

# WEBERIANA

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

Heft 23  
(Frühjahr 2013)



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 978-3-86296-057-6

© 2013 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](mailto:webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de)  
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin  
Redaktionsschluß: 31. März 2013  
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

# Inhalt

## Beiträge

Albrecht Göschel: Carl Maria von Webers <i>Freischütz</i> : Die Modernität des Nicht-Identischen hinter Schauerromantik und Volksliedpopularität	5
Frank Ziegler: Die Webers und Hamburg	17
Dagmar Beck: Hamburg als Station auf Webers Konzertreise 1820	65
Frank Ziegler: Verschollene Dokumente zu Carl Maria von Webers Vertragsabschlüssen mit Adolph Martin Schlesinger	77
Eveline Bartlitz: „... so wird nach u. nach doch Gesamtausgabe“. Ein Blick auf Ideen und Versuche einer Brief-Gesamtausgabe Carl Maria von Webers im 19. und 20. Jahrhundert	99
Frank Ziegler: Kleiner Fund – große Überraschung: Neues zu Carl Maria von Webers <i>Agnus Dei</i> WeV F.20	119

## Aufführungsberichte (Werner Häußner)

Zwischen Revue und romantischer Relevanz: <i>Oberon</i> in Münster	127
Überbordende Zeichenfreude: Andrea Schwalbachs <i>Freischütz</i> in Wuppertal	130
Psycho-Knast statt Probeschuss: Nigel Lowerys <i>Freischütz</i> in Gießen	132
Zwischen Biedermeier-Tragödie und Horror-Komödie: Heinrich Marschners <i>Vampyr</i> am Nordharzer Städtebundtheater Halberstadt	135
Fesselndes Spiel um Macht, Freiheit und Religion: Gaspare Spontinis <i>La Vestale</i> in Karlsruhe	138
Auf der Höhe seiner Zeit: Richard Wagners <i>Feen</i> in Leipzig	141

## Neuerscheinungen (Frank Ziegler)

Carl Maria von Weber, <i>O salutaris hostia</i> <i>für Sopran- oder Tenorsolo, Streicher und Orgel</i> , Erstdruck, hg. von Friedrich Hägele, Bonn: Dr. J. Butz Musikverlag, 2012 (BU 2526)	146
Tonträger-Neuerscheinungen 2012/13 (mit Nachträgen 2011)	150

## **Mitteilungen aus der Gesellschaft**

Protokoll, Kassenbericht etc. 161

## **Blickpunkte: Kleinere Berichte**

„Mit Vergnügen gedenke ich meines lieben Hamburgs ...“ 168

Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Hamburg vom 26.  
bis 28. Oktober 2012 (Markus Bandur)

Die 17. Eutiner *Weber-Tage* 2012 (Ute Schwab) 170

Die 9. *Weber-Musiktage* in Karlsruhe/Pokój 2012 173

und weitere Projekte (Alfred Haack, Manfred Rossa)

Nochmals zu Webers autobiographischer Skizze (Frank Ziegler) 175

Ein komplettes Register aller Beiträge in den *Weberiana* seit 1992 findet sich unter:  
[www.webergesellschaft.de/fileadmin/pdf/WeberianaRegister.pdf](http://www.webergesellschaft.de/fileadmin/pdf/WeberianaRegister.pdf)

# Carl Maria von Webers *Freischütz*: Die Modernität des Nicht-Identischen hinter Schauerromantik und Volksliedpopularität

von Albrecht Göschel, Berlin<sup>1</sup>

Befasst man sich als Außenstehender mit Webers *Freischütz*, ist man erstaunt über die Wertungsdiskrepanzen zwischen Publikum und „Experten“. Kaum ein anderes Werk der Operngeschichte scheint sich so anhaltender und kontinuierlicher Beliebtheit beim Publikum erfreut zu haben, wie dieses, aber auch kaum ein anderes hat von Beginn an derartig massive Kritik, allerdings auch Bewunderung bei Experten hervorgerufen. Während sich vor allem während des 19. Jahrhunderts die Liebe der Laien zu diesem Werk auf dessen Singspielcharakter stützen konnte, auf die Eingängigkeit der einzelnen „Nummern“, die ja bekanntlich in Hinsicht auf den „Jungfernkranz“ schon Heinrich Heine an der Rand der Verzweiflung getrieben hatte, richtet sich die Kritik der „Kenner“ nicht etwa in üblicher Weise gegen Simplizität oder gar Platitude der Oper, die dieser Popularität verschafft haben könnten. Bei allen Kritikern, sowohl den zeitgenössischen – Hegel, Grillparzer, Zelter, Spohr, Tieck, möglicherweise auch Beethoven<sup>2</sup> und trotz aller Bewunderung punktuell eventuell sogar Wagner – als auch bei späteren, zu denen in gewissem Sinne auch Carl Dahlhaus tendiert<sup>3</sup>, richten sich die Einwände gegen zwei Punkte, einen formalen und einen dramaturgisch-inhaltlichen, wenn man diese Unterscheidung überhaupt treffen darf. Formal wird die Zerrissenheit, die Widersprüchlichkeit und Gegensätzlichkeit, ja das Fragmentarische der Komposition, die Auflösung der großen Umrisslinien in den Arien bemän-

<sup>1</sup> Der Beitrag basiert auf einem Vortrag, der am 3. Juli 2012 im Rahmen der Festwoche zum Saisonabschluss 2011/12 an der Komischen Oper Berlin gehalten wurde. Frank Ziegler danke ich für zahlreiche fachkundige Hinweise bei der Erstellung dieses Textes.

<sup>2</sup> Während die Kritiken der meisten der genannten „Experten“ weitgehend als gesichert erscheinen, ist die Beethovens umstritten und basiert lediglich auf dem Zeugnis Max Maria von Webers, des Sohnes Carl Maria von Webers. Beethoven hielt demnach insgesamt vom Werk Webers, den er als das „weiche Männel“ bezeichnet haben soll, nicht allzu viel, vom *Freischütz* war er aber doch beeindruckt; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 509 sowie Carl Dahlhaus und Norbert Miller, *Europäische Romantik in der Musik*, Bd. 2: *Oper und symphonischer Stil 1800–1850*. Von E. T. A. Hoffmann zu Richard Wagner, Stuttgart, Weimar 2007, S. 483.

<sup>3</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Webers „Freischütz“ und die Idee der romantischen Oper*, in: *Österreichische Musikzeitung*, Jg. 38, H. 7/8 (Juli/August 1983), S. 385.

gelt.<sup>4</sup> Es sei Weber keine große Form, kein großer Zusammenhang, kein „großes Ganzes“ gelungen, obwohl er eben dieses doch selbst vom Kunstwerk immer gefordert habe und wie es seiner Zeit auch als verbindlicher Standard galt. Dazu sei Weber nicht fähig gewesen, das habe außerhalb seiner möglicherweise doch recht engen Grenzen als Komponist gelegen. Auf der dramaturgischen Seite wird die Charakterlosigkeit aller Figuren kritisiert. Besonders der Hauptperson Max wird Schwäche, Passivität, ein fehlender Wille zum Widerstand gegen die „finsternen Mächte“ vorgeworfen. Allen Figuren gebrähe es an psychologischer Entwicklung, sie seien schablonenhaft, ohne psychologische Statur, eben keine „Charaktere“, wie sie aus der Dramatik vor allem Shakespeares, aber auch aus der Geschichte der Oper, z. B. bei Mozart, bekannt seien.

Zwar finden sich zunehmend Versuche, die Kritiken zu entschärfen. Vor allem dem formalen Vorwurf der Zerrissenheit, Widersprüchlichkeit und Kleingliedrigkeit der Form, der es an Ganzheitlichkeit mangle, wird mit Verweis zum einen auf die Atmosphäre des Dunklen, die die ganze Oper bestimme, zum anderen auf die sich durchziehenden tonalen und instrumentalfarblichen Bezüge begegnet, die einen Zusammenhang herstellen und heute als Vorbild für Wagners „Leitmotive“ gelten. Unwidersprochen bleibt aber, dass vor allem in den Arien, besonders denen von Max und Agathe, große Zusammenhänge fehlen, dass sie vielmehr aus kleinen, in krassstem Widerspruch zueinander stehenden Einzelteilen konstruiert sind. Und die Charakterlosigkeit der Figuren wird unter Verweis auf Walter Benjamin mit dem Typ des Schicksalsdramas begründet, zu dem der *Freischütz* zu rechnen sei und das keine Charakterentwicklung, keine prägnanten Charaktere zulasse<sup>5</sup>.

Statt nun die Kritiken zu relativieren, scheint es eher angemessen, zu zeigen, dass die kritisierten Schwächen gerade die Stärken dieses Stückes ausmachen, da sie alle auf einen Punkt hinauslaufen, auf die Erfahrung des Nicht-Identischen, in der sich alle bürgerlichen Vorstellungen von Identität, von Persönlichkeit und Charakter, von Ganzheitlichkeit, von Konsistenz und Kohä-

<sup>4</sup> Bis heute wird dieses negative Urteil der Zerrissenheit weiter getragen, vgl. z. B. Julia Cloot, *Carl Maria von Weber und das Wunderbare*, im Programmbuch der Staatsoper Unter den Linden, Berlin (Spielzeit 1996/97), *Der Freischütz* (zur Premiere am 8. Mai 1997), S. 35. Vgl. außerdem Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Kassel 2008, Bd. 2, S. 94.

<sup>5</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, *Zum Libretto des „Freischütz“*, in: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hg.), *Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1981, S. 204.

renz als Illusionen erweisen, und in ein „Grauen [...] aus der Frühzeit der entzauberten Welt“, ein Entsetzen vor der heraufziehenden Moderne, ihrer entzaubernden Destruktivität und einen bereits sich abzeichnenden Untergang des Bürgertums münden<sup>6</sup>. Die Brüche und Widersprüchlichkeiten in den einzelnen Arien erweisen sich aus dieser Sicht als adäquates Kunstmittel und durchaus nicht als Schwäche. Um das zu würdigen, erscheint es allerdings erforderlich, den höchst modernen, kritischen Gehalt des *Freischütz* zu verstehen und freizulegen.

Auf einer ersten Ebene lässt sich die Tragik des *Freischütz* aus der offensichtlichen Bedeutung des Probeschusses klar machen. Dass dieser „Schuss“ für die anstehende Defloration in der Hochzeitsnacht steht, hat bereits Adorno deutlich gemacht. Ihn als öffentliche Prüfung zu inszenieren, kommt damit der öffentlichen Kontrolle von Intimität gleich, und diese war in traditionellen Gesellschaften immer dann selbstverständlich, wenn mit der Ehe Besitz und Stand gewahrt und gesichert werden mussten. Im *Erbamt* ist das exemplarisch der Fall<sup>7</sup>. Es muss sichergestellt werden, dass das Kind, das der Verbindung Max – Agathe erwartungsgemäß entspringt, tatsächlich deren Kind und kein untergeschobener Bastard ist. Die Sitten, die diese Kontrolle sicherten, waren eindeutig, z. B. die öffentliche Präsentation des Betttuches mit dem ominösen Blutfleck nach der Hochzeitsnacht, nachdem am Hochzeitsabend das Paar von der Hochzeitsgesellschaft buchstäblich bis an das Ehebett begleitet worden war.

<sup>6</sup> Diese radikale Destruktivität des *Freischütz* scheint vor allem Adorno in seinem berühmten Essay *Bilderwelt des Freischütz* (zuerst 1961/62) herausgearbeitet zu haben. Er bezieht sie aber vor allem auf die „Anspielungen auf den Sexus“, die mit dem Probeschuss gegeben werden, aber auch auf die Ambivalenz von „Sozialität und Subjektivität“, in der sich Vorstellungen von Ganzheitlichkeit, von Konsistenz und Kontinuität, von „bürgerlicher Identität“ als fragwürdig erweisen. Von den bekannteren Interpreten scheint Adorno der einzige gewesen zu sein, der die „Zerrissenheit“ des *Freischütz* im positiven Sinne als angemessenes Stilmittel gewürdigt und aus dem „Nicht-Identischen“ begründet hat; vgl. Theodor W. Adorno, *Bilderwelt des Freischütz*, in: ders., *Musikalische Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/Main 2003, S. 36–41.

<sup>7</sup> Diese Widersprüchlichkeit von individueller Bewährung und Leistung einerseits, institutioneller Überindividualität und Regelung andererseits hat Georg Simmel in seinem erstmals 1908 erschienenen *Exkurs über das Erbamt*, für das im *Freischütz* Max ja ausgewählt ist, herausgearbeitet; vgl. Georg Simmel, *Exkurs über das Erbamt*, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Frankfurt/Main 1992 (Gesamtausgabe Bd. 11), S. 579–588.

Was aber vormodernen Gesellschaften noch selbstverständlich sein mochte, ist es zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr<sup>8</sup>. Die öffentliche Kontrolle, ja die öffentliche Funktion von Intimität steht in schreiendem Gegensatz zur romantischen, zur bürgerlichen Liebe. Aber auch das Bürgertum hatte Positionen, Ämter und Erbschaften zu vergeben. Das Gesellschaftliche, die Konvention, die sozialen Zwänge können also auch jetzt nicht ausgesetzt werden, und sie werden es vor allem nicht in der Metternich-Reaktion nach den Befreiungskriegen, die einen Vorgeschmack von bürgerlicher Freiheit und Individualität vermittelten. Es entsteht die typisch moderne Ambivalenz zwischen dem objektivierenden, das Individuum negierenden aber auch konstituierenden Sozialen und eben diesem Individuum, das sich als Einzelnes und Besonderes gegen das verallgemeinernde, objektivierende Soziale zu behaupten sucht<sup>9</sup>. Aber dieser Konflikt – im Sinne von Ambivalenz – lässt sich in keiner Weise durch Widerstand gegen eben dieses Soziale bewältigen, da der Einzelne von eben diesem Sozialen gleichermaßen bedingt wie beherrscht ist. Die Forderung also, Max solle sich als charaktervoll erweisen und gegen das „Schicksal“ stemmen, verfehlt völlig den Punkt, um den es hier, im *Freischütz*, geht. Gegen die Kräfte und Mächte, die als Soziales den Einzelnen überhaupt erst zu diesem werden lassen, im Stück die Tradition des Erbamtens, gibt es keinen Widerstand wie gegen eine äußerliche, tyrannische Macht. Sie zwingen als Soziales die Persönlichkeit genau so zur Anpassung, wie sie den Willen zur Subjektivität begründen. Der Widerspruch der Ambivalenz ist unauflösbar. Im Gegensatz von Regel – als dem objektivierten Sozialen – und Genie – als dem programmatisch Individuellen, nur sich selbst verpflichteten Einzelnen – hat gerade die Ästhetik der Romantik diesen Widerspruch intensiv diskutiert. Der Wille zur ästhetischen Subjektivität oder die Sehnsucht nach Intimität als die Sphären des Indivi-

<sup>8</sup> Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass der *Freischütz* natürlich nur aus seiner Entstehungszeit, nicht aus dem 17. Jahrhundert zu verstehen ist. Die Versetzung in eine Zeit „kurz nach Ende des 30-jährigen Krieges“ kann einerseits als Schutz vor Zensur, zum anderen als Bedienung eines Zeitgeschmacks verstanden werden, der „Schauerromantik“ in der Vergangenheit suchte. Das 17. Jahrhundert ist nur „Requisit“, wie Hans Mayer formuliert, vgl. Cloot (wie Anm. 4), S. 30.

<sup>9</sup> Den Begriff der Ambivalenz für diesen Gegensatz von Subjektivität und Sozialität hat in jüngster Zeit vor allem Kurt Lüscher in die Debatte eingebracht und gerade für ästhetische Probleme, z. B. in der musikalischen Improvisation, nutzbar zu machen gesucht; vgl. Kurt Lüscher, *Spiel mit Ambivalenzen. Freies Improvisieren im Spannungsfeld von Subjektivität und Sozialität*, in: *Dissonance. Schweizer Musikzeitschrift für Forschung und Kreation*, Jg. 28 (2011), H. 116, S. 35–40.

duellen erweisen sich genauso als soziale Konstrukte, wie die sozialen Institutionen, die im Widerspruch zu ihm zu stehen scheinen.

Damit ist Max nicht nur der Scham einer öffentlichen Prüfung ausgesetzt, wie sie bereits Heinrich von Kleist angeklagt hat und wie sie mit der Kontrolle des Liebesaktes unerträglich gesteigert wird. Er steht in einer unauflösbaren Ambivalenz, die durch keine Entscheidung, durch keinen Widerstand zu lösen ist. Einen Geist wie Hegel dürfte diese Konstruktion eines Widerspruchs, der durch keine Synthese aufgehoben werden kann, höchlichst irritiert und seine Ablehnung begründet haben, und dennoch würden wir heute wohl eher Weber und seinem Textdichter Kind zustimmen als Hegel. Was Max artikuliert, ist das Entsetzen vor der Erkenntnis, ein durch Soziales Gemachter zu sein, eines Sozialen, das in die Scham zwingt: „Mich umgarnen finstre Mächte“, dies Motto der ganzen Oper verweist weder auf äußere Mächte, gegen die sich mannhaft zur Wehr zu setzen einem aufrechten Charakter angestanden hätte, noch auf psychologische Belastungen oder Traumata, denen durch harte Aufarbeitung zu begegnen wäre, sondern auf die unaufhebbare soziale Bedingtheit von Sein und Bewusstsein, von Institutionen, Sitten und Gebräuchen als zur Objektivität geronnenem Sozialen wie auch von Subjektivität als dem Besonderen, Einzelnen, das sich gegen die Regel stellt, als solche Gegenposition aber genau so soziale Institution darstellt.

Im Grunde liegt nicht einmal eine Entscheidungssituation vor, zumindest nicht die zwischen Anpassung oder Widerstand<sup>10</sup>. Es gibt für Max nichts zu entscheiden, etwa zwischen Liebe und Konvention, außer gegen das Gesellschaftliche und damit auch gegen sich selbst, durch die Entscheidung für Gesetzlosigkeit, wie sie z. B. auch in Gottfried Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* aufscheint, aber wie dort nur den Weg in den Tod bedeuten kann. Ohne dieses Soziale – Erbamt und Ehe aus Liebe –, ohne den Kontext des Sozialen ist auch das Individuum als subjektiv Individuelles, Einzelnes nicht möglich. Für Max führt diese Entscheidung gegen das Soziale als Entscheidung für das Andere von Gesellschaft und Individuum zum Pakt mit dem Teufel, der, würde das Stück konsequent durchgehalten, auch im *Freischütz* nur zum Tod führen könnte; und noch heute scheint unklar, ob nicht das

<sup>10</sup> Nach Ricarda Huch sind es solche Entscheidungssituationen, in denen sich durch Entscheidungsunfähigkeit die „Charakterlosigkeit“ der Romantiker besonders deutlich zeigt, vgl. Ricarda Huch, *Romantik. Ausbreitung, Blütezeit und Verfall*, Tübingen 1951, S. 124.

„freudige Ende“ eher einer Konzession an die Zensur oder den Zeitgeschmack als echter dramaturgischer Überzeugung geschuldet war<sup>11</sup>.

Und selbstverständlich ist die Lage Agathes fast noch unerträglicher und genau so unauflösbar ambivalent wie die von Max. Zum einen ist sie liebende Frau – um 1800, in der aufbrechenden bürgerlichen Emanzipation – fühlendes, individuelles, mit Willen begabtes Subjekt, zum anderen Siegerpreis eines Männerwettbewerbs, eines archaischen Rituals, willenloses Objekt von Konventionen. Aber es ist ihre eigene Familie, die dieses „Soziale“, diese überindividuelle Institution begründet hat. Das überindividuelle Soziale entstammt genauso ihrer Geschichte wie sie selbst als bewusste Persönlichkeit. Damit erscheint auch von ihrer Seite kein Widerstand möglich, da der sich gegen ihre eigene Herkunft oder Abkunft und damit auch gegen sie selbst wenden und wie bei Max ausschließlich den Weg in Gesetzlosigkeit und Tod bedeuten müsste, und genau dem fühlt sie sich ja auch nahe. Vom herabstürzenden Bild ihres Vorfahren und Begründers dieses „Brauches“ wird sie buchstäblich fast erschlagen. Deutlicher lässt sich die zerstörerische Bedrohung des Individuums als autonomes Subjekt durch Konvention und Sitte kaum zum Ausdruck bringen<sup>12</sup>. Tradierte Konvention ist Ursprung und zugleich tödliche Bedrohung des fühlenden und wollenden Subjektes, dem in diesem Widerspruch autonome Handlungsfähigkeit und aufrechte Persönlichkeit, die großen Ideale des Bürgertums, abhanden kommen. Sie erweisen sich bereits in ihrer Entstehung als Ideologie.

<sup>11</sup> Vgl. Karl Dietrich Gräwe, „*Das Ganze schließt freudig*“. *Zwang zum Verhängnis, Chance zur Befreiung*, in: Csampai/Holland (wie Anm. 5), S. 13.

<sup>12</sup> Die Interpretation, dass der blutende Kopf Agathes auf eine erotische Beziehung mit Kaspar verweisen solle, von der alle Vertrauten wissen, die aber nicht erwähnt werden darf, erscheint demgegenüber doch einigermassen „an den Haaren herbeigezogen“. Warum würde denn wohl sonst das Lämpchen auf dem Tisch brennen, dies Zeichen von Jungfräulichkeit, wenn diese bei Agathe schon zerstört wäre, und kann man denn wirklich annehmen, dass Agathe mit dem Tuch, dass mit dem Blutfleck den Hinweis auf ein Verhältnis zu Kaspar enthielte, ihrem Bräutigam winken würde? Solche Interpretationen, wie sie hier z. B. Jörg W. Gronius (*Jäger sind Mörder. Weidgerechtigkeit [sic!] und Paarungsstress in Webers Freischütz*, im Programmbuch der Staatsoper Berlin, wie Anm. 4, S. 44–53, hier S. 47) anbietet, stellen nichts anderes dar als überflüssige, modische Psychologisierungen, die hinter dem Offensichtlichen immer noch verborgenes Unbewusstes meinen zu Tage fördern zu müssen, damit aber den Werken in der Regel eher einen Bärendienst erweisen, wie Susan Sontag in ihrem brillanten Essay *Gegen Interpretation* (in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main 2009, S. 11–22) kritisiert hat.

Im Versuch, der Ambivalenz zu entgehen, entdeckt das Individuum seine undurchdringlichen Bedingtheiten, die als „finstere Mächte“ wahrgenommen werden und jede Idee von der Persönlichkeit als Identität, als Identisches, als Charakter in Nichts auflösen, als pure Illusion erscheinen lassen. Das ist die Befindlichkeit der entzauberten Moderne. Zu ihr passt keine Ganzheitlichkeit und Geschlossenheit, kein großer Zusammenhang, sondern nur das Fragmentarische, Widersprüchliche, Zerrissene, „eine Additionsdramaturgie, ein Klangbild des Simultankontrasts“<sup>13</sup>, wie es in den einzelnen „Nummern“ des *Freischütz*, allen voran in den beiden großen Arien des Max und der Agathe, realisiert wird. Die Gewalt des Sozialen – im Institutionalisierten wie im Individuellen – artikuliert sich in der „Gewalt zerfallender Musik“<sup>14</sup>. Diese Befindlichkeit formuliert zu haben, fast hundert Jahre bevor dies auch einer analytischen Wissenschaft gelingt, z. B. im Werk Sigmund Freuds oder Georg Simmels<sup>15</sup>, ist die geniale Leistung, die Stärke Webers in diesem Werk und in keiner Weise Mangel oder Schwäche.

Verdeutlicht wird diese Befindlichkeit und Erfahrung des Nicht-Identischen am bestimmenden Ambiente des *Freischütz*, dem Wald, von dem schon Adorno sagte, dass er nichts mit dem Wald einer vormodernen Heimat zu tun habe. Vielmehr erscheint dieser Wald als Ökotope des geradezu exemplarisch Nicht-Identischen<sup>16</sup>. Während alle anderen als literarische Stoffe denkbaren Biotope, sei es des Hochgebirges, der Wüste, des offenen Meeres oder auch des Gartens, in ihren psychologischen Assoziationen eindeutig sind, entweder als das „Erhabene, Distanzierte, Erschreckende“ im Sinne einer

<sup>13</sup> Vgl. Schreiber (wie Anm. 4), B. 2, S. 100.

<sup>14</sup> Vgl. Adorno, *Bilderwelt* (wie Anm. 6), S. 38.

<sup>15</sup> Bei Sigmund Freud z. B. in seinem Essay *Das Unbehagen an der Kultur* von 1929 (in: Freud, *Kulturtheoretische Schriften / Fragen der Gesellschaft / Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. 9, Frankfurt/Main 1974, S. 191–270), bei Georg Simmel u. a. in einem thematisch verwandten Aufsatz *Wandel der Kulturformen* von 1916 (in: Simmel, Gesamtausgabe Bd. 13: *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Frankfurt/Main 2000, S. 217–223).

<sup>16</sup> Die Affinität der Deutschen zum Wald aus dessen „Massensymbol des marschierenden Heeres“ auf die Bedeutung des Waldes im *Freischütz* zu beziehen, wie es Elias Canetti tut und wie es unverständlicherweise Adorno aufgreift, erscheint dem gegenüber ähnlich abwegig, wie die Interpretation von Agathes Kopfverletzung als Hinweis auf eine vorausgegangene sexuelle Beziehung zu Kaspar; vgl. Adorno, *Bilderwelt* (wie Anm. 6), S. 36. Dieser Bezug Adornos auf Canetti erscheint besonders bedauerlich, weil in allem Folgenden seine *Freischütz*-Interpretation vermutlich zum Luzidesten und Einsichtigsten gehört, was jemals zu diesem Werk gesagt worden ist. Auf die Faszination der Romantiker für das Nicht-Eindeutige, das Nicht-Identische, das dagegen im Bild des Waldes besonders deutlich wird, verweist Schreiber (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 99.

Ästhetik des Schrecklichen<sup>17</sup>, oder als das „Schöne, Benevolente, Wohlwollende von Natur“, taucht „Wald“ in beiden Konstellationen auf.

Ein noch heute mögliches simples Selbstexperiment kann diese Erfahrung ungebrochen vermitteln, ohne dass dazu der szenische Aufwand einer Wolfsschlucht erforderlich wäre. Man braucht sich nur an einem schönen Sommertag – vor einer mondlosen Nacht – in einen dichten Wald zu begeben, möglichst an eine Stelle, an der die Bäume den Blick auf den Himmel verdecken und von der aus keine Straßen, Bahnlinien, Flugzeuge oder Siedlungen zu sehen bzw. zu hören sind, und so etwas gibt es auch heute noch. Man lasse sich dort ohne alle technischen Hilfsmittel, ohne Taschenlampe, Handy etc., auf einem Baumstamm nieder und warte die Nacht ab. So lange es noch hell ist, wird man den Wald als „benevolente“, als lebensfreundliche Natur erleben, in der das Sonnenlicht golden durch ein grünes Blätterdach bricht, in dem man sich, von Bienen umsummt, zutiefst geborgen fühlen kann. Aber kaum bricht die Nacht herein, angenommen sie sei wirklich nicht künstlich oder durch Mondlicht erhellt und es sei auch kein Stern zu sehen, umfängt jeden Menschen tiefstes Grauen. Überall raschelt und wispert es, aber nichts ist zu sehen, buchstäblich die Hand nicht vor Augen und nicht der Boden unter den Füßen. Immer scheint etwas hinter oder neben einem zu stehen, aber nichts ist sicht- und greifbar. Erhebt sich dann noch ein Wind – es muss nicht einmal ein schweres „Wetter“, ein Sturm oder Gewitter wie im *Freischütz* toben –, dann drohen wir alle unseren Verstand zu verlieren, und dennoch befinden wir uns nach wie vor an genau demselben Ort, der eben noch voller Glück und Lebensbejahung schien.

Ein und derselbe Ort, derselbe Gegenstand, z. B. Wald, erweist sich als das schlagend Nicht-Identische, je nach Kontext, in dem er erlebt wird. Die „Gespräche“ Johann Christian Lobes mit Carl Maria von Weber legen nahe, dass der Schöpfer des *Freischütz* von diesen Phänomenen des Nicht-Identischen, des Gegensätzlichen in ein und demselben, sei es in der Natur, also in der Welt der Dinge, sei es bei Menschen, geradezu besessen gewesen sein

<sup>17</sup> Zur Geschichte einer solchen Ästhetik des Schrecklichen oder Erhabenen vgl. z. B. Carsten Zelle, *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revision des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart, Weimar 1995. Die für die Zeit um 1800 bedeutsamen Texte Burkes von 1757 (vgl. Edmund Burke, *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg 1989) und Baumgartens von 1750/58 (vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der „Aesthetica“ (1750/58)*, Hamburg 1988) dürften Weber vermutlich bekannt gewesen sein und seine ästhetischen Vorstellungen zum Schrecklichen, Hässlichen und Erhabenen beeinflusst haben.

soll<sup>18</sup>. Die Musik des *Freischütz* charakterisiere demnach niemals Personen in ihren Kontinuitäten oder Entwicklungen, wie etwa im klassischen Bildungsroman oder in der Dramatik Shakespeares, sondern den Charakter von Situationen und Gefühlen, die sich im schnellen Wechsel ablösen und zutiefst widersprechen, Kontinuität und Kohärenz zerreißen, ein „Identisches“ nicht zulassen<sup>19</sup>. „Symphonische Ansprüche [wie sie z. B. Beethoven hegte] sind nicht einzulösen, vertragen sich auch nicht mit den Farben wechselnder Augenblicke“<sup>20</sup>. Der Wald ist damit gleichermaßen Symbol eben dieses Nicht-Identischen in den Personen als auch deren nicht-identischer Kontext, Bild der schwankenden Bedingungen des Einzelnen. Und wiederum geht es nicht um traditionelle Dialektik, die schließlich in die Synthese z. B. einer wieder hergestellten Ordnung mündet, sondern um unaufhebbare Zerrissenheit des Nicht-Identischen, das sich in vielfältiger Unterschiedlichkeit, Widersprüchlichkeit und Fragmentierung zeigt.

Erinnerungen der Personen an Zeiten „wie es einmal war“, also Versuche, sich der Kontinuität der eigenen Persönlichkeit, ihrer Identität zu vergewissern, führen, wie an Maxens großer Arie – „einer ins [...] Dämonische gewendeten Selbstbespiegelung des Ich“<sup>21</sup> – deutlich wird, nur noch tiefer in

<sup>18</sup> Vgl. die Wiedergabe bei Csampai/Holland (wie Anm. 5), S. 149–162. Die Gespräche Lobes mit Weber können allerdings nicht als Interviews im heutigen Sinne gelten, geben also vermutlich keinen Wortlaut von Äußerungen Webers wieder. Es handelt sich bei diesen Texten eher um Beispiele einer literarischen Gattung, der „Künstlergespräche“, wie sie in der Romantik beliebt und populär waren. Im Falle Lobes lässt sich aus den Aufzeichnungen Webers nicht einmal rekonstruieren, dass es jemals längere Gespräche gegeben habe, in denen derart tiefgehende Überlegungen zur Sprache gekommen sein könnten. Man muss also wohl davon ausgehen, dass es sich eher um Interpretationen Lobes als um authentische Äußerungen Webers handeln dürfte. Verzichtet man an dieser Stelle einmal auf alle philologische Gewissenhaftigkeit und nimmt die „Gespräche“ so, wie sie in Dokumenten angeboten werden, als Zeugnisse, so würde man vielleicht sagen können, dass sie nicht im Sinne von Interviews „wahr“, dafür aber als Interpretationen „gut erfunden“ seien. Vielleicht war Lobe sensibel genug, seinem verehrten Meister nichts in den Mund zu legen, was dessen Intentionen nicht getroffen oder ihnen gar widersprochen hätte. Vielleicht wird hier von einem frühen Bewunderer etwas ausgedrückt, was Weber zwar nicht sprachlich aber doch musikalisch mitteilen wollte, und so scheinen diese „Gespräche“ gegenwärtig in der musikwissenschaftlichen Literatur auch behandelt zu werden, als Dokumente ästhetischer Vorstellungen eines guten, eines bewundernswert einfühlsamen Interpreten, wenn auch sicher nicht als wörtliche Wiedergabe derjenigen Webers.

<sup>19</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller (wie Anm. 2), S. 486.

<sup>20</sup> Vgl. Adorno, *Bilderwelt* (wie Anm. 6), S. 40.

<sup>21</sup> Vgl. Dahlhaus/Miller (wie Anm. 2), S. 489.

die Verzweiflung, eben diese Kontinuität und Konsistenz nicht mehr finden zu können. Das frühere Ich erscheint als Fremdes, das mit gegenwärtigem Ich nichts gemein hat, als eine andere, fremde, unbekannte, möglicherweise sogar bedrohliche Person, und zwischen gegenwärtigem und früherem Ich liegt kein Prozess des Wachsens, der Ich-Entwicklung aus der Überwindung von Hindernissen oder der Bewährung an Widerständen. Daher wirkt auch die Interpretation der „Wolfsschlucht“ als Initiationsritus wenig überzeugend. Hier wird nicht eine Person durch soziale Institutionen auf eine neue Stufe ihrer Entwicklung gehoben. Hier erlebt ein Individuum seine Selbstauflösung, sein Nicht-Identisches als Teilbares, Zerrissenes und Fragmentiertes, seine Abhängigkeit und tief innerliche Fremdbestimmung als Gemachtes und Geworfenes.

Selbst in der Schlusszene wird die Ambivalenz des Nicht-Identischen, die das Werk durchzieht, nicht völlig verlassen, so dass die Behauptung, die Ordnung würde wiederhergestellt<sup>22</sup>, nicht recht überzeugen kann. Ohne Zweifel wird der Probeschuss, die beschämende öffentliche Prüfung und Kontrolle des Privaten, Intimen und Individuellen, abgeschafft und das Individuelle – des Gefühls und der Liebe, in denen es sich manifestiert – aufgewertet. Unmissverständlich wird damit die Macht des anti-individuellen Sozialen, der Institutionen, des Tradierten eingeschränkt und das fühlende Individuum in sein Recht gesetzt, sein Glück nicht mehr von einer rituellen Prüfung abhängig gemacht. Dieser emanzipatorische Gehalt hat sicher angesichts von Zensur und Gesinnungsschnüffelei der Metternichära zur Rezeption des *Freischütz* als Befreiungsoper bis hin zum offensichtlichen Missbrauch bereits bei der Premiere in Berlin<sup>23</sup> beigetragen und die Zuneigung eines breiten Publikums über die Eingängigkeit des Singspiels hinaus gesteigert.

Die Befreiung aber, die Anerkennung des Individuellen und die Einschränkung der entwürdigenden Tradition, des beschämenden Rituals werden vom Eremiten quasi als „Deus ex machina“ vollzogen. Sie werden dem Paar Max und Agathe geschenkt, sind nicht von ihnen erkämpft. Gewährte, geschenkte Emanzipation aber ist keine. Nicht die Individuen vollziehen ihre Befreiung,

<sup>22</sup> Ebd., S. 524.

<sup>23</sup> Ebd., S. 500f. Sowohl Adorno als auch Mayer betonen diesen emanzipatorischen Gehalt des *Freischütz*, vgl. Theodor W. Adorno, *Worum es eigentlich im Freischütz geht* (zuerst 1937), in: ders., *Musikalische Schriften*, Bd. 2: *Fragmente über Musik und Sprache I*, Frankfurt/Main 2003, S. 276; Hans Mayer, *Wer hat gut lachen beim „Freischütz“?*, in: Csampai/Holland (wie Anm. 5), S. 207.

sie stellt sich gleichsam als Wunder durch eine übergeordnete Macht ein, auch wenn die Individuen sie vielleicht „verdient“ haben, was zumindest in Hinsicht auf Max sogar noch zweifelhaft wäre. Die scheinbar in ihr Recht gesetzten Individuen haben dieses Recht nicht selbst, als Subjekte, errungen – wie in Beethovens *Fidelio* –, sondern bleiben sogar in diesem entscheidenden Schritt Objekte einer außer- und überindividuellen Institution. Damit zerstört der *Freischütz* jede Hoffnung auf die Machbarkeit einer aus dem Willen und Handeln der Subjekte, von ihnen selbst vollzogenen Befreiung, die große Hoffnung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Selbst im revolutionären Widerstand kommt das Subjekt nicht zur Freiheit, es bleibt in der Ambivalenz von sozial Objektiviertem und nicht minder sozial konstituiertem Subjektivem gefangen. Nicht nur die bürgerliche Utopie des autonomen Subjekts, auch die sozialistische der befreienden revolutionären Tat, die das autonome Subjekt voraussetzt, erhalten im *Freischütz* eine desillusionierende Absage<sup>24</sup>.

In der Schlusszene wird das unmissverständlich klar gemacht. Dem Paar Max und Agathe wird die neuerliche Prüfung des Probejahres, eines Jahres des Wartens und der Verzögerung, auferlegt. Man ahnt, spürt und hört, dass die beiden auch an dieser neuen Anforderung objektivierter sozialer Institutionen scheitern könnten. Religion in der Gestalt des Eremiten kann zwar der Liebe – Gott ist Liebe – ihr Recht geben, weltliche Ordnung des Sozialen und der Tradition in eine Andere Welt transzendieren, sie aber nicht gegen das Soziale im Hier und Jetzt immunisieren. Gerade sie muss auf objektivierter und objektivierender sozialer Institutionalisierung bestehen, so dass die Ambivalenz von Subjektivität und Sozialität als Auslöser der Destruktion von Identität zum Nicht-Identischen bestehen bleibt. Das Abgründige und Destruktive des Nicht-Identischen bleibt bis zum Schluss präsent und wirksam. Noch in den letzten Worten des Eremiten taucht der berühmte Tritonus auf, der während des gesamten Werkes sonst Samiel und Kaspar, die Kräfte des Bösen, des Chaos, charakterisiert<sup>25</sup>. Und auch wenn sich daraus dann die Schlussapothese in reinem C-Dur erhebt, neigen neuere Insze-

<sup>24</sup> Hans Mayer hat das sehr deutlich gesehen, wenn er „die Menschenwelt im »Freischütz« als zutiefst unfreie Welt“ sieht, die „die totale Unterordnung voraussetzt“, und wenn er betont, dass dieses Werk die „deutsche Misere, die totale Subordination darstelle“. Ob es aber auch „das Ende der Subordination zugleich mit dem Ende des »Aberglaubens« verkündet“, bleibt zweifelhaft; vgl. Mayer (wie Anm. 23), S. 206.

<sup>25</sup> Dass der Tritonus (*c-fis*) auf dem Wort „Blick“ in den Schlussworten des Eremiten kein „gemütliches Ende“ andeutet, ist u. a. besonders von Karl Dieter Gräwe betont worden; vgl. Gräwe (wie Anm. 11), S. 22.

nierungen nicht ganz ohne Plausibilität dazu, eine Gebrochenheit des Paares als Schluss anzudeuten. Auch wenn es einem breiteren Publikum hinter Volkslied, Schauerromantik und Rettung des Einzelnen, Subjektiven in der Liebe vielleicht verborgen blieb, auch wenn der befreiende, emanzipatorische Impetus nicht zu übersehen ist und das „Ganze freudig enden“ sollte, und sei es, um eine misstrauische Zensur zu umgehen, das Soziale, das Institutionelle, die Unterwerfung des Individuums unter Ambivalenzen zwischen Sozialem und Individuellem werden nicht aufgelöst. Unser heutiger Blick ist für diese Dimensionen des *Freischütz* geschärft. Hier sind wir geneigt, Webers überragende Leistung zu sehen. Es scheint, als habe er als Erster diese Not des modernen Individuums musikalisch formuliert, wie gesagt, hundert Jahre bevor eine moderne Sozialwissenschaft dazu in der Lage war.

# Die Webers und Hamburg

von Frank Ziegler, Berlin

Anlässlich des Mitgliedertreffens der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft 2012 in Hamburg sollten die Beziehungen der Webers zu dieser Stadt erstmals umfassender betrachtet werden. Allerdings muss eine solche Gesamtschau sehr disparat und darüber hinaus unvollständig bleiben. Zum einen war Hamburg innerhalb der Familienbiographie eher eine zufällige Durchgangsstation, sieht man von Jeanette und Fridolin von Weber einmal ab, die hier jeweils längere Zeit am Theater engagiert waren. Zum anderen ermöglicht die äußerst lückenhafte Überlieferung gerade zu den frühen Jahren, in denen immerhin längere Aufenthalte mehrerer Familienmitglieder anzunehmen sind, keinen abschließenden Überblick, lediglich eine erste Annäherung, ist man doch allzu häufig auf Spekulationen angewiesen. Etwas besser ist bereits die Quellenlage zu Carl Maria von Webers Antrittsbesuch als junger Musiker 1802, aber erst mit Webers letztem Hamburg-Besuch 1820 erreicht man „sicheres Terrain“ – liegt aus dieser Zeit mit Webers Tagebuch doch ein verlässlicher dokumentarischer Leitfaden vor, wenn auch gerade in dieser Zeit etwas oberflächlich (und offenbar lückenhaft) geführt. Die beiden zuerst genannten Schwerpunkte – die Beziehungen der Familie zur Stadt, vorrangig in den 1780er Jahren, und Hamburg als Station auf der Kunstreise Carl Maria von Webers 1802 – sollen nachfolgend dokumentiert werden; Webers Hamburg-Besuch 1820 ist dagegen Gegenstand eines separaten Beitrags in diesem Heft (vgl. S. 65ff.).

## 1. Erste Spuren der Familie von Weber in Hamburg bis 1784

Hamburg war im Norden Deutschlands eine für reisende Künstler äußerst lukrative Adresse – eine Großstadt, die ihre einstigen Hanse-Konkurrenten auf dem Territorium des Kaiserreichs längst hinsichtlich Einwohnerzahl und Wohlstand überflügelt hatte. Für Schauspieler und Musiker besonders wichtig: Hamburg war, obgleich keine Residenzstadt, bereits vor 1800 in der Lage, langfristig einen Theaterbetrieb zu gewährleisten. Im *Theaterwochenblatt für Salzburg* liest man 1776 in einem Vergleich deutschsprachiger Orte:<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Aus dem *Verzeichniß der Städte, in welchen gewöhnlich deutsches Schauspiel ist*, in: *Theaterwochenblatt für Salzburg*, Salzburg 1775/76, Nr. 14 (13. Januar 1776), S. 168.

„Fast einem jeden, welcher sich nur etwas ums Theater bekümmert, ist Hamburg bekannt. Es hat jederzeit gute Truppen, guten Geschmack gehabt. Es ist, nach Wien, die einträglichste Stadt in Deutschland.“

Diese günstige finanzielle Situation führte dazu, dass in Hamburg nach 1800 zeitweise drei stehende, also ständig bespielte Theater unterhalten werden konnten: das deutsche Schauspielhaus am Gänsemarkt, das französische Theater auf der großen Drehbahn sowie (ab 1802) eine kleinere Vorstadt-bühne, das privilegierte Theater zu St. Georg hinter dem Steintor. Das vierte Haus befand sich unweit in der Nachbarstadt Altona – eine Theaterdichte, die im Reichsgebiet außerhalb Wiens in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts nicht noch einmal zu finden war.

Ein weiterer Standortvorteil: Hamburg hatte sich als eines der Zentren der Freimaurerei in Deutschland etabliert. Franz Anton von Weber und seine älteren Söhne Fridolin und Edmund waren – wie viele Musiker und Schauspieler damals – Freimaurer, denn das Beziehungsgeflecht der Logen garantierte für die Maurerbrüder ideale Möglichkeiten, über Standesgrenzen hinweg persönliche Kontakte zu knüpfen, was gerade für reisende Künstler von großem Nutzen sein konnte.

Franz Anton von Weber wurde bereits Anfang der 1760er Jahre als aktiver Maurer aktenkundig. Er war in Hildesheim, wo er bis 1768 unter dem Titel eines Hofkammerrats als Amtmann von Steuerwald tätig war, mehrfach an Logengründungen beteiligt: an jener der Loge „Pforte zur Ewigkeit“, deren Konstitutionspatent am 24. November 1762 von Gottfried Jacob Jänisch, dem Großmeister für Hamburg und Niedersachsen, in Hamburg unterzeichnet wurde<sup>2</sup>, sowie ein Jahr später an jener der Schottenloge „Zum Tempel“, deren Patent am 19. September 1763 von der Hamburger Loge „Judica“ und deren Meister vom Stuhl Johann Gottfried von Exter bestätigt wurde<sup>3</sup>. Direkte Kontakte Webers nach Hamburg sind in diesem Zusammenhang allerdings nicht bekannt.

Als Vater Weber um 1773/74 von Hildesheim aus auf Reisen ging, um sich als Bratschist einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen<sup>4</sup>, mag auch

<sup>2</sup> Georg Friedrich Menge, *Geschichte der Freimaurerloge Pforte zum Tempel des Lichts in Hildesheim und der vor ihr daselbst bestandenen Logen* [...], Hildesheim 1863, S. 65–67. Aus dieser Loge wurde Weber 1764 wegen ungebührlichen Verhaltens ausgeschlossen, vgl. ebd., S. 75.

<sup>3</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>4</sup> Vgl. Frank Ziegler, *Franz Anton von Weber und die Stöfflersche Schauspielergesellschaft*, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 6.

Hamburg auf seinem Weg gelegen haben, allerdings fehlen auch dafür bislang dokumentarische Belege. Sehr eng können die Verbindungen nach Hamburg vor 1780 jedenfalls nicht gewesen sein; als Franz Anton von Weber 1779 in Lübeck seine *Oden und Lieder* im Selbstverlag publizierte<sup>5</sup>, da fanden sich gerade zwei Subskribenten aus Hamburg (ein „Herr Joh. Christ. Brämer, Junior“ und ein Herr Vogt) – verglichen mit den 29 Vorbestellungen aus Stade, 19 aus Göttingen, 11 aus Lüneburg und 8 aus Hildesheim eine recht bescheidene Ausbeute, ganz zu schweigen von den nahezu 100 Pränume-ranten am Erscheinungsort Lübeck!

Während der Jahre Franz Anton von Webers als Hofkapellmeister in Eutin finden sich dann erste Spuren, die auf Aufenthalte in Hamburg hindeuten. Nach der Auflösung der Eutiner Hofkapelle 1781 und der damit zusammenhängenden Pensionierung Webers 1782 erhielt der Musiker im Februar 1783 Urlaub, um „auf *ein* Jahr ein auswärtiges *engagement* mit einstweiliger Beibehaltung seiner Pension anzunehmen“<sup>6</sup>. Nachfolgend könnte die Familie erstmals längere Zeit in Hamburg gelebt haben. Leider enthalten die Fremdenanzeigen der *Hamburgischen Adress-Comtoir-Nachrichten* in den fraglichen Monaten 1783/84 diesbezüglich keine bestätigenden Hinweise, was freilich nicht zwingend gegen die Anwesenheit der Webers spricht, denn auch in den Jahren, wo Einreisen von Mitgliedern der Familie nach Hamburg durch andere Quellen verbürgt sind (1786–1789, 1802; s. u.), sucht man in den Anreisenotizen der Rubrik „Angekommene Fremde“ vergeblich nach entsprechenden Belegen.

Zwei Indizien sprechen für Hamburg-Aufenthalte 1783/84: Zum einen war von September 1783 bis August 1784 am Hamburger Theater unter Direktor Abel Seyler eine Demoiselle von Weber engagiert – mit allergrößter Wahrscheinlichkeit Franz Antons knapp sechzehnjährige Tochter Jeanette<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Vgl. das gedruckte Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK (nachfolgend: *D-B*), Mus. 16789 R.

<sup>6</sup> Niedersächsisches Staatsarchiv Oldenburg, Best. 30-5-35, Nr. 5, Bl. 25; vgl. auch Frank Ziegler, „*Wie tief nun meine Hoffnungen gesunken sind*“. *Franz Anton von Weber in Eutin*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde Eutin*, Jg. 40 (2006), S. 12, 22 (Anm. 46).

<sup>7</sup> Vgl. das handschriftliche „Verzeichnis der Schauspieler 1754–1811“ (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Cod. hans. III, 8:2), S. 14: „Seylers Entreprise Vom 1 Sept. 1783 bis ult. März, 1784“, darin „317 Mlle Weber. – Abg. im Aug. 1784“ (freundliche Mitteilung von Jürgen Neubacher) sowie 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. 38f. Das Hamburger Personalverzeichnis ist in überarbeiteter Form (mit abweichender Numerierung) abgedruckt

Sie debütierte am 19. September 1783 in der Hamburger Erstaufführung der Oper *Der Irrwisch oder Endlich fand er sie* von Otto Carl Erdmann von Kospoth (Wiederholung am 12. November 1783) als Em[m]a (Jungfrau beim Tempel) und war nachfolgend, wie die Theaterzettel ausweisen<sup>8</sup>, sowohl in der Oper als auch im Schauspiel tätig. Im Musiktheater gab sie außerdem Myris in *Die schöne Arsene* von Pierre Alexandre Monsigny (24. September und 7. Oktober 1783), Fatme (27. Oktober 1783 und 18. Februar 1784) bzw. Lisbe (12. und 19. August 1784) in *Zemire und Azor* von André Ernst Modeste Grétry, Liese in *Die Dorfdeputierten* von Ernst Wilhelm Wolf (7. November und 12. Dezember 1783), Lisette in *Das Mädchen von Fraskati* von Giovanni Paisiello (15. Januar, 17. März und 18. Mai 1784), eine der Feen in *Was erhält die Männer treu* von Martin Ruprecht (26. Januar 1784 = Erstaufführung, 28. Januar, 9. Februar, 8. März und 5. Juli 1784) sowie Hannchen in *Die verwandelten Weiber oder Der Teufel ist los* von Johann Adam Hiller (23. Februar 1784); außerdem war sie als Kreusa im Melodram *Medea* von Georg Anton Benda (1. März 1784) besetzt. Im Sprechtheater spielte sie – passend zu ihrem Alter – überwiegend jugendliche Dienstmädchen in diversen Lustspielen<sup>9</sup>.

Die zweite Spur, die nach Hamburg deutet, ist ein Todesfall: Am 9. August 1784 starb dort höchstwahrscheinlich Franz Anton von Webers erste Frau

in: Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg 1819, Bd. 2/2, S. 81–112 (dort S. 95 Dlle. Weber Nr. 308).

<sup>8</sup> Vgl. die Sammlung der Theaterzettel in der Universität Hamburg, Hamburger Theater-sammlung in der Fachbereichsbibliothek Sprache, Literatur, Medien. Die Personenangabe lautet jeweils „Demoiselle von Weber“.

<sup>9</sup> Auf den Theaterzetteln nachgewiesen: Han[n]chen in *Die reiche Frau* von Karl Gotthelf Lessing (8. Oktober 1783), Käthchen in *Der argwöhnische Ehemann* von Friedrich Wilhelm Gotter (17. Oktober und 15. Dezember 1783, 24. Februar 1784), Bärbchen in *Das Loch in der Thüre* von Johann Gottlieb Stepanie d. J. (20. Oktober 1783), Kammermädchen der Baroness in *Die Lästerschule* von Richard Brinsley Sheridan (18. November 1783), Cathrinchen in *Der Graf von Olsbach* von Johann Christian Brandes (25. November 1783), Hanna in *Die heimliche Heyrath* von George Colman und David Garrick (10. Dezember 1783), Kammerjungfer der Gräfin Amaldi in *Der deutsche Hausvater oder Die Familie* von Otto von Gemmingen (12. Januar und 11. Februar 1784), Honoria in *Liebe macht den Mann* von Colley Cibber (26. Februar und 21. April 1784), Kammerjungfer in *Die eifersüchtige Ehefrau* von Johann Joachim Christoph Bode nach Colman (4. März 1784), Aufwärterin des Klosters sowie Mädchen der Klara im Trauerspiel *Johann von Schwaben* von August Gottlieb Meissner (19. April 1784).

Maria Anna, geb. von Fumetti<sup>10</sup>. Zu dieser Zeit besuchte gerade weitere Verwandtschaft die Stadt: Webers Nichte, die erfolgreiche Sängerin Aloysia Lange aus Wien, für die einst Mozart geschwärmt hatte, hielt sich gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Hofchauspieler Joseph Lange, im Rahmen einer mehrmonatigen Gastspielreise<sup>11</sup> von Anfang Juli<sup>12</sup> bis Anfang September 1784 in Hamburg auf, wo beide zwischen dem 5. und 31. August im Theater auftraten<sup>13</sup>. Aloysia Lange gab bereits zuvor zwei öffentliche Konzerte in der Hansestadt, das erste am 20. Juli „im Schauspielhause vor einer glänzenden und zahlreichen Versammlung“, wobei sie „durch ihren reizenden und geschmackvollen Gesang allgemeinen Beyfall erhielt, und die Erwartung der

<sup>10</sup> Vgl. Frank Ziegler, *Wann starb Maria Anna von Weber, geb. von Fumetti?*, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 191f. Innerhalb der Rubrik „Todesfälle“ der *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* findet sich im Sommer 1784 kein zusätzlicher Beleg für diese Vermutung. Auch in der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* ist keine Todesanzeige enthalten.

<sup>11</sup> Bereits im März 1784 enthält die *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen Correspondenten*, Jg. 1784, Nr. 52 (31. März) folgende Ankündigung: „Herr Lange, einer der ersten Hofchauspieler, hat mit seiner Frau, die eine der ersten Sängern des Hof-Theaters ist, mit hoher Erlaubniß auf 5 Monat eine Kunstreise nach Brünn, Prag, Dresden, Berlin, Hamburg, Braunschweig, Basel, Man[n]heim, München &c. angetreten.“

<sup>12</sup> Vgl. die Rubrik „Angekommene Fremde“ der *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 18, Nr. 53 (8. Juli 1784), S. 424, nach welcher am „4ten Julius. [...] Der Herr Lange, [...] von Wien“ in Hamburg eintraf. Auch in der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen Correspondenten* Nr. 113 vom 16. Juli 1784 findet sich ein Hinweis auf die Ankunft des Künstlerehepaars. Beide werden hoch gelobt; die Lange habe „eine der ersten Stellen unter den jetztlebenden großen Sängern“ inne, wovon man sich bereits bei Auftritten in Privatgesellschaften habe überzeugen können. Ein öffentliches Konzert im Theater wird für den 20. Juli angekündigt. Auffallend ist der Hinweis, die Sängerin sei „eine gebohrne Weber“ – es scheint nicht ausgeschlossen, dass Franz Anton von Weber diese Anzeige lanciert hat.

<sup>13</sup> Vgl. Jürgen Neubacher, *Die nicht zustande gekommene Hamburg-Reise (1765) und spätere Aufenthalte von Mitgliedern der Familie Mozart in Hamburg*, in: *Mozart und Hamburg*, Ausstellungskatalog, hg. von Michaela Giesing, Jürgen Köchel, Claudia Maurer Zenck und Jürgen Neubacher, Hamburg 2006, S. 57f. sowie Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 42 (dort erster Auftritt falsch datiert) und Ziegler, *Fumetti* (wie Anm. 10), S. 192. In der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen Correspondenten*, Jg. 1784, Beilage zu Nr. 130 (14. August) wird beispielsweise die Aufführung von Grétrys *Zemire und Azor* mit den Langes in den Titelpartien gewürdigt. Das Hamburger Personalverzeichnis (Meyer, wie Anm. 7, Bd. 2/2, S. 96) bestätigt ebenso wie die Theaterzettel (wie Anm. 8) für Joseph Lange acht, für Aloysia Lange vier Gastauftritte am Hamburger Theater 1784.



Aloysia Lange als Zemire in  
Grétrys Oper *Zemire und Azor*,  
Stich von Nilson (1784)



Das Hamburger deutsche Theater bis 1827

Kenner noch übertraf, so groß selbige auch gewesen war“<sup>14</sup>. „Auf Ersuchen vieler Musikfreunde“ wurde daraufhin für den 28. Juli ein weiteres Konzert im „Concertsaale auf dem Kamp“ angekündigt<sup>15</sup>.

Joseph Lange bezeugte später, im Rahmen von Franz Anton von Webers zweiter Eheschließung 1785 in Wien, dass er „bei dem Tod und Begräbnis der Sel [ersten] Frau *Weber* gegenwärtig war“<sup>16</sup>; das müsste, wenn das überlieferte Todesdatum stimmt, in Hamburg gewesen sein.

Gesichert ist, dass der Witwer Weber 1784 den kaiserlichen Gesandten in Hamburg Anton Freiherr Binder von Kriegelstein gewinnen konnte, eine Bittschrift an den Hildesheimer Fürstbischof Friedrich Wilhelm Ludwig Graf von Westphalen zu Fürstenberg zu unterstützen und weiterzuleiten. Beantragt wurde darin, dass die Gnadenpension, die Webers verstorbene Frau bisher aus Hildesheim „Behuf Erziehung ihrer Kinder“ erhalten hatte<sup>17</sup>, in eine direkte Unterstützung der Kinder umgewandelt und somit weitergezahlt werde. Binders am 30. August 1784 in Hamburg auf Webers Ersuchen hin geschriebene Empfehlung hat sich zusammen mit Franz Anton von Webers (undatierter) Eingabe erhalten<sup>18</sup>. Bald darauf kehrte Weber freilich nach Eutin zurück, denn ab Oktober 1784 oblag ihm dort die musikalische Leitung der winterlichen Theatersaison<sup>19</sup>. In einem weiteren Schreiben Binders nach Hildesheim vom 24. November 1784 ist die Rede davon, dass Weber „vor einigen Monaten auf Befehl wieder von hier [also Hamburg] nach Eutin“ abgereist sei<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> Vgl. *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen Correspondenten*, Jg. 1784, Nr. 116 (21. Juli).

<sup>15</sup> Vgl. ebd., Jg. 1784, Nr. 119 (27. Juli).

<sup>16</sup> Vgl. den Hochzeitseintrag von Franz Anton von Weber und Genovefa, geb. Brenner, vom 20. August 1785 im Trauungsbuch der Wiener Schottenpfarre; Abb. bei Ernst Rocholl, *Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen*, Marktoberdorf 1999, S. 21.

<sup>17</sup> Vgl. das Schreiben bezüglich der Entlassung Franz Anton von Webers aus bischöflich-hildesheimischen Diensten vom 30. September 1768; Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hild. Br. 1, Nr. 4043, Bl. 173.

<sup>18</sup> Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hild. Br. 1, Nr. 4043, Bl. 171 (Binder) und 172 (Franz Anton von Weber); vgl. auch Ziegler, *Fumetti* (wie Anm. 10), S. 191f.

<sup>19</sup> Vgl. Frank Ziegler, „... der Bühne Vorhang fällt nun zu.“ *Franz Anton von Weber und das Eutiner Theater zwischen 1779 und 1785*, in: *Weberiana* 16 (2006), S. 48ff., speziell S. 52.

<sup>20</sup> Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hild. Br. 1, Nr. 4043, Bl. 169.

Allerdings hatte Vater Weber Schulden hinterlassen: Den Sekretär Herrfeldt vom Kaiserlichen Reichs-Oberpostamt zu Hamburg hatte er „wegen den beträchtlichen Kosten, die ihm die Beerdigung seiner Frauen so wohl, als auch die Nothwendigkeit, sich und seine Kinder in Trauer zu setzen, verursacht“, um einen Vorschuss gebeten, da er „sich von allem entblößt gefunden, um seine Reise nach Eutin anzutreten“. Unter Berufung auf die angeblich aus Hildesheim zu erwartenden Zahlungen hatte er tatsächlich „5. Stück *Louisd'or*“ erhalten, auf deren spätere Begleichung man in Hamburg vergeblich wartete<sup>21</sup>. In Hildesheim hatte man zwar der Bitte um Weiterzahlung der Pension als Unterstützung für die Kinder Webers entsprochen, die Verwaltung des Geldes allerdings – wohl angesichts schlechter Erfahrungen – nicht Weber, sondern dessen Schwager Franz Joseph von Fumetti anvertraut, der ebenso wie der Hildesheimer Bischof auf dem Standpunkt stand, die Schulden des Vaters dürften keinesfalls zu Lasten des Vermögens der Kinder gehen<sup>22</sup>.

Der Umstand, dass Demoiselle von Weber das Hamburger Theater im August 1784 verließ, genau zu dem Zeitpunkt, als die Langes dort ihr Gastspiel beendeten<sup>23</sup>, könnte zudem ein Indiz dafür sein, dass die junge Sängerin mit den Langes nach Wien ging, um dort ihre Ausbildung fortzusetzen<sup>24</sup>. In Hamburg hatte sie nur mäßigen Erfolg gehabt, da sie, wie ein Zeitzeuge berichtete, zwar „leidlich sang“, aber „körperliche und geistige Bildung für die Bühne“ noch vermissen ließ<sup>25</sup>. Auffallend ist, dass sie zwischen September

<sup>21</sup> Vgl. Binders Schreiben an den Hildesheimer Fürstbischof vom 24. November 1784 (wie Anm. 20).

<sup>22</sup> Vgl. die Antwortschreiben aus Hildesheim an Binder vom 5. Oktober und 20. Dezember 1784; Hannover, Niedersächsisches Hauptstaatsarchiv, Hild. Br. 1, Nr. 4043, Bl. 175 und 177.

<sup>23</sup> Vgl. Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 38f. Die Langes und die junge Weber standen in Hamburg laut Theaterzetteln (vgl. Anm. 8) zweimal gemeinsam auf der Bühne: in Grétrys Oper *Zemire und Azor* am 12. und 19. August 1784, in der die Langes die beiden Titelfiguren sangen und Demoiselle von Weber die Lisbe gab (dies waren ihre letzten Bühnenauftritte 1784). In Michel Jean Sedaines Oper *Der Deserteur* waren am 25. und 31. August nur die Langes beschäftigt (als Louise und Alexis).

<sup>24</sup> Denkbar wäre zwar ebenso, dass Jeanette von Weber im Herbst 1784 gemeinsam mit ihrem Vater nach Eutin ging, allerdings wird sie unter den im Winter 1784/85 dort tätigen Sängerinnen und Schauspielerinnen nicht genannt (im Gegensatz zu ihrem Vater und den Brüdern Fridolin und Edmund im Orchester), obwohl diese letzte Eutiner Theatersaison im 18. Jahrhundert hinsichtlich des beteiligten Personals sehr gut dokumentiert ist; vgl. Ziegler, *Bühne* (wie Anm. 19), S. 48–52.

<sup>25</sup> Johann Friedrich Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg 1794, S. 525.

1783 und März 1784 monatlich gerade zwei bis sechs Auftritte zu absolvieren hatte. Nach Seylers Abgang (Mai 1784<sup>26</sup>) unter der neuen Direktion von Christian Wilhelm Klos und Franz Anton Zuccarini kam sie noch seltener auf die Bühne (ein- bis zweimal monatlich).

Stimmt die Angabe von Vater Weber, dass seine Tochter Jeanette durch „Mozardt und Mad: Lange in Wien“ ausgebildet worden sei<sup>27</sup>, dann kämen dafür die Jahre 1784/85 in Betracht. Damit begann offenbar jenes „Pendeln“ der Webers zwischen Norddeutschland (Hamburg bzw. Eutin) einerseits und Wien bzw. dem ungarischen Esterhaza andererseits, das die folgenden Jahre bis 1788 bestimmte und leider noch nicht lückenlos nachvollzogen werden kann (vgl. die tabellarische Übersicht im Anschluss, S. 40–42).

## 2. Die Webers und Hamburg zwischen Ende 1786 und Frühjahr 1789

Nachdem Franz Anton von Weber im Frühjahr 1787 auf sein erst 1786 angetretenes Amt als Eutiner Stadtmusikus verzichtet hatte, rückte Hamburg offenbar wieder in sein Blickfeld. Jeanette von Weber hatte dort Mitte Dezember 1786 ein neues Engagement abgeschlossen und am 9. Januar 1787 debütiert<sup>28</sup>. Friedrich Ludwig Schröder, der im Frühjahr 1786 das Amt des Hamburger Theaterdirektors übernommen hatte<sup>29</sup>, dürfte die Weber-Tochter aus Wien gekannt haben, wo er (nach einem Gastspiel im Frühjahr 1780) zwischen 1781 und 1785 als Schauspieler an den Hoftheatern engagiert war<sup>30</sup> und zu den großen Bewunderern der Gesangskünste von Aloysia Lange zählte<sup>31</sup>, die er Jahre später (1795/96 und nochmals 1796–1798) ans

<sup>26</sup> Ende der Seylerschen Direktion nach Schütze (wie Anm. 25), S. 532 mit der Vorstellung am 21. Mai 1784, nach Meyer (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 403 am 22. Mai 1784.

<sup>27</sup> Vgl. Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 42.

<sup>28</sup> Vgl. auch das handschriftliche „Verzeichnis der Schauspieler 1754–1811“ (wie Anm. 7), S. 18: „1786 bis ult. März 1787“, darin: „317 Mlle Weber. – Abg. d. 31 März, 1789“ (bei Meyer, wie Anm. 7, Bd. 2/2, S. 99 wiederum unter Nr. 308).

<sup>29</sup> Wiedereröffnung des Theaters unter der Direktion Schröders am 19. April 1786; vgl. *Journal über die Hamburgsche Schaubühne unter Direktion des Herrn Schröders als Beytrag zur Hamburgschen Theater-Geschichte*, Hamburg 1786, Nr. 3, S. 37.

<sup>30</sup> Vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 343 (Gastauftritte Mitte April bis Mitte Mai 1780), 355f. (Engagement ab 16. April 1781), 400 (Abgang 9. Februar 1785).

<sup>31</sup> Laut Meyer (wie Anm. 7, Bd. 2/1, S. 43) war die Lange „Schröders Lieblingssängerin“. Unter seiner Direktion kam sie auch im Juli 1789 zu Gastrollen nach Hamburg; vgl. ebd., Bd. 2/1, S. 44 und Bd. 2/2, S. 101 sowie Schütze (wie Anm. 25), S. 627.

Hamburger Theater verpflichten konnte<sup>32</sup>. Vielleicht regte die Lange das Engagement ihrer Cousine und Schülerin an seinem Haus an; ob Schröder darüber hinaus auch mit Franz Anton von Weber während dessen Wien-Aufenthalt 1785 persönlichen Kontakt hatte, ist nicht überliefert, angesichts der Zugehörigkeit beider zu den Freimaurern und der Verbindung beider zu den Langes aber durchaus wahrscheinlich.

Neben Jeanette von Weber ist am Hamburger Theater ein zweiter Geiger (zuletzt „Correpetitor“) Weber im Orchester bezeugt, der seinen Dienst Mitte Dezember 1786 antrat, allerdings bereits Ende Juli 1787 seine Anstellung wieder verließ<sup>33</sup>. Es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass es sich dabei um den ältesten, 25-jährigen Weber-Sohn Fridolin handelte, der anschließend nach Ungarn ging, um im April 1788 eine Anstellung als Geiger in der fürstlich esterházyischen Kapelle unter Haydns Leitung in Esterhaza anzutreten<sup>34</sup>. Dafür spricht jedenfalls Schröders Reaktion auf die erneute Bewerbung Fridolin von Webers um eine Orchesterstelle am Hamburger Theater gegen Ende des Jahres 1788 (vgl. w. u., S. 38).

Wann genau Vater Weber 1787 mit seiner zweiten Frau Genovefa und seinem nur wenige Monate alten Sohn Carl Maria Eutin verließ, bleibt ungewiss. Die am 18. Mai d. J. verfasste Verzichtserklärung auf seine Eutiner Pension unterzeichnete er noch vor Ort; die im Ausgleich dafür ausgehandelte Abschlagszahlung wurde wohl erst im Juni ausgezahlt<sup>35</sup>. Somit kann man vermuten, dass die Webers etwa im Juni 1787 nach Hamburg reisten; leider geben die Fremdenanzeigen der *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* auch diesmal keinerlei Hinweise auf die Ankunft.

Das einzige Dokument, das auf die Anwesenheit von Franz Anton von Weber in diesem Jahr in der Hansestadt schließen lässt, ist sein Freimaurerpapier, das ihm 1787 in der dortigen Schotten-Loge „Zum glänzenden Felsen“

<sup>32</sup> Vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 124, 131, 135 sowie Bd. 2/2, S. 103f.: erstmals von 8. Dezember 1795 bis 19. März 1796 in Hamburg engagiert, nochmals vom 20. Mai 1796 bis Ostern 1798.

<sup>33</sup> Vgl. das handschriftliche „Verzeichnis der Schauspieler 1754–1811“ (wie Anm. 7), S. 18: „1786 bis ult. März 1787“, darin: „373 Weber, 2 Viol. – Abg. d. 30 Juli, 87“ sowie Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 7, 23 und Bd. 2/2, S. 99 (dort als Nr. 363).

<sup>34</sup> Vgl. Josef Pratl, *Acta Forchtensteiniana. Die Musikdokumente im Esterházy-Archiv auf Burg Forchtenstein (Eisenstädter Haydn-Berichte, Bd. 7)*, Tutzing 2009, S. 73.

<sup>35</sup> Vgl. Ziegler, *Eutin* (wie Anm. 6), S. 16.



Der Hamburger Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder und seine Ehefrau, die Schauspielerin Anna Christina Schröder, Stich von Daniel Berger (1790)

ausgestellt wurde<sup>36</sup>. Der Meister vom Stuhl dieser Loge war Hans Carl Freiherr von Ecker und Eckhoffen (1754–1809), der seit 1786 in Diensten des Landgrafen Carl von Hessen, Carl Maria von Webers Taufpaten, in Schleswig stand<sup>37</sup>.

Leider ist das Hamburger Freimaurerpatent für Vater Weber auf Pergament 1945 beim Luftangriff auf Dresden, wie viele andere Webersche Familiendokumente auch, durch Brand schwer beschädigt worden; es ist nicht mehr vollständig entzifferbar, ausgerechnet das Ausstellungsdatum bleibt – bis auf die (maurerische) Jahreszahl 5787 (= 1787) – unlesbar. Auffallend ist, dass Weber, als er seine Bestätigung als „ein erprobter und würdiger Meister in [un]serer Königlichen Kunst“ erhielt, lediglich „zum auswärtigen wirk[lichen Mi]tglieder [...] einstimmig an- und aufgenommen“ wurde<sup>38</sup>. Offenbar beabsichtigte er nicht, längere Zeit in Hamburg zu bleiben, und tatsächlich bezeugt das Patent noch für das Jahr 1787 Webers Aufenthalt in Wien – dort stellte er sich, wie ein Vermerk bezeugt, bei der Loge „Zur neugekrönten Hoffnung“ vor<sup>39</sup>. Angesichts der Tatsache, dass Fridolin von Weber Ende Juli 1787 seine Anstellung als Geiger im Hamburger Theater-

<sup>36</sup> D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 7 (41); der „*Beglaubigungs-Brief für den Würd. Br. Meister Franz Anton von Weber*“ wurde „Gegeben im *Orient* Zu Hamburg“; die Anwesenheit Franz Anton von Webers bei Ausfertigung des Schriftsatzes dürfte außer Frage stehen.

<sup>37</sup> Die Webers standen spätestens seit 1786 mit Ecker in Verbindung, denn am 18. September d. J. schrieb Vater Weber an Daniel Itzig in Berlin: „unsern Hochwürdigen Br.[uder] v *Eckhoff*[...] habe vor wenig Tagen in Schleswig gesprochen, [...] wir werden denselben diesen Winter in unsern Gegenden behalten“ (Empfehlungsbrief für den Sohn Edmund von Weber, Mitglied der Hamburger Loge „Zum glänzenden Felsen“, vor dessen Abreise zum Studium bei Joseph Haydn in Esterhaza, gerichtet „An [...] Herrn *Iz*ig Königl Preusischen [sic] HofAgent in *Berlin*“; D-B, Mus. ep. F. A. von Weber 1). Der Meister der Hamburger Loge Freiherr von Ecker und Eckhoffen hielt sich seit seiner Anstellung in Schleswig 1786 überwiegend außerhalb der Hansestadt auf; in den *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* wird er mehrfach unter der Rubrik „Angekommene Fremde“ genannt; vgl. u. a. Jg. 21, Nr. 15 (19. Februar 1787), S. 120 (Anreise aus Glückstadt am 16. Februar) sowie Jg. 22, Nr. 41 (29. Mai 1788), S. 328 (Anreise „aus dem Holsteinischen“ am 28. Mai). Interessant ist, dass Ecker offenbar auch ein Faible für das Theater hatte, also wohl gemeinsame Interessen beim Kontakt mit den Webers eine Rolle spielten: Sein Schauspiel *Der Freymaurer im Gefängnisse* erschien 1777 zunächst in französischer Sprache in Den Haag, ein Jahr später dann auf Deutsch in der Heroldschen Buchhandlung in Hamburg.

<sup>38</sup> Fehlstellen durch die Beschädigung 1945; Text in eckigen Klammern ergänzt.

<sup>39</sup> Auch der Wiener Vermerk ist infolge der Beschädigung 1945 nur noch schwer lesbar, hinsichtlich der Jahreszahl 1787 aber eindeutig. Max Maria von Webers Behauptung, dass die „*Visa seines maurerischen Beglaubigungsbriefes*“ nachwies, dass Vater Weber „sich

orchester aufgab, könnte man mutmaßen, dass Vater und Sohn bald danach gemeinsam nach Wien abreisten.

Glauht man Karl Maria Pisarowitz, so gingen auch Ehefrau Genovefa sowie vermutlich der noch nicht einjährige Carl Maria mit nach Wien, statt in Hamburg Quartier zu nehmen, wo Tochter Jeanette im Engagement verblieb. Pisarowitz benennt – leider ohne Quellenangabe – die Wiener Adresse des Ehepaars von Weber von 1788: im Haus Nr. 1048 (Zum goldenen Rössel) in der Krugergasse<sup>40</sup>. Möglicherweise wartete man dort das Ende der Studien Edmund von Webers bei Joseph Haydn in Esterhaza ab, die dieser zu Beginn des Jahres 1787 aufgenommen hatte.

Edmund von Weber kam nach dem 22. Mai von dort nach Wien und reiste noch im Juni über Kaufbeuren, Memmingen und Hannover nach Hamburg weiter<sup>41</sup>. Die Rückreise der anderen Familienmitglieder gen Norden dürfte auf anderen Wegen erfolgt sein. Während Edmund von Weber und seine aus Wien mitgereiste Braut Josepha Cronheim am 9. Juli in Hannover bezeugt sind<sup>42</sup>, scheinen Franz Anton und Genovefa von Weber von Kassel aus einen Abstecher nach Meiningen gemacht zu haben; dort stellte jedenfalls am 11. August ein von Kassel angereister Herr von Weber seine Frau als Konzertsängerin vor – mit mäßigem Erfolg<sup>43</sup>.

Erst Anfang September 1788 ist Franz Anton von Webers Anwesenheit in Hamburg erneut durch einen Brief von seiner Hand gesichert: Am 2. September richtete er eine Engagements-Anfrage für seine zukünftige Schwiegertochter Josepha Cronheim an den Theaterprinzipal Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, nachdem diese am Hamburger Theater keine

1788 in Wien befand“, ist insofern nicht zutreffend; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 22.

<sup>40</sup> Vgl. Karl Maria Pisarowitz, *Genoveva von Weber-Brenner*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, hg. von Götz von Pölnitz, Bd. 6, München 1958, S. 431. Für die Angabe konnte bislang keine Bestätigung gefunden werden; für das „Goldene Rössel“ (heute Krugerstraße 8 im 1. Wiener Gemeindebezirk) existieren im Wiener Stadt- und Landesarchiv erst ab 1805 Konskriptionsbögen (Konskriptionsnummer 1048, dann 1076, zuletzt 1014; Konskriptionsamt A 101: KNR 1014); Adressbücher existieren für diese Zeit nicht; freundliche Mitteilung von Mag. Hannes Tauber.

<sup>41</sup> 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. 10f.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>43</sup> Vgl. Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 42.

Anstellung gefunden hatte<sup>44</sup>. Das Bittschreiben an Großmann brachte keinen Erfolg, zumal dieser vom Hamburger Direktor Schröder erfahren hatte:<sup>45</sup>

„Die Cronheim hat die Ariadne mit mittelmässigem Beifall gespielt, und ist nicht engagirt gewesen<sup>46</sup>. Sie ist izt bei Tylli.“

Wesentlich negativer lautet es im Bericht über das Hamburger Theater in den *Annalen des Theaters*, wo die Aufführung von G. A. Bendas Melodram *Ariadne auf Naxos* am 1. August geradezu verrissen wurde:<sup>47</sup>

„Eine gewisse Mad. Cronhelm [sic] von Wien kommend, wo sie wahrscheinlich nur Mitglied eines Nebentheaters war, unternahm es die Rolle der Ariadne zu spielen. Es ist zum Erstaunen, wie weit die Eigenliebe mancher so genannten Schauspielerin geht. Diese Frau, der es gerade an allem fehlte, wagte es in einer Rolle aufzutreten, zu welcher ein vorzüglich gutes Subject erfordert wird, und die wir hier vortreflich gesehen haben. Stellen Sie sich einen in ein griechisches Gewand gewickelten Grenadier vor, so haben Sie die Figur dieser Ariadne. Dazu kam noch ihr österreichischer Dialect, der für unsre Ohren nichts weniger als zärtlich ist. Sie mißfiel allgemein und konnte sich Glück wünschen, daß das schon unruhig gewordene Publikum ihr sein Misvergnügen nicht noch lauter zeigte.“

Die von Schröder erwähnte ehemals von Jean Tilly geführte Schauspielgesellschaft hatte zu diesem Zeitpunkt bereits Conrad Carl Casimir Doebbelin übernommen; 1788/89 führte der neue Direktor seine Truppe u. a. nach Magdeburg, Halberstadt, Stendal und Frankfurt/Oder. Doebbelin engagierte Edmund von Weber und seine Braut, die die Hansestadt bald verlassen

<sup>44</sup> Original in der Universitätsbibliothek Leipzig (nachfolgend: *D-LEu*), Slg. Kestner/II/C/II/453, Nr. 1; vgl. auch Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 11f.

<sup>45</sup> Brief von Schröder an Großmann vom 30. Oktober 1788; *D-Leu*, Slg. Kestner/II/C/III/192, Nr. 16.

<sup>46</sup> Das hatte Franz Anton von Weber in seinem Brief an Großmann (wie Anm. 44) fälschlich behauptet; vgl. auch Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 12.

<sup>47</sup> Vgl. *Annalen des Theaters*, hg. von Christian August von Bertram, Berlin, H. 3 (1789), S. 126. Der Theaterzettel (vgl. Anm. 8) weist aus: „Madame Cronheim wird die Ehre haben, die Ariadne als Gastrolle zu spielen.“ Meyer (wie Anm. 7, Bd. 2/1, S. 36) urteilte über den Versuch der Cronheim als Ariadne: „Sie hatte zu viel für ihre Kräfte unternommen.“ Ein weiterer Gastauftritt fand nicht statt; vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/2, S. 101.

haben dürften, noch im Herbst 1788<sup>48</sup>; im April 1789 bewarben sich beide von Stendal aus nochmals bei Großmann<sup>49</sup>. Dieser zog daraufhin Erkundigungen ein und erhielt vom Schauspieler Johann Adolph Lising, der ebenso bei Doebbelin unter Vertrag stand, im Mai folgende Einschätzung:<sup>50</sup>

„Was Hl. und Mad. Weber, ehemalige Mad. Kronheim, betrifft, kann ich Ihnen nach meinem Gewißen, und der völligen Wahrheit gemäß folgendes berichten. Hl. [We]ber ist der Sohn des ehemaligen Eutinischen Kapelmeisters. Er hat einiges Verdienst in der Musik, aber nicht als Sänger noch weniger als Schauspieler. Im Orchester ist er als *Violoncellist* sehr gut, aber verwegen ist es von ihm sich als Sänger *engagiren* zu wollen. Er hat weder Sprache noch Stimme. Der Graf im Narren Hospital<sup>51</sup>, war seine einzige Rolle seit Weyhnachten, und er thut wohl wenn er es bey dieser bewenden läst. Mad. Weber[s] Talent für das Schauspiel ist Ihnen einigermaßen bekannt<sup>52</sup>. In der Oper wird sie nie

<sup>48</sup> Vgl. Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 12f. Auch das von der „Litterarischen Gesellschaft zu Halberstadt“ herausgegebene Periodikum *Gemeinnützige Blätter. Eine Wochenschrift zum Besten der Armen* enthält keine weitergehenden Hinweise zu Edmund von Weber. Darin findet sich lediglich eine Erinnerung an den „letzten Tag der Döbbelinschen Gesellschaft in Halberstadt“, der „einmüthige[n] Beyfall“ gefunden hatte (Jg. 1, Bd. 2, Nr. 35 vom 27. Dezember 1788, S. 131); die Truppe hatte demnach ihre dortige Saison vor dem Weihnachtsfest 1788 beendet.

<sup>49</sup> Brief von Edmund von Weber an Großmann vom 29. April 1789; *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/456, Nr. 1.

<sup>50</sup> Brief von Lising an Großmann aus Magdeburg vom 29. Mai 1789; *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/236, Nr. 2. Der Name Weber im zweiten zitierten Satz ist durch einen Papier-Ausriss unvollständig.

<sup>51</sup> Antonio Salieris *La scuola de' gelosi*.

<sup>52</sup> Zum Auftritt der Cronheim bei Großmanns Gesellschaft in Hannover am 8. Juli 1788 als Gräfin Orsina in G. E. Lessings *Emilia Galotti* vgl. auch Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 11 (inkl. Anm. 20; dort falsche Datierung der Aufführung mit 9. Juli nach: *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Jg. 1, 1788, S. 84). In den *Annalen des Theaters*, H. 2 (1788), S. 134 (dort Aufführung richtig mit 8. Juli datiert), heißt es: „Eine Mad. Cronheim spielte die Orsina als Gastrolle. Ein unhörbar leiser Ton der Stimme, selbst bei den heftigsten Ausdrücken des Dialogs; ausser ein paar mal, da sie ins Schreien gerieth, eine affectirte Sanftmuth; eine fast immer lächelnde Grimasse; eine nichtssagende mechanische Armschwungung, von der Stirn in gerader Linie aufs Kinn herunterfallend, u. s. w. das alles gehört wohl schwerlich zu dem Character einer feinen, stolzen, beleidigten Orsina – zu dem Character von Lessings Orsina, die mit Gift und Dolch bewafnet, zur Rache kömmt! Demungeachtet – ich würde sonst gar nichts von ihrem durchaus verfehlten Spiel sagen – wurde sie mit betäubendem Klatschen beehrt, und sogar zweimal dadurch in der Rede unterbrochen!“

als erste Sängerin glücklich seyn, zweyte Liebhaberinnen oder Mütter könnte sie eher leisten. Ihre Stimme ist weder sonderlich angenehm, noch hat sie Umfang oder guten Vortrag. Im Lustspiele hat sie einige Mütter nicht schlecht gespielt als z. B. im Bu[e]rgermeister<sup>53</sup> die Frau Bürgermeisterin.“

Nach diesem Urteil zeigte Großmann verständlicherweise keinerlei Interesse an einer Anstellung des Paares – wie zuvor auch schon Schröder in Hamburg.

Im Gegensatz zu den recht vagen Hinweisen auf die Hamburg-Besuche Franz Anton von Webers 1784 und 1787 bekommt der Aufenthalt vom Spätsommer 1788 bis Frühjahr 1789 etwas schärfere Konturen: Für den Lebensunterhalt der nunmehr in Hamburg sesshaften Familienmitglieder musste wohl in erster Linie Tochter Jeanette mit ihrem Theaterengagement aufkommen; im Herbst kam zu Vater Franz Anton, Stiefmutter Genovefa und Halbbruder Carl Maria zeitweilig auch noch Bruder Fridolin hinzu, der seine Anstellung im esterhazyischen Orchester unter Haydn Ende September 1788 wieder aufgegeben hatte<sup>54</sup>; Vater Weber schrieb, dass er angeblich „wegen des dortigen *Climas* diesem schönen Plaz entsagen“ musste<sup>55</sup>. Franz Anton von Weber versuchte, über Musikalienverkaufe zusätzliche Einnahmen zu erwirtschaften; so bot er dem Prinzipal Großmann im bereits erwähnten Brief vom 2. September 1788 (vgl. Anm. 44) eine Partiturskopie von Vicente Martın y Solers Oper *Baum der Diana* zum Kauf an und offerierte demselben am 20. Januar 1789 Antonio Salieris Oper *Grotta di Trofonio* (Brief wie Anm. 55). Um das Familienbudget aufzubessern, kopierte man offenbar Musikalien, die die Webers entweder am Hamburger Theater entliehen oder vielleicht aus Esterhaza und Wien mitgebracht hatten<sup>56</sup>. Für Nachschub bediente man sich u. a. der 1785 in Wien geknüpften Kontakte zum Verlag Artaria<sup>57</sup>.

<sup>53</sup> *Der Bürgermeister*, Originallustspiel in fünf Akten von Aloys Friedrich Graf von Brühl.

<sup>54</sup> Vgl. Pratl (wie Anm. 34), S. 73.

<sup>55</sup> Schreiben an Großmann vom 20. Januar 1789 u. a. mit der Bitte um Anstellung Fridolin von Webers; *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/453, Nr. 2.

<sup>56</sup> Die genannte Salieri-Oper war am 5. Dezember 1787 erstmals in Hamburg gegeben worden (Jeanette von Weber war darin nicht besetzt), Martın y Solers *Baum der Diana* wurde zum Zeitpunkt des Angebots an Großmann möglicherweise gerade in Hamburg einstudiert (Erstaufführung dort am 10. November 1788); es ist freilich auch denkbar, dass Schröder die Partitur von den Webers erworben hatte.

<sup>57</sup> In dem noch von Eutin aus am 6. März 1786 an Artaria gerichteten Brief (Wien-Bibliothek im Rathaus, nachfolgend: *A-Wst*, I.N. 118.825) erinnerte Franz Anton von Weber an die „im Verfloenen Sommer mit Ihnen gemachten Bekanntschaft“.

Die Familie scheint in Hamburg mindestens einmal umgezogen zu sein. Im Brief an Großmann vom 2. September 1788 gibt Franz Anton von Weber seine Adresse mit „am Jungfernstiege N<sup>o</sup> 116“ an; in einem Bestellbrief an Artaria vom 22. Oktober 1788<sup>58</sup> lautet es hingegen: „bey Hl Wallbaum in der Ulrich Straße“; dieselbe Anschrift ist auch auf einem weiteren Schreiben an Großmann vom 20. Januar 1789<sup>59</sup> zu finden. Das Quartier in der Ulricusstraße (zwischen Valentinskamp und Dammthorwall) nahe der Stadtbefestigung (bei der Ulricus-Bastion) dürfte preiswerter gewesen sein als eines am Jungfernstieg nahe der Binnen-Alster.

Mit dem Einsatz der 21-jährigen Jeanette von Weber am Hamburger Theater in dritten Sopranpartien mit der Fächer-Kombination „Mütterrollen und Soubretten, in der Op.[er]“<sup>60</sup> zeigte sich der Vater immer weniger zufrieden. Prinzipal Großmann gegenüber bezeichnete er die Tochter als „unstreitig die erste und beste Sängerin in Hamburg gegenwärtig“<sup>61</sup>. Die Hamburger Kritiken zeichnen ein anderes Bild; dort wird sie zwar hinsichtlich ihrer Gesangkunst durchaus gelobt, aufgrund darstellerischer Defizite jedoch um so mehr getadelt<sup>62</sup>. Tatsächlich kam der Weber-Tochter, die während ihres zweiten Hamburger Engagements 1787 bis 1789 ausschließlich in der Oper auftrat, unter den etwa gleichaltrigen Sängerinnen des Hamburger Theaters 1788 nominell der letzte Rang zu<sup>63</sup>: Erste Sopranpartien gaben in

<sup>58</sup> *A-Wst*, I.N. 118.826.

<sup>59</sup> Zum Brief vgl. Anm. 55. Ein Herr Wallbaum ist im zeitgleich herausgegebenen *Neuen Hamburger und Altonaer Adreß-Buch auf das Jahr 1789* (Hamburg bey Hermann am Fischmarkt 1789; Datierung des Vorberichts mit „1sten December 1788“) nicht verzeichnet.

<sup>60</sup> *Theater-Kalender, auf das Jahr 1789*, hg. von Heinrich August Ottocar Reichard, Gotha [1788], S. 165.

<sup>61</sup> Brief vom 20. Januar 1789 (wie Anm. 55).

<sup>62</sup> Vgl. Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 44.

<sup>63</sup> Vgl. die Ensembleübersicht in: *Annalen des Theaters*, H. 1 (1788), S. 69; Fächerangaben nach Reichards *Theater-Kalender, auf das Jahr 1788*, Gotha [1788], S. 184 bzw. ... *auf das Jahr 1789*, Gotha [1788], S. 165. Eine weitere, Anfang August 1786 angestellte Interpretin dritter Sopranpartien und mögliche Konkurrentin von Jeanette von Weber, Johanna Sophie Christine Stockmann, Tochter des Hamburger Theater-Dekorateurs, war bereits Anfang Februar 1787 gestorben; vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 7, Bd. 2/2, S. 99 (dort angegeben 2. Februar), die *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, hg. von C. A. von Bertram, Berlin, Jg. 3, Bd. 5, Nr. 20 (19. Mai 1787), S. 316f. (dort angegeben 4. Februar; „war zu dritten Rollen in der Oper bey hiesiger Bühne engagirt“) sowie Reichards *Theater-Kalender, auf das Jahr 1796. (Nebst dem Nachtrage von 1795.)*, Gotha [1795], S. 275 („Sie hatte viel Talent zum Singen“).

der Oper Minna Brandes<sup>64</sup> (1765–1788, „erste Liebhaberinnen“) sowie ab November 1787 Josepha Kalmes<sup>65</sup> („Liebhaberinnen“), die nach dem Abgang der Brandes (März 1788) bis Anfang 1790 alleinige erste Sängerin der Oper unter Schröder blieb. Zweite Sopranrollen erhielten Johanna Sophie Wilhelmine Langerhans, geb. Bertram<sup>66</sup> (1769–1810, „zweite Liebhaberinnen“), und Mad. Ambrosch, geb. Kalmes („Soubretten“, „einige Liebhaberinnen“). Die Letztgenannte hatte ihre Stellung wohl in erster Linie ihrem Mann Joseph Carl Ambrosch (Josef Karel Ambrož, 1758/59–1822)<sup>67</sup> zu verdanken, der als erster Tenor des Theaters auch für seine Ehefrau eine entsprechende

<sup>64</sup> Die Brandes verließ das Hamburger Theater bereits im März 1788. Auf den Theaterzetteln (wie Anm. 8) wird sie letztmalig am 3. März 1788 als Leonore in Carl Ditters von Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* erwähnt (Leonores Mutter Claudia wurde von Jeanette von Weber gegeben). Die junge Sängerin starb bald darauf. Zum Hamburger Engagement der Familie Brandes ab 1785 bis zum Tod der Tochter Minna vgl. auch Johann Christian Brandes, *Meine Lebensgeschichte*, Bd. 3, Berlin 1800, S. 109–306.

<sup>65</sup> Josepha Kalmes (auch Kallmes) soll 1772 in Brünn geboren sein und 1784 ihr Theaterdebüt gehabt haben; vgl. Reichards *Theater-Kalender, auf das Jahr 1787*, Gotha [1787], S. 155 (in späteren Jahrgängen des Kalenders wurde das Geburtsjahr in 1775 geändert, allerdings scheint die frühere Angabe glaubwürdiger). 1784 war sie mit ihrer Mutter Magdalena Kalmes und ihrer älteren Schwester Franziska bei der „Nationalschaubühne in Prag“ angestellt, wo es heißt: „verspricht in Zukunft sehr viel, singt recht artig, und als Kind betrachtet, recht gut“; vgl. *Theater-Journal für Deutschland*, hg. von H. A. O. Reichard, Nr. 22, Gotha 1784, S. 36. Noch im selben Jahr wechselte die Familie zu Direktor Louis Schmidt, unter dem sie u. a. in Nürnberg, Erlangen und Salzburg auftrat (Vater Franz Kalmes war als Theatermeister/Mechaniker tätig; vgl. auch Richard Koch, *Br. Mozart. Freimaurer und Illuminaten. Nebst einigen freimaurerischen kulturhistorischen Skizzen*, Bad Reichenhall 1911, S. 21 und 23).

<sup>66</sup> Frau Langerhans ging zu Ostern 1802 mit ihrem Ehemann Carl Daniel Langerhans (1748–1810) ab; vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/2, S. 99.

<sup>67</sup> Welche Kalmes-Tochter Ambrosch ca. 1787 geheiratet hatte, ist unklar; Rüppel geht fälschlich davon aus, dies sei Josepha gewesen; vgl. Michael Rüppel, *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*, Hannover 2010, S. 352 sowie die Registerzuordnung S. 653. Die blieb bis 1790 allerdings ledig und heiratete dann den Schauspieler Johann Bernhard Diestel (d. J.), nachdem dessen erste Frau Johanna Friederike Helene Marie Jakobine Diestel, geb. Röggen, am 10. Januar 1790 in Hannover verstorben war; vgl. den ungezeichneten Beitrag *Kunst-Verlust. Madame Josepha Diestel, geb. Kalmes*, im *Theater-Kalender auf das Jahr 1804*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Hamburg [1803], S. 75f. sowie *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 5, Nr. 3 (März 1790), S. 141 (zum Tod der Röggen/Diestel). Denkbar wäre eventuell die ältere Schwester Franziska Kalmes, geb. 1770 in Prag (Debüt 1784); vgl. Reichards *Theater-Kalender, auf das Jahr 1787*, Gotha [1787], S. 155. Das hieße allerdings, dass die späteren Angaben in Reichards *Theater-Kalendern*, nach welchen auch sie ab spätestens 1790 eine verheiratete Diestel gewesen sei (*auf das Jahr 1791*, Gotha [1790], S. 161, *auf das Jahr*

Anstellung ausgehandelt haben dürfte; sie wurde – wie Jeanette von Weber – von den Rezensenten nicht mit Kritik verschont<sup>68</sup>. Sowohl Ambrosch als auch die Familie Kalmes hatten bis 1786 unter Direktor Louis Schmidt vor allem in Franken, zuletzt in Rothenburg ob der Tauber gespielt und waren im Herbst 1786 zunächst gemeinsam nach Köln, im Frühjahr 1787 dann nach Hannover gewechselt, wo sie jeweils unter Großmanns Direktion spielten<sup>69</sup>, um im Laufe des Jahres 1787 zu Schröder nach Hamburg zu kommen. Ihre Debüts hatten die Ambroschs am 18. Juni 1787 in Mozarts *Entführung aus dem Serail* als Belmonte bzw. Blonde, Josepha Kalmes am 17. November 1787 in derselben Oper als Constanze<sup>70</sup>.

Gemäß der Einstufung als Interpretin dritter Gesangspartien wurden Jeanette von Weber ihre Rollen zugeteilt; die drei wichtigsten waren, wie die Theaterzettel (vgl. Anm. 8) ausweisen, die Claudia in Dittersdorfs *Doktor*

1792, Gotha [1791], S. 172, *auf das Jahr 1798*, Gotha [1798], S. 48: dort jeweils Franziska Diestel, geb. Kalmes, aus Prag, Debüt 1784), auf einem Irrtum beruhen müssten.

<sup>68</sup> Nach ihrer Darstellung der Reginelle bei der Erstaufführung von Joseph Schusters Oper *Der gleichgültige Ehemann* am 22. September 1788 hoffte der Kritiker, dass sie „so wenig als möglich auf der Bühne erscheinen möge, denn ihre Stimme ist unangenehm, und ihr Spiel erbärmlich“; vgl. *Annalen des Theaters*, H. 4 (1789), S. 70f.

<sup>69</sup> Das Ehepaar Ambrosch verließ die Großmannsche Gesellschaft bereits am 9. Juni 1787 „in aller Stille“, wogegen „Herr und Madam Kalmes und Tochter“ sowie „Herr Schmidt“ erst Anfang Juli entlassen wurden; vgl. *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters*, Jg. 3, Bd. 6, Nr. 46 (17. November 1787), S. 316f.

<sup>70</sup> Vgl. die Hamburger Theaterzettel (wie Anm. 8) sowie *Kunst-Verlust* (wie Anm. 67), S. 76. Zum Familienverband Kalmes-Ambrosch (vgl. auch Anm. 65 und 67) gehörten noch eine dritte Tochter von Magdalena Kalmes und deren Sohn Johann, die in Hamburg lediglich in Kinderrollen auftraten (Debüts als Philipp und August im Lustspiel *Die gute Ehe* von Anton Wall am 4. Dezember 1787), außerdem der vormalige Prinzipal Louis Schmidt (Debüt am 17. November 1787 als Pedrillo in Mozarts *Entführung*; er heiratete nach dem in Hamburg erfolgten Tod von Franz Kalmes dessen Witwe Magdalena). Magdalena Kalmes debütierte in Hamburg am 12. Dezember 1787 als Frau Quick in Gotters *Der schwarze Mann*. Die Ambroschs und Josepha Kalmes gingen im Februar 1790 vom Hamburger Theater ab, um ab März/April erneut unter Großmann in Hannover zu spielen. Joseph Carl Ambrosch wechselte 1791 weiter nach Berlin (Debüt 28. März); seine Frau stand dort nicht mehr auf der Bühne, gastierte aber im Frühjahr 1795 von Berlin kommend auf dem Breslauer Theater; vgl. *Rheinische Musen. Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim, Jg. 2, Bd. 1 [= Bd. 5] (1795), Heft 3, S. 237f. Magdalena Kalmes, ihr Sohn und ihre jüngste Tochter blieben gemeinsam mit Schmidt noch bis März 1792 in Hamburg und wechselten dann gemeinsam nach Frankfurt/Main; vgl. Rüppel (wie Anm. 67), S. 351f., 383–385, 448, 473; außerdem Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 43, 53f., Bd. 2/2, S. 100f., Schütze (wie Anm. 25), S. 607f. und 663f. sowie *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 5, Nr. 7 (Juli 1790), S. 410.

und *Apotheker*<sup>71</sup>, Königin Isabella in Martín y Solers *Lilla (Una cosa rara)*<sup>72</sup> und Kordula in Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben*<sup>73</sup>. Während der insgesamt 27 Monate des zweiten Hamburger Engagements 1787 bis 1789 kamen außerdem noch 13 überwiegend kleinere Partien hinzu<sup>74</sup> – verglichen mit den

<sup>71</sup> Rollendebüt: 7. Mai 1787 = Erstaufführung, weitere Auftritte: 9., 14., 21. und 30. Mai, 11. Juni, 6. und 10. August, 5. September, 2. und 31. Oktober sowie 19. Dezember 1787, 29. Januar, 3. März, 19. Mai, 20. August und 28. Oktober 1788 sowie 27. Februar 1789. Auf den Theaterzetteln 1787 bis 1789 lautet die Personenangabe im Gegensatz zu 1783/84 stets „Demoiselle Weber“ (ohne von).

<sup>72</sup> Rollendebüt: 9. Januar 1788 = Erstaufführung, weitere Auftritte: 10., 14. und 16. Januar, 5. März, 21. April, 29. Mai, 24. Juli, 19. September sowie 21. November 1788, 13. Februar und 18. März 1789.

<sup>73</sup> Rollendebüt: 7. Juli 1788 = Erstaufführung, weitere Auftritte: 11., 18. und 30. Juli, 7. und 25. August, 11. September, 6. und 23. Oktober, 17. November sowie 2. Dezember 1788, 27. Januar und 20. März 1789. Laut Theaterzettel war das Stück auch am 29. Dezember 1788 angesetzt; allerdings wird in den *Nachrichten vom Hamburger Theater aus dem Jahre 1788* in: *Annalen des Theaters*, H. 4 (1789), S. 79, behauptet, dass an diesem Tag die Oper *Im Trüben ist gut fischen (Fra i due litiganti il terzo gode)* von Giuseppe Sarti gegeben worden wäre.

<sup>74</sup> Charlotte in *Die Schule der Eifersüchtigen oder Das Narrenhaus* von Salieri (Rollendebüt: 9. Januar 1787, weitere Auftritte: 11. und 15. Januar sowie 13. März 1787), eine Zigeunerin in *Die abgeredete Zauberey* von Grétry (Rollendebüt: 1. März 1787, weitere Auftritte: 5., 8. und 19. März, 23. April, 24. August sowie 14. Dezember 1787, 19. Februar und 11. März 1789), Donna Velaska in *Adelheit von Veltheim* von Christian Gottlob Neefe (eigentlich Partie von Johanna Sophie Löhrs, geb. Nätsch; Jeanette von Weber gab sie am 9. und 15. März 1787, 7. Januar und 23. Februar 1789), Emma (Jungfrau beim Tempel) in *Das Irrlicht oder Endlich fand er sie* in der Neuvertonung von Ignaz Umlauff (15. und 18. Oktober 1787; bei späteren Aufführungen Besetzung der Rolle auf den Zetteln nicht mehr ausgewiesen), Mopsa in *Das Urtheil des Midas* von Grétry (5. November und 11. Dezember 1787), Constantia in *Die Liebe unter den Handwerksleuten* von Florian Leopold Gaßmann (zuvor Partie der Mad. Ambrosch; Jeanette von Weber gab sie am 28. Januar und 20. Oktober 1788 sowie 19. Januar 1789), Oberzauberin in *Das Orakel* von Friedrich Gottlob Fleischer (4. und 8. April 1788), Mandane in *Der Schleyer* von Ernst Wilhelm Wolf (Rollendebüt: 22. Mai 1788 = Erstaufführung, auch am 26. Mai 1788), Frau Goldbein in *Die zwey Vormünder* von Nicolas Dalayrac (4. August 1788 = Erstaufführung), Regine in *Die drei Pächter* von Nicolas Dezède (zuvor Partie von Anna Christina Schröder; Jeanette von Weber gab sie am 10. und 17. Oktober 1788) sowie in der Fortsetzung *Töffel und Dortchen* von Dezède (Rollendebüt: 13. Oktober 1788 = Erstaufführung, weitere Auftritte: 14. Oktober 1788, 9. und 16. Februar 1789), Britomarte in *Der Baum der Diana* von Martín y Soler (Rollendebüt: 10. November 1788 = Erstaufführung, weitere Auftritte: 11., 14. und 19. November 1788, 21. Januar und 4. März 1789), Coralline in *Die Liebe im Narrenhause* von Dittersdorf (in der Textfassung von Schröder als *Orpheus der Zweyte*; Rollendebüt: 8. Dezember 1788 = Erstaufführung, weitere Auftritte: 9. und 11. Dezember 1788, 9. Januar 1789).

sehr viel häufiger beschäftigten Kolleginnen eine recht bescheidene Ausbeute. Zudem gab es Monate, in denen die Weber kein einziges Mal auf den Theaterzetteln vermerkt ist (Februar und Juli 1787, Februar und Juni 1788) oder lediglich in einer Vorstellung auf der Bühne stand (April, Juni, September und November 1787).

Sicher ärgerte Vater Weber zusätzlich, dass Direktor Friedrich Ludwig Schröder weder Sohn Edmund von Weber noch dessen Braut Josepha unter Vertrag nahm. Obgleich auch Großmann keine Ambitionen zeigte, die Webers zu engagieren, kündigte Franz Anton von Weber den Vertrag von Tochter Jeanette; Ende März 1789 verließ sie das Hamburger Theater. Auf der dortigen Bühne war sie laut Theaterzetteln (vgl. Anm. 8) letztmals am 20. März als Kordula in *Betrug durch Aberglauben* zu erleben. Offenbar kam es im Rahmen der Kündigung zu unschönen Auseinandersetzungen zwischen dem geltungssüchtigen Vater Weber und Direktor Schröder, der im Januar 1789 erbost (und vielleicht nicht gänzlich objektiv) an seinen Kollegen Großmann schrieb:<sup>75</sup>

„Mdlle Weber ist das hässlichste Geschöpf das man je auf der Bühne sah. Sie hat viel Fertigkeit, aber sie nimmt keinen Menschen mit ihrer Stimme ein. Sie spielt elend. Und bei allen diesen Tugenden möchte sie gern irgendwo *prima Donna* seyn. [...] Ich laße Dem: Weber herzlich gern gehn.“

Noch zwei Jahre später, als Schröder die Sängerin (nun verheiratete Weyrauch) in Heidelberg als Mitglied der Gesellschaft von Johann Appelt wiedertraf, lautete sein Urteil negativ. Zu ihrem Auftritt am 11. Mai 1791 als Diana in seiner Lieblingsooper *Der Baum der Diana* von Martín y Soler schrieb er:<sup>76</sup>

„Madame Weihrauch, vormalige Weber, spielte abscheulich, und hat sich im Gesange nicht gebessert.“

<sup>75</sup> Brief vom 27. Januar 1789; *D-Leu*, Slg. Kestner/I/C/III/192, Nr. 17.

<sup>76</sup> Vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 78 (Vincent Weyrauch gab den Dorist). Zum Wechsel des Ehepaars Weyrauch 1791 von der Großmannschen Gesellschaft zur Truppe von Appelt in Karlsruhe vgl. Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 60. Appelts Karlsruher Spielzeit endete am 28. April 1791; vgl. Günther Haass, *Theater am markgräflichen und kurfürstlichen Hof in Carlsruhe 1719–1806*, in: *Karlsruher Theatergeschichte. Vom Hoftheater zum Staatstheater*, Karlsruhe 1982, S. 26. Nach den Heidelberger Auftritten waren die Weyrauchs spätestens im Herbst 1791 wieder in Karlsruhe am Theater, von wo aus sie im Januar 1792 nach Nürnberg wechselten.

Die Hamburger Streitigkeiten drangen sogar an die Öffentlichkeit; im März 1789 berichtete die in Berlin erscheinende *Theater-Zeitung für Deutschland* recht abfällig über die Weber-Tochter, die in Hamburg „in der Oper bloß alte Frauen und dergleichen Rollen, wozu sie sich recht gut paßt, bekam, [...] aber ihres eingebildeten Talents wegen sich berechtigt glaubt, nur erste Liebhaberinnen singen zu dürfen“<sup>77</sup>. Aus Schröders Brief vom Januar (wie Anm. 75) geht zudem hervor, dass auch Fridolin von Weber – wie sein Bruder Edmund und dessen Braut Josepha – vergeblich auf eine erneute Hamburger Anstellung gehofft hatte; Schröder schrieb dazu: „Der Sohn [Fridolin von Weber<sup>78</sup>] hat sich in dem Orchester so viel Feinde gemacht, daß sie gegen seinen Eintritt protestirt haben.“ Dieser Hinweis könnte eventuell auch erklären, warum jener zweite Geiger Weber 1787 sein Engagement schon nach wenig mehr als sieben Monaten aufgegeben hatte (vgl. w. o., S. 26): Möglicherweise hatte sich der auch andernorts als schwieriger Charakter beschriebene Fridolin damals nicht ins Ensemble einfügen können und seine Kollegen derart gegen sich aufgebracht, dass sie seine Rückkehr ins Orchester Ende 1788 boykottierten<sup>79</sup>. Fridolin von Weber verließ Hamburg offenbar um den Jahreswechsel 1788/89, um sich vermutlich der Anfang 1789 in Rostock neugegründeten Schauspielgesellschaft von Jean Tilly anzuschließen<sup>80</sup>.

Auf Antrag von Franz Anton von Weber vom 25. Februar 1789 genehmigte der Hamburger Senat Jeanette von Weber die Durchführung eines geistlichen Konzerts am Sonntag, dem 1. März, im Krameramtshaus<sup>81</sup>. Die

<sup>77</sup> Vgl. Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 7), S. 45 (Anm. 39).

<sup>78</sup> Dass hier tatsächlich von Fridolin von Weber die Rede ist und nicht von seinem Bruder Edmund, der wenige Monate zuvor in Hamburg war, belegt der fast zeitgleich von Franz Anton von Weber an Großmann gerichtete Brief vom 20. Januar 1789, in dem der Vater (sicher aufgrund der gescheiterten Verhandlungen in Hamburg) eine Anstellung seines Sohnes Fridolin von Weber bei Großmann erbat (vgl. Anm. 55).

<sup>79</sup> Folgt man dieser Annahme, dann wäre auch denkbar, dass Fridolin von Webers Weggang aus Esterhaza 1788 nach nur sechsmonatiger Anstellung ähnliche Gründe hatte. Das von Franz Anton von Weber als Kündigungsgrund genannte schlechte „Clima“ muss nicht notwendig auf die Witterung bezogen werden, sondern könnte ebenso das persönliche Verhältnis zu den Kollegen und/oder Vorgesetzten beschreiben.

<sup>80</sup> Vgl. Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 13 (inkl. Anm. 31). Tilly spielte von Januar bis Juni 1789 in Rostock (mit Musikdirektor Weber). Ab Januar 1790 ist er dort mit einem neuen Musikdirektor (Jean Roi/Roy) bezeugt; vgl. Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*, Schwerin 1837, S. 130, 139.

<sup>81</sup> Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, 111-1 Senat, Cl VII Lit. Fl 9b, fasc. 1, Nr. 12. Bislang konnte keine Konzertbesprechung nachgewiesen werden. Dass das Konzert

Ankündigung im *Hamburgischen Correspondenten* vom 28. Februar bezeugt freilich, dass das Konzert keineswegs geistlichen Charakter hatte:<sup>82</sup>

„Hamburg. Morgen, am 1sten März, wird Mademoiselle Weber mit obrigkeitlicher Erlaubniß im Krameramtshause ihr Abschiedsconcert geben, da sie auf Ostern die hiesige Schaubühne verlassen wird. Sie wird sich in selbigem mit verschiedenen Arien berühmter Meister, auch mit einer von ihrem Bruder [Edmund], einem würdigen Schüler [Joseph] Haydns, componirten, hören lassen, und Herr Braun wird auch ein Flötenconcert spielen. Ferner wird die berühmte Dittersdorfische [sic] Abschiedssinfonie aufgeführt werden. Ihr Herr Vater wird das Concert dirigiren, und das musikalische Publikum weiß schon, wie gut er diese Kunst versteht. Der Anfang ist um 6 Uhr, und Billets sind im Krameramtshause für 2 Mk. zu haben.“

Im Laufe des April verließen Franz Anton, Genovefa, Jeanette und Carl Maria von Weber die Hansestadt und zogen nach Kassel, wo sie am 29. April eintrafen<sup>83</sup> und Jeanette am 9. Mai bei der Theatergesellschaft von Johann Friedrich Toscani und Peter Carl Santorini mit der Titelrolle von Monsignys Oper *Die schöne Arsene* debütierte; am Pult des Orchesters stand ihr Vater<sup>84</sup>.

Zusammenfassend soll eine tabellarische Übersicht die Wanderungen der Familie von Weber zwischen 1783 und 1789 nach dem derzeitigen Wissensstand vergegenwärtigen:

stattfand, darauf weisen allerdings mehrere Eingaben hin (bezüglich der sonst unüblichen Genehmigung eines Konzerts am Sonntag); vgl. dazu Robert von Zahn, *Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes* (Beiträge zur Geschichte Hamburgs, Bd. 41), Hamburg 1981, S. 143f.

<sup>82</sup> *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen Correspondenten*, Jg. 1789, Nr. 34 (28. Februar).

<sup>83</sup> Vgl. *Casselsche Polizey- und Commerzien-Zeitung*, Jg. 1789, Nr. 19 (11. Mai), S. 431: „Fremde und hiesige Personen, die vom 29ten April bis den 5. May in Cassel angekommen. Leipz. Thor: [...] Am 29. Hr. Baron v. Webern, ausser Diensten, k.[ommt] v.[on] Hamburg, l.[ogirt] i.[m] Gasthof] Strals.[und]“.

<sup>84</sup> Vgl. den Theaterzettel im Stadtarchiv Braunschweig, in: H X B: 47 (die Vorstellung wurde als Benefiz für Franz Anton und Jeanette von Weber veranstaltet).

	<b>Jeanette</b>	<b>Franz Anton</b>	<b>Fridolin</b>	<b>Edmund</b>
1783/84	nach Febr. 1783 vorübergehende Übersiedlung der Familie von EUTIN nach HAMBURG denkbar, dokumentiert ist der Aufenthalt dort allerdings erst Aug. 1784 (evtl. nur besuchsweise?)			
Sept. 1783	Engagement bei A. Seyler am Theater in HAMBURG	[Aufenthalt bis Juli 1784 nicht gesichert]		
Spät-sommer 1784	Abgang vom Hamburger Theater im Aug.; danach wohl Reise nach WIEN zur Ausbildung bei Aloysia Lange (?)	9. Aug. Tod von Franz Anton von Webers erster Ehefrau Maria Anna in HAMBURG, Begräbnis, Antrag auf Umwandlung von deren Pension in eine finanzielle Unterstützung für die Weberschen Kinder (30. Aug.); danach (wohl im Sept.) Rückkehr von Vater Weber mit den Söhnen nach EUTIN		
Winter 1784/85	[Aufenthalt nicht gesichert]	Vater Weber hat die musikalische Leitung der Theatersaison in EUTIN zwischen 22. Okt. 1784 und 25. Febr. 1785 inne (vermutlich mit Abstecher nach Schloss Gottorf bei SCHLESWIG im Dez.), beide Söhne wirken im Orchester mit		
Sommer / Herbst 1785	[Aufenthalt nicht gesichert]	nach Tod des Eutiner Fürstbischofs (6. Juli) Reise Franz Anton von Webers nach WIEN (mit Abstecher nach ESTERHAZA), lernt in Wien Genovefa Brenner kennen, die er am 20. Aug. heiratet, danach Rückreise mit der Ehefrau nach EUTIN (ca. Ende Okt. eingetroffen), nachfolgend dort als Stadtmusikus tätig; unklar, ob die Söhne den Vater auf der Reise nach Wien begleiteten oder in Eutin blieben		
Jahreswechsel 1786/87	erneuter Vertragsabschluss am Theater HAMBURG unter Direktor F. L. Schröder (Dez.1786), Debüt am 9. Jan. 1787	Amt als Stadtmusikus in EUTIN (ab 1786) im Frühjahr 1787 aufgegeben (dort noch im Mai dokumentiert)	ab Mitte Dez. 1786 vermutlich als 2. Geiger am Theater HAMBURG tätig	Reise über Berlin (Sept. 1786), Dresden, Prag (Okt.) nach WIEN (dort bis mind. Jan. 1787) und weiter nach ESTERHAZA zum Unterricht bei Joseph Haydn

	<b>Jeanette</b>	<b>Franz Anton</b>	<b>Fridolin</b>	<b>Edmund</b>
2. Jahreshälfte 1787	[weiterhin in HAMBURG]	nach einem Aufenthalt in HAMBURG Übersiedlung nach WIEN mit Ehefrau Genovefa und Sohn Carl Maria	Kündigung der Anstellung in HAMBURG zum Ende Juli 1787, danach evtl. Reise mit dem Vater nach WIEN	[weiterhin in ESTERHAZA]
Frühjahr 1788	[weiterhin in HAMBURG]	[weiterhin in WIEN]	ab April Anstellung als Geiger in der esterházyischen Kapelle in ESTERHAZA	Abschluss der Studien bei Haydn im Mai
Juni bis Sept. 1788	[weiterhin in HAMBURG]	Rückreise von Wien vermutlich über Kassel und Meiningen (Aug.) nach HAMBURG (dort ab 2. Sept. gesichert)	Ende Sept. Anstellung in ESTERHAZA aufgegeben, danach Rückreise nach HAMBURG	ab Juni Reise mit Braut Josepha Cronheim von Wien über Hannover (Anfang Juli) nach HAMBURG (August), keine Anstellung am dortigen Theater
Herbst 1788 bis Frühjahr 1789	um den Jahreswechsel Kündigung der Anstellung von Tochter Jeanette in HAMBURG zu Ende März 1789, im April Übersiedlung von Franz Anton, Genovefa, Jeanette und Carl Maria von Weber nach KASSEL (Ankunft dort 29. April)		keine erneute Anstellung am Theater Hamburg, Anfang 1789 vermutlich Engagement bei J. Tilly als Musikdirektor in ROSTOCK (?)	Anstellung mit Ehefrau Josepha bei C. C. C. Doebbelin in HALBERSTADT (Herbst), FRANKFURT AN DER ODER (bis 4. April), STENDAL (Ende April) und MAGDEBURG (Mai)

	Jeanette	Franz Anton	Fridolin	Edmund
Mai bis Anfang Sept. 1789	Anstellung von Jeanette bei der Gesellschaft Toscani/Santorini in KASSEL, MARBURG und HOFGEISMAR; gemeinsam mit der Tochter leben auch Vater Franz Anton mit Ehefrau Genovefa und Sohn Carl Maria		[Aufenthalt nicht gesichert]	[Aufenthalt nach 29. Mai nicht gesichert]
Mitte Sept. 1789	Franz Anton von Weber eröffnet mit einer eigenen Schauspielergesellschaft am 19. Sept. seine Spielzeit in MEININGEN; seiner Truppe gehören auch Ehefrau Genovefa, Tochter Jeanette mit ihrem zukünftigen Ehemann Vincent Weyrauch (Heirat 8. Nov.), Webers Söhne Fridolin und Edmund sowie seine Schwiegertochter Josepha an			

### 3. Edmund und Fridolin von Weber und ihre Beziehungen zu Hamburg nach 1790

Trotz der Konflikte mit Schröder 1788/89 brachen die Webers nicht alle Brücken hinter sich ab, sondern hielten auch in den folgenden Jahren Kontakt zum Hamburger Theater. Um 1790/91 verkauften sie drei komplette Aufführungsmaterialien (Partituren, Stimmen und Textbücher) der nachfolgend genannten Opern aus eigener Produktion dorthin<sup>85</sup>. Edmund von Webers dreiaktiges Singspiel *Der Transport im Koffer* wurde auf dem Hamburgischen Theater mit drei Vorstellungen (30. Mai, 3. Juni und 15. Juli 1791) das vergleichsweise erfolgreichste der drei Werke; der Theaterrezensent des *Hamburgischen Briefträgers* versuchte, den jungen Komponisten in seiner Besprechung der Erstaufführung nicht allzu unbarmherzig zu maßregeln:<sup>86</sup>

„Die erste Arbeit eines angehenden Musikers, und für eine solche hatte Hr. Weber genug geleistet. Auf großen dauernden Beifall kann nun freilich in diesem Fall nicht gerechnet werden. Genug daß Kenner der

<sup>85</sup> Jürgen Neubacher, *Die Webers, Haydn und Der Aepfeldieb. Eine Untersuchung der Musikhandschrift ND VII 168 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37)*, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 989–1008.

<sup>86</sup> *Hamburgischer Briefträger oder Schriften, worin Geschichte, Stadt- und Landneuigkeiten, Gedichte, Briefe, auch Theater-Nachrichten und launige Aufsätze allerlei Art enthalten sind. Eine Wochenschrift*, Jg. 1, Nr. 30 (23. Juli 1791), S. 473. Die Vorbereitung der Aufführung dürfte sorgfältig gewesen sein; die Singstimmen wurden bereits am 18. März, also zweieinhalb Monate vor der Premiere, ausgeteilt; vgl. Neubacher (wie Anm. 85), S. 1004 (Anm. 58).

Musik, wie die Herren Schröder und Hönike<sup>87</sup>, ihr die Aufführung nicht versagten, und das Publikum ziemlich befriedigt das Haus verließ. – Das Stück ist unter aller Critik. Es ist wirklich zu bedauern, daß junge Componisten gemeinlich an dergleichen erbärmliche Arbeiten gerathen. Wir wissen freilich, daß das nicht gut anders sein kann, aber es ist doch immer schlimm, daß es so ist.“

Weniger schonungsvoll formulierte der Berichterstatter im *Journal des Luxus und der Moden*, der spottete:<sup>88</sup>

„Fand keinen Beyfall, welches in der That zu bewundern war, da man doch in der Composition so viele alte Bekannte wieder fand.“

Die dritte Darbietung fand dann offenbar bei fast leerem Hause statt:<sup>89</sup>

„Es war heute sehr leer und die Herren und Damen dort oben [auf der Bühne] ließen diese Leere den [sic] Wenigen hier unten [im Parkett] sehr fühlen.“

Das gescholtene Libretto stammte übrigens vom Hamburger Juristen Bernhard Christoph d'Arien, der als Theaterautor durchaus Erfolg hatte<sup>90</sup>. Somit scheint zumindest denkbar, dass das Werk in Hamburg seine Uraufführung erlebte<sup>91</sup>; darauf könnte auch der 1791 bei Johann Matthias Michaelen in

<sup>87</sup> Mit Friedrich Hönicke scheint Edmund von Weber nachfolgend in engere Verbindung getreten zu sein, der Musikdirektor trug sich 1796 in Edmund von Webers Stammbuch ein; vgl. Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 17. Schröder war zur Zeit der Premiere nicht in Hamburg; er reiste vom 17. April bis 11. Juni von Hamburg aus über Weimar, Frankfurt am Main, Mannheim, München und Linz nach Wien und zurück über Prag und Berlin. Die Direktion in Hamburg führte in dieser Zeit seine Frau; vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 56–95. Trotzdem dürfte die Einstudierung der Oper Edmund von Webers mit ihm abgestimmt gewesen sein.

<sup>88</sup> *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 6, Nr. 7 (Juli 1791), S. 384.

<sup>89</sup> *Hamburgischer Briefträger* (wie Anm. 86), Nr. 35 (27. August 1791), S. 550.

<sup>90</sup> Musik zu d'Ariens Bühnenstücken schufen auch Christian Gottlob Neefe (*Heinrich und Lyda*, UA 1776), Johann André (*Laura Rosetti*, UA 1778), Johann Christoph Kaffka (*Antonio und Cleopatra*, UA 1779) und Friedrich Preu (*Natur und Liebe im Streit*, UA 1785); zudem übertrug d'Arien italienische und französische Libretti ins Deutsche, u. a. zu Opern von Dalayrac (*Mathieu, Nina*), Grétry (*Lamant jaloux, Le jugement de Midas*), Martín y Soler (*L'arbore di Diana*), Jean Paul Egide Martini (*Le droit du seigneur*) und Paisiello (*Il Re Teodoro in Venezia*).

<sup>91</sup> Dokumentiert sind bislang lediglich spätere Aufführungen (Nürnberg 12. Juli 1792, dort laut Theaterzettel anlässlich des Nürnberg-Besuchs des neuen Kaisers Franz II. vom Komponisten „Sr. K. K. A. Majestät Francisco dem 2ten in [der] allertiefsten Unterthänigkeit und

Hamburg erschienene Textdruck der *Gesänge aus dem Singspiele Der Transport im Koffer* hindeuten<sup>92</sup>. Der Komponist dürfte in Zusammenhang mit der Hamburger Einstudierung kaum dorthin gereist sein; er gehörte zwischen Spätherbst 1790 und Februar 1792 gemeinsam mit seiner Frau Josepha der Schauspielgesellschaft von Joseph Voltolini an, die in der fraglichen Zeit bis Anfang Juli 1791 in Ulm und direkt anschließend in Schwäbisch Hall spielte<sup>93</sup>.

Das Haydn-Pasticcio *Der Aepfeldieb* nach einem Libretto von Christoph Friedrich Bretzner, dessen musikalische Einrichtung wohl überwiegend auf Edmund von Weber zurückging und das schon 1789 in Meiningen uraufgeführt worden war, kam in Hamburg lediglich einmal zur Aufführung (26. Mai 1791); dazu liest man:<sup>94</sup>

„Auf dem Anschlagzettel stand naiv genug: Die Musik ist größtentheils von Haydn. Das heißt in der That aufrichtig sein.“

Nach so viel Ablehnung verwundert es nicht, dass eine Darbietung des *Freybriefs*, ebenfalls einer Haydn-Adaption aus der Weberschen Familien-„Werkstatt“ nach einem Buch von Georg Ernst Lüderwald, unterblieb.

Ein Familienmitglied ließ sich schließlich dauerhaft in Hamburg nieder: Franz Anton von Webers ältester Sohn Fridolin. Nach langen Jahren ständiger Wanderungen mit überwiegend kürzeren Tätigkeiten fand er im Hamburger Theaterorchester eine dauerhafte Anstellung als Bratscher. Jürgen Neubacher hat die entsprechenden Belege in den Hamburgischen Adressbü-

Ehrfurcht gewidmet“; Bayreuth 3. Oktober 1793 und 30. März 1794; Salzburg 3. und 5. Juli 1795). Vor der Hamburger Einstudierung wurden im Aufführungsmaterial allerdings Darstellernamen eingetragen, die der Besetzung der Weberschen Schauspielgesellschaft 1789/90 in Meiningen entsprechen; vgl. Neubacher (wie Anm. 85), S. 1004. Möglicherweise war das Werk in Meiningen vorbereitet, aber nicht mehr aufgeführt worden; allerdings sind die dortigen Spielplan-Nachweise für die fragliche Zeit nicht vollständig, so dass auch eine dortige Uraufführung denkbar wäre.

<sup>92</sup> Ein Exemplar ist nachgewiesen in der Library of Congress in Washington, ML48 [S10916].

<sup>93</sup> Vgl. Higuchi/Ziegler (wie Anm. 41), S. 14. Die Ulmer Theaterzettel (Stadtarchiv Ulm, G 3/1791) nennen Edmund von Weber lediglich zweimal als Darsteller (7. Juni und 1. Juli), allerdings war er bei Voltolini in erster Linie als musikalischer Leiter engagiert; vgl. Reichards *Theater-Kalender, auf das Jahr 1792*, Gotha [1791], S. 327 (dort als „Korrepitor“ bezeichnet) sowie *auf das Jahr 1793*, Gotha [1792], S. 185 (dort als ehemaliger „Musikdirektor“ genannt).

<sup>94</sup> *Hamburgischer Briefträger* (wie Anm. 86), Nr. 30 (23. Juli 1791), S. 472.

chern für 1819 bis 1833 ermittelt<sup>95</sup>; da die Bücher allerdings jeweils einen gewissen zeitlichen Vorlauf brauchten, ist von der Übersiedlung Fridolin von Webers nach Hamburg spätestens 1818 auszugehen; sein letzter zuvor verbürgter Aufenthalt war im Februar 1817 in Erfurt<sup>96</sup>. Mit einer vermuteten Hamburger Anstellung vor 1819 korrespondiert ein Tagebucheintrag Carl Maria von Webers, nach welchem Weber am 6. Juni 1818 „Besuche von [Friedrich] Gerstäcker und [Carl] Schwarz“ erhielt, die ihm Briefe mitbrachten – darunter auch einen von Fridolin von Weber. Der Tenor Gerstäcker kam vom Hamburger Theater, wo er am 1. Mai die letzte Vorstellung vor seiner sommerlichen Gastspielreise absolviert hatte<sup>97</sup>, die ihn u. a. ans Dresdner Hoftheater führte (Gastauftritte zwischen dem 8. und 20. Juni). Im Mai müsste der ältere Weber-Bruder also, um Gerstäcker den Brief mitgeben zu können, bereits in der Stadt gewesen sein. Zudem war Ende 1817 laut Adressbuch ein Herr von Weber als „Chor-Director“ am Hamburger Apollo-Theater angestellt<sup>98</sup> – dabei könnte es sich unter Umständen um Fridolin von Weber gehandelt haben, der dann wohl bereits im Verlauf des Jahres 1817 nach Hamburg gekommen sein dürfte. Allerdings hatte das Apollo-Theater nur wenige Monate Bestand; dann ging dessen Direktor Bernhard Meyer in Konkurs<sup>99</sup> und der Chorleiter Weber musste nach einem neuen Arbeitsplatz Ausschau halten.

<sup>95</sup> Neubacher (wie Anm. 85), S. 1005. Als Anschrift ist in den Adressbüchern 1819 (S. 667) und 1820 (S. 677) angegeben: „Gänsemarkt no 66“, 1821 (S. 653), 1822 (S. 663), 1823 (S. 671), 1824 (S. 693) und 1825 (S. 695): „Gänsemarkt no 59, Neumanns Hof“, 1826 (S. 733), 1827 (S. 757), 1829 (S. 770), 1830 (S. 666), 1831 (S. 675) und 1832 (S. 643): „Gänsemarkt, Neumanns Hof no 63“ (1828 keine Adressenangabe), 1833 (S. 474): „Dammthorstr. Riemanns Platz.“ Üblicherweise ist Weber unter den Behörden-Angaben (zum Theater) nachgewiesen, lediglich im Jahr 1820 zusätzlich auch im Personenteil (S. 396), dort mit abweichender Adresse (Valentinskamp).

<sup>96</sup> Vgl. die in Erfurt am 12. Februar 1817 vorgenommene Eintragung des Mühlhäuser Offiziers Carl August Gottlieb Stange in Fridolin von Webers Stammbuch; *D-B*, Mus. ms. autogr. S 7, Bl. 33v.

<sup>97</sup> Vgl. Karl Gottfried Theodor Winkler (Hg.), *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 3, Nr. 10 (Oktober 1818), S. 303.

<sup>98</sup> Vgl. *Hamburgisches Adress-Buch für das Jahr 1818*, Hamburg o. J. [Vorwort datiert December 1817], S. 653.

<sup>99</sup> Vgl. L. Wolff (Hg.), *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1842*, Berlin 1843, S. 109 (danach Konkurs nach drei Monaten) sowie ders., *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1840*, Berlin 1841, S. 76 (danach Ende 1817 gescheitert).

In einem Bericht über das Hamburger Theaterorchester in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1832 wird Fridolin von Weber eigens hervorgehoben, allerdings nicht aufgrund besonderer musikalischer Leistungen, sondern lediglich als „der ältere Bruder Carl Maria v. Weber’s“<sup>100</sup> – das übliche Schicksal von Verwandten berühmter Persönlichkeiten, die selten um ihrer selbst willen, häufiger dagegen quasi als genealogischer „Anhang“ zur Kenntnis genommen werden.

Fridolin von Weber blieb bis zu seinem Tod am 11. März 1833 in Hamburg; seine Frau Babette (eigentlich Magdalena Barbara Margaretha) starb dort bereits im Jahr zuvor. Die gemeinsamen Kinder hatte das Ehepaar allesamt überlebt – als letzter war 1808 der älteste Sohn Johann Friedrich Anton Jacob von Weber fünfzehnjährig in Nürnberg verunglückt. Dies war wohl ein Grund dafür, dass Fridolin mehrfach Söhne seines Bruders Edmund in den ersten Jahren ihrer beruflichen Orientierung (etwa zwanzigjährig) bei sich aufnahm: So war Ende 1810 Edmunds ältester Sohn Carl (aus erster Ehe, geb. 1790) gemeinsam mit seinem Onkel Fridolin bei der Denglerschen Schauspielgesellschaft in Freiburg/Breisgau engagiert<sup>101</sup>; in den Hamburger Jahren war es der zweite Sohn Moritz (aus 2. Ehe, geb. 1801), der um 1820 bei Fridolin und Babette von Weber in Hamburg lebte. Übrigens hoffte auch dessen Vater Edmund – wie sein Bruder Fridolin – auf einen finanziell abgesicherten Lebensabend in Hamburg; seiner diesbezüglichen Bewerbung beim dortigen Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schmidt vom 5. Oktober 1826<sup>102</sup> war allerdings kein Erfolg beschieden.

<sup>100</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* (nachfolgend: AmZ), Jg. 34, Nr. 2 (11. Januar 1832), Sp. 29.

<sup>101</sup> Vgl. Friedrich Ferdinand Leonhardt, *Theater-Journal aller unter der Direktion des Herrn Georg Dengler zu Freyburg aufgeführten Opern, Schau- Lust- u. Trauerspiele für das Jahr 1810. Nebst einigen Theater-Anekdoten, Gedichte[n], Personalstand &c.*, [Freiburg/Breisgau 1811], S. 6: „Fr. v. Weber, Musik-Direktor.“ und „Karl v. Weber, Oboist.“ Das Journal gibt den Denglerschen Spielplan von 3. November 1810 bis 1. Januar 1811 wieder.

<sup>102</sup> Vollständig wiedergegeben bei Neubacher (wie Anm. 85), S. 1105f. (Anm. 65), Nachweis auf S. 996 (Anm. 30). Edmund von Weber bat um eine Anstellung als Musikdirektor oder Orchestermusiker (Kontrabassist) und pries auch seine (dritte) Frau Therese als Schauspielerin im „Fach der komischen Mütter“ sowie seine Tochter Therese als Sängerin an. Im selben Jahr bemühte sich der Weber-Bruder mehrfach erfolglos um eine Anstellung: am Hoftheater Kassel (Engagement gemeinsam mit seinen beiden „talentvollen“ Töchtern Therese und Viktoria Josephine) sowie bei einem nicht bekannten Theaterdirektor (als Kontrabassist im Orchester bei Engagement seiner Tochter Therese als Sängerin); vgl. zu Kassel seinen Brief an Louis Spohr vom selben Jahr, der bei der Liepmannssohn-Auktion am 15./16. Oktober 1894 versteigert wurde (im Katalog als Nr. 603), außerdem seinen

Als Friedrich Wilhelm Jähns 1876 versuchte, in Hamburg Hinweise zu Fridolin von Weber zu ermitteln, war dieser längst vergessen. Immerhin waren erstaunlicherweise – nach über 40 Jahren – noch vier Musiker im Orchester engagiert, die behaupteten, gemeinsam mit dem Weber-Bruder Dienst im Graben versehen zu haben<sup>103</sup>: der vormalige Flötist und nunmehrige Musikdirektor August Martin Canthal (1804–1891), der Cellist Borgwart, der Geiger Petersen und der Bratscher Steinhardt<sup>104</sup>. Allerdings waren deren Erinnerungen verblasst; sie konnten Jähns keine verwertbaren Angaben machen.

#### 4. Carl Maria von Webers Hamburgbesuch 1802

War von Carl Maria von Weber bislang bestenfalls als „stillem Beobachter“ die Rede, so war er 1802 beim Hamburg-Besuch gemeinsam mit seinem Vater bereits der Hauptakteur. In seiner autobiographischen Skizze von 1818 erwähnt er die Hansestadt nur einmal; dort liest man: „1802 machte mein Vater eine musikalische Reise mit mir nach Leipzig, Hamburg, Holstein [...]“<sup>105</sup> Diese Reise starteten die Webers in Salzburg wohl am 9. Juli 1802<sup>106</sup>; sie endete im Dezember desselben Jahres in Augsburg. Einige Reisestationen sind durch Einträge in Webers Freundschaftsalbum (wie Anm. 106) bezeugt: Augsburg (18. August), Meiningen (27. August), Eisenach (28. August), Sondershausen (29. August), Braunschweig (1. September), Rellingen (4. Oktober), Schleswig (9. Oktober), Eutin (11. und 13. Oktober),

Brief vom 5. Juni 1826 an Unbekannt, der mehrfach bei Leo Liepmannssohn in Berlin angeboten wurde (u. a. in Kat. 163, Nr. 873 und Kat. 174, Nr. 2218); dokumentiert sind jeweils nur die Katalog-Nachweise, der Verbleib der Originale ist unbekannt.

<sup>103</sup> Vgl. die briefliche Nachricht des Hamburger Theater-Archivars J. Nitschke an Jähns vom 15. November 1876; *D-B, Weberiana Cl. X*, Nr. 455.

<sup>104</sup> Das Hamburger Adressbuch von 1833 (S. 474) bestätigt lediglich die gemeinsame Anstellung Webers mit „Steinhard“ und „Canthal“.

<sup>105</sup> Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler, Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Dresden, Leipzig 1828, Bd. 1, S. IX.

<sup>106</sup> Am 8. Juli trug Thaddäus Susan in Salzburg noch einen Kanon in Webers Freundschaftsalbum ein; *D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5*, Bl. 78r. Das Gegenstück dazu komponierte Weber am selben Tag in Salzburg; vgl. Heinrich Damisch, *Ein unbekannter Kanon von Carl Maria von Weber*, in: *Der Zuschauer. Monatsschrift für Musik und Bühnenkunst. Beilage zur Deutschösterreichischen Tages-Zeitung*, Jg. 1925/26, Folge 8 (Juni 1926), S. 3f. Am 10. Juli trafen Vater und Sohn Weber bereits in München ein; vgl. Ludwig Wolf, Frank Ziegler, *Weber-Orte in München*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 13.

Altona (26. Oktober)<sup>107</sup>, Hamburg (27. Oktober), Hildburghausen (12. November)<sup>108</sup>, Coburg (16. November) und München (6. Dezember). Das in der Autobiographie genannte Leipzig wäre, falls Weber nicht irrte, eher als Station auf der Rückreise (Anfang November) denkbar.

Mit dem Hamburg-Besuch verknüpfte man wohl besonders große Hoffnungen. Franz Anton von Weber lancierte im August einen Bericht über seinen Sohn und dessen Oper *Peter Schmoll* in der vielgelesenen *Zeitung für die elegante Welt*, in dem es heißt:<sup>109</sup>

„Er gedenkt diese Oper der ansehnlichen Kaufmannschaft in Hamburg zu dedizieren, die es gewiß nicht unterlassen wird, dieses emporstrebende Genie durch Aufmunterung und Theilnahme sich anzueignen.“

Genaugenommen muss man von zwei Hamburg-Besuchen sprechen, denn Vater und Sohn Weber stiegen sowohl auf der Hinreise gen Schleswig, wo man wohl Webers Taufpaten, den Landgrafen Carl von Hessen, aufsuchen wollte, als auch auf der Rückreise von Eutin in der Hansestadt ab – leider wiederum ohne in den Fremdenanzeigen der *Hamburgischen Adreß-Comtoir-Nachrichten* Spuren zu hinterlassen. Allerdings findet sich am 4. Oktober in der genannten Zeitung eine Musikalien-Anzeige des ortsansässigen Verlegers Johann August Böhme, in der angeboten wird:<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Ob die Webers hofften, auch in der Nachbarstadt Hamburgs ein Konzert veranstalten zu können, ist unklar. In den *Königl. privil. Altonaer Adreß-Comtoir-Nachrichten* findet sich in den Monaten September bis November 1802 kein Hinweis auf sie.

<sup>108</sup> Max Maria von Weber (wie Anm. 39, Bd. 1, S. 73) behauptet, die Webers wären auf der Rückreise zehn Tage in Hildburghausen geblieben; dafür fanden sich bislang keinerlei Belege. Das *Hildburghäusische Wochenblatt* enthält in der fraglichen Zeit keine Hinweise auf die Webers, auch nicht in der Rubrik „Angekommene und durchpassirte Personen“; freundliche Mitteilung von Frau Heidi Moczarski vom Kreisarchiv in Hildburghausen. Die Darstellung Max Maria von Webers scheint ebenso fragwürdig wie jene des Eutin-Besuchs 1802 (ebd., Bd. 1, S. 72) nachweislich falsch ist; vgl. dazu Ziegler, *Eutin* (wie Anm. 6), S. 17. Auch in den entsprechenden Nummern der *Coburger wöchentlichen Anzeiger* findet sich leider kein Hinweis auf den nachfolgenden Coburg-Aufenthalt der Webers 1802; freundliche Mitteilung von Rudi Mechthold von der Landesbibliothek Coburg. Somit bleibt der Zeitpunkt der An- und Abreise in Hildburghausen und in Coburg ungewiss.

<sup>109</sup> *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 2, Nr. 102 (26. August 1802), Sp. 816; vgl. auch Joachim Veit, *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, in: *Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Operschaffen*, Ausstellungskatalog, Wiesbaden 2011, S. 61.

<sup>110</sup> *Hamburgische Adreß-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 36, Nr. 77 (4. Oktober 1802), S. 616.

„Weber (von) 6 Ecosaisen für Forte Piano, dem schönen Geschlecht in Hamburg zugeeignet. 8 sl.“

Die Webers hatten demnach sofort nach Ankunft in der Stadt (wohl Mitte September) Verbindungen zu dem Verleger geknüpft. Die möglicherweise gehegte Hoffnung, Böhme würde auch die Oper *Peter Schmoll* ankaufen und mit der erwähnten Widmung an die Hamburgische Kaufmannschaft drucken (vermutlich im Klavierauszug bzw. einzelne Nummern daraus), erfüllte sich nicht; statt dessen wurde der Zyklus der kleinen Klavierstücke mit besagter Zueignung an die Damenwelt der Stadt versehen. Ob die sechs Nummern auch in Hamburg komponiert wurden oder sich bereits bei Ankunft im Reisegepäck befanden, ist unbekannt; in Webers eigenem Werkverzeichnis sind sie lediglich mit „1802“ datiert<sup>111</sup>. Die sechs ansprechenden Miniaturen, die aus jeweils zwei Achttaktern bestehen, werden ihrem Anspruch als spieltechnisch nicht zu schwierige tänzerische Unterhaltungsliteratur absolut gerecht – kaum eine „höhere Tochter“ Hamburgs dürfte sich damit im Klavierunterricht sehr geplagt haben.

Sicher im Oktober d. J. in Hamburg komponiert sind zwei Lieder Carl Maria von Webers: *Die Kerze* (JV 27) und *Umsonst* (JV 28) – es handelt sich um die ersten dokumentierten Sololieder des Komponisten überhaupt, beide nach Texten des Oldenburger Juristen und Dichters Gerhard Anton Hermann Gramberg. Da die Gedichtvorlagen erst 1803 im Druck erschienen<sup>112</sup>, scheint ein persönlicher Kontakt Webers zum Textautor zumindest denkbar. Auf dem inzwischen verschollenen Autograph des Liedes *Umsonst* hatte Weber notiert: „dedicirt der Mad. Scharf und gestochen bei Böhme“<sup>113</sup>. Zur Widmungsträgerin konnten keine weitergehenden Informationen ermittelt werden, und auch von genannter Erstausgabe ist bislang kein Exemplar nachgewiesen worden; lediglich Böhmes Anzeige vom 28. Oktober

<sup>111</sup> Vgl. Hell (wie Anm. 105), Bd. 3, S. 159.

<sup>112</sup> *Poetisches Taschenbuch*, hg. von G. A. H. Gramberg und Casimir Ulrich Boehlendorff, Berlin: Frölich, 1803, S. 185 (*Umsonst!*) und 191f. (*Die Kerze*).

<sup>113</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 51. In Webers eigenem (1828 gedruckten) Werkverzeichnis findet sich der ungenaue Hinweis auf 1802 komponierte „Einzelne Lieder, gestochen bei Böhme in Hamburg“; vgl. Hell (wie Anm. 105), Bd. 3, S. 159. Bei Böhme erschien jedoch, wie Verlagskataloge und Zeitungsanzeigen bezeugen, nur dieses eine Lied Webers im Erstdruck.

11

*Adagio*

Componirt von Carl Maria von Weber 1802

Morgen früh das erste Leben, mich zähl' die du kleine Kerze, 87 Jahren

Da sich erst einpflochten Sonntag 82. Morgen und mich die Welt.

2.

Wie geht's den Kindern so die Jahre  
und die Jahre im blauen Richte;  
einmal noch, und flauht die Kinder  
und die Jahre im alten Richte.

3.

Was man nicht sehen kann, das ist die Welt  
Gott hat dem die Augen zugehelt,  
Hör' ich mit dem Herzen nicht  
etwas hören von dem Himmel.

4.

Wahrlich, ich bin ein Kind der Welt  
mit dem die Jahre fliehen fort,  
Kopf wie Kind, Fuß wie Kind,  
als wenn die Jahre nicht auf mich wärd.

Webers Autograph des Liedes *Die Kerze* (Landesbibliothek Eutin)

SECHS  
ECCOSSAISEN  
fürs  
Forte Piano  
komponirt und zugeeignet  
DEM SCHÖNFN GESCHLECHT IN HAMBURG  
von  
CARL MARIE VON WEBER  
HAMBURG  
Bey Ioh: Aug: Böhme.

Erstdruck von Webers *Eccossaisen* (D-B)

1802 über deren Erscheinen bestätigt Webers Notiz<sup>114</sup>. Der Umstand, dass Böhme 1802 das Verwertungsrecht erworben hatte, hinderte Weber übrigens nicht, das Lied 17 Jahre später nochmals zu verkaufen: 1819 sandte er an seinen Berliner Hauptverleger Schlesinger die Stichvorlage der *Gesänge und Lieder* op. 71, in die die frühe Komposition als Nr. 4 weitgehend unverändert Eingang fand<sup>115</sup> – Nachbesserungen an seinem Jugendwerk erachtete er offenbar trotz der langen Zeitspanne seit der Komposition nicht als nötig.

Die *Kerze* dagegen erschien weder bei Böhme noch integrierte Weber sie später in eine seiner Liedersammlungen. Selbst der glühende Weber-Verehrer Jähns verzichtete darauf, dieses „kleine anspruchslose Lied“<sup>116</sup> in die von ihm 1869 bei Lienau in Berlin herausgegebene zweibändige Sammlung der klavierbegleiteten *Lieder und Gesänge* Webers aufzunehmen; erst 1903 publizierte Max Friedländer das Frühwerk und attestierte ihm „eine gewisse Kühnheit der Melodie wie der Harmonie“<sup>117</sup>. Tatsächlich lag es kaum an der hübschen melodischen Erfindung oder der stimmigen harmonischen Ausarbeitung, dass das Lied weder bei Böhme Interesse fand noch später von Weber zum Druck gegeben wurde, eher wohl an seiner recht schlichten formalen Anlage: Die Singstimme ist durchgehend an die Oberstimme der rechten Hand gekoppelt, die Klavierbegleitung emanzipiert sich also nie vom Gesang – stilistisch in der Zeit nach 1800 obsolet.

Erstaunlich ist, dass weder die *Ecossaisen* noch das Lied *Umsonst* in Böhmes Verzeichnissen lieferbarer Musikalien ab 1802 zu finden sind<sup>118</sup> – vielleicht

<sup>114</sup> *Hamburgische Adress-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 36, Nr. 84 (28. Oktober 1802), S. 672: „Weber (von) Lied: Umsonst entsagte [recte: entsagt] ich der lockenden Liebe &c. f. Forte Piano. 6 sl.“ Neuerliche Anzeige in: *Privilegirte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg*, Jg. 1802, Beilage zu Nr. 92 (17. November), Sp. 1288: „Weber, von, Lied: Umsonst entsagte ich der lockenden Liebe &c., für Forte-Piano. 6 sl.“

<sup>115</sup> Vgl. dazu Frank Ziegler, *Sieben auf einen Streich – Neuerwerbung eines Manuskripts für die Berliner Weber-Sammlung*, in: *Weberiana* 21 (2011), S. 145 (die gedruckte Ausgabe erschien im November 1819, nicht 1820). Lediglich die Tempobezeichnung in T. 13 *Andante* wurde von Weber nachträglich konkretisiert: *quasi Allegretto*. Abweichungen in der Klavierbegleitung des Liedes in der Druckausgabe von 1819 (rechte Hand erster sowie letzter Takt) beruhen auf Stecherfehlern; in der Stichvorlage entsprechen diese Passagen dem Original von 1802.

<sup>116</sup> Jähns (wie Anm. 113), S. 50.

<sup>117</sup> Vgl. Max Friedländer, *Weberiana*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*, Jg. 9, Leipzig 1903, S. 89 (Einführungstext) und 90 (Abdruck des Liedes).

<sup>118</sup> Vgl. *Verzeichniß der neuesten Musikalien welche in der Kunst-Musik- und Instrumentenhandlung von Johann August Böhme der Börse gegenüber zu haben sind*, 13. Fortsetzung,

war die Auflage sehr gering. Anders liegt der Fall bei zwei Verlagsartikeln, die Böhme lediglich in Kommission vertrieb: So nahm er noch 1802 eine im selben Jahr bei Gombart in Augsburg gedruckte Klaviersammlung Carl Maria von Webers, die *Douze Allemandes*, in sein Sortiment auf; vielleicht auf Bitten der Webers: Er annoncierte sie ebenso am 28. Oktober als in seiner Niederlassung „bey der Börse [...] zu bekommen“<sup>119</sup> und wies sie 1803 auch in seinem Katalog nach<sup>120</sup>. Ein Jahr später kam noch eine weitere Weber-Ausgabe des Verlags Gombart hinzu: die *Petites Pièces faciles* für Klavier zu vier Händen op. 3<sup>121</sup>. Die Webers pflegten demnach den Kontakt zu Böhme auch noch später von Augsburg aus.

Neben dem Verkauf von Kompositionen (u. a. in Augsburg an Gombart und in Hamburg an Böhme) war der zweite Hauptzweck der Reise von 1802, den noch nicht ganz sechzehnjährigen Carl Maria von Weber einer breiteren Öffentlichkeit als Pianisten zu präsentieren. Bevor in Hamburg allerdings ein öffentliches Konzert zustande kam, waren wohl etliche private Besuche zu absolvieren. Die Webers suchten neben dem schwedischen Publizisten Carl Fredric Nordenskiöld<sup>122</sup> auch den ehemaligen Theaterdirektor Schröder auf, der sich inzwischen auf sein Landgut in Rellingen zurückgezogen hatte. Die Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und Vater Weber über den Einsatz von dessen Tochter Jeanette als Sängerin 1788/89 waren offenbar längst vergessen, und so trug Schröder am 4. Oktober „Zur Erinnerung an einen schönen Morgen“ einen ermutigenden Spruch in das Stammbuch des

Hamburg 1802; *Verzeichniss der neuesten Musikalien welche in der Musik- und Instrumentenhandlung von Johann August Böhme der Börse gegenüber zu haben sind*, 14. Fortsetzung, Hamburg 1803; *Verzeichniss der neuesten Musikalien welche in der Musik- und Instrumentenhandlung von Johann August Böhme, der Börse gegenüber, zu haben sind*, 15. Fortsetzung, Hamburg 1804 (Exemplare in D-B).

<sup>119</sup> *Hamburgische Adress-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 36, Nr. 84 (28. Oktober 1802), S. 672: „Weber (von) 12 Allemandes p. le Forte Piano. 1 Ml 4 sl.“

<sup>120</sup> Vgl. *Verzeichniss der neuesten Musikalien*, 14. Fortsetzung (wie Anm. 118), S. 75: „Weber, Charles Marie v., 12 Allemandes p. le Fortepiano“ (Preis identisch).

<sup>121</sup> Vgl. *Verzeichniss der neuesten Musikalien*, 15. Fortsetzung (wie Anm. 118), S. 20: „Weber, C. M. de, Six petites Pieces faciles pour le Pianoforte à quatre mains, op. 3. Liv. I.“ (Preis: 2 M. 6 s.).

<sup>122</sup> Nordenskiöld (1756–1828) war 1793 bis 1801 als Kommissionssekretär in Hamburg tätig; danach lebte er zunächst weiter in Hamburg, anschließend in Anklam und zuletzt in Rostock, wo er am 28. Februar 1828 starb. Er hinterließ am 27. Oktober 1802 einen recht mystischen französischsprachigen Eintrag in Carl Maria von Webers Freundschaftsalbum (wie Anm. 106), Bl. 87r.

Das Glück begegnet dem Feind.

Zur Erinnerung an meine  
jungen Morgen, und zum Andenken an  
Bulläugau, den 4. October,  
1802.

Herrn  
vergebens  
F. v. Schröder

Hambourg ce 27<sup>bre</sup> 1802.

Monsieur  
Si j'avois l'avantage de vous rencontrer encore un jour,  
Je pourrais certainement appliquer sur vous cette phrase:  
L'ame quand elle vient a se replier sur elle même  
s'étonne avec raison de sa fécondité.

fortiter suaviterque  
disponens omnia

Charles Frédéric de Nordenskiöld

Eintragungen von Friedrich Ludwig Schröder (4. Oktober 1802) und  
Carl Fredric Nordenskiöld (27. Oktober 1802) in Webers Freundschaftsalbum (D-B)

jungen Carl Maria von Weber ein: „Das Glück belohnt den Fleiß.“<sup>123</sup> Die Leitung des Hamburger Theaters lag mittlerweile allerdings in den Händen eines Direktionskollegiums, dem im Herbst 1802 die Schauspieler Gottfried Eule, Carl David Stegmann und Jakob Herzfeld angehörten<sup>124</sup>; auch zu ihnen dürften die Webers Kontakt gesucht haben, kam das Theater doch als möglicher Auftrittsort für den jungen Musiker in Betracht.

Offenbar benötigte die Organisation des öffentlichen Konzerts längere Zeit, vielleicht scheuten die Webers aber auch die Konkurrenz durch das Gastspiel der kurbayerischen Hofsängerin Josepha Cannabich, die am 18. September gemeinsam mit ihrem Mann, dem „Herr[n] Capell-Director [Carl] Cannabich“ in Hamburg eingetroffen war<sup>125</sup> und zwischen dem 24. September und dem 25. Oktober acht Vorstellungen am dortigen Theater gab, sich daneben aber auch „in zwei von ihr gegebenen Konzerten und in Privatgesellschaften sehr oft hören“ ließ<sup>126</sup>. Die beiden großen von der Cannabich veranstalteten Vokal- und Instrumentalkonzerte fanden am 2. und 23. Oktober im deutschen Schauspielhaus statt<sup>127</sup>; zudem trat die Sängerin auch im Konzert des

<sup>123</sup> Freundschaftsalbum (wie Anm. 106), Bl. 86v.

<sup>124</sup> Vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/2, S. 108. Bis 1801 war das Leitungsgremium noch fünfköpfig; Mitdirektor Carl Daniel Langerhans hatte seinen Direktionsposten im April 1802 niedergelegt, Johann Carl Wilhelm Löhns war am 26. Februar 1802 gestorben.

<sup>125</sup> Vgl. *Hamburgische Adreß-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 36, Nr. 73 (20. September 1802), S. 584; wie üblich ist nur der Ehemann angezeigt, der Zusatz lautet: „kommt von München, logirt im römischen Kaiser“. Auf den Konzertzetteln zum 2. und 23. Oktober (wie Anm. 127) ist die Adresse von Mad. Cannabich angegeben: „im Römischen Kaiser, Nr. 13“.

<sup>126</sup> Vgl. *Hamburg und Altona. Eine Zeitschrift zur Geschichte der Zeit, der Sitten und des Geschmacks*, Jg. 1, Bd. 4, Heft 12 (1802), S. 367f. und Jg. 2, Bd. 1, Heft 1 (1803), S. 120–122 (Zitat S. 120). Die Gastrollen waren: Myrrha im *Unterbrochenen Opferfest* von Peter von Winter (24. September und 4. Oktober), Röschen in *Die Müllerin* von Giovanni Paisiello (27. September und 25. Oktober), die Titelrolle in *Lilla (Una cosa rara)* von Martín y Soler (30. September), Lucille in *Der Corsar aus Liebe* von Joseph Weigl (12. und 20. Oktober) sowie Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* (18. Oktober); vgl. die Theaterzettel (wie Anm. 8) sowie die Ankündigungen in: *Privilegirte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg*, Jg. 1802, Beilagen zu Nr. 76 (22. September), Sp. 1052, zu Nr. 77 (25. September), Sp. 1068, zu Nr. 78 (29. September), Sp. 1084, zu Nr. 79 (2. Oktober), Sp. 1096, zu Nr. 81 (9. Oktober), Sp. 1124, zu Nr. 83 (16. Oktober), Sp. 1156, zu Nr. 84 (20. Oktober), Sp. 1168, zu Nr. 85 (23. Oktober), Sp. 1182.

<sup>127</sup> Vgl. die beiden Konzertzettel (unter den Hamburger Theaterzetteln; vgl. Anm. 8) sowie die Anzeigen in: *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Jg. 1802, Nr. 156 (29. September) für das erste Konzert, an dem auch Carl Cannabich (mit einem eigenen Violinkonzert) und der Cellist Calmus beteiligt waren,

Cellisten Martin Calmus am 9. Oktober im „Saale auf der großen Drehbahn, dem Französischen Theater gegenüber“, auf<sup>128</sup>. Der Erfolg der Sängerin in der Hansestadt war anfangs groß: Am 2. Oktober erschien im *Hamburgischen Correspondenten* ein Lobgedicht auf sie<sup>129</sup>, und der Berichterstatter des *Hamburgischen Journals der Moden und Eleganz* meldete: „Die Aufmerksamkeit unsers Publikums ist ganz Madame Cannabich gewidmet“<sup>130</sup>.

sowie Nr. 168 (20. Oktober) für das zweite Konzert, an dem wiederum beide genannten Künstler sowie der erste Klarinettist Dufour vom Orchester des Hamburger deutschen Theaters und der Tenor Adam Kirchner (Duett mit der Cannabich) teilnahmen. Weitere Kurzanzeigen in: *Privilegirte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg*, Jg. 1802, Beylage zu Nr. 78 (29. September), Sp. 1084 und Beylage zu Nr. 79 (2. Oktober), Sp. 1096 (jeweils zum 2. Oktober).

<sup>128</sup> Vgl. den Konzertzettel (unter den Hamburger Theaterzetteln; vgl. Anm. 8) sowie die Anzeigen in: *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Jg. 1802, Nr. 160 (6. Oktober) und Nr. 162 (9. Oktober); Mitwirkende waren wiederum der Geiger Carl Cannabich, der Klarinettist Dufour sowie Josepha Cannabich und Adam Kirchner (mit je einer Arie). Calmus war ursprünglich Mitglied des Theaterorchesters in Altona, dann aber von 1800 bis zu seinem Tod 1809 Mitglied der sächsischen Hofkapelle in Dresden.

<sup>129</sup> Vgl. *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Jg. 1802, Nr. 158 (2. Oktober), Gedicht gezeichnet „E. F. C.“

<sup>130</sup> *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 2, Nr. 10 (Oktober 1802), Sp. 420. Den Berichten des Schauspielers Carl Ludwig Costenoble zufolge war das Publikum nicht durchweg begeistert; er schrieb zum ersten Auftritt am 24. September als Myrrha: „Sie hat eine wunderschöne Stimme und seelenvollen Vortrag; erfüllte aber die Hoffnungen der Hamburger nicht ganz, weil man sie über die Gebühr häßlich fand. Mit ihrem widrigen Gesichte schon vertraut geworden, huldigte man ihrer Kunst bey der zweyten Vorstellung ganz nach Verdienst, und sie gefiel als Röschen, in Paisiello's Molinara allgemein. Doch bleibt man bey der Meynung, daß sie nicht so groß ist, wie der Ruf sie macht.“; *A-Wst*, Ic 59759, H. I. N. 17.337, Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 76r. Zur Aufführung am 30. September vermerkte er dann, sie „gefiel fortwährend“ (ebd., Bl. 76v). Der Kritiker der *Privilegirten wöchentlichen gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg* (Jg. 1802, Nr. 97 vom 4. Dezember, Sp. 1353) schrieb: „ihre Stimme ist eine der reinsten, die es giebt, aber sie hat keine sonderliche Höhe, und ihre Manieren scheinen nach einer Violine gebildet zu seyn und sind fast immer dieselben. Die Meinungen des Publikums über diese Künstlerin sind sehr verschieden, und was sie auf der einen Seite durch ihren Gesang gewonnen, hat sie auf der andern durch Weglassung unsrer beliebten und Einlegung nicht bekannter und ungeschätzter Arien verloren; so sang sie z. B. im Dom Juan statt der letzten großen Bravour-Arie eine andere aus *Clemenza di Tita* [sic], die der Mozartschen bey weitem nachstehen muß.“ Auch Costenoble (s. o., Bl. 77v) vermerkte „einige fremde Arien“, die von der Sängerin in den *Don Giovanni* eingelegt worden waren, und notierte: „Die Hamburger sehen oder hören solche Frevel nicht gern; von der Seite haben sie sich noch rein erhalten.“ Der Berichterstatter der *Zeitung für die elegante Welt*

So hatte der 15-jährige Carl Maria von Weber vorerst das Nachsehen; er reiste mit seinem Vater bald nach dem 4. Oktober vorerst mit Ziel Schleswig und Eutin ab, um nach dem 13. Oktober zurückzukehren – spätestens am 27. (s. o.), vermutlich aber vor dem 20. Oktober, da an diesem Tag eine Anzeige für das bevorstehende Konzert im *Hamburgischen Correspondenten* erschien.<sup>131</sup>

„Concert-Anzeige.

Am 30sten October, Sonnabend, wird Herr Carl Marie von Weber, ein junger Tonkünstler von 15 Jahren und Zögling des berühmten Haydn, mit Obrigkeitlicher Erlaubniß im Deutschen Schauspielhause ein großes Instrumental- und Vocal-Concert geben, und sich in selbigem mit verschiedenen Musikstücken von seiner eignen Composition auf dem Fortepiano hören lassen. Noch einige andre Künstler und Künstlerinnen werden diesem Concert durch Spiel und Gesang mehrere Abwechselungen zu geben suchen. Um Kenner und Liebhaber aufzumuntern, den jungen Künstler, der ein eben so glücklicher Componist als fertiger Fortepiano-Spieler ist, mit Ihrer Gegenwart zu beehren, wollen wir hier eine Stelle aus dem Zeugnisse aufführen, welches Haydn eigenhändig diesem seinen Zögling gegeben hat. »Ich kann (heißt es) mit Wahrheit und meiner Einsicht und vollkommenen Ueberzeugung gemäß attestiren, daß die Composition dieses meines lieben Zöglings mannhaft und vollkommen nach den wahren Regeln des Contrapuncts bearbeitet – mit vielem Feuer und Delicatesse und dem Texte ganz angemessen sey, auch derselbe zugleich ein ganz ausgezeichnet starker Clavierspieler dieser Zeit sey, und es daher für gerecht und billig finde, diesen meinen lieben Zögling der ganzen musikalischen gefühlvollen Welt zur besten Aufnahme zu empfehlen.«

Der Anfang des Concerts und die Preise sind wie bey dem Schauspiel, und Billets sind bey dem Caßirer Herrn Bartels und am Eingange zu haben.“

In dieser ungewöhnlich langen, etwa eine halbe Zeitungsspalte füllenden Anzeige versuchte Franz Anton von Weber einmal mehr, den werbewirk-

(Jg. 2, Nr. 132 vom 4. November 1802, Sp. 1057f., gez. „J. D. M.“) begründete in seinem Bericht über *Mad. Cannabich in Hamburg* deren teilweises Missfallen mit übersteigerten Erwartungen des Publikums.

<sup>131</sup> *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Jg. 1802, Nr. 168 (20. Oktober), auf dem ungezählten Bl. 3v.

samen Namen Haydn zu instrumentalisieren – dass nicht der berühmte Joseph, sondern dessen Bruder Michael der Lehrer Carl Marias war und auch das zitierte Zeugnis verfasst hatte, wurde verschwiegen. Michael Haydns Stellungnahme vom 2. Juni 1802, einen Tag nach einer Privataufführung ausgewählter Nummern aus dem *Peter Schmoll* in Salzburg niedergeschrieben, ist hier fast vollständig und weitgehend im Originalwortlaut wiedergegeben. Mit diesem Empfehlungsschreiben ging der stolze Vater in diesen Tagen offenbar gerne „hausieren“; er dürfte es auch zwei Monate zuvor beim Besuch bei Ernst Ludwig Gerber am 29. August 1802 in Sondershausen<sup>132</sup> zur Hand gehabt haben, druckte Gerber es doch zwölf Jahre später vollständig in seinem Tonkünstler-Lexikon ab<sup>133</sup>, zu einem Zeitpunkt als der Komponist seinen *Peter Schmoll* wohl längst „abgeschrieben“ hatte und sicherlich eher an einer Propagierung seiner neueren Opern *Silvana* und *Abu Hassan* interessiert gewesen wäre.

Die recht großsprecherische Hamburger Konzertanzeige wirkt weniger anmaßend, macht man sich bewusst, dass die Veranstaltung einer Konzert-Akademie mit Solisten und Orchester durchaus ein finanzielles Risiko darstellte. So sollten im Mai 1802 die Kosten für ein Konzert von Louis Spohrs Geigenlehrer Franz Eck im Hamburger deutschen Theater 100 Taler betragen, worauf Eck in den preiswerteren Saal der Freimaurerloge auf der großen Drehbahn auswich<sup>134</sup>, obgleich dieser als „zur Musik nicht sehr geeignet“ galt<sup>135</sup>. Ob an die Webers ähnliche hohe Forderungen ergingen, ist unbekannt, klar aber ist, dass neben Saalmiete und Beleuchtung auch Künstlergagen an die beteiligten Musiker (Solisten wie Orchester) zu zahlen waren – Fixkosten, die unabhängig vom Kartenverkauf anfielen. Nach der vollmundigen Ankündigung lag freilich für den jungen Carl Maria „die Latte hoch“; kein Wunder, dass der Pianist dem Erwartungsdruck kaum standhalten konnte. Die Darbietung wurde nicht wie erhofft zum großen Triumph: weder war das Interesse an der Veranstaltung sonderlich groß<sup>136</sup>

<sup>132</sup> Vgl. Gerbers Eintrag in Carl Maria von Webers Freundschaftsalbum (wie Anm. 106), Bl. 76r.

<sup>133</sup> Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 4, Leipzig 1814, Sp. 526.

<sup>134</sup> Vgl. Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, Bd. 1, S. 17 und 322 (Anm. 18).

<sup>135</sup> Vgl. AmZ, Jg. 3, Nr. 36 (3. Juli 1801), Sp. 608.

<sup>136</sup> Dazu mag neben dem großen Angebot an Konzerten (vgl. u. a. Anm. 127 und 128) auch der Umstand beigetragen haben, dass am Abend vor Webers Konzert Kotzebues Erfolgs-

noch überzeugte der Konzertgeber das Publikum. Der Schauspieler Carl Ludwig Costenoble, der 1795 einige Monate zur Theatertruppe von Vater Weber in Salzburg und Hallein gehört hatte, erinnerte sich:<sup>137</sup>

„Am 30ten [Oktober] kündigte der alte Herr von Weeber, der vormals in Salzburg mein Direktor gewesen war, ein Concert an, worin sein 12 oder 13jähriger [sic] Sohn Carl Maria von Weeber sich als Klavierspieler hören lassen werde. Der alte Herr erschien des Abends in einer Art Uniform, bestieft und bespornt, und führte den gebrechlichen Sohn an das Fortepiano. Während Carl Maria spielte, wandte der Alte ihm sehr sorgfältig die Notenblätter um. Aber die Kunst des jungen Virtuosen war entweder nicht so groß, oder man verstand nicht ihn zu würdigen; genug, er gefiel fast gar nicht, und der Hauptzweck einer guten Einnahme war auch nicht erreicht, und folglich mußte der gute Weeber mit fehlgeschlagenen Hoffnungen Hamburg verlassen.“<sup>[1]</sup>

Der Programmzettel des Abends ist überliefert<sup>138</sup>: Eröffnet wurde vom Theaterorchester (vermutlich unter Leitung des Musikdirektors Friedrich Hönicke) mit einer Sinfonie von Joseph Haydn. Die Sängerin Caroline Lippert, ehemals am Hamburger Theater (1790/91 und 1796–1798), nun aber am Theater in Altona angestellt, sowie der Tenor Adam Kirchner, ein Liebling des Hamburger Publikums, steuerten jeweils eine Mozart-Arie bei, der Bassist Apel von der Hamburger Bühne eine Romanze von Joseph Weigl. Alle drei hatten zudem ein Terzett aus Webers Oper *Peter Schmoll* einstudiert, das den ersten Teil des Abends beschloss. Der Geiger Gerke vom Orchester des französischen Theaters in Hamburg spielte zur Eröffnung des zweiten Teils ein Violinkonzert von Giovanni Battista Viotti<sup>139</sup>.

Die drei erwähnten Sänger waren im Hamburger Konzertleben etabliert, leistungsfähig und durchaus beliebt. Als die Lippert, die bis 1796 in Berlin am

stück *Die Hussiten vor Naumburg* seine Hamburger Erstaufführung erlebt hatte – sicherlich ein Publikumsmagnet.

<sup>137</sup> *A-Wst*, Ic 59759, H. I. N. 17.337, Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 78r.

<sup>138</sup> Innerhalb der Hamburger Theaterzettelsammlung (vgl. Anm. 8). Der Inhalt ist erstmals wiedergegeben bei Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 144.

<sup>139</sup> Ger(c)ke trat mehrfach solistisch in Erscheinung; er hatte bereits am 29. September 1802 im französischen Theater „zwischen dem ersten und letzten Stücke ein Violinkonzert [gespielt], welches den Beifall vieler Kenner erhielt“; vgl. *Hamburg und Altona. Eine Zeitschrift zur Geschichte der Zeit, der Sitten und des Geschmacks*, Jg. 2, Bd. 2, Heft 1 (1803), S. 122.

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung

wird

am Sonnabend, den 30sten October, 1802,

Herr Carl Marie von Weber,

ein Haydenscher Jüdling,

die Ehre haben,

im deutschen Schauspielhause

eine große

## Musikalische Akademie

nach folgender Einrichtung zu geben:

### Erster Theil.

- 1) Sinfonie von Hayd'n,
- 2) Aria von Mozart, gesungen von Madame Lippert.
- 3) Clavier-Concert von Mozart, gespielt von Carl Marie von Weber.
- 4) Serzett aus der Oper: Peter Schmolz und seine Nachbarn, componirt von C. M. von Weber, und gesungen von Madame Lippert, Herrn Kirchner und Herrn Apel.

### Zweyter Theil.

- 1) Violin-Concert von Viotti, gespielt von Herrn Serke aus dem französischen Orchester.
- 2) Aria von Mozart, gesungen von Herrn Kirchner.
- 3) Clavier-Concert, componirt und gespielt von C. M. v. Weber.
- 4) Romance von Weigl, gesungen von Herrn Apel.
- 5) Freye Variationen, gespielt von C. M. v. Weber.

Billette sind bey Herrn S. A. Böhme, Musik-Händler, an der Börse, bey dem Cassier, Herrn Bartels, im Opernhofe, und am Eingange zu haben.

Der Anfang ist um 6 Uhr.

Konzertzettel zu Webers erstem öffentlichen Hamburger Auftritt

Nationaltheater engagiert war, 1797 dort nochmals von Hamburg kommend gastierte, bedauerte man in der preußischen Residenz aufrichtig, dass man „diese Frau vor einem Jahre abgehen ließ“, und urteilte: „Ihre Stimme ist rein, stark und ausdrucksvoll, und ihr Vortrag vollkommen verständlich und nicht mit Manieren überladen.“<sup>140</sup> Costenoble bescheinigte der Sängerin, sie sei „im Besitz einer schönen, klangvollen, biegsamen Sopranstimme“<sup>141</sup>.

Kirchner und Apel könnte Weber möglicherweise bei Aufführungen am Hamburger Theater erlebt haben; besonders Kirchner war im September und Oktober 1802, wie die Theaterzettel (vgl. Anm. 8) ausweisen, fast bei jeder Opernaufführung zu hören: als Armand in Luigi Cherubinis *Wasserträger* (8., 12. und 22. September), Don Alvar in Nicolas Dalayrac's *Die Wilden*

<sup>140</sup> Zu den Berliner Gastauftritten vgl. *Berlinische Dramaturgie*, Bd. 1, Nr. 5 (26. Juli 1797), S. 66f. (11. April als Astasia in Salieris *Axur*), 69f. (13. April als Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni*), 70f. (15. April als Königin in *Lilla* von Martín y Soler); die oben zitierten Passagen finden sich auf S. 70 und 66. Caroline Lippert, geb. Werner (1775–1831), war vom 27. Juli bis zum 31. Oktober 1791 (noch als Dlle. Werner) und (nach ihrer Berliner Anstellung) nochmals vom 7. April 1796 bis Ostern 1798 am Theater Hamburg engagiert (nun bereits als Mad. Lippert); vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 54, 136, Bd. 2/2, S. 102, 104 sowie *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Bd. 1, Hamburg 1797, S. 258. Der Grund für den Wechsel nach Hamburg war wohl der Umstand, dass ihr in Berlin aufgrund ihres Aussehens andere Sängerinnen in jugendlichen Rollen vorgezogen wurden. So liest man dort, sie „hatte eine volltönende reine starke Bruststimme von großem Umfang und war sehr musikfest; doch, ungeachtet ihrer Jugend, besonders im Verhältnisse zu ihren Mitspielerinnen, für jugendliche Liebhaberinnen etwas zu voll gebaut“. Vielmehr wäre sie für Frauen- und Mutterrollen prädestiniert, „die sicherlich nie gefallender vorgestellt, noch kräftiger gesungen“ worden wären, „obgleich es einer jungen Frau schwer fallen mag, in dieses Fach überzugehen“; vgl. *Ansicht der Lage des Berliner Nationaltheaters, beim Schlusse des Jahres 1796*, in: *Lyceum der schönen Künste*, Bd. 1, Berlin 1797, S. 125.

<sup>141</sup> *A-Wst*, Ic 59759, H. I. N. 17.337, Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 1r (zur Vorstellung von Dittersdorfs *Rothem Käppchen* in Altona am 14. April 1798 mit der Lippert als Hedwig). Der Zusatz „aber ohne bedeutende Höhe“ scheint angesichts des Rollenprofils der Sängerin kaum glaubhaft. Von 1798 bis 1803 sang sie am Theater Altona erste Partien, u. a. Blonde bzw. Constanze in der *Entführung aus dem Serail* und die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*. Zur Darbietung der Constanze in Altona am 2. August 1798 schrieb Costenoble (ebd., Bl. 11r), sie habe „überaus richtig, rein, pra[e]zis und mit einer seltenen Anmuth“ gesungen. Im Vergleich mit ihrer Kollegin Aloysia Lange heißt es im Herbst 1797 freilich: „Sie ist mehr Schauspielerin als Md. Lange, erreicht diese aber im Gesange nicht.“; vgl. *Briefe über Schauspielkunst, Theater und Theaterwesen in Deutschland*, hg. von Johann Gottlieb Rhode, Altona 1798, S. 12f. (zur Darstellung der Elvira in Winters *Unterbrochenem Opferfest* am 1. September 1797; die Lange gab die Myrrha). 1803 wechselte die Lippert von Altona nach Schwerin; vgl. den Hamburger *Theater-Kalender auf das Jahr 1804* (wie Anm. 67), S. 172 (Debüt in Schwerin) und 179 (Abgang in Altona).

(14. September), Murney in Peter von Winters *Unterbrochenem Opferfest* (24. September, 4. Oktober), Baron Felsenherz in Paisiellos *Müllerin* (27. September, 25. Oktober), Infant in Martín y Solers *Lilla* (30. September), Dorimante in Weigls *Corsar aus Liebe* (12. und 20. Oktober), Joseph in Johann Baptist Schenks *Dorfbarbier* (14. Oktober) und Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* (18. Oktober), zudem in mindestens zwei Konzerten (9. und 23. Oktober; vgl. Anm. 127 und 128). Lediglich in Jean Pierre Soliés *Geheimniß* (17. Oktober) und François Adrien Boieldieu *Kalif von Bagdad* (26. Oktober) war er nicht besetzt. Apel trat im selben Zeitraum lediglich fünfmal als Daniel im *Wasserträger* bzw. Villack Umu im *Opferfest* auf. Costenoble lobte Kirchners „seelenvolle[n] Gesang“<sup>142</sup> und schwärmte von Apels „bewundernswürdig schönem Basse“ (sprach allerdings bei Letzterem von einer „vortrefflichen aber ganz unausgebildeten Stimme“)<sup>143</sup>. Wesentlich negativer urteilte der 18-jährige Louis Spohr, der 1802 seinen Geigenlehrer Franz Eck auf dessen Konzertreise nach Petersburg begleitete und mit diesem im April/Mai in Hamburg Station machte: Ihn erinnerte Kirchners tremulierender Tenor an eine „meckernde Geige“<sup>144</sup>, während er Apels Bühnen-

<sup>142</sup> *A-Wst*, Ic 59759, H. I. N. 17.337, Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 71r (zum 16. Juni 1802 im Vergleich zum gastierenden Julius Miller). Kirchner war vom 21. April bis zum 30. September 1797 sowie erneut von 1798 bis zu seinem Tod am 10. April 1808 am Hamburger Theater engagiert; vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/1, S. 142, Bd. 2/2, S. 104 und 106 sowie *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Bd. 2, Hamburg 1797, S. 266 (danach kam er im April 1797 aus Wien) und Bd. 3, S. 273 (danach im September 1797 kontraktbrüchig „heimlich entwichen“). Laut *Hamburger Theater-Kalender auf das Jahr 1804* (wie Anm. 67, S. 160) war er „erster Tenorist und Liebhaber“ des Hamburger deutschen Theaters.

<sup>143</sup> *A-Wst*, Ic 59759, H. I. N. 17.337, Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 17v (Zitat 1, zur Darstellung des Oberpriesters in Winters *Unterbrochenem Opferfest* am 14. Dezember 1798 mit dem Zusatz: „bewegte sich und sprach eben so bewundernswürdig schlecht“) und 93v (Zitat 2, zum 27. Juli 1803, Sarastro in der *Zauberflöte*). Der sachsen-meinungische Kammersänger war vom 24. April 1798 bis Ostern 1799 zunächst in Hamburg, ab 1799 dann in Altona am Theater engagiert; vgl. Meyer (wie Anm. 7), Bd. 2/2, S. 105 sowie *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, [Bd. 5, H. 2], Hamburg 1798, S. 105. 1801 wechselte er wieder nach Hamburg zurück; vgl. *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 1, Nr. 8 (August 1801), Sp. 341 (dortiges Debüt als Sarastro am 10. August). Nach seinem letzten Hamburger Auftritt (27. Juli 1803) reiste er auf Engagementssuche über Frankfurt am Main nach Stuttgart; vgl. *AmZ*, Jg. 6, Nr. 17 (25. Januar 1804), Sp. 280. Nach ausgedehnten Reisen ließ sich Apel 1815 in Danzig nieder; vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 36 (6. September 1815), Sp. 613.

<sup>144</sup> Ähnlich negativ ist eine Besprechung zu seiner Interpretation des Murney in Winters *Unterbrochenem Opferfest* am 1. September 1797; vgl. *Briefe über Schauspielkunst* (wie

darbietung als „schlecht und plump“ beschrieb und hinzusetzte: „seine Späße können nur einem Hamburger Publico gefallen“<sup>145</sup> – allerdings scheinen Spohrs oft bissige Kommentare zu Musiker-Kollegen (auch zu Weber) selten objektiv.

Welche Nummer aus dem *Peter Schmoll* in Webers Hamburger Konzert zur Aufführung kam, ist ungewiss; nach den beteiligten Sängern (Sopran, Tenor, Bass) zu urteilen, kommen drei der fünf Terzette der Oper in Betracht: Nr. 6 (Minette / Niclas / Bast) „Wenn er nur Ruh und Ordnung hält“, Nr. 11 (Minette / Oberbereiter / Bast) „Es ist das seligste Vergnügen“ (bezüglich Länge und Anlage als Konzertnummer weniger geeignet) sowie Nr. 14 (Minette / Oberbereiter / Greis) „Empfanget hier des Vaters Segen“. Bei einem Blick in das Autograph der Oper fallen in der Nr. 14 nachträgliche Instrumentationsretuschen auf<sup>146</sup>, die weder Friedrich Wilhelm Jähns im Werkverzeichnis noch Alfred Lorenz, der Herausgeber des Werks in der alten Weber-Werkausgabe, erklären konnten<sup>147</sup>. Möglicherweise stehen diese Eingriffe mit der Hamburger Konzertaufführung in Zusammenhang; auch die alternative Instrumentenangabe im Berliner Teilautograph, die die reizvolle Bläserbesetzung der Nummer mit zwei Blockflöten und zwei Bassethörnern normalisiert zu Querflöten und Klarinetten<sup>148</sup>, könnte aus Besetzungsproblemen bei der Hamburger Einstudierung resultieren. Dies alles bleibt freilich Hypothese; die Eingriffe könnten ebenso mit der vorhergehenden Salzburger Teilaufführung des Werks oder der nachfolgenden Augsburger Uraufführung der gesamten Oper 1803 in Zusammenhang stehen.

Der junge Weber ließ sich in seiner Akademie mit zwei Klavierkonzerten – einem von Mozart (im 1. Teil) und einem angeblich von seiner Komposition (im 2. Teil) – sowie abschließend mit improvisierten Variationen hören.

Anm. 141), S. 7f. Dort heißt es: „Gleich einer Marionette, wenn der Finger des Meisters den ihr zugehörigen Drath trifft, geht er vom Zustande der gänzlichen Ruhe plötzlich ohne alle Vorbereitung zu der lebhaftesten Bewegung über, und sinkt eben so schnell wieder in die vorige Ruhe zurück. Seine Deklamation ist um nichts besser. [...] Sein Gesang ist zwar richtig, da er ihn aber gerade wie seine Rede accentuirt, geschmacklos, die Stimme bebt fast beständig.“

<sup>145</sup> Vgl. Spohr (wie Anm. 134), Bd. 1, S. 322.

<sup>146</sup> Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus. 4689-F-1, Bd. 2, S. 39–58.

<sup>147</sup> Vgl. Jähns (wie Anm. 113), S. 44 sowie Carl Maria von Weber, *Musikalische Werke*, Serie 2, Bd. I: *Jugendopern*, hg. von Alfred Lorenz, Augsburg, Köln 1926, S. XXIIff. sowie XXVI.

<sup>148</sup> D-B, Weberiana Cl. I, 2, S. 189.

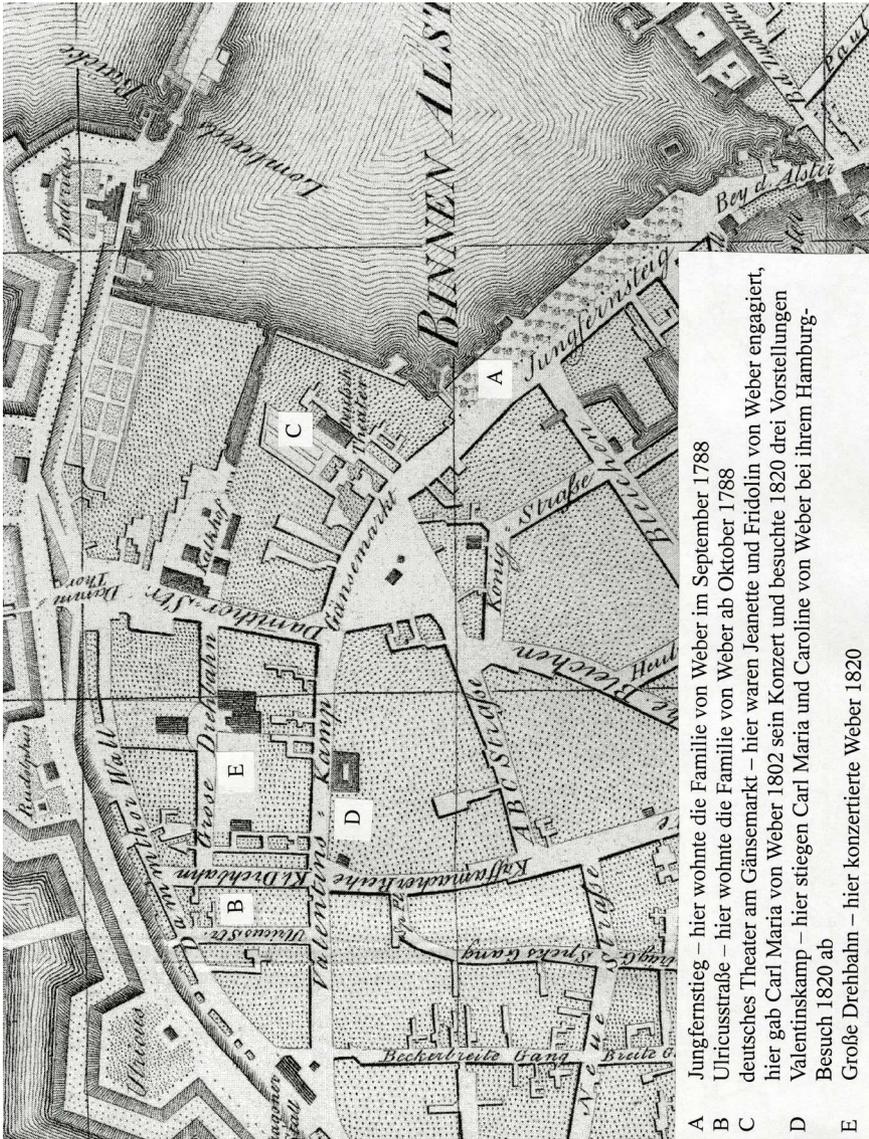
Der Hinweis auf das „Clavier-Concert, componirt und gespielt von C. M. v. Weber“ verwundert – Weber selbst vermerkte in seinem Werkverzeichnis<sup>149</sup> keine solche Komposition vor 1810! Verwarf er das Werk später, fand die Musik vielleicht Eingang in das 1810 komponierte Klavierkonzert Nr. 1 C-Dur oder war die Ankündigung lediglich ein Werbetrick und die Komposition nicht von ihm? Ohne zusätzliche Quellen bleibt diese Frage unlösbar.

Da weder der ideelle noch der finanzielle Ertrag des Auftritts sonderlich groß war, dürften die Webers Hamburg unmittelbar nach dem Konzert Anfang November verlassen haben. Auf die Zeitgenossen machte der Auftritt des knapp sechzehnjährigen Virtuosen keinen bleibenden Eindruck; Costenobles entsprechende Bemerkungen finden beim Blick in die regionale Presse Bestätigung: ein publizistisches Echo blieb gänzlich aus<sup>150</sup>. Erst nachdem Weber Berühmtheit erlangt hatte, erinnerte man sich auch in der Hansestadt wieder an seinen Auftritt als Jugendlicher, dessen Erwähnung in kaum einer Hamburger Musik- oder Theatergeschichte seit 1841 fehlt<sup>151</sup>.

<sup>149</sup> Vgl. Hell (wie Anm. 105), Bd. 3, S. 158ff.

<sup>150</sup> Hamburg gehörte in dieser Zeit hinsichtlich der Zahl der regionalen Presseerzeugnisse zu den führenden Städten des deutschen Reichs; trotzdem konnten bislang keine Berichte über (oder andere Reaktionen auf) das Konzert ermittelt werden; es wurde weder im *Journal Hamburg und Altona* noch in den *Hamburgischen Adress-Comtoir-Nachrichten*, dem *Hamburgischen Briefträger* (Jg. 12), dem *Hamburgischen Journal der Moden und Eleganz* (Jg. 2), den *Privilegirten wöchentlichen gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg*, der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen Correspondenten*, der *Kaiserlich privilegirten Hamburgischen Neuen Zeitung* oder den *Hamburger Annalen des Theaters und der dramatischen Litteratur* erwähnt. Dasselbe gilt für überregionale Zeitschriften (*Allgemeine musikalische Zeitung*, *Journal des Luxus und der Moden*, *Zeitung für die elegante Welt*).

<sup>151</sup> Vgl. u. a. Carl Lebrün, *Geschichte des Hamburger Theaters, bis zum Jahre 1817*, in: *Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde*, hg. von Carl Lebrün, Jg. 1, Hamburg 1841, S. 239: „Am 3. [sic] October [1802] gab Carl Maria von Weber eine musikalische Akademie, als Haydn's Zögling angekündigt. Er ließ sich in mehreren Concerten auf dem Piano hören, und unter Andern führte er auch ein Terzett aus einer komischen Oper von seiner Composition »Peter Schmoll und seine Nachbarn« auf.“ Mit demselben falschen Datum auch bei Ludwig Wollrabe, *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen, nebst Angabe der meisten Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker, welche seit 1230 bis 1846 an denselben engagirt gewesen und gastirt haben*, Hamburg 1847, S. 109.



- A Jungfernstieg – hier wohnte die Familie von Weber im September 1788
- B Ullrichsstraße – hier wohnte die Familie von Weber ab Oktober 1788
- C deutsches Theater am Gänsemarkt – hier waren Jeanette und Fridolin von Weber engagiert, hier gab Carl Maria von Weber 1802 sein Konzert und besuchte 1820 drei Vorstellungen
- D Valentinskamp – hier stiegen Carl Maria und Caroline von Weber bei ihrem Hamburg-Besuch 1820 ab
- E Große Drehbahn – hier konzertierte Weber 1820

# Hamburg als Station auf Webers Konzertreise 1820

von Dagmar Beck, Berlin

Webers letzter Aufenthalt in Hamburg im Jahre 1820 ist vor allem durch sein ab 1810 geführtes Tagebuch<sup>1</sup> dokumentiert. Aber schon vorher, im Oktober und Dezember 1810, hatte er, wie man seiner Korrespondenz entnehmen kann, Hamburg als eines seiner Reiseziele ins Auge gefasst<sup>2</sup>. Durch sein Engagement als Kapellmeister und Operndirektor am Ständischen Theater in Prag 1813 bis 1816 kam die Reise jedoch nicht zustande. Erst zum Ende der Prager Zeit (1815 und dann ganz intensiv 1816) begann Weber wieder über Konzertreisen nachzudenken, bei denen auch Hamburg, meist in Kombination mit einer Reise nach Kopenhagen, eine Rolle spielte<sup>3</sup>. Derartige Pläne musste er aufgrund seiner Anstellung in Dresden zwar weiterhin zurückstellen, aber schon im Dezember 1819 äußerte er in einem Brief an den Berliner Intendanten Carl von Brühl die Idee, seine Reise nach Berlin zur Aufführung des *Freischütz* mit einem „Abstecher nach Hamburg“ zu verknüpfen<sup>4</sup>.

Schließlich begab er sich am 25. Juli 1820 – noch vor der immer wieder hinausgezögerten Berliner Uraufführung des *Freischütz* – von Dresden aus mit seiner Frau Caroline in eigener Kutsche auf die Reise nach Kopenhagen, bei der er auf der Hin- und Rückfahrt in Hamburg Station machte. Insgesamt hielt sich Weber 15 Tage in Hamburg auf, vom 6. bis 10. September sowie vom 16. bis 25. Oktober 1820<sup>5</sup>. Seine Aufzeichnungen zeigen den Stel-

<sup>1</sup> Staatsbibliothek zu Berlin (nachfolgend: *D-B*), Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1, im Folgenden zitiert als: TB.

<sup>2</sup> Vgl. Webers Briefe an Johann Gänsbacher vom 9. Oktober 1810: „Zu Ende *October* gebe ich mein *Concert* in Frankfurt und gehe dann über München, Berlin, Hamburg, *pp* meinem Plane nach“ sowie vom 7. Dezember 1810: „ich trete also in Gottes nahmen meine Reise nach München Berlin Hamburg, Kopenhagen *pp* an“. Die Briefe werden – auch im Folgenden – nach der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe zitiert.

<sup>3</sup> U. a. Briefe an Giacomo Meyerbeer vom 26. August 1815: „Was meinen ferneren Lebens-Plan betrifft, so bin ich entschloßen mich nach Ablauf meines *Contractes* in Prag im *Sept*: 1816, wieder dem offenen Kunst Meere Preiß zu geben, und einige Jahre zu reisen. von Prag nach *Berlin, Hamburg, pp* dann nach Italien *pp*.“ und an Friedrich Rochlitz vom 22. November 1816 aus Berlin: „Mein Plan ist vor der Hand, in der Hälfte Dezember von hier über Magdeburg, Braunschweig, Hannover *pp* nach Hamburg und Kopenhagen zu gehen“.

<sup>4</sup> Brief vom 6. Dezember 1819; Textwiedergabe nach posthumer Abschrift (Ida Jähns) in: *D-B*, Weberiana Cl. II B, 1. a., Nr. 18, S. 17f.

<sup>5</sup> Am 10. September und am 25. Oktober erfolgte die jeweilige Abreise allerdings bereits am frühen Morgen.

lenwert, den Hamburg im Jahre 1820 für ihn hatte. Die Stadt war Durchreisestation, mit dem Ziel, hier, wie bei den anderen Zwischenaufenthalten, ein Konzert zu geben. Und doch gewann sie für Weber eine besondere Bedeutung. Vor Bremen, der vorangehenden Etappe, war es zu einem Unfall mit der Kutsche gekommen. Caroline von Weber war zu diesem Zeitpunkt schwanger. Nach diesem Erlebnis wurde auf Anraten der Ärzte beschlossen, dass sie die strapaziöse Reise nicht fortsetzen sollte. Sie blieb in Hamburg, während Weber weiter nach Kopenhagen reiste<sup>6</sup>. Dass gerade dieser Ort als Aufenthalt für Caroline gewählt wurde, war sicher auch davon beeinflusst, dass Webers Halbbruder Fridolin seit etwa 1818 in Hamburg lebte, wo er als Bratschist am Stadttheater tätig war<sup>7</sup>, und dass es in der Stadt einen Freundeskreis gab, bei dem Caroline Unterstützung finden konnte (vgl. w. u.).

Am 6. September war das Ehepaar laut Tagebuch in Hamburg eingetroffen, und am 11. September, bereits nach Webers Weiterreise, wurde diese Ankunft auch durch die Hamburger *Adress-Comtoir-Nachrichten*, allerdings für den 8. September vermeldet: „Herr von Weber nebst Gemahlin, königl. sächsischer Capellmeister von Bremen; [...] logiren [im] Hotel St. Petersburg.“<sup>8</sup> Das Hotel befand sich damals am Jungfernstieg Nr. 65<sup>9</sup>, also nicht weit vom Standort des Stadttheaters, dem Gänsemarkt, entfernt.

In unmittelbarer Nähe des Theaters, am Gänsemarkt Nr. 59, wohnte auch Bruder Fridolin<sup>10</sup>, der gleich am ersten Tag aufgesucht wurde. Am Abend besuchte das Ehepaar im Stadttheater eine Aufführung der Oper *Das unterbrochene Opferfest* von Peter von Winter<sup>11</sup>. Im Tagebuch blieb sie unkommentiert, aber am 22. September schrieb Weber, sicher nicht ohne Stolz auf seine

<sup>6</sup> Vgl. u. a. Webers Brief an Friedrich Rochlitz vom 11. Februar 1821: „Zwischen Hanover und Bremen wurden wir umgeworfen, die Ärzte bestanden darauf daß ich Vorsichtshalber meine Frau in Hamburg laßen sollte, weil die Seereise ihr schädlich werden könne. Das schmerzliche dieser ersten Trennung in fremder Stadt, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu beschreiben.“

<sup>7</sup> Vgl. hierzu auch den Beitrag von Frank Ziegler in dieser Ausgabe, S. 44–47.

<sup>8</sup> *Hamburgische Adress-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 53, Nr. 143 (11. September 1820).

<sup>9</sup> Vgl. Heinrich Meyer, *Hamburg und das Hamburgische Gebiet*, Hamburg [1827], S. 342.

<sup>10</sup> Vgl. *Hamburgisches Adress-Buch für das Jahr 1821*, S. 653.

<sup>11</sup> Vgl. den Theaterzettel (Exemplar in der Universität Hamburg, Hamburger Theatersammlung in der Fachbereichsbibliothek Sprache, Literatur, Medien); als Murney debütierte der Tenor Lorenz Max Neumayer (zuvor am Theater Regensburg, 1814/1815 unter Weber am Prager Ständetheater engagiert), die Myrrha gab Emilie Pohlmann, den Mafferu sang Friedrich Woltereck.



Fridolin von Weber

Dresdner Aufführungen<sup>12</sup>, an Friedrich Kind: „Im Theater sah ich nur das Opferfest, welches denn freilich gegen unseres abstach.“

Die folgenden Tage waren mit der Abgabe von Empfehlungsbriefen und zahlreichen Kontaktaufnahmen angefüllt. Man muss davon ausgehen, dass Weber im Tagebuch nur einen Bruchteil der Personen festhielt, denen er begegnete, denn insgesamt fünfmal notierte er lediglich „Visiten“, ohne Namen zu nennen. Sicher wird er auch schon Verhandlungen wegen seines öffentlichen Konzertes geführt haben, worüber aber im Tagebuch ebenfalls nichts zu erfahren ist. Zwei gastliche Häuser Hamburgs erwähnte

er bei seinem ersten Aufenthalt: Zum einen besuchte er die Witwe Marie Luise Sillem (1749–1826)<sup>13</sup>. Diese kunstinteressierte und in Hamburg überall hochgeachtete Dame war mit dem Sohn eines Hamburger Ratsherrn, dem Kaufmann Garlieb Helwig Sillem (1728–1801), verheiratet gewesen. Im Sillemschen Haus befand sich ein großer Saal, in dem die Gastgeberin Hauskonzerte veranstaltete. Weber erwähnte in seinem Tagebuch, dass er bei „Mad. Silem“ am 8. September zweimal phantasiert habe und nannte weitere Anwesende: die seit 1814 in Hamburg lebenden Maler Gröger<sup>14</sup> und Aldenrath<sup>15</sup> sowie Johann Hermann Clasing (1779–1829) und Louise Reichardt (1779–1826). Clasing, der in Hamburg als Komponist und Pianist wirkte, scheint Weber bei seinen Konzertvorbereitungen behilflich gewesen zu sein,

<sup>12</sup> Aufführungen unter Webers Leitung in Dresden am 19. November 1819 sowie am 12. März, 2. und 9. Mai sowie 11. Juni 1820, vgl. TB.

<sup>13</sup> Zu Marie Luise Sillem, geb. Matthiessen, vgl. [www.sillem-family.com/geschichte.html](http://www.sillem-family.com/geschichte.html) und [www.sillem-family.com/tab-hh.html](http://www.sillem-family.com/tab-hh.html), Stand vom 9. April 2013.

<sup>14</sup> Friedrich Carl Gröger (1766–1838), Porträtmaler und Lithograph.

<sup>15</sup> Heinrich Jakob Aldenrath (1775–1844), Miniatur- und Bildnismaler, Schüler von F. C. Gröger, später mit jenem in gemeinsamer Arbeit eng befreundet, vgl. Thieme/Becker, Bd. 1, Leipzig 1999, S. 243f.

denn die erste Anzeige von Webers Konzert, erschienen zwei Tage nach dessen erneuter Ankunft in Hamburg, ist mit seinem Namen unterzeichnet<sup>16</sup>. In einem Brief an Friedrich Rochlitz vom 11. Februar 1821 schrieb Weber: „Clasing habe ich recht lieb gewonnen, und mich auch an seinen neuesten KlavierKompositionen erfreut. sie sind so besonnen gedacht und im wahren Redefluß geschrieben, daß es einem wohl thut, in dieser Zeit der Ausschweifungen und des Gesaalbadens.“

Louise Reichardt, Tochter von Johann Friedrich Reichardt, lebte seit 1809 als Gesangs- und Klavierlehrerin in Hamburg, wo ihr Marie Luise Sillem in ihrem Hause Räumlichkeiten zum Wohnen und Unterrichten zur Verfügung gestellt hatte. Sie widmete sich auch dem Komponieren von Liedern und gründete mit Clasing den „Musikalischen Verein für geistliche Musick“, der vor allem Werke von Georg Friedrich Händel aufführte<sup>17</sup>. Weber hatte Louise Reichardt offenbar einen Brief Ludwig Tiecks überbracht. Am 24. Oktober schrieb sie an Tieck: „Dein freundliches Andenken, Bester Tieck, macht mich so glücklich, daß ich nicht zu sagen wüßte, ob ich mich mehr über Deinen Brief oder über Webers Bekanntschaft, der ich viel schöne Stunden verdanke, gefreut habe.“<sup>18</sup> Sie gehörte zu den Personen, die sich während Webers Abwesenheit um seine Frau kümmerten. Weber bedankte sich bei ihr mit der Widmung seines 2. Volksliederheftes op. 64<sup>19</sup>.

Am 9. September erwähnte Weber einen Besuch bei dem Kaufmann Christian Matthias Schröder und seiner Ehefrau Emilie. Näheres zu Emilie

<sup>16</sup> Vgl. *Staats- und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, Nr. 167 (18. Oktober 1820): „Concert-Anzeige. Unterzeichneter hat die Ehre, den Freunden der Tonkunst hiedurch vorläufig anzuzeigen, daß der als genialer Componist und trefflicher Clavierspieler allgemein bekannte Kön. Sächsische Capellmeister, Herr Carl Maria von Weber, am Sonnabend, den 21sten October, im Apollo-Saal ein Concert geben wird. [...] J. H. Clasing“.

<sup>17</sup> Zu gemeinsam mit Clasing veranstalteten Aufführungen in Hamburg vgl. u. a. die *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 20, Nr. 41 (14. Oktober 1818), Sp. 713–719.

<sup>18</sup> Vgl. *Briefe an Ludwig Tieck*, hg. von Karl von Holtei, Bd. 3, Breslau 1864, S. 122. Der Brief enthält keine Jahresangabe, dürfte aber durch den Bezug zu Weber auf 1820 zu datieren sein. Er wurde – als Antwort an Tieck – demnach einen Tag vor der Abreise der Webers nach Dresden geschrieben und vermutlich auch von Weber überbracht.

<sup>19</sup> Die Sammlung („Volkslieder mit neuen Weisen versehen und dem Fräulein Louise Reichardt, in Hamburg zugeeignet von Carl Maria von Weber“) erschien 1822 bei Schlesinger in Berlin (Verlagsnummer 1166).

Schröder ist Franz Xaver Wolfgang Mozarts Reisetagebuch zu entnehmen, der die Familie ein Jahr zuvor ebenfalls mehrmals aufgesucht hatte:<sup>20</sup>

„Den Mittag vor dem Theater, brachte ich bey H[errn] Schröder zu, dessen Frau [...] sehr viel Talent, und eine ausgebildete schöne Stimme [hat].“

Ein weiterer Besuch Webers bei den Schröders erfolgte am 20. Oktober 1820.

An Webers Abreisetag, dem 10. September, siedelte Caroline von Weber in ihr neues Quartier, Valentinskamp Nr. 162, bei dem Friseur Heinrich Ernst Langschwadt<sup>21</sup> über, wo sie und auf der Rückreise auch Carl Maria bis zur Weiterfahrt Richtung Dresden wohnen sollten.

Einen reichlichen Monat später war Weber, erfüllt von den Erlebnissen bei seinem Aufenthalt in Kopenhagen<sup>22</sup>, wieder in Hamburg. Hier erreichte ihn zunächst die traurige Nachricht von Carolines Fehlgeburt, die diese in ihren Briefen bis zu seiner Ankunft vor ihm geheimgehalten hatte, um ihn nicht zu beunruhigen<sup>23</sup>. Bereits am Abend des Ankunftsabends, am 16. Oktober, besuchte das Ehepaar ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Neubaus des sogenannten Hamburger „Krankenhofes“, der besonders Hilfsbedürftigen zur Verfügung stand. In der Petri-Kirche wurden von über 200 Künstlern und Dilettanten unter der Leitung des Organisten Johann Jacob Behrens zwei von Clasing neu instrumentierte Werke von Händel aufgeführt: das sogenannte Oratorium *Empfindungen am Grabe Jesu*, 1737 ursprünglich als Trauerhymne auf den Tod der englischen Königin Caroline komponiert (HWV 264), sowie der 100. Psalm, das mit dem *Utrechter Te Deum* kombinierte *Jubilate* (HWV 279)<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Franz Xaver Wolfgang Mozart, *Reisetagebuch 1819–1821*, hg. von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1994, S. 123; Christian Matthias Schröder (1778–1860), seit 1816 Inhaber der Firma Christ. Matthias Schröder & Co., 1821 zum Senator gewählt, vgl. [de.wikipedia.org/wiki/Christian\\_Matthias\\_Schröder\\_\(1778–1860\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Matthias_Schröder_(1778–1860)), Stand vom 9. April 2013.

<sup>21</sup> Vgl. *Hamburgisches Address-Buch für das Jahr 1821*, S. 207.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Heinrich W. Schwab, *Carl Maria von Webers Konzertaufenthalt in Kopenhagen (1820) – eine Bestandsaufnahme*, in: *Weber-Studien*, Bd. 8 (2007), S. 317–342.

<sup>23</sup> Vgl. Webers Brief an Friedrich Rochlitz vom 11. Februar 1821: „[...] während ich in Kopenhagen meine Geschäfte beeilte, geschah doch das Ärgste, meine Frau hatte abermals eine zu frühe Niederkunft, ließ mich aber davon nichts merken, und hatte sich auch schon wieder recht erholt als ich zurückkam. Die Hamburger hatten sich herrlich gegen sie benommen. besonders, Rombergs, die Reichardt pp“.

<sup>24</sup> *Hamburgische Adreß-Comtoir-Nachrichten*, Jg. 53, Nr. 163 (16. Oktober 1820).

Ebenfalls am Ankunftstag veröffentlichten die Hamburger *Adress-Comtoir-Nachrichten* eine Meldung aus Kopenhagen von Webers dortigen Erfolgen, gleichsam als Einstimmung auf sein hier zu erwartendes Konzert:<sup>25</sup>

„Der [...] königl. sächsische Capellmeister C. M. v. Weber hat sich vor einigen Tagen am hiesigen Hofe und gestern im hiesigen Schauspielhause mit ungemeinem Beifall hören lassen. Er hat dem Vernehmen nach von S. Maj. dem Könige [Christian VII. von Dänemark] eine kostbare goldene Dose zum Geschenk erhalten.“



Bernhard Romberg

Zu den diesmal von Weber im Tagebuch erwähnten privaten Kontakten gehörten wieder Clasing und Louise Reichardt, aber auch Carl Dietrich Eule (1776–1827), Musikdirektor am Stadttheater, dem Weber 1823 in Dresden wiederbegegnen sollte<sup>26</sup>, und die Familie Romberg. Der Violoncellist, Komponist und Kapellmeister Bernhard Romberg (1767–1841) hielt sich gerade mit seiner Familie in Hamburg auf, bevor er Ende 1820 zu einer Skandinavien-Reise aufbrach. „Rombergs haben sich [...] als wahre Freunde gezeigt“, schrieb Weber, auf die Zeit seiner Abwesenheit von Hamburg anspielend, in einem Brief nach Kopenhagen<sup>27</sup>. Auch bei den

Konzertvorbereitungen scheint Romberg Weber unterstützt zu haben<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Lt. TB traf Weber zwischen dem 21. und 28. Februar 1823 mehrmals in Dresden mit Eule zusammen.

<sup>27</sup> Vgl. Webers Brief an Friedrich Götzte vom 16. November 1820.

<sup>28</sup> In seiner Korrespondenz mit Caroline bat Weber in der Zeit zwischen den beiden Hamburg-Aufenthalten, Romberg möge sich um das Konzert kümmern, den Tag bestimmen und den Saal mieten, vgl. die Briefe Webers vom 2. und 7. Oktober 1820.

Am 19. Oktober erhielt Weber von dem Kaufmann Johan Cesar Godeffroy<sup>29</sup> eine Einladung zum Besuch seines Landhauses. Das in Hamburg-Blankenese gelegene, Ende des 18. Jahrhunderts errichtete und von mehreren Generationen der Familie Godeffroy bewohnte Landhaus existiert noch heute in den Anlagen des Hirschparks<sup>30</sup>.



Das Landhaus der Familie Godeffroy (Foto 2012)

Zwei Fahrten in das damals dänische Altona sind noch zu erwähnen. Weber besuchte hier am 22. Oktober das Ehepaar Nissen. Georg Nikolaus Nissen (1761–1826) war mit seiner Frau Constanze (1762–1842), der Witwe Mozarts, 1810 nach Kopenhagen übergesiedelt, wo er sich als Zensor von politischen Journalen betätigte. 1820 war er in den Ruhestand getreten. Das Ehepaar hielt sich offenbar auf der Durchreise in Altona auf. 1821 ließ es sich in Salzburg nieder, unternahm aber in den folgenden Jahren Reisen durch

<sup>29</sup> Johan Cesar (V.) Godeffroy (1781–1845), Überseekaufmann und Reeder, vgl. *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 6, Berlin 1964, S. 494.

<sup>30</sup> In dem Gebäude, Elbchaussee 499, befindet sich heute ein Zweiginstitut der Lola Rogge Schule, einer Berufsfachschule für Tanz.



Constanze Mozart, geb. Weber,  
nachmal. Nissen



Deutschland und Italien<sup>31</sup>. Webers Interesse dürfte sich vor allem auf seine Cousine Constanze bezogen haben.

Am Rande sei vermerkt, dass in Altona das in der Weberschen Familie mindestens bis 1822 lebende Kapuzineräffchen Snuff, das Anlass zu etlichen kuriosen Szenen bot, gekauft wurde.

Natürlich gab es in diesen Tagen auch Gelegenheit, Zeit mit Fridolin von Weber und dem Neffen Moritz, Sohn von Webers Halbbruder Edmund<sup>32</sup>, zu verbringen.

Zwei weitere Operaufführungen notierte Weber in seinem Tagebuch: Er besuchte am 17. Oktober die dritte Vorstellung von Boieldieus 1818 in Paris uraufgeführter Oper *Le petit chaperon rouge*, die in Hamburg unter dem Titel *Rothkäppchen, oder: Der Zauberring* lief<sup>33</sup>, sowie am 22. Oktober Salieris *Axur* unter dem Titel *Tarar*<sup>34</sup>. Leider blieben beide Aufführungen im Tagebuch unkommentiert. Weber selbst hatte *Axur* während seiner Jahre als Breslauer

<sup>31</sup> Constanze Nissen-Mozart, *TageBuch meines Briefwechsels in Betref der Mozartischen Biographie (1828–1837)*, Neuübertragung und Kommentar von Rudolph Angermüller, Bad Honnef 1999, S. 23f., Georg Nikolaus Nissen, *Biographie W. A. Mozarts*, hg. von Rudolph Angermüller, Hildesheim u. a. 2010, S. 1.

<sup>32</sup> Zu Moritz von Weber vgl. Ziegler (wie Anm. 7), S. 46.

<sup>33</sup> Theaterzettel in der Hamburger Theatersammlung (wie Anm. 11). Emilie Pohlmann sang die Titelpartie.

<sup>34</sup> Theaterzettel ebd.; Friedrich Woltereck sang den Axur.

Musikdirektor 1804–1806 sowie nochmals 1815 in Prag zur Aufführung gebracht<sup>35</sup>, *Rothkäppchen* wurde in den Jahren 1822 bis 1824 in Dresden gegeben<sup>36</sup>.

Zwischen diesen Vorstellungen gab Weber am 21. Oktober – nach nur einer Probe – im Apollo-Saal an der großen Drehbahn sein Konzert, das dreizehnte auf seiner Reise, wie er im Tagebuch vermerkte. Der Konzertzettel ist bisher nicht nachweisbar, überliefert ist aber eine (ungezeichnete) Anzeige in den Hamburger *Privilegirten wöchentlichen Nachrichten*:<sup>37</sup>

„Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird Carl Maria v. Weber, Königl. Sächsischer Kapellmeister und Director der Königl. Deutschen Oper zu Dresden, die Ehre haben, Sonnabend, den 21sten October 1820, im Apollo-Saale, ein großes Vocal- und Instrumental-Conzert nach folgender Einrichtung zu geben:

Erster Theil.

Jubel-Ouvertüre [op. 59] von C. M. v. Weber. Scene und Arie von Paer, aus der Oper *Griselda*, gesungen von Demoiselle Pohlmann. Pianoforte-Conzert [Nr. 1, C-Dur], componirt und gespielt von C. M. v. Weber. Zweyter Teil.

Ouvertüre aus der Oper: *Der Freyschütze*, von C. M. v. Weber. Rondo brillant für's Fortepiano [Es-Dur, op. 62], componirt und gespielt von C. M. v. Weber. Große Arie von Maurer, gesungen von Herrn Wolterck. Freye Phantasie und Variation für's Fortepiano, vorgetragen von C. M. v. Weber.

Billette zu 3 Mk. 12 fl. sind bey den Herren Musikhändlern Böhme und Cranz, bey dem Conzertgeber, Valentinskamp No. 162, und Abends an der Casse zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr.“

<sup>35</sup> Zu Breslau vgl. Till Gerrit Waidelich, „Ein gewisses Eingreifen“ und die „hie und da ganz unrichtige Beobachtung der Tempos“. *Weitere Dokumente zum Dirigenten Weber in Breslau 1805–1806*, in: *Weberiana* 3 (1994), S. 31; Aufführungen in Prag lt. TB am 20. Januar und 10. Februar 1815.

<sup>36</sup> Dort leitete Weber laut TB persönlich die Aufführungen vom 8. und 10. Dezember 1822 sowie vom 26. Januar 1823.

<sup>37</sup> *Privilegirte wöchentliche gemeinnützige Nachrichten von und für Hamburg*, Nr. 250 (20. Oktober 1820), S. 8.

Bei den mitwirkenden Sängern, der Sopranistin Emilie Pohlmann<sup>38</sup> und dem Bassisten Friedrich Woltereck<sup>39</sup>, handelte es sich um namhafte Mitglieder des Stadttheaters.

Um einen Eindruck von Webers Wirkung als Pianist und Dirigent zu geben, seien einige Passagen aus einer in der Dresdner *Abend-Zeitung* unter dem Pseudonym Aristoxenus veröffentlichten Besprechung des Hamburger Konzerts zitiert, beginnend mit dem Klavierkonzert:<sup>40</sup>

„Vorzüglich setzte das herrliche Adagio in Entzücken, und jeden Satz beschloß der rauschendste Beifall, wie er selten hier in Concerten noch gehört worden ist. Ueberraschend war der von der Mittelstimme ausgehaltene *Canto fermo*, mit punktirten Accorden begleitet, und unvergeßlich bleibt das auf dem Wiener Instrumente fast vollkommen gelungene *crescendo*, dem Anschwellen eines Wasserstromes, oder dem Herabwälzen einer Meereswoge vergleichbar. Meisterhaft wurde die geniale Overtüre zu Kinds Freischützen, bekanntlich der Oper, mit der das neue Schauspielhaus in Berlin eröffnet werden soll, dirigirt. Eine solche Direction beseelt den Koloß eines Orchesters, und verknüpft die heterogensten Ripienisten zu einem wirkungsvollen Totaleindruck. Das Concert endigte mit einer Phantasie und Variationen, in denen ungemein viel Mannigfaltigkeit, sowohl des Rhythmus als der Modulation sich entwickelte. Unter mehreren andern Bemerkenswerthen sind der Pausen zu erwähnen, die mit kluger Berechnung angebracht und durch die heilige Stille, welche sie bewirkten und in der kaum das Athmen der Zuhörer vernommen wurde, recht geeignet waren, eine magische Bezauberung zu verbreiten.“

Der finanzielle Erfolg des Konzertes war mit rund 119 Talern ein durchschnittlicher, aber diesmal wurde Weber in Hamburg von allen Seiten Anerkennung entgegengebracht. So reduzierte sich eine Anzeige im Hamburger *Abendblatt*, auf Webers Bekanntheitsgrad anspielend, lediglich auf die

<sup>38</sup> Emilie Pohlmann, später verheiratete Krefßner (1801–1875), war nach einem Engagement in Mannheim (1813–1818) seit 1819 mehrere Jahre erste Sängerin am Hamburger Theater; vgl. Oscar Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 1), Bonn 1980, S. 521.

<sup>39</sup> Friedrich Woltereck (1797–1866) sang seit 1816 am Hoftheater in Hannover und wurde nach einem Gastspiel am 14. Oktober 1819 am Hamburger Stadttheater engagiert; vgl. Ludwig Wollrabe, *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen* [...], Hamburg 1847, S. 157 sowie den Nekrolog in: *Deutscher Bühnen-Almanach*, Jg. 31, Berlin 1867, S. 139–144.

<sup>40</sup> *Abend-Zeitung*, Jg. 4, Nr. 296 (12. Dezember 1820), Bl. 2v.

Worte: „Für die Freunde der Tonkunst läßt sich die Winterunterhaltung sehr erwünscht an. Carl Maria von Weber, ein Name den man bloß zu nennen braucht, wird den nächsten [...] Sonnabend ausfüllen.“<sup>41</sup> Auch der Rezensent für die Dresdner *Abend-Zeitung* attestierte Weber einen hohen Rang unter den zeitgenössischen Komponisten. Die auf Weber bezogenen Worte eines anderen Verfassers<sup>42</sup> „geistreicher Komponist und Künstler“ aufgreifend, schrieb er:

„[...] nicht bloß geistreich ist der Gefeierte zu nennen, sondern reich mit Kenntnissen ausgerüstet, reicher, wie seit Mattheson und Forkel Viele in der Kunst, erfüllt von wahrer Genialität, die nicht mit erlernter (dieß könnte auch der Geistreiche), sondern mit natürlicher Gewandtheit aus einem unermesslichen Schatze die richtigen Kunstmittel findet und beherrscht zur Erreichung des ästhetischen Beifalls.“

Gleich nach dem Konzert begannen Abschiedsvisiten sowie letzte Besorgungen, und am 3. November 1820 trafen die Webers wieder in Dresden ein.

Aber auch in den folgenden Jahren rissen die Kontakte zu Hamburg nicht ab. Dies lässt sich vor allem an Webers Briefwechsel mit Friedrich Ludwig Schmidt (1772–1841), der zusammen mit Jakob Herzfeld das Hamburger Theater leitete, ablesen und betrifft in erster Linie die Aufführung seiner musikdramatischen Werke. Merkwürdig ist, dass Weber während seines Hamburg-Besuchs im Tagebuch Schmidt nicht erwähnte. Da sich in dessen Nachlass aber ein für Weber geschriebener Empfehlungsbrief Karl August Böttigers<sup>43</sup> vorfand, kann man wohl eine persönliche Begegnung annehmen. Hält man sich an Webers Tagebuchnotizen, so schrieb Weber nach seiner Hamburgreise acht Briefe an Schmidt und erhielt von diesem sieben<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> *Hamburgisches Abendblatt der Adress-Comtoir-Nachrichten*, zu Jg. 53, Nr. 164 (17. Oktober 1820).

<sup>42</sup> Der Rezensent gibt als Autor einen „Prof. Z.“ an. Nachweisbar ist das auf Weber bezogene Zitat „Welcher Musikfreund kennt nicht den geistreichen Componisten und Künstler [...]“ in einem mit „T\_a.“ gezeichneten Beitrag aus Hamburg, datiert vom 20. Oktober 1820, in der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* Nr. 9 vom 21. Oktober 1820.

<sup>43</sup> Brief vom 23. Juli 1820 aus Dresden, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Handschriftensammlung, Nachlass F. L. Schmidt, Bl. 19f.

<sup>44</sup> Briefe an Schmidt geschrieben am 4. März, 8. und 24. Oktober und 26. November 1821, am 15. Dezember 1823, am 7. Januar und 9. Dezember 1824 sowie am 24. Februar 1825; Briefe von Schmidt erhalten am 10. April, 4. und 24. Oktober 1821, am 19. Februar 1822, am 3. Januar und 6. Februar 1824 sowie am 14. Februar 1825.

Als Resultat gelangten in Hamburg am 8. Oktober 1821 die *Preciosa*, am 5. Februar 1822 der *Freischütz* und am 27. November 1824 der *Abu Hassan* zur Erstaufführung. In den beiden letztgenannten Opern sang Emilie Pohlmann das Ännchen bzw. die Fatime; Friedrich Woltereck gab im *Freischütz* den Caspar. Die *Euryanthe*, über die ebenfalls verhandelt wurde, kam zu Lebzeiten Webers nicht mehr auf die Bühne, erst im Februar 1833. Zuvor erklangen lediglich in Konzerten des Theaters ausgewählte Nummern aus dem Werk, so beispielsweise am 13. Dezember 1823, weniger als zwei Monate nach der Wiener Uraufführung, im Konzert des Bassisten F. Reithmeyer<sup>45</sup>. Die dort zu hörenden Auszüge machten „keinen Effekt“, da sie mit „einer bloßen Flügelbegleitung“ (also nach dem gerade erschienenen Klavierauszug) vorgetragen wurden. Eine Ausnahme war der Jägerchor, der „dreimal gesungen werden“ musste; ein Rezensent merkte dazu an, dass die Nummer „einige Reminiscenzen aus den frühern Jäger- und Zigeunerchören eben dieses Komponisten enthält“<sup>46</sup>.

Aus dem Briefwechsel Weber – Schmidt wird deutlich, dass der Komponist die Hansestadt gerne noch einmal besucht hätte. Am 4. März 1821 schrieb er an den Theaterdirektor: „Mit Vergnügen gedenke ich meines lieben Hamburgs, und hege sehr den Wunsch es einmal auf längere Zeit zu besuchen.“ Webers früher Tod verhinderte dies.

<sup>45</sup> Vgl. den Konzertzettel in der Hamburger Theatersammlung (wie Anm. 11). Es wurden gegeben: Adolars Romanze Nr. 2, gesungen von Carl Beils, Euryanthes Cavatine Nr. 5, gesungen von Emilie Pohlmann, der Jägerchor Nr. 18 sowie ein nicht näher bezeichneter Ensemblesatz (eventuell das Finale I). Auf dem Programm stand außerdem Webers *Konzerstück* für Klavier und Orchester mit Caroline Reithmeyer als Solistin. Die junge Sängerin, Tochter des Bassisten Reithmeyer, machte wenig später, am 15. Januar 1824, auf dem Hamburger Theater ihren „ersten theatralischen Versuch“ als Agathe im *Freischütz*; vgl. den Theaterzettel in der Hamburger Theatersammlung.

<sup>46</sup> Vgl. den Korrespondenzbericht aus Hamburg, gezeichnet „A. S.“, in der *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 24, Nr. 56 (18. März 1824), Sp. 456.

# Verschollene Dokumente zu Carl Maria von Webers Vertragsabschlüssen mit Adolph Martin Schlesinger

von Frank Ziegler, Berlin

Beginnend mit der ersten Kontaktaufnahme im Rahmen von Carl Maria von Webers Berlin-Aufenthalt 1812 wurde Adolph Martin Schlesinger (1769–1838) bald schon zu dessen wichtigstem Verleger<sup>1</sup>. Hatte der Komponist bis dahin seine Werke bei wechselnden Verlagen (mit deutlicher Bevorzugung von Gombart, André und Simrock) herausgebracht<sup>2</sup>, so erhielt Schlesinger nach und nach den Rang von Webers erstem Ansprechpartner, wenn es um die Publikation seiner Kompositionen ging. Die Beziehung war zwar nicht frei von Konflikten, und auch nachfolgend wurden Kontakte zu weiteren Verlagen gepflegt: weiterhin zu Simrock in Bonn, außerdem u. a. zu Kühnel/Peters in Leipzig, Gröbenschütz in Berlin, Haas in Prag, Probst in Leipzig, Steiner in Wien sowie Welsh & Hawes in London. Doch im Vergleich zu seinen Konkurrenten kam dem damals noch jungen, besonders auf dem Gebiet der Musikalienherstellung relativ unerfahrenen Berliner Verlag eine deutliche Vorrangstellung zu. Über die Unterhandlungen mit Schlesinger zwischen 1812 und 1826 sind aus Briefen und Tagebuchaufzeichnungen Webers relativ viele Details bekannt, allerdings fehlen ausnahmslos die originalen Verlags-Verträge, die zwischen den beiden Parteien abgeschlossen wurden und ursprünglich mindestens in je zwei Exemplaren (für jeden Vertragspartner eines) vorlagen. Friedrich Wilhelm Jähns, der als Herausgeber und Komponist enge Kontakte zum Haus Schlesinger/Lienau unterhielt, konnte

<sup>1</sup> In Webers Tagebuch wird er erstmals am 14. Juli 1812 genannt: „Nachtische zu Schlesinger und mit ihm gehandelt, wegen einer *Sonate* aus C. [für Klavier op. 24] den *Variat.* für *Violin* und Klavier aus *D moll* [op. 22] und 6 Liedern [op. 23]. für dieß verlangte ich 12 *Louisdor.* er bot 10.“

<sup>2</sup> Dazu zählen u. a. op. 1 in der Mayrischen Buchhandlung in Salzburg, op. 2 im Selbstverlag, erstellt bei Senefelder in München, op. 3, 4, 7, 10(I), 12, 13 und die umgearbeitete *Schmoll-Ouvertüre* bei Gombart in Augsburg, die *Eccossaisen* und das Lied *Umsonst* bei Böhme in Hamburg, op. 5 bei Joseph Eder in Wien, op. 6 im Magasin de l'imprimerie chimique in Wien, die Variationen op. 9, zwei Lieder aus *Silvana*, eine Konzertarie, das 1. Klavierkonzert und die 1. Sinfonie bei André in Offenbach, die Lieder *Serenade* und *Die Blume* bei Cotta in Tübingen, das Klavierquartett, die Violinsonaten, die Lieder op. 15 und *Der erste Ton* bei Simrock, eine Nummer aus *Abu Hassan* und die *Minnesänger*-Schauspielmusik bei Steigenberger in München; zudem sind schon früh Kontakte zu Artaria in Wien sowie zu Breitkopf & Härtel in Leipzig bezeugt.

entweder im Verlagsarchiv<sup>3</sup> oder aber bei der Familie von Weber<sup>4</sup> noch einige dieser Verträge einsehen und machte sich auf einem Doppelblatt zusammenhängende Notizen dazu<sup>5</sup> – überwiegend handelt es sich dabei lediglich um Listen jener Kompositionen, die Bestandteil des Vertrages waren, bzw. um inhaltliche Zusammenfassungen, nur selten liegen vollständige Abschriften vor. Die Aufzeichnungen von Jähns werden hier erstmals komplett vorgestellt und kommentiert, liefern sie doch in vielerlei Hinsicht interessante Ergänzungen zu den bislang bekannten Fakten. Allerdings sind nicht alle Vertragsabschlüsse Webers mit Schlesinger dokumentiert<sup>6</sup> – entweder weil bereits damals weitere Originale fehlten, oder aber weil Jähns sie nicht zu Gesicht bekam bzw. inhaltlich als weniger wichtig erachtete.

Jähns nahm seine Aufzeichnungen nicht in chronologischer Folge vor, sondern offenbar in der Reihenfolge, wie er die entsprechenden Doku-

<sup>3</sup> Drei Kontrakte aus Verlagsbesitz sind in einem Schreiben Heinrich Schlesingers (zu ihm vgl. Anm. 25) vom 20. November 1833 an die Behörden in Breslau (Königliches Inquisitoriat) erwähnt; er reagierte damit auf Weber-Nachdrucke des Verlages Cranz und übersandte als Beleg für seine Ansprüche drei Verträge mit Weber (5. August 1814, 11. August 1819, 10. Oktober 1822). Er betonte, sie wären eigenhändig von Weber geschrieben; vgl. Frankfurt/Main, Verlagsarchiv Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1833–1864, S. 47–49.

<sup>4</sup> Im Rahmen juristischer Auseinandersetzungen um die Verlagsrechte an Kompositionen Webers 1843 bat Heinrich Schlesinger die Witwe Caroline von Weber um Unterstützung, zumal er inzwischen „fast alle Kontrakte über den Ankauf von Weber's Kompositionen verloren hatte“; vgl. den Brief von Caroline von Weber an Giacomo Meyerbeer, wohl vom Oktober 1845 in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 3, hg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1975, S. 622f. Sie leistete im Dresdner Rathaus einen Schwur für Schlesinger; vgl. ihren Brief an Friedrich Wilhelm Jähns vom Oktober 1843, mschr. Kopie in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (nachfolgend: *D-DI*), Mscr. Dresd. App. 2097, 85. Zudem stellte sie Schlesinger Originaldokumente aus dem Familienarchiv zur Verfügung, die der Verleger am 2. Juli 1843 zurücksandte, darunter „Contracte C. M. von Webers [1.] v. 10 Oct 1822 in 2 *Expl.* | 2. – dito v. 10<sup>ten</sup> Januar 1817 | 3. – dito v. 5<sup>t</sup> August 1814. | 4. – dito v. 11<sup>ten</sup> August 1819 | [...] 6. Privilegium für *Oberon*“; Frankfurt/Main, Verlagsarchiv Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1833–1864, S. 472. Diese Dokumente gehören auch zu den von Jähns kopierten. Die Verlagsverträge in Weberschem Familienbesitz dürften 1945 beim Luftangriff auf Dresden vernichtet worden sein.

<sup>5</sup> Manuskript in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5D, Nr. 193.

<sup>6</sup> So fehlen die Abschlüsse von 1812 (vgl. Anm. 1), zu den zwischen 1813 und 1815 vereinbarten Drucklegungen des 2. Klavierkonzerts op. 32, der *Silvana-Variationen* op. 33, des *Andante und Rondo ungarese* op. 35 sowie der drei Hefte *Leyer und Schwert* op. 41–43, der Vertrag vom Juni 1816 (s. u., S. 81f.) sowie die Originalabschlüsse zu den Klavierauszügen von *Silvana* (1812), *Freischütz* (ca. 1820) und *Preciosa* (1821).



mente vorfand. Der nachfolgende Überblick orientiert sich dagegen an der Chronologie. Zum besseren Verständnis ergänzte Jähns in mehreren Fällen offenbar nachträglich Hinweise, die nicht zum Originalwortlaut der Verträge gehörten; sie sind mit dünnerem Stift geschrieben und in einem Falle auch mit einem Fragezeichen versehen, weil sich Jähns bezüglich seiner Zuordnung unsicher war<sup>7</sup>. Die Notizen sind durchgängig mit Bleistift geschrieben, lediglich die Hinweise zu den Zahlungen des Verlages an Weber sind nachträglich zur Hervorhebung mit Tinte überschrieben. Jähns hat mehrfach im Schreibprozess korrigiert, wohl um möglichst genau dem Originalwortlaut zu folgen; wiedergegeben wird hier nur die korrigierte Textform. Zudem werden nachträglich vorgenommene Rötel- bzw. Tinten-Unterstreichungen u. a. von Namen nicht wiedergegeben, da sie wohl nicht zum Originalwortlaut gehörten, sondern von Jähns erst später zur Hervorhebung ergänzt wurden.

Die frühesten Notizen gehören zu einem Vertragsabschluss des Jahres 1814, als Weber sich wiederum in Berlin aufhielt:

„Große Sonate As Dur für Pianoforte (op. 39)  
Quintett p. Clarinette 2 Viol: Viola Violonc. =  
6 deutsche Lieder  
3 Duetten  
Variationen fürs Pianoforte über das Thema schöne Minka  
Hymne von Rochliz. Partitur.  
Divertimento für Pianof. u. Chitarra.  
Adagio und Rondo für Harmonica mit Begleitung des ganzen Orchesters  
Berlin d 5. August. 1814.“

Eine Vertragssumme ist nicht angegeben.

Der Hinweis auf den Vertragsabschluss an diesem Tag ist besonders wichtig, fehlt aus dieser Zeit doch der entsprechende Gegenbeleg aus Webers 1814 nur fragmentarisch überliefertem Tagebuch.

Zwei der genannten Werkzyklen – die sechs Lieder op. 30 und die drei Duette op. 31 – hatte Weber ursprünglich 1813 an den Prager Verlag Haas verkauft, dann aber im Mai 1814 von diesem zurückverlangt<sup>8</sup> und Schlesinger mit der Publikation betraut, der die Erstdrucke noch im Dezember

<sup>7</sup> So wurden in den Verträgen von 1814, 1819 und vom 10. Oktober 1822 u. a. Opuszahlen und Titel in Klammern hinzugesetzt; falsch ist der Nachtrag zur Klaviersonate, die 1819 verkauft wurde: Es handelte sich nicht um op. 49, sondern um op. 70.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Webers entsprechende Tagebuchnotiz vom 13. Mai 1814: „geschrieben an [...] Haas wegen Zurückgabe der *Duetten* und Lieder“. Die Duette op. 31 erschienen dann

1814 unter den Verlagsnummern (nachfolgend VN) 140 bzw. 134 vorlegte. Bei den übrigen Kompositionen gab es teils erhebliche Verzögerungen, da etliche der von Weber verkauften Werke noch gar nicht fertiggestellt waren. Es handelt sich, entsprechend obiger Reihenfolge, um:

- op. 39 Sonate für Klavier Nr. 2 As-Dur (Komposition abgeschlossen am 31. Oktober 1816, Ablieferung der Stichvorlage an den Verlag am 6. November 1816, Erstdruck erschien im Dezember 1816, VN 233),
- op. 34 Klarinettenquintett (Komposition abgeschlossen am 25. August 1815, Übersendung des letzten Teils der Stichvorlage wohl im November 1815, Erstdruck erschien im April 1816, VN 189, auf den Platten fälschlich als 183 bezeichnet),
- op. 40 Variationen über *Schöne Minka* (Komposition abgeschlossen am 5. April 1815, Übersendung der Stichvorlage am 18. April, Erstdruck erschien im Mai 1815, VN 163),
- op. 36 *Hymne*, Text von Friedrich Rochlitz (Komposition abgeschlossen am 25. November 1812, gedruckt aber nicht in Partitur, sondern in einem von Friedrich Wollank eingerichteten Klavierauszug, Erstdruck erschien nach mehrfachem Drängen Webers Anfang 1817, VN 239),
- op. 38 *Divertimento* für Gitarre und Klavier (Komposition abgeschlossen wohl um den Jahreswechsel 1816/17, Übersendung der Stichvorlage am 27. Oktober 1817, Erstdruck erschien Januar 1818, VN 238, auf den Platten zunächst fälschlich mit 233 bezeichnet).

Das an letzter Stelle genannte Harmonichord-*Concertino* fand beim Verleger keinen Gefallen und wurde zurückgegeben; als Ersatz übersandte Weber laut Tagebuchnotiz vom 26. August 1819 die Stichvorlage seines Liederheftes op. 66, das im November 1820 im Erstdruck vorlag (VN 1026).

Am längsten hatte Schlesinger also auf das *Divertimento* op. 38 warten müssen (mehr als drei Jahre bis zur Ablieferung); vielleicht führten solche teils erheblichen Verzögerungen dazu, dass zu den nachfolgenden Verträgen Ablieferungsfristen vereinbart wurden (von den Verträgen 1812 und 1814 sind solche Fristen nicht bekannt). Erstmals nachweisen lässt sich dies für den im Juni 1816 getroffenen Kontrakt, für den zwar keine Notizen von Jähns vorliegen, dafür aber zwei Tagebucheinträge von Weber. Am 19. Juni heißt es während Webers Berlin-Aufenthalt: „Mit Schlesinger abgeschlossen und ihm verkauft *Overtura Chinesa* [gemeint ist die Stimmenausgabe der *Turandot*-Schauspielmusik], 10 *Fried:* Klavier ausz: v: Kampf und Sieg. 20. *Frie.*

trotzdem – nach Schlesingers Erstdruck vom Dezember 1814 – im März 1815 auch bei Haas.

*Sonata No. 3. D moll. 20. Fr: Gr: Duo p: Clar: und Pf: 20 Fr: Concertino p. il Corno. 10. 4 Temperamente 10. 6 Balladen und Lieder 10.* in Summa ihm gelaßen für *Neunzig Fried: dor*<sup>9</sup>. Bestätigt wurde der Handel am 29. Juni, wie wiederum Webers Tagebuchnotiz bezeugt: „Zu Schlesinger und mit ihm *Contract* geschlossen über *1. Chines: Overture. 2. KlavierAuszug Kampf und Sieg. 3. Sonata Pf: d moll No: 3. 4. Duo p. Clar: Pf: 5. die Temperamente. 6 Balladen und Lieder. 7. Concertino für Corno.* für *Neunzig Fried: dor* in Golde. und sogleich erhalten *Dreißig* Stück von 5 – 12 ggr. macht = 165 rh: den Rest mit *60 Frid: dor d: 1<sup>e</sup> Dec.* zahlbar.“ Der genannte 1. Dezember war nicht nur der Termin für die Zahlung der letzten Rate durch Schlesinger, sondern gleichzeitig für die Ablieferung der Kompositionen durch Weber<sup>9</sup>. In diesem Falle lieferte Weber fast alle Werke fristgemäß ab:

- op. 37 *Turandot*-Schauspielmusik (Stichvorlage abgegeben wohl im November 1816, Stimmen-Erstdruck erschienen im Sommer 1818, VN 453),
- op. 44 Klavierauszug von *Kampf und Sieg* (fertiggestellt 30. Mai 1816, Erstdruck erschien noch im selben Jahr, VN 215),
- op. 46 *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten* (Komposition abgeschlossen am 3. November, Stichvorlage abgegeben im November 1816, Erstdruck erschien im Dezember 1816, VN 234),
- op. 47 *Balladen und Lieder* (Komposition abgeschlossen am 23. Oktober 1816, Stichvorlage abgegeben im November 1816, Erstdruck erschien im Mai/Juni 1817, VN 235),
- op. 48 *Grand Duo concertant* (Komposition abgeschlossen am 8. November 1816, Stichvorlage abgegeben wohl im Dezember 1816, Erstdruck erschien im Mai/Juni 1817, VN 253),
- op. 49 Sonate für Klavier Nr. 3 d-Moll (Komposition abgeschlossen am 29. November 1816, Stichvorlage abgegeben wohl im Dezember 1816, Erstdruck erschien im September 1817, VN 236).

Das Horn-*Concertino* op. 45, das Schlesinger offenbar wenig erfolgversprechend erschien, übertrug der Komponist schließlich 1818 dem Leipziger Verlag Peters und entschädigte seinen Berliner Hauptverleger laut Tagebuchnotiz vom 26. August 1819 mit dem *Rondo brillante* für Klavier op. 62 (der Erstdruck erschien noch im November 1819, VN 1030).

<sup>9</sup> Dieser „Stichtag“ wird mehrfach in Briefen Webers (an Friedrich Rochlitz 22. November 1816, an Caroline Brandt 30. November 1816 und an Johann Baptist Gänsbacher 17. Dezember 1816) bestätigt; ob er im Vertragstext festgehalten oder nur mündlich vereinbart wurde, ist nicht gesichert.

Der nächste Hinweis in den Jähns-Notizen bezieht sich auf das Jahr 1817:

„A *Trio für Pianoforte, Flöte und Violoncell.*

B. *Scene und Aria aus Ines de Castro für Mad: Harlas* geschrieben  
Partitur u. Klavier auszugs.

C. *Scene u Aria aus Athalia für Mad: Beyermann* geschrieben  
Partitur u. Klav. Ausz.

D. *Huit Petits Pieces<sup>10</sup> a quatre Mains. 3<sup>me</sup> Livre*

E. Klavierauszug der *Overtura Chinesa.*

Berlin. 10. Jan. 1817.“

Als Verkaufssumme ist daneben vermerkt: „(50 Frd.d’or)“.

Auch in diesem Fall fehlt der genaue Vertragstext; die von Jähns genannten Werke stimmen mit der entsprechenden Tagebuchnotiz Webers vom 10. Januar 1817 überein:

„Mit Schlesinger abgeschlossen. 2 Arien in Es und F. Trio für Flöte Pf: und Violon. 8 *petit: Piecen* und Klav. Ausz. *Chin[el]sa* für 50 *Frid: dor.* diese in einen Wechsel von Kielmann sogleich erhalten = 50 Frid: dor in Golde.“

Den vereinbarten Ablieferungstermin – laut einer brieflichen Mitteilung des Komponisten der 1. März 1817<sup>11</sup> – konnte Weber nur für drei der fünf Werke halten; in zwei Fällen ließ er Schlesinger noch zweieinhalb Jahre auf die Einlösung seiner Zusage warten (Angaben nach obiger Reihenfolge):

- op. 63 Trio (Komposition abgeschlossen am 25. Juli 1819, Übersendung der Stichvorlage am 26. August 1819, Erstdruck erschien im September 1820, VN 1053),
- op. 51 Konzertarie „Non paventar, mia vita!“ / „Sei tu sempre“ (Komposition abgeschlossen am 22. Juli 1815, Klavierauszug bearbeitet am 26. Oktober 1817, Übersendung der Stichvorlagen am 27. Oktober 1817, Erstdruck in Stimmen mit Klavierauszug erschien im Sommer 1818, VN 288),
- op. 50 Konzertarie „Misera me“ / „Ho spavento“ (Komposition abgeschlossen am 2. Oktober 1811, Klavierauszug bearbeitet am 26. Oktober

<sup>10</sup> Den Namen *Petites Pièces faciles* trägt nur die erste Sammlung vierhändiger Stücke (op. 3), während die beiden späteren Sammlungen op. 10 (I) und op. 60 (die hier gemeinte) lediglich mit *Pièces* betitelt sind.

<sup>11</sup> Am 16. April 1818 bekannte Weber im Brief an Peters, er sei Schlesinger noch mehrere Werke schuldig, die er „vermöge eines am 10<sup>t</sup> Januar 1817 abgeschlossenen Vertrags, schon d: 1<sup>t</sup> März 1817 hätte abgeliefern sollen.“

1817, Übersendung der Stichvorlagen am 27. Oktober 1817, Erstdruck in Stimmen mit Klavierauszug erschien im Sommer 1818, VN 287),

- op. 60 *Huit Pièces pour le Pianoforte à 4 mains* (Komposition abgeschlossen am 10. August 1819, Übersendung der Stichvorlage am 26. August 1819, Erstdruck in 2 Heften erschien im Januar 1820, VN 1032, 1033),
- op. 37 Ouvertüre der Schauspielmusik zu Schillers *Turandot* im Klavierauszug (fertiggestellt am 23. Oktober 1817, Übersendung der Stichvorlage am 27. Oktober 1817, Erstdruck erschien im Sommer 1818, VN 468).

Möglicherweise war es die verständnisvolle Langmut Schlesingers, die Weber – trotz mancher heftigen Konflikte und Unzufriedenheit mit der Qualität von dessen Verlagsprodukten – dazu bewog, dem Berliner Unternehmen bis zu seinem Tod die Treue zu halten.

Erstaunlich ist, dass im Vertrag im Falle der *Turandot*-Ouvertüre die Titelform der 1805 in Breslau entstandenen Erstfassung des Werks „*Overtura Chinesa*“ benutzt wurde, obgleich die Nummer bereits 1809 in Stuttgart als Einleitungsmusik zu Schillers Schauspiel umgearbeitet worden war. Der Klavierauszug-Erstdruck erschien mit dem ebenfalls nicht korrekten Titel: „OUVERTURE | aus der Oper [sic] | Turandot“.

Zum Jahr 1819 liegen bei Jähns folgende Hinweise vor:

- „1.) 6–8 *Etuden für Pianoforte*
- 2) ein Heft von 6–8 Volk[s]liedern
- 3.) ein Heft GelegenheitsGesänge (*AnnenKränze*)
- 4.) eine Gelegenheits*Kantate* [darunter ergänzt: „mit *Pfte*“] (*Natur u Liebe*)
- 5.) ein Heft von 6 Liedern (*op. 71. mit Schneeglöckchen*)
- 6.) *Variat*: über ein ZigeunerLied für *Pft*
- 7.) Arie für Mad. Milder geschrieben. *Part.* und Klav: Ausz.
- 8.) *Solfegg[i]en* für eine Singstimme.
- 9.) Jubel-*Cantate*. *Part.* und Klav. Ausz.
- 10.) Jubel *Ouverture* desgl
- 11.) Sonate *für Pianoforte* (*op. 49?* [sic])
- 12.) 6 Gesänge für 4 Männerstimmen (*op. 63*)
- 13.) *Rondo Des dur für Pfte.* (*Aufforderung zum Tanze*)
- 14) *Polonaise für Pforte* (*op. 72, E dur*)  
*Dresden 11. Aug. 1819.*“

Als Vertragssumme sind „(1000 rł)“ angegeben.

In diesem Falle liefert die Tagebuchnotiz Webers vom genannten Tag einen zusätzlichen Hinweis, bezeugt sie doch, dass der Gesamtvertrag in zwei separaten Lieferungen zu erfüllen war<sup>12</sup>. Zur ersten Lieferung, deren Stichvorlagen Weber unmittelbar danach, am 26. August 1819, komplett nach Berlin sandte, gehörten:

- Nr. 3: op. 53 (II) *Festgesänge* für vier Männerstimmen (Komposition abgeschlossen am 11. April 1818, Erstdruck erschien im Frühjahr 1820, VN 1034),
- Nr. 5: op. 71 *Gesänge und Lieder* (Komposition abgeschlossen am 23. August 1819, Erstdruck erschien im November 1819, VN 1029),
- Nr. 6: op. 55 *Sieben Variationen über ein Zigeunerlied* (Komposition abgeschlossen am 15. Oktober 1817, Erstdruck erschien im November 1819, VN 1025),
- Nr. 7: op. 56 Einlagearie in die *Lodoiska* als Konzertarie (Komposition abgeschlossen am 7. Juli 1818, Klavierauszug bearbeitet am 26. Oktober 1817, Erstdruck in Stimmen mit Klavierauszug erschien im Januar 1825, VN 1282),
- Nr. 9: op. 58 *Jubel-Kantate* (Komposition abgeschlossen am 20. August 1818, Klavierauszug fertiggestellt am 19. Juni 1819, Erstdrucke erschienen erst 1831, VN der Partitur 1605, VN des Klavierauszugs 1658),
- Nr. 10: op. 59 *Jubel-Ouvertüre* (Komposition abgeschlossen am 11. September 1818, Klavierauszug bearbeitet am 21. Juni 1819, Erstdruck des Klavierauszugs erschien im Frühjahr 1820, VN 1049, der Orchesterstimmen im Herbst 1820, VN 1048),
- Nr. 14: op. 72 *Polacca brillante* (Komposition abgeschlossen am 25. August 1819, Erstdruck erschien im November 1819, VN 1031).

Die zweite Lieferung, deren Stichvorlagen mit einer Ausnahme (*Aufforderung zum Tanze*) erst drei Jahre später, am 11. August 1822, an den Verlag gingen, umfasste u. a.:

<sup>12</sup> Im Tagebuch heißt es: „um 10 Uhr kam Moritz Schlessinger an. aß bei uns, ich führte ihn überall herum; und schloß folgenden *Contract* mit ihm ab. 1. Etud. 2. Volkslied. 3. Fest Ges. 4. 3. Aug. 5. Lieder. 6 Zigeuner Variat. 7 Milder Arie. 8 Solfeggien. 9. Jubel Cantate, P. Klav. 10 Jub. Ouvert. 11 Sonate 12. Männer Gesänge. 13. Rondo Des dur. 14 Polonaise E#. für *Eintausend Thaler conv.* 500 zu zahlen bey Lief: der *Nro:* 3. 5. 6. 7. 9. 10. 14. und 500 bey dem Rest.“ Der genannte Moritz / Maurice Schlesinger (1798–1871), ältester Sohn des Berliner Verlagsgründers, führte ab 1821 ein eigenes Verlagshaus in Paris; den hier genannten Kontrakt schloss er jedoch für seinen Vater und somit für das Berliner Unternehmen ab.

- Nr. 2: op. 64 *Volkslieder* (Komposition abgeschlossen am 20. Juli 1819, Erstdruck erschien im Herbst 1822, VN 1166),
- Nr. 4: op. 61 *Natur und Liebe*, Kantate zum Namenstag der sächsischen Königin am 3. August (Komposition abgeschlossen am 16. Juli 1818, Erstdruck erschien im November 1823, VN 1165),
- Nr. 11: op. 70 Sonate für Klavier Nr. 4 e-Moll (Komposition abgeschlossen am 29. Juli 1822, Erstdruck erschien im Oktober 1822, VN 1164),
- Nr. 12: op. 68 *Gesänge* für Männerstimmen (Komposition vermutlich abgeschlossen am 28. Oktober 1821, Erstdruck erschien im März 1823, VN 1167),
- Nr. 13: op. 65 *Aufforderung zum Tanze* (Komposition abgeschlossen am 28. Juli 1819, Stichvorlage übersandt vor Juli 1821, Erstdruck erschien im August 1821, VN 1096).

Die darüber hinaus verhandelten Etüden<sup>13</sup> (Nr. 1) und Solfeggien<sup>14</sup> (Nr. 8) blieb Weber Schlesinger schuldig. Am 21. Januar 1822 schrieb er dem Verleger: „Ziehen Sie von der Summe von 500 rth. [für die 2. Lieferung zum Vertrag vom 11. August 1819] einstweilen 20: *Fried. dor* für die *Etuden* und 12: *Fried. dor* für die *Solfeggien* ab, die Ihnen dann später von mir natürlich für denselben Preis nachgeliefert werden.“ Tatsächlich erhielt Weber laut Tagebuch am 15. August 1822 ein reduziertes Honorar von 350 Talern. Auf die nicht gelieferten Werke bezog sich noch Heinrich Schlesinger in einem Brief an Caroline von Weber vom 22. Mai 1839: „bekanntlich versprach der seelige *Carl Maria von Weber* im Kontrakt d. d. *Dresden 11 August 1819* [...] Lieferung von 6 – 8 Etuden für *Pianoforte*, und *Solfeggien* für eine Singstimme, beide Werke sind jedoch niemals geliefert worden“<sup>15</sup>.

Auffallend ist, dass Schlesinger Klavierstücke und Lieder meist unmittelbar nach Erhalt der Stichvorlage drucken ließ. Andere Kompositionen, die nach seinem Dafürhalten weniger Absatzchancen auf dem Musikmarkt hatten – und die Weber gerade aus diesem Grunde in größeren „Paketen“ gemeinsam mit zugkräftigeren Werken verkaufte – blieben häufig länger liegen; sehr zum

<sup>13</sup> Weber beschäftigte sich 1820/21 mit Etüden-Entwürfen, die offenbar aber nicht fertig ausgearbeitet wurden.

<sup>14</sup> Weber komponierte zwar vier *Solfeggien* (29. bis 31. Juli 1818, verschollen), geplant war aber sicher eine umfangreichere Sammlung, deren Fertigstellung unterblieb.

<sup>15</sup> Frankfurt/Main, Verlagsarchiv Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1833–1864, S. 285–287.

Ärger Webers, der beispielsweise die Publikation der *Lodoiska*-Arie und der *Jubel-Kantate* beim Verleger anmahnte<sup>16</sup>.

Ein Dokument vom 25. August 1822 kopierte Jähns komplett:

„Auf Verlangen bezeuge u. bestätige ich hiemit, daß Niemand wer es auch sey, die Partitur der Oper *Der Freyschütz* von mir mit der Erlaubniß erhalten habe, einen Klavierauszug derselben daraus zu verfertigen und durch den Druck zu verbreiten; sondern daß ich dieses Recht einzig und allein Herrn *Adolph Martin Schlesinger*, Buch und Musikhändler zu *Berlin*, übertragen habe, und alle anderweitigen Ausgaben eines Klavierauszuges dieser Oper, nur als eine Beeinträchtigung Seiner Rechte, und als unrechtliche Aneignung Seines Eigenthums ansehen kann.

Dresden d: 25 August 1822

*Carl Maria Fbr. von Weber*

Königl. Sächs. KapellMstrpp.“

Grund für dieses Dokument war die rechtliche Situation: Kompositionen genossen noch keinen Urheberschutz. Zwar bemühten sich Weber und Schlesinger, den Verkauf des *Freischütz* allein in Händen zu behalten (Weber ließ auf Bestellung Partiturrkopien anfertigen, die er an Theater und private Interessenten verkaufte; Schlesinger hatte die Rechte am Klavierauszug erworben), doch an dem beispiellosen Erfolg der Oper wollten auch andere mitverdienen. So hatte Weber am 11. August 1822 an Schlesinger geschrieben: „H: Zulehner verkauft die Partitur meines Freyschützen für 10 #. was sagen Sie zu dieser Dieberey?“ Der Verleger dürfte in seinem Antwortbrief, den Weber laut Tagebuch am 23. August erhielt, ähnlich geklagt haben, dass 1822 bereits etliche Konkurrenz-Ausgaben des Opernauszugs vorlagen. Alleine in Wien wetteiferten die Verlage Mechetti, Weigl, Steiner sowie Cappi & Diabelli um Käufer<sup>17</sup>. Weitere Ausgaben erschienen u. a. bei Schott in Mainz, Gombart in Augsburg, Falter in München, im Braunschweiger Musikalischen Magazin<sup>18</sup> und in vielen anderen Verlagen, auch außerhalb des

<sup>16</sup> So beschwerte sich Weber u. a. im Brief an Schlesinger vom 4. Februar 1822, dass dieser die genannte Arie und die Kantate „so lange liegen lassen“ würde.

<sup>17</sup> Mechetti: Arrangement von Hieronimus Payer ohne Singstimmen, Weigl: Auszug mit Singstimmen sowie Arrangement von Joseph Schmid ohne Singstimmen, Steiner: Arrangements von Maximilian Joseph Leidesdorf mit und ohne Singstimmen, Cappi & Diabelli: Auszug mit Singstimmen sowie Arrangement von Anton Diabelli ohne Singstimmen.

<sup>18</sup> Schott: Arrangements von Carl Zulehner mit und ohne Singstimmen, Gombart sowie Falter jeweils Auswahl ohne Singstimmen, Braunschweiger Musikalisches Magazin:

deutschen Sprachraums<sup>19</sup>. Kein Wunder, dass Schlesinger vom Komponisten eine Bestätigung seiner Exklusivrechte erbat.

Bald nach weitgehender Erledigung des Vertrages von 1819 (s. o.) schloss Weber 1822 das letzte Vertragspaket mit Schlesinger ab; dazu liegen bei Jähns folgende Notizen vor:

„Erstens. *Primo Concerto per il Clarinetto. F moll*  
Zweitens. *Secondo Concerto per il Clarinetto. Es dur*  
Drittens. *Concerto per il Fagotto. F dur*  
Viertens. *Aria für Tenor mit Chor* (für Prinz Friedr. v. Gotha)  
Fünftens. *Aria für Sopran für Mad: Grünbaum geschrieben*  
Sechstens. *Ouverture der Oper Der Freyschütz. fürs ganze Orchester.*  
Siebentens. Ein Heft von Sechs Liedern mit *Pianoforte.* (op. 80)  
*Dresden. d 10 October 1822*“

Als Verkaufssumme sind „(500 rℓ)“ angegeben.

Im Tagebuch vermerkte Weber am 10. Oktober 1822 lediglich „Schlesinger Kontrakt geschikt.“ Sieben Tage später gingen die Stichvorlagen bereits an den Verlag, wie ebenso dem Tagebuch zu entnehmen ist: „an Schlesinger geschikt. 2 Clar: Con: Fagott Conc. Tenor Arie. Arie Grünbaum. Ouverture Freyschütz. Heft Lieder op. 80.“ Im einzelnen handelt es sich um:

- op. 73 Konzert für Klarinette Nr. 1 f-Moll (Komposition abgeschlossen am 17. Mai 1811, Erstdruck in Stimmen erschien im Juli 1823, VN 1177),
- op. 74 Konzert für Klarinette Nr. 2 Es-Dur (Komposition abgeschlossen am 17. Juli 1811, Erstdruck in Stimmen erschien im Juni 1824, VN 1240),
- op. 75 Konzert für Fagott (Komposition abgeschlossen am 3. August 1822 als Umarbeitung der Version vom November 1811, Erstdruck in Stimmen erschien im Juni 1824, VN 1246),
- op. 53 (I) Konzertarie „Signor, se padre sei“ / „Chiamami ancor spietato“ (Komposition abgeschlossen am 11. Oktober 1812, Klavierauszug bearbeitet am 23. Juni 1819, Erstdruck in Stimmen mit Klavierauszug erschien im Januar 1825, VN 1271),
- op. 52 Einlagearie in *Hélène* als Konzertarie (Komposition abgeschlossen am 1. Januar 1815, Klavierauszug bearbeitet am 25. Juni 1819, Erstdruck in Stimmen mit Klavierauszug erschien 1827, VN 1428),

Auswahl mit Singstimmen sowie Arrangement von Johann Heinrich Carl Bornhardt ohne Singstimmen.

<sup>19</sup> Vgl. u. a. die Auswahlgaben bei Lose in Kopenhagen.

- *Freischütz*-Ouvertüre (Komposition abgeschlossen am 13. Mai 1820, Erstdruck in Stimmen erschien im Dezember 1822, VN 1176),
- op. 80 Lieder (Komposition abgeschlossen am 29. Januar 1821, Erstdruck erschien im Dezember 1823, VN 1213).

Dem Vertrag von 1822 folgte nur noch der Verkauf des *Oberon* an Schlesinger. Nicht im Originalwortlaut, sondern lediglich seinem Inhalt nach wurde von Jähns ein diesbezügliches Dokument aus dem Jahr 1826 festgehalten:

„*Oberon*. 8. Febr. 26 Dresden. Weber. Partitur nicht Klav. Auszug u. jed. Arrang.  
Außer England ist *Schles.* rechtmäß. Eigenthümer des Klav. Auszugs und aller andern Arrangements dieser Oper für alle andern Länder. Die Orchesterstimmen darf *Schles.* stechen; Part nicht  
 Auch die nachcomponirten Stücke liefert *Weber* an Schlesing[er] unentgeltlich nach

1500 rł Honorar

*Berlin* 3. Febr. 1826 *Schlesinger*

*Dresden* 8. Febr. — *C. M. v. Weber.*“

Die Komposition der Oper schloss Weber erst am 10. April 1826, kurz vor der Uraufführung in London, ab. Während Welsh & Hawes in London die Verlagsrechte für England erwarben, war Schlesinger der Rechteinhaber für den europäischen Kontinent. Den Vertrag hatte er nach Verhandlungen mit dem Komponisten am 3. Februar aufgesetzt und in doppelter Ausfertigung seinem Brief an Weber vom selben Tag beigelegt<sup>20</sup>. Weber erhielt laut Tagebuch am 6. Februar diesen „Brief von Schleißinger nebst *Contract*“. Zwei Tage später heißt es ebenso im Tagebuch: „an Schleißinger geschrieben, Kontrakt ratifizirt“; d. h. eines der beiden Exemplare wurde am 8. Februar nach Berlin zurückgesandt.

Vertragsgemäß lieferte Weber an Schlesinger auch die erst in London komponierten Nummern im Klavierauszug; sie wurden in Raten an Karl Gottfried Theodor Winkler nach Dresden geschickt (letzte Sendung aus London am 2. Mai 1826), der die Übersetzung ins Deutsche besorgte. Von Winkler erhielt Schlesinger die Vorlagen. Der Schlesingersche Klavierauszug

<sup>20</sup> Vgl. die Kopie des Schreibens im Verlagsarchiv Lienau in Frankfurt/Main, Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 4–6.



erschien im Juli 1826 (VN 1376), die Orchesterstimmen zur Ouvertüre im Folgemonat (VN 1383).

Ebenfalls auf den *Oberon* bezieht sich ein von Jähns offenbar wiederum vollständig kopiertes Schreiben:

„Unterzeichneter bezeugt hiemit auf Verlangen daß

1.) der Klavierauszug

2.) Alle übrigen *Arrangements* u

3.) die *Ouverture a grand Orchester* der von ihm

componirten Oper *Oberon* das alleinige rechtmäßige Eigenthum des Herrn Buch u Musikh[e]ndler *Adolph Martin Schlesinger* zu *Berlin* für alle Länder, ausgenommen Großbritannien, ist

*London* d: 20. *Aprill* 1826.

*Carl Maria von Weber*“

Der Kampf um die Eigentumsrechte am *Oberon* wurde von Schlesinger – nach den unerfreulichen Erfahrungen mit dem *Freischütz* – mit aller Entschiedenheit geführt<sup>21</sup>. Schlesinger drängte den Komponisten in diesem Zusammenhang mehrfach, entsprechende Erklärungen abzugeben, um sein Druckprivileg juristisch absichern zu können. Am 30. März 1826 wandte sich Schlesinger mit einer Eingabe an den preußischen König, in der es zum *Oberon* u. a. heißt:<sup>22</sup>

„Es leidet keinen Zweifel daß bei Erscheinung dieses Werkes Ausländer wie Raubvögel darüber herfallen, solches durch Nachdrücke, die durch kleine Änderungen in der Begleitung als nicht buchstäbliche Nachdrücke angesehen werden, herausgeben und im Inn- und Auslande verkaufen. Sr Maj. der König von Sachsen haben bereits dem Kapellmeister *von Weber* ein Privilegium gegen den Nachdruck seiner Compositionen ertheilt und gewärtigt derselbe ein Aehnliches von Sr. Majestät dem Könige von Baiern.“

Zur Bestätigung seiner Ansprüche hatte der Verleger Weber wohl erneut um ein diesbezügliches Zeugnis gebeten, möglicherweise vermittelt durch seinen Sohn Carl Schlesinger (1801–1831), der sich zu dieser Zeit wie Weber in London aufhielt<sup>23</sup>. Webers Tagebuch enthält keinen Hinweis auf eine solche

<sup>21</sup> Vgl. u. a. Friedemann Kawohl, *Urheberrecht der Musik in Preussen (1820–1840) (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens, Bd. 2)*, Tutzing 2002, S. 43–56.

<sup>22</sup> Frankfurt/Main, Verlagsarchiv Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 13–15.

<sup>23</sup> Weber hielt in seinem Tagebuch u. a. ein Treffen mit Carl Schlesinger in London am 8. April 1826 fest.

Bitte; lediglich zwei Briefe an den Berliner Schlesinger sind im zeitlichen Umfeld festgehalten: einer am 18. April, mit dem der Klavierauszug der *Oberon*-Ouvertüre an den Verlag expediert wurde, und einer am 25. April, dem Weber ein Blatt mit Korrekturen zum Chor in Nr. 21<sup>24</sup> beilegte. Mit diesem Brief könnte auch das von Jähns kopierte Schreiben vom 20. April nach Berlin gelangt sein.

Schließlich sind durch die Kopie von Jähns noch Verhandlungen zwischen dem Verlag und der Witwe Weber über zwanzig Jahre nach dem Tod des Komponisten bezeugt:

„Frau v. Weber verkauft an *Heinrich Schlesinger*

die Partituren: *Freischütz*

desgl.: *Oberon*

desgl.: *Euryanthe*

desgl.: *Preciosa*

desgl.: *Abu Hassan*

desgl.: *Silvana*

nebst den *Ouverturen*

als ausschließlichen Verlag

*Heinr. Schles.* behält das Vorrecht vor jedem andern Mitbewerber beim Verlag der *Pinto's* vollendet durch *Meyerbeer*.

*Caroline von Weber*  
*Dresden 2 Aug. 1847.*“

Anlass für die Unterhandlungen waren möglicherweise Offerten anderer Musikverleger an die Witwe bezüglich der Herausgabe Weberscher Partituren im Jahr 1843. Caroline von Weber, die zu Heinrich Schlesinger, dem Sohn und Nachfolger des Verlagsgründers<sup>25</sup>, eine eher kritische Distanz wahrte, äußerte gegenüber Friedrich Wilhelm Jähns zunächst, sie sei „nicht gesonnen“, solche Partituren „vom Schlesinger stechen zu lassen“<sup>26</sup>. Nach persönlichen Besuchen von Moritz und Heinrich Schlesinger in Dresden

<sup>24</sup> Weber hatte den Chor in der Haremsszene zunächst als gemischten Chor komponiert, dann jedoch im Verlauf der Proben in London am 15. März 1826 in einen Frauenchor geändert.

<sup>25</sup> Nach dem Tod Adolph Martin Schlesingers 1838 übernahm der jüngste Sohn Heinrich Schlesinger (1810–1879) den Berliner Verlag; der ursprünglich als Leiter des Berliner Unternehmens vorgesehene Bruder Carl war bereits 1831, also noch vor dem Vater, gestorben.

<sup>26</sup> Brief an Jähns vom Oktober 1843 (wie Anm. 4).

entspannte sich die Situation jedoch, zumal Heinrich Schlesinger ein verlockendes Angebot machte, wie die Witwe an Giacomo Meyerbeer schrieb:<sup>27</sup>

„Er wollte nemlich die 5 Partituren von Weber's Opern für 1000 Thaler abkaufen, wenn ich ihm zu einem Privilegium auf 25 Jahre behülflich sei. Ich [...] war schon im Begriff das Geschäft abzuschließen, als Herr Schlesinger erklärte er müßte aber die Original-Partituren als sein Eigenthum erhalten. – Habe ich da nun Unrecht gehandelt wenn ich dies verweigerte?“

Schließlich willigte Caroline von Weber doch ein, auch in der Hoffnung, dass der Verlag „eh[e]r wie ein Anderer die Gesamt Ausgabe machen kann“<sup>28</sup> – ein Wunsch, der sich zu ihren Lebzeiten nicht erfüllen sollte. Für Schlesinger verband sich mit dem nachträglichen Erwerb der Verlagsrechte an den Partituren, für die es auch andere Mitbewerber gab<sup>29</sup>, die Hoffnung, gleichzeitig eine Verlängerung seiner Rechte an Webers Opern zu erreichen. Eine solche Ausweitung seines Privilegs für Sachsen konnte Caroline von Weber auch erwirken<sup>30</sup>, freilich – sehr zum Ärger Schlesingers – beschränkt lediglich auf Partiturausgaben<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> Meyerbeer (wie Anm. 4), S. 623. Die Witwe Weber schreibt von einem Besuch Adolph Schlesingers, verwechselte dabei aber wohl lediglich den Vornamen des Eigentümers Heinrich Schlesinger mit dem Verlagsnamen (Adolph Martin Schlesinger).

<sup>28</sup> Brief vom September 1847 an Friedrich Wilhelm Jähns, *D-DI*, Mscr. Dresd. App. 2097, 101<2>.

<sup>29</sup> Vgl. diesbezüglich Briefe von Caroline von Weber an Friedrich Wilhelm Jähns vom September 1843; *D-DI*, Mscr. Dresd. App. 2097, 101<2> („Ich habe viel Vorwürfe zu ertragen dass ich nicht einem sächsischen Verleger die von mir nachgesuchten Privilegien zuwenden will“) und Mscr. Dresd. App. 2097, 102<6> („Kistner in Leipzig würde das Geschäft auch gern unternehmen aber es komt mir rechtlich vor zuerst Herrn Schlesinger zu fragen“).

<sup>30</sup> Vgl. den Hinweis in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 50, Nr. 32 (9. August 1848), Sp. 526: „Das sächsische Ministerium des Innern hat den Schutz, den die *Heinrich Schlesinger'sche* Musikalienhandlung wegen der Partituren von *Karl Maria v. Weber's* sechs Opern (*Oberon*, *Freischütz*, *Euryanthe*, *Preziosa*, *Silvana*, *Abu-Hassan*) vermöge des Gesetzes vom 22. Februar 1844 genießt, um 25 Jahre verlängert, jedoch nur in Betreff der Partituren, nicht der Stimmen (?), Auszüge und Arrangements [...]“. Wie in dem Vertrag mit Caroline von Weber ist auch hier der *Abu Hassan*, dessen Klavierauszug Carl Maria von Weber einst an Simrock verkauft hatte, ausdrücklich inbegriffen.

<sup>31</sup> Zu Schlesingers Erbitterung über die Einschränkung vgl. die Briefe von Caroline von Weber an Jähns vom August 1848 („Was Herrn Schlesingers Entrüstung über den Vorbehalt in den Privilegium betrifft, so thut er sehr Unrecht deshalb zu zürnen“) und vom Oktober 1848 („Uiber Schlesinger Ide, den König einen groben Brief zu schreiben habe

Bezüglich der Originalpartituren blieb die Witwe freilich unerbittlich: Sie veräußerte ausschließlich die Verlagsrechte an den genannten Partituren, nicht die Autographe aus dem Weberschen Nachlass. Heinrich Schlesinger erhielt statt dessen vor April 1848 in Dresden angefertigte Abschriften, wie u. a. ein Brief Schlesingers an Frau von Weber beweist.<sup>32</sup>

„Herr Geh. Rath [Hinrich] *Lichtenstein* habe ich, Ew. Hochwohlgeboren Auftrag gemäß, die *Copialien* der *Partituren* laut Quittung d. d. 14 April c. gleich nach Präsentation der Rechnung bezahlt, die Partituren sind in seinem Gewahrsam und bitte ich ganz ergebenst nicht zu übersehen, daß ich ungeachtet der am 2<sup>ten</sup> Aug. 1847 gezahlten Thlr. 400 – und der aus Rücksicht übernommenen Zahlung der Copialien der *Partituren* noch heute nicht ein Mal die *Freischütz-Partitur* in Händen habe.

Die Herausgabe der *Partituren* ist ein Opfer, welches ich dem Andenken des unsterblichen *C. M. v. Weber* bringe – keine Speculation, wie Ihnen der Musikalienverleger und jeder einsichtsvolle Componist sagen wird; der Gewinn an Compositionen des Meisters fiel hauptsächlich den Nachdruckern zu [...].“

Auf Schlesingers Wunsch, die Originale zum Abgleich mit den Kopien zur Verfügung gestellt zu bekommen, reagierte Caroline von Weber ablehnend und schaltete Friedrich Wilhelm Jähns als Mittelsmann ein, dem sie im August 1848 schrieb:<sup>33</sup>

„Was nun, die wirklich ganz sonderbare Forderung des Herrn Schlesinger betrifft die Original Partituren erst zur Vergleichung der Kopien zu erhalten um sie Note für Note durchsehen zu lassen, so weiss Herr

ich recht gelacht. Ich mögte nur wissen wer die Anonce in die Zeitung hat setzen lassen!“; *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 117<4> und 118<6>.

<sup>32</sup> Frankfurt/Main, Verlagsarchiv Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1833–1864, S. 623 (Schreiben undatiert, zwischen 10. April und 3. Juni 1848). Das vorhergehende Geschehen ist zwei Schreiben von Caroline von Weber an Friedrich Wilhelm Jähns zu entnehmen. Im März 1848 heißt es: „Die Abschriften der übrigen Partituren ist [sic] nun auch beendet, und die armen Copisten mögten gern ihr Geld haben. Was meinen Sie lieber Jähns ob Schlesinger wohl jetzt zahlen wird?“ Im selben Brief fragte sie an, ob sie die Partituren bei Jähns oder Hinrich Lichtenstein deponieren solle; *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 111<4>. Im April 1848 mahnte die Witwe Schlesingers Zahlung erneut an und schrieb: „Das Geld für die Copiatur muss er den armen Notenschreibern auch gleich schicken denn diese Leute leben aus der Hand in den Mund, und ich kann jetzt keine Auslagen machen.“; *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 113<5>.

<sup>33</sup> *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 117<4>.

Schlesinger nur zu gut, dass man diese Forderung nur dafür ansehen kann dass er die Zahlung dadurch verzögern will, denn in unsern Vertrag hat er sich einzig den Freyschützen zur Korektur bey dem Stich vorbehalten<sup>34</sup>, und von den andern Opern ist keine Rede. Die Kopien der Partituren, welche ich für Herrn Schlesinger hier habe machen lassen, sind in der Königl. Not[ist]enexpedition nach den Original Partituren geschrieben und eigens noch von dem Vorsteher derselben Herrn Busch, nachgesehen worden. So corekt als man sie nur liefern kann sind sie daher Herrn Schlesinger überantwortet worden und es ist eine höchst unbillige Forderung dass ich die Original Partituren auch noch nach Berlin schicken soll. Um jedoch der Weitläufigkeit zu entgehen will ich Ihnen noch den Oberon bis zu künftige Ostern zu Disposition stellen und dann später auch noch, auf einen Monat die Euryanthe. Den Freyschütz aber erbitte ich mir zu Weihnachten zurück [...].“

Bezüglich der Publikation des *Freischütz* hatte Caroline von Weber den befreundeten Jähns bereits zuvor um die redaktionelle Bearbeitung gebeten und ihm zu diesem Zweck die Originalpartitur leihweise anvertraut<sup>35</sup>. Die recht fehlerhafte Ausgabe erschien im Sommer 1849 (VN S. 3512)<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Von diesem Vorbehalt ist in dem von Jähns kopierten Text zum Vertrag vom 2. August 1847 nicht die Rede; insofern bleibt unklar, ob die Abschrift von Jähns tatsächlich vollständig ist oder die genauen Vertragsbedingungen Inhalt ergänzender Dokumente waren.

<sup>35</sup> In einem undatierten Brief an Jähns schrieb Caroline von Weber: „Ich habe auch Herrn Schlesinger gebeten die Partitur des Freyschützen in Ihrer Obhuth zu lassen damit Sie nicht etwa Schaden leidet und Ihnen deshalb, wenn Sie es übernehmen, die Correctur zu übertragen.“; *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 103<2>. Im September 1849 schilderte Caroline von Weber im Brief an Jähns nochmals ihre Beweggründe, ihm die Arbeit anzuvertrauen: „Dem Stecher konnte, und wollte ich die Partitur nicht anvertraun, denn da ich sie zu einem Geschenk für (Sie wissen schon für wen) bestimmt habe, so müsste sie so viel wie möglich geschont werden. Eben so wenig werde ich es bey dem Oberon gestatten, Schlesinger mag sich eine corekte Partitur abschreiben lassen, wenn er dazu geizig ist kann ich ihm nicht helfen.“; *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 130<5>. Als Empfänger der autographen *Freischütz*-Partitur war schon damals der preußische König bzw. die Königliche Bibliothek in Berlin vorgesehen; die Schenkung erfolgte 1851.

<sup>36</sup> Laut Max Jähns erschien die Ausgabe im August; vgl. Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, Dresden 1906, S. 334. Im Nova-Verzeichnis im Verlagsarchiv Schlesinger/Lienau ist sie allerdings bereits im Juli aufgeführt. Zur Arbeit von Jähns vgl. Max Jähns (a. a. O., S. 314 und 334) sowie Herbert Zimmer, *Julius Rietz als Herausgeber Weberscher Werke*, in: *Deutsche Musik-kultur* (Kassel), Jg. 2 (1937/38), S. 271.

Weitere Bühnenwerke in Partitur kamen, möglicherweise auch wegen erneuter Verstimmungen zwischen der Witwe und dem Verlag, erst mit erheblichem zeitlichem Abstand auf den Markt: *Preciosa* im Juni 1851 (VN S. 2913 A), *Euryanthe* im Oktober 1866 (VN S. 4791) und *Oberon* im Mai 1874 (VN S. 6823). *Silvana* und *Abu Hassan* nahm Schlesinger nicht in seinen Publikationsplan auf; über den Verlag wurden lediglich handschriftliche Kopien der Partituren zu 50 Mark (*Abu Hassan*; dazu auch Orchesterstimmen zu 45 Mark) bzw. 90 Mark (*Silvana*) vertrieben<sup>37</sup>. Auf die Oper *Die drei Pintos* wartete Schlesinger vergeblich: Die Vollendung der Weberschen Skizzen, die Caroline von Weber dem einstigen Studienkollegen Webers Giacomo Meyerbeer anvertraut hatte, blieb auf der Strecke. Erst 1887 wagte es der damals junge Gustav Mahler, den Weberschen Operntorso in eine aufführbare Form zu bringen; die Drucklegung übernahm 1888 nicht Schlesinger, sondern der Leipziger Verlag C. F. Kahnt.

Heinrich Schlesinger gehörte zu jenen Musikverlegern, die sich in besonderem Maße für einheitliche Regelungen zum Verlagsrecht in den deutschen Ländern einsetzten; er war gewissermaßen ein „Hardliner“, der Kompromissvorschläge zurückwies und eine Optimallösung anstrebte<sup>38</sup>. Seine Rechte an den Werken Webers, u. a. in Preußen per Privileg gesichert, dienten ihm dabei immer wieder als Druckmittel, und besonders gegen die Weber-Sammelausgaben des Verlags Holle in Wolfenbüttel (1857/58) und Nachdrucke von Litolf in Braunschweig zog er unbarmherzig zu Felde. Da die Verlage außerhalb Preußens angesiedelt waren, wo die Privilegien nicht galten, richteten sich seine juristischen Fehden nicht gegen die Verleger direkt, sondern gegen Buch- und Musikalienhändler in Preußen, die diese Ausgaben vertrieben, etwa gegen Nicolaus Gustav Mertens in Berlin und Julius Ziegler in Breslau<sup>39</sup>. Besonders Mertens verfolgte er geradezu unerbittlich, hatte der es doch gewagt, das Fortbestehen der Schlesingerschen Exklusivrechte in einer 1857

<sup>37</sup> Vgl. *Verzeichnis des Musik-Verlags der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau) Berlin und des Carl Haslinger & Co. Tobias (Rob. Lienau) Wien*, [Berlin] 1890, Teil 3, S. 14. Eine handschriftliche, ungeheftete *Silvana*-Partitur, hergestellt von Dresdner Schreibern (wohl die 1848 von Caroline von Weber in Auftrag gegebene Kopie, die als Vorlage für weitere Abschriften diente), befindet sich im Verlagsarchiv Lienau in Frankfurt/Main (abgelegt unter den Materialien zu VN 1421).

<sup>38</sup> Vgl. Kawohl (wie Anm. 21), S. 7ff.

<sup>39</sup> Von Jähns zusammengetragene Aktenstücke zu diesen Auseinandersetzungen aus den Jahren 1857 bis 1862 sowie darauf bezogene Notizen aus Tageszeitungen, aus dem *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* und der bei Schlesinger verlegten Musikzeitung *Echo* finden sich in D-B, Weberiana Cl. IX [Kasten1], Nr. 1.

erschienenen Streitschrift in Zweifel zu ziehen<sup>40</sup>. Auch wenn diese Auseinandersetzungen heute oft kleinlich wirken, ist Schlesingers Anteil an der Etablierung eines modernen Verlagsrechts keinesfalls gering zu schätzen. Den Verträgen des Verlagshauses Schlesinger mit Weber kommt demnach – über den biographischen und werkhistorischen Quellenrang hinaus – eine besondere Bedeutung zu.

<sup>40</sup> Vgl. G. Mertens, *Ueber Nachdruck, mit Rücksicht auf C. M. von Weber's Clavier-Compositionen Erste rechtmäßige Gesamtausgabe revidirt und corrigirt von H. W. Stolze. Eine Skizze aus der Tagesgeschichte*, Berlin: Mertens, 1857 (Druck bei Holle in Wolfenbüttel).



## „... so wird nach u. nach doch Gesamtausgabe“

### Ein Blick auf Ideen und Versuche einer Brief-Gesamtausgabe Carl Maria von Webers im 19. und 20. Jahrhundert

von Eveline Bartlitz, Berlin

Im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts erwachte das Interesse an Eigenschriften (Briefen, Dokumenten, Tagebüchern und anderen autobiographischen Zeugnissen) von bedeutenden Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Kunst und Politik. In Deutschland entwickelte sich z. B. bei Verlegern, Künstlern und anderen über den notwendigen finanziellen Hintergrund verfügenden Persönlichkeiten eine Sammelleidenschaft für die genannten papierernen Zeugnisse, die vorrangig in privaten Zirkeln gepflegt wurde. Die Sammler kannten sich alsbald schriftlich oder persönlich untereinander und tauschten nicht selten ihre Schätze aus<sup>1</sup>. Der Auktionshandel auf dem Gebiet der Literatur eroberte in Deutschland – im Gegensatz zu England und Frankreich – erst im 20. Jahrhundert allmählich den Markt. Die Firma J. A. Stargardt, heute noch (bzw. wieder) in Sachen Autographenhandel die erste Adresse in Berlin, wurde 1830 von Johann Carl Klage (1785–1850) als Buch- und Musikalienhandlung gegründet, der dritte Besitzer Joseph A. Stargardt (1822–1885) gab den Sortimentshandel zugunsten des Antiquariats und Autographenhandels auf. Erst im 20. Jahrhundert führte der Nachbesitzer Günther Mecklenburg (1898–1984) zunehmend Versteigerungen ein, die nun in dritter Generation fortgeführt und zu denen begehrte Kataloge herausgegeben werden. Die bekannten großen Berliner Kunst- und Autographen-Auktionshäuser von Karl Ernst Henrici (1879–1944) und Leo Liepmannssohn (1840–1915) florierten in dieser Stadt von 1874 bis 1935 bzw. von 1909 bis 1929. Ihr Ende war im Falle Liepmannssohns der Inflation, bei Henrici der Judenverfolgung im Nationalsozialismus geschuldet. Kataloge von Auktionshäusern und großen Privatsammlungen zählen zu den unabdingbaren Arbeitsmitteln bei Gesamtausgaben, da sie Einblicke in die „Wanderung“ von Eigenschriften gewähren.

Mit dem Interesse an Autographen ging bei Sammlern und Forschern naturgemäß auch der Wunsch einher, die zusammengetragenen Kostbar-

<sup>1</sup> Johann Günther und Otto August Schulz gaben in Leipzig 1856 ein *Handbuch für Autographensammler* heraus, in dessen Vorwort deutlich gemacht wurde, dass aus der anfänglichen Liebhaberei allmählich ein ethisches Anliegen wurde, nämlich das Bewahren und Pflegen für die Nachwelt.

keiten veröffentlicht zu sehen. Einer dieser – aus heutiger Sicht – etwas rigorosen Editoren war **Ludwig Nohl** (geb. 5. Dezember 1837 in Iserlohn, gest. 15. Dezember 1885 in Heidelberg), den Robert Eitner in seinem Artikel in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* als „einen der schreiblustigsten Musikschriftsteller unserer Tage“ bezeichnete<sup>2</sup>.

Nohl hatte während seines Jura-Studiums in Bonn, Heidelberg und Berlin in letzterer Stadt nebenher Musikunterricht bei Siegfried Dehn und Friedrich Kiel genommen. Es sollte sein Favorit-Fach werden. Von 1853 bis 1856 arbeitete er als Referendar, unternahm anschließend Reisen nach Frankreich und Italien, ließ sich dann in Heidelberg als Musiklehrer nieder und habilitierte sich über ein Mozart-Thema. Eine Privatdozentur für Geschichte und Ästhetik der Tonkunst hielt ihn einige Jahre in der Universitätsstadt fest, bis er schließlich 1864, inzwischen begeisterter Wagnerianer und Liszt-Verehrer, nach München übersiedelte. Die 1860er und 70er Jahre waren schriftstellerisch seine produktivsten. Es wird bezeugt, dass er ein vielgelesener Musikschriftsteller gewesen sei; seine populären Bücher über Mozart, Beethoven und andere Musiker und die Briefsammlungen von Komponisten erlebten größtenteils mehrere Auflagen und wurden in andere Sprachen übersetzt. Obwohl der bayerische König Ludwig II., dem er einige Privatvorlesungen über Musik hielt, ihn mit einem Professorentitel an der Universität München ehrte, wurde er dort niemals zur Lehrtätigkeit aufgefordert. Er wohnte nur vier Jahre in der bayerischen Metropole und ging dann bis 1872 nach Badenweiler, wo er als freier Schriftsteller lebte. Danach übernahm er wiederum in Heidelberg, später auch zusätzlich in Karlsruhe am Polytechnikum Privatdozenturen, 1880 erfolgte schließlich seine Ernennung zum ordentlichen Professor.

Nohl hatte u. a. beschlossen, „Brief-Gesamtausgaben“ von bedeutenden und beliebten Komponisten zu veranstalten, sie hatten allerdings mit den Anforderungen unserer Tage nicht das Geringste zu tun. Er benutzte z. B. im Falle Mozarts die in der Biographie von Nissen<sup>3</sup> abgedruckten Brief-Auszüge und orientierte sich vorrangig an Kopien, die er von Sammlern erbat oder in Bibliotheken selbst anfertigte. Auf dezidierte Recherchen nach zu seiner Zeit noch unbekanntem Quellen und auf philologisch exakte Wiedergabe der Brieftexte verzichtete er und veröffentlichte Material, das ihm gewissermaßen

<sup>2</sup> ADB 23 (1886), S. 755.

<sup>3</sup> Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen; mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Facsimile*, Leipzig 1828.

„in den Schoß fiel“, sei es durch vorherige Teil-Publikationen oder Zufallsfunde bei Sammlern. Er war sich der Unzulänglichkeit seiner Brief-Editionen durchaus bewusst, doch dienten diese nicht zuletzt dem Broterwerb, wie er in einem Brief vom 5. März 1866 an den befreundeten Kustos der Musikabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek, Franz Espagne, bekannte. Er ersuchte darin Espagne um Ausleihe kostbarer Beethoven-Handschriften, bat ihn, bei seinem Vorgesetzten die Zusendung zu erwirken, und beschwor ihn: „thu Dein Möglichstes denn wo soll ein Mann der Frau und zwei Kinder ohne jegliches Vermögen bloß mit seiner Feder ernähren muß, die Mittel hernehmen so große Reisen stets zu wiederholen!“<sup>4</sup> Er verfolgte das Ziel: Hauptsache veröffentlichen, wenn auch mit Mängeln<sup>5</sup>. Sein besonderes Interesse galt vor allem Beethoven, über den er auch eine dreibändige Biographie schrieb, die in Fachkreisen keine Anerkennung fand. Sein Verdienst besteht hauptsächlich darin, gewissermaßen eine Bestandsaufnahme von zugänglichen Komponisten-Briefen hergestellt zu haben. Nicht zuletzt durch die Folgen der beiden Weltkriege sind seine Publikationen (bei allem Mangel an editorischer Sorgfalt) bisweilen zu Primärquellen geworden. Dafür gebührt ihm Dank.

Im Rahmen der Arbeit an seiner Mozart-Briefausgabe knüpfte er 1864 den Kontakt zum Berliner Gesangspädagogen, Weberforscher und Sammler Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888). Das belegt der erste von sechs in der Sammlung Weberiana der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Briefen von Nohl an Jähns. Die geringe Anzahl lässt vermuten, dass sich die beiden Sammler und Forscher in den Jahren 1866–1868 mehrmals persönlich in Berlin begegnet sind und sich über gegenseitig interessierende Fragen direkt ausgetauscht haben.

Im ersten überlieferten Schreiben an Jähns erbat Nohl Briefabschriften:<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), Mus. ep. L. Nohl 8.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu w. u. besonders Nohls Brief an Jähns vom 4. Mai 1868.

<sup>6</sup> *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 456.

München 6. Sept. 1864.

Hochverehrter Herr Musikdirector.

Von Herrn Baron von Reden<sup>7</sup> höre ich, daß Sie zwei sehr interessante Mozartbriefe besitzen<sup>8</sup>.

Ich bin im Begriff von Mozarts Briefen eine authentische Ausgabe zu veranstalten und besitze bereits deren 266. Ich bitte Sie also ebenfalls mir eine genaue Copie Ihrer beiden Briefe gütigst zusenden zu wollen, und zwar möglichst bald, da der Druck bereits begonnen hat und in 3 Wochen beendet sein soll.

Ich freue mich auf diese Art in persönliche Berührung mit Ihnen zu treten und werde mir erlauben, Sie im Laufe des Winters, wo ich wegen des 2. Bandes meiner Beethovenbiographie<sup>9</sup> die Berliner Bibliothek nochmals besuchen muß, aufzusuchen und mich mündlich zu bedanken<sup>10</sup>.

Ihren Weber-Catalog kenne ich noch nicht<sup>11</sup>, weil ich erst so eben von Salzburg zurückkomme. Ich freue mich aber denselben recht bald genau anzusehen.

<sup>7</sup> In seiner ersten Sammlung *Mozarts Briefe. Nach den Originalen*, hg. von Ludwig Nohl, Salzburg 1865, druckte Nohl unter Nr. 228 einen von Wolfgang Amadeus und Constanze Mozart gemeinsam unterschriebenen Brief vom 12. Juli 1783 ab, den er in Abschrift vom Autographensammler Fritz von Reden, Danzig, erhalten hatte.

<sup>8</sup> Jähns besaß einen Brief Leopold Mozarts an dessen Frau Anna Maria aus Mailand vom 23. oder 24. November 1771, auf dessen Rückseite W. A. Mozart eine Nachschrift an seine Schwester Nannerl hinzufügte, die aber bereits in der *Berliner Musikzeitung Echo*, Jg. 2, Nr. 12 (21. März 1852), S. 91f. veröffentlicht worden war. Das war Nohl offenbar entgangen, denn er ließ in seiner Ausgabe (als Nr. 40) nur jenen Auszug daraus abdrucken, der von Nissen in der Biographie (vgl. Anm. 3, S. 267f.) wiedergegeben worden war, und trug in seinem Vorwort (S. VIII) nach, dass das Original sich in der Sammlung Jähns befände. Jähns besaß einen weiteren Brief W. A. Mozarts an dessen spätere Frau Constanze Weber vom 29. April 1782 (bei Nohl Nr. 192); vgl. Dagmar Beck, *O schönes, schönes Autograph ... Friedrich Wilhelm Jähns als Autographensammler*, in: *Weberiana* 8 (1999), S. 82f.

<sup>9</sup> Die beiden ersten Bände von Nohls Schrift *Beethoven's Leben* erschienen 1867 bei Günther in Leipzig.

<sup>10</sup> 1864 kam es nicht zu dem geplanten Treffen, denn am 22. November 1864 sagte Nohl in einem Brief an Espagne wegen Krankheit seines Kindes seinen Bibliotheksbesuch dort ab; *D-B*, Mus. ep. L. Nohl 6. Nohl legte die soeben (mit Impressum 1865) erschienenen Mozart-Briefe als Dank für Espagnes Unterstützung bei, wenngleich er bemerkte: „Deine Mozartsendung kam leider zu spät, um noch verwendet zu werden.“

<sup>11</sup> Nohl meinte: *Chronologisch geordnete Notizen über sämtliche gedruckte und ungedruckte Musikalische und Literarische Arbeiten Carl Maria von Weber's aus dem Zeitraume von 1817*

Mit collegialischem Gruß Ihr  
ergebenster Dr. LNohl  
Arcisstraße 12 f. part.

Zugleich bitte ich die Einlage  
an Hrn. F. A. Graßnick dort  
zu besorgen, weil ich seine  
Adresse nicht kenne<sup>12</sup>.

Erst am 7. Januar 1866 bedankte sich Nohl bei Jähns für die Abschriften der Mozart-Briefe, erbat für eine geplante neue Sammlung Kopien von Schriftzeugnissen Glucks, C. Ph. E. Bachs, Haydns, C. M. von Webers, Mendelssohns und Schumanns und kündigte für den Spätsommer einen Berlin-Besuch an<sup>13</sup>. Besonders läge ihm an den drei erstgenannten Komponisten. Noch im selben Jahr erschienen seine *Musikerbriefe*, zu denen Jähns offensichtlich aber keine Kopien beige-steuert hatte, wieweil 56 Briefe Webers an verschiedene Adressaten darin enthalten sind<sup>14</sup>.

Aus dem folgenden Schreiben ist zu ersehen, dass Nohl und Jähns sich inzwischen persönlich begegnet waren und Nohl nun seinerseits Jähns bei der Vervollständigung seiner Weberiana-Sammlung unterstützte:<sup>15</sup>

*bis 1826*, zusammengestellt von F. W. Jähns, erschienen in: Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 729–741.

<sup>12</sup> Der Privatsammler Friedrich August Grasnack (1798–1877) wohnte von 1854 bis 1865 in der Leipziger Straße 2, vgl. Richard Schaal, *Neues zur Biographie von Friedrich August Grasnack. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung der Berliner Staatsbibliothek*, in: *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Tutzing 2002, S. 523.

<sup>13</sup> Brief in *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 457.

<sup>14</sup> Ludwig Nohl, *Musiker-Briefe. Eine Sammlung Briefe von C. W. von Gluck, Ph. E. Bach, Jos. Haydn, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig 1866, S. 175–296. Nur ein Weber-Brief dieser Sammlung (S. 227f.) war damals in öffentlichem Besitz, nämlich in der Hofbibliothek Wien, alle anderen waren noch in Privathand: alle Gänsbacher-Briefe bei dessen Sohn Josef in Wien, zwei bei Hermann Nägeli, dem Sohn des Verlegers Hans Georg Nägeli, und einer bei Carl Baermann. Des weiteren werden an Privatbesitzern genannt: Carl Meinert, Kaufmann in Dessau, und Dr. Wilhelm Gwinner (1825–1917), Senator in Frankfurt/Main.

<sup>15</sup> *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 458.

Oberweiler bei Badenweiler  
Juli 1867.

Verehrter Herr Musikdirector

Meiner Zusage in Berlin gemäß und in Erinnerung an die liebenswürdige Aufnahme, die ich bei Ihnen fand, sende ich hier in Eile was ich von Weber Ungedrucktes besitze.

Das Umstehende besitzt Frl. Similde Gerhard<sup>16</sup> in Leipzig, sämtl. an ihren Vater den Kaufmann u. später Meiningschen Legationsrath Gerhard gerichtet<sup>17</sup>, der auch mit Beethoven bekannt war und ihm ebenfalls Dichtungen zur Composition zusandte.

Das Uebrige oh.[ne] den Br. vom 2. Nov. 1816 habe ich von Schubert in Prag<sup>18</sup>.

Kennen Sie den Weberbrief in der Pölchauschen Sammlg der Berliner Bibliothek?<sup>19</sup>

Mit bestem Gruß  
Ihr ergebener  
LNohl

Haben Sie den beifolgenden  
facsimilisirten auch schon<sup>20</sup>?

<sup>16</sup> Similde Gerhard (1830–1903), Schriftstellerin, die unter dem Pseudonym Karoline S. J. Milde publizierte.

<sup>17</sup> Gemeint ist u. a. der Brief von C. M. von Weber an Wilhelm Gerhard (1780–1858) in Leipzig vom 6. März 1817, in dem er ihm den Erhalt von Texten zur Vertonung bestätigt, allerdings befürchtet, dass er wegen Arbeitsüberlastung vermutlich vorerst nicht dazu kommen werde; nachweisbar als Abschrift in *D-B, Weberiana, Cl. II B, Abt. 2a, Nr. 13, S. 821*. Die Formulierung „sämtl. an ihren Vater [...] gerichtet“ deutet evtl. auf weitere Brieftexte hin, im Tagebuch Webers kann allerdings lediglich unter dem 20. August 1824 eine Biefsendung von Gerhard mit weiteren zu vertonenden Texten nachgewiesen werden, ein Beantwortungsvermerk fehlt.

<sup>18</sup> Brief an Philipp Jungh in Prag vom 2. November 1816, vgl. Fritz Tutenberg, *Ein unbekannter Brief Webers. Zur 125. Wiederkehr seines Todestages am 5. Juni*, in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 112 (1951), S. 305f.

<sup>19</sup> Auch autographe Briefe wurden während des Zweiten Weltkrieges ausgelagert und teils vernichtet. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ist der von Nohl genannte Weber-Brief aus dem Poelchau-Nachlass verloren gegangen.

<sup>20</sup> Dabei handelt es sich um den Brief Webers an Johann Baptist Gänsbacher vom 20. Mai 1810, der im Original in *D-B, Mus. ep. C. M. von Weber 11* (und als Pause in: *Weberiana Cl. VIII, Mappe 3, Nr. 5*) vorhanden und bei Wilhelm Kleefeld, *Carl Maria von Weber*, Bielefeld und Leipzig 1926, S. 25 als Faksimile wiedergegeben ist.

Der folgende Brief<sup>21</sup> zeigt, dass Nohl – vermutlich schon bei persönlichen Gesprächen und nun erneut – Jähns mit Vehemenz zu überzeugen suchte, endlich eine Weber-Briefausgabe in Angriff zu nehmen. Er schlug ihm vor, seinem Beispiel zu folgen: zu veröffentlichen, wenn auch mit Lücken und Mängeln, aber nicht zu zaudern:

München Maximilianstr. 6 4 Mai 1868.

Verehrter Herr.

Seit c. 4 Wochen liegt Ihr früherer Brief<sup>22</sup> von neuem zur Beantwortung da. Die außerordentliche Fülle meiner Beziehungen und Geschäfte in Folge der vielen Reisen lassen mich immer erst allmählig zur Briefschreiberei kommen. Auch konnte ich Ihnen immer noch keine rechte Antwort geben und kann auch jetzt weiter nichts sagen, als daß das Facsimile des Weberbriefes vom 30.[recte 20.] Mai an Gänsbacher vom Hofrath Dr. Dessauer<sup>23</sup> hier dem sehr bekannten Autographisten ist, der es in irgend einer Autographensammlung – er wußte selbst nicht wo – selbst gemacht hat. Das muß leider genügen bis wir näheres erfahren, durch Zufall vielleicht<sup>24</sup>.

Sonst gratulire ich zum Vorschrift in der Arbeit des Catalogs. Der Hauptzweck meines Schreibens aber sollte sein, Sie zum endlichen Beginn der Veröffentlichung von Webers Briefen zu bringen. Es ist höchste Zeit dazu, mehr fast als zum Catalog und wird auf diesen erst wieder gehörig aufmerksam machen. Die ganze neuere Entwicklung unserer Kunst ist ohne Weber (und ohne Schumann) nicht zu begreifen, also vorwärts, vorwärts, vorwärts! Sie haben ja schon mehr als 600 Briefe, das ist eher zuviel als zu wenig. Treffen Sie eine Auswahl,

<sup>21</sup> D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 459.

<sup>22</sup> Nohls Nachlass liegt im Stadtarchiv Iserlohn; leider konnten darin bislang keine Gegenbriefe von Jähns nachgewiesen werden.

<sup>23</sup> Georg von Dessauer (1795–1870), Jurist, Wirklicher Hofrat und Rechtsanwalt in München, durch König Ludwig I. von Bayern 1837 in den erblichen Adelsstand erhoben. Er beschäftigte sich nebenberuflich mit dem Faksimilieren von Autographen in privaten und öffentlichen Sammlungen und gab auch einige davon heraus. Herrn Dr. Robert Münster, München, danke ich für seine Mitteilungen vom 27. September 2012 zur Person Dessauer.

<sup>24</sup> Vermutlich hatte er den Brief in der Musikalien-Sammlung des Hofbeamten und Musikforschers Aloys Fuchs (1799–1853) in Wien gesehen und eine Pause davon angefertigt. Ein großer Teil der Sammlung Fuchs gelangte 1879 in die Berliner Königliche Bibliothek, darunter auch dieser Brief.

kürzen Sie, seien Sie nicht zu pedantisch mit der Vollständigkeit, nicht zu umständlich mit Anmerkungen *pp*. Es kommt auf die Sache an und die liegt in den Briefen selbst, das Weitere thut die Biographie, die erst dann möglich ist. Sehen Sie meine Mozartbriefe an. So machen Sie's auch, dann kommt das Buch auch wirklich ins Publikum und darauf kommts zunächst an. Aber vorwärts, vorwärts, vorwärts!

Noch diesen Herbst muß das Buch erscheinen, hören Sie, und dann der Catalog, dessen Druck ohnehin mehr Zeit kostet. Aber wie gesagt nicht zu umständlich und pedantisch, – unser aller Deutscher Fehler!

*NB* kennen Sie die Briefe an Susann veröffentlicht Wiener Zeitschrift 1843 No 1 ff der erste vom Augsburg 23. Dez. 1802, dann 30. Juny 1803, Wien 8. Oct. 1803, 18. Oct. 1803. 11. Nov. 1803. 2. April 1804, 10. Apr. resp. 8. Mai, 12. Juni 1804, München 14. Nov. 1811. 26. July 1815, Dresden 2 März 1817, 22. März [recte Dezember] 1822. Sehr interessant. Ich kann Ihnen den Band schicken<sup>25</sup>.

Hier noch eine Kleinigkeit die Sie aber wohl bereits besitzen<sup>26</sup>.

Ein interessantes Notenblatt mit kurzem Schreiben von London an S[chlesinger] besitzt Senator Kulemann in Hannover<sup>27</sup> der Ihnen dasselbe gewiß gerne einschickt resp. die Worte copirt. Berufen Sie sich auf mich.

Ihre Pintoarbeit hat mir sehr wohl gefallen<sup>28</sup>. Machen Sie dergleichen nur mehr, es fördert die Sache sehr.

<sup>25</sup> *Briefe von Carl Maria von Weber*, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, hg. von Friedrich Witthauer, Nr. 1–6 (Januar 1843), S. 1–4, 9–12, 17–20, 25–27, 33–35, 41–44. ausserdem: *Zwey Briefe I. Susann's an C. M. v. Weber*, in: Nr. 7/8 (Januar 1843), S. 49–51, 57–61. Wiederveröffentlichung von Nohl in seinem Buch *Mosaik für Musikalisch-Gebildete*, Leipzig 1882, S. 63–93.

<sup>26</sup> Diese ehemalige Beilage ist nicht nachweisbar.

<sup>27</sup> Friedrich Culemann (1811–1886) war Buchhändler, Buchdrucker und Kunstsammler in Hannover. Er besaß sogar zwei Webersche Notenautographen: eine Teilsendung zum *Oberon*-Klavierauszug (Ende von Nr. 22) mit Begleitschreiben an Karl Gottfried Theodor Winkler vom 25. April 1826 (heute Stadtarchiv Hannover, K. M. 2302) sowie ein Lied in Weberscher Bearbeitung (heute ebd., Autographensammlung Nr. 2301); vgl. Frank Ziegler, „Spröde“ Quellen: Zur Autorschaft des Liedes „Non far la smorfiosa“ / „Jez sei nit so sprödig“, in: *Weberiana* 20 (2010), S. 122–129.

<sup>28</sup> *Ob die Oper „Die drei Pinto's“ von Carl Maria von Weber von demselben vollendet hinterlassen sei oder unvollendet*, in: *Königl. privilegirte Berlinische Zeitung (Vossische Zeitung)* Nr. 138, Erste Beilage, Sonntags-Beilage Nr. 24 (16. Juni 1867), S. 93–95.

Also mit den Briefen vorwärts u. zwar so in einem Bande kurzweg wie die Mozarts.

Adieu. Ihr aufrichtig ergebener  
Ludwig Nohl.

Was in meinen Musikerbriefen steht, dürfen Sie getrost abdrucken.

Also vorwärts, vorwärts! Es müßte schon längst da sein! Wer wird so etwas so lange im Kasten ruhen lassen?

Da sehen Sie mich an. Ich packe die Sache anders an, lasse der Unvollständigkeit u. s. w. wegen weidlich auf mich schimpfen, setze gar meinen gelehrten Professorenruf ganz aufs Spiel, aber ich weiß, ich nutze dem Publikum, nutze der Sache, also Vorwärts, vorwärts!!

Leider kennt man die Reaktion von Jähns auf diese Aufforderung nicht; sie dürfte ablehnend oder zumindest ausweichend gewesen sein. Seit vier Jahren lag die zweibändige Biographie Webers von dessen Sohn Max Maria vor, in der viele Briefe in Auszügen mitgeteilt sind, und Jähns arbeitete bereits an einem großen, kommentierten Werkverzeichnis des Komponisten, das 1871 bei Schlesinger erschien. Es wäre also schon zeitlich unmöglich gewesen, noch eine Briefausgabe nebenher in Angriff zu nehmen.

Jähns war sicher weit stärker an den Quellenhinweisen von Nohl interessiert; er zögerte nicht lange und schrieb bereits am 9. Mai 1868 an Senator Culemann wegen des erwähnten Notenblattes<sup>29</sup>. Er erhielt umgehend ausführliche Auskunft im Brief des Autographenbesitzers vom 14. Mai<sup>30</sup>. Auch bezüglich der Susan-Briefe nahm Jähns das Angebot der Ausleihe der Wiener Zeitschrift von Nohl dankbar an.

Es bleibt zu vermuten, dass Jähns umgehend Stellung zu Nohls Vorschlag nahm und offensichtlich die Vorbehalte des Weber-Sohnes ins Feld führte, die dieser gegen eine Veröffentlichung der sogenannten „Brautbriefe“ (1814–1817) hatte, wie man in der Biographie seines Vaters lesen kann<sup>31</sup>. Nohl reagierte darauf mit folgender Rückantwort<sup>32</sup>:

<sup>29</sup> Brief von Jähns: Hannover, Stadtarchiv, Autographensammlung, Nr. 2302; Entwurf vom 8. Mai 1868 in *D-B, Weberiana*, Cl. X, Nr. 1110.

<sup>30</sup> *D-B, Weberiana*, Cl. X, Nr. 150.

<sup>31</sup> Vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 11), Bd. 1, Leipzig 1864, S. 481: „Die Veröffentlichung der Briefe Weber's an Caroline aus dieser Zeit würden [sic] ein ganz falsches Licht auf seine innere Individualität werfen, und ihn als weichen, sentimentalen, ja fast weibischen Träumer erscheinen lassen [...]“.

<sup>32</sup> *D-B, Weberiana* Cl. X, Nr. 460.

[München, 10. Mai 1868]

Ich würde mich den Teufel daran kehren, daß die *pp* Webers ihre Briefe noch zurückhalten und trotz allem vorgehen.

Oder schlagen Sie dem Hrn. Finanzrath<sup>33</sup> selbst vor, die Gesamtausgabe zu bewerkstelligen, es können ja einstweilen die verfänglichen Stellen wegbleiben.

Uebrigens will ich Ihnen etwas sagen: Es kommt gar nicht auf die Familiensachen an, davon kennen wir vorerst genug, es kommt auf die Kunstsachen an u. davon wird in den Briefen an die Frau weniger stehen, in den[en] an G. Weber<sup>34</sup> vielleicht mehr, aber jedenfalls stehen die H[au]ptsachen in den Briefen, die Sie haben resp. die in meinen Musikerbriefen stehen, und wer hindert Sie diese in eine Gesamtausgabe aufzunehmen.

Wenn Sie aber mit einer solchen auftreten, wird das Andere schon nachkommen. Sie sind mit Erlaubniß ein Bedenklichkeitsmacher.

Sehen Sie meine Beethovenbriefe<sup>35</sup> an. Da fehlte verdammt viel, daß sie vollständig waren; jetzt aber schickt mir jeder jedes zu und so wird nach u. nach doch Gesamtausgabe.

Ergebenst  
LNohl

Hier also der Band 1843  
der Wiener Ztschrift,  
den ich wegen der Beethoven Dinge demnächst zurück haben muß.

<sup>33</sup> Damit ist Webers Sohn, der Eisenbahningenieur Max Maria von Weber (1822–1881), gemeint, der zu diesem Zeitpunkt Direktor der sächsischen Staatseisenbahnen und seit 1852 Finanzrat war. 1868 trat er aus dem sächsischen Staatsdienst aus und übernahm zwei Jahre später als Hofrat einen Posten im österreichischen Handelsministerium in Wien. Der Weber-Sohn beabsichtigte keine Brief-Edition, erst in den 1880er Jahren beschäftigte sich der Enkel des Komponisten Karl von Weber (1849–1897) mit einer Teil-Edition, nämlich den sogenannten Reise-Briefen aus Wien 1823 und London 1826, die er aus Anlass des 100. Geburtstages seines Großvaters 1886 mit sparsamen Erläuterungen herausgab.

<sup>34</sup> Gemeint ist Gottfried Weber (1779–1839), Jurist, Musiker, Komponist, Freund Webers seit 1810. Eine Auswahl der Briefe Webers an den Freund erschien zuerst in der von Gottfried Weber redigierten *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Mainz, Schott, Jg. 1 (1824ff.): Briefe von 1810 im Bd. 15 (1833), S. 30–58; Briefe von 1822–1826 im Bd. 7 (1828), S. 20–40.

<sup>35</sup> *Briefe Beethovens*, hg. von Ludwig Nohl, Stuttgart 1865; *Neue Briefe Beethovens nebst einigen ungedruckten Gelegenheitscompositionen und Auszügen aus seinem Tagebuch und seiner Lectüre*, hg. von Ludwig Nohl, Stuttgart 1867.

[Auf der Rückseite der Paketadresse:]

Auf der Wiener Hofbibliothek sind sehr viele Briefe v. Weber, besonders an J. v. Mosel, zum größten Theil veröffentlicht in der Wiener A. M. Z. in den 40er Jahren<sup>36</sup>. Wenden Sie sich deßhalb an Dr. August Schmidt, Staatsschuldentilgungscommission Singergasse Wien.

Aus dem letzten der in der Berliner Staatsbibliothek verwahrten Nohl-Briefe vom 16. Mai 1868<sup>37</sup>, in dem er Jähns mit „Lieber Freund“ anredete, geht hervor, dass dieser offensichtlich angefragt hatte, wie lange er die von Nohl „demnächst“ benötigte Zeitschrift behalten dürfe. Dieser räumte ihm nun großzügig ein: „Machen Sie es nach Ihrer Muße und Bequemlichkeit“.

Als sich fünfzehn Jahre später die von Jähns sehr geschätzte und mit ihm seit über zehn Jahren in losem Briefwechsel stehende Leipziger Musikschriftstellerin Marie Lipsius (1837–1927), eine Zeitgenossin Nohls, wegen einer geplanten Auswahlausgabe von Musikerbriefen, in die sie auch Weber-Briefe integrieren wollte, am 19. Mai 1883 an Jähns mit der Bitte um Beratung und ggf. Auswahl wandte, hatte sich an der Veröffentlichungs-Sperre bezüglich der Briefe des Komponisten an seine Braut bzw. Ehefrau Caroline seitens der Familie übrigens nichts geändert. In seiner Antwort vom 2. Juni schrieb Jähns:<sup>38</sup>

„Der Tod *Max v. Weber's* [18. April 1881] hat die Abneigung, dem Druck der Briefe an *Lina v. W.[eber]* gegenüber, eher gesteigert als vermindert bei dessen Kindern, Hptm. *Carl v. W.* in Dresden u. Frl. *Marie v. W.* hier. Beide betrachten Ihres Vaters Verbot als eine Art heiliges Vermächtniß.<sub>[.]</sub> Ich habe alles nur denkbar Mögliche bei *Max*, *Carl* u. *Marie v. W.* versucht – alles vergeblich.“

<sup>36</sup> Vgl. Anton Schmid (Hg.), *Briefe von Carl Maria von Weber an den verstorbenen k. k. Hofrath Franz Edlen von Mosel*, in: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, hg. von August Schmidt, Jg. 6, Nr. 118–124 (1846), S. 473f., 477f., 481f., 485f., 489f., 493f., 497f.

<sup>37</sup> *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 461.

<sup>38</sup> Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, A/814/2010. Anderthalb Jahre später war selbst Jähns erstaunt über die von Carl von Weber an Marie Lipsius erteilte Genehmigung, Kopien von Briefen Webers an Caroline machen zu dürfen (bezogen auf jene Schreiben in der Weberiana-Sammlung von Jähns, die seit 1881 auf der Berliner Königlichen Bibliothek ihre Heimstatt gefunden hatten); vgl. seinen Brief an Marie Lipsius vom 7. Dezember 1884; ebd., A/817/2010. Das Hauptkorpus dieser Briefe in Familienbesitz blieb hingegen bis zur Schenkung 1986 für die Veröffentlichung weitgehend gesperrt.

Wurde in den obigen Briefen Nohls lediglich die Idee einer Brief-Gesamtausgabe angesprochen und diskutiert, so wurde erst knapp 50 Jahre später das Erarbeiten einer solchen Edition konkreter, und zwar durch den Musikwissenschaftler **Georg Kaiser** (geb. 1. März 1883 in Hartmannsdorf bei Limbach/Sachsen, gest. 17. August 1918 in Leipzig), wenngleich auch ihm leider kein „Durchbruch“ gelang, geschuldet vor allem seinem frühen Tod.

Kaiser besuchte nach dem Umzug der Eltern nach Dresden ab 1894 die dortige Dreikönigsschule und studierte ab 1903 in Leipzig Germanistik, das Sommersemester 1904 in München. Ab 1905 betrieb er – wiederum in Leipzig – musikwissenschaftliche und ästhetische Studien. Musikpraktischen Unterricht in Klavier und Violine hatte er schon als Gymnasiast begonnen, Musiktheorie studierte er autodidaktisch. 1908/09 musste er für ein halbes Jahr wegen schwerer Krankheit seine Studien unterbrechen. Noch während des Studiums hatte er 1908 die kritische Gesamtausgabe von Carl Maria von Webers Schriften (Berlin, bei Schuster & Löffler) herausgebracht<sup>39</sup>; auch seine Dissertation von 1910 beschäftigte sich mit dieser Thematik<sup>40</sup>, vier Jahre später ebenfalls ein Aufsatz<sup>41</sup>.

Seiner Gesamtedition der Weber-Schriften liegen die unkommentierten Kompilationen von Karl Gottfried Theodor Winkler und Max Maria von Weber<sup>42</sup> zugrunde, die Kaiser laut Einführung weitestgehend mit den Autographen in Familienbesitz verglichen hatte. Das Familien-Archiv, in dem sich auch große Teile des schriftlichen Nachlasses Webers befanden, stand ihm seinerzeit zur Verfügung. Marion Freifrau von Weber, geb. Schwabe (1857–1931), die Witwe des Enkels Karl von Weber, und ihr Sohn Herbert (1879–1914) waren zur Zeit, als Kaiser dort Einsicht nahm, die Hüter des Weberschen Erbes in Dresden, denen er ausdrücklich für die Möglichkeit der Benutzung im Vorwort dankte.

<sup>39</sup> Vgl. auch: *Zur neuen Gesamt-Ausgabe sämtlicher Schriften von Carl Maria von Weber von Georg Kaiser-Leipzig*, in: *Die Musik*, Bd. XXIX, Jg. 8 (1908/09), H. 4 (2. Novemberheft), S. 195–211 (Auszüge aus dem Vorwort und der Einführung sowie Abdruck einiger literarischer Arbeiten Webers, die bei Kaiser erstmals gedruckt wurden).

<sup>40</sup> *Beiträge zu einer Charakteristik Carl Maria von Webers als Musikschriftsteller*, phil. Diss., Leipzig 1910; in Buchform im Verlag Schuster & Löffler, Berlin und Leipzig 1910.

<sup>41</sup> *Weber als Schriftsteller*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 81 (1914), S. 85–88 und 101–104.

<sup>42</sup> *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, hg. von Theodor Hell (d. i. K. G. T. Winkler), Bd. 1–3, Dresden und Leipzig 1828; 2. Ausg. 1850; Max Maria von Weber (wie Anm. 11), Bd. 3, Leipzig 1866.

In den wenigen Jahren, die ihm für wissenschaftliches Arbeiten vergönnt waren, beschäftigte Kaiser sich vorrangig mit Aufsätzen und Briefeditionen zu Carl Maria von Weber<sup>43</sup>. Er war seit 1910 Musikreferent der *Dresdener Nachrichten*, seit 1914 der *Leipziger Volkszeitung*, eine längere Zeit hindurch auch Dresden-Korrespondent der Berliner *Vossischen Zeitung*. Zudem war er Mitarbeiter von zahlreichen Musikzeitschriften. Im Nachruf der *Neuen Zeitschrift für Musik* wird er als einer der geschätztesten Mitarbeiter der Zeitschrift bezeichnet, und seine Vielseitigkeit wird deutlich, wenn es dort heißt:<sup>44</sup>

„Seine in unserer Zeitschrift erschienenen wissenschaftlichen und feuilletonistischen Aufsätze über Weber als Schriftsteller und sein Verhältnis zum Leipziger Theater, über Caroline von Weber, Joh. Ad. Hasse, Heinrich Schulz-Beuthen, Richard Wagner und Ludwig Geyer, Mathilde Wesendonck, ferner Musikalisches aus E. T. A. Hoffmanns Tagebüchern, Zur Psychologie des musikalischen Wunderkindes und viele andere haben vielfach die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt.“

Die *Neue Musikzeitung* bezeichnete ihn als einen „sehr begabten, fleißigen und gewissenhaft arbeitenden Schriftsteller“<sup>45</sup>. Er war Mitglied in der *Internationalen Musikgesellschaft*, im *Schutzverband Deutscher Schriftsteller*, im *Allgemeinen Richard Wagner Verein* und Schriftführer im *Verein zur Erhaltung des Lohengrinhauses Graupa*<sup>46</sup>.

Das angeblich druckreife Manuskript einer Brief-Gesamtausgabe Webers, erarbeitet von Georg Kaiser, soll im Verlag Breitkopf & Härtel durch Bombenschaden während des Zweiten Weltkrieges vernichtet worden sein<sup>47</sup>. Überlebt hat im Nachlass Hans Schnoors in der Berliner Staatsbibliothek lediglich eine Liste der von Kaiser ermittelten Briefe als Vorbereitung zu der

<sup>43</sup> *Carl Maria von Weber. Briefe an den Grafen Karl von Brühl*, Leipzig 1911; *Unbekannte Briefe von Carl Maria von Weber gerichtet an den Intendanten der kgl. Schauspiele Grafen Karl von Brühl in Berlin*, in: *Nord und Süd. Deutsche Halbmonatsschrift*, Jg. 35, Bd. 137, H. 432 (Juni 1911), S. 456–464; außerdem kleinere Beiträge in Periodika.

<sup>44</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 85, Nr. 33/34 (23. August 1918), S. 208.

<sup>45</sup> *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 39, H. 23 (1918), S. 317.

<sup>46</sup> Vgl. *Wer ist's*, hg. von Hermann A. L. Degener, 4. Ausg., Leipzig 1911, S. 690.

<sup>47</sup> Vgl. den mschr. Brief von Hans Schnoor an Wilibald Gurlitt vom 3. März 1954 bezüglich einer „Gesamtausgabe Weberscher Briefe – Sie wissen, daß das Manuskript von Dr. Kaiser seinerzeit bei B & H verbrannte“; in: *D-B, N. Mus. Nachl. Hans Schnoor 126a, Ordner 51*. Inwieweit Schnoor tatsächlich Kenntnis von dem Manuskript hatte, ist ungewiss.

geplanten Ausgabe, aus der hervorgeht, dass ihm noch Originale zur Verfügung standen, die heute als verschollen gelten, z. B. die Briefe Webers an den Juristen und Komponisten Friedrich Wollank in Berlin<sup>48</sup>. Leider weiß man nichts über die Quellenbasis der Ausgabe, vermutlich blieb Kaiser für die Briefedition der Familienbesitz verschlossen. Es mutet ohnehin fast unglaublich an, dass er im Alleingang neben seinen journalistischen Arbeiten die große Anzahl von Weber-Briefen in relativ kurzer Zeit für eine wissenschaftliche Edition hat vorbereiten können. Ob sich der Verlag nach dem Tod Kaisers im Hinblick auf das Weber-Jubiläum 1926 bemüht hat, einen neuen Herausgeber zu finden, vorausgesetzt, das Manuskript lag wirklich druckreif vor, ist leider nicht bekannt. Im Nachruf der *Signale für die musikalische Welt*, zu deren Mitarbeitern Kaiser ebenfalls gehörte, wird davon gesprochen, dass Kaiser in den letzten Jahren die „Sammlung des Gesamt-Briefwechsels von Weber“ beschäftigte. Dieser Satz lässt an einem abgeschlossenen Druckmanuskript eher zweifeln<sup>49</sup>.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist vom abermaligen Scheitern einer – zumindest gedanklich – wieder ins Auge gefassten Gesamtausgabe der Weber-Korrespondenz zu berichten, die nunmehr nicht nur persönlichem Schicksal, sondern vor allem der Teilung Deutschlands zum Opfer fiel<sup>50</sup>. Zu der „unendlichen Geschichte“ muss etwas weiter ausgeholt und ein Blick auf die 1926 begonnene erste Gesamtausgabe der musikalischen Werke Webers geworfen werden.

Der Musikwissenschaftler **Hans Joachim Moser** (1889–1967) tritt damit ins Blickfeld. Im Mai 1925 war in München die *Akademie zur Erforschung und zur Pflege des Deutschtums* (Deutsche Akademie) gegründet worden, deren Abt. IIIB (Musik) der Musikwissenschaftler und Komponist Adolf Sandberger (1864–1943) als Geschäftsführender Sekretär leitete. Mosers Vorschlag, aus Anlass des bevorstehenden 100. Todestages Webers 1926

<sup>48</sup> *Briefe von Carl Maria von Weber mit Angabe der Fundorte zusammengetragen von Georg Kaiser*, masch. Ms. in: *D-B, N. Mus. Nachl. Hans Schnoor* 126a, Ordner 23.

<sup>49</sup> *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 76, Nr. 35/36 (28. August 1918), S. 558. Auch eine Äußerung Wilhelm Altmanns in seinem Aufsatz *Herausgabe von Briefen großer Tonmeister*, in: *Allgemeine Musikzeitung*, Jg. 63, Nr. 10 (6. März 1936), S. 149 verstärkt den Zweifel an einem abgeschlossenen Manuskript, wenn er schreibt: „Dr. Georg Kaiser, dem wir die vortreffliche Gesamtausgabe der Weber-Schriften verdanken bereitete auch die Briefausgabe vor, starb aber 1918 an den Folgen einer im Krieg erhaltenen Verwundung. Was aus seiner handschriftlichen Sammlung jener Briefe geworden ist, weiß man nicht [...]“.

<sup>50</sup> Die Fakten zu diesem Abschnitt ergeben sich vorwiegend aus dem Korrespondenz-Ordner 54 des Schnoor-Nachlasses (wie Anm. 47).

eine kritische Gesamtausgabe seiner Kompositionen in Angriff zu nehmen, fiel auf fruchtbaren Boden, so dass unter seiner Leitung, mit der er von der Akademie beauftragt worden war, tatsächlich 1926 der erste Band (Jugendoper: Bruchstücke aus *Das stumme Waldmädchen* sowie *Peter Schmoll und seine Nachbarn*) in der Redaktion von Alfred Lorenz im Augsburger Verlag Dr. Benno Filser G.m.b.H. vorgelegt werden konnte. Zwei Jahre später erschien der zweite Band mit den Opern *Rübezahl* (Fragmente) und *Silvana*, hg. von Willibald Kaehler. Danach war das baldige Ende bereits vorprogrammiert, denn der Verlag Filser ging 1929 infolge der Weltwirtschaftskrise in Insolvenz, die Ausgabe stockte, wengleich intern an ihr weitergearbeitet wurde. Das Vorwort des dritten Bandes *Preciosa* in der Edition von Ludwig Karl Mayer war mit 1932 unterzeichnet, erschienen ist der Band aber erst 1939 im Verlag Henry Litolff in Braunschweig. Mit diesem Jahr war das Schicksal der ersten Weber-„Gesamtausgabe“, bei deren Konzeption eine Briefedition nicht ins Auge gefasst worden war, durch Ausbruch des Zweiten Weltkrieges endgültig besiegelt.

Eine neue Person kam gute zehn Jahre später ins Spiel: der Dresdner Journalist, Musikwissenschaftler und Musikkritiker **Hans Schnoor** (1893–1976), der von 1926 bis 1945 Musikredakteur beim *Dresdner Anzeiger* war. Nach Beendigung des Krieges hatte er gemeinsam mit Mathilde von Weber (1881–1856), der Urenkelin Carl Maria von Webers, gerettet, was noch zu retten war von dem kostbaren Familienbesitz im Haus Carlstraße 1, das am 13. Februar 1945 während des schweren Luftangriffs zerstört worden war. Aus einem Banksafe konnten noch Musikhandschriften, Briefe, das Tagebuch und andere schriftliche Zeugnisse des Komponisten geborgen werden, so dass bereits Anfang der 1950er Jahre der Wunsch entstand, zumindest die Jahrgänge 1817/18 (die ersten und entscheidenden Jahre von Webers Dresdner Musikdirektorat) der Briefe und des Tagebuchs für eine Veröffentlichung vorzubereiten. Schnoor war schon lange ein ausgewiesener Weber-Kenner, seine Monographie *Weber auf dem Welttheater. Ein Freischützsbuch* war 1942 in Dresden erschienen und sein großes Jubiläumsbuch zur Staatskapelle folgte 1948<sup>51</sup>. Danach siedelte er nach Bielefeld über, doch auch seine nächste große Publikation *Weber: Gestalt und Schöpfung* erschien 1953 in einem Dresdner Verlag.

Mathilde von Weber war in Sachen Weber in Dresden eine „Institution“; sie war nicht nur „die Hüterin des Hortes“, sondern beschäftigte sich jahre-

<sup>51</sup> Hans Schnoor, *Dresden: Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur: zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper*, hg. von Erhard Bunkowky, Dresden 1948.

lang mit der Übertragung der unveröffentlichten Briefe Webers an Caroline Brandt, Webers späterer Frau, und mit der Entzifferung des Tagebuchs, zumindest der genannten Jahrgänge in Zusammenarbeit mit Hans Schnoor<sup>52</sup>. Erbe des Nachlasses war nach testamentarischer Bestimmung des Sohnes Max Maria von Weber in den folgenden Generationen allerdings jeweils der männliche Nachkomme. Hans Jürgen Freiherr von Weber (1910–2001), der Neffe von Mathilde und Urenkel des Komponisten, lebte in der Bundesrepublik. Mathilde war bodenständig und wollte sich weder von Dresden lösen noch von den Schätzen trennen, was nach Gründung der DDR nach deren Gesetzen dann auch nicht mehr möglich war. Sie verfügte daher in ihrem Testament, dass der schriftliche Nachlass Webers nach ihrem Tode als Dauerleihgabe in die damalige Deutsche Staatsbibliothek in Berlin gelangen sollte.

Schnoor war es besonders, der den Gedanken der Weiterführung der abgebrochenen Weber-Gesamtausgabe mit großem Engagement und Zähigkeit vorantrieb. Bereits am 30. März 1954 gab es eine erste Besprechung zwischen ihm, dem ehemaligen Herausgeber Prof. Moser, dem Direktor des Bärenreiter-Verlages Dr. Karl Vötterle (1903–1975) und dessen Cheflektor und Prokuristen Dr. Richard Baum (1902–2000) in Köln. Aus den Festlegungen, die damals getroffen wurden, geht hervor, dass man mit dem als druckreif vermuteten Manuskript der Oper *Oberon* in der Edition von Hermann Freiherr von Waltershausen (1882–1954) beginnen wollte. Der Herausgeber starb aber im August 1954. Die Bezeichnung *Gesamtausgabe* ist freilich zu hinterfragen, denn aus den damaligen Vereinbarungen geht hervor, dass man kleinere Werke unberücksichtigt lassen wollte. Die zahlreichen Probleme und Schwierigkeiten, die dieses erste Treffen aufwarf, sollen hier nicht ausgebreitet werden, nur soviel, dass sich infolge der Gründung der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik im Jahre 1949 im Laufe der Zeit unüberbrückbare Barrieren aufbauten, die man anfangs noch glaubte, durch Kooperation überwinden zu können. Der Bärenreiter-Verlag war langfristig mit den großen Gesamtausgaben der Werke u. a. von Bach und Mozart in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verlag für Musik in Leipzig beschäftigt und hatte eigentlich kein besonderes Interesse an Weber, zumal man sich keinen wirtschaftlichen Gewinn davon versprach. Er veröffentlichte immerhin in der Zeitschrift *Musik im Unterricht* im Oktoberheft 1954 eine Anzeige zu *Neue[n] Gesamt-Ausgaben*, die in seinem Verlag erscheinen, und nannte dabei auch: *Carl Maria von Weber*

<sup>52</sup> Vgl. Eveline Bartlitz, *In memoriam Mathilde von Weber (1881–1956). Ein Porträt*, in: *Weberiana* 5 (1996), S. 4–8.

*Musikalische Werke. Herausgegeben von Professor Dr. Hans Joachim Moser.* Diese Anzeige rief den Verlag C. F. Peters auf den Plan, der alte Rechte an der Gesamtausgabe glaubte geltend machen zu müssen, denn er hatte 1940 den Verlag Litolff übernommen, in dem der dritte Band der alten Gesamtausgabe (*Preciosa*) erschienen war<sup>53</sup>. Dies war eigentlich schon der Todesstoß für die hoffnungsvoll begonnenen Beratungen über einen Neubeginn der Gesamtausgabe.

Eine Brief-Gesamtausgabe kam nur am Rande ins Gespräch. Unter Punkt 7 des Protokolls der oben erwähnten ersten Konferenz ist zu lesen: „Endlich könnte man eine Herausgabe der Briefe und Tagebücher planen<sup>54</sup>, sofern sie von Mathilde von Weber freigegeben werden.“ Als Editionsleiter des Gesamtprojekts stand Prof. Moser außer Frage; daneben sollten der vier Jahre jüngere Hans Schnoor sowie Mathilde von Weber und der damalige kommissarische Direktor der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin Dr. Wilhelm Virneisel (1902–1995) in das Herausgebergremium aufgenommen werden. Eine neue Situation entstand durch die Flucht von Dr. Virneisel in die Bundesrepublik im Mai 1956 und den wenige Wochen später erfolgten Tod Mathilde von Webers. An ihrer Stelle wurde Hans Jürgen Freiherr von Weber, Hamburg, in den Planungsstab berufen.

Infolge Verbringung der Weber-Schätze in öffentliche Hand, wenn auch vorerst nur als Leihgabe, ließ die Familie von Weber alle Einwände gegen eine Veröffentlichung fallen. Allerdings gab es weitere Hürden; am 3. Oktober 1957 äußerte sich Schnoor dem Musikwissenschaftler Reinhold Sietz (1895–1973) gegenüber geradezu verzweifelt:

„Glücklicher Hiller, der einen Bearbeiter wie Sie findet<sup>55</sup>, während ich seit Jahren nach einem Verleger für den Nachlaß Webers suche, von

<sup>53</sup> Vgl. Erika Bucholtz, *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters. Deutsch-jüdisches Bürgertum in Leipzig von 1891 bis 1938*, Tübingen 2001, S. 311.

<sup>54</sup> Bereits 1951 sind Aktivitäten Schnoors bezüglich einer Briefedition nachweisbar; am 12. November d. J. übersandte ihm Helmuth Osthoff zu diesem Zweck seine Regesten zu Weber-Briefen: „Ich sende Ihnen nun beiliegend alles, was ich vor Jahren sammelte. Sie finden im wesentlichen nur die g[e]druckten Briefe Webers verzeichnet, da aber selbst diese Urdrucke weit verstreut sind, wird Ihnen das Material vielleicht doch, wenn auch nur für Vergleichszwecke usw. etwas von Nutzen sein. Die Zettel nehmen in ganz kurzen Stichworten auf den Inhalt Bezug. Es kam mir nur darauf an, einen Überblick über das gedruckte Material zu gewinnen. Die Quellen (mit Fundorten) sind auf besonderenzetteln verzeichnet.“; mschr. Brief im Schnoor-Nachlass (wie Anm. 47), Ordner 51.

<sup>55</sup> Sietz beschäftigte sich u. a. mit der Aufarbeitung des Nachlasses von Ferdinand Hiller (1811–1885).

dem es weder eine Brief-Gesamtausgabe noch eine Ausgabe der 17 Jahrgänge Tagebücher gibt und wohl auch niemals geben wird. Die in den Anfängen steckengebliebene Ausgabe der musikalischen Werke sagt ein übriges.“

Schnoor hatte sich im Laufe der Zeit innerlich schon von der Verfolgung des Gedankens einer Brief-Gesamtausgabe verabschiedet. In einem Brief vom 17. November 1962 an Hans Jürgen von Weber schrieb er:

„Die Briefe Webers müssen aber auch unbedingt eine Gesamtausgabe erleben, denn der Freischützmeister ist der einzige deutsche Genius, dem eine solche selbstverständliche Ehrung bisher noch nicht zuteil geworden ist. Freilich sage ich ganz offen: ob meine Lebenskräfte einer solch unermesslichen Editionsarbeit gewachsen wären, das weiss ich nicht; es wäre eine Aufgabe für einen ganzen Mitarbeiterstab.“

Sogar sein anfänglicher Elan im Hinblick auf den Beginn der Gesamtausgabe der musikalischen Werke Webers war nach 10jährigem Stillstand im Schwinden, denn am 8. Februar 1964 schrieb er an Moser:

„So unbedingt brauchen wir ja auch garnicht die Weber-GA, seien wir ehrlich: eine wissenschaftlich gegründete auch praktisch verwertbare Ausgabe der »Euryanthe«, des »Oberon«, der Overtüren und kritiklos standhaltenden Kammermusik genügt doch einstweilen. »Zurück bis auf bessere Zeiten« oder so ähnlich sagte doch auch Graf Brühl, als nicht alle seine Früchte reifen<sup>56</sup>. »Ad Acta« kann u. U. der Webersache dienlicher sein, als wenn partout multilateral auf die allumfassende Renaissance hingearbeitet würde.“

Schnoor hatte sich auf Vorschlag Mosers mit der Erarbeitung von Brief-Regesten und einer dokumentarischen Biographie angefreundet, weil – wie er in einem Brief vom 8. Februar 1964 an Moser formulierte – „beides, Briefe wie Tagebücher, endlose Angelegenheiten sind.“ Die Brief-Regesten konnte er im Manuskript vollenden, jedoch hatte Bärenreiter kein Interesse, sie zu verlegen, und auch Gespräche mit anderen Verlegern blieben ergebnislos.

<sup>56</sup> Korrekt heißt das Zitat: „Ad Acta bis auf bessere Zeiten“. Carl Graf von Brühl vermerkte es am Kopf des Briefes vom Staatskanzler Carl August Fürst von Hardenberg an ihn vom 6. August 1817, in dem dieser mitteilte, dass Webers Anstellung als Kapellmeister in Berlin vom König Friedrich Wilhelm III. abgelehnt worden sei. Das Original-Dokument ist seit 1945 verschollen; eine Abbildung findet sich u. a. in: Julius Kapp, *200 Jahre Staatsoper im Bild*, Berlin 1942, S. 27.

Für die neue Biographie konnte er den Süddeutschen Verlag in München gewinnen. Die Manuskripte (letzteres unvollendet) gehören zum Schnoor-Nachlass in der Berliner Staatsbibliothek<sup>57</sup>.

Gelegentlich flammte das Weber-Thema noch einmal auf; eine Brief-Gesamtausgabe rückte allerdings spätestens nach der Errichtung einer Grenz-Mauer quer durch Deutschland am 13. August 1961 in unwägbarer Ferne<sup>58</sup>. Auch Schnoors Projekt einer Veröffentlichung der Weberschen Tagebücher, zu deren Finanzierung er die Deutsche Forschungsgemeinschaft hatte gewinnen können, blieb unausgeführt. Mit Unterstützung des Freiherrn von Weber war nämlich zeitgleich eine Publikation der Tagebücher in greifbarer Nähe gerückt, die in Dresden von Franz Zapf (1903–1966), dem damaligen Direktor der Münzsammlung, und dem Deutschen Verlag für Musik in Leipzig vorangetrieben wurde. Um Zweigleisigkeit zu vermeiden, wurde das DFG-Projekt im Westen gestoppt, wengleich auch Zapfs Tagebuch-Edition, obwohl im Übertragungs-Manuskript beendet, durch den plötzlichen Tod des Herausgebers zum Erliegen kam<sup>59</sup>.

Erst 1986 entstand infolge der Umwandlung der Dauerleihgabe der Weber-Schätze in eine Schenkung durch Freiherrn von Weber eine neue Situation. Erneut stand eine Gesamtausgabe zur Diskussion, aber erst 1989 wurde durch den Fall der Mauer der Weg frei für das große Unternehmen. Neben der Gesamtausgabe der musikalischen Werke (in gedruckter Version bei Schott Music in Mainz 1998ff.) wurde die Edition der Briefe, Tagebücher und Schriften Webers in Angriff genommen. Sie erscheint zunächst als digitale Ausgabe; am 4. Mai 2011 wurde dieser Teil des Editionsprojekts in Berlin in einer Feierstunde präsentiert und das erste Datensegment für die Öffentlichkeit freigeschaltet<sup>60</sup>; seitdem wird der Datenpool ständig erweitert.

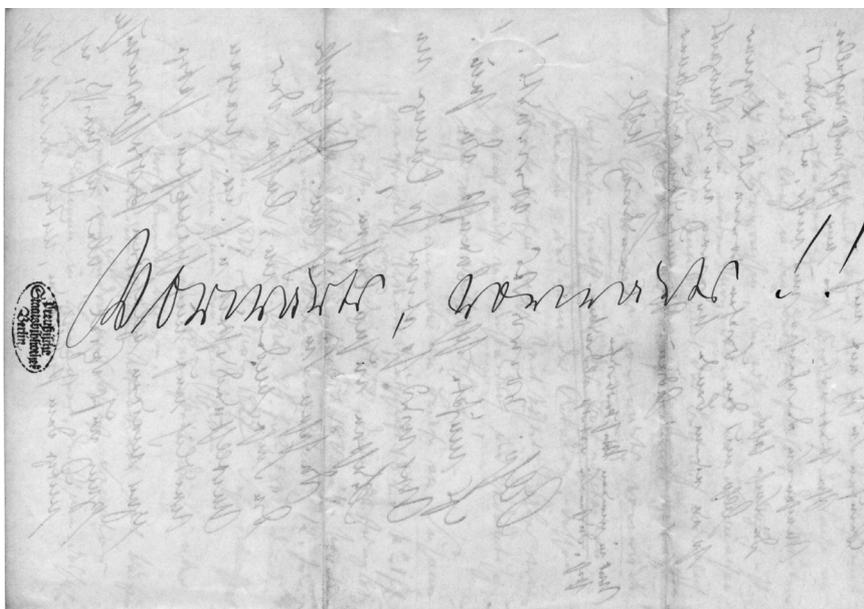
<sup>57</sup> Schnoor-Nachlass (wie Anm. 47), Ordner 30–33 (Regesten), 45–50 (Biographie, drei Exemplare).

<sup>58</sup> Aus mehreren Briefen Schnoors an Hans Schneider in Tutzing vom Januar 1964 (Schnoor-Nachlass, wie Anm. 47, Ordner 51) geht hervor, dass der nach der Flucht Virneisels 1956 als Direktor der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin berufene Karl-Heinz Köhler (1928–1997) vorübergehend als Herausgeber einer Briefausgabe im Gespräch war.

<sup>59</sup> Vgl. Dagmar Beck, *Reinhold Franz Zapf. Ein Porträt*, in: *Weberiana* 4 (1995), S. 3f.

<sup>60</sup> Vgl. das Vorwort auf [www.weber-gesamtausgabe.de](http://www.weber-gesamtausgabe.de) sowie Frank Ziegler, *Vorhang auf: Start der digitalen Edition der Briefe, Tagebücher und Schriften Carl Maria von Webers*, in: *Forum Musikbibliothek*, Jg. 32, H. 3 (2011), S. 255–257.

Also bewahrheitet sich, auch wenn die Vorgeschichte hoffnungslos schien, nach über 140 Jahren endlich Nohls Wort vom allmählichen Werden einer Gesamtausgabe aus seinem Brief vom 10. Mai 1868 (dort bezogen auf seine Beethoven-Briefedition). Weber, der allem Neuen zugewandt war, würde sich vermutlich freuen, dass man nun u. a. seine „liebschaftliche Korrespondenz eines melancholischen Hanswurstes mit einem musikalischen Brumbären“<sup>61</sup> im Internet lesen kann.



Letzte Seite von L. Nohls Brief an F. W. Jähns vom 4. Mai 1868

<sup>61</sup> Weber an Caroline Brandt vom 28. Mai 1817; *D-B, Mus. ep. C. M. von Weber* 98.

## Kleiner Fund – große Überraschung: Neues zu Carl Maria von Webers *Agnus Dei* WeV F.20

von Frank Ziegler, Berlin

Für den Januar und Februar 1820 dokumentiert Webers Tagebuch mehrere Treffen des Komponisten mit Georg Graf von Blankensee (1792–1867)<sup>1</sup>. Der Spross eines bis ins 13. Jahrhundert zurückzuverfolgenden Adelsgeschlechts mit Gütern in der Neumark und Pommern (sein Vater war 1798 in den preußischen Grafenstand erhoben worden) war promovierter Jurist<sup>2</sup>, hatte aber auch künstlerische Ambitionen: Ersten musikalischen Unterweisungen im Elternhaus folgten Lektionen bei Christian Gottlieb Clemens in Berlin (Violine<sup>3</sup>) und Daniel Gottlob Türk in Halle (Generalbass). Ab 1816 veröffentlichte er zudem zahlreiche Gedichte. Am Beginn standen vor allem Gemeinschaftsprojekte, beispielsweise die im Januar 1816 zusammen mit den befreundeten Künstlern Friedrich von Kalkreuth, Wilhelm Hensel, Wilhelm Müller und Wilhelm von Studnitz in der Maurerschen Buchhandlung in Berlin veröffentlichte Sammlung *Bundesblüthen*<sup>4</sup> und das im selben Jahr im Verein mit Helmina von Chézy geschriebene Liederspiel *Mayglöckchen*<sup>5</sup>. In späteren Jahren versuchte Blankensee auch, seine Kompositionen

<sup>1</sup> Nach Ledeburs Zeugnis gedachte Graf Blankensee „noch im reifern Alter dankbar der glücklichen mit denselben [gemeint sind neben Weber auch Raphael Georg Kiesewetter sowie Niccolò Paganini] verlebten Stunden“; vgl. Carl von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 58. In Webers Tagebuch sind nach den offenbar frühesten Begegnungen 1820 (zwischen 10. Januar und 14. Februar) vier weitere Treffen in Dresden am 10. und 29. Januar 1822 sowie 16. Januar und 15. Februar 1823 notiert und bis 1824 auch gelegentliche Briefwechsel bezeugt.

<sup>2</sup> Die Studien in Halle/Saale und Göttingen schloss Blankensee als Doktor beider Rechte ab; seine Dissertation *De Iudicio Iuratorum apud Graecos et Romanos* erschien 1812 in Göttingen (bei Johann Conrad Baier) im Druck.

<sup>3</sup> Weber notierte zum Abend bei Ludwig Tieck am 14. Februar 1820 in seinem Tagebuch: „mit Graf Blankensee phantasirt. er auf der Violine.“

<sup>4</sup> Der Rezensent der Gedichtsammlung in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (Jg. 15, Bd. 1, Nr. 56 vom März 1818, Sp. 439) attestierte den Gedichten Blankensees „ein trübes Wesen, das keine Gestalt gewinnen kann“. Sehr viel freundlicher liest sich die Besprechung in der Hallischen *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, Jg. 1816, Nr. 305 (Dezember), Sp. 833–835.

<sup>5</sup> Abgedruckt in: *Neue Auserlesene Schriften der Enkelin der Karschin*, Heidelberg 1817, Bd. 1, S. 101–148. Die Chézy wohnte in Berlin ab 1816 zeitweise im selben Haus wie Blankensee in der Taubenstraße und wurde von ihm in seinen Freundeskreis eingeführt; vgl. *Unverges-*

publizieren zu lassen. Auf seine Bitte hin wandte sich Weber 1823 an Carl Friedrich Peters, ob dieser nicht eine Sammlung von zehn Liedern des Grafen „mit *Pf.* oder *Guitt.* Begleitung“ drucken wolle – selbstverständlich ohne dass der adlige Autor ein Honorar wünsche. Weber schrieb am 28. Februar an den Verleger: „Die Lieder sind eben nicht schlimmer und nicht besonderer als viele Andere.“ Die Reaktion von Peters ist nicht bekannt; sie dürfte ablehnend gewesen sein, denn erst 1827 ist eine Edition von sechs Liedern des Grafen „mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung“ bei Trautwein in Berlin nachweisbar<sup>6</sup>.

Die Begegnungen des Jahres 1820 regten Weber zu zwei Kompositionen an; er vertonte zwei Texte des Grafen: Am 13. Februar entstand ein Chorsatz als Musik zu Blankensees Schauspiel *Carlo*, das dieser am 3. Februar in einer abendlichen Gesellschaft beim Grafen Friedrich von Kalkreuth, an der auch Weber teilnahm, vorgelesen hatte. Am 14. Februar folgte das Lied *Schmerz* (op. 80/4).

Der Chor zu *Carlo* wird in Webers schriftlichen Zeugnissen nach Mitte Februar 1820 nicht mehr erwähnt; die Tagebuchnotiz vom 13. Februar, die besagt, dass Weber den Grafen am Abend aufsuchte und im Dresdner Weinhaus von Carlo Chiappone ein „*Agnus Dei E moll für 2 Sopr. und Alt* zu seinem Trauerspiel gemacht“ habe, ist gemeinsam mit dem ähnlich lautenden Werkverzeichnis-Eintrag vom Februar 1820 („*Agnus Dei für 2 Sopr. 1 Alt.* zu dem Trauerspiele Carlo des Grafen Blankensee.“)<sup>7</sup> der letzte

*senes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Von ihr selbst erzählt*, Leipzig 1858, Bd. 2, S. 161 sowie Wilhelm von Chézy, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Bd. 1/1: *Helmina und ihre Söhne*, Schaffhausen 1863, S. 104. Bald darauf erschienen zudem zwei Gedichte des Grafen (*Die drei Jünglinge*, *Die drei Schwäne*) in: *Aurikeln. Eine Blumengabe von deutschen Händen*, hg. von Helmina von Chézy, Bd. 1, Berlin 1818 (S. 204–213).

<sup>6</sup> Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 29, Intelligenz-Blatt Nr. 14 (Dezember 1827), Sp. 55. Ein zweites Heft, wiederum mit sechs Liedern (Begleitung Klavier/Gitarre), erschien 1833 bei Meser in Dresden; vgl. Adolph Hofmeister, *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Zweiter Ergänzungsband, die vom Januar 1829 bis zum Ende des Jahres 1833 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend*, Leipzig 1834, S. 296 sowie *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 35, Intelligenz-Blatt Nr. 4 (Juni 1833), Sp. 16. Ein drittes Heft mit drei klavierbegleiteten Liedern kam Anfang 1835 bei Zesch in Berlin heraus; vgl. Hofmeisters *Musikalisch-literarischen Monatsbericht* für Januar/Februar 1835, S. 12.

<sup>7</sup> Vgl. Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden, Leipzig 1828, Bd. 3, S. 172. Diese Werkverzeichnis-Notizen geben keine absolut verlässlichen Angaben hinsichtlich der Besetzung. Ob von

authentische Hinweis. Das Kompositionsdatum wird bestätigt durch den in Dresden verwahrten autographen Entwurf<sup>8</sup>, der die von Weber genannte reine Vokalbesetzung überliefert.

Die erste und vermutlich einzige Aufführung<sup>9</sup> des Schauspiels am 5. April 1820 in Berlin war trotz prominenter Unterstützung (neben der „zur Handlung gehörige[n] Musik“ Webers wurde auf dem Theaterzettel auch eine neue Dekoration nach einem Entwurf von Schinkel angekündigt<sup>10</sup>) ein totaler Misserfolg. Glaubt man Karl August Varnhagen von Ense, war die Einstudierung ohnehin nur aufgrund der adligen Herkunft des Autors zustande gekommen; entsprechend trug ihm der Durchfall großen Spott ein<sup>11</sup>.

Die Version der Weberschen Musik, die bei dieser Vorstellung erklang, dokumentieren zwei Quellen: Friedrich Wilhelm Jähns erhielt als Geschenk von dem 1816 durch Carl Graf Brühl berufenen Theatersekretär und späteren Theaterhistoriker Johann Valentin Teichmann (1791–1860) eine Abschrift von unbekannter Hand<sup>12</sup>; die Provenienz legt nahe, dass diese Kopie vom originalen Aufführungsmaterial abgeschrieben wurde. Ein weiteres Manuskript unbekannter Provenienz in derselben Fassung, das in Dresden über-

Weber eine Begleitung vorgesehen war, ist nicht zweifelsfrei zu erkennen. Ein vergleichbarer Eintrag zur Schauspielmusik WeV F.16 vom 9. Juli 1818 (Chor zu Grillparzers *Sappho*; ebd., S. 167) nennt die vorgesehene Bläserbegleitung nicht.

<sup>8</sup> Museum für Stadtgeschichte Dresden, ausgestellt im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz, abgebildet in: *Carl Maria von Weber. Eine Gedenkschrift*, hg. von Günter Hausswald, Dresden 1951, S. 188.

<sup>9</sup> Das Stück verschwand nach nur einer Vorstellung vom Spielplan; auf die ursprünglich für den 10. April angekündigte Wiederholung (vgl. *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Jg. 1820, in Nr. 43 vom 8. April) verzichtete man. Unklar ist, ob der *Prolog zur Wiederaufführung des Trauerspiels „Karlo“*, den Blankensee 1864 in der Ausgabe seiner *Gedichte* (Berlin 1864, S. 142f.) publizierte, mit einer tatsächlich stattgefundenen oder einer lediglich erhofften Neueinstudierung des Stücks in Zusammenhang steht.

<sup>10</sup> Vgl. dazu auch Ulrike Harten, *Die Bühnenentwürfe (Denkmäler deutscher Kunst / Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk*, Bd. 17), München, Berlin 2000, S. 348, 353.

<sup>11</sup> Vgl. *Aus dem Nachlasse Varnhagen's von Ense. Blätter aus der preußischen Geschichte von K. A. Varnhagen von Ense*, hg. von Ludmilla Assing, Bd. 1, Leipzig 1868, S. 118, 121. Auch Wilhelm Beer bezog sich im Brief an seinen Bruder Giacomo Meyerbeer vom 11. April 1820 auf die missglückte Uraufführung von Blankensees Werk und erwähnte es als „total ausgepiffenes Trauerspiel“; vgl. *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, hg. von Heinz Becker, Berlin 1960, S. 421.

<sup>12</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Weberiana Cl. III, Bd. 2, Nr. 43.

liefert ist, scheint ebenso vom Berliner Aufführungsmaterial abzustammen<sup>13</sup>. Beide Abschriften überliefern Webers Einlage nicht in der Form, wie sie im Entwurf vorliegt, sondern mit Bläser-Begleitung inklusive kleinen Ritor-nellen zu Beginn, am Ende und auch zwischen den einzelnen, durch Fermaten voneinander abgegrenzten Phrasen des Chores, so dass aus den ursprünglich von Weber notierten 25 Chortakten insgesamt 80 Takte wurden.

Jähns hielt diese Werkform für original, wenn er auch einräumen musste, dass die Komposition keine „besonders ausgezeichnete Stelle [...] unter W.'s Arbeiten dieses Genres“ einnehme, und rügte vorsichtig, in den instrumentalen Zwischenspielen „ergeht sich die erste Flöte zuweilen in monoton gehaltenen langsamen Achtel-Figuren“<sup>14</sup>. Auch in die neue Gesamtausgabe hielt die Schauspielmusik in dieser Version Einzug (WeGA, Serie III, Bd. 10a, S. 123–136). Die Quellenlage gab zu Zweifeln keinen Anlass, zumal zu erwarten war, dass die Umarbeitung von der reinen Chorfassung zur ausgeführten Version mit Bläsern in einer verschollenen Quelle (wohl dem Reinschrift-Autograph Webers) erfolgt war<sup>15</sup>.

Bereits im Vorfeld der Edition hatte die Theaterhistorikerin Ruth Frey-dank die Gesamtausgaben-Mitarbeiter darauf aufmerksam gemacht, dass eine solche Quelle ursprünglich in Berlin vorhanden gewesen war: eine Original-Handschrift Webers, mutmaßlich die unbekannte autographe Reinschrift, die dieser nach dem in Dresden überlieferten Entwurf gefertigt hatte. Sie befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Berliner Theatermuseum, in dem die Preußischen Staatstheater wichtige Zeugnisse aus ihrer Geschichte präsentierten; seither ist sie verschollen.

Was 2003 beim Erscheinen des Werks in der Gesamtausgabe allerdings unbekannt war: Eine historische Fotografie des Weberschen Originals hat sich erhalten: ein Glasplatten-Negativ aus dem ehemaligen Besitz der Staats-

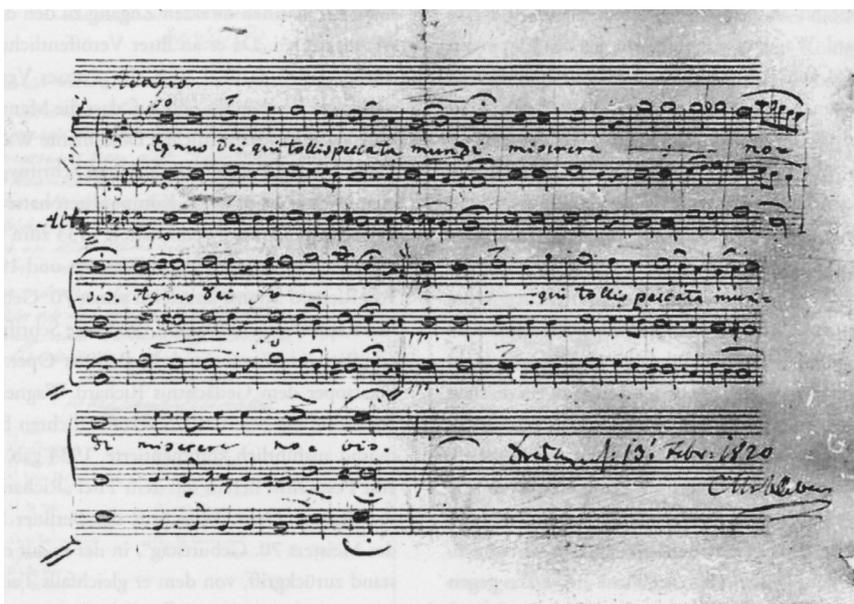
<sup>13</sup> Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, im Sammelband Mus. 4689-C-1 auf S. 12–20. Diese Kopie enthält Dialog-Hinweise, die in der Jähns-Kopie (s. Anm. 12) fehlen. Zu den in Anm. 8, 12 und 13 genannten Quellen vgl. ausführlicher die Beschreibungen und Bewertungen in WeGA, Bd. III/10a, hg. von Oliver Huck (Redaktion Frank Ziegler), S. 244–246.

<sup>14</sup> Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 294. Zu einem anderen Urteil kam Hirschberg, der die Begleitung als „äußerst wirkungsvoll und ergreifend“ charakterisierte; vgl. Leopold Hirschberg, *Ein verschollenes „Agnus Dei“ Webers*, in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 93, Teil 1, Nr. 6 (Juni 1926), S. 334.

<sup>15</sup> Vgl. Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers (Weber-Studien, Bd. 5)*, Mainz 1999, S. 112.

theater, heute im Berliner Landesarchiv<sup>16</sup>. Ruth Freydank, die die Ergebnisse ihrer jahrelangen, geradezu detektivischen Recherchen zum Verbleib der einstigen musealen Theatersammlungen 2011 in einer opulenten zweibändigen Studie vorlegen konnte, veröffentlichte nun erstmals diese Fotografie des verschollenen Autographs<sup>17</sup> – mit überraschendem Befund: Auch Webers Reinschrift, auf einer Seite eines kleinen querformatigen Blattes mit zehnzeiliger Rastrierung notiert und wie der Entwurf auf den 13. Februar 1820 datiert, enthält nur 25 Takte für drei Singstimmen und keine Spur einer instrumentalen Begleitung!

Die Unterschiede zum Entwurf sind überschaubar: Statt auf zweizeiligen Akkoladen (mit in einem System zusammengefassten Sopranen) notierte Weber den Chorsatz nun in drei dreizeiligen Akkoladen<sup>18</sup> und ergänzte einige im Entwurf noch fehlende Details: zu Beginn die Tempovorschrift *Adagio*,



*Agnus Dei* zum Schauspiel *Carlo*, autographe Reinschrift von C. M. von Weber

<sup>16</sup> In: Bestand A Rep. 167, Glasplattensammlung.

<sup>17</sup> Vgl. Ruth Freydank, *Der Fall Berliner Theatermuseum*, Berlin 2011, Bd. 1, S. 310.

<sup>18</sup> Die Textunterlegung erfolgte wiederum nur unter dem obersten System; das suggestive Ausrufezeichen in T. 22 (nach „qui tollis peccata mundi“) übernahm Weber nicht aus dem Entwurf in die Reinschrift.

mehrere Dynamik-Bezeichnungen, Akzente und Bögen<sup>19</sup>. Auffälligste Abweichung zum bisher Bekannten ist ein nach T. 16 eingefügter Doppelstrich mit Wiederholungszeichen für den gesamten vorhergehenden Abschnitt (ab Beginn).

Dieses Wiederholungszeichen signalisiert allerdings, dass Weber eine andere Vorstellung vom Einsatz seines Chores hatte, als dies bei der Berliner Uraufführung umgesetzt wurde. Im Schauspiel wird in Szene V/3, die in einer Klosterkirche angesiedelt ist, der Dialog der handelnden Personen durch den „Chor der Nonnen“ untermalt, die zu Beginn in die Kirche ein- und dann wieder ausziehen. Weber schwebte ein a-cappella-Gesang vor, der offenbar entweder während des gesamten Dialogs zwischen Zäzilie und Schwester Therese erklingen soll, oder der Dialog sollte jeweils während der Fermaten (die Wiederholung mitgerechnet insgesamt sieben), also zu gehaltenen Akkorden des Frauenchors, gesprochen werden. Blankensee fügte dagegen in der gedruckten Ausgabe seines Schauspiels die Anmerkung ein: „Zwischen den Pausen der Gesangstrophen und auch während ihres Verhaltens werden die folgenden Verse [...] gesprochen.“<sup>20</sup> Dieser Druck erschien freilich erst 1835, es ist also denkbar, dass Blankensee den Hinweis erst nachträglich anbrachte und damit auf Erfahrungen aus der Berliner Einstudierung reagierte<sup>21</sup>. Möglicherweise hatte man aus Sorge, der fortlaufende Chor könne das Verständnis des Dialogs erschweren, eine andere Lösung gesucht: Man griff die Untergliederung, die Weber durch Fermaten bereits vorgegeben hatte, auf und fügte zwischen den Quasi-Strophen des Chors instrumentale

<sup>19</sup> Dynamik: T. 1: in allen drei Stimmen *po*; T. 5: nur über der Oberstimme eine *crescendo*-Gabel; T. 13f.: zur Oberstimme sowie zwischen beiden Unterstimmen eine *crescendo*-Gabel mit nachfolgendem *fo* in T. 15; T. 17: in allen drei Stimmen *pp*; T. 24: ein Schweller aus *crescendo*- und anschließender *decrescendo*-Gabel über der Oberstimme und zwischen den Unterstimmen. Akzente: T. 2: zwischen beiden Unterstimmen analog dem im Entwurf und in der Reinschrift über der Oberstimme gesetzt; T. 18: über der Oberstimme sowie zwischen den Unterstimmen; die inkonsequente Akzentsetzung in den Kopien, die in WeGA, Bd. III/10a, S. 248 (zu T. 62) angesprochen wird, beruht also lediglich auf einer Fehlinterpretation in den Kopisten-Abschriften, Weber bezeichnete jeweils alle drei Singstimmen; T. 23<sup>3</sup>: im zweiten Sopran, diese für Weber typische Hervorhebung eines Akkordtones (*f*<sup>1</sup>) wurde in beiden Kopien fehlinterpretiert und in der Jähns-Kopie (s. Anm. 12) auch auf den ersten Sopran, in der Dresdner Kopie (s. Anm. 13) auf alle Singstimmen bezogen. Bögen: T. 10<sup>1-2</sup> und 19<sup>4</sup> im zweiten Sopran; T. 15<sup>3-4</sup> in beiden Unterstimmen; T. 21 im Alt.

<sup>20</sup> Nach WeGA, Bd. III/10a, S. 327.

<sup>21</sup> Die Szenenanweisung (ebd.), nach welcher „der Chorgesang [...] während des Folgenden [an]dauert“, entspricht dagegen genau der Weberschen Umsetzung.

Zwischenspiele ein, in denen „die Bläser die im Theater nicht vorhandene Orgel [...] imitieren“<sup>22</sup>. Die Zwischenspiele liefern somit eine „melodramatische Untermalung des Dialogs“<sup>23</sup>.

Wer der musikalische Bearbeiter war, bleibt vorläufig ungewiss; Weber selbst ist – angesichts der neuen Quellenlage – mit allergrößter Wahrscheinlichkeit als Autor der Berliner Einrichtung auszuschließen. Er war weder im Vorfeld der Aufführung im Frühjahr 1820 in Berlin, noch dokumentiert sein Tagebuch zwischen dem Tag der Komposition (13. Februar) und dem der Aufführung (5. April) entsprechende Korrespondenz oder Hinweise auf eine Umarbeitung. Damit korrespondiert auch der musikalische Befund: Die simple Setzart, die durchgängig der Flöte 1 (teils verdoppelt durch Klarinette 1) die Führung anvertraut, die anderen Instrumentalisten aber überwiegend zu Statisten degradiert, die im wesentlichen eine akkordierende harmonische Grundierung liefern, steht Webers klanglichem Gespür, gerade in der Bläserbehandlung, diametral entgegen. Dort, wo die Bläser den Chorsatz begleiten, verdoppeln sie weitgehend die Singstimmen. Das Fehlen jeglicher Raffinesse im Bläsersatz rührt offenbar nicht daher, dass sich Weber hier einer ungeliebten Auftragsarbeit schnell und ohne besonderen Ehrgeiz entledigen wollte; vielmehr dürfte ein Berliner Theater-Kapellmeister oder ein Musiker aus dem persönlichen Umfeld Blankensees<sup>24</sup> Hand angelegt haben.

Die geteilte Autorschaft (Chor von Weber, Rest von anderer Hand) könnte unter Umständen auch die Beurteilung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erklären, wo es zur Uraufführung hieß:<sup>25</sup>

„Am 5ten [April] wurde zum ersten Mal, aber mit entschiedenem Missfallen und ohne Wiederholung gegeben: *Karlo*, Trauerspiel in vier

<sup>22</sup> Vgl. Oliver Huck, *Carl Maria von Webers Schauspielmusik*, in: *Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit, Bericht über die Tagung 1998 (Weber-Studien, Bd. 7)*, Mainz 2003, S. 193.

<sup>23</sup> Vgl. Oliver Huck, *Zwischen Concert spirituel, Kirche und Theater – Webers Hymne (JV 154) und das „vierte Agnus Dei“ (JV 273)*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 246.

<sup>24</sup> Blankensee selbst ist, obwohl musikalisch interessiert, nach den Aussagen bei Mendel als Arrangeur auszuschließen. Er war „als Componist abhängig von der Beihilfe der mit ihm verkehrenden Musiker“; vgl. Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexicon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 2, Berlin 1872, S. 29. Demnach dürfte er sich kaum an einen Bläsersatz für zehn Instrumente inklusive transponierender Klarinetten (in B) und Hörner (in E und G) gewagt haben, es sei denn, er habe lediglich einen Entwurf für die Ritornelle geliefert, der von einer anderen Person ausgeführt und instrumentiert wurde.

<sup>25</sup> Jg. 22, Nr. 20 (17. Mai 1820), Sp. 337.

Abtheilungen<sup>26</sup> (vom Grafen Blankensee). Ich erwähne den Sterbling nur wegen der zur Handlung gehörigen Musik von Carl Maria von Weber, bey der sich besonders der kirchliche Gesang auszeichnet.“

Da Webers Schauspielmusik zu dem Werk lediglich eine Nummer umfasst, macht der Hinweis auf den besonders gelungenen Gesang wenig Sinn; es sei denn der Korrespondent hätte gewusst, dass nur die Singstimmen tatsächlich von Weber herrühren, das instrumentale Beiwerk ihm dagegen unterschoben worden war. Denkbar ist freilich auch, dass neben dem Chor, wie ihn der Dramentext fordert, noch weitere musikalische Einlagen (Vorspiel, Entreeakte o. ä.) erklangen, die der Rezensent von Webers Komposition unterscheiden wollte.

Welche Auswirkung hat der Neufund nun auf die Edition innerhalb der Gesamtausgabe? Die dort präsentierte Version entspricht zwar mit größter Wahrscheinlichkeit der Fassung der Uraufführung, gibt aber nicht Webers ursprüngliche Intention wieder, sondern eine Überformung, die wohl nicht vom Komponisten selbst vorgenommen wurde. Sicher von ihm stammen nur die Vokalstimmen (in der Gesamtausgabe die T. 18–23, 32–37, 46–49, 61–69 ohne die Bläser). Einzufügen ist die Wiederholungsanweisung nach T. 16 (in der Edition T. 49); zu korrigieren sind, sieht man von minimalen Abweichungen in der Bogensetzung und der Interpunktion der Textunterlegung einmal ab, lediglich die Dynamik in T. 17 (in der Edition T. 61, *pp* statt *p*), die Akzentsetzung in T. 2 und 23 (vgl. Anm. 19, entspricht in der Edition T. 19 und 67) sowie die Notation des Schlusstaktes (T. 25 = T. 69 der Edition) mit einer Brevis statt einer Ganzen.

<sup>26</sup> Identisch lautet die Angabe auf dem Theaterzettel (vgl. WeGABd. III/10a, S. 351); d. h. die Einteilung in fünf Akte im Erstdruck dürfte auf nachträglichen Umarbeitungen des Schauspiels beruhen, d. h. die gedruckte Version entspricht nicht genau der 1820 in Berlin durchgefallenen Fassung des Werks.

## Weber und Zeitgenossen auf dem Theater

Rezensionen von Werner Häußner, Würzburg

### **Zwischen Revue und romantischer Relevanz: *Oberon* in Münster bleibt als „putziges“ Märchen auf halbem Wege stecken**

Wolfgang Quetes wollte es noch einmal wissen: Nach acht Jahren Intendanz in Münster bündelte er zum Abschied noch einmal alle Kräfte des Hauses und wählte dafür ein Werk, das nicht gerade häufig gespielt wird: Webers *Oberon*. Schon der Komponist wusste, dass es sein letztes Bühnenwerk nicht leicht haben würde, war es doch für ein spezielles Londoner Publikum und dessen Verstehenshorizont geschrieben. Doch zu einer möglicherweise geplanten Umarbeitung für den kontinentalen Operngeschmack kam es nicht mehr. Weber starb, und sein *Oberon* blieb, wie er war. Das heißt – nicht ganz: Das originale Werk von Weber und James Robinson Planché erlebt das Publikum seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr; ihm werden lediglich mehr oder weniger geglückte Bearbeitungen gezeigt.

So auch in Münster. Quetes hat sich für seine letzte Premiere am 17. Juni 2012 ausgiebig bei den Quellen des Librettos, in Christoph Martin Wielands Heldengedicht *Oberon* und in William Shakespeares *Sommernachtstraum* (in Wielands Übersetzung), bedient. Er führt die Person des Dichters selbst ins Stück ein, der sich am Anfang unruhig – geplagt von literarisch-romantischen Visionen? – auf seinem Lager wälzt. Dienstmädchen machen sich über den hoffmannesken Zustand des Schläfers lustig, während seine Gattin offenbar die alkoholische Ursache der Désolation erkennt und ihn zur Arbeit drängt. Beim Schreiben „materialisieren“ sich die Figuren des Dichters: Titania und Oberon erscheinen, beginnen zu sprechen – und zu streiten. Wieland (Benjamin Kradolfer Roth) schlüpft in die Rolle des Droll, seine Frau (Lucie Ceralova) mutiert zu Puck. Quetes hat den beiden Elfen wichtige Texte übertragen, die das Stück dramaturgisch zusammenhalten sollen.

Ziel ist – wie bei vielen Bearbeitungen –, einen folgerichtigen Handlungsverlauf zu erreichen. Eine Absicht, die Planché mit seinem viel geschmähten Libretto aus verschiedenen Gründen nicht realisierte: Er konzipierte den *Oberon* für ein Publikum, das mit der Handlung ohnehin vertraut war. Und er wollte eher eine – damals für das englische Theater typische – Féerie schaffen als eine romantische Oper nach deutschem oder italienischem Muster; eine Revue, die vor allem durch opulente Bilder wirken sollte.

Weber war sich des Mangels an „dramatischer Wahrheit“ im Libretto wohl bewusst, sah sie aber durch musikalische Mittel wie Tonartendisposition, Leitmotive und eine ausgeprägte couleur locale erreicht. Des Komponisten Kritik an Planché richtet sich auch nicht gegen die Anlage des Librettos als solche, sondern gegen die aus seiner Sicht inadäquate Rolle der Musik, also gegen Hauptrollen, die nicht singen, und gegen das Fehlen von Musik an wichtigen Stellen. Das alles, so Weber, raube dem *Oberon* den Titel einer Oper und mache ihn „für alle übrigen Theater Europas ungeeignet“. Markus Schroer hat in seiner Dissertation *Carl Maria von Webers Oberon* von 2003 (Münster 2010) das Problem des Zusammenhangs von Text und Musik ausführlich erläutert, das Carl Dahlhaus schon 1986 in einem Aufsatz (*Das ungeschriebene Finale. Zur musikalischen Dramaturgie von Webers „Oberon“*) erörtert hatte.

Theaterpraxis muss sich um philologische Erwägungen nicht unbedingt kümmern: Quetes' Wunsch nach einem Stück, in dem Musiktheater, Schauspiel und Tanztheater ihr Können zeigen sollten, kommt der *Oberon* sehr entgegen. Und seine Bearbeitung zeigt die erfahrene Hand des Theaterpraktikers, der sein Publikum bei der Stange halten, Spannungsbögen schlagen und innere Zusammenhänge deutlich machen will. Es gelingt ihm, Webers *Oberon* mit Wielands und Shakespeares nicht eben qualitätslosen Texten so schlüssig zu verbinden, dass der Abend wie aus einem Guss über die Bühne geht.

Beim Bühnenbild von Heinz Balthes, realisiert von Manfred Kaderk, ist sich der Betrachter nicht sicher, ob die Orient-Versatzstücke hinterlistig naiv sein wollen oder einfach nur dämlich billig sind. Denn auf Stoffbahnen schaukelnde Schiffelein und im Sand wankende Wüstenschiffe wirken wie Zitate aus dem Puppenspiel, während die Personen aus Fleisch und Blut auf der Bühne die augenzwinkernde Einfachheit nicht bestätigen, sondern oft ungeführt herumstehen und vorhersehbar agieren. So fällt der Abend auseinander in die bedeutungsvolle Ebene des kreativen Menschen vor einer blauen, mit Schriftzügen bedeckten Wand, in den drollig märchenhaften Hintergrund und in eine Personenregie, die nicht klar macht, wo sie sich verortet. Auch die Kostüme von José-Manuel Vázquez lassen an schulische Ritterspiele und neckische Orient-Shows denken, erschließen aber keine Bedeutungsebenen.

Quetes fand zwischen Fantastik, Ironie und Spiel auf mehreren Ebenen keinen ersichtlichen Weg und blieb damit auf halber Strecke stecken, statt zum Beispiel ein lustvolles Spektakel anzuzielen, wie es Jaroslav Chundela 1993 in St. Gallen glückte. Oder sich ernsthaft der Frage der Determina-

tion menschlichen Handelns zu stellen, die in der Hierarchie von Feen- und Menschenwelt thematisiert werden könnte. Kein Wunder, dass eine Kritik das Stück „putzig“ nannte, denn selbst die unterschwellige Erotik, die im shakespeareischen Dialog von Oberon und Titania auch einmal explizit werden könnte, blieb auf Münsteraner Kühltemperatur. Was können wir mit dieser fantastischen, ferngelenkten Orientreise zweier der Willkür „höherer“ Mächte ausgelieferter Menschen anfangen? Diese Frage beantwortete die – in Teilen durchaus unterhaltsame – Münsteraner Inszenierung genauso wenig wie diejenige nach der Tragfähigkeit der ursprünglichen Weber-Planché-Revue aus der englischen Opernwerkstatt vergangener Tage.

Immerhin: Es gab wieder einmal Webers Musik im szenischen Zusammenhang zu hören, und Hendrik Vestmann bemühte sich am Pult des nicht immer aufmerksam folgenden Sinfonieorchesters Münster um die Klang-Rhetorik wie um die brillante Instrumentation Webers mit viel Einsatz. Die dunkel schimmernde Streicherpolitur war ebenso getroffen wie die wehmütigen *piani* in den Holzbläsern, aber auch exotischer „Lärm“ und lebendig funkelnde Beweglichkeit haben ihren Platz.

Unter den Sängern konnte sich Maida Hundeling als Rezia mit einer fulminant gestalteten „Ozean“-Arie an führender Stelle platzieren; Wolfgang Schwaninger in der nicht minder herausfordernden Partie des Hüon tat sich hörbar schwerer. Mit Eva Trummer (Fatime) und Fritz Steinbacher (Scherasmin) war das zweite Menschenpaar ansprechend besetzt; Steinbachers feiner, aber sicher gestützter, klangsinngig geführter Tenor sorgte für geradezu kulinarische Momente eleganten Singens. Jeff Martin, dem der musikalische Teil der Oberon-Partie anvertraut war, konnte sich nicht von einem unfreien, manchmal forciert wirkenden Tonansatz befreien. Peter Jahreis zeigte in drei Rollen – Kaiser, Kalif von Bagdad und Emir von Tunis – seine Vielseitigkeit.

Marek Sarnowski und Christiane Hagedorn, Schauspieler aus dem Ensemble, bedienten eher Klischees als Oberon und Titania zu relevanten Charakteren mit einem ernstzunehmenden Konflikt zu entwickeln – was wohl an der verharmlosenden Regieabsicht lag. Daniel Goldins Tänzerinnen und Tänzer schwebten zierlich als dekorative Zugaben durch mehrere Bilder. Bühnenfüllung betrieb auch die Statisterie, während der Chor von der Seite oder von oben sang; von Karsten Sprenger zuverlässig einstudiert, aber mit lieber Not, die Impulse des Dirigenten immer passgenau zum Orchester umzusetzen. – Soll der „Revue“-Charakter des *Oberon* szenisch umgesetzt werden, müsste ein Regisseur knackiger zur Sache gehen; sollte die romantische Seite des Stücks zum Tragen kommen, bedürfte es mehr als einer

Wieland-Figur, die im Verlauf des Abends noch dazu im bunten Märchentruhel ihre Funktion einbüßt.

### **Überbordende Zeichenfreude: Andrea Schwalbach verstellt im *Freischütz* in Wuppertal mit einer Fülle sinnlicher Details den Blick aufs Ganze**

Das Böse offenbart sich nicht im spektakulär Schrecklichen. Es verbirgt sich im erschreckend Banalen. Samiel trägt einen unauffälligen, beigen Anzug, kauert verklemmt auf seinem hohen Stuhl, holt eine Dose mit Pausenbrot aus der Aktenmappe; ein alltäglicher Verwaltungsangestellter. Doch wenn er zu agieren beginnt, wird's gefährlich: Blutige Küsse, blutige Messer. Schauspieler Marco Wohlwend gibt diesem Samiel in der Wuppertaler Inszenierung von Webers *Freischütz* (Premiere: 14. September 2012) die Züge eines blutigen Zynikers, an nichts interessiert als an sich selbst und dem Verderben, das er stiftet. Menschliche Schicksale, so zeigt er, interessieren ihn nicht. Ein „Joker“ im Anzug aus dem Ausverkauf.

Präsent ist dieser dämonische Beamte des Abgründigen von Anfang an unter den Leuten, die zunächst stumm ein Schützenfest feiern: Adrette Mädels, mühsam ihr sexuelles Interesse tarnende Jungs, angespannte, untergründig aggressive Atmosphäre. Kilian – Boris Leisenheimer mit aufdringlich vibrierendem Tenor – hat die „dicksten Eier“ und zeigt dem zagenden Max, wo der Hammer hängt. Dass er nach einem blutigen Kuss Samiels durch dessen Messer stirbt, ist erschreckend konsequent: Solche Leute holt der Teufel zuerst.

Regisseurin Andrea Schwalbach hat es bei ihrem Wuppertal-Debut sich und den Zuschauern nicht leicht gemacht. Sie hat sich mit den Quellen von Friedrich Kinds Libretto befasst, baut in den Text zeitgenössische Zitate und Sinnsprüche ein, die Jacob Grimm in seiner *Deutschen Mythologie* gesammelt hat. Die für aufgeklärte Ohren schwer erträglichen Sprichwörter, die etwa Ännechen von sich gibt, passen in ihrer Tendenz: Samiels Herrschaft funktioniert nur durch die Angst vor dem Numinosen und die Unterwürfigkeit gegenüber dem, was gemeinhin als Schicksal gilt.

Auf der mit Brettern wie ein Verschlag vernagelten Bühne Nanette Zimmermanns deutet Schwalbach jeden Satz, jede Wendung aus. Das wirkt zu Beginn noch spannend, weckt Erwartungen, wird aber schnell zuviel und erschöpft irgendwann selbst den neugierigen Zuschauer. Das Verwirrspiel mit dem Jungfernkranz, aber auch ein Foto-Shooting von Samiel und Agathe mögen sich aus einer ausgefeilten Dramaturgie ableiten lassen. Doch

das virtuose Gespinnst von Verweisen, von zeichenhaften Gesten, Gängen und Gebärden in der Inszenierung verstellt letztendlich das Verstehen.

Andrea Schwalbach bringt Ideen mit, inszeniert aber ihre Idee zugrunde. Dabei gibt es faszinierende Szenen: Die Wolfsschlucht wird zu einem Alptraum der Grausamkeiten, die trotz ihrer Deutlichkeit nicht ins Plakative abgleiten. Ein Mensch wird geblendet – es ist, wie sich später herausstellt, der Eremit. Eine Jungfrau in Weiß wird wie ein Schlachttier ausgeblutet, um den Freikugeln Zauberkraft zu verleihen. Samiel würgt die Geschosse aus, deren letztes Kaspar treffen soll: John In Eichen singt den dämonischen Jägerburschen mit tragender Tiefe, aber Problemen in der Höhe; die Regie lässt ihm – neben der dominierenden Präsenz Samiels – wenig Chancen, sich zu profilieren.

Schwalbach greift – wie andere Regisseure vor ihr – einige der deutbaren Nebenstränge aus der Erzählung auf: So ist Agathe wohl eher dem dunkel-faszinierenden Kaspar zugetan als dem arglos-braven Max, ist auch an der Sphäre Samiels nicht so unbeteiligt, wie der es behauptet. Dass sie das fallende Bild des Urältervaters „hätte töten können“, glaubt sie selber nicht. Am Ende wirft sie sich über die Leiche Kaspars – mit blutigem Mund: Auch sie entkommt den Nachstellungen des Bösen nicht. Banu Böke gestaltet Agathe als pummeligen Teenager, bleibt stimmlich hinter ihren Möglichkeiten zurück, wirkt kurzatmig und in „Leise, leise ...“ angestrengt und unfrei.

Ein spannendes Profil erdachte sich die Regisseurin für das Ännchen. Sie scheint die Machenschaften Samiels zu durchschauen, hebt einmal das Gewehr gegen den dunklen Biedermann. In ihrer Ballade vom Kettenhund brandmarkt sie den ganzen unheimlichen Mummenschanz als das, was er ist: kalkulierter Hokuspokus, um Menschen einzuschüchtern. Dorothea Brandt singt die Partie mit schönem Timbre und sicherer Position, klar artikuliert und bewusst deklamierend – wohl die beste Sängerleistung des Abends. Der Max von Niclas Ottermann, ein unsicherer Außenseiter, wird in seiner großen Selbstbefragung („Hat denn der Himmel mich verlassen ...“) von Kaspar und Samiel verhöhnt: Sie imitieren im Hintergrund die Gesten seiner Ratlosigkeit, seines Schmerzes. Sängerrisch kann Ottermann nicht überzeugen; seine Tongebung ist unstet, das Material technisch verbildet.

Das Finale mit dem Auftritt des lyrischen Basses Martin Jeseok Ohu als autoritätslosem Eremiten bleibt in Schwalbachs Deutung matt: eine im Grunde belanglose Figur. Die Häufung interpretierender Details führt eben nicht dazu, dass Webers und Kinds Geschichte „aufgeht“. So entkommt die Regisseurin dem Schicksal nicht, das schon so manchen *Freischütz*-Deuter –

und mag er noch so geistvoll sein – ereilt hat. Am Ende wartet Samiel ungeführt auf neue Opfer.

Mit Florian Frannek am Pult stellt sich das Wuppertaler Sinfonieorchester den Weberschen Herausforderungen ebenso erfolgreich wie der von Jens Bingert einstudierte Chor. Frannek schlägt zunächst eher gemächliche Tempi an, hält die Dynamik in lauerndem *piano* und hintergründigem *mezzoforte*, zieht aber dann die Kurve der dramatischen Energie nach oben, hört Klangmischungen genau aus, findet auch zu empfindsamem Seelenton. Ein zuverlässiger Begleiter durch Webers musikalische Seelenlandschaften.

Auch wenn Zuschauer die Arbeit Andrea Schwalbachs mit kräftigen Buh-Rufen kommentierten: Die Inszenierung ist engagiert und durchgestaltet. Selbst wenn sie durch ihren Ideenreichtum und ihre sinnlich überbordende Zeichenfreudigkeit ihren roten Faden um zu viele Ecken spinnt, ist sie allemal anregender als Versuche, den *Freischütz* distanzlos nachzuerzählen oder hilflos zu ironisieren.

### **Psycho-Knast statt Probeschuss: Nigel Lowerys *Freischütz* in Gießen mit einer trostlosen Botschaft von latenter gesellschaftlicher Gewalt**

Der Probeschuss ist abgeschafft. Dafür gibt's für Max ein Probejahr – oder auch mehr – im Psycho-Knast. Nigel Lowery hat in seiner Gießener Inszenierung von Webers *Freischütz* (Premiere: 15. September 2012) das Ende des unglücklichen Wilhelm aus der Vorlage für das Libretto von August Apel aufgegriffen. Dort endet Max im Irrenhaus. Dass die christlich-aufklärerische Botschaft am Ende von Webers Oper eine ziemlich radikale Abkehr vom trostlosen Schluss der Original-Novelle bedeutet, bleibt unberücksichtigt. Was Lowery davon hält, wird schon im Lauf der Vorstellung deutlich: Agathe spricht zwar von den schützenden weißen Rosen des Eremiten, aber Kaspar zerbröseln die Blüten genüsslich. Die Hoffnung wird zwischen seinen Fingern zerrieben. Folgerichtig verkündet die finale Botschaft kein Geistlicher, sondern ein Hoherpriester der Moderne: der Anstaltspsychiater im weißen Arztmantel, flankiert von einer Schar von Krankenschwestern mit Kreuzen auf der Brust.

Sieht man davon ab, dass Lowery wie die meisten Regisseure der Botschaft des Weberschen Finales ein Bekenntnis zur Hoffnungslosigkeit entgegengesetzt, ist das Ende konsequent entwickelt. Die Irrenhaus-Chiffre, ausgelutscht wie kaum ein anderes Versatzstück der Regietheater-Einfalllosigkeit, sitzt ausnahmsweise an der richtigen Stelle – und das nicht wegen des Rückgriffs auf die literarische Quelle. Denn Lowery versetzt seinen *Freischütz* in

eine latente Gewalt-Gesellschaft und wählt als sein eigener Bühnenbildner ein ausdrucksstark verfremdetes Ambiente.

Mit wildem Strich gemalte Bilder, Elemente von Grusel-Comics, Motive provinzieller Verlorenheit und Kälte wie aus – expressionistisch gesteigerten – Bildern von Edward Hopper: Die Welt ist einsam, unwirtlich. Es ist die Welt, in der Amokläufer heranwachsen. Bettina Munzer steckt den Chor in Flanell-Karohemden und Käppis, wie man sie bei amerikanischen Reisegruppen sieht. Kuno tritt mit Sonnenbrille und dem Uniformhemd eines Sheriffs auf. Und statt des traulichen Forsthauses, in dem sich der Urältervater in Öl von der Wand herabbewegt, finden wir uns in der Waffenhandlung Kuno wieder: Die National Rifle Association lässt grüßen.

Wer in einer solchen Gesellschaft verschießt, ist raus. Zum Ballern trifft man sich nicht in der deutschen Dorfschänke, sondern in einem Holzhaus, das auch im Mittelwesten der USA stehen könnte, mit Schießständen und Pappkameraden hinter den Bohlen. Agathe ist ein braves Schulmädchen – dunkelblaues Kleid, weißes Krügelchen. Max wandelt sich vom Außenseiter zum Amokläufer: Mit Gesichtsmaske und Schnellfeuergewehr taucht er in Kunos Verkaufsraum auf, wo die Damen – Agathe und Ännchen – in genau diesem Outfit eine Schaufensterpuppe ausstaffiert haben. Der psychische Zusammenbruch des labilen Ichs ereignet sich in der Wolfsschlucht: Der Guss von Kugel Nummer Sieben wird von einem filmischen Amoklauf begleitet, in dessen schemenhaften Szenen aus der Sicht des Schützen junge Mädchen, gekleidet wie Agathe, wahllos niedergemäht werden. Zum Schlussakkord zeigt sich im Hintergrund der Szene – aufrecht wie ein archaisches Idol – ein Riesenpenis: Sexuelle Versagensangst als Urgrund mörderischer Gewalt. Gut freudianisch.

Lowery zieht sein Konzept konsequent durch: Ännchen ist ein schon etwas tüttelig gewordenes älteres Mädchen mit sauber ondulierten grauen Haaren, halb altjüngferlich prüde, halb von der experimentellen Keckheit einer zu kurz Gekommenen, die es auch in ihrem Alter noch probieren würde. Dass der Geist Nero, der Kettenhund, war: Agathe hat's wohl schon x-Mal gehört und nimmt der Erzählerin die Pointe aus dem Mund. Kaspar entsteigt in Maxens Szene („Nein, länger trag' ich nicht die Qualen ...“) dem Spiegel am Schrank, richtet das Gewehr auf die Stirn des Verzweifelnden.

In der Wolfsschlucht drehen sich die beiden Rücken an Rücken um eine gemeinsame Achse; der Dialog mit Kaspar nach dem Kugelhuss gerät zum inneren Zwiegespräch: Max und Kaspar – das kennen wir schon – sind zwei Aspekte einer Persönlichkeit. Der dunklen Seite entledigt sich Max um den

Preis seiner psychischen Gesundheit. In diesem Moment ist das Ewige Licht am Bühnenportal schon längst gelöscht: In dieser Welt die Gegenwart Gottes oder auch nur eines versöhnenden oder heilenden Prinzips anzunehmen, wäre abseitig. Agathes Hoffnung, ausgedrückt in ihrer Arie „Und ob die Wolke ...“, symbolisiert wie in der grandiosen Frankfurter Inszenierung Christof Nels aus den achtziger Jahren durch einen gemalten Lichtstrahl, ist erstickt.

Die Jungfern – „echte“ Mädchen aus dem Jugendchor des Theaters – mit der Totenkrone im Gepäck sind Abgesandte aus Vampir- und Zombiefilmen mit spinnwebigen Haaren und dunkel umrandeten, stieren Augen. Einen seiner eindrücklichsten bildnerischen Einfälle hat Lowery für den Beginn der Wolfsschluchtszene: Da tasten sich die Scheinwerfer eines einsamen Autos auf einem nächtlichen Waldweg durch gespenstisch vorbeihuschende Bäume (Video: Martin Przybilla). So gelingt es sogar heute noch, dem Zuschauer einen kalten Schauer über den Rücken zu jagen! Manfred Wende setzt das Licht so ein, dass die Bilder eher Ahnungen als definierte Eindrücke bleiben.

Musikalisch bemüht sich der neue Gießener GMD Michael Hofstetter um eine verschlankte, geschärfte Lesart, wie sie Nikolaus Harnoncourt in seiner *Freischütz*-Aufnahme vorgeschlagen hat. Mit dem wackeren, aber in spieltechnischer Hinsicht oft unsaubereren, klanglich anfechtbaren Gießener Orchester gelingt das nur bedingt. Das Cello-Solo in der Ouvertüre klingt glasig, die Hörner kämpfen sich durch, die Violinen spinnen einen dünnen melodischen Faden. Hofstetter dirigiert dramatisch zupackend, zeigt auf die rhythmischen Strukturen, neigt eher zum pointierten *non legato* als zu schwärmerisch verbindenden Bögen. Lyrische Momente neigen zu anämischem Ton. Mit den Farben des Orchesters geht der Dirigent höchst aufmerksam um; selten hat man die Bläserakkorde, die Kaspars „Schweig, damit dich niemand warnt ...“ begleiten, so fahl und drohend gehört. Hofstetter will keinen Mischklang, sondern klare Konturen und klangliche Reibungen: ein Konzept, das aufgeht. Sein Grundtempo ist rasch, aber nicht verhetzt; Details werden nie überbügelt.

Im Ensemble überzeugen Naroa Intxausti als Ännchen und vor allem Sarah Wegener als Agathe. Sie hat keine dramatische Stimme, aber einen gut geführten, zu erfülltem *legato* und sicherer Steigerung fähigen lyrischen Sopran mit feinen Farben und innigem *piano*. Die Freiheit für Verzierungen nimmt sie sich; so klingt „Dort in der Schreckensschlucht“ wie für Rezia komponiert. Eric Laporte singt den Max genau richtig zwischen Heldischem und Lyrischem, aber das *legato* und das eine oder andere *crescendo* bleiben dünn. Marcell Bakonyi ist ein imposanter Kaspar, dem im Eifer der Verfüh-

zung seines Waffenkumpels Max manchmal die Kontrolle über die Position der Stimme entgleitet.

Tobias Schabels Psychiater mit sämigem Bass kann den Klang runden; Calin Valentin Cozma überzeugt als Kuno vokal wie darstellerisch, ebenso Tomi Wendt als Kilian. Adrian Gans geistert schon anfangs als irrer König durch die Schützenschar und entlarvt sich am Ende als Ottokar, wenn er das „Scheusal“ aus voller Kehle plärrend in die Wolfsschlucht verbannt. Der Chor singt oft laut und grob und im Jägerchor hart an der Grenze zur Parodie; Lowery lässt dabei ein sexy „Bunny“ sich an der Stange reckeln. Man ahnt schon, dass die Herren mit entblößten Oberkörpern bald einem anderen als dem jagdlichen Waidgeschäft nachgehen. Trotz der Buh-Rufe: Gießen hat einen *Freischütz* herausgebracht, der im Wettrennen der Deutungen dieser viel gespielten Oper weit vorne liegt. Darauf darf sich das Theater, das wirklich nicht zu den finanziell gesegneten Musentempeln gehört, etwas einbilden!

### **Zwischen Biedermeier-Tragödie und Horror-Komödie: Heinrich Marschners *Vampyr* am Nordharzer Städtebundtheater Halberstadt**

Ende der siebziger Jahre sagte ein kluger Regisseur einmal in einem Gespräch, der *Vampyr* ließe sich nur noch als Thriller oder als Parodie aufführen. Diese Epoche des anbrechenden Regietheaters war außerstande, in Marschners romantischen Opern mehr zu sehen als die abgelebten Äußerungen einer vergangenen Epoche der Geistesgeschichte. Zwischen Rationalismus und Sozialismus, Destruktion der Transzendenz und psychologischer Dekonstruktion war für die bleichen Helden aus der Tradition eines Lord Byron, für die ahnungsvollen Zwischenreiche oder die abgründigen Visionen eines E. T. A. Hoffmann kein Platz. Gleichzeitig aber entstanden zwischen Parodien und Grusel-Popanz ein zukunftsweisender Film wie Werner Herzogs *Nosferatu* (1979) oder die reduzierte, aber alle dunklen Tiefen abschreitende *Freischütz*-Inszenierung von Christof Nel in Frankfurt (1983).

Entsprechend selten sind bis heute ernsthafte Auseinandersetzungen mit Marschners Meister-Trilogie geblieben. Der *Vampyr* wird noch am häufigsten inszeniert und hat – etwa 2003 in Freiburg durch Andreas Baesler oder 2008 in Würzburg durch Stephan Suschke – beachtliche Deutungen erfahren. *Hans Heiling* dagegen fehlt seit Jahren auf den Opernbühnen; der letzte Versuch an der Deutschen Oper Berlin 2001, immerhin unter der musikalischen Leitung von Christian Thielemann, war eher ein klägliches Scheitern. Für *Templer und Jüdin* sieht die Bilanz noch trauriger aus. Bis auf eine Version in Gießen im Jahr 2000, die an der komplexen Dramaturgie des Stücks schei-

terte, und einer Inszenierung in Wexford/Irland 1989 sind keine Versuche einer szenischen Rettung bekannt.

Dazu kommt, dass es von dieser Trias, die im 19. Jahrhundert eine eminente Bedeutung für die Bühne hatte, kein befriedigendes Aufführungsmaterial gibt – von kritischen Editionen ganz zu schweigen. Der Münchner Musikwissenschaftler Egon Voss hat wenigstens für den *Vampyr* eine kritische Partiturausgabe erarbeitet, die bei Schott in der Serie *Das Erbe deutscher Musik* erschienen ist. Für die Theaterpraxis ist dadurch noch nichts gewonnen. Ein Zustand, den man nur als beschämend empfinden kann – auch angesichts dessen, was an akribischer Untersuchungs-Energie zur Klärung letzter Detailfragen bei breit erforschten Komponisten aufgewendet wird.

So bleibt es im Falle Heinrich Marschners bei verdienstvollen, aber letztlich begrenzten Bemühungen kleiner Theater, die mit solchen Produktionen einen Beweis dafür liefern, dass die – relativ geringen – Subventionen, die für sie aufgebracht werden, bestens angelegt sind. Ein Operntanker wie Leipzig – wo der *Vampyr* 1828 uraufgeführt wurde – hielt es weder 1995 zum 200. Geburtstag Marschners noch 2011 zum 150. Todestag für nötig, eine seiner Opern aufzuführen. Ebenso hartnäckig vergisst die Staatsoper in Hannover ihren langjährigen Hofkapellmeister.

Nun also wieder einmal der *Vampyr*: in Halberstadt, Premiere am 26. Oktober 2012. Das Nordharzer Städtebundtheater, gerade erneut von schleichender Ausblutung durch Kürzungen vergleichsweise minimaler Summen bedroht, hat den Regisseur Hinrich Horstkotte mit einer Neuinszenierung betraut. Horstkotte ist beim Publikum in der Region offenbar beliebt; Marschners Oper ist seine sechste Inszenierung am Haus und im Premierenpublikum war die erwartungsfrohe Spannung zu spüren. Das kleinstädtische Theater-Ambiente verträgt keine radikalen Neudeutungen, und so beschränkte sich Horstkotte darauf, die Geschichte behutsam akzentuiert zu erzählen. Seine Bühne greift die ruinenaffine Gotik romantischer Stiche auf, stellt sie wie eine schlecht gemalte Kulisse eines alten Gruselfilms hin, formt einen Raum, der als Gruft wie als Schlosshalle eher Atmosphäre schafft.

Horstkotte erzählt eine Biedermeiertragödie, die im Abstand von fast 200 Jahren zum Teil zur Komödie wird. Das geschieht nicht nur unfreiwillig, sondern folgt einem Plan. Den poetischen Erscheinungen der drei Bräute, die dem *Vampyr* zum Opfer fallen, stehen die Väter und Säufer gegenüber, mit schlohweißen Haaren, hohen Zylindern und Schotten-Mustern. Aubry, der tenorale Gegenspieler des blutsaugenden Lord Ruthven, tritt im Abklatsch eines Tartans auf.

Der Vampyr selbst als düster-elegante Erscheinung trägt einen Kragen schwarzer Hahnenfedern am Mantel. Im Finale, wenn es Eins schlägt und Aubry, von seinem verhängnisvollen Schweige-Schwur befreit, endlich die Identität des „Scheusals“ lüften kann, soll dieses Requisit bedeutend werden: Es bleibt als leere Hülle des verschwundenen Vampyrs am Boden liegen und wird, wie absichtslos, dem Beschützer und Geliebten Malwinas überreicht. Aubry, zu guter Letzt noch durch den Biss des Vampyrs infiziert, holt seine Braut ins Reich der Blutsauger, während der Chor die Hymne von der „Gottesfurcht im frommen Herzen“ schmettert.

Dass sie unter uns sind, dass wir es mit einer von Untoten bevölkerten Welt zu tun haben, wird in der Inszenierung von Anfang an angedeutet und spätestens mit Beginn des II. Akts klar: Da sitzt unter den Zechern ein Rothaariger mit blutroten Krallen und bleckt die Beißer. „Im Herbst, da muss man trinken“ – das berühmte Quartett – erhält so eine hintersinnige Bedeutung. Wie Marionetten oder wie die „Automaten“ E. T. A. Hoffmanns bewegen sich die Menschen: Keiner mehr ist frei vom Einfluss der dunklen Gestalt aus einer anderen Sphäre. Horstkotte lässt die Welten ineinander fließen; am Ende sind alle Vampyre – der Regisseur eingeschlossen, der beim Beifall auch die Fangzähne zeigt.

Am Ende bleibt aber auch das Konzept mit seinen Zitaten aus Biedermeier, Stummfilm und alter Theaterkonvention verschwommen, reicht über eine kurzweilige, skurril-gruslige Geschichte nicht hinaus. Manchmal meinte man, Ansätze einer gedanklichen Weiterführung zu erkennen. Etwa wenn beim – vom Bearbeiter Hans Pfitzner verstümmelten – Gebet der Malwina der Schatten Lord Ruthvens entflieht. Oder wenn bei Emmys unheimlicher Ballade vom bleichen Mann im Hintergrund geisterhafte Bräute wandeln. Das Abgründige, mit dem etwa Werner Herzog das Erwachen des Vampyrs Jonathan Harker gezeigt hat, holt die Halberstädter Inszenierung nicht ein: Es bleibt bei der Horrorkomödie à la *Tanz der Vampire*.

Musikalisch finden wir am Nordrand des Harzes ein Orchester, das hin und wieder mit interessanten Klangmischungen aufwartet und sich nie zu laut in den Vordergrund spielt. Aber die Musiker unter Leitung von MD Johannes Rieger – sein Vater Fritz Rieger hat einst die wohl beste *Vampyr*-Aufnahme beim Bayerischen Rundfunk eingespielt – kommen bei fast jeder anspruchsvollen Stelle aus dem Tritt. Rieger wählt nicht immer schlüssige Phrasierungen, aber angemessene Tempi. Und er versucht, Marschners Musik im Lichte ihrer fortschrittlichen Seiten, nicht ihrer kapellmeisterlichen Reminiszenzen zu lesen. Das gelingt zum Beispiel in der grandiosen

Szene des II. Akts, in der Lord Ruthven sein eigenes Schicksal schildert. Jan Rozenahls kleiner Chor versucht, aus den misslichen akustischen Umständen der kleinen Bühne das Beste zu machen.

Unter den Sängern profilieren sich die Damen, vor allem Bettina Pierags als Malwina: Sie kennt das lyrische Schwärmen ebenso wie die dramatische Attacke und singt die Braut, die am längsten Widerstand leistet, ohne Forcieren, mit stets rundem, gestütztem Ton. Die Emmy Annabelle Pichlers überzeugt im halb theatralisch, halb verängstigt vorgetragenen Tonfall ihrer berühmten, leider auf zwei Strophen gekürzten Ballade. Die Wandlung von der neckischen Braut zum traurigen Mädchen, das schließlich der Magie des düster-eleganten Lords verfällt, zeigt sie mit Anmut. Auch das erste Opfer, Janthe, wird von Nina Schubert mit leichtem, wenn auch etwas gebrochen timbriertem Sopran glaubhaft dargestellt.

Schwerer hat es Juha Koskela als Lord Ruthven. In seiner Eröffnungsarie „Ha, welche Lust“ singt er oft kurzatmig, mit flatternd-ungestütztem Vibrato und zu wenig Farben für die unterschiedlichen Emotionen. Im Lauf des Abends fängt sich der finnische Bariton und kommt im II. Akt zu einer stimmlich abgesicherten Identifikation mit seiner Rolle, die den Zuschauer in den Bann schlägt. Tobias Amadeus Schöner als Aubry kämpft mit den Ansprüchen der Partie: ein zu grell emittierter Tenor mit störend dominantem Metall. Klaus-Uwe Rein declamiert den Vampyrmeister, als wolle er eine Persiflage einleiten. Unter den zahlreichen kleineren Rollen gab es viel Schatten, aber auch Licht – etwa bei Klaus-Uwe Reins Tom Blunt. Festzuhalten ist: Halberstadt hat sich mit viel Engagement eines vernachlässigten Werkes angenommen und damit ein günstiges Licht auf die Leistungsfähigkeit kleiner Bühnen geworfen. Wer das missachtet, nimmt der Kultur unseres Landes Wesentliches weg.

### **Fesselndes Spiel um Macht, Freiheit und Religion: Gaspare Spontinis *La Vestale* in Karlsruhe nach langer Zeit wieder einmal szenisch zu erleben**

Theoretisch genießt Gaspare Spontinis Oper *La Vestale* hohe Wertschätzung. Wagner spürte genau, dass der Italiener seine Idee der Durchdringung von Musik und Drama vorweggenommen hatte; auch Berlioz schwärmte von der szenischen Relevanz der Musik und ließ Spontinis musikalische Massenpsychologie bis hinein in *Les Troyens* wirken. So ist es höchst verdienstvoll, dass das Staatstheater Karlsruhe am 26. Januar 2013 endlich einmal wieder Spontinis „Tragédie lyrique“ auf die Bühne brachte und nicht, wie in dieser Spielzeit die Semperoper Dresden, nur eine konzertante Aufführung ansetzte.

Gerade ins Wagner-Jahr gehört eine solche Reflexion der Wurzeln von dessen musikdramatischer Konzeption. Und dass Karlsruhe Berlioz' *Trojaner* zeitgleich aufführte, zeugt von einer klugen Konzeption eines Spielplans, den die deutschen Theaterverlage zu Recht als „bestes Opernprogramm“ 2012/13 ausgezeichnet haben.

Spontini war zu seiner Zeit ein vielgefragter Mann, der beherrschende Komponist des napoleonischen Paris und ab 1820 auch des musikalischen Berlin, bewundert von Kollegen, aber auch mit Neid und Missgunst verfolgt von den Verfechtern der Idee einer „Nationaloper“. Und deren Polemik war wohl ebenso am allmählichen Sinken seines Sterns beteiligt wie Spontinis Stellung als Mittler zwischen den Epochen: Zwanzig Jahre vor ihm noch triumphierten Gluck und Salieri in Paris – und deren Spuren sind in *La Vestale* deutlich zu vernehmen. Zwanzig Jahre nach ihm entwickelten Auber, Meyerbeer, Halévy und Rossini seinen Stil weiter – und die „Grand Opéra“ als Sensation der Zeit machte vergessen, was vorher gewesen ist.

Nun entscheiden musikhistorische Verdienste nicht über die Relevanz eines Bühnenwerks heute. Aber Spontinis Drama über die Priesterin, die zwischen ihrer ursprünglichen Liebe zu dem römischen Feldherrn Licinius und ihrer Pflicht zur sexuellen Enthaltsamkeit zerrissen wird, ist jenseits des nachrevolutionären französischen Antiklerikalismus, jenseits aller intendierten Napoléon-Propaganda, auch jenseits des schematischen Konflikts zwischen „Pflicht“ und „Neigung“ ein fesselndes Spiel um Religion und Macht, Freiheit und Pflicht, Selbstbestimmung und Akzeptanz gesellschaftlicher Vorgaben.

Die Inszenierung Aron Stiehls in Karlsruhe nimmt den Konflikt zwischen religiösen Gesetzen und individueller Freiheit auf: Immerhin gehörte im antiken Rom der Vesta-Kult zu den existenziellen Grundlagen des Staates und der mit ihm verbundenen Gesellschaft. Die Priesterin, die in einer Liebesnacht mit Licinius nicht nur gegen die moralischen Regeln verstößt, sondern auch das Vesta-Feuer erlöschen lässt, gefährdet so die Grundlagen des Gemeinwesens. Die unglückliche Frau ist aber keineswegs freiwillig in den Vesta-Orden eingetreten. Sie musste ihrem sterbenden Vater das Versprechen geben – eine fatale Mixtur aus psychologischem Druck und der latenten Drohung von Sanktionen transzendenter Mächte.

Doch statt diese enorme Spannung in ihrer ganzen Tragweite aususchöpfen, banalisiert Stiehl die Geschichte zu einer klerikalen Moral-Soap. Die Oberpriesterin der Vesta, die ihre Untergebenen auf Keuschheit und Strenge einschwört, hat ein heimliches Verhältnis mit dem Oberpriester –

und Stiehl zeigt das, wenn er vor die streng geometrisch auf einen Fluchtpunkt im tiefen Hintergrund der Bühne ausgerichteten Betonmauern der Bühne von Frank Philipp Schlußmann einen biederen Büro-Raum drehen lässt, in dem die Mächtigen ungeniert ihre erotischen Launen ausleben. So ist das also mit lüsternen Politikern und verlogenen Priestern – haben wir's nicht schon immer gewusst?

Zur psychologischen Durchformung der Szenen, vor allem des grandiosen Duetts im II. Akt, fällt Stiehl dagegen wenig ein. Da hilft das Licht (Stefan Woinke) ein wenig nach, aber ansonsten wird gepflegtes Stehtheater präsentiert. Die Führung der als Handlungsträger bedeutsamen Chöre erinnert in ihrer klassizistischen Ästhetik an manche dekorative Ausschweifung eines Pier Luigi Pizzi und seines irrelevanten italienischen Opulenz-Theaters. Diesen Eindruck unterstützen die erlesenen Kostüme Franziska Luise Jacobsens: elegante römische Nonnen in schimmernden Goldtönen. Die Arrangements sind wunderschön anzuschauen, vermitteln aber keine dramatische Bedeutsamkeit – auch nicht als Inszenierungen der Macht, als die sie durchaus beklemmend funktionieren könnten.

Das Wunder des Finales, wenn sich der Schleier der sündigen Vestalin Julia von selbst entzündet und die Vergebung der Götter signalisieren sollte, entmythologisiert Stiehl gründlich: Der Oberpriester, den Stimmungen im Volk gegenüber so sensibel wie alle erfolgreichen Machthaber, legt das Feuerchen selbst und erzielt den gewünschten Effekt. Julia und Licinius sind von oben gerechtfertigt in ihrem Regelbruch und ihrer Liebe – für die der Römergeneral immerhin einen Armeeputsch riskieren würde. Dennoch gibt es kein Happy End: Das Erschießungskommando steht bereit; mit solchen Ausreißern individueller Durchsetzungskraft kann sich ein totalitäres System nicht abfinden.

Wo die Regie zwischen dekorativem Ästhetizismus und trivialer Aktualisierung pendelt, hat die Musik große Momente: Johannes Willig vermittelt nicht nur musikalische Reminiszenzen und Vorwegnahmen. Er lässt Spontini als originären Musiker seiner Zeit gelten: Weiträumige italienische Phrasierung steht in spannendem Kontrast zur bedeutungsvollen Einsicht in den dramatischen Augenblick. Wechsel in Takt und Metrum und lebendige Kleingliederung der musikalischen Architektur korrespondieren mit der groß angelegten Monumentalität der Tableaus.

Willig zeigt, wie lebendig und farbenreich Spontini sein Instrumentarium einsetzen konnte, aber auch, wie er innere Zusammenhänge herstellt. Der Dirigent und das klangbewusste Karlsruher Orchester deuten die Musik viel-

gestaltig: grandios erhaben, erlesen lyrisch, dramatisch geschärft, rhythmisch auf den Punkt gebracht, aber auch ergriffen melodisch – ein „moderner“ Seelenton, der kurze Zeit später von Bellini perfektioniert werden sollte. Ulrich Wagners Chöre können da nicht immer mithalten: Manchmal stört eine kurzatmige Anlage der Phrasen oder ein harscher Moment im geschliffenen Klang.

Mit Barbara Dobrzanska, dem Sopran-Star des Hauses, hat das Badische Staatstheater eine nahezu ideale Sänger-Darstellerin. Als Figur präsent, erfüllt sie auch Spontinis erhebliche Anforderungen an Beweglichkeit und Dramatik mit opulentem Klang und nur gelegentlich abrutschender Fokussierung des Tons. Katharine Tier wird in der psychologisch eindimensionalen Figur der Großvestalin hinsichtlich der Schattierungen stimmlicher Expression weniger gefordert. Sie muss schneidende Dominanz und eisige Linientreue zeigen, was ihr mit blitzendem Metall und gelegentlich forcierter Wucht in der Stimme auch gelingt.

Das tenorale Duo der Oper, Andrea Shin (Licinius) und Steven Ebel (Cinna), sorgt für gesangliche Höhepunkte: Shin mit dramatischem, dennoch gelöstem Ton und flexibler Phrasierung, zuverlässiger Atemstütze und glanzvoller Emission; Steven Ebel mit lichthem Klang und leichter Beweglichkeit. Dass er gegen Ende um die Position kämpfen muss, könnte der Tagesform geschuldet sein. Die Bewunderung für Konstantin Gornys unstet polternden Bass ist schwer nachzuvollziehen; der Sänger ist stilistisch ein ziemliches Stück von der geforderten Italianità seiner Partie (Oberpriester) entfernt. Für Florian Kontschak (Oberster Haruspex) und den stets zuverlässigen Wolfram Krohn (Konsul) hat Spontini kaum Möglichkeiten zu stimmlicher Profilierung vorgesehen.

Karlsruhe hat auf eine Oper aufmerksam gemacht, deren Rolle im Repertoire nicht ihrer tatsächlichen Bedeutung entspricht. Für das Wagner-Jahr 2013 war diese Inszenierung trotz ihrer Schwächen ein wichtiger Beitrag: Der „Meister“ ist nicht aus den Gefilden der Genies auf unsere Welt herabgesandt, sondern stützt sich auf viele Schultern, unter denen diejenigen Spontinis nicht eben die schmalsten sind.

### **Auf der Höhe seiner Zeit: Richard Wagners *Feen* müssen sich unter den Opern der 1830er Jahre in Deutschland nicht verstecken**

Im Wagner-Jahr 2013 beschränkt sich die theatrale Befragung der Werke des Komponisten weitgehend auf das Übliche. Die Opern der Anfangszeit, mit denen Wagner die Entwicklungsmöglichkeiten der deutschen Oper nach

Weber testete, kommen auf den deutschen Bühnen kaum zum Zuge: Ein einziger neuer szenischer *Rienzi* in Krefeld, das *Liebesverbot* in Meiningen und Radebeul. Große Häuser bedienen das geschäftige Karussell der Dirigenten- und Regie-Stars und lassen die immer gleichen Stücke „neu befragen“.

Wenigstens die Oper Leipzig hat diese Lücke schon vor Jahren erkannt und – in Kooperation mit Bayreuth – für 2013 weltweit einzigartig die Trias der vor dem *Holländer* entstandenen Wagner-Opern szenisch ins Programm genommen. Der *Rienzi* steht seit der Renovierung des Hauses 2007 im Repertoire. Kurz nach Wagners Todestag kamen am 16. Februar 2013 *Die Feen* auf die dortige Bühne. Und *Das Liebesverbot* wird nach seiner Premiere in Bayreuth im Juli ab 28. September 2013 in Leipzig gespielt.

Die *Feen* sind Wagners zweite Oper; die erste, *Die Hochzeit*, vernichtete er nach einem ungünstigen Urteil seiner Schwester. Nur eine Introduction plus Septett blieb durch Zufall erhalten. Wagners erstes vollständig überliefertes Bühnenwerk, 1833 geschrieben, wurde erst 1888 in München uraufgeführt. Die „Große romantische Oper“ blieb trotz damaligen Erfolgs ein Bühnen-Exot – nicht zuletzt wegen der beharrlichen Versuche aus Bayreuth, den „Kanon“ der zehn „gültigen“ Werke zu zementieren.

Seit Friedrich Meyer-Oertel 1981 in Wuppertal – und 1989 am Gärtnerplatztheater München – die jüngere Rezeptionsgeschichte einleitete, gab es nur wenige Inszenierungen, so 2005 in Würzburg – dem Entstehungsort der *Feen* – und in Kaiserslautern. Beide erwiesen Wagners Versuch, der sich auf der Höhe der Opernentwicklung seiner Zeit bewegt, als erstaunlich lebensfähig: Kurt Josef Schildknecht entmythologisierte in Würzburg den romantischen Dualismus von Feen- und Menschenwelt und inszenierte das Stück als einen gegen die junge Generation gerichteten Triumph beharrenden patriarchalen Strebens nach Machterhalt. Johannes Reitmeier – jetzt Intendant in Innsbruck – deutete in Kaiserslautern die Hoffmannsche Seite der *Feen* negativ, als Scheitern von Wagners Konzept der erlösenden Liebe und der Künstler-Utopien.

In Leipzig setzte man mit dem kanadisch-französischen Duo Renaud Doucet (Regie) und André Barbe (Bühne und Kostüme) auf eine Richtung, die weniger dem deutschen Regietheater als einer sinnentfremdeten dekorativen Opernwelt zuneigt. Die beiden Künstler beschreiben das Ziel ihrer Arbeit denn auch eher harmlos: Sie wollten zeigen, wie die Kraft der Musik die Fantasie anregen kann, heißt es im Programmheft. Schauplatz ist eine gutbürgerliche Altbauwohnung, vielleicht im Nachwende-Leipzig. Eine Familie sitzt beim Nachtmahl. Danach ziehen die jungen Leute los. Auch das Eltern-

paar trennt sich: Der Mann mit orangefarbener Weste um den Bauch schaltet seine Stereoanlage ein, die Frau packt die Tasche für Sport oder Sauna. Eine Rundfunkübertragung beginnt: Es sind die *Feen* aus der Oper Leipzig ...

Was dann geschieht, folgt der Beschreibung E. T. A. Hoffmanns in seiner programmatischen Schrift *Der Dichter und der Komponist* ziemlich genau: „Die Geister schreiten hinein in das Leben und verstricken die Menschen in das wunderbare, geheimnisvolle Verhängnis, das über sie waltet.“ Über der Wohnung öffnet sich das Feenreich: In einem Riesenbaum mag man Wagners Weltesche erkennen, die Kulissen atmen Natur-Idyll, die Feen selbst tragen neckisch-verspielte Biedermeier-Kostüme der Zeit Wagners. Die Welten durchdringen sich; der Bildungsbürger des 21. Jahrhunderts mutiert – die Musik mit der Hand mitdirigierend – allmählich zu Arindal, dem Helden Wagners.

Das ist ein verheißungsvoll erdachter Ansatz, zumal er das „Romantische“ im ursprünglichen Sinne ernst zu nehmen versucht. Er setzt sich auch im Bühnenbild des II. Aktes fort, der in die kriegerische Welt eines imaginären Mittelalters führt, in der ein fremder, böser König Arindals Reich bedroht, seine Schwester Lora tapfer die Stellung als starke, sanfte Kriegerin hält (lässt da nicht Wagners verehrte Schwester Rosalie grüßen?) und der von seiner geliebten Fee Ada getrennte Königssohn in passiver Depression zu kämpfen außerstande ist. Täuschung, Trug und Zauber spielen eine Rolle bis zur finalen Katastrophe.

Barbes Bühne löst jetzt die Wohnung in Bruchstücke auf, die er in bewusst naiv gemalte Kulissen eines Mittelalters in der Bildwelt des 19. Jahrhunderts integriert. Moritz von Schwind kommt in Erinnerung, der byzantinisierende Saal der Wartburg auch, und die Kostüme könnten einer Schulaufführung entstammen, die unbeholfen die Ritterzeit nachstellen will: Bewusst spielt Barbe auf das historisierende Mittelalter des Stücks an, das Wagner ja auch in *Tannhäuser* und *Lohengrin* auf die Bühne holt – und das, nebenbei bemerkt, auch Verdi oft als Camouflage diente.

Doch jetzt sackt die Regie ab: Doucet bewältigt mit einer konventionellen Aufstellung von Solisten und Chor die szenische Herausforderung etwa des groß angelegten Finales nicht. Weder das Wunderbare noch das Überraschende, weder die gespielte Imagination noch die innere Durchdringung der Welten vermitteln sich überzeugend. Und der „coup de théâtre“, bei dem Ada ihre und Arindals Kinder in einen „Feuerschlund“ stößt, ist einfach nur billiges Machwerk, wo er doch als perfekt inszenierte Feen-Gaukelei zwar trugvoll, aber zugleich auch überwältigend erscheinen müsste.

Der III. Akt begnügt sich mit Regie-Effekten von der Dilettanten-Bühne und überzeugt auch szenisch mit einem gemalten Fahrstuhlschacht in die Unterwelt des Feenreiches nicht mehr. Dass am Ende Wagner, von einem Schmetterling gehalten, einschwebt und die Moral der Geschichte' verkündet, ist ein gelungen ironisierender Moment. Das bürgerliche Ehepaar sitzt nach Operngenuss und Saunabesuch glücklich vereint auf dem Sofa. Erlösung heißt, im Wagnerschen Klavierauszuge zu blättern. Die Liebes-Utopie Wagners, verwirklicht in der traulichen Zweisamkeit auf Polsterkissen? Wagners hochfliegende Ideen mit leiser Ironie geerdet?

Musikalisch stand es in Leipzig leider nicht zum Besten: Die Bläser verfehlen schon in der Ouvertüre ständig Einsätze, das Gewandhausorchester spannt über die mendelssohnsch lichten Feenmusik-Akkorde keinen blühenden Bogen. Wie schon in *Parsifal* oder den *Meistersingern* treibt Ulf Schirmer zu kompakter Lautstärke an. Das macht den Sängern das Leben schwer, verdickt den dichten Orchestersatz unnötig und trivialisiert die Pauken-Bläser-Tuttischläge, die Wagner als Zwanzigjähriger noch etwas zu ausdauernd liebte.

Luftiger, leichter und im Tonfall sehrender gespielt, würde die Musik ihre Qualität unbezweifelbarer offenbaren. Denn Wagner beherrscht – manchem in Kritiken vollmundig verkündeten Unfug über die „schlechteste Oper des 19. Jahrhunderts“ zum Trotz – die musikalische Sprache auf der Höhe seiner Zeit, braucht sich vor keinem Kreutzer, keinem Spohr, keinem Schumann zu verstecken, weiß auch sehr wohl, die Vorbilder von Webers *Euryanthe* bis zu Marschners *Vampyr*, von Beethovens heroischem *Fidelio* bis zu Aubers biederer Spieloper *Maurer und Schlosser* für sich zu nutzen. Einen Zwanzigjährigen, der ein ausgreifendes Finale wie das des II. Akts der *Feen* schreibt, den mag die Musikgeschichte erst einmal suchen.

Für seine Hauptpartien hatte der junge Wagner wohl konkrete Vorbilder im Kopf: Unschwer lässt sich vorstellen, wie er bei den hochgespannten Arien der Fee Ada sein Ideal Wilhelmine Schröder-Devrient vor Augen hatte, die dem Sechzehnjährigen in Leipzig im *Fidelio* das Schlüsselerlebnis seiner Jugendjahre bescherte. Dass er bei Arindal an seinen Bruder Albert dachte, der seinerzeit in Würzburg von Rossinis Almaviva bis Webers *Freischütz*-Max, von Masaniello in Aubers *Die Stumme von Portici* bis Beethovens Florestan alles sang, liegt nahe. Albert soll dem Jung-Komponisten ja prophezeit haben, dass ihn die Sänger für seine Partien verfluchen würden.

Arnold Bezuyen, dem Leipziger Arindal, mag sich ein solcher Fluch öfter auf die Lippen gedrängt haben, als er sich mit der vertrackt hohen und

dramatischen Partie abmühte: Beklemmt stemmt er die Töne, sucht die Höhe, verliert das *legato*, quetscht die Spitzen. Christiane Libor als Ada muss zwar auch manchmal forcieren und drückt dann die Töne zu hoch, liefert aber insgesamt ein stimmlich abgesichertes Rollenporträt der Fee, die um ihre Sterblichkeit – und damit um ihre Menschlichkeit – kämpfen muss.

Mit Viktorija Kaminskaite und Jean Broekhuizen sind die Feen Zemina und Farzana aus dem Leipziger Ensemble ansprechend besetzt. Eun Yee You hat für die Lora eine zu undramatische, in der Konzentration des Tons oft überforderte Stimme. Jennifer Porto und Milcho Borovinov als Drolla und Gernot liefern sich im II. Akt ein köstliches Rededuell, das bedauern lässt, dass Wagner geplante Ausflüge in die deutsche Spieloper nicht realisiert hat.

Detlef Roth singt sich mit gedecktem Bariton durch die Partie des getreuen Morald, Guy Mannheim zeigt, wie sich Wagner in der Rolle des Gunther an den drolligen Figuren eines Heinrich Marschner (*Der Templer und die Jüdin*) orientiert hat. Roland Schubert lässt sich nicht verleiten, die kleine Rolle des Harald nicht ernst zu nehmen. Blass und fistelig in der Höhe bleibt Igor Durlovski als Zauberer Groma. Auch im Chor Alessandro Zuppardos klappt es öfter.

Immerhin hat Leipzig wieder einmal gezeigt, welche theatralische Kraft in Wagners *Feen* stecken kann, wenn sie durch eine sensible Regie geweckt wird. Das Stadttheater Regensburg hat mittlerweile für Januar 2014 eine weitere Neuinszenierung angekündigt; würde das Wagner-Jahr wenigstens ein Signal für eine vertiefte Beschäftigung mit den Jugendopern geben, wäre ein wichtiges Ziel erreicht.

## Neuerscheinungen

**Carl Maria von Weber, *O salutaris hostia für Sopran- oder Tenorsolo, Streicher und Orgel*, Erstdruck, hg. von Friedrich Hägele, Bonn: Dr. J. Butz Musikverlag, 2012 (BU 2526)**

Eine Weber-Neuentdeckung versprach die Verlagswerbung – bescheidener kommt die Ausgabe selbst daher, lediglich (und völlig zurecht) als Erstdruck bezeichnet. Eine Neuentdeckung im engeren Sinne ist das Offertorium für Solosopran mit Instrumentalbegleitung „O salutaris hostia“ nicht; schon in den 1990er Jahren war es mit zunächst nur einem Quellenbeleg (Stift Vorau) in den digitalen Verzeichnissen von RISM (Répertoire International des Sources Musicales) nachgewiesen, seit 2006 schließlich auch im gedruckten Katalog der Handschriften aus dem *Musikarchiv des Stiftes Vorau*, beschrieben von Karl Mitterschiffthaler (*Tabulae Musicae Austriacae*, Bd. 15)<sup>1</sup>. Die von Friedrich Hägele erstellte Edition macht die Komposition nun für die Musikpraxis allgemein zugänglich. Der Notentext ist seriös eingerichtet; Ergänzungen des Herausgebers sind im Notentext, von wenigen Ausnahmen abgesehen<sup>2</sup>, deutlich gekennzeichnet (hinzugefügte Bögen gestrichelt, sonstige Zusätze eckig geklammert), die meisten Korrekturen in einem kurzen Kritischen Bericht aufgeschlüsselt<sup>3</sup>. Die Beschreibung der Quelle fällt denkbar knapp aus; so erwähnt Hägele zwar, dass sowohl von der Sopran- als auch von der instrumentalen Bassi-Stimme (Cello/Kontrabass) jeweils zwei Exemplare vorliegen, gibt aber weder an, welches Exemplar er jeweils als Hauptüber-

<sup>1</sup> Mitterschiffthaler nennt im Katalog (S. 301f., Nr. 1130) erstaunlicherweise neben den Vokal- und Streicherstimmen auch solche für Orgel, 2 Klarinetten, 4 Trompeten, Posaune und Pauken. Diese lagen weder dem Rezensenten bei seiner Einsichtnahme in die Quelle im November 1994 vor, noch werden sie vom Herausgeber Friedrich Hägele in seinem Kritischen Bericht erwähnt. Dem vormaligen Kustos des Vorauer Musikalienarchivs Gernot Schafferhofer sei für seine Bereitschaft gedankt, den Stimmensatz im November 2012 nochmals daraufhin zu prüfen; auch er konnte die von Mitterschiffthaler genannten zusätzlichen Materialien nicht nachweisen.

<sup>2</sup> Ungekennzeichnet erfolgte u. a. der Zusatz einiger Vorzeichen (Sopran T. 44, VI. 2 T. 51) sowie einer Dynamikbezeichnung (VI. 1 T. 36 p).

<sup>3</sup> Im Kritischen Bericht nicht erwähnt sind beispielsweise Herausgeberkorrekturen in T. 18 (VI. 2, falsches  $es^1$  zu  $f^1$ ), T. 51 (Vle., rhythmisch fehlerhafte Notation stillschweigend verbessert) und T. 59 (VI. 2,  $f^1$  in  $d^1$  geändert, da sonst zu Taktbeginn die Terz im B-Dur-Akkord fehlt). Nicht nachgewiesen ist zudem eine Korrektur in der Stimme der VI. 1: In T. 44 ist die 6. Achtel ( $a^1$ ) nachträglich mit Bleistift geändert ( $f^1$ ); der Herausgeber übernahm die Erstnotation.

lieferung ansah, noch weist er (von einer Ausnahme abgesehen) die Abweichungen in den Vergleichsstimmen nach<sup>4</sup>. Der Verzicht auf die Unterscheidung zwischen Strich und Punkt in der Bezeichnung der Streicher (gesetzt werden generell *staccato*-Punkte) ist problematisch; der Ansicht des Herausgebers, dass „im vorliegenden Fall keine musikalisch differente Bedeutung herauszulesen“ sei, kann man kaum folgen; tatsächlich liegen häufig zeittypische Kombinationen von Bögen und Strichen vor, die keinesfalls als *staccato* zu interpretieren sind. Eine interessante Bereicherung für die Praxis stellt eine zusätzliche Orgelstimme dar, die von Hermann Angstenberger nach einer der vorliegenden Kontrabassstimmen eingerichtet wurde und die im Original vorliegende reine Streicherbegleitung klanglich erweitert.

So erfreulich der Umstand scheint, dass diese eher unspektakuläre sechzigtaktige Solonummer nun den Fundus sakraler Gebrauchsmusik bereichert, steht eine text- und stilkritische Auseinandersetzung mit dem Werk noch aus. Friedrich Hägele bezeichnet den Stimmensatz aus Vornau in der Steiermark fälschlich als Unikat – ein Blick in den RISM-opac beweist, dass das Offertorium auch andernorts Verwendung fand: im niederösterreichischen Stift Klosterneuburg, wie Vornau ein Augustiner-Chorherrenstift. Das Klosterneuburger Material steht mit dem Vornauer in Verbindung: Einer der Schreiber ist in beiden (jeweils von mehreren Kopisten erstellten) Stimmensätzen zu finden; er zeichnete in den Vornauer Stimmen ausschließlich mit „I. G.“, in den Klosterneuburgern wechselnd mit dem Kürzel sowie dem vollen Namen „Jos.[ef] Gössinger“.

Für die Gestalt des Notentextes ist der Nachweis des zweiten Aufführungsmaterials lediglich in kleineren Details von Belang. Es enthält die Komposition in derselben Grund-Besetzung wie das Vornauer Manuskript; bei den zusätzlichen Bläserstimmen (2 Oboen, 2 Hörner ad libitum) dürfte es sich um spätere Zusätze handeln. Von grundlegender Bedeutung ist die Existenz des Klosterneuburger Stimmensatzes allerdings angesichts der wohl brisantesten Problematik bezüglich des Offertoriums: der Echtheitsfrage. Friedrich Hägele lässt nirgends Zweifel an der Zuweisung des Werks an Carl Maria

<sup>4</sup> So sind beispielsweise in den beiden Sopranstimmen in T. 44 durch abweichende Bogen-  
setzung zwei verschiedene Möglichkeiten der Textunterlegung überliefert; keiner von  
beiden ist aus rein musikalischen Gründen eindeutig der Vorrang einzuräumen. Eine von  
Hägele nicht benutzte, erst seit wenigen Jahren im RISM-Katalog nachgewiesene Parallel-  
überlieferung der Komposition im Musikarchiv des Stifts Klosterneuburg (ausführlicher  
dazu w. u.) enthält in allen Vokalstimmen (drei Stimmen, die u. a. den Sopran enthalten,  
außerdem eine alternative Tenor-Stimme) die von Hägele ignorierte (und sängerisch plausi-  
blere) Bogen-  
setzung von der ersten zur zweiten (statt von der zweiten zur dritten) Note.

von Weber erkennen; dabei spricht weit mehr gegen Weber als Urheber als für ihn. Weber wandte sich in seinem Leben – soweit bekannt – lediglich zweimal der Komposition von Sakralmusik zu: In seiner Münchner Studienzeit bei Kalcher arbeitete er um 1800 an einer ersten frühen Messe als Unterrichtswerk; 1818/19 entstanden für das sächsische Königshaus zwei Messen mit dazugehörigen Offertorien als Widmungskompositionen. Weder mit dem Frühwerk noch mit den reifen Dresdner Schöpfungen steht das in Österreich überlieferte Solo-Offertorium stilistisch in Zusammenhang. Die schlichte Komposition ist frei von jeglicher instrumentatorischer Raffinesse, die gerade Webers Dresdner Kirchenmusik auszeichnet; die melodische Erfindung zeigt keinerlei Weber-typische Spezifik. Zudem stehen beide derzeit bekannten Quellen weder regional noch zeitlich in einem Bezug zu Weber: Die Aufführungsmaterialien entstanden, wie Papier- und Handschriftenbefunde bestätigen, im Osten Österreichs um die Mitte des 19. Jahrhunderts, also erst mindestens zwei Jahrzehnte nach Webers Tod.

Während in Vorau die Zuweisung an Weber offenbar nie infrage gestellt wurde, lässt das Klosterneuburger Material deutliche Skepsis bezüglich der Autorschaft erkennen. Die Komponistenangabe „*Carl Maria v Weber*“ (ein Nachtrag auf der Stimme von Violine und Cello) wurde dort mit einem Fragezeichen versehen und darunter hinzugesetzt „wahrscheinlich Cherubini“. Eingordnet wurde die Komposition im Klosterneuburger Musikalienarchiv schließlich in eine Sammelmappe, die ansonsten ausschließlich Kompositionen von Cherubini enthält; auf dem Titelblatt wurde die neue Zuweisung der älteren vorgezogen („*Cherubini* angeblich *C. M. v. Weber*“). Freilich ist auch die Benennung Cherubini als Komponist kaum mehr als eine Vermutung. Anders als von Weber sind von Cherubini zwar mehrere Vertonungen des Textes zur Feier der Kommunion bekannt, doch die vorliegende Komposition findet in dessen Werknachlass in der Berliner Staatsbibliothek kein autographes Pendant (vgl. die unterschiedlichen Versionen des „*O salutaris hostia*“: Mus. ms. autogr. Cherubini Nachl. Nr. 176, 178, 189, 197, 209, 223, 224, 225, 338).

Auch wenn Cherubini als Komponist ebenso unwahrscheinlich wie Weber erscheint, entkräftet das Klosterneuburger Manuskript die scheinbare Sicherheit des Vorauer Materials – interessant wäre es daher zu klären, welcher der Stimmensätze der ältere ist, welchem also als Quelle der Vorrang gebührt. In Klosterneuburg wurde Webers Name erst nachträglich notiert (könnte also ein willkürlicher Zusatz sein). Auf dem Titel-Umschlag der Vorauer Stimmen gehört er hingegen zum Originalbestand (ebenso der Namenszusatz auf

einer der beiden Sopranstimmen). Die Provenienzen der beiden Quellen liefern zu deren Bewertung keine maßgeblichen Indizien: In Klosterneuburg bezeugt die Titelnotiz „*Ad Chorum Claustroneob.*“ lediglich, dass die Stimmen zum musikalischen „Gebrauchsmaterial“ des Stiftes gehörten, während das Vorauer Material, wie ebenso ein Hinweis auf dem Titel besagt, ehemals „Herrn Gottfried Schreitter gehörig“ war. Schreitter (1811–1872) war zwischen 1847 und 1851 Stiftsbibliothekar in Vornau und übernahm, nachdem er in verschiedenen Pfarreien des Klosters tätig war, ab 1863 das Münz- und Naturalienkabinett des Stiftes, dem er als Kustos vorstand. Der Chorherr machte sich vor allem als Käfersammler einen Namen<sup>5</sup>; in musikalischen Fragen ist er hingegen kein kompetenter Gewährsmann.

Da auch Papier- und Handschriftenbefunde keine genauere Datierung ermöglichen, können lediglich Textvergleiche Anhaltspunkte liefern. Dabei ist auffallend, dass beide Materialien identische Fehler enthalten<sup>6</sup>, was die gegenseitige Abhängigkeit der Quellen untermauert (zusätzlich zu jenem Kopisten, dessen Schriftbild in beiden Stimmensätzen vorliegt; s. o.). Während allerdings in Vornau mehrere Fehler vorliegen, wo das Klosterneuburger Material eine musikalisch korrekte Überlieferung aufweist<sup>7</sup>, gibt es keine umgekehrten Fälle. Die Stimmen aus Klosterneuburg wirken insgesamt zuverlässiger, die Sekundärnotation (Einträge zur Artikulation, Phrasierung, Dynamik etc.) ist reicher, so dass ein Abschreiben der Vornauer von den Klosterneuburger Stimmen (mit zusätzlichen Fehlern bzw. Versäumnissen) wahrscheinlicher ist.

Die Autorschaft bleibt vorerst ungeklärt; im neuen Weber-Werkverzeichnis rangiert das Offertorium unter den fraglichen Zuschreibungen, wobei weniger die Frage gerechtfertigt scheint, ob Weber tatsächlich der Komponist sein könnte, als vielmehr, wessen Werk hier mit seinem Namen

<sup>5</sup> Zur Person vgl. ausführlicher: Berthold Otto Cernik, *Die Schriftsteller der noch bestehenden Augustiner-Chorherrenstifte Österreichs von 1600 bis auf den heutigen Tag*, Wien 1905, S. 324f. Der aus Graz stammende Schreitter trat am 20. September 1829 ins Kloster Vornau ein, legte am 17. März 1833 sein Gelübde ab und erhielt am 7. Dezember 1834 die Priesterweihe. Er war Mitglied des Zoologisch-botanischen Vereins in Wien sowie der entomologischen Vereine in Berlin und Stettin.

<sup>6</sup> Vgl. die rhythmisch falsche Notation der Vl. in T. 51. Außerdem findet ein falscher Ton in der Vl. 1 in T. 26 im Vornauer Material (2. Note  $f^1$  statt  $es^1$ ) eine Parallele in Klosterneuburg: Dort ist in einer der beiden vorliegenden Vl. 1-Stimmen die Note ursprünglich falsch notiert und erst nachträglich korrigiert (die andere Stimme ist fehlerfrei).

<sup>7</sup> Vgl. u. a. T. 4 in Vl. 1, T. 9 in den Bassi, T. 13 in Vl., T. 18 in Vl. 2 (vgl. Anm. 3) und T. 24 in Vl. 1.

aufgewertet werden sollte. Unabhängig von dieser Problematik könnte der musikalisch weder allzu anspruchsvolle noch aufwändige, also leicht zu realisierende Kommuniionsgesang durchaus seine Liebhaber finden.

Frank Ziegler

### **Tonträger-Neuerscheinungen 2012/13 (mit Nachträgen 2011)**

Vergäben die *Weberiana* einen Preis für die interessanteste, künstlerisch ansprechendste Weber-Produktion des Jahres, so wäre die Entscheidung diesmal leicht: Die im Juni 2011 entstandene Aufnahme der ***Sonates progressives*** für Violine und Klavier (JV 99–104) mit **Isabelle Faust** und **Alexander Melnikov** (harmonia mundi HMC 902108) ist derart lebendig und farbig, dass sich wohl kaum jemand ihrem Charme entziehen kann. Die Sonaten wurden bislang eher als ein „Nebenwerk“ des Komponisten abgetan, als ein Zugeständnis Webers an die Vorgaben des Verlegers André, der leicht zu bewältigende Sonatinen für Dilettanten bestellt hatte. Selbst der glühende Weber-Verehrer Jähns äußerte sich im Werkverzeichnis eher reserviert, und daran scheint Weber selbst nicht ganz unschuldig zu sein, hatte er die sechs Sonaten doch in einem Brief an seinen Freund Gottfried Weber vom September 1810 als eine „hundsföttische Arbeit“ verflucht, deren Komposition ihn mehr Schweiß koste als dieselbe Anzahl von Sinfonien. Umso größer der Ärger, als André die fertigen Sonaten im Oktober dann zurückwies mit der Begründung, sie seien zu gut! Webers Verzicht auf äußerliche Virtuosität lässt den Zyklus für das Konzertpodium als unspektakulär und undankbar erscheinen, aber als reine Unterrichtsliteratur ist er eben – da hatte André mit seiner Zurückweisung durchaus recht – zu komplex. Dass sich einmal eine so namhafte Interpretin wie Isabelle Faust mit der kompletten Sammlung in ihrer Originalfassung auseinandersetzt, ist allein schon bemerkenswert; bislang hatte eher die von Weber nicht autorisierte Flötenversion ihre Liebhaber gefunden (u. a. Aurèle Nicolet und Emmanuel Pahud). Die weitaus größere Überraschung ist allerdings, welche Aufwertung die Sonaten durch die Neuinterpretation erfahren. Die musikalische Entdeckerlust und geradezu überbordende Spielfreude der beiden Interpreten lässt alle Vorurteile vergessen und setzt die Werke effektiv in das denkbar beste Licht. Das Experimentieren mit klangfarblichen Schattierungen und sensible, klug disponierte, nie willkürlich wirkende agogische Freiheiten, schaffen zusätzliche Überraschungsmomente. Mit Staunen nimmt man die musikalische Qualität, aber auch den sprühenden Witz der Miniaturen wahr; nichts deutet darauf hin, dass Weber sie sich teils mühevoll abringen musste.

Bei all der Begeisterung für die Sonaten rückt das zweite Werk Webers auf dieser CD fast in den Hintergrund: das etwas ältere **Klavierquartett** von 1806/09 (JV 76) – zu Unrecht, denn auch hier beweisen die Interpreten, neben Faust und Melnikov der Bratscher Boris Faust und der Cellist Wolfgang Emanuel Schmidt, ein ganz besonderes „Händchen“ für Weber. Sicherlich könnten die lyrischen Passagen des ersten Satzes im Klavier ein wenig mehr der von Weber geforderten Zartheit (*con tenerezza*) vertragen, doch dieser Einwand verblasst angesichts einer ansonsten kongenialen Interpretation, die lustvoll besonders Webers Humor zelebriert, mit dem der Komponist – ganz wie sein großes Vorbild Haydn – die Erwartungen des Hörers immer wieder ins Leere laufen lässt. Die Fuge des IV. Satzes ist als großartige Steigerung angelegt und bringt Webers Jugendwerk wirkungsvoll zum Abschluss. Nach dem Genuss dieser CD kann man nur bedauern, dass Webers kammermusikalisches Œuvre gerade bezüglich der Violine sehr begrenzt ist.

*German Clarinet Sonatas* überschrieben der polnische Klarinettist **Dawid Jarzyński** und seine georgische Pianistin **Tamara Chitadze** ihre CD mit Aufnahmen aus dem Februar 2010 (Dux 0931) – ein wenig irreführend, denn neben Werken von Weber, Mendelssohn und Schumann stehen auch Kompositionen von Stravinsky und Penderecki; eine reizvolle Mischung. Die jungen Musiker, beide Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe, beeindrucken durch stimmungsvolle, stilgerechte Interpretationen, auch im Falle von Webers **Grand Duo concertant** (JV 204). Mit feinem Gespür für Tempi, Agogik und dynamische Abstufungen verlebendigen sie die Musik; lediglich das erste der drei Schumannschen *Phantasiestücke* op. 73 will nicht recht überzeugen. Leider stellt sich die ganz große Freude auch bei Weber nicht ein, und das liegt am Klang der Klarinette: in der Höhe recht schrill, in der Mittellage stumpf; dem vielversprechenden Solisten wäre bald ein besseres Instrument zu wünschen. Dafür sind Krzystof Pendereckis 1956 entstandene, hierzulande wenig bekannte drei Miniaturen für Klarinette und Klavier eine lohnende Repertoirebereicherung.

Auch Webers letztes Kammermusikwerk erlebte 2011 eine weitere Neuinterpretation: sein 1819 beendetes **Trio** (JV 259). Auf der CD mit dem Flötisten **Hansgeorg Schmeiser**, dem Cellisten **Othmar Müller** und dem Pianisten **Matteo Fossi** wird es neben drei Trios von Joseph Haydn in derselben Besetzung präsentiert (Nimbus Records 5883). Die gediegene, klanglich ausgewogene Aufnahme wirkt wie das genaue Gegenteil der Klavierquartett-Einspielung mit Melnikov und Faust: wird dort das musikalisch Disparate und Kleinteilige in Webers formalem Denken geradezu zelebriert, so versuchen

die Musiker hier das gesamte Werk in ein einheitliches lyrisches, fast schon melancholisches Licht zu tauchen; sie vermeiden Extremwerte und Farbwechsel. Doch das Bemühen um den zugegebenermaßen sehr schönen Klang bleibt an der Oberfläche; der Witz des II. Satzes (*Scherzo*) bleibt völlig auf der Strecke. Webers Freude an musikalischen Kontrasten wird negiert. Das Trio erscheint eher spätromantisch übermalt; ein Eindruck, der durch unмотierte Tempowechsel noch verstärkt wird.

Ein ähnliches Bild zeigt die Einspielung von Webers **Klaviersonate Nr. 1** (JV 138) durch **Lisa Yui** (Integral Classic 221.182). Besonders der erste Satz ist ohne „Ecken und Kanten“ auf Hochglanz poliert wie der Yamaha-Flügel, auf dem er ausgeführt wird, und wirkt dadurch eigenartig leblos und steril. Dabei bewältigt die Pianistin die technischen Anforderungen mühelos, wie sie im hochvirtuosen Finalsatz eindrucksvoll unter Beweis stellt. Dass sie dort nicht, wie andere Kollegen, das Tempo forciert, um sich noch wirkungsvoller in Szene zu setzen, ehrt sie, doch insgesamt bleibt die Interpretation zu brav, da alle Ausbrüche ängstlich vermieden werden. Interessant ist die Repertoirezusammenstellung der CD: Neben der Weberschen Sonate stehen zwei Werke pianistischer „Programm Musik“ von Jan Ladislav Dussek: sein Tableau *Marie Antoinette* und die zweisätzige Sonate fis-Moll, überschrieben *Élégie harmonique sur la mort de Louis Ferdinand*. Der Tod des musisch hoch talentierten preußischen Prinzen 1806 bei Saalfeld (im Vorfeld der Schlacht bei Jena und Auerstedt) hatte auch Weber zu einer musikalischen Auseinandersetzung inspiriert (zur Körner-Vertonung *Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand* JV 205). Dusseks schubertisch anmutende Hommage an Louis Ferdinand ist eine wirkliche Entdeckung und überzeugt in der interpretatorischen Umsetzung weit mehr als die Weber-Sonate. Quasi als Zugabe erklingt jenes *Les Adieux*, das lange Zeit Weber zugeschrieben wurde (JV Anh. 105), tatsächlich aber aus der Feder von Ferdinand Burgmüller stammt.

Junge Pianisten stellen sich auf ihren Debüt-CD's gerne als technisch versierte Tastenlöwen vor, mit hochvirtuosen Kompositionen von Liszt, Skrjabin oder Chopin bzw. musikalisch komplexen Werken von Bach oder Beethoven. Umso mehr erstaunt das Recital *Frühlingsnacht*, das der dreiundzwanzigjährige **Alexander Krichel** im August 2012 eingespielt hat (Sony Classical 8 87254 62262). Ein blaues Band flattert über das Booklet und hält auch thematisch die musikalische Auswahl zusammen: ein stimmungsvoller Frühlings-Spaziergang durch die deutsche Romantik. Krichel verfügt über eine makellose Technik und Anschlagkultur, doch das steht nicht im Zentrum, vielmehr erweist er sich als ein fabelhafter Tasten-Sänger. Seine

Interpretationen von Liedern Schuberts, Schumanns und Mendelssohns (in Bearbeitungen von Liszt) sind voller Poesie, ganz als hörte man die versonnenen Erinnerungen eines abgeklärten Altmeisters. Im Zentrum der CD – im Wortsinne wie auch hinsichtlich der musikalischen Gestaltung – stehen die *Variations sérieuses* von Mendelssohn op. 54; ebenso wie in den atmosphärisch dichten Liedinterpretationen beeindruckt der Pianist auch in diesem Originalwerk für Klavier mit einer bezwingenden, sehr gesanglichen, aber auch strukturell klaren Wiedergabe. Weber liefert hier lediglich den Kehraus; im *Rondo brillante* (JV 252) kann Krichel seine Stärken allerdings nicht gleichermaßen wirkungsvoll in Szene setzen. Webers brillantes, charmant-mutwilliges Operieren mit pianistischen Spielfiguren, die in einen atemlosen Strudel gerissen werden, liegt ihm weniger. Trotzdem im Ganzen ein beeindruckender, gelungener Einstand – man freut sich auf mehr!

Auf dem orchestralen Sektor liegen drei Neuerscheinungen vor: Im Januar bzw. Juni 2012 spielte das BBC Philharmonic Orchestra unter seinem neuen Chefdirigenten **Juanjo Mena** Webers **Sinfonien** (JV 50/51) ein (Chandos 10748). Mit großer sinfonischer Geste, bezwingender klanglicher Pracht (inklusive wundervoller Bläser) und hurtigen Tempi werden die beiden Frühwerke vorgestellt. Weber dachte bei der Komposition allerdings an ein kaum mehr als zwanzigköpfiges Kammerorchester mit einigen exquisiten Solisten (die kleine Kapelle am Hof von Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg im schlesischen Carlsruhe); auf eine Aufnahme, die diesen Entstehungsbedingungen Rechnung trägt, die die vielen Brüche im verweigerten musikalischen Kontinuum ernst nimmt (wie in der Neueinspielung im Menuett und Finale der Sinfonie Nr. 2 angedeutet), statt sie glattzubügeln, die ganz auf das quasi solistisch-kammermusikalische Wechselspiel setzt, muss man weiterhin warten. Dass das Orchester auch zu einer solchen Umsetzung ohne Zweifel in der Lage wäre, beweisen weite Strecken des II. Satzes der zweiten Sinfonie, wo tatsächlich die Solisten (herrlich: Bratsche, Oboe, Hörner) das Geschehen bestimmen. Ergänzend ist auf der CD, abgesehen von der *Aufforderung zum Tanze* (JV 260) in der Berlioz-Orchestrierung mit etwas gestelztem Cello-Solo, das **Fagott-Konzert** (JV 127) zu hören; Solistin ist **Karen Geoghegan**, von der bereits eine vier Jahre ältere Einspielung vom *Andante und Rondo ungarese* in der Fagott-Version (JV 158) vorlag (vgl. *Weberiana* 20, S. 172f.). Das Konzert spielt sie blitzsauber, mit einem gewissen britischen Understatement ohne vordergründige Brillanz, immer um klanglichen Ausgleich und einen sehr schönen, runden Ton bemüht, der besonders in den gesanglichen

Linien des II. Satzes aufblühen kann – eine feinsinnige Interpretation, die nicht auf vordergründige Effekte ausgerichtet ist.

Beide konzertanten Werke, die Weber für den Fagottisten Georg Friedrich Brandt schrieb (JV 127 und 158), wählte **Matthais Rácz** für seine Solo-CD aus, die im Juni bzw. Oktober 2012 produziert wurde (Ars Produktion 38 124). Sein Spiel bleibt über weite Strecken recht einförmig, so dass gerade das *Andante und Rondo ungarese* wie ein nicht enden wollendes, langweiliges Einerlei aus ständigen Wiederholungen wirkt. Auch das Konzert erreicht nicht dieselbe Wirkung, wie in den beiden anderen Neuaufnahmen der zurückliegenden Saison, sicher auch wegen des recht behäbigen Spiels der Nordwestdeutschen Philharmonie unter Johannes Klumpp. Zwei weitere Fagott-Konzerte (von Mozart und Hummel) komplettieren die CD und wirken insgesamt gelungener, als die beiden Weber-Aufnahmen.

Wesentlich gewitzter, aber auch mit Klangsinn, großen Bögen und herrlich auf- bzw. verblühenden Liegetönen spielt **Peter Whelan** Webers Fagott-Konzert, begleitet durch das fabelhafte, international zusammengesetzte Scottish Chamber Orchestra unter seinem österreichischen Gastdirektor Alexander Janiczek (Linn CKD 409). Der im September 2011 aufgenommene Einspielung sind drei weitere, zeitgleich produzierte konzertante Werke Webers zur Seite gestellt; gemeinsam ist ihnen, dass die Solisten alleamt Mitglieder des Kammerorchesters sind. Das **Klarinetten-Concertino** (JV 109) und das **Klarinetten-Konzert Nr. 1** (JV 114) interpretiert der spanische Solist **Maximiliano Martín** – das Konzert leider in der durch Carl Baermann überformten, von Webers ursprünglichen Absichten entfremdeten Version (mit der in den I. Satz sinnwidrig eingelegten Kadenz) und leider auch mit einigen eher aufgesetzt wirkenden metrischen Freiheiten. Sehr viel mehr überzeugt das spielfreudige *Concertino*, das freilich ähnlich willkürliche, nicht aus Webers Notentext gespeiste „Interpretationen“ aufweist. Ob Weber sich die Pauken tatsächlich derart dominant dachte, wie zu Beginn des Werks oder im *morendo* nach der *con-fuoco*-Passage (T. 122–124 mit *ppp*), bleibe dahingestellt. Die gelungenste Aufnahme dieser Zusammenstellung gilt dem seltener zu hörenden **Horn-Concertino** (JV 188) mit **Alec Frank-Gemmill** als Solisten. Zunächst irritiert die Ankündigung im Booklet, der Hornist habe sich durch eine Ausgabe des Werks in einer Einrichtung für Klavier zu vier Händen zu eigenen Auszierungen anregen lassen: Zum einen gilt die Ornamentierung dort einer klanglich völlig anderen Gestalt (mit anderen spieltechnischen Voraussetzungen), zum anderen entstand die Peters-Ausgabe eines unbekanntenen Arrangeurs, auf die Bezug genommen wird,

1847, also über dreißig Jahre nach Webers eigener (zweiter) Werkfassung. Und doch ist das Ergebnis nicht nur überzeugend, sondern geradezu hinreißend. Der Variationenteil mit seinen unzähligen Wiederholungen kann dank der musikantischen Spielfreude des Solisten (und der Orchestermusiker) sein ganzes Potential entfalten, bleibt lebendig und immer wieder überraschend. Die Rezitativ-Passage ist pure Deklamation; die in anderen Einspielungen oft maniert wirkenden Horn-Akkorde sind in eine folgerichtig entwickelte Kadenz eingebettet und verlieren jeden Anstrich von Effekthascherei. Die abschließende *Polacca* ist nicht nur der fröhliche „Rausschmeißer“, sondern eine reizvoll kokette Selbstdarstellung eines wahren Virtuosen. Man kann wohl ohne Übertreibung von der neuen Referenzaufnahme dieses Werks sprechen.

Webers Vokalmusik stand im zurückliegenden Jahr im Schatten seiner Instrumentalwerke. Allerdings erschien nach längerer Zeit einmal wieder eine **Lieder**-CD, die ausschließlich dem Komponisten gewidmet ist (Antes Edition BM 319280). **Andrea Chudak** und die Gitarristin Lidiya Naumova nahmen im Mai 2012 insgesamt 24 Gesänge auf, darunter einige Vokalnummern aus Schauspielmusiken (JV 110, 112, 195, 243) und diverse Sololieder (JV 68, 72, 73, 91, 96, 97, 124, 137, 140, 157, 198, 212, 230, 231, 234, 235, 255, 256, 258), unter den letzteren zwölf, die Weber eigentlich nicht für Gitarren-, sondern ausschließlich für Klavierbegleitung vorgesehen hat. Sogar drei Ersteinspielungen finden sich auf der CD: *Liebeslied* (JV 212), *Triole*t (JV 256) und *Schwäbisches Tanzlied* (JV 135); das zuletzt Genannte ist eigentlich für Sopran, zwei Tenöre, Bass und Klavier komponiert, hier jedoch in reduzierter Besetzung zu hören. Außer dieser statistischen Bestandsaufnahme bleibt leider kaum noch Positives zu dieser Neuproduktion zu sagen, denn sie scheint alle Vorurteile zu bestätigen, die man je zu Webers Liedschaffen gehört hat. Derart harmlos, mit säuselndem Einfalts-Ton und aufgesetzter Naivität dargeboten wirken die Stücke einfach nur belanglos, so dass sich allzu bald gähnende Langeweile breit macht. Hinzu kommen stimmlich-technische Defizite (fehlende Tiefe, schlechter Stimmstimm) und immer wieder eklatante Intonationsmängel (bis hin zu falschen Tönen: JV 234) – mit dieser CD hat die Sängerin weder sich selbst noch Weber einen Dienst erwiesen!

Auf zwei weiteren CD's wird je ein Sololied des Komponisten vorgestellt. **Chen Reiss** hat gemeinsam mit ihrem Klavierbegleiter Charles Spencer eine Sammlung unter dem Motto *Le Rossignol et la Rose* zusammengestellt (Onyx 4104), die mit einer Ausnahme (Purcells *Sweeter than roses*) bekannte und weniger bekannte Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts enthält, darunter

Webers „**Ich sah ein Röschen am Wege stehn**“ (JV 67). Eine gute Stunde voller Poesie, von zwei Ausnahmeinterpreten stimmungsvoll kredenzt. Übrigens besteht die ungekünstelt volksliedhafte Webersche Komposition hier auch in der Nachbarschaft der Granden des Lieds: Schubert, Schumann, Brahms, Strauss und Mahler.

Das Leipziger Musikinstrumentenmuseum präsentiert ausgewählte Stücke seiner Sammlung auf der CD *Musikalische Morgenunterhaltung* mit Kammermusik und Liedern der Romantik (Instrumentarium Lipsiense, vol. 6, Raumklang 3107). Interessant sind die klanglichen Raritäten (u. a. Csakan, Ophikleide, Lyragitarre, Orphika, Glasharmonika) ebenso wie Kompositionen von etlichen Musikern aus dem Weber-Umfeld wie Heinrich Backofen, Gotthelf Heinrich Kummer, Heinrich Marschner, Ignaz Moscheles oder Bernhard Heinrich Romberg. Von Weber selbst stellen **Julla von Landsberg** und der Gitarrist Andrzej Mokry das kleine Lied „**Lass mich schlummern**“ (JV 112) aus der *Minnesänger*-Schauspielmusik mit angemessener Anmut vor. Ein zweites angeblich von Weber herrührendes Lied unter dem Titel *Mein Schicksal* überrascht – findet sich doch im Werkverzeichnis keine solche Komposition. Die Verwirrung kann freilich mit einer Internet-Suche schnell ausgeräumt werden: Es handelt sich um eine (übrigens sehr ansprechende) Nummer aus einer 1810 bei Simrock erschienenen Sammlung von sechs Liedern des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries (op. 7/5), die lediglich falsch etikettiert wurde. Ein amüsanter Dokument der *Freischütz*-Begeisterung der 1820er Jahre ist ein von Anton Diabelli eingerichtetes Arrangement von Ausschnitten aus der Opernouvertüre für Csakan (Antje Sehnert), hier mit Gitarrenbegleitung (Bettina Hennig).

Webers Opern blieben in der zurückliegenden Saison, von Neupressungen älterer Aufnahmen abgesehen, weitgehend unberücksichtigt; so bietet sich an, auf eine ungewöhnliche Einspielung hinzuweisen: *Swing frei, Schütz!* Die Idee, den *Freischütz* einmal in einer humorvoll angejazzten Version zu präsentieren, entstand eher zufällig aus musikalischen Einlagen, die das **Rüschbaum-Trio** erstmals zu einem Treffen von Delegationen zweier Weber-Städte (Eutin und Marktoberdorf) im Marktoberdorfer Modeon kredenzte. Wolfgang Griep ist es zu danken, dass er nicht nur den Pianisten Daniel Mark Eberhard dazu animieren konnte, die zunächst wenigen Nummern zu einer ganzen „Oper im Taschenformat“ zu komplettieren, sondern auch einen nicht allzu ernst gemeinten verbindenden Text schrieb (nach Vorbild des in der Kunstform der humorigen Opern-Nacherzählung unerreichbaren Lorient). So

entstand ein Musiktheaterabend für Veranstalter mit kleinen Budgets, der seit 2007 on tour ist: Es genügen ein Erzähler (Wolfgang Griep), ein Trio (Harald Rüschenbaum – Schlagzeug, Andreas Kurz – Bass, Daniel Mark Eberhard – Klavier) und eine Menge Phantasie! Seit 2011 ist der swingende *Freischütz* nun auch am heimischen CD-Player zu erleben (Downhill Records DH055); nichts für Puristen, aber ein amüsanter Spaß für *Freischütz*-Liebhaber. Fast alle Musiknummern der Oper (außer Terzett Nr. 2 und Duett Nr. 6) lieferten Vorlagen für das respektvoll-respektlose Unterfangen; Webers Vorliebe für Synkopen und rhythmische Verunsicherungen bietet dem Jazzler tatsächlich reichlich Anknüpfungspunkte. Besonders dort, wo sich die Musiker einmal stärker vom Original lösen und frei mit dem musikalischen Material spielen (bzw. es mit Weber-fremden Motiven in Beziehung setzen), da kommt auch der Jazz-Liebhaber auf seine Kosten (beispielsweise in Kilians Spott- und Kaspars Trinklied, Maxens Wälder-und-Auen-Arie, Ännchens Ariette vom schlanken Burschen, in der Wolfsschlucht oder im „Schaut, o schaut ...“ aus Finale III). Es hat schon einen besonderen Reiz, Ännchens Romanze von der sel’gen Base zur angedeuteten Begleitung von Schuberts *Gretchen am Spinnrad* zu hören. Wer Freude an solchen humorvollen Arrangements hat, aber nicht die Gelegenheit hatte, dieses Spektakel live zu erleben, dem sei die CD nachdrücklich ans Herz gelegt.

Abschließend sei noch eine Neuproduktion empfohlen, die ein Werk von **Franz Danzi** präsentiert: dessen romantische Oper *Der Berggeist*. Danzi gehörte zu den wichtigsten Bezugspersonen Webers in seiner Stuttgarter Zeit; er bestärkte den jungen Musiker darin, den schwierigen Zeitumständen zum Trotz an seiner Berufung als Künstler festzuhalten. Aus dem Bericht über Stuttgart, den Weber 1809 für die *Zeitung für die elegante Welt* verfasste, ist seine Dankbarkeit gegenüber dem älteren Freund deutlich herauszulesen, dort hob er Danzis Rang unter den zeitgenössischen Komponisten hervor und äußerte den Wunsch, dass er „durch seine trefflichen Kompositionen dem Mangel an deutschen Originalopern abzuhelpen suchen möge“. Umso erstaunlicher ist es, dass Weber als Musikdirektor bzw. Kapellmeister in Breslau und vor allem – nach seiner persönlichen Begegnung mit Danzi – in Prag und Dresden nie eine von dessen Opern auf den Spielplan setzte. Gerade der 1813 in Karlsruhe uraufgeführte *Berggeist* hätte Weber vom Sujet her interessieren müssen, greift das Werk doch die Sagenwelt rund um Rubezahl auf, die Weber selbst um 1805 zu einem unvollendet gebliebenen Opernprojekt inspiriert hatte.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Weber im Gespräch mit Danzi von seinen *Rübezahl*-Fragmenten berichtet hatte; ob dies allerdings ein Auslöser für Danzi war, sich ebenfalls mit der Sagenfigur aus dem Riesengebirge auseinanderzusetzen, bleibe dahingestellt; vielmehr lag dieses Sujet um 1800 quasi „in der Luft“. Als literarische Figur war Rübezahl spätestens seit dem 17. Jahrhundert bekannt, besonders aus den Publikationen von Johannes Praetorius (*Daemonologia Rubinzalii Silesii*, Leipzig ab 1662), die mehrfache Wiederauflagen erlebten. Andere Autoren wie Simon Friedrich Frenzel (*De Spiritu [...] Rübezahl nuncupatur*, Wittenberg 1673) oder David Zeller (*Zweyter Theil der Hirschbergischen Merckwürdigkeiten*, Hirschberg 1726) griffen die Thematik auf, doch wirkliche Berühmtheit erlangte der schlesische Berggeist erst mit Johann Carl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen*, in deren zweitem Band (Gotha 1783) fünf Legenden um Rübezahl präsentiert wurden. Bald nach Erscheinen dieser Sammlung bevölkerte der Geist auch die Opernbühne: in Joseph Schusters *Rübenzahl ossia Il vero amore* (Text: Caterino Mazzola, UA Dresden 1789), Vincenc Ferrerius Tučeks *Rübenzahl* (Text: Samuel Gottlieb Bürde, UA Breslau 1801), Casimir Antonio Cartellieris *Rübezahl* (um 1801) und Georg Joseph Voglers *Der Koppengeist auf Reisen* (Text: Samuel Gottlieb Bürde, UA Breslau 1802).

Während das Weber vorliegende *Rübezahl*-Libretto von Johann Gottlieb Rhode aus dem Jahr 1804 auf der ersten der Legenden bei Musäus basiert, greift das von Danzi vertonte Textbuch von Carl Philipp von Lohbauer nicht direkt auf die *Volksmärchen* zurück. Vielmehr wird hier eine Konstellation gewählt, die eher an den *Oberon* erinnert: Der Geist Rübezahl kann seine geliebte Nixenkönigin Erli nur durch die bedingungslose Liebe eines menschlichen Paares zurückerlangen, die einer harten Prüfung unterzogen wird. Eines ist freilich allen Rübezahl-Opern gemein: die konfliktreiche Begegnung zwischen realer und Geisterwelt. Die Figur war somit geradezu geschaffen als ein „Wegbereiter“ für die romantische Oper, die dieses zentrale Motiv in den erfolgreichsten Werken der Gattung (*Freischütz*, *Vampyr*, *Hans Heiling*, *Fliegender Holländer*) immer wieder aufgriff. Rübezahl ist eine ambivalente Figur; der polternde König der Berge und Beherrscher der Geister entführt nicht nur unschuldige Mädchen, lockt Wanderer in die Irre, narrt und erschrickt Reisende; er kann auch großzügig und hilfreich sein.

So vorausweisend Danzis Themenwahl erscheint, so rückwärtsgewandt wirkt beim ersten Hören seine musikalische Sprache: Mozart war sein erklärtes Vorbild. Immer wieder erinnert die *Berggeist*-Musik an dessen Opern; die Geistermusiken gehen harmonisch und instrumentatorisch (trotz exquisiter

Bläserbehandlung) kaum über den *Don Giovanni* hinaus und quasi allgegenwärtig scheint der Tonfall der *Zauberflöte*. Allzu deutlich erinnert etwa die Stimme des Meerungeheuers an Mozarts Commendatore, und die Nachwächterszene im *Berggeist* erscheint wie ein Versuch, die Geharnischten der *Zauberflöte* zu imitieren.

Danzis Oper ist allerdings mehr als nur ein epigonales Messen am Vorbild Mozart; interessant ist beispielsweise der Versuch, größere musikalische Szenenkomplexe zu formen, etwa gleich zu Beginn. Die Eröffnungsnummer des I. Akts, angesiedelt in einer öden Gegend im Gebirge inklusive Gewitter und Geistererscheinungen (thematisch der Wolfsschlucht durchaus verwandt), ist eine große Soloszene Rübezahls, die sich zunächst als eine „am Text entlang komponierte“ Abfolge von ariosen Passagen und Accompagnato-Abschnitten darstellt, ohne deshalb formal beliebig zu wirken. Rübezahl verwünscht darin seine Unsterblichkeit, macht diese doch auch sein Leid, von Erli getrennt zu sein, unendlich. Erst als seine Kräfte, die Natur und deren Geister zu beherrschen, wieder zurückkehren, folgt die eigentliche „Triumph“-Arie, die durch einen Melodram-Einschub in zwei Teile gegliedert wird. Als Wiederaufnahme der Arie folgt die Anrufung der Berggeister, die die Szene mit ihrem Chor beschließen – eine wirkungsvolle, vielgliedrige Introdution von über zehn Minuten Dauer!

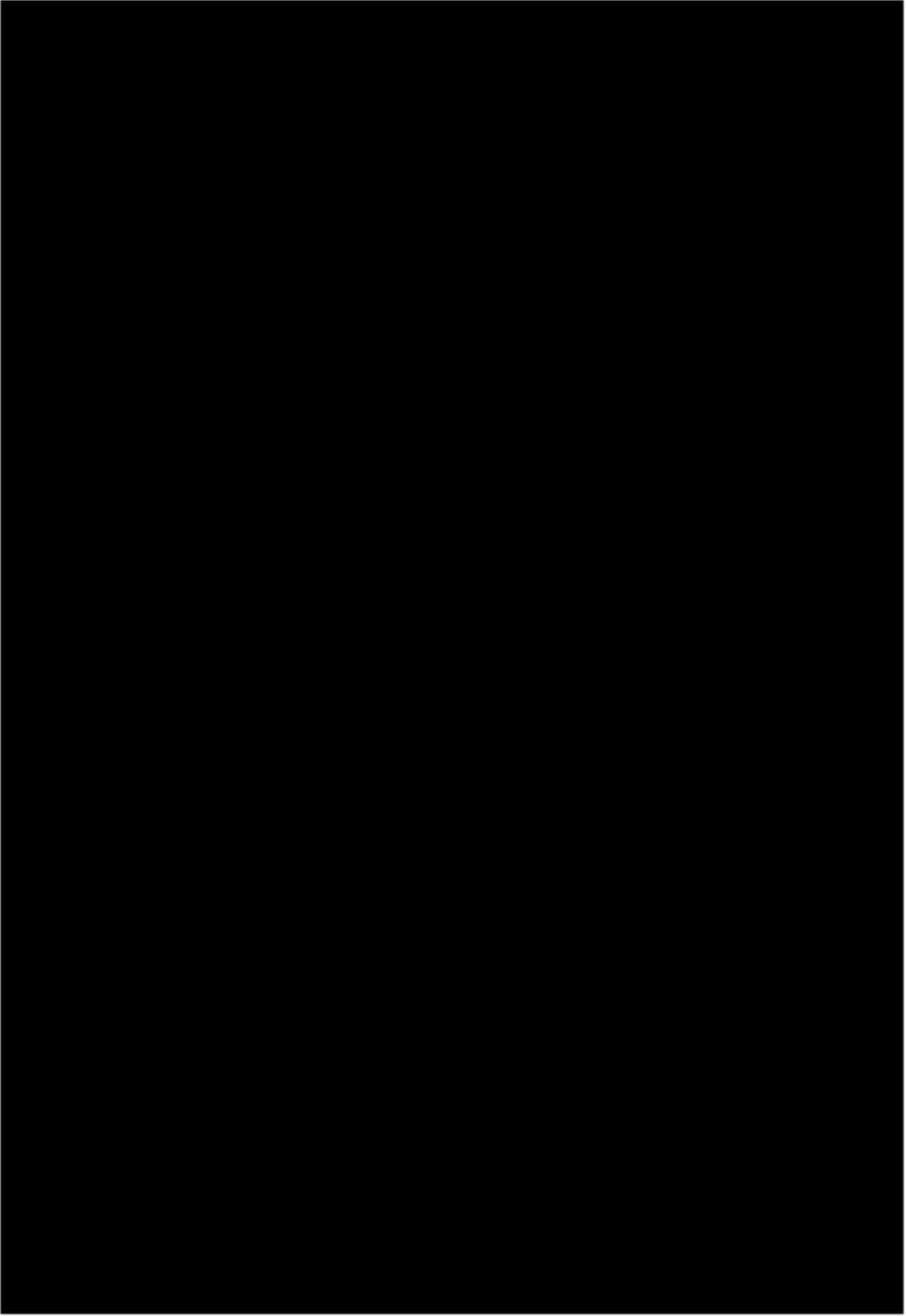
Wirklich meisterhaft verstand es Danzi, mittels der Orchesterbegleitung Stimmungen heraufzubeschwören. Deutlich hörbar wird zudem die Vorliebe für „sein“ Instrument, das Cello, das beispielsweise in der reinen Instrumentalnummer, die im Meerschloss Erlis Wiedererweckung begleitet, einen dankbaren Solopart erhält. Der Komponist bemühte sich, für die Geisterwelt, eine eigene Klangfarbe zu finden, besonders durch Einsatz der Bläser (freilich noch weit von dem entfernt, was die Romantiker dann in den 1820er und 30er Jahren in der Nachfolge des *Freischütz* vermochten). Die Szenen der Dorfbewohner, ihre Soli und Chöre bedienen sich dagegen einer bewusst volkstümlichen, liedhaften Intonation; die Arie des dank Rübezahl plötzlich wohlhabend gewordenen Jacob Landenhag erinnert bereits an ähnliche Nummern späterer Spieloper.

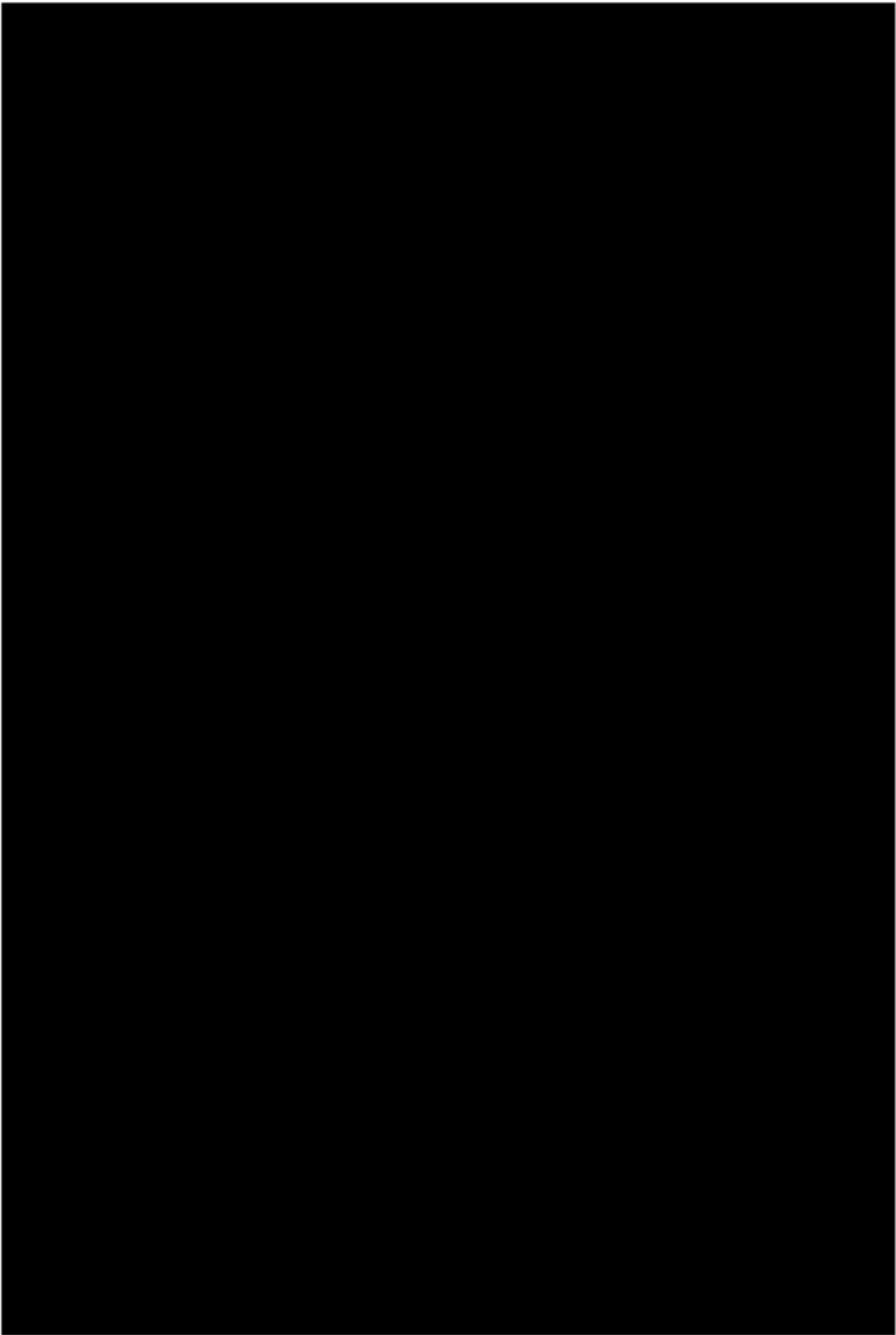
Frieder Bernius gebührt großer Dank, dass er sich mit seinen beiden fabelhaften Ensembles, dem Kammerchor und der Hofkapelle Stuttgart, dieses vergessenen, qualitätvollen und vielgestaltigen Werks angenommen hat. Wie bereits mit Zumsteegs *Geisterinsel* (vgl. *Weberiana* 21, S. 200–204) gelang ihm eine beeindruckende, stilgerechte musikalische Wiederbelebung. Nur wenige Nummern (ein Chor, ein Duett) sind in der Neuaufnahme gestri-

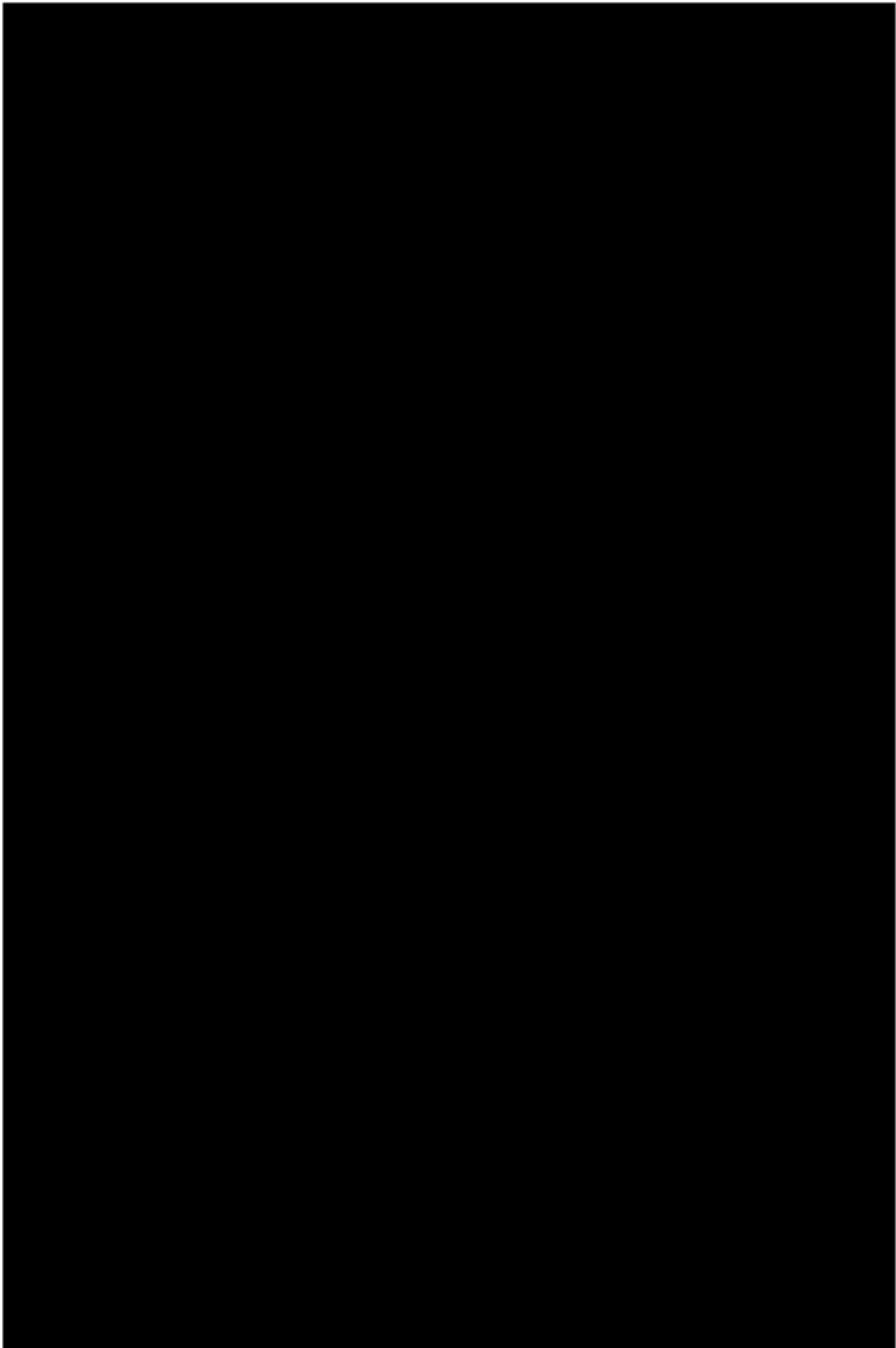
chen, die zudem auf gesprochene Dialoge verzichtet; die Inhaltsangabe im Booklet reicht jedoch aus, sich sowohl die Handlung als auch den dramaturgischen Einsatz der musikalischen Nummern hinreichend zu vergegenwärtigen. Die Solopartien sind durchweg adäquat besetzt; besonders positiv bleiben der Tenor Colin Balzer als Rübezahl, Sarah Wegener in der weiblichen Hauptpartie (Anne) und der Bariton Daniel Ochoa als Jacob Landenhag im Gedächtnis, doch eigentlich verdienen nahezu alle Solisten eine solche Hervorhebung.

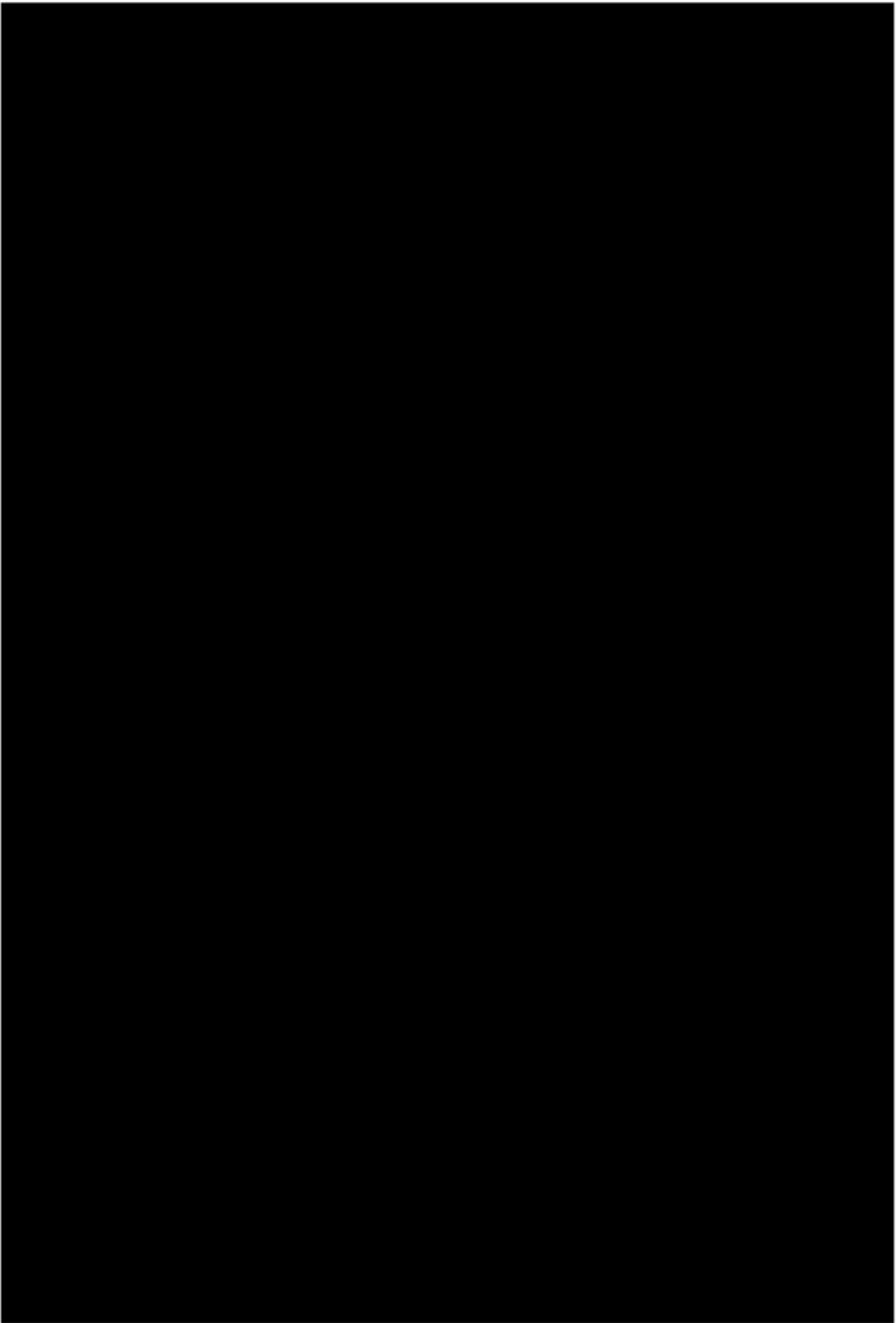
Es ist sehr zu hoffen, dass die überfällige Wiederentdeckung Danzis als Opernschöpfer keine „Eintagsfliege“ bleibt. Seine Konzerte und Kammermusik liegen schon in verschiedenen Interpretationen vor; selbst die Sinfonien und einige Ouvertüren kann man sich inzwischen klanglich vergegenwärtigen (alle Sinfonien mit dem Orchestra della Svizzera Italiana unter Howard Griffiths auf cpo 777 351-2, ausgewählte Konzerte und Ouvertüren mit dem orchester le phénix auf Coviello Classics 21305), doch die Bühnenwerke bildeten bislang eine diskographische Lücke, die es zu schließen gilt. Die heutige Kenntnis der Entwicklung der deutschen Oper zwischen der *Zauberflöte* und dem *Freischütz* ist noch immer äußerst rudimentär; Einspielungen wie jene unter Bernius, der sich besonders der Opern des südwestdeutschen Raumes annimmt, können helfen, gängige Klischees zu hinterfragen und ein umfassenderes Bild jener Epoche zu zeichnen, die Weber als Theaterpraktiker begleitete und schließlich mit seinen großen Opernschöpfungen gleichsam krönte und auf neue Bahnen führte.

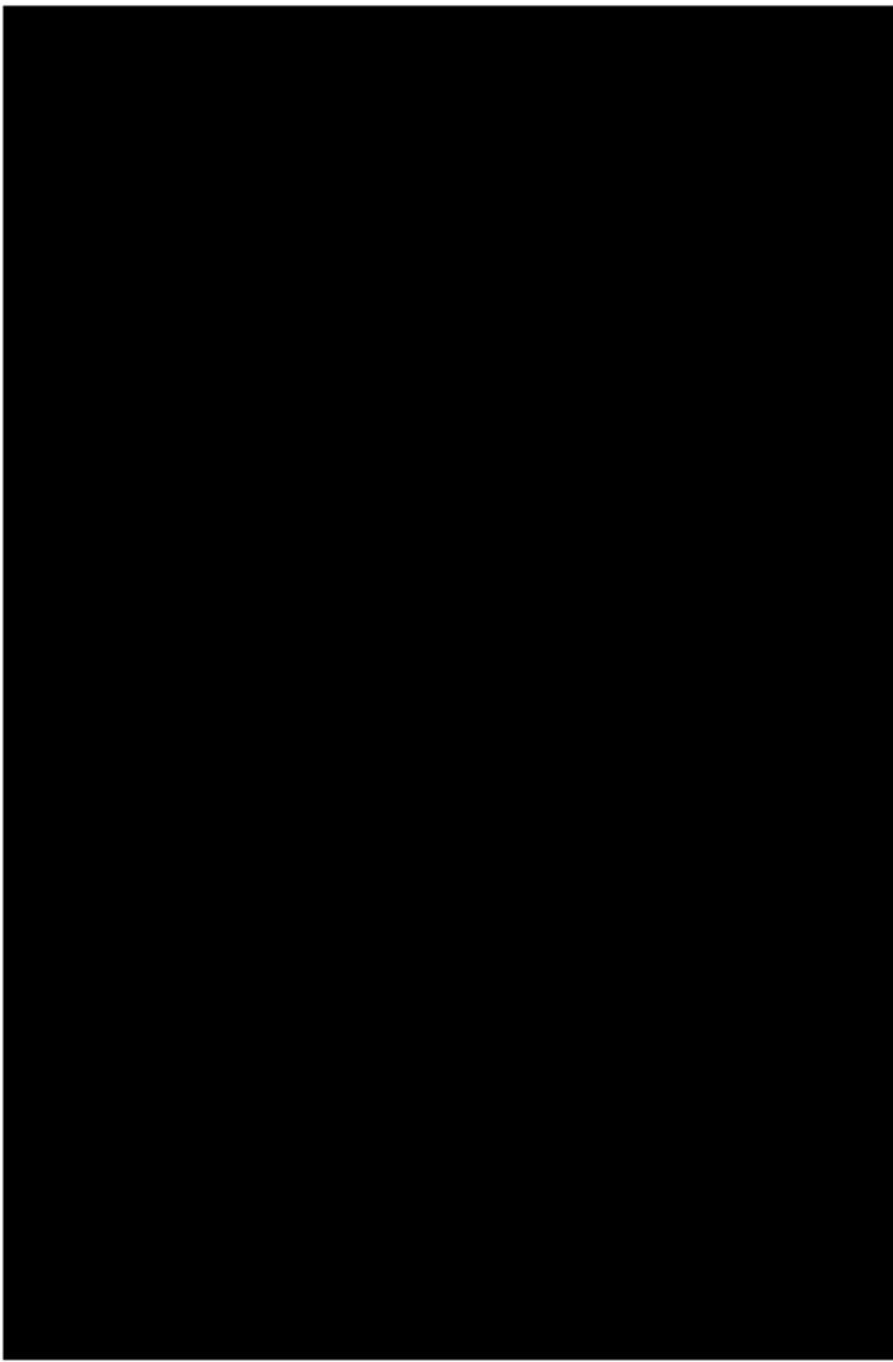
Frank Ziegler

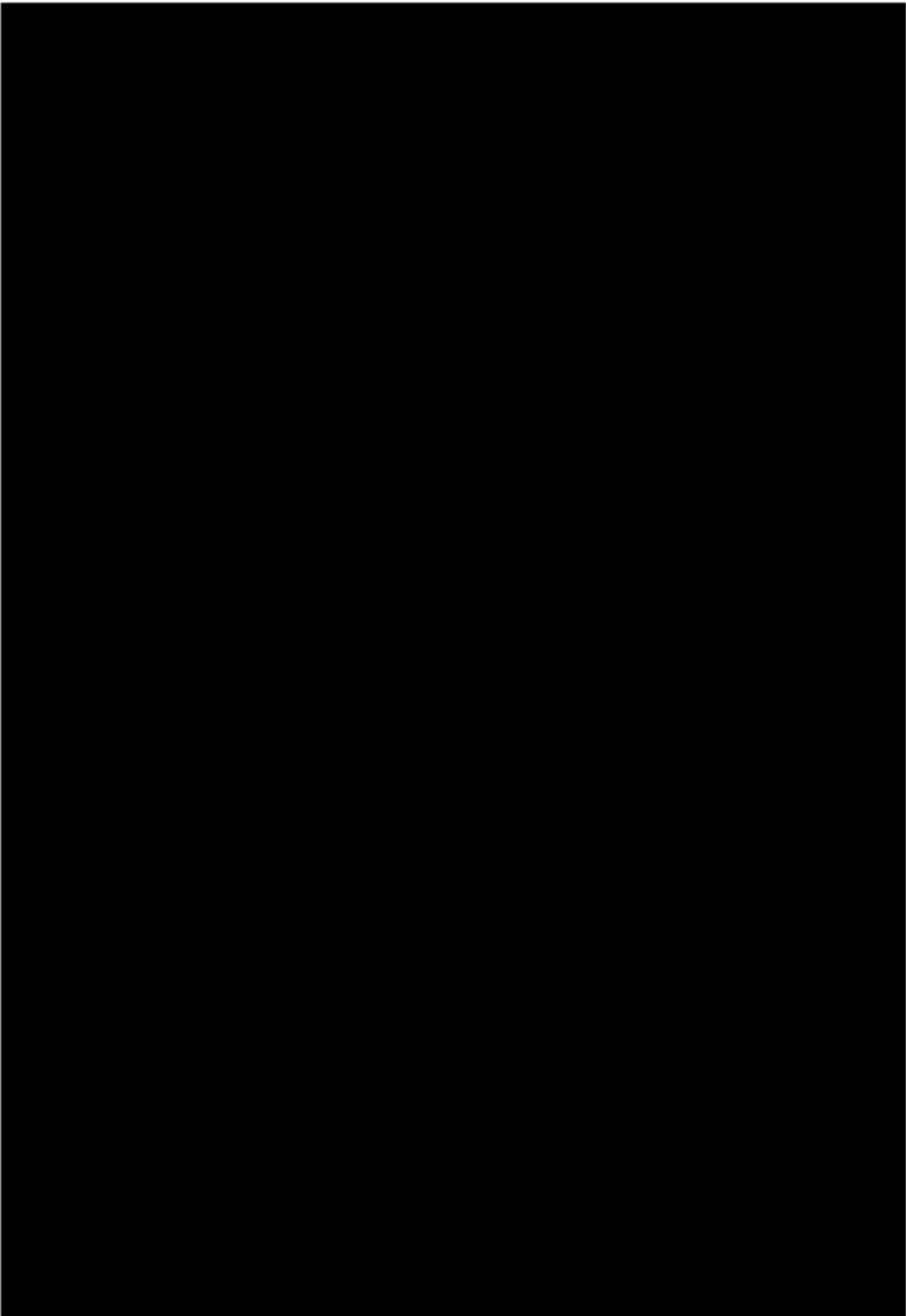


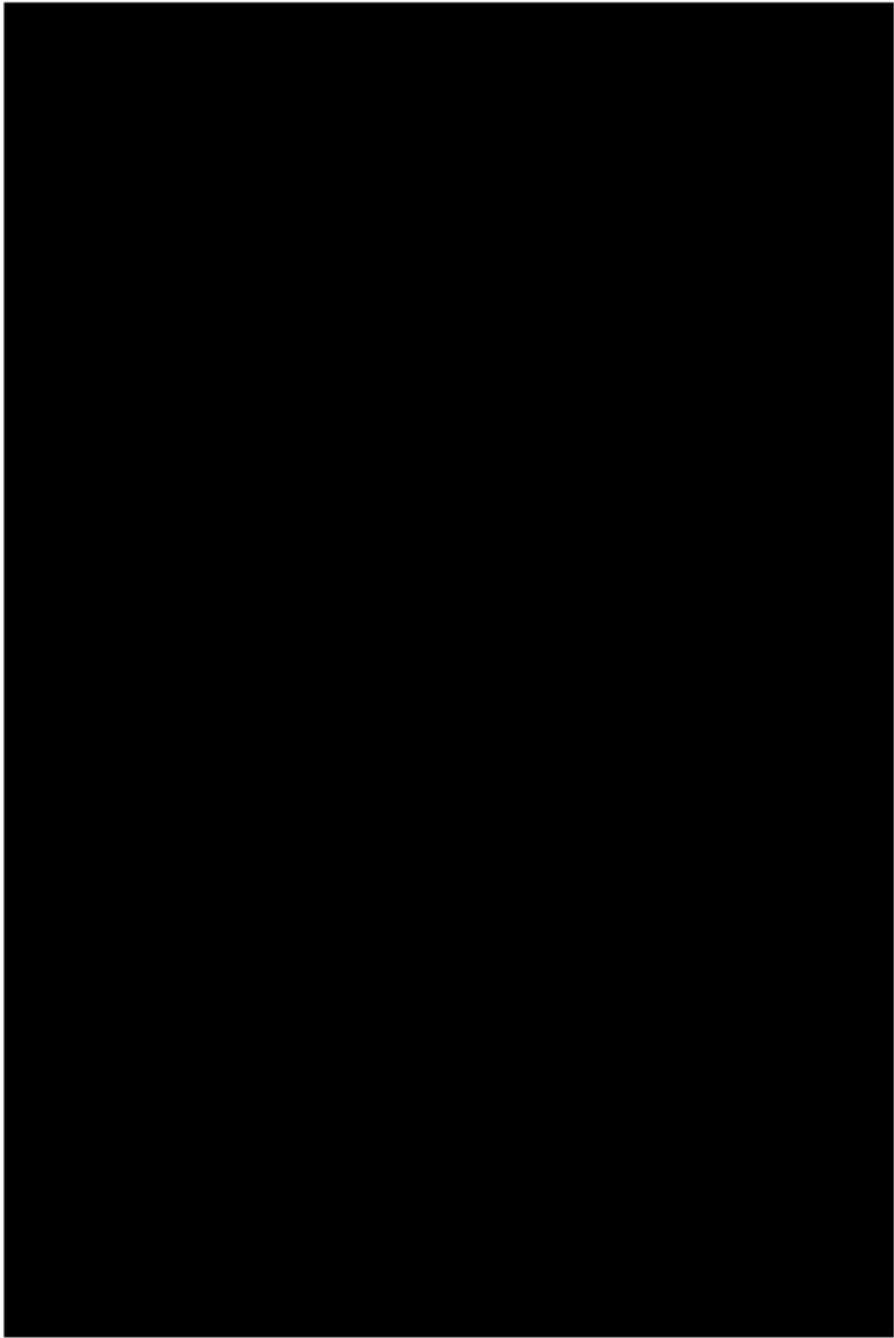














„Mit Vergnügen gedenke ich meines lieben Hamburgs ...“

### **Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Hamburg vom 26. bis 28. Oktober 2012**

In herbstlicher Färbung und mit schon kühleren Temperaturen begrüßte die Hansestadt Hamburg im Oktober die zahlreich angereisten Mitglieder der Weber-Gesellschaft. Nach dem Treffen im vorangegangenen Jahr in Dresden, das von einem wissenschaftlichen Symposium begleitet wurde, war die diesjährige Zusammenkunft wieder mehr auf den informellen Austausch unter den Teilnehmern und die Erkundung der gastgebenden Stadt ausgerichtet. Einen wesentlichen Anteil an dem überaus gelungenen Jahrestreffen hatten die Mitglieder Alfred und Käthe Haack, denen es durch ihre Organisation gelang, ihre Heimatstadt in einem überaus sympathischen und kulturell vielfältigen Licht zu präsentieren.

Das gemeinsame Wochenende wurde am Freitagabend mit einem Konzert in der Hochschule für Musik eröffnet, das eigens zum Besuch der Weber-Gesellschaft anberaumt worden war. Im Mittelpunkt der gut besuchten Veranstaltung, die maßgeblich von Studenten der Gesangsklasse Prof. Yvi Jänicke (Alina Behning, Freja Sandkamm, Geneviève Tschumi und Julian Rohde) bestritten wurde, standen Webers *Zehn Schottische Nationalgesänge* (mit Sönke Grohmann – Flöte, Thomas Reif – Violine, Niklaas Zylmann – Violoncello, Katerina Moskaleva – Klavier), sein Trio für Flöte, Violoncello und Klavier (Claudia Burfeid Castellanos – Flöte, Ann-Katrin Eisold – Violoncello, Katerina Moskaleva – Klavier) sowie die von Robert Schumann vertonten Gedichte der Maria Stuart von Friedrich Schiller (Geneviève Tschumi – Mezzosopran, Seung Yeon – Klavier). Anlass für die von Prof. Dr. Gerhard Allroggen gemeinsam mit Frau Prof. Jänicke initiierte Aufführung der *Schottischen Nationalgesänge* war deren Veröffentlichung im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe. Der Editionsleiter der Weber-Gesamtausgabe, Prof.

Dr. Joachim Veit, ergriff aus diesem Grund die Gelegenheit und überreichte dem Herausgeber der Ausgabe Prof. Allroggen ein noch druckfrisches Exemplar des stattlichen Bandes.

Der Samstag begann mit einer Stadtführung. Familie Haack hatte eine Route vorbereitet, die von den ältesten Gebäuden rund um den ‚Michel‘, der Kirche St. Michaelis, bis in die Gegenwart, zur Hafencity führte, in deren Mitte die imposante Elbphilharmonie die Teilnehmer nachhaltig beeindruckte. Eine Rundfahrt durch den Hafen bot anschließend einen guten Einblick in die eigentliche ‚Mitte‘ der Stadt.

Am Nachmittag referierten Dagmar Beck und Frank Ziegler über Webers Verbindungen zu Hamburg. Kenntnisreich und mit zahlreichen erhellenden Details machten die beiden Referenten das Verhältnis der Familie Weber zu Hamburg deutlich, schilderten aber auch, wieso es nicht zu einer engeren Beziehung kam (vgl. hierzu die Beiträge auf S. 17–76). Nach der daran anschließenden Mitgliederversammlung folgte um 18 Uhr ein Gesprächskonzert des Mitgliedes und Flötisten Martin Karl-Wagner, der zusammen mit der Geigerin Juliana Soproni, der Pianistin Inessa Tscherepanov und dem Fagottisten Klaus Liebetrau zahlreiche Werke Webers in Original und Bearbeitung aufführte und jeden Programmpunkt informativ einleitete. Das folgende gemütliche Zusammensein, das Gelegenheit bot, die Eindrücke des Tages im Gespräch zu vertiefen, beschloss den Tag.

Einen weiteren Höhepunkt des an beeindruckenden Erlebnissen nun fürwahr nicht armen Treffens bot der Sonntagvormittag. In einer vom Kurator Olaf Kirsch höchstpersönlich geführten Tour durch die umfangreiche Kollektion der Tasteninstrumente des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe erfuhren die Teilnehmer wichtige und informative Details zur Geschichte der Klavierinstrumente und insbesondere zu den Instrumenten der Weber-Zeit. Da die Sammlung das Ziel verfolgt, die Instrumente selbst in auch spielbarem Zustand zu halten, endete die Jahrestagung der Weber-Gesellschaft mit aufschlussreichen Klangbeispielen, die einen Eindruck davon gaben, wie Webers Klaviere geklungen haben müssen.

Mit Webers Worten in einem Brief an Friedrich Ludwig Schmidt in Hamburg vom 4. März 1821 lässt sich somit durchaus zutreffend resümieren: „Mit Vergnügen gedenke ich meines lieben Hamburgs, und hege sehr den Wunsch es einmal auf längere Zeit zu besuchen.“

Markus Bandur

## Die 17. Eutiner *Weber-Tage* 2012

Es waren 14 Veranstaltungen, die sich zwischen der Eröffnung der *Weber-Tage* im Haus am Kellersee am 2. Juni 2012 und dem Abschlusskonzert der Kreismusikschule an Webers mutmaßlichem Geburtstag, dem 18. November, im Dr. Koppe-Saal der Residenz Wilhelmshöhe erfolgreich ereigneten. Die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft hat die Aktivitäten in Eutin und im besonderen das Engagement von Martin Karl-Wagner als dem Koordinator der Veranstaltungen mit großer Freude zur Kenntnis genommen. Karl-Wagner hat am 27. Oktober auch durch ein Konzert anlässlich der Mitgliederversammlung in Hamburg von dem gelungenen künstlerischen Anspruch, der von Eutin ausgeht, überzeugen können (s. o.).

Zu danken ist auch der Stadt Eutin, die sich nicht nur organisatorisch bereitwillig einbringt, sondern auch finanziell hilft, dass auch solche Veranstaltungen möglich werden, die sonst ein zu großes finanzielles Risiko in sich bergen könnten, wenn die Koordination und Abstimmung mit anderen Veranstaltungen zur gleichen Zeit mal wieder verloren gegangen ist.

Die Eröffnung der *Weber-Tage* in der Leonhard-Boldt-Galerie am Kellersee galt dem *Oberon*, präsentiert in Notenmaterial, historischen Bilderbögen, aus denen Papiertheatermodelle gebaut werden konnten und auch wurden, sowie Bühnen- und Kostümentwürfen von Inszenierungen. Ergänzend dazu gab es das Eröffnungskonzert zur Figur des Oberon mit dem Trio brioso, das einen Überblick über 300 Jahre kammermusikalischer Bearbeitungen dieses Stoffes bis hin zu Carl Maria von Weber bot.

Dieser Eröffnung schloss sich am nächsten Tag eine umfassende Ausstellung im Ostholstein-Museum zum Phänomen des Papiertheaters im 19. Jahrhundert an, vorgestellt durch die Leiterin des Museums Dr. Julia Hümme und musikalisch erläutert durch den Kurator der Ausstellung Martin Karl-Wagner, der unentwegt am Bau der Papiertheater-Kulissen gewerkelt hatte. Das Phänomen der Opernrezeption in der „guten Stube“ der Bürger mittels der Papiertheater schilderte beispielsweise Thomas Mann in den *Buddenbrooks*. Das Museum hat danach noch einige „Opernaufführungen“ (u. a. Webers *Freischütz*) auf dem Papiertheater, besonders für Kinder gestaltet, angeboten.

Auch die neuen Festspiele – nach der Insolvenz im vergangenen Jahr neugegründet mit der Unterstützung einer Eutiner Kulturgenossenschaft und dem Land – nahmen den *Freischütz für Kinder* wieder in ihr Programm auf. Daneben boten die Festspiele am 15. Juli ein vielseitiges Konzert mit

Musikern des Festspielorchesters, wobei die Spielfreude gerade der Musiker von der Universität der amerikanischen Partner-Stadt Laurence ein schönes Angebot zu den *Weber-Tagen* darstellte.

Da die Festspiele ursprünglich 2012 den *Oberon* von Weber aufführen wollten, hatten sich die *Weber-Tage* auf flankierende Konzerte zu diesem Thema eingestellt. Neben einem Konzert am Ukleisee zu Weber, Fagott und russischer Romantik (8. Juli) gab M. Karl-Wagner im Rittersaal des Schlosses mit Liedern und Arien aus Webers *Oberon* und Kompositionen anderer Komponisten zum selben Sujet (12. August) und „Sommernachtsträumen“ zu *Oberon* in der Orangerie (26. August) ergänzende Beispiele und Erklärungen zu diesem berühmten Opernstoff.

Im September dann wurde den Eutiner Bürgern und noch verweilenden Touristen am Tag des Denkmals an verschiedenen Orten in der Eutiner Innenstadt ein Rundgang zu Weber-Orten angeboten. Ein ausführlicher Flyer beschreibt die elf Stationen: Eröffnet wurde am Weber-Denkmal mit einem Bläserkonzert einer in Eutin weilenden Kopenhagener Kapelle. Dann führte ein Stadtmusikant die mitwandernden Gäste zum Geburtshaus sowie zur Orangerie zu einem entzückenden Auftritt Eutiner Gesangsschüler, die sich dem *Freischütz* widmeten. Danach konnte man sich entscheiden: Den Brieflesungen im Tischbeinhaus oder im Cafe de Büx zu lauschen oder Lieder Webers in der Eutiner Schlosskapelle zu hören. Den Abschluss bildete ein Konzert im Sitzungssaal des Rathauses. Auch kleine Getränke konnten den Wandernden an jedem Punkt angeboten werden. Etwas, was sich immer einmal wiederholen lässt, mit anderen Lesungen, Kompositionen und Leckereien. Eine gute Idee, besonders bei schönem Herbstwetter.

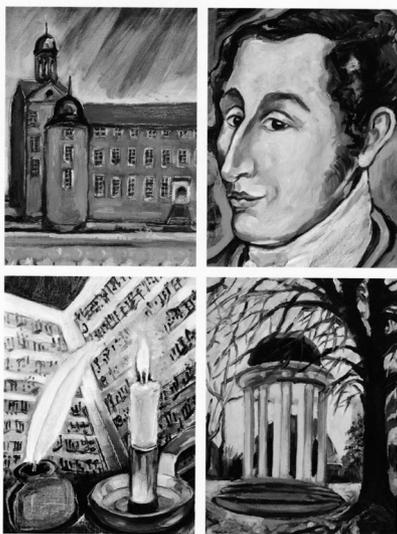
Im Oktober gab es noch zwei besondere Termine. Die Eutiner Landesbibliothek und die Freunde der Eutiner Landesbibliothek hatten am 24. Oktober zu einer Lesung mit Werkstattgespräch eingeladen, bei welcher der Autor Christoph Schwandt, selbst Mitglied unserer Gesellschaft, aus seiner im Entstehen begriffenen neuen Weber-Biographie vortrug, in einer sehr ansprechend moderierten Form zusammen mit Armin Diedrichsen vom Marstalltheater in Ahrensburg. Letzteren hatte man zuvor (am 21. Oktober) schon auf der Theaterbühne in den Schlossterrassen in dem von Martin Karl-Wagner bearbeiteten *Freischütz* in einer schottischen Fassung (*The delirious Huntsman*) erleben können. Beide Veranstaltungen dürften für Eutin etwas besonderes gewesen sein.

Zum Abschluss der *Weber-Tage* brachte die Kreismusikschule mit ihrem Orchester wieder einmal ein wenig Sinfonik von Weber zu Gehör, was beson-

ders hoch zu bewerten ist, da sich hier nicht gestandene Musiker, sondern junge Menschen dieser Musik widmen, was in der heutigen Zeit mit allen möglichen Events und rock-poppigen Großveranstaltungen ja doch oft eher mitleidig als neidvoll betrachtet wird, nicht nur in Eutin. Denn die Beschäftigung mit der eigenen, sogar noch regional interessanten Musikgeschichte und den klingenden Werken wird in unseren Schulen ja nicht mehr selbstverständlich gefördert. Insofern muss man der Kreismusikschule sehr dankbar sein, dass sie die jungen Menschen mit Namen und Noten bekannt macht, die nicht nur eine hohe Qualität aufweisen, sondern einfach zur eigenen Geschichte dazugehören.

Die Planungen für das Jahr 2013 sind noch nicht ganz abgeschlossen, aber es wird bei den Initiatoren der *Weber-Tage* auch schon an das Jahr 2016 gedacht; dann ist Eutin nämlich Gastgeber der Landesgartenschau. Und es werden nicht nur Blumenlieder, besonders eben auch Rosenlieder und Wald- und Wiesenlieder gesammelt, nein, 2016 soll auch Webers Kantate *Kampf und Sieg*, die vor fast genau 200 Jahren (im Dezember 1815) uraufgeführt wurde

und deren Autograph sich in der Eutiner Landesbibliothek befindet, eine Rolle spielen. Die Kantate wurde schon mehrfach zu festlichen Anlässen in Eutin aufgeführt, beispielsweise 1890 zur Einweihung des Weber-Denk- mals. Ein guter Anlass also, das Werk einmal wieder in Eutin vorzu- stellen, zumal aufgrund des großen finanziellen Engagements einiger Eutiner Bürger vom Inner Wheel Club die Partitur gerade restauriert werden konnte. Die Planung für ein so großbesetztes Werk muss rechtzeitig erfolgen, das geht allerdings über



Musikalische Assoziationen zu Weber  
Geburtstagsständchen für Carl Maria  
Eutiner Weber-Tage 2002

die Möglichkeiten der *Weber-Tage* allein hinaus und wird wohl die gesamte Kulturgemeinde Eutins zu beschäftigen haben. Allein die Beschaffung des Aufführungsmaterials dürfte einige Probleme bereiten. Vorerst wird jedenfalls das Autograph im Mai diesen Jahres in einer Pressekonferenz präsentiert werden.

Ergänzend zu den Hinweisen in der vorjährigen Ausgabe der *Weberiana* (Heft 22, S. 163f.) auf die noch 2011 erschienene Publikation *Musikalische Assoziationen zu Weber. Geburtstagsständchen für Carl Maria*, hg. von Martin Karl-Wagner, sei die ISBN-Nummer 978-3-934800-14-4 mitgeteilt, unter der die im Verlag des Antiquariats Bernhard Schäfer in Karlshafen veröffentlichte Ausgabe in jeder Buchhandlung zum Preis von 15 Euro bestellt (oder auch in Eutin direkt erworben) werden kann.

Ute Schwab

### **Die 9. Weber-Musiktage in Karlsruhe/Pokój 2012 und weitere Projekte**

Am Donnerstag, dem 7. Juni 2012, schien nach langen Regentagen die Sonne, als um 16.00 Uhr die Zeremonie zur Enthüllung der Büste von Ferdinand Freiherr von Richthofen vor der evangelischen Sophienkirche begann. Der große Geograph Richthofen war am 5. Mai 1833 in Karlsruhe geboren und am 23. Mai in der dortigen protestantischen Kirche getauft worden. Mehr als 100 interessierte Besucher, darunter etwa 50 Gäste aus Deutschland, erwarteten das Ereignis. Dr. Eberhard Schallhorn, Ehrenvorsitzender des Verbandes der deutschen Schulgeographen und Schatzmeister der Deutschen Gesellschaft für Geographie, hatte die Aufstellung der Büste mit großem Engagement initiiert, die nun unweit vom Weberdenkmal ihren Platz fand. So sind die beiden bedeutendsten „Carlsruher“ vereint. Manfred Freiherr von Richthofen erläuterte in seiner Ansprache die Bedeutung seines Vorfahren Ferdinand als Schöpfer einer neuen Geographie und seine herausragende Stellung innerhalb der Familie. Pünktlich zu dem Anlass war übrigens eine zweisprachige Broschüre über *Ferdinand Freiherr von Richthofen und seine Mutter Ferdinande in Karlsruhe* erschienen, verfasst von Manfred Rossa und herausgegeben von der Oppelner Geschichtspräsidentin Joanna Rostropowicz.

Detlev Maschler, der Vorsitzende des Heimatkreises Karlsruhe, der sich an der Finanzierung der Büste beteiligte, zeigte sich glücklich über die Wiederbelebung des deutschen Kulturerbes. Er richtete Grüße von Ferdinand Herzog von Württemberg aus, der aus gesundheitlichen Gründen nicht, wie geplant, an der Veranstaltung teilnehmen konnte. Dr. Schallhorn stellte nach einer

kurzen Ansprache den Bildhauer Jakob Panitz vor, der die Büste nach einem Entwurf seines Vaters Gustav Adolf Panitz ausgeführt hatte.

Anschließend begaben sich alle Teilnehmer in die Sophienkirche zum ersten Konzert der *Musiktage*, die Jacek Woleński, Gestalter und Organisator des Festivals, unter das Motto *Meister des Belcanto* gestellt hatte. Souveräner Übersetzer aller Wortbeiträge war wieder Leon Malcharczyk, Büroleiter des Oppelner Konsulats. Bürgermeisterin Barbara Zajac begrüßte zu Beginn die prominenten Besucher, darunter viele regionale Politiker, allen voran Ryszard Galla, der Sejmabgeordnete der deutschen Minderheit, Norbert Rasch, Vorsitzender der Sozial-Kulturellen Gesellschaften der Deutschen im Oppelner Schlesien, sowie Hubert Kolodziej, langjähriges Gemeinderatsmitglied und heute Abgeordneter der Minderheitspartei im Oppelner Sejmik (Landtag). Christian von Weber, Nachfahre des berühmten Komponisten, betonte seine Verbundenheit mit dem Festival, mit der Gemeinde und mit Polen. Die Solisten des Konzerts, die Sopranistin Ewelina Szybilska und der Tenor Łukasz Gaj, sangen, begleitet von dem aus vier Cellisten bestehenden Quartett *Kordo*, Lieder und Arien von Carl Maria von Weber, Mozart, Donizetti, Puccini und Verdi. Die Mitglieder des Quartetts spielten auch als Solisten glanzvolle Musikstücke.

Der Freitag begann mit einem polnisch-deutschen Symposium zum Geographieunterricht. Im nachmittäglichen Konzert im Kulturzentrum von Pokój war die Bühne für drei Tänzer aus dem Ensemble *Śląsk* (Schlesien) bereitet: Milena Burchardt tanzte mit ihrem Sohn Adam Czechlewski und dessen Ehefrau Zofia u. a. zu Webers *Andante und Rondo ungarese*. Großartig waren die beiden Gesangssolisten Iwona Socha, Sopran, und Adam Sobierajski, Tenor, begleitet vom *Maes Trio* mit dem Violinisten Jacek Gros und dem Klarinettenisten Dariusz Kasperek unter der Leitung der Pianistin Marzena Miłkowska. Sie begeisterten mit Musik von Weber, Mozart, Donizetti, Beethoven und Puccini. Wie seit Jahren Tradition, hatten auch die Schüler der staatlichen Musikschule in Namslau/Namysłów ihren Auftritt mit Melodien aus der Renaissance und Kompositionen von Bach.

Krönender Abschluss war am Samstagnachmittag das Konzert mit sakraler Musik in der katholischen Kirche (mit der inzwischen renovierten Königsloge), gestaltet vom Vokalensemble *Exsultate Deo* und Instrumentalsolisten unter Leitung von Tomasz Krzemiński. Im Mittelpunkt stand eine Messe von Josef Gruber; daneben erklangen Werke schlesischer Komponisten: Gesänge von N. Blacha, Moritz Brosig, Joseph Elsner, Bernhard Kothe und Ignaz Reimann. Weber war mit Agathes „Gebet“ aus dem *Freischütz* vertreten;

zudem brachten die Sopranistin Anna Grygiel, der Tenor Marek Zborowski und der Chor, begleitet von Orgel und Flöte, das Lied aus *Preciosa* (textiert als „Alma Redemptoris Mater“) zur Aufführung.

Nach jetzigen Planungen soll Pokój bis 2020 wieder Kurort werden. Und auch die Bemühungen um die Rekonstruktion des Schlossparks und des ehemaligen englischen Gartens werden weitergeführt: Am Mittwoch, dem 13. Juni 2012, nahm sich die Leiterin der Oppelner Denkmalschutzbehörde Iwona Solicz einen ganzen Tag Zeit und ließ sich in Begleitung der Bürgermeisterin Barbara Zajac von Rosalie Sobieray und Manfred Rossa alle verbliebenen Denkmäler zeigen; anhand alter Pläne, Fotos und Postkarten wurde der frühere Zustand der Anlage demonstriert. Frau Solicz zeigte sich beeindruckt und erklärte sich bereit, Gelder für die Restaurierung einiger Objekte zur Verfügung zu stellen. Im hinteren Teil der Parkanlage hat sie bereits die Bäume rund um den Mathildentempel beseitigen lassen.

Weitere Fortschritte und Initiativen seien in Kürze genannt: Für die vollständige Sanierung des Außenputzes der evangelischen Sophienkirche sind die staatlichen Gelder genehmigt worden; der Platz um die Kirche ist mit Granitsteinen neu gepflastert. Für die Sanierung der maroden Orgel der Kirche durch den deutschen Verein „VEESO“ hat die Erika-Simon-Stiftung Zuschüsse zugesagt. Die lebensgroße Grabfigur von Schadow, dem Schöpfer der Quadriga auf dem Brandenburger Tor, auf dem evangelischen Friedhof wird restauriert. Zudem gibt es eine Initiative, die zerstörten Teile der Statue von Friedrich dem Großen zu rekonstruieren. Die bereits seit zwei Jahren begonnenen Arbeiten, die alten Sichtachsen der Parks durch das Entfernen von nachgewachsenen Bäumen und Unterholz wieder herzustellen, werden fortgeführt. Es tut sich also viel in Carlsruhe und jedes künftige Jahr lohnt sich ein weiterer Besuch!

Alfred Haack, Manfred Rossa

### **Nochmals zu Webers autobiographischer Skizze**

Die knappe, aber informative Autobiographie, die Carl Maria von Weber im März 1818 für den Leipziger Philosophie-Professor und Publizisten Amadeus Wendt schrieb, ist durch die verschiedenen Editionen der Weberschen Schriften hinlänglich bekannt; ungewiss war allerdings lange Zeit, für welchen Zweck Weber diesen Text verfasst hatte. Erst 2008 konnte nachgewiesen werden, dass Wendt diese Aufzeichnungen als Grundlage für die Weber-Biographie des *Conversations-Lexicons* von Brockhaus (Bd. 10 der 2.[–4.] Auflage, Leipzig

1819, S. 495–499) verwendete. Die Art, wie er dabei die Webersche Vorlage einrichtete (Umformulierungen, teils Kürzungen, teils Ergänzungen), ist in Ausgabe 18 der *Weberiana* beschrieben worden (vgl. ebd., S. 69–76).

Neuere Untersuchungen ergaben nun, dass der Lexikon-Artikel bereits eine „Zweitverwertung“ dieser von Wendt überarbeiteten Kurzbiographie war – vorgesehen war sie zunächst für das Periodikum *Zeitgenossen. Biographien und Charakteristiken*, das ab 1816 ebenso beim Verlag Brockhaus (zunächst in Altenburg und Leipzig, später nur in Leipzig) erschien. Dieses Periodikum, herausgegeben anfangs von Friedrich August Koethe, dann weitergeführt vom Verleger Friedrich Arnold Brockhaus selbst, erschien zwischen 1816 und 1821 in sechs Bänden zu je vier Abteilungen (insgesamt 24 Hefte); ihm folgten eine *Neue Reihe* mit ebenso vielen Bänden und Heften zwischen 1821 und 1827 (Redakteure: Friedrich Cramer, Friedrich Arnold Brockhaus) und schließlich unter dem Herausgeber Friedrich Christian August Hasse ab 1829 sogar noch eine umfangreichere *Dritte Reihe* mit verändertem Titel *Zeitgenossen. Ein biographisches Magazin für die Geschichte unserer Zeit*.

Amadeus Wendts Mitarbeit an der ersten Reihe ist verbürgt; er verfasste u. a. den Beitrag über Theodor Körner (Bd. 1, Leipzig und Altenburg 1816, 2. Abtheilung [= Heft II], S. 10–44). Vermutlich stammt auch der lediglich mit dem Kürzel „A. W.“ gezeichnete Beitrag über August Apel (Bd. 3, Leipzig 1818, Abt. 4 [= Heft XII], S. 171–182) aus seiner Feder. Der genaue Umfang seiner Mitwirkung lässt sich nicht feststellen, da die Beiträge über noch lebende Persönlichkeiten (die sich mehrfach aus deren persönlichen Vorarbeiten speisten) vom Einlieferer nicht namentlich gezeichnet wurden. Letzteres trifft auch für den Weber-Artikel zu, der in Bd. 3, Abt. 3 [= Heft XI], S. 189–196 abgedruckt wurde und der (durch Webers Tagebuch-Notizen verbürgt) über Wendt seinen Weg in diese Publikation fand.

Der Weber-Text im Band 3 der *Zeitgenossen* von 1818 entspricht, sieht man von geringfügigen Details der Orthographie und Interpunktion ab, genau dem im darauffolgenden Jahr im *Conversations-Lexicon* veröffentlichten Artikel; selbst ein Fehler wurde übernommen: In beiden Abdrucken findet sich die Angabe, Weber habe seine Overtüre zu *Peter Schmoll* „späterhin umgearbeitet stehen [statt: stechen] lassen“ (*Zeitgenossen*, S. 193 = *Conversations-Lexicon*, S. 497). Ein zusätzlicher Fehler schlich sich 1819 ein: Voglers Oper *Samori* (richtig in den *Zeitgenossen*, S. 194), zu der Weber als Unterrichtsarbeit einen Klavierauszug einrichtete, wurde fälschlich zu „Somari“ (*Conversations-Lexicon*, S. 497).

Frank Ziegler