

WEBERIANA

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

Heft 33
(Sommer 2023)

September 2023
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH
© 2023 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
© 2023 Buch&media GmbH
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink
ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-96233-421-5

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 2023
Satz: Irmlind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin

Inhalt

Vorwort 5

Beiträge

Solveig Schreiter und Joachim Veit

Franz Grüners „Szenerie der großen Oper Euryanthe“ – ein bemerkenswertes Regiedokument zur Darmstädter Erstaufführung 1825 7

Helge Kreisköther

„[E]in so elendes, totgeborenes Machwerk“:
Librettologische Perspektiven auf die Krise der deutschen
Rezitativoper um 1823 45

Frank Ziegler

Eine unharmonische Trias: Giacomo Meyerbeer, Wilhelm Ehlers
und Carl Maria von Weber. Anmerkungen zur frühen Aufführungsgeschichte der Oper *Wirth und Gast* alias *Alimelek* 67

Rüdiger Scherping

„Durchlauchteter Prinz. Mein gnädigster Fürst und Herr!“ – neu
entdeckter Brief des 12-jährigen Carl Maria von Weber an seinen
Taufpaten Carl von Hessen-Kassel 89

Götz Methfessel

Johann Simon Hermstedt, Carl Maria von Weber, Albert Methfessel –
Kontakte, Einstellungen, Verbindungen 101

Kleine Beiträge

Salome Obert

„Dies Bruchstück auf dem Felde dramatischer Composition [...]“.
Textgenetische Studien zu Carl Maria von Webers Opernfragment
Die drei Pintos. Dissertationsprojekt, Detmold/Paderborn 125

Frank Ziegler

tagein, tagaus – ein Zwischenbericht zur Tagebuch-Kommentierung 129

Eveline Bartlitz

Zur Korrespondenz von Friedrich August Schulze mit August Apel 133

Solveig Schreiter

Neuigkeiten aus dem Nachlass von Helmina von Chézy im Archiv
der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften 139

Frank Ziegler

Neuzugänge der Berliner Weber-Sammlung 2023 142

Aufführungsberichte, CD-Neueinspielungen etc.

Keine Botschaft, keine Erklärung – *Freischütz* in Freiburg
(Werner Häußner) 150

Melusina von Grillparzer, Kreutzer und Beethoven (!) in Linz
(Till Gerrit Waidelich) 154

Die drei Pintos beim Leipziger Mahler-Festival 2023
(Bernd Rüdiger Kern) 160

Frauenpower: Ausgewählte Tonträger-Neuerscheinungen zu Weber
(Frank Ziegler) 163

Ortrun Landmann, *Orchestergeschichte der Staatskapelle Dresden von
1710 bis 1918*, Teil IV: *Lebensläufe einzelner Musiker, vorwiegend
böhmischer Herkunft*, Dresden 2023 (Frank Ziegler) 167

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll, Bilanz etc. 169

Auf den Spuren der Weber'schen Familie im Tal der Wiese –
Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Zell im Wiesental
vom 9. bis 11. September 2022 (Dagmar Beck und Frank Ziegler) 179

Bericht aus Pokój (Detlev Maschler) 183

Bericht aus Eutin (Matthias Viertel) 185

Veranstaltungsberichte

„Ohne Weber kein Wagner“ in Hosterwitz (Dorothea Renz) 187

Symposium in den Richard-Wagner-Stätten Graupa (Solveig Schreiter) 190

Euryanthe-Ausstellung in Hosterwitz (Romy Donath) 199

Verabschiedung von Prof. Dr. Manuel Gervink (Solveig Schreiter) 204

Abkürzungsverzeichnis

208

Vorwort

Für Weber-Freunde ist 2023 *Euryanthe*-Jahr: Am 25. Oktober 1823 wurde die „große romantische Oper“ am Kärntnertortheater in Wien uraufgeführt. Aus diesem Grund trifft sich die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft in diesem Jahr in Wien, obwohl es leider keine Festaufführung der Oper geben wird, doch werden die bei dieser Gelegenheit gehaltenen Vorträge den Hauptteil der *Weberiana* 2024 bilden.

Um so glücklicher sind wir, dass wir auch in diesem Heft bereits vier Beiträge zum Thema des Jubiläumsjahrs veröffentlichen können.

Solveig Schreiter und Joachim Veit publizieren erstmals vollständig die „Szenerie“ von Franz Grüner zur Erstaufführung der *Euryanthe* in Darmstadt 1825 und ordnen diese in die Theatergeschichte Darmstadts und in Franz Grüners allgemeines Regie-Konzept ein.

Helge Kreisköther integriert die *Euryanthe* exemplarisch in seine Arbeit zur Krise der Rezitativoper um 1823. Er stellt in seinem Beitrag seinen libretto-logischen Ansatz und die sich daraus ergebenden Fragestellungen seiner in Vorbereitung befindlichen Dissertation vor.

Unter den Kleinen Beiträgen dokumentiert Solveig Schreiter Ergebnisse ihrer Forschungen zur Librettistin der *Euryanthe* im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Und last but not least gibt uns Romy Donath einen Einblick in die *Euryanthe*-Ausstellung im Carl-Maria-von-Weber-Museum in Hosterwitz, die noch bis Anfang 2024 besucht werden kann.

Im Hauptteil folgen zwei Beiträge, die neu entdeckte Schriftstücke veröffentlichen: Frank Ziegler führt dabei in die frühe Aufführungsgeschichte von Meyerbeers Oper *Alimelek* ein, während Rüdiger Scherping einen bislang unbekanntem Brief des 12-jährigen Webers an seinen Paten Carl von Hessen-Kassel vorstellt.

Wie im letzten Jahr öffnet Götz Methfessel erneut für uns sein Familienarchiv und beleuchtet diesmal die Beziehung des Klarinettenisten Johann Simon Hermstedt zu Weber und Albert Methfessel.

Ergänzt werden diese Beiträge durch kürzere Texte von Eveline Bartlitz, Salome Obert und Frank Ziegler, die zugleich Schlaglichter auf die sehr vielfältige Arbeit der Weber-Gesamtausgabe werfen.

Aufführungsberichte, Rezensionen und Veranstaltungsberichte sowie die Mitteilungen aus der Gesellschaft runden den Band ab, bei dem wir wie immer hoffen, dass er ihr Interesse weckt.

Berlin / Detmold im August 2023

Irmlind Capelle / Solveig Schreiter

Solveig Schreiter und Joachim Veit

Franz Grüners „Szenerei der großen Oper Euryanthe“ – ein bemerkenswertes Regiedokument zur Darmstädter Erstaufführung 1825

Vorbemerkung

Nach dem *Freischütz*-Jubiläum 2021 ist mit dem 200. Jubiläum der Uraufführung von Webers *Euryanthe* am 25. Oktober 1823 im Kärntnertortheater in Wien in diesem Jahr ein weiteres, musikgeschichtlich bedeutsames Ereignis zu feiern. Zwar sind die Arbeiten an der Neuedition dieses Werks im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe gegenwärtig in vollem Gange, zum Jubiläum wird sie aber noch nicht fertiggestellt sein. Das Thema *Euryanthe* beschäftigt die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aber schon lange: Im weiträumigen Vorfeld hatte bereits 2015 in Frankfurt anlässlich einer Neuinszenierung des Werkes eine zweitägige Tagung zur *Euryanthe* stattgefunden, deren Beiträge 2018 in Bd. 10 der *Weber-Studien* zusammen mit einer umfangreichen Dokumentation zeitgenössischer Besprechungen des Werkes publiziert wurden¹, wobei viele neue Aspekte der Rezeption beleuchtet werden konnten. Während der Vorbereiten für die Edition ergaben sich immer wieder Details, die unser heutiges Interesse verdienen, aber den in einer Werkedition vorgegebenen Rahmen sprengen. Dies gilt auch für den nachfolgenden Beitrag, der letztlich auf eine Ausstellung zurückgeht, die anlässlich des Mitgliedertreffens der Weber-Gesellschaft 1996 im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt (HStAD) stattfand. Im anschließend von Hans Schneider/Tutzing publizierten Katalog dieser Ausstellung waren u. a. Belege für Aufführungen von Webers Werken in Darmstadt dokumentiert worden². Darunter befanden sich auf S. 131–133 auch Hinweise auf die hier nun vollständig publizierte *Scenerei der großen*

1 Ausführliche Angaben vgl. Abkürzungsverzeichnis am Ende des Bandes.

2 Vgl. *Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996 anlässlich der Mitgliederversammlung der internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, Katalog, hg. anlässlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim Veit und Frank Ziegler, Tutzing 1997.

Oper Euryanthe, die der Regisseur Franz Grüner für die erste Darmstädter Aufführung am 27. November 1825 erstellt hatte. Dieses Szenarium hatte dann Arne Langer nicht nur in seiner Dissertation aus dem Jahr 1997 beschrieben³, sondern 2018 in dem genannten Band 10 der *Weber-Studien* erstmals alle dem Szenarium beigelegten Pläne (außer Nr. 2) abgedruckt und näher erläutert⁴. Dieses ausführliche Szenarium zur *Euryanthe* ist ein einzigartiges Dokument der frühen Inszenierungsgeschichte und wird im Folgenden zunächst in den Kontext von Grüners Wirken am Darmstädter Hoftheater – mit einem spezifischen Blick auf sein Verhältnis zu Werken Webers – gestellt. Im Anschluss daran ist der Text des Dokuments komplett mit den beigelegten Plänen wiedergegeben.

Zur Situation am Großherzoglichen Hoftheater Darmstadt

Als Carl Maria von Weber sich vom 4. April 1810 bis 14. Februar 1811 – mit vielen Unterbrechungen – in Darmstadt aufhielt, u. a. um neuerliche Studien bei seinem Lehrer Abbé Vogler zu betreiben, traf er in eine vielversprechende Umbruchzeit in der Theatergeschichte der Stadt: Vom Februar 1807 bis Mai 1810 lag das Theaterleben noch in den Händen der Schauspielgesellschaft von Xaver Krebs (1763–1841), die anfangs im Gasthaus Zum Erbprinzen, später in der Alten Post am Weißen Turm auftrat. Großherzog Ludewig I. (1753–1830) hatte aber beschlossen, diese Gesellschaft als Hoftheatergesellschaft zu übernehmen. So wurde am 24. Mai 1810 das „Großherzogliche Theater“ der Residenz in der Alten Post mit dem Schauspiel *Die kleine Zigeunerin* von Kotzebue eröffnet, zugleich aber die alte Landgrafenbühne instandgesetzt. Dort wurde dann am 20. Oktober mit Mozarts *Titus* das „Großherzogliche Opern-Theater“ eröffnet. Eine Besonderheit dabei war, dass der die Künste liebende Herzog Ludewig I. selbst erster Kapellmeister und Theaterdirektor in einer Person war, von der Einstudierung der Opern bis zum szenischen

3 Vgl. Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert (Perspektiven der Opernforschung, Bd. 4)*, Frankfurt a. M. 1997, S. 293–311.

4 Ders., *Die Szenographie in der Aufführungsgeschichte der Euryanthe*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 173–212, speziell zu Darmstadt S. 182–190. Auf die in Darmstadt erhaltenen Szenarien Grüners hatte schon 1966 Herta Klein-Seeger in ihrer Dissertation hingewiesen (vgl. dazu w. u.).

Arrangement alles selbst anordnete und teils auch die Opernproben leitete. Gespielt wurde viermal wöchentlich⁵.

Weber beschrieb diese Situation in seiner Städtecharakteristik zu Darmstadt 1811 im *Morgenblatt für gebildete Stände* rückblickend wie folgt:⁶

„Es gibt gewiß wenige Fürsten, die mit so vieler Wärme die Kunst pflegen, als Se. Hoheit der Großherzog. Besonders in musikalischer Hinsicht, wo ihm als Kenner ein kompetentes Urtheil zusteht, ist seit ein Paar Jahren durch anhaltenden Eifer bedeutend viel geleistet worden; das Orchester zählt sehr brave Mitglieder (worunter der dirigirende Konzertmeister | Mangold als achtungswerther Violinspieler besonders auszuzeichnen ist), und wird von einer Anzahl Liebhaber aus allen Ständen, von Se. Königl. Hoheit dazu aufgemuntert, fleißig unterstützt, – so wie ebenfalls, was den Gesang betrifft, außer ein Paar fürs Konzert engagirten Sängern, auch aus lauter Dilettanten ein sehr zahlreiches schönes Chor gebildet ist, das gewiß jedem Fremden bey dem ersten Anhören erfreulich imponirt. Mit diesen vereinten Kräften wurden sonst wöchentlich 3 bis 4 sogenannte Konzert-Proben im Großherzogl. Schlosse veranstaltet, wo größere Musik-Stücke, als Opern, Oratorien, Kantaten etc. aufgeführt wurden, und wozu nur wenigen Zuhörern der Eintritt gestattet war. Der Großherzog wohnte selbst allen diesen Proben bey, und war, indem er in einer Partitur nachlas, aufs eifrigste für die Richtigkeit des Vortrags besorgt. [...] so darf sich das Darmstädter Orchester zu den besten Deutschlands zählen. Die ungemeyne Herablassung und Artigkeit, die Se. Hoheit der Großherzog übrigens bey allen diesen Gelegenheiten beweist, muß Ihm gewiß die Liebe aller seiner Untergebenen erwerben.“

In den folgenden Jahren baute der Großherzog seinen Theaterbetrieb weiter aus. Am 7. November 1819 wurde mit Spontinis *Ferdinand Cortez* das von Georg Moller neu erbaute „Großherzogliche Hof-Opern-Theater“, dessen Bühneneinrichtung von Ignatz Dorn stammte, eingeweiht. Im August 1825

5 Vgl. dazu Hermann Knispel, *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810–1890: mit einem geschichtlichen Rückblick auf die dramatische Kunst zu Darmstadt von 1567–1810*, Darmstadt 1891, S. 29–70; Wilhelm Ammann, *Das Hoftheater in Darmstadt: eine Würdigung seiner künstlerischen Wiedergeburt*, Darmstadt 1913 und Hermann Kaiser, *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt: 1810–1910*, Darmstadt 1964, speziell S. 11–40.

6 Vgl. Jg. 5, Nr. 118 (17. Mai 1811), S. 472 (A031131).

hat übrigens der Großherzog Weber bei dessen Besuch in Darmstadt laut Tagebuch „das Buch von *Cortez*“ gezeigt und Weber konnte am 24. August noch eine Probe des neu einstudierten Werkes miterleben⁷. Als der Großherzog im Jahr 1830 starb, zählte das Orchester 85 Mitglieder (12 Violinen 1, 11 Violinen 2, 9 Violen, 13 Violoncelli, 7 Kontrabässe, 1 Harfe, 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 1 Bassethorn, 3 Fagotte, 5 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Ophicleide sowie je 1 Triangel, Becke, Trommel, Pauke, Harmonika). Der stattliche Chor verfügte über 27 Frauen- und 33 Männerstimmen, 7 weibliche und 10 männliche Solisten waren beschäftigt⁸. Am Theater hatten so berühmte Theatermaler wie Lorenz Schönberger, Georg Primavesi, Joseph Sandhaas, Ernst Friedrich Schnittpahn und Joh. Heinrich Schilbach gewirkt, immer wieder erwähnt wird auch der Maschinenmeister Ignatz Dorn. Das Großherzogliche Hoftheater war also unter Ludwig I. zu einer der bedeutendsten deutschsprachigen Bühnen avanciert.

Webers *Euryanthe* in Darmstadt

Gut zwei Jahre nach ihrer Uraufführung in Wien erlebte Webers *Euryanthe* am 27. November 1825 in Darmstadt ihre Premiere, weitere Vorstellungen folgten im Jahr 1826 am 12. Februar, 5. und 12. März, 2. April, 28. Mai und 20. August⁹. Mitwirkende waren laut Theaterzettel¹⁰ Sophie Madler (*Euryanthe*), Auguste Krüger-Aschenbrenner (*Eglantine*), Gustav Hähnel bzw. Hähnle (*Adolar*), Eduard Delcher (*Lysiart*), Ferdinand Neukäufler (*König*), Betty Ramstädter (*Bertha*) und Anton Mickler (*Rudolph*). In den zeitgenössischen Kritiken wurde die Aufführung gelobt, besonders was ihre Ausstattung

7 Vgl. TB 23. August 1825 (A066131), wo es auch heißt: „zum Großherzog, ungemein reich“ und 24. August (A066132). Das Werk erklang dabei laut Knispel (wie Anm. 5), S. 59, in einer „neuen, vom Componisten selbst veranstalteten Bearbeitung“; vgl. dazu auch Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 304–310.

8 Vgl. dazu Knispel (Wie Anm. 5), S. 68f.

9 Bis 1910 gab es weitere 33 Aufführungen, zwischen 1910 und 1962 nur noch acht Aufführungen; vgl. Kaiser (wie Anm. 5), S. 183. Webers *Freischütz* (EA 4. August 1822) erlebte in Darmstadt bis 1962 dagegen 354 Aufführungen. Auch Webers *Abu Hassan* wurde in Darmstadt gegeben, erstmals am 29. Januar 1815 (vgl. Knispel, wie Anm. 5, S. 310). Dagegen kam die dem Großherzog übersandte *Silvana* zu Webers Lebzeiten nicht zur Aufführung.

10 Theaterzettel Darmstadt ULB (Theatersammlung), Abb. in: Katalog Darmstadt 1996 (wie Anm. 2), S. 131.

betrifft. Der anonyme Rezensent der *Didaskalia oder Blätter für Geist, Gemüth und Publizität* schrieb:¹¹

„Diese äusserst schwierige Oper für Gesang und Orchester wurde hier mit großem Triumphe exekutirt, dessen dieses Werk an andern Orten sich nicht ganz schmeicheln konnte; [...] Die Chöre waren stark besetzt, und mit aller Genauigkeit einstudirt; besonders ist sehr zu loben, daß man jedes Wort verstanden hat. Das Orchester, unter der trefflichen Leitung des Herrn Kapellmeister Mangold, hat sich meisterhaft gezeigt; alle Schwierigkeiten, die oft nicht sehr für die Instrumente geeignet sind, hat es überwunden, besonders die Ouvertüre, welche eine sehr undankbare Composition ist, und so blieb nichts zu wünschen übrig. Für das Jäger-Chor war es Schade, daß das Echo nicht auf dem Theater angebracht wurde. Die Scenerie war bei dem Hochzeitsmarsch sehr schön, und von großem Effekt, aber der Composition des Marsches kann ich keinen Geschmack abgewinnen: er ist ein wahres Chaos von lauter Dissonanzen. Die Oper hat durch die Regie des Herrn Grüner bedeutend gewonnen. Die Dekorationen waren prächtig, besonders im dritten Akt. | Die Garderobe war nicht ganz dem alten französischen Costüme getreu, aber sonst sehr gut.“

Auch in der *Rheinischen Flora, Blätter für Kunst, Leben, Wissen und Verkehr* wurde die Darmstädter Umsetzung hervorgehoben: „Der Pomp, mit welchem diese Oper hier gegeben wird, ist außerordentlich. Die Dekorationen sind meisterhaft, und überhaupt ist die ganze Aufführung vortrefflich.“¹²

Franz Grüners Wirken in Darmstadt

Der in den Besprechungen lobend erwähnte Franz Carl Grüner (1780–1845) war im Sommer 1816 als Regisseur des Schauspiels am Darmstädter Hoftheater angestellt worden. Zuvor war Grüner, eigentlich Franz von Akáts (de Baromlak), neben Pius Alexander Wolff Schauspielschüler von Goethe in Weimar gewesen und über München und Danzig nach Wien gelangt, wo er ab 1807 am Theater an der Wien als Schauspieler und Regisseur wirkte. Bei seiner Anstellung in Darmstadt hatte er sich zusichern lassen, dass er seine

11 Nr. 336 (2. Dezember 1825), S. 2f. (vgl. A031986).

12 Jg. 2, Nr. 41 (12. März 1826), S. 163f. (vgl. A031079).

Tätigkeit „unter der unmittelbaren Leitung“ des Großherzogs ausüben und ihm selbst seine jeweiligen Ideen vorstellen durfte¹³. Sein Verhältnis zum Großherzog blieb, trotz zahlloser Gesuche um Zulagen, Vorschüsse und Kurautenthalte usw. offensichtlich ungetrübt; Ludewig I. erfüllte meist die Bitten seines Angestellten und erlaubte ihm im Laufe der Zeit eine Ausdehnung seines Wirkungsfelds auch auf den Bereich der Oper¹⁴. Als Grüner im Oktober 1823 für sein jährliches Benefiz ein wirkungsvolles Werk suchte und wegen der Aufführungsserie der von ihm betreuten Spontinischen *Olympia* kein anderes „großes Specktakel Stück“ in Szene gesetzt werden durfte, schlug er im Anschluss an diese Serie „die Präciosa mit Musik von Weber“ vor, ersatzweise bat er um einen einstweiligen Vorschuss. Der Großherzog hatte aber offensichtlich andere Ideen¹⁵. Am 6. Oktober 1823 klagte Grüner gegenüber dem Kabinettssekretär Ernst Schleiermacher (fol. 82r):

„Seiner Königlichen Hoheit der GrosHerzog hatten gestern die Allerhöchste Gnade, mit dem huldreichsten Wohlwollen, welches ich ehrfurchtsvoll und mit innigsten Dank erkenne, den Freischützen, neu in die Scene gesetzt, zu meinem Benefize, statt der Präciosa zu bestimmen; das Unerwartete überraschte mich so sehr, und tief gerührt durch das Allerhöchste Zutrauen, war ich ausser Stande die Schwierigkeit der Annahme zu berücksichtigen.“

Abgesehen davon, dass Grüner befürchtete, dass bei dieser „bereits gegen 18mal“ gegebenen Oper der Besuch (vor allem in den kostspieligeren Logen)

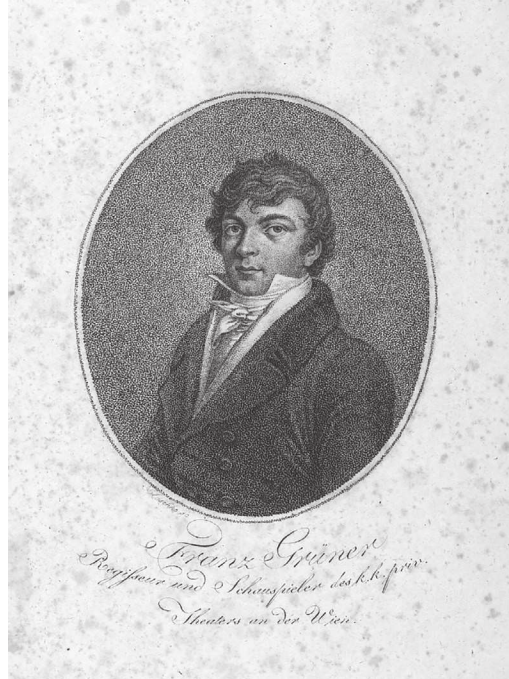
13 Die Zitate dieses Abschnitts sind den im Folgenden verkürzt nur mit den Bestands- und Blattnummer angegebenen Archivalien des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt entnommen, hier (*D-DSSa*), D 12, Nr. 22/4, fol. 5–8.

14 Diese Anerkennung erhielt Grüner aber auch von außen. Knispel (wie Anm. 5), S. 46 zitiert den Bericht eines Reisenden von Anfang 1817, in dem darauf hingewiesen wird, dass seit Grüners Engagement „ein neues Leben und ein ganz anderer Geist“ eingezogen sei: „Ein hoher Enthusiasmus für die Kunst durchglüht diesen in seinem Fache ausgebildeten Mann [...] dessen Thätigkeit und Liebe für die Sache die schönsten Hoffnungen für die immer steigende Vervollkommnung der hiesigen Bühne unter seiner Leitung mit Recht verbürgen“.

15 Der Vorschlag zur Aufführung der *Preciosa* wurde erst sehr viel später aufgegriffen. Am 15. August 1828 legte Grüner auf Bitten des Großherzogs Vorschläge für das „Kostüm der Zigeuner“ vor. Die erste Aufführung fand am 9. November 1828 statt; vgl. Wiedergabe des Theaterzettels im Katalog Darmstadt (wie Anm. 2), S. 139.

mäßig ausfallen würde, hatte er auch inhaltliche Bedenken gegenüber einer Neuinszenierung, die er dem Großherzog mitteilte (fol. 86v, 89r):

„Mehr [...] beängstigt mich die Furcht, – den Allerhöchsten Beifall, und den guten Eindruck, den ich nur durch die Scenerie der Oper *Olimpia*, welche die Allergütigste Nachsicht Euer Königlichen Hoheit | gelungen nannte – erworben habe, durch eine unvollständige Scenerie in den *Freischützen*, wieder verlieren zu können [...]. Unvollständig aber müßte die Scenerie des *Freischützen* immer werden, da man wohl in der Stellung, in der Gruppierung des Chors und der Komparsen, eine effectvollere Wirkung hervorbringen kann – Mehr und weiter umfassende Anordnungen in der Scenerie aber, um dieselbe vollständig zu machen, so, daß man mit Recht ankündigen dürfe, neu in die Scene gesetzt, würden Abweichungen der Bestehenden nach sich ziehen, eine Abänderung der meisten Dekorationen in den drei Acten fordern, welches gewiß großen Schwierigkeiten unterliegt [...].“



Franz Gruner, nach der Radierung von János Blaschke, ULB Darmstadt, his-Port-G-0120

In diesem Falle bestand aber der Großherzog auf seiner Wahl und am 26. Oktober 1823 wurde laut Theaterzettel (fol. 139) der *Freischütz* „zum Benefize des Regisseur Gruner“ (der selbst den Caspar gab) aufgeführt – auf dem Zettel fehlt aber ein Zusatz wie „neu in Szene gesetzt“. Allerdings exis-

tiert von der Hand Grüners ein undatiertes „Unmaßgeblicher Vorschlag von der Scenerie zur Oper Der Freischütze.“ (D 12, Nr. 19/9, fol. 9r–13v), der nicht, wie üblich, in allen Details ausgearbeitet ist und durch eine Bemerkung zum III. Akt, Szene 4 („Es versteht sich, daß die Anordnung der Scenerie sich ganz nach den einmal allerhöchst bestimmten Dekorationen richten muß“) darauf schließen lässt, dass es sich um einen offenbar nicht umgesetzten Versuch Grüners handelt, dem Willen seines Dienstherrn doch zu entsprechen. Die Sache war aber auch insofern besonders heikel, als die Szenerie der ersten Darmstädter Aufführungen ab 4. August 1822 von Grüners Kollegen Ignatz Dorn stammte¹⁶ und dieser eine Neuinszenierung sicherlich als Affront empfunden hätte¹⁷. Die Einnahmen fielen, wie von Grüner erwartet, mit 394 Gulden nicht allzu üppig aus, Großherzog und Großherzogin steuerten aber immerhin stattliche 440 Gulden zu dem Benefiz bei.

Ludewig I. schien nicht nur von Grüners Szenerie der Spontinischen *Olympia*, sondern auch von der am 13. Februar 1825 aufgeführten Gluck'schen *Iphigenie auf Tauris* so angetan, dass er Grüner noch im selben Monat die Verantwortung für die Regie der Opern antrug, worauf dieser erneut etwas zurückhaltend antwortete (fol. 121f.):

„Die Allerhöchste *Resolution* – die Verwandlung meines jährlichen Benefizes für die Führung der *Regie* des Schauspiels, in einen fixen Gehalt von Eilfhundert Gulden, den 1^{ten} May anfangend – beauftragt mich zugleich mit der neuen Dienstobliegenheit der *Arrangement* der Opern; ich fühle mich durch dieses Zutrauen auf meine geringen Kenntnisse und Fähigkeit hochgeehrt – muß aber bedauern bekennen zu müssen, daß ich befürchte, meine Kräfte könnten für diese doppelte Geschäfts-Führung nicht hinlänglich sein, und meinen guten Willen beschämen.

16 Vgl. dazu die Abbildung seiner Dekorationsskizze zur Wolfsschlucht im Katalog Darmstadt (wie Anm. 2), S. 127 und die Besprechung in: *Charis. Rheinische Morgenzeitung für gebildete Leser*, Jg. 2, Nr. 15 (4. September 1822), S. 2 (A030332); Dorn war seit 1811 als Theater- und Maschinenmeister angestellt.

17 Dennoch scheint es 1823 eine Neuinszenierung gegeben zu haben, denn dazu existiert ein weiterer Dekorations-Entwurf zur Wolfsschlucht von Ernst August Schnittpahn, vgl. Abbildung im Katalog Darmstadt (wie Anm. 2), S. 128. Grüners Scenerie-Entwurf spart diese Szene aus bzw. verweist nur auf die „Individualität des 2^{ten} Aufzugs“, die „ganz von der Musik, Maschinerie und dem Spiel der Einzelnen“ abhängt (fol. 11r).

Das Geschäft der *Regie* des Schauspiels welches hier Obliegenheiten umfaßt, die nur einen Intendanten zu kommen, fodert große Aufmerksamkeit und Anstrengung – die Auswahl und Vorbereitung der Stücke, die Proben und die Scenerie – das | Abwägen so verschiedener Interessen, nehmen die ganze Thätigkeit eines Mannes in Anspruch. Ferner den Conflict mit Herrn Hasloch der als *Regisseur* der Oper *autorisiert* und bezahlt ist; alle diese Gründe nöthigen mich, Euer Königlichen Hoheit in Unterthänigkeit zu bitten, die nähere Bestimmung der neuen Dienstobliegenheit der *Arrangement* der Opern dahin zu modifiziren und festzustellen:

„daß ich nur jene neue Opern zu sceniren verbunden sei, welche Euer Königlichen Hoheit der GrosHerzog allergnädigst selbst zu bestimmen geruhen werden – sonst aber und in Allgemeinen zu keiner weitem Dienstleistung – die *Regie* und Scenerie der Oper, welche im Gange sind betreffend, sowohl jetzo als auch in Zukunft – ohne unmittelbar allerhöchsten | Befehl – von mir als Verpflichtung gefordert werden könne.“

Am 28. Februar 1825 erhielt Grüner dann von dem Kabinettssekretär Ernst Schleiermacher die Mitteilung, dass der Großherzog damit einverstanden sei, ihn von der „Einrichtung der ältern Opern (: Ferdinand Cortez ausgenommen, welche Oper als ganz neu zu betrachten ist :) zu dispensiren“ und ihm „nur die Scenirung der neuen Opern zu übertragen“ (fol. 128). Der Großherzog gewährte ferner Grüners Bitte, diese Tätigkeit rückwirkend ab 1. Januar und als Ersatz für sein jährliches Benefiz mit einer Summe von 1.100 Gulden zu honorieren – im Gegenzug verzichtete Grüner auf Sonderzahlungen für einzelne Inszenierungen.

Im selben Jahr, in dem Grüner dann Szenarien für Spontinis *Fernand Cortez* (Premiere der neuen Version am 24. Juli 1825) und Webers *Euryanthe* entwarf, erfolgte am 1. Oktober die Ernennung „zum Regisseur der Scenerie aller Opern, und zum Mitglied der HofTheaterComité“ (fol. 141), außerdem wurde Grüner von den Verpflichtungen als Schauspieler befreit. Schließlich verlieh Ludwig I. im September 1828 Grüner den Titel „*Director* der Scenerie bey den Opern“ (fol. 167) und machte ihn zugleich auch für die Auswahl der Kostüme verantwortlich.

Als der Großherzog am 6. April 1830 verstarb, übernahm Grüner von 1831 bis 1836 die Leitung des Frankfurter Stadttheaters, wo er unter dem Vorwurf der Mißwirtschaft entlassen wurde. Danach arbeitete er noch als Sekretär in Wien und Pest, wo er wahrscheinlich 1845 verarmt starb¹⁸.

Das *Euryanthe*-Szenarium vor dem Hintergrund von Grüners Regie-Konzepten

Seine Erfahrungen mit der Einrichtung von Szenarien zu Opern und Schauspielen hat Franz Grüner nachträglich, während seiner Zeit in Wien in gedruckter Form vorgelegt: *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht theoretisch, praktisch und mit Plänen, wie auch als Beispiel des Verfahrens durch eine ganz scenirte Oper ›Iphigenia in Tauris‹ erläutert. Als Handbuch für Intendanten, Privat-Direktoren, Kompositeure, Kapellmeister, Regisseure, Opernsänger, Schauspieler, Theatermaler und Meister, und für Alle, die bei der Leitung des Theaters theilhaftig sind.* Erschienen ist die Publikation 1841 parallel in Wien und Leipzig¹⁹. Auf die Bedeutung dieser Schrift hat erstmals Arne Langer nachdrücklich hingewiesen, der auch deren Spezifika hervorhebt: „Eine derart präzise Darstellungsform der Massenregie ist auch in den französischen Vorbildern der Zeit – abgesehen von der Tanznotation – ohne Beispiel“. Und er fügt hinzu: „Der über die Mitteilung von Aufführungsmustern weit hinausgehende Ansatz steht in krassem Kontrast zur geringen Verbreitung der Schrift, die [...] offenbar kaum Beachtung gefunden hat.“²⁰ Da Grüner in seinem Text neben der ausgiebig und mit zahlreichen Plänen dokumentierten Darmstädter *Iphigenie in Tauris* von 1825 auch etliche andere Darmstädter Inszenierungen als Beispiele erwähnt (darunter ausführlich Spontinis *Nurmahal*, Darmstädter EA am 15. Februar 1829, ferner Spontinis *Vestalin*, EA am 24. Juli 1825, aber auch Aubers *Stumme von Portici*, EA am 4. Oktober 1829, Pietro Generalis *Die Bacchanten*, EA der zweiten Einstudierung am 6. August 1828 und die Neueinstudierung von Ferdinando

18 Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon (DOI:10.1553/0x00281942) und ADB-online, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz24210.html>.

19 Grüner gibt selbst im Vorwort S. VIII an: „das Ganze ist das Resultat eines dreißigjährigen thätigen Kunstlebens“.

20 Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 224; Grüners Arrangement der *Stimmen von Portici* wird im Theater-Lexikon von Blum/Herloßsohn/Marggraff von 1846 ausführlicher gewürdigt.

Paers *Sargin* 1827), kann auch die Bedeutung des Szenariums der *Euryanthe* vor dem Hintergrund der Ausführungen dieser – hier nur in wenigen Details skizzierbaren – Schrift leichter erfasst werden (im Folgenden beziehen sich die in Klammer zugesetzten Seitenzahlen auf Grüners Text)²¹.

Für Grüner zerfällt die Kunst der Scenerie in zwei Teile: „die Anordnung der Ausschmückung, und die Anordnung des Lebendigen“ (XIII). In Zusammenhang mit der *Euryanthe* erscheint vor allem letzteres, d. h. „alle Bewegungen der Einzelnen, wie der Menge und deren Stillstand (Gruppirung)“ (XIII) interessant. Zum ersteren zählen dagegen die Bereiche der Dekorationen, der Kostüme, der Bühnentechnik und Maschinerie, für die Grüner sehr nützliche Hinweise gibt. Ausführlich ist auch der Aufbau einer Bühne (aus Proscenium und Bühnenfläche mit von vorne nach hinten und auf beiden Seiten parallel durchnummerierten – in Darmstadt in der Regel je sechs – Kulissen als Seitenwänden und dem nach hinten abschließenden Vorhang) beschrieben (vgl. dazu auch die Pläne im *Euryanthe*-Szenarium).

Eingehender widmet sich Grüner dem „Lebendigen“, worunter er die Comparsen versteht, also „alle jene Personen, welche nebst den darstellenden Individuen, entweder zur Verständlichkeit der Handlung, oder zu deren Ausschmückung nothwendig sind. [...] Die Comparsen sind gewöhnlich zusammengesetzt vom männlichen und weiblichen Chore, von Figuranten des Ballets, wo ein solches besteht; von Statisten, und diese entweder aus dem Civilstande, oder aus dem Militär genommen.“ (44f.). Interessanterweise

21 Die meisten der hier genannten Szenarien sind in der Handschriftenabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt (*D-DS*) vorhanden; Langer (wie Anm. 3) listet auf S. 295 neben dem *Euryanthe*-Manuskript Hs 3654 auf: Hs 3652 *Die Bacchantinnen*, Hs 3655 *Cortez* (vollständige Textwiedergabe bei Langer im Anhang, S. 383–385), Hs 3656 *Iphigenie auf Tauris* (Textwiedergabe auf S. 367–373), Hs 3658 *Die Stumme* (Textwiedergabe auf S. 373–383) und Hs 3659 *Vestalin*, darüber hinaus die im Text nicht erwähnten Szenarien Hs 3653 *Dido* von Piccini (EA 26. Dezember 1825) und Hs 1045 *Die bezauberte Rose von J. M. Wolfrum* (EA 14. Dezember 1828). – Weitere Szenarien haben sich im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt erhalten, jenes zu Paers *Sargin* unter D 12, Nr. 19/9, fol. 84–105; ferner finden sich dort Ergänzungen zu den Opern *Olympia*, Darmstädter EA am 14. September 1823 und *Dido*. Auf die Szenarien wurde, wie oben erwähnt, bereits in der Dissertation von Herta Klein-Seeger, *Bühnentechnik und Schauspielerdarstellung des Darmstädter Hofopertheaters in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Wien 1966, hingewiesen. Laut Langer beschrieb sie die in der Bibliothek überlieferten Szenarien der Opern *Die Vestalin*, *Die Stumme von Portici* und *Fernand Cortez*.

folgt Grüner bei der Einteilung der Personen des Chores rein musikalischen Gesichtspunkten (54) und teilt ihn in acht Gruppen zu je „vier weibliche und vier männliche“ (d. h. Sopran 1, Sopran 2, Alt 1, Alt 2 und Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2), wobei idealerweise jede sich auf der Bühne bewegend Gruppe aus „sechs Individuen besteht“ (so dass ein vollzähliger Chor 48 Personen umfasst – ein hoher, in Darmstadt gegebener, an vielen Bühnen nicht erfüllbarer Anspruch; für kleinere Bühnen bleibt laut Grüner aber die halbe Personenzahl unabdingbar; vgl. 56). Es sei dafür Sorge zu tragen, dass die Gruppen des Chors nie durch andere Personen (etwa Statisten) verdeckt sind, dass sie möglichst „im Vorder- oder Mittelgrunde“ der Bühnen zu stehen kommen und „zu dem Sopran immer der Tenor, und zu dem Alt der Baß“ eingeteilt werde (57). Beim Arrangement der Chöre steht laut Grüner „die Eintheilung in Berücksichtigung auf Eigenthümlichkeit der Musik“ (58) im Vordergrund, weshalb die Anforderungen an den Regisseur der Oper besonders hoch seien.

Auch für die Einteilung der Statisten gibt er detaillierte Anweisungen ihrer Stellungen, wesentlich ist, dass alle Gruppen als solche erkennbar bleiben und dies sei durch eine klare Trennung in gruppierte Abteilungen von sieben bis neun Individuen zu erreichen (64).

Der zentrale Abschnitt zum Verständnis auch des *Euryanthe*-Szenariums betrifft aber die „Bewegungen der einzelnen Abtheilungen und Individuen und der Massen“ (69ff.). Ein in Varianten häufig wiederholter Satz dabei lautet: „Eine gerade Auftritts-Linie ist jedesmal fehlerhaft [...]“ (69). Grüner verbindet in seinen Plänen die Kulissen beider Seiten durch ein System von schrägen Linien bzw. direkt durch gestrichelte ovale Linien, um den Raum ungleich einzuteilen und darin die Gruppen zu verorten bzw. die Bewegungsrichtung anzudeuten (vgl. die Skizze zu S. 38). Alle Anordnungen, etwa von Zügen auf der Bühne, müssen „wohl berechnet sein“, denn nichts erhöhe so sehr die Täuschung, „als wenn mehrere Abtheilungen zugleich und verschiedenartig sich bewegen und aufstellen, indessen andere Abtheilungen in verschiedenen Richtungen ihren Marsch fortsetzen“, wobei man auch „Abtheilungen, welche gut motivirt abgingen, später in demselben Zuge wieder erscheinen lassen“ könne (70f.). Aber auch Volksszenen, „insbesondere die tumultuarischen“ müssen „die willkürlichste Unordnung durch die strengste und genaueste Ordnung, der Täuschung, als wirklich“ vorstellen

(89). Dabei sollen die Personengruppen „durch verschiedene Coulissen-Oeffnungen“ erscheinen, „und zwar immer in entgegengesetzter Richtung, und in entgegengesetzter Bewegung“ (89). Die Führung der Personen werde noch „unendlich schwieriger, wenn durch den Sing-Chor die beweglichen Volksmassen repräsentiert werden sollen“, da hier auf die Verwandtschaften der Stimmen mit geachtet werden müsse (93) und „beim Beginnen des Gesanges wo möglich der ganze Chor auf der Bühne sich befinde“ (79). Dabei sind Auftritte wie insbesondere auch Abgänge sehr genau zu regeln (110ff.), wobei zu letzteren stets auch im voraus zu berücksichtigen sei, ob die Personen sich umkleiden oder ihr Aussehen verändern müssen und wann und von wo sie in der Folge wieder erscheinen sollen (114ff.).

Detailliert beschrieben wird auch die Nutzung von „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ der Bühne, wobei zur Verstärkung der Perspektivwirkung die Besetzung des Hintergrunds durch kleinere Statisten oder Kinder empfohlen wird (101ff.) „Im Vordergunde auf beiden Seiten suche man in der Oper immer den Chor zu stellen [...] Im Mittelgrunde [...] die haupthandelnden Personen“. Grüner empfiehlt dabei wiederholt eine „Umgehung der Einförmigkeit durch Kontraste“ (103), denen er auch einen eigenen Abschnitt widmet, wobei es nicht um „grelle Gegensätze“, sondern „stufenweise wohl nüancirte Übergänge“ gehe, für die auch Farben und der Schnitt der Kostüme unterstützend wirken können (123ff.).

Am Rande erwähnenswert ist auch Grüners Sorge, durch das „Abtragen“ von Gegenständen²² die Täuschung zu stören, wozu er ein Webersches Beispiel anführt (132):

„Wie z. B. in der Oper der Freischütze im zweiten Act. Die Handlung beginnt in dem Zimmer des Försters, welches mit einem Tische und einem Stuhle eingerichtet sein soll; nach dem Abgang der Agathe und der Andern, folgt unmittelbar die Verwandlung in die Felsenschlucht. Wann nun nach dem Abgang der spielenden Personen eine allgemeine Pause entsteht, die Verwandlung nicht unmittelbar erfolgen kann, veranlaßt durch die Nothwendigkeit, die Möbeln aus dem Zimmer erst mit Hilfe einiger Leute wegbringen zu lassen, so ist diese Pause ein wahres Abkühlungsmittel und unterbricht die Handlung auf die unangenehmste

22 Den Requisiten und der Beleuchtung widmet er ein eigenes Kapitel.

Weise. Dieser Uebelstand kann jedoch bei dem angeführten Falle leicht gehoben werden, wenn man den Tisch und den Stuhl zugleich mit der Verwandlung vermittelt der Freifahrt von der Bühne wegbringt. Auf ähnliche Weise war es auch in Darmstadt angeordnet.“

Es ist hier nicht der Ort, um Grüners zahllose Details beleuchtende Konzepte eingehender zu würdigen, aber hinzuweisen ist auf den Wunsch, den er in seiner Schrift ausdrücklich formuliert: Er regt an, dass Komponist und Dichter dafür Sorge tragen möchten, dass ihren Werken „die Anordnung der Scenerie in ihrem ganzen Umfange, mit kleinen Planungen und Anmerkungen des Bedarfs in einem Anhang beigegeben würde, damit die Darstellung auf sämtlichen Bühnen gleichgestellt wäre.“ (135). Dabei heißt es auch: „In Frankreich hat man bereits auf diese Art begonnen und gewöhnlich erscheint bei den neuen großen Opern die Composition der Scenerie mit.“ (136)²³ Die Scenerie zu *Euryanthe* ist also in diesem Sinne keine Anweisung für die Darmstädter Bühne allein, sondern wird von Grüner als empfohlenes Idealbild einer Inszenierung des Werkes angesehen (zumal er seine Lösungen stets als nicht nur wirkungsvoll, sondern auch als besonders kostengünstig charakterisiert).

Arne Langer hebt hervor, dass bei Grüner nicht die visuelle Vermittlung einzelner Textpassagen im Vordergrund stehe, sondern dass er vielmehr nach „spektakulärer Bebilderung größerer szenischer Zusammenhänge“ suche²⁴.

Das *Euryanthe*-Szenarium von Grüner

Grüners Szenarium für die Darmstädter Erstaufführung der *Euryanthe* ist, wie einleitend bemerkt, bereits mehrfach erwähnt worden. Mit diesem Beitrag wird nun erstmals der vollständige Text des von Grüners Regie-Schreiber Christian Noack kopierten Szenariums veröffentlicht²⁵.

23 Dies ist exakt das Ziel, was laut Frank Heidlberger auch die gedruckten französischen *Livrets de mise en scène* erreichen wollten, d. h. die Provinzbühnen sollten in der Lage sein, die Inszenierungen der Hauptstadt nachzuspielen; vgl. dazu Heidlberger, *Die „Livrets de mise en scène“ der „Freischütz“-Aufführungen in Paris*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1 (1993), S. 133–154; dazu auch Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 295f.

24 Langer 1997 (wie Anm. 3), S. 296.

25 Christian Noack war seit 1816 bei der Regie des Hoftheaters „als Scribent“ angestellt (vgl. *D-DSSa*, D 12, Nr. 23/21, ein Schreiben vom 25. Februar 1831, das zugleich als Hand-

Dass diese Form der Beschreibung in Darmstadt keinen Sonderfall darstellte, wird schon allein durch die Vordrucke belegt, in die diese Regiebemerkungen eingetragen sind. Es handelt sich um Doppelblätter mit Tabellenspalten, in die folgende Überschriften eingedruckt sind: „Nummern.“, „Anführung des Akts und der Scene.“, „Anmerkung.“; ein weiteres belegtes Exemplar von 1827 zu Paers Oper *Sargin* enthält die vorgedruckten Spalten „Namen des Stücks.“, „Zahl der Komparsen.“, „Eintheilung der Nummern.“, „Verwendung derselben, mit Anführung des Akts und Scene.“, „Anmerkung.“²⁶ In diesen Formularen wird deutlich, wie Grüner auch in solchen Äußerlichkeiten versuchte, den Regievorgang zu professionalisieren.

Als Ergänzung zu dem *Euryanthe*-Szenarium ist auch auf das zur Aufführung 1825 in Darmstadt gedruckte Textbuch²⁷ hinzuweisen, das der gekürzten Version der Oper (wie z. B. im Berliner Textbuch 1825) entspricht, aber im Hinblick auf die Szenenanweisungen nach dem Darmstädter Regiekonzept eingerichtet wurde. Dabei entfielen zwar etliche originale Anweisungen des 1824 bei Wallishausser gedruckten (und in Details abweichenden) Wiener Buchs, andererseits kamen zahlreiche kürzere Bemerkungen hinzu, die auf Grüners Szenarium zurückgehen, die dort ausführlicheren Bemerkungen aber in der Regel in kürzere Anweisungen umsetzen. In der ersten Szene von Akt I entfiel dabei (wie im Szenarium angegeben) der „ernste Reigen“, was möglicherweise damit zusammenhängt, dass Darmstadt über kein Ballett verfügte. Schon Langer weist darauf hin, dass im II. Akt das zweite Bild nicht

schriftenprobe dienen kann). Als Kopist der Szenarien zu *Iphigenie*, *Olympia* und *Cortez* ist Noack ausdrücklich in Grüners Bericht vom 28. Juni 1825 in D 12, Nr. 19/9 genannt (zu *Cortez* vgl. auch die Handschriftenprobe bei Langer 1997, wie Anm. 3, S. 309), mit dem er erfolgreich um „ein kleines Honorar“ für Noack bittet. Auch das erwähnte Szenarium zu *Sargin* stammt von seiner Hand.

26 Vgl. *D-DSSa*, Bestand D 12, Nr. 19/9, fol. 86; in dem am 28. August 1827 eingereichten Entwurf Franz Grüners ist meist nur die breiteste Spalte zur „Verwendung“ ausgefüllt. Der Schreiber ist mit jenem des *Euryanthe*-Entwurfs von 1825 identisch. Dagegen ist Grüners Vorschlag zur Scenerei des *Freischütz* noch auf lediglich durch Bleistiftstriche in drei Spalten eingeteiltem Papier beschrieben (hier sind in der schmalen linken Spalte lediglich Nummern notiert, die rechte schmale Spalte ist nur vereinzelt benutzt, um die Zahl der Statisten oder sonstigen Beteiligten anzugeben; vgl. im selben Bestand fol. 9–18v.

27 Benutztes Exemplar: *D-B*, Mus. Tw 224/17. Der Untertitel der Oper lautet hier: „Große historisch-romantische Oper in drey Handlungen“.

denselben Saal wie im I. Akt, sondern eine zusätzliche Dekoration, eine gotische Säulenhalle, verwendet²⁸. Über die auch in anderen Partituren übernommenen Kürzungen hinausgehend sind hier im III. Akt zusätzliche Streichungen zu finden: In Szene III/1 ist die komplette Passage „Schirmender Engel Schar [...] Gegen diesen Augenblick!“ gestrichen und im Textbuch nur vermerkt: „(Es erscheint eine große Schlange, welche sich gegen Adolar erhebt; dieser tödtet sie mit dem Schwerdt.)“ (S. 45; vgl. hierzu im abgedruckten Szenarium S. 37). Grüner verzichtet also auf die Musik, die im Sinne einer Teichoskopie den für den Zuschauer nicht sichtbaren, sondern nur in Euryanthes Worten beschriebenen Kampf Adolars mit der Schlange schildert, und ersetzt dies durch eine Szene mit der (laut Plan Nr. 5) in der Bühnenmitte erscheinenden Schlange, wobei er die Dauer des sichtbaren Kampfs offensichtlich auf wenige Takte des Orchesters („ohne Gesang“, wie es im Szenarium heißt), beschränkt. In Szene III/4 ist die komplette Cavatine mit Chor („Giebt keine Treu auf weiter Erde mehr [...] Als unsrer Herrin Treu!“ gestrichen und lediglich nach dem Chor angemerkt „(In seiner Rüstung kommt Adolar und wankt nach dem Vordergrunde.)“ (S. 52; zu Adolar ist im Szenarium lediglich vermerkt, dass er mit der 2. Strophe des vorausgehenden Chors erscheint).

Das Szenarium zur *Euryanthe*, das unter der Signatur Hs 3654 in der ULB Darmstadt aufbewahrt wird, umfasst außer dem Titelblatt und den sechs „Plänen“ insgesamt 42 beschriebene Seiten. Die Vorderseiten der Blätter sind, wie erwähnt, durch die vorgedruckten Bezeichnungen „Eintheilung der Nummern.“, „Verwendung derselben, mit Anführung des Akts und der Scene.“ und „Anmerkung.“ in drei ungleich breite Spalten eingeteilt. Bei der Niederschrift der Erläuterungen ist vorwiegend nur die mittlere Spalte genutzt worden, deshalb wurde in der nachfolgenden Wiedergabe auf eine dreispaltige Anlage verzichtet und der Text der mittleren Spalte als Haupttext wiedergegeben.

Bei den Inhalten der linken Spalte handelt es sich nur um wenige Nummernangaben im III. Akt. Sie wurden im laufenden Text an entsprechender Stelle in eckigen Klammern übernommen. In der rechten Spalte sind dagegen zusätzliche Erläuterungen zur Komparserie zu finden, die offensicht-

²⁸ Langer 2018 (wie Anm. 4), S. 183 bzw. 186.

lich dem leichteren Überblick über Besetzungsfragen dienen sollten. Diese Anmerkungen wurden in der nachfolgenden Textwiedergabe in Form von Fußnoten zur entsprechenden Stelle wiedergegeben.

Die sechs Dekorations-Pläne sind, soweit möglich, in der Nähe ihrer Erwähnung im Text positioniert. Dabei wurde, um diese Pläne lesbar zu halten, auf eine vollständige Abbildung des jeweiligen Blattes verzichtet, was jedoch lediglich bedeutet, dass die im rechten oberen Bereich stehende, raumgreifende Angabe „Plan No. x.“ entfällt, so dass der eigentliche Inhalt der Pläne größer abgebildet werden konnte. Dabei ist zu beachten, dass die Angaben „Rechts“ und „Links“ aus der Perspektive der Mitwirkenden (aus der Perspektive des Zuschauers also vertauscht) erfolgen!

Weitere drei kleine Zeichnungen bzw. Skizzen zur Aufstellung im laufenden Text sind ebenfalls als Faksimiles an den entsprechenden Textstellen integriert.

Orthographie und Interpunktion der Wiedergabe folgen dem Original, auch Unterstreichungen und Lateinschreibung wurden (letztere als Kursiva) wiedergegeben. Offensichtliche Fehler wurden gekennzeichnet korrigiert. Nicht berücksichtigt ist der originale Zeilenfall (Seitenwechsel des Originals sind aber durch | vermerkt). Einrückungen wurden dagegen beibehalten und die (meist unterstrichenen) Zitate aus den musikalischen Nummern der Partitur durch eine vereinheitlichende deutlichere Einrückung gekennzeichnet.

Die in der Szenerie namentlich erwähnten Personen wurden in der nachfolgenden Liste erfasst (wo möglich mit einem Hinweis auf Archivalien des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt, die Informationen zu diesen Personen enthalten)²⁹.

Liste der im Text des Szenariums namentlich genannten Personen (in Klammer zugehörige Akten *D-DSsa*)

Balzer, Anführer – nicht identifiziert

Bernhard, Dem. – nicht identifiziert

²⁹ Dem Verzeichnis liegen Aufzeichnungen zur Statisterie und Garderobe von fremder Hand bei, die jedoch zu einer späteren Aufführung, vermutlich nach 1836 (dem Anstellungsjahr des darin genannten Tenors Joseph Watzinger), gehören und daher hier nicht berücksichtigt wurden.

Döbus [Debus], Helene, Sopran (D 8, 131/4)
Doepfer, Andreas, Hofchorist, Tenor 2 (D 8, 98/9)
Feldmann, Christiane, Alt (D 8, 131/4)
Fey, Otilie, Sopran (Knispel, S. 546)
Fillmann, E., Bass 2 (D 8, 132/3)
Habicht, Georg, Hofchorist und Militärmusiker, Tenor 2 (D 8, 132/6)
Hummel, Johann, Hofchorist, Tenor 2 (D8, 98/14)
Hannstein, Susanne, geb. Platz, Alt (D 8, 104/4)
Kiefer, Ludwig, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 99/2)
Krill d. 3te, (Luise?), Hofchoristin, Alt (D 8, 131/12)
Lang, Gottfried, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 99/4)
Langheinz, Helene, Hofchoristin (D 8, 131/13)
Meyer, Ernst Ludwig, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 132/15)
Müller, Wilhelm, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 132/18)
Müller, Johannes, Hofchorist, Bass 2 (D 8, 132/19)
Nau, Johannes, Hofchorist, Tenor 2 (D 8, 132/20)
Smirmund-Bernhard, Carl, Hofchorist, Hofchauspieler und Gehilfe der
Rechnungskammer (D 8, 125/1)
Taubert, Alt – nicht identifiziert

Scenerei
der großen Oper Euryanthe;
wie dieselbe auf Allerhöchsten Befehl gestellt worden ist.
1825.

I^{ter} Aufzug.

1^{te} Scene.

Decoration, Plan N^o 1.

Ein ganz geschlossener Saal; im Königlichen Schloße; verzier[t] mit Trophäen; bestehend aus Gattungen aller Waffen jener Zeit.

In der Mitte der Thron, ebenfalls mit Trophäen umstellt.

Wie der Vorhang aufgezogen wird – ist auf der Bühne:

Der König Ludwig auf dem Thron.

Sechs Edle und Fürsten¹ umgeben denselben.

Adolar steht rechts

Lysiard steht links am Throne.

30 Knappen²; 20 davon mit Fähnchen – worauf die Wappen der Ritter zu sehen, 10 davon mit Trophäen. |

Die Introduction fängt mit 19 Tackte[n] ohne Gesang an; wo nun der ganze Chor unbeweglich stehen müßte; welches die Dichterin, wie der Compositeur schlecht berechnet haben. – Es scheint von größerer Wirkung zu seyn – wenn, wie der Vorhang ganz oben ist, mit dem ersten Tackte der Introduction, der weibliche Chor von beiden Seiten eintritt, und zwar /: wie im Plan N^o 1 bezeichnet :/ Sopran N^o 1 u. 2 – zu Vier und Vier gereihet – rechts. Coul. 4 u. 5.

Alto N^o 1 u. 2 – eben so – links, Coul. 4 und 5.

Sie sind festlich geschmückt – im Hofkleide jedoch ohne Schleppe, /: weil eigentlich das ganze Fest, den Charakter eines Tanz-Bankets hat – wie in

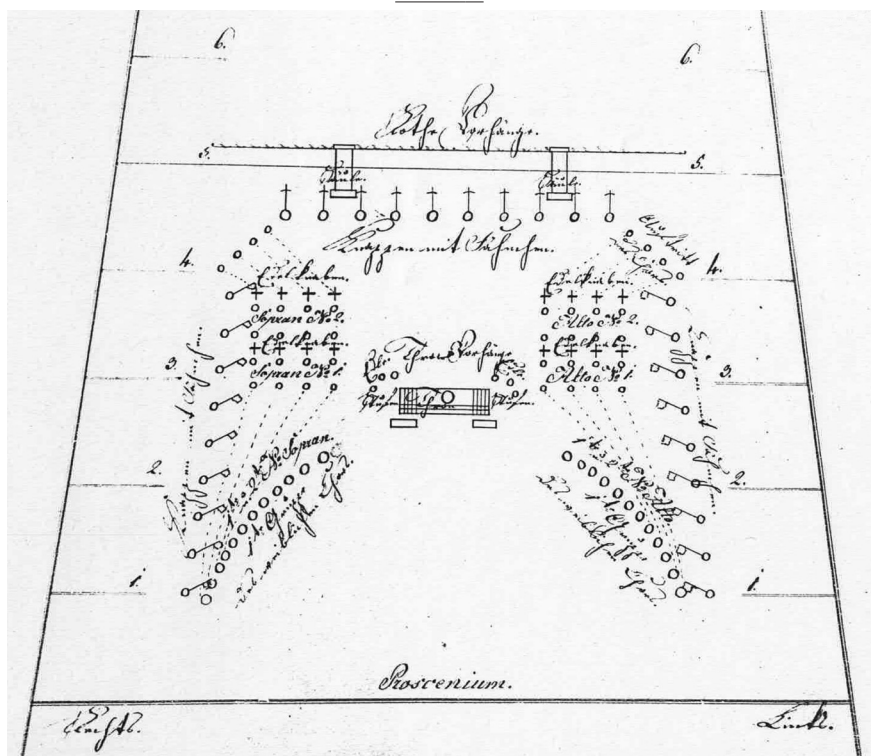
1 [Die im Folgenden durch Fußnoten näher erläuterten Einträge sind im Original in der rechten Spalte als „Anmerkung“ eingetragen:] 6 Edle u. Fürsten /: Statisten :/

2 30 Knappen. Militär.

jenen Zeiten noch Scherz-Turniere gehalten wurden :/ auf ihren Häuptern mit Kränzen geziert. – |

Beide Abtheilungen treten zugleich ein; und jede von einem Frauenzimmer in ausgezeichneter Kleidung /: welche in der Folge der Scene – anstatt der Herzogin von Burgund – den Adolar, wie es vorgeschrieben ist, bekränzen :/ angeführt.

Plan N° 1.



Hinter der 1^{ten} und 2^{ten} Reihe der Damen kommen vier Edelknaben – die Kränze mit Guirlanden verbunden auf mit Immergrün verzierten Stangen tragend.

Die Frauen stellen sich auf, wie im Plan N° 1 bezeichnet mit 1^{te} Gruppe.–

Die 20 Knappen mit Fähnchen, von ihren Herolden geführt – umgehen bevor die Frauen sich reihen, auf beiden Seiten die Prosceniums Linie gegen einander – und | längs der *Coulissen* auf 2 u. 3 ab.

Diese Stellen nehmen dann die Edelknaben ein.

Dieses könnte während den 19 Tackten Introduction ohne Gesang geschehen – und so würde dann – in dieser 1^{ten} Gruppe – der 1^{te} Frauen-Chor gesungen.

Dem Frieden Heil! nach Sturmestagen usw.

Bei dem Schluß des Frauen-Chors – tritt derselbe einige Schritte zurück an die Coulissen-Linie – und der Männer-Chor als Ritter festlich gekleidet – tritt ein, und zwar:

Rechts *Tenor* 1 u. 2 – zu 4 u. 4 –

Links *Basso* 1 u. 2 – zu 4 u. 4 –

Wie die Frauen zurückgetreten sind – | treten die Edelknaben auf beiden Seiten durch die Coulissen 2 u. 3 ab – jedoch kommen sie gleich wieder hinter den Thron zu stehen – ohne Guirlanden – wie im Plan N^o 2 bemerkt.

Die Ritter treten am Schluß des Frauen-Chors vor; zu den Frauen gewendet /: wechselseitige Verneigung :/

Nach den vier ersten Tackten des Tutti – wo männlicher und weiblicher Chorgesang zusammentritt:

Der Liebe Preiß erschallt in süßen Tönen –

Der Frauen-Chor von beiden Seiten tritt durch die Mitte des Theaters, mit halber | Wendung an die Palustrate des Throns – und reihet sich in drei Reihen auf – so daß *Sopran* N^o 1 rechts und *Alto* N^o 1 links zu stehen kommen.

Zur selben Zeit gehen die Pagen auf beiden Seiten *Coul.* 2 u. 3 ab – gehen gleich wieder durch 4 u. 5 auf die Bühne, ohne Guirlanden. Zwey davon haben Kissen, worauf auf dem einen eine Cyther_[s] auf dem andern ein Myrthen und Juwelen Kranz sich befindet.

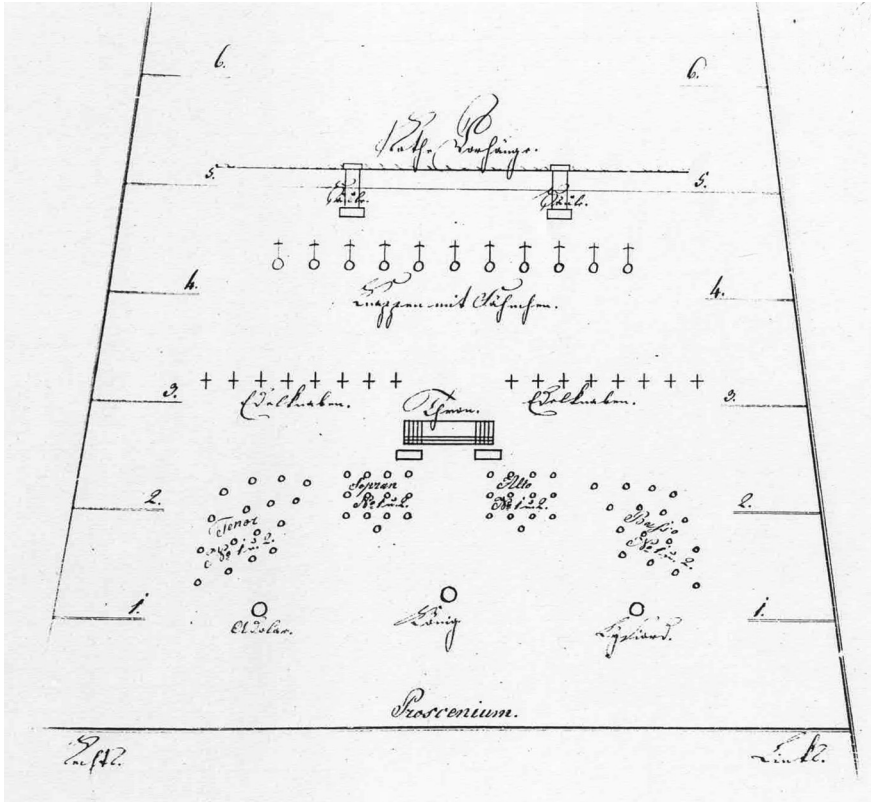
Die Ritter schreiten vor und bleiben am Proscenium in schreger Linie stehen.

Adolar die Frauen ausweichend – ist der rechts stehenden Abtheilung der Ritter gefolgt – und kommt ganz vorne rechts an der Prosceniums-Linie zu stehen. – |

Lysiart – eben so.

Der König ist links von Thron herabgestiegen – und kommt durch die Gruppe der Frauen und Ritter, so links – in die Mitte des Theaters zu stehen.
– Plan N^o 2.

Plan N^o 2.



so beginnt der Dialog, oder vielmehr das Recitativ.

Der vorgeschriebene Reigen bleibt weg. Nach geendetem allgemeinen Chor treten zwei Edelknaben vor –

Der Eine rechts – hat auf einem blauen Kissen – eine Cyther – und stellt sich in gleiche Reihe mit den Frauen.

Der andere Edelknabe links – hat ebenfalls auf einem blauen Kissen einen Blumen Kranz mit Juwelen verziert – er tritt dem Ersten gegenüber.

Auf den Wink des Königs –
tritt die rechts stehende Ideal gekleidete Frau mit der Cyther vor und über-
reicht dieselbe Adolarn –

Nach der Romanze – mit dem Beginn des Chors:

Heil Euryanthe, der lieblichsten der Schönen –

Der Liebe Heil in reiner Unschuld Glanz – u. s. w.

treten die 2 Ideal gekleideten Frauen, begleitet von der Hälfte des Chors
nemlich – *Sopran N^o 1* u. *Alto N^o 1* die in der 1^{ten} Reihe stehen vor; letz-
tere bilden einen halben Kreis um Adolar, die links stehende Frau, nimmt
den Kranz vom Kissen und überreicht ihn der andern, dann nimmt diese das
Kissen vom Pagen und legt es | Adolar vor – tritt zurück – die rechts stehende
setzt Adolarn den Kranz auf – und tritt zurück – die links stehende nimmt das
Kissen und gibt es dem Pagen.

Während dem ist der Chor geendet und so treten alle auf ihren vorigen
Platz zurück.

Der Kranz wird ihm aufgesetzt – bei den Worten des Chors:

Dich Held und Sänger müste Ruhm bekrönen, u. s. w.

Gleich beim Anfange der heftigen Reden des Adolars und Lysiarts und ins
besondere bei der Rede des Lysiarts:

Was zürnst du gleich, die Weise tadle ich nicht –

Doch wohl die Worte vom Gedicht. |

entfernen sich die Damen; und zwar:

Sopran N^o 1 u. 2 – rechts – die Edelknaben nach. –

Alto N^o 1 u. 2 – links – die Edelknaben nach. –

Die hintersten Reihen gehen zuerst, und wenn diese an der Ausgangs
Coulisse /: 4 und 5 :/ sind so gehet die erste Reihe auf selbe Art ab, so daß mit
dem Schluß der Rede des Lysiarts:

Doch Weibes Brust schließt keine Treue ein.

Alle Frauen ab seyn müssen.

Anmerkung: Der ganze weibliche Chor muß alsogleich sich in Bäuerinnen
einkleiden.

Wie der Frauen-Chor beginnt sich zu entfernen – so zieht sich der männ-
liche Chor in die Mitte des Theaters zusammen.

Die Siegelringe werden knieend überreicht. Der König übergibt sie einem vom Chor. /: Smirmund :/

|
Abgang.

Der König und Adolar; mit den Fürsten und Edlen durch die Mitte – rechts Coul. 4 u. 5 mit ihm Tenor N° 1 u. 2 und Basso N° 2. – die Knappen mit den Trophäen gehen voraus, die Hälfte rechts und die Hälfte links.

Lysiart links Coul. 4. u. 5. mit Basso N° 1.

Anmerkung: Tenor N° 1 u. Basso N° 1 müste also gleich als Bauern umgekleidet werden.

Verwandlung.

Decoration Plan N° 3. |

2^{te} Scene.

Euryanthe – kommt aus der Kapelle.

3^{te} Scene.

Eglantine kommt rechts Coul. 5 u. 6.

Euryanthe ab in die Kapelle.

4^{te} Scene.

Eglantine, allein.

Eglantine will nach ihrer Arie abgehen – da hört sie Lysiarts Trompeten und sieht erwartend in die Scene. – Nach dem 2^{ten} Trompetenstoß geht sie in die Kapelle.–

5^{te} Scene.

Mit dem Eintreten des Gesangs tritt der Chor der Landleute linker Seite auf – und zwar: |

Sopran N^o 1 – 1 u. 2.
 Sopran N^o 2 – 2 u. 3.
 Alto N^o 1 – 3 u. 4.
 Alto N^o 2 – 4 u. 5.
 Tenor N^o 1 – 3 u. 4.
 Basso N^o 1 – 4 u. 5.

Alle haben Guirlanden.

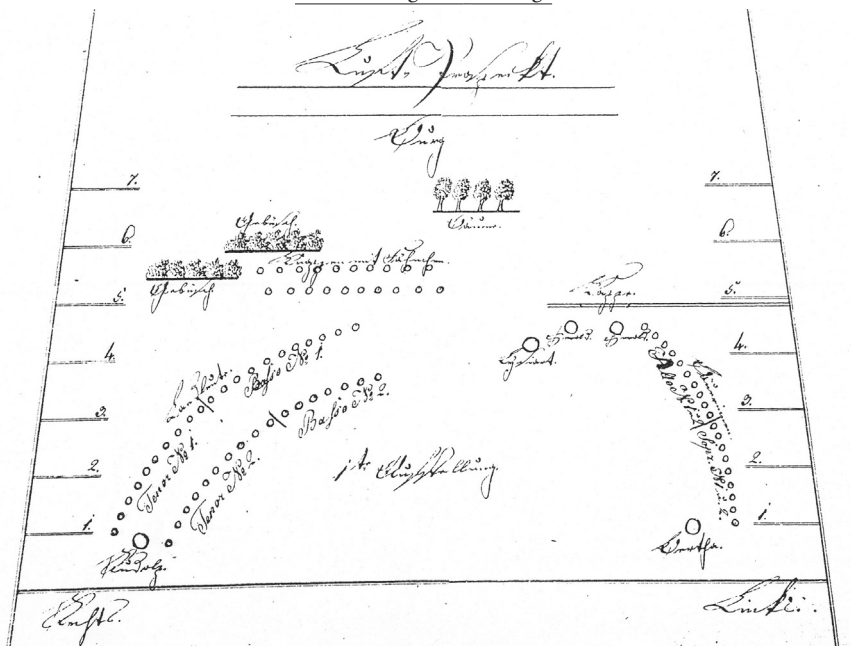
Zugleich beginnt rechter Seite der Zug des Lysiart – und zwar:

N^o 1. zwey Herolde.

N^o 2. Lysiart.

N^o 3 – 3 Knappen mit Fähnchen dann der *Basso* N^o 2 und *Tenor* N^o 2 zu 3 u. 3 – dann wieder 3 Knappen mit Fähnchen – und so abwechselnd fort.

Plan N^o 3.
Verwandlung im Iⁿ Aufzuge.



Vor *Tenor* N^o 2 kommen wieder 2 Herolde. |

Diese marschiren rechts aus *Coul.* 1 u. 2 – längs der Prosceniums-Linie, – durch die Mitte des Theaters – da biegen sie um bis an die Kapelle – stellen sich am Eingang der Kapelle, die 2 Herolde auf; fer[n]er –

Lysiart an der Kapelle –

Die Ritter biegen rechts um – und marschiren nach der rechten Koulissen Linie – wo sie sich von der Kapelle im Hintergrunde angefangen bis ans *Proscenium* – in schreger Linie aufstellen.

Die Knappen mit den Fahnen aber gehen aus ihren Reihen heraus, und stellen sich an das Gebäusch rechts an der *Coul.* 5 u. 6 in einer Linie auf. |

Der weibliche Landleute Chor hat sich längs der linken Coulissen Linie ausgebreitet. –

Beide Abtheilungen halten ihre Guirlanden in einander verschlungen – in die Höhe – Bey einer Stelle im Chor treten die Bäuerinnen in 4 Gruppen gegen die Ritter vor – in Haufen rangirt.

Wie Euryanthe mit Eglantine aus der Kapelle tritt und vorschreitet nach der Prosceniums Linie – setzen sich alle Gruppen in Bewegung – und zwar:

Alto 1 u. 2 – folgt unmittelbar dem Vorgehenden – durch Einschwenkung –

Die Ritter *Basso* N^o 2 ebenso – aber hinter den Bäuerinnen. |

Die Bauern *Tenor* N^o 1 folgen auf gleiche Art den Rittern *Tenor* N^o 2.

Die Landleute *Basso* N^o 1 eben so – und das Ganze kommt nun so zu stehen:

2^{te} Aufstellung



Bey dem ersten Eintreten des Chors – nach Euryanths vorhergehenden Gesang:

Fröhliche Klänge, Tänze Gesänge –
feiern, verschönen euch den Tag –

bilden die Landleute 4 Gruppen – und zwar ganz vorne an der Prosceniumslinie.

Rechts *Alto* 1 u. 2 – um Rudolphen, an der 1^{ten} *Coulisse*.

Links *Sopran* 1 u. 2 um Bertha, an der 1^{ten} *Coulisse*.

Nach dem 3stimmigen Gesang der Eglantine, Rudolphs, Lysiarts – beim 2^{ten} Eintreten des Chors – geschieht die zweite nemliche Bewegung: 20 Tackte Zeit – |

Die Knappen mit den Fahnen treten beim Schluß rasch vor in die Mitte des Theaters – und bilden einen Bogengang zu 2 u. 2 die Fahnen über einander haltend – wodurch Lysiart die Euryanthe abführt. –

Die Landleute bleiben aber in haltenden Gruppen stehen.

II^{ter} Aufzug.

1^{te} Scene.

Decoration. Vom 1^{ten} Aufzuge die letzte.

Lysiart – kommt rechts *Coul.* 4. u. 5.

2^{te} Scene. /: Ganz dunkel :/

Eglantine – aus der Kappe. [lle]

Ferner Donner.

Auf das Schlagwort, welches Eglantine bringt:

In Ewigkeit von Adolar sich trennen!

Wie führ' ich diesen Schlag.

starker Blitz – von links –

so daß der rasch hervortretende Lysiart – und Eglantine stark beleuchtet sind. |

Darauf Donner entfernter.

Beide ab – nach rechts. *Coul.* 4 u. 5.

3^{te} Scene.

Verwandlung.

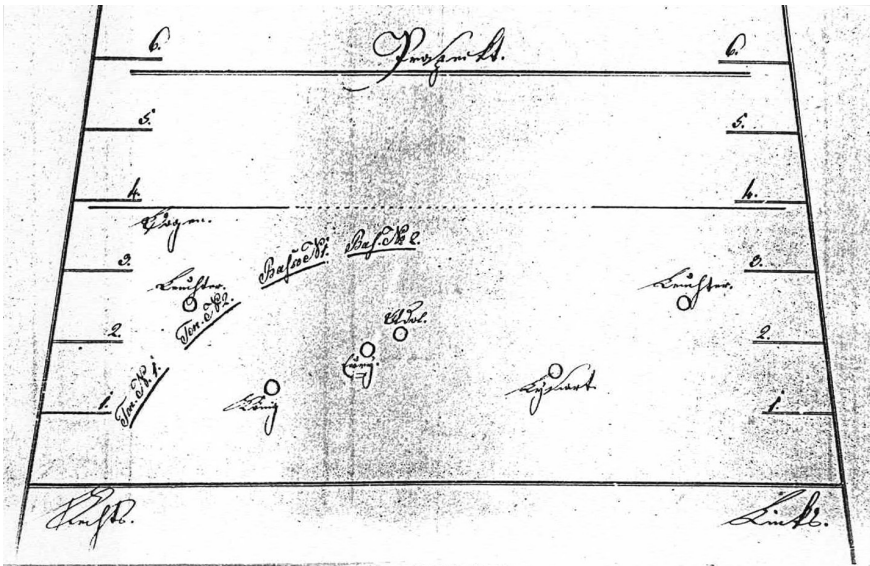
Decoration Plan N^o 4.

Säulenhalle im Königlichen Pallast, festlich und hell erleuchtet.
Adolar allein.

Plan N^o 4.

Verwandlung.

Gothischer Saal Bogen 3 fl und Prospekt 5 fl zwischen beiden hell beleuchtet. Links und Rechts hinter II ein Leuchter mit 12 Wachslichter.



4^{te} Scene.

Euryanthe mit Gefolge.

Vier Damen vom Chor, welche angekleidet blieben:

Dem: Bernhard: Fey: Krill 3^{te}: Hanstein.

Euryanthe und ihr Gefolge kommt, Mitte – so daß sie rechts zu stehen kommt und Adolar links. – rechts im Bogen. |

Das Gefolge bleibt im Bogen – und geht noch vor dem Eintreten der Ritter ab.

5^{te} Scene.

Während den 10 Takten Einleitungs Musik, tritt der männliche Chor als Ritter ein. In Haufen rangirt.

Ganzer männlicher Chor.

Tenor N^o 1 von rechts – durch den Bogen sich nach rechts ziehend.

Basso N^o 1 von links – durch den Bogen sich nach links ziehend.

Nach Basso N^o 1 – folgt Tenor N^o 2 – rechts eintretend und rechts aufstellend –

Hierauf Basso N^o 2 links eintretend und links aufstellend. |

Gegen Ende des Chors tritt der König ein, von Lysiart und den Großen des Reichs begleitet³ links eintretend hinter den Bogen und durch denselben auftretend – Euryanthe und Adolar umgehend

Stand des Ganzen

Statisten im Bogen Raum stehend



Bey der Stelle des Lysiart

Mit Trauer muß ich wiedergeben

Was ich empfangen ohne Widerstand

schreitet Lysiart zur Euryante, und überreicht ihr den Ring; und geht dann rückwärts um | den König auf seinen vorigen Platz.

Mit dem Chor:

Ha! die Verrätherin!

O! Unthat, gräßlichste von Allen!

drängen sich alle 4 Gruppen – sich zurückziehend zusammen – gleichsam ihr Erstaunen und ihren Unwillen gegen einander äussernd.

3 6 Statisten vom 1^{ten} Aufzug. 1 Statist mit dem Kästchen worin der Ring zur Belohnung.

Belehnung geschieht blos dadurch – daß der König winkt – Einer von den Großen des Reichs vortritt – und öffnet ein kleines Kästchen daraus nimmt der König einen Ring – und giebt ihn dem vor ihm knieenden mit entblößtem Haupte Lysiarten – zugleich greifen alle Ritter an die Griffe der Schwerdter welche | sie Handbreit aus der Scheide ziehen.

Mit den Worten des Adolar:

Komm Euryanthe!

ändert sich die ganze Gruppe.

Adolar – tritt über die Mitte des Theaters nach links –

Euryanthe – folgt und beide kommen dadurch in die Mitte –

Der König umgehet beide und kommt so rechts zu stehen.

Lysiart bleibt auf der rechten Seite –

Der Chor bildet eine schräge Linie, der Tenor hat sich nach dem Prosce-
nium rechts gezogen, und die andern Stimmen sind ihm gefolgt – ohngefähr
so wie im Plane N^o 4.

Der Abgang geschieht durch den Bogen.

III^{ter} Aufzug.

1^{te} Scene.

Decoration, Plan N^o 5.

Adolar links Coul. 1 u. 2 über den Felsen. Er steigt ganz herab – wie er auf der ersten Abtheilung ist – kommt

Euryanthe links Coul. 1 u. 2 über den Felsen und bleibt – an der untern Abtheilung des Felsen stehen.

Adolar. Ich führe dich zum Tode fort!

Euryanthe: Barmherzigkeit!

/: sie eilt vom Felsen herab :/

Adolar. Nicht verzage mit Gott will ich den Kampf bestehen!

/: schweigt die Musik :/ dann folgen die acht Tackte Musik ohne Gesang – |

Erscheint die Schlange Coul. 2 u. 3 rechts und geht auf Adolar los – dieser tödtet sie mit seinem Schwerdte. –

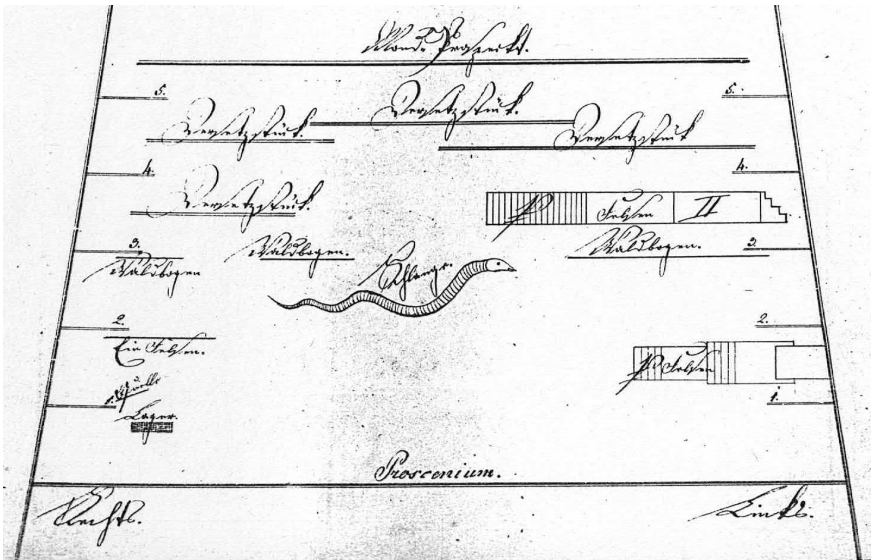
Während des kurzen Kampfes ist Euryanthe – nach rechts an die Quelle geflüchtet, wo sie sich auf das Lager – das Gesicht verhüllend – hinwirft.

Nach geendigtem Kampfe geht sie ihm entgegen – Adolar ab – rechts Coul. – 3 u. 4.

Plan N° 5.

III^{ter} Aufzug.

Felsenschlucht, vom Mond beleuchtet, links an 1 und hinter *p* Felsen, rechts an 1 das Lager und die Quelle. – Die Schlange kommt rechts hinter 2. – Morgenröthe tritt ein unterm Jäger-Chor.



2^{te} Scene.

Euryanthe allein.

3^{te} Scene.

Die Jäger – und der König.

Nach der zweiten Strophe treten die Jäger heraus – und zwar:

1^{tens} 3 Tenor N° 1 links Coul. 3 u. 4 –

2^{tens} 3 Basso N° 2 links Coul. 1 u. 2 – dann

3^{tens} 3 Tenor N° 2 links Coul. 3 u. 4 – und

4^{tens} 3 Basso N° 1 links Coul. 1 u. 2. – |

Die 2^{te} Strophe wird auf dem Theater gesungen. Der König kommt am Ende des Chors links *Coul* 3 u. 4 auf die Anhöhe.

Mit den Worten des Königs tritt er auch gleich vor:

O! seht die Schlange erlegt von starker Hand –

Der Chor folgt /: die Abtheilung von seiner Höhe wo der König war :/

Chor. Und dort in Thränen eine zarte Frau!

Die Abtheilung auf 1 u. 2 steigt die Hälfte herab –

Mit dem Vorschreiten des Königs zur Euryanthe – zieht sich der *Tenor* 1 u. 2 rechts an die Quelle – und der *Basso* 1 u. 2 bleibt links – |

Der König in der Mitte

Bei dem Ausruf des Chors:

Euryanthe!

tritt der ganze Chor einige Schritte zurück –

Chor: Hülf uns auf der Wahrheit Spur!

Während der Cavatine der Euryanthe

Zu Ihm! zu Ihm! o! weilet nicht!

müssen die Jäger so gestellt seyn – daß der *Tenor* 1 u. 2 – rechts an der Prosceniums Linie – und der *Basso* 1 u. 2 links an die Prosceniums Linie zu stehen kommt – die Mitte wird allein von Euryanthen eingenommen.

Am Schluß wo Euryanthe abeilet – gegen die Mitte des Theaters und des Felsen Vorsprungs – links an der *Coul.* 3 u 4 sinkt sie am Aufgang dieses Felsens nieder – |

Auf den Wink des Königs kommt ein Jäger der auf das Zeichen des Königs wieder abgeht – und sogleich mit andern fünfen und einer Tragbahre zurückkehrt⁴.

Der singende Chor schließt den Kreis und deckt so den Hintergrund derweilen setzen die Jäger Euryanthen auf die Tragbahre – wo sie dann in einer sitzenden Stellung abgetragen wird – rechts – *Coul.* 2 u. 3 –

Der König und die Jäger folgen.

Verwandlung.

Decoration Plan N^o 6.

Bertha. Rudolph und Landleute.

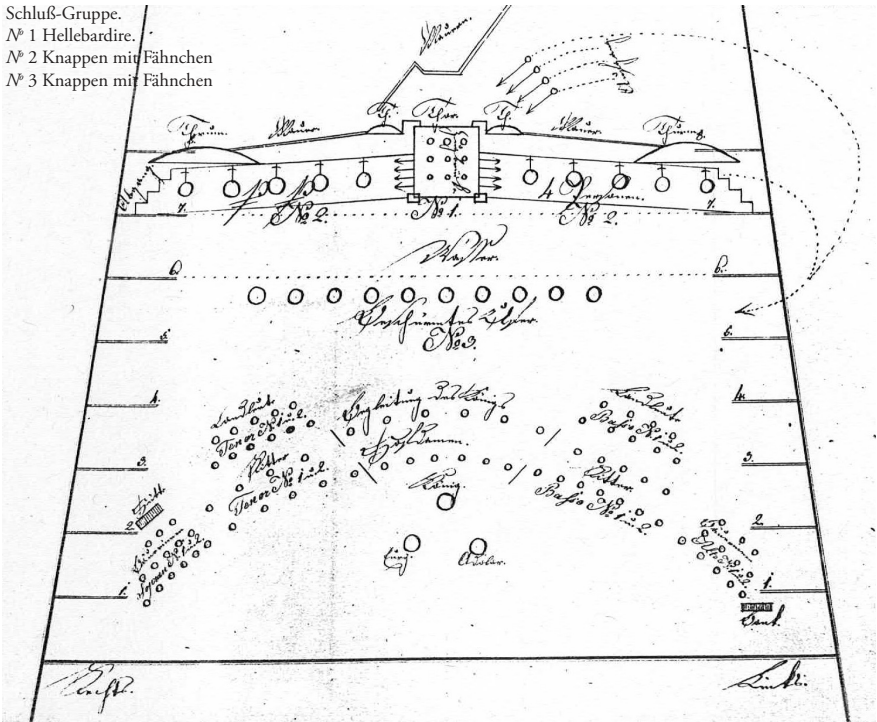
letztere mit blauen Guirlanden.

4 /: 6 Jäger, Statisten :/ die gewesenen Hofherren.

Plan N° 6.
Verwandlung.

Im Grunde die p Burg, mit Thor. – Rechts an 2 die Hütte
an der Coulisse links 1 die Bank.

- Schluß-Gruppe.
N° 1 Hellebardiere.
N° 2 Knappen mit Fähnchen
N° 3 Knappen mit Fähnchen



Längs dem beschirmten Ufer, auf der Coulissen Linie – stehen *Sopran N° 2* und *Alto N° 2* gruppiert.

Wie die Verwandlung geschehen – tritt *Sopran N° 2* und *Alto N° 2* vor; *Sopran N° 2* steht rechts; *Alto N° 2* steht links.

Wie diese eintreten;
kommen aus den *Coul. 2* u. *3* – rechts *Sopran N° 1* und *Bertha* und links aus den *Coul. 3* u. *4* *Alto N° 1*

zugleich kommt aus der Hütte –

Rudolph – mit einem Strauß und geht seiner Braut der *Bertha* entgegen.

Sind diese vorgetreten und haben sich in halbem Kreis gruppiert – kommen rechts |

2 u. 3 *Tenor N^o 1* mit Sträußen – links 2 und 3 *Basso N^o 1* mit Sträußen – Die Männer kommen hintern Frauen Kreis zu stehen.

Mit der zweiten Strophe erscheint Adolar links *Coul.* 1 u. 2 – und setzt sich erschöpft auf die Bank, welche *Coul.* 1 steht.

Mit dem 3^{ten} Refrain – zieht der *Alto N^o 1* und *N^o 2* und *Basso N^o 1* zurück nach der Mitte des Theaters und bilden so eine schräge Linie.

5^{te} Scene.

Prachtvoller Hochzeitszug |

Lysiart. Eglantine

Mit dem Beginnen des Zuges –

treten die Landleute zurück bis an die *Coul.* Linie 6 – so daß der *Alto N^o 1* u. 2 – wie auch *Basso N^o 1* links – aber wie auch *Tenor N^o 1* rechts zu stehen kommen.

Auch haben sie ihre Guirlanden und Sträuße bei dem Wasser abgelegt.

Mit dem 8^{ten} Tacte beginnt auch oben, aus dem Burgthor der Zug – und zwar in folgender Ordnung:

[*N^o 1.*]⁵ Zwei Herolde⁶, mit Stäben treten aus dem Chor, und bleiben auf beiden Seiten *en faco[n]* in der Parallele der Pfeiler stehen.

[*N^o 2.*]¹⁰ Hellebardiere und 2 Anführer⁷. |

Die Anführer mit weißen Fähnchen⁸.

Die Nummer ist in 4 Reihen rangirt zu 3 u. 3.

Die erste Reihe macht – 1 Anführer und 2 Hellebardiere – die 2^{te} Reihe ebenso – die übrigen Reihen von den andern 6.

Sie treten gerade aus dem Thore 2 Schritte vor; schwenken sich dann Gliederweis – das erste Glied rechts – das zweite links; marschiren so rechts und links über die Anhöhe in die *Coul.* 7 u. 6. – umbiegen diese; und

5 [Die folgenden Nummernangaben in Klammern stehen in der Vorlage in der linken Spalte.]

6 2 Herolde. Statisten.

7 10. Hellebardiere/: die 10 Knappen mit den Trophäen vom 1ⁿ Aufzuge :/

8 2 Anführer. Balzer u. ein Statist. /: Hoboist :/

marschieren auf beiden Seiten zugleich heraus tretend *Coul.* 6 u. 5 – längs der Wasser Linie in die Mitte – wo sie aufschwenken und in gerader Linie – in der Mitte des Theaters bis an die *Coulissen* Linie 3 marschieren – hier abermals rechts und links schwenken und auf beiden Seiten durch die *Coul.* 2 u. 3 von der Bühne marschieren.

Anmerkung: Die Landleute ziehen sich zugleich mit dem marschierenden an beiden Seiten längs der *Coulissen* Linie – bis *Coul* 3 vor.

Oben aber tritt gleich das *N^o* 3 ein.

[*N^o*. 3.] 12 Ritter /: die vorigen 12 Jäger⁹ :/

Rangirt zu 3 u. 3.

6 *Tenor* zuerst, marschieren nach rechts

6 *Basso* dann, marschieren nach links

Umgehen das Theater wie *N^o* 2, jedoch wenn sie auf der mittlern Linie bis an die *Coulissen* Linie 2 vorgekommen sind so ziehen sie sich und bleiben gerichtet stehen – *Tenor* rechts. *Basso* links. |

[*N^o*. 4.] 6 Ritter. *Basso* *N^o* 2. Kiefer. Meier. Lang. Müller. Müller. Fillmann.

zu 3. u. 3 – stellen sich links auf.

Lysiart – 3 Pagen¹⁰ gehen rechts ab.

6 Ritter *Tenor* *N^o* 2. Habicht. Smirmund. Döpfer. Hummel. Wau.

zu 3 u. 3 – stellen sich rechts auf.

Abwärts links – und links *Coul.* 6 u. 5 heraus.

3 Pagen /: Statisten :/ vom 1^{ten} Akt – wie alle andern Pagen auch.

[*N^o*. 5.] 1 Herold¹¹.

3 Hofdamen – Bernhard (*Sopran.*). Fey. (*Sopr.*) Feldmann. (*Alto*)

in einer Reihe, stellen sich rechts auf.

3 Pagen¹², in einer Reihe – gehen rechts ab.

Eglantine und 2 Hofdamen¹³. |

3 Pagen¹⁴, in einer Reihe, gehen rechts ab.

9 6 *Tenor* 1. 6 *Basso* 1.

10 3 Pagen /: Statisten :/ vom 1^{ten} Akt – wie alle andere Pagen auch.

11 1 Herold /: Statist :/

12 3 Pagen /: Statisten :/

13 2 Hofdamen bei Eglantine Langheinz. (*Sopr.*) Debus. (*Sopran.*)

14 3 Pagen /: Militair :/

3 Hofdamen Taubert. (*Alto*) Krill d 3^t. (*Alto*) Hanstein. (*Alto.*)

Alle diese gehen nach rechts.

[*N*^o 6.] 10 Knappen mit Fähnchen¹⁵ –

rangirt wie *N*^o 2 nur steht in der 1^{ten} u. 3^{ten} Reihe der Anführer auf dem Flügel, marschiren über die Anhöhe auch wie *N*^o 2.

Beim Herausmarsch aber – kommen sie auf beiden Seiten einzeln – marschiren so gegen einander und stellen sich in Fronte an der Wasser Linie auf.

[*N*^o 7.] 10 Knappen mit Fähnchen und 1 Anführer mit weißer Fahne¹⁶

marschiren zu 3 u. 3 – und stellen sich längs der Anhöhe auf. |

[*N*^o 8]. Das *N*^o 2 von diesem Zuge – bleibt aber in Masse unter dem Thorwege stehen.

Wie die Handlung beginnt –

Lysiart, Vasallen werft den Fremdling in den Thurm.

Die um Adloar stehenden Ritter /: *Basso* :/ treten einige Schritte vor und ziehen ihre Schwerdter – und eben so der rechts stehende *Tenor*, die Frauen ziehen sich etwas zurück.

Adolar: Mich wollt ihr fangen – Mich –

Der ganze männliche Chor tritt in die Mitte der Bühne – und wirft sich nach einem kurzen Erstaunen rasch auf ihre Kniee, und so den Chor mit hoch gehobenen Schwerd|tern singen: Heil! Adolar –

Die Knappen mit den Fähnchen treten ein paar Schritte vor und schwenken ihre Fahnen während des Chors, ein Gleiches thun die Knappen oben an der Burg.

Die *Tenor* rechts – treten ebenfalls einige Schritte vor.

Lysiart. Verwegene Knechte, büßend sollt ihr fallen!

Erheben sich die Ritter schnell von ihren Knieen und drängen sich gegen die Mitte zusammen – ihre Schwerdter gerade gegen Lysiart ausgestreckt, beginnen sie den Chor:

Trotze nicht Vermessener!

der weibliche Chor – hat sich bei dieser Gelegenheit hinter die Ritter weg auf beiden Seiten nach vorn bewegt, bis an die Prosceniums Linie. |

15 10 Knappen vom 1^{ten} Aufzuge.

16 10 Knappen vom 1^t Aufzuge. 1 Anführer /: *Militair* :/ mit weißer Fahne.

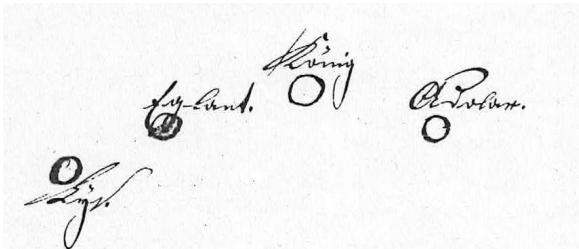
6^{te} Scene.

Wenn der König erscheint, treten die Knappen mit den Fähnchen an ihren alten Platz zurück.

Der König rechts *Coul.* 2 u. 3. mit Gefolge 6 Edle¹⁷.

Wie der König eintritt – ziehet sich alles zurück – und zwar die Ritter in Haufen – so – daß die *Tenor* – und *Basso* zusammen kommen, sich vereinigend und dann ihre Schwerdter einsteckend.

Adolar wirft sich dem König zu Füßen. Beim Eintreten des Königs hat sich Lysiart nach rechts gezogen bis an die Prosceniums Linie. – |



Lysiart. Was hält mich daß ich dich zermalme, Meineidiger[sic!] Verrätherin!

ersticht Lysiart – Eglantine. Diese fällt in die Arme ihrer Frauen, die sich sie gleich zurück bringen, und abtragen, rechts *Coul.* 3 u. 4

Chor. Ruchloser Mörder!

Die 6 Tenor !: welche Jäger waren :/ stürzen auf Lysiart und entwaffnen und halten ihn fest – die 6 Basso !: welche Jäger waren :/ – haben rasch ihre Schwerdter gezogen wie überhaupt alle Ritter :/ und eilen auf die andere Seite zu dem *Tenor*. – |

König. Führt zum Tode ihn!

führen obige zwölf den Lysiart ab – *Coul.* 4 u. 5. rechts und bleiben in der *Coul.* 2 u. 3 stehen, diese singen den Chor hinter der Scene

O! Wonne; sie athmet, sie lebt! rechts *Coul.* 4 u. 5.

[/:] Allgemeine Gruppe nach der *Coulisse* gewendet, aus welcher Euranthe kommt :/

17 6 Edle v. 1ⁿ Aufz.

Euryanthe, gefolgt von den Rittern *Tenor* und *Basso*, welche Lysiarten abgeführt haben – fliegt in Adolars Arme.

Anmerkung: Die *Basso* gehen gleich wieder zu den den Rittern links. |

Wie der SchlußChor anfängt, kommen die Knappen mit den Fähnchen, von der Burg rechts und links herab, sobald sie an der Coullisse sind, treten die untern Fähnchen vor und umgeben die ganze vordere Gruppe, die herabgekommenen Knappen nehmen den Platz ein, den jene vorher inne hatten, die Hellebardiere treten aus der Burg, bis an die Spitze der Zugbrücke, auf dem rechten und linken Flügel überall ein Anführer mit Fahne.

SchlußChor.

Schluß-Gruppe *Plan N° 6.*

Helge Kreisköther

**„[E]in so elendes, totgeborenes Machwerk“:
Librettologische Perspektiven auf die Krise der
deutschen Rezitativoper um 1823**

Einführung in ein komparatistisches Dissertationsprojekt, ergänzt um einen vorläufigen Ausblick auf die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen der Weberschen *Euryanthe*.

Sind Operntexte stets minderwertig? „Keine Oper solle vom Gesichtspunkte der Poesie betrachtet werden, – von diesem aus ist jede *dramatisch*-musikalische Komposition Unsinn, – sondern vom Gesichtspunkte der Musik; als ein musikalisches Bild mit darunter geschriebenen erklärendem Texte.“¹ Was Beethovens Wiener Zeitgenosse Franz Grillparzer (1791–1872) hiermit exemplarisch zum Ausdruck bringt, ist eine bis heute weit verbreitete, grundsätzliche Skepsis gegenüber Opernlibretti. Vielfach sind diese als reine Gebrauchstexte abgetan worden, deren höchster Zweck darin besteht, für musikalische Inspiration zu sorgen. Schlechterdings sind die Komponist:innen dennoch auf ein originelles, konzises und idealerweise bühnentaugliches Libretto angewiesen – nicht umsonst suchten Mozart, Weber oder Verdi zeit ihres Lebens wie besessen nach den ‚guten Büchlein‘. Die Bedeutung des hybriden Textgenres Libretto für das Musiktheater ist also, trotz dessen Schmähung, evident. Dementsprechend bedeutet eine Gattungskrise in der langen Gattungsgeschichte der Oper, genauer betrachtet, zumeist eine Librettokrise: Überzeugt die Textgrundlage als Drehbuch nicht, ist das eine ‚Hypothek‘ für die Vertonung und die übrigen Bestandteile des Gesamtkunstwerks (letztlich auch die Inszenierung). Die Überwindung einer solchen Librettokrise kann theoretisch gelingen durch das Erschließen neuer Stoffkreise und ästhetischer Prinzipien, ergo: durch die Erfindung und Etablierung neuer Genres. Ob man diese dann „Reformoper“ (wie bei Gluck), „National-Singspiel“ (unter Joseph II.

1 Franz Grillparzer, [*Über die Oper*], in: Ders., *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte. Dritter Band. Satiren – Fabeln und Parabeln. Erzählungen und Prosafragmente – Studien und Aufsätze*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, Darmstadt 1964 [München 1963], S. 897–900, hier S. 897.

in Wien) oder „Musikdrama“ (ein in seiner Prägung Wagnerscher Terminus) nennt, ist beinahe sekundär.

In jedem Fall scheint die Art und Weise des Zusammenwirkens von Text (Libretto) und Musik (Komposition) maßgeblich für den künstlerischen Wert und die Langlebigkeit einer Oper (auf der Bühne, im Theaterrepertoire, später zudem auf Tonträgern). Wie E. T. A. Hoffmann in seiner Erzählung *Der Dichter und der Komponist* schreibt, die zunächst Ende 1813 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, einige Jahre später in der Prosasammlung *Die Serapionsbrüder* erscheint, „sind Dichter und Musiker die innigst verwandten Glieder einer Kirche: denn das Geheimnis des Worts und des Tons ist ein und dasselbe, das ihnen die höchste Weihe erschlossen“². In diesem Sinne besingt am Ende auch die Gräfin in *Capriccio*, der letzten Oper von Richard Strauss, die Symbiose von Dicht- und Tonkunst: „Vergebliches Müh’n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. [...] E i n e Kunst durch die a n d e r e erlöst!“³ Hoffmanns Protagonisten, Ludwig und Ferdinand⁴, werden im weiteren Verlauf zu Verfechtern einer Ästhetik, die insbesondere die Bedeutung des *Dichters*, nicht des Komponisten aufwertet, und damit scheinbar völlig im Widerspruch zur damaligen sozialen Wirklichkeit steht. Denn wie Albert Gier herausstellt, „gelten Librettisten seit Beginn des 19. Jahrhunderts meist als verkrachte Existenzen, ignorante Stümper, als ein notwendiges Übel des Opernbetriebs“⁵. Was die beiden fiktiven Dialogpartner in platonischer Manier ‚ausverhandeln‘, antizipiert dessen ungeachtet die später durch ihren Leser Richard Wagner realisierte Personalunion von Librettist und Komponist. Zumindest weist *Der Dichter und der Komponist* unzweideutig darauf

2 E. T. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt/Main 2008, S. 102.

3 Richard Strauss, *Capriccio. Ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug von Clemens Krauss und Richard Strauss. Op. 85* (Libretto), Mainz 1987, S. 89 (hier die 13., letzte Szene).

4 Man fühlt sich durch diese *telling names* unweigerlich an Hoffmanns musikalischen ‚Übervater‘ Ludwig van Beethoven (1770–1827) und dessen Schüler Ferdinand Ries (1784–1838) erinnert.

5 Albert Gier, *Mythos und Kolportage. Verdi, Wagner und die (Welt-)Literatur*, in: Arnold Jacobshagen (Hg.), *Verdi und Wagner: Kulturen der Oper*, Köln u. a. 2014, S. 11–33, hier: S. 15f.

hin, dass Opern, die hinsichtlich ihrer Handlung nicht als „grillenhafte Folge zweckloser Feereien“⁶ o. ä. diskreditiert werden wollen, textlich und musikalisch ‚aus einem Guss‘ entstehen müssen⁷. Der erste elementare Schritt hierfür ist bei Hoffmann (wie schon zuvor in Christoph Martin Wielands *Versuch über das Teutsche Singspiel, und einige dahin einschlagende Gegenstände*, 1775) die Wahl des Stoffes: Nicht umsonst bezeichnet Ludwig die Märchen des venezianischen Dramatikers Carlo Gozzi als „reiche Fundgrube vortrefflicher [d. i. im Kontext: dezidiert *romantischer*, Anm. HK] Opernsujets“⁸; und auch Schikaneders *Zauberflöte* wird, bewusst anachronistisch, als „wahrhaft opernmäßige[r], romantische[r] Stoff“⁹ gewürdigt.

Während die Relevanz dieser Hoffmannschen Erzählung für die Perspektive einer historischen, intersektionalen Librettoforschung – der sog. Libretto-*logie* – auf der Hand liegt, findet sie hier weiterhin Erwähnung, da *Der Dichter und der Komponist* in eine operngeschichtlich spannende Phase fällt, die im Fokus dieser Dissertation steht: in eine, wenn nicht gar die entscheidende Phase der Selbstfindung bzw. Neuausrichtung der Oper in Deutschland¹⁰ um 1820. Konkret ist damit die sogenannte Große Oper¹¹ gemeint, was gattungs-terminologisch nichts anderes bedeutet als: eine stofflich ernste und formal

6 Hoffmann (wie Anm. 2), S. 104.

7 Als wahre Opernform wird nur die anerkannt, „in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als not-wendiges Erzeugnis derselben entspringt“. Zitiert nach: Hoffmann (wie Anm. 2), S. 102.

8 Ebd., S. 104.

9 Ebd., S. 117.

10 Geht es um die deutsche Oper vor Wagner – genauer gesagt vor der *Ring*-Tetralogie und dem *Parsifal* – müsste eigentlich, historisch sauber, vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation (bis 1806) sowie (ab 1815) vom Deutschen Bund (1866–71: Norddeutschen Bund) gesprochen werden. Dennoch wird der Übersichtlichkeit halber in dieser Arbeit konsequent die Bezeichnung Deutschland bzw. deutsch verwendet.

11 Durchaus in Analogie zum französischen Gattungsterminus *grand opéra* (Auber/Meyerbeer/Halévy u. a.), jedoch i. d. R. mit drei statt wie letztere mit fünf Aufzügen; zeitgenössisch werden die deutschsprachigen Werke meist unsystematisch als „Große heroisch-romantische Oper“ (wie E. T. A. Hoffmanns *Aurora*, 1812), als „Heroisch-romantische Oper“ (wie Schuberts *Fierrabras*, 1823) oder als „Historisch-romantische Oper“ (wie *Aloise* von Ludwig Maurer, 1828) bezeichnet. Vgl. Peter Ackermann, *Romantische Oper*, in: *MGG*², Sachteil Bd. 8, Sp. 507–517, hier Sp. 508.

mindestens passagenweise durchkomponierte¹² Rezitativoper im Unterschied zur im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts noch vorherrschenden Tradition dialogischer Opern. Diese beinhalten, wie schon das ‚leichtere‘, bürgerliche Singspielgenre aus dem norddeutschen Raum, dem ihrerzeit Christian Felix Weiße in Leipzig oder der junge Goethe in Weimar zuarbeiten (1767: *Lottchen am Hofe*, 1776: *Claudine von Villa Bella*), aber auch die nach 1789/90 zum Gattungsmodell avancierte *opéra-comique* zum Teil reine Sprechrollen, ergo: nicht-gesungene Passagen¹³. Die deutsche Oper allgemein – verwendet man den Begriff übergreifend für Dialog- und Rezitativkompositionen, so auch für die neuere Große Oper – hat sich indessen bis zum Jahrhundertwechsel (um 1800) keine originären Gedanken um die Wahl ihrer Sujets gemacht. Da sie sich nach vereinzelt Vorstößen wie Wielands/Schweitzers *Alceste* (Weimar 1773) und Kleins/Holzbauers *Günther von Schwarzburg* (Mannheim 1777), auch nach Mozarts sehr erfolgreicher *Zauberflöte* (Wien 1791) noch nicht auf ein bewährtes Gattungsschema stützen können, beziehen sich deutsche Operschaffende zu Beginn der musikalischen Romantik (wie gesagt: um 1815/1820) auf sehr heterogene stoffliche Inspirationsquellen. Helga Lühning benennt folgende: „[...] die bestehenden Traditionen des heiteren [Opera buffa; Opéra-comique] und des ernstesten [Opera seria; Tragédie lyrique] Genres, der ‚sentimentalen‘ Mischformen (Semiseria, Rettungsoper), des Gluckschen

12 Helga Lühning definiert „durchkomponiert“ für die Epoche um 1820 nicht etwa im teleologischen Hinblick auf das Wagnersche Musikdrama, sondern – im Sinne einer ‚vorschreitenden‘ Kompositionstechnik – als „Gegensatz zur strophischen oder reprisenartigen Abrundung und damit auch zur Autonomie [...] der musikalischen Formen [d. i. Nummern]“. Zitiert nach: Helga Lühning, *Schubert als Dramatiker: Alfonso und Estrella. Vorurteile, Mißverständnisse und einige Anregungen zu einer Neuorientierung*, in: Michael Kube (Hg.), *Schubert und das Biedermeier. Festschrift zum 70. Geburtstag von Walther Dürr*, Kassel 2002, S. 25–43, hier: S. 32.

13 Oftmals wird übersehen, dass es sich noch bei *Fidelio* und *Der Freischütz* strukturell keineswegs um Opern, sondern um dialogische Stücke in der Singspieltradition handelt. Wenn-gleich der Trend nach 1830–50 sukzessive zur Durchkomposition geht, wird Heinrich Marschner als opernhistorisches Bindeglied zwischen Weber und Wagner noch bis in die 1830er Jahre hinein mit Singspielen bzw. Dialogopern reüssieren (1828 *Der Vampyr*, 1833 *Hans Heiling*, 1844 schließlich die wenig beachtete Rezitativoper *Kaiser Adolph von Nassau*). Vgl. hierzu: Sabine Henze-Döhring, *Das Singspiel und die Idee des „Romantischen“*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997, S. 96–109, hier: S. 106.

Theaters, des Wiener Singspiels und der Zauberoper [d. i. Mozart], der orientalischen, der exotischen und der deutschen Roman- und Märchenwelten“¹⁴. Letztere spannen von Friedrich Heinrich Himmels *Die Sylphen* (1806) über den *Berggeist* des Weber-Freundes Franz Ignaz Danzi (1813) und Fouqués/Hoffmanns *Undine*-Oper (1816) einen Bogen bis hin zu Wagners *Tannhäuser* und *Lohengrin* (1845/50) oder Schumanns einziger Oper *Genoveva* (1850) – im Grunde bis hin zu dezidierten Märchenopernkomponisten wie Engelbert Humperdinck (1893: *Hänsel und Gretel*, 1902: *Dornröschen*). Welche Opernstoffe grundsätzlich als romantisch gelten können – vorbehaltlich einer Differenzierung in paradigmatische, Schlegelsche *Athenaeums*- und „Trivialromantik“, wie sie etwa Carl Dahlhaus vornimmt¹⁵ – und welche Sujets, Motive, Figuren etc. für romantische Opern typisch sind, muss in diesem Zusammenhang noch näher untersucht werden. Vorläufig kann man sich Elisabeth Schmierer anschließen, die konstatiert, dass es „vor allem anhand der Stoffe und weniger anhand der Ausprägung einer eigenen Gattung oder eines romantischen musikalischen Idioms möglich“¹⁶ ist, „eine Traditionslinie [zu] zeichnen, die eine deutsche romantische Oper ausprägt, [...] von *Undine* ausgeht und zu Wagners *Fliegendem Holländer* führt“¹⁷. Im Übrigen taucht das Attribut romantisch in Verbindung mit einem Opernwerk nicht zum ersten Mal 1816 (*Undine*) oder 1821 (*Freischütz*), sondern bereits 1805 und 1808 auf¹⁸. Wenn Antonín Dvořák mit *Rusalka* noch 1901 ein ganz romantisches „Lyrisches Märchen“ komponiert, bestätigt dies die Annahme, dass romantisch nur als vage musikhistorische Einordnung taugt. Genauso problematisch ist es ferner, von einer deutschen Nationaloper zu sprechen: ein patri-

14 Lühning (wie Anm. 12), S. 25.

15 Vgl. Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt 2010 [1998], S. 287 (Anm. 33).

16 Elisabeth Schmierer, *Kleine Geschichte der Oper*, Stuttgart 2001, S. 143.

17 Schmierer (wie Anm. 16), S. 143.

18 Nämlich als Genrezuweisung für Ignaz von Seyfrieds (1776–1841) *Untreue aus Liebe* (Wien 1805) und für E. T. A. Hoffmanns *Trank der Unsterblichkeit* (Bamberg 1808). Vgl. hierzu: Joachim Kremer, *Franz Danzis „Berggeist“* [Booklet], in: Franz Ignaz Danzi, *Der Berggeist. Oder: Schicksal und Treue*. Romantische Oper in zwei Akten. Colin Balzer / Daniel Ochoa / Sophie Harmsen u. a. Kammerchor Stuttgart, Hofkapelle Stuttgart / Frieder Bernius, Stuttgart 2013, S. 4f.

otisch gefärbter Begriff, der seinen Ursprung im sogenannten Aufgeklärten Absolutismus des Mannheimer Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz bzw. des in Wien residierenden römisch-deutschen Kaisers Joseph II. hat¹⁹. Beide Monarchen sind nicht nur Musikliebhaber, sondern auch ambitionierte Theaterförderer. In der Epoche der romantischen alias Großen Oper hat die Nationaloper wiederum Hochkonjunktur, was mit einem Blick auf die politisch-gesellschaftlichen Zusammenhänge leicht interpretiert werden kann.

Mit der Napoleonischen Besetzung Europas, vor allem Preußens, und weiterhin während der „lange[n] Latenzzeit“²⁰ nach dem Wiener Kongress von 1814/15, die meist als Restauration oder „Metternich-Ära“ bezeichnet wird, ändern sich auch die Verhältnisse bzw. die Bedürfnisse auf den deutschen Opernbühnen. In engem Zusammenhang mit den nationalen Identitätsfindungs- und Demokratisierungsprozessen bildete sich, einen neuen Patriotismus widerspiegelnd, die genannte Nationaloper heraus: Ob der kompositorisch-idiomatisch keinesfalls originär deutsche *Freischütz* von Weber und Kind, ungeachtet aller Wald- und Jagdseligkeit, hierfür als Paradebeispiel gelten kann, sei dahingestellt. „In dem Bestreben, etwas Ureigenes, ja national Spezifisches zu schaffen (Spohr sprach von einem ‚Wiedererwachen der deutschen Oper‘), begnügte man sich nicht mehr mit Bearbeitungen oder Übersetzungen französischer Libretti“²¹ – so jedenfalls stellt es Sabine Henze-Döhring in Bezug auf die Epoche von Louis Spohr (1784–1859) und Carl Maria von Weber (1786–1826) fest. Und auch die italienischen Sujetvorlagen haben offenkundig ausgedient – wengleich der spätere Münchener Hofmusikintendant Johann Nepomuk von Poißl (1783–1865) mit seinem *Wettkampf zu Olympia* noch 1815 eine Oper nach Metastasio vorlegt. Insofern ließe sich tatsächlich von einer Renaissance oder wohl treffender: von einer verspäteten Geburt der deutschen Oper sprechen. Dabei wird vor allem gegen die auf vielen europäischen Bühnen vorherrschende italienische Oper

19 Vgl. Helga Lühning, *Das Theater Carl Theodors und die Idee der Nationaloper*, in: Ludwig Finscher, Bärbel Pelker und Jochen Reutter (Hgg.), *Mozart und Mannheim: Kongreßbericht Mannheim 1991*, Frankfurt/Main u. a. 1994, S. 89–99, hier: S. 90.

20 Martin Geck, *Richard Wagner*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 47.

21 Sabine Henze-Döhring, *Der Blick auf die deutsche Große Oper oder Das Scheitern zweier Projekte: Spohrs Jessonda und Webers Euryanthe*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring (wie Anm. 13), S. 130–144, hier: S. 134.

Position bezogen. Nicht von ungefähr geht das nach 1813 (*Tancredi*) grasierende Rossini-Fieber, das vor allem die höfischen Theater im deutschsprachigen Raum ‚angeheizt‘ haben, sukzessive in eine patriotische, die ästhetischen Lager übergreifende Anti-Rossini-Polemik über, die noch bis etwa 1840 durchaus *en vogue* bleibt²². Im Hinblick auf argumentative Seriosität ist diese in Zeitungsartikeln, Abhandlungen oder Novellen (Wagners *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*; Paris, 1840/41) zum Ausdruck gebrachte Polemik wenig erträglich, setzt zugleich aber einige wertvolle, gattungstheoretische Impulse. So schreibt Louis Spohr, seit 1822 Kasseler Hofkapellmeister, in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – übrigens nur zwei Wochen vor der Premiere seiner neuen Oper *Jessonda*:²³

„Die längst erwartete Zeit scheint nun gekommen zu seyn, wo unser deutsches Publikum, der süß-faden, neu-italienischen Musik müde, sich nach gehaltreicherer sehnt. Alle, seit einiger Zeit neu in die Scene gesetzten [inszenierten] Rossini’schen Opern haben mehr oder weniger missfallen, und die Theaterdirectionen fangen schon an, sich nach etwas anderm umzusehen. [...] Es scheint also nun der Zeitpunkt da zu seyn, wo sich deutsche Kunst auch im Theater wieder wird geltend machen können, und der Zweck dieser Zeilen ist: die Deutschen Komponisten aufzufordern, sich durch grosse und zweckmässige Thätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde [...] nach und nach davon zu verdrängen.“

Mit patriotischer Überzeugung wird also eine Art Boykott italienischer (zweitrangig übrigens auch französischer) Opernaufführungen anempfohlen. Ähnlich Carl Maria von Weber bemüht sich Spohr in seinem *Aufruf an deutsche Komponisten* jedoch auch systematisch „um die Nobilitierung der deut-

22 Vgl. Arnold Jacobshagen, *Gioachino Rossini und seine Zeit*, Laaber 2020 [2015], S. 316. Vor allem in Wien ist die Beliebtheit Rossinis in den frühen 1820er Jahren enorm: Dies hängt mit der Verpflichtung Domenico Barbajas (1777–1841) als Intendanten für die Theater am Kärntnertor bzw. an der Wien im Jahr 1821, aber auch mit dem persönlichen, ‚antideutschen‘ Musikgeschmack etwa des Fürsten Metternich zusammen; Barbaja leitete zuvor das Teatro San Carlo in Neapel und bleibt bis 1826 in seinem Wiener Amt.

23 *AmZ*, Jg. XXV, Nr. 29 (16. Juli 1823), Sp. 457–464, hier: Sp. 457f.

schen Oper von singspielhaften Formen zur durchkomponierten Tragödie²⁴. Gegen Ende liest man etwa folgende konkrete Vorschläge in Bezug auf die schon skizzierte (wenn auch von Spohr nicht so bezeichnete) Große Oper:²⁵

„Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu grösserer Einheit dadurch erheben sollten, dass wir die Dialoge in Recitative verwandeln. Wenn die Aesthetiker die Oper als Kunstwerk verwerfen und monströs nennen, so ist es hauptsächlich der Wechsel von Rede und Gesang, der sie dazu berechtigt. [...] Doch bin ich weit [davon] entfernt, zu verlangen, dass man Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände [...] komponiren solle, denn eben so gut könnte man auch einen politischen Zeitungsartikel in Musik setzen. Nein; eine Oper in der alles gesungen werden soll, muss 1) eine, vom Anfang bis zu Ende poetische Handlung haben, 2) eine so einfache, dass der Zuschauer durch das was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen [sic], den Inhalt errathen kann, und 3) zur Besetzung nur wenige Personen, höchstens fünf bis sechs verlangen [...].“

Interessanterweise wurde und wird das bis hierhin umrissene, durch Spohr u. a. propagierte Wiedererwachen der deutschen Oper – präziser ausgedrückt: eine vermeintliche Phase des *Take off* für die große Rezitativoper – vor allem durch die nachfolgenden Generationen und in der einschlägigen Musiktheaterforschung überwiegend negativ, als gattungsübergreifende *crisis* von nationaler Tragweite bewertet. Man geht, zumindest solange lediglich die bis heute kanonischen Stücke des Opernrepertoires beleuchtet werden, gewissermaßen davon aus, dass zwischen Webers *Freischütz* (1821) und Wagners *Fliegendem Holländer* (1843) eine klaffende Lücke von etwa zwei Dezennien bestünde. Ungeachtet aller ambitionierten, sowohl theoretischen als auch praktischen (kompositorischen) Versuche, über die es noch zu sprechen gilt, sei in diesem historischen Abschnitt keine deutsche Oper von europäischer, zumindest überregionaler Bedeutung entstanden²⁶. Schon Robert Schumann

24 Jürgen Schläder, „Spohr, Louis (Ludewig)“, in: Horst Weber (Hg.), *Metzler Komponisten Lexikon. 340 werkgeschichtliche Porträts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 754–756, hier: S. 754.

25 *AmZ* (wie Anm. 23), S. 463f.

26 Sabine Henze-Döhring grenzt diese Zeitspanne etwas genauer ein, indem sie die These aufstellt, *Catharina Cornaro* von Franz Lachner (UA 1841 in München) sowie Wagners

spricht Ende der 1830er Jahre, ergo: mit vergleichsweise geringem zeitlichem Abstand von „jener schlaffen [Opern-]Periode 1820–1830“²⁷. Wie kommt es jedoch zu dieser ‚Erschlaffung‘ oder was führt zu einer solchen (nachträglich) Wahrnehmung der 1820er Jahre? Allein die unzureichenden Libretti? Im Sinne einer verbreiteten und zugleich hochproblematischen teleologischen Musikgeschichtsschreibung (Welche Opern antizipieren das Wagnerische Musikdrama?) wäre womöglich der Begriff Stagnation oder gar Rezession für diese Phase passend. Aber nicht zuletzt aus Zweifeln an ebendieser Sichtweise möchte die vorgestellte Arbeit das krisenbehaftete *Jessonda*-und-*Euryanthe*-Jahr 1823 in den Fokus nehmen: Gibt es, von hier ausgehend, einen entscheidenden ästhetischen Impuls für die deutsche Opernlandschaft oder – verblassen jegliche Bemühungen in der langen Rezeptionsgeschichte des 19. (und 20.) Jahrhunderts?

Die Librettist:innen frühromantischer deutscher Opern werden in der Regel als Amateurdichter:innen oder „Assistent:innen“ der entsprechenden Komponisten wahrgenommen²⁸. Die Rezeption der Schriften Helmina von Chézys (1783–1856; geb. Wilhelmine Christiane von Kléncke), allen voran ihres *Euryanthe*-Librettos für Weber, ist auf frappierende Weise exemplarisch für diese Art der Diskreditierung:²⁹

Rienzi und *Der fliegende Holländer* (1843/43; beide in Dresden) seien „die innerhalb zweier Dezennien nach der *Euryanthe*-Premiere einzigen an deutschen Bühnen uraufgeführten Großen Opern, welche mehr als Opernereignisse von provinzieller Bedeutung waren“. Zitiert nach: Sabine Henze-Döhring, *Die Großen Opern Wagners*, in: Sieghart Döhring und Sabine Henze-Döhring (wie Anm. 13), S. 165.

27 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 3* [1838–40], Leipzig 1854, S. 84. Des Weiteren beschreibt Schumann diese Dekade polemisch als eine Zeit, „wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche C. M. von Weber dem eindringenden lockern Italiäner [sic] Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt“. (ebd., S. 84).

28 Henze-Döhring zufolge zogen es Spohr und Weber vor, „dilettierende Literaten wie [Eduard Heinrich] Gehe oder Chézy mit der in ihrer Schwierigkeit wohl unterschätzten Aufgabe des Textdichtens zu betrauen“, vgl. Henze-Döhring (wie Anm. 21), S. 135.

29 Oswald Panagl, *Bewundert wenig und viel gescholten. Helmina von Chézy als Textdichterin für Carl Maria von Weber (Euryanthe) und Franz Schubert (Rosamunde)*, in: Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.), *Die „Schaubühne“ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007*, Salzburg 2009. S. 423–435, hier: S. 423. Im verbreiteten Reclamschen Opernführer ist, an

„Wendet man sich Opernführern, älteren Textbüchern oder der reich fließenden Literatur zu den Komponisten Weber und Schubert zu, so begegnet der Name der Textdichterin von *Euryanthe* und *Rosamunde* meist im Umfeld von Vorwürfen, ja bisweilen Schmähungen, bei denen es an Beiwörtern wie ‚unsäglich‘, ‚ungeschickt‘, ‚unselig‘, ‚heillos‘, ‚berüchtigt‘ oder wenigstens ‚metierfremd‘ nicht fehlt. Als Grundtenor der Kritik wird der mangelnde oder wenigstens nicht nachhaltige Erfolg der beiden Bühnenwerke fast durchwegs dem Versagen der Librettistin zugeschrieben.“

Ebendieser kritische, aber undifferenzierte Grundtenor ist Anlass bzw. Ausgangspunkt für die vorliegende komparatistische Untersuchung: Dass die Große deutsche Oper gewissermaßen von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist, weil ihr die „kleingeistigen“ Textdichter:innen nicht gewachsen sind – diese (zugespitzte) Annahme kann mitnichten eine wissenschaftlich zufriedenstellende Erklärung für eine vermeintliche Gattungskrise sein. Wie verbreitet sie dennoch ist, belegt etwa auch ein Blick in die einführende *Kleine* [Reclam-] *Geschichte der Oper* von Elisabeth Schmierer:³⁰

„Beethoven warf deutschen Literaten vor, sie könnten keine Libretti schreiben [sic], und Webers Versuch, 1817 in Dresden eine deutsche Oper einzurichten, war nicht von Erfolg gekrönt. Auch in Wien setzte sich in den [18]20er-Jahren zunehmend wieder die italienische Oper durch; so fielen beispielsweise Franz Schuberts heute wieder aufgeführte Opern *Alfonso und Estrella* [...] sowie *Fierrabras* [...] der Beliebtheit der italienischen Oper zum Opfer. [...] Hinzu kam, dass die Große Oper [...] schon bei Betrachtung nur der beiden bekanntesten Werke wenig Erfolg hatte. Webers *Euryanthe* (Wien 1823) hatte Schwächen in der Konzeption des Librettos, die durch die musikalische Gestaltung nur bedingt ausgeglichen werden konnten. Und mit Spohrs im gleichen Jahr aufgeführter *Jessonda* (Kassel 1823) verhielt es sich ähnlich [...]. Weber starb zu früh, um noch andere Projekte verwirklichen zu können, und

die o. g. Schmähungen anknüpfend, von einem „wirr-betutliche[n] Libretto und dessen geschwellene[m] Stil“ die Rede. Zitiert nach: Rolf Fath, *Reclams Opernführer*, 40., durchgesehene Auflage, Stuttgart 2010 [1994], S. 193.

30 Schmierer (wie Anm. 16), S. 141f.

Spohrs weitere romantische Opern [...] zeigten keine größere Wirkung. [...] Erst die Großen Opern Richard Wagners [...] waren von durchschlagendem Erfolg [...].“

Zwar entgleitet die Passage bei Schmierer zu keinem Rundumschlag gegen die jeweiligen Librettist:innen, gleichwohl wirft sie viele Fragen auf, die unbeantwortet bleiben. In welchem Kontext ist zum Beispiel Beethovens Kritik zu sehen; welche – womöglich häufig theaterpraktischen, das heißt dem Publikums- oder Intendantengeschmack geschuldeten – Gründe für das Misslingen genannter Projekte lassen sich im Einzelfall rekonstruieren; ganz grundsätzlich: Was kennzeichnet überhaupt den durchschlagenden Erfolg einer Oper? Weiterhin muss der Frage nachgegangen werden, ob das allseitig vernichtende Urteil gegen die Textdichter:innen tatsächlich in der Epoche Beethovens und Webers einsetzt, also um 1820 bereits ein kontemporäres Phänomen (u. U. die subjektive Meinung einzelner Rezensent:innen) ist, oder doch eher dem Revisionismus des langen, musik- und rezeptionsgeschichtlich besonders langen 19. Jahrhunderts entspringt. Dabei spielt es, wie Albert Gier treffend anmerkt, auch eine erhebliche Rolle, dass die „literarische Qualität eines Librettos [...] fast immer nach vom Sprechtheater abgeleiteten Normen beurteilt“³¹ wird. Folglich warfen (und werfen) „konservative Kritiker [...] dem Verfasser implizit vor, keine regelgerechte [d. i. *aristotelische*, Anm. HK] Tragödie geschrieben zu haben, während die Vertreter der literarischen Avantgarde die jeweils avanciertesten literarästhetischen Positionen als Maßstab zugrunde legen.“³² Ganz ähnlich beschreibt es 2015 der Theaterwissenschaftler Alexander Rudolph in seiner Dissertationsschrift *Für und Wider die Librettologie*.³³

„Der Drang, literarische Qualitäten des Librettos zu diagnostizieren, entspringt meist einer normativ-ästhetischen Perspektive, die [...] als untauglich entlarvt wird. Allerdings hält sie sich bedauerlicherweise

31 Gier (wie Anm. 15), S. 23.

32 Ebd., S. 23f.

33 Alexander Rudolph, *Für und Wider die Librettologie. Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters*. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth, Bayreuth 2015, S. 86.

immer noch hartnäckig und wird weiterhin mit Nachdruck vertreten – auch von Personen, die es eigentlich besser wissen müssten, wie etwa Peter Sloterdijk, der sagt: ‚Die großartigste Musik hat immer im Dienst der fragwürdigsten Texte gestanden.‘“

Um die Geburts- und zugleich krisenhafteste Stunde der Großen bzw. heroisch-romantischen Oper anhand dieser Fragen zu rekonstruieren und ‚aufzuarbeiten‘ – et vice versa – sollen im Analyseteil der vorgestellten Arbeit drei Musiktheaterstücke, und dabei vor allem die dramaturgisch-sprachliche Struktur ihrer Libretti exemplarisch untersucht werden: *Alfonso und Estrella* (vertont von Franz Schubert), *Jessonda* (vertont von Spohr) und *Euryanthe* (vertont von Weber). Diese Opern, unter denen letztere wegen ihrer zeitlichen Nähe zum *Freischütz*³⁴ und ihrer konzeptionellen Nähe zu Wagners *Lohengrin* (auf die noch verwiesen wird) heute sicher noch die ‚populärste‘ ist, entstehen allesamt 1821–23 in einem mehr oder minder identischen kulturellen Umfeld³⁵ und werden entweder 1823 erfolglos (mit geringem, kurzzeitigem Erfolg) uraufgeführt oder, wie im Falle von Schuberts Dreiakter, aus naheliegenden Gründen gar nicht erst zur Theaterpremiere zugelassen – und folglich erst posthum gegeben³⁶. Im Hinblick auf das jeweilige mittelalterliche oder frühneuzeitliche Sujet mögen das subversive Königsmärchen (Schubert), die exotisierende Indien-Tragödie (Spohr) und die chevalereske Tugendlegende (Weber; letztere beiden übrigens nach einer altfranzösischen bzw. französischen Vorlage) intertextuelle Gemeinsamkeiten aufweisen, aber auch die – unterschiedlich ausgeprägte – Tendenz zur Durchkomposi-

34 *Euryanthe* funktioniert ästhetisch-dramaturgisch völlig anders als ihr älterer nicht-durchkomponierter ‚Bruder‘; gerade dies ist überraschend, wenn man bedenkt, dass Carl Maria von Weber sein Opus 81 (WeV C.9, JV 291) unmittelbar nach dem Erfolg seines Opus 77 (WeV C.7, JV 277) in Angriff genommen hat.

35 Wenngleich seit 1806 nicht mehr dem Heiligen Römischen Reich untergeordnet: Wien als das Zentrum der Habsburgermonarchie (des Kaiserthums Oesterreich) auf der einen, Kassel als die Landeshauptstadt des 1814/15 neu geschaffenen Kurfürstentums Hessen auf der anderen Seite.

36 *Jessonda* am 28. Juli 1823 im Hoftheater Kassel, *Euryanthe* am 25. Oktober 1823 im Wiener Theater am Kärntnertor; die Uraufführung von *Alfonso und Estrella* (vollendet bereits im Frühjahr 1822) ging erst posthum über die Bühne, und zwar am 24. Juni 1854 im Hoftheater Weimar unter der musikalischen Leitung des ambitionierten Opernförderers (und unglücklichen -revidierers) Franz Liszt.

tion, mitunter zu einer verdichtet-symphonischen Schreibweise anstelle der lockeren, dialogischen Singspielstruktur und die (partielle) Abkehr von der italienischen Nummernabfolge einschließlich des *colpo di scena* (charakteristisch für Rossini) verbinden sie miteinander. Hinsichtlich ihrer individuellen Klanggestalt, aber auch der szenischen und versischen Einrichtung bzw. Akzentuierung weisen sie dagegen durchaus Unterschiede auf, die es näher zu bestimmen gilt. Ihre drei Librettist:innen Franz von Schober (1796–1882), Eduard Heinrich Gehe (1793–1850) und Helmina von Chézy betreten mit diesen ihren ersten (oder einzigen) Operntexten, wie schon angedeutet, dichterisches Neuland³⁷; sie verbindet in erster Linie die Schmähung durch ihre Um- und vor allem Nachwelt. So rekurriert das titelgebende Zitat der Dissertation auf einen Brief Schobers an Heinrich Schubert, den Neffen des Komponisten, aus dem Jahr 1876, welcher in puncto Selbsterniedrigung kaum zu übertreffen ist:³⁸

„Von der Vereinigung mit Ihrem unsterblichen Onkel und mir haben Sie gerade den unseligsten Moment herausgehoben, als ich [...] die Oper Alfonso und Estrella für ihn schrieb, die mir zwar von namhaften Autoritäten wie Friedrich Schlegel, L. Tieck und Matth. von Collin großes Lob als Gedicht eintrug, als Operntext aber *ein so elendes, totgebornes Machwerk* [Hervorh. HK] war, daß selbst ein so großer Genius, wie Franz Schubert war, sie nicht zu beleben vermochte [...].“

Dabei sollte es – ein ernsthaftes wissenschaftliches Interesse vorausgesetzt – vielmehr darauf ankommen, „abseits von Klischees und Schablonen, zwischen seltenen Huldigungen und zahlreichen (oder besser zahllosen) Pole-

37 Chézys Version des einer französischen Romanze von Gerbert de Montreuil (13. Jahrhundert) entlehnten Euryanthe-Stoffs, den sie in einer Pariser Bibliothek entdeckt, wird erstmals 1804 in Friedrich Schlegels *Sammlung von Memoiren und romantischen Dichtungen des Mittelalters* unter dem Titel *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen* veröffentlicht. Vgl. hierzu: Knut Holtsträter, „Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen“. *Zur Figurenführung in der Euryanthe von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*, in: Kristina Richts und Peter Stadler (Hgg.), „Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“. *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, München 2016, 371–395, hier: S. 384.

38 Zitiert nach: Otto Erich Deutsch (Hg.), *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*, Leipzig 1966, S. 239.

miken einen objektiven Zugang³⁹ zu den Librettist:innen, ihrem Schaffen und ihrem soziokulturellen Umfeld zu finden. Die vorgestellte Dissertation bemüht sich daher, einem librettologischen, also ursprünglich komparatistischen Ethos gemäß, zunächst werkanalytisch (über ein *close reading* der Libretti), dann vergleichend, schließlich rezeptionskritisch auf die vermeintlich „totgeborene[n] Machwerk[e]“ zuzugreifen. Intermedialität und Transnationalität sind diesem Unterfangen angesichts der zahlreichen Bezüge zur europäischen, vor allem italienisch-französischen Opern- und Theatergeschichte (Boccaccio, Shakespeare, Voltaire; Rameau, Gluck, Gaspare Spontini etc.) inhärent.

Der relative Misserfolg etwa von Webers mittlerer abendfüllender Oper, *Euryanthe*, kann im Œuvre des schon 1826 verstorbenen Tondichters gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem *Freischütz* (Berlin 1821) und *Oberon* (London 1826) betrachtet werden – kann z. B. nicht allein auf das literarische Versagen der *Rosamunde*-Autorin, die Weber übrigens 1817/18 im Dresdner Liederkreis kennenlernte⁴⁰, zurückgeführt werden. Im zeitgenössischen Umfeld reagierten sogar „Goethe oder der mit den Mendelssohns befreundete Berliner Musikschriftsteller Adolf Bernhard Marx [...] empört, als man [nach der Premiere; Anm. HK] versuchte, den Komponisten der Verantwortung für den geringen Erfolg der *Euryanthe* zu entheben und Helmina von Chézy die Schuld in die Schuhe zu schieben.“⁴¹ Diese sah sich indessen schon zwei Wochen, nachdem *Euryanthe* im Kärntnertortheater uraufgeführt worden war, veranlasst, eine Rechtfertigung aus librettistischer Sicht in Wiener Zeitschriften publizieren zu lassen⁴². Weber wiederum besaß zwar das offensichtliche Talent, Kritik respektive mangelhafte Resonanz positivis-

39 Panagl (wie Anm. 29), S. 424.

40 Vgl. Panagl (wie Anm. 29), S. 425.

41 Sabine Henze-Döhring, „Reihe der treffendsten Gemälde“: Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der *Euryanthe*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 1–16, hier: S. 5.

42 Nämlich am 8. November 1823 in *Bäuerles Theaterzeitung* (d. i. die *Wiener Allgemeine Theaterzeitung*), gefolgt von einer Darlegung ihrer szenischen Konzeptionen und der Abweichungen Webers am 15. und 18. November in Johann Schickhs *Wiener-Moden-Zeitung* (später: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*). Vgl. hierzu: Joachim Veit, „Die Wirkung, die die *Euryanthe* hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe“ – Webers Werk und seine frühe Rezeption, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 147–160, hier: S. 149.

tisch umzudeuten – „Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe“⁴³ –, aber auch der deutschlandweit gefeierte *Freischütz*-Komponist setzte sich intensiv mit Vorwürfen von Kolleg:innen und Rezensent:innen auseinander.⁴⁴ Ungeachtet dieser individuellen Bewältigungs- bzw. Kompensationsstrategien dürfte grundsätzlich feststehen: Ob ein Stück des Musiktheaters „durchschlagenden Erfolg“ (Schmierer) hat oder nicht, hängt von vielerlei Faktoren ab. Hier sind es sicher auch die höchst anspruchsvollen, zum Teil widersinnigen und dramaturgisch unvorteilhaften Bedingungen, die der Komponist Carl Maria von Weber zeit seines Lebens an seine Textdichter:innen stellt, welche für das Scheitern des Gesamtprojekts mit-, wenn nicht sogar hauptverantwortlich zeichnen.

„Als ideale Lösung des Opernproblems wird eine möglichst enge Zusammenarbeit von Textautor und Komponist angesehen. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ ist nicht erst eine Erfindung Wagners, schon Wieland wünschte sich, daß ‚der Komponist mit dem Dichter aus Einem Geist und auf Einen Zweck arbeitete [...]‘, und Carl Maria von Weber läßt 1819 in einem Dialog äußern: ‚Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose [ergo: nicht der Italiener; Anm. HK] will, einem in sich abgeschlossenen Kunstwerke, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste *ineinanderverschmelzend*

43 Aus einem Brief vom 15. Dezember 1823; nachfolgend im Zusammenhang: „Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebene Freunde gaben diessmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicher weise verlangen, dass die Euryanthe eben so die M a s s e anziehen soll, als der Freyschütz. Wie thöricht! als ob — *sans comparaison*, — eine *Iphigenia*, ein *Don Carlos* irgendwo Zugstücke geworden wären. Die 3 ersten Vorstellungen in Wien, die ich dirigirte, wurden wirklich mit einem unglaublichen Enthusiasmus aufgenommen [...]. Bis zur 12ten Vorstellung war nun der Beifall immer derselbe, bei mässig besetztem Hause. [...] Der [...] hat sich wie ein wahrer Rezensenten-Schuft benommen: in s e i n e Zeitung, in die *Moden-Z e i t u n g* und in den *S a m m l e r* zugleich geschrieben, [...] und selbst die offenbare Lüge nicht gescheut, oder listiges Verschweigen angewendet, um den Erfolg als zweifelhaft darzustellen. Auf Neid muss man gefasst seyn.“ (A042183)

44 Vgl. Veit (wie Anm. 42), S. 148.

verschwinden [Hervorh. HK] und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden.“⁴⁵

So weit, so schön in der abstrakten Konzeption. Was Weber in praktischer Zusammenarbeit schon dem *Freischütz*-Librettisten Johann Friedrich Kind (1768–1843) abverlangt, grenzt allerdings eher an eine Demütigung. So wäre schon dieser zwei Jahre vor der *Euryanthe* vertonte Operntext literarisch um einiges höher einzustufen, wenn nicht Weber sich mit seinen Vorstellungen von einem konzisen, Bühnenwirksamen Libretto durchgesetzt hätte:⁴⁶

„Friedrich Kinds Libretto läßt den Eremiten schon in einem ‚Vorspiel‘ [Prolog] auftreten, das Weber nicht komponiert hat: Eine Vision zeigt dem frommen Mann, welche Gefahr Max und seiner Verlobten droht, er gibt Agathe geweihte Rosen, die sie schützen sollen⁴⁷. Der Vorwurf des Dichters, ohne diese beiden Szenen sei das Werk ‚eine Statue, welcher der Kopf fehlt‘, ist nicht unberechtigt: Ähnlich wie der Auftritt des Oberpriesters [d. i. Oroë] zu Beginn von [Gaetano] Rossis und Rossinis *Semiramide* [Venedig 1823; sämtliche Anm. HK] liefert Kinds Vorspiel den Schlüssel zum folgenden; nichts geschieht ohne Billigung des ‚Herrn der Welt‘ [...].“

Die ersatzlose Streichung des Prologs in der finalen kompositorischen Gestalt ist symptomatisch für den durchaus revisionsreichen – im direkten Vergleich mit der Genese von *Euryanthe* gleichwohl unproblematischen – Entstehungsprozess des *Freischütz*. Spätestens im Zusammenhang mit der Rekonstruktion

45 Christoph Nieder, *Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“*. *Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989, S. 33. Das Zitat Webers stammt aus der *Undine*-Besprechung in der *AmZ* 1817 (A030013)

46 Gier (wie Anm. 15), S. 142.

47 Darauf wird in der endgültigen Librettofassung nur am Rande verwiesen, etwa durch Änchen: „Erzähle doch! Noch weiß ich gar nicht, wie dein Besuch abgelaufen ist, außer daß dir der fromme Greis diese geweihten Rosen geschenkt hat.“ Agathe gesteht ihr daraufhin: „Die Rosen sind mir nun doppelt teuer, und ich will ihrer auf das treueste pflegen.“ In der vorletzten Szene berichtet sie schließlich den Brautjungfern: „der fromme Eremit gab mir die weißen Rosen so ernst und bedeutend; windet daraus die Brautkrone“. Zitiert nach: Carl Maria von Weber, *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Dichtung von [Johann] Friedrich Kind. Vollständiges Buch. Mit einer Einleitung neu herausgegeben von Wilhelm Zentner*, Stuttgart 1968, S. 37 (II.1) u. 57 (Ende III.5).

einer vermeintlichen (Libretto-)Urfassung stellen derartige dramaturgisch-stilistische Brüche mitunter noch heute Musikwissenschaftler:innen und Interpret:innen einer historisch informierten Aufführungspraxis vor Herausforderungen⁴⁸. Die Konzeption und die szenenweise vorgenommene Einrichtung der *Euryanthe*, die Weber in engem (brieflichen) Austausch mit der drei Jahre älteren Helmina von Chézy bewerkstelligt, ist vermutlich ähnlich „unausgewogen“ abgelaufen wie die Zusammenarbeit mit „Kind“ und „Kindeskind“⁴⁹. Oswald Panagl rekonstruiert etwa die Änderung eines zentralen Handlungsmoments, nämlich „den Selbstmord von Adolars Vorfahrin [Schwester; Anm. HK] Emma, begangen aus Verzweiflung über den Schlachtentod ihres Geliebten Udo“⁵⁰. Ebendiese stumme Protagonistin, in deren letzte Ruhestätte Eglantine frevelhaft eindringt (Szene II.1/2) – die Schauerromantik wie in Meyerbeers *Robert le diable* (1831) lässt mit diesem Topos grüßen –, kann bekanntlich „erst Ruhe im Grabe finden, wenn die Tränen treuer Liebe ihren Ring benetzen“⁵¹.

„Vergleicht man diese komplizierte und szenisch kaum darstellbare Voraussetzung mit dem ursprünglichen Plot der Librettistin, in dem ein veilchenfarbiges Muttermal Euryanthes unter ihrer Brust nur ihrem Verlobten Adolar rechtens bekannt sein durfte, so liegt der dramaturgische Mangel auf der Hand. Doch im ursprünglichen Szenar [Szenario; Entwurf] der Chézy, die ja den altfranzösischen Text [d. i. *L'Histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard comte de Nevers, et de la très-vertueuse et très-chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye*; Anm. HK, vgl. Anm. 37] anonym für das Ehepaar Schlegel in Paris übersetzt hatte, war

48 Z. B. der Dirigent René Jacobs im Zusammenhang mit seiner Gesamteinspielung des *Freischütz* (Juni 2021) auf historischen Instrumenten (Freiburger Barockorchester; Zürcher Sing-Akademie), die auf Restitutionen und Ergänzungen der Kindschen Dialoge bzw. des musikalischen Materials (etwa durch *Entr'actes*; Miteinbeziehung zeitgenössischer Musik anderer Komponisten, etwa Schuberts) basiert. Vgl. Arles (*harmonia mundi*) 2022.

49 So in einem zeitgenössischen Spottvers aus August von Platens *Der romantische Oedipus* (1829). Hier zitiert nach: Joachim Reiber, „Kind, (Johann) Friedrich“, in: *MGG²*, Sp. 110–112, hier: S. 111.

50 Panagl (wie Anm. 29), S. 429.

51 Ebd.

das schlichtere und wirksamere Motiv vorgesehen⁵². Es wurde von Weber den rigiden Vorschriften der Wiener Zensurbehörde und wohl auch den damals modischen Attitüden des Schicksaldramas geopfert, mit dem etwa Franz Grillparzer in seiner *Ahnfrau* [1817] szenisch überaus erfolgreich war. [...] Ein weiterer stehender Vorwurf sind die schwierigen Versmaße und Reimtypen, mit denen die Dichterin vor allem den letzten Akt des Librettos unnötig belastet habe. Gerade in diesem Punkt haben Briefstellen Webers ergeben, dass der Komponist die Dichterin um solche Herausforderungen geradezu gebeten hat, um seine kompositorische Leistung zu steigern und seine melodische Kompetenz herauszufordern.“⁵³

Bedenken etwa des befreundeten Schriftstellers, Dramatikers und Übersetzers Ludwig Tieck, „doch lieber auf einen anderen Stoff, vielleicht Shakespeares ‚Cymbeline‘ [*The Tragedie of Cymbeline*, um 1611; Anm. HK] zurückzugreifen“⁵⁴, lehnte Weber trotz aller Verworfenheit bzw. Brisanz des *Euryanthe*-Sujets ab. Ob er seine Reputation und seine Erfahrung in dramaturgisch-theaterpraktischen Belangen gegenüber Helmina von Chézy im Sinne eines *Mansplaining* ausgenutzt hat – darüber kann nur spekuliert werden. Michael Leinert suggeriert, Weber habe Helmina von Chézy auch im schwierigen Vertonungsprozess durchaus nicht vor den Kopf stoßen wollen⁵⁵. Dass sich der Komponist wiederum nachweislich von seiner Ehefrau, der Sopranistin Caroline Brandt (verheiratete von Weber; 1794–1852), zur Umarbeitung respektive beträchtlichen Kürzung des auf Johann August Apels *Gespens-terbuch* (1810) basierenden Opernlibrettos anregen lässt⁵⁶, spricht jedenfalls nicht für einen chauvinistischen Charakterzug.

52 Diese Behauptung kann durch neuere musikwissenschaftliche Quellenforschung widerlegt werden; demnach taucht das genannte Muttermal auch im Szenar gar nicht mehr auf. Offenbar haben Chézy und Weber es schon zuvor zum mystifizierenden ‚Geheimnis‘ der verstorbenen Schwester abgewandelt.

53 Panagl (wie Anm. 29), S. 429.

54 Michael Leinert, *Carl Maria von Weber*, Reinbek bei Hamburg 1985 [1978], S. 105.

55 Vgl. Leinert (wie Anm. 54), S. 105.

56 Vgl. ebd., S. 93f.

Der Freischütz wird am 18. Juni 1821 im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin uraufgeführt, seine Wien-Premiere findet bereits ein halbes Jahr später, am 3. November, im Kärntnertheater statt⁵⁷. Während dieses Stück den zweifelhaften Status einer Nationaloper erreicht und bis heute im Opernkanon der Deutschen fest verankert ist – nach wie vor lehrreich: Theodor W. Adornos Essay *Bilderwelt des Freischütz* (1964)⁵⁸ –, bleibt der *Euryanthe* ein solcher Status, wohl nicht zuletzt wegen ihrer ungleich komplexeren musikdramatischen Struktur verwehrt. Daraus zu schließen, dass die ritterliche Tugendoper bei den Zeitgenoss:innen keinerlei Widerhall fand, wäre allerdings falsch: „Der Erfolg, den dieses Werk 1823 in Wien und im Jahr darauf in Dresden und Berlin erzielte, war nicht gering, blieb aber doch hinter den Erwartungen Webers zurück. Anders als *Der Freischütz* konnte die Oper besonders im Ausland (etwa in Paris 1831 und 1857) nicht wirklich reüssieren.“⁵⁹ Insofern ist der Versuch, der deutschen National-, terminologisch genauer: Rezitativoper 1823 einen Triumph zu verschaffen und sie womöglich international, mindestens überregional zu etablieren, gescheitert. Anders ausgedrückt: Weber scheint „mit seinem *Euryanthe*-Vorhaben für Wien Utopisches geplant und so das Mögliche verfehlt“⁶⁰ zu haben. Insbesondere mag die immer noch neuartige Verfasstheit des Stückes, das ein rezitatives Gegenmodell zu den bewährten Dialogopern liefert und insofern dem zitierten *Aufruf* Louis Spohrs Folge leistet, das Publikum befremdet haben⁶¹. Weber selbst scheint diese ‚Zurückweisung‘ in gewisser Weise vorausgeahnt zu haben, schreibt er doch bereits am 28. April 1822, also noch vor Beginn der Kompositionsarbeit, an einen Berliner Freund: „der verdammte Freysch

57 Vgl. Henze-Döhring (wie Anm. 41), S. 1.

58 Verfasst anlässlich einer *Freischütz*-Aufführung an der Hamburgischen Staatsoper in der Spielzeit 1961/62. Vgl. für die Lektüre: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften. Band 17. Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus*, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt/Main 2003 [1982].

59 Panagl (wie Anm. 29), S. 430

60 Ebd., S. 429.

61 Entsprechende Skepsis, die sich auf die Rezitativform, vor allem auf deren mangelhafte praktische Ausführung durch die unerprobten Sänger:innen bezieht, liest man etwa Ende 1823 in der *AmZ* und im Leipziger *Conversations-Blatt*. Vgl. hierzu: Veit (wie Anm. 42), S. 154.

[*Freischütz*]: wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen⁶². Vom Nachleben der *Euryanthe* zeugt indessen eine eindeutige intertextuelle Spur hin zu Wagners *Lohengrin*. Das Intrigant:innenpaar Eglantine–Lysiart entspricht unverkennbar dem späteren Ortrud–Telramund aus der 1850 uraufgeführten Schwanenritter-Oper. Auch die Handlungsschauplätze von *Euryanthe* und *Lohengrin* sind sich erstaunlich nahe – im relativen geographischen, aber vor allem im historischen Sinn: Spielt erstere im Frankreich (Préméry und Nevers) des frühen 12. Jahrhunderts (Ludwig VI. „der Dicke“ regiert 1108 bis 1137)⁶³, gibt Wagner das Herzogtum Brabant in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts (Heinrich „der Vogler“ ist König von 919 bis 936) als Schauplatz an. Beide früh- bzw. hochromantische Operntexte operieren also typischerweise mit einem konkreten, relativ genau lokalisierbaren – nicht, wie etwa im *Ring des Nibelungen*, nebulös-mythologisierenden – *medieval setting*⁶⁴.

Auch Carl Dahlhaus erkennt die Parallelen zwischen den beiden Werken, spricht der *Euryanthe* in *Richard Wagners Musikdramen* aber jedweden Repertoirewert ab: „Und daß ‚Euryanthe‘ zu den Opern gehört, die berühmt und dennoch verschollen sind, ist nicht nur dem unsäglich schlechten Text [sic], sondern auch dem Mißgeschick zuzuschreiben, daß sie aus dem Repertoire [...] durch *Lohengrin* verdrängt worden ist, kaum anders als Rossinis ‚Otello‘ [Neapel 1816] durch den von Verdi [Mailand 1887].“⁶⁵ Wird Dahlhaus

62 Hier zitiert nach: Veit (wie Anm. 42), S. 148.

63 In der von Schlegel herausgegebenen ProsaVorlage Helmina von Chézys führt gleich der erste Satz ins spezifische historische Setting ein: „Im Jahre Tausend und zehn nach unsers Herrn Christi Geburt regierte in Frankreich der großmütige König Ludwig, benannt der Dicke.“ Zitiert nach: Friedrich Schlegel, *Sammlung von Memoiren und romantischen Dichtungen des Mittelalters aus altfranzösischen und deutschen Quellen*. Eingeleitet und hg. von Liselotte Dieckmann, in: Ernst Behler (Hg.) unter Mitwirkung anderer Fachgelehrter: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Dreiunddreißigster Band. Dritte Abteilung. Editionen, Übersetzungen, Berichte*, Paderborn u. a. 1980, S. 317. Dort liest man weiterhin, die Titelfigur einführend: „so wie er [d. i. Graf Gerhart von Nevers, dem Grafen Adolar des Librettos entsprechend; Anm. HK], war auch seine Geliebte, namens Euryanthe, die, wenn sie an Schönheit alles übertraf, auch die treueste und zärtlichste Freundin war, die noch geboren worden.“ Zitiert nach: Schlegel (wie zuvor), S. 318.

64 Vgl. etwa die Publikation Michael S. Richardson, *Medievalism and Nationalism in German Opera. Euryanthe to Lohengrin*, London/New York 2021.

65 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 2020 [1971], S. 61f.

durchaus zurecht für seine musikanalytische Schärfe geschätzt, handelt es sich hierbei doch eher um einen schiefen Vergleich. Seiner apodiktischen Abwertung der Oper stehen etwa die zeitnahen, allerdings rein auf Webers Musik gerichteten Rehabilitierungsversuche von René Leibowitz (1913–1972) gegenüber, der sich in seiner Schrift *Les Fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique* (Paris 1972) u. a. der vergessenen/verfluchten *Euryanthe* widmet⁶⁶. Insbesondere neuere musikwissenschaftliche (und dabei textkritische, auf gewisse Weise: librettologische) Arbeiten, die sich *Euryanthe* widmen, weisen zwar ebenfalls auf die inhaltliche und konzeptionelle Nähe zu *Lohengrin* hin, betrachten die Oper aber nicht ausschließlich aus dem wagneristischen Blickwinkel, sondern in ihrem zeitgenössischen, gattungstheoretischen Spannungsfeld. Während die Monographie *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera* von Michael C. Tusa (Oxford 1991) eine umfassende, historische und werkanalytische Einordnung vornimmt, hat besonders die Weber-Forschung der letzten Jahren den verworrenen Konzeptions-, Entstehungs- und Premieren- bzw. Aufführungskontext der *Euryanthe* aufgearbeitet. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf einen 2018 von Markus Bandur, Thomas Betzwieser und Frank Ziegler herausgegebenen Band verwiesen: *Euryanthe-Interpretationen. Studien und Dokumente zur „Großen romantischen Oper“ von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*. Hervorgegangen ist diese Aufsatzsammlung aus einem 2015 veranstalteten Symposium, das wiederum durch eine Neuinszenierung an der Oper Frankfurt (Premiere: 5. April 2015; Regie: Johannes Erath; musikalische Leitung: Roland Kluttig) angeregt wurde.

Wie schon angedeutet, nimmt sich die hier vorgestellte Dissertation vor, sorgsam zwischen tatsächlichen, werkimmanenten Schwächen (Bruchstellen) und einer nachträglichen Zuschreibung, emphatischen Auf- oder pauschalen Abwertung, möglicherweise sogar intendierten Verunglimpfung durch die Nachwelt zu differenzieren. *Alfonso und Estrella* von Schober/Schubert, *Jessonda* von Gehe/Spohr und *Euryanthe* von Chézy/Weber stehen hierbei keineswegs als Meisterwerke mit Modellcharakter, jedoch als in ihrer

66 Das Chézy/Weber-Kapitel ist zu finden unter: René Leibowitz, *Un opéra maudit: „Euryanthe“*, in: *Les fantômes de l'opéra: essais sur le théâtre lyrique (Bibliothèque des idées)*, Paris 1972, S. 145–174; eine Übersetzung ins Deutsche hier: Ders., *Eine verachtete Oper: „Euryanthe“*, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hgg.), *Carl Maria von Weber. Musik-Konzepte, Bd. 52.*, München 1986, S. 48–71.

Epoche anders- und neuartige – abgelehnte oder vergessene – Stücke gewissermaßen partes pro toto für eine junge, im präwagnerianischen Minderwertigkeitskomplex gefangene deutsche Opernform. Für diese sollte unbedingt ein kritisch-fundierter Rezeptionsweg jenseits deutschtümelnder Vereinnahmung (besonders problematisch in der NS-Kulturideologie; vertreten durch den Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser) und totaler Vernachlässigung (auf den Spielplänen des deutschsprachigen Opernraums der letzten Jahre⁶⁷) gefunden werden. Wenngleich *Euryanthe* schwerlich den populären Status eines Kassenschlagers wie die *Zauberflöte* oder den aus einer kontinuierlichen Aufführungstradition hervorgehenden Bekanntheitsgrad Wagnerscher Opern erreichen wird, dürfte das Stück (d.h. sowohl Webers Partitur als auch das – zugegebenermaßen verworrene – mittelalterlich-frühromantische Sujet) dennoch zu neueren Lesarten und einer produktiven wissenschaftlichen bzw. theatralen Auseinandersetzung anregen.

67 Eine erfreuliche Ausnahme stellt Christof Loys Inszenierung der *Euryanthe* am Theater an der Wien im Dezember 2018 dar (musikalische Leitung: Constantin Trinks; ORF Radio-Symphonieorchester Wien und Arnold-Schoenberg-Chor). Vgl. hierzu eine Rezension: <https://www.concerti.de/opern/opern-kritiken/theater-an-der-wien-euryanthe-12-12-2018/> (zuletzt abgerufen am 24. 07. 2023).

Frank Ziegler

Eine unharmonische Trias: Giacomo Meyerbeer, Wilhelm Ehlers und Carl Maria von Weber
Anmerkungen zur frühen Aufführungsgeschichte der
Oper *Wirth und Gast* alias *Alimelek*

Im Sommer 1815 hielt sich Weber, erschöpft von seiner Tätigkeit als Prager Operndirektor und entmutigt vom emotionalen Auf und Ab in seiner Partnerschaft mit Caroline Brandt, als Gast von Heinrich Bärmann und Helena Harlas mehrere Wochen in München auf. In einem Brief von dort an Giacomo Meyerbeer vom 26. August 1815 liest man: „In einem gestern erhaltenen Briefe aus Prag¹ finde ich, daß man deine Oper die beyden Kalifen, einstudirt. was wahrscheinlich *Ehlers* betrieben hat, der jezt bey uns ist. du Gottloser hast niemals ein Werk von dir meinen treuen Händen anvertrauen wollen.“² Die Vorgeschichte ist schnell erzählt: Besagte Oper von Meyerbeer nach Motiven aus *Tausend und eine Nacht* – ursprünglich unter dem Titel *Wirth und Gast* oder *Aus Scherz Ernst* mit der Bezeichnung „Lustspiel mit Gesang in 2 Aufzügen“³ – war um den Jahreswechsel 1812/13 in Stuttgart einstudiert und am 6. Januar 1813 in Anwesenheit des Komponisten unter der musikalischen Leitung von Conradin Kreutzer uraufgeführt worden⁴. Der Erfolg blieb überschaubar, der Premiere (u. a. mit Wilhelmine Mayer, später verh. Lembert, als Irene, Heinrich Gosler als Kalif, Johann Baptist Krebs als Alimelek und Johann Nepomuk Schelble als Giaffar), die zum Benefiz

1 Laut Tagebuch (A062998) stammte der Brief von Caroline Brandt; laut Antwortschreiben Webers an sie vom 26./27. August 1815 (A040817) hatte sie ihren Brief am 16. und 18. August 1815 geschrieben.

2 A040816.

3 So die Bezeichnung auf dem Theaterzettel; die Stuttgarter Partitur (D-Sl, HB XVII:446) ist hingegen mit „oper in 2 Acten“ betitelt.

4 Zur Entstehungsgeschichte der Oper und ihrer Musik vgl. Joachim Veit, *Abuhassan, Der Admiral und Alimelek – Opern aus der Voglerischen Schule*, in: *Giacomo Meyerbeer (1791–1864). Große Oper – Deutsche Oper (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden, Heft 24)*, Dresden [1992], S. 49–69.

von Carl Schwarz stattfand⁵, folgten eine Wiederholung im Stuttgarter Hoftheater am 19. Februar (bereits nach der Abreise Meyerbeers) sowie eine weitere in der *Dependance*, dem Schlosstheater in Ludwigsburg, am 16. Mai 1813⁶. Carl Maria von Weber, 1810/11 gemeinsam mit Meyerbeer Schüler von Georg Joseph Vogler in Darmstadt und Teil der selbsternannten „*Trias harmonica*“ (Meyerbeer, Weber und Johann Gänsbacher)⁷, bat im Brief vom 13. Mai 1814 „im Namen der *Direction*“ des Prager Ständetheaters offiziell um eine Aufführungsgenehmigung für die Oper⁸, seine Anfrage blieb aber offenbar ohne Echo.

Stattdessen verhandelte Meyerbeer mit Wien: Nach einer Empfehlung durch Carl Schwarz zeigte sich 1814 der dortige Hoftheaterdirektor Ferdinand Pálffy von Erdöd interessiert, und Meyerbeer entschloss sich zu einer Umarbeitung des Werks⁹. Am Kärntnertortheater wurde die Oper unter dem neuen Titel *Die beyden Kalifen* (nun mit der Gattungsbezeichnung „komi-

5 Gekoppelt wurde das Werk mit dem Lustspiel *Der gutherzige Polterer* von A. W. Iffland (mit Schwarz in der Rolle des Herrn Morhof); in der Oper gab Schwarz nur eine Nebenrolle: den Fischer Kobad. Besetzt waren außerdem Franz Löhle (Ibrahim), Carl Miedke (*Vezir*), Wilhelm Hartmann (Kämmerling), Ernst Reinhard (Jussuf), Anton Vinzens (Ober-Iman), Friedrich Gehlhaar (Anführer der Wachen), Hr. Ruthardt (Diener Alimeleks), Johann Ignaz Kemmeter (Mufti), Carl Keppler (Kerkermeister), Hr. Weizel (Kiaqu) sowie Ludowika Gehlhaar und Josepha Marconi als junge Sklavinnen Misis und Mutis. Benefiz-Anzeigen finden sich in der *Schwäbischen Chronik* (Beilage zum *Schwäbischen Merkur*), Jg. 1813, Nr. 2 (3. Januar), S. 4, Nr. 3 (4. Januar), S. 6 und Nr. 4 (6. Januar), S. 6.

6 Angaben nach der Datenbank „stuttgarter-theaterzettel-online“ (allerdings fehlen darin Angaben zum Jahr 1814) sowie der Auswertung „Opernaufführungen in Stuttgart“ (https://www.wlb-stuttgart.de/fileadmin/user_upload/sammlungen/musik/datenbanken/theater.pdf). Die von Veit (wie Anm. 4, S. 53, 66) auf Grundlage zweier Briefe vermutete dauerhafte Etablierung der Oper im Stuttgarter Repertoire ist somit auszuschließen.

7 Die drei Schüler widmeten Vogler zu seinem Geburtstag am 15. Juni 1810 eine Kantate *Trias harmonica* (Text: Weber, Komposition: Meyerbeer und Gänsbacher); Kopie mit Titelblatt von Meyerbeers Hand in *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 3a. Der Vergleich mit diesem „harmonischen“ Dreigestirn legte den Titel dieses Aufsatzes nahe.

8 A040684.

9 Vgl. den undatierten Brief von C. Schwarz an Aron Wolfssohn in: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, hg. von Heinz Becker, Berlin 1960, S. 639.

sche Oper in zwey Aufzügen¹⁰) einstudiert. Trotz ansprechender Besetzung der Hauptpartien (Cathinka Buchwieser als Irene, Carl Weinmüller als Kalif, Franz Anton Forti als Alimelek und – wie bereits in Stuttgart – Johann Nepomuk Schelble als Giaffar)¹¹ stellte sich aber auch hier kein Erfolg ein; am 20. Oktober wurde das Werk „zum ersten und letzten Male gegeben“¹². Die auf dem Premieren-Theaterzettel für den 22. Oktober angekündigte Wiederholung der Oper entfiel, statt dessen wurden an diesem Tag Michael Umlaufs Einakter *Der Grenadier* und das Ballett *Die Tanzsucht* gegeben. Joseph Carl Rosenbaum hielt am Premierentag in seinem Tagebuch fest:¹³

„K.[ärntner]tor]Th[earer]– Beyden Kalifen Op. 2 A. v. Wohlbrück. Mus. Meyerbeer. *Decor[ationen]* v.[on Johann] Janitz und [Antonio] *de Pian*, Tänze von [Friedrich] Horschelt. [Magdalena] Treitschke tanzt mit *Gritti*. [...] Der Unsinn der Oper und Musik gleich groß. Die Juden wollten selbe retten, aber es gelang nicht¹⁴. Vor dem gänzl. Auszischen rettete das Ganze die Treitschke. Ungläublich *distonirte* die Buchwieser.“

Für Meyerbeer besonders schmerzlich: Die Musik zum einzigen Erfolg des Abends stammte nicht von ihm; auf dem Theaterzettel ist zu lesen: „Mad. Treitschke de Caro wird die Ehre haben, mit ihrer Schülerinn

10 Diese Bezeichnung findet sich auch in einer der beiden in Berlin überlieferten Partituren (*D-B*, Mus. ms. 14410/1) sowie in jener in Brüssel aus dem Besitz von François-Joseph Fétis (*B-Br*, Katalog Fétis 1877: Nr. 2833). In der Dresdner (*D-Dl*, Mus. 4786-F-503) und der anderen Berliner Partitur (*D-B*, Mus. ms. 14410) fehlen Gattungsangaben auf dem Titel.

11 Vgl. den Theaterzettel: <http://www.theatermuseum.at/online.sammlung/detail/585604>. Außerdem spielten Carl Demmer (Ibrahim), Ignaz Saal (Vezir), Carl Friedrich Krüger (Ober-Iman), Juliane Moreau (Misis), Josephine Demmer (Mutis), Matthäus Stegmayer (Jussuf), Christian Demmer (Kobad), Joseph Gott dank (Kerkermeister), Bartholomäus Bondra (Diener Alimeleks) und Hr. Leeb (Kiaga).

12 *AmZ*, Jg. 16, Nr. 47 (23. November 1814), Sp. 789. Weitere Besprechungen auf der Homepage der Weber-Gesamtausgabe: A032534, A032781, A032494, A032747, A032424, A032671.

13 *A-Wn*, S. n. 201 (Tagebuch-Band 1814–1817), Bl. 35r.

14 Anders als Rosenbaum berichtete Tomaschek über preußische Sympathisanten Meyerbeers, die die Aufnahme des Werks positiv beeinflussen wollten. Nach seiner Schilderung gehörte auch der preußische König Friedrich Wilhelm III. zu den Besuchern der Aufführung; vgl. Wenzel Johann Tomaschek, *Fortsetzung der Selbstbiographie*, in: *Libussa. Jahrbuch für 1846* (= Jg. 5), hg. von Paul Aloys Klar, Prag [1845], S. 375f.

Dlle. G r i t t i , im zweyten Akt der Oper, ein Pas de deux von ihrer Erfindung, Musik von Hrn. Kapellmeister [I ganz Xaver von] S e y f r i e d , auszuführen.“ Hofkapellmeister Salieri soll den niedergeschlagenen Meyerbeer nach dem Misserfolg ermuntert haben, sich nach Italien zu begeben, um sich dort stärker dem Studium des Gesanges zu widmen¹⁵.

Im Schreiben an Gottfried Weber vom November 1814 zeigte sich C. M. von Weber über Meyerbeers offensichtliches Desinteresse an einer Prager Einstudierung enttäuscht und schrieb: „Beers Oper /: Wirth und Gast :/ ist in *Wien* nur einmal gegeben und *Total* durchgefallen, welches mich unendlich ärgert, warum giebt der Kerl seine Sachen nicht hieher.“¹⁶ Obgleich Weber noch keine Gelegenheit gehabt hatte, das Werk zu studieren, stand dessen Qualität für ihn außer Frage. Am 30. Januar 1815 schrieb er an Gottfried Weber: „Wirth und Gast kenne ich gar nicht, ich bin aber überzeugt daß es gut ist.“¹⁷ Immerhin lernte er am 24. Juni 1815 das Libretto kennen, gelesen vom Textautor Johann Gottfried Wohlbrück, wie er in seinem Tagebuch festhielt¹⁸.

Doch nicht nur Weber interessierte sich für die Oper, auch der Sänger Wilhelm Ehlers (1774–1845) bemühte sich um ihre Rehabilitierung. Der Tenor war nach seinen Engagements in Hamburg (Saison 1798/99 bis Dezember 1800)¹⁹ sowie am Weimarer Hoftheater (Januar 1801 bis Ostern 1805)²⁰ ab November 1805 mehrfach an Wiener Theatern unter Vertrag

15 Vgl. Léon Kreutzer, *Les compositeurs contemporains. M. Meyerbeer*, in: *Revue contemporaine*, Jg. 2, Bd. 8 (1853), S. 638.

16 A040725.

17 A040764. Es bleibt erstaunlich, dass Meyerbeer das Werk Weber nicht im Frühjahr 1813 in Wien präsentierte, wo sich beide zwischen dem 29. März und 4. Mai häufig trafen; vgl. Webers Tagebuchnotizen, A062342 bis A062378.

18 A062937.

19 Vgl. Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und Künstlers*, Hamburg 1819, Bd. 2, S. 105 sowie die Abgangsnotiz (zur letzten Vorstellung am 30. Dezember) in: Johann Friedrich Ernst von Brawe, *Anhang zum raisonnirenden Journal vom deutschen Theater zu Hamburg auf die Monate October, November, December 1800*, [Hamburg] 1800, S. 21.

20 Vgl. dazu Gabriele Busch-Salmen, „*Er war unermüdet im Studiren des eigentlichsten Ausdrucks*“. *Goethes Zusammenarbeit mit dem Hof Sänger Johann Wilhelm Ehlers*, in: *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 117 (2000), Weimar 2001, S. 126–143.

gewesen, zuletzt von September 1813 bis September 1814 (also bis kurz vor der Premiere der *Kalifen*) an der Hofoper (Kärntnertheater)²¹. Angeblich hatte er dort ursprünglich die Partie des Alimelek singen sollen, was sein Weggang jedoch verhinderte²²; gesichert ist, dass Ehlers seit dieser Zeit mit dem 17 Jahre jüngeren Meyerbeer eine lebenslange freundschaftliche Verbindung pflegte.

Nach Auseinandersetzungen mit der Wiener Hoftheater-Intendanz war Ehlers auf Betreiben des Musikdirektors Gottlob Benedict Bierey nach Breslau eingeladen worden, wo er am 28. September 1814 debütierte²³; dort war er bis mindestens Mai 1815 im Rahmen eines langfristigen Gastspiels tätig²⁴. Für etliche Jahre (bis 1819) ließ sich Ehlers nicht mehr durch feste Engagements binden, sondern beschränkte sich auf teils mehrmonatige Gastspiele, die ihm eine bessere Verhandlungsposition gegenüber den Theater-Direktionen verschafften, so auch in Prag, wo er von Sommer 1815 bis April 1816 am Ständetheater wirkte (vgl. dazu weiter unten). In Breslau wurde der Sänger von Publikum und Kritikern geschätzt. Im Gastspielbericht des Wiener *Sammlers* heißt es: „Herr Ehlers besitzt eine sehr gebildete Declamation und Darstellungsgabe im Gesange und Schauspielertalente. Man hält ihn mit Recht für einen der geschmackvollsten Sänger sowohl in seriösen als

21 Nachweise zu Ehlers' Wiener Tätigkeit u. a. bei Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnertheater als Hofoper*, Wien 2007, S. 57 (dort außerdem die einzelnen Rollennachweise; zum letzten Auftritt 1814 am 3. September S. 277). In der Wiener Erstaufführung von Webers *Abu Hassan* am 28. Mai 1813 im Theater an der Wien hatte Ehlers mit großem Erfolg die Titelrolle gesungen; vgl. die Presseberichte A030901, A030820, A030913, A030779, A030912.

22 Meyerbeer arbeitete die Tenorpartie daraufhin für den Bariton Forti um; vgl. Hermann Mendel, *Giacomo Meyerbeer. Eine Biographie*, Berlin 1868, S. 19. Auch Weber wies in seinem Text in der *Prager Zeitung* vom 21. Oktober 1815 (A031184) darauf hin, dass die Rolle für Ehlers „geschrieben und berechnet“ sei, was freilich nicht für die Stuttgarter Uraufführungsversion, sondern bestenfalls für die umgearbeitete Wiener Fassung zutreffen könnte. Ein Hinweis auf die beginnende Einstudierung der Oper *Wirth und Gast* in Wien findet sich bereits in einem Bericht vom August 1814, also noch während Ehlers' Anwesenheit, allerdings gemeinsam mit dem Hinweis auf dessen bevorstehenden „Abgang von unsern Bühnen“; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 8, Nr. 219 (13. September 1814), S. 876.

23 Vgl. Maximilian Schlesinger, *Geschichte des Breslauer Theaters*, Bd. 1, Berlin 1898, S. 134.

24 Vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 25 (21. Juni 1815), Sp. 428.

Conversationsopern; doch dürfte er in der erstern Gattung mehr als in der letztern leisten²⁵, und der Berichterstatter der *AmZ* (Sigle: S–dt) urteilte: „Dieser Sänger zeichnet sich vorzüglich durch [...] einen sehr ausgebildeten Vortrag und eine lebendige Darstellung aus. In Rücksicht des declamatorischen Gesanges dürften ihm jetzt nur wenige seiner Kunstgenossen gleich kommen“²⁶. Im nächsten Bericht wurde er an erster Stelle des männlichen Breslauer Bühnenpersonals als „declamatorischer Sänger und vorzüglicher Schauspieler“ sowie als „in seinem Fache vortreffliche[r] Künstler“ genannt²⁷. In einem Brief vom 21./22. Oktober 1814 schrieb Ehlers stolz an Meyerbeer:²⁸

„die Reise hieher und die Veränderung des Klima’s haben auf meine Stimme sehr vortheilhaft gewirkt. Meine Deklamation und Darstellungsgabe im Gesang, verbunden mit den wenigen Talente als Schauspieler, lassen mich bey den ungetheilten Beifallsbezeugungen der guten Breslauer, manche halsbrechende Passage wagen und gelingen, an welche ich in Wien selbst privatim in Gegenwart der besten Freunde nie gedacht hätte.“

Von besonderem Interesse ist der zuletzt genannte Brief, da Ehlers darin seine Pläne bezüglich der Meyerbeer-Oper ausbreitet. Entsprechende Vereinbarungen zwischen dem Komponisten und dem Sänger dürften noch in Wien geschlossen worden sein, denn Grund für das Schreiben war die dankbare Bestätigung des Eintreffens der Partitur am 20. Oktober in Breslau: „Gestern erhielt ich [...] Ihre beiden Kalifen und verabsäume nicht Ihnen meinen wärmsten Dank zu zollen.“ Ehlers wollte das Werk baldmöglichst zur Aufführung bringen, er erwähnt es unter verschiedenen Gastrollen, die für die nächste Zeit geplant wären:

25 *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 179 (8. November 1814), S. 715f.

26 *AmZ*, Jg. 16, Nr. 50 (14. Dezember 1814), Sp. 845.

27 *AmZ*, Jg. 17, Nr. 2 (11. Januar 1815), Sp. 32.

28 Der Brief wurde zuletzt bei *L'autographe* in Genf im Katalog 92 (2022) als Nr. 113 angeboten und befindet sich derzeit in Privatbesitz. Er wird beim nächsten Release der WeGA-Homepage unter der Nummer A047699 vollständig publiziert. Alle nachfolgend nicht anders bezeichneten Zitate stammen aus diesem Brief.

„Die hiesige Direction²⁹ scheint sich bei meinen Gastrollen recht wohl zu befinden indem ich statt noch 6 Gastrollen deren noch 18 zu geben habe. Obige sechs³⁰ muß ich vor der Hand, außer den Sichel im Apotheker und Doctor, noch einmal wiederholen. Dan[n] folgen, meine Einnahme in den beiden Kaliphen abgerechnet, Blondel, Don Juan, /: Bierey's Benefiz :/ Augenarzt, Kaliph von Bagdad, Ravannes in den vornehmen Wirthen, Armand in einem Tag zu Paris, Kleefeld in den beiden Füchsen [*Une folie*], Licinius in der Vestalin, Jacob in der Schweitzerfamilie, Adolph in Adolph und Klara, Rund in der Strickleiter, Johann im Gutsherrn /: morgen gehen die Proben von den beiden letztgenannten Operetten an :/“.

Ehlers hatte sich die Premiere der Meyerbeer-Oper demnach zu seinem Benefiz ausbedungen und auch schon Vorstellungen zur möglichen Besetzung: Er selbst wollte den Alimelek singen, daneben war wohl Caroline Willmann („ein sehr glückliches Aeßchen [gemeint wohl: Nachahmerin] von unsrer lieben Buchwieser und [Antonie] Laucher“) als Irene vorgesehen, und von Matthias Schreinzer versprach Ehlers sich „viel Gutes [...] als Kaliph“. Er hoffte sogar darauf, dass Meyerbeer selbst die musikalische Leitung in Breslau übernehmen würde: „Einmal äußerten Sie Sich in Wien darüber, wie schön wäre es, wenn dieser Plan, mein herzlicher Wunsch, in Erfüllung ginge und Sie Ihre Oper selbst dirigirten.“ Ehlers drängte auf baldige Übersendung des Librettos, da die passende Ausstattung in Breslau noch nicht vorhanden war und nach dessen Angaben gefertigt werden müsse:

„Dem Buch von Ihrer Oper sehe ich mit Sehnsucht entgegen. Ich muß doch dieses der Direction vorlegen, denn da die türkische Garderobe einigem Mangel unterworfen ist, so habe ich vorgeschlagen bey Gelegenheit der Aufführung dieser Oper selbe zu komplet[t]iren. Eben so verhält es sich mit den Dekorationen. [...] Unter uns gesagt werde ich

29 Die Direktion des Breslauer Theaters führten zu dieser Zeit Johann Gottlieb Rhode (künstlerischer Leiter) sowie (für den kaufmännischen Bereich) Friedrich August Websky und Johann Christoph Schmiege.

30 Zu den zuvor gegebenen Gastrollen heißt es im Brief: „Gestern war der Schluß meiner ersten 6 Gastrollen und diese waren: 2 mal Johann von Paris, 1 mal Sichel im Apotheker und Doctor, 1 mal Murney im Opferfest, 1 mal Titus, 1 mal Karl der 7te in Agnes Sorel“.

meines noch nicht gesunden Armes wegen³¹, dann aufs neue mich hier ganz zu meiner großen Reise vorzubereiten aller Wahrscheinlichkeit nach, bis kommendes Frühjahr hier verweilen. Daß alsdann Ihre Oper auf dem *Repertoire* bleibt, versteht sich von selbst; daher bitte ich Sie nochmals mit der Ueberschickung des Buches zu eilen [...].“

Der Sänger hoffte aber nicht nur auf eine Breslauer Einstudierung, sondern wollte das Werk anschließend nach Berlin vermitteln und sich in der männlichen Hauptpartie, dem Alimelek, auch dort profilieren. Obgleich Meyerbeer selbst über beste Kontakte nach Berlin und zu den dortigen königlichen Schauspielen verfügte, bat Ehlers den Freund, ihm die Verhandlungen zu überlassen:

„Graf Brühl ist mein Gönner und ich kann mit Zuversicht auch hinzu setzen: mein Freund. Er war es der vor 9 Jahren meine Gastrollen in Berlin bewirkte³². Ist es Ihnen möglich so schicken Sie Ihre beiden Kaliphen nicht vor meiner Ankunft nach Berlin. Lieb sehr lieb wäre es mir wenn ich selbe, nachdem diese hier schon gegeben selbst als neu mit dorthin brächte. Gebe Ihnen auch schriftlich mein Ehrenwort keinen Wucher damit zu treiben, sondern soll beständig, wohin ich komme, nur dazu dienen, mich durch Ihre Komposition meinen Ruf zu gründen und zu befestigen.“

Keiner der im Brief ausgebreiteten Pläne wurde letztlich umgesetzt. Laut Ehlers' Brief an Meyerbeer vom 25./28. Oktober 1815 verhinderte nicht die zu kostspielige orientalische Ausstattung eine Einstudierung der Oper in Breslau, vielmehr konnte sie, wie er schreibt, „nicht nach meinem Wunsch besetzt werden, daher lies ich es, nach meinem einmal angenommenen

31 Ehlers hatte im August 1814 in Wien bei einer Aufführung von *Graf Armand* einen Unfall und sich „durch einen Fall den linken Arm stark“ verletzt; vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 140 (1. September 1814), S. 560.

32 Zum Berlin-Gastspiel von Ehlers von Mai bis Juli 1805 vgl. u. a. G. Sch...r, *Der Schauspieler, Hr. Ehlers oder kurze Aufklärung über verschiedene Bitten an die Gen.-Dir. des K. N. Theaters in den hiesigen Zeitungen, für das Publikum*, in: *Der kleine Berliner Merkur. Tageschrift für gebildete Leser*, hg. von Georg Schiller und Carl Stein, Nr. 8 (9. August 1805), S. 48 sowie *AmZ*, Jg. 7, Nr. 45 (7. August 1805), Sp. 716f. und Nr. 51 (18. September 1805), Sp. 809.

Grundsatz, nie eine Sache halb zu thun, – ganz bleiben³³. Freilich dürften auch Bedenken der Direktion eine Rolle gespielt haben, der die Misserfolge in Stuttgart und Wien kaum verborgen geblieben waren. Auch die erhoffte Reise nach Berlin kam nicht zustande³⁴, so dass Meyerbeers Werk in dessen preußischer Heimat keine szenische Umsetzung erlebte³⁵.

Spätestens seit Mai 1815 unterhandelte Ehlers mit dem Prager Ständetheater³⁶, wo er ab Sommer in mehreren seiner bereits in Breslau gesungenen Rollen überzeugte (25. Juli: Johann von Paris, 27. Juli: Murney, 29. Juli: Marquis von Ravannes), in der Premiere von Boieldieus *Der neue Gutsherr* am 3. August den Johann sang und mit der Titelpartie im *Don Giovanni* am 21. August sein erstes Benefiz erhielt³⁷. Als Weber nach seinem München-

33 A040744.

34 Erst für 1824 ist ein erneuter Berlin-Aufenthalt von Ehlers verbürgt, als er seine Anstellung am Königsstädtischen Theater antrat; vgl. dazu weiter unten.

35 Nach Vermittlung durch die Familie Beer nahm Brühl die Oper 1817 schließlich für Berlin zur Aufführung an und ließ das Aufführungsmaterial ausschreiben. Nach dem Brand des Schauspielhauses (29. Juli 1817) wurde sie dann vorerst zurückgestellt, aber noch 1818 und 1820 sind Planungen für die Aufführung nachweisbar; vgl. die Briefe an Meyerbeer von Heinrich Beer (14. Juni 1818), Jacob Hertz Beer (19. August 1817), Michael Beer (13. Mai 1818) und Amalie Beer (4. März 1820) in: Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 328, 335, 353 sowie 417. Eine Premiere kam schließlich nicht zustande. Das Berliner Stimmenmaterial (Mus. ms. 29024) und das Libretto (Mus. ms. TO 503) sind verschollen, überliefert ist lediglich die Partitur (*D-B*, Mus. ms. 14410).

36 Weber schrieb am 28. Mai 1815 an Louis Spohr, er hoffe, Ehlers könne für das Prager Theater gewonnen werden (A040785).

37 Vgl. den Bericht in der *Prager Zeitung* vom 30. August 1815 (A031963) sowie den Prager Spielplan für 1815 (A090206). Grundlage für die Debüt-Angaben ist das in Prag überlieferte handschriftliche *Journal aller auf der k. ständischen Bühne zu Prag aufgeführten Trauer- Schaulust-spiele, Opern, Possen, Ballets, Concerte und sonstige[n] Productionen vom 16^{ten} Juli 1815 bis 30^{ten} April 1834* (Archiv hl. Města Prahy, Rukopisy, Bd. 1, Sign. 7996), das diesbezüglich weitgehend mit den Spielplan-Ankündigungen in der *Prager Zeitung* im Einklang steht. Einen Querstand zwischen den Quellen eröffnet allerdings ein Blick in die *Liste der angekommenen Kur- und Badegäste in der königl. Stadt Kaiser-Karlsbad im Jahre 1815* (Karlsbad [1815]), wo unter den am 24. Juli (also einen Tag vor dem Prager Debüt!) angekommenen Gästen als Nr. 1022 (S. 75) vermerkt ist: „Herr J. Wilhelm Ehlers, Concertist aus Breslau, w.[ohnt] zum gold. Fassel in der Geweihdigasse“. Ehlers gab zudem ein Konzert in Karlsbad; vgl. J. S., *Das Badeleben in Karlsbad während der Monate Julius und August in diesem Jahre*, in: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 30, Nr. 11 (November 1815), S. 672.

Urlaub am 7. September wieder in Prag eintraf, hatte sich Ehlers nicht nur als Tenor am Ständetheater unverzichtbar gemacht, sondern die Abwesenheit des musikalischen Chefs offenbar auch genutzt, um Caroline Brandt den Hof zu machen. In Webers Tagebuch heißt es am 8. September: „zu Lina, heftige *Scene*. erst kalt, da *Ehl.[ers]* da war“³⁸. Möglicherweise hatte Caroline Brandt bereits in ihren Briefen nach München zu sehr von dem verwitweten Tenor³⁹ geschwärmt, so dass Weber ihr am 21. August entgegnete: „H: *Ehlers* mag ein recht braver Sänger sein, aber meine Lieder soll er nicht singen, es wandelt mich dabey ein wiederliches Gefühl an.“⁴⁰

Die persönlichen Animositäten zwischen den beiden Musikern sollen hier nicht näher erläutert werden, in Webers Briefen finden sich aber mehrfach Spitzen gegen Ehlers, die wohl auch als Zeichen der Eifersucht zu lesen sind. So heißt es im Schreiben vom 7. Oktober 1815 an den Berliner Intendanten Carl Graf Brühl:⁴¹

„H: *Ehlers* ist hier und giebt eine Reihe von Gastrollen. in seinem Spiele erkennt man den *routinirten* Schauspieler, und denkenden Menschen. Seine Stimme aber ist – gewesen – er *detonirt* entsezlich, und *forçirt* oft

Offenbar geschah beim Druck der Kurliste allerdings ein Fehler und Ehlers' Anreise in Karlsbad ist unzutreffend datiert; Christiane von Goethe berichtete ihrem Mann bereits im Brief vom 19. Juli 1815 von einer überraschenden Begegnung mit Ehlers in Karlsbad; vgl. Klassik-Stiftung Weimar, Regestaussgabe der Briefe an Goethe, Nr. 6/1627.

38 A063013.

39 Die zweite Ehefrau Louise Ehlers, geb. Jonas, war am 18. Oktober 1812 22-jährig in Wien gestorben (möglicherweise bei Geburt der Tochter Louise); vgl. den Nekrolog in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 5, Nr. 86 (24. Oktober 1812), S. 344.

40 A040814.

41 A040827. Möglicherweise deutet Webers Kritik auf nachlassende stimmliche Fähigkeiten von Ehlers hin. Auch der Schauspieler Costenoble wies – im Widerspruch zu den oben zitierten Breslauer Berichten – 1817 beim Hamburger Gastspiel des Tenors (Titelrollen in *Don Giovanni* am 11. und in *Joseph* am 18. März) auf den „Uebelstand des Distonierens“ und „falsche[n] Gesang“ hin und erinnerte sich, dass ihn bereits bei dessen Interpretation des Blondel im *Richard Löwenherz* in Wien „das Herunterziehen mit der Stimme entsezlich“ peinigte; vgl. *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, hg. von Alexander von Weilen, Berlin 1912, Bd. 2 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 19), S. 168. Auffällig ist, dass Ehlers den Schwerpunkt seiner Bühnentätigkeit immer mehr vom Gesang ins Regiefach verlagerte.

auf einmal bis zum Lächerlichen, indem er wieder gleich bis zum unhörbaren schwach wird. Sein *Johann v: Paris* ist das vorzüglichste.“

Dem Freund Johann Gänsbacher gestand Weber am 20. Januar 1816:⁴²

„mancherley Erklärungen habe ich seitdem mit ihm [Ehlers] gehabt, in Gegenwart Liebichs, und nun ist die Sache endlich beruhigt, und wir gehen mit einer politischen Höflichkeit umeinander herum. und mögen uns beyde nicht. er ist ein gemeiner Kerl.“

Zu diesem Zeitpunkt war Ehlers' Schwärmerei für Caroline Brandt freilich schon beendet⁴³, wie man demselben Brief entnehmen kann: „nun sitzt er täglich bey der Mlle [Christine] *Böhler*. Glück zu.“ Trotzdem klingt aus Webers Brief an Caroline Brandt vom 1. Mai 1817 Erleichterung: „ich bin froh daß H: *Ehlers* endlich unter die Haube gebracht ist“⁴⁴; offenbar hatte der Sänger bei seinem kurzen Gastspiel in Hamburg im März seine spätere (dritte) Ehefrau Sophie Wilhelmine Caroline Barlow (um 1798–1875, genannt: Minna), die Tochter des dortigen Souffleurs, kennengelernt, die im Sommer 1814 auf dem Hamburger Theater debütiert hatte⁴⁵.

Ungeachtet aller Rivalitäten waren beide Musiker professionell genug, dass die gemeinsame Theaterarbeit nicht nennenswert unter den persönlichen Spannungen litt, auch wenn Direktor Johann Carl Liebich, wie aus Webers Brief an Gänsbacher hervorgeht, zeitweise als Vermittler eingeschaltet

42 A040873.

43 Trotzdem erklärte sich Ehlers bereit, in der Benefizaufführung für Caroline Brandt am 5. Februar 1816 (Grétrys *Richard Löwenherz*) den Blondel zu singen; vgl. *Notizen-Buch* (A100000).

44 A041142.

45 Vgl. Anm. 41 (zu den Gastauftritten) sowie Ludwig Wollrabe, *Chronologie sämtlicher Hamburger Bühnen, nebst Angabe der meisten Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker, welche seit 1230 bis 1846 an denselben engagiert gewesen und gastirt haben*, Hamburg 1847, S. 151, 143. Im Juni 1817 stand sie bereits als Mad. Ehlers in Hannover auf der Bühne; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 11, Nr. 183 (1. August 1817), S. 732. Das Ehepaar trennte sich nach gemeinsamen Engagements u. a. in Breslau (1819/20) und Pest/Ofen (1820/21) um 1821/22, als Ehlers erneut auf Reisen ging, während seine Frau Minna am Theater Riga engagiert wurde, wo sie bis zu ihrem Tod lebte; vgl. Moritz Rudolph, *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga 1890, S. 51.

werden musste. Weber ließ sich von der Enttäuschung, dass Meyerbeer nicht ihm, sondern Ehlers die Geschicke seiner Oper anvertraut hatte, nicht beeinflussen und engagierte sich gemeinsam mit diesem für die Produktion. Ehlers stellte seinerseits die Partitur und das Libretto von Meyerbeers Oper, die er von Breslau nach Prag mitgebracht hatte, dem Ständetheater „unentgeltlich“ zur Verfügung⁴⁶; laut Tagebuch hatte Weber bald schon Zugang und am 12. September „Wirth und Gast durchgelesen“⁴⁷.

Anders als von Weber während seines München-Aufenthalts befürchtet, hatte die Einstudierung der Oper vor seiner Rückkehr noch nicht begonnen; seinem Jugendfreund Meyerbeer konnte er am 11. Oktober berichten:⁴⁸

„die Proben von *Wirth* und *Gast* hatten noch nicht angefangen, und ich griff also das Werk mit Fäusten an. Selten hat mir eine Musik so viel Freude gemacht als diese, es ist ein treffliches Werk lieber Bruder, voll ächt dramatischer Züge, Wahrheit, Lieblichkeit und Neuheit. der einzige Vorwurf den man dir machen könnte ist der, daß es eine so sorgfältige Ausführung bedarf wie eine *Quartett* Musik, so voll lieblicher kleiner *Nuançen* steckt das Ding. Besonders auch für die Sänger. laß dir aber bey uns vor nichts bange sein. Alle sind mit Liebe dabey. *Ehlers* grüßt dich vielmals und wird seine Rolle gewiß sehr brav geben, denn er versteht sie, und hat Lust daran. Was das *Ensemble* und etwas Feuer betrifft, hoffe ich dafür zu sorgen.“

Der Probenverlauf lässt sich – zumindest soweit es die musikalische Einstudierung (ausgenommen das Rollenstudium der Sänger) betrifft – anhand von Webers Tagebuch⁴⁹ gut nachvollziehen: Nicht genauer spezifizierten Proben am 23., 25. und 26. September sowie am 2., 3. und 4. Oktober folgte am 5. Oktober die Leseprobe, bei der sich die Darsteller durch Vorlesen ihrer Parts aus den Rollenbüchern gegenseitig einen Eindruck vom Verlauf der Handlung verschafften. Nach Proben mit dem Chor am 5. und 6. Oktober folgten vom 7. bis 11. Oktober tägliche Quartettproben (mit den Stimm-

46 Vgl. Ehlers' Brief an Meyerbeer vom 25./28. Oktober 1815 (A040744).

47 A063017; hier bleibt fraglich, ob die Partitur oder das Textbuch gemeint ist.

48 A040828.

49 Ab A063028.

föhren der Streicher), am 7. Oktober verbunden mit einer Setzprobe (also der szenischen Einrichtung)⁵⁰.

Wie üblich beantragte man erst während der bereits laufenden Einstudierung die Zensurfreigabe, das rächte sich in diesem Falle allerdings. An Meyerbeer schrieb Weber am 11. Oktober: Die Oper „sollte d: 15^e schon gegeben werden. aber da will auf einmal die *Censur* die *Imans* nicht paßiren lassen. ich muste also nach *Wien* schreiben und von dort das *censurirte* Buch kommen laßen, dann hat es weiter keinen Anstand.“⁵¹ In Zusammenhang damit steht möglicherweise Webers Besuch bei Joseph von Schüller (ab 1808 Polizeioberdirektor, ab 1811 Vizepräsident des Landesguberniums), den er am 6. Oktober 1815 im Tagebuch festhielt⁵². Auf die Problematik ging auch Ehlers in seinem Brief an Meyerbeer vom 25./28. Oktober ein, allerdings führte demzufolge nicht Weber, sondern Ehlers die Korrespondenz mit Wien (vermutlich in Abstimmung mit Weber):⁵³

„die hiesige Censur fand Anstand, die *Imans* erscheinen zu lassen; ich mußte deshalb nach Wien schreiben und durch [Carl] Schwarz [...] das Wiener Buch, welches mit der Versicherung von [Georg Friedrich] Treitschke begleitet war, daß die Aufführung genau darnach gewesen sey, nebst einen gedruckten Zettel, kommen lassen; Dieses verhinderte das die Aufführung hier nicht um 8 Tage früher war.“

Üblicherweise entstanden bei bereits in Wien aufgeführten (und somit schon dort von der Zensur genehmigten) Werken in Prag keine Probleme, allerdings hatte man möglicherweise eine ältere Version des Textbuchs eingereicht, zumindest eine, die nicht mit dem Wiener Operntitel übereinstimmte, laut

50 Am 8. und 9. Oktober ist im Tagebuch nur neutral von „Probe“ die Rede, es dürfte sich aber wie vorher und danach um Quartettproben gehandelt haben.

51 A040828. In Wien war das Libretto rechtzeitig, am 24. Juni 1814 (vier Monate vor der Premiere), bei der Zensur eingereicht und am 3. Juli die Aufführungsbewilligung erteilt worden; vgl. Klaus Pietschmann, *Das Wiener Fiasko der Beyden Kalifen (1814): Meyerbeers früher Beitrag zur deutschen Oper im Umfeld des Wiener Hofes zur Kongresszeit*, in: *Raum – Hof – Musik. Topologisch-kulturwissenschaftliche Studien zu Residenzkulturen*, hg. von Panja Mücke und Stefanie Acquavella-Rauch, Hildesheim 2021, S. 256.

52 A063041.

53 A040744. Der Umstand, dass Weber in seinem Tagebuch keinen Briefwechsel in dieser Angelegenheit mit Wien festhielt, spricht eher für die Darstellung durch Ehlers.

Zensurprotokoll ein Libretto-Manuskript mit dem Titel „Gast und Wirth | in einer Person. | Komische Oper in zwey Aufzügen.“⁵⁴ Dem Protokoll zufolge wurden schließlich auf insgesamt fünf Seiten Änderungen vorgenommen (vermutlich im Einklang mit der Wiener Zensur), darunter Passagen des „Ober-Iman“ betreffend, da allerdings nicht nur das Prager Manuskript, sondern die gesprochenen Dialoge insgesamt als verschollen gelten müssen, sind diese Eingriffe nur schwer zu bewerten⁵⁵. Am 16. Oktober 1815 fiel laut Zensurprotokoll der Entschluss: Das Werk „darf im prager ständischen Theater mit den *pag.* 30. 31. 42. 43 und 44 abgeänderten und gestrichenen Stellen aufgeführt werden.“

Diese Verzögerung erklärt vermutlich die vorübergehende Aussetzung der Proben nach dem 11. Oktober. Erst am 19. Oktober erfolgte die Korrekturprobe mit vollem Orchester, am 20. eine weitere Orchester- und am 21. Oktober (anders als meist üblich) nur eine einzige Generalprobe (also eine Bühnendurchlaufprobe mit Orchester)⁵⁶, gefolgt von der Premiere am 22. Oktober. Die Besetzung wird durch Webers Prager *Notizen-Buch* bezeugt, demnach wirkten neben Ehlers u. a. Franz Siebert (Kalif), Josef Wolfgang Kainz (Giaffar), Therese Grünbaum (Irene), Wilhelm Valet (Haushofmeister Ibrahim), Wilhelm Gerstel (Ober-Iman), Joseph Allram (Jussuf), Carl Seewald (Fischer Kobad), Caroline Brandt (Misis) und Babett Allram (Mutis) mit⁵⁷. In Prag hatte die Oper nun (nach *Wirth und Gast* und *Die beyden Kalifen*) einen dritten Titel bekommen: *Alimelek*. Diese Änderung begründete Ehlers im Brief an Meyerbeer folgendermaßen: „Da hier die Oper Der Kaliph von Bagdad [...] durchgefallen ist, habe ich es nicht wie in Wien Die

54 Vgl. das Zensurprotokoll („Ausweis der von seiner Exzellenz dem Herrn Oberstburggrafen zensurirten Theater Stücke für die k: prager ständische Schaubühne. 1811. bis 1817“), Prag, Národní archiv, Presidium královského českého gubernia, PM PG 217 Protokol divadelní cenzury 1811–1817, darin: 1815, Nr. 19; für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Frau Dr. Jitka Ludvová in Prag herzlich.

55 Im Brief an Meyerbeer vom 24./25. Oktober 1815 schrieb Weber, dass ungeachtet der Vorlage des Wiener Librettos Verse „aus dem *Chor* der *Imans*“ (Nr. 9 „Klagend und zagend“) gestrichen worden wären. Laut Zensurprotokoll (Angaben zu S. 42 des Prager Manuskripts) betraf das fast die Hälfte des Textes der Nummer. Weber konnte Meyerbeer beruhigen, er habe die Verse durch andere ersetzt, „die keinen Schaden thaten“ (A040831).

56 Vgl. die Tagebuchnotizen, A063054 bis A063056.

57 A100000.

beiden Kalifen nennen wollen.⁵⁸ Vielleicht geschah die Titelländerung aber auch mit dem Hintergedanken, der eigenen Partie (als Titelrolle) größeres Gewicht zu verleihen?

Im Sinne der bestmöglichen Vorbereitung der Aufführung engagierte sich Weber nicht nur als Dirigent, sondern auch journalistisch: Seine Serie *Dramatisch-musikalischer Notizen* mit Operneinführungen in der *Prager Zeitung* startete er mit einem Aufsatz über Meyerbeers Oper⁵⁹, um die Aufnahme durch das Publikum positiv zu beeinflussen. Das Kalkül ging zu Beginn nicht auf; die Tagebuchnotiz zur Premiere lautet: „ging gut. und gefiel so so. – ich ärgerte mich sehr“. Erst bei der Wiederholung am 24. Oktober heißt es: „gefiel sehr. und ich war unendlich vergnügt. Wenn doch alle Werke in so treue Hände kämen, die sie mit solcher Liebe pflügen“⁶⁰ – dass Weber damit nicht sich allein meinte, sondern Ehlers wohl mit einschloss, bezeugt sein Bericht an die *Allgemeine musikalische Zeitung*, in dem er dessen „Talent und Eifer“ bei der Einstudierung ausdrücklich hervorhob⁶¹. Im Brief an Meyerbeer vom Abend der zweiten Vorstellung bekannte er allerdings: „H: Ehlers [ist] im Ganzen brav, aber doch noch unsicher, und weit von meinem Ideal entfernt“⁶². Johann Nepomuk von Chotek, der die siebente Vorstellung am 29. Januar 1816

58 A040744.

59 A031184.

60 A063057 (22. Okt.) bzw. A063059 (24. Okt.); die wachsende Beliebtheit des Werks schilderte Weber auch im Brief an Johann Gänsbacher vom 20. Januar 1816: „getheilter Beyfall anfangs d: 24^r wiederholt, und mit Enthusiasmus aufgenommen, und seitdem immer beliebter“; A040873. *Im Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 1, Nr. 1 (Januar 1816), S. 16 findet sich bereits zur Premiere der Hinweis: „gefiel“. Die dortige neutrale Gattungsangabe „Oper in 2 A.“ bestätigt (im Einklang mit dem Eintrag ins Zensurprotokoll, wie Anm. 53), dass es sich bei Webers Eintrag ins *Prager Notizen-Buch* (A100000) „Oper in 3 Akten“ lediglich um einen Schreibfehler handelt; eine Aufteilung der Handlung in drei Akte erscheint unsinnig. Erstaunlicherweise steht auch im handschriftlichen *Aufführungs-Journal* (wie Anm. 37) zur Erstaufführung: „Alimelek Op. 3. v Meyerbeer“.

61 Text geschrieben am 5. November, publiziert am 22. November 1815; A031185.

62 A040831; nur Therese Grünbaum wird als „vortrefflich“ beschrieben. Zum übrigen Personal heißt es: „die Episoden bis auf den Haushofmeister [Wilhelm Valet] und Kämmerling [Joseph Passy] sehr gut.“

besuchte, notierte hingegen: „Ehlers [...] gab den *Alimeleck* recht gut“⁶³; laut Kritik der *Prager Zeitung* vom 26. Oktober (nach der zweiten Vorstellung) zeichnete Ehlers „mit Meisterhand den Character des unbefangenen Lebemanns“ und „trug den musikalischen Theil der Rolle mit dem ihm eignen Ausdruck vor“⁶⁴.

Ehlers wollte Meyerbeer gegenüber seinen eigenen Anteil am Erfolg auf Kosten Webers deutlich herausstreichen. In seinem Brief vom 25./28. Oktober⁶⁵ behauptete er, dass an der schlechteren Aufnahme am Premierenabend „Weber größtentheils Schuld war“, dass der Beitrag in den *Dramatisch-musikalischen Notizen* eher negativ aufgenommen wurde, die ungünstige Wahl eines Sonntags für Premiere gegen das Votum von Ehlers ganz Webers „Starrsinn“ zuzuschreiben sei: „Kurz ich bin sehr unzufrieden mit ihm“. Daraufhin ließ er sich – so seine Behauptung im selben Brief – vor der zweiten Vorstellung „nicht abhalten mit den Choristen und Statisten, die Hauptscenen noch einmal durchzugehen, und der Erfolg bewies daß dieses von großen Nutzen war“. Ganz konnte er Webers Anteil allerdings nicht leugnen, und so liest man weiter:

„Dabey muß ich auch Weber alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen; seine Einstudierung der Chöre und Ansembles [sic] verdient größte Achtung, nur soll er sich nicht einfallen lassen den *Regisseur* spielen zu wollen, wovon er keine practische Ein- und Uebersicht, ja auch kein Gedächtniß besitzt. Auf der Hauptprobe [wohl jener am 21. Oktober] hatte ich viel sehr viel zu erinnern. Im Finale des ersten Actes wußte er nicht einmal daß das ganze Chorpersonale mit den Anführer abzugehen habe, um die Slavinnen zu holen und bey den *Fortissimo* wieder kommen müsse. [...] Das Orchester hier ist unter Webers Leitung, sehr brav, wozu der Orchesterdirector Clement⁶⁶ das mehrste dazu beiträgt.“

63 Vgl. Rita Steblin, *Weber-Notizen eines Prager Adligen. Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber*, in: *Weberiana*, Heft 19 (2009), S. 53.

64 A031108. Ehlers erwähnte im Brief an Meyerbeer vom 25./28. Oktober 1815 (A040744) das Gerücht, Weber sei Autor der Kritik, wofür es allerdings keinerlei Belege gibt.

65 A040744.

66 Franz Clement komponierte vermutlich im direkten Umfeld der Prager Aufführung seine *VIII Variations avec Coda pour le Violon sur un Thème de l'Opéra Alimelek* (gewidmet Leopold von Lämél), Prag: L. Krammer, PN: 37.

Trotzdem riet Ehlers Meyerbeer dringlich: „Ich muß durchaus verlangen, daß Sie diese Oper in keinen andern Theater aufführen lassen, wenn nicht Weber oder ich gegenwärtig; er und ich haben uns überzeugt, daß dieses Werk einer ganz eigenen Behandlung bedarf.“⁶⁷

Die damals noch weit verbreitete Bühnenpraxis, dass die Sänger selbst für ihre Kostüme sorgen mussten, illustriert der schon mehrfach zitierte Brief an Meyerbeer vom Oktober, in dem Ehlers schreibt:⁶⁸

„zu jeder bedeutenden Rolle habe ich mir eigene Garderobe machen lassen, so auch zum Alimelek, wo besonders der erste hier viel Sensation macht. Der zweite ist prächtig, aber wie kann man anders als türkisch gehen. Der erste dagegen ist ganz genialis[ch] jovialisch morgenlandisch, üppig.“

Nachdem Wilhelm Ehlers und Franz Siebert im Frühjahr 1816 das Ständetheater verlassen hatten⁶⁹, wollte Weber den *Alimelek* im Repertoire halten und besetzte das Werk in drei der vier Hauptpartien neu, das betraf in erster Linie Ehlers' Partie des Alimelek, die nun von Johann August Stöger übernommen wurde. Josef Wolfgang Kainz wechselte vom Giaffar zum Kalifen, den bislang Siebert gegeben hatte, während Johann Christoph Grünbaum den Giaffar übernahm⁷⁰. Lediglich die Irene wurde weiterhin von Therese Grünbaum gesungen. Der Wiederaufnahme am 13. August 1816 gingen zwischen dem 21. Juli und dem 13. August nochmals mindestens zwölf Proben voraus⁷¹. Eigens aus Berlin angereist war die Familie von Meyerbeer, Vater Jacob Hertz Beer, Mutter Amalie sowie die Brüder Heinrich und Michael, die Weber am

67 Noch 1816 insistierte Ehlers bei Jacob Hertz Beer, dass die „Oper [...] nur da gegeben werden [könne,] wo er oder *Weber* ist und [sie von] diesen einstudirt wird“; vgl. J. H. Beers Brief an G. Meyerbeer vom 11. Februar 1817 (A040971).

68 A040744.

69 Ehlers wurde zum Abschied am 1. April nochmals ein Benefiz eingeräumt (*Joseph*), danach trat er nur noch einmal im Ständetheater auf: in der Musikalisch-deklamatorischen Akademie zum Besten der Elisabetherinnen von Johann Christian Mikan am 9. April 1816; vgl. Webers Bericht in der *Prager Zeitung* vom 18. Mai 1816 (A031205). Die Abreise von Ehlers aus Prag ist in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 3, Nr. 109 (18. April 1816), S. 436 mit 15. April datiert.

70 Vgl. die Besprechung im *Sammler* vom 22. Oktober 1816, A032490.

71 A064121 bis A064144.

14. August voll Begeisterung beim Frühstück in ihrem Quartier, dem Hotel Zum blauen Stern, einen Ring mit Rubin und Brillanten schenkten⁷². Der Aufwand der Nachstudierungsproben zahlte sich für das Theater allerdings kaum aus, denn es folgte nur noch eine Wiederholung: am 9. September.

Alles in allem blieb die Prager Produktion mit insgesamt zehn Vorstellungen bis zu Webers Abgang vom Ständetheater⁷³ die erfolgreichste Einstudierung dieser Oper, während die von Weber 1820 in Dresden initiierte, wiederum sorgfältig einstudierte⁷⁴ und durch einen Beitrag innerhalb der auch in Dresden weitergeführten *Dramatisch-musikalischen Notizen*⁷⁵ eingeleitete Produktion nur auf zwei Aufführungen (22. und 27. Februar) kam. Die Hauptpartien gaben dort Julie Zucker (Irene), Louis Wilhelm Tous-saint (Kalif), Georg Wilhelm Wilhelmi (Alimelek) und Gottfried Bergmann (Giaffar)⁷⁶. Die beiden Dresdner Aufführungen blieben vermutlich die letzten zu Lebzeiten von Ehlers, Weber und Meyerbeer. Ehlers bemühte sich zwar, auf seinen Reisen weitere Produktionen anzuregen (so im Herbst 1816 in Darm-

72 A064145.

73 1815: 22., 24. und 30. Oktober, 9. und 24. November, 28. Dezember; 1816: 29. Januar, 19. März, 13. August, 9. September. Laut Ehlers' Brief an Meyerbeer vom 25./28. Oktober 1815 (A040744) war ursprünglich eine Aufführung am 27. Oktober 1815 geplant, die „wegen Heiserkeit des Herrn Kainz“ entfallen musste.

74 Weber hielt in seinem Tagebuch zwischen 8. und 14. Januar sechs und zwischen 31. Januar und 21. Februar nochmals zehn Proben fest; A061152 bis A061158 sowie A061175 bis A061196.

75 In der *Abend-Zeitung* vom 21. Januar 1820 (A030315; 2. Teil dazu: A030316). Der Text zu Meyerbeers Opern *Alimelek* und *Emma di Resburgo* war Auslöser einer heftigen Debatte im *Literarischen Merkur*; vgl. A030971, A030377, A030378, A032108 sowie Gerhard Allroggen, ‚Emma di Resburgo‘ und der Streit um das „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen“, in: *Giacomo Meyerbeer (1791–1864). Große Oper – Deutsche Oper* (wie Anm. 4), S. 70–80.

76 Vgl. *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 5, Nr. 3 (März 1820), S. 155; weitere Darsteller waren: Joseph Emil Metzner (Ibrahim), Johann Ernst Drewitz (Vezier), Ferdinand Heine (Kammerling), Sophie Mayer (Misis), Emilie Zucker (Mutis), Ludwig Ferdinand Pauli (Jussuf), Anton Sommerfeld (Kobad), Ludwig Geyer (Ober-Derwisch = Ober-Iman), der Chor-Bassist Böhme (Diener), Johann Gottlieb Häcker (Anführer der Leibwache) und Johann August Künzel (Kerkermeister).

stadt⁷⁷), blieb aber, soweit bekannt, erfolglos⁷⁸. Erstaunlich ist, dass die Oper offenbar nie für eine Einstudierung am 1824 in Berlin eröffneten Königsstädtischen Theater in Erwägung gezogen wurde: Die Familie Beer war in dem auf Aktienbasis finanzierten Haus seit Beginn an der Direktion beteiligt (bis 1825 Jacob Hertz Beer, dann Wilhelm Beer), Ehlers war dort von August 1824 bis zu seinem Wechsel ans Magdeburger Theater (August 1825) als Regisseur tätig⁷⁹, und entsprechend der Konzessionserteilung für dieses Theater hätte die komische Oper bestens zum Profil des Hauses gepasst. Möglicherweise standen dem die vorherigen Verhandlungen mit dem Intendanten der Königlichen Schauspiele Brühl im Wege (vgl. Anm. 35), vielleicht war es aber auch Meyerbeer selbst, der nach den großen Erfolgen seiner italienischen Opern seinem deutschsprachigen Jugendwerk wenig Chancen einräumte und nicht mehr an einer Neueinstudierung interessiert war. Erst 2010 gelang Volker Tosta und dem Team der Herbstlichen Musiktage Bad Urach eine moderne Wiederbelebung (konzertante Aufführung am 10. Oktober, gekoppelt mit dem vom Sujet her bestens passenden *Abu Hassan* von Weber, als Grundlage für die CD-Einspielung)⁸⁰.

Während die Beziehung zwischen Weber und Meyerbeer von Irritationen und Enttäuschungen nicht frei blieb, bewahrte Meyerbeer Ehlers lebenslang die Treue, nicht zuletzt aufgrund von dessen Einsatz für sein Jugendwerk, freilich auch, weil er in späteren Jahren in dem als Regisseur bzw. Direktionsmitglied (in Frankfurt am Main 1831 bis 1833, Mainz und Wiesbaden ab 1834, Amsterdam 1836 bis 1838) tätigen Theaterpraktiker allezeit einen

77 A040971.

78 Am 21. September 1823 schrieb Ehlers an Meyerbeer, er wolle *Alimelek* im November oder Dezember in Graz zu seinem Benefiz aufführen; vgl. Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. 549. Eine Bestätigung für die Umsetzung dieses Plans konnte bislang nicht ermittelt werden.

79 Vgl. *AmZ*, Jg. 26, Nr. 39 (23. September 1824), Sp. 636. Er wohnte laut *Allgemeinem Wohnungsanzeiger für Berlin auf das Jahr 1825* in der Münzstraße 14.

80 Vgl. den Bericht von Joachim Veit in: *Weberiana*, Heft 21 (2011), S. 161–165. Die Aufnahme erschien 2021 bei Sterling (CDO-1125/1126-2).

verlässlichen Partner und Unterstützer fand. In einem Ehlers-Nekrolog von 1846 ist zu lesen:⁸¹

Meyerbeer „vergaß es nie, daß Ehlers ihm eine seiner ersten Opern in Scene setzte und zum Gelingen der Vorstellung wesentlich beitrug. Er unterstützte den Greis, der, ein so gründlicher Musik- und Bühnenkenner wie wenige, mit ihm in fortlaufendem Briefwechsel stand, auf eben so zarte als freigebige Weise, und es soll nicht unerwähnt bleiben, mit wie freudiger Bereitwilligkeit Meyerbeer, als er erfuhr, daß Ehlers krank geworden und neuer Unterstützung bedürftig sei, dem alten Freund für den Rest seiner Tage eine ansehnliche Jahressumme aussetzte.“

81 Ungezeichneter Nekrolog in: *Wolffs Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1846* (= Jg. 11), hg. von A. Heinrich, Berlin 1847, S. 103f., übernommen auch in den *Neuen Nekrolog der Deutschen*, Jg. 24.1846, Weimar 1848, Teil 2, S. 984.

Rüdiger Scherping

„Durchlauchteter Prinz. Mein gnädigster Fürst und Herr!“ – neu entdeckter Brief des 12-jährigen Carl Maria von Weber an seinen Taufpaten Carl von Hessen-Kassel

Der Fund

Der hier erstmalig vorgestellte Brief befindet sich heute im Archiv des Dänischen Freimaurerordens in Kopenhagen. Er ist dort unter der Archivnummer B II, 1, I zu finden¹. Zu diesem dreiseitigen Brief gehört ein siebenseitiges Dokument in einer anderen Handschrift, das in dem Brief erwähnt wird. Gefunden habe ich den Brief zufällig beim Durchsehen des in Fußnote 3 erwähnten Ordners.

Mein Interesse an Person und Leben des sich selbst als „Grafen“ Saint Germain bezeichnenden Abenteurers, der nachweislich von 1779 bis 1784 als Gast Carl von Hessen-Kassels (1744–1836) in Schleswig und Umgebung gelebt hat, führte mich über Umwege nach Kopenhagen.

Wer Saint Germain tatsächlich war und woher genau er kam, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden. Sicher ist, dass er am 27. Februar 1784 in Eckernförde starb und in der dortigen Nikolaikirche begraben wurde². Um Saint Germain ranken sich zahlreiche Legenden, auf die hier nicht eingegangen wird. Mit großer Wahrscheinlichkeit war besagter „Graf“ im Laufe seines Lebens sowohl Musiker als auch Alchemist. Zumindest seine intensive Beschäftigung mit dem Färben von Seide ist dokumentarisch nachgewiesen³.

1 „B II“ ist die Bezeichnung des Ordners, „I“ bezeichnet das erste Konvolut und „I“ den bereits genannten Brief.

2 Vgl. online https://de.wikipedia.org/wiki/Graf_von_Saint_Germain (zuletzt abgerufen: 26. Juli 2023).

3 Belege aus erster Hand hierfür finden sich zum Beispiel ebenfalls im Ordensarchiv der Dänischen Freimaurer im dort verwahrten Briefwechsel zwischen Carl von Hessen-Kassel und dem Seidenhändler Jean-Baptiste Willermoz (1730–1824) aus Lyon. Für nähere Informationen zu Willermoz siehe online https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Willermoz (zuletzt eingesehen am 26. Juli 2023).

Zurückkommend zu meiner Motivation als Nicht-Freimaurer in Kopenhagen als Laie historisch zu forschen: Die Beschäftigung mit der Person Saint Germain hat mich zwangsläufig auch zur intensiven Beschäftigung mit dem Gönner seiner letzten Lebensjahre, dem bereits erwähnten Carl von Hessen-Kassel geführt⁴.

Trotz intensiver Bemühungen konnte ich über die Jahre hinweg im Ordensarchiv der Dänischen Freimaurer bisher keine Briefe Saint Germain oder Ähnliches finden. Dafür durfte ich aber Einsicht nehmen in das, was ich als Carl von Hessen-Kassels Hermetica-Sammlung bezeichnen würde. Dies sind mehr als ein Meter Handschriften, Briefe, Zeichnungen und Dokumente, die mit unterschiedlichen Themenbereichen zu tun haben, wie zum Beispiel Alchemie, Kabbalistik, Magie, Theosophie usw., die sich letztlich alle unter dem Oberbegriff Hermetik einordnen lassen.

Unter diesen Archivalien befinden sich auch einige Handschriften mit Illuminationen, die mich auf besondere Weise berührt und fasziniert haben. Sie fielen mir als erstes in die Hand und bewogen mich dazu, mich näher mit ihnen und darüberhinaus auch mit weiteren Dokumenten dieses Archives zu beschäftigen. Bei einem meiner weiteren Besuche dort, stieß ich zufällig auf den hier erstmalig vorgestellten Brief⁵.

Einige Gedanken zum Brief selbst

Es ist nicht sicher zu klären, ob der Brief von Carl Maria von Weber selbst geschrieben wurde. Auf den ersten Blick zeigt er das Erscheinungsbild einer damals üblichen Kanzleischrift. Allerdings zeigt ein Vergleich mit überlieferten Briefen von Carl Maria von Weber an seinen Lehrer Johann Peter Heuschkel⁶ im „normalen“ Text auffällige Übereinstimmungen in Schreibduktus und Anlage der Buchstaben. Auch die vorgezeichneten Bleistiftlinien und die etwas un gelenk wirkenden, hervorgehobenen Anrede floskeln

4 Für eine weitere Beschäftigung mit der Person Carl von Hessen-Kassels sei hier auf die Homepage der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe verwiesen.

5 Trotz Bemühungen unsererseits ließ sich die Provenienz dieses Briefes bisher nicht genau klären. Da hierfür noch weitere Recherchen notwendig sind, werden wir deren Ergebnisse zu einem späteren Zeitpunkt nachreichen.

6 Vgl. Briefe vom 28. Dezember 1797 (A040074) sowie von September/Okttober 1798 (A040082).

in Lateinschrift sprechen gegen einen professionellen Schreiber und legen die Vermutung nahe, dass Carl Maria evtl. ein offizielles Schreiben nachahmen wollte. Da Webers Schrift in späteren Jahren im Duktus und in Buchstabenformen Abweichungen von seiner frühen aufweist, genügend Vergleichsmaterial aus dieser frühen Zeit jedoch fehlt, bleibt die Zuordnung des Schreibers unsicher. Es ist davon auszugehen, dass Franz Anton von Weber den Text seinem Sohn vorgegeben hat.

Gerichtet war der Brief an Carl Marias Taufpaten, den Prinzen Carl von Hessen-Kassel⁷. Interessant ist, dass dieser Brief am 17. November, also rund vier Wochen vor Carl Marias Geburtstag verfasst wurde⁸. So hatte der Adressat genügend Zeit, um sich bis zum angenommenen Geburtstag seines Schützlings ihm gegenüber erkenntlich zu zeigen.

Die hier erwähnten militärischen Ränge des Vaters sind vermutlich von diesem erfunden, bisher konnten keinerlei offizielle Belege dafür gefunden werden, obwohl Franz Anton sich in mehreren Dokumenten selbst Major nennt⁹. Bemerkenswert an diesem Schriftstück ist weiterhin, dass es belegt, dass der spätere Komponist des *Freischütz* seinen Vornamen dem Vornamen seines Patenonkels verdankt¹⁰.

Noch ein Hinweis zum genaueren Verständnis: Bei dem erwähnten „Churfürst Carl Theodor“ handelt es sich selbstverständlich um Karl Theodor von der Pfalz. Dieser war am 16. Februar 1799 in seiner Münchner Residenz

7 Siehe hierzu Peter Raabe, *Wege zu Weber*, Regensburg 1942, S. 16.

8 Zwar wurde Weber ja bekanntermaßen am 18. oder 19. November 1786 geboren, nahm jedoch sehr lange in seinem Leben an, dass er am 18. Dezember Geburtstag hatte. Siehe hierzu zum Beispiel Karla Höcker, *Carl Maria von Weber: Schöpfer der Romantischen Oper*, München 1988, S. 9.

9 Vgl. Brief an Nikolaus Simrock vom 25. November 1801 (A040127). Hier unterschreibt er mit „Churfälzbayerischer Major“.

10 In der Literatur und im Internet findet sich die Schreibweise von Webers Taufpaten sehr häufig als „Karl“. Der dänische Stellvertreter in den Herzogtümern Schleswig und Holstein unterschrieb seine Briefe zunächst immer mit dem französischen „Charles“, später dann mit „Carl“. Dies ist wohl seine Übertragung ins Deutsche mit einer Reminiszenz an die französische Schreibweise seines Namens, die sich durch die Übernahme des ersten Buchstaben ausdrückt.

gestorben¹¹. Natürlich heißt es im Brief an der entsprechenden Stelle deshalb dort „der Höchste Seel“.

Am interessantesten ist vermutlich die Tatsache, dass uns die Angabe der damaligen Adresse des Absenders am Ende des Briefes, was zu der Zeit gebräuchlich war, einen neuen Aufenthaltsort der Familie Weber in München besichert, der der Forschung bisher nicht bekannt war¹². Die Familie Weber zog im Oktober 1798 von Salzburg nach München. Carl Maria hatte dort am 13. März 1798 seine Mutter, und sein Vater seine zweite Ehefrau verloren. Wo genau die damalige Wohnung war, war nicht einfach herauszufinden, trotz der eben erwähnten Angabe. Es handelt sich um die damals vermutlich noch Karmelitergasse genannte Karmeliterstraße¹³. Genauer gesagt um die damalige Hausnummer 15. Allem Anschein nach steht dieses Haus heute nicht mehr¹⁴. Im Erdgeschoss befand sich das Kaltenegger Bräuhaus, das einem Münchner Original gehörte, der selbst von den Münchnern seinerzeit Kaltenegger-Bräu genannt wurde. Hinter dieser Bezeichnung verbarg sich Anton Amesmair, der 1803 oder 1804 gestorben ist¹⁵. Zu Lebzeiten wohnte dieser Wirt selbst im ersten Stock, direkt über seinem Brauhaus¹⁶. Die Webers wohnten zwei Stockwerke darüber, in der 3. Etage¹⁷. Von wann bis wann sie dort lebten lässt sich leider noch nicht genau feststellen, aber vielleicht führt die jetzige Veröffentlichung des Briefes ja in Zukunft zur Entdeckung weiterer Weber-Fakten aus dieser Zeit.

11 Vgl. hierzu Online [https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Theodor_\(Pfalz_und_Bayern\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Theodor_(Pfalz_und_Bayern)) (zuletzt abgerufen am 26. Juli 2023) .

12 Vgl. Ludwig Wolf und Frank Ziegler, *Weber-Orte in München*, in: *Weberiana*, Heft 19 (2009), S. 5–18.

13 Vgl. hierzu [https://de.wikipedia.org/wiki/Karmeliterstra%C3%9F_\(M%C3%BCnchen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Karmeliterstra%C3%9F_(M%C3%BCnchen)) (zuletzt abgerufen am 26. Juli 2023).

14 Dort steht heute ein Gebäudekomplex der Deutschen Bank.

15 Die Familie Weber war allerdings bereits im September 1800 nach Leipzig weitergezogen.

16 Siehe hierzu <https://www.bavarikon.de/object/bav:HVO-OBJ-0000000HVBSA0565> (zuletzt abgerufen am 26. Juli 2023).

17 Als Kuriosum am Rande sei erwähnt, dass in der gleichen Wohnung im Jahr 1848, also fast 50 Jahre später, ein „authorisierter Hühneraugen-Operateur“ sein Handwerk vollzog. Siehe *Münchener Tagblatt*, 1848, S. 449. Online https://books.google.de/books?id=ZdhFAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=449&f=false (zuletzt abgerufen am 26. Juli 2023).

Über das „Carl-Maria-von-Weber-Forschungsprojekt“

Seit 2019 führe ich dieses Projekt an der Wilhelm-Kraft-Gesamtschule des Ennepe-Ruhr-Kreises in Sprockhövel, Nordrhein-Westfalen, einmal jährlich direkt vor den Sommerferien durch¹⁸. Zu Beginn war es mein Ziel, den Schüler*innen etwas aus dem Themenbereich der Klassischen Musik anzubieten, bei dem sie selbst forschen konnten. Bei zwei gut ausgestatteten Computerräumen lag es nahe, die Recherche im Internet in den Mittelpunkt zu stellen. Am ersten Durchlauf waren insgesamt fast 60 Schüler*innen aus den Jahrgangsstufen 9 und 11 beteiligt. Aus heutiger Sicht viel zu viele. Unter den Teilnehmer*innen fielen vor allem Nele Jaqueline Hornig und Janina Melanie Götz durch ihr besonderes Engagement auf, zum Beispiel auch dadurch, dass sie sogar nach Ablauf des Projektes Zuhause an ihren Übertragungen weiterarbeiteten.

2020 musste das Forschungsprojekt Corona bedingt ausfallen.

Im dritten Jahr, 2021, lag der Schwerpunkt unter Anderem darauf, herauszufinden, wer den französischen Originaltext zu der Webers Brief beiliegenden Übersetzung verfasst hat. Trotz intensiver Bemühungen ist es uns nicht gelungen, hierzu Näheres herauszufinden. Nele und Janina waren auch in diesem Jahr aktiv in das Forschen eingebunden.

Im letzten Jahr ergab es sich, dass vor allem vier Schüler*innen aus dem damaligen Jahrgang 8 großes Interesse zeigten, an diesem Projekt teilzunehmen. Ursprünglich hatte ich gar nicht die Absicht, zusammen mit jüngeren Schüler*innen an diesen Dingen zu arbeiten. Taha Demir, Arda Efe Duman, Noah-Gabriel Klinkau und Olivia Morgenroth¹⁹ erwiesen sich als absoluter Glücksgriff, so dass ich im Nachhinein sehr froh darüber bin, mich auf dieses Wagnis eingelassen zu haben. Taha, Arda, Noah und Olivia zeigten ganz besonderes Interesse an den Themenbereichen der Freimaurerei und des familiärem Umfelds Webers. Dementsprechend setzten sie sich mit diesen von ihnen selbst gewählten Schwerpunkten auseinander. Im Zentrum stand zum Beispiel die Frage, ob Carl Maria von Weber selbst Freimaurer gewesen ist oder nicht. Schließlich hatten die Schüler*innen auch die Gelegenheit, in einer Zoom-Konferenz Frank Ziegler kennenzulernen und ihm Fragen zu

18 Dort arbeite ich seit einigen Jahren als Lehrer für die Fächer Englisch und Musik.

19 In alphabetischer Reihenfolge.

stellen. Nele und Janina schauten ebenfalls ab und zu vorbei, um auf dem Laufenden zu bleiben.

In diesem Jahr wollte ich unbedingt mit Taha, Arda, Noah und Olivia weiterarbeiten. Durch den baldigen Abgang Neles und Janinas ergab sich die Notwendigkeit, sich damit zu beschäftigen, wer sie ersetzen könnte. So wurde jetzt natürlicherweise diese Suche zu einem Schwerpunkt. Da ein weiteres Ziel von uns Fünfen ist, eine möglichst langfristige Mitarbeit im „Carl-Maria-von-Weber-Forschungsprojekt“ zu erreichen, luden wir rund 30 interessierte Fünft- und Sechstklässler*innen zu einem kürzeren „Probeforschen“ zu uns ein. Aus allen Kandidaten*innen wählten Taha, Arda, Noah und Olivia zusammen mit mir insgesamt fünf Fünft- und Sechstklässler*innen aus, mit denen wir dann im nächsten Jahr über die volle Distanz der Schulkulturtage forschen werden. Aus meinem Stammteam kam in diesem Jahr außerdem der Vorschlag, uns doch regelmäßig alle sechs Wochen zu treffen, und nicht nur einmal im Jahr zum Projekttermin. Mit dieser Regelung waren alle einverstanden.

Für das nächste Jahr ist unter Anderem ein Besuch in der Staatsbibliothek in Berlin geplant.

Danksagung

Ich bedanke mich beim amtierenden Chefarchivar des Dänischen Freimaurerordens, Peter Raabye, für die Genehmigung des Abdruckes des Briefes. Ebenso gilt dem Dänischen Freimaurerorden insgesamt ein großer Dank für das mir jahrelang entgegengebrachte Vertrauen. Ein weiteres Dankeschön gilt neben Prof. Dr. Joachim Veit, Dagmar Beck und Frank Ziegler, die mir dabei behilflich waren, die Echtheit des Briefes zu prüfen, vor allem besonders auch Dr. Solveig Schreiter und Dr. Irmlind Capelle, die jederzeit freundlich und professionell den Weg bis zum Abdruck der Brief-Transkription, des originalen Briefes und des Artikels begleitet haben.

Wenn Sie mit mir Kontakt aufnehmen möchten, erreichen Sie mich unter ruediger.scherping@gmail.com.

Durchlauchtigster Prinz.

Mein gnädigster Fürst und Herr!

Mein von Eurer und Vorigen Liebhabung

Wahrhaftig von Kunstbrennen und unüben

erleuchteten großen Gärten, welche von Eurer Hoch-

fürstliche Durchlaucht gnadenhaft

eingegraben und mich fleißig vorwand, in meinem

Täglichen Gebet für das höchste Wohl Eurer Durchl.

und Ders ganzes Durchlauchtigste Hand

zu Allerhöchsten anzusehen

Mein Gnädigster Prinz! ich bin noch nicht

von zweifeln fern, und habe mich mit großem

Fleiß zur Zeichnungskunst der Malerung Mühe

mit

TRANSKRIPTION DES BRIEFES VON CARL MARIA VON WEBER
AN SEINEN TAUFPATEN CARL VON HESSEN-KASSEL¹

Durchlauchtigster Prinz.
Mein gnädigster Fürst und Herr!

Mein von Kummer und Sorgen tief gebeugter Vater hat mir von Kindesbeinen an unaufhörlich die Großen Gnaden, so Er von *Ihro Hochfürstlichen Durchlaucht* genoßen, tief eingepägt, und mich fleißig erinnert, in meinen täglichen Gebet für das Höchste Wohl *Euer Durchl.* und *Dero* ganzes *Durchlauchtigste* Haus den Allerhöchsten anzuflehen.

Mein Gnädigster Printz! ich bin noch ein Knabe von zwölf Jahren, und habe mich mit großem Fleiß der Zeichnungskunst, der Malerey – Musik – | und Erlernung fremder Sprachen gewiedmet, und bin dahero so frey, *Euer Durchl.*: einen kleinen Beweis Von meiner *Höchstedenenselben* in tiefster Erfurcht gewiedmeten Arbeit, in der Aus dem Französischen ins Deutsche gebrachten Uebersetzung *Die drey ursprünglichen Charaktere des Menschen oder die Schilderungen des Kalten, des Warmen und des Lauen.* in tiefster unterthänigkeit zu Füßen zu legen. von *Ew: Durchl.*: habe ich in der Heil: Taufe *Höchst Dero gloreichen Name Carl*, erhalten, und wage dahero die fusfälligste Bitte, mir als *Höchst Ihro* unwürdigem Pathe eine kleine gnädigste Unterstützung in Höchsten Gnaden zufließen zu lassen. Nothgedrungen muß ich diese unterthänigste Bitte wagen, da mein guter Alter Vater bey diesen gar erbärmlich elenden Zeiten nicht im stande ist, mir weiter fort zu helfen, und doch ewig schade wäre, wenn ich das mir von Gott verliehene gute Talent wegen Mangel an Hülfe sollte vergraben müßen.

Die bekannte große Milde und Gnade, so *Ew: Durchl.*: so vielen Nothleidenden im stillen zufließen laßen, läst | mich auf gnädigste Erhörung hoffen, damit mein armer Vater, der seine Einzige bisherige Erhaltung *Höchst Dero* Gnade Ewig zu verdanken hat, in Stande gesetzt werden möge, meine mir im

1 Bei der Transkription mitgeholfen haben (in alphabetischer Reihenfolge): Janina Melanie Götz, Nele Jaqueline Hornig, Jacqueline Scherping und Dr. Solveig Schreiter. Jacqueline Scherping arbeitet als Schulbibliothekarin an der Wilhelm-Kraft-Gesamtschule des Ennepe-Ruhr-Kreises und ist mit mir verheiratet.

Unterricht so nöthige Meister bezahlen zu können, um dereinst auch mein Stückchen Brod nothdürftig verdienen zu können. Der Höchst. Seel: Churfürst Carl Theodor hat meinen Vater, in Ansehung derselbe in seiner Jugend in Höchst de[r]selben Militär bis zum Brigade-Major gedient, zum Titulär-Major von der Suite, aber leider ohne einen Heller Einkünfte ernannt. wir leben bey dieser Jammervollen Theurung sehr kümmerlich und Elend, und nur die *Höchste Gnade Ew. Durchl.*: schützt uns vor dem äussersten Mangel, in tiefster Unterthänigkeit ersterbend.

Ew: Hochfürstlichen Durchlaucht etc.

München den 17^{ten} Nov: 1799.

Unterthänigster Knecht
Karl v: Weber.
Wohnhaft bey dem Kalter Eker Bräu über 3
Stiegen bey meinen Vater.



unbekannter Maler: Carl von Hessen-Kassel (vor 1836)

Götz Methfessel

Johann Simon Hermstedt, Carl Maria von Weber, Albert Methfessel – Kontakte, Einstellungen, Verbindungen

In einem Brief von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein aus Prag lesen wir: „[...] d: 17^t gab ich mit Hermstedt *Concert* welches ungeheuer voll war.“¹

Es war nicht die erste Begegnung Webers mit Johann Simon Hermstedt. Dieser wurde am 29. Dezember 1778 in Langensalza geboren. Frühzeitig wurde er durch Stadtmusiker („Stadtpipe“) an verschiedenen Musikinstrumenten ausgebildet. Als Musiker in einem chursächsischen Regiment prägten sich jedoch schon bald besondere Fähigkeiten im Klarinettenspiel heraus. 1802 wurde er in Sondershausen als Leiter des 1801 gegründeten fürstlichen Harmoniecorps eingesetzt. Dieses diente der Verstärkung der Hofkapelle, des späteren Loh-Orchesters².

1810 wurde er zu dessen Musikdirektor, 1824 zum Kammermusiker und Januar 1839 zum Hofkapellmeister ernannt. Er leitete das Orchester bis November 1839³. Erstmals trat er 1805 als Solist auf. Im Winter 1808/1809 veranstaltete Louis Spohr in Gotha Abonnementskonzerte:⁴

„In einem dieser Konzerte trat Herr Hermstedt, Direktor der Harmoniemusik des Fürsten von Sondershausen, als Clarinettist auf und erregte durch seine, schon damals ausgezeichnete Virtuosität großes Aufsehen.

- 1 Brief Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein vom 19. April 1815 (A040780).
- 2 Vgl. Hans Eberhardt, *Johann Simon Hermstedt (1778–1846). Seine Bedeutung als Klarinettenvirtuose*, in: *Musikerleben. Gesammelte Aufsätze zur thüringischen Musik- und Musikgeschichte*, hg. von Volker Wahl, Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Nr. 3, Rudolstadt und Jena 2000, S. 55–92; vgl. *MGG*, Bd. 6, Sp. 240–242; biographische Informationen aus der WeGA sowie <https://www.deutsche-biographie.de/%20pnd116744545.html#ndbcontent>.
- 3 Vgl. *Kapellmeister und Dirigenten des Loh-Orchesters Sondershausen*. Deutsche Max-Bruch-Gesellschaft Sondershausen: <https://max-bruch-gesellschaft.de/loh-orchester.html>. Wegen Unstimmigkeiten mit dem Hofkonzertmeister ging Hermstedt bereits im November 1839 in Ruhestand.
- 4 Vgl. *Louis Spohr's Selbstbiographie*, Bd. 1, Kassel und Göttingen 1860, S.132f.

Er war nach Gotha gekommen, um mich zu bitten, ihm ein Clarinett-Concert zu schreiben, [...]“


Spohr schrieb ihm dieses Konzert. Hermstedt brachte es am 16. Juni 1809 in Sondershausen unter dem Dirigat von Spohr zur Uraufführung, nachdem er allerdings erst Veränderungen am Instrument vornehmen ließ, um das Konzert spielen zu können und später spielte er sogar mit einem Metall-Mundstück⁵. Damit begann eine fruchtbare musikalische Zusammenarbeit zwischen Spohr und Hermstedt.

Nachdem der als bedeutendster Klarinettist seiner Zeit gehandelte Heinrich Bärmann Carl Maria von Weber im Januar 1811 in Darmstadt⁶ und näher in München im März 1811⁷ kennen gelernt hatte, kam es auch zwischen diesen zu einer ähnlich gelagerten Zusammenarbeit. Weber widmete fast alle seine Kompositionen für oder mit Klarinette Bärmann. Weber hatte jedoch bei aller Bevorzugung Bärmanns immer eine große Hochachtung vor der Leistung Hermstedts.

Die erste nachgewiesene Begegnung Webers mit Hermstedt fand anlässlich des 3. Deutschen Musikfestes in Gotha Ende September 1812 statt⁸. Weber schreibt dazu in seinem Tagebuch:⁹

„d: 27^r *Sonntag*. [...] Hermstedt, Methfessel und Müller besuchten mich, ich spielte ihnen die 2 *Concerte* von *Bärm.*[mann] vor. Sie waren sehr

- 5 Zusammenarbeit mit Streitwolf (1779–1837) in Göttingen. Wechsel von der fünfklappigen auf die von Ivan Müller (1786–1854) entwickelte Klarinette mit 13 Klappen; vgl. auch: <https://organology.uni-leipzig.de/index.php/forschung/klarinettenausstellung-lost-found>.
- 6 Vgl. Johan van Kalker: *Kapitel IV, Carl Maria von Webers Klarinettist: Heinrich Baermann (Potsdam 1784–1847 München)*, in: ders., *Fünf deutsche Klarinettisten des frühen 19. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München-Salzburg 2020, S. 201.
- 7 Vgl. Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Weber, Carl Maria von*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 41 (1896), S. 321–333 [Online-Version]; <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118629662.html#adbcontent>.
- 8 Vgl. Brief Carl Maria von Weber an Ambrosius Kühnel in Leipzig vom 23. September 1812 (A040528); *Privilegirte Gothaische Zeitung Auf das Jahr 1812*, Nr. 155 (25. September 1812) (A032084); Carl Maria von Weber: *Konzerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha (29./30. September 1812.)* (A031169) sowie Kurzbericht über die Konzerte in der Margarethen-Kirche in Gotha, 29./30. September 1812 (A031170).
- 9 TB 27. September 1812 (A065801).

gerührt. [...] Abends bei Spohr viel Musik gemacht. Hermst: blies 2 mal, sehr schön, einen dikken, beynah dumpfen Ton, überwindet ungeheure Schwierigkeiten aber nicht immer schön, manches als der Natur des Instr: ganz zuwider. z:B:  auch schöner Vortrag, hat sich viele Stricharten der *Geiger* ange[e]ignet welches mitunter gut wirkt. aber die vollkommene Gleichheit des Tones von oben bis unten, und der himmlisch geschmackvolle Vortrag *Bärm*: fehlt doch [...]“,

und weiter hinten: „Nach Tische sang uns Methfeßel noch einige comische Sachen“.

Bereits in Gotha bat Hermstedt Weber, ihm ein Klarinettenkonzert zu komponieren:¹⁰

„Hermstedt will ein *Concert* von mir haben und für 2 Jahr Eigenthum 10 *Louisdor* geben. ich versprach ihm eines zu schreiben.“

Heute wissen wir, dass es dazu leider nicht gekommen ist. Noch vor dem Konzert in der Gothaer Margarethen-Kirche am 29. September 1812 wurde Weber von Hermstedt besucht¹¹ – beide waren an diesem Tag nicht beteiligt –, doch zum Konzert am 30. September traten sie zusammen auf: Hermstedt mit dem Klarinettenkonzert in c-Moll¹² von Spohr und Weber mit *Variationen* über ein Thema von Méhul¹³. Hinzu kam auch Albert Methfessel, Kammersänger des Rudolstädter Hoftheaters, der als Tenor in einem von ihm komponierten Duett¹⁴ sowie in der *Glocke*¹⁵ von Romberg sang¹⁶.

10 TB 28. September 1812 (A065802).

11 TB 29. September 1812 (A065803).

12 Louis Spohr, *Konzert für Klarinette und Orchester* Nr. 1 op. 26, 1808 in Gotha komponiert und 1809 in Sondershausen von Hermstedt uraufgeführt.

13 Carl Maria von Weber, *7 Variationen über die Romanze „A peine au sortir de l'enfance“ aus „Joseph“ von Etienne Nicolas Méhul* op. 28 (WeV R.9); vgl. TB 30. September 1812 (A065804).

14 Wahrscheinlich aus den später gedruckten *Zwei Gesängen (Amo perché m'accendi. T'indendo, si mio)* mit ital. u. dt. Text. für 2 Stimmen mit Begl. d. Pianoforte in Musik gesetzt von Albert Methfessel op. 92. Hamburg: A. Cranz. 1840.

15 Andreas Jakob Romberg (1767–1821), *Das Lied von der Glocke* (Schiller) op. 25.

16 Wie Anm. 8. (A031169), vgl. *Wöchentliches Frankenhäusisches Intelligenz-Blatt*. XXVIII. (9. Juli 1810), S. 217.

Schon zwei Jahre eher trafen Hermstedt und Methfessel 1810 zum 1. Deutschen Musikfest in der Unterkirche zu Frankenhausen als Mitwirkende aufeinander. Hermstedt besaß schon einen guten Ruf, während Methfessel gerade seine Stelle am Rudolstädter Hoftheater angetreten hatte und daher noch relativ unbekannt war¹⁷. Am 20. Juni 1810 wurde die *Schöpfung* von Haydn aufgeführt, in der Methfessel das Tenor-Solo sang. Hermstedt spielte am nächsten Tag das *Konzert für Klarinette und Orchester in Es-Dur* Nr. 2 von Louis Spohr als Uraufführung. Die Aufführung wurde ein großer Erfolg und es gab enthusiastischen Beifall. Am Abend nach diesem Konzert trafen sich die Mitwirkenden und Gerber schrieb dazu:¹⁸

„Hr. Methfessel ergriff die Guitarre und unterhielt die Gesellschaft mit angenehmen Liedern und rührenden Romanzen, von seiner Composition; zur Abwechselung gab er auch ein Paar komische Lieder, und entwickelte in diesen eine lebhaft Phantasie, seinen Reichthum an Erfindung, Witz und Laune im Ausdrucke, so wie überhaupt seine Bekanntschaft im Reiche der Töne und der Harmonie.“

Wie Bischoff, der Begründer der Frankenhäuser Musikfeste, berichtet, wurden bei diesem Musikfest viele Freundschaften geschlossen und da dürfte die zwischen Hermstedt und Methfessel dabei gewesen sein¹⁹.

Das 2. Frankenhäuser Musikfest fand am 10. und 11. Juli 1811 statt: „Als Solisten traten auf: Methfessel mit einer Arie von Paer [...] und endlich der Klarinettenvirtuose Hermstedt, der mit dem neuen Potpourri über Themen aus dem *Opferfest* von Winter, das Spohr ihm für das Musikfest geschrieben

17 Vgl. Götz Methfessel, *Albert Methfessel – Ein bedeutender Liederkomponist des 19. Jahrhunderts*, in: *Aus der Vergangenheit von Arnstadt und Umgebung. Ein heimatkundliches Lesebuch. Thüringer Geschichtsverein Arnstadt e.V.*, Heft 28, Arnstadt 2019, S. 137–156.

18 Vgl. Bericht über das Musikfest in: *AmZ*, Jg. 12, Nr. 47 (22. August 1810), Sp. 745–758 (Zitat auf S. 758).

19 Vgl. Hans Eberhardt, *Die ersten deutschen Musikfeste in Frankenhausen am Kyffh. und Erfurt 1810, 1811, 1812 und 1815*, Jena (1934), S. 10.

hatte²⁰, wiederum großen Beifall erntete.²¹ In einem Brief an August Kuhn²² in Berlin schrieb Methfessel dazu:²³

„Den immer gesteigerten Enthusiasmus des Publikums brachte hierauf Herr Musikdirektor Hermstedt zur wahren Begeisterung; – er spielte Variationen für die Clarinette von Spohr. Da er jetzt, ohne Uebertreibung, alle Schwierigkeiten besiegt hat, so kann er seine ganze Kunst in den Vortrag legen; und wie gelingt ihm das! – In jedem Tone scheint seine Seele zu schwimmen, aber auch Aller Herzen bewegt sein Ton!“

Auch an der „Großen musikalischen Akademie“ (zu Ehren des Geburtstages von Napoleon) am 15. August 1811 in Erfurt waren Hermstedt und Methfessel beteiligt, Hermstedt mit einem Klarinettenkonzert von Spohr und Methfessel als Solist in *Splendente te, Deus* von Mozart sowie am 16. August wieder als Solist in der *Schöpfung* von Haydn²⁴. Dieses Konzert sei zu großer Zufriedenheit ausgefallen, auch wenn die Angehörigen des französischen Gouvernements nicht so zahlreich erschienen waren wie erwartet²⁵. In der „Musikalischen Akademie“ (Feier des Napoleon-Festes) am 14. und 15. August 1812 wirkten Hermstedt und Methfessel erneut wieder mit: ersterer mit einem neuen *Pot-Pourri* für Klarinette von Spohr, und letzterer als Solist im Oratorium *Das jüngste Gericht* – ebenfalls von Spohr²⁶.

In den Jahren 1813 und 1814 fanden wegen der Kriegsergebnisse keine Musikfeste in Frankenhausen statt. Inzwischen hatten sich Hermstedt und Methfessel angefreundet. Sie gaben jedoch am 20. Juli 1813 nur ein gemein-

20 Louis Spohr, *Potpourri nach Themen aus Winters Oper „Das unterbrochene Opferfest“* op. 80.

21 Wie Anm. 19, S. 13.

22 August Kuhn (1784–1829), Redakteur und Verleger in Berlin, ab 1808 bis 1811 Herausgeber des *Freimüthigen* zusammen mit Kotzebue, 1811–1818 alleiniger Herausgeber.

23 Brief von Albert Methfessel an August Kuhn vom 21. Juli 1811, veröffentlicht in: *Der Freimüthige*, Nr. 178 (6. September 1811), S. 712.

24 Wie Anm. 19, S. 19, vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Große musikalische Akademie zur Feier des Napoleonfestes am 15. August 1811 in Erfurt, Oktober 1811, S. 647–650.

25 Vgl. *AmZ*, Jg. 13, Nr. 38 (18. September 1811), Sp. 643f.

26 Wie Anm. 19, S. 22.

sames Konzert in Alexisbad²⁷. Eine Konzerttournee planten und führten beide für den Sommer 1814 aus (nicht 1813, wie mehrfach in der Literatur angegeben wird). Dazu schreibt Methfessel an Friedrich Kind: „So eben komme ich von einer fast viermonatigen Kunstreise, die ich mit dem berühmten Clarinetisten Hermstedt gemacht habe, zurück“²⁸, und in einem Brief an den späteren Rudolstädtischen Hofkapellmeister Friedrich Müller:²⁹

„Kürzlich unsere Reiseroute: Von Sondershausen nach Alexisbad – Langensalza – Gotha – Erfurt – Lauchstädt – zurück über Sondershausen und Göttingen nach Pyrmont [...] zurück über Göttingen [...] Die Schattenseiten bildeten die schlechten Orchester [...] singen und rsp. blasen haben wir auch müssen, daß uns die Zunge zum Halse heraus hing – [...] Sondershausen, wo ich noch einiges für Hermstedt compo- niren werde.“

Hermstedt unterschrieb mit: „JSHermstedt Fürstl. Schw. S. [Schwarzburg-Sondershausen(er)] Feldhauptmann auf Commando in Göttingen“.

Auf dieser Konzertreise spielte Hermstedt verschiedene von Methfessel geschriebene Stücke für Klarinette³⁰. In Lauchstädt seien die preußische Garde³¹ und am 12. Juni in Alexisbad der aus Gernrode kommende preußische Kronprinz Friedrich anwesend gewesen:³²

27 Vgl. *Allgemeines Intelligenzblatt für Schwarzburg- Sondershausen*, Nr. 28 (14. Juli 1813), S. 224.

28 Brief von Albert Methfessel an Friedrich Kind vom 4. Oktober 1814. *Ch-Zz*, Hss, Magazin. Autogr_Ott_Methfessel.

29 Brief von Albert Methfessel an Friedrich Müller vom 11. August 1814. Privatbesitz Götz Methfessel (Anhang); Friedrich Müller (1786–1871), 1802 Klarinettist und Cellist der Hofkapelle Rudolstadt, ab 1831 Kapellmeister bzw. ab 1835 Hofkapellmeister.

30 Es ist dem Verfasser bisher nicht gelungen, Klarinetten-Konzerte oder andere im Text erwähnte Kompositionen von Albert Methfessel in Archiven aufzufinden. Lediglich im *Musikalischen Bouquet zum Archiv für Natur, Kunst, Wissenschaft und Leben*, Jg. 20, Nr. 5, Braunschweig 1852, S. 1, *Sehnsucht. Lied ohne Worte*, eine Komposition für Klarinette in B und Pianoforte von A. Methfessel.

31 Wie Anm. 29.

32 Vgl. Walter Schwarz (Hg.), *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua. Nach einem Manuscript ihrer Schwester Wilhelmine Bardua*, Breslau 1874, S. 108.

„Hermstedt versetzt Alles in Entzücken. Nächst Bärmann war er in Deutschland der berühmteste Clarinettist. Es war etwas Einziges, wie er den Ton aushielt. Man wußte nicht, wie er begann, wie er aufhörte, so sanft erhob er sich, so wunderbar verschwebte er. Der Wohl laut und die Zartheit seines Tones waren von zauberischer Wirkung [...] An jenem Tage ließ sich neben Hermstedt noch der treffliche Liedercomponist Methfessel als Sänger hören.“

„Der Glanzpunkt auf unserer ganzen Reise wird doch wohl Pymont bleiben“³³, meinte Methfessel. In Pymont fanden zwei Konzerte statt, das erste am 2. August. Im ersten Konzert spielte Hermstedt ein Klarinettenkonzert sowie ein *Thema mit Variationen* von Methfessel. Danach sang Methfessel einige seiner *Romanzen* zur Gitarre, von Hermstedt auf der Klarinette begleitet. Wegen des großen Erfolges wurde nachfolgend ein zweites Konzert anberaumt, in dem Hermstedt das A-Dur-Klarinettenkonzert von Mozart, Methfessel eine eigene *Fantasie* für Klavier und beide nochmals die genannten *Romanzen* vortrugen³⁴.

Auch in Frankenhausen absolvierten beide ein hochgelobtes Konzert. Hermstedt spielte hier Variationen über *Leb wohl mein Bräutchen schön* von Methfessel³⁵, das *Concertino für Klarinette und Pianoforte* von Carl Maria von Weber³⁶ sowie Variationen über *Wann i in der Früh aufsteb* nach Beethoven³⁷, „[...] worin dieser bei seinem innigen Tone auch seine vollendete Fertigkeit und Sicherheit zeigte, womit er, ohne Anstrengung, auf seinem Instrument die schwersten, glänzendsten Stellen behandelt.“³⁸

33 Wie Anm. 29.

34 Wahrscheinlich Albert Methfessel, *Romanzen* op. 29, nach Texten von Theodor Körner; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 14, Nr. 197 (4. Oktober 1814), Sp. 1575f. und August Gathy, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 2. Aufl., Hamburg 1840, S. 210.

35 Albert Methfessel: *Leb wohl mein Bräutchen schön (Kriegers Abschied)*, in: *Sechs deutsche Kriegslieder*, in Musik gesetzt von Albert Methfessel, Rudolstadt in Commission der Hofbuch- und Kunsthandlung 1813, op. 35.

36 Carl Maria von Weber, *Concertino für Klarinette und Klavier (Orchester)* Es-Dur op. 26 (WeV N.10), 1811 komponiert.

37 Ludwig van Beethoven, *Wann i in der Früh aufsteb*, WoO 158a Nr. 4 (für Gesang, Klavier, Violine und Cello), wahrscheinlich von Methfessel bearbeitet für Klarinette und Klavier.

38 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 14, Nr. 245 (10. Dezember 1814), Sp. 1960.

Kurz vor der Beendigung der gemeinsamen Reise schrieb Methfessel:³⁹

„So weh es mir thut, mich von Hermstedt zu trennen, und unsre 3monatliche beständige Vereinigung zu unterbrechen, so ruft mich doch Pflicht und Gefühl in die Heimath, [...] Überdieß habe ich die gewisse Aussicht, Hermstedt in wenigen Wochen bei mir in Rudolstadt zu sehen, da er auf seiner Reise nach Wien bei uns einkehren wird.“

Am 25. September 1814 gab Hermstedt am Rudolstädtischen Hof und drei Tage später in der Stadt ein Konzert. Im ersten Konzert spielte er das Klarinettenkonzert c-Moll op. 26 von Louis Spohr, welches er bereits 1809 zur Uraufführung gebracht hatte, sowie Methfessels Variationen über *Leb wohl mein Bräutchen schön*, und im zweiten Konzert blies er ein Klarinettenkonzert von Methfessel und begleitete eine Arie aus Mozarts *Titus*.⁴⁰

Wie viele andere Künstler nahm Hermstedt während der Zeit des Wiener Kongresses an mehreren Konzertaufführungen teil. Er gab insgesamt sechs Konzerte, in denen auch Spohrs 1. Klarinettenkonzert op. 26 erklang. Hermstedts Spiel wird wie folgt beschrieben:⁴¹

„Am 20sten [November 1814] hatten wir endlich auch hier Gelegenheit, das Spiel auf der Klarinette des Hrn. Hermstedt [...] in einem Concerte [...] zu bewundern. Er spielte ein Concert [...] und ein Potpourri, von der Composition des Hrn. Spohr, mit aller möglichen Reinheit und Delicatesse. [...] Wir fanden vollkommen bestätigt, was [...] besonders von Leipzig aus, zum Lobe dieses noch jungen Künstlers gesagt wurde.“

Am 15. Januar 1815 begleitete Hermstedt im Saal zum römischen Kaiser eine Mozart-Arie und: „[...] bereitete uns zum Schlusse [...] noch einen herrlichen Genuß durch ein Potpourri von Spohr.“⁴²

39 Brief von Albert Methfessel an (Georg Kestner?) vom 27. August 1814, *D-Lee*, Slg. Kestner/I/C/II/271/Nr. 2; Georg Kestner (1774–1867), deutscher Archivar, Hannover.

40 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 14, Nr. 201 (10. Oktober 1814), Sp. 1608. Hierbei dürfte es sich um die Arie des Sesto „Parto ma tu ben mio“, KV 621, Nr. 9, handeln, die allerdings im Original für Sopran und mit Begleitung einer Bassettklarinetten geschrieben ist.

41 Vgl. *AmZ*, Jg. 16, Nr. 51 (21. Dezember 1814), Sp. 867.

42 Vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 7 (15. Februar 1815), Sp. 119.

Auch mit Beethoven kam es zu einer Begegnung⁴³.

Carl Maria von Weber hatte 1813 die Stelle als Kapellmeister in Prag angenommen. Im Januar 1815 entstand ein brieflicher Kontakt mit Johann Simon Hermstedt, der mit einer Einladung zu Konzerten nach Prag verbunden war, wie dem Tagebuch Webers zu entnehmen ist⁴⁴. Nach seinem letzten Konzert am 15. Januar 1815 reiste Hermstedt aus Wien ab und traf bereits am 23. Januar bei Weber in Prag ein⁴⁵. Zusammen begann man den nächsten Tag mit einem Stadtbummel⁴⁶ und in den folgenden Tagen musizierten beide gemeinsam⁴⁷.

Am 4. Februar notierte Weber in seinem Tagebuch, dass er an einem Klarinettenkonzert für Hermstedt komponiere⁴⁸ und am 11. Februar habe er für Hermstedts Konzert eine Subscription besorgt⁴⁹. Dass Hermstedt sehr schön blase, vermerkt er ebenfalls im Tagebuch⁵⁰.

Am 10. Februar kam es dann zum ersten Konzert Hermstedts unter Webers Leitung⁵¹. Dieses Konzert, bei dem Hermstedt wiederum Spohrs Klarinettenkonzert Nr. 1 spielte, war hervorragend besucht, deshalb arrangierte Weber ein zweites Konzert für den 17. Februar, an dem er selbst auch als Solist mitwirkte. Auch dieses Konzert war enorm besucht und brachte einen vollen Erfolg. Hermstedt interpretierte das Klarinettenkonzert von Mozart, Weber spielte aus seinem Klavierkonzert in C-Dur zwei Sätze und brillierte

43 Vgl. F[riedrich] B[eisker], *Aus früher Zeit*, in: *Regierungs- und Nachrichtenblatt für das Fürstenthum Schwarzburg-Sondershausen*, Jg. 5, Nr. 107 (6. und 8. September 1877), S. 427, 430–431; wie Anm. 6, *Beethoven-Album*, S. 272.

44 TB 17. Januar 1815 (A062779).

45 TB 23. Januar 1815 (A062785).

46 TB 24. Januar 1815 (A062786).

47 U. a. bei Friedrich Kleinwächter (1766–1845), Bankier, Kaufmann, Mäzen in Prag; TB 25. Januar 1815 (A062787), TB 29. Januar 1815 (A062791), TB 1. Februar 1815 (A062794).

48 TB 4. Februar 1815 (A062797).

49 TB 11. Februar 1815 (A062804).

50 TB 5. Februar 1815 (A062798).

51 Vgl. TB 10. Februar 1815 (A062803). Zu den beiden Konzerten vgl. auch den Themenkommentar von Frank Ziegler *Webers Anteil am öffentlichen Konzertleben in Prag von 1813 bis 1816*. von Frank Ziegler (A090280).

damit⁵². Bis zu Hermstedts Abreise am 23. Februar wurde noch einmal in privatem Kreise Quartett gespielt – dabei war auch der Cellist Dotzauer⁵³ – und Hermstedt erhielt sein Honorar von Weber⁵⁴. Auf der Rückreise von Prag nach Sondershausen gab Hermstedt Konzerte in Karlsbad und am 26. März 1815 in Leipzig mit dem Klarinettenkonzert Nr. 1 und einem *Potpourri* von Spohr⁵⁵.



Eintrittskarte für Hermstedts Konzert in Prag am 10. oder 17. Februar 1815
(Exemplar D-B, 55 Ep 1926)

52 TB 17. Februar 1815 (A062810), *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 1 in C-Dur* op. 11 (WeV N.9).

53 TB vom 22. Februar 1815 (A062815). Justus Johann Friedrich *Dotzauer* (1783–1860), deutscher Cellist, Komponist und Musiklehrer.

54 TB vom 20. Februar 1815 (A062813).

55 Vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 14 (5. April 1815), Sp. 242.

Im August spielte Hermstedt in Pymont das Klarinettenkonzert von Mozart sowie *Romanza* von Methfessel⁵⁶. Hermstedt bevorzugte Leipzig als Konzertort und so reiste er bereits am 5. Oktober 1815 erneut dorthin, um bei einem Gewandhaus-Konzert mitzuwirken. Nach einer Sinfonie des Violinvirtuosen Andreas Romberg (1767–1821) erklang ein Klarinettenkonzert von Methfessel, welches die Kritik zwar nicht als bedeutende Komposition ansah, jedoch von Hermstedt mit „außerordentlicher Virtuosität“ vorgetragen wurde. Außerdem spielte er mit in einer von ihm eingerichteten *Harmoniemusik für 12 Bläser* nach einem Mozart-Quartett⁵⁷.

Vom 19. bis 20. Oktober 1815 fand in Frankenhausen das 3. Musikfest statt, für welches Georg Friedrich Bischoff einen Aufruf verfasst hatte⁵⁸. Carl Maria von Weber schrieb dazu eine begeisterte Voranzeige:⁵⁹

„Die diesjährige Musikaufführung soll, der von dem Unternehmer herausgegebenen Ankündigung gemäss, zugleich durch eine patriotische Tendenz dem Ganzen einen erhabenen Stempel aufdrücken, sie dem Herzen jedes Deutschen noch inniger verschwistern, noch teurer machen. Sie erscheint unter dem Titel einer *deutschen Siegesfeier der Tonkunst, am Schlusse der Gedächtnistage der grossen Völkerschlacht*. Dieses Namens würdig, lässt sich mit Zuversicht, voraussehen, dass das Fest die zwey vorhergegangenen an Vorzüglichkeit und Glanz noch übertreffen werde.“

In den weiteren Ausführungen verwies Weber auf das musikalische Programm und die teilnehmenden Künstler, u. a. auf Hermstedt und Spohr.

Am ersten Tag erklang die Kantate *Das befreite Deutschland* von Spohr, welche keine sonderlich gute Kritik erhielt, und das *Te Deum* von Gottfried Weber. Am zweiten Tag leitete der Rudolstädter Hofkapellmeister Traugott

56 Wohl Methfessels op. 26 gemeint; vgl. Terminkalender Hermstedts unter: <https://organology.uni-leipzig.de/index.php/forschung/klarinettenausstellung-lost-found/personen/terminkalender>.

57 Vgl. *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*. Jg. 30, November 1815, S. 645f.; *AmZ*, Jg. 17, Nr. 42 (18. Oktober 1815), Sp. 708; vgl. Peter Heckl, *W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840*, Bd. 1 und 2, Hildesheim 2014.

58 Wie Anm. 19, S. 24.

59 Vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 39, vom 27. September 1815, Sp. 653f. (A031182).

Maximilian Eberwein⁶⁰ das Orchesterkonzert, zunächst die Sinfonie in C-Dur mit Fuge von Mozart⁶¹, dann das Violinkonzert in e-Moll sowie Variationen für Klarinette von Spohr⁶². Das Violinkonzert spielte Spohr, den Klarinettenpart blies Hermstedt. Zum Schluss erklang ein *Patriotischer Gesang zum 20. Oktober* für Orchester und Orgel von Methfessel nach der Melodie *God Save the King*⁶³.

Seine erste Konzertreise im neuen Jahr führte Hermstedt nach Berlin. Dort trat er am 11. und 29. Januar 1816 mit Werken von Spohr auf. Dazu über Hermstedts Spielweise:⁶⁴

„Sein eigenthümlich schöner, gediegener Ton auf der Klarinette, die grosse Sicherheit und Reinheit in allen, auch den fremdesten Tonarten, die Rundung und grosse Fertigkeit in Läufen und Sprüngen, sein Umfang von Tönen, von klangvoller Tiefe bis zu unerhörter Höhe, sein Staccato, sein Anschwellen der Töne vom leisesten Hauche bis zur schneidensten Stärke, sein verschmelzendes Ineinanderziehen der Töne, sein seelenvoller Vortrag – mit einem Worte, *alles* bewährte die Virtuosität des ganz anspruchlosen Künstlers“.

Am 30. Juli 1816 gab Hermstedt mit der Sondershäuser Hofkapelle, deren Leiter er war, in Bad Tennstedt ein Konzert⁶⁵. Hier traf er auch Goethe, der dort zur Kur weilte. Im ersten Teil des Konzertes und am Anfang des zweiten Teiles erklangen Kompositionen von Spohr sowie, erstmals öffentlich von Hermstedt gespielt, Carl Maria von Webers *Variationen für Klarinette und Pianoforte*⁶⁶.

60 Vgl. Peter Larsen, *Traugott Maximilian Eberwein (1775–1831) Hofkapelldirektor und Komponist in Rudolstadt*, Göttingen und London 1999.

61 Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonie C-Dur*, KV 551 [Jupitersinfonie].

62 Louis Spohr, Violinkonzert Nr. 7 e-Moll op. 38 von 1814, ders., *Andante mit Variationen* op. 34.

63 Wie Anm. 19, S. 25.

64 Vgl. *AmZ*, Jg. 18, Nr. 7 vom 14. Februar 1816, Sp. 104.

65 Vgl. Wolfgang Vulpius, *Goethe in Thüringen*, 3. Aufl., Rudolstadt, 1968, S. 161.

66 Carl Maria von Weber, *7 Variationen für Klarinette und Klavier über ein Thema aus „Silvana“* op. 33 (WeV P7), 1811, Heinrich Joseph Baermann gewidmet.

Concert
am 30^{ten} Juli 1816.

Erster Theil.

Sinfonie von Beethoven
Scene und Arie von Winter, gesungen von
Démouille Berninger

Pot pourri von Spöhr, gespielt von Herrn Musikdirektor
Hermstedt

Partie für Clav. Inspränkung von Mozart und Spöhr
Wagnungen von dem Fräulein Berninger, besetzt von
Lyon und Sondershausen

Zweiter Theil

Quverture aus der Aegidie von Gluck
Arie von Spöhr, gesungen von Démouille Berninger

Variationen für Pianoforte und Clarinette
von Mann von Heber, Wagnungen von Herrn
Musikdirektor Junstadt und D. Herold.

Programm zu Hermstedts Konzert am 30. Juli 1816 in Bad Tennstedt
Original im Goethe-Schiller-Archiv Weimar; Wiedergabe nach Vulpius (wie Anm. 65)

Dazu äußerte sich Goethe an seinen Sohn:⁶⁷

„Der Musikdirektor Hermstedt, von Sondershausen, bläst die Klari-
nette sehr vorzüglich. Er hatte die sämmtliche Harmonie, das heißt:

⁶⁷ *Goethes Werke*, Herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919, IV. Abteilung: *Goethes Briefe*, Bd. 27: Mai 1816–Februar 1817, S. 130.

über ein Dutzend blasende Künstler, mitgebracht, auf die der Fürst viel verwendet, sie machten ihre Sache sehr gut.“

Einen Tag später berichtete er: „[...]Wiederholung des gestrigen Duettts von Klarinet und Flügel.“

Möglicherweise hatte Hermstedt Weber brieflich um sein Einverständnis gebeten, die *Variationen* in sein Programm für Bad Tennstedt aufnehmen zu dürfen⁶⁸.

In den nächsten Jahren sind Verbindungen zwischen Johann Simon Hermstedt und Carl Maria von Weber oder zwischen Hermstedt und Albert Methfessel in schriftlicher Form bisher nicht bekannt geworden. Hermstedt gab viele Solokonzerte im deutschsprachigen Raum. Dabei spielte er neben Werken Spohrs auch häufig solche von Eberwein⁶⁹. Eine seltene Auslandsreise führte ihn im November 1819 nach Amsterdam. Hier wurden Hermstedts Leistungen in den Kritiken meist höher bewertet als die Baermanns⁷⁰. Weber reduzierte in den Dresdener Jahren seine Konzertreisen sehr stark. Dabei spielte er vorwiegend Werke eigener Komposition⁷¹. Mit Albert Methfessel hatte Weber häufig brieflich Kontakt, solange dieser noch in Rudolstadt als Tenor der Rudolstädter Hofkapelle wirkte⁷². Bedeutsam ist eine Wanderreise zum Musikfest nach Mannheim 1818 zusammen mit seinen Freunden Spohr, Müller, von Holleben und Sommer⁷³.

1820 kam es dann aber zwischen Hermstedt und Weber zu mehreren Kontakten. Bevor Weber im Juli eine Konzertreise antreten wollte, fragte er bei Hermstedt in Sondershausen an, ob er dort ein Konzert geben könne⁷⁴.

68 TB 16. Mai 1816 (A064055).

69 Wie Anm. 60.

70 Wie Anm. 6, Anhang C, *Heinrich Baermann und Simon Hermstedt im Vergleich*, S. 268–271.

71 Vgl. den Themenkommentar von Frank Ziegler *Webers Konzertreisen von Dresden aus in den Jahren 1817 bis von Frank Ziegler 1822* (A090113).

72 Wie Anm. 17 und Götz Methfessel, *Carl Maria von Weber, Albert Gottlieb Methfessel und Friedrich Kind Zeitgenossen und ihre Verbundenheit. Eine Betrachtung*, in: *Weberiana*, Heft 32 (2022), S. 47–68.

73 Vgl. *Louis Spohr's Selbstbiographie*, Bd. 2, Kassel 1861, S. 62–65.

74 TB 22. Juli 1820 (A061348); Brief Carl Maria von Weber an Johann Simon Hermstedt vom 22. Juli 1820 (A041623).

Hermstedt musste jedoch verneinen, da er zu dieser Zeit selbst unterwegs war⁷⁵. Daraufhin trafen sich Hermstedt und Weber am 3. August 1820 in Alexisbad und Weber besuchte Hermstedts Konzert⁷⁶. Am nächsten Tag trafen sich beide⁷⁷, um ihr freundschaftliches Verhältnis zu pflegen. Möglicherweise sprachen sie auch über das von Weber versprochene Klarinettenkonzert.

Im November 1821 reiste Hermstedt nach Dresden, um dort solistisch aufzutreten. Am 17. November besuchte ihn Weber in seiner Unterkunft⁷⁸. Nachdem Weber bereits zur Probe am 23. November anwesend war, nahm er am abendlichen Konzert Hermstedts teil⁷⁹. Über dieses Konzert wird berichtet:⁸⁰

„Dem 23sten November gab Hr. Kapellmeister Hermstedt, welcher uns lange nicht besucht hatte, ein Concert. Nach der effekvollen Overture zu *Egmont* von Beethoven, blies er ein neues, für ihn componirtes, Klarinetten-Concert von Spohr⁸¹. Die Composition war höchst interessant, und wurde mit dem schönen Tone, der Kraft und Fertigkeit vorgetragen, die man an Hrn. Hermstedts meisterlichem Spiele schon gewohnt ist. Ein gleiches gilt von den darauf folgenden Variationen, ebenfalls von Spohr componirt [...] In den folgenden Tagen blies noch Hr. Hermstedt einmal im Theater ein Concertino⁸² von Max Eberwein und Adagio und Variationen⁸³ von Ebendemselben.“

75 TB 30. Juli 1820 (A061356).

76 TB 3. August 1820 (A061360); Brief von Carl Maria von Weber an Friedrich Kind vom 25. August 1820 (A041627).

77 TB 4. August 1820 (A061361).

78 TB 17. November 1821 (A061840).

79 TB 23. November 1821 (A061846).

80 Vgl. *AmZ*, Jg. 24, Nr. 18 (1. Mai 1822), Sp. 293.

81 Louis Spohr, *Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 3 in f-Moll*, WoO 19.

82 Traugott Maximilian Eberwein, *Concertino pour la Clarinette principale avec accompagnement de l'Orchestre* op. 61.

83 Ders., *Introduction et Variations sur l'air: Mich ergreift ich weiß nicht wie pour la Clarinette avec l'Accompagnement de grand Orchestre*, *Oeuvre 66*; wie Anm. 60, S. 253.

Weber besuchte auch dieses Konzert Hermstedts am 28. November⁸⁴. Einen Tag später weilte Hermstedt zu Besuch bei Familie Weber⁸⁵ und am 30. November spielten Weber und Hermstedt im selben Konzert:⁸⁶

„Hr. Kapellmeister von Weber spielte sein schon in Berlin gegebenes Concert-Stück für Fortepiano⁸⁷ mit viel Präcision und Ausdruck; die Composition schien aber viel zu wenig ein wohlorganisiertes Ganze zu seyn, um einen bleibenden Eindruck hervorzubringen. Die Overture zu *Faust* von Spohr war für uns neu; auch blies Hr. Kapellmeister Hermbstedt[sic] ein Adagio und ein Potpourri für Klarinette von Spohr⁸⁸.“

Für das Jahr 1822 sind bisher keine Begegnungen zwischen Weber und Hermstedt sowie diesem und Methfessel nachgewiesen worden. Hermstedt wurde im gleichen Jahr zum Kapellmeister der Sondershäuser Hofkapelle ernannt. Im Januar 1823 verließ Albert Methfessel Rudolstadt und begann eine Tätigkeit als Dirigent, Gesangs- und Klavierlehrer und Chorleiter in Hamburg⁸⁹, wo er auch 1823 die heute noch bestehende Liedertafel gründete⁹⁰. Hermstedt und Methfessel begegneten sich wahrscheinlich nicht wieder. Hermstedt und Weber hingegen trafen sich noch einmal 1824 anlässlich des 100. Geburtstages von Klopstock⁹¹ in Quedlinburg. Zu dieser Säkularfeier fand ein Musikfest

84 TB 28. November 1821 (A061851).

85 TB 29. November 1821 (A061852).

86 Zitat aus *AmZ*, Jg. 24, Nr. 19 (8. Mai 1822), Sp. 312 (A030484), vgl. außerdem *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Jg. 7, Nr. 1 (1. Januar 1822), S. 5f.; (A030479) sowie TB 30. November 1821 (A061853).

87 Carl Maria von Weber, *Konzertstück für Klavier und Orchester f-Moll* op. 79 (WeV N.17), 1821 vollendet.

88 Louis Spohr, *Adagio*, aus dem Klarinettenkonzert Nr. 1 in c-Moll op. 26 oder Nr. 2 in Es-Dur op. 57; *Potpourri für Klarinette und Orchester* op. 80.

89 Wie Anm. 17.

90 Ferdinand Bertram, *Chronik der Hamburger Liedertafel von 1823*. Im Selbstverlag 1938; *125 Jahre Hamburger Liedertafel von 1823. Festschrift zum 125jährigen Bestehen der Hamburger Liedertafel von 1823, 1823–1948*, Hamburg [1948].

91 Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), galt in seiner Zeit als einer der größten deutschen Dichter.

vom 1. bis 3. Juli unter der Gesamtleitung von Carl Maria von Weber statt⁹², dem dabei Hermstedts Sondershäuser Hofkapelle zur Verfügung stand⁹³. Am ersten Tag standen auch zwei Werke Webers auf dem Programm: *Misera me / Ho spavento d'ogn'aura* und die *Jubel-Ouvertüre*⁹⁴. Am dritten Tag erklang im ersten Teil des Konzertes nach der Musik von Beethoven und Rossini im dortigen Theater unter Leitung Webers das Klarinettenkonzert Nr. 1 von Spohr, gespielt von Hermstedt: „Klarinetten-Conzert in C moll von Spohr, eine bekannte, aber unvergleichlich schöne Composition, vom Hrn. Kapellmeister Hermstädt meisterlich vorgetragen.“⁹⁵ Im zweiten Teil des Konzertes wurden von Weber *zwei Lieder für vier Männerstimmen* aufgeführt⁹⁶. Nach diesem Konzert war kein weiterer Kontakt zwischen Hermstedt und Weber nachweisbar.

An dieser Stelle soll noch auf die Frage eingegangen werden, ob Weber ein Klarinettenkonzert für Hermstedt komponiert hat. Als sich Weber und Hermstedt im September 1812 erstmals in Gotha trafen, findet sich in seinem Tagebuch der Eintrag, dass dieser ein Konzert von ihm haben wolle⁹⁷ und am 4. Februar 1815 in Prag notiert er: „comp: Savoysches Lied, und am Clar: Concert für Hermstedt“⁹⁸. Jedoch sind im Nachlass von Weber nirgends Notizen als für Hermstedt bestimmt, aufgefunden worden⁹⁹, obwohl es jedoch nicht unwahrscheinlich ist, dass Weber vielleicht Skizzen für ein

92 Vgl. den Themenkommentar von Frank Ziegler *Die Klopstock-Säkularfeier in Quedlinburg 1824* von Frank Ziegler (A090196).

93 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 24, Nr. 142 vom 22. Juli 1824, Sp. 1143.(A031479)

94 Carl Maria von Weber, *Misera me / Ho spavento d'ogn'aura*, Szene und Arie der Atalia aus *Gioas, Re di Giuda* und *La clemenza di Tito* von Pietro Metastasio (WeV E.3); ders., *Jubel-Ouvertüre* op. 59 (WeV M.6).

95 Vgl. *AmZ*, Jg. 26, Nr. 30 (22. Juli 1824), Sp. 477–479 (A031480).

96 Vgl. auch TB 1. bis 3. Juli 1824 (A064982 bis A064984).

97 Wie Anm. 10.

98 Wie Anm. 48.

99 Vgl. Jähns (Werke), Anh. II, 57, S. 434: *Composition an einem Clarinett-Concert* „für Hermstedt“.

solches Konzert notiert hat, die aber verschollen sind¹⁰⁰. Dazu schreibt Carl Baermann in einem Brief:¹⁰¹

„Von einem *Concert Hermstädt* gewidmet ist mir nichts bekannt, und möchte deßen Vorhandensein umsomehr bezweifeln, als *Weber* all seine *Clarinett-Compositionen* gleich zur Ansicht an Vater übersandte. Doch würde es sich vielleicht lohnen hierüber nach *Sondershausen* zu schreiben, und daselbst vielleicht in den Nachlaß von *Hermstädt* etwas zu finden. [...] Möglich daß das *Duo Concertant* darunter verstanden ist und daß *Weber* anfangs gesonnen war es *Hermstädt* zu widmen, vielleicht aber aus verzeihlicher Rücksicht seiner besondern Freundschaft zu Vater es später unterlaßen hat, und so das *Duo* ohne *Dedication* blieb. Es ist dieß zwar meinerseits eine etwas kleinliche *Definition*, doch eine durch das *intime Verhältniß* von *Weber* zu Vater ziemlich menschliche.“

In einem Brief behauptet der Sohn Hermstedts irrtümlich, dass *Weber* von seinem Vater nach einem Konzert in Prag Geld erhalten und dafür versprochen habe, ein Konzert für ihn zu schreiben, wozu es dann aber nicht kam¹⁰².

Es wird immer wieder diskutiert, ob *Weber* sein im November 1816 in Prag entstandenes *Grand Duo Concertant für Klavier und Klarinette in Es* für *Hermstedt* komponiert habe. Dafür gibt es aber bisher keinen Beleg. Doch wurde es – im Gegensatz zu seinen sonstigen, ausschließlich *Baermann* gewidmeten Klarinettenkompositionen – ohne Widmung veröffentlicht¹⁰³.

In den nächsten Jahren schränkte *Hermstedt* seine Konzertreisen erheblich ein. Er spielte bis 1841 vorwiegend Kompositionen von *Spohr* und *Mozart*.

100 Vgl. *Arbeit an einem Klarinettenkonzert für Hermstedt* (WeV N.16) (A020295).

101 Vgl. Brief Carl Baermann an Friedrich Wilhelm Jähns vom 30./31. Oktober 1864 (A043033).

102 Brief von Christian Carl Hermstedt an Jakob Carl Mayer vom 17. November 1864 (A043049.). Dabei ging es um die Konzerteinnahme, die *Weber* jedoch *Hermstedt* auszahlte; vgl. TB (wie Anm. 54).

103 Carl Maria von *Weber*, *Grand Duo Concertant für Klavier und Klarinette Es-Dur* op. 48 (WeV P.12).

Eine Ausnahme bildete ein Gedenkkonzert für Carl Maria von Weber am 5. Juni 1828¹⁰⁴, in welchem Hermstedt zusammen mit dem Dessauer Kapellmeister Friedrich Schneider die *Silvana-Variationen* vortrug¹⁰⁵. Außerdem spielte er den Klarinettenpart in Mozarts *Kegelstatt-Trio*¹⁰⁶. Das Konzert wurde mit Webers *Lützow's wilde Jagd* beendet¹⁰⁷.

Nachdem man 1815 in Sonderhausen ein Hoftheater errichtet hatte, wurde das Harmoniekorps – die spätere Hofkapelle – unter der Leitung Hermstedts zu Operaufführungen herangezogen und neben anderen Opern wurde so bereits im Februar 1823 Webers *Freischütz* mit großem Erfolg mehrfach aufgeführt¹⁰⁸. Am 5. August 1841 gab Hermstedt in Quedlinburg sein letztes öffentliches Konzert mit dem Klarinettenquintett A-Dur KV 581 von Mozart und nochmals mit den *Silvana-Variationen* von Carl Maria von Weber:¹⁰⁹

„Das klassische *Mozart'sche* Quintett mit obligater Klarinette, durch deren Spiel Kapellmeister *Hermstedt* seinem Ruhme neue Ehre machte, gewährte einen seltenen Genuss. [...] Es folgten zwei Lieder von *Spohr* und eins von *Liebau*, alle drei mit Begleitung des Pianoforte und obligater Klarinette; sie wurden von Fräul. *Bennighaus* zart und innig gesungen und von *Hermstedt* und *Liebau* begleitet. Die beiden Herren trugen darauf *K. M. von Weber's* Variationen für Klarinette und Pianoforte (Es dur) meisterlich vor. Würdig beschloss das Ganze *Beethoven's* grossartiges C moll-Trio, lebensvoll und feurig gespielt.“

104 Das Gedenkkonzert fand am dritten Tag des Musikfestes in Halberstadt vom 3. bis 5. Juni 1828 statt. Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Bd. 28, Nr. 126 (30. Juni 1828), Sp. 1006; ebd., Bd. 28, Nr. 150 (2. August 1828), Sp. 1200 und Nr. 151 (4. August 1828), Sp. 1207; *AmZ*, Bd. 30, Nr. 26 (25. Juni 1828), Sp. 423–426.

105 Wie Anm. 66.

106 Wolfgang Amadeus Mozart, *Trio für Klavier, Klarinette und Viola [Kegelstatt-Trio] Es-Dur*, KV 398.

107 Carl Maria von Weber, *Lützows wilde Jagd* „Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein“, aus: *Leyer und Schwert* von Theodor Körner (WeV H.4/1).

108 Hans Eberhardt, *Die Anfänge des Sondershäuser Lohorchesters*, in: *Musikerleben. Gesammelte Aufsätze zur thüringischen Musik- und Musikergeschichte*, hrsg. von Volker Wahl, Schriften des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Nr. 3, Rudolstadt und Jena 2000, S. 41–50.

109 Vgl. *AmZ*, Jg. 43, Nr. 34 (25. August 1841), Sp. 684.

Unter ein ihn darstellendes Portrait schrieb Hermstedt wenige Monate vor seinem Tod:¹¹⁰

„Frei aus eigener Kraft entfaltet die Kunst ihre Flügel; Doch es vermehrt sich ihr Schwung, findet bei Fürsten sie Gunst. Noch im Alter erlabt sich der Künstler, erhabne Fürstin, Wonnig im Sonnenschein Deiner Gnade und Huld.

Sondershausen, den 13. Febr. 1846. J. S. Hermstedt“.

Mit seinem Tod am 10. August 1846 verlor die Musikwelt einen der bedeutendsten Klarinettenisten seiner Zeit und lange währte der Streit darüber, ob Hermstedt oder Baermann der bessere Klarinettenist gewesen sei, was sicher eine Sache des Geschmacks ist: der eine ungemein virtuos, der andere sehr gefühlvoll.

Anhang¹¹¹

ALBERT METHFESSEL AUS GÖTTINGEN AN FRIEDRICH MÜLLER¹¹² IN RUDOLSTADT DONNERSTAG, 11. AUGUST 1814

Göttingen, am 11. August 1814

Ich versprach Dir, lieber Freund, vor meiner Abreise aus Rudolstadt, bisweilen von unseren Hin- und Herzügen Nachricht zu geben. Aber wie das so geht – der gute Wille ist da, aber tausendfache Zerstreungen, immerwährendes Aus- und Einpacken, Laufen, Besorgen, Probiren, kurz ein Heer von Abhaltungen verzögerten immer mein löbliches Vorhaben; meine Saumseligkeit hat diesmal die wenigste Schuld. – Kürzlich unsre Reiseroute.

Von Sondershausen nach Alexisbad – Langensalza – Gotha – Erfurt – Lauchstädt – zurück über Sondershausen und Göttingen nach Pyrmont

110 Vgl. Fotoportrait Johann Simon Hermstedts, Sondershausen 1846, Schlossmuseum Arnstadt; <https://organology.uni-leipzig.de/index.php/forschung/klarinettenausstellung-lost-found/personen/hermstedt>.

111 Quelle: Autograph, 1 DBL. (4 b. S.), Privatbesitz Prof. Dr. Götz Methfessel.

112 Wie Anm. 29.



Portrait von Johann Simon Hermstedt, Quelle: Schloss-Museum Arnstadt (vgl. Anm. 110)

(inliegend der Zettel unsres zweiten Concerts) zurück über Göttingen (heute wie der Zettel besagt Concert das.[elbe]).

Was nun in dieser weiten Tour für angenehme, herrliche, wunderschöne Tage begriffen sind, hoffe ich Dir nach meiner Zurückkunft mit Muße zu beschreiben. Der Glanzpunkt auf unserer ganzen Reise wird doch wohl Pyrmont bleiben. Wir haben Deiner und Hollebens¹¹³ und Sommers¹¹⁴ oft gedacht, und Euch mit Sehnsucht in unsre Mitte gewünscht. Wie oft hat mir Holleben gefehlt! |

Der Zweck unserer Reise ist schön erfüllt worden. Eine Menge interessanter Bekanntschaften, Vergnügen die Hülle und Fülle, leidliches Geld, gute Gesundheit – alles machte unsere Reise zu einer der amüsantesten, die man machen kann. Die Schattenseite bildeten die schlechten Orchester, das mitunter sehr mühsame und angreifende Schnellreisen, wenn es uns etwa an einem Orte zu lange gefallen hatte, und --- das Abschiednehmen von allen den hübschen Mädchen u. Weiberchens. Da gabs was für Dich – Du Wonnemann! Unsre Herzen sind gar nicht kalt geworden – Hermstedt schwamm in beständiger Wonne, und oft rief er aus: Ach, wenn doch Müller bei uns wär', und die Lust und die Freude mit uns theilte! Aber singen und rsp. blasen haben wir auch müssen, daß uns die Zunge zum Halse heraushing – denn, Du weißt es ja, wir Musikanten bringen nichts umsonst! Ich habe Dir viel zu erzählen, und fände mich jetzt sehr in der Laune, den Anfang zu machen, wenn ich nicht zur Probe müßte, und wenn überhaupt Erzählungen dieser Art sich nicht besser für die mündliche Darstellung eigneten. – Nöthiger ist es überdieß, Dir zu sagen, wie der Plan unserer ferneren Reise, die sich leider, zum Ende neigt, gemacht ist. |

Also heute den 11. Concert in Göttingen – morgen müssen wir hier verweilen, weil wir zu einer großen Gesellschaft geladen sind, und ich auch bey einigen Professoren: Blumenbach, Heeren, Lüder etc. hospitiren will. Dann geht es den 13. in einem Tage bis Sondershausen, wo ich noch einiges für Hermstedt componiren werde, und wo wir überhaupt seit meiner Ankunft

113 Anton von Holleben (1786–1849) gen. Normann, Oberforstmeister in Rudolstadt; von Spohr in seiner *Selbstbiografie* als ausgezeichnete Hornist gerühmt.

114 Friedrich Sommer, Hornist, Hofmusicus der Hofkapelle Rudolstadt; vgl. *Musiker der Hofkapelle 1811*, in: *Musik am Rudolstädter Hof. Beiträge zur schwarzburgischen Kunst- und Kulturgeschichte*, Bd. 6, Kranichfeld 1997, S. 247.

daselbst nicht volle 2 Tage nacheinander gewesen sind. Den 21. gehen wir noch einmal nach Alexisbad und dann zum Schluß nach Nordhausen, (etwa den 25.) von wo aus ich ohne Zögern in Rudolstadt eintreffen werde. Hermstedt, der im September über Dresden nach Wien reist, kommt Mitte September zu uns, und freut sich sehr auf Dich, und seine Freunde.

Es würde mich erfreulich überraschen, wenn Du mir, ehe ich nach Rudolstadt zurückkehre, noch einmal nach Sondershausen, wo ich den 13. dies. eintreffe, schreiben wolltest, um mir, was irgend Interessantes vorgefallen, zu berichten, und damit ich überhaupt sehe, ob Rudolstadt noch steht, und ob die ferneren Freunde meiner noch gedenken. Ich trage Dir ferner auf, diejenigen von den fürstl. Personen, die Dir auf | Deinem Wege begegnen [nachträglich eingefügt:] mich, mit Devotion zu empfehlen, und sie, wenn es thunlich, von dem Theile dieses Briefes, der interessiren könnte, zu unterrichten, auch zu vermelden, wie ich in Lauchstädt die preuß. Garde getroffen, und wie entzückt sie von der Fürstin und der Prinzessin Thecla¹¹⁵ gewesen. Davon breiter in Rudolstadt. Dann grüße mir freundlichst den guten Hfr A. F. Schwarz¹¹⁶, so herzlich, als Du weißt, wie ich ihn verehere.

Deinem Hause, nemlich Hollebens, meinen achtungsvollen Respekt. Anton meinen freundschaftlichen Gruß. An Seerigs¹¹⁷ viel Spaßhaftes und Liebes u. Gutes. Mußt auch Max Eberwein¹¹⁸ und die Conradis¹¹⁹ so wie meinen lieben Zeh nicht vergeßen – In summa, grüße wer sich meiner gern erinnert.

115 Fürstin Caroline Louise von Hessen-Homburg (1771–1854), Regentin des Fürstentums Schwarzburg-Rudolstadt, ermöglichte A. Methfessel ein Gesangsstudium in Dresden und berief ihn zum Kammersänger; Tochter Prinzessin Thekla (1795–1861).

116 Hugo August Friedrich Schwartz (1757–1819), Pfarrer, Superintendent, Rudolstadt.

117 Albert Seerig (1797–1862), nach Besuch des Gymnasiums in Rudolstadt ab 1817 Studium der Medizin in Jena, Berlin und Breslau, dort 1822 Promotion, ab 1826 a.o. Prof. in Breslau, ab 1836 Prof. f. Chirurgie in Königsberg; widmete sich dem Kampf gegen Cholera.

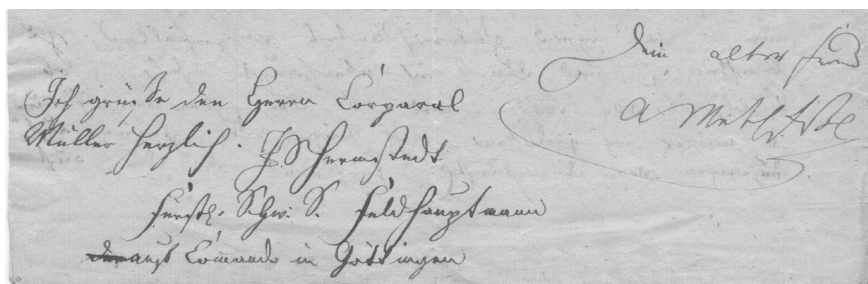
118 Traugott Maximilian gen. Max Eberwein (1775–1831), 1794 Hofmusiker / Violinist, 1817 Hofkapellmeister der Hofkapelle Rudolstadt.

119 Karl Friedrich von Conradi, 1829–1835 Mitglied des Geheimen Ratskollegiums Schwarzburg-Rudolstadt, Sohn des Arztes und Hofrates Benjamin Gottlob Friedrich Conradi (1740–1809).

Hermstedt bepackt mich ebenfalls mit tausend Grüßen für Euch, und ich empfehle mich Deiner Freundschaft mit frölicher Aussicht auf baldiges Wiedersehen!

Dein alter Freund
AMethfessel

Ich grüße den Herrn Corporal
Müller herzlich. JSHermstedt
Fürstl. Schw. S. Feldhauptmann
der auf Commando in Göttingen¹²⁰



Ausschnitt aus dem Brief von Methfessel an Müller 1814
mit der Nachschrift von Hermstedt
Quelle: Privatbesitz Götz Methfessel

120 Die Grußformel wurde von Hermstedt am linken unteren Rand des Briefes handschriftlich hinzugefügt.

Salome Obert

„Dies Bruchstück auf dem Felde dramatischer Composition [...]“. – Textgenetische Studien zu Carl Maria von Webers Opernfragment *Die drei Pintos*

Dissertationsprojekt, Detmold/Paderborn

„An die Pintos denke ich so wenig jetzt, als überhaupt an Musik. habs recht satt, und werde wohl sobald keine größere Arbeit vornehmen.“

Brief von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein, 17. Mai 1824¹

So äußerte sich Weber in einem Brief an seinen Freund Hinrich Lichtenstein über den schleppenden Fortgang seiner Oper *Die drei Pintos*. Über Jahre berichtete der Komponist verschiedenen Menschen aus seinem privaten und beruflichen Umfeld missmutig über seinen mangelnden Schaffensdrang und die fehlende Zeit infolge anderweitiger Verpflichtungen², die scherzhafte Oper in drei Aufzügen auf ein Libretto von Karl Theodor Winkler zu vollenden. Zunächst wurde der Zeitpunkt der Fertigstellung einige Male verschoben³, schließlich kam die Arbeit aber ganz zum Erliegen, sodass die Oper heute nur als Fragment vorliegt – und das, obwohl Weber bereits mit einem Verlag über die Herausgabe des Klavierauszugs verhandelt hatte⁴ und es Planungen zur Uraufführung der Oper gab⁵.

1 A042296.

2 Etwa die Arbeiten an den Opern *Oberon* und *Euryanthe*.

3 Vgl. etwa Briefe an Friedrich Ludwig Schmidt vom 24. Oktober 1821 (A041796), an Maurice Schlesinger vom 20. September 1822 (A041956), an die Administration des Kärntnertor-Theaters vom 28. November 1822 (A041980), an Carl Graf von Brühl vom 13. Januar 1823 (A042087), an Gottfried Weber vom 13. Februar 1824 (A042265), an Hinrich Lichtenstein vom 23. Dezember 1824 (A042378) sowie an Carl Friedrich Peters vom 24. Februar 1825 (A042429).

4 Vgl. Briefe an Carl Friedrich Peters vom 31. Juli (A042130) und 22. August 1823 (A042132) sowie Brief an Hinrich Lichtenstein vom 18. Mai 1825 (A042451).

5 Vgl. etwa Briefe an Friederike Koch vom 9. August 1821 (A041768) sowie an Maurice Schlesinger vom 20. September 1822 (A041956).

Nach Webers Tod am 5. Juni 1826 wurden mehrfach Bestrebungen unternommen, seine Arbeiten durch andere Komponisten komplettieren zu lassen. Beispielsweise beauftragte die Witwe Caroline von Weber den befreundeten Giacomo Meyerbeer damit, der dem Ansinnen nach anfänglichen Bemühungen jedoch nicht nachkam⁶. Erst 1888 wurde Webers Kompositionsprojekt durch Gustav Mahler weitergeführt, sodass man von einer ausführbaren Form sprechen kann⁷.

Webers Manuskripte zu dem Opernfragment lassen sich größtenteils als Werkvorstufen bezeichnen und befinden sich heute unter verschiedenen Signaturen in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz⁸. Die umfangreichste dieser Quellen, das Konvolut WFN 3, beginnt auf der ersten Seite mit einer als Partitur notierten Introduction. Der sorgfältige Vorsatz und die Angaben zu Dynamik und Artikulation lassen die dort gefassten Ideen schon recht fortgeschritten, ja eigentlich endgültig wirken. Nach einer Seite bricht diese Notierungsform jedoch ab. Die folgenden Seiten sind Entwürfe von unterschiedlicher Gestalt, Stimmenzahl und Ausdehnung, die häufig auf zwei Systemen, meist Singstimmen mit den wichtigsten instrumentalen Motiven, notiert sind. Aufgrund unterschiedlicher Schreibmittel, Korrekturen, Marginalien, aufgeklebter Zettel und anderer kodikologischer Eigenschaften lassen sich diese Blätter als Arbeitsmanuskripte klassifizieren. In diesem Sinne merkte Friedrich Wilhelm Jähns schon 1871 im alten Werkverzeichnis zur Skriptur an:⁹

„Mit p. 3 beginnen die Entwürfe, deren einzelne Theile, wie dies auch bei denen zu [den Opern] Euryanthe und Oberon der Fall [ist], ziemlich oft durcheinander geschrieben sind; wie diese enthalten sie auf die Zeit

6 Vgl. hierzu Eveline Bartlitz / Frank Ziegler, „Mit den Pintos ist es ein eigen Ding ...“: das Schicksal von Carl Maria von Webers unvollendeter Oper „Die drei Pintos“ von 1826 bis 1852 aus dem Blickwinkel seiner Familie, in: *Weberiana*, Heft 27 (2017), S. 42–92.

7 Vgl. Birgit Heusgen, *Studien zu Gustav Mahlers Bearbeitung und Ergänzung von Carl Maria von Webers Opernfragment „Die drei Pintos“* (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 133), Regensburg 1983 sowie Gustav Mahler, *Die drei Pintos. Based on Sketches and Original Music of Carl Maria von Weber*. Hrsg. von James L. Zychowicz. 2 Bde, Wisconsin 2000.

8 *D-B*, *Weberiana* Cl. I, 24 sowie *D-B*, Mus.ms.autogr. Weber, C. M. v., WFN 3; als Kurzsigle für das letzt genannte Manuskript wird im Folgenden WFN 3 verwendet.

9 Jähns (*Werke*), S. 421.

der Composition und die Zeitdauer der einzelnen Nummern bezügliche Bemerkungen.“

Demnach weist WFN 3 Schreibspuren auf, die nicht nur den konkreten Schaffensprozess an den *Pintos* dokumentieren, sondern sich auch in anderen Arbeitsmanuskripten des Komponisten finden. Es ist daher davon auszugehen, dass Weber wiederkehrende Schreibstrategien anwandte.

Ausgangspunkt meiner Dissertation ist die Frage nach Webers Kompositionsmethoden, die exemplarisch an den Skizzen und Entwürfen zu der Oper *Die drei Pintos* untersucht und durch eine eigene Edition dieser Materialien begleitet werden sollen. Unabhängig von dem fragmenthaften Produkt des Schreibens steht für mich dabei Webers Prozess des Schreibens im Vordergrund, soweit er sich aus dem vorliegenden Autograph und vergleichbaren Entwürfen rekonstruieren lässt: Wie ist Weber in seinem Kompositionsprozess vorgegangen? Lassen sich einzelne Schreiboperationen identifizieren oder tatsächlich Arbeitsroutinen erkennen? Inwieweit sind diese Routinen individuell bzw. gegenstandsspezifisch? Um diesen Fragen nachzugehen, soll die ausgewählte Quelle textgenetisch analysiert werden. Hierzu wird auf die Methoden der genetischen Textkritik zurückgegriffen, die von dem Forschungsprojekt „Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ speziell für die Musik entwickelt wurden¹⁰. Darüber hinaus werden auch Webers Tagebücher und seine Korrespondenz als wichtige Quellen zum Arbeitsprozess zur Rate gezogen: In welchem Verhältnis stehen diese schriftlichen Äußerungen über den mitunter stockenden Fortgang der Kompositionsarbeit zu den in WFN 3 vorzufindenden Schreibspuren?

Schließlich soll auch eine adäquate Darstellung der Arbeitsergebnisse Gegenstand der Arbeit sein. Dabei sind die in dem Manuskript verfestigten Schreibspuren zu redynamisieren und innerhalb des Schaffensprozesses zu kontextualisieren. Im Gegensatz zu einer klassischen Werkedition lässt sich eine solche genetische Edition nicht mehr im Medium Papier realisieren, sondern verlangt in besonderer Weise nach digitalen Präsentationsformen, deren technische Voraussetzungen ebenfalls im Rahmen meiner Disserta-

¹⁰ Vgl. hierzu u.a. die Masterarbeit der Verfasserin: „*das Lied Vom Floh aus Faust*.“ *Zum Spannungsfeld von genetischer Textkritik und digitaler Musikedition am Beispiel von Beethovens op. 75/3*. (2021).

tion – im Austausch mit „Beethovens Werkstatt“ – erarbeitet und in eine entsprechende Umsetzung überführt werden sollen. Die Arbeit hat daher eine doppelte Ausrichtung: Sie will zum einen zur Erhellung textgenetischer Prozesse und Arbeitsstrategien beitragen, zum anderen aber auch neue Methoden zu deren Darstellung untersuchen.

Ich freue mich sehr, auf den immensen Wissens- und Erfahrungsschatz des WeGA-Teams zurückgreifen zu dürfen, der schon jetzt wertvolle Hinweise zur Erarbeitung meiner Dissertation beigetragen hat. Die Zusammenarbeit mit dem Virtuellen Forschungsverbund Edirom ist ebenfalls eine fachliche Bereicherung der Arbeit – sei es in Form der Betreuung durch Prof. Dr. Joachim Veit und Prof. Dr. Andreas Münzmay oder im Austausch mit anderen im Entstehen begriffenen sowie bereits abgeschlossenen Doktorarbeiten aus anderen Projektkontexten. Darüber hinaus sei auch der Staatsbibliothek zu Berlin herzlich gedankt für die Erstellung wunderbar hochauflösender Digitalisate einiger Quellen zu den *Pintos*.

Frank Ziegler

tagein, tagaus – ein Zwischenbericht zur Tagebuch-Kommentierung

Während die ersten beiden Corona-Jahre 2020/21 im Zeichen der Brief-Kommentierung standen, so dass seit Ende 2021 ein Großteil der Korrespondenz Webers in der internen Gliederung der Bearbeitungs-Levels (in Bearbeitung – Kommentierung in Bearbeitung – bearbeitet) in die höchste Kategorie eingeordnet werden konnte, hat sich im zurückliegenden Jahr der Fokus der Arbeit an der digitalen Edition stärker auf die Tagebücher konzentriert, speziell auf die Jahre 1812 bis 1821, also vom Ende der Reisejahre des Komponisten über die Zeit seiner Anstellung in Prag bis zu seinen ersten fünf Dienstjahren in Dresden. Ergänzend zur bereits existierenden Basiskommentierung mittels Datenbank-Verweisungen (Tagging zu Personen, Werken und Orten) wurden jetzt verstärkt die Einzelstellenkommentare in Angriff genommen, wobei ein Hauptaugenmerk auf dem Abgleich der Informationen aus den Briefen, Dokumenten und Schriften einerseits und den Tagebuchnotizen andererseits lag. Teilweise kommentieren sich die verschiedenen Schriftzeugnisse gegenseitig, in Webers Briefen gibt es sogar Abschnitte, in denen er – so die eigene Formulierung – sein „Tagebuch“ referiert. Oft ergänzen die Ausführungen in den Briefen die eher stichwortartigen, nicht selten kontextlosen Notate im Tagebuch und erhellen Zusammenhänge, seltener sind die Tagebuchaufzeichnungen ihrerseits geeignet, die brieflichen Mitteilungen zu ergänzen oder zu korrigieren. Diese Bezüge wurden für die genannten Jahrgänge hergestellt, einschließlich Hinweisen auf jene auf der Homepage präsentierten Pressetexte, die Zusatzinformationen zu den im Tagebuch angesprochenen Ereignissen enthalten. So entsteht ein Informationsnetzwerk, das die einzelnen Segmente der digitalen Edition miteinander verbindet und aufeinander bezieht.

Erstmals konnten, nach abschließender Klärung letzter hinsichtlich der Lesung fraglicher Passagen, nun auch Teile des Tagebuchs in die höchste Kategorie („bearbeitet“) eingeordnet werden. Begonnen wurde mit den Jahren 1813 und 1814 (Webers ersten beiden Dienstjahren in Prag), die editorisch zu etwa 90 % als abgeschlossen gelten können.

Zudem konnte die schon längere Zeit geplante Verbindung zwischen der Tagebuch-Edition auf unserer Homepage und den Faksimiles, die innerhalb der Digitalen Bibliothek der Berliner Staatsbibliothek zur Verfügung stehen, hergestellt werden: Die Faksimile-Seiten werden nun in die Edition eingelesen und können somit direkt mit den kommentierten Transkriptionen verglichen werden.

Im Rahmen der Tagebuchkommentierung wurde auch eine lange geplante, aber bislang zurückgestellte Kommentierungsmöglichkeit in Angriff genommen: Bisher beschränkte sich die Ortsdatenbank auf Angaben zu politischen Verwaltungseinheiten (Städten, Dörfern und Gemeinden in historischer und moderner Benennung inklusive der Identifizierung über die geographischen Koordinaten). Von Anfang an war aber auch vorgesehen, kleinere und größere Strukturen zu erfassen, also beispielsweise einzelne in den originalen Schriftzeugnissen erwähnte Gebäude, Parks, Landschaften oder Regionen. Nachdem die digitalen Strukturen der Ortsdatenbank entsprechend angepasst worden waren, konnten zu etwa 200 von Weber genannten lokalen Begriffen entsprechende Einträge erarbeitet und mittels Tagging mit den Nennungen in den Originalquellen verbunden werden, darunter beispielsweise 76 Hotels, Kurhäuser und Gaststätten, 27 Theatergebäude, 26 Ausflugsziele (Gärten, Parks etc.), 13 Konzert- und Ballhäuser bzw. -säle, zwölf Kirchen, 14 Schlösser bzw. Burgen und einiges mehr. Voraussetzung für eine eigene Ansetzung innerhalb der Ortsdatenbank ist die Mehrfachnennung in Tagebuchnotizen, Briefen, Schriften und Dokumenten Webers. Gebäude, die nur einmal erwähnt sind, erhalten lediglich einen Einzelstellenkommentar; auch solche Kommentare wurden eingefügt, so dass die Zahl der kommentierten Stätten bereits die Zahl 230 überschritten hat. Natürlich handelt es sich bei den Einträgen in die Ortsdatenbank nicht um umfassende bauhistorische Studien, vielmehr liegt im Sinne der Kommentierung der Fokus im Wesentlichen auf der Erfassung von Rahmendaten (Zeit der Entstehung und ggf. der Zerstörung bzw. von grundlegenden Veränderungen) sowie auf Hinweisen zu Funktion, Aussehen und Eigentümern zur Zeit Webers (wenn möglich mit zeitgenössischen Abbildungen und/oder Beschreibungen).

Nicht selten ist bei der Nennung etwa von Theatern, Schulen oder Vereinen die Trennlinie zwischen deren Gebäuden (Datenbank Orte) und

deren institutionellen Strukturen (Datenbank Personen und Institutionen) schwer zu definieren. Nur wenn beispielsweise zu einem von Weber mehrfach besuchten Theater gleichzeitig die Korrespondenz mit einer mehrköpfigen (oder personell wechselnden) Theaterdirektion vorliegt, wurden zwei separate Ansetzungen vorgenommen, jeweils eine in der Orts- und eine in der Personendatenbank. So ist in den Texten relativ gut zwischen der Administration der Wiener Hofoper und deren Spielort, dem Kärntnertortheater, zu unterscheiden, ebenso zwischen dem Gebäude des Königstädtischen Theaters in Berlin und seiner Direktion. In Fällen, wo diese Unterscheidungen nicht eindeutig zu treffen sind, wurden hingegen pragmatische Lösungen gesucht, daher sind u. a. die Dresdner Kreuzschule, die Leipziger Thomasschule oder die Gesellschaft Harmonie in Dresden nur unter den Institutionen zu finden, viele Theater hingegen lediglich unter den Orten, auch wenn jeweils bauliche bzw. administrative Aspekte mit gemeint sein können. Wichtig ist die kommentierende Funktion der Ansetzungen, die in den Originalquellen durch die üblichen farblichen Hervorhebungen in jedem Falle gewährleistet ist (Konsequenzen haben die Unterscheidungen ausschließlich bei den Filterfunktionen). Der Vorteil dieser pragmatisch orientierten Bündelung liegt vor allem darin, dass über die Rückverweise ein besserer Überblick über die Gesamtheit der Nennungen eines Begriffs in den Quellentexten ermöglicht wird als bei zwei separaten Ansetzungen.

Einige besonders häufig genannte Baulichkeiten wurden bewusst ausgeklammert: So lagen für Webers Wohnungen in Prag und Dresden, zu den dortigen Sommerquartieren sowie zum Ständetheater in Prag bereits mehrere Themenkommentare vor, die die Kommentarfunktion übernehmen, ein solcher zu den Spielstätten des Dresdner Hoftheaters ist in Planung.

Der Anfang ist also gemacht, übrigens nicht nur für die genannten Jahre (1812 bis 1821), sondern auch darüber hinaus. Dafür wurden bereits gesammelte Informationen aus der Weber-Literatur (beispielsweise aus Artikeln mit Regionalbezug zu Breslau, München, Gotha und Wien sowie zur Konzertreise 1820) ausgewertet und aufbereitet. Außerdem wurde ein besonderes Augenmerk auf Gebäude mit gleichen oder ähnlichen Namen gelegt, die bei der Kommentierung gelegentlich zu Verwechslungen führen könnten. So existierten sowohl in Dresden als auch in Leipzig Gewandhäuser, einen Gasthof

Erzherzog Carl gab es sowohl in Prag als auch in Wien, und gerade Gasthausnamen wie Adler, Löwe, Ross, Anker, Kreuz oder Krone (in gold, schwarz oder rot) kommen immer wieder vor. In den folgenden Jahren soll die Ortsdatenbank in der jetzt gefundenen Form weiter ausgebaut werden.

Eveline Bartlitz

Zur Korrespondenz von Friedrich August Schulze mit August Apel

Am 4. September 2004 fand das 14. Mitgliedertreffen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft erstmals auf dem Gut Ermlitz, unweit von Leipzig, bei prachtvoller Spätsommerwetter statt. Die Einladung dorthin hatte Gerd-Heinrich Apel ausgesprochen. Er war Ururenkel von Heinrich Friedrich Innozenz Apel (1732–1802), dem Nestor der bedeutenden Leipziger Kaufmannsfamilie und zeitweiligem Bürgermeister der Stadt, der das Anwesen 1771 gekauft hatte, außerdem der Ururenkel von August Apel, dem Juristen, Ratsherrn und Schriftsteller, und schließlich Urenkel des Wagner-Freunds Theodor Apel, der Jurist, Schriftsteller und Dramatiker war. Gerd-Heinrich Apel war der letzte Namensträger der Familie.

Es sollte nicht bei einem einmaligen Besuch der Weber-Gesellschaft in Ermlitz bleiben, eine weitere Einladung erfolgte zu der Konferenz „Schauplatz und Musenhort der Romantik“, die im Herrenhaus am 1./2. Juli 2011 von Gerd-Heinrich Apel initiiert worden war (vgl. Bericht darüber in *Weberiana*, Heft 22 (2012), S. 172–177), und schließlich abermals zum 27. Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft am 23. April 2016, nun auf Einladung von Frau Gabriela Mackenthun, der geschäftsführenden Vorsitzenden des 1999 gegründeten Fördervereins Kultur-Gut Ermlitz e.V., und ihrem Ehemann Arnd Mackenthun (gest. 10. März 2023).

Schon bei unserm ersten Besuch wurden uns Kostproben aus der wertvollen Bibliothek des Hauses in einer kleinen Sonderschau von Herrn Apel präsentiert. Der Besuch Webers am 3. September 1812 bei August Apel in Ermlitz, dessen Gast am selben Tag auch beider Freund Friedrich Rochlitz war, ist in Webers Tagebuch dokumentiert, anschauen durften wir auch das Tagebuch von August Apel, das dieser von 1809 bis zu seinem Tod 1816 geführt hatte. Die Auswertung des Apel-Tagebuchs war von Gerd-Heinrich Apel in Zusammenarbeit mit der Germanistin Dorothea Böck begonnen und dessen Passagen – Weber betreffend – sind der Gesamtausgabe schon zur Verfügung gestellt worden (vgl. dazu insbesondere den Bericht über das

Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft 2016 in Ermlitz in: *Weberiana*, Heft 27 (2017), besonders S. 163f.). Wir erfuhren weiterhin, dass zwei handschriftliche Brief-Konvolute von Apel-Freunden und Weber-Zeitgenossen zum Bibliotheks-Bestand gehören, beide weckten unser Interesse: dasjenige von Friedrich August Schulze (109 Briefe von Schulze an Apel aus dem Zeitraum 1803 bis 1816) und ein weiteres von Friedrich Rochlitz. Leider sind die Gegenbriefe von August Apel laut Kalliope-Datenbank (bis auf einen vom 28. Mai 1815¹, der in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden verwahrt wird, laut Wissensstand 2023) nicht überliefert.

Das Gutshaus mit allem Inventar war 1945 im Zuge der Bodenreform enteignet worden. 2001 gelang Gerd-Heinrich Apel der Rückkauf des Anwesens und 2002 die Gründung der Apelschen Kulturstiftung; schon zuvor hatte sein unermüdliches und kräftezehrendes Bemühen um die Restitution des einstigen Eigentums begonnen, das er auf seinen vielen „Entdeckungsreisen“ in öffentlichen Einrichtungen der nahen und fernerer Umgebung von Ermlitz aufgespürt hatte. So gelang es Apel, nicht nur Möbelstücke und Musikinstrumente, sondern auch Teilbestände der Apelschen Bibliothek an ihren einstigen Standort zurückzuholen, darunter die genannten Briefkonvolute, die in der Zwischenzeit in der Universitätsbibliothek Halle aufbewahrt und mit Signaturen versehen worden waren.

Die wissenschaftliche Auswertung und ggf. Publikation der Briefe hatte Gerd-Heinrich Apel der Editionsleitung der Weber-Gesamtausgabe vorbehaltlos gestattet. Nachdem er uns auch die Herstellung von Kopien erlaubt hatte, wurden Nachweise aller Schreiben in unsere Brief-Datenbank integriert. Im ersten Quartal 2023 ist diese Brief-Datei bezüglich der Schulze-Briefe einer erneuten Durchsicht unterzogen worden. Die bereits vorhandenen Inhaltsangaben und sporadischen Teil- bzw. Komplett-Übertragungen (Auswahl entsprechend dem jeweiligen Inhalt: zwölf vollständig, zwanzig in Ausschnitten) wurden überprüft und ergänzt, außerdem wurden alle im Archiv der Gesamtausgabe vorhandenen Faksimiles mit den Katalogisaten verknüpft, so dass sie für die Forschung unbeschränkt zugänglich werden.

1 Er ist unter A047801 in der digitalen WeGA einsehbar.

Schulze und Apel hatten sich bereits während der Frühjahrsmesse am 1. Mai 1803 in Leipzig kennengelernt; ihr Briefwechsel setzte mit dem ersten Schreiben von Schulze vom 17. Mai 1803² ein (sein letzter Brief stammt vom 9. April 1816³). Im Verlauf ihres Briefkontakts, der über 13 Jahre bis zum Tod von August Apel im August 1816, währte, tauschten sie sich vor allem über eigene und fremde schriftstellerische Arbeiten aus. Schulze schätzte Apel sehr, sah in ihm stets den besseren Schriftsteller und vertraute bei eigenen Arbeiten voll auf Apels Urteil. Er war wiederholt Gast in Ermlitz und Leipzig, während der beiden Messen in Leipzig (um Ostern sowie um Michaelis) sah und sprach man sich zumeist und konnte Ideen und Pläne zu literarischen Projekten ausführlich erörtern.

Schulze lebte in Dresden und war damals kaufmännisch als Accessist, ab 1807 als Sekretär bei der Landesökonomie-Manufactur und Commerciendeputation tätig; Messe-Besuche gehörten zu seinen dienstlichen Obliegenheiten. Neben seinem Beruf ging er seiner schriftstellerischen Neigung nach (dafür hatte er eine Palette von Pseudonymen parat, er favorisierte allerdings für ihr gemeinsames Werk: Friedrich Laun). Bald nach der Kontaktaufnahme zu Apel in Leipzig begann er mit Planungen zu einer neuen *Dresdner Zeitung* (*Abend-Zeitung*, ab 1805), für die er als Herausgeber tätig war (vgl. *Weberiana*, Heft 22 (2012), S. 45–61). Er lud auch den neuen Freund zur Mitarbeit ein. Interessant sind zudem seine Berichte über die sich allmählich etablierenden literarischen Geselligkeiten in Dresden, die schließlich zur Gründung des Liederkreises führten⁴. Seltener sind Tagesereignisse geschildert, so der Besuch Napoleons in Dresden im Mai 1812 (Brief vom 25./27. Mai 1812⁵). Die anfängliche Faszination wich schon bald kritischeren Tönen (vgl. die Briefe vom 24. Februar 1814 und 22. März 1815⁶).

Mit Bezug auf Weber ist die Entstehung des mehrbändigen *Gespensterbuches* von besonderem Interesse, stammt aus dem ersten Band der Sammlung doch die Vorlage zum *Freischütz*. In seinen Memoiren beschreibt Schulze sehr

2 Vgl. A047823.

3 Vgl. A047629.

4 Vgl. den Themenkommentar von Dagmar Beck *Der Dresdner Liederkreis* (A090012).

5 Vgl. A047949

6 Vgl. A047981 und A045105.

anschaulich, wie sie auf die Idee von Gespenstergeschichten in der Unterhaltungsliteratur gekommen sind (vgl. Friedrich August Schulze, *Memoiren*, Bd. 2, Bunzlau 1837, S. 18f.). Es ist sehr gut vorstellbar, dass an lauen Sommerabenden im schönen Park vor der Terrasse des Gutshauses bei einem guten Tropfen Wein die dort versammelten Gäste ins Plaudern kamen, ange-regt durch den Hausherrn, der von seltsamen Begebenheiten im weiträumigen Haus zu berichten wusste und selbst skurrile Geschichten beitrug; da war es dann ein kleiner Schritt zur Idee einer Sammlung solcher Geschichten (Schulze, dessen Feder ohnehin nie trocken wurde, sah sich immerhin selbst als Vielschreiber an). Im Winter fanden bei der mit Apel und Schulze befreundeten Leipziger Familie Petiskus diese Zusammenkünfte als „Gespenstertees“ willkommene Fortsetzung.

Schulze gelang es, Apel für das gemeinsame Projekt zu begeistern, und so wurde das *Gespensterbuch* bald ständiger Gesprächsstoff. Der Briefwechsel war unterschiedlich intensiv, Schulze klagte des öfteren eine Antwort von Apel ein, fühlte sich selbst auch wiederholt schuldig an längeren Briefpausen. Das Dutzend pro Jahr übersteigen die Briefe selten. Nachdem Schulze Apel am 21. Oktober 1808⁷ mitteilen konnte, dass er den Verleger Georg Joachim Göschen zu guten Konditionen für die Publikation des *Gespensterbuchs* gewinnen konnte, wurde der Briefwechsel in den Jahren 1810/11 intensiver. Die unruhigen Zeiten der napoleonischen Kriege waren ohnehin dazu angetan, dass die Menschen Zuflucht in eine Fantasiewelt suchten, und so wurde das erste 1810 gedruckte Bändchen (diesem und den folgenden wurde je ein Kupferstich beigelegt, der eine Szene aus einer der darin enthaltenen Geschichten illustrieren sollte) für Göschen ein Erfolgstitel. Der Verleger musste die Autoren allerdings nicht um Fortsetzungsbände bitten, sie hatten sich schon selbst auf eine Weiterführung vorbereitet. Vom 1. Bändchen kam – geschuldet dem guten Umsatz – eine (bis auf die Jahreszahl 1811) unveränderte Titelaufgabe auf den Markt, der 2. und 3. Band, an dem die beiden Autoren zügig weiterarbeiteten, erschien noch Ostern 1811. Bereits am 4. Juli 1810⁸ informierte Schulze seinen Freund Apel, dass er seine letzte Geschichte zum 2. Band an Göschen geschickt habe. Nachfolgend kann man

7 Vgl. A047661.

8 Vgl. A047929.

in nahezu jedem Brief verfolgen, wie Schulze seinen Freund zur „Produktion“ von weiteren Gespenstergeschichten und Märchen drängte: Wenn sie sich zu den Messen in Leipzig trafen, sollte jeder ein paar Geschichten im Gepäck haben. Zwei Wochen später dankte er für Apels Beiträge zu diesem Band und gab sich überzeugt, dass die Reihe wohl nicht aus Mangel an Käufern oder Beiträgen „in's Stocken käme.“ Am 24. August 1810⁹ informierte er ihn, dass Göschen fest auf einen 3. Band zur nächsten Ostermesse 1811 rechne. Am 6. Dezember 1810¹⁰ schickte er sogar bereits einen Beitrag für den geplanten (erst 1813 erscheinenden) 4. Band des *Gespensterbuchs*. Am 16. Januar 1811¹¹ berichtete er über den Stand der Arbeiten am 3. Band. Am 29. August desselben Jahres¹² schickte er Apel ein Bücherpaket, das u. a. den 3. Band des *Gespensterbuchs* enthielt.

Die überaus intensive Beschäftigung mit diesem Themenkreis blieb für Schulze nicht ohne Folgen, denn im Sommer 1811 holten ihn die Gespenster ein: Er hatte plötzlich Halluzinationen, hörte Stimmen von „Lumpenpack“ nachts vor seinem Haus, das ihn beschimpfte. Er musste Ärzte konsultieren und suchte Besserung bei einer Kur in Karlsbad. Ganz allmählich gewann er seine gewohnte Schaffenskraft zurück.

Nachdem der 5. Band in Aussicht genommen worden war, überlegten beide Autoren, ihrem gemeinsamen Werk eine etwas andere Richtung zu geben: Nachdem sie bereits zuvor Märchen in die Sammlung integriert hatten, verständigten sich beide darauf, Inhalt und Titel zu Wundergeschichten zu wandeln, die „Reihe“ *Gespensterbuch* jedoch beizubehalten und die neuen Bände zusätzlich mit Wunderbuch zu betiteln. So erschienen in den Jahren 1815–1817 die Bände 5, 6 und 7 des *Gespensterbuchs* als Band 1–3 des *Wunderbuchs* weiterhin bei Göschen in Leipzig. Nach dem unerwartet frühen Tod von August Apel konnte Schulze als Mitarbeiter für das dritte und somit letzte Bändchen des Wunderbuchs Friedrich de la Motte Fouqué gewinnen.

Der Erfolg der Sammlung war derart groß, dass auch andere mitverdienen wollten: Als Raubdruck der Originalausgabe erschienen im Stuttgarter Verlag

9 Vgl. A047638.

10 Vgl. A047878.

11 Vgl. A047701.

12 Vgl. A047999.

A. F. Macklot das *Gespensterbuch*, Bd. 1–4 (1814/15), und das *Wunderbuch*, Bd. 1 (1816) sowie 2 und 3 (1818). Bereits 1812 in Paris war die Sammlung *Fantasmagoriana* erschienen, in die Übersetzungen von acht Erzählungen aus den ersten beiden Bänden der Gespenstergeschichten integriert waren; Schulze berichtete Apel darüber am 24. Februar 1814¹³. Komplette und kommentierte Auswahlgaben der *Gespensterbücher* bzw. *Wunderbücher* erschienen bis ins 21. Jahrhundert in Reprints oder kommentierten Auswahlgaben (vgl. Wikipedia), ein Zeichen, dass sie noch immer Leselust verbreiten können.

Bibliographische Nachweise zu den Gespenster- und Wunderbüchern von Apel und Laun

in: *Allgemeines Verzeichnis der Bücher, welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermesse des . . . Jahres entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige neu herauskommen sollen.* – Leipzig: Weidmann 1760–1850:

jeweils unter der Rubrik „fertig gewordene Schriften – Romane“

1810 [Sonntag Jubilate am 13. Mai Ostermesse in Leipzig], S. 195: **Gespensterbuch**, das, hg. von Aug. Apel und Fr. Laun. Mit Kupf. 8. Leipzig. Göschen.

1811 [Sonntag Jubilate am 5. Mai Ostermesse in Leipzig], S. 194: Gespensterbuch **2^t** u. **3^t** Theil

1813 [Sonntag Jubilate am 9. Mai Ostermesse in Leipzig], S. 139: Apel, A. u. Fr. Laun, Gespensterbuch **4^t** Thl.

1815 [Sonntag Jubilate am 16. April Ostermesse in Leipzig], S. 178: **Das Wunderbuch**. Zugleich als Fortsetzung des Gespensterbuchs [Teil 5]

1816 [Sonntag Jubilate am 5. Mai Ostermesse in Leipzig], S. 197: Das Wunderbuch **2^t** Thl. = [Gespensterbuch **Teil 6**]

1817 [Sonntag Jubilate am 27. April Ostermesse in Leipzig], S. 239: Wunderbuch, **3^e** Bdchn., herausgeg. von de la Motte Fouqué u. Fr. Laun [Gespensterbuch **Teil 7**]

¹³ Vgl. A047981.

Solveig Schreiter

Neuigkeiten aus dem Nachlass von Helmina von Chézy im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften

Im Zuge der Vorbereitung der *Euryanthe*-Partituredition schien es angebracht, den Nachlass der Librettistin Helmina von Chézy von Webers Oper, der im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in der Berliner Jägerstraße aufbewahrt wird, noch einmal in Augenschein zu nehmen. Stichpunktartig war er von Joachim Veit und Frank Ziegler bereits Mitte der 1990er Jahre ausgewertet worden, auch Till Gerrit Waidelich hatte sich für seine Publikationen, u. a. in *Weberiana* Heft 18 (2018)¹ und *Weber-Studien*, Bd. 10², intensiv mit dem Material beschäftigt und viele neue Dokumente, die im Zusammenhang mit der *Euryanthe* stehen, erschlossen und aufbereitet.

Der Nachlass umfasst über 1200 systematisch geordnete Mappen mit biographischen Unterlagen, verschiedensten Werkmaterialien ihrer journalistischen, poetischen und dramatischen Arbeiten (so eine ganze Mappe mit Aufsätzen zur *Euryanthe* sowie ein Fragment einer Abschrift des Librettos zur Oper) und natürlich umfangreiche Korrespondenz und Familienschriftgut. Alles im Zusammenhang mit Weber stehende, was bisher gefunden wurde, vor allem Erhellendes zur *Euryanthe*-Genese, wie z. B. die beiden Entwürfe³ mit „Erinnerungen aus meinem Leben“ zu ihrer Veröffentlichung in der *NZfM*, etliche weitere das Werk betreffende Schriften⁴ der Dichterin, die beiden

1 Till Gerrit Waidelich, „Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“. *Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem Euryanthe-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen*, in: *Weberiana*, Heft 18 (2018), S. 33–68.

2 Ders., *Zur musikalischen Faktur der Euryanthe. Die zeitgenössische Wahrnehmung des „Durchkomponierens“ als Problem*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 71–111.

3 Erster Entwurf (A032606) und zweiter Entwurf (A032315).

4 Vgl. *Euryanthe-Replik* 1825 (A031915) und Gedanken über die Gestaltung der *Euryanthe*-Dichtung, 1. März 1826 (A032501).

Briefentwürfe⁵ von ihr an Weber, aber auch vielfältige Korrespondenz⁶ mit diversen Zeitgenossen, waren seit Beginn der Digitalen Edition der WeGA im Laufe der Zeit peu à peu auf die Homepage gewandert. Daher hatte ich mir vorrangig die Aufgabe gestellt, die uns bekannten Materialien noch einmal gründlich zu sichten und die früheren Übertragungen anhand der Originale Korrektur zu lesen bzw. evtl. zu vervollständigen.

Umso erfreulicher war es, darüber hinaus ein paar neue Entdeckungen machen zu können, die in unterschiedlichster Art und Weise mit Weber zu tun haben, so z. B. einen Brief⁷ des Leipziger Verlegers Georg Joachim Göschen, in dem er es aus Altersgründen ablehnt, ihr *Euryanthe*-Libretto zu drucken, sowie den Vorstellungs-Brief⁸ von Wolfgang Adolph Gerle an die Dichterin aus Prag, in dem er seinen „vieljährigen Freund“ Weber erwähnt. Unter den Briefentwürfen hatte sich (auf zwei verschiedene Mappen verteilt) des Weiteren ein langes Schreiben⁹ von Chézy an den Intendanten der Kgl. Schauspiele in Berlin, den Grafen Brühl, versteckt, in dem es u. a. um ihre Calderón-Übersetzung *El galán fantasma* geht; ebenso noch unbekannt war der ausführlich um die *Euryanthe*-Honorar-Streitigkeiten kreisende Brief¹⁰ von ihr an Webers Advokaten August Moritz Engelhardt; vgl. dazu auch den neuen Themenkommentar¹¹.

Als wahre ‚Wundertüte‘ entpuppte sich jedoch eine Mappe mit „Briefen an unbekannt“ von 1822, denn darin enthalten sind nicht nur aufschlussreiche Briefe¹² von Helmina von Chézy an Amadeus Wendt und einen gräflichen Hoftheaterdirektor, aus denen viel über ihr Selbstverständnis als Dichterin zu

5 31. Mai 1823 (A045224) und 5. Juni 1823 (A044708).

6 U. a. zwei Briefe von Johann Baptist Wallishauser vom 27. April und 28. Juni 1822 (A044987 und A045054), ein Brief von Johann Schickh vom 30. Mai 1823 (A045986), ein Brief an Adolph Schröder von Mitte 1823 (A044661) sowie zwei Briefe an Moritz Gottlieb Saphir vom 15. und 16. Juli 1826 (A045216 und A046470).

7 Brief vom 4. März 1822 (A048061).

8 Brief vom 10. Januar 1823 (A048053).

9 Brief vom 22. März 1822 (A047912).

10 Brief vom 28. Oktober 1824 (A047869).

11 Vgl. Themenkommentar von Solveig Schreiter *Zu den Honorarstreitigkeiten Webers mit Helmina von Chézy um das Euryanthe-Libretto* (A090187).

12 Brief vom 1. März 1822 (A047694) und 28. Juni 1823 (A047645).

erfahren ist, die sich vom poetischen nun ausschließlich dem dramatischen Fach zuwenden will, sondern auch, was überhaupt nicht zu erwarten war, noch ein Brief¹³ von der Chézy an Weber selbst, datiert mit 26. Dezember 1822. Dieser Brief beantwortet wiederum den Brief¹⁴ des Komponisten vom 22. Dezember aus der Sammlung Varnhagen in Krakau, der der WeGA schon bekannt war, und streift gleich mehrere Themen: den Druck des Librettos bei Johann Baptist Wallishausser in Wien, eine Abendgesellschaft bei Webers Hauptverleger Adolph Martin Schlesinger, Gedanken um ein weiteres gemeinsames Opern-Projekt, Geldangelegenheiten, Zukunftspläne; der Brief vermittelt aber auch ihre Sorgen und Anteilnahme an Webers Gesundheitszustand, indem sie ihm empfiehlt „kräftige Suppen, vor allem Huhn u Ochsenfleisch mit guten Kräutern u Graupchen“ zu essen.

Dass auch bei dieser erneuten Durchsicht des Nachlasses wiederum nur Ausgewähltes von Interesse sein konnte, ist hoffentlich verständlich. Für die immense Geduld und Freundlichkeit der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Archivs, die mir über Wochen die Materialien bereithielten, wird an dieser Stelle herzlich gedankt; der gut sortierte Nachlass sei jeder/m Chézy-Forscher/in wärmstens empfohlen – es gibt vermutlich immer noch viel zu entdecken!

13 Vgl. A047983.

14 Brief vom 22. Dezember 1822 (A041996).

Frank Ziegler

Neuzugänge der Berliner Weber-Sammlung 2023

Im Juni 1992, quasi zeitgleich mit den ersten „Gehversuchen“ der Berliner Arbeitsstelle der neu begründeten Weber-Gesamtausgabe, erwarb die Berliner Staatsbibliothek den Nachlass des Musikwissenschaftlers und Publizisten Hans Schnoor¹. Dieser Bestand beleuchtet im Wesentlichen die Forschungsarbeiten Schnoors zu Weber (u. a. Korrespondenz zu diesem Thema, Manuskripte von Publikationen, Fotokopien, Zeitungsausschnitte etc.); die Erschließung des Materials übernahm seinerzeit Eveline Bartlitz. Nun, im Vorfeld der Neu-edition von Webers Oper *Peter Schmoll*, tauchten bei Internetrecherchen Teile dieses Nachlasses auf, die 1992 nicht den Weg nach Berlin gefunden hatten: Aufführungsmaterial zur genannten Oper in einer Fassung, an der Schnoor mitgewirkt hatte. Sie wurden vom Stuttgarter Antiquariat J. Voerster offeriert. Im Sinne der Zusammenführung der Nachlassbestände erklärte sich die Leiterin der Musikabteilung Dr. Martina Rebmann sofort zu einem Ankauf bereit. Zur Bearbeitung des neuen Nachlassteils² musste freilich zunächst geklärt werden, um welche Fassung der Oper es sich handelte. Daher sei an dieser Stelle ein kurzer Rekurs zur Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte dieser frühen Weber-Oper gestattet:

Im 19. Jahrhundert nach der in Augsburg anzunehmenden Uraufführung 1803³ vermutlich nie wieder in Gänze gespielt, erlebte das Werk, dessen Dialoge nach wie vor als verschollen gelten, erst nach seiner Drucklegung 1926 (im Bd. 1 der Alten Weber-Gesamtausgabe) eine kleine „Renaissance“. Zwischen 1927 und 1963 entstanden – soweit bekannt – sechs Neufassungen, die das Problem der verlorenen Dialogtexte jeweils unterschiedlich lösten, dabei aber immer in die Partitur eingriffen, indem sie die Reihenfolge der Musiknummern umstellten, einige auch ganz strichen. An drei dieser Bearbeitungen war Schnoor beteiligt. Die erste Neufassung der Oper in fünf Bildern

1 D-B, Mus. Nachl. Schnoor; vgl. dazu auch Eveline Bartlitz, *Der Nachlaß Hans Schnoor*, in: *Weberiana*, Heft 2 (1993), S. 6f.

2 D-B, 55 Nachl 134.

3 Vgl. Frank Ziegler, *Rätsel um die Uraufführung des Peter Schmoll* (A050332).

mit Dialogen in Versform hatte der Lübecker Opernregisseur Karl Eggert erarbeitet (Premiere Stadttheater Lübeck 18. November 1927)⁴; diese Version scheint allerdings keine weitere Verbreitung gefunden zu haben. 1941 trat erstmals Schnoor auf den Plan: Für eine Opernmatinee von Studierenden des Dresdner Konservatoriums am 29. Juni 1941 im Staatlichen Schauspielhaus unter der musikalischen Leitung von Kurt Striegler, in der u. a. Bruchstücke aus *Peter Schmoll* gegeben wurden, schuf er einen verbindenden Erzählertext⁵. Der Eindruck war immerhin so positiv, dass sich Striegler entschloss, den *Schmoll* auch mit Ensemblemitgliedern der Sächsischen Staatsoper einzustudieren, die das Werk zunächst im Stadttheater Freiberg (18./19. Mai 1943) und schließlich auch in Dresden (ab 19. Februar 1944) aufführten⁶. Dafür taugte freilich der Erzähltext Schnoors nicht; statt dessen schuf Hans Hasse eine neue Textbearbeitung für die Bühne mit Prosa-Dialogen. Die musikalische Einrichtung besorgte Schnoor, der einen gedruckten Klavierauszug und maschinenschriftlich vervielfältigte Libretti herausgab⁷, die allerdings zu großen Teilen 1945 dem Bombenkrieg zum Opfer fielen. Nach dem Krieg entstand zunächst eine erneute gekürzte Version mit erklärenden und verbindenden Texten eines bislang unbekanntem Autors für eine Rundfunksendung von Radio Salzburg (25. Dezember 1954) unter der musikalischen Leitung von Ernst Märzendorfer⁸. Etwa zeitgleich bemühte sich Schnoor in Bielefeld um eine erneute szenische Wiederbelebung, für die nochmals eine neue

4 Vgl. u. a. die Aufführungsberichte in: *Lübecker Volksbote*, Jg. 34, Beilage zu Nr. 272 (21. November 1927) und *Lübeckische Blätter*, Jg. 69, Nr. 48 (27. November 1927), S. 847.

5 Vgl. die mschr. Ausführungen Schnoors zu *Peter Schmoll* in *D-B*, Mus. Nachl. Schnoor, Ordner 17 sowie Peter Raabe, *Wege zu Weber* (*Deutsche Musikbücherei*, Bd. 11), Regensburg 1942, S. 197.

6 Vgl. die genannten Ausführungen im Schnoor-Nachlass, Ordner 17 sowie Hans Schnoors mschr. Manuskript „C. M. von Webers Jugendopern. Einige Daten zur Bielefelder Aufführung am 28. Mai“, ebd., Ordner 18 (S. 3f.).

7 Exemplar des Klavierauszugs in *D-B*, DMS. O. 103393; Libretto in Privatbesitz.

8 Ursprünglich sollte bereits in Salzburg die später in Bielefeld erstaufgeführte Einrichtung von Ottokar Panning und Schnoor Verwendung finden, allerdings wurde das Aufführungsmaterial nicht rechtzeitig fertig; vgl. die Korrespondenz zwischen Hans Rutz und Hans Schnoor in *D-B*, Mus. Nachl. Schnoor, Ordner 18. Im Brief vom 23. November 1954 bedauerte Rutz einen „anderen Weg“ finden zu müssen, d. h. für die Vorbereitung des Salzburger Materials (nach der Alten Gesamtausgabe) blieb inklusive Probenarbeit gerade ein

Einrichtung erarbeitet wurde, nun allerdings mit Secco-Rezitativen anstelle der gesprochenen Dialoge. Neben Schnoor (musikalische Einrichtung) wirkten Ottokar Panning (Textbearbeitung und Regie) und Wolfgang Kuhfuß (Komposition der Rezitative und musikalische Leitung) an dieser Version (Premiere Bielefeld 28. Mai 1955) mit⁹, zu der sich im 1992 erworbenen Schnoor-Nachlass bereits einiges Material (u. a. Libretto, Korrespondenz im Umfeld der Einstudierung, Presseberichte)¹⁰ fand, allerdings keine musikalischen Quellen. Am einflussreichsten wurde die Fassung von Willy Werner Göttig (Text) und Meinhard von Zallinger (Musik), die erneut Prosa-Dialoge als Bindeglieder zwischen den Musiknummern favorisierte. Zu dieser Fassung erschienen 1963 bei Peters sowohl Klavierauszug¹¹ als auch Textbuch¹²; der Premiere im Schlosstheater Schwetzingen (19. September 1964) folgten mehrere Einstudierungen, und auch die beiden CD-Einspielungen der Oper (1993 unter Gerhard Markson und 2019 unter Roberto Paternostro) beruhen auf dieser letzten Version.

Bei der Sichtung der Neuerwerbung ergab sich kein einheitliches Bild, vielmehr schienen dort Materialien der Version von 1943/44 mit solchen von 1955 vermischt. Eine kurze Übersicht soll diese beiden Aufführungsbearbeitungen im Vergleich zu Webers Original vorstellen:¹³

	Weber	Hasse / Schnoor 1943/44	Panning / Schnoor / Kuhfuß 1955
	Ouvertüre (aus WeV C.3)	Ouvertüre	Ouvertüre (Konzertfassung WeV M.4)
1	Terzett Minette, P. Schmoll, Bast	Terzett Minette, P. Schmoll, Bast [1]	Terzett Minette, P. Schmoll, Bast [1]

Monat Zeit. Zu dieser Version, die daher kaum mehr als ein Notbehelf gewesen sein dürfte, vgl. ebd. (Ordner 18) den Brief von Max Hochkofler vom 30. Dezember 1954.

9 Vgl. u. a. Hans Schnoor, „C. M. von Webers Jugendopern“ (wie Anm. 6).

10 *D-B*, Mus. Nachl. Schnoor, in Ordner 17, 18 und 39; Libretto separat aufgestellt unter Mus. Tw 231/10.

11 Exemplar in *D-B*, N. Mus. O. 4922

12 Exemplar in *D-B*, Mus. T 1218.

13 Die Nummern in eckigen Klammern entsprechen der Zählung in Webers Autograph.

		Dialog	Rezitativ
2	Terzett Minette, P. Schmoll, Bast	Romanze Minette [3]	Romanze Minette [3]
		Dialog	Rezitativ
3	Romanze Mi- nette	Arie Bast [18]	Arie Bast [18]
		[danach Verwandlung]	Ouvertüre ab Tempo I ^{mo} (Tanz und Melodram)
4	Arie Karl	Arie Karl [4]	Arie Karl [4]
		Dialog	Rezitativ
5	Arietta Bast	Duett Minette, Karl [aus der gekürzten Arie 8 umgearbeitet] [nur im Libretto; im Klavierauszug keine Nr. 5]	Duett Minette, Karl [9]
		Dialog	Rezitativ inkl. Ouvertüre ab Tempo I ^{mo} (mit Melo- dram) Ende Akt I
			Rezitativ
6	Terzett Minette, Niklas, Bast	Terzett Minette, Niklas, Bast [6]	Terzett Minette, Jettchen (= Niklas), Bast [6]
		Dialog	Rezitativ
7	Arie Bast	Arie Bast [7]	Arie Bast [7]
		Dialog	Rezitativ
8	Rez./Arie Karl	Terzett Bast, Karl, Mi- nette [= Chor 11] Ende Akt I	Terzett Bast, Karl, Minet- te [= Chor 11]
		Dialog	Rezitativ
9	Duett Minette, Karl	Duett Minette, Karl [9]	–

		Dialog	
10	Duett Minette, Bast	Duett Minette, Bast [10] [nur im Libretto; im KLA keine Nr. 10]	–
		Dialog	
11	Chor [Terzett] Minette, Karl, Bast Ende Akt I	Arietta Bast [16]	Arietta Bast [16]
		Dialog	Rezitativ
12	Arie Minette	Arie Minette [12]	Arie Minette [12]
			Rezitativ
			[gezählt als Nr. 17!] Duett Minette, Karl [19]
13	Arie P. Schmoll	Arie P. Schmoll [13]	Arie P. Schmoll [13]
		Dialog	Rezitativ
14	Terzett Minette, Karl, Greis	Terzett Minette, P. Schmoll, Bast [2]	Terzett Minette, P. Schmoll, Bast [2]
		Dialog	Rezitativ
15	Arie Greis	Arie Fremder [15]	Arie Fremder [15]
		Dialog	Rezitativ
16	Arietta Bast	Terzett Minette, Karl, Fremder [14]	Terzett Minette, Karl, Fremder [14]
		Dialog	Rezitativ
17	Quartett Minette, Karl, P. Schmoll, Bast	Duett Minette, Karl [19] [danach Verwandlung]	–
		Dialog	
18	Arie Bast	Arietta Bast [5]	Arietta Bast [5]
		Dialog	Rezitativ

19	Duett Minette, Karl	Quartett Minette, Karl, P. Schmoll, Bast [17]	Quartett Minette, Karl, P. Schmoll, Bast [17]
		Dialog	Rezitativ
20	Finale	Finale [20]	Finale [20]

Das Aufführungsmaterial setzt sich aus folgenden Einzelbestandteilen zusammen: Die fünf kompletten Klavierauszüge (Fotokopien nach handschriftlichen Vorlagen, in Teilen deckungsgleich mit dem gedruckten Auszug von 1944) enthalten die Fassung von 1943/44, in einem der Exemplare (Nr. 3) ist der Dialogtext handschriftlich nachgetragen (im Wesentlichen identisch mit dem etwa zeitgleich erschienenen Textdruck). Auf den Exemplaren 4 und 5 sind Namen von Dresdner Mitwirkenden vermerkt (Elfriede Weidlich, die Interpretin der Minette, und Heinrich Pflanzl, der Sänger des Hans Bast). Auf dem fünften Exemplar sind zudem Aufführungsdaten festgehalten: in Freiberg am 18./19. Mai 1943, in Dresden am 19. Februar, 9. und 30. März, 3. April und 17. Mai 1944. Allerdings finden sich in den Auszügen mehrere Überarbeitungsschichten (Eintragungen, Korrekturen, Heftungen, Verklebungen), die nicht in jedem Fall genau zu datieren sind, einige darunter gehören ins Jahr 1955 (beispielsweise wurden in zwei Auszüge die späteren Rezitative eingelegt).

Die Orchesterstimmen entsprechen in der Abfolge der Nummern hingegen eindeutig der Version von 1955; nur die eigenartige Abfolge der Nummern-Zählung (1, 2, 3, 4, 9, 6, 7, 8, 11, 12, 17, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20) korrespondiert mit der Zählung in der älteren Fassung von 1943/44. Alle Textmaterialien gehören zur späteren Fassung von 1955, darunter ein maschinenschriftliches Exemplar der Texte der Gesangsnummern mit Angaben zur Bielefelder Sängerbesetzung (Peter Schmoll: Walther Habernicht, Minette: Wilma Bunte, Hans Bast: Richard Capellmann, Karl: Georg Paskuda, Jettchen: Gertrud Seydewitz, Fremder: Hans Friedrich Meyer). Dass die Secco-Rezitative (für Singstimmen und Klavier, überliefert in mehreren Exemplaren: für das Gesangsensemble, den Korrepetitor etc.) nur der 1955er Version angehören können, versteht sich von selbst. Eine Dirigierpartitur fehlt, allerdings existiert ein handschriftlicher Zettel von Schnoor zur Abfolge der musikalischen Teile: Zu den Musiknummern sind Seitenverweise auf die *Schmoll-*

Partitur in Bd. 1 der Alten Gesamtausgabe von 1926 eingetragen, zu den Rezitativen Verweise auf die Rezitativ-Exemplare des Aufführungsmaterials; möglicherweise diene diese (oder eine vergleichbare) Liste dem Dirigenten zur Orientierung, der demzufolge aus der Gesamtausgaben-Partitur dirigiert haben dürfte.

Die eigenartige Mischform des Materials erklärt sich beim Blick in einen von Hans Schnoor im Mai 1955 verfassten Text zur Bielefelder Aufführung¹⁴, in dem er die Vorbereitungen der Einstudierung schildert; demnach hatte der Bielefelder Intendant Herbert Decker 1954 in Dresden nach dem Aufführungsmaterial von 1943/44 angefragt, das zwar Eigentum Schnoors war, sich aber nach wie vor im Dresdner Opernarchiv befand¹⁵. Bei einer Überprüfung ergab sich, dass „bei der Dresdner Bombenkatastrophe [13./14. Februar 1945] das Material doch weit mehr gelitten hatte [...]. So konnten von acht Klavierauszügen nur mühsam drei gebrauchsfähige Auszüge zur Verfügung gestellt werden; die kleineren Partien mussten sich mit ‚Einzelnummern‘ begnügen. Das Orchestermaterial erwies sich insgesamt als unbenutzbar. Die Dresdner Katastrophe hatte ausser 250 neuangefertigten Klavierauszügen [...] auch sämtliche Textbücher vernichtet.“¹⁶ Somit erklärt sich, wie die in Dresden verwendeten Klavierauszüge nach Bielefeld kamen, wogegen alle Orchesterstimmen neu angefertigt werden mussten. Die Wasserschäden in einigen Klavierauszügen, durch die die Fotokopien teils miteinander verklebt sind, sind kriegsbedingt: Sie entstanden angeblich bei einem Wassereinbruch in den Keller der Sächsischen Staatsoper¹⁷. Aus dem Material lässt sich somit die Aufführungsfassung des *Peter Schmoll* von 1955 weitgehend rekonstruieren; gleichzeitig enthalten die Klavierauszüge aber auch Hinweise auf Umarbeitungen während der Einstudierung 1943/44.

Neben dieser aufführungsgeschichtlich interessanten, umfangreichen Nachlassergänzung konnten zudem erneut zwei kurze Weber-Briefe ange-

14 Hans Schnoor, „C. M. von Webers Jugendopern“ (wie Anm. 6), S. 4.

15 Vgl. den Brief von H. Schnoor an Fritz Oeser vom 30. Oktober 1954 in *D-B*, Mus. Nachl. Schnoor, Ordner 18.

16 Hans Schnoor, „C. M. von Webers Jugendopern“ (wie Anm. 6), S. 4.

17 Angabe im genannten Brief vom 30. Oktober 1954 (wie Anm. 15); in diesem Brief wird auch noch die „einggerichtete Partitur“ mit „Eintragungen von Staatskapellmeister Striegler“ erwähnt, die aber nicht im neu angekauften Material enthalten ist.

kauf werden. Sie gehörten bis 2020 zu den Lagerbeständen des Musikantiquariats Hans Schneider in Tutzing und wurden nach dessen Auflösung dank der Vermittlung durch Jürgen Fischer von den Erben des 2017 verstorbenen Antiquars der Staatsbibliothek zu günstigen Konditionen zum Kauf angeboten: Es handelt sich um ein kurzes Schreiben Webers an seinen Verleger A. M. Schlesinger vom 28. November 1822¹⁸ in Zusammenhang mit den Zahlungen für das *Euryanthe*-Libretto an Helmina von Chézy¹⁹ sowie um einen Brief an einen unbekanntes „Sir“ vom 22. Mai 1826, also entstanden kurz vor Webers Tod²⁰. Bei letztgenanntem Schreiben handelt es sich um eins von bislang sechs bekannten Exemplaren eines Serienbriefs, mit dem Weber den Beteiligten an seinem bevorstehenden Londoner Konzert am 26. Mai 1826 in den Argyll Rooms dankte. Alle diese Exemplare stammen von unbekannter Hand, Weber ergänzte lediglich Datum und Unterschrift. Der Adressat ist unter den Künstlern zu vermuten, die nachweislich an Webers Konzert mitwirkten, darunter die Sänger Henry Phillips und Lewis Sapio sowie die Geiger Christoph Kiesewetter, Franz Cramer und Nicolas Mori.

Auch in diesem Jahr ist der Berliner Weber-Bestand also um interessante Neuzugänge bereichert worden; allen Beteiligten – den Vorbesitzern bzw. Vermittlern und den beteiligten Mitarbeitern der Musikabteilung – sei ein herzliches Wort des Dankes gesagt.

18 A041977.

19 Vgl. dazu auch den Themenkommentar von Solveig Schreier *Zu den Honorarstreitigkeiten Webers mit Helmina von Chézy um das Euryanthe-Libretto* (A090187).

20 A042792.

Neuerscheinungen und Rezensionen

Keine Botschaft, keine Erklärung

Die Performance-Gruppe Showcase Beat Le Mot lässt einen Opernchor im Wald stranden und den *Freischütz* singen

Freiburg – Premiere 2. Oktober 2022

besuchte Vorstellung: 8. Dezember 2022

Musikalische Leitung	Ektoras Tartanis
Inszenierung	Showcase Beat Le Mot
Bühne	Antonia Kamp, René Fußhöller
Kostüme	Clemens Leander
Video, Licht	Joscha Eckert
Dramaturgie	Tatjana Beyer, Annika Hertwig, Ann-Christine Mecke
Produktionsleitung	Olaf Nachtwey

Agathe	Caroline Melzer
Ännchen	Katharina Ruckgaber
Max	Roberto Gionfriddo
Kaspar	Jin Seok Lee
Kuno	Yunus Schahinger
Ottokar	Juan Orozco
Eremit	Jin Seok Lee
Samiel	Martin Müller-Reisinger

Philharmonisches Orchester Freiburg

Opernchor und Extrachor des Theaters Freiburg

(Einstudierung: Norbert Kleinschmidt)

Ännchen kann, das muss man ihr lassen, mit der Knarre gekonnt umgehen. Zwei Schuss, zwei Mal Treffer, und sie hat den Seilen den Rest gegeben. Die fetten Tauen kamen von oben, zwei Schlingen haben sich um die Hälse von Agathe und Max gelegt, deutlich sichtbar von Samiel dirigiert. Gerade als nach Gewalt gierende Weiber den Strang hochziehen wollen, funkt Ännchen dazwischen. Zu dritt geht's ab durch den sich schließenden Vorhang, begleitet vom Wut-Urschrei Samiels. Dessen gierige Hand ist das letzte, was sich von

der Inszenierung von Carl Maria von Webers *Der Freischütz* aus dem Vorhang krümmt.

Dabei begann das Finale erst einmal ganz unspektakulär. Max erschießt mit der siebten Freikugel tatsächlich Kaspar. Agathe fällt und steht wieder auf, der Schmerz nur warf sie nieder. Der Eremit in weißer Kuckulle, unter der unschwer der zuvor in die Wolfsschlucht entsorgte Kaspar steckt, verkündet sein Urteil, während sich der fast nackte Samiel dazu in den obszönen Posen mittelalterlicher Fassadenskulpturen räkelt. Der Fürst in fluffigem Pelz gibt seine Ordres und bekehrt sich schön brav zum Schiedsspruch des Weisen.

Warum also die Halsschlingen, in die Agathe und Max ergeben ihre Köpfe hängen? Diese Frage an die Inszenierung zu stellen, ist schon ein Fehler. Denn die fünf Leute der Gruppe Showcase Beat Le Mot „senden keine Botschaften, sie interpretieren nicht, sie erklären nicht“, heißt es in einem Programmhefttext. Wohlan denn, bürgerlich bildungswütiger Besucher, gib auf, nach Subtexten oder höherem Sinn zu suchen. Geneigter Genießer, gönne dir einfach, zu schauen. Goutiere die originellen Zweideutigkeiten in den frisch erschaffenen Dialogtexten, grantle nicht über die Irritationen, gehe nicht um mit den Gesetzen der Bühnenlogik, wie du sie aus einer linearen Erzählung kennst. Gib dich einfach hin – das gilt auch für den Rezensenten, der ja sonst vertraut ist mit jedem Grausen.

Dennoch: So ganz postdramatisch ist die 1997 aus den Angewandten Theaterwissenschaften Gießen (bei Kennern fällt jetzt der Groschen) gegründete Performer-Gruppe dem *Freischütz* nicht zu Leibe gerückt. Da haben sich etwa Kay Voges 2016 in Hannover oder Jochen Biganzoli 2018 in Lübeck weiter vorgewagt. Showcase Beat Le Mot lässt sich ‚nur‘ eine neue Rahmenhandlung einfallen: Während der Ouvertüre folgen wir einer nächtlichen Straße, erleuchtet von den Scheinwerfern eines Fahrzeugs, aus der Sicht der Mitfahrer. Plötzlich ein Abweg in den Wald, ein Krach – und wir erblicken einen Bus, festgefahren zwischen den grauen Riesenbaumstämmen der Bühne von Antonia Kamp und René Fußhöller. Motorschaden, erklärt der Fahrer, der sich später als Samiel entpuppt: Sein Bus hat ja auch „SML“ als Richtungsanzeiger.

Für die Truppe im Bus ist erst einmal Endstation. Dummerweise handelt es sich um einen Opernchor auf dem Weg zu einem Abstecherort. Was tun,

um seine Gage zu bekommen? Da öffnet eine Lücke im Vertrag ein Türchen, und der *Freischütz* erklingt im Walde ... Gegen das, was danach passiert, ist Friedrich Kinds Libretto ein Lehrstück der Logik. Aber das macht nichts: Der ganze „patriarchalische, sexistische und klassistische Unsinn“ fliegt raus – und wenn er drin bleibt, dann wird er mit bedeutungsvoll erhobener Stimme deklamiert. Was bleibt und neu thematisiert werden soll, ist die Beziehungsdynamik einer Gruppe, die auf sich selbst gestellt ist. Der Wald ist wie eine Insel, die Menschen wie Schiffbrüchige, denen der *Freischütz* allmählich zum Ritual in einer surrealen Züge annehmenden Umgebung wird. Dass darüber mehr erzählt als ausgespielt wird, ist ein problematischer Aspekt des Experiments.

Die Musik bleibt unberührt, aber dazwischen finden die Mittel des postdramatischen Theaters immer wieder Platz und führen zu verblüffenden Momenten der Berührung zwischen Webers Musiknummern und neu gesponnenen Texten, zu Situationskomik oder zurück zum heiter-naiv wirkenden Coup: „Das ist eine Requisite, die schießt nicht“, erklärt Max, als ihm Kaspar sein Gewehr in die Hand drückt. Aber das Ding macht doch „pöff“, und der größte Stößer kracht vom Himmel herab auf den Bühnenboden.

Der Illusionstheatralik der Wolfsschlucht verweigern sich die Performer-Inszenierer fast komplett: Die Ingredienzen fürs Kugelgießen werden noch in einen Mühlentrichter mit Verbindung zur Unterwelt gekippt, aber die sieben Kugeln entstehen hinter geschlossenem Vorhang. Das Grauen, wenn's denn ein solches gibt, möge durch die Musik animiert in den Köpfen spuken. Die Szene ist allerdings ein Wendepunkt: Danach haben sich die Baumstämme in gewaltige, bleichen Lianen ähnliche Stränge aufgelöst, und die Rückseite des Busses wirkt mit neubarocker Rahmung wie ein Jahrmarktstheater.

So bekommt die Musik in diesem Fall wirklich das komplette Gewicht des Bühnenzauber-Höhepunkts aufgeladen. Ektoras Tartanis und das Philharmonische Orchester Freiburg entledigen sich dieser Aufgabe mit der Eleganz eines leichten Tons und einer gar nicht hochdramatischen Flexibilität. Tartanis will überhaupt den romantischen Aplomb aus Webers Musik verbannen: Schon in der Ouvertüre brennen die Tremoli nicht, löst sich der Stretta-Jubel nicht befreit in ein glänzendes Forte, haben die dunklen Streicher im Piano keinen lauernden Charakter. Das wirkt alles entschlackt und luftig, frisch und alert – aber immer wieder auch, als habe die Musik das

Sprechen verlernt. So stehen wunderschön gelungene neben bloss-gestaltlosen Momenten. Die Wolfsschlucht bleibt trotz geschärfter Akzente eine stumpfzahnige Angelegenheit. Aber das passt wohl auch zum Konzept: Überwältigungstheater soll nicht sein.

Eindeutig auf der musikalischen Habenseite verortet sich der von Norbert Kleinschmidt einstudierte Chor und Extrachor. Bis auf die leicht aus den Fugen geratene Balance im Jägerchor – der Tenor wird zu impulsiv zu laut – brillieren die Sängerinnen und Sänger in der Exposition und im Finale mit konzentriertem Ton und einwandfreier Artikulation. Zum Schluss stecken sie unterschiedslos in Clemens Leanders Frauenkleidern – ein queerer Aspekt, nach dessen Bedeutung man besser auch nicht fragt.

Mit Jin Seok Lee kann das Freiburger Ensemble einen Trumpf ins Spiel der Musik werfen: Ein fülliger, unangestrengt geführter Bass mit sicherer Höhe und bruchlos in eine tragende Tiefe geführter „Rache“, ein eher jovialer Kaspar, der Samiel wie im Kasperltheater heraufruft, weil er an den Ernst der Situation für sich noch gar nicht glaubt. Überzeugend auch Caroline Melzer als Agathe: Die Stimme hat zwar nicht den deutschen Glockenton einer Tiana Lemnitz oder Gundula Janowitz, aber sie lässt ihren Sopran in „Leise, leise, fromme Weise“ in feinen Piano-Lasuren ausschwingen. Das Gebet „Und ob die Wolke sie verhülle“ fließt dann nicht mehr ganz so gelöst-geschmeidig.

Roberto Gionfriddo als von Versagensängsten gepeinigter Max setzt einen robusten Tenor ein, der sich manchmal vibratorisch von der Stütze schleicht, aber auch mit kernigem oder wehmütig verschleiertem Klang für sich einnehmen kann. Katharina Ruckgaber gewinnt als Ännchen die Herzen der Zuschauer dank ihres lebendigen Spiels, hat aber Probleme mit dem Aufstieg in die Höhe und mit der Bildung eines substanzvollen Tons. Juan Orozco trumpft als Ottokar allzu gewaltig auf. Mit dem Eremiten kann Jin Seok Lee sein Legato und einen strömenden Ton zeigen. Martin Müller-Reisinger als Bus fahrender Samiel spielt für jede Situation souverän die passende Tonlage aus und wird so zu einer zentralen Figur des Geschehens. Das Publikum zeigte sich animiert und beifallsfreudig; die vielen Jugendlichen im Zuschauerraum verfolgten die Performance still-konzentriert. Was auch immer vom *Freischütz* hängenbleiben mag: Die Show hat gefallen.

Werner Häußner

Melusina von Grillparzer, Kreutzer und Beethoven (!) in Linz

Besuchte Aufführungen: 26. Dezember 2023 und 7. Januar 2023

Fassung	Alexander Doent
Instrumentierung	Andreas Bäuml
Musikalische Leitung	Claudio Novati
Inszenierung	Gregor Horres
Bühne	Elisabeth Pedross
Kostüme	Yvonne Forster

Graf Emmerich	Gregorio Changhyun Yun
Bertha	Hanyi Jang
Raimund	Conor Prendiville
Troll	Navid Taheri Derakhsh
Melusina	Tina Josephine Jaeger
Meliora	Ksenia Skorokhodova
Plantina	Sophie Kidwell
Mitglieder der Oberösterreichischen Tanzakademie (Choreographie: Ilja van den Bosch)	
Bruckner Orchester Linz	
Chor des Landestheaters Linz (Elena Pierini)	

2022 hatte man Gelegenheit, gleich zwei unbekannte Opern von Webers Zeitgenossen Conradin Kreutzer (1780–1849) zu erleben: Denn der Inszenierung von rund zwei Dritteln der Oper *Melusina* im Musiktheater Linz (Dezember 2022) ging eine weitere Kreutzer-Ausgrabung voran: Im Mai brachte Frieder Bernius mit dem Musikpodium Stuttgart in Backnang und Meßkirch (Baden-Württemberg) ausgewählte Szenen aus Kreutzers *Taucher* konzertant zu Gehör: Dies erfolgte in einer stark gekürzten Version jener Fassung, die der Komponist und am Kärntnertheater als Kapellmeister wirkende Kreutzer im Sommer 1823 kurz vor der Uraufführung der *Euryanthe* in Wien eingereicht hatte und bei der man ihm nach der Darbietung Anfang 1824 vorhielt, er sei hinsichtlich der Durcharbeitung der Partitur allzusehr ins Fahrwasser Webers geraten. Dass er sich unmittelbar an Weber orientiert hätte, trifft für den Opernkomponisten Kreutzer jedoch genauso-

wenig zu wie für Louis Spohr in *Jessonda* und *Berggeist*, Heinrich Marschner in *Lucretia* oder Franz Schubert in *Alfonso und Estrella* bzw. *Fierrabras*. Zwar knüpfte Kreutzer in jenen Jahren den Kontakt mit Friedrich Kind an und erhoffte sich von diesem ein Libretto, doch kam es letztlich nur dazu, dass sein erfolgreichstes Werk, das *Nachtlager in Granada* (1834), als Vorlage seiner Handlung letztlich das gleichnamige Schauspiel Kinds aufgriff. Wie ein Jahr später das *Nachtlager*, entstand die *Melusina* 1832 in dem mährischen Nest Weißöhlhütten bei Olmütz, wo Kreutzer in der Sommerfrische mit seiner Familie auf dem Landgut des Schwiegervaters weilte. Anfang 1833 vermochte er zu bewirken, dass seine Oper am Königsstädtischen Theater zu Berlin mit der Wiener Mezzosopranistin Amalie Hähnel in der Titelrolle erfolgreich zur Uraufführung gebracht und 1835 dann in der Wiener Josefstadt und in Brünn ebenfalls einstudiert und mit Erfolg gegeben wurde. Von Grillparzer ist nicht überliefert, dass er eine der Aufführungen besucht oder mit Kreutzer in dieser Zeit noch in Kontakt gestanden wäre (zehn Jahre zuvor hatte es zwischen den beiden indes Begegnungen und Korrespondenzen gegeben). Beethoven und auch Schubert mögen in der Tat kurzzeitig erwogen haben, Grillparzers „romantische Oper“ zu vertonen, setzten diese Pläne aber nicht um. Möglicherweise veräußerte Grillparzer die Rechte an dem Libretto noch zu Beethovens Lebzeiten an den Buchhändler J. B. Wallishausser, der jedoch erst 1833 eine Drucklegung unternahm. Kreutzer mag das Buch über den Verleger erhalten haben, schriftliche Zeugnisse sind darüber wohl nicht erhalten. Heute mutet es eigentümlich an, dass es Kreutzer wurde, der sich hier berufen fühlte, Beethovens Pläne zu vollenden, aber immerhin hatte bereits 1828 Johann Aloys Schlosser, seine Beethoven-Biographie explizit Kreutzer gewidmet.

Worum handelt es sich bei *Melusina*? Grillparzers Libretto für Beethoven wurde – nach ersten Skizzen zu einem gleichnamigen Kinderballett bzw. einem Schauspiel – ungefähr zur Entstehungszeit der *Euryanthe* niedergeschrieben, die Grillparzer in seinem Tagebuch ja als „scheußlich“ und geradezu „polizeiwidrig“ bezeichnete. Von Beethovens Vertonung seines Librettos dürfte Grillparzer mithin eine völlig andere Konzeption erwartet haben, als er sie bei Weber wahrzunehmen meinte. Auf den oft recht eigensinnigen Kreutzer dagegen waren Weber und auch Meyerbeer nach Begeg-

nungen in Stuttgart und Wien nicht gut zu sprechen. Spätestens als Kreutzer nach Webers Abreise aus Wien im November 1823 die musikalische Leitung von *Euryanthe* übernahm und diese stark kürzte, war das Verhältnis der Komponisten zueinander angespannt.

Es ist müßig, darüber zu spekulieren, ob Kreutzers Partitur Grillparzer gefallen und seine Erwartungen erfüllt hätte. Der Kreutzer allerdings mehrfach nachgesagte Melodienreichtum als „alles umschlingender Zaubergürtel“ mag Grillparzers musikästhetischen Idealvorstellungen weit näher gestanden haben als Webers Ideen musikalischer Dramatik.

In der Gestalt einer Zauber- und Ausstattungsooper, bei der die Musiknummern von ausführlichen gesprochenen Dialogen unterbrochen werden, war *Melusina* prädestiniert für das Berliner Vorstadttheater in der „Königsstadt“ am Alexanderplatz, genauso wie für die Vorstadtbühnen an der Wien oder Leopold- wie Josefstadt, wo man stets Schauspiele und Opern, aber auch Ballette gleichermaßen darbot. Wie in den *Oberon*-Opern von Wranitzky oder Weber müssen sich die Mitwirkenden der Herausforderung stellen, in gleichem Maße als Sänger und Schauspieler zu überzeugen.

Bei *Melusina*, einer „Schwester“ von *Undine* und *Rusalka*, handelt es sich um ein letztlich tragisch endendes Sūjet: der seinem sozialen Umfeld bei den Menschen entfremdete Raimund, der in ein Feen- bzw. Nixenreich eintaucht und dort das Tabu bricht, die Ersehnte an jedem siebten Tag nicht aufsuchen zu dürfen, wird mit ihr erst im Tode vereint. Ob Melusina, die nur durch eine Liebesbeziehung eine Seele erlangen kann, lediglich ein Hirngespinnst Raimunds ist oder ein auch von Raimunds Umgebung wahrnehmbares Wesen, bleibt rätselhaft. Schließlich zerbricht Raimund an dem Anblick der wahren Gestalt seiner Melusina, als sie ihm gegen Ende des zweiten Aktes mit Fischschwanz und Schuppen erscheinen muss und selbst klagt: „mein Aug' nicht gewahre das Gräuliche, Entsetzlich-Unnennbare!“ Das Schicksal eines schwermütigen Phantasten erfüllt sich nur im Untergang, in der Vereinigung mit dem Abgrund der erträumten Alternativwelt. Weder seine menschliche Braut Bertha und deren Bruder, noch die Rittergemeinschaft, der Raimund angehört, vermögen ihn zu retten. Auch der getreue Diener Troll, der sich in seiner pragmatisch-realistischen Weltsicht

redlich darum bemüht, seinen Herrn in das Hier und Heute zurückzuholen, scheitert mit diesbezüglichen Versuchen.

Als Intendant des Landestheaters Linz wagte es Hermann Schneider – wie bereits zuvor in Würzburg – viele Raritäten auf die Bühne zu bringen, darunter auch Meyerbeers *Prophète* und jetzt als Produktion des Oberösterreichischen Opernstudios die *Melusina*. Die vielfältigen Optionen, mit denen Musiktheater zu faszinieren vermag, wurden für die Darbietung der *Melusina* bereits zur Zeit der Uraufführung herangezogen, ähnlich wie man es bei Ferdinand Kauer's *Donauweibchen* oder in E. T. A. Hoffmanns *Undine* (u.a. mittels der Ausstattung K. F. Schinkels) praktizierte. Auch das Linzer Musiktheater gesellte den Soli und dem Chor ein agiles Tanzensemble hinzu (sechs Tänzer:innen) und entsprach damit dem altwiener Brauch, Zauberstücke auch mit Ballett bzw. Bewegungschor (dies gestaltete die Choreographin Ilja van den Bosch mit Mitgliedern der Oberösterreichischen Tanzakademie) zu bereichern. Die Dramaturgen Christoph Blitt und Martin Schönbauer informierten in den Einführungsvorträgen und dem Programmheft sehr gründlich und präzise über das Werk, seinen Dichter, die Komponisten und die Stoffgeschichte. Die inspirierend energische und zugleich sensible Leitung des Orchesters hatte Claudio Novati übernommen. Es erklang die neue Fassung der Musik von Alexander Doent (2022), gestaltet aus Kreutzers merklich gekürztem Werk sowie sieben Mosaiksteinen Beethovenscher Provenienz (*An die ferne Geliebte*, Kontratänze, Klaviersonate in c op. 111, Streichquartett in F op. 135). Dass Kreutzer über viele Jahre Westeuropa mit einem Panmelodicon bereist hat (hier handelt es sich um ein dem Harmonichord, für das Weber komponierte, entfernt verwandtes Instrument), bewog Doent, Kreutzers auf ein Kammerensemble von 22 Musizierenden reduzierten Orchestersatz Klänge eines orgelartigen Tasteninstrumentes gegenüberzustellen, das insbesondere die Zitate aus Beethovens Œuvre einfügt, und die Vibraphon- und Harfenklänge damit kontrastierend hervorhebt. Die Neuinstrumentierung wurde dem jungen Komponisten Andreas Bäuml anvertraut, der auf eigenwillige klangliche Interpolationen setzt, gewiss oft deutlich abweichend vom romantischen Orchestersatz Kreutzers. Bäuml verwendet etwa die Flöte statt eines Cellosolos bei „Im verschwiegnen Mondenscheine“, einer

Kantilene, die Kreutzer später auch in seinen ursprünglich für Wien konzipierten, 1840 in Braunschweig uraufgeführten *beiden Figaros* wieder zitierte. Während Antonín Dvořáks *Rusalka* ihr Lied an den Mond intoniert, richtet *Melusina* ihre Betrachtungen, in Kreutzers Vertonung nicht minder melodios, an den mondbeschienenen See, ihr ureigenes Gefilde.

Gregor Horres hätte im Programmheft erläutern können, was ihn zu der dargebotenen szenischen Gestaltung des Stoffes bewog. Ohne Erklärungen bleibt der optisch wahrnehmbare Aspekt der Aufführung eher rätselhaft. Einen Fingerzeig gaben die Dramaturgen in ihren Einführungsvorträgen: die Figur des Raimund, der auch in die Welt jenseits der Rationalität wechseln kann, bildet den konzeptionellen Ausgangspunkt der Interpretation. Er zieht sich in ein eigenes Refugium zurück, hier ein wasserleeres Schwimmbecken. Mit seiner Menschenbraut Bertha erwartet er bereits ein Kind, was seine Konflikte durch den steten Wechsel der Wahrnehmung äußerer und innerer Welten noch verdeutlicht. Der bei Grillparzer als buffoneske Figur angelegte Troll ist bei Horres ein diesen analysierender Berater Raimunds.

Ein Werk wie *Melusina* wäre wohl im „Guckkasten“ besser aufgehoben, als auf einer Bühne, die von allen Seiten Einblick gewährt. Gewiss war es Absicht des Regieteam, einen Gegensatz zwischen den dekorativen Gewändern der Darstellerinnen auf der einen Seite (Kostüme: Yvonne Forster) und der sonstigen Ausstattung auf der anderen Seite (Bühne: Elisabeth Pedross) herauszuarbeiten. Die rechteckige, im Untergeschoß des Linzer Musiktheaters befindliche Blackbox war für diese Produktion wie eine Arena geformt. Die Schmalseiten waren dem Publikum vorbehalten, unten in der Mitte war die Spielfläche, auf deren einem Ende die Musiker saßen. Jene Zuschauer, die zwischen sich und der Bühne das Orchester erlebten, konnten dem Gesang minder klar folgen. Sobald man vor sich die Darsteller und hinter ihnen die Musiker angeordnet hatte, war die akustische Wahrnehmung weitaus günstiger. Die sehr präzise und klangschön singenden Chöre (Jäger, Ritter, Nymphen, Geister; Chorleiterin: Elena Pierini) waren von den Längsseiten zu hören und damit ideal positioniert. Auf der Bühne waren zwar ein paar natürliche Äste zu sehen, ansonsten jedoch Zivilisationsmüll, als wären auf einem Campingplatz ein Koffer, Gartensessel, Planschbecken und Tischfußball in der Nähe von Relikten eines Swimmingpools versehentlich liegengeblieben.

Sängerisch und darstellerisch sehr anspruchsvoll sind insbesondere die Rollen der Melusina (hier ein Sopran) und des Raimund (eine in die Tenorlage transponierte Baritonpartie). Es bedarf da lyrisch-dramatischer Stimmen, die auch in der Lage sind, Kantilenen, wie ein Bellini sie schuf, adäquat zu intonieren. Selbst die Artikulation der Grillparzerschen „Prosa“ lag bei Conor Prendiville (Raimund) und insbesondere der Melusina von Tina Josephine Jaeger in ausgezeichneten Händen bzw. Kehlen. Vokale Anmut war nicht nur bei ihnen, sondern auch Bertha (Hanyi Jang), Plantina (Sophie Kidwell) und Meliora (Ksenia Skorokhodova) wahrzunehmen. Die Partien von Graf Emmerich (Gregorio Changhyun Yun) und Troll (Navid Taheri Derakhsh) dagegen erwiesen sich als nicht so dankbar.

Außerhalb Wiens ist es wohl unangemessen, die sehr aufwendige Darbietung des vollständigen Originalwerks in musikalischer, textlicher und szenischer Gestalt zu erwarten: das mag ein mutiges Ensemble nach dieser – Kreuzers *Melusina* denn doch sehr empfehlenden – Realisierung gelegentlich versuchen, so wie es jüngst in Gutenstein oder im Burgtheater mit Ferdinand Raimunds *Gefesselter Phantasie* in szenisch entfesselten theatralischen Präsentationen gewagt wurde (Regie und Ausstattung Achim Freyer bzw. Herbert Fritsch). Zu einer Realisierung bedürfte es da nicht nur eines sehr beachtlichen szenographischen Aufwands, sondern auch einer sorgfältigen Edition des in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten Partiturmanuskripts, samt einer Auswertung des teilweise in Kreuzers Hand erhaltenen Klavierauszugs und seiner zeitgenössischen Drucke im Notenstich. Und es bedürfte wohl, der zahlreichen anspruchsvollen gesprochenen Dialoge und Melodrame wegen, eines schauspielerisch souveränen Sängerensembles, das sich in seiner Muttersprache äußern darf.

Till Gerrit Waidelich

Die drei Pintos beim Leipziger Mahler-Festival 2023

besuchte Aufführungen am 11., 12. und 14. Mai 2023

Don Pantalone	Wilhelm Schwinghammer
Clarina	Viktorija Kaminskaite
Don Gaston Viroto	Benjamin Bruns
Don Gomez de Freiros	Matthew Swensen
Laura	Annelie Sophie Müller
Don Pinto de Fonseca	Franz Hamlata
Ambrosio	Krešimir Stražanac
ein Wirt	Fanz Hamlata
Inez	Katja Stuber
Gewandhauschor (Einstudierung: Gregor Meyer)	
Gewandhausorchester Leipzig, Leitung: Dmitri Jurowski	

2011 hat das erste Mahler-Festival in Leipzig noch keinerlei Notiz von der Existenz der *drei Pintos* genommen¹, so stellte sich die Situation in diesem Jahr völlig anders dar. Das zweite – mehrfach verschobene – Mahler-Festival eröffnete mit Webers Oper. Das löste bei einigen Besuchern Verwunderung aus, und das örtliche Feuilleton zeigte sich irritiert. Aber tatsächlich wurde das Mahler-Festival mit Weber eröffnet, und das ganz zu recht. Zwar war der Besuch am ersten Abend nicht überwältigend, aber ob das auf der Stückauswahl beruht, ist eher zweifelhaft. Die Zahl der Besucher stieg mit den folgenden Aufführungen deutlich an. Der Szenenapplaus war am 1. Abend erheblich, am 2. blieb er fast aus. Der Beifall am Sonntag-Vormittag war so stark, dass das Finale wiederholt wurde.

Die Aufführungen überzeugten rundum. Zwar gab es einige Umbesetzungen, aber keine davon war gravierend, geschweige denn negativ. Dass der vorgesehene Dirigent durch Dmitri Jurowski ersetzt wurde, erwies sich im Gegenteil durchaus als Vorteil. Das Gewandhausorchester spielte jedenfalls unter seiner Leitung phantastisch. Der Chor (Leitung: Gregor Meyer) ließ in der Introduction – der Männerchor agierte auf dem Podium – einige Unstimmigkeiten hören, die im Laufe der Aufführungen abgemildert wurden.

1 Vgl. dazu Bernd-Rüdiger Kern, *Die drei Pintos ‚museal‘ in Prag*, in: *Weberiana* 22 (2012), S. 126–127, Zitat S. 126.

Die Solisten waren sehr gut ausgewählt. Das gilt für alle; kein Ausfall war zu beklagen: Viktorija Kaminskaite (Clarissa), Wilhelm Schwinghammer (Don Pantalone), Annelie Sophie Müller (Laura), Matthew Swensen (Don Gomez de Freiros), Benjamin Bruns (Don Gaston Viroto), Krešinir Stražanac (sein Diener Ambrosio), Katja Stuber (Ines) und Franz Hamlata (Don Pinto de Fonseca; ein Wirt).

Das viel geschmähte Libretto stammt von Theodor Hell (Winkler), aus dem engeren Freundeskreis Webers. Nach Webers Tod wurde er einer der Vormünder der Söhne. Ob der Text zu *Euryanthe* von Helmina von Chézy, dem der Komponist sich als nächstes Werk zuwandte, wirklich überzeugender ausfällt, sei dahingestellt. Weber hatte wohl kein Glück mit den Libretti aus seinem Dresdner literarischen Umfeld. Wie der Text ursprünglich geplant war, ist zudem nicht gesichert. Der Text wurde von Webers Enkel Karl von Weber – möglicherweise auch durch Mahler – grundlegend überarbeitet².

Die drei Akte fallen etwas auseinander. Der 1. Akt spielt in einem Wirtshaus, die Personen sind solche der Buffo-Oper. Don Gaston ist ganz als Belcanto-Sänger angelegt. Das gilt für seinen Diener Ambrosio (Bariton) in noch stärkerem Maße. Der zweite Akt führt das Liebespaar ein, zusammen mit dem Vater des Mädchens und ihrer Vertrauten. Die beiden ersten Akte verfügen also über eine völlig verschiedene Besetzung: Das Personal des 1. Akts tritt im 2. Akt überhaupt nicht auf. Auch die musikalische Struktur wechselt. Die Zusammenführung findet erst im 3. Akt statt, sowohl die der Personen als auch die der Liebenden. Der 3. Akt verfügt wieder über stärkere Buffo-Elemente.

Warum Weber das Werk, das er schon neben dem *Freischütz* in Angriff nahm, nie vollendete, es aber auch nicht vollständig verwarf, ist nicht geklärt. Im Nachlass finden sich Skizzen des 1. Akts und ein Duett aus dem 2. Akt. Der 3. Akt fehlt ganz. Orchestriert ist keine Nummer. Nach Webers Tod wurde die Vollendung zunächst dem Freund Giacomo Meyerbeer angetragen, der die Aufgabe aber zurückgab. Auch Spohr und Brahms lehnten ab. Wieso die Arbeit dann von Mahler übernommen wurde, ist etwas mysteriös. Die

2 Ann-Katrin Zimmermann, *Mehr gema(h)lt als gewebt? Die drei Pintos*, in: Programmheft 2023, S. 9–15, Zitat S. 15. Der Aufsatz beruht auf einer Veröffentlichung eines Briefes von Hans Riehl aus dem Jahre 2014. Vgl. dazu auch Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, 2014 (Nachdruck der Ausgabe 1923).

Weber-Forschung³ nennt keinen Grund für die Arbeit Mahlers. Dem hilft das Programmheft mit einer ‚Klatschgeschichte‘ ab. Der Gattin Karls von Weber, Marion, wurde ein Verhältnis zu Mahler unterstellt⁴. Sie habe mit Mahler an dem Werk gearbeitet, während Schwandt lapidar feststellt: „Webers Enkel Karl, [...], war ihm dabei behilflich“⁵. Ob der junge Dirigent sich bei der Arbeit von Marion helfen ließ, bleibt offen.

Dass die Oper mehr Anteile von Mahler als von Weber enthält, entspricht nicht dem Hörempfinden. Alles klingt wie Weber. Das beruht darauf, dass Mahler bei seiner Arbeit auf andere Kompositionen Webers zurückgriff, z. B. für die entzückende Arie Nr. 4 der Ines aus dem 1. Akt, „Der Kater Mansor“, auf ein Lied mit Mandolinbegleitung. Im 3. Akt greift er auch auf Musik des 1. Aktes zurück. Von daher ist die Annahme, der dritte Akt sei „eine Eigenleistung Mahlers“ vollkommen verfehlt⁶. Selbst die Entre’akt Musik – „Pintos Traum“, als erstes symphonisches Werk Mahlers angesehen, basiert auf Melodien Webers.

Das Werk wurde am 20. Januar 1888 am Leipziger Stadttheater mit großem Erfolg in Anwesenheit des Sächsischen Königspaars uraufgeführt. Zu den Gästen gehörten der Wiener Kritikerpapst Eduard Hanslick sowie mehrere Intendanten von Hoftheatern und Dirigenten. In der Folgezeit wurde das Werk an mehr als 20 Theatern aufgeführt.

Szenische Aufführungen in unserer Zeit sind selten (Wexford 2003, Prag 2012); konzertant erklingt das Werk gelegentlich. Die Präsenz auf Tonträgern ist erstaunlich gut.

Bernd Rüdiger Kern

3 Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biographie*, Mainz 2014, S. 540f.

4 Zimmermann (wie Anm. 2), S. 10–13.

5 Schwandt (wie Anm. 3), S. 540.

6 Christiane Wiesenfeld, *Didel dudel, didel dudel bum! Leipzig eröffnet mit Webers Singspiel „Die drei Pintos“ sein Mahler-Festival*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17. Mai 2023, S. 14.

Frauenpower: Ausgewählte Tonträger-Neuerscheinungen zu Weber

Die Neuerscheinungen der Jahre 2022/23 werden – sieht man von dem bereits besprochenen *Freischütz* unter René Jacobs (vgl. *Weberiana* 32 (2022), S. 145–148) ab – einmal mehr von den Klarinettenwerken dominiert: Roeland Hendriks hat die beiden Konzerte und die *Silvana*-Variationen eingespielt (Evil Penguin Classics EPRC 0053), Davide Bandieri die komplette Kammermusik für Klarinette (Brilliant Classics 95531), Pierre Pichler das *Grand Duo concertant* (Gramola 99293), Nicolai Pfeffer sowie Simon Lopez interpretierten das Concertino op. 26 neu (Novantiqua NA66 bzw. Warner Classics 5054197248436); in Zusammenhang mit dem 5. Internationalen Klarinetten-Wettbewerb in Gent entstanden Aufnahmen der Konzerte Nr. 1 mit Szymon Parulski und Nr. 2 mit Arthur Stockel (Aliud ACD OE 119-2). Die nicht nachlassende Begeisterung vieler Klarinettenisten für Weber und seine Musik ist nur allzu begreiflich, doch wirkliche Entdeckungen lassen sich eher abseits der ausgetretenen Repertoirepfade machen.



Dazu zählt in den letzten Monaten zweifellos die von der Pianistin **Luisa Imorde** vorgelegte CD (Berlin Classics 0302965BC), die Werke von Clara Schumann und von Weber miteinander verbindet. Diese Kopplung erscheint auf den ersten Blick nicht zwingend und ist zunächst auch nicht aufgrund innermusikalischer Gesichtspunkte entstanden (die Interpretin befand sich ursprünglich lediglich auf der Suche nach seltener gespielten Klavierkonzerten), und doch ist das Ergebnis überzeugend und beglückend gleichermaßen. Der intensive Austausch, den die Interpretin mit den Herausgebern der von ihr eingespielten Werke Webers innerhalb der Gesamtausgabe (John Warrack und Markus Bandur) gesucht hat, trug dabei wunderbare Früchte. Den Rahmen der CD bilden Clara Schumanns a-Moll-Klavierkonzert von 1834 und Webers erstes **Klavierkonzert C-Dur** von 1810, beide in sensiblen, ausgewogenen und klangschönen Interpretationen (aufgenommen bereits 2017), in denen Imorde und die fabelhaften Bremer Philharmoniker unter **Marie Jacquot** sich ganz in den Dienst der

Musik stellen. Imorde sucht bei Weber selten die große Geste; im Wissen um die, gemessen an modernen Konzertflügeln, sehr viel geringere dynamische Kraft der historischen Klaviere, für die Weber komponierte, sucht sie eher die feinen Abstufungen und besticht durch eine wundervolle Eleganz. Sie beherrscht eine Tugend, die für Webers Klavierspiel so bezeichnend war: sie kann auf dem Klavier singen, weiß – kongenial von der Dirigentin unterstützt – weit ausschwingende Kantilenen mit feinen, nie übertriebenen agogischen Freiheiten zu gestalten, atmet mit den Phrasen ihres Instruments, und das nicht nur in dem so wundervoll instrumentierten, exquisit ausgedünnten II. Satz *Adagio* (ohne Violinen), sondern ebenso in den schnellen Außensätzen. Einziger Wermutstropfen: Sie verfügt nicht über Webers „Pranken“; seine vollgriffigen Akkorde in weiten Lagen muss sie (auch aufgrund der abweichenden Tastenbreite des modernen Flügels) hin und wieder in Arpeggien auflösen, doch darüber hört man gerne hinweg. Imorde charakterisiert Webers Konzerte im Booklet mit den Worten, sie trügen „gleichermaßen etwas Mitreißendes und Berührendes in sich“ und enthielten zum einen „sehr bewegende Momente voller Intensität“, dann wieder „positive Kraft und Freude“; das gilt gleichermaßen für ihre Interpretation, und so kann man nur hoffen, dass sie auch das zweite Konzert und das Konzertstück auf Tonträger festhalten wird.

Zwischen den hier vorgelegten Konzerten treten Clara Schumann und Weber in einen direkten Dialog (in Aufnahmen aus dem Februar 2023): Zwischen fünf Klavierbearbeitungen von Liedern Robert Schumanns (aus *Myrthen* op. 25 und dem *Liederkreis* op. 39) erklingen Miniaturen Webers: seine frühe Allemande op. 4/1, sein *Max-Walzer* und der fünfte seiner *Favoritwalzer*. Die für die Liedtranskriptionen prägende Gesanglichkeit kontrastiert dabei bestens mit dem tänzerischen Gestus von Webers Klavier-Petitessen, die durch Imordes feinfühlig, mal versonnen, dann wieder übermütig aufgefasste Darbietung gleichsam geadelt werden. Zum Programm gehört zudem jenes *Adagio patetico* cis-Moll, das erstmals 1847 als angeblich von Weber stammende Komposition publiziert wurde.

Ist das gemeinsame „instrumentale Singen“ von Pianistin und Dirigentin das große Plus der erwähnten Produktion, so gilt das nicht minder für die Neueinspielung von Webers **Trio op. 63** für Flöte, Cello und Klavier vom Dezember



2022 durch drei französische Musikerinnen: **Juliette Hurel**, **Emmanuelle Bertrand** und **Hélène Couvert** (Alpha Classics 982). Frei schwingende, natürliche Agogik, Brillianz und Eleganz, aber auch unbändige Spielfreude zeichnen ihre Interpretation aus, in der die drei zu einem absolut homogenen Ensemble, quasi zu einer einzigen Stimme verschmelzen. Unter dem Motto *Natur romantique*

sind neben Webers eröffnendem Trio zwei Kompositionen für Flöte und Klavier zu hören: Carl Reineckes *Undine-Sonate* op. 167 und Franz Schuberts Introdution, Thema und Variationen über *Trockene Blumen* D 802 – eine gelungene Programmzusammenstellung. Die außerdem präsentierten Transkriptionen von zwei Liedern Schuberts (*Schäfers Klagelied* D 121 und *Trockne Blumen* D 795) für Flöte und Klavier korrespondieren thematisch wunderbar mit den Originalwerken von Weber (auch wenn der im langsamen Satz seines Trios auf eine andere Vertonung des Goethe'schen Klagelieds Bezug nahm) bzw. Schubert, fallen allerdings hinsichtlich der musikalischen Eindrücklichkeit etwas ab – hier hätte man sich eher eine Darbietung in der Originalversion mit Gesang gewünscht, aber das tut dem Gesamteindruck keinen Abbruch, hier ist kammermusikalisches Miteinander vom Feinsten zu erleben.



Die Qualitäten von Webers Trio sind längst allgemein anerkannt; neben dem *Grand Duo concertant* und dem Klarinetten-Quintett gehört es zu seinen (gemessen an der puren Menge der Einspielungen) beliebtesten Kammermusikwerken. Nur fünf Monate vor der zuerst genannten Produktion entstand eine weitere Neuaufnahme mit der schweizerischen Flötistin **Anja Kreuzer**, der polnischen Pianistin

Joanna Zathey und dem italienischen Cellisten **Martin Pratissoli** (Da Vinci Classics C00706), etwas weniger leichtfüßig und duftig als die Interpretation der Französinen, dafür beherzter im Zugriff. Hier bildet Webers Komposition den Schlusspunkt nach zwei identisch besetzten Trios von Joseph Haydn

(D-Dur Hob. XV:16) und Friedrich Kuhlau (G-Dur op. 119), wobei in der vorliegenden Aufnahme wohl Haydn vor Weber die Krone gebührt.



Unter dem Motto Frauen-Power sei am Rande noch auf eine bereits fast hundert Jahre alte Weber-Aufnahme aufmerksam gemacht: Das Label Appian Publications & Recordings Ltd. hat 2022 eine Doppel-CD mit der australischen Pianistin **Una Bourne** herausgebracht (APR 6037), die deren zwischen 1914 und 1926 entstandene HMV-Aufnahmen erneut zugänglich macht, darunter auch Webers *Rondo brillante* op. 62 (eingespielt im Juli 1924), das hier freilich mit „Perpetuum mobile“ überschrieben sein müsste. Mit stupender Technik eilt Bourne durch Webers Rondo und stellt dieses ganz in den Dienst ihrer brillanten Technik, sprintet dabei aber doch musikalisch am Stück vorbei, das Weber zwar als brillant bezeichnete, das aber doch mehr ein Charakterstück ist denn hochvirtuose Überwältigungspose à la Kalkbrenner oder Thalberg.

Nicht nur im Sinne der Gendergerechtigkeit, sondern gleichsam als heiterer Kehraus sei nach so viel ‚weiblichem‘ Weber noch auf einen ‚männlichen‘ aufmerksam gemacht: Webers **Fagott-Konzert** op. 27 steht immer noch im Schatten der Klarinettenkonzerte, wird aber trotzdem regelmäßig in neuen Interpretationen präsentiert, in den vorangegangenen Jahren beispielsweise in den Aufnahmen von Theo Plath und Bram van Sambeek (beide 2019). Noch ein Jahr jünger (Juli 2020) ist die 2022 erschienene Produktion mit **Riccardo Terzo** und der Camerata Salzburg (King Records KICC 1601), die durch nuancenreiche Gestaltung und Klangsinn besticht. Mit Konzerten von Mozart, Weber, Rossini und Jolivet stellt der Solist nicht nur seine stilistische Bandbreite, sondern auch seinen schier unerschöpflichen Atem unter Beweis – eine wundervolle musikalische Visitenkarte des zum Zeitpunkt der Aufnahme Dreißigjährigen.

Frank Ziegler

Ortrun Landmann, *Orchestergeschichte der Staatskapelle Dresden von 1710 bis 1918, Teil IV: Lebensläufe einzelner Musiker, vorwiegend böhmischer Herkunft, Dresden 2023*

Die durchaus umfassende Sekundärliteratur zur Geschichte der Sächsischen Staatskapelle hat 2023 einen wesentlichen Zuwachs erhalten: Ortrun Landmann legte als Teil IV einer geplanten umfassenden *Orchestergeschichte* eine Dokumentation zu ausgewählten aus Böhmen stammenden Künstlern vor. Publiziert wurde die fast 700 Seiten starke Studie ausschließlich digital von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden auf deren Qucosa-Server (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-848944>). An derselben Stelle ist bereits seit 2019 eine vollständige Personalzusammenstellung des Orchesters von derselben Autorin verfügbar: *Kapelle historisch. Namensverzeichnisse zur Geschichte der Sächsischen Staatskapelle Dresden seit 1548* (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-343149>), die sich freilich aufgrund der Materialfülle nur auf die wichtigsten Rahmendaten beschränken musste: Name des jeweiligen Musikers, Instrument und Dienstjahre, ergänzt durch wenige zusätzliche Kommentare. Bereits seit 2009 existiert daneben eine Studie Landmanns zu den der Kapelle angehörenden *Dresdner Hofnotisten von ca. 1720 bis ca. 1850* (Teil III der Arbeit *Über das Musikerbe der Sächsischen Staatskapelle*; <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-25559>). Die neue, nun erschienene Zusammenstellung bildet dazu eine wesentliche Ergänzung, indem sie die Biographien ausgewählter Musiker genauer beleuchtet.

Der thematische Fokus liegt auf Musikern, die aus Böhmen nach Dresden migrierten, bzw. auf deren Nachfahren. Grund für diese Wahl war eine Vorarbeit von Zdeňka Pilková (1931–1999); deren Studie *Musiker aus den böhmischen Ländern des 18. Jahrhunderts im Ausland – Legende und Wirklichkeit* von 1998/99 steht (in leicht überarbeiteter und durch Landmann annotierter Form) am Beginn der Publikation. Leider konnte die Musikwissenschaftlerin ihre akribischen Recherchen vor allem in tschechischen, teils auch in Dresdner Archiven nicht mehr zu Ende führen. Ihre Familie übergab die Vorarbeiten nach deren Tod an Ortrun Landmann mit der Bitte um Publikation, die

entschloss sich allerdings zu ergänzenden Untersuchungen anhand der Dresdner Primärquellen. Durch viele andere Projekte unterbrochen, konnte die langjährige Arbeit nun zum Abschluss gebracht werden und vereint die herausragende Expertise der beiden Autorinnen auf dem Gebiet der böhmischen bzw. der Dresdner Musikgeschichte zu einem einzigartigen Kosmos (die Reverenz an die verstorbene Kollegin war auch der Grund, den Bd. IV der geplanten Kapellgeschichte in der Erscheinungsfolge an den Beginn zu setzen; die inhaltliche Gliederung der insgesamt fünf projektierten Teile ist am Ende des vorgelegten Textes nachzulesen).

Die ausgebreitete Materialfülle ist bezüglich der vorgestellten Musiker singulär; zu vielen von ihnen konnten erstmals überhaupt in tschechischen Kirchenbüchern die Geburts- bzw. Taufdaten und die familiären Zusammenhänge ermittelt werden. Die Artikel (zu Einzelpersonen bzw. zu den im Sinne der besonderen Traditionspflege so substantiellen Musikerfamilien) beschränken sich nicht auf die für Lexika üblichen biographischen Texte, sondern ergänzen diese um umfangreiche Aktenauszüge, die das eigentliche Herzstück der Publikation bilden: Passagen aus den Hofkapellakten beleuchten die künstlerische Tätigkeit und die einzelnen Karrierestufen sowie die Besoldungsentwicklung, aber auch soziale Probleme. Genealogische Informationen sind den Kirchenbüchern (zu Hochzeiten, Taufen und Todesfällen) der Katholischen Hofkirche entnommen und beschränken sich nicht auf die genannte Person, sondern geben Auskunft über deren Familien (inkl. Nachweise zu Patenschaften). Aus den Dresdner Jesuiten-Diarien sind wichtige Informationen zur Ausbildung (Schulbesuch, Tätigkeit als Kapellknabe) entnommen. Ergänzt wurden nach Möglichkeit Zeitzeugenberichte. Am Ende steht ein Überblick über die für die Dresdner Kirchenmusik so bedeutsame Tätigkeit der katholischen Kapellknaben im 18. und 19. Jahrhundert. Musikforscher finden hier ebenso verlässliche Detailinformationen, wie Historiker, Genealogen, Soziologen etc. Die Zusammenstellung der benutzen Primärquellen und Sekundärliteratur bietet zudem für weitere quellenbasierte Forschungen zur Dresdner Musikgeschichte einen verlässlichen Wegweiser.

Ortrun Landmann kann man zum Abschluss dieser in jeder Hinsicht opulenten Quellenstudie nur Dank sagen und viel Energie für die Weiterführung des ehrgeizigen Projekts der Kapellgeschichte wünschen.

Frank Ziegler

Auf den Spuren der Weber'schen Familie im Tal der Wiese Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Zell im Wiesental vom 9. bis 11. September 2022

Im September 2022 kam die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft zu ihrem Jahrestreffen im idyllischen Südschwarzwald zusammen, genauer gesagt in Zell im Wiesental. Üblicherweise wurden für die Mitgliederversammlungen bislang fast ausschließlich Orte ausgewählt, die einen Bezug zu Webers eigenem Lebensweg aufweisen, diesmal war dies nicht der Fall, zumindest ist kein Besuch C. M. von Webers in dieser Region nachweisbar. Lediglich das nicht allzu ferne Basel war im Herbst 1811 eine Station seiner Reise durch die Schweiz: Vom 5. bis 14. Oktober hielt er sich dort auf, um am 13. Oktober ein Konzert zu geben. Ob er sich dabei bewusst war, dass er seinen familiären Wurzeln derart nahe war? Seine Vorfahren stammten aus dem Wiesental, aus Stetten (heute Ortsteil von Lörrach) und Zell: Der Urgroßvater war einst der Müller von Stetten; Großvater Fridolin (I.) war dort im Fridolins-Münster, dem Vorgängerbau der heutigen, 1822 geweihten Fridolins-Kirche, getauft worden, um schließlich nach Studium und Anstellung als Hauslehrer in Freiburg/Breisgau als Amtmann der Herren von Schönau in Zell zu wirken. Alle drei genannten Orte – Stetten, Freiburg und Zell – waren damals noch Teile des Habsburger-Reichs und gehörten jenem territorialen Flickenteppich an, der als Vorderösterreich bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts existierte: 1805 im Frieden von Preßburg erfolgte die politisch-territoriale Neugliederung, bei der das Breisgau und die Vogtei Zell an Baden fielen.

Im Amtshaus von Zell, dem einstigen Verwaltungszentrum, in dem sich auch die Wohnung des Amtmanns Fridolin Weber (I.) befand, erblickten seine Kinder das Licht der Welt, darunter Carl Maria von Webers Vater Franz Anton sowie dessen Geschwister Fridolin (II.) und Adelheid. Während der jüngere Franz Anton in Zell nur seine Kindheit verbrachte, bevor er zur Ausbildung nach Freiburg ging, kam der ältere Bruder Fridolin (II.) nach seinem Studium in Freiburg nach Zell zurück und wurde – wie zuvor sein Vater – 1754 als Amtmann angestellt. Seine Töchter, Carl Maria von Webers Cousinen, Josepha (später verh. Hofer, als Mitglied des Freihaustheaters auf der Wieden die Königin der Nacht der *Zauberflöten*-Uraufführung), Aloisia

(später verh. Lange, Mozarts „Jugendliebe“, eine hochgeschätzte Sängerin, für die er mehrere Konzert- und Einlagearien komponierte) und Constanze wurden ebenso in Zell geboren. Letztere ist als Gattin und später Nachlassverwalterin von Mozart in die Musikgeschichte eingegangen. Mit ihr schmückt sich Zell heute ganz besonders: Durch die Stadt führt ein „Constanze-Mozart-Boulevard“, ein Stationen-Pfad, der das Leben und Wirken der wohl berühmtesten Tochter des Ortes lebendig werden lässt und zu den „Europäischen Mozart-Wegen“ gehört. Aber auch Carl Maria von Weber als bekanntester Sohn des aus Zell gebürtigen Franz Anton von Weber ist dort nicht vergessen, und so war, initiiert insbesondere von der Journalistin und Autorin Heidi Knoblich, eine überaus freundliche Einladung an den Vorstand der Weber-Gesellschaft ergangen, das Jahrestreffen in Zell zu veranstalten.

Eröffnet wurde die Zusammenkunft am 9. September mit einem Konzert, zu dem die Sängerin Andrea Chudak und die Gitarristin Lidiya Naumova ein reines Weber-Programm zusammengestellt hatten, das sich an der 2012 von den beiden Künstlerinnen aufgenommenen CD orientierte (Antes Edition BM319280; vgl. dazu *Weberiana* 23 (2013), S. 155). Die stimmungsvollen Lied-Darbietungen verband die Sängerin durch charmante, lebendige kleine Kommentare. Das Publikum im ausverkauften Zeller Ratssaal zeigte sich von den noch immer recht wenig bekannten Vokalwerken begeistert und konnte den beiden Musikerinnen beim nachfolgenden Signieren der CDs auch persönlich nahekommen.

Der Ratssaal bot ebenso den Rahmen für die Mitgliederversammlung am folgenden Vormittag, das gegenüberliegende Rathaus bildete am Samstagnachmittag den Ausgangspunkt für einen Stadtbummel, begleitet vom Bürgermeister Peter Palme, der bereits das Konzert am Vorabend gemeinsam mit Frau Knoblich eröffnet hatte. Auch die Führung durch Zell hatte Heidi Knoblich übernommen, die nicht nur einen biographischen Roman über Constanze Mozart (erschieden bei Kaufmann in Lahr, 2006) verfasst und durch zahlreiche Aktivitäten die in Zell geborene Mozart-Gattin vor Ort wieder in lebendige Erinnerung gebracht hat (u. a. durch die Initiative zu besagtem Constanze gewidmeten Boulevard und dessen Gestaltung), sondern auch einen Beitrag über die beiden Zeller Amtsmänner Fridolin Weber (I. und II.) vorgelegt hat (in: *Das Markgräflerland. Beiträge zu seiner Geschichte und Kultur*,

Bd. 1/2015, S. 94–109), in dem sie die Forschungsergebnisse u. a. von Friedrich Hefe (1884–1956) und Volkmar Schappacher (1931–2016) erneut ins Bewusstsein rief. Es gibt somit derzeit kaum einen besseren „Cicerone“, der auf den Spuren der Webers durch Zell führen könnte, als sie. Freilich hat der Ort heute ein gänzlich anderes Gesicht als noch zu Zeiten der Webers (also zwischen der Amtseinführung von Fridolin Weber I. 1721 und der Übersiedlung seines Sohnes Fridolin II. von Zell nach Mannheim im Dezember 1763). Der Stadtbrand am 23. Juli 1818, dem u. a. das Amtshaus zum Opfer fiel, hat das Bild ebenso einschneidend verändert wie die Industrialisierung des 19. und 20. Jahrhunderts. Auf dem Weg vom Rathaus, vorbei am ehemaligen Standort des Amtshauses, am Schwanenweiher, der Karl-Maria-von-Weber-Straße, dem Stadtpark mit dem Zauberflötenpavillon (umstanden von Constanze-Mozart-Rosen, einer Neuzüchtung, angeregt aus Zell) bis hin zum Weber-Brunnen nahe dem Flüsschen Wiese ließ Frau Knoblich das Wirken der beiden Amtsmänner Weber in Zell, ihre schwierige und wechselhafte Beziehung zum Grundherrn, Franz Ignaz Ludwig Freiherr von Schönau aus der Linie Schönau-Zell, aber auch die Persönlichkeit der Constanze Mozart in anekdotischen Erzählungen, verbunden mit Zitaten aus den Quellen auf ebenso amüsante wie informative Art lebendig werden. Den Abschluss des Rundgangs bildete die von Frau Knoblich als „Welturaufführung“ angekündigte Darbietung des *Freischütz*-Jägerchors auf einer Drehorgel der Firma Jäger und Brommer aus Waldkirch; der Lochstreifen für diese Darbietung war speziell für das Treffen der Weber-Gesellschaft angefertigt worden und wird hoffentlich noch häufiger Verwendung finden. Der erwähnte Weber-Brunnen wird ehrenamtlich vom Ehepaar Helga und Karl Seger gepflegt, das ihn zu dem besonderen Anlass nicht nur mit einem zusätzlichen Blumenarrangement geschmückt hatte, sondern die Mitglieder der Gesellschaft auch zu einem Sektumtrunk einlud (die Stadt hatte dazu als kleines Gastgeschenk für die Anwesenden Gläser mit dem Stadtwappen beige steuert). Über die wundervollen Erlebnisse des Tages und die herzerwärmende Gastfreundschaft konnten die Mitglieder sich sowohl in der gemeinsamen Mittagspause im Gasthaus Löwen als auch beim abendlichen geselligen Beisammensein in der Pizzeria Escopazzo austauschen und dabei ebenso die Vorzüge der bodenständig-qualitätvollen badischen wie auch der internationalen Küche genießen.

Der Sonntagvormittag war der jüngeren Geschichte von Zell gewidmet. Im Wiesentäler Textilmuseum konnten sich alle Interessierten bei einer fachkundigen Führung durch Wolfgang Döbelin über die Entwicklung der Textilindustrie von den Anfängen in Heimarbeit auf Handwebstühlen bis hin zur Blütezeit nach dem Zweiten Weltkrieg informieren. Der Schwerpunkt lag dabei auf der Zell-Schönau AG, die einst unter dem Markennamen *irisette* prosperierte, bis in den 1970er Jahren die Abwanderung der Textilindustrie aus Westeuropa der Erfolgsgeschichte ein Ende setzte. Die liebevoll zusammengestellten Ausstellungsstücke, Modelle sowie die informativen Schautafeln mit Fotodokumenten, der Blick auf die hier hergestellten Tuche, vor allem aber die eindrucksvollen Vorführungen des Maschinenparks durch ehemalige Mitarbeiter (darunter der 89jährige Franz Zimmermann) brachten den Weberianern die „Weberei“ einmal auf ganz andere Art nahe; ein großartiger Einblick in die Wirtschafts- und Sozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Wie immens der Strukturwandel für die Stadt und die Region seit Schließung fast aller Textilfirmen zwischen Anfang der 1970er Jahre und 1990 gewesen sein muss, macht schon ein Blick auf die Baulichkeiten deutlich: Die große Halle, in der heute das Textilmuseum untergebracht ist, war nur ein kleiner Teil jener Firma, die neben anderen, ebenso verschwundenen Textil- und Maschinenbaubetrieben einst das Leben in der Stadt bestimmte. Über die vielfältigen Eindrücke konnte man anschließend bei badischem Wein und deftigem Guglhupf mit Schinkenspeck noch ein wenig fachsimpeln, bevor jeder wieder die Heimreise antrat.

Ein herzliches Dankeschön geht an alle an der Vorbereitung und Durchführung dieses Treffens Beteiligten, wobei unsere Zeller Mitglieder Heidi Knoblich und Siegfried Kiefer ausdrücklich hervorgehoben sein sollen, die sich ganz besonders bemüht haben, ihren Heimatort auch bei wechselhaftem Herbstwetter ins beste Licht zu setzen. Vielleicht kehrt ja die eine oder der andere auch noch einmal für einen längeren Aufenthalt zurück, um die landschaftlichen Reize des Schwarzwaldes, speziell des Wiesentals, in Ruhe zu genießen, möglicherweise aber auch die Weber-Stätten in Stetten, Freiburg und Basel zu besuchen. Wer von unseren Mitgliedern beim Jahrestreffen nicht dabei sein konnte, dem sei die Reise in Deutschlands äußersten Südwesten nachdrücklich empfohlen!

Dagmar Beck und Frank Ziegler

Bericht aus Pokój

Zum Weberfestival: wie immer fand es über Fronleichnam und zwar von Donnerstag, den 16. bis Samstag, den 18. Juni 2022 statt. Dieses Festival, das etwas umständlich „Festival der Musik historischer Parks und Gärten zu Ehren Carl Maria von Weber“ heißt, ist ein fester Bestandteil unserer Zusammenarbeit mit der Gemeinde Pokój und erfüllt damit vor allem den in unserer Satzung verankerten Vereinszweck der Förderung internationaler Gesinnung, der Toleranz auf allen Gebieten der Kultur und des Völkerverständigungsgedankens.

Am Donnerstag wurde das Festival mit der 1. Sinfonie in Es-Dur KV 297 von Wolfgang Amadeus Mozart eröffnet und zwar in einer Kammermusikbesetzung. Danach folgte das berühmte Klavierquintett A-Dur op. 114 von Franz Schubert – bekannt unter dem Namen „Forellenquintett“. Die Aufführung beider Stücke war auf hohem Niveau und wurde wie immer fachkundig von dem musikalischen Organisator Herbert Prochota mit Anmerkungen und Kommentaren begleitet. Neu war, dass die Übersetzung über eine Anlage mit Kopfhörern simultan erfolgte und sich somit keine Verzögerung im Ablauf des Programms ergab.

Abweichend von der gewohnten Reihenfolge gab es am zweiten Tag, also am Freitag, dem 17. Juni 2022 kein Konzert, sondern eine Veranstaltung im Haus der Kultur, des Sport- und Erholungszentrums, die Präsentation von einigen Schlossinventarstücken aus dem Bestand des schlesischen Museums in Oppeln. Frau Iwona Solisz präsentierte die verschiedenen Objekte und berichtete anschaulich anhand von Fotos über die Versteigerung beim Auktionshaus Neumeister in München. Diese Auktion war nicht nur in Sammlerkreisen eine Sensation. Denn zur Versteigerung kam der Nachlass von dem verstorbenen Ehrenvorsitzenden Herzog Ferdinand. Der Nachlass (im Wesentlichen das Inventar des Carlsruher Schlosses) war sorgsam in Kisten verpackt und seit den zwanziger Jahren des vorherigen Jahrhunderts unberührt. Als ich von der Auktion erfahren habe, habe ich mich mit dem Bruder von Herzog Ferdinand, Herzog Alexander, in Verbindung gesetzt. Er sagte mir, dass es immer der ausdrückliche Wunsch ihres Vaters gewesen sei, das Schlossinventar aus dem Schloss in Karlsruhe, in jedem Fall zusammenzuhalten. Leider würden die Erben nunmehr auf einer Versteigerung bestehen

und dieses einmalige Ensemble werde damit auseinandergerissen. Über die Landsmannschaft Schlesien habe ich Erkundigen eingeholt, ob nicht staatlicherseits, sei es vom Land Baden-Württemberg, sei es vom Land Nordrhein-Westfalen Interesse bestehe, einen solch einmaligen Schatz zu erwerben. Leider war das nicht der Fall.

Herr Kolodziej, dem ich von der Auktion erzählte, war geradezu fasziniert und brachte es fertig, Sponsorengelder in fünfstelliger Höhe einzuholen, mit denen das schlesische Museum in Oppeln Objekte ersteigern konnte. Darüber hinaus wurden im beträchtlichen Umfang weitere Stücke schenkungsweise an das Museum übergeben. Leider wurden die Ausführungen von Frau Solisz nicht übersetzt. Im Schlesischen Museum von Oppeln werden gesonderte Räume für die Präsentation des vom Museum erworbenen Schlossinventars eingerichtet werden.

Der weitere musikalische Teil des Festivals fand dann am Samstag, den 18. Juni 2022 in der katholischen Kirche statt. Nach der Abendmesse, die schon musikalisch umrahmt wurde, kam die *Vesperae solennes de beatae mariae virginis*, also „Feierliche Vesper zu Ehren der heiligen Jungfrau Maria“ zur Aufführung, die Eric Brikner Tsopé (1705–1760) komponiert hat. Auch hier war die Darbietung sowohl im Gesang als auch bei den Instrumenten herausragend.

Detlev Maschler

Bericht aus Eutin

Liebe Frau Schreiter,

verehrte Mitglieder der Weber-Gesellschaft,

leider ist es mir nicht möglich, an dem diesjährigen Treffen der Carl Maria von Weber Gesellschaft teilzunehmen. Da ich in diesen Wochen mehrere Rundfunktermine habe, bin ich doch sehr eingespannt, außerdem werde ich an dem Wochenende vom 17. auf den 18. September noch nach Eutin fahren, um dort einen Vortrag zu halten. Der hat allerdings nicht C. M. v. Weber zum Inhalt, sondern beschäftigt sich mit der Eutiner Hofmusik, genau gesagt geht es dabei um Johann Philipp Förtsch und Johann Nikolaus Hanff. Mit diesen beiden Komponisten, die ja auch im Kontext des Wirkens von Franz Anton von Weber in Eutin von Interesse sind, hatte ich mich anlässlich eines Arbeitsgesprächs der Eutiner Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit der Universität Kiel beschäftigt.

(Der erste Vortrag über Förtsch ist bereits publiziert, und zwar in: *Eutin im Barock. Kunst und Kultur am fürstbischöflichen Hof des 17 Jahrhunderts*, hg. von O. Auge und A. Scharrenberg Kiel/Hamburg 2021. Der zweite Vortrag folgt im Herbst).

Weil ich es also nicht schaffe, persönlich nach Zell im Wiesental zu kommen, schreibe ich diese Zeilen, um Sie dennoch auf dem Laufenden zu halten.

Da Martin Karl-Wagner sein Engagement für die *Eutiner Weber Tage* definitiv beendet hat, wie bereits angekündigt wurde, hat es in dem Jahr 2022 keine entsprechende Veranstaltung zu Weber in Eutin gegeben. Auch die *Eutiner Festspiele* hatten in dieser Saison kein Werk von Weber im Programm. Die ursprünglich schon für das Jahr 2021 geplante Neuinszenierung des *Freischütz* wurde abgesagt, stattdessen kam in Eutin Puccinis *Madame Butterfly* auf die Bühne und das Musical *Ein Käfig voller Narren*. Das ist umso bedauerlicher, als die Leitung der Festspiele für das kommende Jahr eine Pause angekündigt haben, weil die Zuschauertribüne ganz neu gebaut werden soll. Immerhin kam aber im Rahmen eines Galakonzertes, mit dem die Saison beendet wurde, die *Freischütz*-Ouvertüre zu Gehör, dazu eine Vergrößerung des Fotos von der Gründungsveranstaltung der Festspiele im Jahr 1951 als Kulisse im Hintergrund. Wie es in der Programmplanung der *Eutiner Fest-*

spiele weitergehen wird, ist noch nicht absehbar, es ist zu befürchten, dass der Neubau der Tribüne so lange dauern könnte, dass auch die Programmplanung für 2024 davon beeinträchtigt wird.

Auf der anderen Seite bietet das auch einen gewissen Spielraum. So möchte ich gerne mit der Leitung der Festspiele darüber sprechen, im kommenden Jahr in dem wunderbaren Konzertraum der Festspiele eine oder zwei Veranstaltungen zu Weber zu planen. Das Angebot zu einem Konzert mit dem Pianisten Lewin Krumpschmid, das Sie mir von Werner Häußner übermittelt haben, kommt da möglicherweise wie gerufen. Außerdem soll es 2023 auch eine Weber-Veranstaltung im Eutiner Schloss geben, da ich mit dem „Freundeskreis Schloss Eutin“ eine gute Kooperation gefunden habe, die es mir ermöglicht in den historischen Räumen des Schlosses Veranstaltungen anzubieten. Das alles ist noch ganz in der Vorplanung, aber ich bin sehr optimistisch, dass es im kommenden Jahr dann wieder „Eutiner Weber Tage“ geben wird, in konzentrierter Form zwar aber vielleicht gerade deshalb für die Eutiner auch reizvoll. Es wäre schön, wenn die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft dabei in irgendeiner Weise beteiligt wäre.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr Matthias Viertel

Ohne Weber kein Wagner

Sonderausstellung im Carl-Maria-von-Weber-Museum zu Hosterwitz vom 22. Oktober 2022 bis 23. April 2023

Unter diesem Motto wurde am 23. Oktober 2022 um 17 Uhr im Carl-Maria-von-Weber-Museum zu Hosterwitz eine Sonderausstellung eröffnet. Geplant und ausgeführt war die Schau in Kooperation mit den Richard-Wagner-Stätten Graupa. Einen nicht unwesentlichen Anteil an dieser Arbeit hatte neben Frau Dr. Romy Donath, Leiterin des Weber-Museums, Tom Adler, zukünftiger Musikwissenschaftler und zur Zeit Student an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar.

Die Ausstellung widmet sich vor allem dem Einfluss Webers auf den jungen Richard Wagner.

So stand bei der Begrüßung durch beide Kuratoren am Anfang ihrer Ausführungen die erste, allerdings noch nicht persönliche Begegnung des vierjährigen Protagonisten mit Weber im Schauspiel *Der Weinberg an der Elbe* (Uraufführung anlässlich der Hochzeit Maria Anna von Sachsens und Erzherzog Leopold von Österreichs am 15. und 16. Nov. 1817; Text Fr. Kind / Musik C. M. v. Weber) wie auch Richards zeitige Bekanntschaft mit Webers Musik und Person in den Dresdner Kinderjahren. Das Publikum erfuhr zudem, dass die Terrakottatönung eines antiken Vasenbildes, das in der genannten Aufführung mit dem kleinen Richard als Putto in Tableaux-Manier nachgestellt, zur Grundfarbe der Ausstellung bestimmt wurde. Ein weiteres Motiv zur Farbauswahl war Wagners bekannte Vorliebe für Rot- und Rosé-Töne.

Musikalische Akzente setzten Jörg Faßmann, Konzertmeister an der Sächsischen Staatskapelle und seine Frau Lenka Matějáková mit Bearbeitungen von Melodien aus Mozarts *Zauberflöte* für zwei Violinen. Die witzige, aber auch schlüssige Begründung ihrer Stückauswahl nannten sie griffig „Ohne Mozart kein Weber“. Den Abschluss der gelungenen kleinen Feierstunde gab der Schauspieler Johannes Gärtner mit der Lesung von Wagners Grab-Rede anlässlich der Überführung Webers von London nach Dresden. Mit einer guten Mischung aus Wagnerschem Pathos und fein ironischer Distanz gelang ihm eine zeitgemäße, aber respektvolle Interpretation.

Der Rundgang durch die Schau beginnt im Sonderausstellungsraum in der ersten Etage. Hier wird der Besucher mit Wagners Ausspruch „Weber ist mein Erzeuger gewesen“ empfangen, der sofort den prägnanten Einfluss vermittelt, den Weber auf Wagner hatte. Die zeitlebens nicht ablassende Beschäftigung mit Webers Werk wird in diesem Raum durch vielfältige Zitate Wagners, aber auch Wagners Frau Cosima, dargestellt.

Die Beziehung Webers zur Familie Geyer (Ludwig Geyer 1779–1821, Hofschauspieler in Dresden und Stiefvater Wagners), der er sich verbunden fühlte und die er mehrfach besuchte, des kleinen Richards *Freischütz*-Begeisterung nach erlebten Aufführungen am Hoftheater und seine Faszination besonders für die Wolfsschluchtszene verdeutlichen die tiefe kindliche Prägung: „Nichts ergriff mich so stark, wie die Musik des Freischützen, und auf jede Weise suchte ich die von dort empfangenen Eindrücke wieder vorzuführen, sonderbarer Weise aber am wenigsten durch das Studium der Musik selbst.“

Aber auch Bezeugungen Wagners aus viel späteren Zeiten, die seine Affinität zu Webers Musik widerspiegeln, kann man hier lesen: „Dann spielte Richard die Oberon-Ouvertüre und manches aus Oberon; es sei ihm, als käme er in seine Heimat, sagt er, wenn er zu Weber komme. Die Hebriden-Ouvertüre sei ja ein viel größeres künstlerisches Meisterwerk als die des „Oberon’s“, aber hier sei Seele, Feuer!“ (Cosima Wagner, 11. März 1881, aus ihren Tagebüchern)

Historische Klavierauszüge von *Oberon*, *Euryanthe*, dem *Freischütz* sowie *Lohengrin* und dem *Fliegenden Holländer* sind neben einer Wagner-Büste und -Statuette zu bewundern.

Im nebenliegenden Medienraum stehen Webers, Wagners und E.T.A. Hoffmanns Geisterwelten im Mittelpunkt. So ist es auch Hoffmanns Schauerromantik mit schillernden und nicht eindeutig dem Dies- oder Jenseits zuzuordnenden Gespenstergestalten, die in ihrer psychologischen Figurenführung den Weg zur großen romantischen Oper eröffnet. Diese Welt des Übernatürlichen und Phantastischen findet sich bei Weber in allen drei seiner bekannten Opern. Weber, der mit Hoffmann gut bekannt war, schätzte dessen Oper *Undine*, sah sich darin in seinen künstlerischen Überzeugungen bestätigt und entwickelte diese weiter.

Richard Wagner war schon als Jugendlicher von den literarischen Werken Hoffmanns äußerst fasziniert und wurde durch dessen Kunstästhetik beeinflusst. Musikalisch noch stark an Weber angelehnt, bestimmen in seiner frühen Oper *Die Feen* gute wie auch böse Geister das Geschehen. Mit dem *Fliegenden Holländer* entstand später die Geisteroper per se. Eine Medienstation lädt u. a. dazu ein, sich die Wolfsschluchtszene aus der *Freischütz*-Aufführung zur Wiedereröffnung der Semperoper vom 13. Februar 1985 anzusehen.

Zum Abschluss kann noch der kleine Konzertraum im Erdgeschoss besucht werden. Hier geht es u. a. um „Kritische Töne“ Wagners bezüglich Webers Musik. In den 1830er Jahren sah er in Weber ein Opfer „der unseligen Gelehrtheit der Deutschen“ und *Euryanthe* empfand er als in „kleinliche Einzelheiten zerstückelt“.

Während seiner Pariser Jahre (1839–1842) revidierte er z. T. sein hartes Urteil über Weber und setzte sich beim Pariser Publikum für ein besseres Verständnis von dessen *Freischütz* ein. Seine Kritik an *Euryanthe* erhielt er aber auch später aufrecht und stellte Webers Scheitern an der durchkomponierten Form der Oper fest. In gereiften Jahren allerdings entdeckte er in *Euryanthe* dessen „schönste, reichste und meisterlichste Musik“. Widersprüchlichkeiten in Wagners Urteil über Weber zeigen sich auch in Bezug auf dessen Orchesterbehandlung. So sprach er sich gegen dessen „ewig allegorisierendes Orchestergewühl“ aus, das den „edlen Gesang“ ersticke. Andererseits entdeckte er erst bei Weber die genialen Charakterisierungsmöglichkeiten durch Einsatz der Instrumentalfarben sowie dessen Technik der Erinnerungs- bzw. Leitmotivik. Diese entwickelte Wagner dann in seinen Musikdramen zu höchster Vollendung.

Dorothea Renz

Carl Maria von Weber als Wegbereiter Richard Wagners – Revision eines Topos

**Symposium anlässlich der Sonderausstellung „Ohne Weber kein Wagner!“
des Carl-Maria-von-Weber-Museums Dresden, Richard-Wagner-Stätten
Graupa, 24. bis 25. März 2023**

In der nahe Pirna südöstlich von Dresden gelegenen Ortschaft Graupa verbrachte im Sommer 1846 Richard Wagner einen dreimonatigen Erholungsurlaub. Wagner, damals Kapellmeister am Königlichen Hoftheater, mietete gemeinsam mit seiner Frau Minna das Bauerngut der Familie Schäfer, von dem aus er ausgedehnte Wanderungen in die Umgebung zwischen Pillnitz und Sächsischer Schweiz unternahm. Mit seiner zweiten Frau Cosima und den Kindern kehrte Wagner 1881 noch einmal in den Ort zurück.

1907 gründete der Leipziger Gymnasiallehrer Prof. Max Gaßmeyer (1864–1935) aus eigenem Sammlungsbesitz und dem alter Wagner-Freunde in dem Schäferschen Haus eine Gedenkstätte inkl. Verein zur Erhaltung und weil hier der erste musikalische Entwurf der Oper *Lohengrin* entstand, wird das Haus seitdem „Lohengrinhaus“ genannt. Gaßmeyers Sammlung aus originalen Erinnerungsstücken von Wagners Pariser Zeit, Porträts, Bayreuther Festspiel-Souvenirs und diversen zeitgenössischen Fotos, wurde später um Theaterzettel, Erstausgaben der Wagner-Literatur, Instrumente der Königlichen Kapelle Dresden und eine Totenmaske Wagners ergänzt. Schon zu DDR-Zeiten erfuhren die Räumlichkeiten, die zum Teil mit historischen Möbeln ausgestattet sind, eine grundlegende Erweiterung um eine Dokumentation über die Dresdner Kapellmeisterzeit Wagners und seine Beziehung zu dem Musikdirektor und Demokraten Karl August Röckel, 2009 wurde das Haus nach umfangreicher Sanierung wiedereröffnet, seit Mai 2016 kamen zudem neue multimediale Geräte hinzu, über die man in den Briefwechsel von Wagner mit seinen Freunden und verschiedene Aufführungen der Opern hineinhören kann.

Gleich um die Ecke dieser weltweit ältesten museal genutzten Wohnstätte des Komponisten befindet sich das Jagdschloss Graupa, eine Anlage im barocken Stil, umgeben von einem kleinen Park mit wertvollem altem Baumbestand, u. a. einer 450 Jahre alten Eiche, welches seit 1831 aus dem

Privatbesitz der sächsischen Königsfamilie in Staatseigentum übergang. Im Schlosspark informiert ein 2003 durch den Heimatverein Graupa e.V. angelegter Richard-Wagner-Kulturpfad über die verschiedenen Lebensstationen des Komponisten.

Nach der Wende wurde beschlossen, das Schloss mit dem Lohengrinhaus zu den „Richard-Wagner-Stätten“ zu verbinden und 2013 konnte nach erfolgreicher Sanierung die neue Wagner-Ausstellung eröffnen. Beide Häuser gehören heute zur Kultur- und Tourismusgesellschaft Pirna mbH unter Schirmherrschaft von Christian Thielemann und werden außerdem durch den 1993 neu gegründeten Gaßmeyer-Förderkreis e.V. unterstützt. Das Schloss-Museum umfasst sechs Ausstellungsräume, die sich mit Hilfe moderner Multimedia-technik (Idee und inhaltliche Ausgestaltung: Michael Hurshell) und vielen Hörstationen detailliert den Themen: Wagner in Sachsen, Dichtung, Komposition, Theater und Bühne, Orchestergraben und Wagner-Rezeption widmen. Highlights sind das Holografietheater, das für ein „Theatererlebnis en miniature“ sorgt sowie der virtuelle Orchestergraben, durch den der Klang der Instrumente anhand einer mitlaufenden Partitur nachvollzogen werden kann. Das Museum bietet darüber hinaus verschiedene museumspädagogische Programme für Kinder und Familien an, z. B. eine spezielle Ausstellungsebene auf Kinderhöhe, und diverse Sonderausstellungen.

1933, anlässlich von Richard Wagners 120. Geburtstag wurde im nahegelegenen Liebenthaler Grund das weltweit größte Wagner-Denkmal aufgestellt, ein Bronzeguss nach dem Modell von Prof. Richard Guhr (1873–1956). Auf einem Sockel aus Sandsteinfelsen, ist Wagner als Gralsritter dargestellt, umgeben von fünf allegorischen Figuren, die die fünf Elemente seiner Musik verkörpern: das Sphärische, das Lyrische, das Dionysische, das Tragische und das Dämonische. Eine Kopie des Kopfes des Denkmals befindet sich wiederum auf einer Sandsteinstele vor dem Jagdschloss.

Auf Initiative von Dr. Wolfgang Mende, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Richard-Wagner-Stätten Graupa, fand in Zusammenarbeit mit der Leiterin des Carl-Maria-von-Weber-Museums in Hosterwitz, Dr. Romy Donath, im März 2023 ein zweitägiges Symposium im Saal des Jagdschlusses statt, welches sich in mehreren Vorträgen kritisch mit der Bedeutung Webers als Wegbereiter Richard Wagners auseinandersetzte. Wagner, der Weber selbst als

seinen „Erzeuger“ bezeichnete, hatte in frühester Kindheit dessen *Freischütz* kennen gelernt und sich später ausführlich mit *Euryanthe* und *Oberon* auseinandergesetzt. Ziel der Tagung war es: „den Topos von Weber als dem Wegbereiter Wagners einer Revision im ursprünglichen Wortsinn [zu] unterziehen: einer Neusichtung, die die Einsichten kritischer Forschung im Bewusstsein führt, die sich im Eifer der Dekonstruktion aber der Fahndung nach positiven Belegen nicht verschließt.“

Nach Begrüßung durch Christian Schmidt-Doll (Geschäftsführer Kultur- und Tourismusgesellschaft Pirna mbH), Romy Donath und Wolfgang Mende eröffnete Frank Ziegler den Vortragsreigen mit einem Referat über die „Kontakte zwischen den Familien Weber und Wagner“, beleuchtete das Verhältnis Carl Marias zu Ludwig Geyer, dem Stiefvater Wagners, der als Tenor-Buffo in Dresden wirkte und zu dem er eine zwar nicht eng freundschaftlich verbundene, aber interessierte Beziehung führte, vor allem was dessen Werke betraf. Auch protegierte Weber Wagners Geschwister Albert, dem er ein Engagement in Breslau als 1. Tenor vermittelte, sowie Rosalie und Clara, die unter seiner musikalischen Leitung verschiedenen Rollen in Dresden interpretierten, bevor beide 1827 ans Ständetheater Prag wechselten. Dass der kleine Richard 1817 an der Aufführung von Friedrich Kinds Lust- und Festspiel *Der Weinberg an der Elbe*, zu dem Weber den Chor „Hold ist der Cyanenkranz“ (WeV F.11) komponiert hatte, mitwirkte, war hier ebenfalls Thema. Bei der szenischen Umsetzung von antiken Vasengemälden in der letzten Szene des Stücks verkörperte (lt. Wagners Autobiographie) der Vierjährige einen stummen geflügelten Putto. Der Briefwechsel zwischen Caroline von Weber und der Familie Jähns eröffnet Einblicke in die Tätigkeit Wagners als Hofkapellmeister in Dresden, z. B. bezüglich seines Probedirigats der *Euryanthe* in Dresden 1843, und überliefert den Wunsch Carolines, Wagner möge Webers Opernfragment *Die drei Pintos* vollenden. In einem Aufsatz des Webersohnes und -biographen Max Maria wird über die *Tannhäuser*-Uraufführung 1845 in Dresden berichtet, die Rolle Carolines im Wagner-Umkreis allerdings übertrieben dargestellt. Seinen Vortrag schloss Ziegler mit der nostalgisch beschriebenen Rückkehr des Komponisten 1881 in die sächsische Residenzstadt, bei der Wagner nicht nur zwei Weber-Aufführungen besuchte, sondern auch verschiedene Weber-Orte aufsuchte

Um „Wagners Rolle bei der Überführung von Webers Gebeinen aus London 1844“ ging es im folgenden Vortrag von Prof. Dr. Manuel Gervink, der per Zoom auf Großleinwand der Tagung zugeschaltet war. Anhand ausgewählter Preetexte, u. a. Artikel der *Leipziger Zeitung* vom 16. und 18. Dezember 1844, erläuterte Gervink die Überführung des Sarges per Schiff und Bahn, die kurz vorher stattgefunden hatte. Bekannt ist, dass Wagner bei der Beisetzung am 15. Dezember die Grabrede hielt, für die er eine Trauermusik komponiert hatte – in seinen Lebenserinnerungen (*Mein Leben*) berichtete er ausführlich darüber. Wagners Engagement bei diesem Vorhaben der Überführung, das unmittelbar mit den Bestrebungen um die Errichtung einer Weber-Denkmal in Dresden verknüpft war, wurde von Gervink im Weiteren anhand zeitgenössischer Dokumente bildhaft dargelegt. 1841 war ein Komitee gebildet worden, dem sowohl der Vormund der Familie Hofrat Karl Theodor Winkler als auch der Generaldirektor der Kgl. Schauspiele Wolf A. A. von Lüttichau angehörten. Mehrere Berichte, u. a. der des Englandreisenden Joseph Gambihler über Webers Grabstätte in London, der allerdings auf der falschen Annahme beruhte, Webers Grab in der Moorfields-Chapel sollte anonymisiert bzw. aufgelöst werden, hatten die Bemühungen zu Rückführung und Weber-Denkmal angestoßen. Bis zur Rückführung, für die sich Webers Witwe aussprach, und die dann nach vielem Hin und Her und nach eingehender Prüfung vom König aufgrund abgedeckter Finanzierung schließlich genehmigt wurde, vergingen drei Jahre. (Das Weber-Denkmal wurde erst 1860 realisiert.) Für die Verzögerung mögen die Bedenken des sächsischen Königshofes verantwortlich gewesen sein, die Aktion könne mit der Rückführung der Gebeine Napoleons von der Insel St. Helena nach Paris 1840 in Verbindung gebracht werden, die jedoch, so vermutet Gervink, wesentlich die Motivation Wagners mitbestimmt haben dürfte. Wagners Einsatz ordnete der Referent vor dem Hintergrund von dessen Weber-Bild ein, dessen Wandlung er anhand von Wagners Schrift *Die deutsche Oper* (1834) und seinen *Freischütz*-Aufsätzen in der *Revue et gazette musicale* und der *Dresdner Abend-Zeitung* von 1841 (s. u.) näher analysierte.

Im dritten Vortrag des Symposiums mit dem Thema „Die Natur ist herrlich – Hosterwitz und Graupa als Inspirationsorte“ führte Romy Donath in die landschaftliche Umgebung ein und verdeutlichte deren Bedeutung

für Weber und Wagner. Schloss Pillnitz stellt für Donath das verbindende Element zwischen Graupa und Hosterwitz dar. Da das „Spaziergehen“ im 19. Jahrhundert eine regelrechte Mode war, verwundere es nicht, dass beide Komponisten Ausflugsziele wie z. B. die Keppmühle im Keppgrund und die Lochmühle im Liebthaler Grund besuchten und die Sächsische Schweiz für sich entdeckten. Die Elbe verbunden mit den Elbhängen und Weinbergen übte eine große Faszination aus. Beide ließen sich durch ihre Ausflüge in die Natur zum Komponieren inspirieren und nutzten die Zeit zur gesundheitlichen Erholung und wie es Wagner ausdrückte „zur Stärkung meiner angegriffenen Nerven“ (Zitat aus *Mein Leben*). Auch viele andere Künstler hatten Sommerfrischen in der Gegend, z. B. Theodor Körner und Friedrich Wieck in Loschwitz sowie Gerhard von Kügelgen am Weißen Hirsch, dessen Tod im März 1820 nach einem Raubüberfall sämtliche Gemüter bewegte und laut Donath möglicherweise mit Anlass dafür war, dass Weber in diesem Jahr nicht nach Hosterwitz herauszog, sondern ein stadtnäheres Sommerdomizil (Coselscher Garten) mietete. Dass Wagner am Ende seines Lebens nochmals nach Graupa wiederkehrte, führt Donath auch auf den unmittelbaren Reiz der Landschaft zurück.

Dr. Georg Högl, Mitarbeiter im Projekt *Richard Wagner Schriften (RWS)* am Institut für Musikforschung in Würzburg und Autor des jüngst erschienenen Buches *Wald – Weber – Wagner. Studien zur Waldthematik in der musikalischen Öffentlichkeit des 19. Jahrhunderts* (Würzburger Beiträge zur Musikforschung, Bd. 8, Würzburg 2021) referierte im letzten Vortrag des ersten Tages unter dem Motto „... fast würde ich glauben wieder beim ‚Walde‘ anfangen zu müssen...“ – Zur Waldthematik in Wagners Schriften über den *Freischütz*“. Sein Vortrag begann mit einem Frühstücksgespräch vom 2. Mai 1879 im Haus Wahnfried, das durch die Tagebücher Cosima Wagners überliefert wird, in dem die Konversation vom Wetter ausgehend zum *Freischütz* führte. Laut Cosima habe Wagner auch in späterer Zeit noch viel an Weber gedacht. Högl ging dann näher auf die *Freischütz*-Aufführung am 7. Juni 1841 in Paris ein. Wagners Urteil über Weber unterlag gewissen Schwankungen, für ihn war er der Inbegriff des deutschen Musikers, in *Die deutsche Oper* spricht Wagner 1834 von der „unselige[n] Gelehrtheit, – dieser Quell aller deutschen Uebel“ und dass Weber „hat nie den Gesang behandeln können“. Wagner machte

seine Ansichten über Webers Erfolgsoper in Aufsätzen in der *Revue et gazette musicale* (23./30. Mai 1841) und der *Abend-Zeitung* (16.–21. Juli 1841) publik. Interessant dabei ist, dass der Text für den französischen Aufsatz dreifach überliefert ist: in dem von Wagner auf Deutsch verfassten Manuskript, dem Zeitungsdruck und einer späteren Rückübersetzung von Cosima, die sich aber voneinander unterscheiden. Wagner warf den Franzosen vor, dass sie die Melodien des *Freischütz* nicht verstehen würden, weil sie die Inspirations-Landschaft nicht kennen. Wie Högl annimmt, begründe sich das Eintreten für Weber auf Wagners Misserfolg in Paris.

Der erste Vortrag am zweiten Tag des Symposiums von Tom Adler, Student der Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Weimar, der für das Konzept der Sonderausstellung „Ohne Weber kein Wagner!“ des Carl-Maria-von-Weber-Museums Dresden (vgl. den Bericht über die Ausstellungseröffnung auf S. 187–189) mit verantwortlich zeichnet, hatte den Titel „Wagners *Feen* – Eine Oper im Geiste Webers?“. Die *Feen* wurden von Richard Wagner 1833/34 in Leipzig und Würzburg getextet und komponiert und bilden seine erste abgeschlossene Oper, deren Uraufführung in Leipzig allerdings scheiterte. Wie Adler weiter ausführte, nennt Wagner Weber und Marschner als Vorbild für die Oper, Wagners frühes Schaffen basiere auf Grundlage von Rezeption und Weiterentwicklung von Vorbildern und Wagners Dresdner Zeit 1814–1827 war eindeutig Weber-geprägt. Mit dem Beginn seiner Opern setzte sich Wagner intensiv auseinander, nahm seine Entwicklung von der Ouvertüre, über das Vorspiel zur Einleitung. Die Form der Themen beschäftigte ihn ebenso, er schreibt Weber den Verzicht auf die Reprise in der Ouvertüre zu. Adler sieht in den *Feen* eine inhaltliche Parallele zum *Freischütz* (Geliebte als Schutzgeist, Gnadengel), belegte das zum einen am Beispiel der Wahnsinnssarie des Arindal im 3. Akt (Mitleid mit dem getöteten Tier), zum anderen an der Gestalt des Groma, der wie ein *Deus ex machina* erscheint (Vergleich mit Eremit und Feenkönig Oberon). Lora wiederum verglich er mit Agathe (Rolle zwischen lyrischem und dramatischem Sopran als „jugendliche Zwischenfachpartie“ angelegt). Der Typus der Erwartungsarie bei Weber (Agathe-Arie, A und B-Teil) findet sich in der Lora-Arie in den *Feen* wieder (O musst du, Hoffnung, schwinden).

Ausgehend von Wagners Charakterisierung „Ewig allegorisierendes Orchestergewühl“ – Webers *Euryanthe*-Musik betreffend – untersuchte Dr. Wolfgang Mende im folgenden Vortrag die Motiv- und Klangsemantik bei Weber und Wagner. Er bezog sich auf Wagners Schrift *Die deutsche Oper* 1834, die als verdeckte Rezension zur *Euryanthe* zu verstehen ist, denn die Aufführung 1834 hatte Wagner, dessen Leitstern in dieser Zeit Bellini war, eher abgestoßen. Nach einer kurzen Erläuterung der Begrifflichkeit „allegorisierendes Orchestergewühl“ widmete sich Mende der Leitmotivik bei Weber. Jähnschlüsselte die Leitmotive in seinem Werkverzeichnis auf und ordnete dem *Freischütz* elf, der *Euryanthe* acht und dem *Oberon* ein Leitmotiv zu, d. h. bei Weber spielen die Leitmotive also eher eine untergeordnete Rolle (in der Weber-Forschung bevorzugt man inzwischen den Terminus „Erinnerungsmotiv“ oder „Leitklang“ anstelle Leitmotiv). Wagners Begriff „Gewühl“ meine andere instrumentale Figuren, deutungstragende Klänge in Webers Werk und deren „ängstliche Benutzung zur Unterstützung eines Wortes“. An mehreren Beispielen erläuterte Mende dann die Leitmotivik bei Weber und Wagner, z. B. die Wiederaufnahme einer Melodie aus der Oper im Finale (sowohl *Freischütz* als auch *Euryanthe*). Diese Affirmation von Favorit-Melodien spiele bei Wagner keine Rolle, bei ihm wäre, so Mende, die Ableitung von Motiven aus bedeutenden Sätzen wichtiger. Als Beispiele für einen psychologisierenden Leitmotiv-Einsatz bezeichnete Mende das Herumspuken des von Lohengrin verhängten Frageverbots in Elsas Gedanken (*Lohengrin* 3. Akt, 2. Szene: Brautgemach), als Beispiel für die Uminstrumentation eines Motivs (Leitmotiv als Gedankenexplikation) die Szene, in der Ortrud Teramund die Nutzbarkeit des Frageverbots für die Intrige erklärt (2. Akt, 1. Szene: Verschwörungsszene). In Webers *Euryanthe* zeigte Mende das Motiv für Eglantines schmeichlerische Intriganz (1. Akt, 3. Szene), das dann mehrmals wieder aufgenommen wird (im Schmeichelmotiv in A-Dur als geglückte Intrige, in Eglantines Arie Nr. 8 als Motivation ihrer Intrige aus verschmähter Liebe sowie in Lysiarts Lügenrede im Finale Nr. 14). Das Leitmotiv aller Leitmotive ist für Mende dasjenige des Samiel (Samiel-Chiffre) in der Ouvertüre zum *Freischütz*, dessen Auftritte in der Oper als optische Erläuterung des Motivs fungieren bzw. umgekehrt. Wagner verwendet spezielle Instrumentalwirkung: Im *Rheingold* z. B. gibt es den Leitklang des Alberich (Englischhorn

mit Seufzermotiv) und das Motiv des Nibelungenhasses (tiefe Klarinetten und gestopftes Horn).

Der ursprünglich geplante Vortrag von Prof. Dr. Anno Mungen aus Bayreuth/Thurnau zu „Wilhelmine Schröder-Devrient als Weber- und Wagner-Interpretin“ musste wegen Krankheit leider entfallen. Stattdessen kamen die Anwesenden in den Genuss einer Ersteinstrumentierung: Es wurde die eigens für die Ausstellung in Hosterwitz hergestellte Aufnahme von „Hold ist der Cyanenkrantz“, Webers Chormusik zu *Der Weinberg an der Elbe*, interpretiert durch Studierende der Hochschule für Musik Weimar, auf Großleinwand abgespielt.

Im letzten Vortrag der Tagung behandelte Dr. Markus Bandur „Weber und Wagner in der Kino- und Filmmusik“. Bandur hatte sich die Frage gestellt, warum Wagner in der Filmmusik eine größere Rolle spiele als Weber und beantwortete sie folgendermaßen: 1. gelte Wagners Verhältnis von Text und Musik als vergleichbar mit dem Verhältnis von Bild und Musik im Film, 2. erinnere Wagners Aufführungspraxis an den Zuschauerraum im Kino (verdunkelt, Orchester verdeckt), 3. würde Wagners Idee des Gesamtkunstwerks häufig mit dem Film verglichen und 4. würde das leitmotivische Denken in der Filmmusik häufig von Wagners Umgang mit dieser Technik hergeleitet. Anhand von vier Stationen erläuterte Bandur dann das Vorkommen von Weber und Wagner in der Kino- und Filmmusik. Im Stummfilm (ca. 1910) wurden vielfach nur Platten abgespielt (Nadelton) oder die Filme durch Livemusik begleitet (die Komposition von Original-Filmmusik war in der Mehrzahl der Fälle zu aufwendig bzw. ließ sich auch in vielen kleineren Kinos nicht realisieren, daher griff man überwiegend auf bereits vorhandene Musik aus allen Bereichen zurück). Um die Arbeit der Kinomusiker zu erleichtern, erfolgte die Zuordnung von Musikbeispielen vielfach in Form von kürzeren gedruckten Hilfestellungen wie z. B. im *Edison Kinetogram* (1910), wobei in diesen die Musikzuweisung oft noch sehr unspezifisch ist. Als weiteres Beispiel für diese ‚katalogisierte‘ Filmmusik (Kompilation) führte Bandur exemplarisch den *Analytical guide* aus dem New Yorker Carl Fischer Verlag (1923) an, in dem bestimmte Musik passenden Schlagworten zugeordnet wurde. Ca. 1915 kam es verstärkt zur Mischung bisheriger Verfahren (Kompilations-Partituren), was mit einem Ausschnitt aus dem Stummfilm *Birth of Nations* belegt wurde

(Szene: Angriff des Ku-Klux-Klans, unterlegt mit dem Walkürenritt). Wichtig sei dabei, so Bandur, die Frage nach dem Wiedererkennungseffekt (sollen wir das Stück erkennen oder geht es lediglich um die passende Semantik der Musik zur Filmhandlung?). Weiterhin erläuterte Bandur im *Handbuch der Filmmusik* von Erdmann von 1927 eine Registerseite, in dem ausgewählte Werke für bestimmte Filmszenen empfohlen werden und in dem zwar Weber vorkommt (überwiegend mit seinen Bühnenwerken), Wagner aber nicht, was damit begründet wurde, dass allzu bekannte Werke nicht aufgenommen werden sollten. Seinen Vortrag beschloss er mit einem modernen Beispiel für den Einsatz von Wagners Musik im Film: *The New World* von Terrence Malick aus dem Jahr 2005 (Eingangs-Szene mit der Ankunft der englischen Siedlerschiffe an der Ostküste Amerikas zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die von Eingeborenen beobachtet wird), in der das *Rheingold*-Vorspiel in extenso verwendet wurde, was neben der erneuten Frage nach dem mitlaufenden Subtext auch Anlass zu der abschließenden Frage gab, ob Weber und Wagners stärkster Einfluss auf die Filmmusik nicht vor allem primär in der kompositorischen Gestaltung von rein dynamischen Verläufen ohne substantielles melodisches Substrat (d. h. Steigerungsgestaltung etwa lediglich durch Zuwachs von Lautstärke, Tempo, Registerlage etc.) zu sehen sei.

Sämtliche Vorträge des Symposiums sowie auch die jeweils anschließenden Diskussionen waren für alle Anwesenden im gut gefüllten Schloss-Saal auf jeden Fall eine Bereicherung und Anstoß, sich intensiver mit den verschiedenen Themen zu beschäftigen. In den Pausen zwischen den Vorträgen, bot sich bei Getränk und Gebäck schon erste Gelegenheit dazu im gemeinsamen Gespräch. Allen, die nicht teilnehmen konnten, sei die geplante Publikation der Tagungsbeiträge empfohlen, die Ende 2023 im Donatus-Verlag Niederjehna erscheinen soll.

Dank an alle Organisator*innen und helfende Hände, die den Aufenthalt im schönen Graupa so gastfreundlich gestalteten! Und hoffentlich ergeben sich in der Zukunft weitere Möglichkeiten für eine solch produktive Zusammenarbeit der beiden Einrichtungen!

Solveig Schreiter

„Die Schwester(n) des *Freischütz*“

Ausstellung zum 200. Jubiläum der Uraufführung von *Euryanthe* im Carl-Maria-von-Weber-Museum in Hosterwitz vom 28. Mai 2023 bis 14. Januar 2024

2023 jährt sich am 25. Oktober das Datum der Uraufführung von Webers Oper *Euryanthe* zum 200. Mal – Anlass für das Carl-Maria-von-Weber-Museum eine Ausstellung über Webers „verfluchte“¹ Oper zu zeigen. Das Werk hat es bis heute schwer und wird kaum auf der Bühne gespielt, obwohl es als eine der ersten durchkomponierten Opern wegweisend wirkte und vor allem Richard Wagner (1813–1883) beeinflusste². Zahlreiche Musikwissenschaftler haben sich mit der Suche nach den Ursachen für das Scheitern dieser Oper beschäftigt, wobei man feststellte, dass es „ein Jammer [sei], daß eine der genialsten Partituren der deutschen Operngeschichte in den Archiven vergilb[t].“³

Verantwortlich für die Misere hat man die Librettistin Helmina von Chézy (1783–1856) gemacht, die Weber im „Dresdner Liederkreis“ kennengelernt hatte. Nach seinem Zerwürfnis mit Friedrich Kind (1768–1843) hatte Weber nach einem geeigneten Dichter gesucht, um an den Erfolg des *Freischütz* anzuknüpfen. Ludwig Tieck (1773–1853), der in Dresden lebte und mit dem Weber in engem Kontakt stand, hat höchstwahrscheinlich abgelehnt, obwohl er später beratend an der *Euryanthe* mitwirkte. E. T. A. Hoffmann (1776–1822), der vielleicht ebenfalls in Frage hätte kommen können, verstarb 1822.

Das unsägliche Libretto

Helmina von Chézy reagierte wohlwollend auf Webers Ansinnen und schlug ihm einen Stoff vor, den sie bereits aus Paris kannte und gemeinsam mit

1 René Leibowitz, *Un opéra maudit: „Euryanthe“*, in: *Les fantômes de l'opéra. Essais sur le théâtre lyrique*, Paris 1978, S. 145–174.

2 Vgl. Michael C. Tusa, *Richard Wagner and Weber's 'Euryanthe'*, in: *19th-Century Music*. Vol. 9, No. 3, Spring 1986, S. 206–211.

3 Kurt Honolka, Einleitung zur von ihm und Wilhelm Zentner neu eingerichteten Textfassung der *Euryanthe*, Stuttgart 1961, S. 5.

Friedrich Schlegel (1772–1829) übersetzt hatte – *Euryanthe*⁴. Mit der Wahl dieses Sujets versuchte Weber vor allem der allgemein herrschenden Zensur zu begegnen, die deutsch-nationale Texte ablehnte. Zudem sollte sich die neue Oper bewusst vom *Freischütz* abheben und als Große Opera seria neue Akzente im Schaffen Webers setzen. Damit stand Webers Intention diametral den Erwartungen des Publikums entgegen, das im Grunde genommen einen zweiten *Freischütz* erwartete. Chézy erkannte dies und versuchte zumindest teilweise den Erwartungen entgegenzukommen, indem sie in ihrer ersten Bühnenfassung beispielsweise den Namen „Adolar“ in den deutschen Namen „Gerhard“ abänderte, um eine einfachere Verständlichkeit zu erreichen – bis heute bilden die ungewöhnlichen, altfranzösischen Namen der Protagonisten („Eglantine“, „Lysiart“ und nicht zu vergessen „Euryanthe“ selbst) eine Hemmschwelle für das Publikum und erschweren den Zugang zum Inhalt; sie sind außerdem schon nach der Uraufführung dem Spott ausgesetzt gewesen. Zudem griffen Weber und Chézy stark in den Handlungsverlauf ein und veränderten die Ursprungsgeschichte derart, dass sie am Ende kaum noch verständlich war und vor allem nicht mehr dramaturgisch nachvollziehbar ist. Bereits im 19. Jahrhundert gab es deshalb mehrere Versuche, das Libretto umzuschreiben, um die Oper doch noch zu retten, doch fast alle Versuche scheiterten⁵.

Dabei waren beide Künstler ursprünglich von dem Projekt und dem zu erwartenden Erfolg überzeugt: „Weber ist sehr fleißig an meiner Euryanthe, die hoffentlich auch in München erscheinen wird. Sie dürfen von seinem Eifer u[nd] meinem guten Willen diesmal etwas Außerordentliches erwarten“, schrieb Chézy im Mai 1823⁶.

4 1804 war Helmina von Chézys Übersetzung des französischen Epos „L’histoire de tres-noble et chevalereux prince Gerard conte de Nevers et de Rethel et de la vertueuse et tres chaste princesse Euriant de Savoye s’amy“ unter dem Namen „Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen“ erschienen. Vgl. Friedrich Schlegel, *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen*, Leipzig 1804.

5 Vgl. dazu: Knut Holtsträter: „*Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen*“. Zur Figurenführung in der *Euryanthe* von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber, in: Kristina Richts (Hrsg.): „*Ei, dem alten Herrn zoll’ ich Achtung gern*“: *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, München 2016, S. 371–395.

6 Helmina von Chézy am 22. Mai 1823 (A045108).

Das später zerrüttete Verhältnis von Weber und Chézy entstand vor allem aufgrund finanzieller Differenzen, da Chézy wegen der vielen Änderungen weitere Honorarforderungen stellte, doch zunächst hatte die Zusammenarbeit harmonisch begonnen: „[...] wir haben von Oktober 1821 bis Junius 1823 mit dem schönsten Willen in friedlicher Eintracht oft Stundenlang über Einzelheiten berathend u[nd] feilend gearbeitet.“⁷ Chézy äußerte sich später mehrfach zu der Kritik, die ihrem Libretto entgegengebracht wurde und verteidigte sich dahingehend, dass viele Ideen und sogar entscheidende Eingriffe im Text von Weber selbst gekommen wären und er auf deren Umsetzung bestanden hätte:⁸

„Niemand hat tiefer, als ich, welche die altfranzösische Novelle mit Weglassung mehrerer störender u[nd] hemmender Episoden, u[nd] leeren Ausfüllungen, verteutscht, ihren Zauber empfunden. Jedermann wird mir, nach einigem Nachdenken, zugestehn, daß Weber die Novelle nicht komponiren konnte. Mit wenigen hätte ich es wagen können, mit Weber wagt' ich nichts, wenn ich viel Schönes in der Grundlage, woran ich innig hieng, durch das ersetzte, was Er verlangte, die Operndichtung wurde [...] ganz nach Webers Wünschen umgeschmolzen u[nd] verarbeitet, bis er nachdem er selbst durchgängig mehreres einwebte, den Schlußchor machte, die Rezitative nach Bedürfniß zusammenschob, oder ausdehnte, u[nd] erklärte: Er ließe sich nun keine Silbe vom Text nehmen! Zu einigen Chören und Cavatinen hat er selbst das Silbenmaas angegeben [...].“

Weber wiederum betonte, wie sehr er auf seine Textdichterin angewiesen sei. So schrieb er im Februar 1823 an Chézy: „Ich schreibe Ihnen theure Freundin diese wenigen Worte damit Sie nicht etwa glauben sollen ich schmolle kindischer Weise. Was ich Ihnen alles zu sagen habe, wie sehr ich Ihrer Hülfe bedarf, läßt sich ja doch nicht schreiben.“⁹

7 Helmina von Chézy, *Euryanthe-Replik 1825*, Wien, August 1825 (A031915).

8 Ebd.

9 Carl Maria von Weber an Helmina von Chézy am 27. Februar 1823 (A042101).

Nachdem sich abzeichnete, dass die *Euryanthe* nicht an den fulminanten Erfolg des *Freischütz*‘ anknüpfen würde, schoben sich beide gegenseitig die Schuld zu. Chézy schrieb beispielsweise:¹⁰

„Die Euryanthe stirbt hier des blassen Todes, macht leere Häuser, [...] es scheint, als hätte Weber sich den Kopf zerbrochen den Instrumenten Mißtöne zu entreißen und die schönen Menschenstimmen durch die widrigste Unnatur der Tonsetzung zum heisern Angstschrei zu verwandeln. Doch muß man billig seyn, die Musik schien mir beßer, ud alles gieng anders, eh gestrichen war, u[nd] als er dirigierte. Jetzt aber ist es nicht zum Aushalten.“

Die Komplexität und Vielschichtigkeit der Beziehung zwischen Weber und Chézy wird in der Sonderausstellung des Carl-Maria-von-Weber-Museums angedeutet. Außerdem wird versucht, darzustellen, warum die Oper bis heute kaum bekannt ist, zumal die ersten Aufführungen in Wien, Dresden und Berlin sehr erfolgreich waren. Dies kann vorrangig auf die hervorragenden Sängerinnen Henriette Sontag (1806–1854) und Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) zurückgeführt werden, die jeweils die Euryanthe sangen. Ein Teil der Sonderausstellung widmet sich den außergewöhnlichen Biografien dieser beiden Sängerinnen, die für Weber von so außergewöhnlicher Bedeutung waren.

Zum Titel der Sonderausstellung

Der Titel der Sonderausstellung „Die Schwester(n) des *Freischütz*“ soll verdeutlichen, dass bei dieser Weber-Oper – im Gegensatz zum *Freischütz*, wo Max die zaudernde Hauptfigur darstellt – die Frauenfiguren im Mittelpunkt stehen. Euryanthe und Eglantine verkörpern zwei gegensätzliche Frauentypen und stehen sich nach außen hin rivalisierend gegenüber. Zudem wurde das Libretto durch eine Dichterin verfasst, was auch noch Anfang des 19. Jahrhunderts eine Ausnahme bildete.

10 Brief von Helmina von Chézy an Sarah Kaskel vom 19. Dezember 1823 (A042051).

Bis heute kann die *Euryanthe* als Nachfolge-Oper des *Freischütz* und musikalisch-fulminante Fortführung (somit als „Schwester“) angesehen werden, die sowohl in der Instrumentierung als auch in der Verwendung von Leitmotiven und Harmonik in die Zukunft verweist – ein Werk, das zu Unrecht vergessen scheint und das nur im Schatten des *Freischütz* wahrgenommen wird.

Moderne Inszenierung in Dresden

Aus heutiger Betrachtung und aus dem Blickwinkel einer modernen, vielschichtigen Inszenierung können dramaturgische Mängel der Oper aufgehoben werden. Dies gelang in einigen Inszenierungen, wobei in der Sonderausstellung auf die letzte Dresdner Inszenierung von Regisseurin Vera Nemirova eingegangen wird (Premiere: 25. Februar 2006), indem Impressionen des Dresdner Fotografen Matthias Creutziger gezeigt werden. Nemirova hat die Handlung ins Heute verlegt und überwand dadurch manche dramaturgische Schwäche des Stückes. Szenen wurden neu gedeutet oder durch Bilder neu interpretiert, wobei die Farbsymbolik eine zentrale Rolle spielt. Euryanthe in unschuldigem Weiß steht der in Rot gekleideten Gegenspielerin Eglantine gegenüber. Stoffe und Kleidung werden geschickt genutzt, um symbolische Inhalte zu transportieren. Beispielsweise steht Euryanthe in ihrem übergroßen Brautkleid völlig unbeweglich auf einem Sockel, sodass das Bild der Unschuld, welches sie verkörpert, ihr eigenes Wesen unterdrückt. Eglantine mit ihrem roten Schlangenkleid entpuppt sich hingegen als die Verkörperung einer Femme fatale, die an ihren eigenen Bedürfnissen zugrunde geht. Die reflektierte und einfühlsame Inszenierung begeisterte das Dresdner Publikum und war eine gelungene Neuinterpretation des Werkes.

Die Sonderausstellung versucht, die Oper *Euryanthe* und ihren Misserfolg einem breiten Publikum verständlich zu machen. Dabei wird deutlich, wie vielschichtig und komplex Fragen rund um den Erfolg und Misserfolg musikedramatischer Werke waren und sind. Die *Euryanthe* ist ein solcher „Un-Fall der Musikgeschichte“ – ein Werk, dem eigentlich ein ganz anderer Werdegang hätte zugestanden werden müssen.

Romy Donath

Verabschiedung von Prof. Dr. Manuel Gervink

Am 5. Juli 2023 fand die feierliche Verabschiedung von Prof. Dr. Manuel Gervink im Rahmen der Ringvorlesung „Lieblingswerke“ im Kleinen Saal der Hochschule für Musik Dresden statt, bei der Herr Gervink über eins seiner Lieblingswerke, die Oper *Wozzeck* von Alban Berg, referierte.

Prof. Dr. phil. habil. Manuel Gervink (geb. 1957 in Münster), studierte ab 1976 Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität in seiner Geburtsstadt und schloss dieses 1984 mit der Promotion zum Dr. phil. ab. Danach war er zehn Jahre wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln, wo er 1994 habilitiert wurde. Nach einer Vertretungsprofessur für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Köln, kam er schließlich 2002 ins schöne Elbflorenz und wurde dort auf die Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber berufen. Gleichzeitig auch Leiter des Instituts für Musikwissenschaft und viele Jahre Prodekan bzw. Dekan der Fakultät II der Hochschule, wird nun Manuel Gervink zum Sommer hin in seinen verdienten Ruhestand eintreten.

Durch das Programm, welches auch ein paar Überraschungen für den Vortragenden enthielt, führte der Leiter des Instituts für Neue Musik, Prof. Dr. Jörn Peter Hiekel, der zusammen mit Konstanze Kremtz, Mitarbeiterin am Heinrich-Schütz-Archiv, die Veranstaltung organisiert hatte. Nach einer kurzen Begrüßung bestand die erste Überraschung aus einem musikalischen Beitrag. Yining Bian (Klarinette), Tomas Westbrooke (Violine) und Nicolas Kuhn (Klavier) stimmten auf das zu besprechende „Lieblingswerk“ ein und spielten ein Arrangement des Orchesterzischenspiels in d-Moll aus dem 3. Akt der Oper.

Danach stellte Gervink dem Auditorium, das aus Lehrenden und Studierenden der Hochschule sowie etlichen Gästen bestand, die Oper vor, indem er zu Beginn ihre Entstehungsgeschichte umriss und im weiteren Verlauf des Vortrags Inhalt und Aufbau des Werkes anhand ausgewählter Musikbeispiele aufschlussreich darlegte.

Alban Bergs *Wozzeck* ist eine Oper in drei Akten zu jeweils fünf Szenen, welche auf dem deutschsprachigen Dramenfragment *Woyzeck* von Georg

Büchner beruht. Berg, Schüler Arnold Schönbergs und Komponist der Zweiten Wiener Schule, hatte Büchners Drama auf der Bühne der Wiener Kammerspiele gesehen, was ihn offenbar so beeindruckt hatte, dass er relativ bald mit der Komposition begann, die er 1921 fertigstellte. Die Aufführung von drei Ausschnitten einige Zeit später führte dann zur erfolgreichen Uraufführung des Werkes unter Leitung von Erich Kleiber in der Staatsoper Unter den Linden, die am 14. Dezember 1925 stattfand.

Die Handlung basiert auf dem Leben des deutschen Soldaten Johann Christian Woyzeck (1780–1824), der wegen Mordes an der Chirurgenwitwe Johanna Christiane Woost hingerichtet wurde.

Gervink wies darauf hin, dass Bergs Schöpfung einen markanten Gegenpol zu den zeitnah entstandenen musikdramatischen Werken *Erwartung* op. 17 und *Die glückliche Hand* op. 18 seines Lehrers Schönberg bildete, und mittels einiger Zitate aus Bergs Korrespondenz wurde die Ambivalenz der Auseinandersetzung der beiden, die nicht ohne Konkurrenzgedanken blieb, deutlich.

Die Geschichte des Soldaten Wozzeck und dessen Frau Marie, ebenso Mutter seines unehelichen Kindes, ist fast alltäglich und trotzdem äußerst tragisch. Der seinem Hauptmann treu ergebene Wozzeck, der als Studienobjekt für medizinische Experimente eines Doktors den Lebensunterhalt der Familie aufbessert, erfährt, dass Marie ihn mit einem Tambourmajor betrügt. Als er zufällig ein Paar Ohrringe, Geschenk des Majors, bei ihr entdeckt, stellt er sie zur Rede, sie weicht ihm aber aus. Die Situation spitzt sich immer mehr zu, er muss im Wirtshaus die Tändeleien zwischen Marie und ihrem Liebhaber mit ansehen, wird nicht nur von den Anwesenden deswegen aufgezogen, sondern vom Major selbst verhöhnt und verprügelt. Obwohl Marie ihren Verrat inzwischen bereut, kommt es bei einer Begegnung im Wald am Teich zur Auseinandersetzung zwischen ihr und Wozzeck, bei der er sie ersticht. Der betrunkene Wozzeck, der nach einem Wirtshausbesuch zum Tatort zurückkehrt und die Tatwaffe, sucht, ertrinkt dabei im Teich, Doktor und Hauptmann gehen ohne etwas zu merken vorüber. Am Ende bleibt ihr Kind, das von den anderen Kindern aufgeklärt wird, aber sein Schicksal nicht begreift, als Vollwaise verlassen zurück.

Gervink erläuterte dann anhand der Aufschlüsselung der einzelnen Szenen der drei Akte, den sorgfältig durchdachten Aufbau des Werkes, bei dem Berg

jedem Akt eine eigene musikalische Form zugrunde legte. Der 1. Akt, in dem die Hauptpersonen vorgestellt werden, setzt sich aus fünf Charakterstücken zusammen, der 2. Akt, die dramatische Handlung vorantreibend, bildet eine Symphonie in fünf Sätzen und der 3. Akt besteht aus einzelnen Inventionen, die verschiedene Sicht auf das Mordgeschehen werfen.

An ausgewählten Ausschnitten, wie z. B. aus der 1. Szene im 2. Akt, der Entdeckungsszene zwischen Marie und Wozzeck, oder den beiden Teichszenen im 3. Akt, demonstrierte Gervink die Komponierweise, bei der vor allem die unterschiedlichen Arten der Vokalstimmenbehandlung, die rhythmisch genau fixierte, gesprochene Melodramen auf der einen Seite, hoch-expressiven, den Tonumfang ausreizenden Gesang auf der anderen Seite umfassen, sehr deutlich wurden. In seiner nur 90 Minuten dauernden Oper verwendete Berg die damaligen stilistischen musikalischen Mittel Atonalität sowie Leitmotiv-Technik in höchster Kunstfertigkeit und schuf ein expressivistisches Seelen- und Sozialdrama, das auch die heutigen Zuhörer:innen immer noch zutiefst berührt.

Nach einer kurzen Diskussion zu Herrn Gervinks Vortrag folgten weitere Überraschungen des Abends: die Dankesrede von Rektor Axel Köhler sowie gleich zwei Laudationes von Kollegen-Freunden. Der emeritierte Musiktheoretiker Clemens Kühn gedachte der regelmäßigen gemeinsam verbrachten Abende in Dresdens griechischem Restaurant Lukullus, bei denen er mit Gervink über alles reden konnte, vom simplen Smalltalk bis zu tiefgreifenden Gesprächen „über Gott und die Welt“. Er würdigte Gervink sowohl als äußerst umtriebigen, kompetenten, vielbelesenen und für alles offenstehenden Wissenschaftler, als auch als aufrichtigen, ausgeglichenen, unaufgeregten und humorvollen Menschen.

Prof. Dr. med. Dipl.-Mus. Hans-Christian Jabusch, Leiter des Instituts für Musikermedizin, zeigte dann anhand von Fotos dem Publikum Facetten von Gervinks Persönlichkeit auf, die manch einem der Anwesenden vermutlich noch unbekannt waren, z. B. einen Schnappschuss in Motorradkluft und Gervink als Pilot in einem Kleinflugzeug. Man erfuhr von seiner Leidenschaft für Filme und Filmmusik sowie Astronomie. Alle Redner wünschten ihm für seinen wohlverdienten Ruhestand alles erdenklich Gute und weiterhin soviel Neugier und Interesse, wie in seinem bisherigen Berufsleben.

Zum Abschluss interpretierte, den Kreis schließend, nochmals Thomas Westbrooke (Violine) gemeinsam mit Torsten Reitz (Klavier) die Romanze op. 97 aus Dmitri Schostakowitschs Filmmusik *Die Hornisse*.

Nun neigt sich mit der gelungenen Veranstaltung, für Manuel Gervink zwar ein wichtiges Kapitel seiner beruflichen Karriere dem Ende entgegen, als Vorsitzender der Weber-Gesellschaft möge er uns aber noch viele Jahre erhalten bleiben. Wir schließen uns den Glückwünschen von Herzen an!

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 4.7.0 vom 18. Februar 2023).

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. 1, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz u. a. 1993.

Bd. 2: Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, Mainz u. a. 1994.

Bd. 3, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler, Mainz u. a. 1996.

Bd. 4/1: Oliver Huck und Joachim Veit, *Die Schriften des Harmonischen Vereins. Teil 1: 1810–1812. Texte von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber*, Mainz u. a. 1998.

Bd. 5: Oliver Huck, *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusiken Carl Maria von Webers*, Mainz u. a. 1999.

Bd. 6: Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Schriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente Tonkünstlers Leben*, Mainz u. a. 2001.

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.

Bd. 8: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien. Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“ in der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden am 13. und 14. Oktober 2006 sowie freie Aufsätze und Quellenstudien*, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidlberger und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2007.

Bd. 9: *Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“ (Dresden 2011) sowie Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha*, hg. von Markus Bandur, Manuel Gervink und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2014.

Bd. 10: *Euryanthe-Interpretationen. Studien und Dokumente zur „Großen romantischen Oper“ von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber*, hg. von Markus Bandur, Thomas Betzwieser und Frank Ziegler, Mainz u. a. 2018.

Weberiana

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., Heft 1–32 (1993–2022).

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 Opernschaffen

Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen, Ausstellungskatalog Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001.

Ferner werden folgende Periodika und Lexika abgekürzt:

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 privilegierte 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.

Opernlibretti – kritisch ediert

James Robinson Planché, Karl Gottfried Theodor Winkler, Carl Maria von Weber

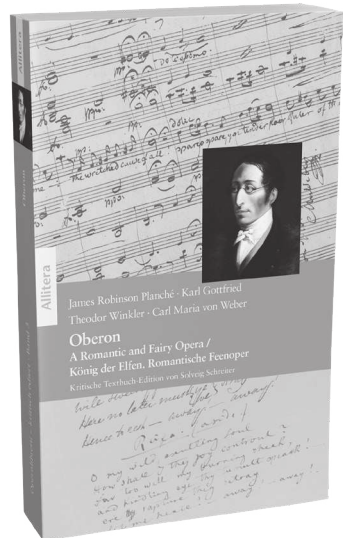
Oberon

A Romantic and Fairy Opera / König der Elfen. Romantische Feenoper.
Kritische Textbuch-Edition von Solveig Schreier

»Oberon, A Romantic and Fairy Opera«, Carl Maria von Webers »Schwanengesang« auf ein Libretto des englischen Bühnenauteurs James Robinson Planché hatte am 12. April 1826 am Covent Garden Theatre in London seine umjubelte Premiere. Auf dem europäischen Kontinent verbreitete sich das Stück vorrangig in Karl Gottfried Theodor Winklers Übersetzung, die auch die Grundlage für den vom Komponisten noch kurz vor seinem Tod am 5. Juni 1826 in London angefertigten deutschen Klavierauszug bildete. Trotz der erfolgreichen Uraufführung und einer beeindruckenden Aufführungsserie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab das auf Christoph Martin Wielands Epos beruhende Libretto immer wieder Anlass zur Kritik, die zu einer Vielzahl von Bearbeitungsversuchen führte, letztlich aber nie die abweichende Ästhetik des Londoner Opernbetriebs zur Kenntnis nahm.

Der vorliegende Band präsentiert erstmals das Libretto in wissenschaftlich-kritischer Edition in einer Synopse von englischem Original und deutscher Adaption. Dabei wird der Text unter Berücksichtigung aller einschlägigen überlieferten Quellen im speziellen Kontext seiner Entstehung und Überlieferung sowie im Vergleich zu bekannten zeitgenössischen Dramatisierungen desselben Sujets betrachtet. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Darstellung von Textgenese und Webers Einflussnahme auf die ursprüngliche Werkgestalt.

384 S., Paperback, ISBN 978-3-96233-063-7



Friedrich Kind, Carl Maria von Weber

Der Freischütz

Text von Friedrich Kind. Musik von Carl Maria von Weber

Kritische Text-Edition von Solveig Schreier



Textvorlagen zu Opernkompositionen erfahren oftmals schon in der Entstehungsphase der Werke tiefgreifende Umwandlungen, von den häufigen Veränderungen im Verlaufe ihrer Rezeption ganz zu schweigen. Wichtig erscheint daher zunächst eine Wiedergabe der Libretti in der vom Komponisten (und dem Textdichter) für die Premiere oder eine andere wichtige Aufführung vorgesehenen Form. Selbstverständlich werden aber auch ggf. existierende spätere autorisierte Fassungen in geeigneter Weise dokumentiert. Die Texte werden auf der Grundlage authentischer Quellen ediert, spätere üblich gewordene Überformungen werden dagegen beseitigt. Ziel ist die Präsentation eines

verlässlichen Textes und eine Darstellung seiner Entstehungsgeschichte. Aufgrund der reichhaltigen Überlieferungslage und der Popularität der Oper ist das Textbuch zu Webers »Freischütz« ein unverzichtbarer Band für jeden Opernfreund.

256 S., Paperback, ISBN 978-3-86520-209-3