Franken:

- „[d.] 20^t [März] Abends 10 [Uhr] in Leipzig *Hot: de Bav:*
- 21. Theater, *Faniska.* von Deßauer Truppe.
- 22^t *Concert Jesus* in Ghehtsemane [sic]. 23^t *Concert*
- 23 *Concert*

³⁸ Vgl. Andreas Schreiber, *Von der Churfürstlichen Cantorey zur Sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biographisches Mitgliederverzeichnis 1548–2003*, Dresden 2003, S. 49 und 114.

³⁹ *D-B*, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 31v–32r; datiert: „Dresden den 19^{te} Maerz | 1807“; Text Friedrich von Matthisson (daraus die 3. Strophe: „Fühlst du, beim seligen Verlieren“).

⁴⁰ Laut Tagebuchnotizen reiste Weber gemeinsam mit Joseph Hildenbrand am 24. August 1811 von Schaffhausen nach Winterthur und verbrachte mit ihm dort auch den Nachmittag des folgenden Tages.

- 26. nach dem unrechten⁴¹ Bendorf gefahr.
- 27. früh in d: *Nicolai* Kirche *Stab: Mat: v: Perg:*
Nachm: ein *Orat:* von Schicht und Rochlitz Das
Ende der [sic] Gerechten. Abends bey H: Küstner
vergnügt.
- 28^r Abends 7 Uhr nach Bendorf mit d: Postw:
- 29^r in Bendorf angek: um 10 Uhr. und Nachm. um
6 Uhr wieder in Leipz: angelant.
- 30 Abends bey Mahlm: *Seume*, Knorr, *pp*
d: 1^r *Aprill*, wollt abends abreisen, ging aber
nicht.
- 3^t — an V: T: und *D:* gesch: und in [oder im] Blumenberg
bis um 2 Uhr gewesen.
- 4^t Abends 9 Uhr von Leipz: abgereist.
- 5 Mittg: in Altenburg.
- 6^t — in Plauen.
- 7 – Morgens 5 Uhr in Hof. von da mit *Extra*
post bis *Bayreuth*.“

Am Abend des 20. März erreichte Weber die sächsische Handelsmetropole, wo er im Hôtel de Baviere abstieg⁴²; aber auch hier zerschlugen sich die Hoffnungen auf ein eigenes Konzert. Die Planungen für die finanziell einträgliche und gerade daher sehr begehrte Zeit der Ostermesse waren längst abgeschlossen. Die briefliche Anfrage Franz Anton von Webers an den Verleger Ambrosius Kühnel in Leipzig vom 7. Februar 1807, ob sein Sohn „als ein Vorzüglich starker Fortepiano Spieler ein seiner Reyse von hier [Carlsruhe in Oberschlesien] nach Leipzig gemäſes Concert zu machen die Hofnung haben könnte“⁴³, war offenbar ergebnislos geblieben⁴⁴. Weber konnte zwar mehrere musikalische Aufführungen besuchen, erhielt aber selbst keine Möglichkeit, sich einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren.

Das Leipziger Kulturleben hatte 1806 einen schwerwiegenden Einschnitt erlebt: Nach der Besetzung der Stadt durch die Franzosen am 18. Oktober

⁴¹ Lesung der beiden ersten Buchstaben unsicher.

⁴² Die *Leipziger Zeitungen* enthalten zu dieser Zeit keine Fremdenanzeigen und während des gesamten Leipzig-Aufenthalts Webers auch keinen Hinweis auf seine Person.

⁴³ *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe 1 A], H. 3, Nr. 1d.

⁴⁴ Kontakte von Carl Maria von Weber zum Verleger Kühnel sind während des Leipzig-Aufenthalts 1807 nicht bezeugt.

waren Theater und großes Konzert zunächst eingestellt worden. Zwar wurden die Gewandhauskonzerte am 27. November wieder aufgenommen und das Theater am 3. Dezember wieder eröffnet, doch etliche kriegsbedingte Einschränkungen hatten im März 1807 noch Bestand: Die Neukirche war als Gefängnis für preußische Kriegsgefangene adaptiert und auch die traditionsreiche Thomaskirche für militärische Zwecke in Beschlag genommen⁴⁵. Trotzdem bot sich Weber eine reiche Auswahl an musikalischen Darbietungen.

Sein erster diesbezüglicher Eintrag nach der Ankunft in Leipzig gilt einem Theaterbesuch. In der Stadt spielte seit der Wiederinbetriebnahme des Theaters bis zum 21. März 1807 die Dessauer Hofschauspielergesellschaft unter Direktion von Friedrich Wilhelm Bossann⁴⁶, ab Palmsonntag (22. März) war das Theater geschlossen. Weber nutzte also die letzte Gelegenheit, um die Aufführung von Cherubinis *Faniska* zu erleben, eine Einstudierung, die nach dem Urteil des Kritikers der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* der Dessauer Truppe durch „das sorgfältigste Einstudiren, die gute Anordnung des Ganzen“ sowie durch „Gesang u. Spiel“ jedes einzelnen Darstellers alle Ehre machte und auch vom Leipziger Orchester mustergültig interpretiert wurde: „Sie fand ausgezeichneten Beyfall, wurde in acht Tagen bey vollem Hause dreymal gegeben, u. würde noch weit öfter gewünscht worden seyn, wenn nicht die Vorstellungen dieser Gesellschaft überhaupt geschlossen worden wären.“⁴⁷

Danach waren in der Karwoche ausschließlich geistliche Konzerte bzw. solche mit karitativem Hintergrund zu hören. Die örtliche Presse wies auf zwei besonders hin. Zum Palmsonntag heißt es:⁴⁸

„Armen-Konzert. Nächstkommenden Sonntag Palmarum, den 22sten März, wird auf dem Saale des Gewandhauses zum Besten der Armen aufgeführt werden: Jesus in Gethsemane, ein Oratorium von Rosetti. Einlaßbillets à 16 gr. und Textbücher à 2 gr. sind bey dem Bibliothekaufwärter Schröter und am Eingange zu haben. Der Anfang ist halb 6 Uhr.“

⁴⁵ Vgl. Carl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 88, 90.

⁴⁶ Vgl. Grenser (wie Anm. 45), S. 87–89 sowie den ungezeichneten Bericht *Oper in Leipzig, von Neujahr bis Ostern*, in: AmZ, Jg. 9, Nr. 26 (25. März 1807), Sp. 414–421 und Nr. 28 (8. April 1807), Sp. 443–454.

⁴⁷ AmZ (wie Anm. 46), Sp. 454.

⁴⁸ *Leipziger Zeitungen*, Jg. 1807, Nr. 57 (21. März), S. 504.

Mit gnädigster Erlaubniß

wird heute
Sonnabends, den 21. März 1807
von der

Fürstlich - Anhalt - Dessauischen
Hoffchauspieler Gesellschaft
aufgeführt:

F a n i s k a.

Eine Oper in drey Aufzügen nach dem Französischen.
Die Musik ist von Cherubini.

Personen:

Zamoski, Starost von Endomic.	Herr Frank.
Kassiki, Starost von Nawa.	Herr Raullinger.
Kaniska, seine Gemahlin.	Demoiselle Jaimé.
Hedwig, ihre Tochter.	Fette Madit.
Dranst, Anführer der Kosacken, der unter Zamoski dient.	Herr Mittel.
Moska, eine Frau in Zamoski's Diensten.	Madame Mittel.
Nasno, ein Bedienter im Gebirge, ihr Neffe.	Herr Alie.
Manoski, Nasinski's Freund.	Herr Fran.
	Herr Franz.
Kosacken Offiziere.	Herr Kanisch.
	Herr Mittel.
	Herr Thiene.

Pohlen.

Bauern und Bäuerinnen.

Die Handlung geht im Schlosse Zamoski's vor.

Die Actenbücher sind für zwey Groschen zu haben.

Nach Endigung der Oper wird Madame Mittel eine
Abschieds-Rede halten.

Die Preise sind folgende:

Logen des ersten Ranges. Jede Loge zu 6 Personen ge- rechnet, 4 Thlr.	Logen des zweiten Ranges. No. 20. Große Mittel, Loge, die Person 16 Gr. Die übrigen geschlossenen Sei- ten-Logen, jede zu 6 Perso- nen gerechnet, 3 Thlr.	Logen des dritten Ranges. No. 26. Große Seiten-Loge, die Person 8 Gr. No. 27. Große Mittel-Loge, die Person 12 Gr. Die übrigen geschlossenen Sei- ten-Logen, jede zu 6 Perso- nen gerechnet, 2 Thlr.
No. 14, jede Person 16 Gr.		
Im Parterre 6 Gr.	Auf der Gallerie 4 Gr.	

Die Logenbiller sind am Tage der Vorstellung bey dem Theater-Kassirer Partholigis im Theater zu bekommen; sind aber nur den Tag gültig, an welchem sie gelöst werden.

Der Anfang ist halb 6 Uhr. Das Ende nach 8 Uhr.

Heute zum Beschluß.

Samedi, le 21. Mars 1807.

F A N I S C A.

Opéra en trois Actes. Musique de M. Cherubini.

Loge du premier rang à personne 16 gr., du second rang 12 gr., du troisième rang 8 gr.
Loge No. 20. 16 gr. — No. 27. 12 gr. — No. 26. 8 gr. Parterre 6 gr. Gallerie 4 gr.

Le commencement à 5 heures et demie.

Theaterzettel zu der von Weber in Leipzig besuchten Vorstellung
(Stadtgeschichtliches Museum Leipzig)

Und zum Mittwoch, dem 25. März, liest man:⁴⁹

„Concert-Anzeige. Allen unsern Gönnern und Freunden der Musik haben wir die Ehre bekannt zu machen, dass das jährliche Benefizconcert für alte und kranke Musiker kommenden Marientag, als den 25sten März, auf dem Saale des Gewandhauses gegeben werden soll. Madame Müller und Demoiselle Schicht werden die Güte haben uns dabey zu unterstützen, das Nähere besagt ein besonders gedruckter Concertzettel. Im zweyten Theile werden wir, um dem Wunsch vieler Musikfreunde nachzukommen, Beethovens Sinfonia eroica aufführen. Auch ersuchen wir ein hochgeehrtes Publikum, diese wohlgemeinte Absicht durch eine zahlreiche Versammlung zu beehren. Einlassbillets zu 16 gr. sind in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung, bey Hrn. Kühnel im Bureau de Musique, und bey dem Bibliothekaufwärter Schröter, wie auch am Eingange des Saals zu bekommen.

Sämmtliche Musiker des grossen Concerts und des Theaters.“

Laut seinen Aufzeichnungen besuchte Weber mit Sicherheit die Aufführung von Antonio Rosettis *Jesus in Gethsemane*. Das 1790 für Ludwigslust geschriebene Oratorium stand immer im Schatten des älteren Rosettischen Schwesterwerks *Der sterbende Jesus* (1785)⁵⁰; Weber kannte vermutlich bis dahin nur das letztgenannte Werk, das u. a. sein Vater zwölf Jahre zuvor in Salzburg aufgeführt hatte⁵¹.

Fraglich ist der von Carl Maria von Weber gleich zweimal notierte Konzertbesuch am 23. März 1807. Weder Zeitungsanzeigen noch Konzertzettel oder Aufführungsberichte dokumentieren ein solches Konzert – sollte sich Weber gleich zweimal verschrieben haben und den 25. März meinen? Die Position der Hinweise (zwischen 22. und 26. März) ließe diese Möglichkeit zu, und nimmt man an, dass Weber – wie bei seinen späteren Tagebüchern – seine Notizen nicht immer sofort nach dem Geschehen anfertigte, sondern teils

⁴⁹ *Leipziger Zeitungen*, Jg. 1807, Nr. 58 (23. März), S. 512; Anzeige weitgehend identisch wiederholt in Nr. 59 (24. März), S. 520 sowie Nr. 60 (25. März), S. 527.

⁵⁰ Vgl. auch die kurze Erwähnung im „Beschluss“ des anonymen Berichts *Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig. Neujahr bis Ostern*, in: *AmZ*, Jg. 9, Nr. 32 (5. Mai 1807), Sp. 515f. In Leipzig war Rosettis *sterbender Jesus* zuletzt am 20. März 1806 im Gewandhaus aufgeführt worden.

⁵¹ Vgl. *Oberdeutsche Staatszeitung*, hg. von Lorenz Hübner, Salzburg, Jg. 12, Nr. 60 (25. März 1795), darin Ankündigung der Aufführung durch Franz Anton von Weber am 27. März 1795 im Salzburger Hoftheater.

auch mit größerem zeitlichem Abstand aus der Erinnerung, dann spricht doch Einiges für diese Vermutung.

Das Benefizkonzert „Zur Unterstützung alter, dienstunfähiger und kranker Musiker des Concert- und Theater-Orchesters“ am 25. März hatte ein anspruchsvolles Programm: neben einer Szene von Vincenzo Righini, gesungen von Henriette Schicht, und dem Duett von Orfeo und Euridice „Come il foco allo splendore“ aus Joseph Haydns Oper *L'anima del filosofo*, vorgetragen von der Schicht und dem Tenor Kürsten, eine Mozartsche Sinfonie (Es-Dur, wohl KV 543), Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll mit der Solistin Elisabeth Catharina Müller, geb. Rabert, und die bereits in der oben zitierten Anzeige erwähnte *Eroica*⁵². Besonders das letztgenannte Werk, welches die Orchestermusiker in mehreren unbezahlten Extraproben sorgfältig einstudiert hatten, wird in der Berichterstattung hervorgehoben:⁵³

„[...] die gebildetsten Kunstfreunde der Stadt waren sehr zahlreich versammelt, eine wirklich feyerliche Spannung und Todtenstille herrschte [...] während der ganzen, (bekanntlich fast eine Stunde dauernden,) ersten Aufführung [...]; jeder Satz wirkte unverkennbar, wie er wirken soll, und am Ende des Ganzen machte sich [...] der wohlbegründete Enthusiasmus in lauten Beyfallsbezigungen Luft. [...] so wurde diese, von allen Sinfonieen die schwerste, wenn man nämlich nicht blos die Noten richtig abspielen will – nicht nur mit der grössten Genauigkeit u. Präcision, sondern auch überall mit einer Uebereinstimmung und Gleichheit, mit einer Anmuth, Nettigkeit u. Delikatesse, mit einer Anschmiegung der besonders verbundenen Instrumente an einander – kurz, sie wurde so gegeben, wie es sich jeder, der die Partitur studirt hatte u. wie es sich auch der geniale Komponist selbst, nur wünschen konnte.“

Auch wenn Weber zu Beethovens Musik eine durchaus kritische Distanz hatte, ist kaum zu glauben, dass er sich dieses Konzertereignis entgehen ließ!

Zwei Tage später, am Karfreitag, sind gleich zwei Besuche musikalischer Aufführungen dokumentiert: Am Morgen hörte Weber in der Nicolai-Kirche das *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi mit deutschem Text von

⁵² Vgl. Alfred Dörffel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, Bd. 1, S. 187; zum Klavierkonzert vgl. AmZ, Jg. 9, Nr. 31 (29. April 1807), Sp. 499.

⁵³ Vgl. den Bericht *Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig. Neujahr bis Ostern*, in: AmZ, Jg. 9, Nr. 31 (29. April 1807), Sp. 497f.

Friedrich Gottlieb Klopstock unter der Leitung des Musikdirektors August Eberhard Müller und am Nachmittag in der Universitätskirche das Oratorium *Das Ende des Gerechten* (Text Friedrich Rochlitz) unter der Leitung des Komponisten Johann Gottfried Schicht mit dessen Tochter Henriette als Sängerin der Maria. Die Partien des Judas und Kaiphas übernahm der als Gesangssolist dilettierende Kaufmann Jacob Bernhard Limburger⁵⁴. Vermutlich von Rochlitz selbst stammt das Resümee:⁵⁵

„[...] es mag zur Andeutung der Wirkung genug seyn, hier zu bemerken, dass wir uns nicht erinnern, jemals eine, fast dritthalb Stunden dauernde Musik, von einem so zahlreichen Auditorium aller Stände, als diesen Tag die sehr grosse Kirche anfüllte, mit solcher ununterbrochenen, gespannten Aufmerksamkeit, grössten Stille, und herzlichen Theilnahme, aufgenommen gesehen zu haben.“

Rätselhaft bleiben die beiden Ben[n]dorf-Ausflüge; es ist nicht einmal zu klären, welcher Ort der von Weber zunächst fälschlich besuchte und welcher der richtige war, gab es in der Umgebung Leipzigs doch mehrere Benndorfs – am wahrscheinlichsten sind zwei Dörfer dieses Namens: eines nördlich der Messestadt bei Delitzsch (1994 dorthin eingemeindet) und eines südlich bei Frohburg (1997 dorthin eingemeindet, südlich von Borna)⁵⁶. Einer der beiden Orte lag immerhin so nahe bei Leipzig, dass Weber bei der ersten Fahrt (26. März) an einem Tag hin und zurück reisen konnte. Die Angaben zur zweiten Fahrt (28./29. März) sind widersprüchlich; wenn die Hinreise tatsächlich von 19.00 abends bis 10.00 morgens dauerte (also 15 Stunden), wieso war Weber dann schon acht Stunden nach der Ankunft wieder zurück in Leipzig? Es ist wohl eher anzunehmen, dass die Ankunft noch auf den 28. März zu beziehen ist (also 10 Uhr abends), er also von Karsamstag bis Ostersonntag in Benndorf übernachtete – in welchem Ort dieses Namens, bei wem und warum, das bleibt weiterhin fraglich.

⁵⁴ Vgl. Grenser (wie Anm. 45), S. 89.

⁵⁵ *Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig. (Neujahr bis Ostern)*, in: AmZ, Jg. 9, Nr. 30 (22. April 1807), Sp. 480f. (mit Hinweisen zu beiden Aufführungen am 27. März).

⁵⁶ Weitere Ortschaften gleichen Namens waren: a) ein durch den Braunkohleabbau verschwundener Ortsteil von Braunsbedra, ca. 35 km westlich von Leipzig, b) ein Ortsteil von Gröbers (Gröbers gehört seit 2004 zur Gemeinde Kabelsketal, einem Zusammenschluss von Dieskau, Dölbau, Gröbers, Großkugel), c) ein Ortsteil von Spielberg (seit 2004 mit Taugwitz zusammengeschlossen), westlich von Bad Kösen, d) ein Benndorf 10 km nordwestlich von Eisleben gelegen (bezüglich der Entfernung eher unwahrscheinlich).

Die späte Rückkehr nach Leipzig am Sonntag (18.00 Uhr) machte Weber den Besuch einer weiteren Veranstaltung unmöglich, die in der Zeitung mehrfach angezeigt wurde:⁵⁷

„*Declamatorium*. Ich werde die Ehre haben, den ersten Osterfeiertag [29. März] im Saale des *Hotel de Saxe* ein *Declamatorium* zu geben. Die zu declamirenden Stücke sind im ersten Theile: Scene aus Martin Luther, oder die Weihe der Kraft. Der Taucher, von Schiller. Der ewige Jude, von Schubart. Das Hemd des Glücklichen, von Langbein. Der Buchhalter und der Peter in der Fremde, von Grübel. Im zweyten Theile: Das liebe Dörfchen, eine dramatische Idylle von Kotzebue. Billets sind von *dato* bis zum 28. März Abends im Museo des Hrn. Beygang und im *Hotel de Saxe* zu bekommen. Der *Entrée*-Preis ist 16 gr. Der Anfang ist um 6 Uhr.

C. F. Solbrig.“

Carl Friedrich Solbrig (1775?–1838) hatte sich zu dieser Zeit bereits ganz auf solche Deklamatorien spezialisiert und auch entsprechende Textsammlungen dafür veröffentlicht; Weber hatte zehn Jahre später mehrfach Gelegenheit, den Künstler dabei zu erleben⁵⁸.

Anders als zu Dresden sind in den Notizen zum Leipzig-Aufenthalt auch private Kontakte Webers festgehalten: an den Abenden des 27. und 30. März. Zunächst wird Johann Vitus Kistner, der Eigentümer des Hôtel de Bavière⁵⁹, genannt, der Weber offenbar finanziell unter die Arme greifen musste. Überliefert ist eine autographe Quittung, die erstaunlicherweise mit dem 5. April datiert ist (nach Webers Reisenotizen müsste es der 4. April als Abreisetag gewesen sein), mit folgendem Wortlaut:⁶⁰

⁵⁷ *Leipziger Zeitungen*, Jg. 1807, Nr. 58 (23. März), S. 512 sowie Nr. 60 (25. März), S. 527f.; Anzeige im Wortlaut teils abweichend, inhaltlich aber identisch wiederholt in Nr. 62 (28. März), S. 543.

⁵⁸ Vgl. Webers TB-Notizen aus Dresden vom 6. Juni 1817 („Abends im DichterKreiß bey Geißler. [...] Solbrig dekl.“), 9. Juni 1817 („Solbrigs Deklamatorium“) sowie 25. Mai 1818 („aufs Bad: *Declamatorium* von Solbrig“).

⁵⁹ Vgl. *Leipziger Adress- Post- und Reise-Kalender auf das Jahr 1805*, Leipzig [1804], S. 143 unter den „Weinschenken“ verzeichnet: „J. Vit. Kistner, Petersstraße, *Hôtel de Baviere*. Speist und logirt Fremde.“

⁶⁰ *D-B, Weberiana Cl. II. h. 11.*

„*Quittung*“

Ueber fünf *Louisdor* in Golde welche Unterzeichner von Herrn Kistner als Darlehn erhalten zu bezeugt, und sowohl dafür als für die noch unbezahlte Rechnung für sein[en] 14Tägigen Aufenthalt in Leipzig seine Uhr ~~gegeben~~ zum Unterpfande bis zu erfolgter Zahlung gegeben zu haben bezeugt

Carl Marie Baron von Weber

Leipzig d: 5^r Aprill 1807.“

Später vermerkte Weber auf diesem Zettel: „d: 11^r *July* 1816 an ihn bezahlt“, übereinstimmend mit seiner Tagebuchnotiz vom genannten Tag⁶¹. Eine erste Rate hatte er allerdings bereits zuvor gezahlt, als er auf seiner Konzertreise 1811/12 mit Heinrich Joseph Baermann in Leipzig erneut in Kistners Hotel abgestiegen war⁶². Am 15. Januar 1812, einen Tag vor der Abreise aus Leipzig, hielt er im Tagebuch fest: „bey Küstner meine alte Schuld bezahlt und meine Uhr wieder bekommen mit 34 [Thaler] 8 gg:“. Kistner war darüber offenbar so erfreut, dass er Weber, wie dieser ebenso vermerkte, „zum Andenken eine schöne Dose von Mannheimer Golde schenkte.“

Der Umstand, dass Weber weder in Dresden noch in Leipzig Einnahmen durch Konzerte zu verbuchen hatte, brachte ihn offenbar in ernste Schwierigkeiten. Bei der ständigen Geldknappheit muss eines allerdings verwundern: Weber reiste „standesgemäß“ (er wusste wohl nicht, dass der Freiherrenstand eine Erfindung seines Vaters war); er logierte während der gesamten Fahrt, soweit dies nachweisbar ist, immer in ersten Häusern. Ein Ausweichen auf preiswertere Quartiere hätte die finanzielle Situation sicherlich entspannen können, schien ihm aber offenbar nicht opportun.

Neben dem freigiebigen Hotelier sind am 30. März drei weitere Bekanntschaften festgehalten: Weber verbrachte demnach den Abend mit den Schriftstellern Siegfried August Mahlmann (als Redakteur der vielgelesenen *Zeitung für die elegante Welt* eine einflussreiche Persönlichkeit!) und Johann Gottfried Seume, an die ihn angeblich der Breslauer Theaterdirektor Johann Gottlieb

⁶¹ Weber befand sich auf der Durchreise von Berlin nach Prag nur kurz in Leipzig und notierte: „an Küstner noch alte Schuld abgetragen mit fünf *Fried: dor.*“

⁶² Vgl. Webers Brief an seinen Freund Johann Baptist Gänsbacher vom 31. Dezember 1811: „ich *logire* bey Herrn Küstner im Hotel de Baviere.“

Rhode empfohlen hatte⁶³. Der von Weber an dritter Stelle vermerkte Knorr konnte bislang nicht zweifelsfrei ermittelt werden⁶⁴.

Unterhalb der Reisenotizen, ohne direkten räumlichen Bezug zu den Leipzig-Aufzeichnungen, vermerkte Weber außerdem: „*August Ritterich* [überschreiben aus *Bitterich*]. in Leipzig“. Das dürfte auf einen weiteren persönlichen Kontakt aus jenen Tagen schließen lassen – gemeint ist wohl der „Land-Accis-Obereinnehmer“ August Wilhelm Ritterich, wohnhaft in Leipzig, Klostergasse, Haus Nr. 161⁶⁵; freilich bleibt ungewiss, in welcher Beziehung Weber zu ihm stand.

Für die Abreise hatte Weber zunächst den 1. April (Mittwoch) vorgesehen, musste dann aber (wohl wegen ausgebuchter Postkutsche) auf den 4. April (Samstag) ausweichen. Er benutzte offenbar die „Schneeberg- und Egerische fahrende Post“, die jeweils mittwochs und samstags 18.00 Uhr aufbrach und alle von Weber genannten Reisestationen (Altenburg, Plauen, Hof, Bayreuth) anfuhr⁶⁶; 2 Taler des von Kistner geborgten Geldes waren als Passagiertaxe schon für die Fahrt bis Hof fällig⁶⁷, die Extrapost bis Bayreuth dürfte noch kostspieliger gewesen sein.

Der Aufschub in Leipzig wurde für ausstehende Korrespondenz genutzt – die Schreiben vom 3. April an „V: T: und D:“ gingen an Vater Franz Anton⁶⁸ und wohl an die Tante Adelheid von Weber sowie an den befreundeten

⁶³ Vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 119; dort ist als dritte Person neben Mahlmann und Seume Friedrich Rochlitz angegeben – vermutlich eine Verwechslung mit Knorre!

⁶⁴ Der *Leipziger Adreß- Post- und Reise-Kalender auf das Jahr 1805* weist einen „Sal. Friedr. Traug. Knorr“ als „General-Accis-Ober-Güterbeschauer bey der Post“ (S. 11) sowie unter den Zöllnern am Ranstädter Tor einen „Christian Friedrich Knorr, Meßassistent“ (S. 74) nach. In der musisch interessierten Gesellschaft wäre möglicherweise ein älterer Verwandter (der Vater?) des wenig später (am 22. September 1807) in Leipzig geborenen Julius Knorr denkbar, der in späterer Zeit als Pianist, Klavierpädagoge und Mitherausgeber der *Neuen Zeitschrift für Musik* hervortrat – über dessen familiären Hintergrund liegen der Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf derzeit keine Informationen vor; freundliche Auskunft von Matthias Wendt.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 18.

⁶⁶ Vgl. ebd., Anhang, S. 62

⁶⁷ Vgl. ebd., Anhang, S. 70.

⁶⁸ Einen Brief seines Sohnes vom 4. April [sic] 1807 erwähnt Franz Anton von Weber in seinem Schreiben nach Stuttgart vom 13. Mai 1807 (wie Anm. 2): „nun habe ich zeit dem 4^t April aus Leipzig gar nicht die mindeste Nachricht von diesem meinen Sohn erhalten“.

Hornisten Josef Dautreveaux, allesamt im oberschlesischen Carlsruhe⁶⁹. Am Abend desselben Tags besuchte Weber noch bis früh 2.00 Uhr die am Ranstädter Tor gelegene J. Georg Kistner gehörige Kaffeeschenke „Großer Blumenberg“⁷⁰.

Wenden wir uns erneut Webers Eintragungen im kleinen Reisetagebuch zu, beginnend nochmals mit der Notiz zum 7. April:

„[d:] 7 [April] Morgens 5 Uhr in Hof. von da mit *Extra post* bis *Bayreuth*.

– 8. Bayreuth wegen Post.

– 9^t mit Lohnk: nach Amberg abg: und gekommen Abends. über im Löwen.

– 10^t Mittg in Hartmannsdorf. Uebr: in Rükersdorf.

– 11^t früh 8 Uhr in Nürnberg. Mittg Buchschwabach Abends Anspach.

– 12^t zu Edmund gezogen.

– 27^t mein erstes *Concert* gegeben.

– 4^t *May*. Nacht 12 nach Nürnbn:

– 5^t Morgens 11 Uhr angekom.“

Mit der Ankunft in Bayreuth begann für Weber der erfolgreichste Teil der Reise: Die fast drei Monate in Franken mit einem kurzen Abstecher in die Oberpfalz eröffneten dem mittellosen Musiker endlich Auftrittsmöglichkeiten. Die Wahl dieser Region als Zentrum der Reise kam sicher nicht von ungefähr, Weber kannte sie aus seiner frühen Kindheit sehr genau. Zwischen 1791 und 1794 waren Nürnberg, Erlangen, Amberg, Ansbach und Bayreuth die Orte, an denen Vater Franz Anton von Weber als Direktor der familiären Schauspielgesellschaft oder auch als Veranstalter von Bällen sein Glück suchte – und anfangs auch fand⁷¹. Doch auch hier hatten sich die Verhältnisse sehr geändert: Die fränkischen Markgraftümer Ansbach und Bayreuth hatten nach dem Regierungsverzicht des Markgrafen Karl Alexander 1791

⁶⁹ Briefe nach Oberschlesien gingen mittwochs und samstags abends mit der Breslauer fahrenden sowie dienstags und samstags abends mit der Breslauer reitenden Post von Leipzig ab; vgl. *Leipziger Adreß- Post- und Reise-Kalender auf das Jahr 1805*, Leipzig [1804], Anhang, S. 58.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 143.

⁷¹ Frank Ziegler, *Die Webers – eine Familie macht Theater. Wanderbühnenbetrieb im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel der Weberschen Schauspielgesellschaft*, in: *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, Augsburg 2011, S. 133–157.

unter preußischer Verwaltung wenigstens eine kleine Hofhaltung behalten: Bayreuth als Sitz des preußischen Statthalters Herzog Friedrich Eugen von Württemberg und Ansbach als Amtssitz des preußischen Generalgouverneurs Karl August von Hardenberg. Doch seit Preußens verheerender Niederlage gegen die napoleonischen Truppen 1806, war die Bedeutung beider Orte drastisch verringert worden: Ansbach ging – ebenso wie die vormals freie Reichsstadt Nürnberg an Bayern, Bayreuth blieb noch längere Zeit französisch besetzt, bis es ebenfalls (1810) an Bayern fiel. Das künstlerische Leben wurde nunmehr ausschließlich vom Bürgertum aufrechterhalten; die höfische Repräsentation entfiel gänzlich.

Eines fällt beim Blick auf die Reiseroute besonders auf: Verließ sie bis hierhin folgerichtig und fast ohne Umwege, so machte Weber in den folgenden Wochen annähernd sternförmig Ausflüge von Bayreuth bzw. Nürnberg aus (nach Amberg, Ansbach, Thiersheim und Erlangen), bis er ab dem 15. Juli wieder zielgerichtet auf Württemberg zureiste – der beabsichtigte Abstecher nach München, von dem die frühen Dokumente (Pässe) vom Februar 1807 noch sprechen, spielte wohl bald keine Rolle mehr – kein Wunder, denn Webers ursprüngliche Reiseplanungen sahen ein schnelleres Vorwärtskommen vor. Franz Anton von Weber, dem der Sohn letztmalig am 3. April aus Leipzig geschrieben hatte, hörte, dass Carl Maria bereits vor dem 27. April (laut dessen Notizen am 11. April) in Nürnberg gesehen worden war, und mutmaßte daher am 13. Mai 1807, er müsse längst in Stuttgart angekommen sein⁷².

Der erste Bayreuth-Besuch vom 7. bis 9. April galt wohl tatsächlich in der Hauptsache der Post – offenbar hatte die Familie bei der Vorbereitung der Reise den Ort zum Nachsenden wichtiger Nachrichten verabredet; vielleicht hoffte Carl Maria von Weber auch, seinen Halbbruder Edmund hier zu treffen, der sich ab Juni 1806 in Bayreuth aufgehalten hatte (von dessen Abreise nach Amberg im Herbst wusste er möglicherweise nicht)⁷³. In der

⁷² Brief vom 13. Mai 1807 (wie Anm. 2): „[...] nur zufälliger weise [habe ich] heute durch einen Fremden Nürnberger Brief an H. *Actuarius* [Josef] *Dautrevaux* hieselbst gehört, das mein Sohn in Nürnberg gewesen, und dieser Brief ist vom 27^e April, folglich muß den schluß machen, das er /: so gott geben wolle :/ gegenwärtig schon in Stuttgart seyn müste; unbegreiflich ist es mir aber, das mein Sohn, der sonst Ein so sehr accurater Mensch ist in alle seinen Handlungen mir gar keinen Buchstaben zeit *Leipzig d. dato 4^e April* [sic] mehr gesendet, und mir an seinem Wohl gar zu sehr gelegen, da er die Väterliche Liebe als ein sehr braves und talentvolles Kindt besitzt [...]“.

⁷³ Vgl. Ryuichi Higuchi, Frank Ziegler, „Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugendt“. *Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 25.

Bayreuther Intelligenz-Zeitung findet sich im „Verzeichniß der dahier angekommenen und durchreisenden Fremden vom 1. bis 7. April 1807“ auch „Hr. Baron von Weber aus Breßlau“, samt dem Hinweis, die Vorgenannten (also auch Weber) „logiren sämmtlich im goldnen Anker.“⁷⁴ Das noch heute existierende, zentral gelegene Gasthaus kannte Weber gut: Bereits am 11. März 1793 war er hier mit seinen Eltern eingezogen, bevor die Webers (am 16. März) ihre erste Bayreuther Theaterspielzeit eröffneten⁷⁵ – eine Kindheitserinnerung also.

Am 9. April ging es bereits per Lohnkutsche weiter nach Amberg, wo Weber sich nun endlich „Familienanschluss“ erhoffte. Spätestens in Bayreuth dürfte er erfahren haben, dass Edmund von Weber im Oktober 1806 in der oberpfälzer Stadt seine erste eigene Theatergesellschaft gegründet hatte, zu der auch Halbschwester Jeanette Weyrauch als Sängerin und Schauspielerin gehörte. Das *Oberpfälzische Wochenblatt*[t] gibt einen genauen Überblick über die ersten Wochen des Unternehmens, das vom Publikum freundlich aufgenommen wurde: Die Vorstellungen vom 31. Oktober 1806 bis 25. Februar werden darin einzeln besprochen⁷⁶. Danach sprudeln die Quellen weniger reich; Destouches behauptet, dass das Amberger Gastspiel „bis letzten [= 30.] April 1807“ dauerte⁷⁷. Am 12. März 1807 hielt sich Edmund von Weber noch bei seiner Truppe auf; er schrieb an diesem Tag als „Direkteur des Königlichen Theaters in Amberg“ nach Augsburg und bat um die Erlaubnis, mit seiner „Opern und Schauspieler Gesellschaft [...] in Augsburg auf kommenden Winter spielen zu dürfen“⁷⁸.

⁷⁴ *Bayreuther Intelligenz-Zeitung*, 1807, Nr. 29 (10. April 1807), S. 120.

⁷⁵ Vgl. *Bayreuther Intelligenz-Zeitung*, 1793, Nr. 11 (16. März), S. 48.

⁷⁶ Vgl. *Oberpfälzisches Wochenblatt*[t], 1807, Nr. 11 (12. März), Sp. 236–238, Nr. 13 (26. März), Sp. 269f., Nr. 14 (2. April), Sp. 291–294. Fremdenanzeigen wurden erst in späteren Jahren in dieser Zeitung abgedruckt, so dass keine Mitteilung zu Carl Maria von Webers Kurzbesuch zu finden ist; freundliche Mitteilung von Johannes Laschinger vom Stadtarchiv Amberg.

⁷⁷ Vgl. Joseph von Destouches, *Statistische Darstellung der Oberpfalz und ihrer Hauptstadt Amberg vor und nach der Organisation von 1802 mit einem tabellarisch statistischen Ueberblick des dermalen organisirten Naabkreises*, Sulzbach 1807, Bd. 3, S. 222.

⁷⁸ Stadtarchiv Augsburg; Bestand Theater und öffentliche Productionen, Fasz. III, Nr. 6 (1806–1812), darin Dokument 23 (als Dokument 24 liegt das ablehnende Antwortschreiben bei). Statt Augsburg blieben Ansbach und Karlsbad 1807/08 die bevorzugten Auftrittsorte; vgl. Frank Ziegler, *Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte*, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 82–84; Higuchi/Ziegler (wie Anm. 73), S. 26 und 31.

Doch zur Zeit von Carl Maria von Webers Ankunft in Amberg war Edmund selbst nicht mehr in der Stadt. Auf der Suche nach neuen Auftrittsmöglichkeiten war der frischgebackene Schauspieldirektor bereits nach Ansbach abgereist⁷⁹; die Schauspieltruppe folgte wohl erst später. Carl Maria von Weber stieg über Nacht (9./10. April) im Gasthof zum goldenen Löwen in der Georgenstraße, der sogenannten alten Post⁸⁰, ab, um dem Bruder am nächsten Tag nachzureisen: vermutlich über Hartmannshof (zwischen Sulzbach-Rosenberg und Hersbruck), das Weber fälschlich als Hartmannsdorf notierte, Rückersdorf (zwischen Lauf und Nürnberg), wo er übernachtete (10./11. April), Nürnberg⁸¹, und über Buchschwabach nach Ansbach, das er am Abend des 11. April erreichte. Leider enthält die *Ansbacher Intelligenz-Zeitung* 1807 weder Fremdenanzeigen noch sonstige Hinweise auf Carl Maria von Weber, so dass unbekannt bleibt, in welchem Gasthaus er abstieg, bevor er am Folgetag (12. April), wie er in seinen Notizen vermerkte, zu seinem Bruder zog. Die Verbindungen Edmund von Webers vor Ort mögen dabei geholfen haben, das erste öffentliche Konzert Carl Maria von Webers in diesem Jahr am 27. April zu organisieren. Ob es sich um ein Orchesterkonzert oder einen kammermusikalischen Abend handelte, ist ungewiss.

Nach drei Wochen im Kreis der älteren Geschwister machte sich der jüngste Weber-Sohn wieder selbständig und reiste nach Nürnberg ab, wo er in der Nacht vom 4. zum 5. Mai eintraf.

Ein Nachtrag zu Ansbach sei an dieser Stelle eingefügt: Am 16. Mai 1807 trug sich dort der „Schauspieler und MusikDirektor“ Anton Koller in Carl Maria von Webers Stammbuch ein⁸², der bereits in Amberg zur Gesellschaft Edmund von Webers gehörte und möglicherweise auch bei der Ausrichtung des Weberschen Konzerts in Ansbach beteiligt war⁸³. Weber war zum Zeit-

⁷⁹ Zu den Ansbacher Spielzeiten der Weberschen Gesellschaft im Frühjahr 1807 sowie 1808 vgl. *Reminiscenzen aus Ansbach. Von den Jahren 1806–1809 in Briefen* (ungez.), in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 10, Nr. 100 (19. Mai 1810), Sp. 797–799 und Nr. 101 (21. Mai 1810), Sp. 805–807.

⁸⁰ Destouches (wie Anm. 77), Bd. 3, S. 100.

⁸¹ Im *Nürnberg'schen Anzeig-Blatt* 1807 ist Webers Durchreise nicht vermerkt, ebenso keine Durchreise seines Bruders Edmund in den Tagen zuvor.

⁸² *D-B*, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 61r.

⁸³ In den Amberger Rezensionen zu den Leistungen der Gesellschaft (vgl. Anm. 76) ist Koller einmal (Nr. 14 vom 2. April 1807, Sp. 292, Vorstellung am 6. Januar mit Wiederholung am 19. Januar) positiv hervorgehoben; ebenso in einem Bericht aus Karlsbad vom Juli 1807; vgl. R., *Briefe aus Karlsbad im Juli 1807*, 1. Brief in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 117 (23. Juli 1807), Sp. 934. Koller trat später seinen Posten als Musikdirektor

punkt der Eintragung längst nicht mehr vor Ort (sondern in Bayreuth) – ein Indiz dafür, dass das Stammbuch für die frühen Jahre nicht immer ein hundertprozentig verlässliches Hilfsmittel ist, um biographische Details zu klären. Offenbar hatte Weber (wenn es sich denn nicht lediglich um eine fehlerhafte Datierung Kollers handelt) sein Stammbuch in Ansbach zurückgelassen; möglicherweise erhielt er es am 12. Juni zurück, als er seinen Bruder Edmund in Nürnberg wiedertraf (s. u.) – der befand sich auf der Durchreise nach Karlsbad, dem nächsten Spielort seiner Schauspielgesellschaft.

Doch folgen wir wieder dem Reisetagebuch Carl Maria von Webers mit den anschließenden Eintragungen aus Nürnberg, Bayreuth und Erlangen:

- „[d:] 10^t [Mai] mit *Garnier* früh 4. nach *Bayr.* 5 Uhr abends angekommen.
d: 13^t *Garnier* nach Leipzig und ich nach Thiersheim.
– 15^t Morgens 4 Uhr zurückgekommen.
– 17. nach Nürnbn:
– 26^t *Concert* im Rothen Roß.
– 4^t *Juni* nach Erlangen.
– 9^t *Concert* nicht wegen Donnerwetter
– 10^t gegeben.
– 11. nach Nürnbn:
– 12. Edmund durch nach *Carlsb.*
– 15^t nach Erlangen.
– 17 nach Bayreuth.
– 23. *Conc.* für die Armen.
– 30. meines.
– 4^t *July* abger: in Eschenau übernacht
– 5^t 10 Uhr Morg: mit *Bakof:* in Erlangen.
– 7^t *Concert.*
– 10^t nach Nürnbn: ~~Abend 6 Uhr nach Anspach~~
~~um ½ 7 wieder weg~~
– 15. nach Stuttg: Abends 6 Uhr Anspach
½ 7 wieder weg.“

unter der Direktion Edmund von Webers an Fridolin von Weber ab, blieb aber als Schauspieler Mitglied der Gesellschaft; vgl. u. a. den Überblick über die Mitglieder der Truppe in: *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung*, Leipzig, Jg. 1, Nr. 27 (29. März 1808), S. 113, sowie die Ankündigung zu Kollers Benefiz in Ansbach am 13. Mai 1808, in: *Ansbacher Intelligenz-Zeitung*, 1808, Nr. 19 (11. Mai), S. 443.

Nach dem dreiwöchigen Ansbach-Aufenthalt blieben für zwei Monate Nürnberg, das benachbarte Erlangen und Bayreuth Webers bevorzugte Aufenthaltsorte, in denen er nun insgesamt fünf Konzerte geben konnte (darunter allerdings eines ohne finanziellen Ertrag, s. u.). Der Reiseverlauf wirkt bis Mitte Juli recht unruhig: insgesamt vier Anreisen in Nürnberg (am 5. und 17. Mai, 11. Juni, 10. Juli), je drei in Bayreuth (am 10. und 15. Mai, 17. Juni) und in Erlangen (am 4. und 15. Juni, 5. Juli). Leider sind die Fremdenanzeigen im *Nürnberg'schen Anzeig-Blatt* in dieser Zeit sehr lückenhaft; sie geben für die ersten drei Einreisen in die Stadt keine Informationen. Erst in der Ausgabe vom 18. Juli ist (wohl für die Anreise am 10. Juli) ein Nachweis zu finden, der sich auf den richtigen Weber beziehen könnte:⁸⁴

„Angekommene Fremde. [...] Im goldenen Radbronnen. Hr. Freyherr von Weber von Karlsruhe“

Gemeint hatte Weber beim Einpassieren wohl Karlsruhe/Schlesien, den eigentlichen Ausgangspunkt seiner Reise, da er aber aus Erlangen nach Nürnberg kam, also aus der entgegengesetzten Himmelsrichtung, könnten die Torwächter vielleicht fälschlich auf das badische Karlsruhe geschlossen haben.

Verlässlicher sind in dieser Zeit die Angaben der „Policei-Inspection“ in der *Bayreuther Intelligenz-Zeitung* – dort finden sich alle drei Einreisen Webers in Bayreuth nachgewiesen. Für den 10. Mai heißt es:⁸⁵

„Verzeichniß der dahier angekommenen und durchreisenden Fremden vom 6. bis 12. Mai 1807. [...] Mons. Garnier, Kriegs-Commissär, Mons. Gerdret, Inspecteur der gros[s]en Armee, kommen von Nürnberg, Hr. von Weber, Secretair, [...] logiren sämtlich in [sic] goldnen Anker.“

Zur Wiederkehr fünf Tage später liest man:⁸⁶

„Verzeichniß der dahier angekommenen und durchreisenden Fremden vom 13. bis 18. Mai 1807. [...] Hr. von Weber, Secretair, kommt von Nürnberg [sic], [...] logiren sämmtl. im goldnen Anker.“

⁸⁴ *Nürnberg'sches Anzeig-Blatt*, 1807, Nr. 81 (15. Juli), S. 498; in der vorhergehenden Nr. 80 vom 13. Juli sind keine Fremden angezeigt, die Anzeigen in Nr. 79 vom 10. Juli beinhalten wohl nur Anmeldungen bis zum 9. Juli.

⁸⁵ *Bayreuther Intelligenz-Zeitung*, 1807, Nr. 39 (15. Mai), S. 164. Die zweite hier genannte Person, den inspecteur général de l'habillement de la Grande-Armée Gerdret (gefallen während des Russlandfeldzugs 1812) vermerkte Weber auch in den Randbemerkungen zu seinen Reisenotizen.

⁸⁶ Ebd., 1807, Nr. 41 (22. Mai), S. 172.

Und schließlich zum 17. Juni:⁸⁷

„Verzeichniß der dahier angekommenen und durchreisenden Fremden vom 17. bis 23. Juni 1807. [...] Hr. Garnier kaiserl. franz. Kriegs-Commissair nebst Hrn. v. Weber Secretair, kommen von Erlang, [...] logiren sämmtlich im goldnen Anker.“

Eine Angabe macht dabei besonders stutzig: Weber wird stets als „Secretair“ bezeichnet – eine Tätigkeitsangabe, die nach bisheriger Kenntnis seiner Biographie eigentlich erst nach seiner Anstellung in Stuttgart zutreffend wäre. Und doch macht der Hinweis Sinn: Finanziell war Weber, besonders vor den nachfolgenden Konzerten (ab 26. Mai), auf jede Unterstützung angewiesen – was lag näher, als sich ein Auskommen zu suchen: etwa beim Kriegskommissair Garnier⁸⁸, der genau die Gegend bereiste, die auch für Weber von Interesse war. Damit würde sich nicht allein die doppelte Erwähnung des Namens in Webers Reisenotizen erklären; besonders die Notiz vom 13. Mai „*Garnier* nach Leipzig und ich nach Thiersheim“ wäre weniger nebulös – was hätte Weber sonst bewogen, eine Reise Garniers nach Leipzig zu notieren, an der er sich nicht beteiligte, stünde er nicht in engem Kontakt zu diesem. Es scheint möglich, dass Garnier in dringenden dienstlichen Angelegenheiten nach Leipzig musste, gleichzeitig aber Verpflichtungen in Thiersheim hatte, die er dem vorübergehend als Sekretair angestellten Weber überantworten konnte. Der Ort Thiersheim im Fichtelgebirge, zwischen Selb und Marktredwitz gelegen (heute im Landkreis Wunsiedel), hätte für einen Musiker wohl keinen Reiz als Reiseziel, war aber eine wichtige Poststation an der Strecke Frankfurt/Main – Eger, kurz vor der Grenze ins habsburgische Böhmen, aus strategisch-militärischen Gesichtspunkten also durchaus von Interesse⁸⁹.

⁸⁷ Ebd., 1807, Nr. 53 (30. Juni), S. 228.

⁸⁸ Fraglich ist, ob ein Zusammenhang zu Germain (Comte) Garnier besteht. Der Ökonom, Verwaltungsbeamte und Literat (geboren am 8. November 1754 in Auxerre als Sohn eines Notars, 1808 geadelt, gestorben am 4. Oktober 1821 in Paris) war 1810 von Napoleon zum „Präsident des Donataires dans le Principautés de Bayreuth et d’Erfurth“ ernannt worden, scheint sich aber 1807 in Frankreich aufgehalten zu haben. Für seinen diesbezüglichen freundlichen Hinweis sei Dr. Johann Pörnbacher vom Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München gedankt.

⁸⁹ Tatsächlich rückte ein österreichisches Militärcorps im Juni 1809 über Thiersheim in das Fürstentum ein und besetzte Bayreuth vorübergehend; vgl. Johann Apollon Peter Weltrich, *Erinnerungen für die Einwohner des ehemaligen Fürstenthums Baireuth aus den Jahren der Occupation von 1806 bis 1810. Ein Beitrag zur Geschichte und Statistik dieses Fürstenthums*, Culmbach 1819, S. 64.

Man muss sich wohl mit dem Gedanken anfreunden, dass der Komponist von *Leyer und Schwert*, von *Kampf und Sieg* 1807 – wenn auch nur kurzzeitig – im Sold der napoleonischen Grande Armée stand! Ein existenzbedrohender finanzieller Engpass war zu überwinden – da musste die Antipathie gegen die französischen Besatzer überwunden werden. Die mehrfachen An- und Abreisen in einem Ort könnten damit zusammenhängen, dass Weber seine dienstlichen Belange (für Garnier) mit seinen persönlichen Planungen in Einklang zu bringen hatte.

Das bestdokumentierte Konzert der Reise 1807 ist jenes in Nürnberg am 26. Mai im Saale des renommierten Hotels Rotes Roß am Weinmarkt. Es wurde zweimal in der Zeitung mit annähernd gleichem Wortlaut beworben:⁹⁰

„Konzert-Anzeige.“

Morgen, als Dienstag den 26sten Mai, wird Endesunterzeichneter bei seiner Durchreise im Gasthof zum rothen Roß eine große musikalische Accademie die Ehre haben aufzuführen. Verschiedene Sinfonien und Ouverturen seiner eigenen Composition, wie auch das neueste Concert fürs Pianoforte, von Herrn Kapellmeister Eberl⁹¹, von ihm vorgetragen, werden den Beifall eines Hohen und verehrungswürdigen Publikums nicht verfehlen. Das weitere wird noch durch gedruckte Avertissements näher bestimmt werden.

Nürnberg, den 25. Mai 1807.

Carl Marie v. Weber.“

Auch der gedruckte Konzertzettel⁹² und somit der komplette Programmablauf ist bekannt: Eröffnet wurde mit einer „Große[n] Simphonie“ von Weber (wohl seiner Nr. 1 JV 50), gefolgt von dem in der Anzeige genannten Klavierkonzert von Anton Eberl, der „Ouvertüre der Oper Silvana“ sowie

⁹⁰ *Nürnbergischer Friedens- und Kriegs-Kourier*, 1807, Nr. 122 (25. Mai); einzige Abweichung in der Wiederholung in Nr. 123 (26. Mai) ist das Anfangswort „Heute“.

⁹¹ Das neuere der Klavierkonzerte von Anton Eberl war jenes in Es-Dur op. 40, das der Komponist auf seiner Konzertreise 1806 bereits öffentlich vorgestellt hatte, das allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Druck vorlag; vgl. den Bericht zum Leipziger Konzert am 10. April 1806 in: *AmZ*, Jg. 8, Nr. 29 (16. April 1806), Sp. 462f. Somit ist unklar, ob dieses oder das Konzert in C-Dur op. 32 erklang. Letzteres war bereits 1805 durch Kühnel in Leipzig publiziert worden (VN 439); vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 6, Nr. 16 (6. Februar 1806), Sp. 125f. Werke Eberls gehörten in den frühen Jahren neben denen Mozarts zum bevorzugten Repertoire Webers.

⁹² Eutin, Ostholstein-Museum (Foto, ohne Inv.-Nr.), Vorlage unbekannt.

Heute
Dienstag den 26sten May 1807
wird mit gnädigster Bewilligung
Herr Carl Marie von Weber
im Saale zum rothen Roß
eine
große musikalische Akademie
zu geben die Ehre haben.

Erster Theil.

Große Symphonie von C. M. von Weber.

Klavier - Concert von Herrn Kapellmeister Eberl, vörgetragen von C. M. von Weber.

Ouvertüre der Oper Sibana, von C. M. von Weber.

Zweiter Theil.

Ouvertüre der Oper Peter Schmolz, von C. M. von Weber.

Canzonetti mit Begleitung der Guitarre, vörgetragen von C. M. von Weber.

Klarinett - Concert von Krommer, vörgetragen von Herrn Backofen.

Freye Fantasie nebst Variationen, gespielt von C. M. von Weber.

Der Eintrittspreis ist 48 Kr.

Der Anfang um 6 Uhr. Das Ende nach 8 Uhr.

nach der Pause der „Ouvertüre der Oper Peter Schmoll“, mehreren „Canzonetti mit Begleitung der Gitarre“, bei denen sich Weber selbst begleitete, sowie einem „Klarinett-Conzert“ von Franz Krommer, gespielt von Heinrich Backofen. Den Abschluss bildete eine „Freye Fantasie nebst Variationen“ auf dem Klavier, gespielt von Weber. Der Musiker präsentierte sich also als Komponist, Pianist und Dirigent, daneben aber – wie in anderen Konzerten der frühen Jahre auch – als Sänger und Gitarrist. Die Überlieferung, nach der Weber durch einen Unfall mit Säure in Breslau seine vorher schöne Singstimme gänzlich verloren haben soll⁹³, ist somit kritisch zu hinterfragen. Noch Jähns schrieb – nach Ohrenzeugen-Berichten – von Webers „zwar nicht bedeutende[r], doch des feinsten Ausdrucks fähigen Stimme“⁹⁴ und Maria Belli-Gontard erinnerte sich, wie Weber 1809 im Kurbad Ems „mit kleiner, aber höchst wohlklingender Stimme“ Lieder vortrug und sich dabei „vortrefflich“ auf der Gitarre begleitete⁹⁵.

Von besonderem Interesse ist die Darbietung der beiden Opernouvertüren, die Weber als Teenager komponiert hatte: jene zum *Waldmädchen* aus dem Jahr 1800 (JV Anh. 1) und jene zu *Peter Schmoll* von 1801 (JV 8). Beide betrachtete er zu dieser Zeit also offenbar durchaus noch als aufführbar; schließlich hätten aus jüngerer Zeit (1804/05) auch noch seine *Overtura Chinesa* (JV Anh. 28) und die Erstfassung der *Rübezahl*-Ouvertüre (JV Anh. 27) vorgelegen. Möglicherweise waren es allerdings die Erfahrungen seiner Konzerte in Franken, die Weber davon überzeugten, dass beide in Nürnberg gespielten Werke eine musikalische Überarbeitung vertrügen – die *Schmoll*-Ouvertüre erhielt noch 1807 (vermutlich erst in Württemberg) ihren „letzten Schriff“ als *Grande Overture à Plusieurs Instruments* (JV 54), die *Waldmädchen*-Ouvertüre wurde im März 1809 als *Silvana*-Ouvertüre (JV 87) revitalisiert. Die Umbenennung seiner Jugendoper *Waldmädchen* in *Silvana* geschah allerdings schon vor der Stuttgarter Neufassung (1808/10) – sie ist bereits auf dem Konzertzettel von 1807 dokumentiert!

⁹³ So dargestellt u. a. bei: Johann Gottfried Hientzsch, *Friedrich Wilhelm Berner, ehemals Ober-Organist an der ersten evangelischen Hauptkirche [...] zu Breslau, nach seinem Leben und Wirken in der Musik dargestellt*, Breslau 1829, S. 11.

⁹⁴ Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 68.

⁹⁵ Vgl. Maria Belli-Gontard, *Lebens-Erinnerungen*, Frankfurt/Main 1872, S. 76 sowie „... die Hoffnung muß das Beste thun.“ *Die Emser Briefe Carl Maria von Webers an seine Frau*, hg. von Joachim Veit unter Mitarbeit von Eveline Bartlitz und Dagmar Beck, München 2003, S. 15.

Auf dem Nürnberger Konzertzettel erscheint erstmals eine Person, die für Weber in den folgenden zwei Monaten zum wichtigsten künstlerischen Partner werden sollte: der Klarinetten- und Harfen-Virtuose Backofen (1768–1830). Er entstammte einer seit 1780 in Nürnberg ansässigen Musikerfamilie, die Weber wohl schon aus seinen Nürnberger Kinderjahren (1791/92) kannte, allerdings war Heinrich Backofen in jenen Jahren nicht in Nürnberg, so dass die persönliche Bekanntschaft der beiden Musiker wohl tatsächlich erst 1807 geschlossen wurde. Der Name Backofen dürfte Weber freilich schon zuvor ein Begriff gewesen sein; in seiner ab 1802 zusammengetragenen Bibliothek mit Werken der Musiktheorie befand sich u. a. ein Exemplar von Backofens Klarinetten- und Harfen-Schule aus dem Jahr 1803⁹⁶.

Zeitgenossen rühmten Backofen als vielseitigen Künstler; Kiefhaber berichtete 1804 über dessen jüngsten Karrieresprung:⁹⁷

„1804. am 16[.] December gieng Herr Johann Georg Heinrich Backofen, ehemals Vikar auf dem hiesigen [Nürnberger] Musik-Chor⁹⁸, als Kammermusikus und Direktor der Blas-Instrumente nach Sachsen Gotha. Er hat sich auf der Clarinette, dem Bassethorn und der Pedalarfe vorzüglich ausgezeichnet, und sich auch als Komponist und musikalischer Schriftsteller vortheilhaft bekannt gemacht.“

In Gotha blieb Backofen bis zu seinem Wechsel an die Darmstädter Hofkapelle 1811⁹⁹; ein Bericht aus dem Jahr 1812 beschreibt ihn als „Zierde der Darmstädtischen Kammer-Musik“, preist aber auch seine Persönlichkeit:

⁹⁶ Vgl. Eveline Bartlitz, *Ein-Blick in Carl Maria von Webers Bücherschrank*, in: *Weberiana* 17 (2007), S. 54.

⁹⁷ Johann Carl Sigmund Kiefhaber, *Nachrichten zur ältern und neuern Geschichte der freyen Reichsstadt Nürnberg*, Bd. 2, Nürnberg 1804, S. 217. Kiefhaber hebt daneben die Harfen- und die Klarinetten- und Harfen-Schule sowie mehrere Kompositionen für beide Instrumente hervor. Weiter heißt es S. 218: „Ausserdem hat er auch Antheil an der allgemeinen musikalischen Zeitung, worin mehrere Recensionen und Aufsätze von ihm vorkommen, unter welchen sich derjenige, welcher von dem Zustand der Musik in Spanien handelt, ganz vorzüglich auszeichnet.“

⁹⁸ Im Sommer 1804 unterzeichnete Heinrich Backofen noch gemeinsam mit Ernst und Gottfried Backofen als Mitglied des Nürnberger Theaterorchesters einen Beitrag in der *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 4, Nr. 98 (16. August 1804), Sp. 784f.

⁹⁹ Am 30. April 1811 erschien ein Abschiedsgruß Heinrich Backofens an die Gothaer in der *Privilegirten Gothaischen Zeitung. Auf das Jahr 1811*, Nr. 69 (30. April).

„ein eben so bescheidener als geschickter Mann“¹⁰⁰. Im Sommer 1807 dürfte er sich besuchsweise bei seiner Familie in Franken aufgehalten haben, so dass er sich Weber bei dessen Konzerten anschließen konnte. Kurz zuvor wird er in einem anonymen Korrespondenzbericht aus Gotha vom 9. April 1807 als „ein musikalischer Polyhistor auf mehrern blasenden Instrumenten“, gleichzeitig aber als „Virtuos auf dem Bassethorn“ gepriesen, der „diesem gewiß nicht leichten Instrumente eigene wundervolle Töne entlockt“¹⁰¹. Die ähnlichen Interessen dürften zwischen Weber und Backofen bald ein enges Vertrauensverhältnis geschaffen haben.

Zunächst reiste Weber allerdings allein weiter: nach Erlangen, wo er am 4. Juni eintraf. Das *Intelligenzblatt* meldet:¹⁰²

„Anzeige der hier durchgereisten Fremden. [...] Vom 1. bis 7. Juny sind zum Nürnberger Thor hereinpaßirt: [...] Hr. v. Weber [...] aus Nürnberg, [...] log. im goldn. Wallfisch.“

In derselben Ausgabe annoncierte Weber sein erstes Konzert vor Ort:¹⁰³

„Dienstag den 9. dieses wird Unterzeichneter die Ehre haben, im hiesigen Klubbsaale ein große musikalische Akademie zu geben.

Carl Marie von Weber.“

Außer Webers Hinweis in den Reisenotizen, dass das Konzert am 9. Juni „wegen Donnerwetter“ nicht stattfand, sondern auf den 10. Juni verlegt werden musste, gibt es keine Quellen zu diesem Auftritt; der Begriff „große musikalische Akademie“ bezeugt immerhin, dass es sich um ein Orchesterkonzert, keinen Kammermusikabend handelte. Die nächste Einreise nach Erlangen am 15. Juni, gemeinsam mit Garnier von Nürnberg aus, dokumentieren die Fremdenanzeigen nicht.

¹⁰⁰ Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 7, Nr. 138 (10. Juni 1813), S. 552; ungezeichneter Bericht aus Frankfurt/Main aus dem Jahr 1812.

¹⁰¹ *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 63 (20. April 1807), Sp. 504. Es folgt der Hinweis, „daß Hr. Backofen im Portraitiren und andern schönen Künsten neben seinen musikalischen Talenten entschiedene Verdienste hat“.

¹⁰² *Das Erlanger Intelligenzblatt*, 1807, Nr. 23 (8. Juni), S. 197.

¹⁰³ Ebd., Nr. 23, S. 212.

In Bayreuth, wo Weber letztmalig am 17. Juni eintraf (s. o.), gab es ein Wiedersehen mit Backofen. Die Zeitung vom 20. Juni bewirbt ihr vermutlich gemeinsam absolviertes nächstes Konzert:¹⁰⁴

„Musikalische Anzeige.

Drei ausgezeichnete Tonkünstler, mehr durch hohe Veranlassung als vom Zufall hieher geführt, haben mit gänzlicher Verzichtleistung auf eigenes Interesse, den rühmlichen Vorsatz, ihre hervorstechenden Talente zum Besten der Armen glänzen zu lassen und künftigen Dienstag [23. Juni] Abends um 5 Uhr, von hiesigen Liebhabern und Liebhaberinnen unterstützt, im Saale des neuen Schlosses eine musikalische Akademie zu geben, worinnen sie sich auf dem Fortepiano, auf der Hoboe und dem so beliebten Passethorn abwechselnd werden hören lassen. Das Entree ist 35 kr.“

Leider unterzeichneten die Künstler die Anzeige nicht – Weber ist als Mitwirkender an dem Benefizabend im Neuen Schloss durch seine Reisenotizen dokumentiert, Backofen als Bassethornspieler sehr wahrscheinlich; wer allerdings als Oboist mitwirkte, bleibt ungewiss.

Gesichert ist Backofens Teilnahme an Webers Konzert am 30. Juni; dazu heißt es am Tag zuvor in der *Bayreuther Zeitung*:¹⁰⁵

„Avertissement.

Morgen den 30. Juni, wird das *Concert de Société* Abends um 5 Uhr im Schlosse seinen Anfang nehmen. Da am Eingang keine Billette gelöst werden, so sind für diejenigen resp. Musikfreunde welche der Subscriptions-Plan verfehlt haben sollte, Billets à ½ Laubthaler bei Herrn Cammermusikus [Friedrich] Heinel nächst der Stadtkirche zu haben. Baireuth, den 29. Juni 1807.

C. M. v. Weber. H. Backofen.“

Die genaue Programmfolge der Konzerte ist unbekannt.

Vom 3. Juli liegt ein letztes Dokument aus Bayreuth vor – ein Durchreisevermerk auf Webers Pass¹⁰⁶; bereits einen Tag später verließen Weber und

¹⁰⁴ *Bayreuther Zeitung*, 1807, Nr. 96 (20. Juni), S. 556 (keine Wiederholung an den Folgetagen).

¹⁰⁵ Ebd., 1807, Nr. 101 (29. Juni), S. 588 (keine Wiederholung am Folgetag).

¹⁰⁶ Vgl. oben die Angaben zu dem am 25. Februar 1807 in Breslau ausgestellten Reisepass (wie Anm. 7).

Backofen gemeinsam Bayreuth. Von seinem vermutlichen vorübergehenden Dienstherrn Garnier dürfte sich Weber spätestens zu diesem Zeitpunkt verabschiedet haben; er taucht in den Quellen danach nicht mehr in Verbindung mit Weber auf. Nach der Übernachtung in Eschenau (zwischen Schnaittach und Erlangen gelegen) trafen die Musiker am Morgen des 5. Juli in Erlangen ein, wie das dortige *Intelligenzblatt* bestätigt:¹⁰⁷

„Anzeige der hier durchgereisten Fremden. Zum Bayreuther Thor sind vom 4. bis 11. July hereinpaßirt: Hr. v. Weber, Hr. Backofen [...] aus Bayreuth, [...] log. im goldn. Wallfisch.“

Für eine Anzeige zu dem Konzert am 7. Juli, das die Reisenotizen nennen und das wohl Weber und Backofen wiederum gemeinsam absolvierten, war es offenbar zu spät: Die Anreise (5. Juli) fiel auf einen Sonntag; da war die nächste Ausgabe der Zeitung, die am 6. Juli erschien (Nr. 27), vermutlich schon fertig; die darauffolgende Ausgabe (Nr. 28) erschien erst am 13. Juli – sechs Tage nach dem Konzert.

Webers Stammbuch enthält ein Dokument aus jenen Tagen: Unter dem 10. Juli 1807 findet sich dort ein Eintrag „Zum Andenken an die frohen Tage in *Erlangen*, durch ihren Genius versüßt. | *Lud. Wellmer* | St. J. *Direct*:“¹⁰⁸. Zudem dürfte der einzig nachweisbare kompositorische Ertrag der Reise in diesem Ort entstanden sein: ein Lied-Entwurf „Vereint glüht hier Herz und Sinn“ – Webers Autograph mit einer ungesicherten Datierung von fremder Hand, dessen Verbleib derzeit unbekannt ist, wurde zwischen 1927 und 1929 mehrfach in Auktionskatalogen genannt¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Das Erlanger Intelligenzblatt*, 1807, Nr. 28 (13. Juni), S. 253.

¹⁰⁸ *D-B*, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 60r. Vermutlich handelt es sich um den Juristen Michael Ludwig Wellmer, von dem aus den Jahren 1818 bis 1831 etliche Publikationen (erschienen in Erlangen, Nürnberg bzw. Markt Erlbach) nachweisbar sind; er ist zwischen 1813 und 1818 als Landrichter in Markt Erlbach bezeugt. Die Bekanntmachungen des Stadtgerichts Erlangen sind im dortigen *Intelligenzblatt* von 1807 stets von dessen Direktor „Wellmer“ gezeichnet; freundliche Mitteilungen von Renate Wünschmann vom Stadtarchiv Erlangen, von Ludwig Weber vom Staatsarchiv Nürnberg sowie von Dr. Stefan Nöth vom Staatsarchiv Bamberg.

¹⁰⁹ Auktionsnachweise: 1927 bei Stargardt Kat. 271, Nr. 433; 1928 bei Sotheby (Versteigerung 13.–15. Februar), Nr. 198; 1929 bei The Anderson Galleries, New York (Versteigerung 25. April), Nr. 161. Der Stargardt-Katalog überliefert eine Notiz von fremder Hand auf der Rückseite des Blattes, nach welcher das Manuskript „Von Carl Maria v. Weber’s eigner Hand. Erlangen. 1806.“ geschrieben sei. Da Weber sich aber nicht 1806, sondern ausschließlich 1807 dort aufhielt, ist wohl von einem Erinnerungsfehler auszu-

In Nürnberg blieb zwischen dem 10. und 15. Juli genug Zeit, sich von den neu gewonnenen Freunden zu verabschieden: Das Stammbuch Webers enthält am 14. Juli zwei entsprechende Einträge, so „Zur Erinnerung an die vergnügten Tage, die wir zusammen verlebt haben. | Von deinem redlichen Freund, Heinrich Backofen“¹¹⁰. Direkt daneben verewigte sich ein Geistlicher namens Poiret, der, folgt man seinen eigenen Worten, hier zum engeren Kreis um Weber gehört haben dürfte: „Denke an *Erlang, Bayreuth, Nürnberg* und an Deinen aufrichtigen Freund *Poiret* | Ev. Ref. Prediger“¹¹¹. Poiret ist in Webers späteren Tagebüchern noch bis 1812 präsent, wenn auch selten; am 17. März 1810 in Mannheim vermerkte Weber: „an [...] *Poiret* geschrieben“. Die nächste (wohl darauf bezügliche) Notiz vom 5. März 1811, direkt nach der Ankunft in Erlangen, lautet:

„Poiret aufgesucht, ich fand ihn ganz kalt und verändert, seit ich ihm geschrieben hatte daß ich keinen Einfluß habe, antwortete er nicht mehr – o Menschen! es wird daher auch wohl nichts seyn mit dem *Concert*.“

Die letzten beiden Hinweise stammen aus der Zeit des Berlin-Aufenthalts 1812. Am 14. März heißt es: „im *Concert* unvermuthet *Poiret* gefunden“, und am 29. März hielt Weber fest, er habe den „Mittag bey *Poiret*“ verbracht. Es dürfte sich um den Pfarrer Theodor Poiret handeln, der 1811 aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand versetzt wurde und in diesem Zusammenhang wohl Weber, der 1811 während seiner München-Aufenthalte wichtige Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten hatte knüpfen können, um Vermittlung gebeten hatte¹¹².

Doch kehren wir zurück ins Jahr 1807: Am 15. Juli trat Weber seine Weiterreise nach Stuttgart an und passierte am selben Abend nochmals Ansbach, wo er sich jedoch nur eine halbe Stunde aufhielt.

Die letzten Notizen des Reisetagebuchs betreffen die Ankunft in Württemberg und die ersten Erledigungen dort im Juli/August 1807:

gehen und einer der Besuche in der Stadt in diesem Jahr (4.–11., 15.–17. Juni, 5.–10. Juli) als Kompositionszeitraum anzunehmen.

¹¹⁰ D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 110v.

¹¹¹ D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5, Bl. 111r.

¹¹² Vgl. *Königlich-Baierisches Regierungsblatt*, Jg. 1811, Nr. 77 (7. Dezember), Sp. 1788: „Am 21. [November] wurde dem bisherigen französisch reformirten Pfarrer zu Erlangen Theodor Poiret die wegen geschwächter Gesundheit erbetene Entlassung vom Pfarramte unter Bezeugung der allerhöchsten Zufriedenheit über seine bisherige Dienstleistung allergnädigst ertheilt.“

„[d] 17. früh 4. in Stuttg:
– 19 Ludwigsburg. und um 12 Uhr
meine 1^{te} Visite bey H:
– 2^t August nach Stuttg:
– 17^t wieder nach Ludwigsburg und
angestellt.“

Webers Ankunft in Stuttgart am 17. Juli ist in den Fremdenanzeigen der *Schwäbischen Chronik* nicht nachweisbar – sein erstes Quartier in der Stadt kennen wir somit nicht. Erst nach der Rückkehr aus Ludwigsburg, wo er am 19. Juli die erste Visite bei Herzog Louis von Württemberg, dem Bruder seines vormaligen schlesischen Gastgebers Eugen Friedrich Heinrich (s. o.), hatte, wird die Anreise vom 2. August aktenkundig:¹¹³

„Stuttgart. Hier angekommene Fremde. Den 2 und 3 August:
[...] Im Petersburger Hof: v. Weber aus Breslau“.

Im selben Gasthof stieg wenig später die Sängerin Luise Frank (1777/80–1851) aus Mannheim ab, die am 9. August am Stuttgarter Hoftheater mit der Titelrolle in Friedrich Heinrich Himmels *Fanchon* debütierte¹¹⁴, einer Partie, die – wie ein späterer Rezensent schrieb – für die Sängerin „geschrieben zu seyn [scheint], denn für das Einfache, Melodische besitzt sie [...] ein seltenes Talent“¹¹⁵. Weber dürfte die Sängerin bei diesem Stuttgarter Gastspiel

¹¹³ *Schwäbische Chronik*, Beilage zum *Schwäbischen Merkur*, Jg. 1807, Nr. 155 (5. August), S. 320.

¹¹⁴ Ebd., 1807, Nr. 158 (9. August), S. 325: „Stuttgart. Hier angekommene Fremde. Den 5, 6 und 7 August: [...] Im Petersburger Hof: Mademoiselle Frank von Mannheim.“ Auf derselben Seite findet sich die Theateranzeige mit dem Hinweis auf die Vorstellung am 9. August. Zuvor hatte Luise Frank am Würzburger Theater gastiert: am 1. Juni als Myrha in Winters *Unterbrochenem Opferfest*, am 8. Juni mit der Titelrolle in Himmels *Fanchon*, am 12. Juni als Zerline in Mozarts *Don Giovanni* (als Benefiz) sowie am 15. Juni mit der Titelpartie in Wranitzkys *Oberon*; vgl. Wenzel Dennerlein, *Geschichte des Würzburger Theaters von seiner Entstehung 1803–4 bis zum 31. Mai 1853, nebst einem chronologischen Tagebuch und einem Anhang. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Würzburg 1853, S. 28. In der *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 120 (28. Juli 1807), Sp. 960, liest man dazu: „Sie ist zwar bloß eine junge angehende Künstlerin, allein die Anmuth, die Haltung ihres Gesanges mit reiner obgleich noch kunstloser Stimme verbunden, läßt bei gehöriger Leitung viel von ihr für die teutsche Oper hoffen.“

¹¹⁵ Ungezeichneter Korrespondenzbericht aus Darmstadt vom Dezember 1811 anlässlich der dortigen Gastausfritte der Sängerin in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 12, Nr. 8 (11. Januar 1812), Sp. 63f.; die Myrha gestaltete sie dort mit „Zartheit und Einfachheit“. Schon 1808 prophezeite ein Münchner Korrespondent des *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Carl Bertuch, Jg. 23, Nr. 11 (November 1808), S. 804 nach einem

kennengelernt haben – Jahre später widmete er ihr seine erste Konzertarie „La dolce speranza“ (JV 93).

Anlass für die Anwesenheit der Frank war die Prokurationstrauung von Prinzessin Katharina Friederika Sophia Dorothea von Württemberg mit König Jérôme von Westphalen, dem jüngsten Bruder Napoleons, die u. a. mit einer festlichen Operndarbietung gefeiert werden sollte. Weber widmete der frischgebackenen Königin von Westphalen die Druckausgabe seiner *Dorina-bella*-Variationen op. 7 (JV 53) und dem Ehemann die seiner *Schmoll*-Ouvertüre in der Konzertfassung (JV 54, s. o.). Leider geben die Reisenotizen weder Hinweise dazu, wann genau die beiden Werke entstanden¹¹⁶, noch darauf, ob Weber mit seinen Widmungen möglicherweise auch Hoffnungen auf eine Anstellung als Musiker im neugegründeten Königreich Westphalen verband¹¹⁷.

Der *Schwäbische Merkur* kündigte die in Stuttgart geplante Festoper anlässlich der Eheschließung in zwei aufeinanderfolgenden Nummern an:¹¹⁸

„den 13 Aug. in dem Königl. grossen OpernHause, auf die feierliche Vermählung Sr. Königlichen Majestät Jerome Napoleon, Königes von Westfalen, mit Ihro Königlichen Hoheit der Prinzessin Katharine von Württemberg: Das Fest der Grazien, ein Prolog; verfaßt von Carl Hiemer. Hierauf zum erstenmal: Marie von Montalban, eine grosse Oper in 4 Akten, mit Musik von Kapellmeister Winter.“

Gastspiel der Frank (u. a. als Fanchon und Myrha), sie könne einmal die beste Fanchon-Darstellerin überhaupt werden.

¹¹⁶ Die eigentliche Trauung fand am 22. August 1807 auf Schloss Fontainebleau bei Paris statt. Webers Widmungsexemplare wurden wohl erst im Rahmen des nachfolgenden Stuttgart-Besuchs des Ehepaares (ab 28. November 1807) überreicht, vermutlich in Form von Widmungskopien, da die gedruckten Ausgaben beider Werke mit Widmungen erst 1808/09 bei Gombart in Augsburg erschienen.

¹¹⁷ Im Januar 1808 wurde Johann Friedrich Reichardt als Leiter des Theaters und Orchesters nach Kassel berufen, allerdings im Oktober bereits wieder beurlaubt. Unmittelbar danach erhielt Ludwig van Beethoven einen Ruf als Kapellmeister nach Kassel, dem er allerdings nicht folgte; vgl. Klaus Martin Kopitz, *Beethovens Berufung nach Kassel an den Hof Jérôme Bonapartes. Eine Spurensuche*, in: *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft*, Jg. 5, Nr. 3 (Juli 2011), S. 326–335.

¹¹⁸ *Schwäbischer Merkur*, 1807, Nr. 160 (12. August), S. 902 (danach zitiert), Nr. 161 (13. August), S. 908.

In dieser Aufführung sang die Frank die Luise, Margarethe Lang (1788–1861) – Webers spätere Freundin – die Titelpartie¹¹⁹. Während die Frank allerdings nach weiteren Aufführungen¹²⁰ nach Mannheim zurückkehrte, erhielt Margarethe Lang ein Engagementsangebot für Stuttgart, ebenso wie ihr Mentor Franz Danzi (1763–1826), mit dem sie Anfang August aus München via Frankfurt nach Stuttgart gekommen war¹²¹ – sie reisten danach nochmals nach Frankfurt, dann nach Mannheim und schließlich zurück nach München¹²², traten aber noch im Herbst 1807 ihre neuen Positionen in Stuttgart an. Beide waren an den Festaufführungen anlässlich des bald darauf stattfindenden Stuttgart-Besuchs von Jérôme von Westphalen mit seiner Ehefrau Katharina beteiligt; Danzi studierte dazu Cherubinis *Lodoiska* ein (Erstaufführung 29. November 1807), in der die Lang die Titelpartie sang, leitete ein Hofkonzert am 30. November, die Aufführung von Paers *Achille* mit der Lang als Briseis am 1. Dezember sowie am 3. Dezember in Ludwigsburg die Vorstellung zweier Einakter: Isouards *L'intrigue aux fenêtres* (*Die Intrigue durch die Fenster*, deutsche Einrichtung von Carl Eugen Haug) sowie Dalayrac's *Maison à vendre* (*Dies Haus ist zu verkaufen*, Übersetzung von

¹¹⁹ Vgl. den Theaterzettel in der Sammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart sowie die Besetzungsangaben zur 1. Wiederholung der Oper am 16. August in: *Schwäbische Chronik*, Beilage zum *Schwäbischen Merkur*, Jg. 1807, Nr. 163 (16. August), S. 337.

¹²⁰ Titelrolle in *Fanchon* am 19. August in Ludwigsburg und Myrha in *Das unterbrochene Opferfest* von Peter von Winter am 23. August in Stuttgart; vgl. *Schwäbische Chronik*, Beilage zum *Schwäbischen Merkur*, Jg. 1807, Nr. 164 (17. August), S. 339 (hier ist noch „Demoiselle Lang[!] als Myrrha“ angekündigt), Nr. 165 (19. August), S. 341f., Nr. 166 (20. August), S. 343, Nr. 167 (21. August), S. 347, Nr. 168 (23. August), S. 349.

¹²¹ *Schwäbische Chronik*, Beilage zum *Schwäbischen Merkur*, Jg. 1807, Nr. 155 (5. August), S. 320: „Stuttgart. Hier angekommene Fremde. Den 2 und 3 August: Im Gasthof zum Römischen Kaiser: [...] [Franz] Danzi, Königl. Bairischer Kapellmeister; Frau [Marianne] Lang [geb. Boudet, 1755–1835], Königl. Bairische HofSchauspielerin; Mlle. [Margarethe] Lang, Königlich Bairische HofSängerin.“

¹²² Vgl. Danzis Briefe an Joseph von Morigotti und Anton Clemens von Törring-Seefeld in München zwischen 19. Juli und 6. Dezember 1807; vgl. Volkmar von Pechstaedt (Hg.), *Franz Danzi. Briefwechsel (1785–1826)*, Tutzing 1997, S. 44–56. Zu Frankfurt vgl. auch den Kurzbericht in AmZ, Jg. 10, Nr. 5 (28. Oktober 1807), Sp. 29; zum Mannheimer Gastspiel der Lang (13., 20. und 23. September) vgl. Oscar Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 1), Bonn 1980, S. 57. Fambach (ebd., S. 504) bezieht die Auftritte allerdings fälschlich auf Margarethes Schwester Josefa Lang (1791–1862, ab 1810 verh. Flerx). Danzis Brief an Morigotti aus Mannheim vom 19. September 1807 (Pechstaedt, a. a. O., S. 52) bestätigt jedoch das Auftreten von Margarethe Lang.

Franz Carl Hiemer)¹²³. Sowohl Danzi als auch die Lang wurden für Weber in Stuttgart zu wichtigen Bezugspersonen.

Mitten im Trubel des königlichen Besuchs traf auch Webers Vater in Stuttgart ein: Franz Anton von Weber, der noch etliche Monate in Oberschlesien verbracht hatte, reiste nach dem Tod seiner Schwester Adelheid (22. August 1807 in Karlsruhe) dem Sohn nach Württemberg nach und kam in den letzten Novembertagen 1807 in Stuttgart an; auch dafür findet sich ein Beleg in der *Schwäbischen Chronik*:¹²⁴

„St u t t g a r t. Hier angekommen sind: Der Königl. Bairische Major v. Weber, von Breslau [...].“

Über diese Zeit legen Webers Reisenotizen freilich keine Rechenschaft mehr ab; sie schließen, von wenigen Randnotizen abgesehen, mit dem 17. August 1807. An diesem Tag hatte Weber sich in Ludwigsburg erneut Herzog Louis vorgestellt und erhielt eine Anstellung als dessen Privatsekretär. Die Erfahrungen seiner Reise hatten ihn in der Auffassung bestärkt, dass in politisch unruhigen Zeiten ein Auskommen als Künstler schwer zu finden sei; sein Resümee: „Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener“¹²⁵ – zumindest bis 1810.

¹²³ Vgl. die Theaterzettelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek sowie Danzis Briefe an Morigotti aus Stuttgart vom 29. Oktober und 6. Dezember 1807; bei Pechstaedt (wie Anm. 122), S. 54–56.

¹²⁴ *Schwäbische Chronik*, Beilage zum *Schwäbischen Merkur*, Jg. 1807, Nr. 240 (2. Dezember), S. 476. Die Fremdenanzeigen dieser Ausgabe sind nicht datiert. Da jene in der vorhergehenden Ausgabe die An- und Abreisen vom 26. und 27. November, jene in der nachfolgenden Nummer aber die An- und Abreisen vom 1. und 2. Dezember dokumentieren, bliebe für die Nr. 240 ein Zeitfenster vom 28. bis 30. November 1807.

¹²⁵ Hell (wie Anm. 3), Bd. 1, S. XII.

Dresden, d. 9. Nov. 1804.

Wahrscheinlich ein offener Brief! aber zu sehr
kürzer. Meine Bekanntschaft macht mir viel zu
schaffen; und ich muß meine Freunde genau
und mit aller Sorgfalt kennen, oder möchte vielleicht
gerade die Zeit nicht mit ihr zu schaffen
machen. So wie soll mir denn das
ein so fleißiges Musikergesellschaft sein? Aber
ich muß zu gutig sein und muß mich genau
denkmal von Zeit zu Zeit meine Lehrer
in Leipzig beschreiben, mit dem wichtigsten
Ueberflusse der Zeit bekränzt? Die Ihnen
mein Brief zu gefallen!

Die Mühseligkeit! die aber auch unter
auch bleibt! kann ich Ihnen berichten, daß
unser lieber Herr Richter eine große Arbeit
zurückgelassen hat. Ich habe Müller
bekannt für eine Frau gestellt, die für
für den vorigen Winter ausgezogen. So wird
so befördert man auch, daß er endlich
die jüngere Theresen aufstellt, und stellt

Beginn des Briefes von Friedrich August Schulze an August Apel vom 9. November 1804

In memoriam Gerd-Heinrich Apel
(18. März 1931 bis 24. Februar 2012)

Die Anfänge der Dresdner *Abend-Zeitung* und des Liederkreises im Spiegel der Briefe von Friedrich August Schulze an August Apel

von Eveline Bartlitz, Berlin

Vor zwölf Jahren stellte Gerd-Heinrich Apel an dieser Stelle erstmals die Geschichte des Familien-Gutes Ermlitz und dessen Schicksal nach dem Zweiten Weltkrieg vor¹. Damals lag eine kaum zu bewältigende Arbeitsaufgabe vor ihm und der Familie Mackenthun. In erster Linie galt es, Sponsoren zu finden und ein Sanierungskonzept zu entwerfen. Parallel dazu lief die Suche nach einstigem Besitz an Einrichtungsgegenständen, Musikinstrumenten, Bildern, Büchern und Handschriften, die ehemals das Gutshaus schmückten und nach der Enteignung konfisziert und verstreut worden waren. Mit nicht nachlassender Energie spürte Herr Apel so manche Kostbarkeit in Museen und Schlössern der näheren und weiteren Umgebung auf, unter anderem auch Bücher und Handschriften, die inzwischen in der Universitätsbibliothek Halle inventarisiert worden waren. Darunter waren Konvolute mit autographen Briefen an (Johann) August Apel (1771–1816) von seinen Freunden und Gästen. Vor einiger Zeit gelang die Restitution. Herr Apel gewährte den Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe großzügig Einsicht in die Bestandslisten und gestattete bei interessanten Briefen deren inhaltliche Auswertung und ggf. Publikation². Die Namen Friedrich Rochlitz, Friedrich Kind und Friedrich August Schulze weckten vor allem unser Interesse. Sowohl die Briefe der beiden erstgenannten Weber- und Apel-Freunde als auch diejenigen von Schulze wurden größtenteils vor Webers Dresdner Zeit geschrieben, letztere scheinen im Hinblick auf die oben genannten Themen jedoch, obwohl Schulze – nach heutigem Wissensstand – mit Weber nicht zusammengetroffen ist, wegen ihrer Dresden-Bezüge in Auszügen mitteilens-

¹ Gerd-Heinrich Apel, *Ermlitz, Freischütz, Kind und Weber. Rettungsversuch eines kulturellen Zentrums aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Weberiana* 10 (2000), S. 134–136.

² Herrn Apel verdanken wir auch, dass er Herrn Prof. Dr. Gerhard Allroggen 2011 in Hamburg einen ersten Einblick in die Schulze/Apel-Briefe gewährte und die Anfertigung von Kopien genehmigte.

wert, da Weber später sowohl Autor der *Abend-Zeitung* als auch Mitglied des Dresdner Liederkreises wurde.

Schon im oben erwähnten Beitrag von Gerd-Heinrich Apel ist die Rede vom Apel-Launschen *Gespensterbuch*³, hinter dem sich die erste Publikation verbirgt, die die beiden befreundeten Autoren gemeinsam herausgaben. Das erste Bändchen eröffnete August Apel mit der *Freischütz*-Sage, die sieben Jahre später von Friedrich Kind als Vorlage für sein *Freischütz*-Libretto herangezogen worden ist⁴. Der Name Friedrich Laun ist ein von dem seinerzeit außer-



Friedrich August Schulze, zeitgenössisches anonymes Porträt

ordentlich produktiven Schriftsteller Friedrich August Schulze (geb. 1. Juni 1770 in Dresden, gest. 4. September 1849 in Dresden) favorisiertes Pseudonym.

Die 109 der Apelschen Kultur-Stiftung in Ermlitz gehörenden Briefe Schulzes an August Apel stammen aus den Jahren 1803 (erster Brief vom 17. Mai 1803 aus Hirschberg) bis 1816 (letzter Brief vom 9. April 1816 aus Dresden), dem Todesjahr Apels (er starb am 9. August). Im Jahr 1804 schrieb der Freund 15 Briefe, in den Jahren der französischen Besetzung sank die durchschnittliche Zahl pro Jahr unter 10, stieg 1810/11 noch einmal auf über 10 (verständlicherweise in den Jahren ihrer intensiven gemeinsamen Publikationstätigkeit am *Gespenster*- bzw. folgenden *Wunderbuch*), um dann bis zum Todesjahr Apels stark zurück-

³ *Gespensterbuch*, hg. von A. Apel und F. Laun, Bd. 1, Leipzig: G. J. Göschen, 1810.

⁴ Vgl. Joachim Veit, *Ermlitz, Apel, Freischütz, Kind und Weber. Versuche einer ersten Annäherung*, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 5–20.

zugehen. Man muss dabei allerdings berücksichtigen, dass sich die Freunde zu den Messen im Frühjahr und Herbst in Leipzig meist persönlich sprachen; auch war Schulze mehrfach Gast in Ermlitz. Es ist bedauerlich, dass die Gegenbriefe Apels nicht erhalten sind.

Obwohl in einschlägigen Lexika Launs Familienname vorwiegend mit Schulze überliefert ist, unterschrieb er alle Briefe (bis auf einen) an Apel mit: „Schulz“, wohl nicht mehr als eine persönliche Eigenart.

Seine Handschrift ist gut lesbar, sein Stil ist flüssig, wenngleich oft etwas langatmig. Schulze wahrte stets die Distanz zu Apel und fühlte sich ihm in eigener literarischer Leistung unterlegen, ohne dass er Neidgefühle aufkommen ließ, im Gegenteil: Er verehrte Apel rückhaltlos, wenngleich die nahezu gleichaltrigen Freunde nicht zum brüderlichen Du fanden, das allerdings im 18./19. Jahrhundert noch nicht so verbreitet und abgenutzt war wie in unseren Zeiten.

Schulze wuchs vom zehnten Lebensjahr an ohne leiblichen Vater auf, da dieser, nachdem er mit seinem Bankgeschäft in finanzielle Schwierigkeiten geraten war, Familie und Land heimlich verlassen hatte, ohne je wieder zurückzukehren. Die Mutter, eine lebenskluge und tüchtige Frau, musste Friedrichs drei Geschwister zeitweilig allein erziehen (er wuchs vorwiegend bei seiner Großmutter auf) und, soweit es unmittelbar die Geldgeschäfte betraf, die Firma weiterführen. Sie heiratete ein zweites Mal und fand in Friedrich Egg einen „Mann von redlichem Charakter und merkantilischen Kenntnissen, der nun das von ihr bisher allein betriebene Geschäft mit Eifer fortsetzte“⁵. Leider war das neuerliche Glück von kurzer Dauer, denn Egg starb bald. Die Witwe entschloss sich zu einer dritten Ehe.

Schulze, der Schüler der Kreuzschule geworden war, sollte nach dem Willen seiner Eltern, entgegen seinen Neigungen, zum Kaufmann ausgebildet werden. Sie verschafften ihm eine Stelle als „Accessist“ in der Dresdner Finanzkanzlei. Die Arbeit verrichtete er zwar mit Eifer, hatte aber seinen geheimen Wunsch zu studieren noch nicht aufgegeben. So bezog er schließlich 27-jährig mit dem Einverständnis der Eltern, die ihn allerdings nur geringfügig unterstützen konnten, 1797 die Universität Leipzig. Seine juristischen, philosophischen und historischen Studien musste er zum größten Teil selbst finanzieren. So entdeckte er schließlich – mehr der Not gehorchend als der inneren Notwendigkeit – die Schriftstellerei als Broterwerb, die ihm zunächst über die Studentenjahre half. Mit großem Fleiß hatte er

⁵ Heinrich Döring, *Friedrich August Schulze (genannt Friedrich Laun)*, in: *Neuer Nekrolog der Deutschen*, Jg. 27, 1849, Teil 2, Weimar 1851, S. 706.

sich seinen Studien gewidmet, seinen Horizont wesentlich erweitert, viele Menschen kennengelernt, Freundschaften geschlossen und fand schließlich sogar Freude am Schreiben, so dass er es nach dem Studium neben seinem Beruf als Kaufmann, den er weiterhin ausübte, zum Nebenverdienst in immer größerem Umfange betrieb. Er war inzwischen – nach seiner Rückkehr in seine Heimatstadt 1801 – expedierender Sekretär bei der Commerz-Deputation in Dresden geworden, der Aufenthalt zu den Frühjahrs- und Herbstmessen in Leipzig gehörte zu seinen beruflichen Pflichten.

Auf einer dieser Reisen lernte er 1803 August Apel kennen. Er fasste dieses Ereignis in seinen *Memoiren* wie folgt zusammen:⁶

„Die Leipziger Ostermesse, nach der ich einen Ausflug machte, gewährte mir im Ganzen blos einen matten Widerschein der ein Jahr früher [1802] dort verlebten. Nicht nur als ihr erfreulichstes Ereigniß, sondern als eins der erfreulichsten Ereignisse meines Lebens überhaupt, betrachte ich indessen mein in ihr erfolgtes Bekanntwerden mit August Apel.“

Fortan tauschten sie gegenseitig literarische Arbeiten aus, Schulze lag sehr viel am Urteil Apels; sie diskutierten auch über Arbeiten anderer Autoren und über Literaturströmungen. Schulze war, wie man Hinweisen und gelegentlichen Mahnungen in der Korrespondenz entnehmen kann, der eifrigere Briefschreiber von beiden. Es gibt keinen Nachlass Schulzes, wie schon sein Biograph Albert Krumbiegel⁷ feststellte. Somit vermitteln nur seine Briefe an Apel, abgesehen von ihrem persönlichen Gehalt, Einblicke in seine schriftstellerischen Ideen und Arbeiten, wenn auch nicht tiefgründig, wenngleich die Erörterungen rund um das *Gespensterbuch* recht ausführlich und substantieller sind, aber sie sollen hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein.

„Mannichfaltigkeit der Gegenstände und Frölichkeit“ – der Beginn der Dresdner *Abend-Zeitung*

Schauen wir Schulze 1804 beim Schreiben über die Schulter, so erfahren wir, dass er eine periodische Schrift herausgeben wollte und den ihm befreundeten Verleger Johann Christoph Arnold (1763-1847) dafür gewinnen konnte⁸.

⁶ Friedrich Laun, *Memoiren*, Bunzlau 1837, Teil 2, S. 5f.

⁷ Albert Krumbiegel, *Friedrich Laun, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts*, Phil. Diss. Greifswald 1912.

⁸ Vgl. Hugo Colditz, *Hundert Jahre Geschichte der Arnoldischen Buchhandlung zu Dresden von 1790 bis 1890*, Dresden 1890, S. 33: „Am 16. October 1804 schloß Arnold mit H. A.

Schon 1799 hatte er sich mit einem Journal unter dem Titel *Deutsche Kunstblätter und Kunstanzeigen* (Verlag Arnold und Pinther in Pirna) versucht, das allerdings über das Jahr 1801 nicht hinausgekommen war⁹. Die ersten Hinweise auf das neue Projekt sind in Briefen vom Oktober 1804 zu finden:

Dresden, 2. Oktober 1804 (Ms 600, Nr. 641)¹⁰

„[...] Es ärgert mich recht, daß ich Sie diese Messe nicht sehen werde, aber es will sich im Ernst nicht thun lassen. Ohngeachtet ich mich von einer bestimmten schriftstellerischen Arbeit jezt nicht abhalten lasse, so beschäftigt mich doch ein andrer Plan, und die Vorbereitung zu seiner Ausführung. Ich sagte Ihnen schon vorigen Sommer, daß ich auf eine periodische Schrift sänne, und bin nun mit mir und dem Verleger darüber einig daß sie eine Zeitung werden soll, wovon wöchentlich zwei halbe Bogen erscheinen. Mannichfaltigkeit der Gegenstände und Frölichkeit, wird der Hauptcharakter dieses Blattes seyn, zu dem ich Sie hiermit vorläufig eingeladen haben will. Doch bitte ich, die ganze Sache noch bis zur Ankündigung für sich zu behalten [...]“.

Dresden, 19. Oktober 1804 (Ms 600, Nr. 642)

„Hier, mein liebster Freund, erhalten Sie denn die Ankündigung meiner Zeitung¹¹, mit der wiederholten Bitte daran recht bald Theil zu nehmen [...]“.

Schulze einen Contract, dahingehend, daß Letzterer vom 1. Januar 1805 an eine Zeitung unter dem Titel »Abendzeitung« wöchentlich in zwei halben Bogen herausgeben sollte, und zwar in der Form der damals allbekanntnen »Zeitung für die elegante Welt«.

⁹ Ebd., S. 73–75.

¹⁰ Die Signaturen wurden in der Universitätsbibliothek Halle, dem interimistischen Aufbewahrungsort der Briefe nach 1945, vergeben.

¹¹ Die nachfolgend abgebildete Anzeige liegt dem genannten Brief bei.

A b e n d z e i t u n g .

Bekanntlich kümmern wir Schriftsteller und Drucker uns insgesamt wenig um unser Zeitalter, und schreiben und drucken lieber gleich für die Ewigkeit. In mannichfaltigen Formen. So schickten wir ihr vormals fast lauter Folianten und Quartanten zu, und setzten wohl auch wichtige Dinge hinein. Da aber die meisten Bücher auf dem langen Wege liegen geblieben waren, so schoben wir das auf die Korvulenz der Bücher, und fingen an ihr körperliches und geistiges Gewicht zu vermindern. Mit tausend Schrecken jedoch mußten wir inne werden, daß von dieser niedlichen Waare beinahe noch weniger die weite Ewigkeit erreichte. Vielleicht zwingt man's durch die Menge, dachten wir hernach, und schickten solche Haufen Bücher ab, daß die ganze geräumige Ewigkeit damit hätte angefüllt werden können. Allein kur'jos genug! je mehr und je niedlichere Sachen wir abschickten, desto weniger kamen an. Die Litteratur wurde immer dünner und dünner, und es giebt bereits verschiedene, die es mit einzelnen Blättern darin versuchen, entweder weil dergleichen, durch einen guten Windstoß in die Ewigkeit geführt werden könnten, oder aus dem Titel Zeitung zu schließen — weil sie überdrüssig sind, die nahe Zeit dieser unerreichbaren Ewigkeit wegen, zu übergehen.

Unterzeichnete haben sich daher ebenfalls entschlossen, wöchentlich zwey halbe Bogen, nicht dem Winde allein, sondern auch dem Zeitalter unter der Benennung:

A b e n d z e i t u n g

Preis zu geben. Um Leser und Leserinnen aus dem einförmigen Ernste der Geschäfte des Tages ein wenig heraus zu bringen, soll Mannichfaltigkeit und Heiterkeit der Hauptcharakter dieser, von aller Politik weit entfernten Zeitung seyn. In Verbindung mit ausgezeichneten In- und Ausländern, sind wir im Stande, Angenehmes und Nützliches, so wie eine hinreichende

Verschiedenheit der Gegenstände und des Ton's zuzufagen. Wenn auch unsre Zeitung in Ansehung des Inhalts mit der Zeitung für die elegante Welt, dem Freymüthigen, der Aurora, dem Ephyra u. s. w. einige Aehnlichkeit erhalten muß, so hoffen wir uns doch von den genannten Blättern dadurch zu unterscheiden, daß wir allen Gegenständen wo möglich, ein heiteres Gewand umzugeben denken.

In welchen Verhältnisse übrigens der ~~Ge~~halt unsres Blattes mit den obengenannten sich zeigen werde, darüber wird das gebildete Publikum am besten zu urtheilen vermögen. Wie können hier blos ein eifriges Bestreben versprechen, ihm und uns selbst Gnüge zu leisten.

Briefe und Beiträge bittet man unter der Adresse: An die Redaction der Abendzeitung, in einem zweyten Umschlage: an die Arnoldische Buchhandlung in Dresden, oder auch ohne letzteres hierher zu senden. Dresden im Oktbr. 1804.

Fr. Laun und Konsorten.

Diese Zeitung wird mit Anfange des Jahres 1805 wöchentlich und zwar jedesmal Sonnabends ausgegeben werden, und an diesem Tage auch in Leipzig bei der Churfürstl. Zeitungsexpedition; so wie in allen Buchhandlungen zu bekommen seyn.

Es wird jeder Sendung ein literarisches Intelligenzblatt und monatlich ein Kupferstich oder Musikblatt beigezfügt werden, und der ganze Jahrgang auf feines französisches Medianpapier gedruckt nicht mehr als Fünf Thaler kosten.

Wir ersuchen alle Lesegesellschaften, Journalunternehmer und Leihbibliothekare, daß sie den Titel dieser Zeitung ihrem künftigen Journalverzeichnis einverleiben und sich die ersten 4. Blätter beym nächsten Postamt oder der Buchhandlung ihres Orts als Probestätter geben lassen möchten.

Arnoldische Buchhandlung.

Wie aus den folgenden Briefen hervorgeht, hatte Schulze die Redaktionsarbeit mit Eifer begonnen und auch versucht, namhafte Autoren zur Mitarbeit zu gewinnen, was sich jedoch als schwierig erwies:

Dresden, 31. Oktober 1804 (Ms 600, Nr. 643)

„Immer, mein liebster, bester Freund denke ich Sie werden's mit einem armen, elenden Zeitungsschreiber hübsch machen, und seinen letzten im Wechsel mit Ihrem gekommenen Brief beantworten, aber nein, der unglückliche Mensch der Tag und Nacht dasitzt und Zeitungsschreiben fertigen muß, bekommt keine Ermunterung zu seiner schweren Arbeit durch ein Briefchen von Ihnen.

[...] Mit unserm Kind¹² komme ich oft zusammen. Zwar höchst uneins in den Ansichten von Philosophie und Poesie zuweilen, sind wir es doch sonst noch niemals gewesen, ausser neulich, doch das war eine Mädchengeschichte, und auch im Grunde bloßer Spaß. Unser Kind hat lauter ewige Liebe im Kopfe, und macht sich einen Spaß daraus unserinem ein zeitliches bischen Liebe überm [sic] Haufen zu werfen.“

Dresden, 9. November 1804 (Ms 600, Nr. 644)

„Noch ein Brief, mein theuerster Freund! aber ein sehr kurzer. Meine Abendzeitung macht mir viel zu schaffen, und ich mache meinen Freunden gern viel mit ihr zu schaffen, oder möchte vielmehr gern daß sie sich viel mit ihr zu schaffen machten. Eben fällt mir ein, daß Sie ein trefflicher Musikrezensent sind. Wären Sie wohl so gütig und machten mir zuweilen oder vielmehr von Zeit zu Zeit meine Leser in kurzen Beurtheilungen mit dem musikalischen Ueberflusse der Zeit bekannt? Sie thun mir's schon zu gefallen! –“

Dresden, 13. Juni 1805 (Ms 600, Nr. 648)

„[...] Sie erhalten hierbei die neuesten Blätter der Abendz. welche außerordentlich nach einem Beitrage von Ihnen dürstet, und vor lauter Durst vertrocknet und mager wird [...].

Apropos, liebster Freund da ich heute einmal ins Bitten komme: Schicken Sie mir doch ein Paar Szenen von Ihrem neuen Trauerspiele¹³

¹² (Johann) Friedrich Kind (1768–1843), Jurist (Studienkollege und Freund August Apels), Schriftsteller, Dichter, ab 1817 Mitherausgeber der Dresdner *Abend-Zeitung*.

¹³ Damit ist Apels *Polyidos* gemeint, eine Tragödie, die 1805 bei J. F. Hartknoch in Leipzig erschien und in den vorhergehenden Briefen bereits Erwähnung fand.

für die Zeitung. Sie fängt jetzt an sich ein recht hübsches Publikum zu erwerben, dessen ich sie doch auch gern werth machte.“

Der Bitte kam Apel allerdings nicht nach. In seinen Memoiren erwähnt Schulze, dass Apel seine meisten Artikel mit „Z“ unterzeichnete¹⁴. Diese Chiffre lässt sich in der *Abend-Zeitung* vor allem bei einigen Gedichten finden¹⁵.

Dresden, 13. November 1805 (Ms 600, Nr. 653)

„Wären, seit Ihrem Briefe vom 30. vor. Mon. meine Gedanken an Sie alle in das Buchstabenkleid gekrochen, so müßten Sie noch lange nicht mit dem Lesen meiner vielen Briefe aufs Reine gekommen seyn. Aber das Schreiben, das Schreiben! Im Grunde kommt doch die Abneigung vor allem Schreiben die sich manchmal einstellt von dem Uebel her, daß die besten Gedanken sich auf dem Papiere gewöhnlich unverhältnismäßig verkleinern. Das will man vermeiden, und darum unterbleibt das Briefschreiben.

[...] Ihrer vortreflichen Frau Mutter sagen Sie doch ja, daß ich nicht[s] lieber gethan hätte diesen Sommer als ihre Güte so unbarmherzig wie vorm Jahre in Ermlitz zu mißbrauchen. Leider hat es sich der Zeitung wegen nicht thun lassen. Künftiges Jahr denke ich indessen doch, während ich alle Kräfte anwende, der Zeitung wackere Mitarbeiter zu erwerben, mir die Sache leichter zu machen.

Sollten Sie selbst vielleicht mir etwas Gutes von Mitarbeitern rekommandiren können, so thun Sie es doch ja. Besonders möchte ich deren, die etwas Pikantes zu liefern Lust hätten. Das Honorar ist viertel und halbjährig auszuzahlen, wie die Herren es für gut finden. Doch habe ich /: dies unter uns:/ nicht ein und dasselbe für alle. An Clodius¹⁶ und Ernst Müller¹⁷ habe ich so eben geschrieben und ihnen vor der Hand zehn Thaler à Druckbogen geboten. Finde ich indessen daß ihre Beiträge mir und den Lesern sehr zusagen, so kann ich auch noch zwei Thaler

¹⁴ Laun, *Memoiren* (wie Anm. 6), Teil 2, S. 68.

¹⁵ *Abend-Zeitung*, Jg. 1 (1805), Nr. 2 (6. Februar), S. 41; Nr. 19 (9. März), S. 76f.; Nr. 40 (19. Mai), S. 159f.; Nr. 41 (22. Mai), S. 165.

¹⁶ Christian August Heinrich Clodius (1772–1836), Philosoph, Dichter, Schriftsteller, Übersetzer in Leipzig.

¹⁷ Vermutlich Johann Ernst Friedrich Wilhelm Müller (1764–1826) gemeint, der als Privatgelehrter und Schriftsteller in Leipzig lebte.

zulegen. Ich vertraue Ihnen dies allein als ein Geheimnis. Wüßten Sie ausser diesen beiden und K. L. M. Müller¹⁸ mit dem ich wie Sie wissen bereits in Kontrakt stehe, niemand den Sie mir empfehlen und der Sache halber vielleicht einmal gelegentlich sprechen könnten? Was ist denn z. B. mit dem Wagner¹⁹?“

Von Methusalem Müller lassen sich einige Beiträge 1805 nachweisen, die mit K. L. M. Müller unterzeichnet sind²⁰. Schulze beklagte selbst in seinen Memoiren, dass viele Autoren entweder anonym oder nur mit einer Chiffre ihre Artikel erscheinen ließen²¹.

Dresden, 2. Dezember 1805 (Ms 600, Nr. 654)

„[...] Der Brief den ich Ihnen jetzt schreibe soll Sie bloß von meinem Abgeben der Abendzeitung für künftiges Jahr unterrichten. Die Zeitung selbst wird indessen fortgehen, auch habe ich sowohl versprochen eine bestimmte Erklärung meines Abgehens nicht vor Ende des Jahres drucken zu lassen, als künftig Mitarbeiter an dem Blatte zu bleiben. Ich glaube übrigens daß der neue Redakteur, ein wirklich recht geschickter Mann, die Sache sehr gut fortführen wird, und daß die Leser eher gewinnen als einbüßen sollen. In den nächsten Blättern wird ein Diverstissement in Knittelversen den Leuten von meiner Aufgabe der Zeitung vor der Hand erst bloß einen Floh in's Ohr setzen. Sie glauben nicht wie sehr ich über die Sache froh bin, denn Sie können sich die Unannehmlichkeiten nicht denken, welche die Herausgabe dieses Blattes für mich hatte. Die Censur des Ortes, den Mangel an guten Beiträgen, kurz alles mußte mir die Sache schon in den ersten Monaten verleiden. Ich hoffe mündlich mehr hierüber mit Ihnen zu sprechen.“

Die nicht einfache, viel Fingerspitzengefühl erfordernde Redaktionsarbeit, wiederholte Unzufriedenheit mit Beiträgen seiner Autoren und manch andere Ärgernisse (wie die erwähnte Presse-Zensur) veranlassten Schulze schon nach einem Jahr aufzugeben. Er brachte seinen Entschluss – wie er meinte – seinen

¹⁸ (Karl Ludwig) Methusalem Müller (1771–1837), Schriftsteller in Leipzig.

¹⁹ (Gottlob Heinrich) Adolph Wagner (1774–1835), Onkel Richard Wagners, Freund Friedrich Schillers und August Apels, Theologe, Privatgelehrter, Schriftsteller, Übersetzer in Jena bzw. Leipzig.

²⁰ *Abend-Zeitung*, Jg. 1 (1805), Nr. 67 (21. August), S. 269–271; Nr. 73 (11. September), S. 293f.; Nr. 74 (14. September), S. 296f.; Nr. 75 (15. September), S. 300f.

²¹ Laun, *Memoiren* (wie Anm. 6), Teil 2, S. 67f.

Lesern tröpfchenweise bei, indem er, wie im obigen Brief angedeutet, in zwei Dezember-Nummern ein fiktives Gespräch einrückte, das im Schluss-Vers keinen Zweifel über seinen Weggang ließ, wenn es dort heißt:²²

„Und sollten überhäufte Geschäfte mich
In Zukunft etwa überreden
einem Andern die Zeitung abzutreten,
So ist dieser Andre sicherlich
ein Mann, der treu dem Plane bleibt,
Zu nützen und zu unterhalten,
Und der die Arbeit mit Liebe betreibt.
Dies, liebe Frau, mag ich Dir nicht verhalten.
Kannst auch, will Dich das Geheimnis plagen,
die Sache Deinen Freunden sagen.“

In der Nummer 104 vom 28. Dezember 1805 folgte dann auf S. 417 eine:

„Anzeige
die Abendzeitung betreffend.

Da ich, wie ich dem größten Theil meiner Freunde bereits schriftlich bekannt gemacht habe, mit Ende dieses Jahres die Redaktion der Abendzeitung aufgabe, die Zeitung aber unter dem neuen Herrn Herausgeber wie zeither wöchentlich erscheinen wird, so ersuche ich diejenigen Herren, welche mir unter meiner besondern Adresse Beiträge zukommen zu lassen pflegten, sich künftig, gleich den Uebrigen, dazu der Aufschrift: An die Redaktion der Abendzeitung in Dresden zu bedienen.

Dresden, den 26. Dezember 1805.

F. Laun“

Schulzes Nachfolger als Redakteur wurde Wilhelm Adolf Lindau (1774–1849), Jurist, Übersetzer und Schriftsteller, allerdings ging die Zeitung nach einem weiteren Jahr gänzlich ein, was wohl auch den kriegerischen Zeiten geschuldet war²³. An der von Schulze postulierten „Mannichfaltigkeit des

²² *Abend-Zeitung*, Jg. 1 (1805), Nr. 97 (4. Dezember), S. 386–389 und Nr. 98 (7. Dezember), S. 390–392.

²³ Zu Einzelheiten des Zeitungs-Inhalts vgl. Krumbiegel (wie Anm. 7), Kapitel *Laun und die Abendzeitung*, S. 93–95; von den beiden Jahrgängen haben sich im Bestand deutscher Bibliotheken nur wenige Exemplare erhalten.

Inhalts“ hat es gewiss nicht gefehlt. Biographische Artikel, Theaterberichte und Buch-Rezensionen hatten ihren Wert, während die der Unterhaltung dienenden Beiträge wohl weniger Anhänger fanden. Die bisherigen Autoren (auch Schulze selbst) blieben nach dem Redaktions-Wechsel dem Blatt auch im folgenden und vorerst letzten Jahrgang treu.

„Unser literarischer Chor [...] wird Ihnen vielleicht Spaß machen“ – literarische Geselligkeiten auf dem Weg zum Liederkreis

Während der Ostermesse 1802 lernte Schulze in Leipzig den Berliner Buchhändler und Verleger Johann Daniel Sander (1759–1825) und dessen Frau Sophie, geb. Diederichs (1768–1828), kennen. Sander bekundete Interesse, Arbeiten von Schulze in Verlag zu nehmen. Im Herbst desselben Jahres reiste Schulze nach Berlin und war dort auch Gast bei den literarischen Zusammenkünften im Hause Sander, die von der Gattin des Buchhändlers auf Veranlassung ihres Mannes ins Leben gerufen worden waren und die sie binnen kurzem auf Grund ihrer Schönheit und ihrer Bildung zur gefragten Salonière Berlins machten – als erster nichtjüdischer Frau aus dem Bildungsbürgertum neben Henriette Herz und Rahel Varnhagen. Letztere war ebenso zu Gast im Hause Sander wie andere bekannte Berliner Persönlichkeiten, z. B. Adelbert von Chamisso, die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Wilhelm von Humboldt, Johann Gottlieb Fichte, Heinrich von Kleist, Zacharias Werner u. a. Schulze lernte auf diese Weise die Crème der Berliner Gesellschaft kennen²⁴.

Vermutlich auch unter diesem Eindruck kam es im Oktober 1804 in Dresden zu einem vergleichsweise bescheidenen Beginn eines literarischen Zirkels, dessen Gründungsmitglieder Johann Friedrich Kind, Friedrich August Schulze, Karl Theodor Winkler²⁵, der Jurist Friedrich Adolf Kuhn²⁶, Karl Heinrich Seifried²⁷ und der preußische Legationssekretär Samuel Ferdinand Lautier waren²⁸. Hempel und Krüger datierten den Beginn der Zusam-

²⁴ Vgl. Petra Wilhelmy-Dollinger, *Die Berliner Salons. Mit historisch-literarischen Spaziergängen*, Berlin, New York 2000, S. 82f.

²⁵ Karl Theodor Winkler (1775–1856), Jurist, Schriftsteller, Publizist.

²⁶ Friedrich Adolf Kuhn (1774–1844), Jurist, Lyriker und Übersetzer.

²⁷ Karl Heinrich Seifried (1753–1838), Theologe, Pädagoge (Kreuzschul-Lehrer in Dresden).

²⁸ Vgl. Laun, *Memoiren* (wie Anm. 6), Teil 1, S. 184–186 und Dirk Hempel, *Literarische Vereine in Dresden. Kulturelle Praxis und politische Orientierung des Bürgertums im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2008 (*Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 116), S. 58f.

menkünte mit 1801²⁹, während Schulze im Brief vom 19. Oktober 1804 die Gründungsversammlung mit dem „vorigen Sonnabend“ (13. Oktober) terminiert:

Dresden, 19. Oktober 1804 (Ms 600, Nr. 642)

„[...] Unser literarischer Chor, der vorigen Sonnabend seinen Anfang genommen hat, wird Ihnen vielleicht Spaß machen, wenn Sie hierher kommen. Daß Sie ihm hübsch beiwohnen, darüber sind Kind und ich schon einig, daher werden Sie ihre Stimme schon auch dazu geben müssen, weil eine Stimme gegen zwei durchaus nichts durchsetzen darf. Ich freue mich recht sehr auf Ihr Herkommen, und zähle schon die Wochen.“

Dresden, 31. Oktober 1804 (Ms 600, Nr. 643)

„Unser literarischer Chor wird Ihnen gefallen, der ernste Gang den er bisweilen nimmt, ist ordentlich zum Todlachen. – Nun recht bald einen Brief, liebster Freund. Ich wünsche Ihnen sonst grade soviel Böses als ich Ihnen heute gutes wünsche. Immer und ganz der Ihrige Schulz.“

Schulze berichtete über die Rituale dieser Zusammenkünfte an anderer Stelle:³⁰

„Die Versammlung fand [wöchentlich] in der Wohnung eines der Theilnehmer, oder in einem abgesonderten Zimmer eines öffentlichen Ortes statt. Um die in dergleichen Fällen sehr gewöhnlichen kostspieligen Steigerungen des Aufwands zu vermeiden, war die Frugalität des Genusses dabei das erste Statut. Thee und ganz einfaches Butterbrod kamen zum Vorschein. Die Hauptingrediens der Unterhaltung bestand in dem Vorlesen eigener neuer Productionen. So viel ich mich erinnere, war daran gewöhnlich eher Ueberfluß als Mangel. Gleichgesinnte, mochte übrigens ihre literarische und politische Farbe sein, welche sie wollte, waren dabei immer gern gesehen. Ich erinnere mich, daß auch Tieck³¹ uns mehre Mal mit seinem Beisein erfreuete. [...] Allein in der

²⁹ Hempel wie auch Krüger stützten sich auf Schulzes Zeitangaben in seinen *Memoiren*, die jedoch nicht verlässlich sind, zudem dürften sie die Schulzeschen Briefe an Apel nicht gekannt haben; vgl. Hempel (wie Anm. 28), S. 58f. sowie Hermann Anders Krüger, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Leipzig 1904, S. 29.

³⁰ Vgl. Laun, *Memoiren* (wie Anm. 6), Teil 1, S. 185f.

³¹ Ludwig Tieck (1773–1853), Schriftsteller, Dramaturg.

Regel beschränken sich die Hörenden, um den Producenten nicht weh zu thun, auf ein ungemessenes, breites Lob, welchem jeder Vernünftige gewiß einen partheilosen anständigen und begründeten Tadel weit vorziehen wird. Dieselbe Ausstellung war auch häufig dieser Versammlung zu machen, die eine lange Zeit recht gewissenhaft von den meisten abgewartet wurde auch gewöhnlich vor der neunten Stunde aus einander zu gehen pflegte.“

Diese „Vorstufe“ des Liederkreises verlief offenbar bald wieder im Sande, wird jedenfalls in den nachfolgenden Briefen nicht mehr erwähnt³². Erst Anfang 1815 regten sich neue Bestrebungen unter den Dresdner Literaten, die in Schulzes Briefen an Apel reflektiert wurden:

Dresden, 12. Januar 1815 (Ms 600, Nr. 720)

„[...] Jezt hat sich hier bei uns ein literarisch-artistischer Thee etablirt³³. Der Baron Seckendorf auf Zingst³⁴ ist der Stifter. Man versammelt sich alle Freitage bei ihm. Das erst Mal bin ich dagewesen. Böttiger³⁵ Kuhn, Kind und Winkler, nebst meheren vornehmen Personen waren gegenwärtig. Man las allerlei. Der Wirth deklamirte. Eine gewisse Mamsell Höllner spielte scharmant Fortepiano und sang dazu sehr gut. Alle Freitage jedoch sind dergleichen Divertissements nicht pikant genug. Nächsten indessen, d. h. morgen, werde ich wieder mich einfinden.“

Dresden, 6. März 1815 (Ms 600, Nr. 723)

„[...] Mitten in dem jezigen kläglichen Zustande der Ungewisheit in politischer Hinsicht, fängt die Literatur an am hiesigen Orte lauter und geselliger zu werden. Ich glaube, ich sagte Ihnen schon von den Seckendorfschen halbliterarischen Theen. Seckendorf ist seitdem wieder fort, und Kuhn, Kind, Böttiger *pp* haben ein Kränzchen dieser Art etablirt. Da war es eben wo ich Prof. Chladni³⁶ antraf. Die Hartwig³⁷, Fräulein

³² Schulze macht sehr unpräzise Angaben zum Ende des ersten literarischen Zirkels in Dresden; vgl. Laun, *Memoiren* (wie Anm. 6), Teil 1, S. 186.

³³ Anfänglich fanden die Zusammenkünfte unter dem Namen *Dichterthee* statt, später festigten sie sich als *Liederkreis*; vgl. Krüger (wie Anm. 29), S. 30ff.

³⁴ Christian Adolf von Seckendorff auf Zingst (1767–1833), Offizier, Kammerjunker, Schriftsteller und Dramatiker.

³⁵ Karl August Böttiger (1760–1835), Journalist, klassischer Philologe, Archäologe u. a.

³⁶ Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827), Physiker, Astronom, Jurist.

³⁷ Friederike Wilhelmine Hartwig (1774–1849), Sängerin, Schauspielerin, Tänzerin.

Winkel³⁸ und mehrere Damen erscheinen dabei. Auch war bei Kinden der Isidorus Orientalis³⁹. Dergleichen Thee sind angenehm, wenn sie nicht allzulange dauern. Allein der bei Kuhn /: der erste :/ dauerte schon bis neun Uhr, der zweite, bei Kind, hat gar bis drei Viertel auf zehn Uhr gedauert. Warum soll ein ehrlicher Mensch seinen Magen erst erschaffen u dann noch so spät soupiren. Das doch so oft die Hauptsachen zu wenig berücksichtigt werden! –“

Dresden, 22. März 1815 (Ms 600, Nr. 725)

„[...] In diesen Tagen kommt Winkler u die Hartwig nach L[ei]pzig. Gestern Abend war ich bei Lezterer zum Thee. Böttiger, Kuhn, Winkler, Kind, Streckfuß⁴⁰, Hasse⁴¹, Graf Löben *pp* waren auch da u ich hörte daß etwas Ähnliches in Leipzig etablirt werden soll und beide die Dresdner u Lpz. Gesellschaft mit einander in Kommunikation treten will. Dies nur *sub rosa*; so wie das, daß mir dergleichen langweilige Zeitvertreibe weniger behagen können. –“

Dresden, 12. Juni 1815 (Ms 600, Nr. 729)

„[...] Unsere hiesigen literarischen Thees reißen auch während des Sommers nicht ab. Ich aber komme nicht hin, weil sie mir zu lange dauern. Wer Teufel will von 6 Uhr bis halb eilf sich mit eitel warmem Wasser den Magen verderben? Schon das unausgesetzte Vorlesen in dieser langen Zeit ist für mich höchst fatal, wenn ich auch auf das Getränk und alle solide Abendmalzeit freiwillig Verzicht thun wollte. Warum beschränkt man die Sache nicht auf zwei Stunden von 6 bis 8 Uhr? Da wäre es grade recht. –“

Eigentlich waren es eher formale als inhaltliche Gründe, die dazu führten, dass Schulze dem neu eingeführten Dichterthee nicht lange angehörte. Er war zur damaligen Zeit noch Junggeselle⁴², dessen Wohnverhältnisse es nicht erlaubten, ein Treffen, das zumeist reihum bei den Mitgliedern stattfand, auszurichten. Abgesehen davon, dass Seckendorf sich angeblich wenig dazu

³⁸ Therese aus dem Winkel (1779–1867), Harfenistin, Malerin, Schriftstellerin.

³⁹ Pseudonym von Otto Graf von Loeben (1786–1825), Schriftsteller.

⁴⁰ Karl Streckfuß (1778/79–1844), Schriftsteller, Dichter, Übersetzer.

⁴¹ Friedrich Christian August Hasse (1773–1848), Historiker.

⁴² Im Juni 1817 heiratete er Caroline Heidel, die ihn überlebte; vgl. Krumbiegel (wie Anm. 7), S. 25f. Die Ehe blieb kinderlos.

eignete, diese literarische Vereinigung zu leiten⁴³, verließ er Dresden sehr bald. Es war vor allem dem Minister von Nostitz⁴⁴ und Karl August Böttiger zu verdanken, dass die Tradition weitergeführt werden konnte. Die beiden trugen wesentlich dazu bei, dass der Liederkreis sich nach und nach zu einer literarischen Institution in Dresden entwickelte.

Carl Maria von Weber besuchte am 5. Februar 1817⁴⁵ bei Therese aus dem Winkel erstmals den Liederkreis und blieb ihm treu bis zum 13. Januar 1826, dem letzten von ihm besuchten Abend bei Hofrat Winkler vor seiner Abreise aus Dresden nach London am 16. Februar 1826.

Bleibt anzumerken, dass, nachdem die neue Vereinigung in der Dresdner Gesellschaft „angekommen“ war, die *Abend-Zeitung* von 1805/06 im Verlag Arnold reanimiert und zum Sprachrohr des Vereins bestimmt wurde, nun unter der redaktionellen Federführung von Karl Theodor Winkler, assistiert von Friedrich Kind. Der erste Jahrgang erschien 1817 und wurde vor allem wegen der Theaternachrichten aus dem In- und Ausland und den immer zahlreicher werdenden Beilagen ein viel beachtetes und viel gelesenes Blatt, das sogar den Liederkreis um mehr als 20 Jahre überlebte und erst 1857 das Erscheinen einstellte.



Adressenseite des Briefes vom 9. November 1804

⁴³ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 28 sowie Krüger (wie Anm. 29), S. 31.

⁴⁴ Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf (1765–1836), Finanzrat, Konferenzminister, Schriftsteller u. a.

⁴⁵ Zu diesem Zeitpunkt nahm Schulze an den Zusammenkünften nicht mehr teil.

Vom Theaterkind zur „Hochwohlangeheiratheten“

Neue Funde zu Caroline Brandt und ihrer Familie

zusammengetragen von Frank Ziegler, Berlin

In Heft 12 der *Weberiana* veröffentlichte Eveline Bartlitz den nach Hans Schnoors Ausführungen¹ bislang umfang- und quellenreichsten Bericht über Caroline Brandt / von Weber². Sie widmete sich darin insbesondere den Auftritten der Sänger-Schauspielerin an den Theatern in St. Gallen (1807/08), Frankfurt am Main (1809–1813) und Prag (1814–1817), der Gastspielreise nach Berlin und Dresden (1816), den Braut- und Ehejahren mit Carl Maria von Weber bis zu dessen Tod 1826 und wertete die umfangreiche Familienkorrespondenz sowie den Briefwechsel zwischen Caroline von Weber und Friedrich Wilhelm Jähns aus, um das Leben der Witwe Weber bis zu ihrem Tod 1852 in Dresden nachzuzeichnen. Zu diesen Lebensabschnitten lassen sich kaum Ergänzungen anbringen, allerdings beklagte die Autorin, dass die „schauspielerische Tätigkeit Caroline Brandts [...] bislang nicht vollständig dokumentiert“ sei, und besonders „für die Frühzeit [...] viele Quellen“ fehlten³. In den letzten Jahren gelangen im Rahmen von Recherchen zur Familie von Weber auch interessante neue Funde zu Caroline Brandt, die lohnen, hier vorgestellt zu werden, um einige der weißen Flecken bezüglich der Kindheit und Jugend der Künstlerin von der „biographischen Landkarte“ zu tilgen. Zudem sind nun auch präzisere Angaben zu den Eltern sowie zu den Taufen der Geschwister Carolines verfügbar.

Die Eltern und die Bonner Jahre der Familie (bis 1793)

Carolines Vater Christoph Hermann Joseph Brandt (1747–1818) war seit 1767 Akzessist, ab 1769 bis 1793 Mitglied der kurkölnischen Hofkapelle in Bonn; in erster Linie als Geiger, ab 1773 aber auch als Vocalist (Tenor)⁴.

¹ Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 181–213 (Kapitel *Eine Frau greift ein: Caroline Brandt*).

² Eveline Bartlitz, „Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut“. *In memoriam Caroline von Weber*, in: *Weberiana* 12 (2002), S. 5–51.

³ Bartlitz (wie Anm. 2), S. 35.

⁴ Vgl. Max Braubach, *Die Mitglieder der Hofmusik unter den vier letzten Kurfürsten von Köln*, in: *Colloquium amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*, hg. von Siegfried Kross, Hans Schmidt, Bonn 1967, S. 33 sowie Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearb. von Hermann Deiters, Bd. 1, Leipzig 1917, S. 53, 57, 69f., 425f.; s. a.

Nach den Erinnerungen des Bonner Bäckermeisters Gottfried Fischer wurde er 1773 von Maximilian Friedrich Graf von Königsegg-Rothenfels (seit 1761 Kurfürst und Erzbischof von Köln) zur weiteren musikalischen Ausbildung nach Berlin und Dresden geschickt⁵. Ein Engagementsangebot, in die Rheinsberger Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen, des jüngeren Bruders des preußischen Königs Friedrich II., zu wechseln, schlug er 1774 aus – es diente lediglich zur Begründung einer Gehaltserhöhung⁶. Neben seiner Kapellmitgliedschaft war Brandt ab 1780 vorwiegend als Sänger und Schauspieler in der Kurkölnischen Hofschauspielergesellschaft unter Direktion von Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (bzw. 1783/84 unter dessen Ehefrau Karoline Sophie Auguste Großmann, geb. Hartmann) tätig (Debüt 5. Januar 1780). Hauptspielstätte war das Hoftheater in Bonn, daneben gab es aber auch teils längere Spielzeiten am Theater in Frankfurt am Main (1780–1783) sowie in Köln (1780/81), Pymont (1781), Kassel (1781) und Münster (1782).

Zur Großmannschen Gesellschaft stieß 1779 Christiane (auch Christina) Sophie Henriette Hartmann (1761–nach 1826), die Schwägerin des Prinzipals. Die aus Gotha gebürtige Schauspielerin hatte 1775 bei der Gesellschaft von Abel Seyler debütiert⁷ (vermutlich am 19. Juni⁸). Seylers Gesellschaft

Carl Friedrich Cramer (Hg.), *Magazin der Musik*, Jg. 1, Hamburg 1783, S. 384: „Herr Brand, ein guter Sologeiger, auch erster Tenorist bey der hiesigen deutschen Oper.“

⁵ Vgl. Margot Wetzstein (Hg.), *Familie Beethoven im kurfürstlichen Bonn*, Bonn 2006, S. 41; auch Thayer (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 452.

⁶ Vgl. Braubach (wie Anm. 4), S. 33 sowie Thayer (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 64. In Rheinsberg war 1764–1778 Johann Peter Salomon, ehemals Geiger in der Bonner Hofkapelle, Kapellmeister.

⁷ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1776*, hg. von Heinrich August Ottokar Reichard, Gotha [1775], S. 251 (Personalbestand: „Mamsell Hartmann: zweyte Liebhaberinnen, Agnesen; figurirt.“) sowie S. 252 (Debüt: „Mamsell Hartmann, als Agnese, in dem Löwischen Nachspiel dieses Namens.“) Zu Seylers Truppe hatte auch Großmann gehört, der am 17. November 1774 in Gotha Christiane Hartmanns ältere Schwester Caroline Sophie Auguste Flittner, geb. Hartmann, geheiratet hatte.

⁸ Leider konnten für dieses Debüt weder in Gotha (Forschungsbibliothek, Thüringisches Staatsarchiv, Museum für Regionalgeschichte) noch in Altenburg (Thüringisches Staatsarchiv) Theaterzettel nachgewiesen werden. In der *Schilderung der Mamsell Hartmann ersten Soubrette bey dem Herzogl Hoftheater zu Gotha* (in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Berlin, Jg. 1, T. 2, Nr. 19 vom 9. Mai 1778, S. 293, gezeichnet „Wa.“) liest man dazu: „Kurz zuvor, ehe Herr Seyler von Gotha nach Dresden ging, betrat sie in der Rolle der Agnese das Theater“. Laut Conrad Ekhs Böhntagebuch wurde Löwens Lustspiel *Die neue Agnese* unter Seyler in Gotha am 22. Februar und 19. Juni 1775 gegeben, außerdem in Leipzig am 26. April 1775; vgl. Richard Hodermann, *Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775–*

teilte sich im September 1775 in Altenburg; die Hartmann ging mit dem Prinzipal zunächst nach Leipzig, dann nach Dresden. Seyler verwendete sie nur „zu kleinen unbeträchtlichen Rollen aus verschiedenen Fächern“, ließ die Anfängerin jedoch durch seine Frau unterrichten⁹. In einer „Charakteristik der Seylerschen Gesellschaft“ aus dem Jahr 1775 liest man noch wenig schmeichelhafte Worte über die Anfängerin:¹⁰

„Mamsell Hartmanninn. Von wenigem Kopf, wird aber von Madam Seylern ganz gut zugestutzt. Hat die Agnese ganz leidlich gemacht. Sie spielt auch unwichtige Kammermädchen.“

Erst im Frühjahr 1776 kehrte sie in ihre Heimatstadt zurück¹¹ und schloss sich der Gothaer Hoftheatergesellschaft unter Conrad Ekhs Leitung an. Dort debütierte sie am 31. Mai 1776 als Angelike in Goldonis Lustspiel *Der gutherzige Polterer*¹². Zunächst nur in wenigen Partien eingesetzt¹³, wurde sie bald zu einer unverzichtbaren Stütze des Ensembles. Selbstbewusst schrieb ihr Vater, der herzoglich Sachsen-Gothaische Ober-Polizeikommissar Johann Christian Hartmann, am 20. März 1779 an seinen Schwiegersohn Großmann: „Christel ist unstreitig eine der grössten Aktrizen geworden. [Friedrich Ludwig] Schröder und [Carl Theophil] Döbbelin wollen sie

1779 (*Theatergeschichtliche Forschungen*, Bd. 9), Hamburg und Leipzig 1894, S. 146–148. Die obige Angabe, dass das Debüt kurz vor Seylers endgültiger Abreise stattfand, deutet auf den Juni-Termin hin.

⁹ Vgl. *Schilderung der Mamsell Hartmann* (wie Anm. 8), S. 293f.

¹⁰ In: *Allgemeine Bibliothek für Schauspieler und Schauspielliebhaber*, Bd. 1, 2. Stück, Frankfurt/Main, Leipzig 1776, S. 53.

¹¹ Die 1777 bis 1786 auf der Liebhaberbühne des Dresdner Societätstheaters tätige Demoiselle Hartmann ist, anders als von Gruber behauptet, nicht mit Christiane Hartmann in Verbindung zu bringen; vgl. Eckhard Gruber, *Der Mensch hascht unaufhörlich nach Vergnügen. Zur Geschichte des Societätstheaters in Dresden und anderer „Bühnen im Taschenformat“*, Berlin 1998, S. 154–156.

¹² Vgl. Hodermann (wie Anm. 8), S. 38 und 154; auch *Theater-Kalender, auf das Jahr 1777*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1776], S. 227 (Debüt Gotha) und 239 (Abgang von Seylers Truppe).

¹³ In der Berliner Staatsbibliothek sind 6 Bände mit Zetteln des Gothaer Hoftheaters aus der Zeit zwischen 2. Oktober 1775 und 10. April 1778 erhalten, allerdings lückenhaft (Sign. Yp 4881, alte Zählung Bd. 1–3, 5–7; der Bd. 4 mit Zetteln von Oktober bis Dezember 1776 fehlt komplett). In den ersten vier Monaten (31. Mai bis 30. September) trat die Hartmann danach an elf Abenden in gerade sieben Rollen auf; im Juni ist kein Auftritt bezeugt, im Juli fünf, im August zwei, im September drei.

haben¹⁴. Allerdings war das Spektrum ihrer Partien sehr eingeschränkt; der *Theater-Kalender* für 1777 beschreibt ihr Fach mit „Soubretten, Bäuerinnen, Agnesen“ und fügt hinzu: „singt auch“¹⁵. Tatsächlich wurde die Hartmann, soweit die erhaltenen Theaterzettel (vgl. Anm. 13) belegen, fast ausschließlich im Lustspiel eingesetzt und auch darin meist lediglich in einem Rollentypus: als Kammermädchen, Dienerin oder Magd. Daneben nehmen sich gerade drei Gesangsrollen zwischen Mai 1776 und März 1778 eher bescheiden aus: Sie gab die Hofdame Quintaniona in Johann Adam Hillers *Lisuart und Dariolette* (30. August 1776, 4. Januar, 12. März und 13. August 1777), die Tyrolerin Lehnchen in Georg Bendas *Dorfjahrmarkt* (10. Januar, 5. Mai, 9. Juni, 16. Juli, 4. August, 13. Oktober, 1. Dezember 1777 sowie 18. Februar und 27. März 1778¹⁶) und das Clärchen in Hillers *Lottchen am Hofe* (20. März 1778)¹⁷.

Nach Schließung des Gothaer Hoftheaters im September 1779 (letzte Vorstellung 27. September) ging Christiane Hartmann gemeinsam mit ihrer jüngeren Schwester Christine (ab 1784 verh. Erhardt) ans Bonner Theater; dort debütierte sie am 5. Dezember 1779 als Laurette in Bocks Goldoni-Adaptation *Wissenschaft geht vor Schönheit*¹⁸.

¹⁴ Vgl. Joseph Wolter, *Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann, ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn, Druck Köln 1901, S. 75, Ergänzung nach Anm. 22; dasselbe Zitat (mit minimalen Abweichungen) bei Michael Rüppel, *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*, Hannover 2010, S. 83.

¹⁵ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1777* (wie Anm. 12), S. 226; s. a. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1778*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1777], S. 208 (Personal Gotha: „Mamsell Hartmann: erste Soubretten, singt auch.“)

¹⁶ Möglicherweise sang sie die Rolle bereits am 7. Dezember 1776 (Aufführungsnachweis bei Hodermann, wie Anm. 8, S. 157); der Theaterzettel mit den Besetzungsangaben ist nicht nachweisbar (vgl. Anm. 13).

¹⁷ Im Sprechtheater war sie außerhalb der Komödien nur in der Tragödie *Gabriele Montalto* von Karl Heinrich von Seibt (als Kammermädchen Sophie, 9. und 20. Juni sowie 18. August 1777) und im ländlichen Drama *Der Schatz* von Gottlieb Conrad Pfeffel (als Margaris, 1. September 1777) besetzt. Im Musiktheater gab die Hartmann außerdem die Sklavin Fatme in Carl David Stegmanns *Der Kaufmann von Smyrna* (30. Mai, 24. September und 14. November 1777 sowie 16. März 1778), dabei handelt es sich allerdings um eine reine Sprechrolle. Ob sie diese Partie auch schon bei der Gothaer Erstaufführung des Einakters am 15. November 1776 (lt. Hodermann, wie Anm. 8, S. 157) gab, ist aufgrund des Fehlens des Theaterzettels (vgl. Anm. 13) nicht zu klären.

¹⁸ Vgl. Doris Maurer, Arnold E. Maurer (Hg.), *Dokumente zur Bonner Theatergeschichte 1778–1784. Hoftheater unter Gustav Friedrich Wilhelm Großmann und Karoline Groß-*

Christoph Brandt und Christiane Hartmann scheinen sich bald nähergekommen zu sein¹⁹; sie heirateten – nicht zur Freude des Brautvaters²⁰ – am 3. März 1780. Beide waren auf der Bühne sowohl in Bonn als auch in den Gastspielorten der Hoftheatergesellschaft erfolgreich; er besonders in Gesangsrollen (erster Liebhaber), sie vorrangig als Soubrette²¹. Das Ehepaar war vermutlich, wenn auch in kleinen Rollen, am 20. Juli 1783 an der Uraufführung von Schillers Trauerspiel *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* in Bonn beteiligt; verbürgt ist zumindest ihre Teilnahme an der Erstaufführung in Frankfurt am Main am 8. Oktober d. J. durch die Bonner Gesellschaft²².

Die Schließung des Bonner Hoftheaters nach dem Tode des Kurfürsten Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels 1784 bedeutete für Christoph Brandt offenbar wieder eine vermehrte Tätigkeit in der Hofkapelle²³, während seine Ehefrau ihre beruflichen Ambitionen zunächst wohl zurückstellen musste, bis am 3. Januar 1789 das Hoftheater erneut eröffnet wurde. Das Ehepaar Brandt war bereits Ende 1788 für diese neue Spielzeit engagiert worden²⁴. Im Oktober 1793 endete auch diese Unternehmung (s. u.).

mann (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 47), Bonn 1990, S. 33 (sowie S. 28). Die Debüt-Datierung 3. Dezember 1779 in der *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Berlin, Jg. 2, T. 2, Nr. 21 (20. Mai 1780), S. 331 dürfte auf einem Versehen beruhen; die der Hartmann dort zugeschriebene Rolle spielte Karoline Marie Friederike Gensicke. Zu den Schwestern Hartmann vgl. auch den Brief von Catharina Elisabeth Goethe an Großmann vom 22. September 1779 in: Johann Caspar Goethe, Cornelia Goethe, Catharina Elisabeth Goethe, *Briefe aus dem Elternhaus* (Johann Wolfgang Goethe. Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Erg.-Bd. 1), Zürich, Stuttgart 1960, S. 454.

¹⁹ Bereits am 24. Februar 1780 wurde ihrer Bitte stattgegeben, ohne „Ausrufung“ zu heiraten, und ein mehrmonatiger Urlaub bewilligt; vgl. Thayer (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 65.

²⁰ Vgl. Rüppel (wie Anm. 14), S. 83.

²¹ Vgl. *Schauspieler-Schauspielerinnen Almanach aufs Jahr 1782*, Frankfurt/Main 1782, S. 78 sowie Thayer (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 82, 86f.

²² Vgl. die Abbildung des Theaterzettels bei Elisabeth Mentzel, *Die Beziehungen des jungen Schiller zu Frankfurt am Main*, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, Jg. 1905, nach S. 184. Brandt spielte eine Leibwache, seine Frau das Kammermädchen Arabella. Schwager Anselm Franz Christian Dominikus Erhardt gab, wie bereits in Bonn, den Gianettino Doria; vgl. dies., *Schillers Jugenddramen zum ersten Male auf der Frankfurter Bühne. Nebst Beiträgen zur Frankfurter Theater- und Musikgeschichte von 1784 bis 1788*, in: *Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst*, 3. Folge, Bd. 4 (1893), S. 66.

²³ Vgl. das „Pro-Memoria“ von 1784 bei Thayer (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 192.

²⁴ Vgl. den ungezeichneten Bericht aus Bonn vom 2. November 1788 in: *Theater-Zeitung für Deutschland*, Berlin, Nr. 1 (3. Januar 1789), S. 3. Rollenübersicht der Brandts in: *Allge-*

Während der gemeinsamen Jahre in Bonn wurden fast alle Kinder des Ehepaars Brandt geboren. Leider bleiben Geburtstag und -jahr Carolines trotz erneuter Nachforschungen unsicher. Eine am 22. August 1810 von der Pfarre St. Remigius in Bonn ausgestellte Taufbescheinigung²⁵ nennt den 19. November 1793 als Tauftag für Carolina Elisabetha Antonetta Brandt; der 1. Taufname (Carolina) ist darin ursprünglich gestrichen, dann aber wieder gültig gemacht worden, ebenso wie die 3 in der Jahreszahl. Die Taufbücher der fünf Bonner Pfarreien (Dietkirchen, St. Martin, St. Remigius, St. Gangolph und Militärpfarre St. Remigius) weisen hingegen keine Taufe einer Carolina Brandt nach, wohl aber die von Elisabeth Antonetta Brandt am 19. Dezember (nicht November!) 1792 (nicht 1793!) in St. Gangolph (nicht Remigius!)²⁶. Dieser Befund lässt zwei Interpretationen zu:

- a) Es handelt sich um Schwestern; die 1792 geborene Elisabeth Antonetta war früh verstorben, so dass die jüngere Schwester dieselben Taufnamen (mit zusätzlichem Rufnamen Carolina) erhielt; Carolina Brandt müsste dann allerdings außerhalb Bonns geboren (und getauft) sein; oder (wahrscheinlicher)
- b) es handelt sich um eine Person; Caroline wurde bereits 1792 geboren und ursprünglich auf die Namen Elisabeth Antonetta getauft; der Rufname Caroline bürgerte sich erst später ein. Für diese zweite Variante spricht ein Brief Webers an Caroline vom 15. August 1817, in dem er bezüglich der Verwirrung um den Geburtstag Carolines schrieb: „Am Ende heißt du auch nicht *Caroline* !: mir ist als hättest du einmal darüber mit der Mutter gestritten :/ [...]“. Zudem würde eine Taufe am 19. Dezember den ursprünglich angenommenen Geburtstag am 18. Dezember bestätigen.

Ergiebiger sind die Bonner Taufbücher bezüglich der Geschwister Carolines: Sie war das jüngste von mehreren Kindern des Ehepaars Brandt. Dokumentiert sind: Maria Theresia Brandt (get. 23. Dezember 1780 Bonn, St. Remigius), Philippina Elisabeth Maria Brandt (get. 31. Januar 1782 Bonn, St. Remigius), Maximilian Friedrich Brandt (get. 17. März 1783 Bonn, St. Remigius), Johannes Nepomuk Anton Brandt (get. 12. Mai 1784 Bonn, St. Gangolph), Peter Joseph Brandt (get. 24. Februar 1787 Bonn, St. Remigius), Thomas

meines Theaterjournal, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Frankfurt am Main 1792, Bd. 1, 3. Stück, S. 197f.; vgl. auch Thayer (wie Anm. 4), S. 254, 337.

²⁵ D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7, Nr. 44.

²⁶ Für die freundlichen Mitteilungen bezüglich der Bonner Taufbücher danke ich Herrn Markus Ernzerhoff vom Stadtarchiv Bonn. Er bestätigte weitgehend die 1967 von Braubach (wie Anm. 4) vorgelegten Forschungsergebnisse zur Familie Brandt in Bonn.

Brandt (get. 1. Juni 1790 Bonn, St. Remigius), Ludwig (Louis) Brandt (geb. angeblich 1791 Bonn²⁷) und evtl. (s. o.) Elisabeth Antonetta Brandt (get. 19. Dezember 1792 Bonn, St. Gangolph). Davon überlebten neben Caroline mindestens fünf die kritischen ersten Jahre, jedenfalls lebte Therese noch bis mindestens 1821 in St. Petersburg, Max und Anton sind zumindest noch 1789/90 neben ihren Eltern als Kinderdarsteller am Theater in Bonn nachweisbar²⁸; Thomas spielte gemeinsam mit Caroline 1807/08 am Theater in St. Gallen²⁹ und Louis starb als geachteter Künstler (Schauspieler und Regisseur) am 18. November 1865 in Mannheim³⁰.

Mutter und Töchter Brandt nach 1793

Der Verbleib der Brandts nach Auflösung des Bonner Hoftheaters im Oktober 1793³¹ ist noch immer nicht vollständig geklärt. Ob Mutter Brandt tatsächlich, wie von Wolter behauptet, „in bedrängte Verhältnisse [geriet],

²⁷ Laut Mannheimer Familienbogen (Stadtarchiv Mannheim) war Ludwig Brandt 1817 angeblich 26 Jahre alt und von Bonn gebürtig. Die Taufbücher der fünf Bonner Pfarreien weisen allerdings keine Taufe eines Ludwig Brandt nach; möglicherweise wurde er außerhalb Bonns geboren (und getauft); vgl. dazu auch Anm. 30.

²⁸ Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1791*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1790], S. 197; spätere Quellen zu den Brüdern fehlen derzeit noch.

²⁹ Vgl. Bartlitz (wie Anm. 2), S. 9–11.

³⁰ Eveline Bartlitz äußerte die Vermutung, bei Thomas und Louis könne es sich möglicherweise um dieselbe Person handeln; Thomas habe demnach den Rufnamen Louis erst später angenommen; vgl. Bartlitz (wie Anm. 2), S. 9 (Anm. 20). Das scheint angesichts der eventuellen nachträglichen Umbenennung der Schwester (Elisabeth Antonetta in Caroline) durchaus denkbar und würde zumindest das Fehlen eines Taufeintrages für Louis in Bonn erklären. Zudem lässt sich der Lebensweg von Louis Brandt nach jetziger Kenntnis erst ab seinem Bamberger Engagement 1810/11 nahezu lückenlos verfolgen, während zum Bruder Thomas die Quellen nach 1808 gänzlich schweigen. Fehlerhaft sind die kurzen Angaben zu Louis Brandt bei Ludwig Eisenberg, *Biographisches Lexikon der Deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert*, Leipzig 1903, S. 120, wo fälschlich Angaben zu Franz Brand (1807 Frankfurt/Mannheim) mit Louis in Verbindung gebracht werden.

³¹ Letzter Nachweis im: *Theater-Kalender, auf das Jahr 1794*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1793], S. 294–296 (mit dem Repertoire von Oktober 1792 bis 22. März 1793). Unter dem Personal ist nur noch das Ehepaar Brand[t] mit einer Tochter genannt, nicht mehr die Söhne Max und Anton. In dem umfangreichen Bericht über das Bonner Hoftheater 1791/92 im *Allgemeinen Theaterjournal*, Bd. 1, Heft 3, S. 195–203 werden nur die Eltern genannt (mit Rollen-Übersicht).

weil ihr Mann sie verliess³², konnte bislang weder bestätigt noch widerlegt werden. Folgen wir zunächst den Spuren der Mutter und ihrer ältesten Tochter Therese: Beide fanden eine Anstellung bei der Hunnius-Koberweinschen Gesellschaft³³; begleitet vermutlich von den jüngeren Kindern, darunter Caroline. Friedrich Wilhelm Hunnius, der bis 1794 das Amsterdamer Theater geleitet hatte³⁴, schloss sich etwa im Sommer des Jahres mit dem Direktor Simon Friedrich Koberwein zusammen und bereiste mit der neuen Truppe laut *Theater-Kalender* erst Düsseldorf, Köln und Mainz, 1795 dann Heidelberg und ab 23. Mai wieder Mainz³⁵. Zu den Debüts 1794 heißt es: „Madam Brand: von dem eingegangenen Bonner Theater: als Frau Schmidt, in: Alles aus Eigennutz [von Jünger]“ sowie „Demoiselle [Therese] Brand: machte das kleine Mädchen in Präsentirt das Gewehr [von J. H. F. Müller] und sang eine Arie“; allerdings nennt Reichard beide Frauen unter den 1795 Entlassenen³⁶.

Direkt anschließend ist ein Engagement der beiden Brandt-Damen in der Truppe von Joseph Seconda in Dresden und Leipzig für die Jahre 1795/96 verbürgt³⁷. Als Rollen-Auswahl (nur Erstaufführungen betreffend) werden u. a. genannt: Almansaris (Mutter) bzw. Titania (Tochter) in Wranitzkys *Oberon* (12. April 1795), Barbarina (Mutter) bzw. Cherubin (Tochter) in Mozarts

³² Vgl. Wolter (wie Anm. 14), S. 74 (Anm. 17). In Wolters Darstellung der Familienverhältnisse finden sich mehrere Unstimmigkeiten, so dass auch diese Aussage unter Vorbehalt zu betrachten ist.

³³ Schnoor (wie Anm. 1, S. 185) bezog das Engagement fälschlich auf die gesamte Familie und gab Hamburg als Spielort an, wo Hunnius zu dieser Zeit aber nicht auftrat; vgl. Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 692–694; Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg 1819, S. 116–119; Ludwig Wollrabe, *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen [...]*, Hamburg 1847, S. 80f.

³⁴ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796. (Nebst einem Nachtrage von 1795.)*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1795], S. 102f. und S. 328.

³⁵ Vgl. ebd., S. 298. Zu Mainz gibt Jakob Peth, *Geschichte des Theaters und der Musik zu Mainz. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte, allen Freunden der deutschen Bühne gewidmet*, Mainz 1879, S. 113–115, abweichende Daten; demnach spielte Hunnius dort nur im Winter 1795/96, nicht aber 1794.

³⁶ *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796* (wie Anm. 34), S. 300 (zu den Debüts) bzw. S. 301 (zu den Entlassungen).

³⁷ Vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 2: *Die Solisten*, Dresden 2004, S. 49 sowie *Theater-Kalender, auf das Jahr 1797*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1796], S. 285 (Joseph Seconda in Dresden) und S. 322 (Joseph Seconda in Leipzig).

Figaro (30. April 1795), Frau des Schneiders (Mutter) bzw. Giganie (Tochter) in Süßmayrs *Spiegel von Arkadien* (6. Oktober 1795) und Klizia (Mutter) bzw. Amor (Tochter) in Martin y Solers *Baum der Diana* (28. Oktober 1796)³⁸. Ergänzend überliefert Volkmann eine Dresdner Aufführung von W. Müllers *Zauberzither* am 25. April 1796 mit Mutter (Sklavin) und Tochter (Palmire) im Ensemble³⁹. Die Wertung im *Theater-Kalender* ist ambivalent: „Demois. Brand, spielt gut, im Singen ist sie aber noch Anfängerin. [...] Mad. Brand, ist in Opern sehr wenig.“⁴⁰ In der Secondaschen Gesellschaft lernte die fünfzehnjährige Therese Brandt den mehr als 20 Jahre älteren geschiedenen Schauspieler, Komponisten und Librettisten Johann Christoph Kaffka (eigentlich Engelmann, 1759?–1815)⁴¹ kennen, den sie wenig später (wohl März/April 1797) heiratete⁴².

³⁸ Weitere Rollen von Therese Brandt: Betta in Wenzel Müllers *Sonnenfest der Braminen* (8. Mai 1795), Prosper in Dalayracs *Die Wilden* (29. Mai 1795), Dorine in Hillers *Lottchen am Hofe* (31. Juli 1795), Friederike in Dittersdorfs *Gespens mit der Trommel* (9. August 1795), Zerlina in Mozarts *Don Giovanni* (16. September 1795), Hannchen in Monsignys *Deserteur* (29. März 1796), Zelinde in Dunkels *Lieb' um Liebe* (17. Juni 1796) und Klärchen in Biereys *Ehstandskandidaten* (31. August 1796).

³⁹ Vgl. Hans Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden. Unbekannte Strecken seines Lebens*, Dresden 1942, S. 45.

⁴⁰ *Theater-Kalender, auf das Jahr 1797* (wie Anm. 37), S. 285.

⁴¹ Zu Kaffka sind unterschiedliche Geburtsjahre überliefert: 1747, 1754; er selbst gab 1759 an. Wesentliche Quellen bezüglich Kaffka finden sich bei Janis Torgans, *Johann Christoph Kaffka (1754–1815) und das Rigaer Kulturleben seiner Zeit. (Aus dem Rigaer Musikleben um 1800. – II)*, in: *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, Konferenzbericht Greifswald/Gdansk 1993, hg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler und Lutz Winkler (*Deutsche Musik im Osten*, Bd. 8), Sankt Augustin 1996, S. 183–189, ergänzend: Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages (Musik und Theater*, Bd. 3), Sinzig 2008, S. 356, 358, 497 sowie Günther Hansen, *Das National-Theater in Odense. Ein Beitrag zur deutsch-dänischen Theatergeschichte (Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*, Bd. 59), Emsdetten 1963, S. 6–8, 178, 202, 263. Kaffka komponierte u. a. den Einakter *Der Aepfeldieb* (UA Berlin 26. Juni 1780); dasselbe Libretto von Christoph Friedrich Bretzner benutzten auch F. Jast (UA Wien 14. September 1781) und Edmund von Weber (UA: Meiningen 8. Dezember 1789); zu Kaffkas Bühnenwerken (Kompositionen und Libretti) vgl. Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge 1985, S. 201–203, 244, 287, 351f., 372, 377, 381, 388, 404–406, 409.

⁴² Vgl. den Hinweis bei Schnoor (wie Anm. 1), S. 185. Therese Kaffka, geb. Brandt, ist nicht zu verwechseln mit Kaffkas erster Frau, der Schauspielerin Marianne Therese (bzw. Theresine) Rosenberger (geb. 1757 in Innsbruck). Von ihr hatte sich der Schauspieler im April 1783 scheiden lassen; vgl. *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Berlin, Jg. 1784, Teil 1, Nr. 5 (31. Januar 1784), S. 73. Später heiratete die geschiedene Therese, geb. Rosenberger,

Joseph Seconda, der 1795/96 wie üblich zwischen den Theatern in Dresden (Sommerspielzeit im Theater auf dem Linckeschen Bad) und Leipzig (Winterspielzeit⁴³) wechselte, wandte sich im Winter 1796/97 erstmals nach Ballenstedt. Das Schmiedersche *Journal für Theater* meldet dazu in Band 1:⁴⁴

„Joseph Seconda, der sonst den Winter über in Leipzig war, spielt bis Ausgang Februar [1797] in Ballenstedt; er hat die Bühne mit Don Juan eröffnet. Die Oper: die Ehestandskandidaten, von Bierey, Musikdirektor der Gesellschaft, hat bis jetzt am meisten gefallen. Der Text ist vom Schauspieler Kaf[f]ka⁴⁵.“

In Band 2 wird zu Ballenstedt nachgetragen:⁴⁶

„Für die Monate Dezember v. J. [1796] und Jänner, Februar, März d. J. war die Joseph Seconda'sche Gesellschaft aus Dresden verschrieben, die vielen Beifall erhalten und von Seiten der Theaterkasse eine reichhaltige Einnahme gefunden hat. Unter den Mitgliedern war der rühmlichst bekannte Schauspieler, Kaffka, gleich brav als Schauspieler und Sänger, dessen Talent hier allgemein geschätzt und nach Verdienst belohnt wurde. Unvergeßlich sind uns sein Don Juan, Papageno, Metallio [in Süßmayrs *Spiegel von Arkadien*], Bitä [in W. Müllers *Zauberzither*], Biskroma [in Salieris *Axur*], sein Meinäu [in Zieglers *Eulalia Meinäu*], Benjowsky [in Kotzebues *Graf Benjowsky*], Montalban [in Plümickes *Lanassa*], Fritz Böttcher [in Kotzebues *Kind der Liebe*]. [...] Eine Mlle. Brandt und Mad. Assmann erwarben sich, erstere in einigen Opern [...], ziemlichen Beifall.“

zuerst Karl Heinrich Friebach (1788), dann Carl Czechtitzky und schließlich Ferdinand Polawsky.

⁴³ In Leipzig laut Carl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, bis 18. Februar 1795 (S. 59f.) sowie vom 3. Januar bis 12. Februar 1796 (S. 62f.), danach erst wieder im Winter 1800/01 (S. 73f. und 76); jeweils ohne Personal-Angaben.

⁴⁴ *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg, Jg. 1 (1797), Bd. 1, Heft 1, S. 60.

⁴⁵ In Dresden, wo die Oper am 31. August 1796 ihre Erstaufführung erlebte, ist Kaffka zudem als Darsteller des Thomasius Schreier bezeugt; vgl. Hochmuth (wie Anm. 37), S. 175.

⁴⁶ *Journal für Theater und andere schöne Künste* (wie Anm. 44), Jg. 1, Bd. 2, Heft 3, S. 279f.

Eine dieser Opern war Dittersdorfs *Apotheker und Doktor*; das beliebte Stück wurde am 21. Dezember 1796 mit Therese Brandt als Rosalia und Johann Christoph Kaffka als Sichel aufgeführt⁴⁷.

Nach Ballenstedt hatte Seconda Köthen als nächsten Spielort ausgehandelt⁴⁸, Johann Christoph und Therese Kaffka (nun verheiratet) verließen die Gesellschaft allerdings, um ans Königsberger Theater zu gehen. Mutter Brandt dürfte wohl bereits zu dieser Zeit (vorübergehend) vom Theater abgegangen sein, auch wenn der *Theater-Kalender* erst im Jahr 1800 meldete, sie habe sich stellungslos wieder in ihrem Geburtsort Gotha niedergelassen⁴⁹. Ob sie die Tochter und den Schwiegersohn gemeinsam mit Caroline noch eine Weile begleitete, ist ungewiss; aus Königsberg und den späteren Wirkungsorten der Kaffkas (Dessau 1797–1800, Petersburg 1800ff.) liegen keinerlei Informationen über sie vor. Denkbar ist auch, dass sie sich nun stärker der Ausbildung der jüngeren Tochter zuwenden wollte – immerhin steht ihr letzter gesicherter Auftrittsort Ballenstedt auch mit Caroline in Zusammenhang, die dort laut einer Nachricht ihres Sohnes Max Maria von Weber angeblich eine Erziehungsanstalt besucht haben soll (vgl. w. u., S. 75).

Verwirrung um Vater Brandt

Wesentlich unsicherer als zu den Damen Brandt ist die Quellenlage zum Vater; in Bonn war er wechselnd als Musiker (Geiger) und Sänger (Tenor) sowie Schauspieler in Erscheinung getreten (vgl. Anm. 4), also wäre es durchaus möglich, dass er Frau und Kinder begleitete, aber durch seine Tätigkeit „im Graben“ nicht mehr auf den Theaterzetteln und in den Schauspielerverzeichnissen erscheint. Denkbar ist aber auch, dass er sich von der Familie trennte, um anderenorts sein Auskommen zu finden.

Erschwert wird die Suche dadurch, dass um 1800 mehrere Brands bzw. Brandts als Schauspieler und / oder Musiker an deutschen Theatern nach-

⁴⁷ Vgl. Otto Trübe, *Das Hoftheater in Ballenstedt. Seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Dessau 1924, S. 41 (Abbildung des Theaterzettels). Auf dem Zettel ist neben „Dem. Brandt“ auch ein „Herr Brand“ (ohne t) als Sturmwald angezeigt – ein Sänger/Schauspieler dieses Namens ist in Dresden erst 1805/06 als Mitglied der Seconda-Truppe nachgewiesen (vgl. Hochmuth, wie Anm. 37, S. 49).

⁴⁸ Vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1798], S. 272; dort keine Kaffkas oder Brandts genannt.

⁴⁹ Vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1800*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1799], S. 170: „Brand Christine Sophie Henriette, geb. Hartmann zu Gotha, deb. 1775, lebt jetzt zu Gotha außer dem Theater.“

weisbar sind. 1793/94 – also zeitlich passend – findet sich beispielsweise ein Musikdirektor und Schauspieler „Brand“ in der Schauspielgesellschaft von Wenzeslaus Mihule in Augsburg⁵⁰. Mihule ging von dort nach Nürnberg, wo er vom 22. April 1794 bis zum Dezember 1796 Aufführungen gab, zuerst wechselnd mit Erlangen, dann auch mit Ansbach (ab 4. Juli 1794), später unterbrochen durch Gastspiele in Ulm (19. Februar bis 9. April sowie 27. September bis 10. November 1795) und Nördlingen (ca. 5. bis 26. Juni 1795 und Ende Mai bis 1. Juli 1796) sowie durch eine Spielpause zwischen 29. Juli und 6. September 1796⁵¹. In den genannten Orten findet sich jeweils der Musikdirektor und Schauspieler „Brand“⁵²; Carl Ludwig Costenoble, der der Truppe von Dezember 1795 bis Mitte 1796 angehörte, erinnerte sich an die Versuche des Musikdirektors, ihm als jungem Schauspieler „die nöthigsten Regeln der Singekunst einzuimpfen“⁵³. Am 23. Dezember

⁵⁰ Vgl. J. F. Gley, *Etwas über Menschendarstellung, eine Abhandlung. Nebst dem Augsburger Theater-Journal von der Mihuleschen Gesellschaft Im Winter 1793–1794*, [Augsburg 1794], S. 27: „Hr. Brand. Musikdirektor, spielt auch in Stücken.“ (mit Spielplan 12. September 1793 bis 4. März 1794 auf S. 29–36).

⁵¹ Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796* (wie Anm. 34), S. 304 (dort nur 1. Ulm-Spielzeit; zum 2. Gastspiel in Ulm vgl. Anm. 52; Beginn der Nördlinger Spielzeit wohl versehentlich mit 2. Juni angegeben, vgl. dazu Anm. 52); außerdem: Arno Ertel, *Theateraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik (Neujahrsblätter*, hg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Bd. 30), Würzburg 1965, S. 21, 53f., 60, 114–125 (zu Ansbach und Nürnberg); ders., *Erlanger Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Entwicklung des fränkischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für Fränkische Landesforschung*, Bd. 25, Neustadt/Aisch 1965, S. 99 (zu Erlangen). Zum Nördlinger Gastspiel 1796, das keine „ergiebige Ausbeute“ in ökonomischer Hinsicht brachte, vgl. die Erinnerungen von Carl Ludwig Costenoble (Manuskript in der Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 17.337 = Ic 59759), Kasten 1, Lebenslauf Teil 2, Bl. 69v–70r (ohne genauere Angaben zur Datierung und zum Spielplan) sowie Ignaz Schwarz (Hg. = Souffleur), *Eine Abhandlung über die Schauspiele. Nebst dem Nürnbergischen Theater-Journal vom 1sten Jenner 1796 bis zum Schluß desselben Jahrs*, Nürnberg 1797, S. 20 (25. Mai letzte Vorstellung in Nürnberg, 26. Mai Abreise nach Nördlingen, dort bis 1. Juli).

⁵² Vgl. die Personalnachweise bei Ignaz Schwarz (Hg.), *Nürnbergischer Theater-Journal vom Anfang des Jahrs 1795 bis zum Schluß desselben*, 1795 (mit Nürnbergischer Spielplan von 6. Januar bis 16. Februar [18. Februar Abreise nach Ulm, 14. April Ankunft in Nürnberg], 15. April bis 1. Juni [2. Juni Abreise nach Nördlingen], 29. Juni bis 22. September [23. September Abreise nach Ulm, 14. November Ankunft in Nürnberg] und 16. November bis 30. Dezember 1795) sowie ders. (Hg.), *Ulmer Theater-Journal nebst zwey neuen Gedichten und einigen Arien aus der komischen Oper Das neue Sonntagkind*, 1795 (mit Ulmer Spielplan vom 27. September bis 10. November 1795).

⁵³ Manuskript der Lebenserinnerungen (wie Anm. 51), Kasten 1, Lebenslauf Teil 2, Bl. 67v.

1796 erhielt Mihule einen Kontrakt für das Stuttgarter Hoftheater⁵⁴; seine „Mihulesche deutsche Schauspieler-Gesellschaft“ spielte zwar noch bis zum 19. Januar 1797 in Nürnberg, aber in den letzten Wochen ohne den Prinzipal und auch ohne den Musikdirektor. Mihule stand am 1. Dezember 1796 letztmalig auf der Nürnberger Bühne (als Graf von Scharfeneck in Kotzebues *Verläumder*), Brandt zwei Wochen später (am 15. Dezember in derselben Partie); der letzte von Mihule unterzeichnete Theaterzettel ist der vom 8. Dezember⁵⁵, die letzte von ihm in die Nürnberger Tageszeitung gesetzte Theater-Anzeige jene für die folgende Vorstellung am 12. Dezember⁵⁶. Stuttgart blieb für Mihule nur eine Durchgangsstation; er verließ den Ort (lange vor Ablauf des sechsjährigen Vertrages) bereits im Herbst 1797⁵⁷. Anders der ihm wohl gefolgte Brand: Am Stuttgarter Theater ist 1797 bis 1799 jedenfalls ein Schauspieler „Brand“ bezeugt⁵⁸. Ob es sich dabei – wie anhand der Verbindung zu Mihule (bis 1797) und der schlüssigen chronologischen Abfolge anzunehmen – tatsächlich um ein und dieselbe Person handelt und ob der Genannte (bzw. einer der Genannten) mit Christoph Brandt identisch ist, lässt sich bislang nicht verbindlich nachweisen; dem Stuttgarter Brand werden in der Preßburger *Allgemeinen deutschen Theater-Zeitung* „2. Baßrollen in der Oper“ zugewiesen⁵⁹, und auch der Nürnberger

⁵⁴ Vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1797], S. 236.

⁵⁵ Vgl. die Theaterzettel der Nürnberger Stadtbibliothek, in: Nor. 1325. 2°, Nr. 328 (1. Dezember), 331 (8. Dezember) und 334 (15. Dezember).

⁵⁶ Vgl. *Friedens- und Kriegs-Courier*, Nürnberg: Felßecker, Jg. 1796, Nr. 294 (12. Dezember), S. [3].

⁵⁷ Vgl. *Johann Wolfgang Goethe. Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. II/2 (1790–1800, Kommentar), hg. von Wolfgang Albrecht und Edith Zehm, Stuttgart und Weimar 2000, S. 565. Goethe besuchte am 31. August 1797 Schillers *Don Carlos* sowie am 4. September 1797 Friedrich Gustav Hagemanns *Ludwig der Springer* unter Mihules Direktion in Stuttgart und verriss besonders die erste Vorstellung gnadenlos, erwähnt Brand allerdings nicht; vgl. ebd., Bd. II/1 (1790–1800, Text), hg. von Edith Zehm, Stuttgart und Weimar 2000, S. 163f. und 171.

⁵⁸ Vgl. *Journal für Theater und andere schöne Künste* (wie Anm. 44), Jg. 1 (1797), Bd. 3, Heft 3, S. 247 sowie Bd. 4, Heft 3, S. 156; Hörz (Hg. = Souffleur), *Den Gönnern und Freunden des Theaters, beim Eintritt in's Jahr 1799*, [Stuttgart 1799], S. 8 (Personal-Übersicht), mit Spielplan vom 7. Februar bis 31. Dezember 1798 sowie *Theater-Kalender auf das Jahr 1800* (wie Anm. 49), S. 294 (für 1799).

⁵⁹ *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 9 (September 1799), S. 100.

Brand scheint Bass gewesen zu sein⁶⁰ – das spräche, auch wenn Stimmfächer damals noch keineswegs so festgelegt waren wie heute, eher gegen den Tenor Christoph Brandt. In den Jahren 1800–1805 wirkte zudem am Nürnberger Theater unter der Direktion von Georg Leonhard Aurnheimer der Musikdirektor (mit Schauspielverpflichtung) August Brand⁶¹ – auch er käme für die früheren Nürnberger Spielzeiten (1794–1797) in Betracht.

Sicher ist lediglich: Der Tenor Brand bzw. Brandt, der Anfang 1803 von Frankfurt/Main nach Weimar wechselte, von dort im Sommer 1804 (nach einem Gastspiel in Frankfurt im Juli) nach Kassel ging, im Mai 1805 nach Breslau wechselte (und dort unter dem jungen Musikdirektor Carl Maria von Weber arbeitete), von Oktober 1805 bis Herbst 1806 der Joseph Secondaschen Gesellschaft in Dresden und Leipzig und von Januar bis August 1807 nochmals dem Frankfurter Theater angehörte, um anschließend in Mannheim erst als Tenor, dann (ab 1808) als Violinist in der Theaterkapelle Anstel-

⁶⁰ Beispielsweise sang er am 12. und 26. Juni 1794 den Don Alfonso in Mozarts *Così fan tutte* (hier als: *Die Schule der Liebhaber*); vgl. die Theaterzettel in der Stadtbibliothek Nürnberg in: Nor. 1325. 2°.

⁶¹ Vgl. die Personalübersichten in: Ignaz Schwarz (Hg.), *Nürnberger Theater-Taschen-Almanach*, Jg. 2: *auf das Jahr 1801*, mit Spielplan für 1800 inklusive Vorstellungen in Ansbach (8.–24. Januar, 16. Februar bis 20. März, 23. November bis 30. Dezember), Erlangen (27. Juni bis 23. Juli, 12.–21. August) und Bayreuth (21. September bis 18. November); Jg. 3: *auf das Jahr 1802*, mit Spielplan für 1801; ders. (Hg.), *Nürnberger Theater-Journal vom Jahr 1802*, Nürnberg o. J., mit Spielplan für 2. Dezember 1801 bis 30. November 1802; ders. (Hg.): *Nürnbergischer Theateralmanach mit französischer Zeitrechnung auf das Schaltjahr 1804*, Nürnberg o. J., mit Spielplan für 1. Dezember 1802 bis 30. November 1803; ders. (Hg.): *Nürnbergischer Theateralmanach mit französischer Zeitrechnung auf das Jahr 1805*, Nürnberg o. J., mit Spielplan für 1. Dezember 1803 bis 28. November 1804. Zur Aurnheimerschen Gesellschaft gehörte 1799 bis 1801 auch Fridolin von Weber. Der Vorname des Musikdirektors geht lediglich aus der Gedenkrede zu dessen Begräbnis hervor: *Opfer der Achtung und der Freundschaft auf dem Grabe des Geliebten und Verehrungswürdigen Herrn August Brand, Musikdirektor bei der hiesigen Nationalschaubühne dargebracht am 30sten August 1805. von seinem Freunde Carl Friedrich Enders, Sänger und Schauspieler bey eben diesem Theater*; vgl. die Anzeige in: Johann Carl Sigmund Kiefhaber (Hg.), *Nachrichten zur ältern und neuern Geschichte der freyen Reichsstadt Nürnberg*, Bd. 3, H. 2, Nürnberg 1806/07, S. 115. Kirchenbucheinträge (Heirat bzw. Kindstaufen), die Auskünfte zur Identität des Nürnberger Musikdirektors Brand 1794–1797 gäben, konnten nicht ermittelt werden; freundliche Auskunft von Oberarchivrat Werner Jürgensen vom Landeskirchlichen Archiv der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Bayern, Nürnberg.

lung zu finden, ist fälschlich mit Christoph Brandt in Verbindung gebracht worden⁶² – bei ihm handelt es sich um Franz Brandt⁶³.

Die ersten aktiven Bühnenerfahrungen Caroline Brandts bei der Gesellschaft Witter in Altenburg 1803

Erst ab April 1803 sind für große Teile der Familie wieder sichere Informationen verbürgt: Als Stationen der Brandts vor den bereits bekannten Engagements in St. Gallen konnten u. a. Altenburg, Erfurt, Gera, Rudolstadt, Coburg, Bamberg und Augsburg ermittelt werden und hier tritt nun erstmals auch die junge Caroline, die bis zu diesem Zeitpunkt angeblich eine Erziehungsanstalt in Ballenstedt besucht haben soll⁶⁴, als Schauspielerin ins Blickfeld.

Am 12. April 1803 eröffnete der Schauspieldirektor Carl Witter seine neue Theaterspielzeit in Altenburg; die bis in den Juni andauernde Saison ist durch Theaterzettel nahezu vollständig dokumentiert⁶⁵. Zur Witterschen Gesellschaft gehörte zu dieser Zeit neben Fridolin von Weber, dem älteren Halbbruder Carl Maria von Webers, eine Familie Brandt: Die Theaterzettel nennen einen Herrn und einen Monsieur Brandt (also sen. und jun.), eine Madame Brandt, sowie Demoiselle Carolina Brandt. Dabei dürfte es sich um dieselben Familienmitglieder wie kurze Zeit später in Rudolstadt, Coburg,

⁶² Vgl. Oscar Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit, Bd. 1)*, Bonn 1980, S. 470.

⁶³ Vgl. auch *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regesten*, Bd. 4, Weimar 1988, S. 190f. (Nr. 597, 599), 193 (Nr. 606), 359 (Nr. 1165), 479 (Nr. 1543) und S. 500 (Nr. 1615). Alternative Nennung als A. / Ludwig / Franz Brand(t) in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. 2, Bd. 5, Frankfurt am Main 1999, S. 329, 412, 843 und 909. Zur Biographie außerdem: Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*, Bd. 1: *Das Frankfurter Stadttheater unter der ersten Aktionär-Gesellschaft (1792–1842)*, Frankfurt/M. 1892, S. 64, 73; zur Breslauer Anstellung: *Theater-Nachrichten aus Breslau*, datiert 19. Mai 1805, in: *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 104 (25. Mai 1805), S. 416 (mit voller Namensangabe).

⁶⁴ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 425: Danach soll Caroline während ihres 11. bis 13. Lebensjahres die Schule in Ballenstedt besucht haben. Wenn sie zur Zeit des Abgangs von der Schule (vor April 1803) zwölf Jahre alt war, würde dies allerdings für eine Geburt vor 1792 sprechen! Wie so oft ist bei den Angaben des Weber-Sohns Vorsicht geboten; möglicherweise sollte hier durch eine (erfundene?) Behauptung auch nur der Eindruck vermieden werden, Caroline von Weber habe keine genügende Schulbildung erhalten.

⁶⁵ Thüringisches Staatsarchiv Altenburg, Theaterzettel-Sammlung, in: C. a., Nr. 9.

Abonnement No. 5.
 Mit gnädigster Erlaubniß
 wird heute
 Montags den 18ten April 1803
 aufgeführt:

Das Kameleon,

Seitenstück zur Schachmaschine,
 ein Lustspiel in fünf Aufzügen von Beck.

P e r s o n e n.

Graf von Schoalsheim,	•	•	Wittor
Eduard, sein Sohn,	•	•	Herr Dio.
Gräfin Sandheim, seine Tochter, Wittwe,	•	•	Mad. Wittor.
Baron von Breitenfeld, ein Landbesitzer,	•	•	—
Baronin, seine jüngste Gemahlin,	•	•	Mad. Brandt.
Frene, ihre jüngste Stieftochter,	•	•	—
Dellau, Major, Eduards Freund,	•	•	Herr Semmoda.
Joseph Wollmar, Witwe, Tochter des verstorbenen Haussekretärs des Gra-	•	•	—
fen,	•	•	Mad. Dio.
Hering, ein Buchhändler,	•	•	Herr Strobel.
Schulberg,	•	•	—
Bastian, Breitenfelds Kutscher,	•	•	Herr Hestfel.
Mädchen, der Frene,	•	•	Mad. Strödel.
Bedient,	•	•	Herr Eblenberger.
Ein kleines Mädchen,	•	•	Herr Deurod. Carolina Brandt.

Herr Hofmann, vom Stettiner Nationaltheater, wird die Rolle des Baron Breitenfeld und Herr und Mad. Lange, die Rollen des Schulberg und der Frene spielen.

Abonnements sind in meinem Logis im Frauenfels zu haben.

P r e i s e d e r P l ä t z e.

Erster Platz	12 Gr.
Erste	8 Gr.
Parterre oder 2ter Platz	6 Gr.
Gallerie-Loge	4 Gr.
Gallerie	2 Gr.

Der Anfang ist um 6 Uhr das Ende gegen 9 Uhr.

5 Carl Witter.

Der früheste bekannte Theaterzettel mit Nennung Caroline Brandts aus Altenburg

Bamberg und Augsburg (s. u.) sowie zwei Jahre später in St. Gallen gehandelt haben, also neben der mit Vornamen bezeugten Caroline⁶⁶ um deren Eltern und den Bruder Thomas. Die Herren Brandt erscheinen (ebenso wie Fridolin von Weber) eher selten, meist in Nebenrollen, auf den Theaterzetteln – möglicherweise wirkten Vater Brandt und Weber auch im Orchester mit. Mutter Brandt gehörte dagegen zu den vielbeschäftigten Darstellerinnen, beschränkte sich allerdings weitgehend auf das Schauspiel. In der Oper gab sie lediglich kleinere Partien (u. a. Titania in Wranitzkys *Oberon* am 29. April, Miris in Wenzel Müllers *Schlangenfest in Sangora* am 9. Mai, Lindane im 3. Teil des *Donauweibchens* von Gottlob Benedict Bierey am 28. Mai).

Erste Sängerin der Gesellschaft war Franziska Maximiliane Matiegzeck (auch Maticzeck), die am 29. April vom Hoftheater Kassel kommend in der Titelrolle von Wranitzkys *Oberon* debütierte und nachfolgend u. a. die Constanze in Cherubinis *Wasserträger* (2. und 23. Mai), die Titelrolle in *Lodoiska* von Cherubini (20. Mai und 2. Juni), die Lilla in *Una cosa rara* von Martin y Soler (24. Mai) und die Zelinde in Boieldieus *Kalif von Bagdad* (26. Mai) gab⁶⁷. Daneben spielte Henriette Lange erste Rollen (vor allem jugendliche Liebhaberinnen) im Sprech- wie Musiktheater, auch das Lehnchen in Fridolin von Webers Haydn-Pasticcio *Der Freybrief* (zweiaktige Fassung, 25. April, 5. Mai), die Amande in Wranitzkys *Oberon* (29. April) und die Hulda im *Donauweibchen* (28. Mai).

Das Rollenspektrum von Caroline Brandt entsprach ihrem Alter: Die Kinderrollen (Mädchen oder Knaben) wurden allmählich von jugendlichen Rollen abgelöst. Überwiegend war Caroline wie ihre Mutter (oft auch beide gemeinsam) im Schauspiel zu erleben, sie gab ein kleines Mädchen in Heinrich Beck's Lustspiel *Das Kamäleon* (18. April⁶⁸, die Mutter spielte die Baronin von Breitenfeld), den Bauernknaben Fritz in August von Kotzebues Schauspiel *Der Hahnenschlag* (6. Mai), die Xaide in August Wilhelm Ifflands Schauspiel *Achmet und Zenide* (12. Mai, die Mutter gab eine Sklavin), den

⁶⁶ Die Angabe „Dem. Brandt“ (29. April, 2., 23., 24., 26. und 28. Mai, 4. Juni) meint sicherlich die auf anderen Zetteln namentlich als „Carolina Brandt“ bzw. „Carol. Brandt“ genannte Tochter.

⁶⁷ Die Sängerin war 1794 bis 1801 am Weimarer Hoftheater engagiert, wo sie u. a. Kollegin von Carl Maria von Webers Mutter Genovefa und seiner Halbschwester Jeanette Weyrauch war. Nach ihrer Kündigung in Weimar ging sie nach Kassel, wo sie nur eine Saison blieb. Unmittelbar nach dem Engagement bei Witter wechselte die Sängerin zur Gesellschaft von Joseph Seconda in Dresden; vgl. Hochmuth (wie Anm. 37), S. 219.

⁶⁸ Das Stück wurde am 21. Mai wiederholt; auf dem Zettel ist die Rolle (und damit auch die Besetzung) allerdings diesmal nicht vermerkt.

kleinen Gottfried in Ifflands *Vaterhaus* (13. Mai), eine Sklavin in Friedrich Schillers *Turandot* (16. Mai, die Mutter gab die Skirina), den kleinen Ludwig in Josef Marius Babos Schauspiel *Otto von Wittelsbach* (4. Juni, der Vater gab einen Münchner Bürger) sowie das erste Kind in Kotzebues vaterländischem Schauspiel *Die Hussiten vor Naumburg* (vermutlich 6. Juni⁶⁹, die Mutter spielte ein Naumburger Weib).

Erste Versuche im Musiktheater galten kleineren Rollen: Caroline gab die Balkis in Wranitzkys *Oberon* (29. April, neben der Mutter wirkte auch der Bruder mit: als „Slave“), die Ninon in Wenzel Müllers *Schlangenfest in Sangora* (9. Mai) und die kleine Lilli, Tochter der Hulda, im *Donauweibchen* (Teil 3 von Bierey, 28. Mai, neben der Mutter war auch der Bruder als ein Knecht besetzt); daneben ein Bauernmädchen in Cherubinis *Wasserträger* (2. und 23. Mai, jeweils gemeinsam mit der Mutter, die ebenfalls ein Bauernmädchen gab, und dem Vater als Bauer), eine Bäuerin in *Una cosa rara* von Martin y Soler (deutsch als *Lilla*, 24. Mai, die Mutter ebenfalls als Bäuerin, der Vater als Bauer) sowie eine Sklavin in Boieldieus *Kalif von Bagdad* (26. Mai, die Mutter ebenfalls als Sklavin, der Vater als Sklave). Einmal sind Mutter und Tochter auch als Mitwirkende in einem Tanz-Divertissement des Ballettmeisters Ehlenberger vermerkt (19. April).

Die Saison endete offiziell am 11. Juni mit Cherubinis *Lodoiska* und einer von Henriette Lange gehaltenen Abschiedsrede, am 13. Juni folgte als Benefiz für Carl und Doris Vio noch Cannabichs Zwei-Personen-Oper *Der Drechsler oder Die schuldlosen Verbrecher*. Danach war die Wittersche Truppe zunächst in Naumburg (Juni bis August 1803)⁷⁰, anschließend in Chemnitz (September bis November 1803)⁷¹ aktiv. In Naumburg könnten die Brandts noch unter

⁶⁹ Der Theaterzettel war ursprünglich auf Samstag, den 4. Juni, datiert, wurde aber handschriftlich in „Montag“ korrigiert.

⁷⁰ Vgl. Johann Karl Gottlieb Mann, *Chronik der Stadt Naumburg an der Saale im 19. Jahrhundert nach Christi Geburt*, hg. von Karl-Heinz Wunsch (*Quellen zur Geschichte der Stadt Naumburg*, Bd. 1), Naumburg 2004, S. 82 (38 Vorstellungen zur Messe). Nach Mann (ebd., S. 76) stand im Juni und August u. a. Kotzebues Schauspiel *Die Hussiten vor Naumburg* auf dem Spielplan, möglicherweise wieder mit Mutter und Tochter Brandt. F. M. Matiegzeck war Anfang Juli noch bei Witter in Naumburg, verließ die Gesellschaft aber Mitte des Monats; vgl. die Briefe von Christiane Vulpius an Johann Wolfgang Goethe von 27. Juni bis 3. Juli sowie 14. bis 18. Juli 1803, nach: *Briefe an Goethe. Gesamtausgabe in Regestform*, Bd. 4, hg. von Karl-Heinz Hahn, Weimar 1988, S. 240 (Nr. 784) und S. 250 (Nr. 817).

⁷¹ Vgl. *Gnädigst bewilligter Chemnitzer Anzeiger*, Jg. 4 (1803), Anzeigen zwischen Nr. 35 (3. September), S. 172 und Nr. 45 (12. November), S. 220; Fridolin von Weber wird dort ausdrücklich als „Music-Director“ genannt, vgl. ebd., Nr. 43 (29. Oktober), S. 208.

Witters Direktion gespielt haben; ob sie auch noch den Wechsel nach Chemnitz mitmachten, ist ungewiss; sicher ist hingegen, dass sie sich spätestens im Herbst gemeinsam mit dem Ehepaar Lange von Witter trennten und nach Altenburg zurückkehrten.

Die Gesellschaft Lange in Altenburg, Erfurt, Naumburg, Gera und Rudolstadt 1803/04

In Altenburg wurde am 3. Oktober 1803 mit einem von Henriette Lange gesprochenen Prolog, gedichtet von Friedrich August Christian Moerlin, die neue Spielzeit eingeleitet. Leider sind zu dieser Saison nur wenige Hinweise greifbar; die Altenburger Theaterzettel-Sammlung (vgl. Anm. 65) enthält, abgesehen vom gedruckten Prolog⁷², gerade einen einzigen Nachweis: Danach wurde am 10. Oktober das Lustspiel *Die Indiefahrer* von Christlieb Georg Heinrich Arresto gegeben; der Brandt-Sohn spielte darin einen Lohnbedienten. Unterzeichnet ist dieser Zettel vom neuen Direktor Fr. W. Lange, dem Ehemann der Henriette Lange. Dessen neu gegründete Truppe ist der Theaterforschung im Wesentlichen als jenes Ensemble bekannt, bei dem der später berühmte Schauspieler Ludwig Devrient ab Mai 1804 seine ersten Bühnenerfahrungen sammelte – die recht dürftige Quellenlage zu Langes Wanderungen hat dabei zu etlichen Widersprüchen in der Literatur zu Devrient geführt (vgl. Anm. 80f.).

Wenige zusätzliche Informationen enthält das 1806 bei Henning in Erfurt gedruckte *Taschenbuch für die Schaubühne*, in dem u. a. der „Prolog Am Neujahrstage 1804 gesprochen von Karoline Friederike Henriette Lange. zu Erfurt“ (verfasst von Ignaz Ferdinand Arnold) wiedergegeben ist, der den Wechsel der Truppe aus Altenburg nach Erfurt bezeugt⁷³. Die Erfurter Spielzeit muss spätestens Anfang Dezember 1803 begonnen haben, denn bereits am 7. Dezember berichtete Christian August Vulpius an Goethe:⁷⁴

⁷² Zusätzlich zum genannten Separatdruck wurde der Prolog veröffentlicht in: *Taschenbuch für die Schaubühne*, Erfurt: Henning, 1806, S. 53–56.

⁷³ *Taschenbuch für die Schaubühne* (wie Anm. 72), S. 57–63. Im Erfurter Stadtarchiv sowie der Stadt- und Regionalbibliothek Erfurt finden sich weder Theaterzettel oder Theaterjournale noch andere Unterlagen zu diesen oder möglichen späteren Auftritten der Gesellschaft Lange in Erfurt; freundliche Mitteilungen von Astrid Rose und Susanne Nowak.

⁷⁴ *Christian August Vulpius. Eine Korrespondenz zur Kulturgeschichte der Goethezeit*, hg. von Andreas Meier (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Bd. 28), Berlin 2003, Bd. 1, S. 92f. In einem Brief von Franz Kirms an Goethe vom 16. Dezember 1803 wird das Engagement Weidners am Weimarer Hoftheater vorgeschlagen; vgl. *Briefe an Goethe* (wie Anm. 70), Bd. 4, S. 369 (Nr. 1195).

„Von Erfurt aus, kömmt eine Nachricht, von mehreren Weimaranern, die dort waren u denen ich Geschmack u Urtheil zutrauen darf, daß bei der dortigen jetzt daselbst spielenden Schauspieler Gesellschaft, sich ein Mensch befindet der Weidner heißt, u Helden, junge Charakterrollen ganz scharmant spielen soll.“

Die Schauspielerinnen Christiane Henriette Beck und Anna Amalie Christiane Becker hatten sich besonders über Julius Weidners Spiel in Vulpius' Schauspiel *Karl XII. bei Bender* begeistert geäußert; insgesamt urteilten sie, die Truppe solle „nicht schlecht seyn [...]. Besonders nennt man Hrn. Weidner als Held u Liebhaber, Hrn. Hoffmann als Intrigant, u Md. Horst als naive Dame.“ Dass auch die im Brief nicht erwähnten Brandts mit nach Erfurt gegangen waren, bestätigt eine wohl auf dem Theater vorgetragene Huldigungs-Dichtung von Arnold: „Der Freundin Karol. Frieder. Henr. Lange beim Jahreswechsel 1804 von Kristel und Karoline Brand.“⁷⁵

Von Erfurt aus unternahm man offenbar einige wenige Abstecher nach Naumburg; zumindest erwähnt der Chronist Johann Karl Gottlieb Mann fünf Auftritte der Langeschen Gesellschaft im Winter zu Beginn des Jahres 1804⁷⁶. Die Erfurter Saison endete mit einer „Abschiedsrede gesprochen am ersten Mai 1804 beim Schluß der Bühne in Erfurt. von Mad. Karoline Henriette Lange.“⁷⁷ Anschließend zog man, glaubt man dem *Taschenbuch für die Schaubühne*, wieder nach Altenburg, worauf bislang lediglich zwei Dichtungen (der „Prolog gesprochen am [keine genaue Datumsangabe] Mai 1804 bei Eröffnung der Bühne in Altenburg von Madam Lange“, verfasst von Arnold⁷⁸, sowie der „Prolog. für die Wiedereröffnung des Hoftheaters in Altenburg, gedichtet von Hrn. Prof. Mörlin“⁷⁹) hinweisen.

⁷⁵ *Taschenbuch für die Schaubühne* (wie Anm. 72), S. 64–67. Es folgt auf S. 68–70 „Das Wort vom Freunde beim Jahreswechsel 1804 an Madam und Herrn Lange“ (ohne Verfasserangabe).

⁷⁶ Vgl. Mann (wie Anm. 70), S. 103: „Auf dem Theater wurden im Winter 5, in der Messe [d. i. im Juni/Juli, s. u.] 24 Stücke gegeben von der Lange'schen Gesellschaft“.

⁷⁷ *Taschenbuch für die Schaubühne* (wie Anm. 72), S. 71–74 (ohne Angabe des Verfassers).

⁷⁸ Ebd., S. 75–77.

⁷⁹ Ebd., S. 78–84; die Moerlin-Dichtung feierte Herzog August von Sachsen-Gotha und Altenburg als „Kenner“ und „Beschützer der Künste“. Im Anschluss an einen musikalisch untermalten Monolog der Thalia bekrönte die Muse dessen in der Mitte der Bühne präsentierte Büste mit einem Lorbeerkranz.

Der Abstecher nach Altenburg dürfte allerdings nicht sehr lange gedauert haben⁸⁰ – von Mitte Mai bis mindestens zum 18. Juni 1804 ist Langes Truppe in Gera verbürgt⁸¹. Dort hatte der bereits erwähnte Ludwig Devrient sein Theaterdebüt: Am 18. Mai 1804 spielte er unter dem Pseudonym Herzberg einen Boten in Schillers *Braut von Messina*. Devrient, der sich Lange angeblich schon in Naumburg (vielmehr in Altenburg?, vgl. Anm. 80) angeschlossen hatte, wurde nachfolgend besonders von Julius Weidner unterstützt; seine noch wenig erfolgreichen ersten Schritte auf der Bühne dürften die Brandts miterlebt haben⁸². Zwei Mitglieder der Familie werden auf dem einzigen bislang nachweisbaren Theaterzettel⁸³ zu Langes Geraer Spielzeit genannt: In der Aufführung von Mozarts *Zauberflöte* am 13. Juni waren Caroline Brandt als erster Knabe (Genius) und ihr älterer Bruder „M[on]s. Brandt“ als dritter Sklave besetzt. Den Sarastro gab Julius Weidner, die Pamina Henriette Lange; Ludwig Devrient (alias „Hr. Herzberg“) wird gleich zweimal in Nebenrollen genannt: als dritter Priester und zweiter Sklave.

⁸⁰ Carl Friedrich Kunz überliefert (unter seinem Pseudonym Funck), die Langesche Gesellschaft habe bis zum 14. Mai 1804 in Naumburg gespielt (letzte Vorstellung: *Die Eifersüchtigen*, Lustspiel nach Arthur Murphy); dort habe sich am 9. Mai der junge Ludwig Devrient dem Unternehmen angeschlossen. Am 15. Mai eröffnete man demnach die Spielzeit in Gera mit Kotzebues *Die beiden Klingsberge*; vgl. Zacharias Funck, *Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und andern Mittheilungen*, Bd. 2: *Aus dem Leben zweier Schauspieler: August Wilhelm Iffland's und Ludwig Devrient's*, Leipzig 1838, S. 244–246. Dabei dürfte es sich allerdings um eine Verwechslung handeln (Funck berichtete nach dem Hörensagen); vielmehr scheint der Wechsel der Truppe von Altenburg (nicht Naumburg) nach Gera gemeint.

⁸¹ Theateranzeigen liegen in der *Neuen privilegirten Geraischen Zeitung* für 20 Vorstellungen zwischen dem 18. Mai und dem 18. Juni 1804 vor; freundliche Mitteilung von Klaus Brodale vom Stadtarchiv Gera. Zum angeblichen Saisonbeginn am 15. Mai sowie weiteren Auftritten Devrients in Gera zwischen dem 21. Mai und 1. Juni 1804 vgl. Funck (wie Anm. 80), Bd. 2, S. 246–249 (ohne Erwähnung der Brandts).

⁸² Vgl. Funck (wie Anm. 80), Bd. 2, S. 246 sowie Rosen, *Ludwig Devrient's erste Schritte auf seiner künstlerischen Laufbahn*, in: *Jahrbuch und Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin, vom 16. Dezember 1841 bis 15. Dezember 1842*, hg. von Carl Friedrich Just und F. W. Donny, Berlin 1843, S. 86–96 (speziell S. 86–88). Rosens Mitteilungen stützen sich besonders auf Aussagen des 1804/05 bei Lange angestellten Schauspielers und später als Souffleur tätigen Grege (möglicherweise identisch mit August Gräge), sind aber ebenfalls nicht in allen Details verlässlich (demnach hätte das Debüt Devrients in Naumburg statt in Gera stattgefunden). Größeren Erfolg hatte Devrient als Schauspieler bei Lange erst ein Jahr später: als Ulrich von Rudenz in Schillers *Wilhelm Tell* erlebte er am 8. April 1805 in Zeit seinen Durchbruch (vgl. Rosen, S. 89–93).

⁸³ Der Theaterzettel gehört zu den Beständen des Geraer Stadtmuseums.

Abonnement suspendu.

Mit gnädigster Erlaubniß

wird heute

Mitwoch den 13^{ten} Junius 1804.

von der hier anwesenden

deutschen Schauspieler Gesellschaft
aufgeführt:

Die Zauberflöte.

Eine heroisch-komische Oper in 2 Acten von Schikaneder.

Die Musik ist von Mozart.

Personen:

Carastro,	St. Weidner.
Pamino,	St. Aeder.
Sprecher,	St. Zimmermann.
Erster,	} Priester.	St. Wilhelm.
Zweiter,		St. Hoffmann.
Dritter,		St. Herzberg.
Königin der Nacht,	Mad. Wolf.
Pamino, ihre Tochter,	Mad. Lange.
Erste,	} Dame.	Dem. Ludwig.
Zweite,		Mad. Grossmann.
Dritte,		Mad. Zimmermann.
Erste,	} Genius.	Dem. Brandt.
Zweiter,		Ms. Jounes.
Dritter,		Dem. Grossmann.
Papageno,	St. Wolf.
Ein altes Weib,	Dem. Ludwig.
Mengokates, ein Wehr,	St. Schille.
Erster,	} Sklave.	St. Grossmann.
Zweiter,		St. Herzberg.
Dritter,		Ms. Brandt.
Priester, Sklaven, Gefolge.

Preiße der Plätze:

Auf den ersten Platz	Groschen.	♠♠
Auf den zweyten Platz	Groschen.	♠
Auf den dritten Platz	Groschen.	♠

Die gedruckten Rollenbücher sind das Stück für 3 Groschen an
der Kasse zu haben.

Duysend Billets werden gar nicht angenommen.

Um alle Unordnung zu vermeiden, und das Publikum nicht in seinem Vergnügen zu stören,
wird Niemand auf das Theater gelassen.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

F. W. Lange.

Zettel zur Geraer Aufführung der *Zauberflöte* mit Caroline Brandt und Ludwig Devrient
(alias Herzberg)

Von Gera aus wandte sich der Prinzipal am 31. Mai nach Rudolstadt und bewarb sich um das Privileg, während des Vogelschießens, eines beliebten Volksfestes, das alljährlich gleichzeitig den Rahmen für die Rudolstädter Theatersaison bildete, in der schwarzburgischen Residenzstadt „4–5 Wochen“ hindurch mit seiner Gesellschaft auftreten zu dürfen⁸⁴. Im selben Brief kündigte er seinen persönlichen Besuch in Rudolstadt an, wo er am 1. Juni eintraf⁸⁵ und bereits am folgenden Tag einen entsprechenden Kontrakt unterzeichnen konnte, mit dem er sich verpflichtete, seine Vorstellungsserie spätestens am 19. August zu eröffnen⁸⁶. Christian Földner aus Camburg, der sich bereits vor Lange um die Rudolstädter Saison beworben hatte⁸⁷, erhielt am 4. Juni eine Absage⁸⁸, auf die er am 18. Juni mit Unverständnis reagierte:⁸⁹

„So wie ich gehört habe, geht nun die Langesche Schauspielergesellschaft nach Rudolstadt. Ob diese Beifall finden wird? zweifele ich, da Lange unter seinem schwachen Personale kaum 3 mittelmäßige Künstler hat, wozu noch eine schlechte Garderobe und Dekorationen und Mangel an Opern, vorzüglich der neuesten, kommen.“

Zunächst reiste Langes Gesellschaft allerdings von Gera nach Naumburg, wo sie während der Messe (Juni/Juli) 24 „treffliche Stücke“ gab⁹⁰. Von Naumburg zog man Mitte Juli weiter nach Altenburg; am 28. Juli wandte sich der Prinzipal von dort aus nochmals nach Rudolstadt, da er inzwischen in finanzielle Schwierigkeiten gekommen war und einen Vorschuss auf die geplante Rudolstädter Saison erhoffte:⁹¹

„Ich befinde mich seit 14 Tagen hier mit meiner Gesellschaft, die den ausgezeichneten Beifall des Publikums für sich hat. Demungeachtet ist das Haus bei den besten Stücken täglich leer, wozu offenbar das hiesige

⁸⁴ Korrespondenz bezüglich der Theater-Kontrakte für Rudolstadt im Thüringischen Staatsarchiv Rudolstadt, Geheimes Ratskollegium Rudolstadt E VII 3a Nr. 14, Bl. 8. Für den Hinweis auf diese Korrespondenz danke ich Herrn Frank Esche vom Staatsarchiv.

⁸⁵ Ebd., Bl. 9: Brief vom 1. Juni 1804.

⁸⁶ Ebd., Bl. 10f.: Kontrakt vom 2. Juni 1804.

⁸⁷ Ebd., Bl. 3 (27. April 1804), Bl. 5 (30. April 1804).

⁸⁸ Ebd., Bl. 12f.

⁸⁹ Ebd., Bl. 15f.

⁹⁰ Vgl. Mann (wie Anm. 70), S. 102f.

⁹¹ Vgl. die Korrespondenz bezüglich der Theater-Kontrakte für Rudolstadt (wie Anm. 84), Bl. 17f.

Liebhaber-Theater, das, durch eine niedrige Schmähsschrift auf dasselbe, sehr gegen mich aufgebracht ist, indem es in mir den Verfasser oder Veranlasser derselben muthmast, redlich, oder vielmehr unredl. das Seinige thätig beiträgt⁹². Da nun mein Aufenthalt sich noch 14 Tage für hier ausdehnt, so kann ich, wenn die Geschäfte nicht besser werden, wozu sich aber keine Aussichten mehr darbieten, meinen Schaden für hier auf den 4 Wöchentl. Aufenthalt mindestens auf 400 Thl. berechnen. Meine Kasse die schon bis jetzt eine Zubusse von 200 rl. für hier erlitten hat, könnte demnach leicht so geschwächt werden, daß es mir bei meinem Abgange von hier an den nöthigen Emolumenten zur Reise fehlen mögte.“

Trotz dieser Turbulenzen traf die Truppe kontraktgemäß Mitte August in Rudolstadt ein und spielte dort zwischen dem 16. August und dem 24. September. Das Program dieser Saison ist durch die offenbar nahezu vollständig überlieferten Theaterzettel gut dokumentiert⁹³.

Zu den aus Altenburg bekannten vier Brandts tritt ausschließlich hier noch eine fünfte Person aus der Familie: ein Carl Brandt in Kinderrollen. Da in den Bonner Taufbüchern kein Kind dieses Namens nachgewiesen werden kann, müsste dieser jüngste Sohn nach 1793 geboren sein.

Anders als in Altenburg war in Rudolstadt Vater Brandt der meistbeschäftigte Darsteller im Familienkreis, allerdings gab er überwiegend Nebenrollen. Tochter Caroline trat erstmalig am 21. August in Erscheinung; der Theaterzettel vermeldet: „Nach Endigung des ersten Stücks wird Karoline Brandt eine Arie zur Guitarre singen.“ Im Schauspiel war sie nur dreimal zu sehen: als kleines Mädchen in Arrestos Lustspiel *Graf Retorini oder Rache und frohe Laune* (24. August), Luise Hallen in Becks Schauspiel *Rettung um Rettung* (3. September) und Bärbchen in Ifflands Lustspiel *Die Hagestolzen* (24. September). Kaum häufiger sind die Auftritte im Musiktheater: als kleine Lilli in den ersten beiden Teilen des *Donauweibchens* von Ferdinand Kauer (Teil 1: 12. September, Teil 2: 22. August und 13. September), Bäuerin in Cherubinis *Wasserträger* (20. September, gemeinsam mit der Mutter als Bäuerin und dem Vater als Soldat) sowie erstmals als Schutzgeist

⁹² Konflikte mit dem Altenburger Liebhabertheater schilderte im Jahr darauf auch der Theaterprinzpal Carl Witter, der dadurch – ebenso wie Lange – in erhebliche finanzielle Probleme kam. Nach Rudolstadt schrieb er am 5. Dezember 1805 von Erfurt aus einen Bittbrief, der auch seine Schwierigkeiten in Altenburg zum Thema hat; vgl. ebd., Bl. 62f. Witter ging wenig später in Erfurt in Konkurs; vgl. ebd., Bl. 73f.

⁹³ Theaterzettelsammlung im Thüringer Landesmuseum Heidecksburg Rudolstadt (in Bd. 2).

Jeriel in siebenerei Gestalt in Wenzel Müllers *Teufelsmühle am Wienerberge* (10. September).

Der Prinzipal Lange reiste noch während der laufenden Rudolstädter Saison wie auch danach auf der Suche nach neuen Auftrittsmöglichkeiten herum; mehrere Einreisen nach bzw. Durchreisen durch Erfurt sind im *Erfurtischen Intelligenz-Blatt* unter der Rubrik „Ein- und auspassirende Fremde“ dokumentiert.⁹⁴

„Den 16. Sept. [1804]; [...] Der Schauspiel-Direktor Lange, k.[ommt] v.[on] Forchheim⁹⁵, log.[iert] im König v. Preußen.“

„Den 17. Sept. [...] Der Schauspieldirektor Lange, g.[eht] n.[ach] Rudolstadt.“

„Den 16. Dec.; [...] Der Schauspiel-Direktor Lange, g.[eht] v.[on] h.[ier] n.[ach] Gera⁹⁶.“ [Ankunft in Erfurt nicht angezeigt]

„Den 3. Jan. [1805]; der Schauspiel-Direktor Lange, g. n. Weimar.“ [Ankunft in Erfurt nicht angezeigt]

Am 25. März 1805 bewarb Lange sich von Naumburg aus nochmals (diesmal erfolglos) um die Erlaubnis, mit seiner Gesellschaft während des Vogelschießens in Rudolstadt spielen zu dürfen und begründete seine Hoffnung selbstbewusst mit „der schmeichelhaften Ueberzeugung mir während meines vorjährigen Aufenthalts in Rudolstadt den Beifall sowol Sr. Durchl. als auch eines übrigen Verehrungswürdigen Publikums in einigem Grade in Hinsicht meiner Gesellschaft erworben zu haben“⁹⁷.

Für die Brandts waren Langes neue Verhandlungen nicht mehr von Belang. Möglicherweise waren es die mangelnden Auftrittsmöglichkeiten in Rudol-

⁹⁴ *Erfurtisches Intelligenz-Blatt*, Jg. 1804, Nr. 75 (19. September), S. 490, Nr. 77 (26. September), S. 501, Nr. 101 (19. Dezember), S. 643 sowie Jg. 1805, Nr. 4 (12. Januar), S. 61. Theateranzeigen enthält die Zeitung in diesem Zeitraum nicht.

⁹⁵ Im Stadtarchiv Forchheim finden sich keine Spuren, die auf eine mögliche Anwesenheit der Langeschen Gesellschaft in der Stadt hinweisen; freundliche Auskunft von Herrn Rainer Kestler.

⁹⁶ Theateranzeigen liegen in der *Neuen privilegirten Geraischen Zeitung* für 28 Vorstellungen zwischen dem 18. Januar und dem 5. März 1805 vor; freundliche Mitteilung von Klaus Brodole vom Stadtarchiv Gera.

⁹⁷ Vgl. Korrespondenz bezüglich der Theater-Kontrakte für Rudolstadt (wie Anm. 84), Bl. 27. Mann (wie Anm. 70) macht keine Angaben zu eventuellen Theateraufführungen in Naumburg im Jahr 1805.

stadt, die sie dazu veranlassten, dessen Schauspielgesellschaft zu verlassen; ab November 1804 ist die Familie in Coburg zu finden.

Füldners Gesellschaft in Coburg 1804/05

Der herzoglich coburgische Commissionsrat und Privatgelehrte Dr. Christian Földner aus Camburg an der Saale, der 1804 dem Direktor Lange bei der Bewerbung um das Rudolstädter Privileg unterlegen war⁹⁸, hatte nach langwierigen Verhandlungen das Theaterprivileg für das Herzogtum Sachsen-Coburg-Saalfeld erhalten und gab seine erste Spielzeit im herzoglichen Ballhaus in Coburg zwischen dem 18. November 1804 und dem 26. Mai 1805⁹⁹. Zu Földners neu begründeter Truppe gehörte von Beginn an die Familie Brandt: Die Theaterzettel nennen Herrn Brandt den älteren, Madame Brandt, Herrn Brandt den jüngeren sowie Demoiselle Brandt. Das Repertoire der Földnerschen Unternehmung ist sowohl in der Literatur¹⁰⁰ als auch durch die Theaterzettelsammlung der Coburger Landesbibliothek annähernd lückenlos überliefert; es fehlen nur wenige Theaterzettel, leider solche zu besonders interessanten Aufführungen¹⁰¹. Caroline

⁹⁸ Vgl. Anm. 87–89. Földner bewarb sich auch 1805 und 1806 erfolglos um das Rudolstädter Privileg; vgl. ebd., Bl. 19f. (Bewerbung für 1805 vom 21. Oktober 1804), Bl. 76 (15. März 1806).

⁹⁹ Vgl. Christian Kruse, *Theateraufführungen in Coburg in den Jahren 1794 bis 1806*, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, Bd. 41 (Dezember 1996), S. 280.

¹⁰⁰ Ebd., S. 293–296. Bei Kruse, dessen Arbeit sich auf die Tagebuchnotizen des Prinzen Friedrich Josias von Sachsen-Coburg-Saalfeld bezieht, fehlen im Vergleich zu den erhaltenen Theaterzetteln (vgl. Anm. 101) die Eröffnungsvorstellung am 18. November mit dem Prolog *Thalias Tempel* und Johann Friedrich Jüngers Lustspiel *Die Entführung*, die Darbietung des Trauerspiels *Agnes Bernauerin* von Joseph August Graf von Töring am 23. April und die beiden Abschlussvorstellungen: am 24. Mai Christlieb Georg Heinrich Arrestos Lustspiel *Der Plan* und Bendas Melodram *Pygmalion* sowie am 26. Mai Hillers Singspiel *Die verwandelten Weiber*.

¹⁰¹ Theaterzettelsammlung der Coburger Landesbibliothek, TB WW 745, Bd. 1794/1806 (dort der Prinzipal durchgehend „Földner“ geschrieben); Zettel fehlen zu folgenden Aufführungen: 25. November Mozarts *Entführung aus dem Serail*, 6. Januar Kotzebues Lustspiel *Die deutschen Kleinstädter*, 12. Februar Schillers *Kabale und Liebe*, 19. Februar Lessings *Minna von Barnhelm*, 24. März Shakespeares *Hamlet* sowie 2. Mai Heinrich Becks Lustspiel *Das Kamäleon*. Bei widersprüchlichen Stück-Angaben bei Kruse bzw. auf den Theaterzetteln (20. Januar: statt dem per Zettel angekündigten Jünger-Lustspiel *Die Komödie aus dem Stegreif* wurde lt. Kruse das Lustspiel *Die kleine Putzmacherin* von Kotzebue wiederholt; 7. Februar: statt des angekündigten Quodlibets *Der lustige Reisende* soll Pierre Gaveaux' Oper *Der kleine Matrose* gegeben worden sein) kann man wohl eher Kruse und seiner Quelle (vgl. Anm. 100) folgen und von kurzfristigen Spielplanände-

Brandt war auch hier noch sowohl in Kinderrollen als auch in jugendlichen Partien (halbwüchsige Töchter, junge Hosenrollen) zu erleben. Besonders oft sah man sie in Kotzebue-Dramen: als Käthchen in der Posse *Pagenstreiche* (22. November und 13. Januar), als ein Mädchen in den Lustspielen *Der Wildfang* (6. Dezember) bzw. *Die beiden Klingsberge* (20. Dezember), Knabe im Schauspiel *Das Epigramm* (22. Januar), Verwalters-Tochter Bärbchen im Schauspiel *Lohn der Wahrheit* (27. Januar) sowie Knabe im Schauspiel *Das Schreibepult* (12. März). Im romantischen Gemälde *Johanna von Montfaucon* (21. März) waren sogar alle vier Brandts auf der Bühne: Caroline als Otto, Sohn der Titelheldin, Thomas als Ritter Reinhard, der Vater als Hirt und die Mutter als eine alte Frau. Auch Ifflands Bühnenwerke waren mehrfach im Repertoire vertreten; Caroline spielte die Ernestine im Lustspiel *Der Herbsttag* (30. Dezember) und den Paul im Lustspiel *Die Hagestolzen* (2. März); im Sittengemälde *Die Jäger* (11. Dezember) gab es wiederum ein Brandtsches „Familientreffen“ (mit Thomas als Jäger Rudolph, der Mutter als Wirtin, Caroline als deren Tochter Bärbel und dem Vater als Bauer Reinhard). Weitere Sprechrollen Carolines waren ein Mädchen in Schröders Familiengemälde *Der Vetter in Lissabon* (1. Januar), ein kleines Mädchen in Becks Lustspiel *Das Kamäleon* (19. Januar, evtl. auch am 2. Mai), der zwölfjährige Agostino in Vulpius' Schauspiel *Rinaldo Rinaldini* (31. März) sowie der Page in Törrings Trauerspiel *Agnes Bernauerin* (23. April). Im Musiktheater, das Fuldner weniger pflegte (die Vorstellungen von Sprech- und Musiktheater standen etwa im Verhältnis 3:1), sah man Caroline wiederum überwiegend in Nebenrollen: als Pizichi, den kleinen Genius der Fee Perifrime, in Wenzel Müllers *Zauberzither* (9. Dezember), Hannchen in Gaveaux' *Der kleine Matrose* (18. Dezember, evtl. auch am 7. Februar), Mädchen in Cherubinis *Wasserträger* (15. Januar und 17. Februar) sowie als Schutzgeist Minni in Kauers *Sternenmädchen* (7. und 21. April) – in diesen Werken sang sie in späteren Jahren andere, größere Partien. Lediglich die Rolle des Joseph in Dalayracs *Die beiden kleinen Savoyarden* (3. März und 18. April) blieb ihr ihre gesamte weitere Bühnenlaufbahn hindurch erhalten¹⁰². Außerdem besagt der Theaterzettel vom 28. Dezember, dass zwischen den an diesem Tag gezeigten Stücken (Babos *Der Puls* und Hagemesters *Das große Loos*) „Dem. Brandt mit Begleitung der Guitarre“ sang. Insgesamt stand Caroline an den 70 durch Theaterzettel dokumentierten Abenden mindestens vierundzwanz-

rungen ausgehen, allerdings besuchte Prinz Friedrich Josias das Theater am 7. Februar nicht (vgl. Kruse, wie Anm. 99, S. 329, Anm. 142).

¹⁰² Zum Rollenspektrum der Brandt vgl. Bartlitz (wie Anm. 2), S. 37–51, speziell S. 37.

zigmal in 19 Rollen auf der Bühne, der Bruder sogar über vierzigmal, die Eltern dagegen nur jeweils etwa zehnmal; besonders Thomas gehörte zu den Stützen der Földnerschen Gesellschaft.

Finanziell wurde die Coburger Spielzeit kein Erfolg, so dass Földner seine Schauspieler am 27. März zum Ende der Spielzeit kündigen musste¹⁰³. Er versuchte sich nachfolgend zwar nochmals als Direktor und spielte mit seiner Herzoglich Sächsisch-Coburgischen Hofschauspielergesellschaft im November/Dezember 1805 während des Martinimarkts im sächsischen Freiberg¹⁰⁴ und anschließend von Januar bis Mai 1806 in Coburg¹⁰⁵, doch gehörten die Brandts zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr zu seinem Ensemble.

Die Gesellschaft Vanini in Bamberg und Augsburg 1805/06 sowie in St. Gallen 1807

Die Familie Brandt hatte sich inzwischen der Augsburger Gesellschaft unter der Direktion von Maria Vanini angeschlossen, die seit dem 15. April 1805 Vorstellungen in Bamberg in dem Julius Graf von Soden gehörigen Theater im Zinkenwörth gegeben hatte¹⁰⁶. Die Prinzipalin legte offenbar größeren Wert auf ein ausgeglichenes Verhältnis von Werken des Sprech- und Musiktheaters, als dies bei Földner der Fall gewesen war (Verhältnis etwa 3:2). Die Brandts kamen allerdings erst ca. einen Monat vor Ende der Bamberger Spielzeit zum Ensemble; Theaterzettel aus dieser Zeit ließen sich bislang nicht nachweisen¹⁰⁷, doch es existiert ein handschriftliches Journal, in dem das Debüt von Caroline Brandt am 21. Juni verzeichnet wurde: als Jeriel in Müllers *Teufelsmühle am Wienerberge*. Danach bezeugt diese Quelle nur noch einen Auftritt Carolines als Bäuerin Christine in Hennebergs Oper *Die*

¹⁰³ Vgl. Kruse (wie Anm. 99), S. 280.

¹⁰⁴ Vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 6, Beilage zu Nr. 44 (31. Oktober 1805), S. 404 (Anzeige für die Vorstellungen vom 1. bis 8. November), Nr. 49 (5. Dezember 1805), S. 457 (Anzeige für 6. und 8. Dezember).

¹⁰⁵ Vgl. Kruse (wie Anm. 99), S. 280f., 296–298.

¹⁰⁶ Vgl. das gedruckte *Theater-Journal des kurfürstl. privilegierten Theaters in Bamberg*, hg. vom Souffleur Carl Grim[m]schütz (auch Grimmschütz), Bamberg 1806, kompletter Spielplan 15. April bis 25. Juli auf S. 6–8. Die Brandts sind im Personalverzeichnis nicht genannt.

¹⁰⁷ Die Theaterzettelsammlung der Staatsbibliothek Bamberg (M.v.O. Bamb. f. 6) enthält keine Belege für das Jahr 1805. Der Theaterzettel-Bestand des Bamberger Stadtarchivs beginnt erst mit dem 20. Jahrhundert.

Waldmänner am 21. Juli¹⁰⁸. Zum Spielplan gehörten im letzten Monat neben Schillers *Wilhelm Tell* (10. Juli) auch weitere musikalische Werke: Müllers *Teufelsstein in Mödlingen* (29. Juni und 23. Juli), Biereys Fortsetzung (3. Teil) zum *Donauweibchen* (7. Juli) und Kauers *Waldweibchen* (14. Juli)¹⁰⁹.

In der Geschichte des Bamberger Theaters blieb die Vaninische Truppe eher negativ in Erinnerung. In einem anonymen Bericht aus dem Jahr 1807 heißt es rückblickend:¹¹⁰

„Die Gesellschaft der Madame Vanini gewährte im eigentlichsten Sinn das Bild der armen, herumwandernden Truppe, und lieferte Züge, wie sie Hogarth mit unübertrof[f]nem Pinsel entworfen hat. Die Unternehmerin that alles, um durch ihre Teufelsoptern und grotesken Ritterstücke das Publikum um sein Geld und seinen Geschmack zu betrügen.“

Nach dem Ende der Saison begab sich die Vaninische Gesellschaft zurück nach Augsburg¹¹¹. Im dortigen Theater am Lauterlech begann die neue Spielzeit allerdings erst am 15. September 1805; den Prolog sprach „Dem. Brandt als Genius der Kunst“¹¹². Ein Teil der Gesellschaft ging wenig später zurück nach Bamberg, um dort am 9. Oktober die neue Saison zu eröffnen¹¹³. Die Brandts hingegen blieben in Augsburg: Der Vater betätigte sich dort ausschließlich als Musikdirektor, nicht mehr als Schauspieler, seine Frau gab u. a. dritte Partien in Opern, Mütter und Alt-Rollen, Thomas Brandt Charakterrollen und Intriganten im Schauspiel und Caroline Brandt

¹⁰⁸ Staatsbibliothek Bamberg, Bestand Historischer Verein Bamberg, HV. Msc. 67: „*Theater-Journale vom Jahre 1802–1812*.“, Bl. 26v (für beide Auftritte); auch die Debüts von Mad. Brandt (29. Juni) und Herrn Brandt (wohl dem jüngeren, 21. Juli) sind dort angegeben. Der Aufenthaltsort der Familie zwischen April und Mitte Juni ist unklar.

¹⁰⁹ Vgl. Grim[m]schitz (wie Anm. 106), S. 7f.

¹¹⁰ *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 150 (18. September 1807), Sp. 1200 (anonymer Bericht über das *Bamberger Theater*).

¹¹¹ Vgl. Grim[m]schitz (wie Anm. 106), S. 8.

¹¹² Vgl. Carl Heinrich Jäger, *Theater Journal. Dem Hohen und gnädigen Adel und dem [sic] verehrungswürdigen Gönnern der bildenden Künste in aller Unterthänigkeit gewidmet*, [Augsburg] 1805, S. 7.

¹¹³ Vgl. Grim[m]schitz (wie Anm. 106), S. 8–10 mit Spielplan bis zum 31. Dezember. Ursprünglich war der Vertrag bis Ostern 1806 abgeschlossen; vgl. Friedrich Leist, *Geschichte des Theaters in Bamberg bis zum Jahre 1862. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Bambergs*, 2. vollständig umgearbeitete Auflage, Bamberg 1893, S. 124. Saisonende war jedoch bereits am 19. Januar 1806; vgl. „*Theater-Journale vom Jahre 1802–1812*.“ (wie Anm. 108), Bl. 4v.

vorrangig zweite Rollen, Vertraute und Kammermädchen im Schauspiel¹¹⁴. Die Augsburger Aufführungen bis zum 29. Mai 1806¹¹⁵ sind nicht vollständig dokumentiert. Ein genauer Spielplan liegt lediglich bis zum 29. Dezember 1805 vor¹¹⁶, allerdings, wie in den zeitgenössischen Journalen üblich, ohne Besetzungsangaben. Caroline Brandt ist außer beim Prolog nur in Zusammenhang mit den Aufführungen des 2. Teils von Kauers *Donauweibchen* genannt; erstmals am 6. November: „Dems. Brand mußte, dem Wunsche des Publikums zu Folge, die Arie [der Lilli, verkleidet] als Jungfer Salome. Ich bin von Kopf &c. da capo singen.“ bzw. nochmals am 11. November: „Dems, [sic] Brand mußte abermals dem Wunsche des Publikums zu Folge wie beim 1stenmahle die Arie: Ich bin von Kopf &c. repetiren.“¹¹⁷ Sehr lückenhaft ist auch die Überlieferung der Theaterzettel für den Gesamtzeitraum bis Mai 1806: In der Sammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg liegen 44 Zettel zu 35 Vorstellungen vor¹¹⁸, in den Beständen des Augsburger Stadtarchivs weitere sechs Zettel¹¹⁹; für wichtige Aufführungen wie Shakespeares *Hamlet* (18. September) und Schillers *Wilhelm Tell* (22. September) fehlen Angaben zu den Ausführenden. Dennoch sind wir wenigstens über einen Teil der Rollen von Caroline Brandt informiert; im Gegensatz zum Coburger Befund überwogen nun Partien in Opern und Singspielen. Im Sprechtheater sind lediglich sieben Rollen der jungen Darstellerin nachzuweisen: das erste Kind in Kotzebues Schauspiel *Die Hussiten vor Naumburg* (26. September), der Cadet von Jägerndorf in Arrestos Schauspiel *Die Soldaten* (25. Oktober, evtl. auch bereits am 27. September), Louis Sommer in Andreas Joseph von Guttenbergs Komödie *Das Glas Wasser* (17. Februar), der zwölfjährige Otto von Wartenstein im Ritterschauspiel *Adolph von Grauensfels* von Carl Ernst (7. März), der fünfzehnjährige Julius im Schauspiel *Die Frau zweyer Männer* (18. April und 2. Mai), die Nadine in Kotze-

¹¹⁴ Fach-Einteilung nach Friedrich August Witz, *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg 1876, S. 150f. In der Personalübersicht bei Jäger (wie Anm. 112, S. 5f.) ohne Schauspielächer.

¹¹⁵ Witz (wie Anm. 114), S. 64.

¹¹⁶ Jäger (wie Anm. 112), S. 7–14.

¹¹⁷ Jäger (wie Anm. 112), beide Zitate S. 10.

¹¹⁸ Sammelband 2° Aug 337, Nr. 15 (26. September 1805) bis 58 (14. Mai 1806); zu neun Vorstellungen liegen sowohl ein deutsch- als auch ein französischsprachiger Zettel vor.

¹¹⁹ Archivische Sammlungen, Theaterzettel, Nr. 11117 (3. November 1805) bis 11122 (18. Mai 1806); darunter ein Zettel (Nr. 11120 vom 21. Dezember 1805), der auch im Bibliotheks-Sammelband (wie Anm. 118) überliefert ist (dort Nr. 18).

bues Drama *Die Eroberung von Jerusalem* mit Musik von Quaisin (27. April und 4. Mai) sowie das Bärbchen im Schauspiel *Die Schlacht bey Austerlitz* von Grand (18. Mai). Das musikalische Repertoire entsprach wie bereits in Bamberg weitgehend den gängigen Werken des deutschen (vorrangig süddeutsch / österreichischen) Singspiels, nun ergänzt durch französische Operas comiques. Freilich verdeutlicht der Hinweis auf dem Theaterzettel zur Aufführung von Himmels *Fanchon* am 15. Januar, der als Besonderheit in großen Lettern eine Darbietung „Mit einem vollständigen Orchester“ verspricht¹²⁰, die beschränkten Möglichkeiten der Wanderbühne. Wenzel Müller war der meistgespielte Komponist: In seinen beliebten Unterhaltungsstücken gab die junge Brandt die Nanny (*Tadädel, der 30jährige A.B.C. Schütz*, 18. November, evtl. auch bereits am 20. Oktober), die Gärtnersfrau Mika (*Das Sonnenfest der Braminen*, 19. Januar), den Schmiedjungen Max (*Die schöne Marketenderin*, 20. Januar und 27. März), das Kammermädchen Lisette (*Das lustige Beylager*, 18. Februar und 15. April), die Sklavin Rosilis (*Die Zauberzitter oder Der Fagottist*, 14. April) und die Köhlerin Hanne (*Der Teufelsstein in Mödlingen*, 24. April, evtl. auch bereits am 30. November und 8. Dezember)¹²¹. Zu Dittersdorfs *Der Gutsherr als Schiffspatron* (4. und 10. Oktober, 27. November) sowie *Apotheker und Doktor* (21. November, 1. und 9. Dezember) fehlen die Besetzungsnachweise ebenso wie zu Paërs *Camilla* (17. September und 15. Dezember), Kauers *Sternenmädchen im Maidlinger Walde* (24. September) sowie *Waldweibchen* (17. November) und Wranitzkys *Oberon* (11. Dezember)¹²². Dafür nennen die Theaterzettel weitere Partien: die neunjährige Lilli (in verschiedenen Verkleidungen) im 1. Teil (3. November, 24. Januar und 23. März) wie auch im 2. Teil¹²³ von Kauers *Donauweibchen*, das Kammermädchen Florine in Himmels *Fanchon das Leyermädchen* (15. Januar, evtl. bereits am 7., 17. und 21. Oktober sowie

¹²⁰ Theaterzettel in der Staats- und Stadtbibliothek (wie Anm. 118), Nr. 20.

¹²¹ Zu den bei Jäger (wie Anm. 112, S. 9–13) genannten Aufführungen von Müllers *Die unruhige Nachbarschaft* (18. und 27. Oktober), *Die Schwestern von Prag* (30. und 31. Oktober), *Die Teufelsmühle am Wienerberge* (10. und 24. November), *Das neue Sonntagskind* (25. November, 4. Dezember) sowie *Der eiserne Mann* (19. und 24. Dezember) fehlen Besetzungsangaben; in *Der lustige Schusterfeyerabend* (16. Februar) war nicht Caroline, wohl aber ihr Bruder Thomas (als Korporal) besetzt.

¹²² Angaben nach Jäger (wie Anm. 112), S. 8–13.

¹²³ Diese Rolle verkörperte Caroline Brandt in den Vorstellungen des 2. Teils am 6. und 11. November (s. o.); am 21. April versuchte sich hingegen Mlle. Schopper als Lilli (ebenso 2. Teil); vgl. Theaterzettel in der Staats- und Stadtbibliothek (wie Anm. 118), Nr. 51.

15. November), Guliru in Winters *Das unterbrochene Opferfest* (16. Januar und 17. März, evtl. auch bereits am 22. und 28. Dezember), erneut den Joseph in Dalayracs *Die beyden Savoyarden* (9. und 13. Februar, evtl. bereits am 15. und 23. Oktober), Hannchen in Monsignys *Deserteur* (12. Februar), Mikelis Tochter Marcelline in Cherubinis *Wasserträger* (14. Februar, evtl. bereits am 29. Dezember), die Titelpartie in Martin y Solers *Lilla oder Schönheit und Tugend* (13. März) sowie ein Gärtnermädchen in *Salomons Urtheil* von Quaisin (13. April und 14. Mai¹²⁴). Die Vorstellung von Winters *Opferfest* am 17. März mit dem Geschwisterpaar Thomas und Caroline in den Rollen des Oberpriesters Villak Umu und der Guliru sowie Vater Brandt am Pult des Orchesters wurde „Zum Besten der brandische[n] Familie“ gegeben und enthält auf dem Theaterzettel den Zusatz an das Publikum:¹²⁵

„Hohe Gnädige Verehrungswürdige!

NB. Da die häufige[n] Probe[n] der französischen Pantomime keine Zeit zum einstudieren neue[r] Oper[n] gewähren, so wählen wir diese zwar alte doch vortreff[liche] Oper zu unserer Einnahme und hoffen auf Ihre Nachsicht und gütige Unterstützung um welche wir ergebenst bitten.

Dero ergebenste Brandische Familie“

Besagte Pantomimen von französischen Darstellern sowie Ballette waren ebenso wie das auffällige Überwiegen von Musik- gegenüber Sprechtheater-Aufführungen (sowohl im Spielplan bis Dezember als auch auf den Theaterzetteln der nachfolgenden Monate) ein Zugeständnis an das gewandelte Publikum: In Augsburg waren infolge der Kriegsergebnisse große Kontingente französischer Truppen einquartiert. Daher wurden die Vorstellungen zweisprachig, mit deutschen sowie französischen Zetteln, angekündigt. Die neue politische „Windrichtung“ machte sich auch in der aufwändigen Spektakel-Aufführung am 18. Mai 1806 „auf der Bleiche des Herrn Adam vor dem Rothen Thor“ bemerkbar: Man gab das „neue große millitärische Schauspiel mit Schlachtmanöver und Scharmützeln in 3 Akten aus dem Französischen v. Grand“ *Die Schlacht bey Austerlitz, oder unerforschlich sind*

¹²⁴ Auf dem Theaterzettel der Staats- und Stadtbibliothek (wie Anm. 118), Nr. 58 ist das Datum von 12. Mai handschriftlich in 14. Mai korrigiert.

¹²⁵ Theaterzettel in der Staats- und Stadtbibliothek (wie Anm. 118), Nr. 41; auf diesem deutschen Zettel sind Caroline Brandt fälschlich zwei Rollen zugeordnet: neben der Guliru auch die Myrha. Der französische Zettel zur selben Vorstellung (Nr. 42) gibt als Darstellerin der Myrha statt dessen „Mll. [Babet] Vale[n]tin“ an.

des Schicksaals-Wege, unterstützt durch Komparsen aus den Reihen der Theaterliebhaber für die militärischen Einlagen¹²⁶. Die Schlacht in Müllers Oper *Die schöne Marketenderin* wurde dagegen „von der hier stehenden Französischen Garnison dargestellt“¹²⁷.

Sorgte die Besetzung zunächst durch zusätzliches Publikum für gute Geschäfte, so verschlechterte sich die Lage bald – die vormals freie Reichsstadt Augsburg hatte unter der Einquartierung zu leiden und verlor zudem ihren selbständigen Status durch Übergabe an das zum Königreich erhobene vormalige Kurfürstentum Bayern (4. März 1806); unruhige Zeiten, dem Theater nicht förderlich. So verwundert es nicht, dass die Brandts offenbar die Vaninische Truppe verließen. Der genaue Zeitpunkt ist unbekannt; klar ist nur, dass keines der Familienmitglieder während der kommenden Augsburger Spielzeit vom 30. September bis 28. Dezember 1806 in den spärlichen Quellen als Mitglied der verkleinerten Vaninischen Gesellschaft genannt wird¹²⁸. Um dem Kriegsgeschehen auszuweichen, ging schließlich das gesamte Ensemble in den deutschsprachigen Teil der neutralen Schweiz; erstes Ziel war, da eine Bewerbung um Bern abgewiesen worden war¹²⁹, St. Gallen. Über die dortige Spielzeit vom 1. Januar bis 26. April 1807 ist bereits berichtet worden, da die Brandts hier im April erneut zum Ensemble stießen¹³⁰. Von St. Gallen ging es zunächst weiter nach Winterthur (Vorstellungen bis Mitte Mai)¹³¹, anschließend nach Zürich, wo von Ende Mai bis in den Juli oder August, zeitgleich mit der im Ort abgehaltenen eidgenössischen Tagsatzung,

¹²⁶ Theaterzettel im Stadtarchiv Augsburg (wie Anm. 119), Nr. 11122.

¹²⁷ Theaterzettel in der Staats- und Stadtbibliothek (wie Anm. 118), Nr. 23 (20. Januar).

¹²⁸ Vgl. Witz (wie Anm. 114), S. 65 und 150f. sowie die wenigen erhaltenen Theaterzettel zu dieser Saison im Stadtarchiv Augsburg (wie Anm. 119), Nr. 11123 (17. Oktober) bis 11127 (11. November).

¹²⁹ Vgl. Armand Streit, *Geschichte des bernischen Bühnenwesens vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Ein Beitrag zur schweizerischen Kultur- und allgemeinen Bühnengeschichte. Aus authentischen Quellen*, Bd. 2, Bern 1874, S. 71.

¹³⁰ Zu Caroline und Thomas Brandts Debüt am 17. April vgl. Bartlitz (wie Anm. 2), S. 9; außerdem Ulrich Diem, *Aus der St. Gallischen Theater-Geschichte*, 2. Teil: *Der Aufbau der Theaterpflege unter der Führung Müller-Friedbergs*, St. Gallen 1936, S. 80–84 und 145.

¹³¹ Vgl. Max Fehr, *Das Musikkollegium Winterthur 1629–1837. Nach den Quellen dargestellt*, Winterthur 1929 (*Musikkollegium Winterthur. Festschrift zur Feier des dreihundertjährigen Bestehens 1629–1929*, Bd. 1), S. 266f. Das Repertoire ist unbekannt, da keine Zeitungsanzeigen zu dem Gastspiel geschaltet wurden. In den Sondersammlungen der Winterthurer Bibliotheken sowie im dortigen Stadtarchiv finden sich keine Materialien zu den Vorstellungen; freundliche Mitteilung von Harry Joelson bzw. Lilian Banholzer.

in einer eigens errichteten hölzernen „Bude“ Schauspiele, Opern und Melodramen aufgeführt wurden¹³². Anschließend wandte sich die Gesellschaft unter Maria Vanini nach Baden-Baden¹³³ und Freiburg im Breisgau¹³⁴, wie lange allerdings die Brandts der Direktorin folgten, bleibt ungewiss.

Die Jahre 1807 bis 1810: St. Gallen und Karlsruhe

In der Zwischenzeit hatte sich Ferdinand Kindler, der vorherige Opern-Regisseur bei der Vanini, als Direktor selbständig gemacht. Mit ihm kamen die Brandts nochmals nach St. Gallen (22. November 1807 bis 1. April 1808)¹³⁵, gehörten dieser Truppe jedoch während des folgenden Gastspiels am selben Ort ab 4. November 1808 nicht mehr an¹³⁶. Caroline Brandt hielt sich inzwischen in Freiburg/Breisgau auf – einziger Anhaltspunkt dafür ist bislang ein dort am 10. September 1808 geschriebenes Stammbuchblatt¹³⁷. Theateraktivitäten sind in jener Zeit in der Stadt, abgesehen von zwei Deklamatorien der reisenden Schauspielerin Elise Bürger, allerdings nicht nachweisbar¹³⁸; vielleicht war Caroline Brandt tatsächlich auf der Durchreise in ihr nächstes Engagement? Das wäre in Karlsruhe denkbar, denn dort spielte ab 30. Oktober 1808 die Gesellschaft von Theaterdirektor Wilhelm Vogel, in der mindestens eine Darstellerin Brand nachweisbar ist, wie ein Brief von

¹³² Leider sind sowohl Repertoire als auch Personal des Gastspiels unbekannt; vgl. Eugen Müller, *Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Charlotte Birch Pfeiffer 1837–1843*, Zürich 1911, S. 10, 14 sowie S. 312 (Anm. 10).

¹³³ Diem (wie Anm. 130), S. 82. Stadtarchiv und Stadtmuseum Baden-Baden verfügen nicht über Theaterzettel aus der fraglichen Zeit.

¹³⁴ Vgl. Wilhelm Schlang, *Entwicklungsgeschichte des Freiburger Bühnenwesens*, in: ders. und Otto Ritter von Maurer, *Das Freiburger Theater. Ein Stück deutschen Gemüts- und Geisteslebens*, Freiburg im Breisgau 1910, S. 25; Bewerbung von Zürich aus im Juni 1807.

¹³⁵ Bartlitz (wie Anm. 2), S. 9–11 und 35 sowie Diem (wie Anm. 130), S. 84–87 und 146.

¹³⁶ Vgl. Diem (wie Anm. 130), S. 85, 147.

¹³⁷ Vgl. Henrici-Katalog 77 (Auktion 19.–21. Juni 1922), Nr. 684; das Original konnte nicht nachgewiesen werden.

¹³⁸ Vgl. u. a. die Ankündigung zu ihrem 2. Deklamatorium in Freiburg/Breisgau am 7. September 1808 im dortigen Kasinosaal, in: *Großherz. Bad. Privilegierte Freyburger Zeitung*, 1808, Nr. 142 (4. September), S. 740 sowie Nr. 143 (6. September), S. 744. Ferdinand Kindler annanzierte erst bezüglich seiner Dezember-Auftritte im Ort in der *Freyburger Zeitung* (1809, Nr. 1 vom 1. Januar) bezüglich der Gagen, die er seinen Schauspielern im Dezember „richtig ausbezahlt“ habe. Für den 2. Februar annoncierte der Schauspieler Ferdinand Devaranne sein Benefiz (ebd., Nr. 19 vom 1. Februar 1809). Freiburger Theaterzettel aus der Zeit konnten vor Ort nicht nachgewiesen werden.

Johann Peter Hebel bestätigt, der den schwierigen Start der Vogelschen Spielzeit in Karlsruhe vor den dortigen Gastauftritten der Schauspielerin Henriette Hendel-Schütz (6., 8., 10. und 12. November 1808) beschreibt:¹³⁹

„Das erste Stück womit er das neue prachtvolle Theater eröffnete, war das Waisenhaus, ein Singspiel¹⁴⁰. Ich war nicht darinn, aber im ganzen Publikum war nur eine Stimme des Mißvergnügens und Tadels. Die armen Schauspieler dauerten mich, die überall wo sie sich des andern Tages blicken ließen, die lautesten Ausdrücke des Unwillens anhören mußten. Das zweitemal [1. November] in der beschämten Eifersucht¹⁴¹ spielten fast alle mit Unmuth und Verlegenheit. Die kleine Brand das arme Thierlein dauerte mich. Doch ging es, weil das Stück selber sinnig ist. [...] Sonntags darauf [6. November] der kleine Matrose [von Pierre Gaveaux], [...] M.[adame Katharina] Vogel, die sonst in dieser Rolle ungemein gefiel, schickte an ihrer Statt Mad. Brand¹⁴², wobei das Publikum nichts einbüßte. Man wird Mad. Brand, so oft dis Stück gegeben wird, zu sehen wünschen.“

Möglicherweise war die Familie Brandt wiederum gemeinschaftlich nach Karlsruhe gewechselt, denn in einem Bericht von 1809 werden unter den guten Schauspielern der Vogelschen Gesellschaft ein Herr „Brand“ und eine „Frau Brandt“ genannt¹⁴³. Caroline Brandt dürfte Karlsruhe spätestens im Juni 1809 verlassen haben, um ihr neues Engagement am Frankfurter Theater anzutreten.

¹³⁹ Johann Peter Hebel, *Briefe*, Gesamtausgabe, hg. von Wilhelm Zentner, Karlsruhe 1957, Bd. 1: 1784–1809, S. 402; Brief an Sophie Haufe, begonnen vor dem 13. November, abgeschlossen am 15. November 1808. Wilhelm Vogels Direktion in Karlsruhe wurde zum 1. November 1810 gekündigt, dann übernahm der Hof das Theater selbst und Karl Ludwig Freiherr von Stockhorn wurde zum Intendanten ernannt.

¹⁴⁰ *Das Waisenhaus oder Triumph mütterlicher Liebe*, Oper in 2 Akten von Franz Stanislaus Spindler, Uraufführung am 30. Oktober 1808; zum Spielplan vgl. Wilhelm Bauer, *Das Hoftheater zu Karlsruhe. (1715–1810.) Beiträge zur Geschichte dieser Bühne, unter besonderer Berücksichtigung des Direktors Wilhelm Vogel*, mschr. Diss., Heidelberg 1923, S. 245ff.

¹⁴¹ *Beschämte Eifersucht*, Lustspiel von Johanna Franul von Weißenthurn.

¹⁴² Bei „Mad. Brand“ und der „kleine[n] Brand“ dürfte es sich nicht um Mutter und Tochter, sondern jeweils um Caroline Brandt handeln, denn die Titelpartie in Gaveaux’ Oper, der kleine Matrose Leopold, gehörte sowohl 1807/08 in St. Gallen als auch 1809ff. in Frankfurt/Main, 1814ff. in Prag und 1816 in Berlin zu ihren Paraderollen; vgl. Bartlitz (wie Anm. 2), S. 38. Lediglich 1804 in Coburg hatte sie in der Oper eine kleinere Partie gegeben (Hannchen, s. o.).

¹⁴³ Bauer (wie Anm. 140), S. 164.

Caroline Brandts Karriere ab 1810 und ihr Abgang von der Bühne 1817

Der Durchbruch zu überregionaler Bekanntheit gelang Caroline Brandt um 1810, als sie bereits im Engagement am Frankfurter Stadttheater war. Immerhin interessierte sich (wie schon 1779 im Falle der Mutter, s. o.) Friedrich Ludwig Schröder in Hamburg für die Schauspielerin, die ihm von Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer empfohlen worden war. An Friedrich August Werdy schrieb Schröder am 4. Juli 1810:¹⁴⁴

„M.[eyer] lobt mir eine Dem. Brandt [...] mit ihrem Bruder. Er hat sich aber nicht deutlich erklärt, ob auch sie für die Oper zu brauchen ist. Sollte dieß der Fall seyn, und Sie glauben, daß sie in Hamburg Glück machen werde, so bitte ich Sie, der Familie einen Wink zu geben, daß ihr Antrag mir willkommen sein werde.“

Ob Werdy den „Wink“ weitergab, ist unbekannt, jedenfalls blieb Caroline Brandt bis Ende 1813 in Frankfurt, wo sie „durch ihre niedliche angenehme Gestalt, [...] ihre artige Stimme“ und „durch ihren naiven gemüthlichen Vortrag“¹⁴⁵ Publikum und Feuilleton für sich einnahm. Erst Webers Antrag, nach Prag zu kommen, veranlasste sie zu einem Wechsel.

Weber hatte die Brandt 1810 in Frankfurt kennengelernt – im Rahmen der Proben zu seiner Oper *Silvana*, in der sie die Titelrolle gab. Sehr eng scheint der Kontakt allerdings anfangs nicht gewesen zu sein, denn Weber würdigte die Darstellerin in seinem Tagebuch kaum einer Erwähnung. Die Bekanntschaft musste spätestens im Rahmen der Tanz-Proben zur Oper (8. und 11. September) zustande gekommen sein, aber erst in Zusammenhang mit der Uraufführung am 16. September erwähnt Weber beiläufig, dass „die Mlle Herausgerufen“ worden sei. Am 29. Oktober ist ein kurzer Besuch „bey Brandt“ erwähnt – darin erschöpfen sich die Hinweise in den originalen Aufzeichnungen.

Zwei möglicherweise mit Caroline Brandts Frankfurter Jahren in Verbindung zu bringende Dokumente bleiben bis heute rätselhaft; zum einen ein Tagebucheintrag Carl Maria von Webers vom 3. März 1811. Während seines Bamberg-Aufenthalts besuchte der Komponist am Morgen dieses Tages eine Probe im Theater und notierte:

¹⁴⁴ *Briefe von A. W. Iffland und F. L. Schröder an den Schauspieler Werdy*, hg. von Otto Devrient, Frankfurt am Main 1881, S. 71f.

¹⁴⁵ Aus dem Bericht über die Vorstellung von Isouards *Cendrillon (Aschenbrödel)* mit Caroline Brandt in der Titelrolle in: *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 47 (8. Dezember 1813), Sp. 723.

„neuen Beweis erhalten daß die Weiber nichts taugen, alle – Geschichte zwischen *Lina Brandt.* und Bothe.“

Welche offenbar empörende „Geschichte“ Weber da hinterbracht wurde, bleibt ebenso ungewiss, wie die Identität der zweiten genannten Person „Bothe“. Zum Bamberger Ensemble gehörten zu dieser Zeit sowohl Caroline Brandts Bruder Louis als auch der Schauspieler Carl Bode, mit dem Weber in engeren Kontakt trat, den er allerdings in Briefen und sonstigen Notizen stets richtig „Bode“ (nie „Bothe“) schrieb.

Noch mysteriöser ist eine Andeutung von Ludwig Börne (geb. als Juda Löb Baruch, Namensänderung 1818), die auf Caroline Brandt Bezug nimmt. In einem Brief an seine langjährige Freundin Jeanette Wohl vom 16. Juli 1825 berichtete er aus Ems über Carl Maria von Weber, der sich gleichzeitig mit Börne in dem Kurbad aufhielt. Börne wusste (noch) nicht, dass Webers Gattin nicht nach Ems mitgereist war, und notierte: „Ich bin begierig, ob er seine Frau bei sich hat, meine ehemalige Schwägerin (die Brandt).“¹⁴⁶ Ein Kontakt von Caroline von Weber, vormals Brandt, zur Frankfurter Familie Baruch ist am ehesten in der Zeit ihres dortigen Engagements denkbar, allerdings sind die behaupteten verwandtschaftlichen Beziehungen nicht zu klären: Weder Caroline Brandt war (vor der Eheschließung mit Weber 1817) verheiratet, noch Börne, also könnten lediglich Geschwister der beiden (nach damaligem Sprachgebrauch evtl. auch andere engere Verwandte) miteinander verheiratet (oder verlobt) gewesen sein. Sollte jener ominöse Moritz, der in zwei Briefen Webers an Caroline (23. Juli 1814, 21. August 1815) als ehemaliger enger Freund der Sängerin erwähnt wird, damit zu tun haben?

In Prag wurde die Brandt bald zu einem Publikumsliebbling¹⁴⁷. Zu ihren Schauspielauftritten im Fach der „muntere[n] Liebhaberinnen im Schauspiel

¹⁴⁶ Ludwig Börne, *Sämtliche Schriften*, hg. von Inge und Peter Rippmann, Bd. 4: *Briefe I*, Darmstadt 1968, S. 754 (Nr. 158). Ich danke Christoph Schwandt für Hinweise auf die entsprechenden Quellen.

¹⁴⁷ Für ihre Beliebtheit spricht u. a., dass die Brandt neben dem Regisseur Franz Rudolf Bayer und der Schauspielerin Christine Böhler ausgewählt wurde, am 11. Januar 1817 bei der Totenfeier für den am 21. Dezember 1816 verstorbenen Theaterdirektor Johann Karl Liebich im Prager Ständetheater die von Wolfgang Adolph Gerle verfassten Gedächtnisverse vorzutragen; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 17, Nr. 22 (31. Januar 1817), Sp. 175f.

und in der Oper¹⁴⁸ findet man dort überwiegend sehr lobende Worte¹⁴⁹, lediglich ihre Gedicht-Deklamationen fanden nicht nur Zustimmung¹⁵⁰. Ihr Debüt als Aschenbrödel (Cendrillon) in Isouards gleichnamiger Oper (1. Januar 1814) wurde von Daniel Gottlieb Quandt gepriesen:¹⁵¹

„Dlle. Brandt [...] debütierte als Aschenbrödl mit allgemeinem, rauschenden Beifall, den ihre so mannichfaltigen Talente des Gesangs, Spiels und ausdrucksvollen mimischen Tanzes verdienten. Sie wurde nach dem zweiten Act und nach Endigung der Oper einstimmig hervorgerufen. Aschenbrödl wurde in 8 Tagen viermal bei angefülltem Hause gegeben, und Dlle. Brandt ärndtete gleichen Beifall, und wurde in allen Vorstellungen zweimal herausgerufen.“

Joseph Adolph Hanslick (der Vater des später gefürchteten Wiener Kritikers Eduard Hanslick) widmete der Darstellerin gar ein „Impromptu in 5 Versen“, in dem er schwärmte:¹⁵²

„Du brauchst den eignen Zauber nur zu üben,
Und alle Herzen fühlen sich getrieben,
Dich, liebevolle Grazie, zu lieben.“

Der Wiener Schriftsteller Johann Langer war ihrem Charme dermaßen erlegen, dass er sie in folgendem Gedicht feierte:

¹⁴⁸ Vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Prag, Jg. 4 (1814), Nr. 24, S. 95.

¹⁴⁹ Zu der von Eveline Bartlitz (wie Anm. 2, S. 35ff.) zusammengestellten Repertoireübersicht sind noch folgende Rollen hinzuzufügen: Nina im Lustspiel *Welche ist die Braut?* von Johanna Franul von Weißenthurn (Premiere 19. Februar 1814), Luise Dudley im Lustspiel *Der Westindier* von Richard Cumberland, bearbeitet von Kotzebue (Premiere 20. April 1814), Therese in Friedrich Ludwig Schröders Lustspiel *Stille Wasser sind tief* (Premiere 3. Juni 1814), Jette Müller im Schauspiel *Deutsche Treue* von J. F. von Weißenthurn (Premiere 7. Juli 1814); vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Prag, Jg. 4 (1814), Nr. 18, S. 71; Nr. 25, S. 98; Nr. 31, S. 123; Nr. 38, S. 152.

¹⁵⁰ Vgl. Rita Steblin, *Weber-Notizen eines Prager Adligen. Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 36, 58 (im Gegensatz dazu positive Urteile zu Schauspielrollen auf S. 31f., 35f., 38, 44, 66–68).

¹⁵¹ *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Prag, Jg. 4 (1814), Nr. 10, S. 37. Die erwähnten Vorstellungen waren am 1., 2., 4. und 6. Januar.

¹⁵² Nach Jaroslav Bužga, *Carl Maria von Webers Prager „Notizen-Buch“ (1813–1816). Kommentar und Erstveröffentlichung des Originals*, in: *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, Jg. 8, Berlin 1985, S. 14.

„Impromptu an Demoiselle Brandt
als sie als Schutzgeist im Schauspiele gleichen Namens [von Kotzebue]
auftrat.

Was man von Gespenstern und von Geistern spricht,
Von Legenden und Wundergeschichten,
Ich bin ein Freygeist, und glaub' es nicht,
Zu Märchen zähl' ich's, zu Gedichten;
Doch hätte zum sichtbaren Schutzgeist mir Gott
Zum Führer im dornigten Leben
Einen Engel, wie du bist gegeben,
Einen Tröster im Leid, einen Retter in Noth.
Dann sollte den frommen Wunderglauben
Dem Herzen kein höhnischer Spötter rauben.“

Erstaunlicherweise veröffentlichte Langer diese Dichtung zuerst in einem Wiener Theater-Taschenbuch¹⁵³ – obgleich Caroline Brandt nie in Wien aufgetreten war. Ihr Ruhm war aber durchaus bis in die Kaiserstadt gedrungen, so dass das Gedicht auch dort von Interesse war¹⁵⁴. Und auch in Berlin erfuhr man – noch vor dem Gastspiel der Brandt im Oktober/November 1816 – von ihrem darstellerischen Rang:¹⁵⁵

„Demois. Brand [glänzt] in naiven, sentimentalen und launigen Rollen als Stern erster Größe, und jede Bühne würde sie mit Stolz als ihre Zierde nennen.“

In Prag lernte der Schauspieler Carl Ludwig Costenoble die Brandt kennen, als er im Sommer 1816 am Ständischen Theater gastierte¹⁵⁶. Leider sind

¹⁵³ *Taschenbuch vom kaiserl. königl. privilegierten Theater in der Leopoldstadt*, Jg. 4, Wien 1817, S. 95; nochmals in: Johann Langer, *Gedichte*, Wien 1830, S. 20 mit geringfügigen Abweichungen.

¹⁵⁴ Ein Gedicht an die Brandt als Aschenbrödel (gezeichnet „Xr.“) erschien zudem sowohl im Prager *Allgemeinen Deutschen Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 10, S. 40 als auch in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 143 (Ergänzungsblatt ohne Datum, 1814), S. 572. Ähnliche Gedichte erschienen noch mehrfach, so nach dem Berliner Gastspiel der Brandt 1816 in den *Berlinischen Nachrichten von Staats und gelehrten Sachen*, Jg. 1816, Beilage zu Nr. 140 (21. November); gez. „L-a.“

¹⁵⁵ *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats und gelehrten Sachen*, Jg. 1816, Nr. 112 (17. September).

¹⁵⁶ Zum Gastspiel vgl. u. a. *Wiener Theater-Zeitung*, Jg. 9, Nr. 58 (20. Juli 1816), S. 229f.

seine Aufzeichnungen aus jener Zeit verloren¹⁵⁷. Erst aus dem Jahr 1818, als das Ehepaar Costenoble auf dem Weg von Hamburg in seine neue Wahlheimat Wien nach Dresden kam, existiert eine Schilderung, die auch auf die erste Begegnung 1816 Bezug nimmt, allerdings eine auffällige Wandlung im Auftreten Carolines konstatiert. Carl Maria von Weber hatte darauf bestanden, dass die Schauspielerin mit ihrer Heirat im November 1817 vom Theater abginge. Caroline kam nach langen Auseinandersetzungen diesem Wunsch nach, hatte aber wohl nach der Übersiedlung nach Dresden Probleme, sich in ihre neue, ihr unvertraute „Rolle“ als Gattin des Königlichen Hofkapellmeisters zu finden. Costenoble und seine Frau Johanna (ebenfalls Schauspielerin) brachen von ihrem Dresdner Quartier, dem Gasthof *Stadt Berlin*, zur neuengerichteten Weberschen Wohnung am Altmarkt auf und trafen dort Caroline von Weber ohne ihren Ehemann an.¹⁵⁸

„In *Dresden* angelangt und in die Stadt *Berlin* einquartiert, wußten wir nichts Angelegentlicheres zu thun, als die Gattin des Kapellmeisters *Carl Maria von Weber*, ehemalige *Brand* zu besuchen, weil sie uns vor zwey Jahren in *Prag* so äußerst liebenswürdig aufnahm. O Himmel, welch ein Abstand! – Man führte uns in ein sehr prachtvoll möblirtes Zimmer, wo uns Frau von *Weber* mit hochadelicher Miene entgegen trat, und in aller Förmlichkeit einer Weltdame wurde Jeannette eingeladen, auf dem Sopha neben der Hochwohlangeheiratheten Platz zu nehmen. Mir wurde gnädigst vergönnt, den gegenüberstehenden Sessel auszufüllen. Ich weiß wohl, daß Sitzungen solcher Art Convenienz großer Herrschaften sind; nur genirte es mich ganz verteufelt, dieselbe Person, die in *Prag* so natürlich und liebenswürdig sich um und neben uns bewegte, hier so geschraubt und ceremoniös zu sehen. Wir erhoben uns auch gar bald von den pompösen Sitzen und eilten zur Bequemlichkeit in die Stadt *Berlin* zurück.“

Caroline von Weber sollte allerdings bald wieder zu ihrer gewohnten Natürlichkeit zurückfinden – spätere Gäste rühmten sie als angenehme, charmante Gastgeberin. Bei Costenoble allerdings saß die Enttäuschung tief, wie man auch seinen Aufzeichnungen zum Dresden-Gastspiel 1820 (Ankunft am 14. Juli, Abreise am 4. August) entnehmen kann. Die Webers – mitten in

¹⁵⁷ Im Manuskript seiner Lebenserinnerungen (wie Anm. 51) ist zwischen dem 19. Juni 1815 (Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 398v.) und dem August 1816 (Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 399r) eine Lücke (nach der älteren Seitenzählung fehlen die Seiten 548 bis 679).

¹⁵⁸ Ebd., Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 440v.

Reisevorbereitungen, kurz vor ihrem Aufbruch nach Kopenhagen (25. Juli 1820) – hatten offenbar wenig Zeit für den Mimen¹⁵⁹; dieser notierte (in der fälschlichen Annahme, die Webers hätten seine erste Gastrolle, den Schewa in Franz Hieronymus Brockmanns Schauspiel *Der Jude*, am 16. Juli nicht gesehen):¹⁶⁰

„Carl, Maria, von Weber so wenig, wie seine Gattin schenkten meinen Gastspielen besondere Theilnahme. Nicht einmal den Schewa hatte der geniale Tonsetzer von mir gesehen, worauf ihn doch seine Gattin hätte aufmerksam machen sollen, des Aufsehens gedenkend, welches ich in Prag einst mit dieser Rolle machte. Freilich seit Dlle: Brand, die kunst-sinnige, adelichen Sinn bekommen hat, mag ihr ein edler Jude wenig Unterhaltung gewähren.“

Carolines Abgang von der Bühne war ein gravierender Einschnitt im Leben der Künstlerin; immerhin attestierte ihr der befreundete Friedrich Wilhelm Gubitz nach ihrem Berliner Gastspiel im Herbst 1816, ihre „Darstellungen waren sehr durchdacht, und traten durch treffliche Ausführung in frohes, regsamen Leben, das selbst in den stummen Scenen keinen Augenblick wich.“ Er hob besonders ihre „Geübtheit im Tanze“ hervor, „die bei einer Schauspielerin höchst selten seyn möchte. Auch im Spiele der Guitarre ist sie Künstlerin.“ Er schränkte lediglich ein: „Bei so mannigfachen Vorzügen darf man sich vergönnen, zu bemerken: daß für Gesang-Rollen ihre Stimme wohl umfassender seyn sollte; doch hat sie sehr liebliche Töne.“¹⁶¹ Auch die interne Beurteilung des Berliner Gastspiels lautete positiv; ein darauf bezüglicher Aktenvermerk der Königlichen Schauspiele Berlin schloss ein mögliches Engagement der Schauspielerin nicht aus: „Mit künftiger *Engagements-*

¹⁵⁹ Weber dirigierte vermutlich am Abend des 22. Juli, an dem Kotzebues Schauspiel *Der arme Poet* (Costenoble spielte den Lorenz Kindlein) und Costenobles Schwank *Die Einquartierung* (mit dem Autor in der Rolle des Adam Schlau) aufgeführt wurden, zwischen den beiden Einaktern ein Violinkonzert von Andreas Romberg mit Carl Böhmer als Solisten, im Tagebuch notierte er: „ins Theater. Kostenoble und Böhmer.“ Webers Tagebucheintragung vom 16. Juli „mit Benders aufs Bad“ spricht zudem dafür, dass der Komponist – entgegen Costenobles Vermutung – auch dessen erste Gastrolle im Theater auf dem Linschen Bad sah.

¹⁶⁰ Erinnerungen (wie Anm. 51), Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 544v. Costenobles Prager Gastspielauftritt als Schewa im Jahr 1816, auf den er im Text anspielt, bezeichnete der Korrespondent der *Wiener Theater-Zeitung* vom 20. Juli 1816 (wie Anm. 156, S. 230) als „Triumph seiner Kunst“.

¹⁶¹ *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 16, Nr. 242 (9. Dezember 1816), Sp. 1935 (der Korrespondenzbericht aus Berlin ist mit dem 1. Dezember datiert und mit „Gtz.“ gezeichnet).

Rücksicht, bei sehr angenehmen [sic] Talent im Sing- und im Schauspiel, und um bei Abwesenheit der Sängerin [Johanna] *Eunicke*, einige Rollen von ihr zu geben.¹⁶² In einem Prag-Bericht von 1819 wurde die junge Henriette Sontag – später ein gefeierter Star in Wien, Berlin, Paris und London – an den Leistungen der Brand gemessen, und der Rezensent bedauerte, „daß unserer Bühne für die Darstellung der Hauptrollen [... von] französischen sogenannten Spielopern kunstgeübte Individuen mangeln, die außer der Eigenschaft eines schönen Gesanges auch das zu diesen schwierigen Spielpartien erforderliche bedeutende Darstellungsvermögen besitzen. Besonders findet dieser Umstand beim weiblichen Personale Statt, und die hiesige Bühne hat durch den [...] Abgang der Dem. Brand, die dergleichen Rollen mit einer seltenen Virtuosität in Spiel und Gesang gab, einen unersetzlichen Verlust erlitten.“¹⁶³

Caroline Brandt verließ das Theater also auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. In der Zukunft produzierte sie sich als Sängerin fast ausschließlich im privaten Kreis. Lediglich die Hochzeitsreise Ende 1817 und die Reise im Sommer 1820 gemeinsam mit Carl Maria von Weber brachten noch Gelegenheit zu wenigen öffentlichen Auftritten (1. Dezember 1817 im Saal des Gesellschaftshauses in Darmstadt, 5. Dezember 1817 in Gießen, 11. Dezember 1817 Hofkonzert im Spiegelsaal von Schloss Friedenstein in Gotha, 6. August 1820 in Alexisbad, 30. August 1820 Hofkonzert im Schloss von Oldenburg, 21. Oktober 1820 in Hamburg). Die Gesangslektionen, die sie 1819 bei Johann Aloys Mieksch nahm¹⁶⁴, dienten wohl ausschließlich dem privaten Vergnügen. In späteren Jahren widmete sich Caroline von Weber ganz ihrer Familie – dem Artikel von Eveline Bartlitz ist bezüglich dieser Zeit¹⁶⁵ nichts hinzuzufügen.

¹⁶² Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA, Rep. 100, Nr. 1041, Bl. 1–4: „*Verzeichniss* der seit den 12^{ten} Februar 1815, auf dem [sic] Königlichen Theatern zu *Berlin* gegebenen Gastrollen“ (darin Bl. 4v).

¹⁶³ Bericht vom Dezember 1819, gezeichnet „...y.“, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 20, Nr. 31 (14. Februar 1820), Sp. 248.

¹⁶⁴ Weber vermerkte in seinem Tagebuch zwischen 2. Juli und 28. September 1819 insgesamt 33 Lektionen für Caroline; als Dank kaufte er am 14. Dezember 1819 „einen Schlafpelz mit Levantine für Miksch [...] zu Weynachten“.

¹⁶⁵ Vgl. Bartlitz (wie Anm. 2), S. 22–34.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Themenheft *Perspektiven Digitaler Musikedition* veröffentlicht

Ende Juli 2011 erschien als Nr. 3 im 5. Jahrgang der Zeitschrift *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* in Lübeck ein Themenheft zu *Perspektiven Digitaler Musikedition*, das einen Schwerpunkt auf die Themen Musikcodierung mit MEI (dem Format der *Music Encoding Initiative*) und auf die Verbindung von MEI mit dem Textcodierungsformat TEI legte (diese Verbindung ist dank der Initiative der von Raffaele Viglianti vom King's College London geleiteten *Special Interest Group Music* innerhalb der TEI inzwischen möglich geworden). Um die für diesen Bereich essentielle internationale Kooperation zu verdeutlichen, wurden auf Anregung der Detmolder Crew mehrere Beiträge des Hefts von je zwei Autoren aus unterschiedlichen Ländern verfasst. Die Weber-Ausgabe ist dabei prominent schon auf dem farbenfroh gestalteten Titelblatt vertreten, das durch einen Ausschnitt aus dem Autograph des *Jungfernkranz*-Liedes aus dem *Freischütz* einen Beitrag von Raffaele Viglianti und Joachim Veit illustriert, der sich unter dem anspielungsreichen Titel *Mind the gap* mit ersten Ideen zu kombinierten Formen von Text- und Musikcodierung befasst. Zu den weiteren Autoren gehört neben den Mitarbeitern des Detmolder *Edirom*-Projekts Benjamin Wolff Bohl, Johannes Kepper und Daniel Röwenstrunk, die das Hauptthema des Hefts behandeln, auch Julian Dabbert vom *TextGrid*-Projekt, der sich zusammen mit Simon Rettelbach (Frankfurt) den Möglichkeiten kollaborativen Arbeitens in den Geisteswissenschaften widmet. Natürlich durfte ein Beitrag aus der digitalen Weber-Brief-Ausgabe nicht fehlen, und so beschäftigt sich Peter Stadler unter dem Titel *Digitale Edition von Musikerbriefen* mit grundsätzlichen Reflexionen zum Nutzen von Datenstandards und Normdateien bei Texteditionen. Es ist zu hoffen, dass dieses Heft dazu anregt, die existierenden internationalen Standards im Bereich der musikwissenschaftlichen Editionen stärker zu verbreiten und somit hilft zu verhindern, dass immer noch das Gros der Daten so produziert wird, dass eine langfristige Nutzung bzw. die Nachnutzung durch andere Forscher kaum möglich ist.

MEI-Tagung virtuell und leibhaftig – und mit *Freischütz*-Anklängen

In der Woche vom 18. bis 22. Juli 2011 fand in Detmold ein Treffen der *Technical Group* der Musikcodierungs-Initiative MEI statt, die an zwei Tagen auch für eine Virtuelle Konferenz mit weiteren Mitgliedern des MEI-Coun-

cils genutzt wurde. Leibhaftig nach Detmold gekommen waren Perry Roland (University of Virginia), der (Haupt-)Entwickler von MEI, Craig Sapp (Stanford University), Raffaele Viglianti (King's College, London), Laurent Pugin (Genf), Thomas Weber (Dresden), Ichiro Fujinaga und Andrew Hankinson (McGill University Montreal, Kanada) sowie für einen Tag auch Thomas Bonte vom Projekt *MuseScore*. Von Detmold/Paderborner Seite nahmen Johannes Kepper, Daniel Röwenstrunk, Benjamin W. Bohl, Julian Dabbert und Joachim Veit sowie die Mitarbeiterinnen des DFG/NEH-Projekts Maja Hartwig und Kristina Richts teil. Während der virtuellen Konferenz, die von Erin Mayhood (Charlottesville) geleitet wurde, schalteten sich dann über den Äther Eleanor Selfridge-Field (Stanford), Richard Freedman (Haverford), Axel Teich Geertinger (Kopenhagen), Christine Siegert (Berlin) und Daniel Pitti (Charlottesville) zu.

Den Auftakt des virtuellen Teils machten Berichte zum aktuellen Stand diverser Projekte „um MEI“. Im Mittelpunkt standen dann das zweite große Release von MEI, ferner eine Reihe organisatorischer Fragen, die das weitere Vorgehen der Initiative betreffen. Die Mitglieder des Technical Teams arbeiteten in den folgenden Tagen teils in kleineren Gruppen vor Ort an spezifischen Codierungsfragen; dabei kamen auch etliche Probleme zur Sprache, die sich bei Raffaele Vigliantis ersten Versuchen einer Umsetzung des *Freischütz*-Autographs in MEI ergeben hatten. Insbesondere eine Variante in der Singstimme des Ännchen (aus deren Romanze und Arie) hatte in den Wochen davor in den Mailforen für eine kontroverse Diskussion um den Begriff „*ossia*“ gesorgt. Aber auch die Umsetzung einiger anderer Notationsbesonderheiten (speziell einiger abkürzender Schreibweisen) war grundsätzlich zu erörtern. Am Ende konnte eine sehr positive Bilanz des neuerlichen Treffens gezogen werden – das nächste Release von MEI wird die Ergebnisse und vielfältigen Anregungen dieses Treffens berücksichtigen. Weber jedenfalls hätte sich vermutlich sehr gewundert, wie man seine Musik auch notieren kann ...

Erste Schritte zur Kooperation im Hinblick auf ein künftiges digitales Weber-Werkverzeichnis

Vom 24. bis 28. Oktober 2011 hielt sich Dr. Axel Teich-Geertinger vom *Danish Centre for Music Publication* (DCM) der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen zu Arbeitsgesprächen mit den Mitarbeitern von *Edirom*, *Text-Grid*, des DFG/NEH-Projekts und der WeGA in Detmold auf. Im Zentrum stand dabei der von ihm entwickelte Editor *MerMEId* (ausführlich: *Meta-data Editor and Repository for MEI Data*). Es handelt sich dabei um ein für

die elektronischen Kataloge der Werke Carl Niensens, J. P. E. Hartmann u. a. konzipierte Software, mit der die Eingabe und Pflege von Katalogdaten im Format der *Music Encoding Initiative* auch ohne Kenntnis der zugrundeliegenden XML-Strukturen möglich ist. Dieser Editor soll auch für die *Edirom*-Software eingesetzt werden, und auch der Ausbau der jetzt nur mit sehr rudimentären Daten angelegten, ebenfalls auf MEI basierenden Werkinformationen innerhalb der WeGA-Website wäre naheliegend. Deshalb kam am 25. Oktober auch Frank Ziegler als Herausgeber des Weber-Werkverzeichnisses nach Detmold, um nach einer Demonstration dieses Editors über die speziellen Anforderungen der Weber-Ausgabe und eventuell im zugrundeliegenden Schema zu ergänzende bzw. verändernde Strukturen zu sprechen. Die fruchtbare Diskussion, die auch in den Tagen danach unter stärker technischen Aspekten fortgesetzt wurde, war ein erster Schritt zu einer dauerhafteren Zusammenarbeit zwischen den Projekten. Damit wird der Weg zu einem komfortablen Einpflegen der für das Werkverzeichnis notwendigen Informationen gebahnt. Zugleich kann das Werkverzeichnis so in ein offenes und langfristig sicheres Format umgesetzt werden, das sowohl für die elektronische als auch die Print-Veröffentlichung viel Flexibilität bietet.

Erfreuliche Aussichten: Antrag für ein umfassendes digitales *Freischütz*-Projekt genehmigt

Im Rahmen der Ausschreibung des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF) zur Förderung von Forschungs- und Entwicklungsvorhaben aus dem Bereich der eHumanities wurde nach umfangreichen Vorarbeiten im September 2011 ein Vorantrag und nach positiver Vorbegutachtung im März 2012 ein Vollantrag unter dem Titel *Freischütz Digital – Paradigmatische Umsetzung eines genuin digitalen Editions-konzepts* eingereicht. An dem von Detmold aus koordinierten Verbundprojekt nahmen als Antragsteller Prof. Dr. Thomas Betzwieser vom OPERA-Projekt der Universität Bayreuth, Prof. Dr. Meinard Müller von der Universität des Saarlandes und dem Max-Planck-Institut für Informatik in Saarbrücken, Prof. Dr. Gerd Szwillus vom Institut für Informatik in Paderborn und Prof. Dr. Joachim Veit vom Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn teil.

In dem auf drei Jahre konzipierten, ab Juni 2012 anlaufenden Projekt soll im Anschluss an Frans Wierings *Multidimensional Model* digitaler Editionen ein Konzept genuin digitaler Musikeditionen am Beispiel von Webers *Freischütz* als eine Art *proof of concept* sowohl für die Möglichkeiten neuartiger Editionsmethoden als auch damit verbundener neuer Fragestellungen gelie-

fert werden. Dabei bearbeiten die Projektpartner in sechs Arbeitspaketen sowohl Fragen der graphischen, logischen als auch akustischen Repräsentation des Werkes. Zugleich soll auf eine umfassende und detaillierte Kontextualisierung der Daten und auf formalisierbare Verknüpfungskonzepte Wert gelegt werden. Erstmals wird dabei auch der Musikcodierungs-Standard MEI für ein umfangreiches Werk der sogenannten *Common Western Notation* angewendet und mit einer TEI-Codierung der Textanteile verbunden. Neuartig ist zudem der Versuch, Audio- (und ggf. auch Video-)Aufnahmen unter verschiedenen analytischen Aspekten zu segmentieren und mit den Codierungen zu verknüpfen (in diesem Kontext soll auch eine gezielte Einspielung ausgewählter Nummern durch die Hochschule für Musik Detmold erfolgen). Schließlich gehören zu den zentralen Aufgaben eine textgenetische Edition des Librettos, die Berücksichtigung der Werk-Rezeption und der Umgang mit Varianz in der Schriftlichkeit, aber auch textuelle und akustische Interpretationsvergleiche.

Es kann an dieser Stelle kein umfassender Einblick in die Details des vielseitigen Projekts gegeben werden, hierzu sei auf die Projektseite „<http://www.freischuetz-digital.de>“ verwiesen, die nach dem Start des Ende Mai 2012 genehmigten Vorhabens, das auch eng mit der Weber-Gesamtausgabe zusammenarbeitet, eingerichtet werden wird. Mit diesem Projekt können in Detmold die bisherigen Mitarbeiter des *Edirom*-Projekts, Dipl. Wirt.-Inf. Daniel Röwenstrunk, Dr. Johannes Kepper und Benjamin Wolff Bohl M.A. ihre innovativen Entwicklungen weiter fortsetzen, die zuletzt mit der Veröffentlichung einer online-Version der *Edirom* einen bedeutenden Schritt in Richtung langfristiger Etablierung digitaler Editionsmethoden getan hat. Über die Fortschritte des *Freischütz Digital* wird künftig an dieser Stelle weiter berichtet werden.

Schwergewichtiges Weber-Notenpaket 2012

Vier Gesamtausgabenbände mit insgesamt fast 1300 Seiten haben die Mitarbeiter der WeGA 2012 bis Redaktionsschluss dieses Heftes vorgelegt. Damit liegen nun endlich die beiden zeitlich benachbarten Opern *Silvana* und *Abu Hassan* in Partitur-Neueditionen vor (die zugehörigen Weberschen Klavierauszüge sind bereits seit einiger Zeit publiziert).

Markus Bandurs Edition der zwischen 1808 und 1810 auf der Basis der Vorlage des früheren *Waldmädchens* um- oder neubearbeiteten heroisch-komischen Oper *Silvana* hüllt das stumme Waldmädchen gleich in drei Bände (Serie III, Bd. 3a–c) mit insgesamt 852 Seiten ein. Seine Edition gibt

die Oper in ihrer Urfassung wieder, enthält aber in einer separat gekennzeichneten Schicht auch die Version der Frankfurter Uraufführung von 1810 mit allen Streichungen und sonstigen Eingriffen. Darüber hinaus sind sämtliche späteren Stufen der Überarbeitungen Webers dokumentiert, darunter die Änderungen, die er in Berlin 1812 sowie für eine geplante Einstudierung in Dresden 1818 vornahm. Sogar eine während Webers Wiener Aufenthalt 1822 dort aufgeführte konzertante Fassung des Finales Nr. 15 ist dokumentiert. Ein umfangreicher Abbildungsanhang, in dem auch die fünf wichtigsten Partiturquellen berücksichtigt sind, rundet die Publikation ab. Das Orchestermaterial und ein praktischer Klavierauszug, die beide bereits für die Münchner Aufführung 2011 benutzt wurden, sind gegenwärtig in der Überarbeitung und werden ebenfalls in Kürze wieder verfügbar sein.

Auch die Partitur des 2001 bei einem Detmolder MeisterWerk-Kurs nach vorläufigen Materialien aufgeführten Einakters *Abu Hassan* liegt nun in der Edition von Joachim Veit endlich vor. Dieser Band ist mit 434 Seiten so opulent ausgefallen, weil im Kritischen Bericht nicht nur versucht wurde, die Wertigkeit der 23 einstmals existenten autorisierten Partituren des Werks zu bestimmen, sondern im Lesartenverzeichnis auch Webers Überarbeitungsstufen dokumentiert und in einem Notenanhang die Gothaer Alternativfassungen der Nummern 4 und 5 mit aufgenommen wurden. In einem reichhaltigen Abbildungsanhang ist u. a. die Kopie eines Singstimmenauszugs zu dem für Gotha nachkomponierten Duett Nr. 4 wiedergegeben, die Webersche Eintragungen enthält und dem aus Webers Besitz stammenden Partiturotograph beiliegt. Wie zur *Silvana*, so sind auch zum *Abu Hassan* Orchestermaterialien hergestellt worden, die momentan ebenfalls nochmals überarbeitet werden, da seinerzeit für die Detmolder Aufführung z. B. die Bläserpaare nicht getrennt worden waren und Änderungen im Laufe der Editionsarbeiten noch zu berücksichtigen sind.

Eine besondere Belastung stellte die Publikation dieser vier Bände für deren Redakteur (was bei der WeGA stets eher „Co-Herausgeber“ heißt), Frank Ziegler, dar, denn ungeplant hatten sich durch verschiedenste Verzögerungen am Ende die beiden zeitlich benachbarten Opern in den letzten Monaten vor der Fertigstellung der Druckvorlagen ebenfalls so „angenähert“, dass viele Arbeiten fast „gleichzeitig“ zu erledigen waren. Umso erfreulicher ist es, dass mit diesen Bänden nun ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Neuveröffentlichung von Webers Opernschaffen genommen ist.

Ein Novum ist mit diesen Opern-Editionen noch verbunden: Die wichtigsten frühen Aufführungsbesprechungen (und ggf. auch Rezensionen

erschienenen Werke), die innerhalb der Bände meist nur auszugsweise wiedergegeben sind, erscheinen ab sofort in der vollständigen Fassung auf der Website der Weber-Gesamtausgabe. Während die Texte zu *Abu Hassan* mit dem Mai-Release 2012 bereits fast vollständig aufgenommen wurden, erscheinen jene zu *Silvana* mit dem nächsten Release.

Im Spätsommer soll außerdem der Band *Bearbeitungen von Einlagen in Bühnenwerke und von schottischen Liedern* erscheinen, der Webers Einlagen in Anton Fischers *Verwandlungen* (WeV U.12), in Etienne Nicolas Méhuls in Prag und Dresden aufgeführte *Helene* (WeV U.13) und die *Schottischen National-Gesänge* enthält, die Weber 1825 für George Thomson in London schrieb. Herausgeber dieser Werke sind Frank Ziegler, Markus Bandur und Marjorie Rycroft (Glasgow). Frau Rycroft hat auch einen wesentlichen Teil der *Schottischen Lieder* Haydns in der Haydn-Gesamtausgabe und separat die von Ignaz Pleyel vertonten Lieder herausgegeben. Da Webers *Schottische Lieder* während der Hamburger Mitgliederversammlung der Weber-Gesellschaft erklingen sollen, ist zu hoffen, dass der Band (Serie VIII, Bd. 12) bei dieser Gelegenheit präsentiert werden kann.

Praktische Klavierauszüge in f-Moll und Es-Dur

Die von unserem ehemaligen Vorstandsmitglied Prof. Dr. Frank Heidlberger (University of North Texas) herausgegebenen beiden Klarinettenkonzerte Webers (Serie V, Bd. 6) liegen nun auch in von ihm erarbeiteten Klavierauszügen im Verlag Schott Musik International vor (Nummern KLB 78 und KLB 79). Für diese Veröffentlichung hat Heidlberger jeweils ein spezielles Vorwort verfasst, das auch die wichtigsten Probleme der Interpretation dieser Werke kurz anspricht. Wie in der Partitur der Gesamtausgabe ist im Klavierauszug an den Stellen, wo es Abweichungen zwischen den autographen Partituren von 1811 und den späteren Erstdrucken der Solostimme gibt, ein zusätzliches System für diese Version eingefügt. Dem Klarinettenisten stehen dagegen beide Versionen als beigelegte Solostimme zur Verfügung. Es ist zu hoffen, dass mit diesen (zudem sehr preisgünstigen) Editionen die Diskussion über die „adäquate“ Interpretation dieser Konzerte wieder belebt und der Glaube an die Weber-getreue Überlieferung dieser Werke in der Baermann-Edition weiter erschüttert wird. Zu beiden Konzerten und zum *Concertino* für Klarinette haben die Mitarbeiter der WeGA außerdem neue Aufführungsmaterialien vorgelegt, die vom Verlag Schott vertrieben werden.

Weiterentwicklung der WeGA-Webseite

Getreu dem Motto „Nach dem Release ist vor dem Release“ begannen direkt nach den großen Feierlichkeiten zur Präsentation der Digitalen Edition im Mai 2011 (*Weber Digital*) die Arbeiten an der ersten Aktualisierung. Dies zum Einen, da durch den Online-Gang unversehens Fehler ans Licht traten, die man vorher nicht entdeckt hatte, zum Anderen aber, da auf der Wunschliste der dringend zu entwickelnden Features noch eine ganze Reihe Punkte offen geblieben waren.

Technisch als Version 1.0.1, umgangssprachlich als „Zwischenrelease“ bezeichnet, wurde dieses Update bereits wenige Wochen später veröffentlicht und brachte neben zahlreichen Bugfixes auch einige neue Features. Das wesentlichste neue Merkmal der Seite war eine unscheinbare Datei namens „pnd_beacon.txt“. Diese Datei ist nicht für menschliche Leser gedacht und vermutlich auch niemandem direkt aufgefallen, aber zahlreiche andere Server im Internet haben diese Datei begierig konsumiert und können jetzt Links zur WeGA herstellen. Wenn nun beispielsweise ein Nutzer des *Bayerischen Musiker-Lexikon Online* (BMLO) nach Abbé Vogler sucht, so bekommt er automatisch auch einen Link zum entsprechenden Vogler-Datensatz der WeGA präsentiert. Somit ist die Webseite der WeGA nicht mehr eine isolierte Insel, sondern ein Knoten innerhalb zahlreicher vernetzter Repositorien.

Das nächste „größere“ Update kam dann mit Version 1.1 im November 2011. Dabei wurden mehr als 1100 Briefe, 700 Personen und 600 Schriften sowie knapp zwei Jahrgänge Tagebuch neu hinzugefügt bzw. überarbeitet. Neben diesen Arbeiten an den Inhalten der Digitalen Edition wurden auch die technischen Aspekte der Webpräsentation weiterentwickelt. So wurde an der Personenansicht ein neues Tab „ADB“ angefügt, was direkten Zugriff (so vorhanden) zum jeweiligen Artikel aus der *Allgemeinen Deutschen Biographie* (ADB) liefert. Technisch wäre auch ein Zugriff auf die NDB möglich gewesen, dies konnte allerdings aus rechtlichen Gründen nicht realisiert werden, so dass nur der Rückgriff auf die ADB via Wikisource blieb. Ein weiterer großer Schritt war die sogenannte „Suchmaschinenoptimierung“, d. h. das Bereitstellen von speziellen Sitemap-Dateien sowie die Unterstützung für „AJAX Crawling“, mit dem Ergebnis, dass man bei der Webrecherche zu Weber-Themen jetzt immer öfter auf den eigenen Seiten landet. Was für die Mitarbeiter der WeGA somit größeren Aufwand bei der Suche nach neuen Informationen bedeutet, ist umgekehrt natürlich genau das Ziel der Arbeit: die eigene Edition möglichst prominent und unkompliziert vielen Interessierten zur Verfügung zu stellen.

Sonstige Schlaglichter 2011/12

Im Wintersemester 2011/12 setzte Joachim Veit sein zweiteiliges *Freischütz*-Seminar in Detmold unter dem Thema *Editorische Probleme im Kontext einer digitalen Edition des Werkes* fort. Dabei wurde sowohl die *Edirom*-Software als auch die Codierung von Textteilen mit Hilfe von TEI einbezogen.

Peter Stadler referierte im Mai 2011 im Luxemburgischen Literaturarchiv Mersch zum Thema *Elektronische Briefeditionen – Möglichkeiten der Vernetzung von Forschungseinrichtung und Bibliothek*, außerdem im Februar 2012 bei der Tagung „InterNationalität und InterDisziplinarität der Editions-wissenschaft“ der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Bern zum Thema *Normdateien in der Edition*.

Im Eutiner Ostholstein-Museum referierte Joachim Veit am 28. Juni 2011 zum Thema „Romantiker oder Realist? – Aspekte unseres Weber-Bildes“. Beispiele aus eher unbekannteren Werken Webers und aus der Arbeit der Gesamtausgabe dienten dabei dazu, die in der zeitgenössischen Presse geäußerte Behauptung, Weber gehöre „entschieden der Romantik“ an, zu illustrieren und jenseits eines bloßen Schlagworts mit Leben zu füllen. Am 2. Juli hielt er im Kulturgut Ermlitz einen Kurzvortrag über Webers Beziehungen zu August Apel im Rahmen der Tagung *Ermlitz – Schauplatz und Musenhort der sächsischen Romantik* (vgl. dazu auch S. 172–177).

Die 2. *Edirom-Summerschool* mit Einführungen in TEI und MEI, Kursen zum Arbeiten mit XML, TEI und den *Edirom*-Tools fand vom 12. bis 16. September 2011 an der Universität Paderborn statt. Peter Stadler vermittelte dabei einerseits wiederum Grundlagen des Textcodierungsstandards TEI P5, gab zum andern aber auch in einem weiterführenden Kurs einen vertiefenden Einblick anhand praxisbezogener Beispiele (Briefe, Tagebücher, Personenbeschreibungen). Als Beispiel diente erneut die Weber-Gesamtausgabe. Nach dem positiven Echo wurde eine weitere Summerschool für September 2012 geplant.

Frank Ziegler referierte am 27. September im Rahmen der Tagung *Das Amt des Hofkapellmeisters um 1800* an der Königlich Dänischen Akademie der Wissenschaften in Kopenhagen über die Amtsführung von Vater Franz Anton und Sohn Carl Maria von Weber in Eutin bzw. Dresden.

Erstmals fand vom 10. bis 16. Oktober 2011 das Mitgliedertreffen der Internationalen *Text Encoding Initiative* in Deutschland statt. Anlässlich dieses Treffens an der Universität Würzburg wurde nochmals ein Kurs zur Verbindung von MEI und TEI angeboten; Mitglieder des *Edirom*-Projekts und der Weber-Ausgabe nahmen teils auch aktiv an dieser Tagung teil.

Heimkehr nach Berlin

Zur Stichvorlage von Webers Lied op. 41/2

1922 ließ der Berliner Verlag Lienau (vormals Schlesinger) etliche seiner bis dahin noch im Verlagsarchiv aufbewahrten Stichvorlagen zu Werken Webers in einer Auktion in Berlin anbieten – 19 davon waren authentische, von Weber selbst korrigierte Manuskripte. Sie sind heute in alle Welt verstreut, acht gelten derzeit als verschollen (möglicherweise wurden sie im Zweiten Weltkrieg vernichtet). Nachdem der Berliner Staatsbibliothek vor kurzem erst (mit Unterstützung der Weber-Gesellschaft) der Ankauf der Stichvorlage zu den *Gesängen und Liedern* op. 71 gelang¹, wurde jetzt von einem in Frankreich ansässigen Privatbesitzer ein weiteres Stück aus diesem Bestand offeriert: das Lied *Abschied vom Leben* op. 41/2 (JV 175) aus dem Heft der Sololieder des Zyklus *Leyer und Schwert* nach Texten von Theodor Körner. Diese Stichvorlage war 1922 offenbar nicht verkauft worden; der Vorbesitzer erwarb sie um 1980 direkt von den Lienau-Erben. Durch Vermittlung der Weber-Gesamtausgabe entschloss er sich nun zu einem Verkauf an die Staatsbibliothek, um die Handschrift der Forschung uneingeschränkt zugänglich zu machen. Das Manuskript ergänzt die Weberiana-Sammlung der Staatsbibliothek in wunderbarer Weise, befinden sich doch nun mit der autographen Reinschrift², der Stichvorlage und dem Erstdruck alle relevanten Quellen zu dem Werk unter einem Dach.

Bei der Stichvorlage handelt es sich um eine unmittelbar anschließend an die Komposition (20. November 1814) von einem der drei Prager Hauptkopisten Webers (Prag I³) nach dem Autograph des Komponisten gefertigte

¹ Vgl. Frank Ziegler, *Sieben auf einen Streich – Neuerwerbung eines Manuskripts für die Berliner Weber-Sammlung*, in: *Weberiana* 21 (2011), S. 144–150.

² D-B, Weberiana Cl. I, Nr. 12a; das Autograph enthält alle Vertonungen zu *Leyer und Schwert* aus dem Jahr 1814 (JV 168–177) in der Reihenfolge der Komposition (das letzte Lied *Mein Vaterland* JV 177 ist unvollständig; es bricht mit T. 56 ab, das folgende Blatt mit T. 57–105 fehlt).

³ Aus Webers Tagebuch sind die drei wichtigsten Prager Kopisten namentlich bekannt: die Herren Bachmann, Rangel und Hause, die auf Bestellung des Komponisten 1816 mehrere Abschriften der Kantate *Kampf und Sieg* lieferten. Bei Rangel und Hause handelte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um zwei Mitglieder des Prager Theaterorchesters (Hr. Rangel – Pauke, Wenzel Hause – Kontrabass), bei Bachmann um den gleichnamigen Bassisten des Theaterchors, der auch „Hülfsrollen im Schauspiel“ und „kleine Baßparthieen in der Oper“ übernahm; vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielere für das Jahr 1816*, hg. von Wenzel Lembert und Karl Carl, Stuttgart und München 1815,

Abschrift, die Weber vor Versendung an seinen Verleger nochmals kritisch durchsah. Die Zahl der Korrekturen ist relativ gering; Weber ergänzte einige wenige Interpretationsanweisungen (überwiegend in der Singstimme). Der Umstand, dass er statt des vom Kopisten in T. 41 vergessenen *pianissimo* ein *piano* ergänzte, zeigt, dass er bei seiner Revision nicht nochmals auf sein Autograph zurückgriff. So erklärt sich auch, dass mehrere in der Stichvorlage neu hinzugesetzte Anweisungen nicht in die Urschrift rückübertragen wurden.

Die Körnersche Sammlung *Leyer und Schwert* hatte Weber wohl 1814 bei seinem Besuch in Berlin kennen gelernt. Angeregt durch die antinapoleonische Begeisterung und patriotische Aufbruchstimmung dieser Tage begann er unmittelbar nach seiner Abreise aus Berlin in Schloss Tonna bei Gotha und in Altenburg mit den ersten Vertonungen, die er noch im selben Jahr in Prag fortsetzte. Weber hatte offenbar in Berlin ein Exemplar der 2. Ausgabe der Textsammlung⁴, herausgegeben vom Vater des im Kampf gegen die napoleonischen Truppen gefallenen Dichters, erworben und suchte zunächst neun Gedichte zur musikalischen Umsetzung aus⁵, ergänzte aber noch 1814

S. 205. Dazu passt der Schriftbefund: Bislang konnten aus der Prager Zeit drei Schreiber erschlossen werden (Prag I bis III), deren Schriftbild aus mehreren authentischen Kopien Weberscher Werke bekannt ist, allerdings gelang bisher noch keine sichere Zuordnung der drei Namen. Zu vermuten ist, dass der in Webers Tagebuch nur einmal genannte Wenzel Hause (zwei Partitürkopien, bezahlt am 11. Mai 1816) mit dem Kopisten Prag III identisch ist, der die Kantatenkopien für Kopenhagen (*DK-Kk*) und für Webers Taufpaten Carl von Hessen (*D-B*; beide laut Tagebuch am 20. Mai 1816 abgesandt) schrieb. Als Prag I (Webers „Favorit“ mit den meisten erhaltenen Kopien, darunter mehreren Stichvorlagen) käme eventuell Bachmann in Betracht, der laut Webers *Theater-Notizen-Buch* auch für das Prager Ständetheater als Kopist fungierte; vgl. Jaroslav Bužga, *Carl Maria von Webers Prager „Notizen-Buch“ (1813–1816). Kommentar und Erstveröffentlichung des Originals*, in: *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, Bd. 8, Berlin 1985, S. 36 („Schreibt auch sehr gut Noten“).

⁴ Dass Weber nicht die erste in Wien erschienene Ausgabe des gesamten Zyklus benutzte, bezeugt eine Titeländerung: Das Lied „Hör' uns Allmächtiger“ ist dort noch mit *Morgenlied der Freyen* betitelt, in der Berliner Ausgabe und in Webers Autograph dagegen mit *Gebet*. Die Berliner Ausgabe („Leyer und Schwert | von | Theodor Körner | Lieutenant im Lützow'schen Freikorps. | Zweite rechtmäßige, vom Vater des Dichters | veranstaltete Ausgabe. | Berlin, 1814. | In der Nicolaischen Buchhandlung.“ wurde ein großer Verkaufserfolg und daher in zahllosen Auflagen gedruckt. Allein die vier in der Berliner Staatsbibliothek erhaltenen mit 1814 datierten Exemplare (Bibl. Varnhagen 1949, Yn 632, Yn 632^a, 19 ZZ 5727) repräsentieren vier Auflagen, die in etlichen Details Textabweichungen aufweisen.

⁵ Am 22. Oktober 1814 schrieb Weber an Schlesinger: „Von Leyer und Schwert habe ich nach reiflicher Ueberlegung 6 Lieder 4stimmig und 3 ausgeführter für 1 Stimme und *Pianoforte componirt*. welches also 2 Hefte geben würde.“ Tatsächlich waren zu diesem

ein zehntes: Sechs regten ihn zu Männerchören an (darunter das berühmteste: *Lützows wilde Jagd*), vier weitere zu Sololiedern mit Klavier. Ein elftes, separat zu publizierendes sah er bereits 1814 zur Komposition vor, vollendete es jedoch erst 1816⁶. Diese drei Komplexe wollte er jeweils einzeln (als Teile 1 bis 3 des Zyklus) herausgeben und traf damit beim Verleger Schlesinger zunächst auf Unverständnis. Über den Streit mit ihm berichtete der Komponist seinem Freund Gottfried Weber am 30. Januar 1815:

„Stelle dir vor, der Esel hat mit Gewalt 12 daraus machen wollen, da es einer Verlegerseele unbegreiflich ist, daß wenn einen 11 Lieder angesprochen haben, nicht auch das 12^t noch könne gemacht werden. hat also in Hoffnung deßen die 4 stimmigen und 1 stimmigen durcheinander geworfen um 3 Hefte zu formiren und so die ganze Folge gestört, die ich immer so vorsichtig berechne. ich habe ihm darüber [...] einige derbe Zeilen geschrieben, und daß ich die Lieder zurücknahme, wenn er sie nicht so stäche, wie ich es wollte. Er hat mir bis jetzt nicht geantwortet. 's ist ein Jammer mit diesen Hunden.“

Möglicherweise hatte Schlesinger die Kompositionen gemäß der Reihenfolge der vertonten Gedichte in der Körnerschen Ausgabe von *Leyer und Schwert* anordnen wollen⁷, dann hätte die Abfolge folgendermaßen ausgesehen:

Mein Vaterland [JV 177] / *Gebet während der Schlacht* [JV 174] / *Reiterlied* [JV 172] / *Trost* [JV 176] / *Abschied vom Leben* [JV 175] / *Lützows wilde Jagd* [JV 168] / *Gebet* [JV 173] / *Männer und Buben* [JV 170] / *Trinklied vor der Schlacht* [JV 171] / *Schwertlied* [JV 169].

Somit wären tatsächlich zwei Chöre (JV 168, 172) zwischen die Sololieder (JV 174–177) eingeschoben worden. Möglicherweise spielten aber auch ganz andere Gründe eine Rolle, etwa der Wunsch, durch die Mischung von Solo- und Chorliedern größere Abwechslung zu bieten, oder aber Verkaufsaspekte: Die Klavierlieder und die Männerchöre sprechen jeweils unterschiedliche

Zeitpunkt erst die sechs Chöre (JV 168–173) fertiggestellt; die Sololieder folgten erst im November.

⁶ *Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen* = *Leyer und Schwert*, Teil 3 (JV 205, op. 43). Weber kündigte Schlesinger bereits am 22. November 1814 bezüglich der zu übersendenden Stichvorlagen an: „Sechs Vierstimmige Lieder, aus *Leyer und Schwert*, und Viere mit Klavierbegleitung. Ein einzelnes liefre ich Ihnen nach, und muß auch allein erscheinen.“

⁷ Allerdings folgen die 1815/17 bei Schlesinger erschienenen Hefte von *Leyer und Schwert* in der Vertonung von Anton Beczwarzowsky nicht diesem Prinzip.

Interessenten an; bei einem kombinierten Abdruck in den Heften konnte man unter Umständen auf einen größeren Absatz spekulieren, da jeweils beide Adressatengruppen angesprochen würden.

Weber konnte sich insofern durchsetzen, als er kein zwölftes Gedicht Körners vertonte und zwischen 1815 und 1817 – wie von ihm vorgesehen – drei getrennte Zyklen mit Sololiedern (op. 41; Nr. 1 JV 174, Nr. 2 JV 175, Nr. 3 JV 176, Nr. 4 JV 177) bzw. Chören (op. 42; Nr. 1 JV 172, Nr. 2 JV 168, Nr. 3 JV 173, Nr. 4 JV 170, Nr. 5 JV 171, Nr. 6 JV 169) sowie der nachkomponierten Szene op. 43 (JV 205) publiziert wurden. Allerdings übergang Schlesinger eine andere Vorgabe Webers, nach welcher er die Edition eigentlich mit den Chören, nicht mit den Sololiedern eröffnen wollte⁸.

Somit ist auch fraglich, ob Weber seine „so vorsichtig berechne[te]“ Abfolge der einzelnen Kompositionen innerhalb der beiden Hefte durchsetzen konnte – die Stichvorlage lässt Zweifel daran aufkommen: Weber hatte die Lieder in seinem Autograph noch nicht nummeriert. Möglicherweise wies er daher seinen Kopisten an, die vier Sololieder (im Gegensatz zu den Chören⁹) nicht als zusammenhängenden Zyklus, sondern in vier separaten Manuskripten abzuschreiben, konnte er so doch nachträglich noch deren Abfolge festlegen¹⁰. Das Lied *Abschied vom Leben* erhielt im Rahmen der Korrekturen von Weber die „No. 4“; mit Röteln wurde nachträglich in „3“ geändert. Dieser Rötelnachtrag scheint nicht von Weber herzurühren; da drei andere Roteleintragungen im Manuskript (Umbruch-Kreuze) dem Stecher zuzuordnen sind, dürfte es sich um einen im Verlag hinzugesetzten Vermerk handeln. Gedruckt wurde das Lied allerdings weder als Nr. 4 noch als Nr. 3, sondern als Nr. 2 des Liederheftes op. 41. Gab es also nachträgliche Abstimmungen zwischen dem Komponisten und dem Verleger oder setzte dieser sich über Webers Anordnung, die Reihenfolge betreffend, hinweg? Sicher ist lediglich, dass Weber das Liederheft mit dem *Gebet während der Schlacht*

⁸ Webers Titelaufschrift zu einer fragmentarischen Stichvorlage der Chöre (*D-B*, Weberiana Cl. I, Nr. 12b) bezeichnet diese eindeutig als „Op: 41.“, also als erstes Heft; erschienen sind sie jedoch als op. 42.

⁹ Die als Stimmensatz zu publizierenden Männerchöre erhielt Schlesinger nicht in Partitur, sondern bereits in Stimmen; ebenso von Kopistenhand geschrieben und von Weber korrigiert. Das Fragment des ersten Tenors (vgl. Anm. 8) stammt vom Schreiber Prag I.

¹⁰ Alle vier Stichvorlagen wurden bei der Auktion 1922 angeboten; erhalten blieben jene zu op. 41/1 (heute in *D-Dl*, ebenfalls vom Kopisten Prag I) und die hier besprochene zu op. 41/2. Jene zu op. 41/3 und 4 sind verschollen – die Katalogbeschreibungen bei Henrici (1922 zu beiden; nur Nr. 4 nochmals in zwei Auktionen 1924) sind die letzten derzeit bekannten Hinweise auf diese Quellen.

JV 174 eröffnen wollte (die Stichvorlage ist als Nr. 1 gezählt). Inhaltlich würde sich der *Abschied vom Leben* JV 175 als Schlusslied sehr gut eignen. Insofern spiegelt die Form der zyklischen Anordnung im Erstdruck (die übrigens der Reihenfolge der Komposition entspricht) nicht sicher die Webersche Vorstellung wider; erst das Auftauchen der verschollenen beiden Stichvorlagen zu *Trost* und *Mein Vaterland* könnte in dieser Hinsicht volle Sicherheit bringen.

Trotz dieser neuen Unsicherheiten überwiegt jedoch die Freude, dass nach mehreren Jahrzehnten ein Weber-Manuskript nach Berlin heimgekehrt ist. Von 1823 bis 1871 hatte der Verlag Schlesinger/Lienau sein Domizil in der Straße Unter den Linden in Berlin (damals Nr. 34); im dortigen Verlagsarchiv lag auch die Stichvorlage. Seit 2012 hat sie (auf Umwegen) auf die gegenüberliegende Straßenseite gefunden: in die Musikabteilungs-Tresore der Staatsbibliothek, in die weltweit größte Weber-Sammlung, die sie um eine wichtige Quelle bereichert. Zwar betrachten wir heute die Körnersche Kriegsrhetorik (und damit auch die Weberschen Vertonungen zu *Leyer und Schwert*) mit gemischten Gefühlen, doch als historisches Zeugnis sind diese Gesänge von großer Bedeutung. Immerhin war Weber vor seinem internationalen „Durchbruch“ mit dem *Freischütz* unter Musikfreunden wie unter Patrioten in erster Linie als Komponist von *Leyer und Schwert* bekannt. Seine Körner-Lieder überstrahlten eine große Zahl anderer Vertonungen derselben Dichtungen (u. a. von Anton Beczwarzowsky, Johann Heinrich Karl Bornhardt, Friedrich Wilhelm Grund, Friedrich Heinrich Himmel, Bernhard Joseph Klein, Hans Georg Nägeli, Johann Friedrich Reichardt, Franz Schubert, Friedrich Silcher, Gottfried Weber und zahllosen heute weitgehend vergessenen Komponisten); sie sind die einzigen, die wahrhaft volkstümlich wurden¹¹ und teils (zumindest *Lützows wilde Jagd*) bis heute noch sind.

Frank Ziegler

¹¹ Vergleichbare Popularität wie die Weberschen Körner-Vertonungen erreichte lediglich Friedrich Heinrich Himmels *Gebet vor der Schlacht* (aus dessen Ausgabe *Kriegslieder der Deutschen* von 1813, also vor Webers Komposition entstanden), das – symptomatisch – nachfolgend lange Zeit fälschlich Weber zugeschrieben wurde (JV Anh. 118).

Weber in Theater und Konzert

***Der unbekannte Weber* – Konzertante Würdigung zum 225. Geburtstag des Dresdner Hofkapellmeisters Carl Maria von Weber in der Semper-Oper**

Der unbekannte Weber – treffender hätte man das 12. Symphoniekonzert der Saison 2010/2011 der Sächsischen Staatskapelle Dresden, mit dem diese unter Leitung von Manfred Honeck am 3., 4. und 5. Juli 2011 den 225. Geburtstag des einstigen Dresdner Hofkapellmeisters beging – und damit zu den sehr wenigen Veranstaltungen gehörte, die von diesem Ereignis überhaupt Notiz nahmen – kaum betiteln können. Was in diesem Konzert als Rahmenprogramm um Ludwig van Beethovens 2. Sinfonie mit der Staatskapelle, dem MDR Rundfunkchor Leipzig (Einstudierung: Howard Arman) und den Solisten René Pape (Sprecher und Bass), Christiane Karg (Sopran), Anke Vondung (Mezzosopran) und Michael Schade (Tenor) geboten wurde, präsentierte Weber gleich in zweierlei Hinsicht als „Unbekannten“: Mit der Festa teatrale *L'Accoglienza* (WeV B.12), die im Herbst 1817 anlässlich eines Hoffestes zur Feier der Vermählung einer Nichte des sächsischen Königs mit dem Erzherzog von Toskana komponiert wurde und erstmals überhaupt seit dem Uraufführungsjahr wieder erklang, hätte Weber als Komponist im italienischen Stil alle Ehre eingelegt, mit der zu Anfang des Konzerts aufgeführten „Musik zur Deklamation“ *Der erste Ton* (WeV B.2) auf einen Text von Friedrich Rochlitz aus dem Jahr 1808 dagegen bewegt er sich musikalisch auf einem völlig anderen Terrain illustrativer Klanggestaltung, die als absolut ungewöhnlich bezeichnet werden muss und den Hörer in den ersten Takten fragen lässt, ob er hier einen „Neutöner“ vor sich habe? Denn verstörend beginnt dieses Werk mit einzelnen, durch Pausen voneinander abgesetzten *fortissimo*-Tönen in den Streichinstrumenten (von Honeck fast „brutal“ in den Raum gesetzt, auch ohne jegliches Abschwellen, wie es die Akzente eigentlich nahelegen), und setzt mit vielen Brüchen (Generalpausen) und neuartigen Klangkombinationen sowie scheinbar kaum zusammenhängendem musikalischem Material die Vorstellung des „Chaos“ um, so wie es sich Rochlitz hier, offensichtlich vom Beginn von Haydns *Schöpfung* inspiriert, vorgestellt hat. An vielen Stellen meint man seinen Ohren kaum trauen zu können, an anderen glaubt man gar die Wolfsschlucht oder Stellen aus *Euryanthe* vorauszuahnen. Erst nach über 100 Takten kommt das zur Präsentation immer wieder neuer

akustischer Bilder ansetzende Orchester zum Stillstand, und René Pape als Sprecher reflektiert das Bisherige mit den Worten: „Des finstern Chaos unendliche Kräfte rangen kämpfend und feindlich verbunden [...]“. Was nun beginnt, spiegelt die allmähliche Belebung der Natur melodramatisch wieder – Pape gab diese Beschreibung eher nüchtern, ohne übertriebene Anteilnahme wieder, um die Wirkung der kurzen musikalischen Phrasen nicht zu beeinträchtigen. Nach dem Höhepunkt bei der Erschaffung des Menschen aber bleibt das „weite Reich öde“, da nach Rochlitz' Vorlage die geschaffene Natur noch stumm ist. Weber hat diesen Kontrast meisterhaft umgesetzt und Honeck verstand es, diese „Leere“ musikalisch nachvollziehbar zu machen, ebenso das zu neuen Höhepunkten führende Wort Gottes, mit dem Natur und Mensch schließlich beredt werden. Die hier folgende illustrative Musik erinnert in manchen Einzelheiten wiederum an Haydn, sie mündet in ein angedeutetes „Duo“ zwischen Adam und seiner zu Leben und Sprache erweckten Eva (beide sind nur „instrumental“ vertreten, Adam durch das Cello, Eva durch ein Echo der Flöte). Nun heben die Chorbässe im *pianissimo* mit den Worten „Drum Preis dir Ton“ an, und nach einem ausgehaltenen, vom Chor bis ins *fortissimo* crescendoen Akkord folgt nach wenigen Takten ein Fugenthema, das ausgedehnt – aber doch weitgehend traditionell – durchgeführt und zu einem klangprächtigen Schluss gebracht wird. Mit Leichtigkeit und wirkungsvoll präsentierte der Leipziger Rundfunkchor diesen Schlussteil, mit dessen Ende Weber das Wort „Ton“ als Essenz des Ganzen nochmals in besonderer Weise hervorhebt. Die Aufführung unter Manfred Honeck und mit René Pape als Sprecher war aber vor allem ein leidenschaftliches Plädoyer für die Modernität des ersten Teils dieses Werkes, das mit der von Frank Ziegler vorbereiteten Neuedition (er hatte auch die Herstellung von Partitur, Klavierauszug und Orchestermaterial, zusammen mit dem Notensetzer Frank Litterscheid, betreut und wird das Werk in einem der nächsten Bände der WeGA vorlegen) hoffentlich wieder häufiger in den Konzertsälen zu hören sein wird.

Diesen Wunsch kann man – trotz des an das lokale Ereignis gebundenen Textes – ebenso bei dem stilistisch so völlig anderen zweiten Werk Webers aus dessen Dresdner Zeit äußern. Ortrun Landmann hatte diese Festa teatrale 2006 in der Weber-Gesamtausgabe vorgelegt und sich seither um eine Aufführung in Dresden bemüht. Dass sich diese Mühen gelohnt haben und zugleich demonstriert wurde, dass unter den „Gelegenheitsmusiken“ für den Dresdner Hof durchaus noch kleine Perlen zu erwarten sind, wird sie sicherlich mit Befriedigung zur Kenntnis genommen haben. Dennoch: Was Weber

in diesem, von den allegorischen Gestalten der Kunst, Wissenschaft, des Handels und Ackerbaus sowie des Genius von Florenz getragenen Lobpreis der Vereinigung der beiden Fürstenhäuser Florenz und Dresden (nach dem Text eines „Chevalier Celani“) in sieben Nummern musikalisch bietet, würde man ihm angesichts seiner Kritik an dem „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen“ (Meyerbeer-Rezension 1818, Kaiser-Schriften 140) eigentlich kaum zutrauen, lugte da nicht an allen Ecken und Kanten immer wieder ein „echter“ Weber hervor. Für den Weber-Kenner, der einerseits die Verarbeitung der dem Werk vorangestellten, zur Konzertsfassung umgearbeiteten *Peter-Schmoll-Ouvertüre* (WeV M.4) in etlichen Nummern bemerkt sowie andererseits die Vorwegnahme des Verführungs-Chors Nr. 21 aus seinem *Oberon* („Für dich hat Schönheit sich geschmückt“) am Ende des Rezitativs Nr. 5 und im Coro Nr. 6 zur Kenntnis nimmt, mag am erstaunlichsten sein, wie nahtlos Weber seine „Zitate“ in den Kontext eines durch und durch der „italianità“ verpflichteten Werkes zu integrieren versteht und welche unvermuteten Klangeindrücke dabei entstehen. Am erstaunlichsten: Was hier überzeugend „italienisch“ wirkt, nimmt man im *Oberon* genauso überzeugend als „orientalisch“ wahr ...

Der Anteil, den Weber dabei musikalisch den Solisten zubilligt, ist sehr unterschiedlich – eine „Paraderolle“ hat er jedenfalls für den Sopran mit dem ausgedehnten Rezitativ Nr. 4 und der Arie Nr. 5 des Genius von Florenz geschaffen: Christiane Karg gestaltete diese (in der Uraufführung von der Primadonna Luigia Sandrini gesungenen) Nummern mit ausdrucksstarker Lebendigkeit und bewältigte selbst die Klippen der Koloraturteile (auch in der Rolle der Agricultura im Quartett Nr. 3, in dem die Partie der Rezia im Finale I aus *Oberon* vorweggenommen ist) stimmlich derart mühelos, dass sie spontanen „Szenenapplaus“ erhielt. Zu dieser Wirkung trug aber auch das Orchester bei, indem es – wie auch in den anderen Nummern – die farbenfrohe Instrumentierung Webers mit ihren zahlreichen Soli hervorragend zur Geltung brachte. Die übrigen Gesangssolisten treten demgegenüber deutlich zurück und können sich vornehmlich in den *accompagnato*-Rezitativen profilieren. Dazu hatten insbesondere Anke Vondung (Mezzosopran) als „Scienza“ und Michael Schade (Tenor) als „L'Arte“ Gelegenheit; René Pape übernahm hier die beiden Rollen des „Commercio“ und „Decano“ – die Besetzung der solistischen Rollen kann nur als vorzüglich bezeichnet werden, was den wenigen gemeinsamen Ensemble-Teilen (etwa dem *a cappella* anhebenden und dann nur sehr sparsam begleiteten *Allegro*-Abschnitt im Quartett Nr. 3) sehr zugute kam. Ebenso exzellent agierte der Leipziger Rundfunkchor, der

nach der kurzen einleitenden Hymne die dankbare *Oberon*-Vorausnahme im Chor Nr. 6 und den ebenfalls *a cappella* beginnenden Schlusschor dynamisch und klanglich exquisit gestaltete. Der Schlussteil, in den mehrere Vivat-Rufe eingestreut sind, greift musikalisch die Stretta der Konzertouvertüre auf, mit der Honeck hier das Werk in einem sehr virtuosen Tempo (makellos bewältigt von der Staatskapelle) wirkungsvoll beschloss. Entsprechende Tempogegensätze hatte er zuvor auf die einleitende Overtüre übertragen, so dass nach dem getragenen einleitenden *Andante maestoso* das Oboenthema und das spätere Bläser-Seitentema (das er erfreulicherweise nicht im Tempo dehnte) denn doch etwas gehetzt wirkten und zu kleinen Koordinationsproblemen führten, während den dramatischeren lärmenden Tutti-Passagen dieses Tempo durchaus gut tat. Die Aufführung präsentierte diese „Gelegenheitskomposition“ von ihrer besten Seite und trägt hoffentlich dazu bei, dem Werk wieder einen „gelegentlichlichen“ Platz im Konzertrepertoire zu sichern.

Der Aufführung voraus ging eine kleine Einführungsveranstaltung im ehemaligen Opernrestaurant am Opernteich. Dramaturg Tobias Niederschlag (Sächsische Staatsoper Dresden) verwies in seiner Begrüßung auf die erfreuliche Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe und gab dabei der Hoffnung Ausdruck, dass weitere neuveröffentlichte Werke Webers erstmals an der Semper-Oper nach den neuen Notentexten zur Aufführung kommen würden. Anschließend stellte Frank Ziegler die Komposition des *Ersten Tons* in den Kontext von Webers frühem Schaffen und erläuterte einige Grundzüge des Rochlitzschen Textes sowie der Musik Webers, während Ortrun Landmann die für heutige Hörer eher ungewohnte Gattung der *Festa teatrale* und den Text Celanis charakterisierte und anhand einiger markanter Klangbeispiele die Neugier der Hörer zu wecken wusste.

Alles in allem ein höchst erfreulicher Beweis dafür, wie die Arbeit an der Gesamtausgabe nicht zum bloßen Verstauben von teuren Bänden im Regal führen muss. Eine kleine Panne bei der ersten Aufführung – der Dirigent hatte die separate Overtüre zu *L'Accoglienza* in seinem Künstlerzimmer liegen lassen – sollte als Hinweis genutzt werden, zumindest im Aufführungsmaterial diese zur Konzertifassung umgearbeitete *Schmoll*-Overtüre fest mit einzubinden. In der Gesamtausgabe war das Werk aus Kostengründen nicht noch einmal abgedruckt worden, weil es seinen Platz in Serie V, Band 2 gefunden hat (unter den *Konzertouvertüren*) – im Nachhinein muss man wohl gestehen, dass die enge Verbindung zur *Festa teatrale* einen Doppelabdruck aber doch rechtfertigen würde.

Joachim Veit

***Le Freischuetz* at the Proms**

The second last event of this year's BBC Proms (9 September 2011) was a semi-staged performance of the 1841 French version of *Der Freischütz* with recitatives composed by Hector Berlioz. Sir John Eliot Gardiner conducted the Orchestre Révolutionnaire et Romantique, which specializes in the performance of classical and romantic repertoire with the use of period instruments. This practice, first connected to early music performance, has more recently been applied also to classical and romantic music with the aim of approaching to the sound world of the period in which the music was composed.

The French version of *Der Freischütz* played by the Orchestre originated as an echo of the opera's success at its 1821 Berlin premiere. Three years later, the very first French version *Robin des Bois* was performed in Paris, but Berlioz, a strong admirer of Weber's work, was uneasy with this poorly done adaptation that substantially altered the plot and the music. Approximately twenty years later, the composer was given the opportunity to make things better for a new production of the *Freischütz* at the Opéra. The libretto for this occasion was translated without substantial alternation by Emilien Pacini, while Berlioz was invited to adapt the work to follow the strict rules of the Opéra, which forbade spoken dialogue and required some dance numbers. The result was *Le Freischütz*, first performed in 1841 and only recently revived by Sir Gardiner and his orchestra in 2011, first in April at the Opéra-Comique in Paris and later in semi-staged form at the BBC Proms.

As it is evident from his *Mémoires*, Berlioz was never fully happy with his work on *Le Freischütz*, but accepted the commission as he feared that less appreciative composers might alter Weber's masterpiece too much. Berlioz thought his recitatives were too heavy compared to the lightness of the spoken dialogues; however, the composer worked with Pacini to reduce the connecting dialogues, so to keep a similar pace to the original version. Berlioz might have been too hard on himself, as the recitatives are light and not too intrusive, with mainly strings playing chords, occasionally joined by two flutes, two clarinets and a horn. Only some parts are more heavily composed, especially when leading to the beginning of an aria, usually with motives from preceding or following numbers. For example, at the beginning of „Wie? Was? Entsetzen!“, Agathe's break into song is somewhat less dramatic with the addition of music that builds up the tension just before the aria. On occasion, the recitatives inevitably interfere with the alternation of spoken words and music in some arias. This is particularly evident in „Hier

im ird'schen Jammerthal“, at the Wolfsschlucht, and it somehow spoils the bridesmaid's slightly frightened reprise of the *Volkslied* after Agathe's discovery of the funeral wreath in the box.

Berlioz also had to introduce some ballet episodes, for which he chose to arrange other pieces by Weber. He included numbers from *Preciosa* and *Oberon*, but perhaps the most famous inclusion is *Aufforderung zum Tanze*, the arrangement of which is still an oft performed orchestral piece. The performance at the Proms only included this last piece, just after the Jägerchor, in form of entr'acte, without dancing.

Der Freischütz can be quite difficult to stage and the music leaves breadth for substantial action on scene. The Proms semi-staged performance was surprisingly successful in filling the gaps. Both singers and chorus (The Monteverdi Choir) started dressed in concert suits, but gradually the costumes and the action became richer and developed around the orchestra at the centre of the stage. The only prop on-stage was an empty timpano that doubled as a cauldron for the Wolfsschlucht scene, which turned remarkably spooky when high pitch cries were heard from all over the Royal Albert Hall (a large arena with a capacity of circa six thousand people).

Despite the Hall's below-average acoustics, the singing was wonderful (a podcast of the night on the BBC website proved this more than my slightly remote position in the upper circle). Besides the excellent Monteverdi Choir, Andrew Keenedy (Max) and Sophie Karthäuser (Agathe) deserve a special mention. Virginie Pochon (Annette/Ännchen) also showed superb technique, but the best presence on stage and the most captivating voice was the outstanding Gidon Saks (Gaspard/Kaspar).

The Orchestre Révolutionnaire et Romantique was brilliantly directed by Sir Gardiner, who admitted, in an pre-performance interview, to slightly prefer the French version of *Der Freischütz* to the original Weber. The conductor believes that its elegant continuity highlights Weber's innovative use of the orchestra. The period instruments occasionally didn't sound as neatly as their modern counterparts could (this was perhaps most noticeable in the solo viola parts and in the brass section), but this light roughness is also a component of the unique experience that historically informed performance brings to the modern performance halls.

Raffaele Vigiante

Das Schach der Schicksalsmächte

Webers *Freischütz* am Schleswig-Holsteinischen Landestheater

Wem die Welt der Oper zu regietheaterverseucht ist, der ist mit der *Freischütz*-Inszenierung von Markus Hertel am Schleswig-Holsteinischen Landestheater (Premiere am 10. September 2011 in Flensburg) sicher glücklich geworden: Der Wald ist der Wald, und die weißen Rosen blühen unverdrossen. Am Institut von Intendant Peter Grisebach liebt man keine Regie-Experimente. Das Wagnis guckt verschämt aus den Löchern, die eine permanente Finanznot in den Pelz genagt hat. An einem Theater, das um eine ländlich-konservative Zuschauerschicht kämpfen, das sich immer wieder gegen Kürzungs-, ja Schließungspläne wehren muss, breitet der Geist seine Schwingen nur zitternd aus. Er muss damit rechnen, dass es ihm geht wie dem Adler in Webers Stück: Er mag noch so himmelhoch kreisen, die dunklen Mächte holen ihn herunter.

Wie ein *Freischütz* in der „Provinz“ einen Deutungsanspruch erheben kann, ohne in gezwungene Originalität auszuwachsen, haben in den letzten Jahren einige kleine Theater gezeigt – zuletzt Coburg (vgl. S. 130ff.). Hertel kocht für Flensburg, Rendsburg und Schleswig auf kleiner Flamme: Er versucht, die Menschen, die sich auf der Bühne ihrem munter-ländlichen Treiben hingeben, als Figuren in einem höheren Spiel von Gut und Böse darzustellen; Marionetten im Schicksals-Schach zwischen Samiel und dem Eremiten. Schon unter den Baumkronen des Beginns fällt der entscheidende bäurische Schuss auf einen Wink Samiels hin.

Max, mit Brille, ist eher ein „Studierter“, der es unter dem handfesten Landvolk nie zu Reputation bringen wird. Aber auch Ännchen stellt in einem – wieder einmal neu gedichteten – Dialog fest, in der Stadt sei es viel lustiger: Ein aufgeklärtes Mädels, das an die Alfanzerien nicht glaubt, die den Hinterwäldlern Angst machen. Die Geschichte mit der Totenkrone – da kann frau doch nur drüber lachen! Die Knaben der Landgemeinde indessen erfahren zum kraftvoll-männlichen Sound des Jägerchores mit Blutstempel und Gewehr ihre Initiation.

Wohlmeinend gedacht ist das alles, aber die Wirkung bleibt begrenzt. Der Mut zur Zumutung fehlt – und damit ist kein Plädoyer für möglichst abseitige Bild- und Bewegungswelten verbunden. Aber das Spiel mit Klischees, das etwa in der Ausstattung von Sibylle Meyer hier und da anklingt, müsste durch Selbstdistanzierung die Klischees entlarven und nicht lediglich zitieren. Stattdessen bleibt das von rosa über pink nach violett spielende Licht über

Agathes rosenumstandenen Bett eben nur Kitsch. Und auch das Treiben in der Wolfsschlucht erinnert zu sehr ans Kindermärchen.

Das Orchester unter Peter Geilich mühte sich in der besuchten Vorstellung am 4. Dezember 2011 in Rendsburg tapfer um Webers Partitur; die Ouvertüre ließ nur wenig Nebenstimmen hören, wirkte konturarm. Begleitet wurde klar, direkt, ohne aufs Detail einzugehen. Überraschend präsent waren viele Sänger, nicht nur in den Hauptrollen: Selten hört man einen so sinnig artikulierenden und klartönig singenden Kuno wie Markus Wessiack. Auch Jörg Sändig als Fürst Ottokar steht anstandslos seinen Mann. Kai-Moritz von Blanckenburg setzt als Kaspar zu viel auf Kraft, artikuliert aber sorgfältig und rettet so einige Nuancen seiner Rolle. Junghwan Choi als Max dagegen verlässt sich zu sehr auf das Mühen um den schönen Ton, spielt Larmoyanz aus, statt einen existenziell zutiefst verunsicherten Menschen darzustellen. Brigitte Bayer hinterlässt als Ännchen einen tadellosen Eindruck; Lydia Easley zeigt als Agathe einen kraftvollen Sopran, der nur in der Höhe und im Jubel über die erwartete Wiederbegegnung mit Max zu schriller Schärfung neigt. Der Eremit von Per Bach Nissen ist mit würdigem, sonorem Bass ein gleichrangiger Gegenspieler zu dem alerten Samiel Ansgar Hünings. – Kein *Freischütz*, der in die Aufführungs-Annalen der meistgespielten Weber-Oper eingehen wird.

Werner Häußner

Opulentes Geburtstagspräsent: *Oberon* in Hildesheim

Des 225. Geburtstags von Weber wurde 2011 verschiedentlich gedacht, doch dass sich ein vergleichsweise kleines Theater wie Hildesheim an den *Oberon* wagt, ließ aufhorchen. Das Haus nennt sich heute „Theater für Niedersachsen“, und diesem Auftrag gemäß erklang die Oper viermal an verschiedenen Orten: im Kloster Lamspringe (3. September), im Theater Hameln (13. September), in der Kaiserpfalz Goslar (5. November) und schließlich – genau an Webers (mutmaßlichem) Geburtstag – im Theater Hildesheim (19. November). Dramaturg Ivo Zöllner begründete in seiner Einführung das besondere Engagement für den Jubilar mit dessen familiären Bindungen an Hildesheim: Immerhin lebte Vater Franz Anton von Weber dort von 1758 bis 1776/77 (nach seiner Kindheit und Jugend in Zell und Freiburg/Br. immerhin dessen längste sesshafte Zeit), Ehefrau und Kinder blieben vermutlich sogar bis 1779. Den 1786 dann in Eutin geborenen Carl Maria von Weber daher als einen „Fast-Hildesheimer“ zu bezeichnen, war zwar

nicht mehr als ein lokalpatriotisches Bonmot, doch das begeisterte Engagement aller Beteiligten für das ehrgeizige Projekt war unverkennbar.

Als Seele des Ganzen darf man wohl den Dirigenten Werner Seitzer bezeichnen: einen Kapellmeister alter Schule, der die Solisten, den Opernchor (verstärkt durch den Symphonischen Chor Hildesheim) und die Hildesheimer Philharmonie mit Umsicht, musikantischem Gespür und sichtlicher Freude an dem künstlerischen Wagnis durch den Abend leitete. Aber nicht nur das; er hatte für die konzertante Darbietung auch neue verbindende Zwischentexte kreiert. Dabei vertraute er (wie schon Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek für ihre Zürcher Version von 1998) ganz auf die poetische Kraft der Librettovorlage, auf das „Heldengedicht“ *Oberon* von Christoph Martin Wieland. So „sattelte“ der Erzähler (grandios: Florian Ahlborn) also den „Hippogryphen“ und schwang sich empor in die Welt der Phantasie – man folgte ihm nur allzu gerne! Aus dem Miteinander zweier großer Kunstwerke – Wielands wirkungsvoller Dichtung und Webers musikalischem Farbenspiel – entstand ein stimmiger, ein hinreißender Abend! Das Primat hatte dabei die Oper des Jubilars: Die Textzusammenstellung war äußerst geschickt, orientierte sie sich doch nicht am erzählerischen Verlauf des Versepos, sondern an der Handlungsstruktur von Planchés Opernlibretto. Der Ablauf der musikalischen Nummern blieb somit unangetastet (abgesehen von der Streichung einer Nummer: Hüons Rondo Nr. 20 aus dem III. Akt). Lediglich die Idee, etliche kleinere Nummern wie den Marsch aus dem II. Akt (Nr. 8) und die Melodramen (Nr. 9 und 14) komplett lediglich als Hintergrundmusik für die Rezitation zu verwenden und den Sprecher gar in einige Vor- und Nachspiele hinein agieren zu lassen, wohl um größere Einheit zu stiften (vielleicht auch um die Länge des Abends etwas zu reduzieren), überzeugte nicht gänzlich, tat dem positiven Gesamteindruck allerdings keinen Abbruch.

Die Besetzung der solistischen Partien des *Oberon* ist bekanntlich selbst an großen Häusern nicht unproblematisch; dass man sich in Hildesheim mit Gästen behalf, liegt in der Natur der Sache. Als Rezia hatte man die junge US-Amerikanerin Lauren Welliehausen gewonnen, die besonders mit der großen Ozean-Arie des II. Akts begeisterte. Stimmlich klug disponiert und ganz als erzählerische Szene vom Text her entwickelt entfaltete diese großartige Nummer ihre immense Kraft, ließ das seelische Auf und Ab der Protagonistin dem Publikum ganz direkt spürbar werden. Den Hüon gab der Koreaner Sungwon Jin; ihm stand sowohl das metallische Strahlen zu Gebot, das die halsbrecherische Arie des I. Akts verlangt, als auch die lyrische Zurück-

nahme in der Preghiera des II. Akts (mit einer traumhaft schönen Begleitung der tiefen Streicher!). Dass tatsächlich alle Sänger, auch die Ausländer, sich dabei nicht nur um schöne Töne bemühten, sondern bis in die letzte Phrase textverständlich blieben, grenzte an ein kleines Wunder – das erlebt man sonst kaum.

Die größte sängerische Entdeckung des Abends war Dorothee Schlemm als Fatime; ihr bernsteinfarbenen schimmernder Mezzo mit satter Tiefe ebenso wie unproblematischer, leuchtender Höhe, leicht und beweglich in den Koloraturen aber auch kräftig in den Ensembles, hat „Sucht-Potential“. Solch eine luxuriöse Besetzung dieser Partie wird man anderenorts so leicht nicht finden! Der Scherasmin war mit dem Spieltenor des Hauses Jan Kristof Schliep besetzt – bezüglich der Höhen der Baritonpartie im Duett mit Fatime (Nr. 17) absolut überzeugend, allerdings fehlte dadurch dem Quartett in Akt II (Nr. 11) wie auch dem Terzett in Akt III (Nr. 18) bisweilen etwas Grundierung. Christian S. Malchow überzeugte in der Titelpartie mit klangschönem und stilsicherem Tenor. Komplettiert wurde das Solistenensemble durch Tanja Westphal als Puck sowie Julia Riemer als Meermädchen – beide stimmlich absolut rollendeckend.

Werner Seitzer fand als Dirigent immer den richtigen Zugriff, um Webers Partitur zum Leuchten zu bringen, und animierte seine Musiker zu Höchstleistungen – stellvertretend seien der erste Hornist und der erste Klarinettist sowie der Solo-Cellist hervorgehoben. Das Publikum dankte es mit stehenden Ovationen, begeistert von Weber, Wieland und von seinem Ensemble. Das Wagnis hat sich ausgezahlt – Chapeau!

Frank Ziegler

Die drei Pintos „museal“ in Prag

Zu Mahlers 100. Todestag setzte die Prager Staatsoper Webers einzige abendfüllende komische Oper auf den Spielplan (Premiere: 12. Januar 2012). Das entspricht einer gewissen Tradition, hatte doch das Neue Deutsche Theater das Werk bereits kurz nach seiner Leipziger Premiere (20. Januar 1888) am 18. August 1888 zur Prager Erstaufführung gebracht. Leipzig – das sei nur angemerkt – nahm 2011 trotz eines groß angelegten Mahlerfestes keinerlei Notiz von dieser Oper.

Musikalisch blieb der Gesamteindruck zwiespältig (besuchte Aufführung: 7. März 2012). Das Orchester der Staatsoper spielte unter der Leitung von Richard Hein sehr werkgerecht (musikalische Einstudierung: Heiko

Mathias Förster). Da es sich bei den Sängern aber überwiegend um Tschechen handelte, die der deutschen Sprache nur wenig mächtig waren, litt nicht nur die Textverständlichkeit, sondern auch – durch falsche Betonungen – die musikalische Umsetzung. Die sängerischen Leistungen waren weithin gut, ohne Spitzenniveau zu erreichen. Das gilt insbesondere für Gaston (Ondraj Šaling) und seinen Diener Ambrosio (Jakub Pustina), aber auch für die Inez von Hana Jonášová. Was das Liebespaar anbetrifft war Gomez (Václav Sibera) seiner Geliebten Clarissa (Michaela Katráková) stimmlich überlegen.

Die Inszenierung war eine einzige Enttäuschung. Leider hat das Regietheater nun auch die slawischen Bühnen erreicht. Die Oper spielt in der unmittelbaren Gegenwart (Großbildfernsehgerät) in Tschechien. Das zeigte sich an einem Wandspruch („Gruß aus Brünn“), mehr noch an dem unpassenden Bierkonsum. Dass eine Oper wie *Die drei Pintos* im Zeitalter moderner Kommunikationsmittel wie facebook gar nicht mehr plausibel ist, entgeht dabei einem Regisseur wie Jiří Nekvasil völlig. Wie schnell moderne Inszenierungen veralten, zeigt sich an der Innenausstattung des Hauses von Don Pantaleone (Bühnenbild: Daniel Dvořák). Bühnenräume als Museen zu präsentieren, war vor wenigen Jahren an deutschen Stadttheatern der letzte Schrei, kommt jetzt aber für eine Hauptstadtbühne etwas spät.

Alles in allem handelte es sich also um einen ambivalenten Abend; dennoch überwog die Freude darüber, die Oper endlich auch einmal auf der Bühne zu erleben.

Bernd-Rüdiger Kern

Unter Männern, über Frauen

Zu Calixto Bieitos Enthüllung des *Freischütz* in der Komischen Oper Berlin

Der katalanische Regisseur Calixto Bieito ist seit geraumer Zeit bekannt für seine provokante Herangehensweise an das Bühnenrepertoire. Die unerbittliche Verweigerung gegenüber den üblichen abgemilderten und geglätteten Lesarten der Textvorlagen, in der ein Mord eben nur ein Theatermord, Sterben nur der Anlass für endlose Koloraturen ist, zeichnet seine Inszenierungen aus. Die bisweilen geradezu schmerzhaft zuspitzung der zentralen Handlungsmomente gilt als idealer Probestein auf die Geduld und Toleranz des Theaterpublikums. Beeinflusst vom Film und dessen höherem Realitätsgrad liest Bieito Libretti nicht als offene, gleichsam der Raum-Zeit-Logik der Wirklichkeit weitgehend entzogene Geschichten, statt dessen nimmt er ihre

Aussagen ernst, reduziert sie auf maximal plausible und hyper-realistische Handlungsstränge, denen alles Märchenhafte, Mehrdeutige und Allegorische ausgetrieben zu sein scheint. Zugleich scheut Bieito nicht davor zurück, die in den Textvorlagen des 18. und 19. Jahrhunderts häufig nur angedeutete und umschriebene Sphäre tabuisierter Erlebnisbereiche wie Sexualität und Gewalt, Angst und Scham in entsprechend drastischer Manier explizit zu machen. Insofern musste den Besuchern seiner Berliner *Freischütz*-Inszenierung schon von vornherein bewusst gewesen sein, dass sie keine beschauliche Opernidylle aus der stilisierten Vormoderne der ländlichen Welt erwarten durften – die Altersempfehlung der Komischen Oper (ab 16 Jahren) war in diesem Zusammenhang durchaus einleuchtend, um Zuschauern mit schwachen Nerven klar zu machen, worauf sie sich mit einem Besuch des *Freischütz* einließen.

Im Vordergrund stehen in Bieitos Interpretation die Hervorhebung der brutalen Anteile im *Freischütz*-Libretto, Elemente, die häufig bei zeitgenössischen Interpretationen von Opern aus dieser Zeit ausgeblendet werden. Zugleich greift Bieito auch Lesarten auf, die die in Friedrich Kinds Libretto umschriebene Welt mit Blick auf die Psychologie ihrer Protagonisten hin modernisieren und von der Sexualmetaphorik her deuten. Es ist die Stärke seines Ansatzes, das gerade dadurch so häufig auf Boulevardtheaterniveau herunterinszenierte Libretto von einer Lesart befreit zu haben, die sich wie die Klatschpresse einzig auf die libidinösen Aspekte der Personenbeziehungen konzentriert und wie im bürgerlichen Denken vom Subjekt ausgehend die Ebenen der Liebe, des Begehrens und des sozialen Aufstiegs miteinander verquickt. In Bieitos Sicht beansprucht demgegenüber die Gemeinschaft radikal die Hauptrolle, ist es doch die jeweilige gesellschaftliche Gruppe, die den Einzelnen kontrolliert und ihn formt. Die bei Kind konkurrierenden Gruppen der Bauern und der Förster verschmelzen hier durchaus einleuchtend zu einer homogenen, bildungsfernen Gemeinschaft an den Rändern der Gesellschaft. Nichts an Bieitos Inszenierung erinnert mehr an die idealisierte Folklore des fröhlichen Landmanns und fidelen Jägerburschen. Hier handelt es sich um eine derbe, brutale Männerclique, deren Frauen zu schrillen Nudeln verkommen sind, die sich nur in wenigen Momenten noch an eine Welt ohne Gewalt, Suff und Vergewaltigung erinnern wollen.

Weisheit, Güte, Verständnis haben in dieser sozialen Hölle keinen Platz, die moralische Ordnung wird in dieser Welt durch waffenstarrende Kumpanei vertreten. Vor diesem Hintergrund ist die Verzweiflung von Max plausibel: Wer in diesem Machismo nicht bestehen kann, wird ausgeschlossen, darf

nicht ‚mitspielen‘ und muss alles Mögliche bis zur Selbstaufgabe und zur Auslöschung seiner Menschlichkeit unternehmen, um nicht gänzlich zum verachteten und gejagten Außenseiter zu werden.

Überaus stimmig gehen aus dieser Grundkonstellation die einzelnen Szenen hervor: Die Verwechslung des Jungfernkranzes mit der Totenkrone etwa ist hier nicht nur ein symbolisches, vorausweisendes Handlungsmoment aus der Mottenkiste der nur versehentlichen Vertauschung, sondern ein brutaler und unsensibler Streich des Agathe in Konkurrenz verbundenen Ännchen sowie ihrer beider alkoholisiert-enthemmten und aufgekratzten ‚Freundinnen‘ – die musikalische Interpretation dieser Szene geriet zu einem der Höhepunkte des Abends. Auch der Jägerchor, dessen von Weber bewusst ‚schiefe‘ angelegte Komposition aufs Trefflichste zu dem selbstherrlichen, grölenden Habitus der Männerclique passte, wurde vom Ballast einer deutschen Jägerromantik befreit und als rituelle Männlichkeitsrhetorik kenntlich. Die Wolfsschlucht-Szene verlor ihre Patina als satanischer Alchimistentanz und präsentierte sich als Teil der männlichen Unterwerfungsrituale unter die Gruppe sowie als Selbstaufgabe und Vertierung des Individuums durch den brutalen Zwang zum Mitmachen. Die Figur des Samiel war somit zu Recht entbehrlich, braucht in Bieitos Sicht eine solche ‚Gemein‘-schaft doch keinen Teufel mehr, um den Einzelnen zu verführen. Nur stimmig war bei dieser Lesart die Gestaltung des Schlusses: Der weise Eremit wurde bei Bieito zum einzelgängerischen Waldläufer, der als Individuum zwar noch an die Dimension des Humanen erinnerte, aber schließlich verspottet und verhöhnt am Ende einfach abgeknallt wird. Der in der Textvorlage der Oper ursprünglich gütige Fürst entpuppt sich hier letztlich als Anführer des Mobs, der am Ende zynisch den einfühlbaren Versteher gibt, bevor auch Max auf seinen Befehl hin liquidiert wird.

Es bleibt nicht aus, dass eine solche Inszenierung zwar durchaus stimmig aus dem Libretto abzuleiten ist, aber letztlich doch alleine schon mit dem musikalischen Teil der Oper offenkundige Querstände produziert. Das betrifft zum einen die Differenz zwischen der Aktualisierung (und Aktualisierbarkeit) des Stoffes und der historisch gebundenen Stilebene der Musik, wie sie generell bei allen szenischen Modernisierungen von Opern zu beobachten (und wohl auch nicht zu ändern) ist. Zum anderen gilt das besonders im Blick auf die ‚pathetischen‘ Nummern des *Freischütz*, da hier häufig sowohl der Gesangstext als auch die Rhetorik des musikalischen Stils als Ausdruck von Empfindsamkeit, Liebe, Religiosität und Güte mit der Darstellung einer rüden und gewalttätigen Welt in Konflikt geraten, was sich nicht in jedem

Fall durch ironische Brechung des Themas auflösen lässt. Ob der Preis für derlei Experimente – die Inhomogenität von Szene und Musik – zu hoch ist, darf allerdings bezweifelt werden, profitieren doch Webers Komposition und Kinds Libretto hinsichtlich ihrer semantischen Ambivalenz davon mehr, als dass sie dadurch verzerrt oder gar unverständlich werden.

Die Premiere am 29. Januar 2012 zeigte allerdings, dass die musikalische Umsetzung keineswegs mit dem Einfallsreichtum der Regie mithalten konnte. Patrick Lange dirigierte eine in sich stimmige, hinsichtlich der Tempi klug disponierte Fassung, die allerdings in einem (wohl nicht beabsichtigten) Kontrast zur Lesart des Regisseurs stand und in der alle schrillen Töne (etwa im Trinklied) und musikalischen Unterströmungen einer homogenen Begleitung des Geschehens geopfert wurden. Letztlich konnte er der inszenatorischen Wucht, die sich auch im Bühnenbild (Rebecca Ringst) oder einem zeitweise gänzlich nackt agierenden Max spiegelte, musikalisch nichts Adäquates an die Seite stellen. Die sängerischen Leistungen von Vincent Wolfsteiner (Max), Ina Kringelborn (Agathe) und Carsten Sabrowski (Kaspar) blieben an diesem Abend auf nur durchschnittlichem Niveau. Julia Giebel hingegen vermochte auch gesanglich in der Rolle des aufgedreht-melancholischen Ännchens zu überzeugen, ebenso Alexey Tihomirov (Eremit), Günter Papendell (Ottokar), Christoph Späth (Kilian) und Hans-Peter Scheidegger (Kuno). Das Publikum reagierte – wie in solchen Fällen zu erwarten – gespalten: Empörte Buhrufe und begeisterte Zustimmung hielten sich die Waage.

Markus Bandur

Der dunkle Doppelgänger siegt

Ein *Freischütz* aus dem Geiste E.T.A. Hoffmanns in Coburg

Gewaltig ist der Druck, der auf Max lastet. Es sind nicht allein die Ängste, das Wohl und Wehe seines persönlichen Werdegangs mit einem einzigen Schuss verspielen zu können. Der Horizont einer Tradition, eines gesellschaftlichen Herkommens baut sich vor ihm auf, verkörpert durch den Ehren- und Verhaltenskodex, durch die kollektiven Organisationen, durch die Erwartungshaltung einer fest gefügten Gesellschaft. Jeder der Honoratioren hat seinen Platz auf dem riesigen Schwarz-Weiß-Foto, das Herbert Murauers Bühne im *Freischütz* am Landestheater Coburg (Premiere am 21. April 2012) begrenzt. Da stehen sie, streng gescheitelt, erhaben in Miene und Haltung, Orden am Revers. Jeder an seinem Platz: Die Herren wissen, wo sie hingehören. Max weiß es nicht.

Murauer gestaltet seine Bühne streng, aber nicht asketisch. Jedes Zeichen hat Bedeutung, Dekor gibt es nicht. Auf einem Podium drängt sich die Menge zum Sternschuss; Max ist da schon längst herausgefallen. Ein Fenster mit Vorhang steht für das Försterhaus, und die Kostüme holen die falsche Traulichkeit der fünfziger Jahre herein. Gehrock, Zylinder und weiße Handschuhe für die Herren, für Max und Kaspar Jägergrün – oder die Uniformteile von Kriegsheimkehrern?

Beziehungsreich verweist Murauer also auf Zeit- und Bedeutungsebenen, die Tobias Theorell in seiner Inszenierung geschickt erweitert. Der schwedische Regisseur, der meines Wissens zum ersten Mal in Deutschland inszeniert, hat sich den Zugang zu Webers *Freischütz* mit einer Idee erschlossen, die ebenfalls aus der Romantik stammt: Er deutet die Figuren-Konstellationen als Doppelgänger, wie sie E. T. A. Hoffmann etwa in den *Elixieren des Teufels* ausgearbeitet hat. Kaspar bewegt sich von Anfang an wie Max' Schatten: gleiche Gesten, parallele Bewegungen. Die Verzweiflung packt Max im körperlichen Sinne, wenn ihn Kaspar in diesem Moment von hinten umfasst.

Auch in Ännchen weckt er mit einem Schnipp mit dem Finger die „andere Seite“, ihre obszöne Geste bestätigt das. Das biedere Förstersheim mutiert zur Wolfsschlucht, in der blutige Bräute als Schemen sexuell aufgeladenes Unwesen treiben: verdrängte Gespenster einer düsteren, verschwiegenen Vorbeziehung zu Agathe? Denn die Braut erscheint mit blutigem Schoß. Kaspars Zauberkreis umschließt auch Max, und der flüstert die beschwörenden Worte seines dunklen Gefährten nach. Hier, in diesem zwielichtigen Raum, spielen sich im Dämmer unheimliche Dinge ab, über die eine wohl-anständige Gesellschaft kein Wort verliert.

Am Ende siegt der dunkle Doppelgänger: Theorell lässt beim Probeschuss zunächst Agathe blutig getroffen niedersinken. Nach einer quälenden Pause schließt sich der Vorhang. Ratlosigkeit im Publikum. Auf einmal heißt es aus dem Orchestergraben: „Zurück auf Nummer fünfzehn, Jägerchor, zweite Strophe“ – und dann ereignet sich die Geschichte ungebrochen, wie sie bei Kind und Weber vorgesehen ist. Ob sie dennoch freudig schließt, darf bezweifelt werden: Der Bräutigam, der sich in der überraschenden Wendung der letzten Jubelchor-Takte zeigt, ist Kaspar. Theorell bricht die dem Zuschauer als Realität gesetzte Bühnen-Illusion also in einem bewusst distanzierenden Schritt: Der Schluss des *Freischütz* als ein romantisches „Anderes“, von Kind und Weber als Wunder konzipiert, das über die Wahrscheinlichkeit triumphiert, von Theorell inszenatorisch erneut gebrochen. Die „dunkle Seite“ siegt.

Das gelingt grandios und wird in Coburg mit einer Präzision und Glaubwürdigkeit umgesetzt, die trotz vieler beachtlicher *Freischütz*-Deutungen der letzten Jahre neuen Stoff zum Nachdenken bietet. Dass Kaspar Maxens dunkle Seite ist, haben schon einige Regisseure szenisch trefflich behauptet. Doch Theorell lässt mit dem Rückgriff auf das Doppelgängermotiv die psychologisierende Ebene hinter sich und streift die prinzipielle, um die es der Romantik geht. Nicht allein die Welt, auch die menschliche Existenz ist dunkel, unfassbar, rätselhaft und unheimlich: Hat nicht der Himmel sie verlassen?

Es ist schade, dass an kleinen Häusern wie Coburg solche ästhetisch geglückten und geistig maßstabsetzenden Inszenierungen nach Ablauf ihrer Frist gnadenlos verschrottet werden; diesem *Freischütz* hätte man ein längeres Leben und eine breitere Rezeption gewünscht. Dies auch, weil Roland Kluttig mit dem Orchester des Landestheaters eine erfrischende, blitzsauber musizierte Deutung erarbeitet hat, die weder bedeutungsschwanger bleiern daherkommt noch sich in modernistischer Hetze einem vermeintlich dramatischen Pulsschlag unterwirft. Kluttig führt das Orchester straff, lässt aber Zeit für ausgearbeitete Phrasierungen und bedeutungsvolle Färbungen. Was Weber an Details ausgearbeitet hat, hört man auch. Und der Coburger GMD greift, etwa in der Wolfsschluchtmusik, zu pointierten Tempi oder ungewöhnlichen Akzenten, wenn es um die musikdramatische Glaubwürdigkeit geht.

Sein Sängersenble geht mit Elan, Esprit und Ehrgeiz mit: Betsy Horne zeigt als Agathe eine wunderschön ausgeglichene, für die Wärme der zweiten Arie vielleicht etwas reservierte Stimme; Roman Payer erliegt als Max nicht der Versuchung seines bemerkenswerten Materials – er singt nicht einfach nur schön, sondern charakternvoll, farbenreich, ausdrucksstark. Und was Michael Lions Bariton an Fülle und körperbasiertem Klang fehlt, macht er wett durch sorgfältige Artikulation. Die Frage „Du zürnest mir...?“ stellt Sofia Kallio in so zuneigend-zärtlichem, aber auch leicht ironisch gebrochenem Ton, dass allein dieser Moment der Sängerin des Ännchen ein erstklassiges Zeugnis ausstellen würde; sie wird auch an anderen Schlüsselstellen ihrer Partie mehr als gerecht. – Der Ausflug nach Coburg hat sich, wie übrigens in anderen Fällen auch, gelohnt. Leider wird die Arbeit solcher Häuser abseits der Kritiker-Verkehrsströme viel zu wenig gewürdigt. Dafür überbieten sich die Feuilletons in Rezensionen über die überzüchtete Originalität von Calixto Bieitios *Freischütz* an der Komischen Oper oder über Dominique Horwitz' unsägliche Verstümmelung des Stücks in Erfurt. Schade.

Werner Häußner

Ein Spontini-Experiment in Potsdam: *Lalla Rûkh*

Von vielen Zeitgenossen wurde er als musikalischer Widersacher Webers in Berlin betrachtet: Gaspare Spontini; eine Stigmatisierung, die die nationalgesinnte Musikhistoriographie des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts unwidersprochen übernahm, um den „National-Komponisten“ Weber auch über den Tod hinaus gegen seine vermeintlichen welschen Kontrahenten (neben Spontini besonders Rossini und Morlacchi) in Schutz zu nehmen und ihn über sie zu erheben. Dabei hat Weber die französisch geprägte Musik des gebürtigen Italieners Spontini durchaus geschätzt (mehr als die Rossinis!) und in Prag bzw. Dresden immerhin drei seiner Opern (*Cortez*, *Vestalin* und *Olympia*) einstudiert. Lediglich der persönliche Kontakt der beiden Kapellmeister-Kollegen blieb immer von Spannungen und Eifersüchteleien getrübt.

Selten, erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts mit zunehmendem Interesse, hat sich die Musikwissenschaft eingehender mit Spontinis musikalischer Hinterlassenschaft beschäftigt, fast noch seltener die musikalische Praxis (von vereinzelt Wiederbelebungsversuchen, besonders in Mailand und Florenz, abgesehen). Das Engagement des Erfurter Theaters, das 2006 gleich zwei Opern des Komponisten zur Diskussion stellte, den *Cortez* szenisch und *Milton* konzertant (mit Klavier-Begleitung), bleibt die absolute Ausnahme. So ist es begrüßenswert, dass der ehemalige preußische Generalmusikdirektor im Sommer 2011 auch in Potsdam und Berlin musikalisch reanimiert wurde: durch das Ensemble „Höfische Festspiele Potsdam“. Ausgewählt hatte man dafür die seit 190 Jahren wohl nicht mehr szenisch aufgeführte Festspielmusik zu *Lalla Rûkh* nach Texten von Samuel Heinrich Spiker (Premiere: 18. August 2011).

Dieses Festspiel war 1821 eigens für den Berlin-Besuch des russischen Großfürsten Nikolaus (des späteren Zaren Nikolaus I.) und seiner Gemalin Alexandra Fjodorowna (der vormaligen Prinzessin Charlotte von Preußen) entstanden und im Rahmen eines Hoffestes am 27. Januar d. J. im Berliner Stadtschloss in der damals beliebten Form der „lebenden Bilder“ aufgeführt worden. Grundlage des Ganzen war die von der Prinzessin geliebte, der damaligen Orientmode huldigende Dichtung *Lalla Rookh* von Thomas Moore (der Weber übrigens 1826 den Text zu seiner letzten Lied-Komposition „From Chindara's warbling fount I come“ entnahm und die Schumann später zu *Paradies und Peri* inspirierte). Moore verband darin, ähnlich den Erzählungen aus *Tausend und einer Nacht*, verschiedenartigste märchenhafte Geschichten

durch einen Handlungsrahmen: Die titelgebende indische Prinzessin soll in der Bucharei mit dem dortigen Prinzen Aliris verheiratet werden; um ihr die beschwerliche Reise von Delhi über den Himalaya zur Hochzeit nach Buchara zu verkürzen, ist dem Gefolge ein bucharischer Geschichtenerzähler (Feramors) entgegengesandt worden, für den die Prinzessin allerdings bald schon mehr Zuneigung als schicklich empfindet. Die heikle Situation löst sich, als zum Schluss klar wird, dass Feramors in Wahrheit der verkleidete Prinz Aliris selbst ist, den die Neugier auf seine Braut zu dem Possenspiel verleitete.

Die Darbietung eines solchen Festspiels ist problematisch – die Pracht des Hoffestes, für dessen prunkvolle Ausstattung einst immerhin Intendant Carl von Brühl und Architekt Carl Friedrich Schinkel verantwortlich zeichneten (und die in zahlreichen Bilddokumenten überliefert ist), kann kaum mehr erzeugt werden; die Statik der lebenden Bilder dürfte heute eher befremden. Die Lösung, die man in Potsdam gefunden hatte, war ebenso einfach wie stimmig: eine „Wandel-Oper“ in der Parklandschaft am Pfingstberg mit seinem schlossartigen Belvedere, geführt von einem Erzähler. Das Publikum war eingeladen, sich dem Hochzeitsgeleit der Prinzessin quer durch den märchenhaften Orient anzuschließen. Die unterschiedlichen Sichtachsen des Landschaftsparks, seine Wiesen, Boskette und Architektur wurden durch einen minimalen Aufwand an Kostümen und Requisiten (eine Sänfte, ein Zelt etc.) spielerisch umgedeutet in die Handlungsorte in Indien, Kaschmir und Mittelasien. Die Dialogfassung von Kaspar von Erffa (gleichzeitig Regisseur) löste die Bilder in kleine Spielszenen auf, in deren Zentrum jeweils eine musikalische Romanze steht, und knüpfte somit einen schlüssigen Handlungsfaden. Und wenn das Wetter mitspielte (im August 2011 leider nicht allzu oft), dann ging das Konzept auf: ein künstlerisch ambitioniertes, amüsantes Sommervergnügen, ein Zusammenklang von Musik und Landschaft, beim abschließenden Hochzeitsmal sogar durch orientalische Gaumenfreuden für das Publikum bereichert.

Freilich konnte man kein ganzes Orchester (1821 immerhin die preußische Hofkapelle) an diesem Spaziergang durch Zeit und Raum beteiligen; ein Bläserquintett (das Kammerensemble der Deutschen Oper Berlin) brachte Spontinis Musik zum Klingen, zwar in klanglich reduzierter Fassung (Arrangement Douglas Victor Brown), aber doch weitgehend vollständig und vor allem Freiluft-tauglich. Vier Darsteller, begleitet von vier Tänzern und wenigen Komparsen, agierten mit Spaß an der Sache: Katrina Krumpene als anfangs recht schnippische, dann aber heillos verliebte Lalla Rûkh (mit

ansprechendem Sopran, von dem man gern mehr gehört hätte), Josip Čuljak als personifizierte Charme-Offensive Feramors alias Aliris, Ilona Nymoen als gar nicht so sittenstrenge bucharische Anstandsdame Dara mit (allzu) vibratogesättigtem Mezzo und Bernd Gebhardt als indischer Groß-Nasir Fadladin, einer aufbrausenden, aber leicht um den Finger zu wickelnden Osmin-Figur.

Wer Lust hat, den musikalischen Teil dieser Veranstaltung nachzuerleben, für den bietet der Veranstalter eine CD an, die bereits im Vorfeld der Aufführungen produziert wurde (Informationen: www.hoefische-festspiele.de). Freilich nur das halbe Vergnügen, denn die Potsdamer Parklandschaft war wesentlich am Gelingen der Veranstaltungen beteiligt (wie die weniger stimmungsvollen Darbietungen durch dieselben Künstler in der Berliner Mendelssohn-Remise am 3./4. September 2011 deutlich werden ließen). Spontini legte die Thematik einer Szene des Festspiels (das Rosenfest von Kaschmir) übrigens 1822 seiner Oper *Nurmahal* zugrunde – deren Wiederentdeckung steht noch aus!

Frank Ziegler

Konzertsaison 2011/12

Über den Höhepunkt des Weber-Jahres, das 12. Symphoniekonzert der Sächsischen Staatskapelle am 3., 4., und 5. Juli 2011 in der Semperoper, ist bereits berichtet worden (vgl. S. 117ff.), und auch das Konzert des Orchesters der Dresdner Musikhochschule Carl Maria von Weber am 21. und 22. Oktober 2011 wird an anderer Stelle gewürdigt (S. 156), aber daneben gab es noch einiges zu entdecken. Ein in jeder Hinsicht interessantes Konzert fand am 5. Juni 2011 im Carl-Maria-von-Weber-Museum Dresden statt. Anlässlich des Vortrages von Frank Ziegler über Carl Maria von Weber und Julius Benedict wurden Werke beider Komponisten zu Gehör gebracht. Sowohl der Tenor Oliver Kaden als auch der Pianist Florian Kießling wurden ihren Aufgaben in hohem Maße gerecht. Von Weber erklangen die selten gehörten vier *Temperamente beim Verlust der Geliebten* op. 46, eine interessante Bekanntschaft. Weiterhin kamen noch die Lieder *Gelahrtheit*, „Weine nur nicht“ und *Des Künstlers Abschied* zum Vortrag. Benedict wurde in einer größeren Werk- und Stilvielfalt vorgestellt. Aus seiner sehr Weberschen Klaviersonate E-Dur erklang der III. Satz *Menuetto*. Weit unterschiedlicher fielen die Lieder aus: *Bitte*, *Frühlingsklage*, *Ziel der Sehnsucht* und „Ich klage nicht“. Als ein ganz anderer Komponist erwies sich Benedict in der Arie „Giam sunti al fin compagni“ aus der für Neapel geschriebenen Oper *Un anno ed un giorno*. Von Weber-Schule war nichts mehr zu erkennen, vielmehr

klang es wie Donizetti. Unter einer Gesangsphrase hörte man förmlich die unisono geführten Trompeten!

Am 6. November 2011 lud die Sächsische Landesärztekammer im Rahmen der Konzertreihe *Junge Matinee* zu einem Konzert mit *Carl Maria von Webers Bläserkammermusik*. Es spielten Studenten der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, am Klavier begleitet von Professorin Sonja Gimelatdinow. Im Mittelpunkt stand die Klarinette. Zu hören waren das *Grand Duo concertant* op. 48 (Petr Kubik) und das Klarinetten-Quintett B-Dur op. 34 (Yong Joo Kim, Hosun Kang, Agata Pontus, Yulia Veslkova, Jiseong Gang). Auch die Flöte war doppelt vertreten. Die Sonate für Violine und Klavier op. 10/1 F-Dur wurde in der Fassung für Flöte gespielt (Regina Gruber). Hinzu kam das Trio für Klavier, Flöte und Violoncello op. 63 (Bernadett Zyball, Susanne Stolzenberg). Um eine absolute Rarität im Konzertsaal handelt es sich bei der Romanze für Posaune und Klavier (Christoph Schnaithmann). Allerdings ist die Zuweisung der Komposition an Weber außerordentlich fraglich. Geklungen hat das Werk nicht nach Weber, wiewohl es sich um hörens-werte Musik handelt. Alles in allem verließen wir das Konzert – sowohl des Programms als auch der Ausführung wegen – hochbeglückt.

Webers 2. Klarinettenkonzert wurde vom Orchester der Landesbühnen Sachsen in Radebeul und in der Hochschule Carl-Maria von Weber in Dresden im Rahmen des 4. Sinfoniekonzerts *Dresdner Romantik* in das Programm aufgenommen. Roland Vettters – Ensemblemitglied des Orchesters der Landesbühnen Sachsen – spielte den Klarinettenpart virtuos und klang-schön. Die Aufführung im Stammhaus (14. April 2012) dirigierte der Rade-beuler Generalmusikdirektor Michele Carulli. In Dresden (29. April 2012) hingegen wurden die vier Stücke des Konzerts (neben Weber E. T. A. Hoff-manns *Undine*-Ouvertüre, Schumanns *Manfred*-Ouvertüre und Wagners C-Dur-Sinfonie) von je einem Hochschulabsolventen dirigiert. Bei solchen Co-Dirigaten ist es immer schwierig zu beurteilen, welchen Anteil der erste Dirigent an dem Erfolg hat und welchen der Nachdirigierende. Ich denke, dass wir auch an dem Abend in der Hochschule mehr Michele Carulli zu danken hatten als Benjamin Pontius. Jedenfalls lief die Interpretation trotz eines für das Publikum eher unbemerkt gebliebenen Verständigungspro-blems sehr gut.

Bernd-Rüdiger Kern

Neuerscheinungen

Donald G. Henderson, *The Freischütz Phenomenon: Opera as Cultural Mirror*, o. O.: Xlibris Corporation, 2011, ISBN 1-888-795-4274

Die Monographie des amerikanischen Musikwissenschaftlers Donald G. Henderson über Webers Oper *Der Freischütz* richtet sich nicht nur an Fachkollegen, sondern auch ausdrücklich an Interpreten und Musikliebhaber. In der Tat gelingt es dem Autor, der bereits 1990 mit Alice H. Henderson die Publikation *Carl Maria von Weber. A Guide to Research* vorgelegt hatte, den wissenschaftlichen Anspruch und die schwierige Aufgabe der fasslichen Vermittlung komplexer Inhalte miteinander zu versöhnen. Äußerst belesen, konzise und in einer klaren Sprache, die den Zugang auch für den nicht muttersprachlichen Leser erleichtert, geht Henderson dem „Phänomen“ *Freischütz* nach. Zentral für die Beschreibung seines Gegenstandes ist, dass er die Oper nicht primär nur als Werk der Musik- und Theatergeschichte betrachtet, wie es in der Fachwissenschaft überwiegend geschieht. Vielmehr fasst Henderson die Oper in einem modernen Sinne als Komplex, gleichsam als Speicher unterschiedlicher Perspektiven auf, in den nicht nur die ursprünglichen Intentionen von Komponist und Textdichter eingehen, sondern auch Imaginationen und Wertvorstellungen der Zeitgenossen sowie Deutungsschichten der späteren Rezeption. Aus diesem Grund geht Henderson besonders auf die politischen, sozialen und ideologischen Aspekte aus der Entstehungszeit des Werks ein und eruiert die Tendenzen der Rezeptionsgeschichte bis in die Gegenwart. Eine solche Herangehensweise ist im angloamerikanischen Raum – anders als in Europa – bislang unterblieben; um so verdienstvoller ist Hendersons Darstellung dieser Verflechtungen.

Der Autor beginnt mit Webers kompositorischer Entwicklung bis zum *Freischütz*, schließt eine Untersuchung von Friedrich Kinds Ausgangsüberlegungen bei der Arbeit am Libretto an und hinterfragt das Werk wie auch die zeitgeschichtliche Situation. Einer Auseinandersetzung der unmittelbaren Rezeptionsgeschichte nach der Uraufführung der Oper 1821 sowie ihrem Erfolg im europäischen Ausland zu Webers Lebzeiten folgt eine Darstellung des Umgangs mit diesem Werk im 19. und 20. Jahrhundert.

Aufschlussreich sind dabei besonders Hendersons Ausführungen über die Sonderstellung des *Freischütz* innerhalb der deutschen Operngeschichte, die er mit der Singularität des Sujets und der daraus resultierenden Anziehungskraft des Werks begründet. Zugleich bildet für ihn die einzigartige stoffge-

schichtliche Konstellation auch die geradezu ideale Grundlage für die beständige – und von ihm dezidiert negativ bewertete – Aufladung des Werks mit späteren Deutungsmustern, etwa in Gestalt einer Inszenierung als Nazi-Oper oder als Monty-Python-Komödie, als Skinhead-Drama oder als surrealistische Veranstaltung – von daher ist Hendersons Beschreibung der Oper als „cultural mirror“ auch durchaus kritisch zu verstehen.

Es ist insofern nur konsequent, dass Henderson in seinem letzten Kapitel eine „restauration“ der Oper versucht, eine konservative Lesart, die zum Kern des Werks zurückführen soll. Diesen Kern, ohne dessen Kenntnis die Oper nach Auffassung des Autors schlichtweg unverständlich bleiben muss, sieht er in der „naiven, märchenhaften Welt des Aberglaubens, der christlichen Teleologie und der mythischen Pracht“ (S. 196). Ohne die Berücksichtigung dieser zentralen stoffgeschichtlichen Bestandteile sei Webers Werk gerade in einer aufgeklärten, modernen und rational eingestellten Gesellschaft irrelevant.

Angesichts dieser finalen Wendung in der Argumentation Hendersons, mit der die vielfältigen Perspektiven in der Aufführungsgeschichte des *Freischütz* weniger als Zeichen der Werk-Qualität, sondern als Merkmale eines grundsätzlich verfehlten Interpretationsansatzes erscheinen, bleibt allerdings zu fragen, ob Hendersons Lesart der Oper als einer Geschichte aus der Zeit vor der „Entzauberung der Welt“, wie der Soziologe Max Weber die Moderne bezeichnet hat, so plausibel ist.

Wie in vielen anderen Fällen von kontroverser Interpretation dreht es sich hierbei um die Frage, ob das wörtliche Verstehen tatsächlich auch das einzig korrekte ist oder ob nicht in der Textschicht eine durchaus intendierte und weitaus weniger naive Ausdrucksebene enthalten ist, die von den Lesern des angehenden 19. Jahrhunderts problemlos verstanden wurde. Möglicherweise greift das Textverständnis des 20. Jahrhunderts, das besonders nach Freud von einer anderen Spannung zwischen expliziten und impliziten Botschaften geprägt ist, viel zu kurz, wenn solche Texte einfach nur beim Wort genommen werden. Angesichts der zahlreichen Zensurbestrebungen seitens Kirche und Staat in Deutschland noch weit über die Französische Revolution hinaus sowie angesichts der im 19. Jahrhundert verstärkt einsetzenden Affektkontrolle und sexuellen Verdrängung in der bürgerlichen Gesellschaft muss wohl von einer weitgehenden Konditionierung des Publikums hinsichtlich des Lesens ‚zwischen den Zeilen‘ ausgegangen werden. Eine ‚unschuldige‘ Lesart des *Freischütz*-Librettos entspringt dann möglicherweise mehr den Sehnsüchten unseres Zeitalters nach einer vorindustriellen heilen Welt, als dass

sie den Schreibhaltungen und Ausdrucksbemühungen der Entstehungszeit gerecht wird. Bei Zeitgenossen wie etwa E. T. A. Hoffmann (beispielsweise in seiner Novelle *Der goldene Topf* aus dem Jahr 1814) lässt sich geradezu paradigmatisch beobachten, wie essentiell Vieldeutigkeit, Offenheit und Anspielungsreichtum für die ‚romantische‘ Textproduktion sind, gerade wenn sich Autoren märchenhaften oder phantastischen Sujets zuwenden. Im Gegenzug sind gerade diese Themen wiederum als ideale Anlässe zu bewerten, bedrohliche, kontroverse, verstörende Inhalte in scheinbar harmlose Geschichten zu verpacken.

Insofern ist tatsächlich zu fragen, ob der von Henderson lokalisierte Kern des Phänomens *Freischütz* nicht eher nur die harmlose Außenseite des Werks betrifft. Die eigentliche Geschichte dahinter wäre dann wohl erst mit einer an Eichendorff, Hoffmann, Poe u. a. geschulten literarischen Untersuchungsmethodik zu analysieren, die auch das stark von symbolischem Denken geprägte Textverständnis der Zeit angemessen würdigt.

Bibliographie und Register runden den schönen und zu kontroversen Debatten anregenden Band ab.

Markus Bandur

Tonträger-Neuerscheinungen

Die reiche Auswahl an Weber-Neueinspielungen bzw. -Neupressungen des zurückliegenden Jahres hält eine besondere Überraschung bereit: eine Gesamtaufnahme der *Euryanthe*, live mitgeschnitten vom Polnischen Rundfunk im März 2010 (Agencja Fonograficzna. Polskie Radio SA, PRCD 1354–1356). Die konzertante Aufführung im Rahmen des 14. Beethoven-Festivals in Warschau (vgl. *Weberiana* 20, S. 146) verzichtete auf größere musikalische Eingriffe; lediglich der 1825 von Weber für die Berliner Erstaufführung nachkomponierte *Pas de cinq* wurde nicht gespielt. Im international besetzten Solistenensemble überzeugen vor allem die Frauen: Da ist zunächst Melanie Diener als Euryanthe – eine dramatische Stimme mit der nötigen Durchschlagskraft, aber noch ohne die Schatten übermäßiger Beanspruchung, fähig auch zur lyrischen Zurücknahme und zu den heiklen Ton-Girlanden im ersten Finale („Sehnend Verlangen ...“), die sie makellos meistert. Freilich – bei einer Studioaufnahme hätte man die eine oder andere Trübung (u. a. in der *Glücklein*-Kavatine) korrigiert, doch angesichts der Gesamtleistung bei einer Live-Darbietung sind einige Intonationsschwächen zu tolerieren. Allein die Sensibilität, mit der sie die extremen Stimmungsumschwünge des III. Akts nachzeichnet, nötigt Hochachtung ab.

Vollauf begeistert ist man, sobald Helena Juntunen als Eglantine erscheint. Üblicherweise ist man gewohnt, in dieser Partie eher dunklere, dramatische Stimmen zu hören, quasi die Ton-gewordene Bosheit. Doch die Juntunen stattet die Intrigantin mit einem frappierend hellen Timbre aus und macht somit ihre Verführungskraft, mit der sie die Titelheldin umgarnt, plausibel; wahrlich eine „Natter unter (stimmlichen) Rosen“, wie sie das Libretto fordert. Dabei bleibt sie den dramatischen Ausbrüchen nichts an Kraft schuldig, gebietet über die Spitzentöne ebenso wie über die nötige Tiefe. Allein für ihre Soloszenen lohnt der Kauf der CD-Box – eine solch packende Umsetzung der Partie setzt Maßstäbe!

Ihr szenisches Pendant als Lysiart gibt Stephen Gadd; er besitzt einen sehr wandlungsfähigen Bass-Bariton und weiß besonders zu Beginn des II. Akts zu faszinieren. Leider neigt er – völlig unnötigerweise – immer wieder zum Forcieren (vor allem im I. Akt im Dialog mit Adolar), so dass seine Rollen-Interpretation nicht durchweg befriedigt. Die größte Schwachstelle im Ensemble ist John Mac Master als Adolar; sein abgesungener Tenor, seine Höhen- und Intonations-Probleme (besonders im I. Akt) trüben den sonst positiven Gesamteindruck. Im Vergleich etwa zum noblen Nicolai Gedda (in der Referenzaufnahme der Oper unter Marek Janowski von 1974) oder – um einen heutigen Sänger zu nennen – zum „jugendlich-reinen“ Klaus Florian Vogt (der Adolar in der letzten *Euryanthe*-Produktion der Dresdner Staatsoper) bleibt Mac Master kaum mehr als eine Notlösung.

Komplettiert wird die Solistenriege durch Wojtek Gierlach als König, Dan Karlström als Rudolph und Izabela Matuła als Bertha; besonders von der jungen Polin mit dem samtigen Sopran hätte man gerne mehr gehört, als Weber der Rolle zubilligt!

Die Faszination der neuen Gesamtaufnahme beschränkt sich freilich nicht auf außergewöhnliche Sängerinnen-Leistungen; Dirigent **Łukasz Borowicz** garantiert weit mehr als eine passende orchestrale Fassung für die Vokalparts. Sein Zugriff ist äußerst dramatisch, in reinen Orchesterpassagen (Ouvertüre, Hochzeitsmarsch) manchmal schon an der Grenze zum Gehetzten. Doch in der Gestaltung der Gesangsnummern, die Weber zu komplexen Szenen mit Brüchen, aber auch mit eleganten Überleitungen ausbaut, erweist der künstlerische Direktor des klangschönen Rundfunk-Orchesters stilistisches Feingefühl ebenso wie ein sensibles Gespür für die stimmlichen Möglichkeiten der Protagonisten. Die packende Umsetzung durch das Orchester wird durch einen großartigen Chor ergänzt; genaugenommen durch zwei: den Chor des polnischen Rundfunks Kraków und den der Oper und Phil-

harmonie in Białystok, die sich zu einem ebenso kraftvollen wie homogenen Ensemble vereinen. Insgesamt ein gelungenes Plädoyer für Webers großartigen Opernkrimi.

Daneben erscheint eine andere Opern-Neupressung weniger spektakulär: Eine der ältesten *Freischütz*-Gesamtaufnahmen liegt nun auch auf CD vor, die 1946 von **Alexander Ivanovič Orlov** geleitete Produktion in russischer Sprache mit Chor und Orchester des sowjetischen Allunions-Rundfunks (Aquarius AQVR 356A-2). Interessant ist das Tondokument allenfalls unter historischen Gesichtspunkten: Eine Rundfunkproduktion der deutschen Nationaloper in der Sowjetunion gerade ein Jahr nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs setzte kulturpolitisch ein wichtiges Zeichen, da sind stilistische Einwände vielleicht zweitrangig. Die überwiegend russische Sängerbesetzung (u. a. Dmitri Tarchov als Max, Konstantin Poljajev als Kaspar, Lina Schuchat als Agathe und Zoja Muratova als Ännchen) ist hörbar im deutschen Fach nicht zu Hause. Als Radio-Sendung geplant, verzichtete man auf die Dialoge, statt dessen führt ein Erzähler (Alexander Kiselev) durch die Handlung, auch in den melodramatischen Passagen der Wolfsschluchtszene, wo auf Samiels gesprochene Einwürfe gänzlich verzichtet wird! Der naive Märchen-Ton des Erzählers sowie die oftmals altväterischen Tempi Orlovs scheinen gänzlich aus der Zeit gefallen – der Sinn der Wiederveröffentlichung dieser Produktion erschließt sich somit kaum. Immerhin belegt sie, wie populär Weber in der Mitte des vorigen Jahrhunderts selbst in Russland war; das dokumentieren auch einige Bonus-Tracks: Elena Schumilova nahm 1952 unter dem Dirigenten Onisim Bron die große Agathen-Arie aus dem II. Akt des *Freischütz* und Rezas Ozean-Arie aus dem *Oberon* auf, Veronika Borisenko 1951 mit dem Pianisten N. Korolkov zwei Weber-Lieder („Was zieht zu deinem Zauberkreise“ JV 68 und *Unbefangenheit* JV 157); stimmlich durchaus berührend, stilistisch hingegen überwiegend obsolet.

Die Werkgruppe Webers, die am häufigsten unter den Neuproduktionen vertreten ist, sind die Solokonzerte, und darunter nehmen einmal mehr die **Klarinettenkonzerte** den Spitzenplatz ein – sie sind mit drei neuen Aufnahmen vertreten, die jeweils das *Concertino* (JV 109) und beide Konzerte (f-Moll JV 114, Es-Dur JV 118) präsentieren. **Karl-Heinz Steffens**, bis 2007 Soloklarinettist der Berliner Philharmoniker, hat als Partner für seine Einspielung von 2009 die Bamberger Symphoniker unter Radoslaw Szulc ausgesucht (Tudor 7159); eine gute Wahl, denn Solist und Orchester harmonieren hörbar bestens miteinander. Über diese CD zu schreiben, hat wenig Sinn, man sollte sie hören: wahrer Seelen-Balsam, noch dazu rezeptfrei

und – abgesehen von einem gewissen Suchtpotential – auch ohne Nebenwirkungen. Besonders in den beiden früheren Werken, aber auch im II. Satz des Es-Dur-Konzerts kann man sich kaum eine klang- und stimmungsvollere Umsetzung vorstellen; also: einfach zurücklehnen und genießen!

Beide „Konkurrenz“-Produktionen verzichteten auf einen Dirigenten; statt dessen hat der Solist auch die Orchesterleitung inne, wohl in der Absicht, eine vermeintlich größere interpretatorische Homogenität zu erzielen, doch hin und wieder kann dabei die „ordnende Hand“ fehlen, etwa hinsichtlich der nötigen klanglichen Balance innerhalb der Tutti-Passagen. Weitgehend problemlos bewältigt das die routinierte City of London Sinfonia, die die Konzerte 2011 gemeinsam mit **Michael Collins** aufgenommen hat (Chandos CHAN 10702), der nicht nur ein fabelhafter Klarinettist, sondern seit 2010 auch Chefdirigent des Orchesters ist. Collins hat sich der Mühe des Quellen-Studiums unterzogen und seiner Interpretation die Handexemplare der Konzerte von Heinrich Baermann zugrunde gelegt. Baermann erhielt von Weber je ein Autograph der beiden ihm zugeeigneten großen Konzerte (die Abschrift des *Concertino* für den Klarinettisten ist verschollen) und versah die Manuskripte mit zahlreichen Interpretationsanweisungen. Was Collins übersah: Nicht nur Heinrich, sondern auch dessen Sohn Carl Baermann trug seine Vermerke ein; letzterer den Notizen seines Vaters in etlichen Details auch widersprechend und aus einer stilistisch grundlegend gewandelten Sicht heraus. In der Neuausgabe der Konzerte innerhalb der Gesamtausgabe haben Frank Heidlberger und Joachim Veit erstmals die verschiedenen Schichten der Baermann-Nachträge analysiert und bewertet. Collins bleibt hingegen – trotz Quellenstudiums – der Interpretation Carl Baermanns treu, die eher dem Geschmack der 1860er Jahre als der Tradition des frühen 19. Jahrhunderts entspricht. Selbst die den Satzverlauf strukturell ad absurdum führende Kadenz von Heinrich Baermann im I. Satz des f-Moll-Konzerts übernimmt er widerspruchslos. Die vorgebliche Authentizität, die der Booklet-Text vermitteln will, ist somit entschieden zurückzuweisen – im Gegenteil: Collins Interpretation ist – und das ist keineswegs negativ – gänzlich individuell, manchmal vielleicht sogar durch überdehnt langsame Tempi und etliche willkürliche Rubati etwas geschmäckerlich. Auch der Ton seines Instruments (vor allem in den stellenweise atemlos wirkenden schnellen Sätzen) wird nicht jeden gleichermaßen begeistern.

Mit großer Spannung wurde die jüngste der drei Aufnahmen (vom Oktober 2011 bzw. Februar 2012) mit **Martin Spangenberg** und dem Orchester M18 erwartet (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm

MDG 901 1754-6), handelt es sich doch um die erste Neueinspielung, die sich intensiv mit den Ergebnissen der Neuedition der Klarinettenkonzerte innerhalb der Weber-Gesamtausgabe auseinandersetzt. Hier ist eine Vielzahl von Details, besonders hinsichtlich der Artikulation und Phrasierung, erstmals so zu erleben, wie sie möglicherweise Weber vorgeschwebt haben könnte. Freilich hat Weber in seiner autographen Notation dem Interpreten oftmals derart großen Freiraum gelassen, dass das interpretatorische Potential der Neuedition in dieser Aufnahme angedeutet, keineswegs aber ausgeschöpft werden kann. Nicht nur der Solist, auch der Hörer muss sich, so er die Konzerte gut kennt, unvoreingenommen auf Neues einlassen; das *non legato* zu Beginn des III. Satzes des ersten Konzerts etwa ist gewöhnungsbedürftig. Die auffälligste Abweichung, die quasi sofort „ins Ohr fällt“, ist ein Effekt im II. Satz des f-Moll-Konzerts, wo die wundervolle Kantilene der Solo-Klarinette nur von drei Hörnern getragen wird: Durch die Dämpfung der Hörner entsteht eine ganz eigene klangliche Aura voller Poesie. Andererseits ist nicht jede interpretatorische Neudeutung Spangenberg's durch den Notentext gedeckt; so sollen im langsamen Satz des Es-Dur-Konzerts die letzten Takte vor der Rezitativ-Episode eigentlich im Metrum bleiben. Nichts deutet an dieser Stelle auf die gesanglich sehr schön gedachten, aber doch den Eintritt des freieren Rezitativs vorwegnehmenden rhythmisch-metrischen Umdeutungen hin. Die stilvolle Kadenz am Ende des Satzes macht diesen Einwand allerdings wieder vergessen. Spangenberg lässt sich auf die dynamischen Kontraste und Abstufungen, die Weber vorzeichnet, ein und scheut nicht davor zurück, die volle klangliche Bandbreite der Klarinetten-Register einzusetzen, bis hin zu Schärfen. Sein farbenreiches Spiel findet in seinem agilen Ensemble ein wundervolles Pendant. Es bleibt zu hoffen, dass viele weitere Solisten folgen und sich auf eine spannende „Entdeckungsreise“ auf musikalisches Neuland im vermeintlich Altbekanntem begeben.

Zwei der CD's enthalten ergänzend weitere Kompositionen Webers; auf der Chandos-Pressung ist das **Horn-Concertino** von 1806 in der 1815 in München für Sebastian Rauch überarbeiteten Version (JV 188) zu hören. **Stephen Stirling** bleibt dem spieltechnisch äußerst anspruchsvollen, virtuos mit verschiedenen Klangeffekten und -registern spielenden Werk nichts schuldig; gemeinsam mit der City of London Sinfonia unter Collins gelingt ihm eine fesselnde Umsetzung der originellen, experimentierfreudigen Komposition. Die Einspielung von Dabringhaus und Grimm präsentiert zusätzlich zwei **Ouvertüren**: die 1811 in München (kurz nach Vollendung der Klarinettenkonzerte) als Konzertfassung umgearbeitete zum *Beherrscher*

der Geister (JV 122) sowie Webers späteste, jene zum *Oberon* (JV 306). Besonders die ältere der beiden hätte etwas mehr Feinschliff vertragen; **Martin Spangenberg** lässt den Rübezahl doch etwas zu sehr poltern und sucht die Extreme. Seinem *Prestissimo* können die jungen Musiker nur bedingt folgen. Die Klangmagie des *Oberon*-Vorspiels liegt ihm weit mehr; hier gelingt ihm eine ansprechende musikalische Umsetzung.

Aus dem Rundfunkarchiv des SWR stammt eine ältere Aufnahme von Webers **Klavierkonzert Nr. 1** (JV 98) mit dem Solisten **Wolfram Lorenzen** und dem SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter Grzegorz Nowak, produziert 1988 und nun erstmals auf CD präsentiert (Troubadisc TRO-CD 01440). Weber komponierte das Konzert 1810 für seine eigenen Auftritte als Pianist; Lorenzen bewältigt den anspruchsvollen Klavierpart ohne Fehl und Tadel, doch die vielgerühmte Faszination und Brillanz des Weberschen Spiels kann er kaum vergegenwärtigen. Für die anspruchstechnisch äußerst anspruchsvolle und auch ein wenig rätselhafte Passage im II. Satz (T. 9ff.) mit ihren simultan geforderten unterschiedlichen Notendauern weiß er keine schlüssige Interpretation zu liefern. Nowak begleitet mit großer Besetzung und sinfonischer Geste, aber ohne große Bögen und strukturell ein wenig kurzatmig; der II. Satz verebbt nach stimmungsvollem Beginn in Belanglosigkeit.

Selten zu hören (und zuvor erst viermal eingespielt) ist das **Grand Potpourri** für Violoncello und Orchester (JV 64), das Weber 1809, also noch in seiner Stuttgarter Zeit, für den befreundeten Cellisten Friedrich Wilhelm Graff schrieb. Das Werk ist allerdings nicht nur eine Huldigung an Graff, sondern in erster Linie eine an den väterlichen Freund und Mentor Franz Danzi, dessen Musik Weber hier aufgreift (sicher nachzuweisen ist bislang erst Danzis Vorlage zum Finalrondo, andere Themenübernahmen sind jedoch mehr als nur wahrscheinlich). **Raphael Wallfisch** trägt das lebenswürdige Werk in seiner Studioaufnahme von 2009 sehr klangschön und gediegen vor. In der Gestaltung der Kadenzen im Variationen-*Andante* sowie im Finale orientiert er sich an den Vorgaben von Franz Beyer (in der Eulenburg-Ausgabe von 1969), die er lediglich im letzten Teil ein wenig ausbaut. Das Northern Chamber Orchestra unter Nicholas Ward stellt sich, wie von Weber vorgesehen, ganz in den Dienst des Solisten und begleitet diskret, genießt aber auch seine seltenen „Solo-Auftritte“. Passenderweise erklingt auf der CD auch ein Originalwerk Danzis für Cello und Orchester (seine beliebten Variationen über „Là ci darem la mano“), außerdem ein Cellokon-

zert von Josef Reicha und ein von Friedrich Grützmaker für Cello eingerichtetes Violinkonzert von Louis Spohr (Nr. 8 op. 47).

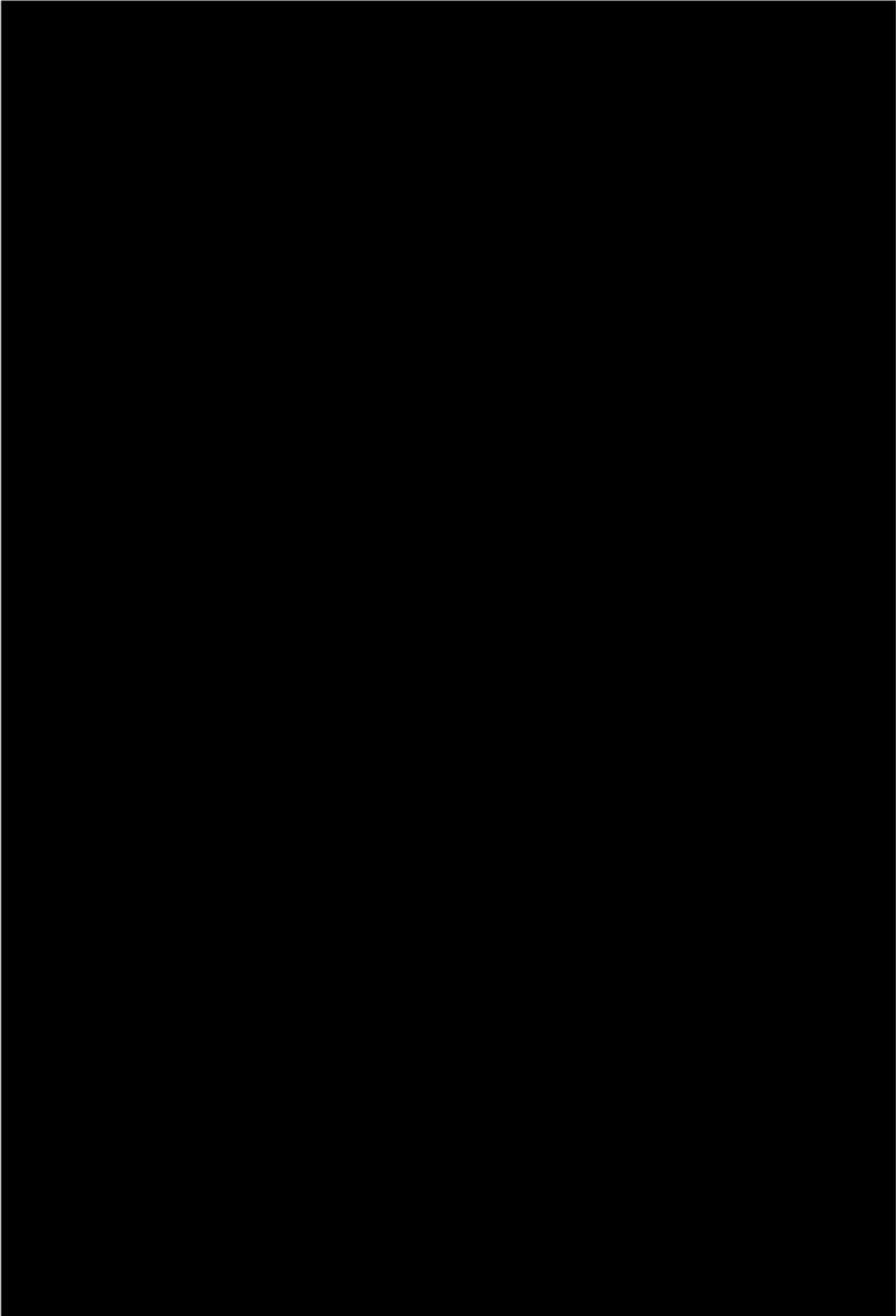
Webers Kammermusik ist mit drei Neuaufnahmen des *Grand Duo concertant* für Klarinette und Klavier (JV 204) vertreten. Zum einen ist das Werk auf der Debüt-CD von **Daniel Ottensamer** (aus der Wiener Klarinetten-„Dynastie“) und **Christoph Traxler** zu hören, gemeinsam mit den beiden Klarinetten-Sonaten op. 120 von Johannes Brahms (Classic Concert Records CCR 62022). Die jungen Solisten beeindrucken mit einer stilistisch in sich geschlossenen, klangschönen Interpretation, in welcher die Komposition von 1815/16 allerdings ganz aus dem Blickwinkel der Spätromantik aufgefasst ist. Webers Ausleuchtung der Register der Klarinette mittels dynamischer Schattierungen und Kontraste, die gerne auch mal Extremwerte nebeneinandersetzt, wird zugunsten eines ausgeglichenen Klangstroms teils nivelliert; größere Dynamik-Gegensätze werden vermieden und Interpretationsanweisungen Webers wie das *con molto affetto* in Satz III (T. 125) nur verhalten aufgegriffen. Statt dessen gefallen sich beide Solisten allzu häufig in Tempo-Modifikationen, die den musikalischen Fluss stocken lassen. Der Verzicht auf die Wiederholung der ersten 130 Takte von Satz I stört zudem das strukturelle Gleichgewicht der Komposition.

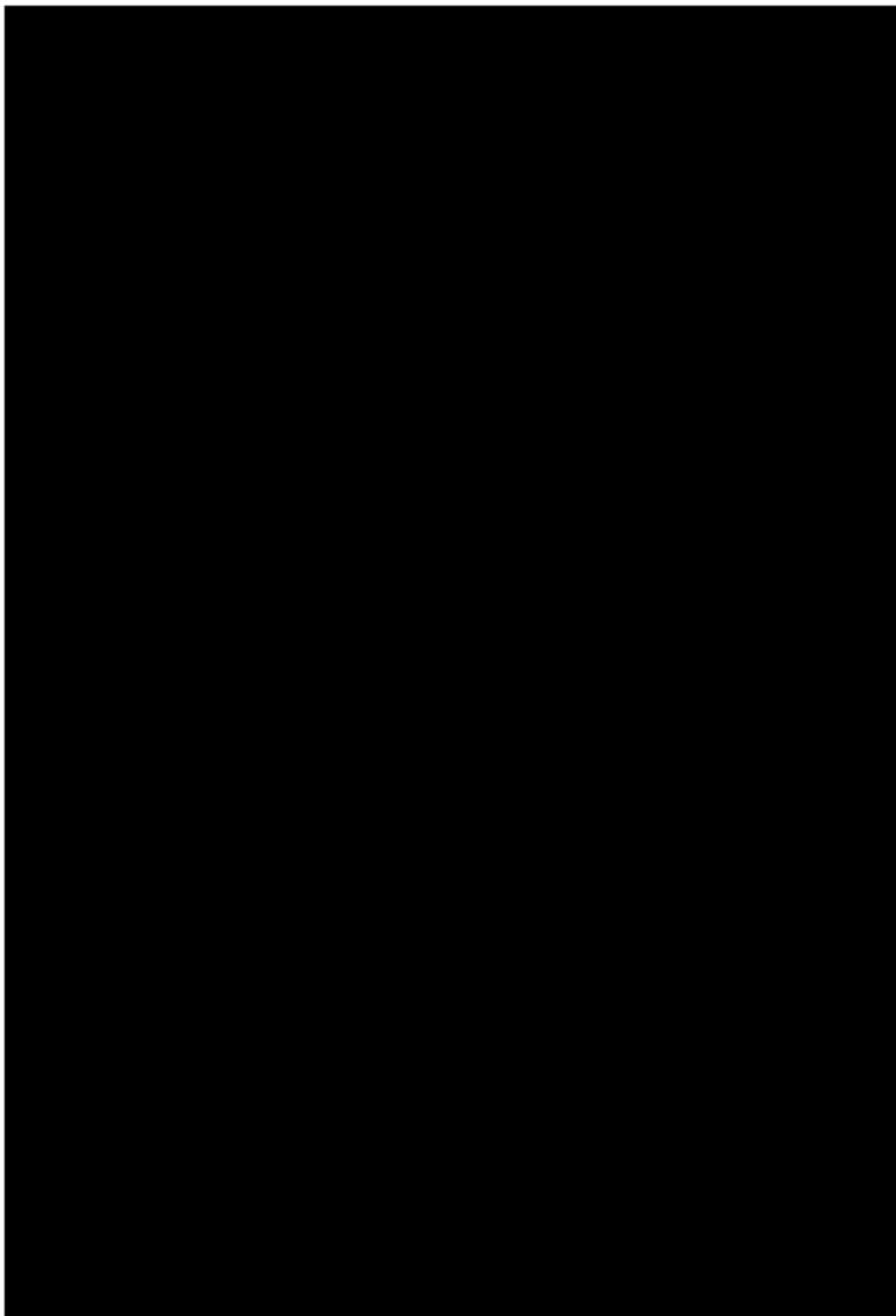
Ebenso für ihre Debüt-CD wählten die Brüder **Benjamin** und **Florian Feilmair** Webers letzte große Komposition für seinen Freund Heinrich Baermann aus (paladino music pmr 0024). Die beiden jungen Musiker feilen schon seit Jahren an der Interpretation dieses Werks; bereits im März 2009, als der Klarinettist Benjamin Feilmair zu den Preisträgern des 8. Wiener *Fidelio-Wettbewerbs* gehörte, war die Komposition sein Beitrag im Finale, ebenso begleitet vom älteren Bruder Florian (ein Live-Mittschnitt des III. Satzes liegt auf einer vom Konservatorium der Stadt Wien gemeinsam mit dem ORF produzierten CD vor: ORF CD 3075). Wie sehr ihre Auffassung inzwischen gereift ist, belegt die zweieinhalb Jahre jüngere Studio-Aufnahme vom Dezember 2011. Nicht nur im Booklet bekennen sich die beiden Interpreten vorbehaltlos zu Webers Werk, das nach ihrer Meinung „zum ersten Mal in der Duo-Literatur für Klarinette und Klavier“ eine „perfekte Kombination von Form und Effekt“ bietet, wobei der Effekt nicht allein aus hoher Virtuosität, sondern durch „das bewusste Spiel mit Klangfarbe und Dramatik“ gewonnen wird: „unserer Meinung nach in höherer Konzentration“ als in allen „bisher für diese Instrumentenkombination geschaffenen Kompositionen“. Diesem verbalen Plädoyer ist ein musikalisches zur Seite gestellt,

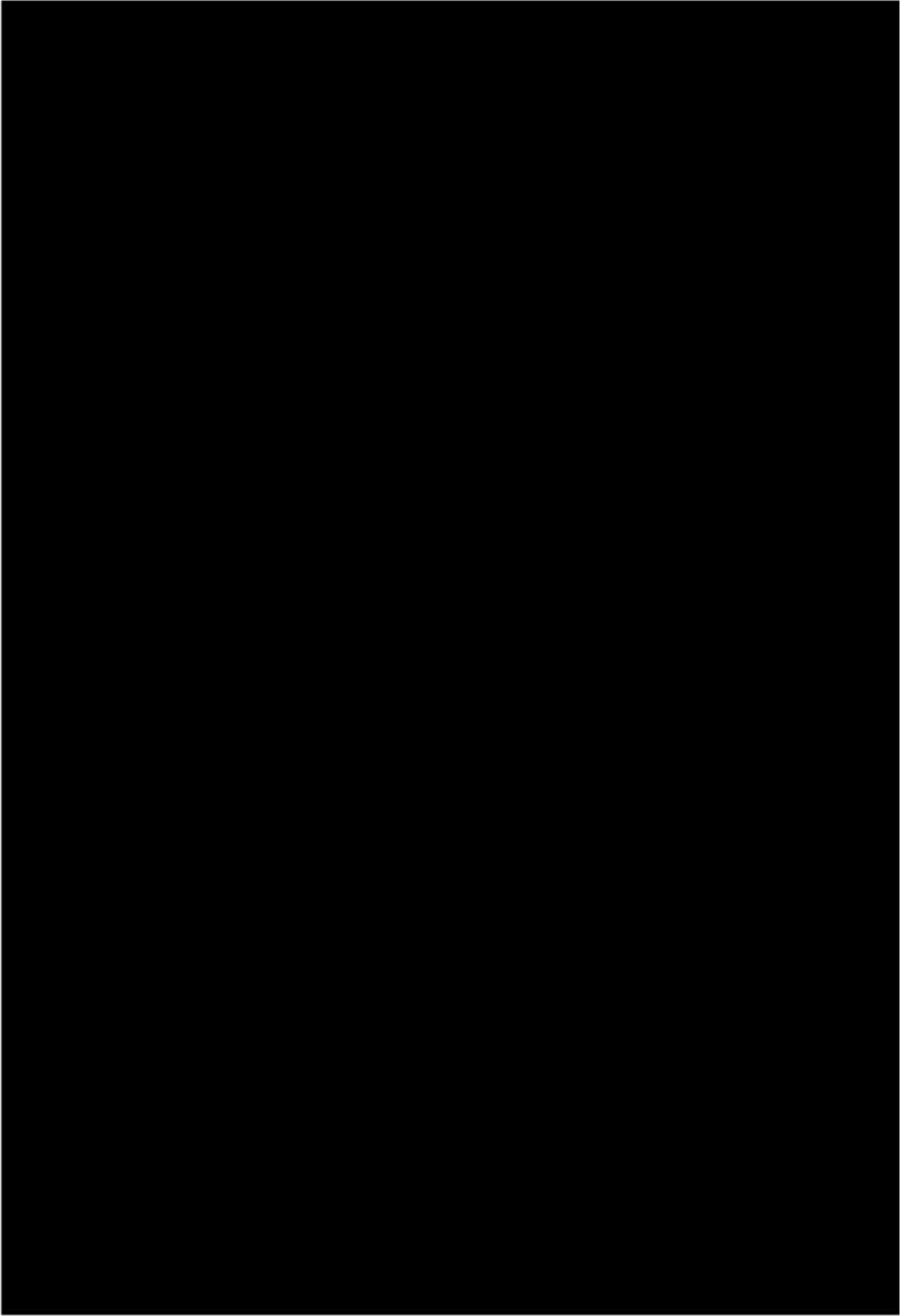
das sich besonders durch einen völlig harmonischen Gleichklang der beiden Interpreten auszeichnet.

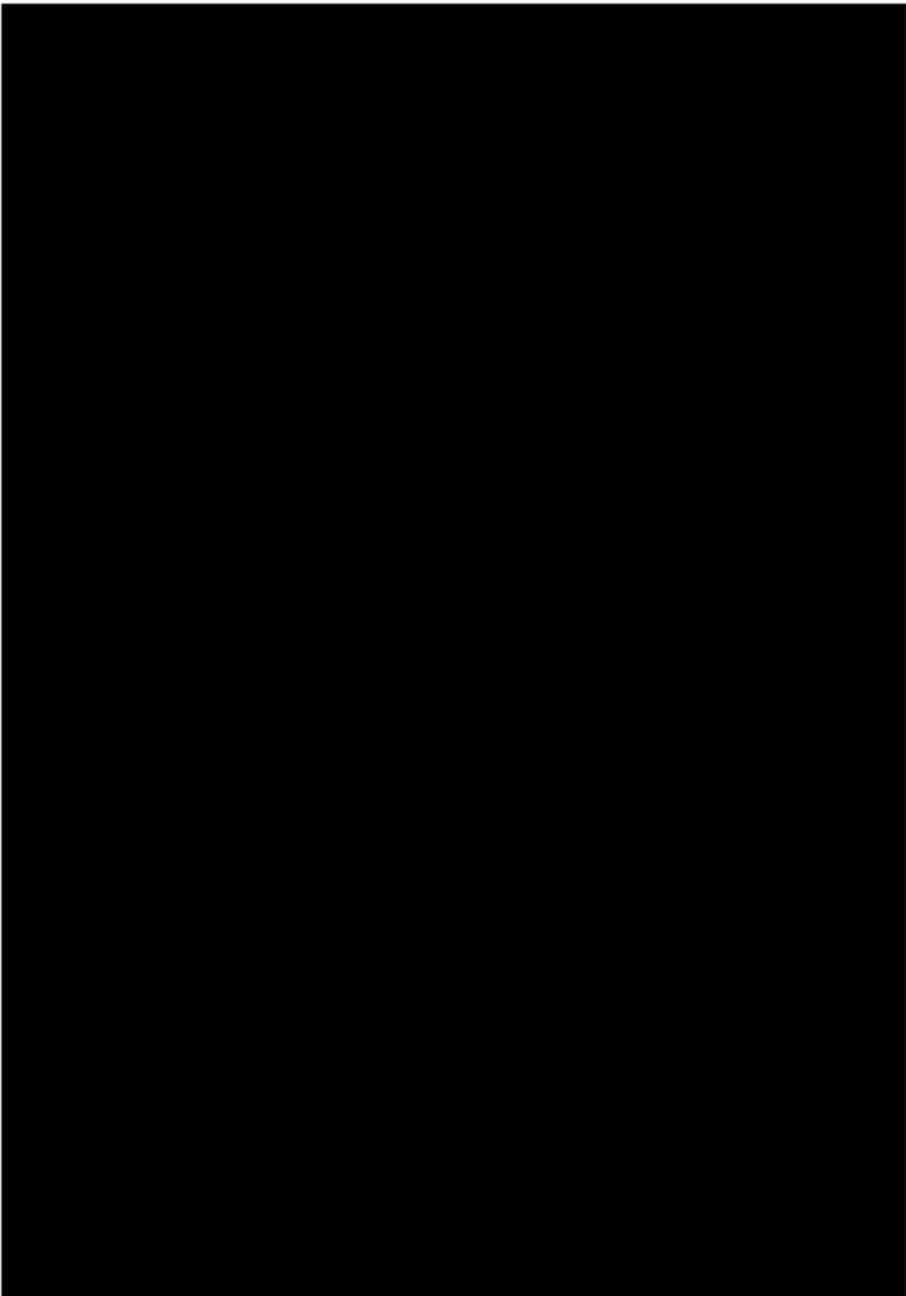
Die vielleicht stimmungsvollste der drei Interpretationen legten der Klarinettenist **Sebastian Theile** und der Pianist **Nicholas Rimmer** vor. *Mit Feuer und Leidenschaft* lautet das Motto ihrer CD (Thorofon CTH 2568), und ganz so klingt auch ihre Auffassung von Webers Duo in der Aufnahme von 2009. Hier werden alle Vorgaben des Komponisten mit großer Ernsthaftigkeit aufgegriffen, aber mit ebenso großer Spielfreude und Temperament umgesetzt. Beeindruckend sind die langen Spannungsbögen, mit denen der II. Satz zum Singen gebracht wird, ebenso wie die Delikatesse und Raffinesse, die im lebhaften Schluss-Rondo zwischen graziösem Tändeln und affektgeladenem Schwelgen vermitteln – ein wirklicher Genuss!

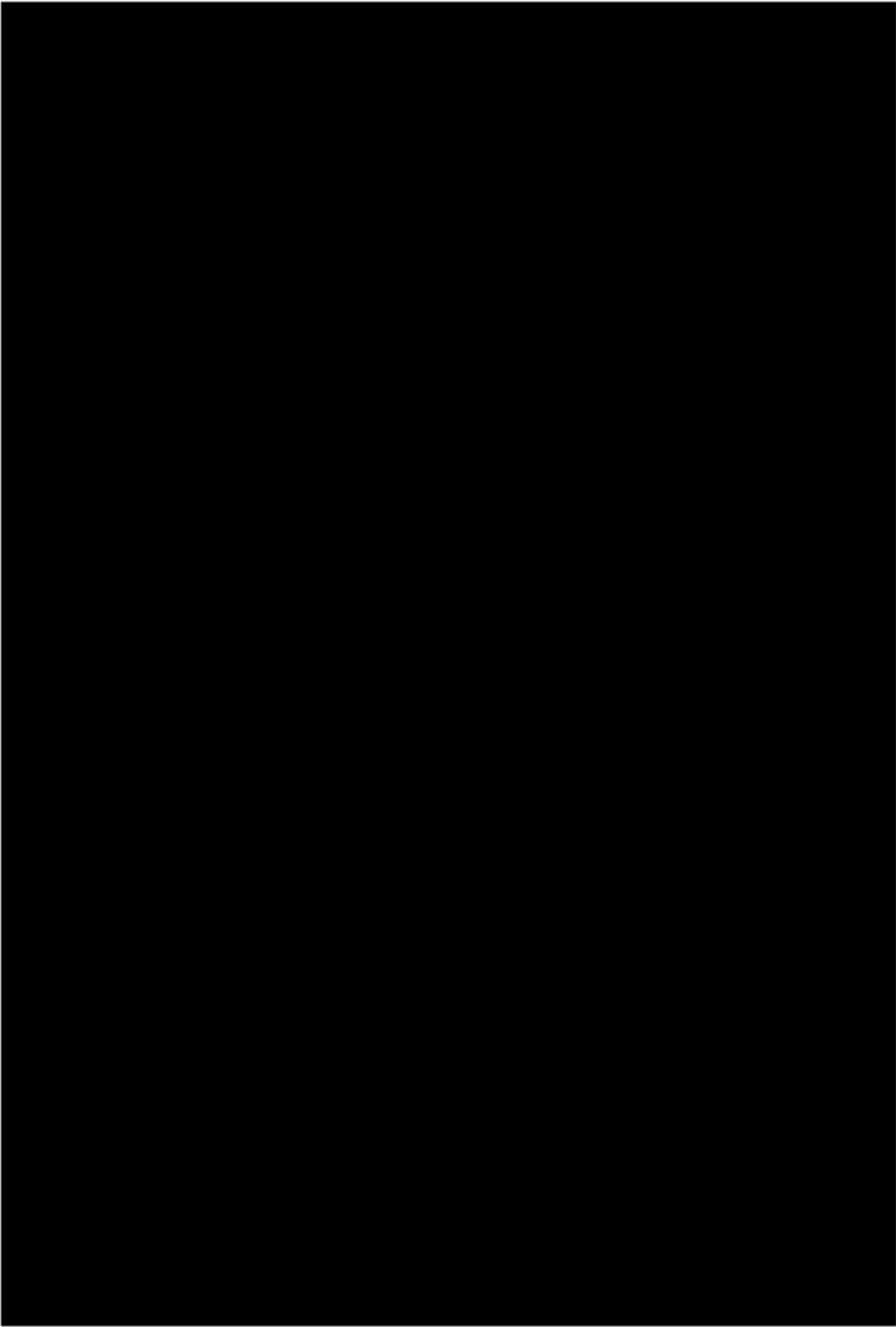
Frank Ziegler

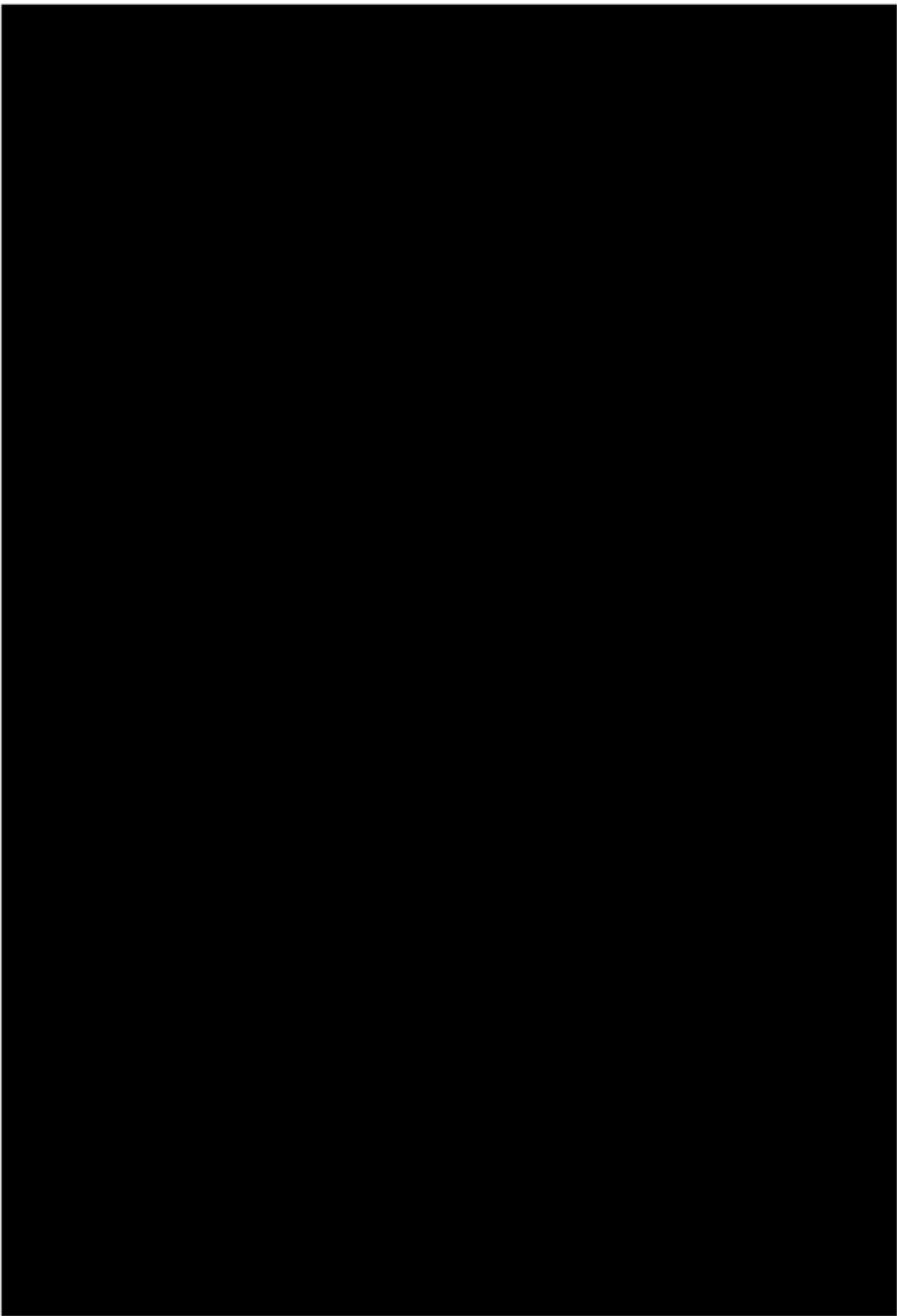


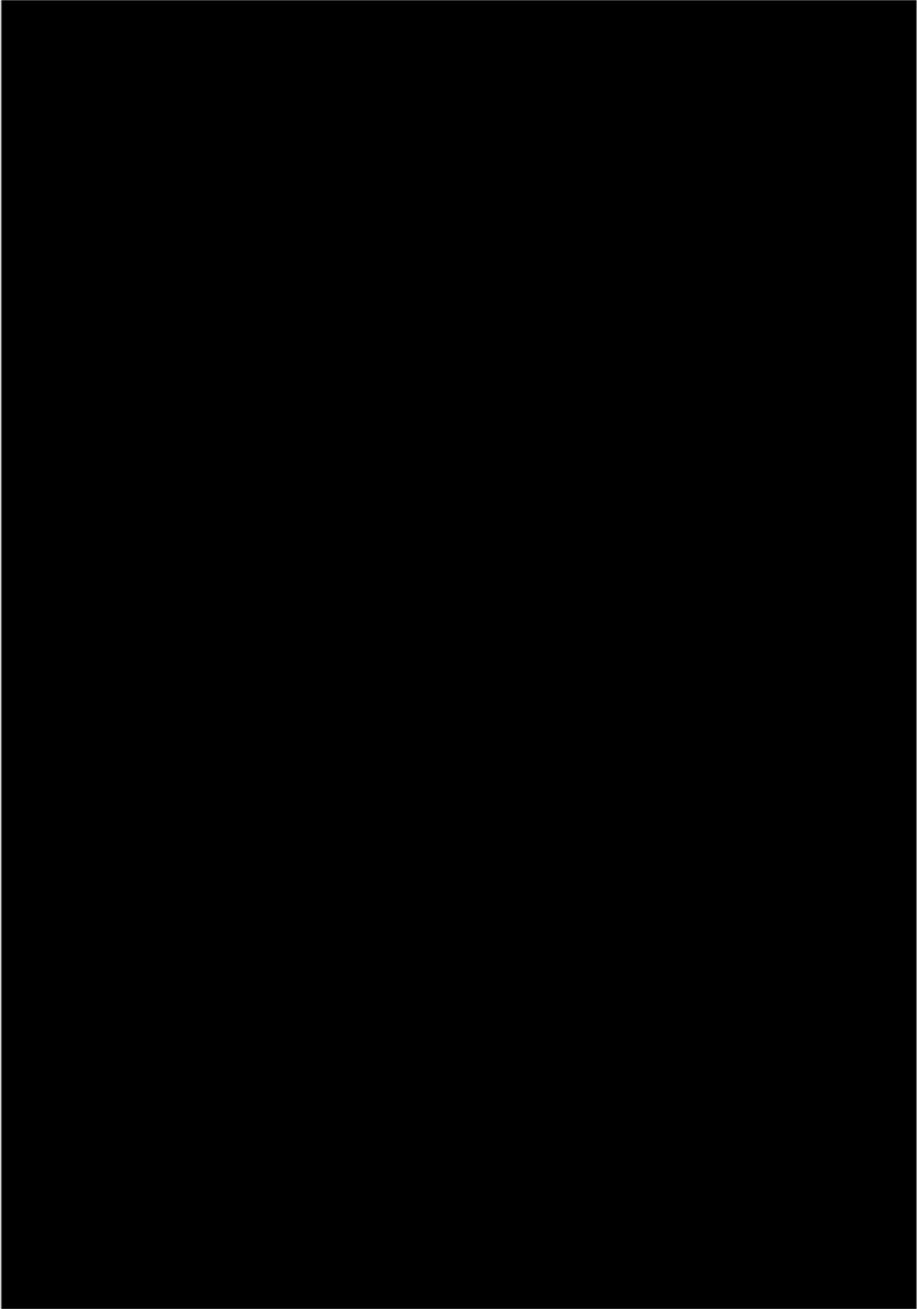


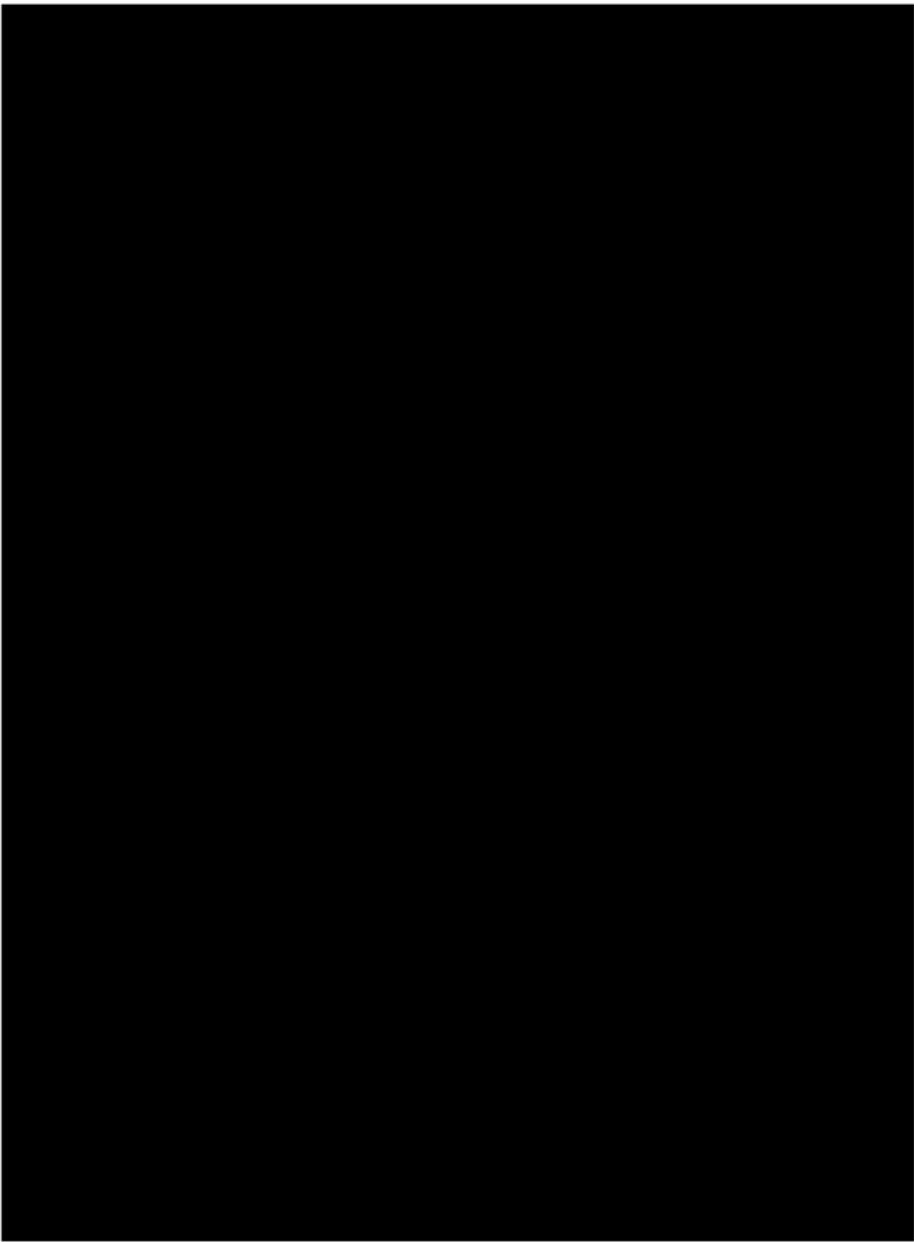














Mitgliedertreffen in Dresden vom 21. bis 23. Oktober 2011

2011 war erneut – nun schon zum drittenmal – Dresden, die Hauptstätte von Webers Wirken, Treffpunkt der Weberianer. Anlässlich des 225. Geburtstags des Komponisten hatte unsere Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der dortigen Musikhochschule, die Webers Namen trägt, zu einem Symposium zum Thema *Carl Maria von Weber und das Virtuosen-tum seiner Zeit* geladen. Die von Prof. Dr. Manuel Gervink organisierte, vom 21. bis 22. Oktober abgehaltene Tagung wurde mit Grußworten von Prof. Ekkehard Klemm, dem Rektor der Hochschule, sowie unserer Vorsitzenden Dr. Irmlind Capelle eröffnet. Drei Schwerpunkte zum Thema Virtuosen-tum bildeten den Rahmen des Symposiums: Aspekte des Virtuosen-tums im 19. Jahrhundert allgemein, die Anfänge eines Virtuosen-Konzertbetriebs, bezogen auf Weber, sowie Untersuchungen zu Zeitgenossen Webers im System des virtuosen-Konzertbetriebs (vgl. S. 157–162).

Eine zusätzliche Bereicherung bot am 21. Oktober vor dem abendlichen Hochschulkonzert der Besuch der Vernissage zur Ausstellung *Rudolf Kempe – Bilder eines Lebens*. Der 1910 in Niederpoyritz bei Dresden geborene Dirigent war von 1949 bis 1953 Generalmusikdirektor der Dresdner Staatskapelle. Musikalisch umrahmt von Sätzen aus Richard Strauss' Klavier-

quartett op. 13, dargeboten von Mitgliedern der Staatskapelle, konnte man sich in Audio- und Video-Einspielungen ein Bild vom Wirken des Künstlers machen. Im Mittelpunkt der Veranstaltung standen ein Gespräch zwischen Ekkehard Klemm und der Witwe Cordula Kempe, die in Stratford-upon-Avon als Artistic Director der Rudolf Kempe Society tätig ist, sowie eine Würdigung Kempes durch Prof. Dr. Peter Gülke.

Das von Ekkehard Klemm geleitete Konzert des Hochschulsinfonieorchesters im Konzertsaal der Hochschule (das am folgenden Tag wiederholt wurde) stand im ersten Teil ganz im Zeichen Carl Maria von Webers. Nach mehreren Sätzen der selten zu hörenden Schauspielmusik zu Schillers *Turandot* op. 37 erklang Webers Klarinetten-*Concertino* op. 26, vom Solisten Petr Kubík stimmungsvoll umgesetzt. Sehr einfühlsam und virtuos wurde Webers 2. Klavierkonzert op. 32 durch Ho Jeong Lee interpretiert, die 2008 an der Hochschule für Musik Detmold ihr Diplom machte und nun in Dresden in der Meisterklasse bei Prof. Arkadi Zenzipér studiert.

Den Abschluss des Konzertes bildete Nikolai Rimski-Korsakows Sinfonische Suite *Scheherazade* op. 35, ein grandioses Orchestergemälde, das mit seinen zahllosen musikalischen „Solo-Auftritten“ die Leistungsfähigkeit des Hochschulorchesters eindrucksvoll unter Beweis stellte und (nicht nur) den beteiligten Studenten sichtlich Spaß bereitete.

Am zweiten Tag des Mitgliedertreffens konnte nach Beendigung des Symposiums noch ein sehr informatives Roundtable zur Kempe-Ausstellung besucht werden, das vorwiegend von künstlerischen Weggefährten Kempes bestritten wurde. „Moderator“ Ekkehard Klemm hatte neben Cordula Kempe dazu u. a. Peter Schreier, Peter Rösel und Peter Damm eingeladen.

Zum geselligen Beisammensein trafen sich die Gesellschaftsmitglieder am Abend im *Italienischen Dörfchen* am Theaterplatz, nahe der Stelle, wo sich Webers erste Dresdner Wohnung befunden hatte.

Am Sonntag, dem 23. Oktober, fand im Weber-Museum in Hosterwitz die jährliche Mitgliederversammlung statt (vgl. S.147ff.). Nach dem gemeinsamen Essen im Parkcafé Pillnitz, dem ehemaligen Landhaus von Carl Gustav Carus (der es allerdings erst nach Webers Tod erworben hatte), gab es im Weber-Museum zum Abschluss der Jahrestagung noch einen weiteren Höhepunkt, ein Konzert mit Liedern Webers zur Gitarre und mit Klavierbegleitung, gesungen von Romy Petrick. Nach den Liedern *Die Schäferstunde* op. 13/1, *Liebe-Glühen* op. 25/1, *Wiegenlied* op. 13/2 sowie den *Canzonetten* op. 29/1 und 3, auf der Gitarre begleitet von Elke Jahn, erfolgte die offizielle Übergabe der sogenannten „Weber-Gitarre“ als Dauerleihgabe an das

Museum durch Prof. Dr. Andreas Michel und Stefan Martin von der Westsächsischen Hochschule Zwickau. An dieser Hochschule wurde Webers im Zweiten Weltkrieg verschollene Gitarre, die sich vorher im Berliner Musikinstrumentenmuseum befand, im Studiengang Musikinstrumentenbau Markneukirchen mit Hilfe eines Fotos und einer Beschreibung rekonstruiert und durch Stefan Martin nachgebaut. Von ihrer Klangqualität konnte man sich bei den folgenden drei Liedern (*Die Zeit* op. 13/5 sowie zwei Liederinlagen zu Schauspielen: die Romanze aus *Diana von Poitiers* von Castelli und „Lass mich schlummern“ op. 25/3 zu Kotzebues *Minnesinger*) überzeugen; den Gitarrenpart übernahm Elke Jahn. Danach folgte, gespielt ebenso von Elke Jahn, nun allerdings auf einer modernen Gitarre, sowie Ulrike Siedel (Klavier) das *Divertimento* op. 38. Den Abschluss bildeten die klavierbegleiteten Lieder *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen* op. 71/3, „Einsam bin ich, nicht alleine“ aus der Schauspielmusik zu *Preciosa*, „Ich denke dein“ op. 66/3, *Triolett* op. 71/1, *Unbefangenheit* op. 30/3 und *Elfenlied* op. 80/3. Für die Organisation dieses gelungenen Ausklangs sei der Leiterin des Weber-Museums, Frau Dorothea Renz, herzlich gedankt.

Dagmar Beck

Symposium *Carl Maria von Weber und das Virtuosenstum seiner Zeit im Oktober 2011 in Dresden*

Anlässlich der Mitgliederversammlung 2011 hatte Prof. Dr. Manuel Gervink gemeinsam mit Solveig Schreiter für den 21. und 22. Oktober 2011 ein Symposium zum Thema *Carl Maria von Weber und das Virtuosenstum seiner Zeit* organisiert, das, wie schon die Tagung zum Thema *Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit* im Oktober 2006, in den Räumen der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden stattfinden konnte. Der Rektor der Hochschule, Prof. Ekkehard Klemm, erinnerte in seiner Begrüßung an die frühere Veranstaltung, aber auch an den damals durchgeführten Dirigierwettbewerb, bei dem die Weber-Gesellschaft einen der Preise ausgelobt hatte. In diesem Jahr trage die Hochschule nun ein Konzert unter dem Thema „Tausendundeine Nacht“ zum Rahmenprogramm der Veranstaltung bei. Von Weber stehe dabei neben dem 2. Klavierkonzert die *Turandot*-Ouvertüre auf dem Programm, ein Werk, das ihn sehr erstaunt habe, denn der junge Weber erschiene ihm „nie so modern wie in diesem Stück“.

Manuel Gervink führte anschließend unter dem Titel *Merkmale des instrumentalen Virtuosenstums im 19. Jahrhundert* in das Thema des diesjährigen

Symposions ein und zeigte dabei einen weiten Horizont von Problemen auf, die mit dem Begriff des „Virtuosen“ und seiner wechselhaften Beurteilung zusammenhängen. Das 19. Jahrhundert sollte als das „Jahrhundert der großen Virtuosen“ angesehen werden, in dem sich das Interesse teilweise weg vom Werk bewegt hat und ins Zentrum der ästhetischen Betrachtungen der Spieler bzw. das Ereignis der Aufführung tritt (dies entspreche einem paradigmatischen Wechsel im Verhältnis von Werktext und Aufführung, der sonst eher für die Gattung Oper typisch sei). Gervink thematisierte die Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien von Virtuosen, die gelegentlich bis in Grenzbereiche gingen, die man mit dem Begriff der „Prostitution“ assoziiere. Diese Veränderungen wirkten auch auf die Musik selbst zurück; so hat die immer stärkere Ausweitung der Soloteile in Konzerten dazu geführt, dass die eigentliche Kadenz überflüssig wurde. Zwiespältig waren die Reaktionen auf ein Virtuosenwesen, wie es im 19. Jahrhundert prototypisch z. B. Franz Liszt verkörperte. Während jemand wie Robert Schumann in einem Gegenentwurf von der notwendigen „priesterlichen Kunstruhe“ sprach, wandte sich Franz Brendel in seinen *Thesen über Concertreform* gegen eine Verbannung von „Virtuosenvorträge[n] im Concert“, denn hier komme – mit Hegel gesprochen – gerade die „höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit“ zur Erscheinung (*NZfM*, Bd. 45, Nr. 12 vom 12. September 1856, S. 117).

Heinz von Lösch (Berlin) stellte in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen Webers Verhältnis zum „brillanten Stil“. Er verwies zunächst auf die Weiterentwicklung spieltechnischer Elemente bei Czerny, Moscheles, Kalkbrenner, Weber, Mendelssohn und dem jungen Chopin und auf die Tatsache, dass seit Carl Weizmanns *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierlitteratur* (2. Aufl. 1879) Weber ausnahmslos zu den „Brillanten“ gezählt werde (so werde er z. B. auch in Warracks Biographie charakterisiert). Lösch verfolgte dann die Verwendung des Begriffs in Webers Kompositionen (etwa dem *Rondo brillante*, der *Aufforderung zum Tanze*, der *Polacca brillante* – allesamt Stücke aus dem Jahre 1819 – und als Vortragsbezeichnung etwa in den Variationen op. 28, der 2. Klaviersonate oder dem *Konzertstück*) sowie seinen Schriften. Wenn Czerny die Erfindung neuer Schwierigkeiten als Aufgabe bezeichnet, so findet sich in Webers Besprechung eines Konzerts von Friedrich Wilhelm Pixis die Erwähnung von „wahrhaft riesenmäßigen Schwierigkeiten“. Die „Geläufigkeit“ sei bei Weber aber nur ein Aspekt, der gegenüber der bewussten Gestaltung eines künstlerischen „Ganzen“ zurücktritt. Lösch demonstrierte dann eindrucksvoll an Beispielen aus der *Aufforderung zum Tanze*, dem *Konzertstück* und dem Finale der 1. Klaviersonate, wie unterschiedlich Weber

mit scheinbaren „Spielfiguren“ umgeht und durch eingebaute „Widerhaken“ (etwa metrische Verschiebungen) eine Synthese zwischen Spiel- und expressiven Figuren schafft oder in der Sonate gar die Spielfiguren zur „Substanz des Satzes“ werden lässt, der sich als Diskurs über solche Figuren (ein „systematisches Explorieren“ eines Viertonmotivs) erweist und hinter dem als kompositorische Idee die Darstellung von Zufälligkeit und Unvorhersehbarkeit steht. Wenn Weber in dem berühmten Zitat von den tyrannischen „Klavierfingern“ redet, so können diese hier keineswegs als „vorlaut“ bezeichnet werden, vielmehr bleibt der sich gewissermaßen selbst zuhörende Komponist stets Herr der Lage.

Michael Kube (Tübingen) stellte Überlegungen zum *Quatuor brillant als ästhetisches Paradoxon und aufführungspraktische Realität* vor, die er besonders am Beispiel von Louis Spohrs *Quatuors brillants* exemplifizierte. Vor dem Hintergrund der Weberschen Besprechung von Friedrich Ernst Fescas Quartetten, in denen er es als unzureichend bezeichnet, „einige Schmeichelideen und Glanzpassagen“ als ausreichend für die Gattung anzusehen, erörterte Kube das Phänomen, dass im *Quattro concertant* bzw. *brillant* der erste Geiger als Virtuose hervortrete und damit die für das Quartett so charakteristische Idee der „Ensemble-Kunst“ nicht gelte. Er beschrieb dann das Entstehen dieser aus dem Salon stammenden eigenständigen Spielart des französischen Quartetts, die Spohr neben den Werken, die der „üblichen“ Ästhetik des Quartetts folgten, pflegte, wobei er gelegentlich – wie in seinem opus 11 – die Gattungsgrenzen überschritt.

Den zweiten Teil des Symposions am 22. Oktober unter dem Thema *Weber und die Anfänge eines virtuosen Konzertbetriebs* sollten Referate der drei Berliner Mitarbeiter der Weber-Ausgabe bestreiten. Leider war Markus Bandur, der über *Virtuosität als kompositorisches Problem. Zu Webers Klaviersonaten* referieren sollte, kurzfristig erkrankt, so dass sein Referat entfallen musste – es wird aber im geplanten Symposionsbericht enthalten sein. In dem diesen Teil eröffnenden Beitrag stellte Frank Ziegler unter dem Motto *Carl Maria von Weber als Klaviervirtuose – eine Bestandsaufnahme* eine umfassende Dokumentation von Webers eigener konzertierender Tätigkeit (angefangen von der „Bildungsreise“ 1802 bis zum letzten öffentlichen Auftritt in Wien 1822), aber auch seines Verständnisses von Klavierspiel und von dessen Echo in zeitgenössischen Zeugnissen vor. Bemerkenswert erscheint, dass Webers meist positiv aufgenommenes Klavierspiel ausgerechnet in Wien nicht goutiert wurde – offensichtlich hat er sich mit seinem Sinn für romantisches Klangexperimentieren und für „neue, frappante Wirkungen“ zu sehr von Johann

Nepomuk Hummel, dem Vertreter einer Wiener Schule, unterschieden. Drei Aspekte werden bei Weber immer wieder genannt: die Ausdrucksstärke und Kantabilität seines Spiels, überraschende Dynamikeffekte und seine Kunst des Fantasierens. In dieser Hinsicht ist Weber keiner speziellen Schule zuzurechnen; Ziegler gab zu bedenken, dass drei der Klavierlehrer Webers Organisten waren, was seine eigenständige Ästhetik des Klavierspiels vielleicht mit erklären könne.

Mit *Webers Plan eines „musikalischen Baedeker“ als Dokument des öffentlichen Konzertwesens* befasste sich anschließend Solveig Schreiter. Obwohl sie ankündigte, lediglich vorwiegend „Bekanntes“ zu präsentieren, machte ihr Versuch, Webers Plan zu einem *Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler* in einen größeren Zusammenhang zu stellen, überraschende Bezüge deutlich und belegte, dass viele der Ideen, die heute mit dem Schlagwort des *social network* verbunden sind, nicht als neu gelten können. Während der im Titel thematisierte Begriff des musikalischen „Baedeker“ laut Schreiter eigentlich ahistorisch ist, da dessen Veröffentlichungen erst 1839 begannen, kann man Webers Fragmente in Beziehung zu zeitgenössischen Vorbildern, etwa Rudolph Zacharias Beckers *Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute* (Gotha und Leipzig 1788) und Gottlob Meyers *Der Passagier zu Pferde. Ein Noth- und Hilfsbüchlein für Reisende ...* (Erfurt 1805), setzen, deren Aufbau Schreiter fruchtbar mit Webers Unternehmung verglich. Sie thematisierte außerdem die praktischen Voraussetzungen des Reisens und die Veränderungen des Konzertwesens hin zum „bürgerlichen Konzert“ mit neuen Veranstaltungsformen, die nun eine Art „Vermarktung“ notwendig machten. Im Hinblick auf solche Fragestellung muss man es sehr bedauern, dass Webers Plan nur rudimentär verwirklicht wurde.

Der Nachmittag des 22. Oktober war dann einem dritten Themenbereich gewidmet: *Zeitgenossen Webers im System des Virtuosen-Konzertbetriebs*. Den Anfang machte Hartmut Hein (Köln) mit einem Referat unter dem Titel *Visitenkarten des Virtuosen? Zum Genre der Klaviervariationen zwischen 1790 und 1820*. Schon Manuel Gervink hatte in seinem Eröffnungsvortrag auf die besondere Rolle der Variationenform für das Thema „Virtuosentum“ hingewiesen – Hein nahm dieses Thema auf und charakterisierte zunächst die bis heute sehr unzureichende Forschungssituation. Häufig wird der Begriff der „Massenware“ mit dem Gegenstand verbunden, so hat Kurt von Fischer gar von einer „Zeit der Variationenseuche“ gesprochen. Mit der ästhetischen Verklärung der Sonate und dem damit einhergehenden neuen Werkbegriff sind Variationen im 19. Jahrhundert zunehmend abgewertet worden. Die

Gattung ist aber einerseits eher für den privaten Rahmen, andererseits für die Zur-Schaustellung von Virtuosität bestimmt gewesen – solche performativen Elemente werden laut Hein jedoch in Analysen meist ebensowenig berücksichtigt wie die Konnotationen, die sich aus der Wahl der Variationsthemen ergeben. Die als „Opfer der Autonomieästhetik“ zu bezeichnende Massenware konnte sich erst durch Beethovens „neue Wege“ und die Ausweitung der Finalvariation (mit Bezugnahmen auf die Gattungen der Arie oder Sonate) größere ästhetische Anerkennung verschaffen. Ausgehend von den Grundregeln zur Anlage von Variationen, die Heinrich Christoph Koch 1802 in seinem *Lexikon* aufstellte, führte Hein dann an einem Beispiel aus, wie eine Analyse vorzugehen hat, die neben satztechnischen Aspekten auch den poetisch-narrativen „Überbau“ und die „Theatralik des performativen Akts“ in den Blick nimmt.

Der Beitrag von Eva-Maria von Adam-Schmidmeier (Regensburg) *„Hier hat man nichts als Virtuosenkonzerte – wehe dem, der alle besuchen muss“ – Theodor Kirchner und die Kategorie des Virtuosen* musste aus privaten Gründen ebenfalls ausfallen. Das folgende Referat von Adelina Yefimenko (München, Lutsch/Ukraine) *Das Klavierwerk von Carl Maria von Weber und Michail Glinka im Kontext des Virtuositäts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* verglich das Klavierschaffen der beiden „Schöpfer einer Nationaloper“. Glinka selbst habe den Einfluss der deutschen Musik auf sein Frühwerk hervorgehoben. Seine *Walzer-Fantasie* (Klavierfassung 1839, Orchesterversion 1856) sei eine Reaktion auf Webers *Aufforderung zum Tanze*, die Glinka auch instrumentierte. Glinka, der zunehmend weniger Interesse an reiner Virtuosität zeigte, habe dabei eher eine „Fantasie über den Walzer“ geschrieben, wobei Einfachheit und Volkstümlichkeit bei ihm im Vordergrund stünden. Abschließend referierte Valeria Krawchenko (Charkiv/Ukraine) zur *Rolle des virtuosen Anfangs in der Entwicklung der neuen romantischen Bildlichkeit (am Beispiel der Oper „Der Freischütz“ von C. M. von Weber)*. Sie sah dabei Webers Stil noch durchaus dem 18. Jahrhundert verhaftet, gleichzeitig aber als Ankündigung der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts und bezog den *Freischütz* auch auf das Modell der Zauberoper. Der virtuose Anfang der vokalen Partien der Hauptpersonen wird für Krawchenko zum „Begleiter der neuen Bildlichkeit in der romantischen Oper“. Mit einem kurzen Überblick zu den *Freischütz*-Aufführungen in Russland beschloss sie ihren Beitrag.

Die Veranstaltung zeigte eindrücklich, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema „Virtuosentum im 19. Jahrhundert“ intensiviert werden sollte; insofern erfüllte sie in bester Weise die Absicht, Anstöße

für weitere Forschungen zu geben. Die Veröffentlichung aller Referate des Symposions ist in Band 9 der *Weber-Studien* geplant.

Joachim Veit

Eutiner *Weber-Tage*

Am 19. November 2011, also in zeitlicher Nachbarschaft zu Webers Geburtstag, endeten mit einem Orchesterkonzert der Kreismusikschule Ostholstein die 16. Eutiner *Weber-Tage*. Begonnen hatten sie bereits Anfang Juni (an Webers Todestag) und waren durch die Kostümausstellung aus dem Fundus der Eutiner *Festspiele* im Ostholsteinmuseum dekorativ eingeleitet worden: Kostüme zu *Freischütz* und *Oberon* waren dort u. a. zu betrachten.

„Viel mehr als nur *Freischütz*: Weber – ein vielseitiger Künstler“ titelten im Juni die *Lübecker Nachrichten* zum Eröffnungskonzert der *Weber-Tage* am 5. Juni in der zuvor eingeweihten Orangerie im Schlossgarten, die sehr gelungen restauriert worden war; eine angenehme neue Konzertstätte für sommerliche Kammermusik-Veranstaltungen. Martin Karl-Wagner, seit diesem Jahr als Koordinator der *Weber-Tage* aktiv, bot ein Salonkonzert der Biedermeierzeit mit Werken Weberscher Zeitgenossen sowie dessen *Rondo brillante*. Vom *Freischütz* war an diesem Abend in der offiziellen Begrüßung die Rede, vor allem aber von der Sorge über die ungewisse Zukunft des Geburtshauses des *Freischütz*-Komponisten.

Was an Musikalien zu der Zeit, als Webers Vater Franz Anton als Kapellmeister in Eutin wirkte, in der Eutiner Landesbibliothek vorhanden ist, präsentierte Karl-Wagner im vielseitigen Konzert zur „Eutiner Hofkapelle“ am 26. Juni. Zwei Tage später ging, leider bei zu schönem Wetter und daher geringerem Publikumszuspruch, Prof. Dr. Joachim Veit von der Weber-Gesamtausgabe der Frage „Romantiker oder Realist“ nach und referierte neueste Forschungsergebnisse zum Komponisten.

Just zum Schwerpunkt des diesjährigen Schleswig-Holstein-Musikfestivals „Türkei“ passend, erlebte man am 2. Juli in der Residenz Wilhelmshöhe Musik „alla turca“, darunter auch aus *Abu Hassan* und *Oberon*. Es folgten zwei weitere Konzerte Martin Karl-Wagners am 24. Juli mit Kammermusik der deutschen Romantik sowie am 3. September in der Orangerie, in dessen Zentrum Reiseberichte der Weber-Zeit über Ausflüge in der Region (u. a. zum Ukleisee) standen, die musikalisch untermalt wurden.

Dazwischen (am 24. August) lag der viel beachtete Vortrag des in Eutin geborenen Dr. Matthias Viertel mit dem mahnenden Titel „Warum der *Freischütz* nach Eutin gehört“, der sich mit der Geschichte Eutins als Weber- und

Festspiel-Stadt in Geschichte, Gegenwart und Zukunft auseinandersetzte. Auf den *Freischütz* selbst musste man in diesem Jahr allerdings verzichten. Immerhin kam *Abu Hassan* zur Aufführung: in einer Einrichtung der Rostocker Musikhochschule. Die Inszenierung der Kopenhagenerin Tina Topsoe brachte das Werk am 16. September sehr dekorativ auf die Bühne der Carl-Maria-von-Weber-Schule: mit den Rostocker Solisten, vier Instrumentalisten und einem Chor, der sich aus Schülern der Weber-Schule zusammensetzte. Eine sehr gelungene, wenn auch etwas kostspielige Aktion im Rahmen der *Weber-Tage*, zu der man sich mehr Eutiner Publikum in der Alten Aula der Schule gewünscht hätte! Die Einbeziehung der Schüler sollte nicht einmalig gewesen sein; die Freude der Teilnehmenden gibt Hoffnung und Anregung für Zukünftiges.

Aufgrund des Neubeginns der *Festspiele* war auf eine eigene Produktion einer Weber-Oper verzichtet worden, aber die Festspielleitung plant entsprechendes für die Zukunft, dann auch wieder in großer Besetzung.

Der Klavierabend des Argentiniers Leopoldo Lipsteins am 28. August im Rittersaal des Schlosses und das hervorragend musizierte Vortragskonzert des Duo Bozza aus Köln (Andreas Evers, Flöte, und Stephan Schäfer, Gitarre) am 29. Oktober in der Residenz Wilhelmshöhe rund um Webers Zeitgenossen und Freunde ergänzte das Anliegen der *Weber-Tage*, Musik aus der Weber-Zeit verständlich und genussreich zu präsentieren. Zum wiederholten Male bewies schließlich die Kreismusikschule Ostholstein mit dem Abschlusskonzert in der gastfreundlichen Residenz Wilhelmshöhe, dass sie sich der Bedeutung Webers – auch für Eutin – bewusst ist.

Es bleibt zu hoffen, dass die *Weber-Tage* in der Zukunft mehr oder weniger moderierende Ergänzung zur Beschäftigung der Stadt mit ihrem größten Sohn sein können, und dass sich nach der Neugründung der *Festspiele* diese und andere lokale Institutionen in ihrem Bemühen um die Weber-Pflege besser vernetzen. Das Engagement Martin Karl-Wagners ist ein Glücksfall; ihm sei Dank für seine Arbeit in dieser noch etwas hektischen ersten Saison, die, durch die finanzielle Unterstützung durch die Stadt, noch viel Interessantes erwarten lässt.

Neben einem erst spät, außerhalb der *Weber-Tage*, zustande gekommenen Auftritt eines Ensembles aus Marktoberdorf zum Thema Genovefa von Weber konnte am Ende des Jahres 2011 auch noch eine alte Bringschuld eingelöst werden, indem kurz vor Weihnachten im Rathaus der interessierten Presse endlich die Notenausgabe *Musikalische Assoziationen zu Weber* präsentiert werden konnte. In die lange Reihe von Gedenkaktivitäten reihte sich

im Jahr 2002 ein besonderes Konzert im Weber-Gymnasium: Es fanden sich sechs in Eutin lebende Komponisten auf Einladung des Kulturbundes und der Eutin GmbH zu einem „Geburtstagsständchen“ zusammen, bei welchem sie ihre vielfältigen musikalischen Gedanken zu ihrem großen Vorgänger zu Gehör brachten. Für Zeki Eyyapan, Thomas Goralczyk, Martin Karl-Wagner, Birger Petersen, Jan Peter Pflug und Dennis Smith war die kammermusikalische Besetzung der äußere Rahmen für die von anspruchsvoller Unterhaltungsmusik bis hin zu ernster Musik avantgardistischer Prägung reichenden Formen, in welche jeder einzelne Komponist seine Assoziationen zu Weber einbrachte.

Die damals uraufgeführten Werke sind nun, in der Publikation vereint, nachzulesen bzw. nachzuspielen, ergänzt noch um eine Zugabe aus einem anderen Konzert der *Weber-Tage* von der Komponistin und Pianistin Ortrun Guntermann: *Kleiner Gruß an Eutin. Kleines schizophrenes Gespräch zwischen Carl und Maria. Eine Miniatur für Klavier.*

Anlässlich der Mitgliederversammlung der Weber-Gesellschaft in Eutin 2005 war bereits in der dortigen Schlosskapelle eine Vorabausgabe präsentiert worden (vgl. *Weberiana* 16, S. 147f.), doch die endgültige Version geriet mehrfach in editorische Schwierigkeiten; nun endlich konnte, finanziell durch die Stadt Eutin und die Weber-Gesellschaft unterstützt, der endgültige Druck abgeschlossen werden. Mit der Form des Ständchens haben mehrere Eutiner Bürger in kreativer, zeitgemäßer Form eine eigene Möglichkeit der Erinnerung an Weber aufgezeigt. Der Band ist im Verlag des Antiquariats Schäfer erschienen (ISBN: 978-3-934800-14-4) und für 15 Euro erhältlich.

Für die 17. *Weber-Tage* 2012 sind insgesamt 14 Veranstaltungen geplant; die *Festspiele* beteiligen sich erfreulicherweise mit drei Aufführungen eines *Freischütz* für Kinder und einem Weber-Konzert des Festspielorchesters. Dazu gibt es auch für Kinder sehr interessante Veranstaltungen im Zusammenhang mit dem Papiertheater, das sowohl beim Eröffnungskonzert am 2. Juni am Kellerssee als auch in einer Ausstellung des Ostholsteinmuseums zum *Oberon* im Zentrum steht. Eine besondere Veranstaltung soll es am 9. September, dem Tag des Denkmals, geben: Örtlichkeiten, die mit Weber in Verbindung stehen bzw. die er kannte, sollen in kommentierten Führungen mit Lesungen, Musik und Getränken vorgestellt werden. Für den 21. Oktober ist auf der Probephöhne der Eutiner Operscheune das von Martin Karl-Wagner erarbeitete komödiantische Singspiel *The delirious Huntsman* geplant; am 24. Oktober wird auf Einladung der Eutiner Landesbibliothek Christoph Schwandt Teile seiner entstehenden Weber-Biographie in einem Werkstatt-

gespräch zur Diskussion stellen. Beschließen soll die *Weber-Tage* wiederum ein Konzert der Kreismusikschule Ostholstein in der Residenz Wilhelmshöhe am 18. November. Das gesamte Programm ist auch im Internet nachzulesen: www.holsteinischeschweiz.de/eutiner-weber-tage.

Ute Schwab

Die 8. Weber-Musiktage in Carlsruhe/Pokój 2011 und neue Projekte

Wie jedes Jahr seit 2004 traf sich an Fronleichnam, diesmal am Donnerstag, dem 23. Juni, eine festlich gekleidete Schar vor der evangelischen Rokokokirche. Ehemalige Carlsruher aus ganz Deutschland waren gekommen, allen voran Ferdinand Herzog von Württemberg, ältester Sohn des letzten Besitzers von Carlsruhe, Herzog Eugen Albrecht, der die längste Anreise aus Friedrichshafen am Bodensee auf sich genommen hatte. Für deutschstämmige Einwohner und polnische Musikliebhaber aus der Gegend und aus der Region Opoln sind die Musiktage ein wichtiger Termin. Abgeordnete aus Kreis- und Landtag versammelten sich. An der Spitze Richard Galla, Sejmagbeordneter der deutschen Minderheit im Warschauer Parlament, und Hubert Kolodziej, ehemaliges Gemeinderatsmitglied und jetzt neu gewählter Abgeordneter im Oppelner Landtag.

Auch immer mehr Einwohner aus der Großgemeinde Pokój besuchen die Konzerte. So versammelten sich schließlich etwa 350 Besucher. Bei sonnigem Wetter warfen viele noch einen bewundernden Blick auf die im letzten Jahr aufgestellte Weberbüste vor der Kirche. Rafal Nowowiejski, der Beauftragte des Oppelner Wojewoden, bezeichnete die Konzerte als eines der wichtigsten Ereignisse im Oppelner Land. Die Bürgermeisterin Barbara Zajac betonte, dass das Festival mit den vielen deutschen Besuchern eine großartige Gelegenheit sei, diese Gemeinschaft zu fördern und „die Aufmerksamkeit auf unsere Denkmäler, insbesondere den Barockpark zu richten. Dann ist es leichter für uns, über Spenden für ihre Restaurierung zu sprechen.“

In den Eröffnungsreden wurde vor allem dem evangelischen Pastor Josef Schlender gedankt, der in diesem Jahr in Pension geht. Er war Mitinitiator der Festspiele, engagierte sich für die Weberbüste, stellte den Platz dafür zur Verfügung und war als Vorsitzender des gemeinnützigen Vereins *Pokój* Veranstalter und Gastgeber der Konzerte. Vor allem hat er das wichtigste Juwel Carlsruhes, die evangelische Rokokokirche, nicht nur behütet und durch viele Führungen bekannt gemacht, sondern auch die Restaurierung vorangetrieben. Der Turm erstrahlt in nie gesehenem Glanz in Ockergelb und Weiß, das fertig gestellte Dach in strahlendem Rot. Die Dachrinnen sind erneuert,

die Putzschäden am Kirchengebäude ausgebessert. Es fehlt nur noch der Anstrich des Kirchengebäudes. Pastor Schlender wies darauf hin, dass für die nächsten Arbeiten auch ein Eigenanteil der kleinen evangelischen Pfarrgemeinde zu leisten ist, und bat um Spenden.

Die diesjährigen *Musiktage* hat Jacek Wolenski, Gestalter und Organisator des Festivals, unter das Motto *Weber und die Musik des vereinten Europa* gestellt. Ein passender Leitgedanke, denn das erste Festival fand 2004 statt, im Jahr des Beitritts Polens in die Europäische Union, und 2011 übernahm Polen die Präsidentschaft in der EU. So begann das erste Konzert mit der Europahymne mit Beethovens Musik und Schillers Lyrik; ein furioser Auftakt, denn alle sechs Solisten sangen den deutschen Text. Alle Sänger hatten Arien oder Lieder von Carl Maria von Weber vorbereitet. Sie werden diese Melodien auch in ihren künftigen Konzerten singen und so die Musik Webers in Polen populär machen. Das ist auch das Ziel der Webergesellschaft, deren Vorstandsmitglied Alfred Haack die Noten zur Verfügung gestellt hatte. Zur Klavierbegleitung von Katarzyna Rzeszutek sangen Beata Witkowska-Glik und Ewa Waśik (Sopran), Magdalena Gołąb (Mezzosopran), Paweł Brożek (Tenor), Stanisław Duda (Bariton) sowie Bartosz Araszkiwicz (Bass) außer Weber Lieder und Arien von Bach, Beethoven, Mozart, Rossini, Händel, Chopin und Mendelssohn Bartholdy. Weber war – passend zum Motto – ein „europäischer“ Musiker, geboren im holsteinischen Eutin, ausgebildet im heute österreichischen Salzburg, Dirigent im heute polnischen Breslau und in Karlsruhe, Musikdirektor im heute tschechischen Prag, Kapellmeister in Dresden und schließlich gestorben in London. Sein größter Erfolg war die Aufführung des *Freischütz* 1821 in Berlin; einer der Höhepunkte des Konzerts war eine Arie daraus (Ännchens Ariette Nr. 7), die Beata Witkowska-Glik von der Altarkanzel der Kirche sang. Zum Schluss stimmten nochmals alle Sänger die Europahymne an.

Nach dem Konzert versammelten sich alle Musiker, um sich mit Ferdinand Herzog von Württemberg fotografieren zu lassen. Ein Tribut an die glanzvolle Vergangenheit von Karlsruhe und an das Engagement des Herzogs, der 1925 in Karlsruhe geboren ist, für das Weberfestival. Einen schöneren Abschluss des Eröffnungskonzertes hätte es nicht geben können.

Es ist nun schon eine Tradition, dass am Anfang des zweiten Konzerts, diesmal am Freitag, dem 24. Juni, im evangelischen Pfarrgemeindehaus, die Schüler der staatlichen Musikschule in Namslau auftreten dürfen. Unter dem Motto *Smaragd-Noten* spielten drei Mädchen mit ihrer Lehrerin Quartettsätze für Flöte und Violinen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Danach

brachte das Duo *Lauto dolce* aus Kaiserslautern Musik aus dem Barock und der Renaissance zu Gehör, darunter auch polnische Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Katharina-Maria Jalali spielte Blockflöte (mit einem bejubelten Solo über Vogelstimmen), Albert Petek Laute – eine stimmungsvolle Klangwelt. Ein Höhepunkt war die Aufführung eines „Schlagers“ aus der Barockzeit *La Follia*, über den sogar Händel und Vivaldi Variationen geschrieben haben.

Der Kontrast zum nächsten Programmpunkt hätte kaum größer sein können: Ein Chor von 40 Sängern, die *Capella Vartiensis*, unter der Leitung von Barbara Czajkowska und Leopold Stawarz begann mit dem Jägerchor aus dem *Freischütz*, der in Polen populär ist und polnisch gesungen wurde. Barbara Kucera sang die bereits am Vortag erklungene Arie des Ännchen aus dem *Freischütz* und Schuberts Lied „Christ ist erstanden“. Danach wurden Lieder von Chopin und Verdis „Gefangenenchor“ aus der Oper *Nabucco* gesungen. Den Abschluss bildeten hinreißende Gospelsongs, die von allen Besuchern mit frenetischem Beifall gefeiert wurden.

Für die Gemeinde Pokój sind die *Weber-Musiktage* mit den vielen deutschen Besuchern eine Möglichkeit zur Darstellung einer beispielhaften deutsch-polnischen Zusammenarbeit. Nach jahrelangen Versuchen von Rosalie Sobieraj, ein würdiges Denkmal für das Massengrab der Opfer der Übergriffe durch Soldaten der Roten Armee zu errichten, ergab sich 2010 eine günstige Konstellation. Der neue, junge Pfarrer Krzysztof Rusinek interessierte sich für die Geschehnisse von 1945 und für die Geschichte der katholischen Kirche. Die Gemeinde unter der Leitung der Bürgermeisterin Barbara Zajac unterstützte das Vorhaben. Der deutschstämmige Künstler Johannes Drost entwarf die Konzeption für das Denkmal, die polnische Firma Hofbauer, deren Vorfahren aus Österreich nach Schlesien gekommen waren, übernahm die Arbeiten. So wurde am Samstag das zweisprachige Denkmal auf dem katholischen Friedhof eingeweiht. Die deutsche Inschrift lautet:

HIER RUHEN / DIE ZIVILEN OPFER / DER GEMEINDE /
CARLSRUHE / ERMORDET / IM JANUAR 1945

Die Inschrift betont, dass unschuldige Zivilisten, nicht Soldaten in Kriegshandlungen getötet wurden. Mehr als hundertfünfzig Personen nahmen an der Einweihung teil und gedachten der Toten. Die große Mehrheit der Besucher waren die heutigen Carlsruher, die ihre Solidarität mit den deutschen Opfern dokumentieren wollten. Ein positives Zeichen der Versöhnung mit der gemeinsamen Vergangenheit. Die ältesten deutschen Grabmale aus der

Zeit vor 1945 wurden neben dem Denkmal in einem Lapidarium, einer Sammlung von Grabsteinen, aufgereiht. Sie bleiben für zukünftige Generationen erhalten. Auch das Grabmal für den verdienstvollen deutschen Pfarrer Maximilian Raszek wurde erneuert. Er war der Erbauer der katholischen Kirche, die unter dem Patronat von König Wilhelm II. von Württemberg, der das Grundstück und den größten Teil der Bausumme zur Verfügung gestellt hatte, in den Jahren 1907/08 errichtet wurde. Die zerstörte deutsche Inschrift wurde rekonstruiert, eine polnische hinzugefügt. Die Einweihung war, wie oft in Carlsruhes Vergangenheit, auch ein ökumenisches Ereignis. Die Enthüllung des Denkmals nahmen Herzog Ferdinand aus der dritten, der katholischen schlesischen Linie der Württemberger und Pastor Schlender von der evangelischen Kirchengemeinde vor. Herzog Ferdinand betonte in seiner Ansprache, dass dieses Mahnmal daran erinnern soll, dass sich solche Tragödien nie mehr wiederholen dürfen und dass die Gräueltaten von der Roten Armee begangen wurden. Er erzählte, dass er in dieser Zeit im Januar 1945 zusammen mit polnischen Kriegsgefangenen in einem Arbeitslager der Nationalsozialisten interniert war.

Rosalie Sobieraj dankte den Unterstützern und Sponsoren, vor allem dem Heimatkreis Karlsruhe, der das Projekt finanziert hat. Als sie über diese Zeit im Januar 1945 in Karlsruhe berichtete, die sie als 10-jährige erlebt hatte, konnte sie Ihre Tränen nicht zurückhalten. Am Schluss bat sie in polnischer Sprache die heutigen Carlsruher, diese Gedenkstätte vor Vandalismus zu schützen und dort zu beten. Ein bewegender Schlussakkord dieser denkwürdigen Veranstaltung. Auch die polnische Presse würdigte das Ereignis. Am nächsten Tag erschien ein halbseitiger Artikel in der *Nova Trybuna Opolska*, der Oppelner Regionalzeitung.

Das Abschlusskonzert am Samstag Abend in der vollbesetzten katholischen Kirche wurde von dem Sinfonieorchester aus Hindenburg/Zabrze unter der Leitung des Dirigenten Sławomir Chrzanowski gestaltet. Nach der hinreißend gespielten Ouvertüre von Webers *Euryanthe* warteten die Besucher auf ein historisches Ereignis: Die Aufführung der zweiten Carlsruher Sinfonie. Weber komponierte nur zwei Sinfonien, beide in Karlsruhe. Die erste zwischen 14. Dezember 1806 und 2. Januar 1807, die zweite vom 22. bis 28. Januar 1807. Er hatte für die „Zweite“ also nur sieben Tage Zeit. So wirkt die Komposition in ihrer Länge unausgeglichen. Von den vier Sätzen – *Allegro*, *Adagio*, *Menuett*, *Scherzo* – ist das *Allegro* länger als die anderen drei zusammen. Die Musik betont die Blasinstrumente, die damals in der Carlsruher Kapelle mit fabelhaften Solisten besetzt waren. Nach dem kurzen

Menuett endet die Sinfonie in einem energischen Finale. Wir können sicher sein, dass die zweite Sinfonie zum ersten Mal seit 1807 (vielleicht sogar zum erstenmal überhaupt) am Entstehungsort aufgeführt wurde. Den Schluss des Konzerts bildeten populäre Vokalnummern in Orchesterbearbeitungen, zunächst Schuberts *Ave Maria*, zum Schluss das *Panis Angelicus* von César Franck.

In der Woche nach dem Weberfestival geschah ein kleines Wunder: Bei einem Treffen am Dienstag, dem 28. Juni, vor dem Mathilden-Tempel, einem Gartenpavillon nach griechischem Vorbild im früheren englischen Park, der sich auf einer Insel im Besitz des Forstamtes befindet, verpflichtete die Leiterin der Denkmalschutzbehörde Iwona Solicz das Forstamt Kupp und die staatliche Forstverwaltung in Kattowitz, dieses Denkmal zu sanieren und damit den Zustand von 1945 wiederherzustellen. Darüber hinaus ist der Erfolg der Maßnahmen laufend zu kontrollieren. Das wurde in einem Protokoll festgelegt und von den zuständigen Forstbeamten bestätigt, die damit ihr Einverständnis zu den Maßnahmen gaben. Den Kontakt mit der Denkmalschutzbehörde hat dankenswerterweise Frau Sobieraj hergestellt. Damit ergibt sich eine große Chance für die Zukunft, denn in dem ehemaligen englischen Garten befinden sich noch viele Denkmäler, die hoffentlich künftig von der Forstverwaltung zu pflegen und zu erhalten sind. Vielleicht können die früheren Wanderwege und Sichtachsen wiederhergestellt werden, so dass dieser Parkabschnitt mit den schönen Wanderrouen auch für die Öffentlichkeit und die Besucher wieder interessant wird.

Die Wiederbelebung der glanzvollen Vergangenheit Carlsruhes wird in Zusammenarbeit mit der Gemeinde Pokój weitergehen, vielleicht als Modell für andere Orte: Zur wahrhaftigen Darstellung der gemeinsamen Vergangenheit, zu einer Wiederbelebung des Kulturerbes und als Anziehungspunkt für Besucher.

Mittelfristig, in den nächsten fünf bis zehn Jahren, strebt Pokój mit guten Aussichten wieder den Status eines Kurortes an. Auch die Erhebung zur Stadt ist geplant, aber zunächst sind einige wichtige Maßnahmen durchzuführen:

1) Im nächsten Jahr wird die Büste von Ferdinand von Richthofen am 7. Juni vor der evangelischen Kirche aufgestellt. Richthofen ist am 5. Mai 1833 in Karlsruhe geboren. Seine Mutter Ferdinande Richthofen, geborene von Kulisch, war Hofdame im Hofstaat der Herzogsresidenz. Fast der gesamte Hofstaat war Taufzeuge bei seiner Taufe am 23. Mai 1833. Dr. Eberhard Schallhorn, Ehrenvorsitzender des Verbandes deutscher Schulgeologen und Schatzmeister der *Deutschen Gesellschaft für Geographie*, hat für die Aufstel-

lung des Denkmals vor der evangelischen Kirche die Initiative ergriffen. Gustav Adolf Panitz hat eine von allen gelobte Konzeption entworfen und gezeichnet. Panitz ist am 14. November 2010 nach langer Krankheit gestorben; wie schon bei der Weberbüste im Juni 2010 wird sein Sohn Jakob Panitz, ebenfalls Bildhauer, die Gestaltung und Ausführung übernehmen. So wird im nächsten Jahr wieder ein historisches Ereignis gefeiert: die Aufstellung einer Büste für einen berühmten deutschen Wissenschaftler an seinem Geburtsort im heutigen Polen.

2) Im Barockpark, inzwischen Eigentum der Gemeinde Karlsruhe, sind erste Rekonstruktionsarbeiten durchgeführt worden. Weitere Arbeiten und eine „technische Dokumentation“ über die Wiederherstellung der Anlage müssen von der Gemeinde vorfinanziert werden (insgesamt 50.000 €), was derzeit noch nicht möglich ist. Von der Gemeinde und dem Heimatkreis Karlsruhe sind viele Kontakte geknüpft worden, um Gelder dafür zu organisieren.

3) Die Reparatur der nicht spielbaren Orgel der evangelischen Kirche ist geplant. Der *Verein zur Erforschung und Erhaltung schlesischer Orgeln* (Veeso) hat als eines der nächsten Projekte deren Restaurierung im Programm. Damit wären in Zukunft Orgelkonzerte in dieser wunderbaren Kirche möglich, allerdings ist auch hier die Finanzierung (ca. 40.000 €) noch lange nicht gesichert.

4) Die Erhaltung der bedeutenden Bibliothek in der evangelischen Kirche ist ein weiteres wichtiges Vorhaben. Dort gibt es noch Schätze aus der Zeit von Luther. Pastor Schlender hat einen Antrag über 105.000 Złoty zur Sicherung des Buchbestandes gestellt, der als regionales kulturelles Denkmal anerkannt werden soll. 15.000 Złoty müssen als Eigenleistung der Kirche erbracht werden. Die Unterbringung der Bibliothek im Turm der Kirche mit den Temperaturschwankungen zwischen Sommer und Winter stellt eine Gefährdung der Bücher dar, daher sollen zukünftig wenigstens die wertvollsten Exponate im evangelischen Pfarrhaus untergebracht werden.

Die Zusammenarbeit des Heimatkreises mit den zahlreichen erwähnten Personen und Organisationen ist vorbildlich: Zum Vorteil für die weitere Entwicklung der Gemeinde und zum Glück der ehemaligen Carlsruher, die wieder in ihrer Heimat willkommen sind. Durch die Zerstörung des Ortes 1945 und die Vernachlässigung des Kulturerbes in den Jahrzehnten danach sind unwiederbringliche Verluste zu beklagen. Aber mit dem Weberfestival, der Aufstellung der Weberbüste und ähnlichen Initiativen wurde versucht,

Neues zu schaffen und Carlsruhe etwas von seiner großen Vergangenheit zurückgegeben. Diese Erfolgsgeschichte soll weitergehen!

Das nächste Weberfestival findet wie immer an Fronleichnam statt; von Donnerstag, 7. Juni, bis Samstag, 9. Juni 2012.

Manfred Rossa

Weberbildnis im Webersaal

Zur Schenkung der Weberschen Totenmaske an das Konzerthaus Berlin

Am 24. Juni 2011 wurde eine kleine Schar von auserlesenen Gästen Zeuge eines besonderen Ereignisses: In einem feierlichen halbstündigen Akt wurde im Carl-Maria-von-Weber-Saal des Konzerthauses (des vormaligen Schauspielhauses) Berlin ein Exemplar der Totenmaske Webers an das Haus übereignet. Sie wird künftig dauerhaft in diesem Raum präsentiert und somit an den Namensgeber erinnern.

Die originale auf dem Totenbett abgenommene Maske, von deren Existenz die Familie Webers erst 1844 erfuhr, ist bekanntlich 1945 während der Bombardierung Dresdens zerstört worden. Glücklicherweise sind von dieser bereits im 19. Jahrhundert zahlreiche Kopien angefertigt worden, deren Abgüsse bis heute im Handel kursieren und meist weder ihrer Datierung noch ihrer Herkunft nach eingeordnet werden können.

Das dem Konzerthaus übergebene Exemplar hat einen direktem Bezug zur Familie von Weber. Es handelt sich um eine nach dem Krieg angefertigte Abformung aus dem Besitz der Urenkelin Mathilde von Weber, die diese ihrer Freundin, der Dresdner Künstlerin Hanna Hausmann-Kohlmann, vermachte, welche sie wiederum Mitte bzw. Ende der 50-er Jahre an die Musikerfamilie Lucchesi weiterreichte.

Nach Ansicht der Familie, in deren privaten Räumlichkeiten die Maske seitdem aufbewahrt wurde, sollte diese nun nicht länger verborgen bleiben, sondern an einem zentralen Ort der Öffentlichkeit zugänglich sein. Somit schien die Anbringung im Hause am Gendarmenmarkt, in dem 1821 Webers *Freischütz* uraufgeführt wurde, nicht nur sehr naheliegend, sondern fast schon zwingend.

Im Rahmen der Veranstaltung richtete zunächst der Intendant des Konzerthauses, Prof. Dr. Sebastian Nordmann, enthusiastische Worte an die geladenen Gäste und vor allem Worte des Dankes an die anwesenden Mitglieder der Familie Lucchesi-Lachmann. Danach sprach Angelika Lachmann, die Webers berühmtes Konterfei ursprünglich hätte erben sollen, über ihre Beweggründe,

die Totenmaske noch zu Lebzeiten ihrer bereits von Alter und Krankheit gezeichneten Mutter Ursula Lucchesi dem Hause zu stiften. Im Folgenden erinnerte Frank Ziegler einerseits an die Auftritte Webers im Berliner Schauspielhaus und schilderte andererseits die Geschichte und Bedeutung der originalen Weberschen Totenmaske im zeitgenössischen Kontext sowie die speziellen Überlieferungs-Daten zum Lucchesischen Exemplar.

Die Veranstaltung rundete ein musikalischer Beitrag ab: Von der Sopranistin Alexandra Lachmann, Tochter der Stifterin, und der Gitarristin Nora Buschmann wurden vier Weber-Lieder vorgetragen: *Die Zeit* (op. 13/5) sowie aus op. 25 die Nr. 1–3 *Liebe-Glühén*, „Ueber die Berge mit Ungestüm“ und „Lass mich schlummern“ – eine künstlerisch gelungene und atmosphärisch wirkungsvolle Darbietung, zu der Webers friedvolles Antlitz – in einer eigens geschaffenen Nische des Saales wirkungsvoll präsentiert und ausgeleuchtet – selig lächelte.

Die 89-jährige Ursula Lucchesi selbst konnte dem Ereignis aufgrund ihres Gesundheitszustandes leider nicht, wie beabsichtigt, beiwohnen, hat dieses jedoch mittels einer privaten Videoaufzeichnung im Krankenhaus zur Zufriedenheit aller Beteiligten nachvollzogen, nur wenige Tage vor ihrem Tod.

Solveig Schreiter

„Schauplatz und Musenhort der Sächsischen Romantik“

Über die Konferenz der Apelschen Kultur-Stiftung im Herrenhaus und Kulturgut Ermlitz am 1. und 2. Juli 2011

Unter dem oben genannten Thema fand zum etwas verregneten Juli-Beginn 2011 eine sehr interessante Veranstaltung auf dem Gelände des ehemaligen Rittergutes im westlich von Leipzig bei Schkeuditz gelegenen Ermlitz statt. Hier trafen sich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus unterschiedlichsten Disziplinen (Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft, Medizin, Landschaftsarchitektur und Physik), um der Geschichte des Ortes nachzuspüren.

Anliegen der Konferenz war, wie es im Tagungsflyer formuliert war, Rang und Bedeutung von Ermlitz „als bemerkenswertes Denkmal bürgerlicher Alltags- und Lebenskultur des 18. Jahrhunderts sowie als Ausgangspunkt der Sächsischen Romantik – jener für die Etablierung moderner Unterhaltungskultur in Deutschland so bedeutsamen regionalen Strömung – erstmals umfassend herauszuarbeiten und ins Gespräch zu bringen“. Inhaltlich eng

gekoppelt war die Tagung an ein Buchprojekt beim Sax-Verlag Markleeberg/Beucha, in welchem die Beiträge der Referent(inn)en erscheinen sollen.

Obwohl einige der vorgesehenen Referate entfielen, was den ursprünglich geplanten, in einzelne Sektionen gegliederten Tagungsablauf etwas durcheinander warf, wurde aus den anberaumten 1 ½ Tagen eine insgesamt sehr gelungene und vielseitig anregende Veranstaltung, in der dem Zuhörer nicht nur interessante Einblicke in aktuelle Forschungsarbeiten eröffnet wurden, sondern auch ein reger, bisweilen auch kontroverser Austausch zwischen den Teilnehmern (den der bewusst in Referate contra Impuls- bzw. Korreferate angelegte Tagungsplan förderte) stattfand.

Der Freitagnachmittag beschäftigte sich zum einen mit der „Geschichte des Herrenhauses und seiner Baugestalt“, rückte zum anderen Ermlitz „als Denkmal bürgerlicher Alltags- und Lebenskultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts“ in den Mittelpunkt. Gerd-Heinrich Apel, der das im Rahmen der Bodenreform enteignete Familiengut nach der deutschen Wiedervereinigung zurückerworben hatte, umriss die Familiengeschichte der Apels von 1750 bis 1850 anhand ihrer drei bedeutendsten Vertreter: des Ratsherrn und späteren Bürgermeister Heinrich Friedrich Innocenz Apel (1732–1802), der 1771 das Gut von der Familie von Bose zur Nutzung als Sommersitz erwarb, seines Sohnes August Apel (1771–1816), Mitautor des berühmten *Gespensterbuchs*, aus dem die literarische Vorlage für Webers *Freischütz* stammt, und des Enkels Theodor Apel (1811–1867), der durch die Verbindung zu Richard Wagner Berühmtheit erlangte.

Alberto Schwarz vom Landesamt für Denkmalpflege Leipzig, der sich in seinem Vortrag mit dem „Herrenhaus und seiner Baugestalt“ beschäftigte, das architektonisch in der Bautradition des Dresdner Barock (mit dessen namhaftestem Vertreter Johann Christoph Knöffel) steht, wagte aufgrund aktueller dendrochronologischer Untersuchungen neue Datierungen zu einzelnen Bauten des Gutes. Die Gestaltung der Innenausstattung brachte er mit den Brüdern Hoppenhaupt aus Merseburg sowie mit Johann Wilhelm Meil in Verbindung.

Den Wanddekorationen widmete sich speziell auch der nächste Vortrag des Nachmittags von der Direktorin des Berliner Kunstgewerbemuseums Sabine Thümmeler. „Die Tapetenfilade der Beletage von Gut Ermlitz“, die fünf Gesellschaftszimmer umfassenden, in seltener Gouachetechnik bemalten textilen Wandbespannungen von höchster künstlerischer und handwerklicher Qualität, bilden nicht nur das „Schmuckstück“ des Herrenhauses, sondern sind in ihrer als geschlossenes Ensemble erhaltenen Anlage eine

deutschlandweite Rarität. Sie haben die wechselvolle Geschichte des Hauses, welches zu DDR-Zeiten u. a. als Kinderheim fungierte, vergleichsweise gut überstanden. Seit 2008 werden sie in einem beispielhaften Restaurierungsprojekt der Apelschen Kulturstiftung in Zusammenarbeit mit der Hermann Reemtsma Stiftung und der Hochschule für Bildende Künste Leipzig in der eigens dafür eingerichteten Restaurierungswerkstatt in Ermlitz aufwändig saniert. Inzwischen sind die ersten Ergebnisse dieses finanziell leider nicht vollends abgesicherten Großprojektes auch schon sichtbar: Der bereits vollständig wiederhergestellte sogenannte „Rote Salon“ konnte von den Teilnehmern der Tagung in seiner wiedererstandenen Pracht bewundert werden.

Kontrovers wurde die kunsthistorische Einordnung einiger Ermlitzer Möbelstücke diskutiert; während der Kunsthistoriker und Möbelrestaurator Christian Schatt (Dresden) sie aufgrund vergleichender Untersuchungen eher Leipziger Handwerkern zuschreiben möchte, blieb die ehemalige Leiterin des Dresdner Kunstgewerbemuseums Gisela Haase bei ihrer These, es handle sich um Dresdner Stücke. Annette Dorgerloh von der Humboldt-Universität Berlin stellte die Bildnisse der Familie Apel von der Hand des berühmten Porträtmalers Anton Graff vor, darunter mehrere Stücke aus Apelschem Familienbesitz, welche – wie die gesamte Ausstattung des Hauses einschließlich der Möbel und der Bibliothek – zu DDR-Zeiten auf verschiedene Archive und Museen verteilt waren. Birgit Heise, Kustodin des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig, widmete sich drei besonderen Musikinstrumenten aus dem Besitz von August Apel. Nur eins davon ist heute (wieder) spielbar: ein Hammerflügel aus der Wiener Werkstatt von Joseph Brodmann (datierbar zwischen 1796 und 1800), auf dem einst bei seinem Besuch Carl Maria von Weber brillierte; er ist inzwischen restauriert worden. Die Glasharmonika, wahrscheinlich deutsch/böhmischer Herkunft, war 1945 noch intakt; leider gingen danach etliche Glasglocken zu Bruch; das dritte verbürgte Instrument, eine Aeolsharfe – damals ebenso wie die Glasharmonika als Modeinstrument sehr verbreitet –, war schon vor dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr vorhanden.

Am Abend bot sich als wunderbare Ergänzung zum letzten Vortrag für alle Anwesenden die Gelegenheit, den atmosphärischen und melancholischen Klängen der Glasharmonika zu lauschen. Der aus Augsburg stammende Bruno Kliegl ließ sich auf seiner modernen Variante dieses 1761 von Benjamin Franklin erfundenen und nur bis ca. 1830 gebräuchlichen Instrumentes hören. Das Programm umfasste sowohl explizit für die Glasharmonika entstandene Kompositionen, wie z. B. Mozarts bekanntes *Adagio* in

C-Dur, eine Sonate d-Moll von Johann Gottlieb Naumann und eine Fantasie c-Moll von Johann Wenzel Tomaschek, als auch diverse Bearbeitungen; von Weber erklang eine Einrichtung von Agathes Kavatine aus dem *Freischütz*. Stimmungsvoll angereichert wurde die musikalische Darbietung durch allerlei Anekdoten und Kurzweiliges zum Thema Glasharmonika, aber auch durch die Lesung einer Geschichte aus dem *Gespensterbuch*, in der das Instrument eine zentrale Rolle spielt.

Der Samstagvormittag widmete sich dann zwei Themenkreisen, die sich dem Herrenhaus Ermlitz von kulturgeschichtlicher Seite nähern sollten. Die Kulturhistorikerin Jutta Heinz eröffnete die Sektion „August Apel und die Sächsische Romantik als Ausgangspunkt einer populären ästhetischen Moderne in Deutschland“ mit einem Vortrag über die in Leipzig wirkenden wichtigsten Vertreter der Philosophie der Spätaufklärung wie Gottsched, Gellert, Christian Felix Weiße, Christian Garve sowie Ernst Platner, dessen Vorlesungen zur Anthropologie und Ästhetik einen guten Ruf genossen und der vor allem auf August Apel großen Einfluss hatte. Dorothea Böck, Literaturhistorikerin aus Berlin und Mitinitiatorin der Tagung, versuchte eine Annäherung an das Thema „August Apel und die Sächsische Romantik“, in der sie den bei Apel verkehrenden Freundes- und Literatenkreis der sogenannten „poetae minores“ vorstellte, zu dem z. B. der *Freischütz*-Librettist Friedrich Kind, Adolph Wagner (ein Onkel Richard Wagners), Siegfried August Mahlmann, Carl und Minna Spazier, Friedrich Rochlitz (Hg. der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) sowie Friedrich Laun, der Mitautor des *Gespensterbuches*, gehörten. In dem sie auf die „für die Konsolidierung einer populären ästhetischen Moderne im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts relevante sentimentalische Kunstproduktion und -reflexion“ dieses Kreises hinwies, machte sie auf ein von der Literaturwissenschaft bisher ignoriertes bzw. als „Pseudoromantik“ abgewertetes Forschungsfeld aufmerksam. Der ebenso zu dieser Leipziger Gruppierung gehörende Johann Christian August Heinroth, Jugendfreund August Apels, Platner-Schüler und Inhaber des ersten Lehrstuhls für seelenkundliche Lehre in Deutschland, und dessen Publikationen zur Psychiatrie bildeten den Inhalt des folgenden Vortrags von Holger Steinberg, Medizinhistoriker aus Leipzig.

Der Vormittag stand dann weiter ganz unter dem Zeichen einer recht abstrakt formulierten Thematik „Romantisches Sym-Phantasieren und Ästhetisieren – moderne Kunstwerks- und Gesamtkunstwerksideen“, vertreten durch zwei Referate, zum einen jenes des Literaturhistorikers und Schriftstellers Olaf Schmidt, der sich mit frühromantischen Gesamtkunst-

werk-Konzepten auseinandersetzte und dabei besonders E. T. A. Hoffmann in den Mittelpunkt stellte; zum zweiten jenes von Marcus Erb-Szymanski (Musikhistoriker und Waldorf-Lehrer), der über August Apel als Begründer einer modernen Musikästhetik referierte. Er betonte dessen Verdienste um die Theorie einer Ästhetik der Instrumentalmusik, wie sie sich in Apels Werk und auch in der Reflexion der zeitgenössischen Musik- und Literaturkritik, allen voran in den Beiträgen von Friedrich Rochlitz in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, widerspiegeln.

Am Samstagnachmittag wurde die letztgenannte Sektion fortgesetzt: Viola Hildebrandt-Schat, Kunsthistorikerin aus Frankfurt/Main und derzeit an dem DFG-Projekt „Das Künstlerbuch als poetisches Element“ arbeitend, referierte zum Thema „Illustration im Dienste der Literaturvermittlung“, exemplarisch am Werk des Porträt- und Historienmalers der königlichen Akademie Dresden Moritz Retzsch und dem von ihm vertretenen Illustrationsstil der Umrisslinie. Die Musik- und Literaturhistorikerin Marion Recknagel (Leipzig) widmete sich August Apels Veröffentlichungen zur Metrik, Caroline Welsh von der Universität Erlangen speziell den Theorien von Wahrnehmung und Affekten in enger Verbindung zur Ästhetik-Lehre sowie der Bedeutung der Resonanz für die Musikwahrnehmung und Begrifflichkeiten wie der „Sympathie als Resonanzphänomen“. Joachim Veits Vortrag zu „Ermlitz, Apel, Freischütz, Kind und Weber“ konzentrierte sich auf die Begegnungen zwischen August Apel und Carl Maria von Weber 1812 in Ermlitz bzw. in Leipzig und deren Auswirkungen und Anregungen für die spätere Zusammenarbeit mit Friedrich Kind am *Freischütz*. Sebastian Schmieder (Germanist und Historiker aus Leipzig) verwies in seinem Beitrag zu „Theodor Apel und Felix Mendelssohn Bartholdy“ anhand seiner Untersuchungen in Mendelssohns Schreibkalendern, Theodor Apels Tagebuch sowie beider Korrespondenz auf spezifische Aspekte der damaligen Freundschaftskultur (wie z. B. der Überreichung eines Freundschaftsbechers als typisch romantischem Symbol). Außerdem erbrachten die Eintragungen in Apels Tagebuch in einigen Fällen Datierungshilfen für Mendelssohns Aquarelle.

Besonders gedankt sei zum Schluss dem „guten Geist des Hauses“, Frau Gabriela Mackenthun (geschäftsführende Vorsitzende des Fördervereins Kultur-Gut Ermlitz e. V.), die, tatkräftig unterstützt durch ihren Mann, Herrn Arnd-Ulrich Mackenthun, rührend rund um die Uhr für das leibliche und seelische Wohlbefinden der Tagungsteilnehmer und -teilnehmerinnen und damit in besonderem Maße für die angenehme persönliche Atmosphäre des Treffens sorgte.

Es ist sehr zu hoffen, dass die Veranstaltung und die geplante Veröffentlichung der Forschungsarbeiten nicht nur ideell zum Fortbestand und Erhalt des bedeutenden Herrenhauses beitragen, sondern vielleicht auch helfen können, weitere Sponsoren zu finden, wodurch Enthusiasmus und Engagement der Mitarbeiter der Apelschen Stiftung nachhaltig belohnt würden. Die ambitionierten Zukunftsvisionen für das Objekt verdienen, auch angesichts des unerwartet plötzlichen Hinscheidens ihres Initiators, Gerd-Heinrich Apel († 24. Februar 2012), jede Unterstützung, um dessen Vermächtnis gebührend zu bewahren!

Solveig Schreiter

Trafen sich Beethoven und Weber bereits 1791?

Der berühmte Besuch Carl Maria von Webers bei Ludwig van Beethoven in Baden bei Wien am 5. Oktober 1823 ist altbekannt und durch Webers entsprechende Tagebuchnotizen hinreichend gesichert. Es ist allerdings nicht gänzlich auszuschließen, dass es bereits eine persönliche Begegnung mehr als dreißig Jahre zuvor gegeben hatte: 1791 in Mergentheim. In diesem Jahr hatte der Kölner Kurfürst und Erzbischof Maximilian Franz, gleichzeitig Hochmeister des Deutschen Ordens, zur Versammlung der Komture und Ritter des Ordens in seinen Hochmeister-Amtssitz, das Schloss Mergentheim, geladen¹. Um nicht auf musische Unterhaltung verzichten zu müssen, nahm er „etlich und zwanzig seiner Kapellisten“², also Mitglieder der Bonner Hofkapelle, mit nach Mergentheim, darunter die Vokalisten Magdalena Willmann (Sopran), Ludwig Simonetti (Tenor), Christoph Hermann Joseph Brandt (Tenor, auch Violine), Joseph Lux (Bass), Johann Spitzeder (Bass), Friedrich Müller (auch Violine) sowie Herrn Mändel und u. a. die Instrumentalisten Franz Ries (Violine, musikalische Leitung), Andreas Romberg (Violine), Bernhard Romberg (Cello), Nikolaus Simrock (Horn) und Ludwig van Beethoven (Klavier). Zudem wurde die Schauspielgesellschaft von Friedrich Häußler verpflichtet, die zuvor von Oktober 1790 bis März 1791 in Eichstätt und dann vom 25. April bis 1. September 1791 in Nürnberg und

¹ Vgl. dazu Adolf Sandberger, *Zur Reise nach Mergentheim und Aschaffenburg*, in: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2, München 1924, S. 131–134.

² Vgl. Carl Ludwig Junker, *Noch etwas vom Kurkölnischen Orchester*, in: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*, Speier: Heinrich Philipp Boßler, Nr. 47 (23. November), Sp. 373–376 sowie Nr. 48 (30. November), Sp. 379–382; Zitat Sp. 373.

parallel dazu (vom 22. Juli bis 30. August 1791) in Erlangen gespielt hatte³. In Mergentheim wurden vom 11. September bis 22. Oktober 1791 viermal wöchentlich Theatervorstellungen gegeben: Donnerstag und Sonntag üblicherweise „Comedie“ sowie Dienstag und Samstag „Operette“⁴.

Während der Nürnberg/Erlanger Zeit der Truppe hatte Häußler auch drei Mitglieder der Familie von Weber unter Vertrag: Franz Anton von Weber als musikalischen Leiter sowie dessen Frau Genovefa und den ältesten Sohn Fridolin im darstellenden Personal⁵; alle drei sind auf den Nürnberger Theaterzetteln dieser Saison ab dem 5. Mai bezeugt⁶. Aber begleiteten sie Häußler auch nach Mergentheim? Der Gothaische Theaterkalender auf 1792 behauptet dies; er nennt alle drei auch unter der Rubrik „Kurfürstliches Hoftheater zu Mergentheim“⁷. Angesichts des Umstandes, dass Franz Anton von Weber ab dem 10. November 1791 eine eigene Schauspielunternehmung in Nürnberg führte, scheinen diese Angaben des Theaterkalenders jedoch fraglich; zudem dürfte sich zumindest Vater Weber während der Mergentheimer Saison Häußlers zumindest zeitweise in Nürnberg aufgehalten haben. Unter den Ratsverlässen der Stadt Nürnberg findet sich unter dem 8. Oktober 1791 der Beschluss:⁸

„Dem Franz Anton von Weber, ist der gebettene allhiesige Stadtschutz, und zugleich die Erlaubnis zu ertheilen, sowol in der Italienschen Sprache, als in der Sing-Kunst *Lectiones* geben zu dürfen.“

Ob Franz Anton von Weber jemals in Nürnberg unterrichtete, muss freilich offen bleiben. Vielleicht war ihm vielmehr (als Nicht-Bürger) am

³ Zu den Spielorten 1790/91 vgl. u. a. Frank Ziegler, *Die Webers – eine Familie macht Theater. Wanderbühnenbetrieb im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel der Weberschen Schauspielgesellschaft*, in: *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling, Augsburg 2011, S. 141.

⁴ Sandberger (wie Anm. 1), S. 133f.

⁵ Vgl. Heinrich August Ottocar Reichard (Hg.), *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1792*, Gotha [1791], S. 284.

⁶ Stadtbibliothek Nürnberg, Nor. 1320. 2°.

⁷ Reichard (wie Anm. 5), S. 352. Zur irrigen Behauptung von Karl Maria Pisarowitz, zum Mergentheimer Personal habe neben Fridolin dessen Bruder Edmund von Weber mit Ehefrau Josepha gehört, vgl. Ryuichi Higuchi, Frank Ziegler, „Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugend“. *Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 15.

⁸ Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 4239 (= 1791, Nr. 6; ab 15. September 1791), S. 69f.

„Stadt-Schutz“ gelegen, an seiner Bestätigung als „Schutzverwandter“, also als legitimer Einwohner der Stadt (ohne Bürgerrecht). Der nächste Weber betreffende Ratsverlass vom 4. November, der ihm die Erlaubnis zur Theaterdirektion in Nürnberg erteilte, bezeichnet ihn entsprechend:⁹

„Dem hiesigen Schuzverwandten und Sprachmeister Franz Anton v. Weber ist gebettenermaßen dahin zu willfahren, daß ihm diesen Winter über, gegen Beobachtung des Erforderlichen und Leistung der gewöhnlichen Caution; wegen der in hiesigen Gasthöfen zu logiren habenden Akteurs, erlaubt seyn solle, in dem hiesigen Opernhauß theatralische Vorstellungen zu geben. Anbey aber selbigem zu bedeuten, daß, wenn er gesonnen sey in hiesigem Opernhauß Veränderungen zu machen, er vordersamst dießfalls bey dem Löbl: BauAmt anzufragen habe.“

Auch wenn sich die Webers Anfang Oktober bereits wieder in Nürnberg befanden, so ist doch nicht gänzlich auszuschließen, dass sie trotzdem die Reise der Häußlerschen Gesellschaft nach Mergentheim Anfang September 1791 noch begleiteten. Dort fanden sie freilich eine veränderte Situation vor: Waren Weber als Musikdirektor und seine Frau Genovefa als erste Sängerin der Gesellschaft in Nürnberg und Erlangen unumstritten, so gab in Mergentheim das Bonner Hofkapell-Personal den Ton an. Zwar heißt es im Theaterkalender lediglich: „Hr. Brand. Demois. Willmann. Hr. Lux, Hr. Müller. Hr. Mändel. Hr. Spitzeter, die mit der Hofmusik nach Mergentheim gegangen waren, spielten zuweilen mit.“¹⁰ Doch ist eher zu vermuten, dass die dem Kurfürst bekannten Bonner Sänger bei der Vergabe tragender Rollen bevorzugt wurden. Junker berichtet jedenfalls über eine Aufführung von Paisiellos *König Theodor in Venedig* am 11. Oktober 1791 und nennt in allen Hauptrollen Bonner Interpreten, zudem als Dirigenten nicht Weber, sondern Ries¹¹. Dem geltungsbewussten Weber dürfte eine solche Zurücksetzung nicht behagt haben – möglicherweise verließ die Familie das Engagement daher vorzeitig.

⁹ Staatsarchiv Nürnberg, Ratsverlässe Nr. 4240 (= 1791, Nr. 7; 13. Oktober bis 9. November 1791), S. 82f.

¹⁰ Reichard (wie Anm. 5), S. 352.

¹¹ Junker (wie Anm. 2), Sp. 374: Achmed: Spitzeder, Gastwirt: Lux, Lisette: Willmann, Sandrino: Mändel. Der in der Titelrolle genannte Herr Nüdler dürfte wohl Friedrich Müller sein; in Junkers Bericht finden sich auch sonst etliche korrumpierte Namensformen. Ein Nüdler ist weder aus der Bonner Hofkapelle noch aus der Gesellschaft Häußler bekannt.

Sicherheit bezüglich der Webers und Mergentheim ist vorläufig nicht zu erreichen; es bleibt somit momentan lediglich bei der Möglichkeit, dass der fünfjährige Carl Maria von Weber, so er seine Eltern Franz Anton und Genovefa überhaupt aus Nürnberg nach Mergentheim begleitete, dort nicht nur seinen späteren Komponisten-Kollegen Beethoven, sondern auch seinen späteren Verleger Simrock, den Sänger Lux, der bei der Uraufführung der *Silvana* 1810 in Frankfurt den Krips geben sollte, und sogar seinen späteren Schwiegervater Brandt getroffen haben könnte.

Frank Ziegler