

WEBERIANA

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

Heft 32
(Sommer 2022)

August 2022
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH
© 2022 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
© 2022 Buch&media GmbH
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink
ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-96233-354-6

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
e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin
Redaktionsschluss: 31. Juli 2022
Satz: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin

Inhalt

Vorwort 5

Beiträge

Eva Chrambach

„Hochverehrter Herr Hofrat!“:
Max Maria von Weber und Julius Pabst
Spolien zu Max Maria von Webers Dresdner Jahren 7

Romy Donath

Mehr als nur Schmoll(en)...
Der Streit Max Maria von Webers mit Otto Gössel um das
Autograph der Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn* 27

Götz Methfessel

Carl Maria von Weber, Albert Gottlieb Methfessel und
Friedrich Kind – Zeitgenossen und ihre Verbundenheit.
Eine Betrachtung 47

Bernd Müller

Heinrich Joseph Baermann (1784–1847)
Sein Werdegang bis zum Beginn der Freundschaft mit
Carl Maria von Weber 69

Berichte aus den Arbeitsstellen

Neue Mitarbeiter*innen bei der WeGA
(Joachim Veit, Salome Obert) 121
Übergabe der Projektleitung der WeGA an Prof. Dr. Antje Tumat
(Joachim Veit) 124
Katalogbereicherung für Berlin (Frank Ziegler) 125
Erfreuliche Erweiterungen des Detmolder Bestands an Weber-
Drucken (Joachim Veit) 126

Veranstaltungs- und Aufführungsberichte

Ende einer Ära: Prof. Dr. Joachim Veit in den Ruhestand
verabschiedet (Vera Grund und Andreas Münzmay) 129

Stätte der Vielfalt und des Nebeneinanders: Das Stabi Kulturwerk (Jean Christoph Gero)	132
Webers <i>Freischütz</i> in Essen, Wiederaufnahme (Werner Häußner)	135
Heinrich Marschners <i>Der Vampyr</i> in Hannover (Werner Häußner)	139
Neuerscheinungen	
Webers <i>Freischütz</i> von René Jacobs zum 200. Geburtstag der Oper (Frank Ziegler)	145
Milan Pospíšil: <i>Švýcarská rodina v Praze Die Schweizerfamilie in Prag: Opera a její libreto Die Oper und ihr Libretto</i> (Till Gerrit Waidelich)	148
Mitteilungen aus der Gesellschaft	
Protokoll, Bilanz etc.	151
Mitgliedertreffen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber- Gesellschaft vom 29. bis 31. Oktober 2021 (Irmlind Capelle, Salome Obert, Peter Stadler, Joachim Veit)	161
18. Musikfestival der historischen Parks und Gärten zu Ehren von Carl Maria von Weber in Pokój (Detlev Maschler)	164
Bericht aus Eutin für die Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. am 30. Oktober 2021 in Berlin (Matthias Viertel)	166
Der 2. Internationale Carl Maria von Weber Wettbewerb für Junge Pianisten (Mirjana Rajić)	169
Ausstellung zum 200. Geburtstag von Max Maria von Weber in Hosterwitz (Solveig Schreiter)	172
Abkürzungsverzeichnis	175

Vorwort

In diesem Jahr jährt sich der Geburtstag von Max Maria von Weber, dem ältesten Sohn Carl Maria von Webers zum 200. Mal und wir freuen uns, dass es uns gelungen ist, aus diesem Anlass die *Weberiana* verstärkt diesem Mitglied der Familie zu widmen.

Die Gesellschaft hat sich sehr für die Realisierung der Reproduktion eines verschollenen Porträts von Max Maria von Weber aus dem Jahre 1846 durch den Maler Christoph Wetzel engagiert und dieses Gemälde 2022 dem Stadtmuseum Dresden mit dem Ziel geschenkt, dieses dauerhaft im Carl-Maria-von-Weber-Museum in Hosterwitz auszustellen (vgl. die Abbildung im Ausstellungsbericht am Ende des Hefts, S. 173). Zu dieser Aktivität der Gesellschaft passt es sehr gut, dass nun in deren Mitteilungen in zwei Aufsätzen neue Informationen zu Max Maria von Weber vorgestellt werden. Eva Chrambach, die Ururenkelin von Julius Pabst, präsentiert aus dem Archiv der Familie fünf Briefe von Max Maria von Weber an den Dresdner Theatersekretär Julius Pabst und erläutert deren historischen Hintergrund. Romy Donath gibt einen Einblick in kürzlich dem Carl-Maria-von-Weber-Museum überlassene Dokumente aus dem Nachlass von Otto Gössel, die den Rechtsstreit – und damit verbunden den Bruch der Freundschaft – von Max Maria von Weber und Otto Gössel um Webers Jugendoper *Peter Schmoll und seine Nachbarn* dokumentieren.

Ein weiteres Familienarchiv wird von Götz Methfessel geöffnet, der das Verhältnis von Carl Maria von Weber, Albert Gottlieb Methfessel und Friedrich Kind beleuchtet. Ohne familiäre Bindung, aber mit großem Aufwand zur Ermittlung letzter Details ist Bernd Müller auf die Spurensuche des Werdegangs von „Webers Klarinettenisten“ Heinrich Joseph Baermann gegangen.

Neben den Berichten aus den Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe, bei der sich in den vergangenen Monaten größere personelle Änderungen ergeben haben, können wir in diesem Jahr, in dem sich das kulturelle Leben zum Glück wieder belebt, wenn auch leider noch nicht wieder normalisiert hat, auch einige Aufführungs- und Veranstaltungsberichte wiedergeben, ergänzt durch zwei Besprechungen von Neuerscheinungen.

Das Heft wird wie immer durch Mitteilungen aus der Gesellschaft abgeschlossen.

Wir hoffen, dass Ihnen dieses Heft der *Weberiana*, das sehr viele neue Dokumente und Informationen zu Max Maria von Weber und zu Weggeführten Carl Maria von Webers enthält, zusagt und wünschen eine angenehme Lektüre.

Detmold / Berlin im August 2022

Irmlind Capelle / Solveig Schreiter

Eva Chrambach

**„Hochverehrtester Herr Hofrat!“:
Max Maria von Weber und Julius Pabst
Spolien zu Max Maria von Webers Dresdner Jahren**

Eine wissenschaftliche Biographie Max Maria von Webers (1822–1881) bleibt trotz der verdienstvollen Arbeiten von Hartmut Herbst noch immer ein Desiderat, auch wenn einzelne Aspekte seines Wirkens, etwa seine schriftstellerische Tätigkeit, gelegentlich angesprochen wurden¹. Als kleiner Beitrag zu seinem 200. Geburtstag seien hier fünf Briefe vorgestellt, die im Nachlass des langjährigen Dresdner Theatersekretärs mit dramaturgischen Aufgaben, Julius Pabst (1817–1881), erhalten blieben und mit dessen Korrespondenz von der Verfasserin, die den Nachlass derzeit noch verwahrt, 2017 veröffentlicht wurden². Für die vollständigen Texte der Briefe – leider fehlen die Gegenbriefe von Pabst – wird auf diese Edition verwiesen.

Während Max Maria von Webers Leben und Werk als verdienstvoller Eisenbahnpionier in Theorie und Praxis und als erster Biograph seines Vaters hier in großen Zügen als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, soll sein weitgehend unbekannter Briefpartner im Folgenden vorgestellt werden³.

Dr. phil. Julius Pabst stammte aus einer thüringischen Familie und wuchs mit zehn Geschwistern in Erfurt auf. Verschiedene Vorfahren und Verwandte dienten ihrer Heimatstadt als Beamte und Kulturschaffende. Vater Carl

- 1 Hartmut Herbst, *Max Maria von Weber, Ingenieurwissenschaftliches, humanitäres und kulturgeschichtliches Lebenswerk*, Düsseldorf 2000. – Als reich illustrierte Begleitpublikation zur aktuellen Ausstellung im Carl-Maria-von-Weber-Museum in Dresden jetzt auch: Romy Donath, *Max Maria von Weber. Ingenieur und Literat*, Dresden 2021. Vgl. außerdem den Artikel zu Max Maria von Weber von Eva Chrambach bei der digitalen *Sächsischen Biografie* (in Vorbereitung).
- 2 *An der Kunst Altare. Aus der Korrespondenz des Theatersekretärs und Dramaturgen Julius Pabst*, hg. von Eva Chrambach, Köln-Wien-Weimar 2017.
- 3 Zur Biographie Pabsts: Ebd., S. 11–101 und Eva Chrambach, *Julius Pabst – 200. Geburtstag 18. Oktober 2017*, in: *Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte*, Bd. 24, 2017, S. 237–240 sowie dies., in *Sächsische Biografie*: [https://saebi.isgv.de/biografie/Julius_Pabst_\(1817-1881\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Julius_Pabst_(1817-1881)) [Zugriff 12.06.2022]

Leopold Pabst (1783–1844), Pädagoge und Philologe, hatte 1817 ein Buch über das damals viel diskutierte Thema Mädchenerziehung veröffentlicht⁴.

Schon als Schüler begeisterte sich Julius Pabst für Sprache, Literatur und bildende Kunst; Theaterstücke aus seiner Schulzeit und Lyrik an seine erste Liebe im Nachlass zeugen davon. Eine unsichere künstlerische Laufbahn verbot sich aber aus finanziellen Erwägungen. Pabst studierte evangelische Theologie in Breslau und Halle. An beiden theologischen Fakultäten dominierten Vertreter der antirationalistischen Richtung. Ermutigt von seinem Breslauer Förderer, dem schlesischen Generalsuperintendenten August Hahn (1792–1863), strebte Pabst die Promotion mit anschließender Hochschullaufbahn an. Da Hahn ihm aber nach Abschluss des Studiums keine passende Stelle vermitteln konnte, verdingte sich der frischgebackene Theologe als Hauslehrer. Zunächst unterrichtete er den Enkel des hochdekorierten preußischen Generals Karl von Müffling (1775–1851), anschließend verpflichtete ihn Hermann Freiherr von Vaerst (1798–1877) als Schulmeister für seine vier Kinder in der Mark Brandenburg. Als sich Pabst und seine älteste Schülerin Elsbeth von Lützwow, die Stieftochter Vaersts, ineinander verliebten, musste er Gut Soldin in der Neumark verlassen. Er kehrte nach Erfurt zurück, bis er im Frühjahr 1848 in den Dienst von Baron von Sedlitz-Kurbach in Dresden trat.

Pabsts frühes Interesse für Kunst und Literatur erhielt neue Nahrung durch seine Kontakte zu Dresdner Künstlern wie den Malern Eduard Bendemann und Julius Hübner, dem Bildhauer Ernst Rietschel und dem Sänger Alois Josef Tichatschek (1807–1886). Die Nähe zur Dresdner Kulturszene intensivierte sich, als er im März 1849 in das Haus des dortigen Hoftheaterintendanten Wolf Adolf August von Lüttichau (1786–1863) als Lehrer für dessen Sohn Karl eintrat. Er muß sich rasch das Vertrauen von Lüttichau und dessen feinsinniger, hochintellektueller Gattin Ida von Lüttichau (1798–1856), einer Repräsentantin der Dresdner Romantik, erworben haben.

Animiert durch das kunstaffine Ambiente folgte er auch selbst wieder seiner früheren Leidenschaft für das Schreiben. 1846 und 1848 waren bereits zwei Andachtsbücher Pabsts erschienen⁵, die zahlreiche Dichtungen seiner

4 Carl Leopold Pabst, *Fragmente über Menschenerziehung: mit besonderer Hinsicht auf die Bildung des weiblichen Geschlechts in Töchterschulen*, Elberfeld 1817.

5 „Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang“: Ein Andachtsbuch beim Vortrage und beim Lesen der Biblischen Geschichten des Alten und Neuen Testaments sowie der Glaubens- und

Studien- und Hauslehrerzeit enthielten. 1850 veröffentlichte er eine Würdigung des eben verstorbenen Dresdner Hofpredigers Christoph Friedrich von Ammon (1866–1850)⁶. Als für die Vermählung der sächsischen Prinzessin Elisabeth mit dem Herzog von Genua der Autor eines für diesen Anlass zu verfassenden Festspiels gesucht wurde, schlugen Lüttichau und sein Vize-direktor Theodor Hell (d. i. Carl Gottfried Theodor Winkler, 1775–1856)⁷ dem König Pabst als Verfasser vor⁸. Das Werk scheint zur Zufriedenheit des Auftraggebers ausgefallen zu sein, denn schon im August 1851 durfte sich Pabst über die Uraufführung der großen, vieraktigen Oper *Die letzten Tage von Pompeji* am Dresdner Hoftheater freuen⁹; das Libretto hatte Julius Pabst nach dem Erfolgsroman von Edward Bulwer-Lytton verfasst, während sein Bruder August (1811–1885), damals als Kapellmeister in Königsberg tätig, die Musik komponiert hatte¹⁰. Im Januar 1852 ging dann Pabsts Bearbeitung von Shake-

Sittenlehre. Erstes Bändchen [mehr nicht erschienen], Berlin 1846, sowie: *Christliches Schatzkästlein: Ein Festgeschenk für kleine und große Kinder*, Hamburg 1848.

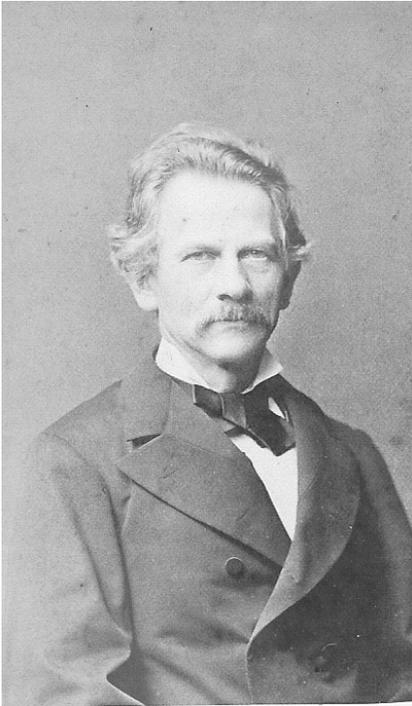
- 6 *Lebens- und Charakterumrisse Christoph Friedrichs von Ammon. Ein Wort der Versöhnung im Kampfe der Parteien*, Dresden 1850; zuerst erschienen in den *Blättern für literarische Unterhaltung*, Jg. 33, 1850, Nr. 190, S. 757–759, Nr. 191, S. 761f., Nr. 192, S. 765–767 und Nr. 193, S. 769f.
- 7 Zu Winkler/Hell immer noch unentbehrlich, da er inzwischen verlorene Quellen benutzte: Hellmut Fleischhauer, *Theodor Hell (Winkler) und seine Tätigkeit als Journalleiter, Herausgeber, Übersetzer und am Theater*, Borna/Leipzig 1930. Vgl. auch: Eva Chrambach, [https://saebi.isgv.de/biografie/Karl_Gottfried_Theodor_Winkler_\(1775-1856\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Karl_Gottfried_Theodor_Winkler_(1775-1856)) [Zugriff 13.06.2022].
- 8 *Ein Götterwettstreit. Festspiel zur Feier der hohen Vermählung I. I. K. K. H. H. der Prinzessin Elisabeth, Herzogin zu Sachsen, und des Prinzen Ferdinand von Sardinien, Herzogs von Genua. Mit Einlagen aus deutschen und italienischen Dichtern und Componisten verschiedener Zeiten in zwei Abtheilungen von Dr. Julius Pabst. Die Ouverture und die zur Handlung gehörige Musik, sowie das Arrangement der musikalischen Einlagen ist vom Herrn Kapellmeister Reißiger*, Dresden 1850.
- 9 Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 1: *Zahlen, Namen, Ereignisse*, Hamburg 1998, vgl. S. 138 sowie ders. Bd. 5: *Erstauufführungen – Musiktheater*, Radebeul 2019, S. 164. die Uraufführung fand am 17. August 1851 statt.
- 10 Von dieser Oper hat sich offenbar nur das Libretto erhalten, die Musik konnte bislang nicht aufgefunden werden. Vermutlich gab es auch nur ein bis maximal drei Exemplare. Im Nachlass Julius Pabsts findet sich lediglich ein einzelnes Notenblatt mit der Abschrift des Beginns der Arie der weiblichen Hauptrolle.

speares *Antonius und Cleopatra* über die Bretter der Dresdner Hofbühne¹¹. Die Weichen für eine Anstellung am Dresdner Hoftheater schienen gestellt zu sein – doch die Hoffnung zerschlug sich. Die Hintergründe hierfür lassen sich auch durch die Pabst'sche Korrespondenz nicht beantworten. Seine Unterrichtstätigkeit bei den Lüttichaus war beendet, Pabst brauchte also eine neue Anstellung und trat zum 1. Oktober 1852 in die Berliner „Centralstelle für Preßwesen“ ein; dieses Pressebüro unter der Ägide des preußischen Ministerpräsidenten Manteuffel versuchte, mit gezielten Beiträgen die Presselandschaft im Sinne der Politik der preußischen Regierung zu beeinflussen. Neben politischen Tendenzartikeln verfasste Pabst hier auch Theaterkritiken und war in den Jahren 1852 bis 1855 als Kollege Theodor Fontanes (1819–1898) tätig. Befriedigt hat ihn diese Position ganz offenkundig nicht, denn er bemühte sich an den Hoftheatern in Wien und Berlin um eine Anstellung – erfolglos, angespornt vermutlich auch durch seine junge Frau Agnes, eine Nachwuchsschauspielerin des Berliner Hoftheaters, die Pabst 1853 geheiratet hatte. Ende 1855 kam dann plötzlich die erneute Wende: Pabsts alter Förderer Lüttichau meldete sich wieder: Es war abzusehen, dass Winklers Tage – dieser war mittlerweile 81 Jahre alt – gezählt waren. Diesmal stimmte der sächsische König dem Vorschlag seines Hoftheaterintendanten zu, Pabst als zweiten Mann neben Winkler und als dessen präsumtiven Nachfolger einzustellen. Tatsächlich starb Winkler bereits ein Dreivierteljahr nach Pabsts Amtsantritt am 1. Januar 1856 und Pabst rückte in dessen Stellung nach.

Pabst hatte sich voller Enthusiasmus in die neue Aufgabe gestürzt und nach dem Tod Winklers bewältigte er die vielfältigen Aufgaben der sog. „Expedition“ der Generaldirektion¹² mit einem Registrator, einem Kanzlisten und einem Kanzleidiener (später kam noch ein Kopist hinzu). Zu Pabsts Aufgaben gehörte es, die eingesandten neuen Stücke im Hinblick auf ihre Aufführbarkeit auf der Dresdner Hofbühne zu prüfen und die notwendige Korrespondenz mit den Autoren und Komponisten zu führen (seine Zuständigkeit umfasste Sprech- und Musiktheater). War ein Stück zur Aufführung akzeptiert, so galt es, die Werke zu bearbeiten, sie zu kürzen oder im Hinblick

11 Vgl. *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters vom Jahr 1852*, Jg. 36, Dresden 1853, S. 22.

12 So die offizielle Bezeichnung ab 1856 in den Jahresberichten des Hoftheaters, die seit 1817 unter dem Titel *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters* erschienen (unvollständig digitalisiert zugänglich über die SLUB Dresden).



Porträt von J. Pabst um 1870 (Nachlass Pabst)

auf die Empfindlichkeiten der hohen Herrschaften in sittlichen und religiösen Fragen zu entschärfen. Zudem machte er Vorschläge für die Besetzungen und beschaffte gelegentlich die Vorlagen für das Bühnenbild von anderen Häusern. Zwar zeichneten auch in Dresden in der Regel altgediente, erfahrene Schauspieler für die „Regie“, die sich im modernen Sinne erst allmählich entwickelte, verantwortlich, aber auch Pabst wurde gelegentlich damit betraut und war dann bei den Proben anwesend. Im Gegensatz zu seinen anfänglichen Hoffnungen auf verstärkte eigene dichterische Produktion nahmen allerdings Verwaltungsaufgaben den Löwenanteil seiner Arbeitszeit in Anspruch. Tagtäglich musste der Betrieb am Laufen gehalten und dafür gesorgt werden, dass die Darsteller die für sie

ausgeschriebenen Rollenbücher zur Verfügung hatten und im Krankheits- oder Urlaubsfall die Umbesetzung geregelt wurde. Als Mittler zwischen Intendant und Theatermitarbeitern formulierte Pabst Eingaben, wenn Theaterangehörige um Urlaub, Vorschuss oder ähnliche Vergünstigungen ersuchten. Und nicht zuletzt war seine geläufige Feder gefragt, wenn gelegentlich einer Festlichkeit im sächsischen Königshaus oder für Jubiläumsveranstaltungen der Hofbühne Prologe, Huldigungsgedichte, Weihespiele u. ä. Gebrauchstexte gefordert waren¹³.

Wann und wo sich Pabst und Max Maria von Weber, der seit 1849 wieder an der Elbe lebte, erstmals begegnet sind, wird aus Pabsts Nachlass nicht ersichtlich. Selbstverständlich kannte der Theatersekretär den *Freischütz*. Dass

13 Vgl. die Bibliographie Pabsts in Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), S. 1157–1162.

der Sohn des *Freischütz*-Komponisten in der Stadt lebte, war ihm sicherlich bekannt, vermutlich auch die Tatsache, dass sein Vorgänger Theodor Hell einer der Vormünder der beiden Weber-Söhne gewesen war; belegbar ist es nicht. Dafür wird Max Maria die Position seines einstigen Vormundes gekannt und also auch gewusst haben, wen er in Sachen Theatralia anzusprechen hatte. Und Dresden war noch überschaubar in diesen Jahren – 1855 hatte die Stadt 108.966 Einwohner, 1867 bereits 156.024¹⁴.

Der erste erhaltene Brief Max Maria von Webers an Julius Pabst datiert vom 9. Oktober 1860¹⁵. Hintergrund ist die feierliche Enthüllung des nach fast fünfzehnjähriger, zäher Planungsgeschichte¹⁶ nun endlich fertiggestellten Denkmals zu Ehren C. M. von Webers¹⁷ am 11. Oktober 1860 neben dem Hoftheater. Bereits der Vorabend der Denkmalsenthüllung war festlich begangen worden: Der Tonkünstlerverein hatte eine „musikalische Abendunterhaltung“ im Hotel de Saxe veranstaltet, gefolgt von einem Festessen im „Meinhold’schen Etablissement, reich gewürzt durch Toaste, musikalische Vorträge usw.“¹⁸. Die Zeremonie der Denkmalenthüllung selbst begann anderntags um zehn Uhr vormittags, als sich vom Gewandhaus ausgehend, ein langer Zug der Dresdner Künstler, angeführt von den beiden Kapellmeistern Karl August Krebs (1804–1880) und Julius Rietz (1812–1877), auf den Weg in Richtung Theater machte. Es folgten die Mitglieder des Hoftheaters und der Hofkapelle, der Männergesangverein, der Tonkünstlerverein und weitere Vereinigungen. Der eigentliche Festakt in Anwesenheit des Königs bestand aus einem Festgesang, verfasst von Gustav Kühne, in Musik gesetzt von Julius Rietz, einer Rede von Hermann Hettner, Professor für Kunstgeschichte am königlichen Polytechnikum, ehe die eigentliche Enthüllung unter den Klängen des *Oberon*-Marsches (aus dem Finale des 3. Aktes der Oper) erfolgte. Nach einer Ansprache des Oberbürgermeisters Dr. Pfothen-

14 Angaben aus: *Stadtlexikon Dresden*, hg. von Folke Stimmel u. a., Dresden 1998, S. 117.

15 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), Brief Nr. 277, S. 666f.

16 Vgl. Ortrun Landmann, *Wie es zur Weber-Gruft und zum Weber-Denkmal in Dresden kam. Ein Archivbericht*, in: *Weberiana* 24 (2014), S. 27–60, hier S. 29f.

17 Zu Rietschels Denkmal vgl. Bärbel Stephan, *Ernst Rietschel 1804–1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers*, Berlin-München 2004 (hg. für die Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), S. 178–180.

18 *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters vom Jahre 1860*, Jg. 44, Dresden 1861, S. 57.

hauer schloss die Veranstaltung (bei scheußlichstem Wetter) mit einem Festgesang auf die Webermelodie „Hör' uns Allmächtiger“ (*Gebet vor der Schlacht aus Leyer und Schwert*), unterlegt wiederum mit einem Text Gustav Kühnes¹⁹.

Wie aus von Webers Schreiben hervorgeht, hatte Pabst dem Komponistensohn vermutlich im Namen der Hoftheaterdirektion einen Ehrenplatz bei der Festvorstellung von Webers *Oberon* am Abend des 11. Oktober im Hoftheater angetragen. Der so Bedachte erkennt die „wohlwollende Absicht der Königl. Hoftheater Direction, unserem Namen in meiner Person hierdurch eine Ehre erzeugen zu wollen, mit warmem Danke an“²⁰. Er lehnt aber die zugedachte Ehrung ab mit dem Hinweis darauf, dass dieses Fest für seine Familie von so hoher Bedeutung sei, dass er es vorziehe, dieses ausschließlich im Kreis seiner Familie zu begehen. Er bittet Pabst, es „gütigst vermitteln zu wollen“, dass

„es mir von keiner Seite her übel gedeutet werde, wenn ich die mir, als Träger von meines Vaters Namen, zugedachte Ehre, in wärmster Erkenntlichkeit für dieselbe, ablehne und das Werk meines Vaters mit den Meinen an einem bescheidenen Platze und, in gewohnter Weise ohne irgendwelche Bevorzugung vor dem übrigen Publikum, genieße“²¹.

Vielleicht handelt es sich bei diesem Brief um den ersten persönlichen Kontakt zwischen den beiden Herren, denn er ist derjenige, der am ehrerbietigsten, devotesten abgefasst ist und in dem von Weber Pabst das einzige Mal mit „Euer Hochwohlgeboren“ anspricht. Vielleicht hat von Weber die besonders ausgesuchte Sprache aber auch im Hinblick auf höher gestellte Leser, z. B. Pabsts Vorgesetzten – den Intendanten – eingesetzt.

Auch im zweiten Schreiben Max Maria von Webers an Pabst geht es zunächst noch einmal um das Weber-Denkmal. Das in den Grünanlagen hinter dem Hoftheater errichtete Denkmal (1869 auf den heutigen Standort zwischen Gemäldegalerie und Zwingerwall versetzt) wollte die Familie von Weber fotografieren lassen. In seinem Brief vom 8. November 1861²² bedankt sich Max Maria von Weber bei Pabst für dessen Bereitwilligkeit, der Familie von Weber hierfür ein Zimmer im Hoftheater zur Verfügung zu stellen, von dem aus man

19 Ebd.

20 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), S. 666.

21 Ebd., S. 667.

22 Ebd. Brief Nr. 341, S. 741.

Herrn Julius von Pabst
Landskron

Donnerstag 9. Oktober
1866.

Herrn Julius von Pabst

Ihre die Quanzel hat gefehlt, und, Sie ist ganz bei Dorothea von
Pantzerberg, wie sie sagt, aber nicht bei der Aufführung von
meiner Arbeit "Uran", von H. J. M. von R. Goffpater aus
Landskron.

Ich wünsche die vollständige Abgabe der Arbeit
Goffpater demselben, nachdem Herr von Pabst für die
Arbeit Ihre Empfehlung zu erhalten, mit meinem Danke an; Sie ist aber
persönlich jetzt ist also um so besser bekannt für die Person, die Sie
auch schon hat, wie ich glaube, sehr gut, und somit für mich
die Goffpater'sche Arbeit ist ein Geschenk mit der Arbeit
für Sie zu werden.

Ich bitte Sie sehr zu gütigen Anmerkungen zu machen, die ich mir auch
Dank für die Arbeit zu danken werde, wenn ich Sie auch, alle Tugenden
meiner Arbeit kennen, wie ich hoffe, Sie, die mir die Arbeit
für Sie, alle Ihre Arbeit der Welt, nachdem Pabst mit der Arbeit
an einem bestimmten Platz ist, wie gewöhnlich, aber ich
wäre sehr dankbar für die Arbeit, die ich Ihnen
schicken Sie, ich bitte Sie, die R. Goffpater'sche Arbeit in meinem
Namen zu empfehlen, Dank für die Arbeit und vollständige Abgabe ab und
zu empfehlen Sie die Arbeit, die ich Ihnen, wie Sie ist, zu
die Arbeit ist

Herrn Julius von Pabst

ganz angehängt
Max Maria von Weber

Brief von Max Maria von Weber an Julius Pabst vom 9. Oktober 1860 (Nachlass Pabst)

die beste Sicht auf das Denkmal hatte. Und nutzt sogleich die Gelegenheit, um einen weiteren Wunsch hinterher zu schieben. „Da ich aber immer nur als Bittender mit Ihnen verkehren kann, so muß ich auch heut wieder mit einem Anliegen kommen.“

Zu den erprobten Mitteln „im Dienst höfisch-absolutistischer Repräsentation“²³ gehörten auch in Dresden eigens für bestimmte Anlässe im Königshaus verfasste und komponierte Festspiele. 1822 hatte C. M. von Weber die Festspielmusik zur Hochzeitsfeier des damaligen Prinzen und späteren Königs Johann mit Prinzessin Amalie Auguste von Bayern komponiert und zusammengestellt²⁴. Von den drei anonym eingereichten Textvorschlägen (die weiteren hatten die Lokalmatadore Winkler/Hell und Kind vorgelegt) hatte der Entwurf von Ludwig Robert (1777–1832) – „Den Sachsen-Sohn vermählet heut“ – den Zuschlag erhalten; bei einer offenen Konkurrenz wäre der auswärtige, noch dazu jüdische und fürstenkritische Verfasser vermutlich kaum zum Zuge gekommen²⁵. Nach dieser Musik seines Vaters erkundigt sich von Weber nun bei Pabst, denn

„diese Musik ist mir gänzlich unbekannt und ich gestatte mir nun die ergebenste Anfrage: ob es wohl möglich sein würde, dieselbe im Theater-Archive aufzufinden, so daß ich allenfalls Copien davon erhalten könnte. Die Sachen haben damals dem Hofe u. dem Publikum gefallen und es ist mir, schon in historischer Beziehung, wichtig, sie kennen zu lernen [...]“²⁶.

Wie Pabst auf dem Brief von Webers unter dem Datum des 6. Dezember 1861 vermerkt, sind „die Bemühungen, die betr. Musik aufzufinden, erfolglos gewesen“. Dabei war die einzige Vorlage zu dieser Musik – sie bestand aus der umgearbeiteten *Silvana*-Ouvertüre, einem weiteren Orchestersatz und fünf Chorsätzen – ohnehin im Familienbesitz, wie die Bestandsaufnahme von

23 Zitiert nach: Oliver Huck, *Carl Maria von Webers Schauspielmusik*, in: *Weber-Studien*, Bd. 7, S. 184–200, hier S. 194.

24 *Den Sachsen-Sohn vermählet heute* (WeV F.24) von Ludwig Robert, in: *Carl Maria von Weber: Sämtliche Werke* Bd. 10b: *Festspielmusiken für den sächsischen Hof*, S. 143f.

25 Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit*, Mainz 2014, S. 412.

26 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), Brief Nr. 341, S. 741. Eine Faksimileseite aus dem Autograph der Festmusik findet sich vor dem Beitrag von Oliver Huck (wie Anm. 23), S. 184.

Jähns in seinem Werkverzeichnis nachweist²⁷. Heute befindet sich das Autograph in der Berliner Staatsbibliothek.

Im dritten Schreiben Max Maria von Webers an Julius Pabst bittet von Weber am 18. Februar 1864²⁸ den Hoftheatersekretär erneut um eine Gefälligkeit. Seine Frau, Katharina von Weber (1823–1874), hatte wohl einen Abonnementplatz für das Hoftheater und von Weber bittet nun Pabst, sich beim amtierenden Intendanten, Otto von Könneritz (1811–1866) dafür einzusetzen, dass seine ältere Tochter Maria Caroline dieses Billett mitbenutzen könne. Pabst wurde des öfteren um Gefälligkeiten dieser Art angegangen und scheint ein sehr offenes Ohr für dergleichen Anliegen gehabt zu haben. Max Maria von Weber ersucht ihn nachdrücklich, beim Intendant keinesfalls den Eindruck zu erwecken, er, von Weber, habe selbst um diese Vergünstigung gebeten; falls seine Bitte nicht positiv beschieden werde, bittet er, von einer weiteren Intervention abzusehen. Er wolle vielmehr, „im Namen meiner Tochter, [diese Vergünstigung] am liebsten Ihnen zu verdanken [haben] und „deshalb gestatte ich mir, im Vertrauen auf Ihre Freundlichkeit, Ihren bewährten Takt u. Ihre Diskretion, nun bei Ihnen deshalb wieder leise anzuklopfen“. Vermutlich wurde seine Bitte erfüllt, Pabst hat dazu nichts vermerkt. Der Brief zeugt für Max Maria von Webers Gewandtheit als Briefschreiber und Bittsteller: Er setzt genau die richtige Dosis an Schmeichelei ein, die auf der Kenntnis des Gegenübers beruht, ohne übertrieben zu wirken. Wie von Weber eingangs erwähnt, hatte er ursprünglich vorgehabt, diese seine Bitte beiläufig bei einem Treffen bei „Dauch“ vorzubringen, wo er Pabst aber nicht angetroffen hatte.

Von einem ‚Stammtisch‘ ist auch im letzten überlieferten Schreiben der Korrespondenz aus dem Jahr 1872 die Rede, so dass die Vermutung naheliegt, beide Herren hätten sich mehr oder weniger regelmäßig in einem bestimmten Kreis gesehen. Genaueres ist der Pabst-Korrespondenz nicht zu entnehmen. Bei dem von von Weber erwähnten „Dauch“ könnte es sich um den Weinhändler, Gastwirt und Mäzen Johann Gottfried Dauch (1816–1854)²⁹,

27 Vgl. Jähns (Werke), S. 347f. – Für den Hinweis danke ich Frank Ziegler herzlich.

28 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), Brief Nr. 429, S. 838.

29 Vgl. Wikipedia-Beitrag zum Komponisten Hugo Hünnerfürst, der die Witwe des Herrn Dauch heiratete. https://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_H%C3%BCnerf%C3%BCrst [Zugriff 13.06.2022].

handeln. Dieser stammte aus dem Weinort Sommerhausen am Main und war kurz vor Max Maria von Weber am 9. Oktober 1849 in die „Loge zu den Drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute“ aufgenommen worden³⁰; derselben Loge trat Max Maria von Weber am 20. Dezember 1849 bei – kurz nach seiner Übersiedlung nach Dresden³¹. Während Dauch in der Loge rasch in höhere Grade aufstieg, tat sich bei von Weber wenig – als das Mitgliederverzeichnis erstellt wurde, lebte von Weber allerdings bereits geraume Zeit in Wien. Jedoch war besagter Dauch 1872 schon lange tot, eine Gaststätte oder Weinstube dieses Namens konnte ich für 1872 bisher nicht ermitteln.

Wie viele Künstler und Theatermitglieder war auch Julius Pabst Freimaurer, seit er am 5. November 1859 in die andere Dresdner Loge „Zum Goldenen Apfel“ aufgenommen worden war. Er stieg rasch auf und amtierte ab 1870 zehn Jahre als Meister vom Stuhl in seiner Loge, bis er wegen zunehmender Erblindung das Amt aufgeben musste. Dank seiner „umfassenden, vielseitigen wissenschaftlichen Bildung und die Gottesgabe der kraftvollen freien Rede in Verbindung mit einer erstaunlichen Gewandtheit in Benutzung gegebener Momente und Situationen“ war er ein hochgeschätztes Mitglied seiner „Bruderkette“³². Er zeichnete für die Hundertjahrfeier seiner Loge 1876 verantwortlich und wurde nach seinem aktiven Dienst zum Ehrenmitglied ernannt.

Sicherlich wussten beide Briefpartner über die Logenmitgliedschaft des Gegenübers Bescheid. Eine weitere Gelegenheit für Angehörige des Bildungsbürgertums, sich zwanglos zu begegnen, boten die verschiedenen literarischen Vereine, die die Dresdner Kulturszene maßgeblich prägten. Max Maria von Weber hatte sich nach seiner Niederlassung nicht nur sehr rasch seiner Loge angeschlossen – gerade für Männer waren diese Zirkel ein

30 Mitglieder-Verzeichnis der Vereinten Loge „Zu den Drei Schwertern und Asträa zur Grünenden Raute im Oriente“ Dresden 1852, S. 6f. (*D-Dl*, Hist. Sax. G. 367, 10a-1852).

31 Mitgliederverzeichnis der Vereinten Loge „Zu den Drei Schwertern und Asträa zur Grünenden Raute im Oriente“ Dresden 1872, S. 32f. (*D-Dl*, Hist. Sax. G. 367, 10a-1872). Hier wird von Weber, der unter den Auswärtigen Mitgliedern gelistet wird, mit allerlei Auszeichnungen aufgeführt, ansonsten auch: Mitglieder-Verzeichnis der Vereinten Loge „Zu den Drei Schwertern und Asträa zur Grünenden Raute im Oriente“ 1850, S. 13f. (Hist.. Sax. G. 367, 10a-1850).

32 Zitiert nach Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), S. 100.

probates Mittel zur Geselligkeit³³ – sondern trat in diesem Punkt auch in die Fußstapfen seines Vaters. So wie dieser Mitglied im ‚Dresdner Liederkreis‘ gewesen war, so trat Max Maria von Weber noch Ende 1849 der wiederbegründeten ‚Montagsgesellschaft‘ bei, die das „Feierabendgespräch ‚friedlicher‘ Bürger“ pflegen wollte und neben Künstlern auch Juristen, Lehrer und andere Beamte aufnahm³⁴. Drei ihrer Mitglieder waren adelig, drei jüdisch. 1852 zählte der Verein 58 Mitglieder³⁵; der oben erwähnte, in seinen Anfängen liberale Schriftsteller Gustav Kühne zählte auch dazu. Es passt zu den Berichten über Max Maria von Webers Charakter, dem neben großer Liebenswürdigkeit und sozialem Gewissen auch durchaus ruppiges Verhalten ihm nicht genehmer Personen gegenüber bescheinigt wurde, wenn wir lesen, dass er Anfang 1855 die ‚Montagsgesellschaft‘ unter Protest verließ, weil ein von ihm mitgebrachter Gast nicht zugelassen worden war³⁶.

Noch viel näher lag es für Julius Pabst, der sich ja selber als Autor verstand und betätigte, sich einem oder mehreren dieser Vereine anzuschließen. Er war Mitglied des ‚Literarischen Vereins zu Dresden‘, gegründet 1863, der „30 Jahre lang der führende Literaturverein in der Residenzstadt und einer der bedeutenden literarisch-kulturellen Vereine in Deutschland“ war³⁷. Nach Hempel (vgl. Anm. 34) wandelten sich seine Mitglieder von ursprünglich liberalen Schriftstellern und Journalisten zu einer Mainstream-Bewegung der Kultur der Bismarckzeit³⁸. Auch dem 1871 gegründeten Club der „Vierzehner“ gehörte er an³⁹, ebenso wie er sich seit ihrer Gründung für die Belange der Deutschen Schillerstiftung einsetzte. Zwar waren von Weber und Pabst, soweit bekannt, nicht in den gleichen literarischen Vereinen aktiv, Doppelmitgliedschaften zwischen Vereinen und Logen gab es allerdings häufiger,

33 Vgl. dazu Stefan-Ludwig Hoffmann, *Unter Männern. Logengeselligkeit im 19. Jahrhundert*, in: Manfred Hettling/Stefan-Ludwig Hoffmann (Hg.), *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhundert*, Göttingen, 2000, S. 193–216.

34 Dirk Hempel, *Literarische Vereine in Dresden*, Tübingen 2008, S. 98f.

35 Ebd., S. 100.

36 Ebd., S. 104.

37 Ebd., S. 115.

38 Ebd., S. 166.

39 Ebd., S. 202ff.

vielleicht existierten noch weitere mögliche Schnittstellen, die bislang nicht belegbar sind. Gemeinsame Bekannte hatte man allemal. So war es der Journalist, Literaturhistoriker und Theaterautor, der seit 1865 mit Shakespeare-Rezitationen durch Deutschland reiste, Rudolph Genée⁴⁰, der 1881 mit einem Nachruf Max Maria von Webers in der *National-Zeitung* gedachte und ihn in seinen Lebenserinnerungen würdigte⁴¹; Genée stand auch mit Pabst in Verbindung. Auch der mit Vater und Sohn von Weber befreundete Reise-schriftsteller Friedrich Gerstäcker war Mitglied im „Literarischen Verein zu Dresden“⁴².

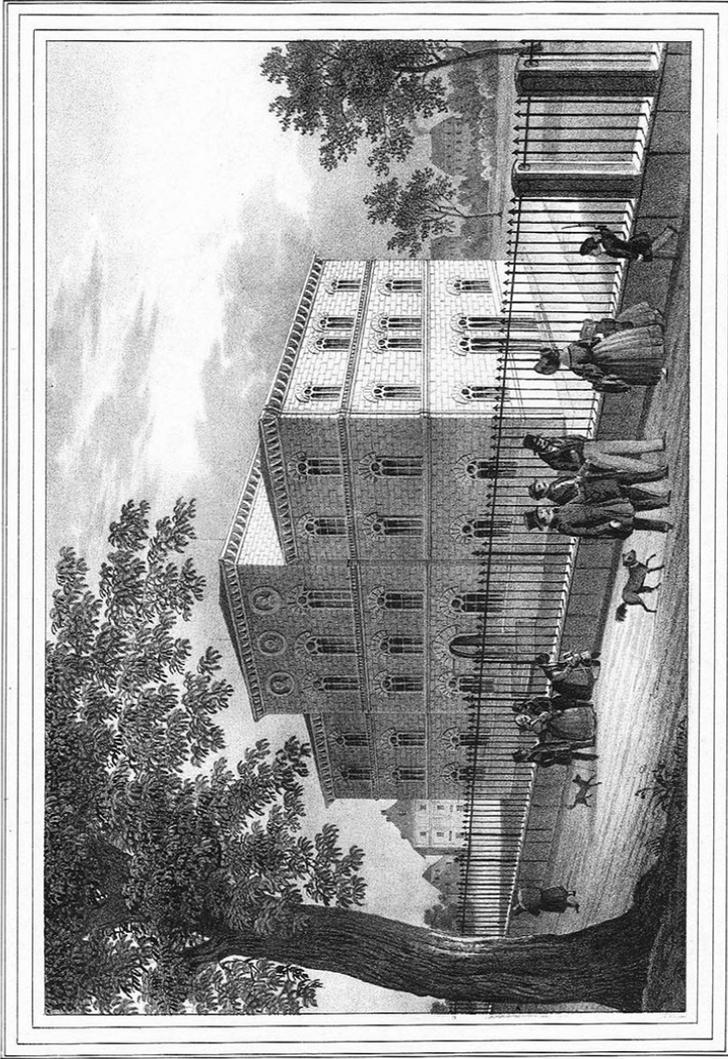
Die Antwort auf eine leider nicht erhaltene Anfrage Julius Pabsts enthält von Webers Brief vom 19. Januar 1866⁴³. Für die als Festvorstellung geplante 100. Vorstellung von Meyerbeers großer Oper *Der Prophet* am Dresdener Hoftheater am 20. Januar 1866, gleichzeitig als Gedenkvorstellung für den verstorbenen Komponisten gedacht, hatte Julius Pabst eine seiner Gelegenheitsdichtungen zu verfassen. Sein Vorspiel, das den Opernabend eröffnete, trägt den Titel *Die Trauer und der Nachruhm* und ist der Witwe Meyerbeers gewidmet. Pabst hatte, so legt von Webers Antwort nahe, nach der Korrespondenz zwischen Carl Maria von Weber und Meyerbeer bzw. Gottfried Weber und Meyerbeer im Jahr 1823 gefragt; Max Maria von Weber kann dazu aber nichts beitragen. Und auch einen von Pabst erfragten möglichen Besuch Meyerbeers bei Weber im Jahr 1823 hält er für unwahrscheinlich. Der Briefwechsel zwischen Weber und Meyerbeer habe bereits 1817 aufgehört. Er sieht auch keine unmittelbaren Einflüsse Webers auf Meyerbeers Musik. Vielmehr reklamiert er eine indirekte Wirkung von C. M. von Webers Erfolgen mit dem *Freischütz* und der *Euryanthe* auf Meyerbeer als „sehr bedeutend“,

40 Genée war Gast bei Veranstaltungen der „Vierzehner“, vgl. Hempel (wie Anm. 34), S. 201, und gehörte auch zu den Gründungsmitgliedern der 1859 gegründeten Danziger Zweigs-tiftung der Deutschen Schillerstiftung, vgl. Rudolf Goehler, *Geschichte der deutschen Schil-lerstiftung 1859–1909*, Bd. 1, Berlin 1909, S. 389.

41 Rudolph Genée, *Zeiten und Menschen. Erlebnisse und Meinungen*, Berlin 1897, S. 286–293 sowie sein mit R. G. gezeichneter Nachruf auf Max Maria von Weber in der *Nationalzeitung* vom 21. Mai 1881.

42 Ebd., S. 283; vgl. auch: Wulf Wülfing/Karin Bruns/Rolf Parr (Hg.), *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, Stuttgart-Weimar 1998, S. 269–294, hier S. 272.

43 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), Brief Nr. 493, S. 910f.



Th. 4.

Nach dem Naturgem. von Carl Schöner, Lith. von C. W. F. Müller.

B. 11.

Dieses Gebäude wurde 1837/38 von den beiden im Text genannten Logen, die sich ein repräsentatives Haus wünschten, gemeinsam erbaut und von beiden genutzt. Es wurde im II. Weltkrieg zerstört (Privatbesitz).

weshalb Pabsts „schöner Gedanke in allen Fällen berufbar“ bleibe. In seinem eigenen Text schlägt Pabst nationale Töne an. Eine kleine Probe Pabst'scher Verskunst sei hier beigegeben: Pabst spricht u. a. Meyerbeers Besuche in Dresden an und erinnert dann an dessen Zusammentreffen mit Weber:⁴⁴

„Mit Dank und Wehmuth mocht' Er oft gedenken
Des Tags, der in Erinn'ung sel'ger Stunden
Hier mit dem Jugendfreund Ihn neu verbunden,
Mit Weber, der im ernstesten Liebesmahnen
Den Hochbegabten von Italiens Bahnen
zu tief'rem Streben, höhern Ruhmesstufen,
Zum Ernste d e u t s c h e r Kunst zurückgerufen.
Mein Weber, ach, Du konntest Dich nicht freuen
Der reichen Frucht von Deines Wortes Saat,
Du sahst den Freund nicht mehr auf Seinen neuen,
Den kühn beschrift'nen Bahnen kräft'ger That.
Du sahst nicht mehr die markigen Gestalten,
Die auf die Bühne Meyerbeer beschwor,
Dem bald dämonischen, bald süßen Walten
Der Harmonie'n schloß sich zu früh Dein Ohr,
Der Tonwelt Meyerbeer's, die süße Bande
Um Völker webt, um fernste Meer' und Lande.“

Meyerbeer war ein Komponist, den Pabst sehr schätzte und dessen musikalische Sprache einen starken Einfluss auf die Oper *Die letzten Tage von Pompeji*, das Gemeinschaftswerk der Brüder Julius und August Pabst ausgeübt hat. Pabst hatte ja das Libretto dazu geschrieben, sein älterer Bruder August (1811–1885) hatte die Musik komponiert, für die er von der zeitgenössischen Kritik als Meyerbeer-Epigone charakterisiert worden war⁴⁵.

44 *Die Trauer und der Nachruhm. Vorspiel zum Gedächtnis Meyerbeer's.* [...] *Aufgeführt im Königlich Hoftheater zu Dresden am 30. Januar 1866 bei der 100. Vorstellung der am 30. Januar 1850 zum ersten Male aufgeführten Oper „Der Prophet“*, Dresden, (Liebsch & Reichardt 1866), wieder abgedruckt in: *Festliche Glocken. Dichtungen zum Gedächtniß festlicher Stunden im Dresdner Hoftheater und im Kreise seiner Künstler und Freunde von Julius Pabst*, Neue Ausgabe, Dresden 1881, S. 121–127, hier S. 123 (Abb. S. 24, Exemplar aus dem Nachlass Pabst).

45 Vgl. Besprechung in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, 18. Jg., Bd. 35, Nr. 9 (29. August 1851), S. 85–88 und Nr. 10 (5. September 1851), S. 97–99.

Den jüngsten seiner fünf in der Korrespondenz von Julius Pabst erhaltenen Briefe schrieb der Weber-Sohn aus Wien. Er datiert vom 11. Oktober 1872⁴⁶. Noch einmal geht es um C. M. von Webers Festspielmusik aus dem Jahr 1822. Offensichtlich ist geplant, Webers Musik von 1822⁴⁷ auch zur Feier der Goldenen Hochzeit des Brautpaars⁴⁸ wieder aufzuführen; Pabst soll nun einen aktuellen Text dafür erstellen. Zudem hat er Max Maria von Weber zu den Festivitäten eingeladen. Max Maria von Weber begrüßt die Idee, nicht ohne Pabst zu schmeicheln: er nennt Pabsts Vorschlag „[...] ganz Ihres feinen an Alles taktvoll denkenden Geistes würdig und ich glaube Sie werden Ehre damit einlegen.“ Er behauptet, die Musik seines Vaters von 1822 „vor ca. 10 Jahren⁴⁹ von einem der Dresdener Gesangvereine auf dem linkischen Bade⁵⁰ gehört (mit anderem Texte)“ zu haben und bedauert, dass es sich jetzt wieder nur um einen Gelegenheitstext handeln wird. Pabst hat während seiner 25jährigen Dienstzeit eine ganze Reihe von Prologen und Epilogen zu Jubiläumsvorstellungen der Hofbühne oder Ehrentagen der Wettiner verfasst, die von einem oder mehreren Schauspielern des Hoftheaters vorgetragen wurden, und dabei die damals langsam im Verschwinden begriffenen *Tableaux vivants*⁵¹ illustriert. Die Festvorstellung zu Ehren des Königspaars fand am 46 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), Nr. 603, S. 1032f.

47 *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke* Bd. 10b, *Festspielmusiken für den sächsischen Hof*, S. 150–154 u. Appendix, zur Wiederaufführung S. 143.

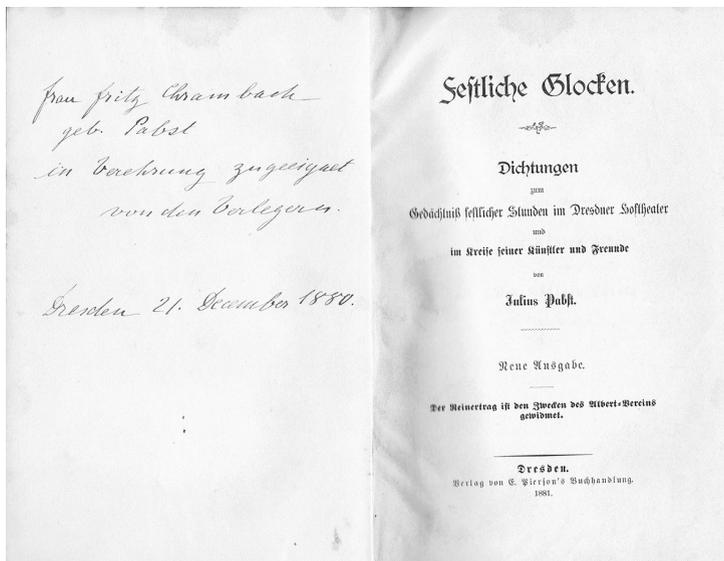
48 Zum Ablauf der sechstägigen Feierlichkeiten und deren ideologischen Implikationen vgl. Winfried Müller, „*Der Seelenbund, der auf dem Gang durchs Leben sich, fest und fester schliegend, treu bewährt*“: *Das goldene Ehejubiläum (1872) von König Johann von Sachsen und Königin Amalie Auguste von Sachsen*, in: Winfried Müller/Martina Schattkowsky (Hg.), *Zwischen Tradition und Modernität. König Johann von Sachsen 1801–1873*, Leipzig 2004, S. 405–423.

49 Diese Aufführung konnte bislang nicht nachgewiesen werden.

50 Im sog. Linkeschen Bad: Benannt nach Karl Christian Linke (1728–1799), der das Bad 1766 erworben hatte; der Platz wurde auch als Gartenrestaurant mit Konzerten u. a. genutzt. Zudem ließ Linke 1776 hier ein festes Sommertheater errichten, wo zunächst Wandertruppen gastierten, zwischen 1817–1858 vom Hoftheater gepachtet und bespielt. Vgl. *Stadtlexikon Dresden* (wie Anm. 14), S. 256. Zum Theater vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 3: *Das Theater auf dem Linkeschen Bade*, Dresden 2011 und Romy Petrick, *Dresdens bürgerliches Musik- und Theaterleben im 18. Jahrhundert*, Marburg 2011, S. 467–473.

51 Eine im vorrevolutionären Frankreich entstandene oszillierende Darstellungsform zwischen Pantomime und Gesellschaftsform, die sich vor allem bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

10. November 1872 im Interimstheater, der sog. Bretterbude statt, die nach dem verheerenden Theaterbrand 1869 bis zum Neubau der zweiten Semperoper als Spielstätte diente: Die Schauspielerin Anna Langenhaun (1842/43–1911) sprach Pabsts Worte, die er der „Zeit“ in den Mund gelegt hatte, im



Wechsel mit dem Chor. Für die Chöre hat Pabst bis auf wenige Änderungen den Text von Ludwig Roberts Hochzeitsfestspiel *Den Sachsen-Sohn vermählet heut* benutzt bzw. ergänzt im Stil folgender Textprobe:⁵²

großer Beliebtheit erfreute. Ausgehend von den sog. Attitüden, bei denen eine einzige Darstellerin eine von antiken Kunstwerken bekannte Pose einer Göttin, Nymphe o. ä. nachstellte, nahm man bald weitere Figurinen hinzu und konnte so ganze Szenen, Allegorien usw. in Szene setzen. Vgl. u. a. Norbert Miller, *Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitude und ‚tableau vivant‘ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, Frankfurt/Main 1972, S. 106–130. Zuletzt dazu Birgit Joos, *Lebende Bilder*, Berlin 2000.

⁵² Originaltitel: *Am Goldenen Ziel*. Druck (ohne diesen Titel) in: *Festliche Glocken* (wie Anm. 44), S. 9–16, hier S. 11. Vgl. auch *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters vom Jahre 1872*, Jg. 56, Dresden 1873, S. 62–68. – Ausgestellt und abgebildet in: *König Johann von Sachsen. Zwischen zwei Welten*, hg. von der Sächsische Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Schlossbetrieb Schloss Weesenstein, Halle 2001, S. 294, Nr. 370.

„Und wie der Wanderer nach des Tages Schwüle
Von Bergeshöhen schaut in's tiefe Thal,
So steht das Königspaar am g o l d n e n Z i e l e,
Beglänzt von mildem Abendsonnenstrahl.
Er leuchte lange noch auf Euch hernieder,
Und wie im Geist unsterblich jedes Glück,
So zaubern einmal noch wir Weber's Lieder,
Und Euern Hochzeittag wir heut' zurück!“

Dazu wurden sechs Kompositionen Webers gespielt: Das erste zu Beginn vor dem Auftritt Anna Langenhauns (ohne genaue Angabe des Stücks), gefolgt vom Musikstück Nr. 2 aus Webers Partitur, die ein weiteres Tableau Vivants untermalt und auch den ersten Auftritt des nachfolgenden Chores begleitet. Das Musikstück Nr. 4 aus der Weberschen Partitur verbindet sich nach den szenischen Anweisungen mit dem nächsten Choreinsatz, während das Musikstück Nr. 5 nach dem folgenden kurzen Auftritt Langenhauns und der nachfolgenden Sequenz des Chores gespielt wird. Leider vermerkt der Druck nicht, welche Ouvertüre gespielt wurde, ob man sich evtl. doch für die von Max Maria von Weber für ungeeignet gehaltene *Silvana*-Ouvertüre entschieden hatte? – Max Maria von Weber scheint nicht abgeneigt der Einladung nach Dresden zu folgen, bittet aber im Ernstfall (wie schon in Brief Nr. 277, s. o.) um „ein stilles schattiges Seitenplätzchen in Ihrer Loge“ ohne jegliches Aufsehen. Weiter bittet er nachdrücklich um Exemplare der Stimmen und des Textes, entweder als Kopien oder als Vorlagen zum Kopieren. Und er er bietet sich, bei der *Neuen Freien Presse*, der maßgeblichen liberalen Wiener Zeitung, für eine Vorankündigung des Dresdner Festakts zu sorgen. Die Zeitung hat jedenfalls durchaus wohlwollend über die Veranstaltung berichtet, mit dem Fazit „[...] das Fest ging wie am Schnürchen“⁵³, und weiter: „die Karl Maria von Weber'sche Musik bot viel mehr Reiz, als man erwartet hat. Der ganze Liebreiz des genialen Tondichters spricht aus diesen Chören, und es ist Pflicht, dieselben dem Vergessen zu entreißen.“ Und auch Pabsts Text kommt gut weg:⁵⁴

53 *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, Nr. 2953 (12. November 1872), S. 6 (A031835)

54 Ebd.

„Das Festspiel verfaßte Dr. Pabst, Dramaturg des Hoftheaters. Er besitzt eine wohltuende Formglätte für derlei Arbeiten und mehr dichterischen Schwung, als man nach den vielen von ihm abgefaßten Trauer- und Freudendichtungen erwarten darf. Absonderliche Gedanken sind dem ‚Am goldenen Ziel‘ betitelten Gedicht nicht auffällig. Aber es hält sich fern von Ueberschwang und spricht wahr.“

Schließlich bedankt sich der Absender beim „Hochverehrtesten Herrn Hofrat“ für die Übersendung des *Abu Hassan*, welcher im Theater an der Wien mit Marie Geistinger⁵⁵ aufgeführt werden soll⁵⁶. Zu guter Letzt bestellt Max Maria von Weber Grüße an seinen Sohn Carl und einen namentlich nicht genannten Herrn Baron, sollte Pabst sie „am Stammtisch sehen“⁵⁷. Könnte es sich vielleicht um den auch als Komponist tätigen Carl von Kaskel (1797–1874)⁵⁸, einen Logenbruder von Pabst handeln, der ja mit Meyerbeer und Weber befreundet war?

Damit bricht die Verbindung zwischen Max Maria von Weber und Julius Pabst ab. Beide starben schon wenige Jahre später im Abstand von nur einem halben Jahr 1881.

55 Marie Geistinger (1833–1903), Sängerin und Schauspielerin, die seit 1869 bis 1875 zusammen mit Maximilian Steiner das Theater an der Wien leitete, auch als Königin der Operette bezeichnet, vgl. Emil Pirchan, *Marie Geistinger: Königin der Operette*, Wien 1947 sowie Tadeusz Krzeszowiak, *Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801–2001*, Wien u. a. 2002, S. 87–89.

56 Keine Aufführung im Theater an der Wien im fraglichen Zeitraum nachgewiesen, dafür an der Hofoper erstmals am 17. November 1872, mit weiteren Vorstellungen bis Januar 1873; vgl. <https://archiv.wiener-staatsoper.at/search/work/555/production/817> [Zugriff 13.06.2022].

57 Chrambach, *An der Kunst Altare* (wie Anm. 2), S. 1032.

58 Carl Freiherr von Kaskel (seit 1867 bzw. 1869), entstammte einer bedeutenden sächsischen Bankiersfamilie und war Mitbegründer der Deutschen Bank. Seit Kindheit musikalisch interessiert, komponierte er unter dem Pseudonym bzw. Anagramm Karl Lassekk. Er führte im Auftrag Meyerbeers 1851/52 Verhandlungen mit der Familie von Weber. Vgl. Veit Damm: [https://saebi.isgv.de/biografie/Carl_von_Kaskel_\(1797-1874\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Carl_von_Kaskel_(1797-1874)) [Zugriff 12.06.2022]

Romy Donath

Mehr als nur Schmoll(en) ...

Der Streit Max Maria von Webers mit Otto Gössel um das Autograph der Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn*

2021 erhielt das Carl-Maria-von-Weber-Museum (Stadtmuseum Dresden) eine Schenkung mit Briefen Max Maria von Webers (1822–1881), die Einblick in einen bisher nicht näher erforschten Rechtsstreit des Weber-Sohnes gewähren. Das Konvolut aus 39 Dokumenten umfasst nicht nur Briefe, sondern auch die Vollmacht, über die später der Streit entbrannte, sowie Noten, Beglaubigungen und Gutachten¹. Den Kern der Dokumente bildet der Briefwechsel zwischen Max Maria von Weber und Otto Gössel (1823–1888), der als deutscher Stahlhändler in London lebte. Webers Briefe sind im Original enthalten; Gössels eigene Briefe sind als Kopien beigelegt. Die Dokumente stammen aus dem Besitz von Fiona Mather, geb. Bell, einer Nachfahrin der Familie Gössel.

Der übergebene Briefwechsel von 1859 bis 1876 in deutscher und englischer Sprache ist wahrscheinlich nur erhalten geblieben, da er 1876 bis 1878 in einem Gerichtsprozess über das Autograph der frühen Oper Carl Maria von Webers *Peter Schmoll und seine Nachbarn* zur Beweisführung herangezogen worden war. Die Korrespondenz ist nicht vollständig und fehlt für die Jahre 1862 bis 1874. Gössel bezieht sich jedoch teilweise auf Briefe aus dieser Zeit und erwähnt sie mehrfach, sodass davon ausgegangen werden kann, dass der Briefkontakt nie abgebrochen war. Dafür spricht auch, dass 1862 Max Maria von Weber eine Schenkung von seinem „Freund Otto Gössel zu London“

1 Eine Veröffentlichung des gesamten Konvoluts innerhalb der digitalen Sammlungsdatenbank der Dresdner Museen ist in Vorbereitung (die Übertragung der Dokumente stammt von Katharina Müller und entspricht im Wesentlichen den Richtlinien der Webergesamtausgabe; lateinische Schreibungen werden allerdings im Schriftbild nicht berücksichtigt (die Übersetzung der teilweise in Englisch verfassten Briefe übernahm Uli Nickel); Fotos: Museen der Stadt Dresden, Photograph: Philipp WL Günther. Für die weiteren Ausführungen werden den Sachverhalt ergänzende Briefe herangezogen, die bereits auf der Homepage der WeGA veröffentlicht sind (hier wird Lateinschreibung kursiv wiedergegeben), diese werden im Folgenden wie üblich nur mit ihrer Nummer nachgewiesen.

mit verschiedenen Stahlproben aus feinstem Gussstahl an den Direktor der Technischen Bildungsanstalt (einem Vorläufer der TU Dresden), Prof. Julius Ambrosius Hülße (1812–1876), übergab².



Romy Donath und Fiona Mather, eine Nachfahrin der Familie Gössel, beim Unterzeichnen der Schenkungsurkunde, Museen der Stadt Dresden, 2021

Der älteste Brief der Schenkung stammt vom 20. September 1859, doch lässt der vertrauliche Ton darauf schließen, dass sich beide bereits kannten. Gössel bat Weber in dem Brief um eine Vollmacht, um die Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn* an zwei Interessenten in England verkaufen zu können:³

„Es wird Ihnen lieb sein zu erfahren, daß ich Aussicht habe die Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn* Ihr Eigenthum zum Preise von £ 100–£ 120 zu verkaufen, und bitte mir baldigst eine schriftliche Autorisation,

- 2 Brief Max Maria von Webers an Julius Ambrosius Hülße vom 7. November 1862, zitiert nach: Hartmut Herbst, *Max Maria von Weber. Ingenieurwissenschaftliches, humanitäres und kulturhistorisches Lebenswerk*, Düsseldorf 2000, S. 48.
- 3 Vgl. Brief von Otto Gössel (OG) an Max Maria von Weber (MMW) vom 20. September 1859, Stadtmuseum Dresden (hier eigens eingeführte Sigle: *D-Dsm*), SMD_SD_2021_00238.

daß ich die Oper verkaufen darf, zukommen zu lassen. Ferner behändige ich Ihnen einliegend ein Formular zur Registrierung obiger Oper, welches Sie so gefällig sein wollen auszufüllen, da es als Schutz dient, und Niemand Theile der Oper herausgeben darf ohne nicht den Namen Ihres Herrn Vaters als Compositeur zu nennen. Es sind zwei respectable junge Leute, sehr bekannt in der musicalischen Welt, welche Lust haben die Oper zu kaufen, sie bestanden erst darauf den ersten Musikalien-Händlern und Operncompositeurs hier, die Oper zur Ansicht zu geben, allein dem widersetzte ich mich gänzlich, und haben sie sich auch jetzt schon so ziemlich darein gefügt, obgleich sie sich hin und her mit den genannten Leuten berathen haben. Ich halte den Preis von £ 100–£ 120 für gut, und sowie der Verkauf abgeschlossen, so ist das Geld auch da. In der Vollmacht die Sie mir schicken, bitte ich mir zu sagen, daß Sie mich beauftragen die Oper zu kaufen, sowie der Preis fixirt, kann derselbe eingefüllt werden und wird dieses nur ein Zurücksenden der Vollmacht nothwendig machen. Ich denke daß in 3–4 Wochen ich die ganze Sache in Ordnung habe. Kann ich Ihnen ferner hier von Nutzen sein, so geschieht es mit Vergnügen.“

Gössels Geschäftsbeziehungen waren vielseitig, und er konnte mit seinen Patenten ein ansehnliches Vermögen und Reputation erwerben. Max Maria von Weber wird den Stahlhändler höchstwahrscheinlich während einer seiner Aufenthalte in England (u. a. 1844, 1851, 1856) kennengelernt haben, und der Ton und Gestus der Briefe suggeriert, dass beide eine enge Freundschaft verband. So ist es nicht verwunderlich, dass Max Maria von Weber auf Gössels Anfrage einging und die entsprechende Vollmacht (s. u.) ausstellte.

Der private Kontakt hielt über viele Jahre an und man besuchte sich gegenseitig; beispielsweise war der Sohn Gössels, Otto Gössel jun. (1849–1929), zu Gast bei Weber in Wien. Weber schrieb 1875 nach London:⁴

„Otto's Besuch hat uns viel Freude gemacht und wir haben ihn herzlich lieb und betrachten ihn immer noch als ein Mitglied unserer Familie. Wenn er heim kommt theilen Sie ihm gütigst auch die große Neuigkeit mit daß der verlorene Mutz (der weiße Kater) sich wieder gefunden hat.“

4 Vgl. Brief von MMW an OG vom 17. Dezember 1875, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00251.

Gössel schickte Weber sogar Austern, und Weber setzte sich für Freunde Gössels ein.⁵

„Ihre Austernsendung haben wir mit vielem Danke in Karls Gesellschaft verzehrt. Sie waren sehr gut obwohl fast 7 Tage wegen Sperrverwahrung unterwegs. Otto's Empfohlenen erwarte ich und werde für ihn thun was ich kann. Grüßen Sie ich bitte Otto bestens u. sein Sie selbst herzlich u. mit Dank begrüßt von Ihrem Max Maria von Weber.“

Unmittelbar nach diesem herzlichen Brief brach der Konflikt aus. Gössel forderte von Max Maria von Weber die Rückgabe des Autographs *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, das Weber ihm 1859 verkauft haben soll. Weber war jedoch der Ansicht, dass er Gössel lediglich die Aufführungs- und Publikationsrechte an der Oper, nicht aber das Autograph verkauft hätte. Weber versuchte, Gössel einen Kompromissvorschlag zu unterbreiten, den dieser aber ablehnte. Es kam zum offenen Konflikt, Gerichtsprozess und zum Bruch der Freundschaft.

Rekonstruktion des Konflikts um das Autograph

Betrachtet man die nun vorhandenen Dokumente genauer, wird schnell deutlich, dass in der 1859 an Gössel erteilten Vollmacht lediglich die „Oper *Peter Schmoll*“ genannt wurde, ohne dass eine Konkretisierung erfolgte. Weber schrieb, dass er Gössel gestatte „die von meinem verstorbenen Vater [...] componirte Oper [...] *Peter Schmoll und seine Nachbarn* zu verkaufen und den Kauf rechtskräftig in meinem Namen abzuschließen. [...] Ich überlasse dem Käufer der gedachten Oper das alleinige Eigenthumsrecht an selbiger und verzichte auf die mir durch Erbgang zugefallene Berechtigung.“⁶ Es wird dabei nicht explizit erwähnt, was genau nun verkauft werden kann – ob die Aufführungs- und Druckrechte oder auch das Autograph. In dem beiliegenden „Formular für die Eintragung der Inhaberschaft“ bestätigten Max Maria von Weber und der Diplomat Karl Friedrich Vitzthum von Eckstädt (1819–1895), dass Weber „Inhaber des Urheberrechts an einem Buch [...] mit dem Titel *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, Oper in zwei Akten, in zwei

5 Vgl. Brief von MMW an OG vom 5. Januar 1876, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00269.

6 Vollmacht von MMW für OG zum Verkauf der Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn* vom 24. September 1859, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00237.

und wünschte sich die mir durch Entzug der
gefallenen Erbschaft.

Vollmacht

und wünschte sich durch denselben den Genoss
Herrn Gössell zum Besatze gemäß autorisiert.
Dresden, den 24 September 1859

Christian Philipp Max Webers von Webers
H. Hof. Frau. H. Hof. und Webers
Gebrüder Dresden 77.

^{Hand}
Für die gerichtliche in gerichtlicher Sache,
am 24. September 1859.

für die selbe die durch Entzug der Abtheilung 23
im Hofe besteht
für die Verwaltung der Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe:
Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe:
Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe: Hofe:
für die selbe die durch Entzug der Abtheilung 23
im Hofe besteht

Vollmacht Max Maria von Webers vom 24. September 1859
(D-Dsm, SMD_SD_2021_00237)

Büchern“ sei und baten darum, dass dieses Urheberrecht bei der Stationers’ Company eingetragen werde⁷. In einem späteren Brief vom 30. September 1859 soll Weber nochmals explizit geschrieben haben, dass die Aufführungsrechte in den Verkauf einbezogen seien – dieser Brief ist allerdings nicht mehr

FORM OF REQUIRING ENTRY OF PROPRIETORSHIP.

I, *M. M. Fiechermann von Weber* of *Dresden* (*Saxony*), do hereby certify, That I am the Proprietor of the Copyright of a Book intitled *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, Opera, and I hereby require you to make entry in the Register Book of the Stationers’ Company of my Proprietorship of such Copyright, according to the particulars underwritten.

Title of Book.	Name of Publisher, and Place of Publication.	Name and Place of Abode of the Proprietor of the Copyright.	Date of First Publication.
<i>Peter Schmoll und seine Nachbarn eine Oper in zwei Aufzügen nach Goethe bearbeitet von Joseph Fiechermann in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber</i>	<i>Not yet published exclusively for the Proprietor who has been published by M. M. Fiechermann Dresden</i>	<i>M. M. Fiechermann von Weber Dresden (Saxony)</i>	<i>Not yet published</i>

Dated this *22nd* day of *September*, 18*59*.

Witness, *U. Volgmann* (Signed) *M. M. Fiechermann von Weber*

Assessors of the Stationers’ Company of the Court of the City of London, N.B. Office Hours from Ten to Four.

Formular für die Eintragung der Inhaberschaft bei der Stationers’ Company (D-Dsm, SMD_SD_2021_00236)

vorhanden⁸. Die Vollmacht ist als Original erhalten und wurde durch Theodor Volgmann (1826–1883, Aktuar beim Bezirksgericht), Robert Schneider (1807–1871, Vizepräsident des Appellationsgerichts) und durch Charles Augustus Murray (1806–1895, englischer Diplomat) beglaubigt und beurkundet⁹. Die anschließend an Gössel gesendete Original-Partitur der Oper war laut Max Maria von Weber zur Prüfung der Authentizität des Werkes gedacht¹⁰.

7 Vgl. Formular für die Eintragung der Inhaberschaft (im Original: FORM OF REQUIRING ENTRY OF PROPRIETORSHIP) vom 22. September 1859, übersetzt von Uli Nickel, D-Dsm, SMD_SD_2021_00236.

8 OG erwähnt diesen Brief in seinem Schreiben an MMW vom 7. Januar 1876, D-Dsm, SMD_SD_2021_00270.

9 Wie Anm. 6.

10 Vgl. Gutachten von August Wilhelm Ambros vom 26. Januar 1876, D-Dsm, SMD_SD_2021_00276.

Gössel verkaufte die Oper jedoch nicht, wie vorher vereinbart, an Dritte, sondern kaufte selbst das Werk und sandte Weber die vereinbarte Summe von 120 Pfund Sterling Silber¹¹. Das mitgesendete Autograph verblieb zunächst in Gössels Besitz; im April 1863 – vier Jahre nach Abschluss des Verkaufs – bat Weber um die Zurücksendung der Noten, die er für die Biographie seines Vaters heranziehen wollte:¹²

„Der Zweck meines heutigen Briefes ist, Sie zu bitten, wenn Sie nach Deutschland kommen, gütigst die Ihnen verkaufte Partitur der Oper ‚Peter Schmoll‘ mitzubringen. Ich habe keine Abschrift davon und brauche doch einige Notizen über die Musik der Oper zu meinem Werke [Biographie über Carl Maria von Weber]. Also bitte vergessen Sie diese Partitur nicht.“

Gössel sandte das Autograph an Weber, und dieser schickte es nicht zurück, was Gössel offenbar akzeptierte. Erst im Dezember 1875, also zwölf Jahre später, bat Gössel Weber um die Rückgabe des Autographs:¹³

„Ich sagte Otto [Sohn Otto Gössels] er möchte Sie ersuchen ihm, die Ihnen vor längerer Zeit geborgte Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, wieder mitzugeben. Da er selbe nicht erhielt, so bitte ich Sie mir dieselbe gefälligst zur Post zuzusenden, und ich möchte sie gerne bald haben.“

Weber sandte umgehend am 17. Dezember 1875 eine Partitur dieser Oper – aber nicht das Autograph – nach London:¹⁴

„Beigehend sende ich Ihnen die gewünschte Partitur der Oper ‚Peter Schmoll‘. Als Otto sie mir abverlangte dachte ich nicht daran, daß Sie

11 Die Verkaufssumme ist in der Vollmacht nicht enthalten und wurde separat festgelegt (vgl. Brief von OG an MMW vom 20. September 1859, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00238). Gössel schrieb am 19. Oktober 1859, dass er die Oper für 120 Pfund verkaufen könne (Vgl. SMD_SD_2021_00238). Weber bestätigte am 30. Oktober 1859 den Erhalt der 120 Pfund. Vgl. Brief von MMW an OG vom 30. Oktober 1859 (A045785).

12 Zitiert nach einem Brief von OG an MMW vom 19. Januar 1876, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00273. Die Original-Briefe Max Maria von Webers vom 9. und 24. April 1863, in denen diese Aussage getroffen worden sein soll, sind nicht erhalten; lediglich der Verweis Gössels auf Webers Briefe ist überliefert.

13 Vgl. Brief von OG an MMW vom 11. Dezember 1875, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00250.

14 Vgl. Brief von MMW an OG vom 17. Dezember 1875, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00251.

diese Partitur vor einer Reihe von Jahren gekauft haben. Ich habe auch die betreffenden Papiere tief verpackt, so daß ich nicht weiß ob der Kauf mit oder ohne Aufführungsrecht war. Sie werden sich wohl besser darauf besinnen.“

Gössel scheint sich daraufhin beschwert zu haben, dass er nicht das Autograph erhalten habe¹⁵. Wenige Tage später, am 5. Januar 1876, bat Weber Gössel um Zusendung des alten Vertrages, da sein Exemplar sich wahrscheinlich in Dresden befände und für ihn nicht zugänglich sei; zudem wünschte er, dass Gössel ihm beschreiben möge, wie die Partitur ausgesehen habe, die er 1859 erhalten habe¹⁶.

Gössel antwortete bereits zwei Tage später in aller Ausführlichkeit, beschrieb das Autograph und zitierte aus der Vollmacht etc. Der Ton wurde allerdings schon schärfer:¹⁷

„Es ist mir nicht lieb daß ich Ihnen alles dieses zu wiederholen habe, mein Wort war genug, da ich alle Beweise in Händen habe, was Sie sich doch auch erinnern möchten; aber da Sie darum ersuchten, so habe ich Alles nochmal durchgestöbert u. ohne Zweifel ist Alles zu Ihrer Zufriedenheit jetzt.“

Nun beschäftigte sich auch Weber intensiver mit dem Fall und rekonstruierte den gesamten Vorgang. Am 14. Januar 1876 schrieb er zurück an Gössel:¹⁸

„Es ist mir sehr peinlich gerade mit Ihnen in Differenz zu gerathen, da wir so lange befreundet sind. Doch hoffe ich soll sich die Sache lösen, nur muß dieselbe gründlich erörtert werden, da sie so lange her ist (fast 16 Jahre), daß das Gedächtniß täuschen kann. Ich habe eben meine Papiere über den Verkauf der Oper *Peter Schmoll* aus Dresden erhalten nebst meinen Tagebüchern vom Jahre 1859 u. den folgenden Jahren und kann mir daraus ein ziemlich klares Bild der Angelegenheit machen, das ich Ihnen im Nachstehenden vorlege. Aus Ihren Briefen, von denen ich Ihnen complete Abschrift vorlege, ergibt sich, daß Sie

15 Die Briefe zwischen dem 18. Dezember 1875 und 4. Januar 1876 fehlen.

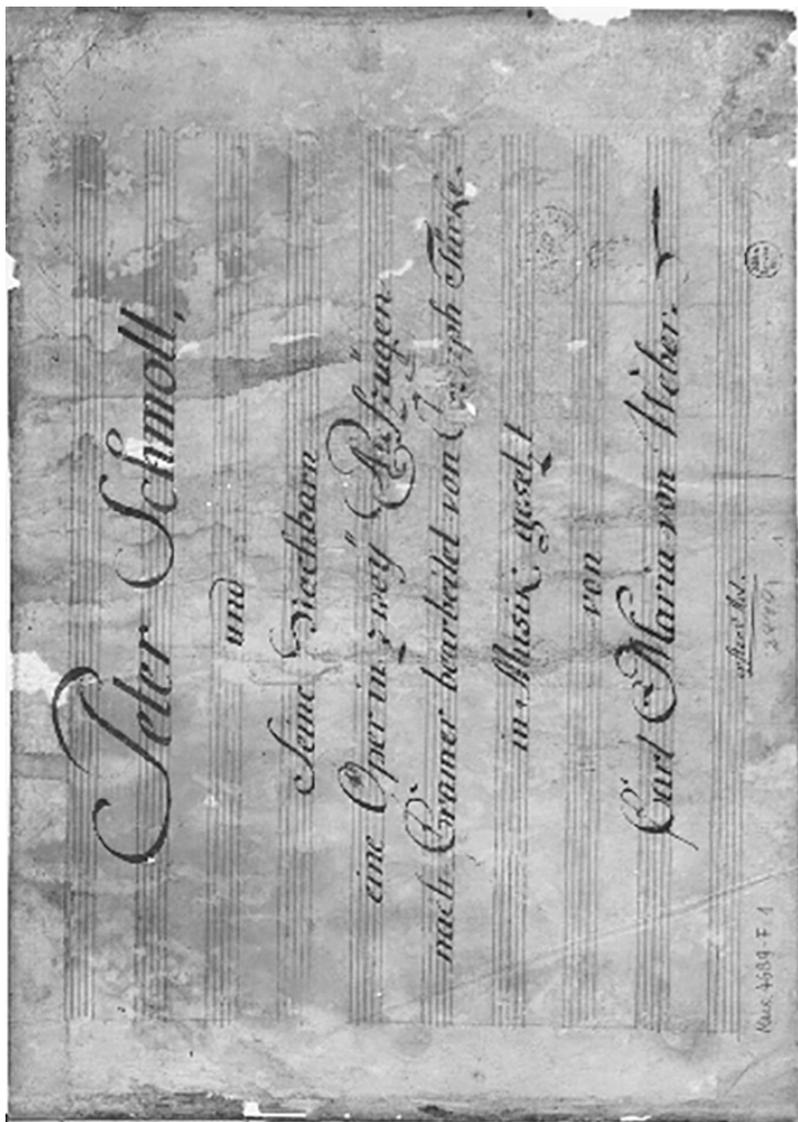
16 Wie Anm. 5.

17 Vgl. Anm. 8.

18 Brief von MMW an OG vom 14. Januar 1876, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00271.

die Oper nicht für Sich Selbst kauften, sondern nur deren Verkauf an ein ‚Paar junge Leute‘ (offenbar Musikhändler) vermitteln wollten, offenbar wieder zu Verlag u. Herausgabe. In solchen Fällen wird nun niemals das Autograph des Werks mit verkauft, wenn das nicht ausdrücklich mit bedungen wird, was hier nicht der Fall gewesen zu sein scheint, da kein Wort darauf hindeutet. So besitze ich ja (u. besaß), lange nach Verkauf sämtliche andere Werke meines Vaters, deren Autographe. Ich weiß sehr wohl, daß Sie zum Zwecke der Verhandlung und zum Nachweis der Echtheit des Werkes, das Original in Händen hatten, daßelbe wurde aber, so viel sich ermitteln läßt, zum Zwecke der für den Verkauf anzufer-tigenden Copie zurückgesandt und diese Copie ist dann, wie es scheint, in Ihren Händen geblieben. Aus zwei Briefen, die ich am 31. März u. 1. April 1865 von Paris aus an Sie richtete, wo ich mit Carvalho [Léon Carvalho (1825–1897)] über Aufführung der Oper verhandelte, ist zu schließen, daß Sie auf meine Bitte mir diese Copie dahin sandten. Von dieser sowohl als von meinen früheren Briefen an Sie in der Sache habe ich keine complete Copie und ist ihr Inhalt nur ganz kurz in meinem Tagebuch notirt. Sollten Sie sich noch in Ihrem Besitze befinden, so bitte ich um Sendung einer Copie von allem. Der Mitverkauf des Autographs ist, wie gesagt, in solchen Fällen ganz ungewöhnlich. Geschieht er aber, so wird dem Verkaufe eine genaue beglaubigte Beschreibung desselben beigegeben, nach Zahl der Blätter und Beschaffenheit. So hätte z. B. erwähnt werden müssen, daß das Autograph nur zum Theil von meines Vaters eigener Hand herrührt etc.¹⁹ Vielleicht wirft das Formulare vom 24 Sept 1859 das ich Ihnen mit Brief vom 30. Oct. nebst Verkaufsvollmacht zusandte und das sich doch noch irgendwo finden muß, einiges Licht auf die Sache, obwohl nicht gesagt ist, daß das damit gesandte Example auch mit verkauft werden solle. Daß ich nur die Absicht gehabt habe, blos das Verlags- und Aufführungsrecht, nicht das Autograph zu verkaufen, ist mir so lange unzweifelhaft, bis mir das Gegentheil nachgewiesen ist. Es würde dieß eine damals umso unbegreiflichere Handlung gewesen sein, als ich das Jahr vorher 1858, wo mir von Rom aus die Anmuthung gemacht wurde, das Autograph der

19 Vgl. Anm. 39.



Titelblatt des Autographs von Webers *Peter Schmall und seine Nachbarn* (D-Dl, Mus. 4689-F-1)

grossen Messe meines Vaters, gegen eine bedeutende Summe und einen hohen Orden einer päpstlichen Bibliothek zu überlassen, diese Anmuthung kurz zurückgewiesen hatte. Wie unwahrscheinlich ist es daher, daß ich kurz darauf das älteste Manuskript meines Vaters an zwei mir gänzlich fremde Anfänger im Musikalienhandel hätte verkaufen sollen!! Jetzt sind freilich die Autographen, außer für die Familien der Autoren, sehr im Werthe gesunken, wie die kürzlich hier stattgefundene Auktion Beethoven'scher Autographen beweist, wo die kostbarsten Werke zum Spottpreise verkauft wurden. Jedenfalls ist es mir fern, Ihnen Ihr gutes Recht, wenn es ein solches ist, und Sie Sich nicht auch nach so langer Zeit in Ihren Erinnerungen täuschen, in irgend einer Weise zu verkümmern und, wenn aus irgend einem meiner Briefe, oder sonst einem unzweifelhaften Anzeichen hervorgeht, daß, bei jenen Verhandlungen mit den jungen Leuten, nicht blos Verlags[-] u. Aufführungsrecht, sondern auch den Verkauf des Autographs (ungewöhnlicher Weise) ausdrücklich inne begriffen gewesen sei, so muß ich wohl daran glauben, daß eine, mir jetzt unbegreifliche Gemüthsstimmung, (andere Motive konnte es nicht geben) mich zu einer mir jetzt unbegreiflichen Handlung veranlaßt habe, u. Ihnen das zukommen lassen auf was Sie nachgewiesenen Anspruch haben. Also senden Sie mir ich bitte Sie, zunächst Copie meiner Briefe vom Jahre 1859 u. 1865 u. sein Sie versichert, daß, mit so schwerem Herzen ich mich auch von einer Handschrift meines Vaters trenne, ich doch die Sache mit dem Auge unserer langen Freundschaft thunlichst zu Ihren Gunsten untersuchen werde[.]“

Weber schreibt hier, dass er in Paris 1865 eine Kopie der Partitur von Gössel erhalten habe, was jedoch unwahrscheinlich erscheint und einen Fehler in der Darstellung Webers offenbart. In Gössels Besitz befand sich nachweislich ab 1859 das Autograph, welches er in seinem Brief vom 7. Januar 1876 detailgetreu beschreibt und Zeugen heranzieht, die das Original gesehen und begutachtet haben²⁰.

Es folgten daraufhin im Abstand weniger Tage weitere Briefe, die den Konflikt eskalieren ließen, da Gössel der Ansicht war, dass er tatsächlich das Autograph erworben hätte.

20 Vgl. Anm. 8.

Weber holte sich nun rechtlichen Beistand und sandte am 27. Januar 1876 ein Gutachten des Juristen Heinrich Jaques (1831–1894) und des Musikhistorikers August Wilhelm Ambros (1816–1876) an Gössel, die bestätigten, dass es sich lediglich um den Verkauf der Aufführungsrechte und nicht des Autographs gehandelt habe, da man einen derartigen Verkauf explizit im Vertrag erwähnen müsse. Gleichzeitig bot Max Maria von Weber Gössel eine Schenkung des Autographs an, wenn sich dieser verpflichten würde, diese Partitur öffentlich zugänglich zu machen:²¹

„Mir liegt aber in dieser Angelegenheit außerordentlich viel daran, zu gleicher Zeit, selbst den Schein eigennütziger Absichten bei Bestreitung Ihres vermeintlichen Rechtes fern zu halten und doch die Pflichten gegen den von mir hochgehaltenen Reliquien meines Vaters zu erfüllen. Ich biete Ihnen daher, im Hinblick auf unsere langjährigen freundschaftlichen Beziehungen, das betreffende Original-Manuscript der Oper *Peter Schmoll* Autograph als Geschenk an und knüpfe an dasselbe nur eine, mir durch jene Pflichten diktierte Bedingung. Ich habe dafür Sorge zu tragen, daß kein Manuscript meines Vaters, in so weit ich es verhüten kann, in unwürdige Hände, oder gar in den Handel, gerathen, zerstückelt oder vernichtet werde. Das Manuscript wird Ihnen daher sobald ausgehändigt werden wenn Sie nachgewiesen haben werden (und zwar in einer meinem Rechtsfreunde Dr Jaques genügend scheinenden Weise) daß das Manuscript von Ihnen aus, gleichviel ob durch Schenkung oder Verkauf, in einen Besitz gelangt, wo es für immer vor den genannten Gefahren bewahrt bleibt: z. B. in [eine] fürstliche oder öffentliche Staats-Bibliothek etc.“

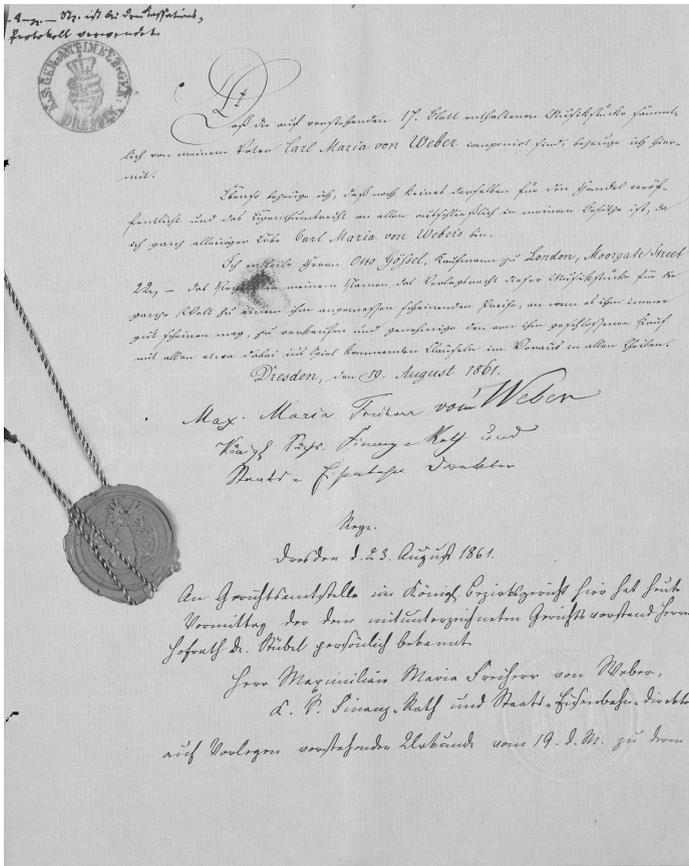
Darauf ging Gössel nicht ein, sondern forderte die Rückgabe des Autographs innerhalb einer Woche und drohte mit der Beauftragung eines Anwalts, der sich des Falles annehmen sollte:²²

„Ich kann nicht die Retournirung meiner Oper mit den Bedingungen die Sie daran zu knüpfen suchen, acceptiren, aber ich stimme ganz mit Ihnen überein daß es nicht wohl ist für uns persönlich diese Correspondenz fortzuführen[.] Hier muß sie enden. Glücklicherweise habe ich alle

21 Brief von MMW an OG vom 27. Januar 1876, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00277.

22 Brief von OG an MMW vom 31. Januar 1876, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00278.

Briefe, Papiere und nothwendigen Documente aufbewahrt um meine Rechte zu beweisen und wenn Sie diese nicht einräumen, und mein Eigenthum innerhalb einer Woche retourniren so werde ich meinen Anwald hier instruiren solche Schritte zu thun die nothwendig sind um es mir zu verschaffen und die Sache zu Ende zu bringen. Wegen unserer langjährigen Freundschaft hoffe ich Sie werden mir den Schmerz ersparen diese Angelegenheit vor's Publicum zu [sic] bringen zu müssen.“



Vollmacht Max Maria von Webers zum Verkauf eines Notenkonvoluts vom 19. August 1861
(D-Dsm, SMD_SD_2021_00248.1_2)

Offenbar wollte Gössel einen öffentlichen Eklat vermeiden, der natürlich auch nicht in Webers Interesse lag.

Gössel verpflichtete den Anwalt Thomas George Bullen (1834–1906), der umgehend erneut an Weber schrieb. Nur der Antwortbrief Webers vom 20. Februar 1876 ist erhalten, in dem er seine Position bekräftigte. Darin bat er Bullen, sich zukünftig an seinen Anwalt Heinrich Jaques zu wenden²³. Daraufhin wurde in Wien Klage gegen Max Maria von Weber eingereicht. Der Prozess am Wiener Landes- und Obergericht zog sich bis 1878²⁴ hin, wobei sich Gössel zusätzlich durch den Dresdner Anwalt Wilhelm Lesky (1834–1904) vertreten ließ²⁵.

Weber zog zu seiner Argumentation eine weitere Vollmacht heran, die er Gössel wenige Jahre nach der ersten Vollmacht, am 19. August 1861, mit verschiedenen Noten zugesandt hatte:²⁶

„Ich ertheile Herrn Otto Gössel, Kaufmann zu London, Moorgate Street 22, – das Recht: in meinem Namen das Verlagsrecht dieser Musikstücke für die ganze Welt zu einem ihm angemessen scheinenden Preise, an wen es ihm immer gut scheinen mag, zu verkaufen und genehmige den von ihm geschlossenen Kauf mit allen etwa dabei ins Spiel kommenden Clauseeln im Voraus in allen Theilen.“

Hier wird jedoch explizit das „Verlagsrecht“ erwähnt. Diese Vollmacht bezieht sich auf mehrere Notenblätter, die aus verschiedenen Werken stammten; teilweise waren diese sogar bereits publiziert, was Weber offenbar nicht wusste²⁷.

23 Brief von MMW an Bullen vom 20. Februar 1876, *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00280.

24 Ein genauerer Zeitraum für die Dauer des Prozesses ließ sich leider nicht ermitteln.

25 Vgl. den Brief von MMW an seinen Anwalt vom 21. Mai 1876 (A045889).

26 Brief von MMW an OG vom 19. August 1861 (mit Noten, Vollmacht und Urkunden verschiedener Datierung), *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00248.1_2.

27 In dem Notenkonvolut (inzwischen im Stadtmuseum Dresden unter Dokumenten) sind folgende Stücke vorhanden: 1. Nr. 3 Duettino aus der Oper *Die drei Pintos* für Sopran und Tenor [6 Seiten], 2. Lied *Hold ist der Cyanenkrantz* zu *Der Weinberg an der Elbe*, Musik von C. M. von Weber [Text: Friedrich Kind, Chorstück, 6 Seiten], 3. aus dem Lustspiel zu *Donna Diana*: 4. Akt Romanze / 5. Akt Lied an Laura / Nr. 5 Duett für Tenor und Bass, 4. Musik zum Trauerspiel *Heinrich IV.* von Eduard Gehe, 1. Akt Nr. 1. Nr. 2, Nr. 3, Nr. 4, Nr. 5, Nr. 6 [7 Seiten], 5. Musik zu *Carlo oder Wahnsinn aus Liebe* von Carl Maria von Weber [11 Seiten, Instrumentalstück und Rezitativ]. Es handelt sich um Abschriften.

Als Argument für eine mögliche Verteidigungsstrategie für seine Position stellte er den Fall gegenüber Heinrich Jaques am 25. März 1876 folgendermaßen dar:²⁸

„Nachdem im Jahre 1859 auf Grund der Vollmacht vom [...] Herr *Gössell* den Verkauf des *copy right* der Oper ‚*Peter Schmoll*‘ an Musik-Verleger in London vermittelt hatte, sandte ich ihm zu gleichem Zwecke mittels Briefs vom 26 August 1861 weitere Musikstücke meines Vaters, darunter ein von Riccini [recte: Reißiger] in Dresden instrumentirtes Duett aus der Oper ‚*Die drei Pintos*‘ nebst Vollmacht dieselben nach seinem Ermessen zu verkaufen. Von diesen Musikstücken deren Verzeichniß ich leider nicht zur Hand habe, hat Herr *Gössell* nie das Autograph sondern nur Abschriften gesehen und erhalten. Hieraus geht hervor, daß es sich hier wie bei Peter Schmoll nur um das ‚*Copyright*‘ nicht um das Autograph handelte. Mittels Briefs vom 6 *Novemb.* 1861. zeigt mir Herr *Gössell* an daß es ihm gelungen sei die 2–3 kleinen Stücke für 50 Liv. Sterl zu verkaufen, die er auch gleich mitsandte. Auch dieß Preisverhältniß (50 *Liv.* für 2–3 Stüke u. dort 150 *Liv.* für die ganze Oper) zeigt, daß auch dort nur vom ‚*copyright*‘ die Rede gewesen sein kann, das hier ganz ausschließlich im Spiele war, da *Gössell* die Originale nie erhielt, sie auch nie verlangte.“

Weber versuchte anhand der zweiten Vollmacht darzustellen, dass die erste Vollmacht keineswegs den Verkauf des Autographs beinhaltet haben kann.

Solveig Schreiter konnte freundlicherweise Aussagen zu dem Notenkonvolut treffen: zu 1. (WeV C.8 bzw. JV Anhang 5) Es handelt sich um eine Abschrift des Duetts nach einer Bearbeitung von Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859) für Orchester. Zu 2. (WeV F.11 bzw. JV 222) Das Lied wurde schon 1817 bei Göschen (Leipzig) gedruckt. Zu 3. (WeV F.10: Romanze, JV Anhang 97) Die Autorschaft ist nicht Weber zuzuschreiben, sondern Joseph Küffner (die Autorschaft wurde erst von O. Huck im GA-Band, Serie III, Bd. 10a: Schauspielsmusiken II, S. XXVIf. festgestellt); das Lied und das Duett (JV Anhang 119) sind von Adalbert Gyrowetz. Zu 4. (WeV F.15 bzw. JV 237) Die Noten sind hier unvollständig, das Werk umfasst noch Nr. 7–9 (vgl. Jähns (Werke), S. 252ff.). Zu 5. (WeV F.20 bzw. JV 273) Es handelt sich nicht um die Originalfassung, sondern um Kopien, die vermutlich nach Material der Berliner Aufführung von 1820 angefertigt worden sind (vgl. *Weberiana* 23 (2013), S. 119–126). Ich danke Frau Schreiter für die Auskünfte.

28 A045885.

Dies betonte er nochmals in einem Brief an seinen Anwalt vom 8. August 1877²⁹.

Ausgang des Gerichtsprozesses

Im Archiv der Stadt Wien sind zu diesem Prozess keine Akten mehr vorhanden. Lediglich ein Artikel in der *Berliner Musikzeitung Echo* berichtete von dem Rechtsstreit:³⁰

„Das Wiener Landes- und Ober-Landesgericht hatten auf die Klage des Londoner Musikalienhändlers Otto Gössel wider den Hofrath Max Maria Freiherrn v. Weber wegen Rückstellung einer von demselben für 120 Pfd. Sterl. verkauften Original-Partitur der aus dem Nachlasse seines Vaters, Carl Maria v. Weber, geerbten komischen Oper ‚Peter Schmoll und seine Nachbarn‘ zu entscheiden. Freiherrn v. Weber hatte in der Verkaufsvollmacht dem Käufer das Recht, die Oper in Druck legen, aufführen zu lassen und an Theaterdirectionen zu verkaufen, zugesichert und den Kaufpreis von 120 Pfd. Sterl. von Otto Gössel im Jahre 1859 angenommen. Einige Jahre später entlehnte Weber die Original-Partitur unter der Angabe, keine Abschrift zu besitzen und einige Notizen über die Musik dieser Oper anlässlich der Herausgabe einer Biographie seines Vaters zu brauchen, indem er ausdrücklich versprach, dass ‚im nächsten Monate die Oper wieder Herrn Gössel zu Diensten stehen werde.‘ Nichtsdestoweniger verweigerte Weber die Rückgabe des Originals, da er nur das Aufführungsrecht, keineswegs aber das Original der Partitur verkauft habe. Ueber die Klage Gössel’s wurde Max Freiherr v. Weber als unechter Besitzer der von ihm durch List erlangten Original-Opernpartitur von der ersten und zweiten Instanz zur Rückstellung derselben verurtheilt, da sein Eigenthumsrecht durch den Verkauf im Jahre 1859 erloschen sei. Freiherr v. Weber hat sich diesen Entscheidungen unterworfen, ohne die ausserordentliche Revision an den Obersten Gerichtshof zu ergreifen.“

29 A045892.

30 Zum Rechtsstreit von OG gegen MMW um *Peter Schmoll und seine Nachbarn* vgl. *Berliner Musik-Zeitung Echo*, Jg. 28, Nr. 36/37 (12. September 1878), S. 377.

Die Tatsache, dass Max Maria von Weber das Autograph zurückforderte, um sie für die Biographie seines Vaters heranzuziehen, wurde offenbar durch das Gericht sogar als Täuschung oder „List“ beurteilt, wohingegen der Inhalt der 1856 ausgestellten Vollmacht zu Gunsten Gössels ausgelegt worden zu sein scheint, sodass Gössel grundsätzlich der rechtmäßige Besitz des Autographs zugesprochen wurde³¹. Weber schrieb im August 1878:³²

„Ich muß die Original Partitur der Oper ‚Peter Schmoll‘ die älteste Reliquie von meines Vaters Hand, hergeben, weil ich, vertrauensvoll, bei Ausfertigung der Vollmacht zum Verkauf des Aufführungs- u. Publicationsrecht’s an einen Verleger meine Rechte nicht genau präzisirte und in Freundesbriefen meine Ausdrücke nicht vorsichtig erwog. Feil wäre mir die Reliquie um keinen Preis gewesen! Solcher Besitz kann schwerlich Seegen bringen!“

Obwohl Max Maria von Weber nach zwei Instanzen nicht weiter in Berufung ging, scheint ihn der Prozess und sein Ausgang weiter beschäftigt zu haben. Der persönliche Kontakt zwischen Weber und Gössel war bereits seit Januar 1876 abgebrochen. Am 4. Oktober 1878 schrieb Weber an Heinrich Jaques: „Heut im Begriffe die Arbeit an der historischen Darstellung der Peter Schmoll Sache zu beginnen [...]“³³, wobei Weber feststellt, dass die Briefe Gössels fehlen. In demselben Brief erwähnt Weber am Ende, dass Gössel das Autograph der Dresdner Bibliothek zum Kauf angeboten habe. Moritz Fürstenau (1824–1889) schrieb dazu an Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888):³⁴

„Heute ist mir die handschriftliche Partitur von *Weber’s ‚Peter Schmoll‘*⁴¹ zum Kauf angeboten worden. Ein hiesiger Advokat hat für einen Engländer den Prozeß gegen *M. M. v. Weber* wegen Herausgabe dieses

31 Nach heutiger Rechtsprechung wäre die 1859 ausgestellte Vollmacht höchstwahrscheinlich in dieser Form ungültig, da aus ihr nicht explizit hervorgeht, was nun veräußert werden kann: das Autograph oder die Aufführungs- und Druckrechte. Auch Webers Argumentation, dass das Autograph in der Vollmacht und auch in den folgenden Briefen und Vereinbarungen nicht erwähnt wird, spricht eindeutig für seine Sichtweise.

32 Vgl. A045897.

33 Vgl. A045898.

34 Brief vom 7. September 1878 (A044035). Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Brief von Fürstenau an Jähns vom 24. Oktober 1878 (A044036), Übertragung vgl. *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 144.

Werkes gewonnen. In den nächsten Tagen werde ich mir das *Autograph* ansehen. Wissen Sie etwas von der Sache?“

Wenige Wochen später forderte Fürstenau Jähns auf, seine „Abhandlung“ über *Peter Schmoll* an den sächsischen König zu senden³⁵. Wahrscheinlich hatte Jähns alle verfügbaren Informationen über das Autograph, Gössel und den Prozess zusammengetragen, um die Provenienz der angebotenen Noten zu klären.

Letztendlich hat Otto Gössel das Autograph jedoch nicht nach Sachsen verkauft, sondern schenkte es bereits 1878 dem sächsischen König Albert (1828–1902)³⁶. Dieser verlieh Gössel dafür im November 1878 das Ritterkreuz des Albrechtsordens³⁷. Gössel ließ sich mit dem Orden fotografieren. 1896 wurde das Autograph von der Königlichen Bibliothek an die Königlich-öffentliche Bibliothek übergeben³⁸ und wird heute von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek verwahrt³⁹.

35 Brief vom 23. Januar 1879 (A044183).

36 Die Schenkung ist im Haushaltsbuch Otto Gössels nachweisbar, wo jährlich der persönliche Besitz der Familie aufgelistet wurde. Dort wurde mit Bleistift hinter einem Eintrag vom 31. Dezember 1877 vermerkt: „The ‚opera‘ presented to the King of Saxony [...]“. Ende 1878 findet sich kein Eintrag mehr zur Oper, sodass die Schenkung 1878 unmittelbar nach Prozessende erfolgt sein muss. Vgl. Haushaltsbuch von Otto Gössel, Privatbesitz Fiona Mather. Ich danke Frau Mather für den Hinweis.

37 Die *Morning Post* vom 29. November 1878 berichtete: „The King of Saxony has conferred on Mr. Otto J. T. Gössel of Elan Lodge, Fuzroy-Park, and 61. Moorgate-street, the honour of Ritterkreuz (Knight-Cross) of the First Class of the Albrecht Orden.“ Vgl. <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk>, Stand: 16. Juni 2022.

38 Das Autograph und die anderen Werke aus dem Bestand der Königsfamilie wurden als Schenkung des Königshauses im Jahr 1896 in die Königlich-Öffentliche Bibliothek überführt. Weitere Unterlagen dazu sind leider nicht mehr vorhanden. Herzlichen Dank für diese Aussage an Claudia Lubkoll, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

39 *D-DI*, Mus. 4689-F-1 (Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/id1666666173/1>). Bei dem Autograph handelt es sich um eine autographe Reinschrift, bei der Weber den Text (mit Ausnahme von Nr. 18 und 20) nicht selbst unterlegt hat. Von wem die überwiegende Textunterlegung stammt, konnte bisher nicht ermittelt werden. Für eine nochmalige Durchsicht der Partitur nach Fertigstellung der Abschrift sprechen diverse Zusätze vom Komponisten in anderer Tinte. Überliefert zur Oper ist außerdem noch ein Teilautograph in der Staatsbibliothek zu Berlin (*D-B*, Weberiana Cl. I, 2), das von Carl Maria und seinem Vater Franz



Otto Gössel mit dem Ritterkreuz des Albrechtsordens

Die Jugendoper *Peter Schmoll und seine Nachbarn*

Die Oper *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, deren Autograph im Zentrum des Rechtsstreits zwischen Gössel und Weber stand, ist ein frühes Werk des fünfzehnjährigen Carl Maria von Weber (1786–1826), entstanden 1801. Das Autograph der Oper war die älteste Handschrift des Komponisten, die sich im Besitz seines Sohnes befunden hatte, weshalb ihn der Ausgang des Prozesses besonders getroffen haben dürfte. Er betonte in seinen Briefen, dass er Autographe seines Vaters niemals verkaufen würde – besonders diese älteste Handschrift nicht⁴⁰.

Anton von Weber hergestellt wurde und das höchstwahrscheinlich auf dem Autograph in Dresden basiert; vgl. dazu auch Katalog Operschaffen, S. 62 und 64.

40 Wie Anm. 18.

Die Uraufführung des Werkes fand wahrscheinlich 1802 oder 1803 in Augsburg statt, wobei die genauen Umstände und der Aufführungsort im Dunkeln liegen⁴¹. Das Libretto von Joseph Türk wurde 1802 in München ohne Dialoge veröffentlicht. Erhalten sind nur die Musiknummern; der authentische Handlungsverlauf ist kaum rekonstruierbar. Die in der Schenkung ebenfalls als Abschrift vorhandene Beurteilung des Werkes vom 2. Juni 1802 durch Michael Haydn, der Lehrer von Carl Maria von Weber war, attestiert, „daß diese Oper mannhaft und vollkommen nach den wahren Regeln des Contrapunktes bearbeitet, mit vielem Feuer und mit Delicatesse und dem Texte ganz angemessen von ihm componirt sei“⁴². Höchstwahrscheinlich war die Oper somit schon im Juni 1802 in Salzburg in einer Kammerfassung mit Klavier zur Aufführung gebracht worden.

Es gab mehrere Versuche, diese Oper für die Bühne einzurichten. In Dresden wurde das Werk erstmalig 1941 durch das Konservatorium während des Musiksommers Dresden aufgeführt – allerdings ohne Dialoge. Während des Zweiten Weltkrieges wurde die Oper im Mai 1943 am Stadttheater Freiberg durch Musiker der Staatsoper Dresden und am 19. Februar 1944 unter der musikalischen Leitung von Kurt Striegler (1886–1956) an der Semperoper Dresden aufgeführt. Die Bearbeitung des Textes stammte von Hans Schnoor (1873–1976)⁴³.

Auch wenn das Werk bis heute keinen dauerhaften Platz im Bühnenrepertoire gefunden hat, gibt es inzwischen mehrere Aufnahmen des Jugendwerkes von Weber. Der spannende Weg der Original-Partitur kann als Beispiel für die Entwicklung des Verlags- und Urheberrechts im 19. Jahrhundert herangezogen werden, wobei der Ausgang des Prozesses heute vielleicht zugunsten Webers ausfallen würde.

41 Vgl. Themenkommentar von Frank Ziegler *Rätsel um die Uraufführung des Peter Schmoll* (A050332).

42 Vgl. Urtheil Haydns über die Oper *Peter Schmoll* von C. M. v. Weber [Abschrift], *D-Dsm*, SMD_SD_2021_00274. Gedruckt im Artikel *von Weber (Carl Maria)*, in *N TL*, Bd. 4, Leipzig 1814, Sp. 526.

43 Für die Aussagen zur den Dresdner Aufführungen danke ich Janine Schütz, Leiterin des Historischen Archivs der Sächsischen Staatstheater Dresden. Vgl. auch Joachim Veit, Artikel *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6 (1997), S. 655.

Götz Methfessel

Carl Maria von Weber, Albert Gottlieb Methfessel und Friedrich Kind – Zeitgenossen und ihre Verbundenheit. Eine Betrachtung.

Das ausgehende 18. und das beginnende 19. Jahrhundert brachten in den deutschen Gebieten große politische Veränderungen und einen starken kulturellen Wandel in der bildenden Kunst, der Literatur und Musik. Das Interesse an diesem Wandel verlagerte sich immer stärker von den adligen in bürgerliche Kreise. Es wurden in diese Zeit Persönlichkeiten geboren, die den gegenwärtigen musikalischen Stil veränderten und damit versuchten, sich von der Übermacht eines Haydn oder Beethoven zu lösen und neue Wege zu gehen. Einige erlangten eine bis in die heutige Zeit bestehende Bedeutung, andere dagegen waren nur in ihrer Zeit bekannt. Deren Werke finden sich auch heute kaum noch auf den Spielplänen der Theater oder Konzertsäle, wie die des Opernkomponisten Heinrich Marschner oder die der Gebrüder Lachner. Selbst die Werke von Louis Spohr, dem Komponisten bedeutender Opern, Instrumentalkonzerte und Sinfonien gehören dazu. Er galt nach dem Tod von Beethoven und Weber als bedeutendster lebender deutscher Komponist bis zum Erscheinen der sinfonischen Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Diese setzten sich zwar erst zögernd durch, sind aber aus den heutigen Konzertsälen nicht mehr wegzudenken, was jedoch leider nicht auf die Bühnenwerke zutrifft. Beispiele für die Entwicklung dieses Bedeutungswandels geben der am 18. November 1786 in Eutin geborene Carl Maria von Weber und der am 6. Oktober 1785 in Stadtilm geborene Albert Gottlieb Methfessel. Beide wuchsen in musikalischen Familien auf: Weber in der Familie des Hofkapellmeisters Franz Anton von Weber, Methfessel in der Familie des Kantors Johann Christian Methfessel¹. Beide hatten

1 Johann Christian Methfessel, geb. 1733 in Burglemnitz, gest. 17. Januar 1816, Studium der Theologie, Kantor und Knabenschullehrer in Stadtilm. Quelle: Chronik der Familie Methfessel (Privatbesitz), vgl. außerdem Götz Methfessel, *Albert Methfessel – ein bedeutender Liederkomponist des 19. Jahrhunderts*, in: *Aus der Vergangenheit von Arnstadt und Umgebung. Ein heimatkundliches Lesebuch*, Heft 28, Thüringer Geschichtsverein Arnstadt e.V., Arnstadt 2019, S. 137–156.

sehr früh Kontakte zur instrumentellen Ausbildung und begannen sehr zeitig zu komponieren. Bereits als Zehnjähriger komponierte Weber unter Anregung seines damaligen Lehrers Michael Haydn *6 Fughetten* op. 1 für Klavier², die sein Vater im gleichen Jahr Breitkopf & Härtel anbot³. Methfessels op. 1 erschien 1806 als *Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte*⁴ in Rudolstadt.



Porträt um 1815 (Privatbesitz)

Während Weber in München bei Johann Nepomuk Kalcher (1764–1827) Kompositionsunterricht nahm, erhielt Methfessel von seinem Vater zwar Instrumentalunterricht in Orgel und Klavier, erwarb sich jedoch seine kompositorischen Kenntnisse autodidaktisch. Bereits während seines Besuchs des Rudolstädter Gymnasiums schrieb er Motetten und Kantaten, dichtete und zeichnete sich als hervorragender Tenor aus⁵. Weber in dessen hatte da schon seine ersten beiden Opern komponiert, von denen *Das Waldmädchen*⁶ im November 1800 in Freiberg uraufgeführt wurde. Er führte

- 2 *6 Fughetten* von 1798, seinem Halbbruder Edmund von Weber gewidmet, rezensiert in: *AmZ*, Jg. 1, Nr. 2 (10. Oktober 1798), Sp. 32 (A031539).
- 3 Vgl. Brief von Franz Anton von Weber an Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 22. September 1798 (A040081).
- 4 *Sechs Gesänge mit Begleitung des Claviers oder Fortepiano, gesetzt von Albert Gottlieb Methfessel, 1. Werkchen, Auf Kosten des Verfassers*, Rudolstadt: Hofdruckerei 1806.
- 5 Vgl. Paul Zimmermann, *Albert Methfessel*, in: *Braunschweigisches Magazin*, Jg. 21, Nr. 7 (Juli 1915), S. 75.
- 6 *Das Waldmädchen*, komische Oper in 2 Aufzügen, uraufgeführt am 24. November 1800 in Freiberg, gewidmet Amalie, Königin von Sachsen WeV C.2. Von dieser Oper gab es in

seine musikalischen Studien bei Georg Joseph (Abbé) Vogler fort und erhielt auf dessen Empfehlung 1804 das Amt des Musikdirektors in Breslau. Methfessel beendete 1807 seine Gymnasialzeit mit einer *Ode auf die Musik*⁷ und begann auf Wunsch seines Vaters ein Studium der Theologie und der klassischen Literatur in Leipzig. Neben seinem Studium wandte er sich immer stärker der Musik zu. Bald gehörte er zu den Schülern von Johann Gottfried Schicht⁸ und sang bei dessen Gewandhauskonzerten mit⁹. Um seine prekäre finanzielle Situation zu verbessern, erteilte er verschiedentlich Unterricht in Gesang und Klavier¹⁰. Während des Studiums unternahm er u. a. 1808 eine Reise nach Karlsbad und traf auf Goethe, der die Begegnungen im Tagebuch vermerkte: „Kam Methfessel, der sehr hübsch auf der Guitarre spielte“ sowie „Abends Concert des Herrn Methfessel“¹¹. Noch 1808 brach er jedoch sein Studium ab und nahm mit finanzieller Unterstützung des Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofes durch Fürstin Caroline Luise (1771–1854)¹² ein Gesangsstudium bei Francesco Ceccarelli (1792–1814)¹³ in Dresden auf, welches er 1810 beendete, um als Hof- und später Kammersänger als Tenor

Freiberg eine konzertante Aufführung am 20. November 2015, vgl. <https://tu-freiberg.de/veranstaltungen/2015-09-01/250-jubilaum-der-tu-bergakademie-freiberg>.

- 7 Vgl. Zimmermann (wie Anm. 5) sowie Johannes Schneider, *Albert Methfessel und Stadtilm*, Arnstadt-Stadtilm 1935, S. 18.
- 8 Johann Gottfried Schicht (1753–1823), Komponist, Dirigent und Violinist in Leipzig, ab 1785 Gewandhauskapellmeister, ab März 1810 Thomaskantor sowie Musikdirektor der beiden Leipziger Hauptkirchen.
- 9 Vgl. Brief von Schicht an Jacob Bernhard Limburger vom 4. Dezember 1807, *D-Lesm*, A/4302/2009. Z0079105. (<https://www.stadtmuseum.leipzig.de/ete?action=queryDetails/1&index=xdbdtdn&desc=%22objekt+Z0079105%22>) sowie Alfred Dörfel, *Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884, lt. Register, S. 93, im Konzert am 21. Januar 1808.
- 10 Vgl. Brief von Methfessel an Christian Heinrich Clodius um 1807, *D-LEmi*, Autographensammlung Clodius, Sign.: Rep. IX 5/209 sowie Briefe von Methfessel an Ludwig Friedrich Hesse vom 24. Mai 1807 und vom 4. August 1807, *D-RUI*, Sammlung Z Nr. 34.
- 11 Goethe-Tagebucheinträge vom 22. und vom 24. Juni 1808; vgl. *Goethes Werke*. Weimarer Ausgabe, IV. Abteilung, Bd. 50 (<http://www.zeno.org/nid/20004860950>).
- 12 Vgl. Brief vom 9. Dezember 1809 aus Dresden an Christian Wilhelm Schwarz (1783–1848), der die fürstliche Unterstützungskasse leitete. *D-Wa*, 298 Nr. 375.
- 13 Vgl. Brief von Francesco Ceccarelli an Johann Christian Eberwein vom 22. September 1809, *D-RUI*, Fürstennachlässe D 54, Bl. 1f., abgedruckt in: Horst Fleischer, *Albert Meth-*

am Hoftheater Rudolstadt zu wirken. Dass es sich bei Methfessel um einen humorvollen Musiker handelte, der für alle Späße zu haben war, was sich bereits in seinen Rudolstädter Jahren zeigte¹⁴, schilderte z. B. der Lexikograph Gerber:¹⁵

„Gewöhnlich wurde das Vergnügen an den Abendtafeln noch durch munteren und schönen Gesang erhöht. Es traten gute Stimmen zusammen, sangen Quartetten und Canons; Herr Methfessel ergriff die Guitarre und unterhielt die Gesellschaft mit angenehmen Liedern und rührenden Romanzen von seiner Composition; zur Abwechslung gab er auch ein paar komische Lieder und entwickelte in diesen seine lebhaftige Phantasie, seinen Reichthum an Erfindung, Witz, Laune im Ausdrucke, sowie überhaupt seine Bekanntschaft im Reiche der Töne und der Harmonie.“

Wie auch Weber entwickelte Methfessel sich neben seinen sängerischen und pianistischen Fähigkeiten zu einem ausgezeichneten Virtuosen des Gitarrespiels¹⁶. Pianistisch hat er zwar nicht das Format eines Weber erreicht, jedoch sind diesbezügliche Auftritte in der Öffentlichkeit belegt, u. a. zu einem Konzert in Dresden¹⁷. Sowohl Weber als auch Methfessel betätigten sich schriftstellerisch. Während sich Weber vor allem durch sprachlich vollendete Kritiken

fessels Rudolstädter Jahre (1810–1823) und seine Beziehungen zur Familie von Stein in Großkochberg, in: *Rudolstädter Heimathefte*, Jg. 16, Heft 7/8 (1970), S. 150f.

- 14 Vgl. Brief von Methfessel an Friedrich Müller vom 11. August 1814 (Privatbesitz): „Aber singen und blasen haben wir auch müssen, daß uns die Zunge aus dem Hals heraus hing.“ sowie Brief von Karl von Stein an Fritz von Stein vom 6. Oktober 1815, in: Ludwig Rohmann (Hg.), *Briefe an Fritz von Stein*, Leipzig 1907, S. 215.
- 15 Vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Nachricht von einem in Thüringen seltenen Musikfeste*, in: *AmZ*, Jg. 12, Nr. 47 (22. August 1810), Sp. 758; vgl. dazu auch: *Louis Spohr's Selbstbiographie*, Bd. 1, Cassel und Göttingen 1860, S. 158f.
- 16 U. a. *Journal für die Guitarre*, hg. v. A. Methfessel. Leipzig: Fr. Hofmeister 1807–1818. (H. I–V), *Divertimento für Guitarre und Klavier C-Dur* op. 38 von C. M. v. Weber; vgl. auch Sylvia Schreiber: *Was heute geschah* – 27. Februar 1811 *Carl Maria von Weber verdient Geld mit der Guitarre* (BR Klassik vom 27. Februar 2020).
- 17 U. a. „Freytags, den 16. März 1810. [...] Abschieds-Concert im Saale des Hôtel de Pologne. [...] 1. Overture von A. Methfessel, aus seiner Oper *Aline* [...] 3. Concert für zwei *Fortepiano's*, von Eberl; gespielt von Hrn. Hartknoch und A. Methfessel. [...] 4. *Freie Fantasie* auf dem *Fortepiano*, von A. Methfessel [...] 7. *Gedicht* von *Schiller*, für *Sopran*, *Tenor* und *Bass*, mit drei Waldhörnern und *Fortepiano*, von A. Methfessel“ (Programmzettel: *D-Wa*, 299 N Nr. 126).

und prosaische Schriften auszeichnete¹⁸, lagen Methfessels dichterische Fähigkeiten zunächst vor allem bei Gedichten, die sich seinen Vertonungen sehr gut anpassten¹⁹. Erst später konzentrierte er sich auch auf Kritiken, die vor allem bei Breitkopf & Härtel in der *AmZ* erschienen²⁰. Vor dem ersten Zusammentreffen von Weber 1817 im Dresdner Liederkreis mit dem am 4. März 1786 in Leipzig geborenen Friedrich Kind²¹ bestand zwischen diesem und Methfessel bereits eine intensive Korrespondenz. Daraus entstanden zuerst die 1811 bei Kühnel in Leipzig veröffentlichten Vertonungen Methfessels von Gedichten Kinds²². Nachdem sich Kind ab 1810 an der Herausgabe von W. G. Beckers²³ *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* beteiligte, fanden Kompositionen von Methfessel und später auch von Weber darin Aufnahme, oft auch nur vertonte Gedichte ohne die dazugehörigen Noten²⁴. 1811 und 1815 waren zwei Gedichte abgedruckt, die von Methfessel vertont worden waren, jedoch ebenfalls ohne Noten. 1817 sind auch Noten beigefügt²⁵, danach wieder nur Gedichte mit Hinweis auf den Komponisten.

18 Vgl. *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Leipzig 1908.

19 Bsp. „Hinaus in die Ferne“: *Marschlied für die freiwilligen Scharfschützen des Gesammthauses Schwarzburg, gedichtet und componirt von A. Methfessel* (1813), Erstdruck in: *Zeitung für die elegante Welt* als Beilage Nr. 3 zu Nr. 63 (31. März 1814), Autograph in *D-FWGM*, A2-M592/001.

20 Vgl. auch: *Kopierbücher* Breitkopf & Härtel, Leipzig. 1833–1837, 1844–1846, 1846–1848, *D-LEsta*, Bestand 21081 Breitkopf & Härtel.

21 Vgl. Eva Chrambach, *Johann Friedrich Kind*, in: *Sächsische Biografie*, hg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V. Online-Ausgabe ([https://saebi.isgv.de/biografie/Johann_Friedrich_Kind_\(1768-1843\)](https://saebi.isgv.de/biografie/Johann_Friedrich_Kind_(1768-1843))).

22 *Der Troubadour* und *5 Gedichte von Friedrich Kind. Für 1 Singstimme mit Begl. d. Pft. oder d. Guit.*, Leipzig: Kühnel 1811, op. 27; vgl. Briefe an Kühnel in Leipzig vom 23. Januar 1810, 12. März 1810, 12. Juli 1810, 7. August 1810, 15. Dezember 1810, 1. Januar 1811 und 23. März 1811 (*D-Wa*, 298 N Nr. 376).

23 Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), Hofrath in Dresden, Schriftsteller, Inspektor der Antikengalerie, Hauptwerk: *Augusteum. Dresdens antike Denkmäler*, 3 Bd. 1804–1811.

24 *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, hg. von Wilhelm Gottlieb Becker, 1791 bis 1826, nach dem Tode Beckers ab Ausgabe 1815 unter alleiniger Leitung von Friedrich Kind.

25 1817 sind die von Methfessel vertonten Gedichte *Ihr Bild* von Theodor Hell (S. 241ff.) und *Lied vom Weine* von Friedrich Kuhn (S. 398ff.) inkl. Notenbeilagen (Anhang S. 10–14 sowie S. 19–23) enthalten.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page is titled "Lehnen's Liedchen" and includes the lyrics "Flüß-ger E-del-stein." and "Was hab ich arme Dürige". The right page is titled "Die Schlimmste" and includes the lyrics "für, daß süß im Wald das Lied der muntern Vöglein" and "Ein schwarzes Aug, ein scharfer Strahl in.".

Lehnen's Lied in: Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1818

1818 erschienen jedoch mehrere Vertonungen, darunter *Das Veilchen im Thale* von Weber und *Lenchen's Lied* von Methfessel²⁶. Dass sich Kind sehr um Korrektheit der Taschenbücher bemühte, beweisen u. a. Anweisungen an die Gleditschsche Buchhandlung in Leipzig, die für die Herausgabe verantwortlich war: „Zugleich übersende ich die Compositionen, 7 an der Zahl. Sie werden der Reihe nach gedruckt, wie ich sie oben numerirt. Dotzauer und Methfessel haben mich sehr um sorgfältige Correctur gebeten...“²⁷

Auf Einladung des kunstsinnigen Herzogs August von Sachsen-Gotha-Altenburg weilte Weber als dessen Gast – mit Unterbrechungen nach

26 1818, S. 302: *Das Veilchen im Thale* op. 66/1, Musik: Weber, Text: Friedrich Kind, komponiert am 12. Mai 1817, Noten im Anhang S. 4ff. sowie S. 361: *Lehnen's Lied* aus Friedrich Kind: *Vandycks Landleben*, malerisches Schauspiel in 5 Akten, Uraufführung am 11. November 1816 in Dresden. Leipzig, Georg Joachim Göschen, 1817 Musik: Methfessel, Noten im Anhang S. 6f.; vgl. auch Brief von Weber an Kind nach dem 12. Mai 1817 (A041143).

27 Brief von Friedrich Kind an Carl Friedrich Enoch Richter vom 24. April 1814, zitiert nach: Stargardt, Katalog 700, Auktion 25. und 26. März 2014, Nr. 230.

Weimar – vom 6. September bis 19. Dezember 1812 in Gotha²⁸, auch um am 3. Deutschen Musikfest, welches der Kantor der Margarethenkirche Gotha, Johann Gottfried Schade²⁹ organisiert hatte, vom 29. bis 30. September³⁰ teilzunehmen. Hier lernte er Methfessel persönlich kennen, der als Tenor auftrat, und von dem auch eine Komposition aufgeführt wurde³¹. Weber selbst spielte am zweiten Tag des Festes eine *Fantasie und Variationen für Klavier* nach einer Romanze aus der Oper *Joseph* von Mehul³². In Gotha kam es zu mehreren Begegnungen zwischen Weber, Methfessel, Spohr und Hermstedt³³, die sich nicht nur auf das bevorstehende Konzert in der Margarethenkirche beschränkten. Diese Vorbereitungen und den Ablauf der Konzerte notierte Weber in seinem Tagebuch, dabei auch eine Notiz, die sich in seiner Rezension³⁴ nicht wiederfindet: „HarfenSonate unglückliche Pedale und Saiten. die arme Spohr war so aus der Faßung daß Sie kaum zu Ende spielen konnte.“³⁵ Nachdem Weber den Herzog, der sehr krank zu sein schien, am 28. September allein besucht hatte³⁶, begleitete ihn, wie bereits auch vorher bei seinen Ausflügen, Albert Methfessel am Nachmittag des 30. September. Dazu notierte Weber: „Nachmittag bey S: Durchlaucht mit Methfeßel, viel gespielt, alle möglichen Elementargeister tanzen laßen. pp bis 9 Uhr.“³⁷ Ähnlich ging es auch beim Besuch

28 Vgl. Dagmar Beck: *Carl Maria von Weber und Weimar, Quellen und Dokumente*, in: *Weberiana*, Heft 11 (2001), S. 5–15 und MMW, Bd. 1, S. 372; außerdem den Brief von Wilhelm Beer an Giacomo Meyerbeer vom 19. September 1812 (A040453).

29 Johann Gottfried Schade (1756–1822), Kammermusikus der Gothaer Hofkapelle, Oboist, Flötist, später Stadtkantor, Organisator von Konzertveranstaltungen, Pate der zweiten Tochter Louis Spohrs.

30 Vgl. Carl Maria von Weber: *Konzerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha 1812* (A031169).

31 „Duett“ von Methfessel, außerdem übernahm er eine Solopartie in der Vertonung von Schillers *Die Glocke* von Andreas Romberg.

32 7 *Variationen über die Romanze „A peine au sortir de l'enfance“* aus *Joseph* von Etienne Nicolas Méhul, op. 28, WeV R.9.

33 Vgl. Webers Tagebuch (im folgenden TB) vom 27. September 1812 (A065801). Zu Hermstedt vgl. Anm. 60.

34 *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 27, Heft 11 (November 1812), S. 724–729 (A031169).

35 TB 29. September 1812 (A065803)

36 TB 28. September 1812 (A065802).

37 TB 30. September 1812 (A065804).

Webers, Hermstedts und Methfessels im Hause Spohr zu: „Nach Tische sang uns Methfessel noch einige comische Sachen. ein schöner Abend. um 12 Uhr zu Hause.“³⁸ Auch diese Eintragungen belegen den humorvollen Charakter Methfessels, den er bis zu seinem Lebensende nicht verlieren sollte³⁹. Max Maria von Weber schreibt über eines dieser „Hofkonzerte“, nachdem Weber bereits in der Margarethenkirche am Klavier brilliert hatte:⁴⁰

„Die Temperatur der Geister war durch diese Leistung so gestiegen, daß man sich nach dem Concerte um den Flügel vereinte, Weber seine Lieder sang, mit Spohr und Schlick⁴¹ spielte, Methfessel Arien drolliger Art vortrug und zuletzt, in freiesten, vereinten Phantasien, ‚alle Musikelementargeister tanzen gelassen wurden‘, so daß der geniale Spuk die Hofgesellschaft bis nach Mitternacht vereint hielt.“

Wie positiv sich dieser Gothaer Aufenthalt für Weber gestaltete, berichtet er gleich zu Beginn:⁴²

„In hohem Grade künstlerisch anregend und fördernd wirkte auf ihn der Verkehr mit Spohr, dessen ‚Weltgericht‘ er mit ihm studierend zergliederte, und Methfessel, der, damals Schwarzburg-Rudolstädter Kammersänger und Lehrer der Fürstin Caroline Louise, sich auf einige Zeit in Gotha aufhielt.“

Wohl hätte Weber ganz gern eine Anstellung in Gotha erhalten und der Herzog schien dafür nicht abgeneigt. Auch Dresden wäre in Frage gekommen, jedoch diese Pläne zerschlugen sich⁴³. Als Weber nun eine neue Konzertreise plante, die ihn über Prag und Wien nach Italien führen sollte⁴⁴, erhielt er Anfang Januar 1813 vom Prager Theaterleiter Johann Karl Liebich das Angebot, als

38 Wie Anm. 33.

39 Albert Methfessel starb am 23. März 1869 in Heckenbeck bei Bad Gandersheim.

40 MMW, Bd. 1, S. 381.

41 Johann Conrad Schlick (1749–1818), Cellist, Herzoglicher Kammermusikus und Sekretär von August Emil Leopold, Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1822).

42 MMW, Bd. 1, S. 379.

43 Vgl. Brief von Weber an Hinrich Lichtenstein vom 1. November 1812 (A040543).

44 Vgl. Brief von Weber an Amalie Sebald aus Weimar vom 29. Oktober 1812: „in 3 Tagen gehe ich wieder nach *Gotha* wo ich bis Ende *November* bleibe, dann geht es nach Prag.“ (A040540).

Kapellmeister des Ständetheaters zu wirken. Weber nahm dieses Angebot an, verwarf seine Reisepläne und schloss einen Vertrag über drei Jahre⁴⁵.

Nachdem Wenzel Müller⁴⁶ zu Ostern 1813 seine Tätigkeit als Operndirektor in Prag beendet hatte, übernahm Weber vom 29. September 1813 (Michaelistag)⁴⁷ dieses Amt in der Hoffnung, seine Vorstellungen von der Gestaltung eines Musiktheaters verwirklichen zu können und bald erarbeitete er sich den Ruf eines hervorragenden Orchesterleiters. Seine Bemühungen, anspruchsvolle deutsche Opern auf die Bühne zu bringen, erbrachten leider nicht immer die von ihm erwünschte Resonanz.

Methfessel wirkte in dieser Zeit am Rudolstädter Hoftheater, nachdem er 1811 vom Hof- zum Kammersänger ernannt worden war⁴⁸. Inzwischen hatte er bereits eine stattliche Anzahl von Kompositionen für Klavier sowie ein- und mehrstimmige Lieder vorzuweisen⁴⁹. Auch Weber hatte bis zu seinem Wechsel nach Prag als freischaffender Musiker eine kaum überschaubare Anzahl von Werken für die Opernbühne, Klavier, verschiedene Soloinstrumente und Lieder komponiert. Bekannt sind unter letzteren u. a. die Vertonung Körnerscher Gedichte aus dessen Gedichtband *Leyer und Schwert*⁵⁰ wie z. B. *Lützows wilde Jagd*, nach dem Tod Körners 1814 komponiert⁵¹. Wie Weber, so hatte auch Methfessel bereits in seinen Dresdner Jahren, Kontakt zum Hause von

45 Vgl. die Biographie zu *Carl Maria von Weber* auf der Website der WeGA (A070003) sowie Webers TB vom 15. Januar 1813 (A062269).

46 Wenzel Müller (1767–1835), Komponist und von 1807 bis 1813 Kapellmeister am Ständetheater in Prag.

47 Der Vertragsbeginn war zwar der 29. September 1813, Weber nahm aber schon ab Februar 1813 seine Tätigkeit auf und wurde auch dafür vergütet; vgl. Themenkommentar von Frank Ziegler, *Webers Anstellung am Prager Ständetheater* (A090022).

48 Vgl. Artikel über Albert Methfessel von Otto Methfessel und Wilfried Brennecke, in: *MGG*, Bd. 9, Sp. 230–233 sowie von Peter Larsen in *MGG*², Personenteil Bd. 12, Sp. 99–101.

49 Bis op. 31 *Sechs Lieder für 1 Singstimme mit Begl. d. Pffe.* Fürstin Karoline-Louise gewidmet. Dresden: Hilscher o. J. (1811).

50 Vgl. auch Brief an Friedrich Rochlitz vom 14. März 1815: „Leyer und Schwert sind meine letzten Kinder. mögen Sie ihnen doch auch lieb werden. [...]“ (A040772).

51 Am 13. September 1814 in Berlin komponiert, *Leyer und Schwert* wurde bis Ende November abgeschlossen. Erstdruck bei A. M. Schlesinger, Berlin 1816 als op. 42. Vgl. auch Max Maria von Weber, *Wie und wo Körners „Leyer und Schwert“ von C. M. v. Weber komponirt wurde*, in: *Die Gartenlaube*, Nr. 38 (1863), S. 600–603.

Christian Gottfried Körner, dem Vater Theodor Körners, wo bürgerliche und vaterländisch gesinnte Kreise verkehrten. Hier entstanden die ersten Vertonungen von Gedichten Theodor Körners⁵². Seine patriotische Einstellung zeigte sich insbesondere in *Sechs Deutsche Kriegslieder*⁵³, als er das von ihm 1813 gedichtete und komponierte Lied *Hinaus in die Ferne*⁵⁴ mit der Gitarre in der Hand sang, den freiwilligen Schwarzburger Scharfschützen voranschreitend⁵⁵.

Weber konnte stimmlich gegen die ausgebildete Tenorstimme Methfessels nicht mithalten, er muß jedoch eine sehr schöne Stimme gehabt haben, wie Hinrich Lichtenstein, ein Freund Webers, berichtete: „Seine damals noch wenig bekannten Lieder, von ihm selbst mit schwacher aber ungemein wohlklingender Stimme in unnachahmlichem Ausdruck vorgetragen und mit höchster Virtuosität auf der Gitarre begleitet, sind das Vollendetste, was vielleicht je in dieser Gattung geleistet worden und gewannen ihm Aller Herzen.“⁵⁶

Briefliche Kontakte zwischen Albert Methfessel und Friedrich Kind konnten ab 1814 und zwischen Weber und Kind ab 1817, also ab dessen Dresdner Zeit, nachgewiesen werden⁵⁷. Friedrich Kind hatte sich bereits 1814 an Methfessel gewandt, wie bisher ermittelt werden konnte⁵⁸. Er schrieb: „Ich sehe aus der Ankündigung Ihrer Kriegslieder, daß Sie noch leben und singen...“ und „Durch eine baldige [...] Antwort werden Sie mich nicht wenig erfreuen, und

52 *Drei Lieder von Theodor Körner* mit Pfte. o. Guit. Hilschersche Buch- und Musikalienhandlung Dresden 1809, 7 S. (1. *Liebeständelei*, 2. *Das war ich*, 3. *Sängers Morgenlied*) op. 20; vgl. Anzeige: *AmZ* (Intelligenzblatt Nr. VI) zu Nr. 27 (4. April 1810), Sp. 23.

53 *Sechs Deutsche Kriegslieder für eine und mehrere Stimmen mit Chören und willkürlicher Begleitung des Fortepiano in Musik gesetzt und allen deutschen Kriegern gewidmet*. Rudolstadt, in Commission der Hofbuch- und Kunsthandlung 1813, 1. Auflage op. 35.

54 Wie Anm. 19.

55 Vgl. Vgl. Paul Zimmermann, *Albert Methfessel, ein deutsches Sängereben*, in: 4. *Historisches Musikfest auf Schloß Heidecksburg in Rudolstadt am 31. August und 1. September 1935. Methfesselfeier. Zum 150. Geburtstag des Thüringischen Sängers der Freiheitskriege Albert Methfessel „Albert Methfessel und seine Zeit in Rudolstadt“* (Festschrift), Rudolstadt 1935, S. 17 sowie Peter Larsen in *MGG*², Personenteil Bd. 12, Sp. 99.

56 Hinrich Lichtenstein (1780–1857), über „Weber in Berlin“, in: *MMW*, Bd. 1, S. 361.

57 Vgl. die Briefe auf der Homepage der WeGA.

58 Vgl. Chrumbach (wie Anm. 21).

Marschlied
 von Wagner dirigirt von Amminclingen
 Pagan. (1812.)

Leitz und bewährte.

Wir sollen präncen, wir haben
 keine Feinde mehr,
 denn das sind Feinde, die
 wir schon längst

Und alle Augen sind zu uns, keiner
 noch einen Feind haben wir alle
 Feinde! Wir sind die Welt!

3. Der Feindmann, er lebt! Er lebt und
 nicht mehr!

Wir folgen ihm nicht mehr, die
 Feinde sind jetzt die Feinde
 der Feinde sind nicht, die Feinde
 sind nicht, die Feinde sind nicht!

4. Wer will, soll leben
 und nicht sterben!
 Wer will, soll leben
 und nicht sterben!

Opfer, und geben
 man

Autograph des Marschliedes *Hinaus in die Ferne* von Albert Methfessel (D-FWGm, A2-M592/001)

überzeugen, daß Sie meiner noch in Freundschaft gedenken.“⁵⁹ Es muss also vor dieser Zeit ein persönlicher Kontakt bestanden haben, möglicherweise schon während Methfessels Gesangsausbildung in Dresden zwischen 1808 und 1810. Nachdem Methfessel bereits einige Gedichte Kinds vertont hatte, bat ihn dieser um die Vertonung weiterer Gedichte für das *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1815*⁶⁰: „[...] weil Sie schon vor einigen Jahren mehrere meiner Gedichte durch Melodien verschönert haben, so frage ich bei Ihnen um Erlaubniß an, Ihnen einige Texte übersenden zu dürfen“⁶¹.

Ein besonderes Verhältnis zur Klarinette hatte Weber durch Heinrich Joseph Baermann⁶², den er 1811 in München kennengelernt hatte und von dessen Spiel er sehr beeindruckt war, und mit dem er 1811 und 1812 gemeinsame Konzertreisen vornahm. Ihm widmete er bekanntlich sein *Concertino* op. 26, die beiden *Klarinettenkonzerte* op. 73 und op. 74 von 1811 sowie das *Klarinettenquintett* op. 34 von 1815. Der zweite berühmte Klarinettenvirtuose seiner Zeit, Johann Simon Hermstedt, den Weber 1812 bei dem gemeinsamen Konzert in der Margarethenkirche in Gotha kennenlernte (s. o.), bat Weber um ein Klarinettenkonzert, was dieser versprach, es begann, aber nie vollendete. Vielleicht gefiel Weber auch dessen Spielweise nicht⁶³. Hermstedt blies ein Mundstück aus Metall, welches gegenüber dem Holzmundstück einen deutlich anderen Klang erzeugt⁶⁴. Methfessel hatte zu Hermstedt einen sehr engen Kontakt, der sich vorwiegend auf gemeinsame Konzertreisen auswirkte, über die er auch brieflich berichtete⁶⁵. Von Weber wird Hermstedt in seiner 59 Brief von Kind an Methfessel vom 16. Januar 1814. *D-Hvsta*, 3802.

60 W. G. Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1815*, Leipzig mit Vertonungen von Gedichten durch A. Methfessel: S. 213: *Wilms erstes Lieb* (Friedrich Kind), S. 261: *Wiegenlied* (Gerhard Anton Hermann Gramberg), S. 296: *Die Botschaft* (Friedrich Kind).

61 Wie Anm. 58.

62 Zu Heinrich Baermann vgl. den Aufsatz von Bernd Müller in diesem Heft, S. 69–120.

63 Vgl. MMW, Bd. 1, S. 379.

64 Hans Eberhardt, *Hermstedt, Johann Simon*, in: *Neue Deutsche Biographie* 8 (1969), S. 674 (Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116744545.html#ndbcontent>), außerdem die biographischen Informationen der WeGA: A000809.

65 Vgl. Brief vom 11. August 1814 von Methfessel an Friedrich Müller, Rudolstadt. Privatbesitz Götz Methfessel; Brief vom 4. Oktober 1814 von Methfessel an Friedrich Kind, Dresden. *CH-Zz*, Hss. Magazin. Autogr. Otto Methfessel.

Ankündigung des Musikfestes zu Frankenhausen am 19. und 20. Oktober 1815⁶⁶ als „trefflicher Klarinettist“ bezeichnet⁶⁷, während Spohr dessen Vortragsweise von seinen *Variationen für Klarinette* op. 38 kritisch sah⁶⁸. Den Abschluss des zweitägigen Konzertes bildete ein *Patriotischer Gesang nach der Melodie God save the King* für Orgel und Orchester⁶⁹ von Albert Methfessel, zu welchem Kind einen Text schreiben sollte, was er jedoch nicht ausführte⁷⁰. Weber hatte bereits im April 1815 seine Teilnahme am Musikfest abgesagt⁷¹.

1816 endete Webers dreijähriger Vertrag als Operndirektor des Prager Ständetheaters und eine Verlängerung kam für ihn nicht in Frage, da er sich nicht weiter den Vorwürfen des Theaterdirektors Liebich ausgesetzt sehen wollte⁷². So bestand die Frage der Nachfolge und Weber hatte dafür Methfessel schon fest eingeplant. Aus dem Briefwechsel zwischen Weber und Methfessel laut Tagebuch Webers vom 25. und 27. Juli sowie vom 15. August 1816⁷³ dürfte dies bereits hervorgegangen sein. Einer entsprechenden Offerte an Methfessel und die Mitteilung an Liebich in Prag⁷⁴ folgte die Zusendung einer Kontraktabschrift und des Briefes von Liebich⁷⁵. Noch im September ging Weber davon aus, dass Methfessel sein Nachfolger in Prag werden würde, wie er im Brief vom 17. September 1816 an Gottfried Weber aus Prag berichtete: „Methfessel aus Rudolstadt erhält meine Stelle. – – *ich condolire*. die

66 Vgl. Abschnitt über die „Deutsche Sieges-Feier der Tonkunst zu Frankenhausen in Thüringen am Schluß der Gedächtnistage der großen Völkerschlacht den 19ten und 20ten Oktober 1815“ in: Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812 und 1815*, Jena 1934, S. 24f.

67 Vgl. A031182.

68 *Louis Spohr's Selbstbiographie* (wie Anm. 15), S. 223–225.

69 Eberhardt (wie Anm. 66), S. 25.

70 Vgl. Brief vom 20. September 1815 von Methfessel an Kind, *D-Wa*, 198N Nr. 375.

71 Vgl. Brief von Weber an Georg Friedrich Bischoff in Frankenhausen vom 21. April 1815 (A040782).

72 Vgl. Brief von Weber an Johann Gänsbacher vom 20. Januar 1816 (A040873).

73 Vgl. A064125, A064127 und A064146; die durch das Tagebuch belegten Briefe zwischen Weber und Methfessel sind nicht erhalten geblieben.

74 TB 16. August 1816 (A064147).

75 TB 24. August 1816 (A064155).

Zeiten und Verhältnisse sind in jeder Hinsicht zu traurig jezt. –⁷⁶ Bevor Weber seinen Dienst Ende September in Prag beendete, wechselte er mit Methfessel briefliche Mitteilungen und es ist anzunehmen, dass es sich dabei noch um die Prager Nachfolge handelte. Dass ihm Methfessel bereits darin von seiner Absicht berichtete, auf das Vermittlungsangebot zu verzichten, ist anzunehmen⁷⁷. Jedenfalls kam es zur Ablehnung des Angebotes durch Methfessel, aber in Prag war es wahrscheinlich schon vorher zu anderen Entscheidungen gekommen. Später äußerte sich Methfessel in einem Brief an Friedrich Kind:⁷⁸

„Ich lebte in der nächst vergangnen Zeit und lebe eigentlich noch in einer Art innern Zweispalt mit mir selbst, welcher leider! der schlimmste genannt werden mag. Ich hatte näml. den Wunsch u. die gegründete Hoffnung, an Webers Stelle nach Prag zu kommen – eine unzeitige Weichheit von meiner Seite, u. mancherlei Abreden von Freunden ec. ließen mich diese Idee um so mehr aufgeben, als ich durch verspätete Antwort von Prag zweifelhaft gemacht wurde. Nun aber die gehoffte[n] Zusagen mancher Bedingung ankamen, u. ich mich selbst um ein Verhältniß gebracht hatte, daß ich sonst als das Ziel meiner Wünsche ansah, reute mich meine Weichheit und Unentschlossenheit.“

Wahrscheinlich spielte auch die Einflussnahme des Rudolstädter Hofes auf Methfessel eine große Rolle⁷⁹. Auch Karl von Stein beschrieb dessen Entscheidung und hob in diesem Zusammenhang das phänomenale musikalische Gedächtnis Methfessels hervor⁸⁰.

Mitte Januar 1817 trat Weber seine Dresdner Amtszeit als „Musik-Director der deutschen Oper“ an. In der kommenden Zeit begannen auch seine inten-

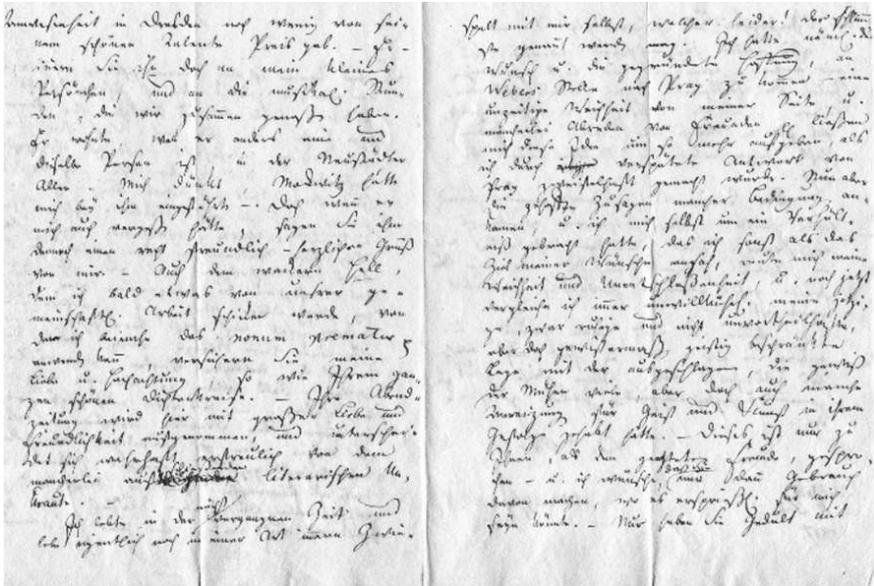
76 A040930.

77 TB 26. und 28. September 1816 (A064188 und A040930).

78 Vgl. Brief von Methfessel an Kind vom 6. Februar 1817 (A047665) sowie Götz Methfessel, *Die Beziehungen zwischen Carl Maria von Weber und Albert Methfessel*, in: *Rudolstädter Heimathefte*, Jg. 18, H. 3/4 (1972), S. 77–84.

79 Vgl. Müller von der Werra, *Albert Methfessel*, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 43, Nr. 1109 (1. Oktober 1864), S. 239–242; ders., *Ein Thüringer Charakterkopf: Albert Gottlieb Methfessel*, in: *Thüringer Volkskalender für Heimath und Fremde*, Jg. 1 (1860), Leipzig 1860, 1–5.

80 Rohmann (wie Anm. 14), S. 223f.



Ausschnitt aus dem Brief von Albert Methfessel an Friedrich Kind vom 6. Februar 1817
(D-B, Mus. ep. A. G. Methfessel 9)

siveren Kontakte mit Friedrich Kind, den er im Dresdner Liederkreis kennengelernt hatte, und mit dem er über zwei Jahre am *Freischütz* arbeitete. Am Beginn stand die für den 12. Mai 1817 belegte Vertonung seines oben erwähnten Gedichtes *Das Veilchen im Thale*⁸¹. Später kamen weitere Gedicht- und zwei Kantaten-Vertonungen hinzu und es bestanden viele persönliche Kontakte sowie ein umfangreicher, freundschaftlicher Briefwechsel zwischen Weber und Kind⁸².

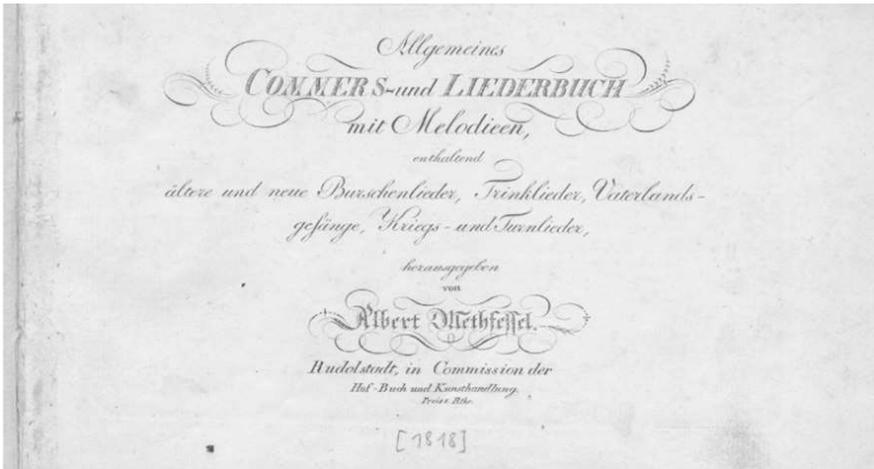
Methfessel hatte weiter direkte oder indirekte Kontakte zu Weber. So schrieb er am 25. März 1818 an Kind: „Auch grüßen Sie mir Mar. v. Weber

81 Vgl. Anm. 26.

82 Webers Briefe an Kind erstmals veröffentlicht in: *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen, Ausg. letzter Hand mit August Apels Schattenrisse, siebenunddreißig Original-Briefen und einem Facsimile von Carl Maria von Weber, einer biographischen Novelle, Gedichten und andern Beilagen*, Leipzig 1843, S. 139–176. Die Briefe sind alle auf der Website der WeGA publiziert.

recht herzlich – ich wünsche nicht, daß er mir zürnet, und glaube nicht, daß ich es verdiene, sagen Sie ihm das doch gelegentlich.“ und „Wie ist Webers Miße ausgefallen [...]?“⁸³

Nachdem Methfessel 1818 sein *Commers- und Liederbuch*⁸⁴ mit großem Erfolg herausgegeben hatte, sandte er auch Weber davon ein Exemplar⁸⁵ und Weber



Titelblatt der 1. Auflage (D-B, 55 NA 421)

bedankte sich wohl brieflich dafür⁸⁶. Weber war mit den beiden Vertonungen von Theodor Körners Gedichten *Lützow's wilde Jagd* und *Schwertlied*⁸⁷ aus dessen 1814 erschienenen *Leyer und Schwerdt*⁸⁸ vertreten. Diese beiden Lieder finden sich auch in den weiteren vier Auflagen, die 1820, 1823, 1831 und

83 Brief von Methfessel an Kind vom 25. März 1818 (A047799). Webers *Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur wurde am 8. März 1818 in Dresden uraufgeführt.

84 *Allgemeines Commers- und Liederbuch mit Melodien, enthaltend ältere und neue Burschenlieder, Trinklieder, Vaterlandsgesänge, Kriegs- und Turnlieder*, hg. von Albert Methfessel, Rudolstadt, in Commission der Hof-, Buch- und Kunsthandlung, 1. Auflage 1818 (<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000143E300000000>).

85 TB 9. November 1818 (A060678).

86 TB 15. Februar 1819 (A060846).

87 *Commers- und Liederbuch* (wie Anm. 84), S. 150f. und S. 156f.

88 Theodor Körner: *Leyer und Schwerdt*, Berlin 1814, S. 66 und 84.

1851 erschienen⁸⁹. Für die 2. Auflage versuchte Methfessel, weitere Lieder von Weber einzufügen. Er schrieb deshalb an Friedrich Kind: „An Weber bitte ich meinen freundschaftlichen Gruß zu bringen. Auch ihn bat ich, wenn er etwas für mein Liederbuch Paßendes vorrätig hätte, mir es mitzuthemen. Er versprach es halb und halb. Wollen Sie ihn gelegentlich dran erinnern?“ und weiter erkundigt er sich in Bezug auf den *Freischütz*: „Was macht die Kunst, und, speciell die Oper in Dresden? Hat Weber die Ihrige schon vollendet? Geben Sie mir doch einige Nachricht darüber, [...]“⁹⁰ In der 5. Auflage erscheint das Lied *Grad aus dem Wirthshaus komm ich heraus*, dessen etwa 1835 entstandener Text der Melodie von Webers Wiegenlied *Schlaf Herzenssöhnchen, mein Liebling bist du!* unterlegt wurde⁹¹.

Zwischen dem 18. und 25. November 1819 weilten Louis Spohr und seine Frau vor ihrer Konzertreise nach London in Dresden, wie es in den Tagebüchern Webers belegt ist⁹². In diesem Zusammenhang sendete Methfessel einen Brief für Spohr an Weber, in dem es wahrscheinlich um ein in Rudolstadt geplantes Konzert ging⁹³. Indirekte Kontakte Methfessels zu Weber sind bisher nur noch durch drei Briefe an Kind bekannt geworden, in denen Weber begrüßt wird⁹⁴ und Kind gebeten wird, Weber von seinem Wechsel aus Rudolstadt nach Hamburg zu informieren⁹⁵.

89 Die Auflagen 1–3 erschienen in Carl Friedrich Fröbels Hofbuchdruckerei Rudolstadt, die 4. Auflage bei Schubert & Niemeyer Hamburg & Itzehoe und die 5. Auflage bei Niemeyer Hamburg.

90 Brief von Methfessel an Kind vom 26. Oktober 1819 (A041483).

91 Die Melodie weicht nur wenig vom Weberschen Original (JV 96) ab und steht statt im 3/4 Takt jetzt im 3/8 Takt; vgl. 5. Auflage des *Allgemeinen Commers- und Lieberbuches*, Hamburg 1851, S. 17, Nr. 20. In der 6. Auflage, die 1875 erscheint und von Ernst Methfessel, dem Neffen Albert Methfessels, herausgegeben wurde, findet sich das Lied auf S. 168f.

92 TB 17. bis 25. November 1819 (A061100ff.).

93 Brief von Methfessel an Spohr, bis 13. November 1819 (erschlossen), www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1819111343 sowie TB Webers vom 15. November 1819 (A061098).

94 Briefe von Methfessel an Kind vom April 1820 (A047800), vom 11. November 1820 (A047624) und vom 8. Januar 1823 (A047570).

95 Vgl. A047570; vgl. auch die Anzeige über den Umzug in der Dresdner *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 21 (24. Januar 1823), S. 84.

Wie weiter oben beschrieben, finden sich seit 1818 Kompositionen von Weber und Methfessel in Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*. In den Taschenbüchern der Jahre 1820 bis 1823 wurden von Weber vier⁹⁶ und von Methfessel acht Liedvertonungen⁹⁷ verschiedener Dichter abgedruckt. Bezeichnend ist, dass Webers *Jungfernkranz* aus dem am 21. Juni 1821 uraufgeführten *Freischütz* bereits im *Taschenbuch auf das Jahr 1821* erschien. 1827 findet sich in dem Taschenbuch ein Ausschnitt zu *Tonkünstlers Leben. Eine Arabeske* von Carl Maria von Weber⁹⁸.

Nach dem Wechsel Albert Methfessels nach Hamburg, wo er als Klavier- und Gesangslehrer⁹⁹ sowie als Dirigent tätig wurde¹⁰⁰, die Hamburger Liedertafel¹⁰¹ gründete und den Synagogalchor leitete, sind keine Kontakte zu Weber bisher bekannt geworden¹⁰².

96 W. G. Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* auf das Jahr 1821: *Jungfernkranz* (Friedrich Kind), 1822: *Klotilde = Lied „Wenn Kindlein süßen Schlummers Ruh“* (Clotilde von Nostitz), 1823: *Schmerz „Herz, mein Herz, ermanne dich!“* (Georg Graf von Blankensee), *Das Licht im Tale* (Friedrich Kind).

97 W. G. Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* auf das Jahr 1820: *An die Laute* (Louise Brachmann), *Wanderlied* (Friedrich Haug); 1821: *Spätes Erkennen* (Louise Brachmann), *Die Boten* (Louise Brachmann); 1822: *Das geborgene Kind* (Karl Förster), *Lizidas* (Christoph August Tiedke); 1823: *Der Maiabend* (Stephan Schütze), *Das Mädchen am Bache* (Friedrich Kind).

98 A031181.

99 U. a. unterrichtete er die Mutter Edvard Griegs, Gesine Judithe, geb. Hagerup, im Gesang, Klavierspiel und Musiktheorie, in: Finn Benestad, Harald Herrenthal, Heinrich W. Schwab, Artikel „Grieg, Edvard“, in: *MGG² Personenteil* Bd. 8, Sp. 1–23, hier Sp. 1.

100 Gründung der Philharmonischen Konzerte u. a. mit Sinfonien von Beethoven und Mozart; vgl. Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*, Altona und Leipzig 1890, S. 121f. und Tina Frühauf, *Musik*, in: *Das jüdische Hamburg*. <http://www.dasjuedischehamburg.de//node/316>.

101 Gründungsdatum 19. April 1823, vgl. http://hl1823.de/ueber_uns/ [Zugriff 25.05.2022].

102 In seinem Abschiedskonzert im Apollosaal in Hamburg am 22. Februar 1832 führte Methfessel vermutlich Webers *Jubel-Ouvertüre* op. 59 auf: „Die Melodie: *God save the King* (das Hamburger Volkslied) durch reiche Instrumentation gehoben, schloß sich der Jubelsymphonie von C. M. von Weber an, und hinterließ einen schönen, feyerlich-ernsten Nachklang, für ein Abschiedsconcert ganz passend.“; vgl. *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Nr. 59 (17. Mai 1832), S. 479. In einem Benefiz-Konzert des Tenors Georg Albert am Hamburger Stadttheater am 12. April 1832 wurde

Aus seinen Hamburger Briefen an Spohr geht u. a. hervor, dass er sich um die Vermittlung geigerischer Talente bemühte und so finden sich unter den Schülern Spohrs z. B. Ferdinand David¹⁰³, später Gewandhausmusiker unter Mendelssohn Bartholdy und zeitweiliger Lehrer Joseph Joachims, oder Friedrich (Fredrik) Pacius¹⁰⁴, Komponist der Finnischen Nationalhymne und der ersten Finnischen Oper. Zu Zelter nahm er Kontakt auf, um Sänger in dessen Singakademie zu vermitteln¹⁰⁵. Auch in seiner Zeit als Hofkapellmeister in Braunschweig ab 1832 bildete er weiterhin Sänger und Sängerinnen aus, darunter seine zukünftige Ehefrau, die Sopranistin Emilie Lehmann, die sich besonders in der Rolle der Agathe in Webers *Freischütz* auszeichnete¹⁰⁶.

Der Kontakt Albert Methfessels zu Friedrich Kind lässt sich bisher nur bis zum Februar 1823 nachweisen, in welchem er ihn brieflich bat, eine Arbeitsstelle für seinen im Krieg verletzten Bruder zu vermitteln¹⁰⁷. Wie schon erwähnt, führten Weber und Kind zwischen 1817 bis 1822 einen umfangreichen Briefwechsel. In den Jahren danach sind nur noch zwei Briefe von Weber an Kind bekannt¹⁰⁸. Durch die persönliche Bekanntschaft Webers mit Kind im Dresdner Liederkreis drücken diese Briefe auch neben den musikalischen Bezügen freundschaftliche Gefühle aus. Selbstverständlich spielte dabei der *Freischütz* eine große Rolle.

Methfessel hatte seine wichtigste Zeit zwischen 1810 und 1825, einer Zeit, in der die Befreiungskriege stattfanden und in der er Kontakte zu Weber und

ebenfalls Webers Werk aufgeführt, lt. Programmzettel „mit einem hinzugefügten Schlußgesang von A. Methfessel“; vgl. <https://www.stadttheater.uni-hamburg.de/node/22079>.

103 Ferdinand David (1810–1873), Schüler Methfessels und Spohrs. Vgl. auch: Brief von Methfessel an Spohr vom 27. Januar 1825 (www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1825012743).

104 Friedrich Pacius (1809–1891), Schüler Methfessels und Spohrs. Vgl. auch: Brief von Methfessel an Spohr vom 10. Dezember 1823 (www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1823121043).

105 Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Brief von Methfessel an Zelter vom 16. Januar 1828, *D-Mb*, Autogr. Methfessel, Albert.

106 Brief von Methfessel an Spohr vom 22. Mai 1833 (www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1833052243).

107 Brief von Methfessel an Kind vom 23. Februar 1823, *A-Wgm*, Briefe Albert Methfessel 2.

108 Briefe von Weber an Kind vom 19. November 1825 und vom 1. Februar 1826 (A042520 und A042682).

Kind pflegte. In diesen Jahren erschienen die ersten Auflagen seiner Commercials- und Liederbücher und eine Vielzahl von schlichten Liedkompositionen. Er bevorzugte dabei einseitig Dur, indes neigte Weber in seinen Liedern romantisch auch zum Moll. Während das Genie Weber nach vorn in die neue Zeit drängte, verharrte Methfessel in seiner Zeit oder blickte zurück¹⁰⁹. Das freundschaftliche Verhältnis zwischen Carl Maria von Weber und Albert Gottlieb Methfessel hatte wohl seine Ursache in deren beiderseitigem Interesse an bürgerlich-fortschrittlicher und patriotischer Gesinnung, welche sich auch in ihren Liedern ausdrückt. Das bezeugt u. a. die Freundschaft zu Theodor Körner und dessen Familie.

Noch lange wurde Methfessel als „Altmeister deutscher Liederkunst“ verehrt¹¹⁰, geriet aber immer mehr in Vergessenheit, wenn man von der bekannten Hamburg-Hymne *Hammonia*, dem Sängergruß *Grüß Gott mit hellem Klang* oder dem Lied *Hinaus in die Ferne* absieht, während Weber, dem die Pflege der deutschen Oper besonders am Herzen lag und der als Begründer der deutschen Oper gilt, heute vor allem durch seinen *Freischütz*, mit Einschränkung durch *Oberon* und *Euryanthe*, seine Klarinettenkonzerte oder die *Aufforderung zum Tanz* präsent ist. Schon zu Webers Lebzeiten meinte man nach einer *Euryanthe*-Aufführung: „[...] nach dem Freischützen wird er schwerlich etwas liefern können, was alle Erwartungen befriedigte, die man sich zu machen berechtigt glaubt“¹¹¹.

Das literarische Werk Friedrich Kinds ist weitestgehend in Vergessenheit geraten. Heute ist er vor allem nur noch als Librettist des *Freischütz* bekannt.

Welchen Wert Weber auf das Lied legte, beschrieb er wie folgt: „Besonders Gesangcomposition sollte doch kein Componist hinten[an]setzen. Sie trägt die dramatische Wahrheit ins Leben“ und: „Der Genius ist universell, wer ihn besitzt, kann ihn zum Schöpfer jeder Gattung machen.“¹¹²

109 Vgl. Wilhelm Heinrich Riehl, *Der Sänger des deutschen Kommerzbuchs*, in: *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, Stuttgart 1899 (7. Aufl.), S. 185–210.

110 Müller von der Werra, *Des Sängers Lieblinge. Zwölf Bildnisse berühmter Componisten des Männergesanges*, Leipzig 1865, S. 3–4 (Porträt auf S. 67 dort abgebildet nach S. 16).

111 *Zeitung für die elegante Welt*, 24. Jg., Nr. 78 (17. April 1824), Sp. 631.

112 C. M. v. Weber: *Über die Tondichtungsweise des Hrn. Concertmeisters, Fesca, in Carlsruhe* (A030027).



Nach einer Photographie

Stich u. Druck v. Wagner in Leipzig

A. Meißner,

Verlag v. Baumgärtner's Buchh.

Obwohl sich Methfessel neben dem Lied auch an Kammermusik, Orchesterwerken oder Opern versuchte, brachte er es jedoch hier nicht zu solcher Meisterschaft wie Webers „universeller Genius“¹¹³.

Dennoch soll hier noch einmal Heinrich Heine zu Wort kommen: „Wir wollen daher Componisten, wie Methfessel, ehren – und ihn ganz besonders – und seine Liedermelodien dankbar anerkennen.“¹¹⁴

113 Wie Anm. 77, Methfessel, S. 77–84.

114 *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, Jg. 7, Nr. 176 (3. November 1823), S. 852 (hier ohne Autorenangabe, Heine zugewiesen), vgl. *Heinrich Heine's sämtliche Werke. Rechtmäßige Original-Ausgabe, Supplementband. Letzte Gedichte und Gedanken*, Hamburg 1869, S. 271f.

Bernd Müller

Heinrich Joseph Baermann (1784–1847) Sein Werdegang bis zum Beginn der Freundschaft mit Carl Maria von Weber

Heinrich wer? Heinrich Baermann ist heute fast ausschließlich als Carl Maria von Webers Lieblingsklarinettist bekannt, eine Verbindung vergleichbar den Paarungen Carl Stamitz und Joseph Beer, Wolfgang A. Mozart und Anton Stadler, Johannes Brahms und Richard Mühlfeld und manch anderer. Über Baer(mann), (We)ber und Ber(lin) hat eine ungenannte Enthusiastin ein wortspielerisches Rätselgedicht verfasst und (*Vossische Zeitung* vom 21. März 1812) publiziert, das einen engen Zusammenhang zwischen ihnen herstellt¹.

Baermann und Weber waren 1812 für einige Wochen in Berlin und machten nicht wenig Furore. Eveline Bartlitz ließ ein abschätziges Wort über Friedrike Koch „Wen in der Welt interessiert Frl. Koch...?“ keine Ruhe, und so trug sie zusammen, was sie über die junge Frau finden konnte, die in Berlin zum Freundes- und Anhängerkreis um Weber zählte². Baermann war überdies mit Felix Mendelssohn Bartholdy und Giacomo Meyerbeer gut befreundet. Aber außer recht kurzen Artikeln in den einschlägigen Lexika³, einer Erinnerung des Klarinettisten Oskar Kroll bei Gelegenheit von Baermanns 150. Geburtstag⁴ und einem biographischen Essay des Meyerbeer-Forschers Heinz Becker, der wohl durch den 200. Geburtstag des Klarinettisten 1984 veranlasst war⁵, findet sich im 20. Jahrhundert keine Würdigung. Trotzdem ist

1 Vgl. A032577. Die mutmaßliche Verfasserin des Poems, Ernestine Voitus, gehörte zum Freundeskreis Webers in Berlin, neben H. Lichtenstein, F. G. Türcke, Friedrich F. Flemming und anderen.

2 Eveline Bartlitz, „Wen in der Welt interessiert Fräulein Koch...?“ in: *Weber-Studien*, Bd. 3, S. 27–54.

3 Vor allem Gudula Schütz zur Familie Baermann in: *MGG*², Personenteil, Bd. 1 (1999), Sp. 1614–1617 sowie den Personeneintrag der WeGA (A000077)

4 Oskar Kroll, *Heinrich Joseph Baermann. Zur 150. Wiederkehr seines Geburtstages*, in: *Musik im Zeitbewußtsein*, 7 (1934), S. 8f.

5 Heinz Becker, *Heinrich Joseph Baermann. Eine Portraitskizze*, in: *Die Klarinette*, 3. Jg., Heft 2 (Juli 1988), S. 50–60.

er in der Welt der Klarinette noch immer präsent; die Baermannsche Klarinettenschule stammt zwar von seinem Sohn Carl, ist weiterhin im Gebrauch und hält auch das Gedächtnis des Vaters aufrecht. Für heutige Klarinettenisten und Klarinettenistinnen gehört er in ihre musikalische Ahnenreihe (Peter Rieckhoff, Sabine Meyer)⁶. Grob umrissen ist das die Ausgangslage, von der aus sich mein Interesse an Heinrich Joseph Baermann entwickelte. Wie kommt es, fragte ich mich, dass man von einem brillanten Musiker, der vor 200 Jahren allseits berühmt und nicht unumstritten war, fast nichts mehr weiß? Ein Porträt, das lange im Baermann-Zimmer der ehemaligen Hochschule für Musik in Berlin hing, wurde irrig für ein Bildnis Heinrich Josephs gehalten, obgleich es seinen Sohn Carl Baermann zeigt. Wo immer man grub, traf man auf Disparates und manch Widerstreitendes. Alsdann.

Baermanns Herkunft, Elternhaus und Musikschule

Sein Elternhaus, dessen Umfeld und die schulische Bildung, die er genossen haben mochte, lassen auf die spätere Karriere nicht schließen. Das erste kurze Lemma, das ihm ein Musikerlexikon widmete, steckt voller Fehler, obwohl man annehmen muss, dass der Lexikograph den Beschriebenen persönlich kannte⁷. Entgegen den dortigen Angaben wurde Heinrich Joseph am 14. Februar 1784 in Potsdam geboren und acht Tage später in der Hof- und Garnisonkirche protestantisch getauft⁸. Sein Vater war Franz Rudolph Bärmann, der

6 Zu Rieckhoff († 1994): Im Januar 1994 hatte ich ein Gespräch mit R. im sog. Baermann-Zimmer der damaligen Hochschule für Musik in Berlin, in dem ein Porträt Carl Baermanns hing. Zuvor hatte ich einer Unterrichtsstunde beiwohnen dürfen, in der ein Student den 2. Satz von Mozarts Klarinettenkonzert übte, mehrmals vom Lehrer zur deutschen Art, Klarinette zu spielen, ermuntert. Anschließend sprachen R. und ich über den Abgebildeten, den wir beide damals für Heinrich Joseph Baermann hielten, welcher für ihn der Vater dieser Klarinettenschule war.

7 Felix Joseph Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, München 1811, S. 12. Baermann heißt dort Christian, geb. 1781. Lipowsky war 1810/11 ein hochrangiger Beamter, der dem bayerischen König Max I. Joseph in verschiedenen Missionen diente. Sein Ruf als Verfasser war fragwürdig. Seine „Schriften“, so hieß es, trügen „nicht selten das Gepräge der Flüchtigkeit an sich“; vgl. Artikel „Lipowsky“ in: *ADB*, Bd. 18 (1883), S. 730f., hier 731.

8 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, *D-Mbs*, Fasc.germ. 191,1 (Abschrift der Taufurkunde aus dem Kirchenbuch, Potsdam, 4. April 1820). – Vgl. Ulrich Rau, *Die Kammermusik für Klarinette und Streichinstrumente im Zeitalter der Wiener Klassik*, Saarbrücken 1977, S. 451, Endnote 863. Dort ist hinzugefügt, Baermanns Geburt sei im Kirchenbuch

als Soldat bei der Leibkompanie des Infanterieregiments 18 diente, das in Potsdam stationiert war⁹. Seine Mutter, Elisabeth Braun, war die Schwester von Johann Georg Christoph Braun, der als Buchhändler in Augsburg lebte¹⁰ und nach Baermanns Übersiedlung in die bayerische Hauptstadt eine Referenz für den jungen Musiker bildete. Heinrich war der letzte von drei Söhnen. Carl, 1780 geboren¹¹, wurde als Fagottist Schüler von Georg Ritter, einem exzellenten Virtuosen, der aus der Mannheimer Instrumentalmusik kam, mit dem Orchester 1778 nach München wechselte und seit 1788 der königlich preußischen Hofkapelle angehörte¹². Vom zweiten Sohn, geboren 1782 und nach dem Vater Franz benannt, ist nichts weiter bekannt geworden¹³.

Welche Schule der junge Heinrich besuchte, lässt sich nur erschließen. Nach Lage der Dinge müsste es die Garnisonsschule gewesen sein. 1722 erbaut, war

für die Jahre 1766–1794 der Evangelischen Heilig-Kreuz-Gemeinde Potsdam für das Infanterie-Regiment Nr. 18, S. 211 verzeichnet. Diese Art der Angabe der Kirchengemeinde ist irreführend und rührt vom Sprachgebrauch aus DDR-Zeiten her, in dem die Garnisonkirche von 1949 bis zu ihrer Sprengung 1968 Heilig-Kreuz-Kirche genannt wurde.

9 Der Vater ist wohl 1746 geboren. Das ergibt sich daraus, dass H. J. Baermann in einem Urlaubsantrag vom Juni 1818 als Begründung angibt, er wolle „seinen 72-jährigen Vater noch einmal sehen“, vgl. den Antrag in Baermanns Personalakte in München (= *D-MhSA*, Intendanz Hofmusik, (Personalakten) 3, Heinrich Joseph Baermann, Hofmusikintendanz an König Max Joseph vom 10. Juni 1818). Guy Leclerc / Kurt Wernicke stellen die Behauptung auf, Baermanns Vater sei Militärmusiker gewesen und habe seinem Sohn Musikunterricht erteilt. Beides hat dieser aber zu keiner Zeit erklärt, vgl. Guy Leclerc, Kurt Wernicke, „*Der Klarinetist Beer spielte seinen Part vorzüglich*“. *Joseph Beer (1744–1812)*“, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart*. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2012, S. 63–78.

10 Vgl. zu Braun (*1750, †29. Dezember 1818) die biographischen Angaben der WeGA unter A000220.

11 Vgl. Rau (wie Anm. 8), S. 452, Endnote 866 und 863, wo er sich auf das Kirchenbuch der Ev. Heilig-Kreuz-Gemeinde Potsdam der Jahre 1766–1794 beruft.

12 Vgl. die Artikel zu Carl und Heinrich Bärmann in: Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 29 sowie Lipowsky (wie Anm. 7), S. 283 und den ausführlichen Nachruf auf Ritter im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 2, Nr. 176 (23. Juli 1808), S. 701f.

13 Zu Franz Bärmann jun. führt möglicherweise eine Spur. In den *Adreß-Kalendern der Königlich Preussischen Haupt- und Residenz-Städte Berlin und Potsdam* (Berlin-Teil) 1801, 1803, jeweils S. 141 sowie 1804, S. 128 und 1806, S. 132 ist ein Franz Bärmann verzeichnet und als „Comptoirschreiber“ in „Comptoir und Niederlage in Stettin“ vermerkt. (1800 fehlt sein Name im entsprechenden Adresskalender noch.)

sie die größte Schule Potsdams mit bis zu 500 Schülerinnen und Schülern, die in je vier Klassen eingeteilt waren und vormittags (Knaben) bzw. nachmittags (Mädchen) zur Schule gingen. Sie war dem ‚Feldministerium‘ unterstellt¹⁴, d. h. eine militärische Einrichtung. Deren Pädagogik hatte der Gutsbesitzer Friedrich Eberhard von Rochow (1734–1805) entwickelt¹⁵. Nach der militärischen Laufbahn widmete er sich auf seinen zahlreichen Gütern der Landwirtschaft, die er – ganz der Aufklärung verpflichtet – wissenschaftlich zu verbessern trachtete. Rochow schuf eine vielfältige Erziehungsliteratur, nicht nur für die Schule, sondern für alle, fürs Leben; Volksaufklärung eben.

Welche Schule auch Heinrich besuchte, er dürfte mit und unter dieser Pädagogik, die dem aufgeklärten Absolutismus verpflichtet war, erzogen worden sein. Sie hat ihn im Vertrauen auf eine gutwillige Obrigkeit geprägt, das sein Erwachsenenleben lang innere Einstellung blieb, allen Frustrationen zum Beispiel durch Ludwig I. zum Trotz.

In der Frage, wann, wie und warum er besonderen Unterricht in der Musik erhielt, helfen nur Indizien weiter. Zum einen wird man musikalische Begabung voraussetzen dürfen. Das war unabdingbar. Da sein Bruder Carl ihm

14 Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend*, 3 Bände, dritte, völlig umgearbeitete Auflage, Bd. 2, Berlin 1786, S. 668–670. Genau genommen war das Feldministerium die „Gesamtheit aller preußischen Feldprediger“, d. h. der Militärgeistlichen. Leiter des Feldministeriums waren die Feldprobste (vgl. Angela Strauß, *Freigeister und Pragmatiker. Die preußischen Feldprediger 1750–1806*, Göttingen 2022, S. 46ff.). – Hinsichtlich des Schulbesuchs wäre auch denkbar, dass Baermann in der Schule des Großen Waisenhauses zu Potsdam seine Schulbildung erhielt, die 1724 für Soldatenwaisen gegründet worden war. Für Carl Baermann ist ausdrücklich überliefert, dass er in Potsdam „im Militair-Waisenhause seine erste Erziehung“ erhalten habe; vgl. Ledebur (wie Anm. 12), S. 29. So könnte es auch für den jüngeren Bruder Heinrich gewesen sein.

15 Rochow wird von Bruno Preisendörfer ausgiebig und in seinem aufklärerischen Impetus geradezu liebevoll charakterisiert (*Als Deutschland noch nicht Deutschland war. Eine Reise in die Goethezeit*, Berlin 2016, S. 143, 232f., 303f., 406f. et passim). Auch Friedrich Nicolai beschreibt Rochow als Anhänger der Aufklärung; vgl. Nicolai (wie Anm. 14), 2. Auflage, Bd. 2 (1779), S. 784. Wie fortschrittlich Rochow gerade als Grundherr mit seiner Schulkonzeption wirklich war, lässt sich an der Beschreibung des allgemein defizitären Zustands der Volksschulen ermesen: „Schulbauten entstanden gewöhnlich erst 250 Jahre nach Luthers Aufruf. Häufig wehrte sich der adlige Grundherr gegen den Unterricht als Zeitvergeudung für die Bauernkinder“, vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1700–1815*, München 1987, S. 286.

darin vorangegangen war, so sollte man annehmen, dass auch er die Musikschule des Großen Militärwaisenhauses besucht hat. Das bestätigt Baermann auch August Lewald, seinem ersten Biographen: „den ersten Unterricht erhielt er in der dortigen Militärmusik-Schule“¹⁶.

Es erhebt sich jedoch das Problem, dass seit 1792 diese Musikschule geschlossen war¹⁷. Als Baermann die Elementarschule von sechs Jahren durchlaufen hatte, war er 12 Jahre alt gewesen. Das war 1796. Von 1792 an konnte er deshalb nur in dem Privatinstitut, das der frühere Leiter Joh. Aug. Antoni sogleich als Hoboistenschule gegründet hatte, Musikunterricht erhalten. Wie weit die Ausbildung reichte, ist schwer abzuschätzen. Seine Biographen berichten: „Mit vierzehn Jahren war er schon Hoboist der Leibgarde.“¹⁸ D. h. der Unterricht dauerte ca. 18 Monate, was wohl zu kaum mehr als der Beherrschung des Instruments für die Zwecke des Militärs, also der Marschmusik,

16 August Lewald, *Zeitgenossen. Heinrich Bärmann. Erster Clarinetist der Königlich Bayerischen Kapelle*, in: *Der Freimüthige, oder: Berliner Conversationsblatt*, Jg. 31, Nr. 162 (16. August 1834), S. 649. Die weiteren Folgen: Ebd., Nr. 163, S. 654f., Nr. 164, S. 658f., Nr. 165, S. 662f. In wenig geänderter Form hat Lewald diesen Text in sein Buch *Panorama von München*, 2. Teil, Stuttgart 1835, darin das Kapitel: *Ein Künstlerleben*, S. 130–148 übernommen. Die Zitate folgen dieser Ausgabe, hier S. 131f. – Vgl. auch Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 1, 1835, S. 442. – Als Hautboist im II. Bataillon Garde erhielt er für seine monatliche Verpflegung 4 Thlr, im Unterschied zu denen in der Leibgarde (5 Thlr/Mt). Damit waren sie in beiden Einheiten den Regimentstambouren gleichgestellt, vgl. Carl von Reinhard, *Geschichte des Königlich Preussischen Ersten Garde-Regiments zu Fuß [...] 1740–1857*, Potsdam 1858, S. 559f.

17 Die Musikschule beim Militärwaisenhaus war 1724 zu dem Zweck gegründet worden, den Nachwuchs für die militärischen Musikkorps heranzuziehen. 1792 wurde das Militärwaisenhaus nach Einsparmöglichkeiten durchforstet und organisatorisch umgebaut, d. h. vor allem verkleinert. Dieser Entscheidung fiel auch die Musikschule zum Opfer. Direktor Joh. Aug. Antoni wurde unter Beibehaltung seiner Bezüge in den Ruhestand versetzt und das Waisenhaus von den finanziellen Lasten der Musikschüler befreit; vgl. *Geschichte des Königlich Potsdamschen Militärwaisenhauses von seiner Entstehung bis auf die jetzige Zeit*. Herausgegeben zur hundertjährigen Stiftungsfeier der Anstalt im November 1824, Berlin und Posen 1824, S. 377. – Auch wenn es für den jungen Baermann wohl nicht mehr galt, sei mitgeteilt, was Friedrich Nicolai 1786 über die zwölf Zöglinge dieser Hautboistenschule zu berichten wusste: „Diese sind besser gekleidet als die andern, tragen Stiefeletten, Kollerette und Vorärmel. [...] Die Knaben lernen in dieser Schule alle blasenden Instrumente spielen“; vgl. Nicolai (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 174f.

18 Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 132. Vgl. auch Lipowsky (wie Anm. 7) und Schilling (wie Anm. 16).

reichte. Damit war er am Ziel seiner Ausbildung gelangt; so war es jedenfalls gedacht¹⁹.

Wie es scheint, hat er das Ende der Fahnenstange für sich darin aber nicht gesehen, so wenig wie sein Bruder Carl, der nach der Musikschule beim bereits erwähnten Mannheim-Münchner Fagottisten Georg Ritter in die Lehre ging.

Joseph Beer (1744–1812)

Heinrich Baermann hat sich nur ein einziges Mal zu Beer als seinem Lehrer bekannt, und zwar gegenüber Lipowsky, der schrieb: „Er hatte das Glück später einen Privatunterricht bei dem berühmten Klarinetisten Behr zu erhalten, dem er auch seine höhere und feinere Ausbildung auf der Klarinette verdankt.“²⁰ Seinen ersten Biographen August Lewald und Gustav Schilling²¹ hat er diese Schülerschaft verschwiegen. Aber er hat Joseph Beers mit einem Nachruf gedacht, den Schilling überliefert:²²

„Bis in seine letzten Lebenstage war er Meister seines Instrumentes, unübertroffen sowohl in practischer Fertigkeit als in dem, was eigentliche Kunst heißt, dem seelenvollen, in jeder Hinsicht deutlichen und ausdrucksvollen Vortrage; unübertrefflich vielleicht aber für immer – was selbst andere große Clarinettvirtuosen zugeben – ins Besondere in den feinen Nüancirungen, dem Schweben, dem wahrhaft ätherischen Klange des Tones, das er namentlich bei einem *decrescendo* demselben zu geben wußte. Bärmann selbst, dieser große Meister, der ihn jetzt wohl noch übertrifft an Fertigkeit und Manier, und mit dem zusammen er in Betreff der Virtuosität auf der Clarinette die deutsche Schule weit über alle anderen erhoben hat, das anzuerkennen selbst die Franzosen nicht

19 Wenn ein Schüler nach etwa eineinhalb Jahren ausgebildet war, wurde er dem Korps einer Einheit, z. B. dem I. Bataillon des Infanterieregiments 15, der Leibgarde (das waren die ‚Langen Kerls‘ des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm, auch Potsdamer Riesengarde genannt) zugeteilt, dessen Kommandant 50 Taler „Douceur“ an den Direktor zu zahlen hatte. Mit der Schließung der Musikschule war demnach Antonis Geschäftsmodell zusammengebrochen, wofür er mit seiner Hoboistenschule Ersatz schuf. Heinrich wurde aber vermutlich von einem berufsmäßigen Klarinettenspieler (entweder aus der Militär- oder der Hofmusik) ausgebildet.

20 Lipowsky (wie Anm. 7).

21 Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16). – Schilling (wie Anm. 16), S. 442–445.

22 Vgl. Artikel „Beer“ in: Schilling (wie Anm. 16), S. 510–512 (Zitat S. 511).

ansehen [...], selbst dieser große Meister spricht in letzter Hinsicht mit der größten Achtung von ihm.“

Beide Aussagen lassen an der Bedeutung, die Beer für Baermanns Klarinettenspiel hatte, keinen Zweifel übrig. Es führt kein Weg an diesem ersten Virtuosen der Klarinette vorbei.

Joseph Beer stammte aus Grünwald²³ im Erzgebirge, und zwar auf der böhmischen Seite der Grenze zu Sachsen hin, nur 2 km von ihr entfernt. Im Nachbarort Moldau, zu dessen Sprengel das Dorf gehörte, wurde er am 18. Mai 1744 getauft. Der Taufeintrag lautet:²⁴

„Decimâ octavâ baptizatus est à R. P. Jo[ann]e Josephe Weis p: l: Capelano Joannes Josephus, Jo[ann]is Josephi Pehr ex Grünwaldt, et uxoris ejus Anna Rosina legitimus filiolus. Levans: Joannes Franciscus pie defuncti Melchioris Glöckner legitimus filius. Testes: Christianus Walter, Maria Elisabetha Jo[ann]is Henrici Fiescher uxor, Anna Rosina Andreae Clausnitzer uxor, et Christianus Walter, omnes quinque Grünwaldâ.“

23 Grünwald ist als Ortschaft verschwunden. Das Flurstück heißt heute Pastviny und gehört zur Tschechischen Republik. Es war Teil des Sudetenlands, dessen Einwohner 1945 nach den NS-Untaten während des sog. 3. Reiches vertrieben wurden oder geflohen sind.

24 <http://vademocum.soalitomeric.cz/vademocum/permalink?xid=09ddd7cea03b9b8d:4e496e4e:12216bae987:-6e05&scan=89ce557b063743cab3a307a3209b141b>. Übersetzung: „Am 18. [Mai 1744] ist von [dem Benefiziaten des Königs] Joh. Jos. Weis, dem Ortsgeistlichen [und] Kaplan, Johann Joseph, des Joh. Jos. Pehr aus Grünwaldt, und seiner Ehefrau Anna Rosina, eheliches Söhnlein getauft worden. Taufpate: Joh. Franz, des gottesfürchtigen verstorbenen Melchior Glöckner ehelicher Sohn. Zeugen: Christian Walter, Maria Elisabeth, Ehefrau des Joh. Heinrich Fiescher, Anna Rosina, Ehefrau des Andreas Clausnitzer, und Christian Walter, alle fünf aus Grünwald“ – Die Abkürzung „p: l:“ steht vermutlich für „pastore loci“, also „Ortsgeistlichen“. „R. P.“ ließ sich nicht sicher auflösen; in anderen Einträgen des Kirchenbuchs findet sich auch „R. B.“, was die Lesung „Regis beneficiato“ erlauben würde. Als Benefiziat wurde ehemals ein Kleriker der römisch-katholischen Kirche genannt, „der seinen Unterhalt vom Ertrag einer Pfründe erhielt. Dabei handelt es sich bis heute um ein von der zuständigen kirchlichen Autorität vergebenes Rechtsinstitut auf Pfarreebene, das aus Kirchenamt und nutzungsfähiger Vermögensmasse besteht“, vgl. den Artikel „Benefiziat“ auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/Benefiziat>. – Die Kirchenbücher liegen heute im Staatlichen Gebietsarchiv Litoměřice [Leitmeritz] und sind unter der Webadresse www.vademocum.soalitomeric.cz digitalisiert einsehbar. In dieser und den nachfolgenden Quellenangaben aus den Matrikeln wird der Permalink zum entsprechenden Digitalisat mitgeteilt.

Joseph Beer²⁵ war das Kind einfacher Leute, die auf einem Bergrücken des Erzgebirges in 800 m Höhe ihren Lebensunterhalt mühsam verdienen mussten. Die ersten Nachrichten von ihm sind von einem Prämonstratensermönch des Klosters Strahov in Prag, Johann Gottfried Dlabacž, gesammelt worden, der seine Informationen über die Familie Beers aus erster Hand beziehen konnte, einem jüngeren Bruder des Klarinettenisten. Von ihm erfuhr er, dass auch die beiden Brüder musikalisch ausgebildet waren, doch keiner wurde so erfolgreich wie Joseph. Dieser sei „als ein Schulknabe von 14 Jahren, ohne Wissen seiner Eltern nach Paris“ gegangen²⁶.

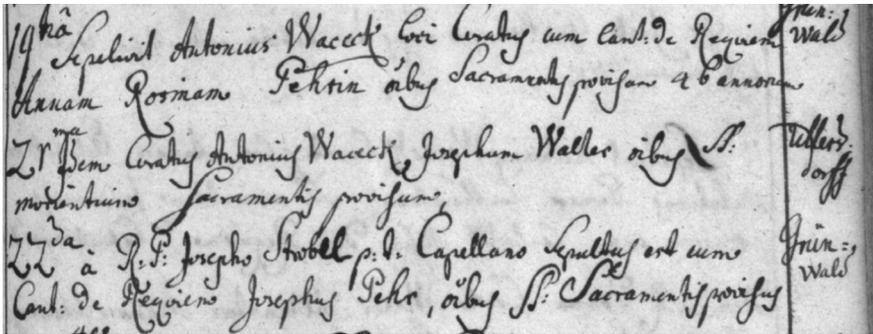
Und nun vergleiche man die folgenden Einträge im Sterbebuch der Kirchengemeinde Moldau:²⁷

„19^{na} Sepelivit Antonius Waceck loci Curatus cum cant[o]: de Requiem Annam Rosinam Pehrin o[mn]ibus Sacramentis provisam 46 annorum.“

25 Erst vor wenigen Jahren haben Guy Leclerc und Kurt Wernicke Beers Leben und Wirken beschrieben, vgl. Anm. 9. Sie haben damit das Verdienst, diesen Künstler aus dem Orkus des Vergessens geholt zu haben, auch wenn man nicht allen ihren Feststellungen zustimmen kann. Erstmals wurde Beer schon 1783 kurz vorgestellt: „Nachrichten von einigen Virtuosen“ in: Carl Friedrich Cramer, *Magazin der Musik*, Jg. 1 (31. Juli 1783), S. 757f. Wichtiger ist aber eine sonst kaum genutzte Quelle: Gottfried Johann Dlabacž (Bohumír Jan Dlabac), *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bände, Artikel „Bär, Joseph“, Bd. 1, Prag 1815, Sp. 65f. Von demselben Autor stammt bereits das Lemma „Bär (Joseph)“ innerhalb des „Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichsten Tonkünstler in oder aus Böhmen.“ in: Joseph Anton Stephen Ritter von Riegger, *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, Heft VII, Leipzig und Prag 1788, S. 137f.

26 Dlabacž, *Lexikon* (wie Anm. 25), Sp. 65. bzw. Dlabacž bei Riegger (wie Anm. 25), S. 137.

27 Auszug aus den Sterbematrizen der katholischen Kirchengemeinde Moldau, Dezember 1758: <http://vademecum.soalitomerce.cz/vademecum/permalink?xid=09ddd7cea03b9b8d:4e496e4e:12216bae987:-6e05&scan=8e69045431aa4ea79ec9c62ffc8a2aca>. Übersetzung: „Am 19. hat Anton Waceck, Ortspfarrer, mit einem Requiem-Gesang Anna Rosina Pehrin, mit allen heiligen Sakramenten versehen im Alter von 46 Jahren beerdigt.“ – „Am 22. ist von [dem königlichen Benefiziaten] Josephus Strobel, Ortskaplan, mit einem Requiem-Gesang Joseph Pehr, mit allen heiligen Sakramenten versehen, im Alter von 48 Jahren begraben worden.“ Man muss sich fragen, was Dlabacž' Gewährsmann veranlasst haben mag zu suggerieren, sein Bruder Joseph habe die Eltern hintergangen. Ist Beer vor dem Tod seiner Eltern heimlich verschwunden oder haben ihn diese Tode das Weite suchen lassen?



Ausschnitt aus den Sterbematrizen der katholischen Kirchengemeinde Moldau
SGL. sign. 117/4

„22^{da} à R: P: Josepho Strobel p[astore]: l[oci]: Capellano Sepultus est cum Cant: de Requiem Josephus Pehr, o[mn]ibus SS [Sanctissimis]: Sacramentis provisus ann: 48.“

Beide Eltern sind also im Dezember 1758 verstorben, da war Joseph in der Tat 14 Jahre alt. Was die Ursache dieses Todes gewesen sein mag, darüber geben weder die Matrizen noch ein anderes Dokument Auskunft. Jedenfalls muss es für die Geschwister (die Brüder hatten noch eine jüngere Schwester) eine Katastrophe gewesen sein. Joseph hat sich kurz entschlossen auf den Weg gemacht. So scheint es. Kurz entschlossen? Auf's Geratewohl?

Das wohl nicht. Es gab indessen Exempel, Vorbilder. Von Johann Stamitz (1717–1757), der aus Deutschbrod zwischen Prag und Iglau (Jilava) stammte und in Mannheim reüssierte, oder Franz Benda, geb. 1709, aus Altbenatek (nordöstlich von Prag), der sich nach einer mehrjährigen abenteuerlichen Tour bis nach Berlin durchschlug, von ihnen mochte er nichts gehört haben. Ein böhmischer Musikant kam immerhin aus seinem Heimatdorf. Franz Glöckner, geb. 1734 in Grünwald²⁸, war bei seinem Schulmeister Joseph Klippel in die Musiklehre gegangen und hatte danach den Weg in die Welt angetreten: nach Dresden, wo er bei anderen böhmischen Brüdern, den Hornisten Czermák, weiterlernte und schließlich im Orchester des sächsi-

28 Laut Taufeintrag am 2. April 1734 im Kirchenbuch Moldau: <http://vademecum.soalitoalice.cz/vademecum/permalink?xid=09ddd7cea03b9b8d:4e496e4e:12216bae987:-6e06&tscan=b1f635c01a5b451094419c222e9d8285>

schen Kurfürsten, dem Sohne Augusts des Starken, nach Warschau gelangte, wo dieser als König von Polen residierte²⁹. Von Franz Glöckner muss der junge Beer gehört, kann ihn womöglich auch gekannt haben. Johann Gottfried Dlabacž ist es, der davon Kenntnis gibt, dass auch Beer ein Schüler Klippels war. Von ihm heißt es, dass er den Generalbass unterrichtete, er war demnach kein Klippschulmusiklehrer. Beer konnte bei ihm zudem Instrumente lernen, vermutlich Geige, das war der Standard des böhmischen Musikanten, gewiss aber Trompete, vielleicht wie Glöckner auch Waldhorn.

Wie lange es dauerte und auf welchem Weg er nach Paris, genauer: nach Versailles, und dort in die Garde du corps de Roi³⁰ gelangte, weiß man nicht. Um bei der Militärmusik unterzukommen, half es ihm jedenfalls, wenn er Trompete spielen konnte. Im musikalischen Paris lebten bereits zahlreiche böhmische Musikanten, bei denen Beer Unterstützung finden konnte: Franz Joseph Heina (*1709 in Miesitz/Měšice bei Prag), „trompette des chevaux-légers de la garde de Roi“³¹, war Hornist wie auch Wenzel Joseph Kohaut (*1738 in Saaz)³²; und Gaspard Procksch ein böhmischer Klarinettist, der bereits 1753 der Kapelle des Generalsteuerunternehmers Alexandre Le Riche de La Pouplinière, einer Schlüsselfigur des damaligen Musiklebens in Paris,

29 Zu Glöckner: Dlabacž, Lexikon (wie Anm. 25) Bd. 1, Sp. 469. – Zu Klippel: ebd., Bd. 2, Sp. 73; zu Czermák: ebd., Bd. 1, Sp. 306f. Franz Bendas Abenteuer schildert Dlabacž ebenfalls: Bd. 1, Sp. 104–108.

30 Das Letztere geben (leider ohne Quelle) Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 63 an. Das Übrige bei Cramer, Riegger und Dlabacž (wie Anm. 25). In der deutschen Überlieferung geht Beer zuerst in den Dienst eines kaiserlichen Militärmusikkorps.

31 Über Heina sind in den gängigen Lexika keine Auskünfte zu finden. Am besten informiert: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, 8 Bände, Kassel/München, 2005, Bd. 5 (Kommentar), S. 110 und 515. Dort ist er nach den Angaben des Kirchenbuchs von St.-Eustache in der Sterbematrikel von Mozarts Mutter als „trompette [...]“ bezeichnet.

32 Kohaut (*4. Mai 1738, † um 1777) war zwar sechs Jahre älter als Beer, aber er stammte aus Saaz, das wie Grünwald im Norden des böhmischen Beckens liegt. Der heute Žatek genannte Ort ist von Grünwald in südlicher Richtung gut 50 km entfernt. Kohaut diente als Feldtrompeter in der kaiserlichen Armee, desertierte jedoch und floh nach Frankreich, wo er auch als Lautenspieler und Komponist auftrat und Mitglied in der Kapelle des Prinzen Conti wurde; vgl. Artikel „Kohaut“ in: *MGG*², Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 431f.

angehörte³³. Die Klarinette spielte überdies ein anderer Deutscher namens Schenker, der im gleichen Orchester arbeitete³⁴.

Der Sprung aus der Sphäre der Militärmusik gelang Beer 1767, dem Jahr, in dem er in die Kapelle des Herzogs Philippe von Orléans wechselte, und zwar als Trompeter. Dieser war ein Prinz von Geblüt und residierte im Palais Royal. Dass es Beer gelang, in dessen Kapelle einzutreten, hat ohne Zweifel mit Friedrich Melchior Grimm zu tun.

Grimm (1723–1807) stammte aus Regensburg und war der Spross eines protestantischen Pfarrhauses. In Leipzig studierte er bei Johann Christoph Gottsched, dem damaligen Literaturpapst Deutschlands. Obendrein beschäftigte er sich mit dem Opernwerk Johann Adolf Hasses, des im 18. Jahrhundert erfolgreichsten deutschen Komponisten. Anfang 1749 begleitete er einen jungen Adligen als Hofmeister nach Paris, wo er es verstand, schnell Beziehungen zu knüpfen, vor allem in den Kreis der Aufklärungsaktivisten um Rousseau, Diderot und andere. In den 1750er Jahren wogte in Paris der „Buffonistenstreit“, eine Auseinandersetzung um die Frage, ob der herkömmlichen französischen Oper der Repräsentanten Lully und Rameau die neue italienische Oper (Pergolesi) vorzuziehen sei. Etwas abstrahiert hieß die Alternative gelehrte Musik im Stile des Barock oder die neue Musik à la napolitaine. Grimm stellte sich in mehreren Artikeln im *Mercur de France* und anderen Veröffentlichungen auf die Seite der modernen Oper und Musik. Als ein Hort der etablierten Musik galt das Orchester des Alexandre Le Riche de La Pouplinière (1693–1762), das unter der Leitung Rameaus stand. Als der Generalsteuerunternehmer sich dazu entschloss, Johann Stamitz, den Leiter des Mannheimer Orchesters, der bei den Traditionalisten einen Ruf eines musikalischen *enfant terrible* hatte, 1754 für ein Jahr mit der Direktion seiner Privatkanpelle zu betrauen, war das ein kulturpolitisches Statement. Der Buffonistenstreit endete dennoch mit einem vorläufigen Sieg der Traditionalisten, doch die neue Musik setzte sich in Paris fest, zunächst in der Kapelle

33 Georges Cucuel, *Études sur un Orchestre au XVIIIème Siècle. L'Instrumentation chez les Symphonistes de La Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schencker et Gaspard Procksch*, Diss. Paris 1913, S. 59–62. Die Informationen bei Fétis, Artikel „Procksch (Gaspard)“ in: *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1832–1844; Bd. 7 (1841), S. 312 sind marginal und in der 2. Auflage unverändert. In *MGG* hat er keinen Namensartikel.

34 Cucuel (wie Anm. 33), S. 56–58.

Le Riches, in deren Leitung François-Joseph Gossec Nachfolger von Johann Stamitz wurde. Nach Le Riches Tod rief Gossec 1769 das *Concert des amateurs* ins Leben, wo er die neue Musik weiterpflegen konnte. Und Grimm hatte sich zum Ende der Auseinandersetzung ironisch in seiner *Correspondence littéraire* geäußert:³⁵

„[...] die Buffon, Diderot, d’Alembert, überhaupt alle Schriftsteller von gewissem Rang, die Künstler aller Art, Maler, Bildhauer, Architekten, die diese Musik geradezu bezaubert hat, gehen nun nicht mehr in die Oper und haben dafür um so mehr Muße, sich ihren Arbeiten zu widmen, die dem Jahrhundert und der Nation Ehre machen.“

Dieser Friedrich Melchior Grimm, Anhänger der neuen Musik und Parteigänger Stamitzens, trat 1756 als Sekretär in die Dienste des Herzogs von Orléans, und wenn es jemanden gab, der Beer in dessen Orchester unterbringen konnte, dann war er es.

Wo er auch gespielt haben mochte, da blies Beer noch Trompete. Seine Erweckung für die Klarinette, darin sind sich die Berichterstatter einig, geschah dadurch, dass er „zufällig“ in Paris gute Klarinettenisten hörte³⁶. Das Spiel eines von ihnen habe ihn dermaßen begeistert, dass er sich „auf der Stelle“ entschloss, von der Trompete auf dieses Instrument umzusteigen. Beer legte offenbar sehr großen Wert darauf zu betonen, er habe die Klarinette in einem Selbststudium von nur vier Monaten so erlernt, „daß er alle seine Kollegen übertraf“³⁷. Das dürfte allerdings nicht allzu schwer gewesen

35 Die Informationen über Grimm nach: Edmond Scherer, *Melchior Grimm*, Paris 1887; Reprint: Genf 1968. Zuerst erschienen in vier Folgen in: *Revue de deux Mondes*, Bd. 72, Paris 1885/86. – Über den Buffonistenstreit: Peter Rummenhüller, *Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik*, Kassel 1983, S. 117–120. – Das Zitat aus *Correspondence littéraire* in: Melchior Grimm, *Paris zündet die Lichter an. Literarische Korrespondenz*, Leipzig 1977, S. 79. Grimm verschickte in unregelmäßigen Abständen seine *Correspondence*, die über die Debatten und Zustände im vorrevolutionären Paris berichtete, an ausgewählte europäische Regenten, unter ihnen Friedrich II. von Preußen und Zarin Katharina die Große.

36 So etwa Rau (wie Anm. 8), S. 100, und Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 63.

37 Cramer (wie Anm. 25), S. 758 schreibt: „Hier [= Paris] hörte er zuerst einige treffliche Clarinetbläser; er erlernte dieß Instrument, und brachte es in 4 Monaten so weit darauf, daß er alle seine Kollegen übertraf, und sehr bald der vornehmste Clarinetist in ganz Frankreich ward.“ Von ihm hat es Gerber: „Hier hörte er einige gute Clarinettenbläser; er lernte dies

sein, denn zu dieser Zeit begann die Klarinette überhaupt erst bekannt zu werden. Unter den wenigen Klarinettenspielern in Paris war wohl Gaspard Procksch der beste. Und wenn er das Vorbild war, dann war er es wohl auch, der Beer das Instrument spielen lehrte; das andere ist eine Legende, die Beer im Einklang mit dem Geniekult der 1780er Jahre gestreut hat.

Beers Aufstieg als Klarinetrist begann an Weihachten 1771, als er erstmals im *Concert spirituel* mit einem Klarinettenkonzert von Carl Stamitz auftreten konnte. Die Kooperation mit dem Sohn von Johann Stamitz erwies sich als der zweite Schlüssel für Beers Aufstieg, denn dieser schrieb ihm insgesamt zehn Konzerte, die allesamt Beer uraufführte. Durch ihn aber wurde er aufs Engste bekannt mit den Mannheimer Neuerungen, deren Kompositionen Leopold Mozart verächtlich „Lermende Sinfonien“ nannte; „alles ist Lermen, das übrige Misch=masch“³⁸.

Durch die häufigen Auftritte der Mitglieder der Mannheimer Kapelle in Paris wurde Beer mit ausgezeichneten Praktikern der neuen Musik nicht nur bekannt, sondern auch vertraut. Dass ihm das den Kontakt mit Wolfgang Amadeus Mozart erleichterte, der nach den Mannheimer Monaten 1778 in Paris ein halbes Jahr verbrachte, zeigt sich auch darin, dass dieser ihm Variationen über den Chor ‚Dieu d’amour‘ aus Grétrys Oper *Les Mariages samnites* geschrieben hat³⁹. Mit ihnen hat Beer in seinen letzten solistischen Auftritten 1808/09 noch einmal Eindruck gemacht.

Instrument, und brachte es in 4 Monaten weiter darauf als alle seine Kollegen, ja er wurde der vornehmste Clarinettist in Frankreich.“ (*ATL*, Bd. 1, Sp. 97). Und Fétis (wie Anm. 33), Artikel „Beer (Joseph)“, Bd. 2 (1835), S. 99): „Le hasard l’ayant conduit à Paris, il y entra dans la musique du duc d’Orléans. Ce fut à cette époque qu’il commença à se livrer à l’étude de la clarinette; en peu de temps il devint sur cet instrument le plus habile artiste qu’il y eût en France.“

38 An Wolfgang, 29. Juni 1778, vgl. Mozart (wie Anm. 31) Bd. 2, S. 386. Leopold Mozarts Maßstab war die *musique savante*.

39 Um keine Missverständnisse zuzulassen, muss man darauf hinweisen, dass die Variationen KV 352 für Klavier komponiert sind. An dieser Stelle geht es um die Frage, wie und wann die Fassung für Klarinette geschrieben wurde, die Beer spielte. Diese und weitere Details und Belege über die Jahre Beers in Paris und sein Verhältnis zu Mozart sind der in Vorbereitung befindlichen Biographie Baermanns zu entnehmen. Vgl. auch unten S. 117 mit Anm. 133.

Als er das Klarinettenspiel erlernte, blies man das Instrument noch mit auf dem Mundstück oben angebrachtem Rohrblatt. Das hieß ‚Übersichblasen‘. Es machte den Ton scharf und hell und erinnerte an den Klang von Trompeten, it. clarino. Daher leitet sich der Name des neuen Instruments ab, das erst von Anfang des 18. Jahrhunderts an allmählich entwickelt wurde.

Fétis ist es, der Beers nächsten Schritt auf seinem Weg zu internationalem Renommee überliefert hat. In seinem langen Artikel über Joseph Beer beschreibt er die entscheidende Neuerung, die so bedeutsam ist, dass ich Fétis hier ausführlich zu Wort kommen lassen möchte:⁴⁰

„Parvenu au plus haut degré du talent, Beer n’a commencé à se faire connaître qu’à un âge où les artistes jouissent habituellement de toute leur renommée; mais la sienne ne tarda point alors à se répandre dans toute l’Europe. Il n’avait point eu de modèle, car avant lui l’art de jouer de la clarinette était en quelque sorte dans son enfance, et l’on peut dire

⁴⁰ Fétis (wie Anm. 33) Bd. 2 (1836) S. 99. Übersetzung: „Als Beer die höchste Stufe seines Talents erreicht hatte, wurde er erst in einem Alter bekannt, in dem Künstler gewöhnlich auf der Höhe ihres Ruhms sind. Sein Ruf verbreitete sich dann aber bald über ganz Europa. Er hatte kein Vorbild, denn vor ihm steckte die Kunst des Klarinettenspiels gewissermaßen in den Kinderschuhen und man kann sagen, dass er es war, der dieses Instrument erschaffen hat, dessen Unzulänglichkeiten er durch seine Geschicklichkeit zu korrigieren wusste. Er war es auch, der die fünfte Klappe hinzufügte, da die Klarinette zuvor nur vier hatte. Nachdem er in Paris Klarinettenunterricht erhalten hatte, hatte er zunächst den Klang, den man den französischen nennen kann, der kräftig und voluminös ist, dem man aber Härte vorwerfen kann. Diesen Klang vermittelte er seinem Schüler Michel Yost, der vor allem unter dem Namen *Michel* bekannt ist und als Vorbild der französischen Klarinetten- schule gilt. Es ist eben der Klang, den Michels Schüler Xavier Lefebvre am Pariser Konservatorium vermittelte und der unter den französischen Künstlern vorherrschte. Als Beer auf dem Weg nach Holland durch Belgien kam, hatte er Gelegenheit, in Brüssel Schwartz, den Musikmeister des Regiments Kaunitz, zu hören; es war das erste Mal, dass die Weichheit des deutschen Klangs sein Ohr traf; er war entzückt, und sein Entschluss war sofort gefasst, an der Vervollkommnung seines Talents in dieser Hinsicht zu arbeiten. In weniger als sechs Monaten Studium gelang es ihm, seine bewundernswerte Klarheit bei der Ausführung von Schwierigkeiten und seinen schönen Stil bei der Phrasierung mit der weichen Klangqualität zu verbinden, die nicht zu seinen geringsten Ruhmestiteln gehört und die er an seinen Schüler Herrn Baermann weitergegeben hat.“ – Tatsächlich müsste man also den Kaunitzischen Regimentsmusiker Schwartz als den Erfinder des deutschen Klarinettenspiels bezeichnen, denn Beer hat diesen Stil von ihm abgesehen und abgehört, sich darin auch vervollkommnet und ihn dem jungen Baermann eingepflanzt.

que ce fut lui qui créa cet instrument, dont il sut corriger les imperfections à force d'habileté. Ce fut lui qui y ajouta la cinquième clef, car la clarinette n'en avait auparavant que quatre. Ayant reçu des leçons de clarinette à Paris, il eut d'abord le son qu'on peut appeler *français*, dont la qualité est puissante et volumineuse, mais auquel on peut reprocher de la dureté. Il communiqua ce son à son élève Michel Yost, connu particulièrement sous le nom de *Michel*, et considéré comme le chef de l'école française des clarinettistes. C'est ce même son qui, propagé par Xavier Lefebvre, élève de Michel, dans le conservatoire de Paris, a prévalu parmi les artistes français. Beer, passant en Belgique pour se rendre en Hollande, eut occasion d'entendre à Bruxelles Schwartz, maître de musique du régiment de Kaunitz; c'était la première fois que la douceur du son allemand frappait son oreille; il en fut charmé, et sa résolution fut prise à l'instant de travailler à la réforme de son talent, sous ce rapport. En moins de six mois d'études il parvint à joindre à son admirable netteté dans l'exécution des difficultés, et à son beau style dans le phrasé d'expression, la moelleuse qualité de son qui n'est pas un de ses moindres titres de gloire, et qu'il a transmise à son élève M. Baermann.⁴¹

Was Fétis hier beschreibt, ist der Wechsel vom „Übersichblasen“ zum „Untersichblasen“. Heinz Becker hat die erstere Technik als „ältere Anblasform“ bezeichnet, die andere als die „modernere“. Und zur Erklärung erläutert er:⁴¹

„Beim Übersichblasen wird das Rohrblatt zur Oberlippe gewendet und kommt mit den oberen Schneidezähnen des Spielers in Berührung; beim Untersichblasen, dem modernen Ansatz, liegt das Rohrblatt auf der über die unteren Schneidezähne hinübergezogenen Unterlippe. In der ersten Hälfte des 18. Jh. war ausschließlich das Übersichblasen in Gebrauch, während die Spieler in der zweiten Hälfte des 18. Jh. allmählich das Untersichblasen kultivierten“.

Der Übergang von der älteren zur modernen Anblastechnik hing aber offenbar mit der Wende in der Musik zusammen, die sowohl im Buffonistenstreit als auch bei der Kontroverse um Piccini und Gluck in den 1770er Jahren

⁴¹ Artikel „Klarinette C. Die europäische Klarinette“ in: *MGG*, Bd. 7 (1958), Sp. 1005–1027, hier 1016.

verhandelt wurde⁴². Die frühen Klarinetten und die ihnen angemessene Form des Anblasens korrespondierten mit den Erfordernissen der Barockmusik. Die Klarinetten dienten hier als Ersatz für die schwer zu blasenden hohen Trompeten. Als der Musikbetrieb die *musique savante*, die gelehrte Musik des Barock, hinter sich ließ und unter italienischem Einfluss nach neuen Klängen strebte und die Mannheimer Manieren *peu à peu* als der moderne Stil sich auch in Paris durchsetzten, musste das Auswirkungen auf Klang und Gebrauch der Klarinette haben. So wurde sie zum Lieblingsinstrument der Empfindsamen, und Carl Stamitz war bekanntlich der Komponist, dessen Musik der Lieblingsdichter der Empfindsamen, Jean Paul, kongenial beschrieb⁴³.

Joseph Beer war es, der in Paris diese Musik mit popularisierte. Er trat in den Hochämtern der Musik auf, den *Concerts spirituels*, die lange die Bühne der *musique savante* gewesen waren, sich nun aber dem neuen Trend allmählich öffneten. Seine (bis 1779) insgesamt 22 Auftritte mit den Kompositionen von Carl Stamitz und mit seinen eigenen begründeten seinen Ruf. Das spiegelte sich deutlich in der publizistischen Resonanz wider. Dafür zwei Beispiele:

„Le Concert du Vendredi 7 avril [1775], a été parfaitement rempli [...]; par un concerto de clarinette parfaitement exécuté par M. Baer, qui met dans son jeu beaucoup d'âme & de goût.“⁴⁴

„On avoit déjà entendu plus d'une fois le concerto de clarinette que M. Baër a exécuté pour faire ses adieux à la Capitale. Quoiqu'il y ait peu de fécondité dans les compositions de ce Virtuose, on a constamment admiré ses sujets, ses passages heureux, & surtout sa belle exécution.“⁴⁵

42 Die Kontroverse um die Musik von Piccini und Gluck, die in den 1770er Jahren in Paris die Gemüter bewegte, war eine Erneuerung des Buffonistenstreits unter anderem Namen. Zu den Einzelheiten vgl. Rummenhölzer (wie Anm. 35), S. 113.

43 Jean Paul, *Hesperus*, 19. *Hundposttag*. in: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, 1. Abt. Bd. 1, München 1960 (Lizenz Ausgabe Wissenschaftliche Buchausgabe 2000), S. 763–787, hier 775ff. Die Beschreibung basiert auf einem Konzert von Carl Stamitz, das Jean Paul am 30. August 1792 in Hof gehört hatte.

44 *Mercure de France* April 1775, S. 180f. – Übersetzung: Das Konzert von Freitag, dem 7. April [1775] war vollkommen erfüllt [...] durch ein Klarinettenkonzert, das Herr Baer, dessen Spiel beseelt und geschmackvoll ist, vollendet ausführte.

45 *Mercure de France* 6. November 1779, S. 33. – Übersetzung: Wir haben schon mehr als einmal das Klarinettenkonzert gehört, das Herr Baër zu seinem Abschied von Paris gespielt

Mit dem letzten Gruß verabschiedete der *Mercur de France* Beer aus der französischen Hauptstadt, indem er ihm als Wermutstropfen bescheinigte, als Komponist sei er nicht kreativ gewesen, und dann anerkennend hinzufügte, als Virtuose aber dafür bewundernswert.

Das Weitere ist schnell erzählt. Warum Beer Paris verließ, lässt sich wegen fehlender Aussagen nicht erklären. Warum er nach St. Petersburg ging, ist leicht zu erschließen. Friedrich Melchior Grimm war im Januar 1778 von seinem zweiten Russlandaufenthalt zurückgekehrt, der sich beinahe auf ein ganzes Jahr erstreckt hatte. Inzwischen war er von Katharina II., die auch die Große genannt wird, zum Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Russlands berufen worden und als ständiger Korrespondent der Zarin in nahezu allen Angelegenheiten und als Vertrauensperson bei delikaten Missionen zurückgekehrt. Zu ihrem 15. Thronjubiläum (1777) ernannte sie ihn zum *conseiller d'État*. Dieser Aufstieg hatte ihn seinen früheren Freunden aus dem Kreis der Aufklärer entfremdet.

Für seine Freunde aber blieb Grimm hilfsbereit. Man müsse ihm, so konstatiert ein heutiger Kenner, „zugute halten, daß er eine ironische Sicht auf sein eigenes Werk durchhielt und seinen Einfluß stets dazu nutzte, die Interessen seiner Freunde zu fördern und zu verteidigen, die über weniger Beziehungen verfügten als er“⁴⁶. Ich habe keinen Zweifel daran, dass Grimm bei der Zarin vorgearbeitet und den Wechsel Beers nach Russland eingefädelt hat. Beer und er kannten sich von Paris her. Carl Stamitz lebte nicht mehr dort, Beers Ansehen reichte weit darüber hinaus⁴⁷.

hat. Während sich in den Kompositionen dieses Virtuosen wenig Kreativität zeigte, haben wir immer seine Einfälle, seine fröhlichen Läufe bewundert, überhaupt sein herrliches Spiel auf der Klarinette.

46 Philipp Blom, *Das vernünftige Ungeheuer. Diderot, d'Alembert, de Jaucourt und die Große Enzyklopädie*, Frankfurt/M. 2005, S. 120.

47 Ein Beispiel: Bernhard Schott aus Eltville (1748–1809), der später den bekannten Musikverlag in Mainz gründete, reiste im September 1773 nach Paris, um beim „*maître de la clarinette*“, Beer, sein Klarinettenspiel zu perfektionieren. Zuvor hatte er in Mainz, wie vermutet wird, beim Klarinettenisten der Hofkapelle, Peter Krauss, und in Mannheim wohl bei den dortigen Klarinettenisten (Johann Hampel, Michael Quallenberg oder Jacob Tausch) gelernt; vgl. Hans-Christian Müller, *Bernhard Schott, Hofmusikstecher in Mainz. die Frühgeschichte seines Musikverlages bis 1797. Mit einem Verzeichnis der Verlagswerke 1779–1797*, Mainz 1977 (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte Nr. 16), S. 18. Schließlich

Er traf im September 1780 in St. Petersburg ein und blieb elf Jahre in Russland⁴⁸. In dieser Zeit pflegte er seinen exzellenten Ruf, wurde Mitglied im intimen Kammermusik-Ensemble der Zarin, die ihn mehrfach durch Honore und Gunsterweise auszeichnete. Wie in Paris bildete er junge Musiker aus, gab in der russischen Hauptstadt und in Moskau und Warschau Konzerte, machte dabei Wind für die Musik von Carl Stamitz, also für die neue Musik im italienischen und Mannheimer Sound, reiste einmal nach Westen, um in Böhmen und Österreich Nachwuchsmusiker für die zaristische Hofkapelle zu rekrutieren. Bei Gelegenheit dieser Reise gab er am 4. März 1791 in Wien ein Konzert, das er damit bewerben ließ, er sei „wirklicher Kammermusikus bey Sr. rußischen kaiserl. Majestät“. Im Rahmen dieses Beer-Konzerts trat Mozart zum letzten Mal in seinem Leben als Solist auf⁴⁹.

Beer bat die Zarin bald darauf um seinen Abschied, der ihm am 24. April 1792 gewährt wurde, und reiste aus Russland ab. Da er bei seiner vorherigen Reise Prag⁵⁰ und wohl auch Grünwald besuchte, danach nach Ungarn⁵¹ reiste, liegt die Vermutung nahe, dass er informell für sich persönlich sondierte.

spielte er zwei Jahre lang (bis August 1773) in einer französischen Militärkapelle, der des königlichen Artillerie-Regiments in Straßburg [ebenda, S. 17]. Vielleicht schon von Krauss, gewiss aber von den Mannheimer Musikern hatte er den Tipp Beer bekommen, denn die Verbindungen zwischen dort und Paris waren – wie angedeutet – intensiv und lebhaft; vgl. Artikel „Schott“ in: *MGG*, Personenteil, Bd. 15 (2006), Sp. 13–20, hier Sp. 13 und Brück, Marion: „Schott, Bernhard“ in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 23 (2007), S. 486–487.

48 Die bisher einzige Quelle über Beers Aufenthalt und Aktivitäten in Russland ist das Werk von Robert-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, 3 Bände, Genf 1948–1951; insbesondere Bd. 2: *Période 1762–1796: L'époque glorieuse de Catherine II*, S. 181, 246, 288, 299, 308, 318, 342, 364–367, 373, 380, 419, 421, 447, 546, 564, 591, 761.

49 Faksimile der Anzeige bei Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 69. Text auch bei Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt/M. 1977, S. 311; Hildesheimer vermerkt zu diesem Auftritt Mozarts: „Er war zur Programmnummer abgesunken“, d. h. er stand im Schatten eines Virtuosen auf der Höhe seines Ansehens.

50 Wo er nach Dlabacz am 28. März 1791 eine Akademie gab, „die vom ganzen Prager Publikum mit ungetheilten [sic] Beifall aufgenommen wurde“ (wie Anm. 25), Sp. 66.

51 Vermutlich besuchte er Eisenstadt, wo der Vater seines Schülers Wenzel Czerwenka in der Eszterházy'schen Kapelle spielte. Dort fand nach dem Tode Nikolaus Eszterházy's (1790) ein Umbruch statt: Sohn Anton musste mit den Schulden seines Vaters fertig werden und löste

Einen gesicherten Anhaltspunkt für diese Überlegungen gibt es nicht. Sie sind keineswegs zwingend, zumal Beer tatsächlich sich nach Berlin orientierte. Und dafür hatte er auch gute Gründe. Wenn er nicht schon in den 1780er Jahren, etwa auf der großen Reise nach Russland, in Berlin gewesen ist und konzertiert hat⁵², so hatte Beer doch dorthin Kontakte, auf die er zurückgreifen konnte, etwa Carl Stamitz, mit dem er in den russischen Jahren Verbindung gehalten hatte. Helmut Boese spekuliert deshalb darüber, ob nicht „die 1792 erfolgte Aufnahme Beers in die Berliner Hofkapelle auf Karl Stamitz zurück[gehe]“⁵³. Denn der sei, so vermeldete es Gerber schon 1792, „seit 1786 mit dem Berliner Hofe in einem für ihn ehrenvollen Verträge, vermöge welchen er jede seiner für diesen Hof verfertigten und eingeschickten Kompositionen, vom Könige bezahlt erhält“⁵⁴. Vielleicht hatte Boese eine zutreffende Ahnung, doch ist auch das keineswegs sicher.

Zwei weitere Verbindungen gehen auf Beers Pariser Jahre zurück. Die eine besteht in der Person des bereits erwähnten Georg Wenzel Ritters, der mehrfach im *Concert spirituel* der 1770er Jahre aufgetreten war und bei Mozarts Aufenthalt in Paris mit ihm und Beer musizierte. Er hatte 1788 den Ruf ins Berliner Hoforchester angenommen, wo Beer ihn jetzt wieder traf.

Ebenfalls bereits von Paris her kannte er Jean-Louis Duport (1749–1819), einen Cellisten von hohen Graden, der später sogar Napoleon beeindruckte. Mit ihm war Beer wiederholt im selben *Concert spirituel*, wenn auch nicht in demselben Musikstück aufgetreten, und auch beim Baron Bagge hatten sie miteinander musiziert⁵⁵. Als die Französische Revolution ausbrach und sich

daher die Kapelle auf, weshalb Beer dort eventuell auftragsgemäß Musiker für das Orchester der Zarin suchen wollte.

52 So Schilling (wie Anm. 16), S. 511. Er hat als erster diese Behauptung aufgestellt, doch ohne die Quelle anzugeben.

53 Helmut Boese, *Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Bläserkonzerts*, Dresden 1940, S. 32.

54 Artikel „Stamitz (Carl)“ in: *ATL*, Bd. 2, Sp. 558f., hier 559. – Dietrich Fischer-Dieskau geht so weit, Carl Stamitz (neben Duport, Righini und Boccherini) einen der „Hausgötter“ Friedrich Wilhelms II. zu nennen; vgl. Dietrich Fischer-Dieskau, „Weil nicht alle Blütenräume reiften.“ *Johann Friedrich Reichardt, Hofkapellmeister dreier Preußenkönige. Porträt und Selbstporträt*, Stuttgart 1992, S. 181.

55 Z. B. im Konzert am 2. Februar 1777 oder am 25. Dezember 1778, vgl. Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725–1790*, Paris 1975, S. 305 bzw. S. 310. – Zu Bagge, einem

schnell radikalisierte, nahm Duport Reißaus und rettete sich nach Preußen zu seinem Bruder Jean-Pierre. Der nämlich war schon von Friedrich II. nach Potsdam geholt worden, wo er Cello-Lehrer des musikalischen Kronprinzen wurde. Der regierte inzwischen (seit 1786) in Preußen als Friedrich Wilhelm II. und hatte Jean-Pierre Duport zum „Sur-Intendant de la Musique du Roi“ gemacht. Jean-Louis war bereits 1790 in die Königliche Kapelle in Berlin aufgenommen worden⁵⁶, und im Juni 1791 heiratete er Louise Tassaert⁵⁷. Der Clou dieser Information besteht darin, dass anderthalb Jahre später, Anfang 1793, Joseph Beer eine Schwester Louises, Antoinette Tassaert, heiratete⁵⁸, und bei dieser Verbindung hatte der jüngere Duport gewiss seine Hand im Spiel gehabt.

Beer verbrachte die nächsten 20 Jahre seines Lebens (außer einigen Konzertreisen) in Potsdam und Berlin, und dass er sie mit einer Eheschließung einleitete, deutet darauf hin: er hatte die Existenzform des gehobenen böhmischen Musikanten, zu der ihn seine Virtuosenkarriere geführt hatte, satt. Er wurde bürgerlich und sesshaft.

Beer geriet indessen in einen Konflikt, und der betraf ihn persönlich und direkt. Es geht um sein Verhältnis zu Franz Tausch (1762–1817), einem Klarinettenvirtuosen aus der Mannheimer Schule⁵⁹. Dieser war in Heidelberg als

baltischen Baron, der seit den 1750er Jahren in Paris die Rolle eines Musik-Enthusiasten und -Gönners etwas skurril spielte, vgl. Georges Cucuel, *Le Baron de Bagge et son temps (1718–1791)*, in: *L'Année Musical* 1911, S. 145–186.

56 *Adreß-Kalender der Königlich Preussischen Haupt- und Residenz-Städte Berlin und Potsdam* 1790, Berlin-Teil, S. 22.

57 Vgl. Charlotte Steinbrucker (Hg.), *Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, Berlin und Leipzig 1921, S. 93. Daniel Chodowiecki ist eine Fundgrube an Informationen von *human interest*, so auch hier. Er berichtete seinem Freund Graff, dem Schweizer Maler in Dresden, am 7. Juli 1791: „Lisette Tassaert ist seit Sonnabend vor Acht Tagen Mad. DuPort, und sehr froh, es zu sein. Es ist wahrlich eine fortheilhafte Heyrath für sie.“

58 Chodowiecki sprach Anfang des Jahres 1793 von der bevorstehenden Hochzeit Antoinettes „mit einem TonKünstler aus Böhmen den der König hatt kommen lassen, ein Mann von 45 Jahren der eine sehr schöne Clarinette spielen soll“; Brief vom 24. Januar 1793 an Graff, ebd., S. 112. Mit dem Alter Beers hatte er sich aber vertan.

59 Vgl. den Artikel „Tausch, Franz (Wilhelm)“ in *MGG*², Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 557f. Darüber hinaus von Bedeutung auch *NTL*, Bd. 4, Sp. 326–328, da der Artikel nach Gerbers eigenen Angaben auf persönlichen Notizen Tauschs beruht. Gerber bietet die meisten Informationen, die die Grundlage für spätere Lemmata bilden.

Sohn des Kirchenmusikers Jacob Tausch geboren, der ihn auf der Klarinette und der Geige unterrichtete. Franz galt als Wunderkind und durfte bereits im Alter von acht Jahren im kurfürstlichen Orchester, der angesehenen Mannheimer Kapelle, mitspielen. Als diese 1778 nach München umzog, soll – so lautet eine Überlieferung – Vater Tausch nicht mit ihr mitgegangen sein. Franz Tausch, noch keine 18 Jahre alt, erhielt von Kurfürst Carl Theodor eine Zulage und blieb beim Orchester, allen Vorstellungen des Vaters zum Trotz. Zusammen mit Peter Winter, der ebenfalls aus Mannheim mitgekommen war, studierte er, unterstützt von einem Stipendium des Kurfürsten, 1780/81 in Wien⁶⁰. Beide kehrten nach München zurück; Franz nahm aber 1789 ein Angebot der preußischen Königin Friederike Luise, einer Prinzessin von Hessen-Darmstadt, an, in ihre eigene Hofkapelle einzutreten⁶¹. Offenbar gefiel Tauschs Spiel sehr gut, denn der König selbst, Friedrich Wilhelm II., nahm ihn auch für sein Orchester in Anspruch, bis er Joseph Beer in seinen Dienst stellte.

Tauschs Konzerte zogen die Aufmerksamkeit der Berliner Musikwelt auf sich:⁶²

(1) „[...] auch bliess Hr. Kammermusikus Tausch ein Konzert auf der Klarinette, das allgemeine Sensation beim Publikum erregte.“

60 Ebd., Sp. 326.

61 *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde*, hg. von F. Ae. Kunzen und J. F. Reichardt, Berlin 1792; darin: *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin, XV, S. 118, Januar 1792. Höchstwahrscheinlich gehörte Tausch der Kapelle der Königin dauerhaft an, mindestens bis 1797, dem Todesjahr Friedrich Wilhelms II. Von da an zog sich die Königin-Witwe ganz auf ihren bisherigen Sommersitz Freienwalde zurück. Ob ihre Kapelle dorthin mitging, ist nicht klar. Feststehen dürfte aber, dass Tausch erst von 1801 in der königlichen Hofkapelle Berlin als Klarinetist arbeitete, an (alphabetisch) 2. Stelle nach Beer. So weisen es die *Adresskalender Berlin/Potsdam* von 1789 bis 1807 aus.

62 Ebd., darin: (1) *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin: VII, S. 55; (2) X, S. 79; (3) *Musikalische Monathsschrift*, 4. Stück (Oktober 1792), S. 109. Reichardt führte Beer in seinem *Musikalischen Almanach* von 1796 (ohne Seitenzählung) im „Musikheiligen Kalender“ unter dem 18. Mai mit folgenden Worten auf: „BEER (Joseph) Clar. geb. 18 May 1744 zu Grünewald in Böhmen, lebt zu Potsdam als Königl. Cammermusiker.“ Darf man annehmen, dass er das von Beer selbst wusste?

Die nächste Kritik eines Konzerts am gleichen Ort schon am 1. Dezember 1791 lobte zwar Tauschs Spiel, rechnete aber in mehr und deutlicheren Worten mit der Komposition ab:

(2) „Das Klarinettkonzert, was Hr. *Tausch* freilich wiederum als braver Virtuose blies, hätte wohl von besserer Komposition seyn können. Es herrschte darin das ewige Einerlei jener abgenutzten Konzertmasse, die unsäglich oft von Konzertkomponisten durchgeknetet worden ist.“

Ungefähr ein Jahr später lautete das Urteil:

(3) „Der bekannte Virtuose auf dem Clarinett, Hr. *Tausch*, bliess ein von ihm selbst ganz brav gesetztes Concert meisterlich [...].“

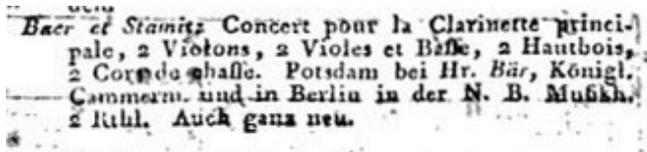
Tauschs Können als Klarinetttist erfuhr keine Anfechtung, aber seine Komposition durchaus. Als Beer dann in Berlin auftauchte und im Orchester des Königs Platz nahm, dürfte das für Tausch unerfreulich gewesen sein. Beide Klarinetttisten gerieten denn auch offenbar schnell in eine Rivalität zueinander, was sich in der ersten Besprechung eines Beer-Konzerts in Berlin unverkennbar niederschlägt:⁶³

„Hr. Bär, Virtuose auf dem Clarinett, verdient ebenfalls als ein ausserordentlicher Mann auf seinem Instrumente, das so viel Schwieriges hat und so selten zur Vollkommenheit gebracht wird, einer besondern rühmlichen Anzeige. Seine Fertigkeit ist ungeheuer gross, und wer Hr. *Bär* nicht gehört hat, kann sich nicht vorstellen, wie weit es damit geht. Der Ton ist ebenfalls schön und voll, aber da er ein sehr kraftvoller Mann ist und eine fast unerschöpfliche Lunge haben muss, wie man an den lang gehaltenen Tönen und den enormen Passagen wahrnimmt, die er in eins fort ohne alle Anstrengung und Einhalt zu spielen scheint, so kann freilich die höchste Schönheit seines Spiels erst in Kirchen und grossen Sälen recht wahrgenommen werden. In der Kunst des Vortrags und im Geschmack hat er ebenfalls auch viel gethan, auch ist seine Composition (nach dem eben daselbst gehörten

⁶³ *Berlinische musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts*, hg. von Carl Spazier, 1. Jg., 49. Stück (21. Dezember 1793), S. 193f. Das Datum des Konzerts ist nicht angegeben, doch da der Bericht nicht in der vorherigen Ausgabe vom 14. Dezember erschien, ist anzunehmen, dass es zwischen diesen beiden Daten stattgefunden hat. Der ungenannte Verfasser war vermutlich Carl Spazier, der Herausgeber der Zeitschrift, selbst.

Concerte zu urtheilen, worin das Adagio vorzüglich gearbeitet war) recht brav. Hr. *Tausch*, in Diensten Sr. Majestät der reg. Königin, der schon öfter als Virtuose auf dem Clarinett erwähnt worden, hat und behält sein Eigenthümliches eben auch; sein feines, empfindungsvolles Spiel, seine Nüancirungen des Tons gefallen, wo und wann man ihn hört. Es können mehrerlei Vollkommenheiten recht gut bei einander bestehen. Uebrigens ist noch anzumerken, daß Hr. *Bär* Mitglied der Königl. Kapelle ist, ehemals in Frankreich und Rußland in Diensten war und viele Reisen gemacht hat.“

Der Berichterstatter versuchte sich als Friedensstifter, allerdings vergeblich. Kurz vor diesem Auftritt hatte Beer in einer Anzeige die Konzertkomposition bekannt gemacht⁶⁴, die er zusammen mit Carl Stamitz als Autor verfasst habe⁶⁵. Darin darf man wohl einen Schachzug in der Auseinandersetzung mit



Anzeige in *Berlinische musikalische Zeitung* 39. Stück (26. Oktober 1793), S. 156

Tausch sehen. Zum einen machte Beer sich den guten Ruf seines Freundes Stamitz zu Nutze, zum anderen brachte er sich auch als Komponist gegen Tausch in Stellung, der auf diesem Felde vom Rezensenten deutlich gescholten worden war. Es ist wohl kaum ein Zufall, dass in der gleichen Zeitung kurz zuvor ein Artikel über die *Münchener Musik* erschien, in dem die Qualität des dortigen Orchesters mit Verweis auf seine Prägung durch die Mannheimer Schule uneingeschränkt gerühmt wurde⁶⁶.

64 Ebd., 39. Stück, (26. Oktober 1793), S. 156 [N. B. Musikh.: Neue Berliner Musikhandlung]. Vielleicht war die gemeinsame Komposition dieses Konzerts eine Geste der Freundschaft und Unterstützung Beers für Stamitz, zumal dann, wenn er sie in seinem Konzert im Dezember 1793 aufgeführt hat.

65 Um dieses Konzert herrscht in der Literatur etwas Verwirrung, da es mal als Konzert Nr. 11, dann als Konzert Nr. 5 ausgewiesen wird. Ein neuerer Druck nennt es schlicht Konzert Es-Dur [Klavierauszug hg. von Norbert Studnitzky, NL 901, © Notenlinie D-75334 Straubenhardt]. Es handelt sich um die Komposition mit den Sätzen Allegro, Siciliano, Rondo.

66 *Berlinische musikalische Zeitung* (wie Anm. 63), 32. Stück (14. September 1793), S. 125f.

Tausch, der um etliches jünger war als Beer, dürfte sich in seinen Karrierehoffnungen gehemmt, wenn nicht gar blockiert gesehen haben. Er entwickelte deshalb Aktivitäten, die seinen Ruf in Berlin festigen sollten. Er gab schon 1793, also kurz nach Beers Ankunft in Berlin, den Anstoß zu Konzerten im Saal des Hotels Stadt Paris, dem bis zum Bau des Berliner Hoftheaters einzigen Raum der preußischen Hauptstadt, in dem solche Veranstaltungen möglich waren. Seit 1799 organisierte er „musikalische Unterhaltungen“ in seiner Privatwohnung, an denen auch andere Virtuosen der Berliner Musikszene mitgewirkt haben sollen. Diese sollen in die Gründung des „Conservatorium der Blaseinstrumente“ gemündet sein, das Tausch 1805 schließlich in Gang setzte⁶⁷. Tauschs erklärte Absicht war „die höchstmögliche Vollkommenheit aller Blaseinstrumente“. Außer den „vorzüglichsten unserer hiesigen Künstler“ nähmen daher hochmögende Förderer teil, die mit ihrem Beitrag (3 Taler/Monat!) „die beträchtlichen mit der Einrichtung desselben verbundenen Kosten decken“ würden (dies waren Adelige und Militärs). Selbst Friedrich Wilhelm III. unterstützte das Vorhaben, indem er gestattete, dass die Musikgenossen einmal pro Woche den Saal der Akademie der Künste für ihre Zusammenkünfte nutzen durften. Damit hatte sich Tausch gewiss in die erste Reihe der Musiker Berlins geschoben; man kann das daran ermessen, dass sein Rivale Beer nicht darum herum kam, teilzunehmen. Auch Heinrich Baermann und sein Bruder Carl, Tauschs Sohn Friedrich Wilhelm und der junge Klarinettist Bliesener, ein Schüler Tauschs, sind beigetreten.

Baermann als Schüler Joseph Beers

Beer war um 1800 herum in Berlin fraglos noch immer eine Art musikalischer Leuchtturm, und wenn Baermann bei diesem Klarinettisten in die Schule gehen konnte, dann muss es wohl so gewesen sein, dass Beer in ihm einen jungen Musiker und Klarinettenspieler gesehen hat, den er für förderungswürdig halten konnte. Die Frage ist, wie man es sich erklären kann, dass diese

67 Vgl. „Nachricht von der Entstehung und Einrichtung des Berlinischen Conservatoriums durch den Königl. Cammermusik und Clarinettisten Herrn Tausch. (An den Herausgeber.)“, in: *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 101 [ohne Datum], S. 399–401, anschließend „Gesetze für das Conservatorium der Blaseinstrumente Berlin“, S. 401f. und Nr. 102, S. 403f.; abschließend eine Liste der Mitglieder auf S. 404 (auffällig ist, dass Georg Ritter nicht Mitglied war, vielleicht aus Altersgründen). Dieser Artikel in Form eines Briefes ist auf den 9. Dezember 1805 datiert, die „Gesetze“ tragen das Datum 23. Mai 1805.

Schülerschaft möglich wurde. Wie lernte Beer ihn kennen und wie erfuhr er von seinen Fertigkeiten auf seinem Instrument? Es gibt keine schriftliche Überlieferung dazu, doch kann man ja ein bisschen spekulieren.

Eine Möglichkeit lief über den Bruder Carl, der bei Ritter eine Ausbildung am Fagott durchlief, und der war Beers Kollege in der Potsdamer Hofkapelle. Außerdem war Beer an Schülern interessiert. Man weiß, dass Heinrich von Kleist mit ihm in Kontakt stand⁶⁸, womöglich, ja wahrscheinlich (wenigstens eine Zeitlang) sein Schüler war⁶⁹. Von einem Konzert in Potsdam berichtete die *Berliner musikalische Zeitung*:⁷⁰

„Gestern hörte ich auch in einem sehr guten Concert der hiesigen Resource einen Clarinettisten, dessen schöner, sanfter Ton und weicher geschmackvoller Vortrag meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog; zu meiner nicht geringen Verwunderung erfuhr ich, daß dieser vorzügliche Concertbläser zu der militärischen Gardemusik des Königs gehöre. Er heißt Bärmann *), ist ein Schüler des berühmten Clarinettisten Bähr im Königlichen Orchester, und verdiente wohl neben seinem Lehrer zu

68 Diese Annahme wird von einer Nebenbemerkung Kleists in einem Brief an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge vom 5. September 1800 nahegelegt: Er habe vom „Musicus Baer in Potsdam ein Stück“ (gemeint ist das Blatt für das Mundstück) erhalten, auf dem er, Beer, „gut spielen“ könne, er selbst, Kleist, aber nicht; vgl. H. v. K., *Sämtliche Werke*, Brandenburger Ausgabe, Bd. 4/1 Briefe 1 (März 1793–April 1801), S. 258f. Auch Carl Dahlhaus versteht sie so; vgl. *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 152. Kleist war 1792 ins III. Bataillon des Garderegiments 15 eingetreten, Baermann stand ab 1798 im Musikkorps des II. Bataillons. Kleist verließ dann 1799 die militärische Laufbahn auf eigenen Wunsch.

69 Da Kleist wegen des 1. Koalitionskrieges gegen Frankreich erst 1795 wieder mit seinem Regiment in Potsdam war, konnte er nunmehr Klarinettenunterricht bei Beer nehmen.

70 *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 44 (ohne Datum), S. 175: „Vermischte Nachrichten (Aus dem Briefe eines Reisenden) – Potsdam den 28. April“. Ressourcen waren, wie ein Lexikon 1806 schrieb, geschlossene Gesellschaften, in die man nur durch Mitglieder eingeführt werden konnte. Sie fanden in der Regel wohl in Gesellschaftslokalen statt, von denen elf mit Adressen angegeben werden; vgl. Johann Christian Gädicke, *Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend. Enthaltend alles Merkwürdige und Wissenswerthe von dieser Königsstadt und deren Gegend. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*, Berlin 1806, S. 518f. – Baermann wurde vom Reisenden zur Aufnahme ins königliche Orchester empfohlen, mit der eher erheiternden Begründung, er könne dort seinen Lehrer „in den Soloparthien“ unterstützen.

sitzen, um ihn in den Soloparthien, die hier häufiger als irgendwo sonst in Opern und Balletten angebracht werden, von Zeit zu Zeit zu unterstützen. Das öftere Blasen in freier Luft könnte einem so feinen Ansatz leicht auch nachtheilig werden. [Anm. *) Es ist von diesem geschickten Künstler schon einmal in diesen Blättern die Rede gewesen; damals ward er irrig ein Schüler von Herrn Tausch genannt.“]

Die Musikkorps der Armee gingen um 1800 in Potsdam und in Berlin dazu über, Platzkonzerte zu geben, die sich bald großer Beliebtheit erfreut haben sollen⁷¹. Im gleichen Bericht der *Berlinischen musikalischen Zeitung* spricht der Reisende zwar von einem Konzert des I. Bataillons, der weitere Wortlaut legt aber nahe, dass das Korps Baermanns ebenfalls an solchen Konzerten mitwirkte. Der Hinweis auf das „öftere Blasen in freier Luft“ dürfte sich eher nicht auf die Ressource beziehen, wo der Berichterstatter Baermann gehört hatte.

Seit wann Baermann tatsächlich bei Beer in den Unterricht ging, lässt sich daraus nicht ableiten. Doch sich vorzustellen, was er bei ihm lernte, ist nicht schwer. Die 20 Jahre Paris und elf Jahre Russland hatten Beer zu einem unangefochtenen Klarinettenvirtuosen gemacht, seine Kooperation mit Carl Stamitz zu einem Exponenten der Mannheimer Musizierweise, obwohl er weder in Mannheim gewesen ist noch der ruhmreichen Kapelle je angehört hat. Beers Spielweise, die nicht nur im technischen Sinne virtuos, sondern eben auch sensibel war, wurde gerühmt: „sein schwebender Ton im *decre-scendo*, soll unnachahmlich seyn“, so sagte es Gerber⁷², der kein Anhänger Beers wurde. Eine der letzten Rezensionen urteilt:⁷³

„Hr. B. ist als einer der geschicktesten Virtuosen auf diesem Instrumente, schon vielleicht seit mehr als dreyszig Jahren rühmlich bekannt. Die Reinheit und Schönheit seines Tons, der stark und durchdringend, aber zugleich auch sanft und angenehm ist; so wie die Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und ausgezeichnete Fertigkeit seines Spiels, sind zu rühmen.“

71 Vera Grützner, *Potsdamer Musikgeschichte*, Berlin 1992, S. 25.

72 Artikel „Bähr (Joseph)“ in: *ATL*, Bd. 1, Sp. 97.

73 [Nachrichten aus Leipzig] in: *AmZ*, 11. Jg. Nr. 21 (22. Februar 1809), Sp. 330–333, hier 333. Es handelte sich um das Konzert am 16. Februar 1809 in Leipzig.

Spätestens bei Beer lernte Baermann das ‚Untersichblasen‘, den modernen Ansatz des Klarinettenspiels, wofür der Lehrer ja als der eigentliche Schöpfer dieses Instruments erklärt worden war.

Baermann hatte für die Unterrichtsstunden in die Wohnung Beers zu kommen, eine Gewohnheit, die sich in den Zeiten der ans Waisenhaus angebotenen Musikschule eingebürgert hatte und nach ihrer Verselbstständigung gewiss nicht geändert wurde⁷⁴. Wie lange er diesen Unterricht genoss, ist nicht mit aller Sicherheit festzustellen; es wird aber nicht nur kurzzeitig gewesen sein. Die Ansprüche seines Lehrers waren ohne Zweifel hoch, und das spricht für eine intensive und extensive Ausbildung. Nach Baermanns eigener Aussage wurde er im Alter von elf Jahren Schüler in der Musikschule des Militärwaisenhauses; dort bzw. bei Antoni dauerte die Ausbildung rund 18 Monate. So war er wohl 13 oder 14 Jahre alt, als er Beers Schüler wurde, also etwa 1798, d.h. zu dem Zeitpunkt, als er ins Musikkorps des II. Bataillons des Regiments Garde eintrat.

In die Lehrzeit bei Joseph Beer fiel Heinrich Baermanns erster Auftritt in einem öffentlichen Konzert. Der Berichterstatte der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in Leipzig – das war immerhin zu dieser Zeit das renommierteste deutsche Blatt *in musicis* – berichtete am 10. Februar 1802 aus Stettin:⁷⁵

„Eine Merkwürdigkeit entgegengesetzter Art liefern die beyden Gebrüder Bärmann aus Potsdam, welche sich hier (zum Besuch bey ihrem Vater) aufhalten. Der ältere, ein junger Mensch von etwa 19 Jahren, gehört zu den vorzüglichen Fagottisten. Er ist der Liebling seines Lehrers Ritter, und giebt nach dessen Versicherung, die gegründetste Hoffnung, diesen,

74 Das stimmt erfreulich mit Baermanns Aussage zusammen, er habe Beers „Privatunterricht“ genossen; vgl. Lipowsky (wie Anm. 7). Dass Beer „an der Militärmusikerschule des Potsdamer Großen Militärwaisenhauses“ unterrichtet hätte, so Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 72, dafür fehlt ein Anhaltspunkt.

75 *AmZ*, 4. Jg. Nr. 20 (10. Februar 1802), Sp. 328–330, hier Sp. 329f. – Der Artikel ist datiert auf den 17. Januar 1802 (einen Sonntag), welches Datum somit der *terminus ante quem* für das Konzert der Baermann-Brüder ist. Der nicht namentlich gezeichnete Verfasser bezieht sich einleitend auf einen Auftritt einer italienischen Sängerin namens Theresina Cenni, der groß angekündigt und beworben worden war, in dem er aber nichts als „Charlatanerien“ und „Entweihungen der Tonkunst“ entdecken konnte. – Zum Zeitpunkt des Konzerts war Heinrich Baermann noch 17 Jahre alt, sein Bruder Carl allerdings, geb. am 20. April 1780, bereits 22. Heinrich wurde am 14. Februar 18 Jahre alt.

in seiner Art einzigen Virtuosen, vollkommen zu ersetzen. An Kraft und Schönheit des Tons übertrifft er noch den, mit Hrn. Braun reisenden Fagottisten Brandt. Der jüngere, ein Schüler des Klarinettenisten Bähr, ist zwar verhältnismässig noch nicht so weit, wie sein Bruder, zeigt aber auch, was Ton und Sicherheit betrifft, die besten Anlagen. Beyde verbinden mit grosser Kunstliebe ein sehr bescheidenes, einnehmendes Wesen.“

Der Rezensent machte Carl etwas jünger, als er war, rahmte ihn aber mit den beiden anderen großen Fagottisten Berlins in diesen Jahren ein und hat ihn damit ohne Zweifel gehoben. Das Lob Heinrich Baermanns war ein wenig verhaltener, noch nicht sehr spezifisch, und doch unverkennbar.

Das erste Konzert, das Carl Baermann in Berlin gegeben hat, fand wenig später, am 8. April 1802, statt und ein kurzes, doch positives Echo erschien in demselben Blatt: „Ein würdiger Schüler des Herrn Ritter, Bärmann, bliess mit vieler Präcision und Schönheit ein Fagottkonzert“⁷⁶. Das erste Konzert Heinrich Baermanns in Berlin fand am 5. Januar 1804 statt. Immerhin wurde es in der Leipziger Musikzeitung positiv erwähnt: „[...] und nicht weniger gefiel das Klarinettkonzert von Rosetti, geblasen von Hrn. Bärmann, Schüler des Hrn. Bär“⁷⁷. Hatte der Bericht aus Stettin nicht den Namen des Komponisten genannt, so erfahren wir das nun für das Konzert am 5. Januar, dass er ein Stück von Rosetti vorgetragen hat. Unterdessen war der Unterricht bei Beer weitergegangen.

Auch in der Notiz der *Berlinischen musikalischen Zeitung* von 1805 wurde Heinrich Baermann bei dieser Gelegenheit als „ein Schüler des berühmten Clarinettenisten Bähr im Königlichen Orchester“ vorgestellt, und so hat er wohl mehrere Jahre Unterricht bei Beer gehabt. Im gleichen Artikel rühmt man den Vorzug seines Spieles; statt des schrillen ‚Claringeschreis‘, wie es aus dem Militärmusikkorps ertönen mochte, erklinge auf seiner Klarinette ein „schöner, sanfter Ton“, der mit Geschmack und Eleganz vorgetragen werde⁷⁸. Und damit hat man wohl den Erfolg der Lehrjahre Baermanns bei Joseph Beer treffend beschrieben. Da dieser auch als Komponist hervorgetreten ist, darf

76 *AmZ*, 4. Jg. Nr. 33 (12. Mai 1802) Sp. 543f., hier 544.

77 *AmZ*, 6. Jg. Nr. 17 (25. Januar 1804), Sp. 281–283, hier Sp. 282.

78 Vgl. oben S. 93 und Anm. 70.

man sich fragen, ob nicht der junge Baermann auch Kompositionen seines Lehrers gespielt hat?

Am 6. März 1805 druckte die *Allgemeine musikalische Zeitung* den Bericht aus Berlin vom 22. Februar, in dem ein Konzert im Konzertsaal des Nationaltheaters vom 13. Februar erwähnt wurde: „Herr Bärmann spielte ein Klarinettkonzert seines Lehrers Bär.“⁷⁹ Ein sehr lapidarer Satz. Und doch muss das Konzert am Vorabend seines 21. Geburtstags der Ritterschlag gewesen sein. Auch wenn Beers Kompositionen in Paris nicht als allzu anspruchsvoll gegolten hatten; so ließ doch seine erste Vorstellung in Berlin durch Carl Spazier 1793 in ihren Superlativen erkennen, dass eigentlich nur der Komponist selbst seine Stücke adäquat interpretieren könne⁸⁰. Wenn Baermann nun mit einem von ihnen in Berlin debütieren konnte, darf das als Auszeichnung durch Beer gelten. Und in der führenden Musikzeitung der Zeit genannt worden zu sein, darin lag durchaus Anerkennung. In diesem Bericht wird nicht die konkrete Komposition Beers genannt, das lässt die Möglichkeit offen anzunehmen, es könne das 11. Konzert gewesen sein. Wenn das stimmte, dann wäre es ein arges Wagemstück gewesen, Baermann damit auf das Podium zu schicken; denn der Klarinettenpart ist durch und durch virtuos zu spielen. Doch hätte er dann die Probe bestanden.

In Beers Unterricht und in dessen Spielweise hatte der junge Baermann die ‚Mannheimer Manieren‘, den Klang der Musik, wie er dort entwickelt worden war, kennen lernen und selbst üben können, und wenn nicht alles täuscht, wurde das in Berlin auch wahrgenommen. Kurze Zeit nach seinem Debüt mit Beers Klarinettenkonzert fiel dann einem Reisenden in eben der Ressource zu Potsdam das Spiel des jungen Talents auf der Klarinette auf. Auf diese Weise war Beers Klarinettenenton seit seinen späten Pariser Jahren beschrieben worden.

Karriere durch Louis Ferdinand?

Ende des Jahres 1804 gelangte Baermann in das Umfeld Louis Ferdinands (1772–1806), eines Cousins des regierenden Königs, Friedrich Wilhelms III. (1770–1840). Der Prinz war eine exzentrische Figur: einesteils Lebemann, politischer Frondeur gegen den König und Oberhaupt des Hauses Hohen-

⁷⁹ *AmZ*, 7. Jg. Nr. 23 (6. März 1805), Sp. 369.

⁸⁰ Vgl. oben S. 90f. (Anm. 63).

zollern, zerfallen mit seinem Vater Ferdinand, einem Bruder Friedrichs II.; andererseits ein glänzender Pianist, Causeur und Charmeur, frei von aristokratischem Hochmut und beliebter Gast in den (oft bürgerlichen) Salons der Zeit, passionierter Musikliebhaber.

Joseph Beer war es 1767 gelungen, aus der königlichen Leibgarde in das Orchester des Herzogs Philippe von Orléans überzutreten und so aus der militärischen Sphäre in eine zivile Laufbahn zu wechseln. Eine ähnliche Veränderung konnte sich jetzt auch bei Baermann ermöglichen, doch darf man die Analogie nicht allzu sehr strapazieren. Der Klarinetttist beschrieb den Vorgang, den August Lewald mit diesen Worten wiedergab:⁸¹

„Louis Ferdinand, dieser königliche Prinz *par excellence*, [...] hatte mehrere seiner Compositionen mit ziemlich schweren Klarinettpartien versehen und berief schon im Jahre 1804 Baermann nach Berlin, um an seinen musikalischen Unterhaltungen Theil zu nehmen. Er bezeigte dem jungen Künstler seine Zufriedenheit [...].“

Anders als Beer ging Baermann nicht ein festes Engagement ein, sondern er war eingeladen, in einem zeitlichen Projekt des Prinzen mitzuwirken. Vielleicht hätte sich daraus etwas machen lassen, wäre dieser Gönner nicht am 10. Oktober 1806 im Krieg seines Königs gegen Napoleon gefallen.

Becker bläst Lewalds eher zurückhaltende Darstellung ein wenig auf. Statt der Teilnahme an den „musikalischen Unterhaltungen“ des Prinzen sei er von diesem berufen worden, ihn „bei der Ausarbeitung einiger Klarinettenpartien“ in dessen Kompositionen zu „beraten“⁸², eine Behauptung, die Baermann selbst nicht vertreten hat. Schon dass Becker im Plural, also von Kompositionen spricht, muss stutzig machen; und was heißt, er habe ihn nach Berlin geholt? Sieht man das musikalische Werk des Prinzen daraufhin durch, welche Stücke überhaupt gemeint sein können, stellt man schnell fest, dass nur zwei Kompositionen infrage kommen, von denen eines sogleich auszuschneiden ist. Op. 9 ist ein *Rondo* in B-Dur für Klavier, Flöte, 2 Violinen, 2 Klarinetten, Bratsche, Violoncello, Bass und zwei Hörner ad libitum. Der Klarinetten-

81 Lewald (wie Anm. 16), S. 133.

82 Becker (wie Anm. 5), S. 50f: „1804 wird Prinz Louis Ferdinand auf den zwanzigjährigen Baermann aufmerksam, läßt sich von ihm bei der Ausarbeitung einiger Klarinettenpartien in seinen eigenen Kompositionen beraten und holt ihn schließlich nach Berlin [...].“

part darin bleibt ganz anspruchslos und war für zwei Klarinetten geschrieben. Außerdem ist es als ein frühes Werk anzusehen⁸³.

Ganz anders liegen die Dinge bei op. 12⁸⁴. Dieses Oktett ist schon von seiner Besetzung her höchst ungewöhnlich: neben vier Streichern (2 Bratschen, 2 Violoncelli) konzertieren drei Bläser mit dem Klavier, das freilich immer dominant bleibt. „Trotz des brillanten Klavierparts“ ist das Stück „ganz kammermusikalisch gesetzt“⁸⁵. Doch mit der Einbeziehung der Bläsergruppe überschreitet Louis Ferdinand den eigentlich intimen Rahmen der Kammermusik. Auch die Besetzung mit zwei tiefen Streicherpaaren statt mit „normalem“ Streichquartett muss man wohl als unkonventionell ansehen, zumal dieses op. 12 historisch überhaupt das erste Oktett ist. Dass Louis Ferdinand sich zu dieser Instrumentenkombination entschloss, könnte durchaus veranlasst sein davon, dass ihm sehr gute Bläser zur Verfügung standen, denen man die solistischen Instrumentalparts zutrauen durfte. Und dass er sich, der außer in op. 12 (und op. 9) keine Bläser eingesetzt hat, von den Musikern hat zeigen lassen, was ihre Instrumente und sie mit ihren Instrumenten leisten können, versteht sich von selbst.

Eine Interpretation des Oktetts ist in diesem Rahmen nicht möglich. Zum Klarinettenpart sei das Folgende gesagt. Die Klarinette ist Teil des Ensembles, das das Piano begleitet und umspielt. Dennoch sind dabei auch Passagen, die mehr als nur geübtes Klarinettenspiel verlangen. Mit dem unerhört virtuosen Klavier mitzuhalten, stellte schon an sich eine Herausforderung dar. Sodann gibt es Passagen, die sich mit den Anforderungen eines Konzerts von Carl Stamitz, Joseph Beer oder Franz Tausch vergleichen lassen (1). Andere Stellen verlangen nicht so sehr technische Fertigkeit als vielmehr Feingefühl und Schmelz in der Ausführung, so z. B. das lyrische Solo im 2. Satz (2) und der Dialog mit den Hörnern (3). Die damaligen Möglichkeiten des Instruments, Verzierungen anzubringen, Sprünge zwischen den Registern, Triller, eben das,

83 Tobias Debuch kommt zu dem Ergebnis, dass op. 9 in den Monaten des Hamburger Aufenthalts des Prinzen, im Winter 1799/1800, entstanden sein dürfte; vgl. ders., *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als Musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit*, Berlin 2004, S. 267 (Katalogeintrag) und S. 218 und 222.

84 Louis Ferdinand Prince de Prusse, *Ottetto Pour le Pianoforte, Clarinette, 2 Cors, 2 Violes et 2 Violoncelles obligés, op. 12*. Leipzig [1808].

85 Artikel „Oktett“ in: *MGG*², Sachteil, Bd. 7 (1997), S. 610.

was in der Mannheimer Schule ausprobiert und eingeführt worden war und was Baermann bei Beer gelernt haben dürfte, all das findet sich im Klarinettenpart (4)⁸⁶. Dass Louis Ferdinand ihm diese und andere kleine Perlen hineinkomponiert hat, war wohl dem Umstand zu danken, dass Baermann bei den Proben gezeigt hatte, was er kann. Und man kann es als Bestätigung für Baermanns Versicherung gegenüber Lewald und Schilling nehmen, der Prinz sei vollauf mit seiner Leistung zufrieden gewesen. Auf dieses Stück trifft die Angabe bei Lewald zu, es sei mit ziemlich schweren Klarinettenpartien versehen: die Anforderungen sind in allen Sätzen hoch, verlangen auf jeden Fall herausragende Instrumentenbeherrschung.

Veröffentlicht wurde dieses Stück erstmals von Johann Ladislaus Dussek, der seit Jahren als Louis Ferdinands musikalisches Faktotum fungierte, im Jahre 1808⁸⁷, und zwar ohne op.-Zahl, doch mit einer Widmung des Prinzen für den Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz, den Förderer Beethovens. Louis Ferdinand hatte ihn im September 1804 auf dessen Schloss Raudnitz in Böhmen getroffen. Am 26. Dezember 1804 schreibt er ihm: „J’ai été très diligent, l’Otteto qui Vous sera dédié est absolument achevé.“⁸⁸ Damit ist ein terminus post quem non gegeben, denn da op. 12 Louis Ferdinands einziges Oktett ist, muss es dieses sein, das er in den Wochen vorher komponiert hat. Und es kann nur dieses Stück sein, zu dem der Prinz Baermann hinzugezogen hat, „um die schwere Clarinett-Parthie einer seiner eben fertig gewordenen Compositionen zu übernehmen“⁸⁹.

Eine Horizonsweiterung erlebte Heinrich Baermann im Kreis um Louis Ferdinand noch in einem anderen Sinne. In der Musikschule Antonis hatte er das Instrument beherrschen gelernt; von Joseph Beer hatte er erfahren, wie man

86 *Louis Ferdinand. Prince of Prussia, Oktett Op. 10* [irrig] *for Piano, Clarinet, 2 Horns, 2 Violas and 2 Cellos*, hg. von Werner Genuit und Dieter Klöcker, Score Parts. Musica rara, London o. J. [1969]: (1) 1. Satz: T. 257f., Finale T. 364ff.; 3. Satz: T. 33–41; T. 111–127; (2) 2. Satz: T. 16–31; (3) 2. Satz: T. 65–86; (4) vgl. die Variation des Themas im 2. Satz: T. 16–24.

87 Erstmals angezeigt in der *AmZ*, 11. Jg., Intelligenzblatt Nr. 5 (Februar 1809), Sp. 17. Gleichzeitig sind hier op. 8 und op. 9 angezeigt. Erstaunlicherweise ist in der Anzeige zu op. 12 das Klavier unter den Instrumenten nicht genannt.

88 Debuch (wie Anm. 83), S. 251f., hier 252. Übersetzung: Ich bin sehr fleißig gewesen, das Oktett, das Ihnen gewidmet sein wird, ist ganz vollendet.

89 Schilling (wie Anm. 16), S. 442.

die Klarinette schön, gefühlvoll spielen konnte, und dabei wurde er nebenher auch mit den Möglichkeiten bekannt, die das Mannheimer Orchester und seine Mitglieder entwickelt hatten und wie sie Adepten von Carl Stamitz und Beer über Franz Tausch, aber auch Komponisten wie Antonio Rosetti und Georg Abraham Schneider pflegten, die zu Baermanns Repertoire gehörten⁹⁰.

Über den exzentrischen Prinzen des Königshauses war er nun in Berührung gekommen mit der neuesten Mode: der Romantik. Man kann man davon ausgehen, dass Louis Ferdinand die neuen Bestrebungen in der Musik kannte und an ihnen teilnahm.

Rummenhüller hat davon gesprochen, dass die Musikgeschichte, die die Abfolge Vorklassik, Klassik, Romantik zum Modell gemacht hat, der musikalischen Wirklichkeit der Zeit nicht ganz gerecht wird:⁹¹

„Und wie in der Literatur vom Irrationalismus und der Empfindsamkeit [...] gleichsam unter der Klassik durch direkte Verbindungen zur Romantik bestehen, so könnte man auch in der ‚vorklassischen‘ Mannheimer Schule zugleich vorromantische Tendenzen sehen. Nicht umsonst werden Klarinette und Horn wenig später auch die Instrumente der musikalischen Romantik par excellence.“

Beer gehört gewiss zu denen, die diesen kurzen Weg geebnet und begangen haben. Stamitz hatte mit seiner Pastoral-symphonie eine Vorlage (ohne Klarinette) geliefert, die Beer zu einem *Chanson de chasse royale française* verarbeiten konnte. Louis Ferdinand komponierte in sein op. 12 hinein eine Passage für Jagdhorn und Klarinette (2. Satz, T. 65–86), und man ist geneigt, es nicht für einen Zufall zu halten, dass es dieses Stück war, zu dem er Beers Schüler Baermann hinzugezogen hat. Es erinnert sofort an Carl Maria von Webers erstes Klarinettenkonzert (op. 73), das er im Frühjahr 1811 in München setzte, woran ganz sicher Baermann beteiligt war. Der langsame Satz mit seinem intimen Gespräch zwischen drei Hörnern und der Soloklarinette bezaubert

⁹⁰ Baermann spielte ein Klarinettenkonzert von Antonio Rosetti (alias Anton Rösler) am 5. Januar 1804 in Berlin (vgl. oben S. 96). Von Schneider stammt das Konzert, das Baermann am 16. März 1805 im Konzert der Pianistin Dussek-Cianchettini zu Berlin vortrug, vgl. *AmZ*, 7. Jg, Nr 26. (27. März 1805), Sp. 428 und *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 26, S. 104, vgl. unten S. 104. Details können hier aus Platzgründen nicht entwickelt werden. – Rosetti und Schneider komponierten in den Bahnen der neuen Musik.

⁹¹ Rummenhüller (wie Anm. 35), S. 103.

noch heute jeden empfindsamen Zuhörer. Hier lässt sich die Untertunnelung der klassischen Phase unmittelbar wahrnehmen.

In der Umgebung des musikalischen Prinzen bekam Baermann Einblicke in die politischen Debatten, in denen Louis Ferdinand einer der beiden gegensätzlichen Pole war. Dieser gehörte zu der Gruppe, die sich als preußische Patrioten verstanden. Die andere bildeten die Franzosenfreunde⁹².

Dass an Baermann diese und weitere Entwicklungen und Ereignisse vorbeigegangen sein sollten, ist schwer vorstellbar, wenn er auch gewiss nicht dabei hat mithalten können. Aber er konnte sich eine Meinung bilden, eigene Vorstellungen entwickeln und präzisieren. Die krass unterschiedlichen Einstellungen zu Napoleon, die daraus resultierenden Folgerungen für die preußische Politik und deren Rückwirkungen auf ihn selbst wie auf den Militärmusiker hat er aus größerer Nähe kennen gelernt, als es nur über die zensierten Zeitungen möglich gewesen wäre. Wie er sich dazu gestellt haben, wofür er gewesen sein mag, dazu gibt es keine Äußerungen von ihm. Immerhin stammte er aus einem Soldatenhaushalt, war selbst Mitglied im Musikkorps der königlichen Garde und vielleicht sogar von General von Rüchel, deren Chef, ‚entdeckt‘ worden. 1805/06 hatte er mit der Leibgarde ausrücken und monatelang marschieren und biwakieren müssen, während sein Rivale Friedrich Wilhelm Tausch die Zeit nutzte, sich in Konzerten zu präsentieren.

Drei Jahrzehnte später hat sich Baermann gegenüber August Lewald über diese Ereignisse und seine Verwicklung darin geäußert. In einem Kapitel seines Buches *Panorama von München* widmete der Berichterstatter dem Klarinetisten ein Kapitel mit dem Titel „Ein Künstlerleben“, in dem er Baermanns Erinnerung 1834/35 so wiedergibt:⁹³

„Es war damals einen [sic] eiserne Zeit voll Kanonendonner und Feldgeschrei, und junge Leute mit friedlichem Sinne und von heitern Talenten wurden fortgerissen von dem gewaltigen Orcane, der zu Anfang des Jahrhunderts die Welt durchsauste; dann wurden sie auf irgend ein blutiges Schlachtfeld geschleudert, weit weg von ihren gewohnten

⁹² Thomas Stamm-Kuhlmann, *König in Preußens großer Zeit. Friedrich Wilhelm III., der Melancholiker auf dem Thron*, Berlin 1992, S. 214 mit Anm. 259–261. Detailliert wird der Zusammenhang in der Baermann-Biographie zu lesen sein.

⁹³ Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 132.

Bestrebungen, von ihren Neigungen, ihrem Studium, ihrer Kunst und ihren Lebensplänen.“

Baermanns Engagement im Kreis um Louis Ferdinand hat seine Karriere nicht befördert, ihn aber musikalisch mit der Romantik und vermutlich auch ihren literarischen Ideen bekannt gemacht. Seine Vorstellungen vom Künstler und Künstlertum dürften davon mitbestimmt worden sein. Und er geriet in die politisch erhitzte Atmosphäre der Zeit, die geprägt war von der Konfrontation mit dem napoleonischen Frankreich.

Schüler von Franz Tausch?

Ehe wir nun darauf zu sprechen kommen können, wie Baermann in die große Politik der Zeit geschleudert wurde, ist noch eine apokryphe Überlieferung zu behandeln, nämlich die Sage, er sei Schüler Franz Tauschs gewesen. Sie steht auf schwachen Füßen. Der Klarinettist selbst hat niemals von Tausch als seinem Lehrer gesprochen, im Unterschied zur Schülerschaft bei Beer. Erstmals taucht diese Behauptung auf, als die *Vossische Zeitung* 1884 Baermanns 100. Geburtstages gedenkt. Ein Artikel, der sich bei anderen Angaben ebenfalls als nicht zuverlässig erweist:⁹⁴

„Der Prinz, der mehrere seiner Compositionen mit ziemlich schweren Clarinette-Partien versehen hatte, zog Bärmann als Mitwirkenden zu seinen Privat-Concerten hinzu, ließ ihn von Franz Tausch weiter unterrichten und namentlich zum Solobläser ausbilden.“

Eine Quelle für diese Behauptung ist nicht angegeben, so dass man darüber im Dunkeln bleibt. Aber sie ist von Kroll und dann von Becker übernommen worden, der die Bedeutung dieses Schülerverhältnisses für Baermann anschließend wortreich ausmalt. Die bereits zitierte Stelle setzt er fort: „[...] und holt ihn schließlich nach Berlin, wo er vom königlichen Hofmusiker Franz Tausch unterrichtet wird“⁹⁵.

Baermann würde als Beer-Schüler bei Tausch keine guten Karten gehabt haben. Trotzdem gab es dieses Ondit, er sei ein Schüler des Mannheim-München-Berliner Virtuosen. In dem Konzert, das Dusseks Schwester

94 *Heinrich Bärmann. Zum 17. Februar*, in: *Vossische Zeitung* Nr. 81 (17. Februar 1884, Sonntagsbeilage Nr. 7), letzte Seite.

95 Vgl. Anm. 82.

Dussek-Cianchettini in Berlin zusammen mit dem Pianisten Louis Ferdinands und ihrem als Wunderkind auftretenden fünfjährigen Sohn gab, traten auch Carl und Heinrich Baermann mit einem Doppelkonzert für Fagott und Klarinette auf (16. März 1805). Der Verfasser einer nicht namentlich gezeichneten Rezension nennt sie darin ausdrücklich die „würdigen Schüler unsers vortrefflichen Ritter und Tausch“⁹⁶. Das scheint eine unmissverständliche Aussage zu sein. Dem steht nun die Beobachtung des Reisenden in Potsdam vom 28. April 1805 entgegen (s. oben S. 94). Hier wird er als „Schüler des berühmten Clarinettisten Bähr“ identifiziert und die Schülerschaft bei Tausch in einer redaktionellen Fußnote dementiert. Nebenbei könnte der Reisende auch die Teilnahme Baermanns an den Platzkonzerten der Gardemusikkorps andeuten, wenn er das „öftere Blasen in freier Luft“ beklagt, das „einem so feinen Ansatz leicht auch nachtheilig werden“ könnte⁹⁷. Leider hat für keinen der beiden Berichte ein Verfasser gezeichnet.

Für Franz Tausch gab es kaum Grund, Baermann zum Schüler zu nehmen. Er hatte in Friedrich Wilhelm einen Sohn, der sein Schüler war und selbst eine Karriere als Klarinettist anstrebte. Gerade in diesen Jahren ab 1804 war er dabei, sich in der Berliner Öffentlichkeit vorzustellen, was seine häufigen Auftritte in Konzerten – manchmal mit seinem Vater, der ihn so aufzubauen suchte, zumeist ohne ihn – erklärt⁹⁸. Franz Tauschs Absichten gingen ohne Zweifel dahin, seinen Sohn als Solisten bekannt zu machen und am Ende als seinen Nachfolger im Hoforchester in Stellung zu bringen, was dann auch gelungen ist⁹⁹. Baermann wäre ein Konkurrent gewesen. Auch Bliesener, der seit 1805 im Orchester des Königlichen Nationaltheaters als einer von zwei

96 *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 26, S. 104; zum Cianchettini-Konzert vgl. Anm. 90.

97 *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 44, S. 174. Im ersten Absatz hatte der Verfasser von einem Platzkonzert des I. Bataillons berichtet, das er „mit großem Vergnügen“ erlebt habe (ebd., S. 173),

98 Konzertauftritte Friedrich Tauschs in Berlin: 18. Februar 1804 (Vater + Sohn), 2. April 1805 (S), 11. April 1805 (S), 20. Juli 1805 (S), 9. Januar 1806 (V + S), 12. Februar 1806 (V + S), 23. Februar 1806 (S), 30. März 1806 (S), 12. April 1806 (S), 24. Dezember 1808 (S), 26. Februar 1810 (S), 16. April 1810 (V+S), 16. November 1810 (S), 9. Dezember 1810 (S). Und dies ist nur die Zahl der Auftritte, über die die *BMZ* und die *AmZ* berichteten.

99 *Allgemeiner Straßen- und Wohnungs-Anzeiger für die Residenzstadt Berlin*, hg. von S. Sachs, Berlin 1812, Nachdruck Berlin 1990, S. 24 und 607. Bereits 1812 wird Tausch jun. wie sein Vater als Kammermusikus und als Mitglied in der königlichen Hofkapelle geführt.

Klarinettenisten spielte, kam aus Tauschs Schule und wurde von seinem Lehrer vorzüglich gefördert¹⁰⁰.

Heinrich Baermann hingegen war, wie gesehen, in seinen öffentlichen Auftritten in Berlin eingeschränkt, und in den Jahren 1805/06 kam die Zuspitzung der politisch-militärischen Konfrontation mit dem Frankreich Napoleons hinzu, die ihn als Militärmusiker an seine Verpflichtungen im II. Bataillon der Garde band, welche ihn monatelang außerhalb Berlins und Potsdams hielten.

Auerstedt 14. Oktober 1806 – Prenzlau, 28. Oktober 1806

Der junge Baermann wurde in kurzer Zeit zweimal von dem Konflikt Preußens mit Napoleon betroffen. Das erste Mal war das im 3. Koalitionskrieg, der am 2. Dezember 1805 in der sog Dreikaiserschlacht bei Austerlitz mit dem vollständigen Sieg der französischen Truppen über die der beiden Kaiser Österreichs und Russlands endete. Friedrich Wilhelm III., der preußische König, war von seinem Beistandsversprechen gegenüber Zar Alexander derart beschwert, dass er seine Soldaten erst am 3. Dezember ausmarschieren ließ, und als die Siegesmeldung Napoleons eintraf, mussten sie bis Mitte Februar in Weißenfels biwakieren. Dieser Ausmarsch betraf auch das gerade gegründete Conservatorium für Blasinstrumente Franz Tauschs, der am 9. Dezember schrieb:¹⁰¹

„Der Ausmarsch der hiesigen Garnison hat jetzt zwar leider einen großen Nachtheil für den guten Fortgang des Instituts verursacht, indem dasselbe viele bedeutende Mitglieder und zwei seiner Vorsteher, namentlich den Oberstlieutenant von Krusemark und den Lieutenant von Unruh, dadurch verloren hat, [...]“

100 *Adresskalender Berlin/Potsdam (Berlin-Teil)* 1805, S. 255. – Von Bliesener sind weniger Auftritte in Berlin besprochen worden als von Tausch jun., aber immerhin die folgenden: 24. April 1804 (mit einem Konzert von Tausch); 15. Dezember 1804 (mit einem Klarinettenkonzert von Krommer); 3. November 1805 (Komponist nicht genannt); 21. Dezember 1805 (Komponist nicht genannt); 5. Februar 1806 (mit einem Klarinettenkonzert von Tausch); 16. November 1810 (Abonnementkonzert). Zu Tauschs Schülern rechnen noch sein Bruder Joseph, der in der Münchner Hofkapelle spielte, Blieseners Kollege Reinhardt und der Skandinavier Henrik Bernhard Crusell; vgl. Rau (wie Anm. 8), S. 85.

101 Tausch: *BMZ*, 1. Jg. (1805), Nr. 101, S. 401, vgl. oben S. 92, Anm. 67. – Zum Ausmarsch: Detlef Kotsch, *Potsdam. Die preußische Garnisonstadt*, Braunschweig 1992, S. 113f.

Nach der Rückkehr in die Garnison und vor dem nächsten Ausmarsch konnte Baermann, wie gesehen, zwei Konzerte in Berlin einschieben. Das wars dann aber auch schon. Denn im Sommer bahnte sich die nächste Krise an, in die Preußen diesmal direkt involviert war. Am 31. August marschierte das Regiment Garde, mit ihm also Baermanns II. Bataillon, aus Potsdam ins Feld, während der König am 16. September mit dem Gros des I. Bataillons, seiner Leibgarde, ausrückte¹⁰².

Baermann hatte Lewald gegenüber sein und der jungen Generation Dilemma geschildert, eingeklemmt zu sein zwischen friedlich-künstlerischen Plänen und Absichten und den Umwälzungen der Revolutionskriege und der napoleonischen Epoche¹⁰³. Er hat damit stark dramatisiert, auch wenn er es persönlich ehrlich so erlebt und empfunden hat. Tatsächlich standen die Garden als Reserven am Tage der fatalen Schlacht (14. Oktober) auf den Höhen zwischen Eckardsberga und Auerstedt in einigen Kilometern Abstand zum Kampfgeschehen, zu dem sie keine Sichtverbindung hatten, dessen Kanonendonner und Gewehrsalven sie aber hören konnten¹⁰⁴. Der König verzich-

102 Kotsch ebd., S. 115.

103 Vgl. die Ausführungen oben S. 102 und Anm. 93.

104 Wie Musikkorps und Bataillon zusammenwirkten, beim Exerzieren, insonderheit aber in der Kampfsituation zeigt dieses Zitat: „Im Gefecht waren die Fahnenräger für die Truppen als Orientierung und Mutmacher sehr wichtig. [...] Die Fahnen marschierten direkt hinter dem Kommandeur, ihnen folgten die Musik und erst dann das Bataillon“; vgl. Peter Michalzik, *Kleist. Dichter, Krieger, Seelensucher. Biographie*, Berlin 2011, S. 20. Obwohl die Garden bei Auerstedt nicht in die Schlacht geschickt wurden, blieben sie doch nicht von ihr und ihren Auswirkungen unberührt. Reinhard (wie Anm. 16) hielt einige Momente fest: Zu Beginn der Schlacht wurden die „4 Bataillons Garde“ zusammen mit Württembergischen Husaren „auf der Höhe nordöstlich der Stadt Sulza postirt [...]“. Hier blieben sie während des übrigen Theils der Schlacht stehen“ (S. 245). „Die Reserve unter General Kalckreuth stand bei Eckartsberga, wie die Truppen bei Sulza, noch intakt, als nun der Befehl zum Rückzug gegeben wurde“ (ebd.). „Es blieb nur noch die Aufstellung bei Sulza, wo die 4 Garde-Bataillons, die 12 Pfünder-Batterie Faber und einige Schwadronen Husaren standen. [...] Als bald erblickte der General Morand auf dem Sonnenberge eine Batterie. Es war die 12 Pfünder-Batterie Faber [...]. Die Compagnie verlor hier durch das feindliche Feuer 22 Mann Todte und Verwundete“ (S. 245f.). Die Schützen des 2. Bataillons gerieten kurz darauf in ein friendly fire, „welcher Irrthum nur mit Mühe aufgeklärt wurde. Nachdem das Schützenfeuer einige Zeit gedauert, avancirten die 4 Bataillons in Linie, gingen die Höhe herunter, kehrten jedoch, als sie in das Feuer des Sonnenberges [wo Franzosen standen] geriethen, wieder in ihre Stellung zurück. Der Befehl zum allge-

tete darauf, sie einzusetzen, wofür spätere Berichterstatter kein Verständnis aufbrachten. Die chaotische Flucht löschte noch den letzten Kampfesmut aus, so dass die Kapitulation des Generals Hohenlohe, der den größten Teil der geschlagenen Truppen beim Rückzug geführt hatte, am 28. Oktober 1806 bei Prenzlau nur folgerichtig war. Hohenlohe hatte bei Murat, seinem französischen Widerpart, gelinde Bedingungen aushandeln können, die, wenn sie auch nicht Wort für Wort eingehalten wurden, doch für die einfachen Garde-Soldaten die Gefangenschaft in Frankreich vermieden. Unter französischer Bedeckung gelangten sie über Templin zurück nach Potsdam. „Am 4. November 1806 wurden unter französischer Bewachung die Kriegsgefangenen der Potsdamer Garden in die Stadt gebracht. Sie übernachteten auf größeren Plätzen unter freiem Himmel. Zahlreichen Gefangenen gelang die Flucht, zum Teil mit Hilfe ihrer in Potsdam wohnenden Familien“¹⁰⁵.

Unter diesen wollen wir Baermann vermuten, denn er schloss sich nicht denjenigen an, die, wie der gleichaltrige Geiger Ludwig Maurer, ihrem König nach Ostpreußen folgten¹⁰⁶.

meinen Rückzuge wurde jetzt gegeben“ (S. 246). „Die Garden setzten in Ordnung und mit voller Musik wie auf dem Exercierplatz den Rückzug auf Auerstädt fort, nachdem sie auf der Höhe ein Quarree formirt hatten. [...] Das 1. Bataillon nahm die Tete, die Batterie Faber fuhr zwischen dem 1. und 2. Bataillon. Es war dies gegen 6 Uhr Abends“ (S. 247). Von den 28 Spielleuten des 2. Bataillons waren 27 „wirklich in der Schlacht“ (S. 264). Als es bei Prenzlau kapitulierte, hatte das 2. Bataillon an Toten, Verwundeten und Vermissten einen Offizier, 3 Spielleute und 70 von 610 Grenadiere verloren (S. 262).

105 Kotsch (wie Anm. 101), S. 120. – Rühle von Lilienstern, ein enger Freund Kleists, der im Stabe Hohenlohes an der Kapitulation von Prenzlau beteiligt war, schloss seinen *Bericht eines Augenzeugen von dem Feldzuge* (Tübingen 1807) mit den Worten: „Doch auch von den Gemeinen mögen wenige nach Frankreich gekommen seyn; aus dem Bivouac vor den Thoren von Potsdam, und während des Durchmarsches durch die Stadt, fanden mehrere hundert Gelegenheit zu entweichen; die Franzosen boten ihnen selbst hilfreiche Hand dazu.“ (S. 222).

106 Da Maurer in Ostpreußen keine Anstellung fand, reiste er nach Russland weiter, wo er den größten Teil seines Lebens in Kapellen bei musikliebenden Aristokraten verbrachte; vgl. Artikel „Maurer, Ludwig“ in: *MGG*², Personenteil, Bd. 11 (2004), Sp. 1377–1379. Baermann stand mit ihm noch 1833 in Kontakt, als sie sich in St. Petersburg trafen, vgl. den Brief Maurers an Baermann vom 9. Mai 1833 (*D-Mbs*, Autogr. Maurer, Ludwig). Maurer bedauert darin, dass es ihm nicht möglich gewesen sei, sich persönlich von Baermann zu verabschieden.

Das Empfehlungsschreiben des bayerischen Kronprinzen Ludwig

Baermann musste nun Ausschau halten nach einer Lebens- und Berufsperspektive. Die Niederlage Preußens, die Flucht des Königs nach Ostpreußen unter die Fittiche Zar Alexanders hatten zur Folge, dass die Aussicht auf einen Arbeitsplatz in der königlichen Hofkapelle oder an der Oper, wenn sie denn je bestanden, *perdu* waren. Den ungeliebten Platz im Musikkorps des II. Garde-Bataillons mochte er zwar mit Erleichterung hinter sich gelassen haben, war er doch dank für ihn glücklicher Umstände dem Einsatz in der Schlacht mit heiler Haut entronnen. Der Tod Louis Ferdinands jedoch beraubte ihn der letzten Perspektive in Berlin¹⁰⁷. Nicht in der Hauptstadt, nicht in Ostpreußen lag seine Zukunft. Wo dann?

Baermann selbst hat eine Fährte gelegt, indem er Schilling die folgende Geschichte erzählte:¹⁰⁸

„Ohne Dienst und Verpflichtung wandte er sich bei seiner Rückkunft in Berlin an den damals dort anwesenden Kronprinz von Baiern (jetzigen König), erhielt von demselben auf das huldvollste ein Empfehlungsschreiben an dessen Königlichen Vater, Maximilian Joseph, reiste damit nach München, und wurde auch sogleich nach dem ersten Hofconcerte, in welchem er sich hören ließ, als erster Clarinettist in der Königl. Hofcapelle angestellt.“

Hat sich irgendjemand je gefragt, wie es zustande kommen kann, dass ein junger Musiker von allenfalls lokalem Bekanntheitsgrad einen Kronprinzen,

107 Wie es ihm hätte ergehen können, lässt sich anhand des Schicksals von E.T.A. Hoffmann ausmalen. S. Rüdiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, Frankfurt/M 2010², S. 147, 176, 179, 192.

108 Schilling (wie Anm. 16), S. 442f. – Lewald schrieb die Fortsetzung: „[...] hier in Baiern, am Hofe des Königs Maximilian Joseph, der Glanz einer jungen Königswürde, die Vermählung der ältesten Tochter des Hauses mit dem Vice-König von Italien, ein Asyl für alle Künste, um solche Ereignisse zu verherrlichen“, vgl. Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 134. Becker (wie Anm. 5), S. 51 greift das auf, missversteht es aber und kommt zu dem anachronistischen Ergebnis: Baermann „trifft gerade rechtzeitig zu den Vermählungsfeierlichkeiten der ältesten Tochter des Königshauses [Auguste Amalia] mit dem Vizekönig von Italien in der Isarmetropole ein.“ Tatsächlich aber hatte diese Trauung am 13. und 14. Januar 1806 [!] in München stattgefunden. Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9) übernehmen es trotzdem.

und sei es ein bayerischer, kontaktieren kann und von ihm spornstreichs ein Empfehlungsschreiben erhält, mit dem dieser ihm aus der momentanen finanziellen Klemme, vor allem aber aus einer Sackgasse seiner Berufslaufbahn heraushilft? Dennoch: Es muss so gewesen sein, denn der Wechsel nach München fand statt und ebenfalls Baermanns sofortige Aufnahme in die Münchner Hofkapelle. Doch wie wurde das möglich?

Wie Baermann eine Empfehlung erlangt hat, kann man sich ja nicht so vorstellen, dass der damals 22-jährige ausgediente Regimentsmusiker den bayerischen Kronprinzen auf der Straße getroffen, angesprochen und danach gefragt hätte, ob man vielleicht eine Empfehlung an den Herrn Vater in München ausstellen könnte. Gerade so wurde es aber bisher unausgesprochen von denen unterstellt, die es erzählten. Man hat sich keine Gedanken gemacht darüber, ob diese Vorstellung irgendeine Art von Realität haben könne.

Tatsächlich war der bayerische Kronprinz zwischen dem 2. und dem 14. Januar 1807 in Berlin. In dieser Zeit berichtete er seinem Vater, König Max I. Joseph, über seine dortigen Aktivitäten, insbesondere die politischen, in drei Briefen. In keinem der Briefe war eine Empfehlung für Baermann enthalten, auch nicht dem verlorengegangenen¹⁰⁹. Die Brücke zwischen Ludwig und dem Jungklarinettisten dürften sein Lehrer Joseph Beer und Gottfried Schadow gewesen sein. Der Kronprinz hat den Bildhauer während seiner Berliner Tage mindestens einmal aufgesucht, und zwar am 8. Januar¹¹⁰. Schadow war damals der Leiter der preußischen Hofbildhauerwerkstatt,

109 Die Zusammenhänge hinter diesen Schreiben können hier nicht annähernd entwickelt werden; die Beschränkung auf die wichtigsten Tatsachen ist unvermeidlich. – Nach eigener Zählung schrieb Ludwig den 39. Brief seiner Reise (den ersten aus Berlin) am 5. Januar, zwischen 8. und 13. Januar den Brief Nr. 40, der verloren ist, und am 13. Januar Nr. 41. – Weder in der Personalakte Baermanns noch in der Korrespondenz von König und Kronprinz hat sich auch nur ein Hinweis auf die Empfehlung Ludwigs erhalten, geschweige denn etwas Schriftliches dazu.

110 Gottfried Schadow war ein Schüler des preußischen Hofbildhauers Jean-Pierre Tassaert (vgl. oben S. 88). Der Flame hätte ihn gerne mit seiner ältesten Tochter Félicité verheiratet, was der Schüler aber verweigerte; vgl. Guy Leclerc / Kurt Wernicke, *Félicité Robert, geb. Tassaert (1766–1818) – Berliner Pastellmalerin, Miniaturistin und Stecherin*, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart 2009, S. 81–101, hier 89f. Mit dieser Heirat wäre Schadow Schwager Jean-Louis Duports und Joseph Beers geworden. – Ludwig hatte Schadow aufgesucht, bei dem er Büsten von mehreren Persönlichkeiten der deutschen Geschichte für sein Walhalla-Projekt in Auftrag gab.

außerdem Beinahe-Schwager Jean-Louis Duports und Joseph Beers, und wenn jemand eine Verbindung Baermanns zu Ludwig herstellen konnte, direkt oder indirekt, dann war er es. Ludwig war bei seinem Besuch in Schadows Atelier von dessen Kunst und Persönlichkeit völlig eingenommen¹¹¹.

Mit Schadow hat man die Brücke, über die die Verbindung gelaufen sein kann, nach meiner Ansicht auch hergestellt worden ist. Eine wesentliche Voraussetzung dafür war, dass Ludwig ihn schätzte und dessen Meinung zu seiner eigenen machen konnte. Aus dem (in Anm. 111) zitierten Tagebucheintrag, der Ludwigs Gedanken unverfälscht, d. h. ohne politische oder andere Rücksichten darstellen dürfte, sprechen uneingeschränkte Achtung und Hochschätzung für den Bildhauer.

Am 13. Januar oder etwas später reiste Ludwigs Adjutant Vinzenz Graf von Pompeji nach München ab, der den dritten Brief des Kronprinzen an seinen Vater im Gepäck hatte. Seine Ankunft in München wurde am 25. Januar 1807 gemeldet, und Pompeji wurde *sine mora* beim König vorstellig¹¹². Bei dieser Gelegenheit hat er ohne Zweifel Brief 41 des Kronprinzen (und wenn diese Rekonstruktion stimmt, ebenso die wie auch immer geartete Empfehlung) überreicht¹¹³.

111 Frau Dr. Ingrid Rückert (Leiterin des Nachlassreferats bei der Staatsbibliothek in München) sei gedankt für die Exzerpte aus Ludwigs Tagebuch, aus dem das nachfolgende Zitat stammt (*D-Mbs*, Ludwig I.- Archiv 2, Zweiter Theil *Des Tagebuches Ludwigs Kronprinzen v Baiern. Aufenthalt zu Berlin und Warschau, Reise dahin. Feldzug in Polen. Aufenthalt zu Tilsit*. 1ten Jaenner – 8ten Juli 1807; 8. Januar 1807, Berlin: „Schadow wenn nicht der beste, wenigstens doch einer von denen, die am meisten dem Vollkommenen, gekommen sind [sic], diesseits der Alpen. Ihn lernte ich heute kennen; besah sein Atelier und den Saal, in dem manche seiner bedeutenden Arbeiten, viele Abgüße seiner und anderer Werke aufgestellt sind. Ein so herrlich geordnetes, an sich aber doch sehr einfaches Gemach, blos für praktische Produkte bestimmt, eines je gesehen zu haben. Er ... so hinreißend ästhetisch“ (S. 17).

112 *Münchener Politische Zeitung* [im Folgenden: *MPZ*, Nr. 25 (25. Jänner 1807), S. 104. – Im *Regierungs- und Intelligenzblatt* (Regensburg), 5. Jg. 1807 4. Stück/28. Januar 1807, S. 44 ist folgende „Anzeige von Fremden“ zu lesen: „Bey Hr. Wiesner, in d. 3 Helmen log[ierte]. (...) Den 22. Jän. von Pompei, Königl. baier. Obrist.“ Diese Meldung erschien zwar später als die in der *MPZ*, passt aber ausgezeichnet und exakt in die Rekonstruktion der Vorgänge.

113 Im Brief vom 29. Januar 1807 bestätigte Max Joseph, dass Pompeji ihm den Brief überbracht habe; Geheimes Hausarchiv München, Nachlass König Max I. Joseph 10 und GHA Nachlass König Ludwig I. I-A_1_1.

Dass es sich so verhalten hat, dafür spricht der Fortgang der Ereignisse. Baermanns Eintreffen in München stand am 28. Januar in der Zeitung¹¹⁴, nur drei Tage nach Pompejis Ankunft, der für seine Reise acht bis zehn Tage benötigt hatte. Er war allerdings mit einem Reisewagen Ludwigs unterwegs. Baermann musste mit der Post fahren, und die war deutlich langsamer. Danach

W e r t w ü r d i g e r e F r e m d e .
Den 28ten Jänner. Hr. Voullerot, Schenmeister, von
 Alexandria, im Adler. Hr. Werner, Employé von da, ebend.
 Hr. Bärmann, Musikus von Berlin, ebend. H. Baumann
 und Grob, Kaufleute aus der Schweiz, ebend. Hr. Hentel,
 Kaufmann von Memmingen, mit Weib, im Fahn. Hr.
 Joh. Kerstbaum, Kaufmann von Nendenau, im Löwen. Hr.
 Wistler, Jurist von Augsburg, in der Ente. H. Wiedemann,
 Oberstar Dietl, und Hr. Mayer, Porträtmaler von da, im
 Kreuz. Oberlieutenant Lothar Seeger, und Malb. Weiß
 von Mainz, ebend.

Münchener politische Zeitung, 28. Januar 1807, S. 116

dauerte es nur bis zum 7. Februar, bis Baermann sich bei Hofe als Klarinet-
 tist vorstellen durfte. Über die Vorgänge geben ein Schreiben der Hofmusik-
 intendanz und die schriftliche Reaktion Max Josephs darauf eine erhellende
 Auskunft. Der Intendant formulierte darin seinen Dissens mit dem König über
 die Frage der Anstellung Baermanns im Hoforchester in sehr verschraubten
 Wendungen. Es mag daher das Original Einblick geben:¹¹⁵

„Aller Durchlauchtigster großmächtigster König
 Allergnädigster König und Herr!

Eure Königliche Majestät geruhen allergnädigst, die allerunterthänigst
 berichtliche Anzeige zu empfangen, daß der jüngsthin von Berlin dahier
 eingetrofene Clarinetist Boermann [sic], welchen Allerhöchst dieselbe
 bey dem von ihm unterm 7ten dieses öffentlich abgelegten Beweiß
 der besitzenden Fähigkeit als Künstler dieses Instrumentes beurtheilt,
 und zugleich denselben der aufnahme [sic] als Hofmusiker vorzüglich
 würdig erklärt haben, den von seite der Hofmusik-Intendanz Auf aller-
 höchst mündliche Anbefehlung Euer Königlichen Majestät demselben

114 *MPZ*, Nr. 28 (28. Januar 1807), S. 116: „Hr. Bärmann, Musikus von Berlin, ebend. [= im Adler]“

115 Intendanzschreiben: *D-Mhsa*, Ministerium der Finanzen MF_39906, Schreiben vom 11. Februar 1807. Unterstreichung des Originals. Der Intendant bezog sich auf ein am 18. Januar datiertes Schreiben, das den anderen Anwärter empfohlen hatte.

gemachten Vertrag dahin eingegangen habe, sogleich mit einem Gehalte von jährlichen 800 fl. unter Anhofnung einer bessern Zukunft in Königlich baierische Dienste zu treten. Da nun die Hofmusik-Intendanz dem unmittelbaren Allerhöchsten Auftrag Euer Königlichen Majestät gehorsamst entsprochen hat, so unterfängt sich auch dieselbe, die pflichtschuldige Bitte zu stellen, daß diese Aufnahme eines fremden Künstlers unter dem Bezuge eines vollen gehaltenes nicht jenen unterm 18ten Jänner jüngsthin alleruntgst empfohlenen Individuen, welche als Landeskinder und in größter [sic] Bedürfniß gleichwohl schon länger und beinahe in gleichem Werthe bestehen, nachtheilig seyn, sondern daß die von Euer Königlichen Majestät diesfalls schon allerhöchst mündlich gegebene trostvolle Zusicherung bey etwaiger Erscheinung des neuen Etats für das Finanzjahr 1806/7 in gemäßheit des unter dem vorallegirten Dato bereits pflichtmäßig erstatteten Gutachten [sic] in Erfüllung treten möge,

womit sich zu allerhöchsten Hulden und Gnaden allerunterthänigst gehorsamst empfiehlt

Euer Königlichen Majestät

München d 11^{ten}

Febr 1807.

Allerunterthänigst gehorsamster

Clemens Graf von Törring Seefeld

Intendant [Unterschrift]“

Damit war der Intendant, Clemens Graf von Törring Seefeld, dem König allerdings und offenbar zu nahe getreten, wie dessen Antwort lehrt:¹¹⁶

„Die dem Hofmann zugedacht gewesene Anstellung geht nunmehr auf den Klarinetisten Baermann über, welcher mit dem 1. Febr. d. J. in den Etat der Hofmusik-Intendanz als Hofmusiker mit einem Gehalte von jährl. 800 f. eintritt; worüber derselbe in offizielle Kenntniß und Nominationsversicherung zu setzen ist. München 13. März 1807“.

116 *D-Mhssa*, Intendanz Hofmusik (Personalakten) 3 Heinrich Joseph Baermann, Bl. 3. Schreiben vom 13. März 1807. Ein Klarinettist Hofmann ist auch später nicht angestellt worden.

Es war schon so: Er kam, sah und siegte. Was ihm diesen Vorzug verschaffte, kann nur sein Klarinettenspiel gewesen sein, das gefiel. Wer außer König Max Joseph Baermanns Spiel am 7. Februar erlebt hat, wird nirgendwo gesagt. Anzunehmen sind auf jeden Fall die Autoritäten der Hofmusik, also z. B. der Musikdirektor Ferdinand Fränzel, und die Kapellmeister, also Franz Danzi und Peter Winter. Vermutlich nahmen auch Vertreter der Intendanz teil, von Törring Seefeld oder sein Stellvertreter Sigismund von Rumling¹¹⁷.

Wie Baermann sich in München einrichtete

August Lewald versuchte in seinem Baermann-Porträt, den Umbruch zu beschreiben, den dieser Umzug für den Jungklarinettisten bedeutete. Er kontrastierte die „trostlose Aufregung“ in Berlin, wo „ein Alles verhöhnender Feind“ die Herrschaft übernommen hatte, mit der Lage am Hofe des Königs Maximilian Joseph. Hier „der Glanz einer jungen Königswürde, die Vermählung der ältesten Tochter des Hauses mit dem Vice-König von Italien, ein Asyl für alle Künste, um solche Ereignisse zu verherrlichen. Der flüchtige Preuße mit seiner Clarinette mußte willkommen seyn, und das so innig stammverwandte Volk sollte ihm nicht lange fremd bleiben“¹¹⁸. Lewald war ein Geschichtenerzähler, kein Geschichtsschreiber. Er hatte zwar die richtige Empfindung, dass für Baermann dieser Wechsel nach München eine tiefgreifende Wende war, aber Lewald ging fehl: Baermann war nicht nach München gegangen, um den bayerischen König oder seine Politik zu verherrlichen, sondern um endlich mit dem Leben anfangen zu können, einem Leben, in dem die Musik wesentlich sein sollte.

Im Februar 1806 war in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* die Münchner Hofkapelle mit ihren Mitgliedern vorgestellt worden. Darin konnte Baermann all die berühmten Namen lesen, die das Ansehen der Münchner Kapelle als Nachfolgerin der Mannheimer ausmachten: Cannabich, Moralt, Grua, Holzbauer, Danzi, Valesi, Tausch¹¹⁹. Ob ihm dabei auch der Name Helena von

117 Für Baermanns Wechsel nach München wäre auch denkbar, dass Franz Tausch, der zu Winter gute Beziehungen hatte, den Klarinettenisten weggelobt hat, um den Rivalen des Sohnes loszuwerden. Doch gibt es dafür keinerlei Anzeichen.

118 Lewald, *Panorama* (wie Anm. 16), S. 134.

119 „Verzeichnis des Personals der königlich Bayerischen Hofkapelle“ in: *AmZ*, 8. Jg. Nr. 20 (12. Februar 1806), Sp. 312–316. Unmittelbar darauf folgte ein Artikel, der die Münchner

Geiger unter den Sopranistinnen aufgefallen ist, wird man nicht unbedingt annehmen können. Er wusste aber, dass seit September 1806 auch Friedrich Georg Brandt, als Fagottist ein Schüler Ritters und ebenfalls Zögling der Potsdamer Musikschule, dort spielte. Und Baermanns Bruder Carl hatte im April 1806 in München ein Konzert gegeben¹²⁰, worüber die Brüder, das darf man gefahrlos annehmen, sich ausgetauscht haben.

Heinrich kam nicht als gänzlich unbeschriebenes Blatt nach München und die dortige Szene war ihm nicht völlig fremd. Sie hätte auf ihn einschüchternd wirken können, doch es gibt keine Indizien dafür. Engagiert wurde er für das Hoforchester, das Konzerte gab, in der Oper zu spielen und festliche Anlässe musikalisch zu verschönern hatte. Außerdem war er auch dazu verpflichtet, an der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste in der Hofkirche mitzuwirken¹²¹.

Bald engagierte Baermann sich in einer der beiden Gesellschaftsvereinigungen Münchens, der Harmonie, der geselligeren Alternative zum hochkulturellen Anspruch des Museums, in dem Münchens Hautevolee versammelt war. Dieses war ein reiner Männerverein, die Harmonie hingegen unterhielt über ihr Versammlungslokal hinaus ein Freizeitgelände beim Englischen Garten, wo die Mitglieder und ihre Familien zwanglos miteinander verkehren konnten. In beiden Vereinigungen standen übrigens musikalische Veranstaltungen auf dem Programm, die vorzugsweise von Hofmusikern bestritten wurden¹²².

Musikszene schilderte, Akteure, Aufführungen, weitere Aktivitäten (ebd., Sp. 316–320). Wenig später erschien ein sehr persönliches Gedenken Franz Danzis an den soeben überraschend verstorbenen Carl Cannabich, ebd., Nr. 34 (21. Mai 1806), Sp. 529f.

120 Konzertanzeigen erschienen am 4., 5. und 8. April 1806 in *Königlich-Baierische Staatszeitung von München* (S. 336, 340, 344).

121 In einer Art Kalender mit dem Titel *Anzeige, wie die königlichen Herrn Hofmusici das ganze Jahr hindurch in der königlichen Hofkapelle bey dem Hochamte, der Vesper und Litaney etc. wie auch in andern Kirchen nach Abtheilung der Wochen zu erscheinen haben*, in dem Baermann erstmals im Jahre 1808 und durchgehend bis 1847 verzeichnet ist, wird der Umfang dieses Einsatzes bei kirchlich-religiösen Anlässen sichtbar, in der Hofkapelle, aber auch in anderen Kirchen. – Nicht bestätigen lässt sich die Behauptung von Leclerc/Wernicke (wie Anm. 9), S. 75, Baermann habe neben seiner Tätigkeit in der Münchner Hofkapelle „bis 1834 zugleich als Chef der bayerischen Militärmusik“ fungiert. Dafür gibt es kein Indiz.

122 Anton Würz, *Münchner Opern- und Konzertleben im 19. Jahrhundert vor Ludwig II.*, in: *Bayerische Musikgeschichte: Überblick und Einzeldarstellungen*, Tutzing 1972, S. 273–284, hier S.274f. Ein Beispiel: *AnZ*, 10. Jg., Nr. 32 (4. Mai 1808), Sp. 499f.

Baermann knüpfte bald nützliche und persönliche Kontakte. Zu den nützlichen zählten Peter Winter und Franz Danzi, der im September 1807 vom Vize- in München zum Kapellmeister in Stuttgart avancierte. Beide komponierten für Heinrich Baermann Klarinettenstücke¹²³. Mit Orchesterkollegen ergab sich schnell auch eine private Arbeitsbeziehung. Phillip Röth, ein Cellist und Kompositionsschüler von Winter, verfasste dem Klarinettenisten Instrumentierungen für Themen, die Baermann für sein Instrument geschrieben hatte¹²⁴. Am engsten verband er sich möglicherweise mit Peter Legrand, ebenfalls Cellist in der Hofkapelle, mit dem er 1808 und 1809 erste Konzertreisen unternahm. Nach dem Konzert in Augsburg¹²⁵ kehrten sie nach München zurück, waren dann aber in der Schweiz und in Frankreich mit mehreren Konzertterminen anzutreffen¹²⁶. Bemerkenswert ist, dass ein eigener solisti-

123 Winter: Concertos, cl, vlc, orch. Es-Dur – *D-Mbs*, Mus.ms. 2701: *Concertino // per il Clarinetto e Violoncello // composta par // Sig: Pietro Winter // per Sig|r|i Baermann e Legrand*. [urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090308-6] – Danzi: Erwähnung im Brief an Freund Morigotti vom 20. Februar 1808 [vgl. *Franz Danzi, Briefwechsel (1785–1836)*, herausgegeben und kommentiert von Volkmar von Pechstaedt, Tutzing 1997, S. 60f. Das Stück ist als op. 47 im Werkverzeichnis als *Concertante für Klarinette und Fagott* aufgeführt; vgl. *MGG*², Personenteil, Bd. 5 (2001), Sp. 401–411. op. 47 = P227.

124 Über Röth (1779–1850) vgl. *MGG*², Personenteil, Bd. 14 (2005), Sp. 524f. – Röth hat schon 1808 und 1809 Kompositionen Baermanns für die Klarinette zu Konzerten instrumentiert, von denen sich zwei in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten haben: vgl. Mus.ms 1808: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00084907-4 und Mus.ms. 1809: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061418-8. Röth wird mehrfach für Kompositionen honoriert, die die Hofmusikintendanz ankauft: Im Haushaltsjahr 1812/13 z.B.: für ein *Klarinetten-Concertino* 22 fl, für eine Horn-/Fagott-Concertante 66 fl und für eine solche für Horn 44 fl; vgl. *D-Mhsa*, Rechnungskammer 2107 („Verzeichniß was von seite der K. Hofmusik Intendance aus den als eine außer Ordentliche Exigenz allerdngdst angewiesenen 1200 f Zum AnKauf nöthigen Musikalien und Instrumenten für das Etats Jahr bezahlt worden ist.“ Position 5) Dass es sich dabei wohl nicht um die beiden Concertini von 1808/09 handelt, ergibt sich auch daraus, dass die Inventarnummern abweichen.

125 Im November 1808 konzertierten sie gemeinsam in Augsburg. Die Ankündigung für 10. November 1808 erschien in *Augsburgische Ordinari Postzeitung*, Nr. 269 (8. November 1808), S. 4. Die Annahme, dass ein Oheim Baermanns, Georg Christoph Braun, der dort Buchhändler war, dabei mithalf, dass sie im Fuggerschen Saale auftreten konnten, ist nicht von der Hand zu weisen. Vgl. oben S. 71 und Anm. 10.

126 Schweiz: Zürich 3. Dezember 1808, vgl. *Zürcherisches Wochenblatt*, Nr. 96 (1. Dezember 1808), S. 4. Frankreich: Nachweisbar durch Veröffentlichungen im *Bulletin de Lyon* Nr. 3 (11. Januar 1809), S. 10 [Ankunft in Lyon]; Konzertanzeige 20. Januar in: *Bulletin de*

scher Auftritt Baermanns in München erst für den Fronleichnamstag, den 1. Juni 1809, dokumentiert ist¹²⁷.

Zwischen Augsburg und Zürich hatte Baermann einen Termin in München eingeschoben, der für ihn besondere Bedeutung gehabt haben dürfte: ein Konzert seines Lehrers Joseph Beer, das zwischen dem 10. November und 1. Dezember 1808 stattgefunden haben muss. Über den Vorlauf ist so gut wie nichts zu finden. Immerhin wissen wir, dass Beers Ankunft in München am 27. Oktober 1808 gemeldet wurde¹²⁸. Über verwickelte Kombinationen mehrerer Veröffentlichungen, die sich auf Münchner Konzertereignisse und Opernaufführungen in diesen Wochen beziehen, lässt sich plausibel machen, dass Beers Konzert am 17. November 1808 im Saal der Vereinigung der Harmonie stattgefunden hat¹²⁹. Interessant ist das Ereignis aus zwei Gründen. Helena Harlas hat mit einem eigenen Gesangsbeitrag Beer die Ehre gegeben; das Zustandekommen des Konzerts und ihr Auftritt darin sind ohne das Zutun Baermanns nicht denkbar¹³⁰. Helena Harlas kannte Beer bis dato nicht; wer oder was hätte sie dazu veranlassen können, „dem verdienten Künstler die Ehre [zu erweisen], in diesem Konzerte eine Arie zu singen“, die sie „mit

Lyon, Nr. 5 (18. Januar 1809), S. 19; Konzertanzeige 27. Januar: *Bulletin de Lyon*, Nr. 7 (25. Januar 1809), S. 26. Konzert in Nancy: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 3, Nr. 89 (14. April 1809), S. 356. Dass Danzi in einem Brief an Morigotti vom 23. März 1809; Volkmar von Pechstaedt (wie Anm. 123), S. 80–82, berichtet, Baermann und Legrand seien „kürzlich“ bei ihm in Stuttgart gewesen, lässt die Vermutung zu, dass sie wohl im Februar, vielleicht auch erst im März in Nancy konzertiert haben.

127 *Morgenblatt für gebildete Stände*, 3. Jg., Nr. 139 (12. Juni 1809), S. 556 (Bericht aus München, 3. Juni 1809). Dort heißt es, er habe „ein schönes Klarinett-Konzert von Kromer [vorgetragen], worin er sich als Meister über das Forte und das Piano zeigte, und viele andere so angenehme als künstliche Fertigkeiten auf seinem Instrument bewies.“

128 Fremden-Anzeige: „Hr. Bär, königl. preuß. Kammermusikus, im Hahn“, in: *MPZ*, Nr. 255 (27. Oktober 1808), S. 1064.

129 Dazu passt die Meldung im *Regierungs- und Intelligenzblatt* (Erscheinungsort Regensburg) 1808, 47. Stück vom 23. November 1808, S. 548: „Bei Hrn. Breuninger i. gold. Kreuz. log[ierte].1 (...) Den 20. [November 1808] Beer, Hofmusikus von Berlin.“ Da war Beer also bereits auf der Heimreise. Die genaue Darlegung aller Fakten und Schlussfolgerungen wird im Rahmen der Baermann-Biographie nachzulesen sein.

130 Es ist zu keiner Zeit ein weiterer Auftritt Beers in München nachweisbar.

Kunst und vielem Geschmack vor[trug]¹³¹, wenn nicht Heinrich Baermann? Interessant ist noch ein Weiteres. Der Reisende, der in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von dem Konzert ohne Datumsangabe berichtete, sagt nichts von Beers Programm; im *Journal des Luxus und der Moden* heißt es nun allerdings, Beer habe „ein schönes Concert [gegeben] in welchem sich derselbe mit aller Virtuosität in einem von ihm selbst componirten Concert und Variationen mit vielem Beifall hören ließ“¹³². Bei diesen Variationen dürfte es sich um die *Grétry-Variationen* gehandelt haben, mit denen Beer in den Jahren 1808/1809 wiederholt in der einschlägigen Presse erwähnt wurde. Mozart hatte sie ihm bei seinem Pariser Aufenthalt 1778 geschrieben¹³³.

Resümee

Versucht man nun, ein freilich recht vorläufiges Resümee von Baermanns Laufbahn und Lebensweg in dieser ersten Etappe zu ziehen, dann empfiehlt es sich, nach zwei Überlegungen hin zu differenzieren, seiner individuellen Entwicklung und seiner Einbettung in den musikgeschichtlichen Moment um 1800 herum.

Was seine individuellen Voraussetzungen angeht, so war er nicht wie mancher zeitgenössische Komponist in eine musikalische Umgebung hineingeboren. Warum er überhaupt ein Instrument erlernen sollte und erlernte, lässt sich aus den bekannten Tatsachen nicht klären. Dass er zunächst als Militärmusiker begann, hat er mit nicht wenigen Zeitgenossen gemeinsam, z. B. seinem Lehrer Joseph Beer und seinem späteren Rivalen Simon Hermstedt

131 *AmZ*, 11. Jg. Nr. 10 (7. Dezember 1808), Sp. 154. – Die Konzertnotiz vermerkt ausdrücklich, das Konzert sei „zu seinem [also Beers] Besten“, veranstaltet worden.

132 „Miscellen aus München. Theater und Musik“ in: *Journal des Luxus und der Moden*, 23. Jg. (1808), Dezember, S. 879–882.

133 „Nachrichten aus Prag vom 5. Mai 1808“ in: *AmZ*, 10. Jg. Nr. 36 (2. Juni 1808), Sp. 570–575 (Ein Konzert fand am 19. April 1808 in Prag statt): „Hr. B. gab ein Konzert von seiner Komposition, und Variationen von Mozart über den Marsch der Samniter, die er allein besitzt“ (Sp. 575). – Vgl. auch „Bericht aus Leipzig“ in: *AmZ*, 11. Jg. Nr. 21 (22. Februar 1809), Sp. 330–333, hier 333. (Dieses Konzert fand am 16. Februar 1809 in Leipzig statt): Aus diesem Bericht erfährt man zusätzlich, es handle sich um „Variationen von Mozart, auf der Klarinette“ von Beer gespielt. Dass die Grétry-Variationen tatsächlich 1778 von Mozart für Beer komponiert worden sind, kann hier nicht, sondern wird in der Baermann-Biografie dargelegt werden.

und zahlreichen anderen Musikern. Er muss begabt gewesen sein, aber auch fleißig, gelehrt, und damit auf sich aufmerksam gemacht haben. So öffnete sich aussichtsreich der Zugang zum Kreis um den musikalischen Prinzen Louis Ferdinand.

Aufgrund der politischen Entwicklung führte ihn das aber in eine Sackgasse, aus der ihm der bayerische Kronprinz Ludwig den Ausweg eröffnete. Im Hintergrund hat daran wohl Joseph Beer mitgewirkt, ähnlich womöglich, wie er selbst etwa durch Friedrich Melchior Grimm bei Zarin Katharina in Sankt Petersburg eingeführt worden sein dürfte.

Baermanns Klarinettenlehrer stand freilich selbst in konfliktiven Beziehungen zu (Johann Friedrich Reichardt und) Franz Tausch, die im besonderen musikalischen Biotop Berlins wurzelten. Denn vom Ansatz her waren Tausch, selbst ein Gewächs der Mannheimer Schule, und Reichardt, eines der Häupter der Berliner Romantik, Beer näher als vor allem der noch der Barock-Musik zugehörige Jean-Pierre Duport.

Beer bildete Baermann nach seiner Fassung aus; die Urteile über beide Klarinettenisten, die sich verblüffend ähneln, lassen daran keinen Zweifel. Der junge Mann konnte unter seinem Einfluss den militärischen Gebrauch der Klarinette überwinden und sich die moderne Spielweise des Instruments aneignen, das Untersichblasen. Damit befand er sich in Übereinstimmung mit der Entwicklung der Musik, die die *musique savante* des Barock hinter sich gelassen hatte. Baermanns Gastspiel im Kreis um Louis Ferdinand eröffnet einen Spalt, der einen Blick auf diese Entwicklung erlaubt. Die Takte des liebenswerten Gesprächs, das im 2. Satz von op. 12 des Prinzen die Hörner mit der Klarinette führen, sind ein Vorgeschmack auf eine Lieblingskonstellation romantischer Klarinettenmusik. Im 2. Satz von Webers f-Moll-Konzert erfuhr sie ihre nächste Ausprägung, und dass es ein Zufall sei, dass Baermann an beiden Kompositionen beteiligt war, wird man nicht annehmen wollen.

Mit seiner Übersiedlung nach München verließ Baermann nicht (nur) eine am Boden zerstörte Hauptstadt Preußens, sondern er wechselte in ein musikalisches Umfeld, das seiner Ausbildung entsprach. Die Münchner Hofkapelle war die legitime Nachfolgerin derjenigen in Mannheim und sie wurde auch genau so gesehen, gerade in Berlin. Vielleicht kann man sagen, dass Baermann jetzt nach Hause zurückgekehrt ist in ein musikalisches Ambiente, in dem er

sich wirklich heimisch fühlen konnte. Die Untertunnelung der Klassik, wie sie musikgeschichtlich postuliert worden ist, lässt sich an der frühen musikalischen Laufbahn Baermanns (wie auch seines Lehrers) nachvollziehen. Dass er trotz erkennbaren Widerstands, der spezifisch Münchner Gründe hatte (konfessionelle Differenz, Preußenhass, Überfremdungsangst), ohne Zögern bei der Hofkapelle angestellt wurde, spricht dafür, dass er genau hineinpasste in das Orchester.

In der Münchner Kapelle hatte er seine musikalische Heimat gefunden, die er – mancher Widrigkeit in späteren Jahren zum Trotz – nicht mehr verließ. Hinzu kam dann das Aufblühen der Beziehung zu Helena Harlas, die ihn dank Ihrer enormen Zugkraft beim Publikum und bei den Autoritäten der Hofmusik mit sich zog. Doch ist das erst eine Entwicklung der vor ihnen liegenden, wenigen Jahre, die noch darzustellen ist. Die Kooperation mit Legrand und Röth verschaffte ihm weiteren Rückhalt, hob ihn aber nicht heraus.

Erst im Erlebnis Carl Maria von Webers, dessen musikalisches Genie, dessen unkonventionelle Kompositionskunst, die die Mannheimer Neuerungen verinnerlicht hatte und kreativ anzuwenden verstand, schürzte sich der Knoten, der mit Komposition und Aufführung des Concertinos Es-Dur, op. 26 dann platzte und den Durchbruch für beide brachte.

Anmerkung zu dem Bild auf S. 120

Dieses Bildnis Heinrich Joseph Baermanns gehört in die Sammlung von Musiker-Porträts der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Als Autor wird ein „unbekannter Maler“ genannt. Die Staatsbibliothek verfügt nicht über das Originalbild, das im Baermannschen „Familienbesitz“ befindlich war (oder ist?). Um 1930 herum hat sie eine Kopie erworben, ev. im Zusammenhang mit Baermanns 1934 bevorstehendem 150. Geburtstag. Denn auch die Fotografien der anderen Bildnisse der Familie, die dort aufbewahrt sind (weitere von Heinrich, aber auch von Sohn Carl und Helena Harlas), wurden von einem Münchner Fotoatelier angefertigt, offenbar zu dem Zweck, sie dann der Berliner Kulturinstitution zu überlassen. Es spricht sehr viel dafür, dass dieses Bild – nach einem Vermerk der Staatsbibliothek „ca. 1810“ datiert – anlässlich des Aufenthalts von Baermann und Carl Maria von Weber Februar/März 1812 in Berlin entstanden ist und von Friedrich Wilhelm Herbig (1787–1861), der zum Freundeskreis der Familie Türke gehörte, geschaffen wurde. Herbig war fast gleichaltrig mit Baermann, ein zwar noch aufstrebender Kunstmaler, der es immerhin vom Eleven und Lehrer schließlich zum kommissarischen Leiter der Berliner Akademie der Künste brachte.



Berichte aus den Arbeitsstellen

Neue Mitarbeiter*innen bei der WeGA

Im Juni des Jahres 2021 konnte die WeGA für eine kurzzeitige, anteilige Elternzeitvertretung Frau **Salome Obert M.A.** gewinnen, die unmittelbar nach dem Abschluss ihrer Masterprüfung zur Weber-Ausgabe wechselte. Salome Obert hatte seit Anfang Oktober 2018 eingehende philologische und digitale Erfahrungen im Akademieprojekt „Beethovens Werkstatt“¹ gesammelt, wo sie sich in die Handschrift Beethovens so tief eingearbeitet hatte, dass sie eigenständig mit der für die akuten Arbeiten notwendigen Trennung verschiedener Eintragungsschichten in den Manuskripten beschäftigt werden konnte. Dabei hat sie in den – bei diesem Komponisten sehr zahlreichen – Zweifelsfällen in vorbildlicher Weise auch die vielfältigen Kommunikationskanäle des Projekts benutzt, um Entscheidungen abzusichern oder den Rat der Kolleg:innen des Beethoven-Hauses einzuholen. So manche sehr erhellende (und zugleich unterhaltsame) Diskussion wurde dabei in den Slack-Channels geführt und so wurde Salome Obert rasch eine geschätzte Mitarbeiterin des Projekts. Auch in das Codierungsformat der Music Encoding Initiative (MEI) und in ihrer letzten Arbeitsphase ferner in den von der WeGA intensiv genutzten TEI-Standard hat sie sich eingearbeitet.

Das Umfeld Edition interessierte Salome Obert aber nicht nur im Rahmen ihrer Tätigkeit für das Beethoven-Projekt, vielmehr hat sie neben ihrem Studium auch Verlagspraktika und ein Auslandspraktikum an der Universität Lissabon absolviert. Ihr souveräner Umgang mit MEI führte dazu, dass Dr. Johannes Kepper sie nicht nur ermunterte, ihre Masterarbeit in diesem Bereich zu schreiben, sondern auch im Mai 2020 erste Ergebnisse auf der Music Encoding Conference Boston (die aufgrund der Pandemie leider nur digital stattfinden konnte) zu präsentieren. Im Frühjahr 2021 hat Salome Obert dann diese Masterarbeit unter dem Titel „das Lied Vom Floh aus Faust“. Zum Spannungsfeld von genetischer Textkritik und digitaler Musikedition am Beispiel von Beethovens op. 75/3“ abgeschlossen. Darin hat Obert nicht nur eine minuziöse Studie zur Genese und Überlieferung dieses Goethe-

1 Projekt Beethovens Werkstatt, Genetische Textkritik und digitale Musikedition; vgl. <https://beethovens-werkstatt.de/>.

Lieds in schriftlicher Form vorgelegt, sondern einen umfangreichen digitalen Anhang beigefügt, der einerseits wichtige Bestandteile der Arbeit in vollständigerer Form dokumentiert, zum anderen in Anlehnung an den Lied-Titel einen „Digitalen Flohzirkus“ in Form von interaktiven html-Seiten bietet, die u. a. die Werküberlieferung in sehr anschaulicher Form präsentieren und als Novum ein „lebendiges Stemma“ integrieren, das den direkten Zugriff auf alle Quellen mit einschließt.

Salome Obert war also durch ihre Erfahrungen für die Mitarbeit in der WeGA bestens vorbereitet und hat in der Vertretungszeit neben der Mitarbeit an der Redaktion des *Oberon* auch bereits eigenständig eine Edition im Rahmen des kürzlich erschienenen Klaviervariationen-Bands (Serie VII, Bd. 2) übernommen. Noch erfreulicher für die WeGA ist, dass sie im Anschluss daran für die weitere Mitarbeit in der WeGA gewonnen werden konnte: Sie wird auf einer Qualifikationsstelle einen Teil der Mitarbeiterstelle von Joachim Veit übernehmen, der Ende November 2021 in den Ruhestand eingetreten ist. Wir freuen uns sehr über die neue Kollegin und wünschen ihr sowohl für ihre Arbeit bei Weber als auch für die in Angriff zu nehmende Dissertation alles Gute und nicht nur viel Erfolg, sondern vor allem auch viel Freude beim Bearbeiten der spannenden editorischen Gegenstände!

Für die kurzfristige Bereitschaft zur Übernahme der Elternzeitvertretung sei an dieser Stelle ihr und Ran Mo M.A. herzlich gedankt – Ran Mo, jetzt wissenschaftliche Mitarbeiterin in dem Projekt „Beethovens Werkstatt“ war lange Jahre Hilfskraft bei der WeGA und konnte daher ohne gesonderte Einarbeitungszeit Aufgaben übernehmen. Auf diese Weise hat die WeGA von den Vertretungswochen bestens profitieren können. Und schließlich gilt ein sehr herzlichen Dank der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, die es ermöglicht hat, dass Salome Obert ihre Qualifikationsstelle schon gleich im Anschluss an die Elternzeitvertretung antreten kann. Wir hoffen, dass sich ihr nach dem aufregenden Beethoven auch bei Weber fesselnde Themen bieten!

Joachim Veit

Zum Juni 2022 hat die WeGA **Dr. Andreas Friesenhagen** als neuen Mitarbeiter in ihrem Team begrüßen dürfen. Der gebürtige Kölner hat an der Universität seiner Heimatstadt Musikwissenschaft, Geschichte und Kunstgeschichte studiert und wurde 1996 mit einer Arbeit über die Messen Ludwig van Beethovens promoviert. Friesenhagen war danach zunächst mehrere Jahre freiberuflich tätig, u. a. als Autor von Aufsätzen (mit einem besonderen Schwerpunkt auf der Besprechung von Audio-Aufnahmen für Zeitschriften wie Fono Forum, Concerto, Das Orchester u. a. m.), ferner war er für verschiedene Konzertveranstalter und den Rundfunk tätig, bevor er 1999 wissenschaftlicher Mitarbeiter des Joseph Haydn-Instituts in Köln wurde. Dort hat er neben seiner Arbeit an der Redaktion von Notenbänden auch eine Vielzahl eigener Bände für die Joseph Haydn-Gesamtausgabe ediert, wie beispielsweise mehrere Sinfonien, Klavier-, Kammer- und Kirchenmusik Haydns. Seit 2009 war Andreas Friesenhagen außerdem mit der Betreuung des Quellenarchivs im Haydn-Institut betraut.

Nach dem Abschluss der Haydn-Ausgabe macht sich Friesenhagen nun auf zu Weberschen Ufern und ist sogleich in die Edition des *Oberon* mit eingestiegen, die momentan im Team mit Hochdruck bearbeitet wird, damit sie noch in diesem Jahr in Druck gehen kann. Im Zuge dieser erfreulichen Erweiterung des Teams sind nun auch regelmäßige online-Redaktionsbesprechungen eingeführt worden, um alle auftauchenden Fragen zeitnah lösen und dabei unterschiedliche Ansätze harmonisieren zu können. Im Anschluss an die Arbeit an Webers „Schwanengesang“ wird sich Friesenhagen eigenverantwortlich zunächst dem Band mit den konzertanten Werken für Streicher zuwenden. Zugleich sammelt er nebenher Erfahrungen mit den digitalen Anteilen der WeGA, da er sich auch an den Kontrollen beteiligt, die vor dem Sommerrelease 2022 – wie vor jedem Release – durchgeführt werden.

Die WeGA schätzt sich glücklich mit Andreas Friesenhagen einen sehr erfahrenen Editor für die Ausgabe gewinnen zu können und freut sich auf die Zusammenarbeit – herzlich willkommen!

Salome Obert

Übergabe der Projektleitung der WeGA an Prof. Dr. Antje Tumat

Mit der Versetzung von Prof. Dr. Joachim Veit in den Ruhestand Ende 2021 war die Notwendigkeit eines Wechsels in der Projektleitung verbunden. Dankenswerterweise hatte sich Prof. Dr. Antje Tumat schon im Vorfeld bereit erklärt, die administrative Leitung des Projekts zu übernehmen. Joachim Veit wurde von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz ein „Altherrenvertrag“ angetragen und bleibt der WeGA somit als Editionsleiter erhalten. Die Weber-Ausgabe freut sich daher, dass in Rücksprache mit der Akademie und der Universität Paderborn die Übergabe der Geschäfte inzwischen erfolgen konnte und die reibungslose Kontinuität der Arbeiten gewährleistet ist.

Prof. Dr. Antje Tumat, die seit 2018 einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn inne hat, ist der Weber-Ausgabe schon seit längerer Zeit in besonderem Maße verbunden. Nicht nur ihre frühere Tätigkeit im DFG-Projekt „Musik und Bühne am Stuttgarter Hoftheater im 19. Jahrhundert“ und ihre Leitung der Nachwuchsgruppe „Die Libretti am Stuttgarter Hoftheater“ berührten auch eine der wichtigen Lebensstationen Webers, sondern in ihrer Habilitationsschrift zu „Musik und Sprache in Schauspielmusiken des 19. Jahrhunderts“ berücksichtigte Tumat selbstverständlich auch Webers einschlägiges Schaffen. Eine besondere Verbindung besteht aber seit Tumats Detmolder Dienstantritt durch einen mit Weber überhaupt nicht verwandten Komponisten: Während der Vorbereitung ihres 2021 bewilligten DFG-Projekts einer digitalen Briefedition zu Hans Werner Henzes künstlerischem Netzwerk entstand die Idee, die bewährte WeGA-WebApp auch für die Korrespondenzen Henzes zu adaptieren. Seither gibt es einen sehr engen Austausch zwischen beiden Projekten, von dem beide in erfreulicher Weise profitieren. So werden Anregungen der Mitarbeiter:innen des Henze-Projekts nun auch in der Weber-Edition aufgegriffen (und umgekehrt) und gemeinsam technisch umgesetzt. Speziell die Zusammenarbeit von Peter Stadler (WeGA) und Dennis Ried (Henze) führt zu Synergien und verhilft beiden Projekten zu einer nachhaltigeren Entwicklung.

Für den lebendigen Austausch zwischen den Projekten ist also gesorgt. In einer der wöchentlichen Zoom-Sitzungen konnte Antje Tumat schon im

Frühjahr auch die Berliner Mitarbeiter:innen kennenlernen (inzwischen gab es teils sogar schon die Gelegenheit zur persönlichen Begegnung), und in weiteren Sitzungen wird nun der Kontakt zu den Mitarbeiter:innen und den Problemen (und den erfreulichen Dingen!) der WeGA vertieft. Wir wünschen Prof. Dr. Antje Tumat ein „gutes Händchen“ für die Leitung der WeGA und freuen uns auf die weitere Zusammenarbeit mit ihr!

Joachim Veit

Katalogbereicherung für Berlin

Zu Beginn der Arbeiten an der Weber-Gesamtausgabe in der ersten Hälfte der 1990er Jahre stand die Erfassung und Erschließung der weit verstreuten Quellen zu Webers Werken im Vordergrund. Dabei fanden sich im Besitz der Berliner Staatsbibliothek in deren Musikabteilung noch unaufgearbeitete Teile der Sammlung Weberiana (erworben 1881) und des Nachlasses des Weber-Forschers Friedrich Wilhelm Jähns (erworben 1889), darunter ein Großteil von dessen Korrespondenz in Zusammenhang mit der Entstehung seines Weber-Werkverzeichnisses und nachträglicher Korrekturen dazu: überwiegend Briefe an Jähns, seltener Entwürfe zu dessen eigenen Schreiben sowie eine geschlossene Korrespondenz zwischen Jähns und dem Musikschriftsteller Robert Musiol. Eveline Bartlitz erfasste die über 1200 unbekanntenen Briefe damals für den internen Gebrauch der Gesamtausgaben-Mitarbeiter, später wurden die Daten auch für die Allgemeinheit zugänglich gemacht, indem alle Brief-Nachweise inklusive einer inhaltlichen Beschreibung (seltener auch mit einer kommentierten Textübertragung) in die Korrespondenz-Datenbank der Weber-Gesamtausgabe eingegliedert wurden. Der inhaltliche Gehalt der Dokumente ist unterschiedlich, dass sich darunter auch wesentliche Informationsquellen finden, konnten Eveline Bartlitz und weitere Autoren in mehreren Auswahl-Publikationen unter Beweis stellen.

Leider war die Implementierung der Briefnachweise in die Kataloge der Staatsbibliothek lange Zeit an technischen Problemen gescheitert: Die von der Gesamtausgabe in den Anfängen benutzte Katalogisierungs-Software erwies sich als nicht kompatibel mit den in der Bibliothek verwendeten Programmen. So entstand die unschöne Situation, dass über 1000 Briefe der Musikabteilung in deren eigenen Katalogen nicht auffindbar waren, sondern ausschließlich über die Homepage der Weber-Gesamtausgabe ermittelt

werden konnten. Dieser lange beklagte Misstand konnte nun in Absprache mit Frau Dr. Martina Rebmann, der Leiterin der Musikabteilung, endlich ausgeräumt werden: Peter Stadler bündelte alle Katalog-relevanten Briefdaten zur Jähns-Korrespondenz in einer durch die Bibliothek weiterzuverarbeitenden Form; diese Katalogisate der Gesamtausgabe wurden dann von Eveline Bartlitz, Peter Stadler und Frank Ziegler nochmals bereinigt und zusätzliche Personenansetzungen zu Briefschreibern ergänzt. Die abgelieferten Tabellen konnten dann teils automatisiert direkt in die Bibliotheks-Datenbanken eingelesen werden, teils dienten sie als Vorlage zur Eingabe durch die Mitarbeiter der Musikabteilung.

Die Zusammenarbeit zwischen Sigrid Berr, Johanna Preusse und Kai Pauldrach vonseiten der Musikabteilung sowie den genannten Mitarbeitern der Gesamtausgabe erwies sich als ebenso angenehm wie fruchtbringend, eine klassische win-win-Situation. Die Bibliothek konnte mit vergleichsweise geringerem personellem und zeitlichem Aufwand eine Katalogisierungslücke schließen, und die konstruktiv-kritischen Nachfragen der Bibliotheksmitarbeiter führten wiederum zu etlichen Detail-Korrekturen sowie weiteren Briefschreiber-Ermittlungen, was unserer Weber-Datenbank zugute kommt. Inzwischen ist die komplette Korrespondenz von Jähns in den Beständen der Staatsbibliothek nicht nur auf der Homepage der WeGA, sondern sowohl im Katalog der Staatsbibliothek (stabikat) als auch im Verbundkatalog Kalliope erschlossen. Die Digitalisierung ist bereits angelaufen, und nach und nach werden die Briefe in der Digitalen Bibliothek der Staatsbibliothek abrufbar und somit allgemein verfügbar sein.

Frank Ziegler

Erfreuliche Erweiterungen des Detmolder Bestands an Weber-Drucken

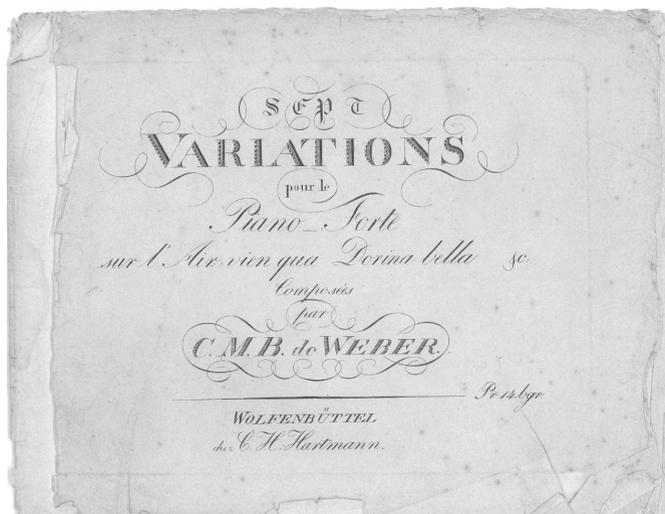
Geschenke sind immer eine erfreuliche Sache – und wenn es dabei um Weber-Noten geht, kann man eigentlich nicht genug davon bekommen ... Der kleine aber feine Bestand an Weber-Drucken im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn konnte in jüngerer Zeit durch einige wenige, dafür aber besonders schöne Exemplare erweitert werden. Bei dem diesjährigen Treffen der Albert-Lortzing-Gesellschaft in Leipzig bot Frau Gertrud Eckelmann einen Weber-Band als Geschenk an, der sich nach der Übersendung dann als

eine wertvolle Bereicherung erwies, denn es handelte sich um ein komplettes und schön gebundenes Exemplar des von Heinrich Wilhelm Stolze herausgegebenen 1. Bandes der 1857 bei Louis Holle in Wolfenbüttel in Einzelleistungen erschienenen *Compositionen von Carl Maria von Weber*, die im Untertitel provokativ als „Erste rechtmässige Gesamtausgabe“ bezeichnet ist und von der meist nur einzelne Nummern antiquarisch angeboten werden. Auch Detmold besaß nur einzelne Nummern und nun kann endlich ein vollständiges, alle 29 Nummern und die vorausgeschickte kurze Biographie Webers von Heinrich Döring umfassendes Exemplar in die Bibliotheksbestände eingearbeitet werden. Holle setzte sich im Vorwort dieser Ausgabe ausdrücklich mit den Rechts-Ansprüchen von Webers Berliner Hauptverleger Schlesinger auseinander und sah „auch der beim Erscheinen der folgenden Hefte angedrohten Criminalklage des Herrn Schlesinger mit grösster Ruhe entgegen“ (Notiz im Vorspann). Der dickleibige Band mit den Klavierkompositionen, Sonaten, dem Konzertstück und den Klavierversionen der Ouvertüren Webers ist zwar leicht stockfleckig, aber sonst in bestem Zustand erhalten.

Eine weitere Bereicherung betrifft zwar eher die Bibliothek des Editionsleiters, aber dennoch ist sie hier erwähnenswert: Bei seiner Verabschiedung in den Ruhestand Ende Juni überreichte das Musikwissenschaftliche Seminar Joachim Veit ein Exemplar des Gustav Mahler'schen Klavierauszugs zu den *Drei Pintos* (WeV C.8) als Geschenk. Es handelt sich um ein außerordentlich gut erhaltendes Exemplar, das quasi unbenutzt wirkt. Da auch nicht eine einzige Seite mit Eintragungen versehen ist, fiel der Entschluss, dieses saubere Exemplar zu digitalisieren und damit den digitalen Quellenbeständen der WeGA einzuverleiben – was auch insofern nützlich ist als die Detmolder Mitarbeiterin Salome Obert zur Zeit die Edition der erhaltenen Weberschen Entwürfe zu den Pintos vorbereitet.

Und noch eine Lücke wurde bei diesem Anlass durch die Kollegin Lydia Steiger aus der Musiktheorie gefüllt: Sie brachte ein Exemplar der *Sept Variations pour le Piano-Forte sur l'Air vien qua Dorina bella &c.* (WeV R.6) zur Verabschiedung mit, das bei C. H. Hartmann in Wolfenbüttel zwischen Ostern 1823 und Ostern 1824 erschienen war. Frank Ziegler hatte diesen Druck zwar im AskSam-Katalog der WeGA verzeichnet, aber bisher noch

kein Exemplar ermitteln können. Nun konnte dankenswerterweise nicht nur ein Nachweis, sondern auch ein Digitalisat dem Quellenbestand zugefügt werden.



Schließlich wurden die Mitarbeiter durch ein Geschenk zweier älterer Berliner Freischütz-Programmhefte durch Prof. Andreas N. Tarkmann daran erinnert, dass zu den Beständen am Seminar auch eine kleine Sammlung von solchen Programmheften gehört, die in den frühen Jahren der Arbeit an der WeGA (wie so vieles) „nebenher“ angelegt wurde und durch die ständig hohe Arbeitslast dann vor sich hin dümpelte. Hier ist zu hoffen, dass durch ehrenamtliche Tätigkeit auch dieser Bestand einmal besser erschlossen werden kann.

Joachim Veit

Ende einer Ära:

Prof. Dr. Joachim Veit in den Ruhestand verabschiedet

Über hundert Kolleg*innen, Weggefährt*innen und Freund*innen von Prof. Dr. Joachim Veit folgten am Sonntag, 26. Juni, der Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn zu einem Festakt anlässlich des Ruhestands des Musik- und Editionswissenschaftlers.

Verdienst für die Musikwissenschaft gewürdigt

Die Universitätspräsidentin, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, der Rektor der Hochschule für Musik, Prof. Dr. Thomas Grosse, und der Dekan der Fakultät für Kulturwissenschaften, Prof. Dr. Volker Peckhaus, hoben in ihren Grußworten die Verdienste Veits für die Musikwissenschaft und den Standort Paderborn/Detmold hervor. In seiner fast 35-jährigen Forschertätigkeit an der Universität Paderborn habe Veit tragfähige Netzwerke aufgebaut und durch sein frühes, anfänglich noch geradezu visionäres Eintreten für digitale Methoden im Bereich der Musikedition und interdisziplinäre Zusammenarbeit mit der Informatik zu einem international führenden Standort ausgebaut. Hierfür stehe etwa das von Veit initiierte und über viele Jahre geführte Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM) mit seinen zahlreichen nationalen und internationalen Kooperationen, nicht zuletzt im Bereich der Kodierungsstandards der Text Encoding Initiative (TEI) und der Music Encoding Initiative (MEI).

Ebenfalls würdigte der Generalsekretär der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Prof. Dr. Claudius Geisler, den weit über die von Veit selbst geleiteten Langzeitforschungsprojekte im Programm der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften – genannt seien hier stellvertretend nur die „Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe“, das Projekt „Freischütz digital“ und „Beethovens Werkstatt: Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ – hinaus reichenden grundlegenden Charakter von Veits wissenschaftlichem Lebenswerk. Auch dem persönlichen Dank, der wärmstens aus all diesen Grußworten sprach, schlossen sich die vier aktiven Professor*innen des Musikwissenschaftlichen Seminars an, nicht ohne zu betonen, dass es maßgeblich Veit zu verdanken sei, dass das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn über die Jahre stetig gewachsen ist

und heute mit über 40 Mitarbeitenden in den unterschiedlichsten Funktionen eines der größten musikwissenschaftlichen Institute in Deutschland ist.

Ausführlich rekapitulierte der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Walter Werbeck in seiner Laudatio den wissenschaftlichen Werdegang und die Persönlichkeit Veits. Er legte dabei Wert auf dessen digitale Projekte, aber auch auf die herausragende Qualität seiner ‚konventionellen‘ Forschungsbeiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts und der von ihm besorgten musikalischen Werk-Editionen.

Musikalisch umrahmte den Festakt Prof. Florian Ludwig (HfM Detmold); auch er ist ein langjähriger Gesprächspartner Veits in Sachen Orchesterpartituren und Aufführungen der Werke Webers. Am Klavier interpretierte Ludwig zunächst gemeinsam mit der Fagottistin Arati Kober Camille Saint-Saëns’ *Sonate für Fagott und Klavier* op. 168, später gemeinsam mit der Sopranistin Hyewon Ju das Lied „September“ aus Richard Strauss’ *Vier letzten Liedern* und eine virtuose Arie aus Charles Gounods *Roméo et Juliette*.

„Musikwissenschaftliche Rocket Science“

Die zweite Hälfte des Festakts gestaltete der von Veit als Arbeitsgruppe und Forschungsnetzwerk initiierte, längst nicht mehr nur auf die Universität Paderborn beschränkte „Virtuelle Forschungsverbund Edirom“ (ViFE) mit einem Poster-Slam, welcher in kurzweilig-heiterer, persönlicher Weise zentrale Stationen des wissenschaftlichen Schaffens von Joachim Veit ins Bewusstsein rückte und kommentiert beleuchtete. Musikinformatiker Dr. Axel Berndt und Musikwissenschaftler Prof. Dr. Andreas Münzmay musizierten – in ungewohnter Rolle als Bariton-Tubisten – zwei Duette, die sie eigens für den Anlass arrangiert und komponiert hatten, um biographisch einen Bogen von Veits jugendlicher Raumfahrtbegeisterung in den 1960er-Jahren bis zu seiner unermüdlichen, außerordentlichen Leidenschaft für die digitale Editionsarbeit als „musikwissenschaftliche rocket science“ zu spannen. Den Höhepunkt bildete die Freischaltung der im Verlauf des letzten Jahres vom ViFE kollektiv erarbeiteten Open-Access-Fassung der Digitalen Edition von Carl Maria von Webers *Klarinettenquintett* op. 34 – jenem Werk, das Veit 2004 als erste historisch-kritische digitale Musikedition überhaupt herausgebracht hatte. Die Neufassung der Edition beruht weitgehend auf den Daten der damaligen CD-ROM-

Publikation, macht diese aber technisch endlich leicht und breit verfügbar. ViFE widmet die Fassung Joachim Veit, nicht zuletzt in Bezug auf dessen Vorreiterrolle in Sachen Open Science.

Joachim Veit verband seinen Dank mit der eindringlichen Mahnung, die Belange des wissenschaftlichen Mittelbaus, der eine tragende Rolle spiele und unverzichtbar für die Qualität und Kontinuität universitärer Forschung und Lehre sei, stets im Blick zu behalten, und lud abschließend mit einem Gedicht zum Büffet.

Führend im Bereich „Digitale Edition“ dank Joachim Veit

Dass die Universität Paderborn heute als weltweit führend im Bereich „Digitale Edition“ gilt, ist maßgeblich Prof. Dr. Joachim Veit zu verdanken. Frühzeitig erkannte er das Potenzial digitaler Verfahren für musikwissenschaftliche Editionen und löste einen Paradigmenwechsel in der Editionswissenschaft aus. Das Forschungsgebiet „Digitale Editionstechnik“ wurde durch von ihm geleitete Langzeit-Projekten wie der „Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe“, „Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition“, der DFG-Projekte „Edirom“, „Digital Music Notation Data Model and Prototype Delivery System“, „Freischütz digital“ oder „Detmolder Hoftheater“ in der Musikwissenschaft fest etabliert. Die von ihm und seinem großen Team an Mitarbeitenden auf den Weg gebrachten Entwicklungen haben intensive und erfolgreiche Forschungsanstrengungen von Musikwissenschaft, Informatik und Informationswissenschaft initiiert. 2005 erhielt Veit von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn den Titel Honorarprofessor.

Joachim Veit war neben unzähligen anderen Mitgliedschaften Vorstandsmitglied der VG Musikedition und Mitglied des Advisory Committee der Digitalen Mozart-Edition. Er gehörte zu den Gründern des Verbands Digital Humanities im deutschsprachigen Raum (DHd) und wirkte viele Jahre in dessen Vorstand.

Vera Grund und Andreas Münzmay
(zuerst veröffentlicht auf der Homepage der Universität Paderborn
[www. uni-paderborn.de](http://www.uni-paderborn.de))

Stätte der Vielfalt und des Nebeneinanders: Das Stabi Kulturwerk

Mit einem Festakt wurde am 13. Juli 2022 im Haus Unter den Linden der Staatsbibliothek zu Berlin feierlich das „Stabi Kulturwerk“ genannte Bibliotheksmuseum eröffnet. Den ungewöhnlichen Namen dieser Ausstellungsfläche, die sich ständig wandeln und die Mitwelt zu einem Dialog einladen sollte, hatte der erst im letzten Herbst frisch ins Amt gekommene Generaldirektor Achim Bonte gegeben. Die Eröffnung stelle endlich einen Abschluss aller Baumaßnahmen des Hauses dar. Im Stabi Kulturwerk sollen bedeutende kulturhistorische Objekte aus den Sammlungen der Staatsbibliothek präsentiert werden, die über die wechselvolle Geschichte der Institution und ihre wertvollen Bestände informieren.

Im Verlauf des Eröffnungsabends spielte Andrej Hermlin mit seinem „Swing Dance Orchestra“ schwungvoll auf. Der Präsident der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Hermann Parzinger betonte in seiner Eröffnungsrede, dass mit dem Stabi Kulturwerk – ganz in der Nähe der Hochsicherheitstresore der Sonderabteilungen untergebracht – eine sehr ansprechende Darstellung einer ganzen Bandbreite von Zimelien aus allen Epochen und Regionen gelungen sei. Die ebenfalls anwesende Kulturstaatsministerin Claudia Roth, für die ein Leben ohne Buch nicht vorstellbar sei, erinnerte daran, dass gerade in diesen Tagen die Freiheit des Wissens und des Buches nicht selbstverständlich ist. Mit der russischen Bombardierung beispielsweise der Bibliothek von Odessa in der Ukraine sei ein „Paradies in Gefahr“. Bücher seien mentaler Halt in der Krise: „Die Eröffnung des Stabi Kulturwerks ist ein würdiger Abschluss der Sanierung des Hauses und eine wunderbare Möglichkeit für die Staatsbibliothek, ihre kulturellen Schätze der Öffentlichkeit zu präsentieren. Gerade in der heutigen Zeit ist diese Eröffnung, die auch eine Öffnung ist, ein wichtiges Zeichen und wird hoffentlich auf großes Interesse stoßen.“ Carola Pohlmann, Leiterin der Kinderbuchabteilung und Hauptkuratorin des Stabi Kulturwerks, wies in ihrer Eröffnungsrede darauf hin, dass alle ausgestellten Objekte mit QR-Codes ausgestattet seien, die einen Zugriff auf Volldigitalisate in den Digitalisierten Sammlungen und damit ein detailliertes Betrachten und Blättern der Exponate erlauben.

Auch existiert ein sogenanntes „lebendes Buch“. Aufgrund ausgefeilter Lichttechnik wird das Abbild eines Buches auf ein real existierendes Buch projiziert. So kann das Publikum dann z.B. in einer Gutenberg-Bibel blättern und hat damit auch ein haptisches Erlebnis. Es sind aber noch weitere innovative Bereiche innerhalb der Ausstellung hervorzuheben: Sehenswert ist auch eine Multimedia-Darstellung des Krönungszugs von Friedrich I. (erschienen 1712) und ein Fest für alle Sinne ist nicht nur für Weberfreunde die Medienstation „Freischütz digital“, die sich in der Nähe einer dauerhaften „Freischütz-Vitrine“ befindet. Zudem existiert ein Multimedia-Rundgang und eine virtuelle Ausstellung, die auch auf mobilen Endgeräten nutzbar sind.

Betritt man den Ausstellungsraum, ist man sofort in einer anderen Welt – und das nicht nur im übertragenen Sinne: Zum Schutz der Originale ist es nicht nur dunkler, sondern auch kühler in dem schwarz verkleideten, lang gestreckten Raum mit rund 1000 Quadratmetern, in dem eine Vitrinenlandschaft angeordnet ist und die einzelnen Schätze mit maximal 50 Lux angestrahlt spannungsvoll in Szene gesetzt werden. Die gesamte Längsseite der Ausstellung scheinen auf einer fotochromatischen Wand dabei fast geisterhaft immer wieder die Konterfeis von verschiedenen Persönlichkeiten auf, die für die gezeigten Epochen und die Bibliothek selbst von Bedeutung waren und sind. Die Inszenierung verleiht der Ausstellung eine ganz geheimnisvolle Aura. Da aus konservatorischen Gründen die Objekte lediglich drei, manchmal sechs Monate, gezeigt werden dürfen, ist ein ständiger Wechsel der ausgestellten Exponate unabdingbar, was die gesamte Ausstellung noch interessanter und immer wieder neu begehbar machen wird.

Den Beginn des Ausstellungsrundgangs machen Exponate aus dem Gründungsbestand der ehemaligen Kurfürstlichen Bibliothek, der Bibliothek als „Wunderkammer“ sowie Bestände aus der Regierungszeit Friedrichs des Großen. Natürlich dürfen hier Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrichs Flötenlehrer Johann Joachim Quantz nicht fehlen. Die Bedeutung der späteren Staatsbibliothek wächst sehr schnell auch mit der kulturellen und wissenschaftlichen Blüte der Stadt Berlin zu einer Metropole mit einer regen Salonkultur. Die Ausstellung dokumentiert ihren Aufstieg zur bedeutendsten Bibliothek in Deutschland; hochkarätige Erwerbungen aus den Bereichen Handschriften, Rara, Musik, Orient, Ostasien und Karten werden präsentiert.

Der verheerende Einfluss von nationalsozialistischer Ideologie auf Wissenschaft und Kunst wird ebenso thematisiert wie Ausgrenzung, Verfolgung und Widerstand. Anhand der Exponate nach 1945 wird deutlich, dass die deutsche Teilung zugleich auch eine Teilung der Bibliothek und ihrer Bestände bedeutete, um letztendlich nach der Wiedervereinigung den Blick auf innovative aktuelle Erwerbungs- und Erschließungsprojekte zu weiten (z. B. die Erschließung der Reisetagebücher von Alexander von Humboldt, die 2013 von der SBB erworben werden konnten).

Höhepunkt des Stabi Kulturwerks ist schließlich die Schatzkammer, die wie eine ehrwürdige Krypta über eine dunkle Treppe (bzw. einen Fahrstuhl) unterhalb der Dauerausstellung erreichbar ist und wo alle drei Monate wechselnde Schätze bewundert werden können. In der Eröffnungsausstellung ruht hier neben Teilen der h-Moll-Messe, eines der schönsten Exemplare der Gutenberg-Bibel (1454/55), das Nibelungenlied in einer Papierhandschrift aus Ostschwaben (1440) neben dem persischen „Buch der Könige“ aus Isfahan (1605) und einer frühen Ausgabe des „Struwwelpeter“ von 1846.

Das Stabi Kulturwerk soll ein weiterer Baustein für eine Öffnung des Hauses für eine breite Bevölkerungsschicht darstellen: Zur Zielgruppe gehören Forschende und die Nutzerschaft der Bibliothek ebenso wie Touristen, Familien und Schulklassen oder auch Menschen im Ruhestand.

Dieses Museum zeichnet sich durch seine Vielfalt, einem Nebeneinander von Altem und Neuem aus, auch architektonisch. Neben der denkmalgeschützt restaurierten, wilhelminischen Rotunde, die mit ihren bequemen Sofas zum Verweilen und Lauschen verschiedener eingespielter Texte einlädt, findet sich noch ein modern anmutender Bereich für Wechselausstellungen, der nicht in Schwarz, sondern komplett in strahlendem Weiß gehalten ist. Gemeinsam mit unterschiedlichsten Partnern der Wissenschafts- und Kulturszene wird in diesem hellen Bereich fortan ein abwechslungsreiches und zunehmend interaktives Programm angeboten werden. Den Anfang macht Mitte August die Ausstellung „Unheimlich fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022“ – man darf weiterhin gespannt sein, welche Perlen es im Stabi Kulturwerk zu entdecken geben wird.

Jean Christophe Gero

Der Ausweg führt nach Auschwitz

Tatjana Gürbaca stellt in Essen Webers *Freischütz* in den Kontext einer Kritik an der deutschen Romantik

Essen: Wiederaufnahme – 9. Oktober 2021

Musikalische Leitung

Yoel Gamzou

Inszenierung

Tatjana Gürbaca

Dramaturgie

Svenja Gottsmann

Bühne

Klaus Grünberg

Leitung der Wiederaufnahme

Sascha Krohn

Kostüme

Silke Willrett

Agathe

Rebecca Davis

Ännchen

Wendy Krikken

Max

Maximilian Schmitt

Kaspar

Heiko Trinsinger

Kuno

Karel Martin Ludvik

Kilian

Rainer Maria Röhr

Ottokar

Tobias Greenhalgh

Eremit

Christoph Seidl

Brautjungfern

Uta Schwarzkopf, Helga Wachter

Essener Philharmoniker

Chor des Essener Aalto-Theaters (Einstudierung: Jens Bingert)

Gern würde er wieder durch die Wälder und Auen streifen, Max der Jägersbursche. Allein: Auf der Bühne des Essener Aalto-Theaters ist der Wald zu einem einsamen dünnen Ast verdorrt. Und die Auen liegen hinter einem düsteren Dorfanger, umstellt von schwarzen Haussilhouetten. Ein „Exit“, wie mit Kreide an die Wand geschrieben, öffnet sich da nicht. GOTT steht in Spiegelschrift an der Wand, neben einem Kreuz. Den haben die Menschen also auch hinter sich gelassen, die sich „in Güte und Liebe“ lustvoll gezwungener Gewalt und kollektivem Sex hingeben. Allerlei magischer Krimskrums hilft nicht aus der Not: das Pentagramma macht dem Teufel keine Pein, an die Wand genagelte Tierkörperteile setzen keine rettende Kräfte frei. Und das

Böse spricht erst im Kollektiv und dann aus einem Wesen, das man im weißen Kleid als die reinste Unschuld betrachten würde. „Hier bin ich.“

Tatjana Gürbaca hat in Essen aus Webers *Freischütz* eine hoffnungslose Dystopie gemacht, aus der niemand entkommt. Das Kreuz an der Wand, an dem erst Max am Pranger steht, später Agathe gebannt wirkt, ist ein Passions-, aber kein Erlösungszeichen. Die Menschen wiederholen ihre Traumata, ihre uneingestandene Schuld, ihre verborgenen Qualen. Die Wolfsschlucht ist kein ferner Ort, sondern Zentrum der Gesellschaft, die ihre verdrängten Erinnerungen ritualisiert hat und von ihnen geschüttelt wird. Bis ins vierte Glied, so sagt die Bibel, würden die Sünden der Väter gerächt – und was damit gemeint ist, lässt Gürbaca auf der Bühne sehen: Die Untaten ereignen sich wie in einer traumatisierten Seele immer wieder. Gewalt und Erniedrigung in Endlosschleife.

Deutscher Wald oder Gefängnisdraht?

Am Ende kommt doch so etwas wie der „deutsche Wald“ zurück, oder ist es die Projektion von Stacheldraht? Klaus Grünbergs Bühne versinkt in einem schwarz-weißen Rauschen, aus dem sich wie Erinnerungs-Blitzlichter Bilder und Szenen manifestieren und wieder verschwinden. Gürbaca zertrümmert so die Erzählung des glücklichen Endes. Wer da auf wen oder was seine Hoffnung setzt, ist nicht mehr entscheidend. Der Weg hinaus ist ein Gleis, das in graue Ferne führt.

Oder enden die Schienen, wie eine Äußerung Gürbacas im Programmheft nahelegt, in Auschwitz? Die Romantik als Vorbereitung des deutschen Chauvinismus und letztendlich der Weltkriege und des Völkermords ist die These, mit der die Regisseurin ihre Inszenierung belädt und die sie mit der Projektion andeutet. Doch es gibt noch ein szenisches Signal: Die weißen Rosen sind erst zum Schluss zum Kranz gebunden: Es ist eine Totenkrone, ein Grabkranz oder was auch immer, das einsam vor der schwarzen Bühne leuchtet. Rettung ist in dieser Welt nicht möglich, vielleicht – das könnte man aus dem Rosenkranzmotiv als vage Hoffnung herauslesen – in der jenseitigen?

Kugeln aus blutiger Brust

Die unauffälligste Gestalt in dieser unheilvollen Welt ist Max: Sieht er den Probeschuss als Ausweg? Maximilian Schmitt beschwört die Erinnerung an

eine unbeschwerte Existenz und seine Verzweiflung hingebungsvoll sorgfältig gestaltet und in der Tongebung frei. Ihm wühlt Kaspar in der Wolfsschlucht mit blutigen Händen die Freikugeln aus dem Körper, ein brutales Bild, auch der inneren Not, die den dunklen Jägerburschen treibt. Heiko Trinsinger hat in seinem üppigen Bariton die abgründige Farbe der Drohung, den grinsenden Glanz der tückischen Trinksprüche und den verächtlichen Sarkasmus eines Menschen, der im Kampf ums Überleben alle Illusionen verloren hat – bis auf die, Samiel könne einen Ausweg öffnen und ihm doch noch die Frist verlängern.

Gürbaca betont die im Libretto nur angedeutete Dreiecksbeziehung zwischen den beiden Männern und Agathe: Kaspar tanzt am Ende des ersten Bildes mit ihr hinaus; in „Leise, leise“ lösen sich Max und Kaspar aus dem Schatten der Häuserzeile zu einem surrealen Trio mit Agathe. Hoffnung, Rettung verspricht sie sich wohl von Max, denn wenn all ihre „Pulse schlagen“, packt sie einen Koffer – eine jener Chiffren, die Gürbaca in überbordender Detailfülle einsetzt und die später in den „lebenden Bildern“ des Finales den Zuschauer nur noch überfluten. Rebecca Davis singt eine leichtgewichtige Agathe mit schlankem Ton, in den großen Bögen mit angefochtener Substanz und einem soubrettigen Anklang, in dem sich andeutet, was in forcierter Höhe bestätigt wird: Mit der Fundierung der Stimme im Körper ist es nicht weit her.

Befeuerte Musik

Kilian im Soldatenrock (zeitlich nicht festgelegte Kostüme: Silke Willrett), also alles andere als ein des Schießens ungeübter Bauer, ist von Rainer Maria Röhr mit schneidend greller Stimme passend gezeichnet; dem Fürsten, der sich vornehmlich um seinen Braten kümmert, gibt Tobias Greenhalgh nachdrückliche Sätze. Kuno (Karel Martin Ludvik) und die Schlüsselrolle des Finales, der von Christoph Seidl ansprechend gesungene Eremit, sind in diesem Konzept zu szenischer Blässe verurteilt. Die Brautjungfern sind ein Haufen graumäusiger, streng gekleideter, aggressiver Frauen, aus denen Uta Schwarzkopf und Helga Wachter solistisch heraustreten. Auch Wendy Krikens Ännchen kann szenisch kaum Profil gewinnen; gesanglich passt ihre frische, leichtgewichtige Stimme eher zu ihrem Auftritt im ersten Aufzug als zur ironisch-dramatischen Schilderung von „Nero, dem Kettenhund“.

Mit Chor und Statisterie hat der Leiter der Wiederaufnahme, Sascha Krohn, ganze Arbeit geleistet: Die exaltierte Bewegungsregie der Wolfsschluchtszene und die rasch wechselnden Positionen in den Bildern des Finales funktionieren. Auch musikalisch wirkt der Chor, einstudiert von Jens Bingert, auf der Höhe. Die Premiere im Dezember 2018 hatte Essens GMD Tomáš Netopil geleitet. Bei der Wiederaufnahme – passend zum 200. Jahrestag der Uraufführung des *Freischütz* – steht sein Bremer Kollege Yoel Gamzou am Pult der glänzend aufgelegten Essener Philharmoniker. Der Beginn der Ouvertüre wirkt zäh, trotz heftigen Körpereinsatzes bleibt die innere Spannung zunächst mäßig.

Das ändert sich im Lauf des Abends, den Gamzou mit befeuernder Leidenschaft und energischer Kraft bestreitet, ohne Details zu übergehen oder sich an starren Tempi festzuhalten. Der Jägerchor wird bei ihm mit betonter, stampfender Regelmäßigkeit beinahe zur Parodie eines gemütvollen Männergesangsvereins. Mit diesem *Freischütz* reiht sich Essen würdig ein unter die Bühnen, die in den letzten Jahren mit ambitionierten Regieansätzen und komplexen Deutungen den Rang von Webers Oper als aktuelles Kunstwerk behauptet und bestätigt haben.

Werner Häußner

Blutleere Blässe des Gedankens

Ersan Mondtag assoziiert Heinrich Marschners *Der Vampyr* am Staatstheater Hannover zu Tode, aber Stefan Zilias dirigiert mustergültig

Hannover: Premiere 25. März 2022

Musikalische Leitung
Regie
Kostüme

Stefan Zilias
Ersan Mondtag
Josa Marx

Lord Ruthven
Malwina
Aubry
Sir Humphrey
Janthe
Emmy
Suse
Rundsänger

Michael Kupfer-Radecky
Mercedes Arturi
Norman Reinhardt
Shavleg Armasi
Petra Radulović
Nikki Treurniet
Weronika Rabek
Pawel Brozek, Peter O'Reilly, Darwin Prakash
und Markus Suihkonen

Georges Dibdin
Sir Berkley

Philipp Kapeller
Daniel Eggert

Lord Byron
Astarte
Ahasver

Benny Claessens
Oana Solomon
Jonas Grundner-Culemann

Niedersächsisches Staatsorchester

Chor der Staatsoper Hannover (Einstudierung: Lorenzo da Rio)

Seit 1983 hatte es keine Oper von Heinrich Marschner mehr am Staatstheater Hannover gegeben, obwohl er von 1831 bis 1859 am Opernhaus als königlicher Kapellmeister wirkte und zwei seiner Werke, die komisch-exotische Oper *Der Bābu* (1838) und die romantische Oper *Austin* (1852) am Hoftheater zur Uraufführung brachte. Die seit 2019 amtierende Intendantin Laura Berman richtet nun den Blick auf den Komponisten, der als merkwürdiger Zwitter zwischen gemüthafter Biedermeierlichkeit und schwarzromantischer Tiefe schwankt. Mit *Der Vampyr* steht das erste der drei Hauptwerke Marsch-

ners auf dem Spielplan, mit dem er 1828 in Leipzig seinen internationalen Durchbruch feiern konnte.

Für die Regie ist Ersan Mondtag verantwortlich, dessen buntschillernde Kreativität wenige Wochen zuvor Rued Langgaards singuläres Musiktheater *Antikrist* in der Deutschen Oper Berlin in eine assoziationsreiche Endzeit-Show verwandelt und damit den Nerv dieses parabelhaften, symbolisch aufgeladenen und absurde Horizonte streifenden Werks erfasst hat. An Marschners *Vampyr* ist Mondtag dagegen in einem Schwall bunter Gedanken und heterogener Assoziationen mit Glanz und Gloria gescheitert.

Es wird wohl nicht zu vermeiden sein, dass die Hannoveraner Produktion wegen eines gewissen Schauwerts und ihrer offensiv ausgespielten Bilderlust in die Annalen eingeht – verdient hat sie es aber vor allem wegen des außerordentlichen Dirigats des seit 2020 amtierenden GMD Stefan Zilias, der in Berlin auch den *Antikrist* musikalisch verantwortet hat. In den vergangenen dreißig Jahren, in denen Marschners *Vampyr* nur an mittleren und kleinen deutschen Theatern hin und wieder gespielt wurde, hat es nur selten ein so sorgfältiges, idiomatisch bewusstes, auf dramatische Wirkung und auf klangliche Charakteristik ausgerichtetes Dirigat gegeben. Das Niedersächsische Staatsorchester zeigte sich von seiner besten Seite, ob im volkstümlichen Tanzkapellenton der Fest- und Trinkszenen im zweiten Akt oder in vorausweisendem Melodram und arios-freier Deklamation.

Hannover verwendet – wie Enrico Delamboye bei seinem *Vampyr* in Koblenz 2017 – das von Breitkopf & Härtel in Wiesbaden erstellte Material, das auf der kritischen Ausgabe der Partitur von Egon Voss basiert und das Original auf der Basis der vorhandenen Quellen – das Autograph ist verschollen und vermutlich im Krieg in Hannover verbrannt – rekonstruiert. In ihr zeigt die Musik nicht die gut gemeinte, aber eher belastende als belebende Schwere der Bearbeitung von Hans Pfitzner, die in der bisherigen Theaterpraxis mangels Alternativen gängig war.

Marschners Partitur offenbart eine vorwärtsdrängende, dramatisch konzentrierte Musik, ausgewogen und charakteristisch instrumentiert. Der Satz ist eher an Beethoven orientiert als auf Wagner verweisend und kennt die koloristischen Unterschiede zwischen den durch Bässe und fahle Bläser lastend verdüsterten dramatischen und geisterhaften Szenen und der burschikosen

Heiterkeit der auch mal grob stampfenden volkstümlichen Sphäre. Motivische Verknüpfungen und Verweise, instrumentale Signale – etwa das berühmt gewordene „Höllengelächter“ mit gellenden Piccoli – und Farben verbinden die Nummern zu einem dramatisch wohlüberlegten Ganzen.

Stefan Zilias und das Orchester widmen sich dieser Musik mit dem Willen, in Marschner einen versierten Komponisten auf der Höhe der Zeit zu entdecken, ihn vom Ruch des bloßen „Bindeglieds“ zwischen Weber und Wagner zu bewahren und seine innovativen musikalischen Ideen – vom Einsatz des Melodrams bis zur frei gestalteten Gesangsszene des *Vampyr* im zweiten Akt – hervorzuheben. Und dabei erweist sich, dass Richard Wagner, der den *Vampyr* als zwanzigjähriger „Choreinstudierer“ anno 1833 am Theater in Würzburg betreut hat, mehr als nur die Ballade der Emmy als Vorlage für eigene Werke von den *Feen* bis zum *Holländer* herangezogen hat.

Zilias arbeitet in der Ouvertüre den Gegensatz zwischen dem staccato-scharf akzentuierten, düster-energischen Vampyrthema und der Kantilene der schwärmerischen Hymne des Finales heraus. Die Überleitung zur Reprise gelingt *en detail* ausdifferenziert gestaltet. Am Ende des ersten Aktes trifft er den Kontrast der holprigen Huldigungschöre der Landleute („Singet laut und jubelt“) zu Marschners Ensemblekunst in „Schneidend wie ein gift'ger Pfeil“. Auch der Chor der Staatsoper, einstudiert von Lorenzo da Rio, findet den passenden Ton, wie er zuvor schon den Geisterchören des Beginns mit ihrem „Husch husch“ größtmögliche Präzision angedeihen ließ.

Das Sängersenemble hat mit den anspruchsvollen Partien seine Probleme: Michael Kupfer-Radecky ist nicht der Kavaliersbariton, der die verführerischen Seiten des Blutsaugers stimmlich ausdrücken könnte. Seine große Auftrittsarie „Ha, welche Lust“ singt er in kaltem *Espressivo*, aber mit einem hart fokussierten Ton in gepresst wirkendem *Timbre*. Sein weiblicher Widerpart Malwina hat in ihrer deutlich an Webers Agathe orientierten ersten Arie mit den Koloraturen keine Probleme, wohl aber mit dem hymnischen „Übermaß der Lust“, mit seelenvollem *Cantabile* und später mit dem dramatischen Aufbegehren im zweiten Akt. Mercedes Arturi, in eine aufsteigende Folge geschmackloser Kostüme gesteckt, tendiert eher zum lyrischen Koloratursopran als zum jugendlich-dramatischen Typ und lässt melodische Linien nicht frei und sämig fließen. Norman Reinhardt bleibt mit einem Tenor mit

anfechtbarem klanglichem Kern und einer seltsam flatternden Emission ein blasser unglücklicher Liebhaber Aubry. Zuverlässig und solide im besten Sinn: Shavleg Armasi als uneinsichtiger Vater Malwinas, Sir Humphrey.

Bleiben die beiden Opfer des Vampyr mit kurzen, aber gewichtigen Auftritten: Petra Radulović lässt als Janthe die ängstliche Entschlossenheit eines von zu Hause ausbrechenden Teenagers spüren, Nikki Treurniet gestaltet die berühmte Romanze vom „bleichen Mann“ als vokalen Gang ins Dunkel und gibt der traurigen Braut Emmy damit musikalisch ein Profil, das ihr die Regie verweigert. Weronika Rabek feuert die Tirade der Suse, die der Reihe nach die Saufkumpane ihres Gatten beschimpft, mit frischer Stimme und treffsicherer Deklamation ab. Dieses Quartett, dem aber nur zwei der vier Strophen des zum Schlager gewordenen „Im Herbst, da muss man trinken“ gegönnt sind, findet in Pawel Brozek, Peter O'Reilly, Darwin Prakash und Markus Suihkonen animierte Rundsänger. Auch Philipp Kapeller (Georges Dibdin) und Daniel Eggert (Sir Berkley) hinterlassen günstigen Eindruck.

Nach den letzten unsäglichen Regietaten mit Marschners Oper an der Komischen Oper Berlin und im Hof der Moritzburg in Halle, und nach einer ins Atmosphärisch-Unverbindliche gekippten Inszenierung in Koblenz 2017 bleibt auch Ersan Mondtags Bühnenexperiment nur ein gruseliger Versuch. Er verfrachtet den *Vampyr* in allerlei Assoziationsräume, die zwar – wie im Programmheft erläutert – nett erdacht sind, aber auf der Bühne nicht funktionieren. Und das flottierende Spiel gedanklicher Verknüpfungen und lose verbundener Einfälle reicht für ein Konzept nicht aus. Dazu sind die Aspekte des Vampirmythos zu vielfältig: Vlad der Pfähler, die Bauernvampire des europäischen Ostens und Bram Stokers Graf Dracula haben eben nicht viel miteinander zu tun.

Das weiß auch Ersan Montag und versucht, verschiedene Ausprägungen der Vampirgestalt auf der Bühne zu vereinen: Zu Beginn meint man tatsächlich, ein zerfleddertes Heer geisterhafter Gestalten quölle aus der Ruine einer schottischen Kirche, wie wir sie aus zahllosen romantischen Stichen kennen. Erst eine Straßenlaterne trägt den klärenden Hinweis: „Bergstraße“ steht da – die Adresse der 1938 in der Pogromnacht zerstörten Synagoge Hannovers. Der Vampirmeister ist zur Meisterin mutiert, die dem „unserem Dienste verfallenen“ Lord Ruthven noch ein Jahr unter den „freien Menschen“ gewährt,

falls er drei Bräute „zart und rein“ liefert. Der Vampyr ist sich seiner Sache sicher, hat er doch bereits zwei Opfer gefunden. Jetzt zieht Montag die erste Metaebene ein, lässt die babylonische Liebesgöttin Astarte und Ahasver, den „ewigen Juden“ auftreten. Da kommt dann der Hinweis auf das „Grauen der letzten zwölf Jahre“ und der Rat, die Deutschen nicht nach ihren Büchern zu beurteilen.

So weit, so erwartungsvoll. Aber über die labile Verknüpfung der Vampyr-gestalt mit dem von den Nazis verfeimten „blutsaugenden Juden“ hinaus führt die „konzeptionelle Erweiterung“ zu keiner Erkenntnis, auch wenn der silberglänzende Lord seine Zähne in den Hals der „Ziehtochter eines Kardinals“ schlägt, den Montag in Form eines Fantasiepriesters mit zwei verängstigten Ministräntlein auf die Bühne eilen lässt.

Bevor sich der von klerikaler Hand erstochene Lord Ruthven im Lichtstrahl des Mondes erholen kann, platzt noch eine andere Figur herein: Der Schauspieler Benny Claessens umschwirrt in queerem Rosa unschwer als Lord Byron erkennbar den sterbenden Vampyr auf der Suche nach seinem „Ruthy“ – Anspielung auf eine schwule Affäre des Skandalautors der Romantik. Mit einer unaufhörlichen Wortkaskade überquatscht der einst umstrittene Star an Johann Simons Münchner Kammerspielen dann das Melodram und das Vorspiel zur Arie der Malwina, holt sich Lacher und Juchzer aus dem Publikum. Ärgerlich nur, wollte man gerade an diesen Stellen Marschners musikalische Erfindung hören. Ob das mittlerweile abgearbeitete theatralische Mittel einen Erfahrungsraum öffnet und ob Sätze wie „Ah, da kommt ja unsere Diva“ wirklich intelligenter sind als die gestrichenen Dialoge von Librettist Wilhelm August Wohlbrück, mag jeder für sich entscheiden. Immerhin: Jan Verstraetens Song „Vampire in my bed“ ist ein hübsch ironisches Einsprengsel.

Die Inszenierung bricht – beabsichtigt, aber misslungen – im zweiten Teil des ersten Akts, wenn Fahrradfahrer und ein VW Käfer die Zeit des Nachkriegsaufbruchs markieren. Naturalistische Anwandlungen konterkariert Josa Marx in Kostümen in Lack und Leder, die aber auch an Ölzeug erinnern. Und in der Tat: Es soll um den „Ölvampirismus“ gehen, das Aussaugen von Mensch und Erde durch die Öl-Imperien. Lord Davenaut ist einer ihrer Vertreter – eine Mischung aus Ölscheich, Darth Vader und Saddam Hussein.

Spätestens jetzt zerflattern die Fäden der Gedanken im Wind der Assoziationen und es bleibt viel heiße Luft, zumal Montags Inszenierungshandwerk auch der Treibstoff ausgeht: Mehr als eine brave Aufreihung an der Rampe und üppig ausgebreitete Arme fallen ihm im Finale nicht ein.

Dazwischen hat Oana Solomon ihre Weisheiten als Astarte abzugeben, und Jonas Grundner-Culemann spricht seine Ahasver-Texte, als würde er einer Grundschulklasse ein Gute-Nacht-Märchen erzählen. Dass der gute Lord Ruthven am Ende seine vampirische Existenz nicht beim Schlag der Ein-Uhr-Glocke verliert, war auch andernorts schon zu erfahren. Fröhlich zwinkert er von einem grünen Grashügel dem Publikum zu, bevor der erlösende *curtain fall* die trashige Tragödie beendet. Montag steckt die paar berechtigten Buhs locker weg, aber die Frage bleibt, wann sich ein Regisseur endlich einmal an Marschners Opern wagt, ohne sie mit der blutleeren Blässe der Gedanken ihrer Lebenskraft zu berauben.

Werner Häußner

Neuerscheinungen



Statue nun wieder mit Kopf?

René Jacobs' Blick auf den *Freischütz* zum 200. Geburtstag der Oper

Als „eine Statue, welcher der Kopf fehlt“, hatte Friedrich Kind die von Weber eingerichtete Version seines *Freischütz*-Librettos in der „Ausgabe letzter Hand“ von 1843 bezeichnet. Die Entscheidung des Komponisten, die beiden Eröffnungsszenen der Oper mit dem Eremiten auf Anregung seiner Braut Caroline Brandt nicht zu vertonen, konnte und wollte Kind nie akzeptieren, ist so doch der dramaturgische Rahmen, der die Bedeutung des Geistlichen erklärt, zerstört und dessen Auftreten im Finale des III. Aktes reduziert auf einen reinen Deus-ex-machina-Effekt. Solveig Schreiter hat in ihrer Edition des Librettos von 2007 Kinds Reaktion auf die „Verstümmelung“ zusammenfassend dargestellt (vgl. S. 134–138), nochmals wurde die Problematik in der Partitur-Ausgabe der Oper innerhalb der Weber-Gesamtausgabe von 2017 von Solveig Schreiter und Joachim Veit thematisiert und die Aufführungsgeschichte des Werks diesbezüglich beleuchtet (WeGA, Bd. III/5b, S. 540–544). Auch René Jacobs beklagt im Booklet seiner Jubiläums-Einspielung der Oper vom Juni 2021 beim Label harmonia mundi (HMM 902700.01), es sei „kaum möglich, den Schluss der Oper ohne diesen ‚Prolog‘ zu verstehen“, und präsentiert daher mit seiner Neuinterpretation einen Ergänzungsvorschlag, den er 2022 (wohl pandemiebedingt verspätet) auch mehrfach in konzertanten Aufführungen (Freiburg/Breisgau 28. April, Wiesbaden 30. April, Köln 2. Mai, Hamburg 4. Mai) zur Diskussion stellte.

Es gab schon häufig Bemühungen, Webers Streichung rückgängig zu machen: Mehrere Regisseure ließen die Eröffnungsszenen in den letzten Jahrzehnten ohne Musik spielen, was freilich immer ein Notbehelf blieb. Auch Versuche musikalischer Ergänzungen sind bekannt, beispielsweise von 1835 durch P. J. Fournes in Gera sowie für die Lübecker Aufführung von 1893 durch Oscar Möricke. Beider Ergänzungsvorschläge sind in Klavier-Notation überliefert, doch Jacobs favorisierte eine eigene Rekonstruktion: Für die Arie

des Eremiten in Szene 1 und das Duett des Eremiten mit Agathe in Szene 2 kompilierte und verfremdete er Motive Webers aus der Ouvertüre und dem Finale Nr. 16 bzw. aus dem Ensemble Nr. 2, um so eine stilistisch einheitliche Tonsprache zu erzeugen. Das überwiegend deklamatorische Solo des Eremiten mit melodramatischem Einsprengsel wirkt allerdings seltsam fragmentarisch, musikalisch ziellos, und auch der Zwiesgesang bleibt beiläufig, so dass man Caroline Brandt absolut beipflichten muss: „wett! wett!“ damit (vgl. Webers Brief an seine Braut vom 21. bis 23. Mai 1817). Solche (wenn auch gut gemeinten) musikalischen Petitesse hätten dem Theaterinstinkt Webers wohl nicht standgehalten und wären sicher dem Rotstift zum Opfer gefallen. Auch Jacobs' Entscheidung, die oftmals so biedermeierlich-betulich wirkende Probeschuss-Erzählung Kunos durch die ursprünglich geplante, dann aber vermutlich von Kind selbst verworfene Romanze „Herr Ottokar jagte durch Haid und durch Wald“ zu ersetzen, überzeugt in der musikalischen Umsetzung nicht. Der Dirigent unterlegte den Kind-Text dem Trinklied aus der Oper *Des Teufels Lustschloss* D.84 (2. Fassung 1814) des gerade siebzehnjährigen Franz Schubert, das, konfrontiert mit Webers nachfolgender Musik, kaum bestehen kann. Jacobs' Behauptung, die Nummer wäre „ohne große Mühe umzutextieren“ gewesen, ist kaum mehr als eine Behauptung: Man muss, wie meist bei solchen Versuchen, mit Kompromissen hinsichtlich der Prosodie leben, die Webers besonderer Sorgfalt bei der Musikalisierung von Texten nicht gerecht werden.

Angesichts Jacobs' selbstgewählter Rolle als Sachwalter des Librettisten erstaunt es um so mehr, dass er ungeachtet der Wiederherstellung der dramaturgischen Grundanlage der Dichtung Kinds ohne allzu großen Respekt begegnet. Seine Dialog-Einrichtung, die er gemeinsam mit Martin Sauer vorlegte und die auch Ideen des Samiel-Sprechers Max Urlacher aufgriff, will die konzertant wiedergegebene Oper angesichts des Fehlens der szenischen Komponente in „einer rein auf das Akustische ausgerichteten Hörspielfassung“ präsentieren, angereichert durch spukhafte Hintergrundgeräusche und zusätzliche Kommentare Samiels, die besonders in der Wolfsschluchtscene den musikalischen Fluss extrem hemmen. Ob die Phantasie des Hörers gerade bei diesem Werk, das doch zumindest in Deutschland als kollektives Allgemeingut gelten darf, solcher zusätzlicher Krücken bedarf, um die Musik im szenischen Kontext zu verorten, ist mehr als fraglich.

Und die musikalische Umsetzung? René Jacobs gehört ohne Frage zu den Großen der historischen Aufführungspraxis, hat namentlich in Innsbruck und Berlin bei den Alte-Musik-Festwochen wundervolle Opern-Entdeckungen präsentiert (auch der Autor verdankt ihm großartige, unvergessene Opernabende), doch seine Lesart des *Freischütz* bleibt, obwohl ihm mit dem Freiburger Barockorchester und der Zürcher Sing-Akademie exquisite Ensembles zur Verfügung stehen, über weite Strecken im Vagen, Ungefähren, ja Belanglosen. Dabei gelingen Jacobs und seinen Musikern dank des Klangcharakters des zeitgemäßen Instrumentariums immer wieder Passagen von außerordentlicher Delikatesse, so etwa im *a-piacere*-Übergang zum *Moderato* von Maxens großer Arie Nr. 3, aber gerade die großen Orchester-Nummern, die Ouvertüre und das Wolfsschlucht-Finale des II. Akts vermögen nicht zu fesseln. Schon die Ouvertüre verrät eine Vorliebe des Dirigenten für zügige Tempi, als wäre er besorgt, allzu viel Sentiment oder gar Pathos, zu viel „Romantik“ zuzulassen. Darunter leiden ebenso das Trinklied Nr. 4, das *Adagio* „Leise, leise“ in Agathes Szene und Arie Nr. 8 sowie das Veto des Eremiten im Finale III, vor allem aber das völlig verhetzte (und gegen Ende sogar nochmal im Tempo anziehende) Duett Nr. 6 und das Terzett Nr. 9, das mehrfach in Gefahr ist, charakterlich zu einer Parodie seiner selbst zu werden (wo doch gerade hier die drei Solisten in ihrem „Leb wohl“ mit einer perfekten stimmlichen Homogenität bezwingen). Manche musikalische Entscheidung von Jacobs erscheint absolut willkürlich, so die Änderung der Klarinettenpassage zu Beginn der Nr. 8 (wiederholt in T. 5); hätte Weber eine solche klangliche Eintrübung gewünscht, hätte er sie notiert. Befremdlich auch die eigenwilligen *Glissandi* in T. 123 bis 125 der Wolfsschlucht (Nr. 10).

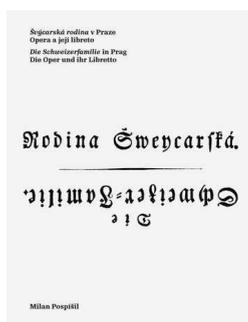
Bei der Sängerbesetzung bewies der musikalische Leiter nicht überall eine glückliche Hand. Eine wirkliche Entdeckung ist Kateryna Kasper als Ännchen; ihre überdrehte Ariette vom schlanken Burschen Nr. 7 ist absolut ansteckend in ihrem Frohsinn, dazu überraschend, aber doch überwiegend stilvoll ausgeziert (von der stimmlichen „Akrobatik“ in den Schlusstakten einmal abgesehen). Polina Pasztircsák scheint hingegen die Partie der Braut nicht in gleicher Weise zu liegen, ihre Agathe bleibt stimmlich so eindimensional, wie man es der Rolle immer wieder nachsagt. Maximilian Schmitt weiß als Max weit mehr zu überzeugen; sein hell timbrierter Tenor ist zu Lyrik

ebenso wie zur Dramatik fähig, ganz wie es die Partie erfordert. Die größte Enttäuschung unter den Solisten ist Dimitry Ivashchenko als Kaspar mit oftmals fahlem, klanglosem Bass. Nicht nur, dass er vernehmbare Probleme mit den deutschen Texten hat; die Höhen im Trinklied kann er nur mit Mühe stemmen, und seiner Finalarie des I. Akts Nr. 5 fehlt es gänzlich an Dämonie. Die in der ergänzten Fassung musikalisch angereicherten Partien des Eremiten und des Kuno sind mit Christian Immler und Matthias Winckler exquisit besetzt, auch wenn gerade Letzterem für die Vaterfigur hörbar noch ein paar Jahre fehlen. Der Bariton Yannick Debus weiß sowohl als Kilian als auch als Ottokar zu überzeugen.

Der Gesamteindruck dieser Jubiläumsproduktion bleibt enttäuschend: Greift man das Kind'sche Bild auf, wirkt das Ganze wie eine Kolossal-Statue mit seltsam kleinem Kopf und etwas ausdruckslosem Gesicht, geschmückt mit allerhand Modetand als Beiwerk. So sehr man Webers Entscheidung, die dramaturgische Balance des Kind'schen Librettos geopfert zu haben, um einen wirksameren Einstieg in die Opernhandlung zu erreichen, bedauern mag: Jeder Versuch einer Umkehrung des strukturellen Eingriffes von Weber und somit einer ‚Verbesserung‘ seiner Partitur blieb bislang hinter der Originalfassung weit zurück.

Frank Ziegler

Milan Pospíšil: Švýcarská rodina v Praze / Die Schweizerfamilie in Prag: Opera a její libreto / Die Oper und ihr Libretto – Institut umění – Divadelní ústav, Praze 2021



Pospíšils Buch behandelt einen im ersten Augenblick scheinbar frappierend peripheren Gegenstand: Ein musikgeschichtlich inzwischen zwar durchaus anerkanntes Werk der Biedermeierzeit, das den Zeitgenossen sehr vertraut war, das sie liebten, manche aber auch wegen seiner scheinbaren Schlichtheit belächelten, wird hier in seiner Rezeptionsgeschichte in Tschechien und in tschechischer Sprache ausführlich beleuchtet. Dies scheint aus heutiger Sicht ein Phänomen zu sein, das verjährt ist. Angesichts der

Tatsache, dass Weigls Werk 1816 (anders als seine Opern auf ursprünglich italienische Libretti) im „Welschland“ jedoch völlig „durchfiel“, in Paris dagegen 1827 nicht nur erfolgreich herauskam, sondern sogar in einem aufwendigen Partiturstich erschien (darüber hinaus gab es weitere fremdsprachige Adaptionen), ist die Popularität der *Schweizer-Familie* in Tschechien für mehrere Jahrzehnte ein herausragendes Phänomen, das die Musik- und Theatergeschichte bislang sträflich vernachlässigt hat.

Pospíšil stellt eindrucksvoll und plausibel dar, welche Rolle Weigls Singspiel für die Durchsetzung des Tschechischen als gesungener Sprache im Theater darstellte. Man mag es als Vorläufer sentimentaler Gattungen, auch der Operette und mancher frühen Beispiele des Songplays oder Musicals auffassen.

In Webers Jahren am Ständetheater 1813 bis 1816 wurde wie seit dessen Eröffnung 1783 (eigentümlicherweise als sogenanntes „Nationaltheater“) in italienischer und deutscher Sprache gesungen, eine Tatsache, die für den tschechischsprachigen Anteil der Bevölkerung zwar nicht bedeutete, daß dieser am Geschehen nicht teilnehmen konnte, da eine gewisse Kenntnis des Deutschen fast durchweg gewährleistet war. Andererseits hat diese Tatsache jedoch die national gesinnten Tschechen irritiert und gekränkt, und sie wollten das nachvollziehbarerweise nicht dauerhaft hinnehmen. Zwar gingen noch rund 40 bzw. 80 Jahre ins Land, bis mit Bedřich Smetanas *Prodaná nevěsta*, Antonín Dvořáks *Rusalka* oder Leoš Janáčeks *Její pastorkyňa* dann weltweit erfolgreiche Opern auf die Bühne gebracht wurden, bei denen es in ihrer frühen Aufführungsgeschichte gleichermaßen essentiell war, sie ihrerseits aus dem tschechischen Original ins Deutsche zu übertragen, um sie über den tschechischen Sprachraum hinaus populär zu machen.

Castellis und Weigls *Schweizer-Familie* (Wien 1809) hatte in der Biedermeierzeit den Vorzug, einfaches und intellektuelles Publikum gleichermaßen anzusprechen, eine Eigenschaft, die es mit nur wenigen deutschsprachigen Werken seiner Zeit teilt, etwa der *Zauberflöte* und dem *Freischütz*. Gerade diese Aspekte trugen dazu bei, den Erfolg des Werkes gleichsam als Volksoper zu gewährleisten, und das wohlgerne ohne jegliche Effektdramaturgie oder Ausstattungs- bzw. bühnentechnische Raffinessen. All diese Eigenschaften sollten dann auch die erwähnten frühen populären Opern in tschechischer Sprache aufweisen.

Pospíšil erläutert detailreich und akribisch zahlreiche Aspekte, die einerseits für Weigls Werk, andererseits aber eben insbesondere für das Phänomen Oper in tschechischer Sprache von essentiellem Belang sind. Im Dezember 1823 wurde die Aufführung der *Švjcarská rodina* in der Übersetzung von Simeon Karel Macháček zu einem Triumph der tschechisch-patriotischen Gesellschaft, eine Tatsache, die der tschechische Historiker František Palacký als wesentlichen Baustein der vaterländischen Bewegung betrachtete. Es ist nicht möglich, alle Details aufzuzählen, die Pospíšil in seiner angenehm zu lesenden Studie herausarbeitet. Er informiert nämlich auch umfassend über die französischen Vorlagen von Weigls Oper sowie deren Entstehungs- und frühe Rezeptionsgeschichte, indem er die zahlreichen verstreuten Publikationen über das Werk umfassend aufarbeitet. All dies hier zu referieren ist weder möglich noch sinnvoll, da die Lektüre des Buches durch nichts ersetzt werden kann. Schließlich informiert Pospíšil auch über die letzte Inszenierung der Oper in Tschechien, aber auch eine Übertragung im Rundfunk 1938, so dass die These, zwischen 1918 und 2004 sei Weigls Werk nicht aufgeführt worden, nicht mehr haltbar ist. Überzeugend ist die Schilderung, dass Tschechen bereits früh und völlig zurecht der Auffassung waren, ihre Sprache sei in gleichem Maße sangbar wie andere auch. Hörer des deutschen Sprachraums können das anhand der heute meist in tschechischer Sprache dargebotenen Werke tschechischer Komponisten durchaus nachvollziehen, selbst wenn sie gleichsam vom inhaltlichen Verständnis ausgeschlossen sind. Dass die Böhmen der Biedermeierzeit die These aufstellten, auch deutsche Besucher müssten den Reiz des Tschechischen wahrnehmen und die ihnen nicht vertraute Sprache als schöner wahrnehmen als ihre Muttersprache, ist eine besondere Eigentümlichkeit, die Pospíšil schildert.

Das 264 Seiten starke Buch ist dankenswerterweise durchwegs zweisprachig angelegt, eine Entscheidung des Verfassers, die seinem Gegenstand auf ideale Weise entspricht, zumal ja das ursprünglich französische Liederspiel im deutschen Sprachraum selbstverständlich nur in Castellis Aneignung populär wurde. Es ist mit Hardcover und auf qualitativ hochwertigem Papier opulent ausgestattet mit rund 20 Farbbildungen. Auf S. 173–235 ist das Libretto in einem sehr sorgfältig edierten Paralleldruck zweisprachig wiedergegeben.

Till Gerrit Waidelich

Mitgliedertreffen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft vom 29. bis 31. Oktober 2021

Nachdem das Mitgliedertreffen 2020 in Kiel auf Grund der Pandemie abgesagt werden musste (vgl. *Weberiana*, Heft 31, 2021, S. 139f.) konnte 2021 endlich wieder ein Treffen stattfinden. Wegen der 200. Wiederkehr der Uraufführung des *Freischütz* war diesmal nach langer Zeit wieder Berlin als Ort für das Treffen ausgewählt worden (das erste und bislang einzige Treffen der Gesellschaft in Berlin war 1993). Leider musste auch dieses Treffen noch einmal vom Frühsommer auf den Herbst verschoben werden und so konnte nicht wie geplant die Festaufführung des *Freischütz* an der Staatsoper im Mittelpunkt stehen (vgl. die Besprechung der Jubiläumsveröffentlichungen in *Weberiana*, Heft 31, 2021, S. 102–107) und durch ein kleines von der Gesellschaft vorbereitetes Symposium begleitet werden.

Doch das dann vom 29. bis 31. Oktober durchgeführte Treffen war wahrlich keine „Ersatz“veranstaltung: Vielmehr hatte die Schriftführerin, Dr. Solveig Schreiter, als Hauptverantwortliche ein höchst attraktives Programm zusammengestellt.

Da das Programm am Sonnabend bereits um 9 Uhr begann, waren viele Mitglieder schon am Freitag angereist und trafen sich an diesem Abend zu einem ersten Gedankenaustausch in geselliger Runde.

Am Sonnabendmorgen wurden dann die Mitglieder der Gesellschaft von der Leiterin der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Frau Dr. Martina Rebmann, um 9 Uhr im Eingangsbereich der Staatsbibliothek zu Berlin (Unter den Linden) begrüßt. Sie führte die Gruppe durch die Bibliothek, deren Generalsanierung erst am 4. November 2019 mit einem Festakt zur Schlüsselübergabe als endgültig abgeschlossen gefeiert werden konnte. Frau Rebmann erläuterte sowohl die Geschichte des Hauses als auch Details der Sanierung und führte die Gruppe, die einen Blick in den großen Hauptlesesaal mit seiner modernen Deckenkonstruktion, die die im 2. Weltkrieg zerstörte Glaskuppel ersetzt, werfen konnte, nach mehreren interessanten, auf das Haus verteilten Stationen in den Musiklesesaal.

Hier erläuterte Frau Rebmann detaillierter die Entwicklung der Musikabteilung und speziell der *Weberiana*-Sammlung. Anschließend übergab sie das Wort an Solveig Schreiter, die eine kleine, von ihr nur für die Mitglieder

zusammengestellte Ausstellung der wichtigsten und kostbarsten Quellen zum *Freischütz* erläuterte. Anschließend durften die Mitglieder diese Quellen, darunter Webers autographe Partitur, sein Handexemplar des Textbuches, das er für die Komposition nutzte, Friedrich Kinds eigenhändiges Textbuch und die Figurinen von Heinrich Stürmer, näher betrachten – ein großes Privileg, denn normalerweise bekommt man diese Preziosen nur hinter Glas oder als Digitalisat (vgl. hierzu auch *Freischütz digital*: <https://freischuetz-digital.de/>) zu sehen, da zum Schutz der Quellen ihre Benutzung stark eingeschränkt ist. (Zu *Freischütz* im Museum der Staatsbibliothek vgl. S. 132–134). Einige Mitglieder nutzten noch die Gelegenheit, im oberen Abbado-Lesesaal die interessante Uhr von Tobias Rehberger zu betrachten.

Anschließend durfte die Gesellschaft ihre Mitgliederversammlung in dem wunderbar renovierten Musiklesesaal abhalten (vgl. das Protokoll auf S. 151–158).

Nach einer individuell gestalteten Mittagspause trafen sich zahlreiche Mitglieder um 15.30 Uhr im Konzerthaus am Gendarmenmarkt, dem Urauführungsort von Webers *Freischütz*, wieder. Man konnte so zumindest das prächtig renovierte Haus besichtigen. Der sog. Carl-Maria-von-Weber-Saal, in dem eine der Totenmasken Webers ausgestellt ist, war leider geschlossen. Das Konzerthaus bietet um diese Uhrzeit sonnabends regelmäßig Orgelkonzerte an, und wir hörten ein sehr abwechslungsreiches Programm, gespielt von Johannes Matthias Michel.

Natürlich durfte ein Besuch im Humboldt-Forum, das erst am 20. Juli des Jahres eröffnet worden und damit für alle auswärtigen Teilnehmer neu war, im Programm nicht fehlen. Wegen der großen Nachfrage konnten wir erst um 18.30 Uhr eine Führung erhalten: In zwei Gruppen wurde uns die Baugeschichte und die jetzige Nutzung u. a. als Gebäude für sieben Ausstellungen erläutert – die einstündige Führung, die auch auf einige Kritikpunkte an dem Konzept des Forums einging, machte große Lust, sich ausführlich auf das Objekt einzulassen.

Der ereignisreiche Tag wurde mit einem gemeinsamen Essen im Restaurant „Zur Gerichtslaube“ im historischen Nikolaiviertel abgeschlossen.

Schon nach diesem ausgefüllten und anregenden Sonnabend hätte man das Berliner Treffen als sehr gelungen bezeichnet, doch hatte Solveig Schreiter

für den Abschluss am Sonntag noch einen wirklichen Höhepunkt geplant: Wir trafen uns im Musikinstrumentenmuseum und erhielten von Jörg Joachim Riehle eine spannende Führung mit einem Schwerpunkt auf den Tasteninstrumenten des Hauses. Riehle sprach kompetent und lebhaft und konnte jedes Instrument (Clavichord, Cembalo, Orgel, Hammerflügel und Kinoorgel) klangreich vorführen. Für den Brodmann-Flügel, den Carl Maria von Weber besessen hatte, nahm er sich extra ausführlich Zeit und hatte er auch Werke des Komponisten als Beispielmusik vorbereitet. Weber schaute ihm dabei aus dem Gemälde von Caroline Bardua, das direkt neben dem Flügel hängt, quasi beim Spielen zu. Den Abschluss der Führung bildete die Wurlitzer-Orgel, auf der Riehle geschickt über Themen von Carl Maria von Weber improvisierend alle Register und Effekte vorführte. Eine wirklich spannende und erhellende Führung durch das Museum.

Den Abschluss bildete dann die öffentliche Lesung von Hans-Jürgen Schatz im Curt-Sachs-Saal des Museums, wobei leider die Gesellschaft fast unter sich blieb. Solveig Schreiter hatte wichtige Schriften zum *Freischütz*-Jubiläum zusammengestellt: Vorlagen zum Libretto, aber auch zahlreiche Rezeptionsdokumente (Gedichte, private Berichte, Rezensionen). Aus diesen hatte Hans-Jürgen Schatz eine außerordentlich geschickte und erhellende Auswahl getroffen, die er brillant und beeindruckend vortrug.

Nach diesem fulminanten Abschluss konnten die Mitglieder das Treffen individuell ausklingen lassen.

Auch wenn leider nicht wie ursprünglich geplant die Festaufführung des *Freischütz* im Mittelpunkt des Treffens stehen konnte, so zog sich dennoch das Jubiläum des *Freischütz* thematisch mit vielen kleinen und einem großen Highlight durch diese Tage. Vielen Dank an die Organisatoren und besonders an Solveig Schreiter!

Irmlind Capelle, Salome Obert, Peter Stadler, Joachim Veit

18. Musikfestival der historischen Parks und Gärten zu Ehren von Carl Maria von Weber in Pokój

Der Berichtszeitraum war natürlich geprägt von der noch immer anhaltenden Coronakrise. Das Weber-Festival 2020 musste ausfallen. Dieses Jahr hat ein Musikfestival vom 17. bis 19. September 2021 stattgefunden, das, weil es außerplanmäßig war, daher nicht Weber-Festival hieß. An diesem Konzertzyklus haben außer mir meine Schwester Brigitte Sperling und mein Neffe Hans-Joachim Lüger teilgenommen. Soweit ich das überblicke, waren wir die einzigen deutschen Gäste.

Das ist sehr schade, weil es sich um drei hochwertige Konzerte gehandelt hat. Die Reihenfolge der Konzerte hatte sich geändert. Das Eröffnungskonzert fand in der katholischen Kirche in Carlsruhe statt. Gegeben wurde das *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi. Es ist das bekannte geistliche Werk des italienischen Komponisten, der mit gerade 26 Jahren verstarb. Es sang Agnieszka Wegrzynowska, die auch schon zuvor bei einem Weber-Festival aufgetreten war. Sie sang im Duett mit der Mezzosopranistin Magdalena Dydo. Begleitet wurden sie von dem Organisten und Festivalleiter Hubert Prochota und dem Streichquartett „Angelus“.

Das nächste Konzert fand im Dammratschhammer (Domaradzka Kuznia) statt. Und zwar im dortigen sanierten Gemeindehaus. Auf dem Programm standen das erste Klavierkonzert von Frederic Chopin und das Streichquartett Nr. 8 c-moll von Dimitri Schostakowitsch. Der Solist dieses Abends am Klavier war Jacek Kortus. Beide Musikstücke wurden überwältigend gut vorgetragen. Es gab stehende Ovationen des Publikums. Leider war die Besucherzahl sehr klein. Offensichtlich scheuten viele die doch relativ weite Anfahrt nach Dammratschhammer.

Aufführungsort des dritten Konzerts war die Sophienkirche in Carlsruhe. Es standen drei Werke auf dem Programm, wobei von dem Mozart-



**ŚWIĘTO MUZYKI KLASYCZNEJ
W GMINIE POKÓJ**

17 września 2021
Dni Kultury
Kościół Katolicki
pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Pokoju
Oprawa muzyczna wieczornej Mszy Świętej godz. 17:00
Koncert *Stabat Mater* godz. 18:00

18 września 2021
godz. 18:00
Dni Kultury
Domaradzka Kuźnia – Betonio
Fryderyk Chopin
Dymitr Schostakowich
WSTĘP
WOLNY
SERDECZNIE
ZAPRASZAMY!

19 września 2021
godz. 16:00
Kościół ewangelicki
Księżnej Zofii w Pokoju
XVIII Festiwal Muzyki Zbytkowych
Parków i Ogrodów im. C.M. Von Webera
w Pokoju
Carl Maria von Weber
Wolfgang Amadeus Mozart
Ludwig van Beethoven

OPOLSKIE
KULTURA

schen Klarinettenquintett leider nur ein Satz gespielt wurde. Gegeben wurde außerdem das Klarinettenquintett B-Dur von Carl-Maria von Weber, das schon erwähnte Klarinettenquintett A-Dur von Wolfgang Amadeus Mozart und zum Schluss das Streichquartett „Serioso“ f-Moll op. 95 von Ludwig van Beethoven. Auch hier überzeugten der Klarinetist und das Airis String Quartet. Auch hier gab es wieder großen Beifall.

Man muss der Gemeinde Karlsruhe und dem Verein, der das Konzert organisiert hat, große Achtung zollen, dass die Konzerte kurzfristig und mit einem so hohen Niveau auf die Beine gestellt werden konnten. Was die beiden Kirchen anbetrifft, so stach die katholische Kirche frisch renoviert ins Auge. Der Innenraum ist frisch gestrichen und neu vergoldet. Nachdem, was ich gehört habe, sollen die Sanierungskosten lediglich 400.000 Zloty, das entspricht ungefähr 100.000 € gekostet haben, was für die Größe der Kirche wenig ist. Leider ist die evangelische Kirche mit der Innenrenovierung noch nicht weitergekommen. Am Altar hängen nach wie vor nur Fotografien der abgenommenen Gemälde. Die Verzierungen an Kanzel und Altar sind ebenfalls nach wie vor abgenommen und befinden sich noch in der Restaurierung. Allerdings kann an Positivem vermerkt werden, dass nunmehr der Auftrag für die Sanierung des Burgsdorfdenkmals erteilt worden ist. Der Vorsitzende des polnischen Carlsruher Vereins, Herr Kolodziej, hob hervor, wie wichtig die von uns vorgenommene Finanzierung für den Denkmalschutz war. Ohne diesen finanziellen Zuschuss, hätte der Auftrag nicht erteilt werden können. Wir sehen natürlich jetzt alle der Sanierung dieses kulturhistorisch so bedeutenden Grabdenkmals entgegen.

Selbstverständlich haben meine Schwester, mein Neffe und ich den Park aufgesucht und man muss wirklich sagen, dass das, was wiedererstellt wurde, überwältigend ist. Das sind nicht nur der restaurierte Findling und die beiden Lauben, sondern insbesondere das Tempeldenkmal für Wilhelm Eugen von Württemberg, der von 1846 bis 1877 lebte und in Karlsruhe aufgewachsen ist. Er war der nächste Anwärter auf den Württembergischen Königsthron, was allerdings durch seinen frühen Tod verhindert wurde. Gestorben ist er in Düsseldorf.

Detlev Maschler

Bericht aus Eutin für die Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. am 30. Oktober 2021 in Berlin

Liebe Kolleginnen und Kollegen,
liebe Weber-Freunde,

sehr gerne wäre ich in diesem Jahr zu der Jahrestagung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft nach Berlin gefahren, nicht zuletzt weil es mir ein Vergnügen ist, Sie alle wieder zu sehen und ausführlich über C. M. v. Weber zu reden. Leider ist es mir wegen eines Trauerfalls zur Zeit nicht möglich, an der Tagung teilzunehmen, deshalb gebe ich Ihnen hiermit – wie in der Tagesordnung vorgesehen – einen kurzen Bericht aus Eutin, diesmal in schriftlicher Form.

Schon zum Ende des Vorjahres hatte Martin Karl-Wagner seinen Vertrag mit der Stadt Eutin zur Planung und Durchführung der *Eutiner Weber-Tage* gekündigt. Der Grund für die Beendigung dieser nun seit 25 Jahren als Tradition eingeführten Veranstaltungsreihe war in erster Linie ein finanzieller Aspekt, denn für Martin Karl-Wagner war der Vertrag mit der Stadt als „Koordinator“ eher hinderlich, weil er dadurch wohl für das Management ein geringes Honorar erhielt, sich dabei aber nicht selbst als Künstler engagieren und honorieren konnte. Auf seiner eigenen Homepage informierte er deshalb die Öffentlichkeit über diese Veränderung mit den Worten: „Das Konzept der Eutiner Weber-Tage wird in der bisherigen Form nicht weiter fortgesetzt. Carl Maria von Weber, seine Musik und seine Epoche sind natürlich weiter ein fester Bestandteil des Kulturangebotes in Eutin und Umgebung.“

Dass auch ohne das städtisch geförderte Konzept der *Eutiner Weber-Tage* die Musik Carl Maria von Webers weiterhin fester Bestandteil des Kulturlebens in Eutin ist, zeigt die Reihe der Veranstaltungen, die in diesem Jahr trotz aller Corona-bedingten Widrigkeiten stattfinden konnten. Sie standen natürlich im Zeichen des 200jährigen Jubiläums des *Freischütz*, sollten und konnten zwar nicht die Absage der Neuinszenierung im Rahmen der *Eutiner Festspiele* kompensieren, hoben aber zumindest in der Öffentlichkeit dieses Ereignis hervor.

Schon **im Juni** hatte *Das fidele Blasquartett* (Martin Karl-Wagner, Flöte; Kati Frölian, Klarinette; Hagen Sommerfeldt, Horn; Wolfgang Dobrinski, Fagott) zusammen mit dem Schauspieler Armin Diedrichsen als Erzähler

unter dem Titel „*Der Freischütz oder die Moritat vom glücklosen Jagdgesellen Max und seiner treuen Braut Agathe*“ eine originelle „Kurzfassung“ des *Freischütz* als open air Veranstaltung gleich an vier Orten rund um Eutin angeboten und zwar in Schönwalde am Bungsberg (18. 06.), im Naturerlebnispark Grabau (20. 06.), in Grebin (23. 06.) und Bad Malente-Gremsmühlen (30. 06.).

Am **10. August** konnte ich selbst im Rittersaal des Eutiner Schlosses einen Vortragsabend gestalten, den ich unter das Thema *Vom „teutschen Singspiel“ zur Cowboy-Oper – 200 Jahre Freischütz Rezeption* gestellt hatte. Obwohl es sich hierbei nicht um ein Konzert, sondern um einen Vortrag handelte, den ich allerdings mit zahlreichen Klang- und Bildbeispielen „aufgeputzt“ hatte, war das Interesse in Eutin erstaunlich groß, der Rittersaal im Eutiner Schloss war ausverkauft. Im Mittelpunkt des Vortrags stand die Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* in den ersten 50 Jahren, so wurde der Weg der Oper über London, Paris, Kopenhagen bis New Orleans nachgezeichnet und dabei erklärt, warum der Jägerbursche Max mitunter in Robin Hood umgestaltet werden musste oder gar zum Cowboy mutierte. Interessant ist dabei der Aspekt, dass der *Freischütz* seinen Siegeszug um die Welt eben nicht in der deutschen Originalfassung antrat, sondern in erster Linie in den groben Entstellungen der englischen und französischen Umarbeitungen. Auch der Blick auf dänische, schwedische und tschechische Bearbeitungen lässt die Diskussion um den *Freischütz* als „deutsche Nationaloper“ noch einmal in einem ganz anderen Licht erscheinen.

Am **17. August** fand auf der Studiobühne in der Operscheune der *Eutiner Festspiele* unter dem Titel „*Der Freischütz – das Original*“ ein „Jubiläumskonzert“ statt, bei dem der Lübecker Schauspieler Andreas Hutzel aus dem *Gespensterbuch* von Apel und Laun (1810) vortrug, musikalisch begleitet vom Ensemble trio con brio u. a. mit Werken von Eduard Holst, Antonin Dvořak und Cora Salisbury.

Nicht unerwähnt bleiben soll auch das Engagement der „Bildungs- und Kulturinitiative der Bürgerstiftung Eutin“. Die Initiatoren haben eine Arbeitsgruppe „Eutiner Köpfe“ gebildet, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, in der Stadtbucht am Eutiner See Skulpturen einiger bedeutender Eutiner aufzustellen. Carl Maria von Weber ist der erste, dem ein solches Konterfei

zukommen soll. Am 24. Oktober wird zu einer festlichen „Enthüllung“ der Büste eingeladen. (weitere Informationen dazu inklusive einem Link zum Bericht im Fernsehprogramm des NDR unter www.eutinerköpfe.de).

Angesichts der 2021 weitgehend noch vorherrschenden Begrenzungen aller Konzerte und anderen öffentlichen Veranstaltungen lässt sich diese Auflistung der Veranstaltungen, die sich mit C. M. v. Weber befassen, durchaus sehen.

Noch nicht definitiv geklärt ist die Frage, wie die Tradition der *Eutiner Weber-Tage* in den nächsten Jahren aufgegriffen und weitergeführt werden kann. Da nun durch Martin Karl-Wagner die Einrichtung der *Eutiner Weber-Tage* offiziell aufgehoben worden ist, hat sich auch die Schirmherrschaft darüber eigentlich von selbst erledigt. Dem ungeachtet ist es für mich durchaus denkbar, auch in Zukunft in Eutin *Weber-Tage* stattfinden zu lassen, alles wohl etwas konzentrierter und wahrscheinlich auf ein langes Wochenende oder eine Woche gebündelt, möglicherweise auch mit etwas stärkeren wissenschaftlichen Ambitionen. Als Kooperationspartner bieten sich das Eutiner Schloss und die Landesbibliothek direkt an, sie zeigen sich jedenfalls sehr aufgeschlossen und interessiert. Auch die *Eutiner Festspiele* kommen für eine Zusammenarbeit in Frage. Auf jeden Fall sollte vermieden werden, die Person und die Musik Webers in Eutin zu inflationär zu behandeln oder auch zu viele Veranstaltungen mit dem Etikett *Weber* zu versehen. Andererseits wäre es schön, diese Tradition nicht vollkommen abbrechen zu lassen und zumindest einmal im Jahr einen Akzent zu setzen.

Ganz und gar offen ist die Frage, in welcher Verbindung eine solche Initiative zur Weber-Gesellschaft steht. Das anzusprechen ist nicht zuletzt deshalb wichtig, weil ich selbst in Eutin eben als Mitglied der Weber-Gesellschaft angesprochen und nicht selten automatisch auch als dessen Vertreter wahrgenommen werde. Auch wenn auf die Gesellschaft in keiner Weise Verpflichtungen für die *Eutiner Weber-Tage* entstehen, wäre es doch gut, die Zusammenarbeit zu klären.

Mit ganz herzlichen Grüßen aus Eutin
Ihr Matthias Viertel

Der 2. Internationale Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerb für Junge Pianisten

Das Sächsische Landesgymnasium für Musik Dresden veranstaltete trotz der herausfordernden Umstände vom 16. bis 22. Oktober 2021 den zweiten Internationalen Carl Maria von Weber Wettbewerb für Junge Pianisten. Der Wettbewerb ist in vier Altersgruppen durchgeführt worden. Aus zahlreichen Anmeldungen haben wir über 90 Kandidat*innen für die Teilnahme am Wettbewerb ausgewählt. Im letzten Jahr haben wir den Wettbewerb erweitert, so konnten daran junge Pianist*innen bis 24 Jahre teilnehmen. Die 4. Kategorie ist zum ersten Mal in drei Runden durchgeführt worden. Das Finale fand mit dem Sinfonieorchester der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden unter der Leitung von Professor Ekkehard Klemm im Konzertsaal der HfM Dresden statt.

Die breite Palette von Carl Maria von Webers Klaviermusik ist der Leitfaden des Internationalen Carl Maria von Weber Wettbewerbs für Junge Pianisten in Dresden. Durch die Pflichtstücke im Wettbewerbsprogramm aus Webers Klavierschaffen, verpflichten wir uns, seine Klaviermusik zu präsentieren und bekannter zu machen. So erklingen beim Wettbewerb neben Webers Klavierminiaturen, Variationen, Klaviersonaten auch seine Werke für Klavier und Orchester. Auf diese Weise bieten wir den Teilnehmer*innen sowie dem Publikum die Möglichkeit, die Vielschichtigkeit und den großen Farbenreichtum von Webers Klaviermusik zu entdecken.

Als Veranstalter legen wir großen Wert auf die hohe musikalische Qualität des Wettbewerbs und auf die Förderung junger Pianist*innen. Die Preisträger*innen bekommen daher über Geldpreise hinaus auch die Möglichkeit für großartige Konzerte: im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele, in der Semperoper, im Kulturpalast Dresden und mit dem Hochschulsinfonieorchester, um nur einige zu nennen. Das Preisträgerkonzert am 31. Oktober 2021 in der Semperoper im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele fand in Kooperation mit der Hochschule für Musik Dresden statt. Anschließend gab es am gleichen Tag noch ein Preisträgerkonzert im Carl-Maria-von-Weber-Museum.

Trotz der Einschränkungen in vielen gesellschaftlichen Bereichen, aber auch insbesondere in der Kultur, haben wir großzügige Unterstützung unserer

Sponsoren erhalten und die Preise in Höhe von über 22.000 EUR vergeben können. Die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft hat Sonderpreise „Carl Maria von Weber“ in Höhe von insgesamt 1000 EUR gestiftet. Hier sind die Preisträger*innen des 2. Internationalen Carl Maria von Weber Wettbewerbs für Junge Pianisten:

Kategorie I

1. Preis: Adriana Vasilski und Linda Yuan
 2. Preis: Babett Lehnert und Elsa-Johanna Stämmeler
 3. Preis: Elena Neumann und Anna Plotkina
- Sonderpreis „Carl Maria von Weber“: Linda Yuan

Kategorie II

1. Preis: Ildikó Rozsonits
 2. Preis: Manoush Ruken Toth und Tantan Wang
 3. Preis: Colin Pütz
- Sonderpreis „Carl Maria von Weber“: Manoush Ruken Toth

Kategorie III

1. Preis: Marvin Maung Tint
2. Preis: Tabea Streicher
3. Preis: Simon Haje

Kategorie IV

1. Preis: Mariamna Sherling
 2. Preis: Max Mostovetski und Antong Zou
 3. Preis: Nicolas Absalom und Matyáš Novák
- Sonderpreis „Carl Maria von Weber“: Eugene Nam und Nahyun Park

Wir freuen uns bereits auf den 3. Internationalen Carl Maria von Weber Wettbewerb für Junge Pianisten, welcher in den Herbstferien 2023 stattfinden soll.

Mirjana Rajić
Initiatorin und Leiterin des Internationalen
Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbs für Junge Pianisten



Preisträger*innen des 2. Internationalen Carl Maria von Weber Wettbewerbs für Junge Pianisten nach dem Preisträgerkonzert im Carl-Maria-von-Weber-Museum: v.l.n.r. Ildikó Rozsonits, Marvín Maung Tint, Tabea Streicher, Manoush Rukun Toth, Mariamna Sherling, Linda Yuan und Adriana Vasilski

Ausstellung zum 200. Geburtstag von Max Maria von Weber in Hosterwitz

Am 12. Februar 2022 um 15.00 Uhr wurde im Carl-Maria-von-Weber-Museum Hosterwitz anlässlich seines 200. Geburtstages eine Sonderausstellung über Webers Sohn Max Maria (1822–1881) eröffnet, dessen Leben und Werk damit erstmalig in einer Ausstellung gewürdigt werden.

Die Ausstellungseröffnung fand (aufgrund Corona) zwar in kleinem Rahmen, aber trotzdem sehr festlich statt. In Vertretung für die Leiterin Dr. Romy Donath, die kurzfristig ausfiel, gab Andrea Rudolph M.A., Kustodin für Kultur- und Alltagsgeschichte am Stadtmuseum Dresden, den Anwesenden interessante einleitende Informationen zur Ausstellung.

In der Sonderschau wird erstmalig die Kopie eines 1846 entstandenen, aber leider verschollenen Porträts von Max Maria von Weber von Julius Amatus Roeting (1822–1896) präsentiert. Der Maler Christoph Wetzel fertigte 2020 nach einer Schwarz-Weiß-Fotographie eine täuschend echte Reproduktion des Gemäldes an (Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm, in goldfarbenem Rahmen). Das Projekt konnte nur mit Hilfe diverser Spenden realisiert werden, die auf Initiative der Int. Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft mobilisiert wurden. Im Mittelpunkt der Eröffnung stand daher die Unterzeichnung der Schenkungsurkunde durch den Vorsitzenden der Gesellschaft, Prof. Dr. Manuel Gervink, womit das Bild, das künftig in die Dauerausstellung des Museums aufgenommen werden soll, nun rechtmäßig in den Besitz des Stadtmuseums Dresden übergegangen ist.

Musikalisch gestaltet wurde die Veranstaltung durch den Künstler Christoph Geibel, der Werke für Violine Solo spielte, u. a. Präludium und Fuge aus der a-Moll-Sonate op. 117 von Max Reger sowie *Gavotte en Rondeau* aus der E-Dur-Partita von Johann Sebastian Bach.

Anschließend konnten die Besucher und Besucherinnen im Obergeschoss die auf zwei Räume verteilte Ausstellung besichtigen. Der erste Raum widmete sich dem jung verstorbenen Bruder Alexander von Weber (1825–1844), der bereits als 13-Jähriger ein Studium an der Kunstakademie Dresden begann und von dem leider nur wenige Werke erhalten geblieben sind, wie z. B. das bekannte Porträt seiner Mutter Caroline von Weber, das auch im Museum hängt.

Im zweiten Raum konnte mittels Informationstafeln sowie diversen Exponaten in mehreren Vitrinen der Lebensweg des Eisenbahn-Ingenieurs



Max Maria von Weber nachvollzogen werden, dessen berufliche Laufbahn von Dresden über Wien nach Berlin führte. Während seines Studiums der Naturwissenschaften, Nationalökonomie und modernen Sprachen in Berlin arbeitete er im Konstruktionsbüro von Alfred Borsig, der Lokomotiven und Eisenbahnen herstellte, woran sich eine Ausbildung zum Lokomotivführer in Leipzig anschloss. Nach verschiedenen Stationen als Maschinenmeister erfolgte 1851 in Dresden die Ernennung zum Direktor der sächsischen Staatseisenbahnen, 1868 bekam er in Wien den Hofratstitel inkl. der Oberaufsicht über die österreichischen Nordbahnen und ab 1878 war er in Berlin im preußischen Staatsdienst für die Wasserstraßen zuständig. Zahlreiche Innovationen zur Verbesserung des Eisenbahnwesens gehen auf ihn zurück, so u. a. der Fahrtenschreiber für Eisenbahnen, der überdachte Führerstand an Lokomotiven, die „Weber-Mütze“ für Schaffner und die Entwicklung von Bahnschranken. Aufgrund seines Berufes reiste er leidenschaftlich, was ihn in diverse Länder führte: nach England, Frankreich, Skandinavien, Nordamerika und in den Orient. Sein literarisches Schaffen umfasst neben einigen poetischen Werken und der bekannten Biographie über seinen Vater zahlreiche Publikationen über das Eisenbahnwesen bzw. Eisenbahntechnik und Reiseliteratur. Auch an Kinder (bzw. das Kind im Erwachsenen) wurde gedacht: eine liebevoll gestaltete kleine Modelleisenbahn fährt auf Knopfdruck (durchs Personal) seine Runden.

Ein Highlight der Ausstellung, neben dem neuen Weber-Gemälde, bildete die Vorstellung einer kürzlich erfolgten bedeutenden Schenkung aus privater Hand an das Weber-Museum. Dabei handelt es sich um den bisher unbekanntes Briefwechsel von Max Maria von Weber mit dem in London ansässigen deutschen Stahlhändler Otto Gössel (1823–1888). Zwischen den anfangs befreundeten Briefpartnern entbrannte ein heftiger Rechtsstreit um die Partitur zum Peter Schmoll, die sich heute in der SLUB Dresden befindet, vgl. den Aufsatz von Romy Donath in diesem Heft, S. 27–46.

Begleitend zur Ausstellung erschien im Frühjahr 2022 eine neue Biographie von Romy Donath: *Max Maria von Weber, Ingenieur und Literat*, im Donatus-Verlag Niederjahna (19,95 €).

Solveig Schreiter

Abkürzungsverzeichnis

Da in der Forschung zu Carl Maria von Weber die Arbeiten der Weber-Gesamtausgabe (WeGA) Grundlage aller Beiträge sind, werden deren Publikationen mit Kürzeln zitiert. Dies betrifft vor allem die auf der Homepage (<https://weber-gesamtausgabe.de>) publizierten Briefe, Tagebücher, Schriften und Dokumente. Zitate aus diesen Quellenveröffentlichungen werden im folgenden nur mit der zugehörigen A-Nummer belegt oder die Quellenangaben werden in jedem Fall um diese ergänzt. Die Texte können dann mit dieser Nummer in der Suche oder als Ergänzung zu der Web-Adresse (weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx) schnell gefunden werden.

Die empfohlene Zitierweise für alle Elemente der Website lautet: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/Axxxxxx>. Die für alle Abfragen gültige Version ist Version 4.5.0 vom 27. Januar 2022).

Die Bände der gedruckten Gesamtausgabe werden mit dem Kurztitel zitiert, wie er in der Bandübersicht auf der Homepage zu finden ist.

Darüber hinaus werden folgende Literatur-Kürzel verwendet:

Weber-Studien Bd. 3

hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz u. a. 1996.

Weber-Studien Bd. 7

Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit. Bericht über die Tagung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz am 26. und 27. November 1998, hg. von Dagmar Beck und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2003.

Weberiana

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., Heft 1–31 (1993–2021).

MMW

Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bde, Leipzig 1864/1866.

Jähns (Werke)

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

Katalog Operschaffen

Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Operschaffen, Ausstellungskatalog Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001.

AmZ

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 1–50 (1798–1848).

BMZ

Berlinische musikalische Zeitung, hg. von Johann Friedrich Reichardt, 1. Jg. (1805), 2. Jg. (1806).

Vossische Zeitung

Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen, Berlin 1785–1911.

MGG

Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes. 17 Bde., Kassel u.a. 1949–1986.

MGG²

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2007, Sachteil Bd. 1–9, Personenteil Bd. 1–17.

ATL

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, 2 Bde., Leipzig 1790 und 1792.

NTL

Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält, 4 Bde., Leipzig 1812–1814.