

WEBERIANA

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

Heft 31
(Herbst 2021)

November 2021
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH
© 2021 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
© 2021 Buch&media GmbH
Umschlaggestaltung: Kay Fretwurst, Freienbrink
ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-96233-305-8

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses
urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen
oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8
D – 10117 Berlin
Tel.: 030 / 266-435383 bzw. -435210
e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de
Website: <http://www.webergesellschaft.de>

Redaktion: Irmilind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin
Redaktionsschluss: 31. August 2021
Satz: Irmilind Capelle, Detmold und Solveig Schreiter, Berlin

Inhalt

Vorwort	5
Beiträge	
Matthias Viertel	
Noch einmal „ <i>Von wegen Maria</i> “ – Nachtrag zur Taufe Carl Maria von Webers	7
Nancy Tanneberger	
Die Malerin Caroline Bardua (1781–1864) und ihre Zeit. Eine Würdigung	25
Joachim Veit	
Nicht Danzi, sondern Nasolini! – Zu einem Lieblingszitat Webers	47
Frank Ziegler	
„Diese Oper wird sich schwerlich lange auf dem Repertoire unserer Bühne erhalten.“ Carl Maria von Webers <i>Fidelio</i> -Einstudierungen in Prag (1814) und Dresden (1823) vor dem Hintergrund der Bühnenrezeption des Werks zu Beethovens Lebzeiten	59
Kleine Beiträge	
Frank Ziegler	
Fundstücke aus Webers Bibliothek?	87
Joachim Veit	
Neue Texte aus Teilnachlässen Gottfried Webers	89
Frank Ziegler	
Kleiner Fund zum <i>Freischütz</i> -Jubiläum: Der Oper zweiter Teil	92
Joachim Veit	
Rückblick aus Anlass der Auflösung des Trägervereins der Weber- Gesamtausgabe (1992–2021)	94
Irmlind Capelle	
Autograph der <i>Jubel-Kantate</i> von Carl Maria von Weber jetzt in öffentlicher Hand	100

Aufführungsberichte und CD-Neueinspielungen

Das Berliner Konzerthaus feiert Weber und seinen <i>Freischütz</i> (Frank Ziegler)	102
<i>Freischütz</i> konzertant an der Berliner Staatsoper (Bernd-Rüdiger Kern)	106
Weber: Klavierkonzerte (Frank Ziegler)	107

Mitteilungen aus der Gesellschaft

30 Jahre Weber-Gesellschaft – vier Rückblicke

„... Ich freue mich darauf, das wir uns recht ausplaudern können ...“ (Eveline Bartlitz)	111
Meine Erlebnisse zur Gründung der Weber-Gesellschaft in Berlin am 3. April 1991 (Alfred Haack)	121
30 Jahre Weber-Gesellschaft – Webers Verein (Ute Schwab)	123
30 Jahre Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. (Joachim Veit)	132
Bilanz etc.	137
Carl Maria von Weber 2020 an der Kieler Gelehrtenschule (Ortrud Guntermann)	139
Weber-Tage 2020 (Matthias Viertel)	141
Notiz aus Pokój 2020 (Alfred Haack)	146
Chronik der Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.	147

Abkürzungsverzeichnis	153
------------------------------	-----

Vorwort

Im letzten Jahr haben wir am Ende des Vorworts den Wunsch geäußert, in 2021 „wieder eine fast ‚coronafreie‘ *Weberiana* vorlegen zu können“. Leider ist dieser Wunsch nicht in Erfüllung gegangen.

Mit der Absage des Mitgliedertreffens Ende Juni 2021, das mit der 200-Jahr-Feier der Staatsoper zur Uraufführung des *Freischütz* verbunden werden sollte, platzte auch unsere Idee eines ersten Themenheftes in den *Weberiana*, denn das 31. Heft dieser Reihe sollte ebenfalls diesem Jubiläum gewidmet sein. Anfangs hatten wir noch die Hoffnung, dass die Referenten des geplanten kleinen Symposiums ihre Beiträge dennoch für die *Weberiana* schreiben würden, doch erlebten wir letztendlich nur Absagen. Da war es schon günstig, dass wir weitere Beiträge außerhalb des Hauptthemas vorgesehen hatten, doch am Ende „rettete“ vor allem Frank Ziegler dieses Heft, da er kurzfristig seinen zum Glück vollständig abgeschlossenen Beitrag zu den *Fidelio*-Einstudierungen Webers zur Verfügung stellte.

Sie finden deshalb wieder ein buntes Heft vor: Matthias Viertel betrachtet noch einmal den Taufeintrag Webers und geht dabei vor allem auch auf die historischen und konfessionellen Verhältnisse in Eutin zu Ende des 18. Jahrhunderts sowie die für Weber ausgewählten Paten ein. Nancy Tanneberger würdigt aus Anlass des 240. Geburtstages von Caroline Bardua deren Schaffen, das erst seit den letzten Jahren wieder stärkere Beachtung findet. Joachim Veit beschäftigt sich erneut mit dem „musikalischen“ Brief, den Weber am 15. Juni 1808 an Franz Danzi geschrieben hat und Frank Ziegler ordnet – im Nachtrag zum Beethoven-Jubiläum 2020, das ja vielfach erst in diesem Jahr gefeiert wird – Webers Einstudierungen des *Fidelio* in Prag und Dresden in die Aufführungsgeschichte der Zeit ein.

Fünf sogenannte „kleine Beiträge“ beschäftigen sich mit verschiedenen Fundstücken, aber auch mit dem Erwerb des Autographs der *Jubel-Kantate* durch die SLUB Dresden und mit der Auflösung des sogenannten Trägervereins der Gesamtausgabe.

Selbstverständlich können wir auch in diesem Jahr kaum Aufführungsberichte anbieten, da die ersten Vorstellungen erst seit dem Sommer wieder möglich sind.

Andererseits freuen wir uns, dass wir das Jubiläum unserer Gesellschaft ein wenig feiern können: Zum einen haben wir aus diesem Anlass die Chronik der Gesellschaft, die auch auf der Homepage der Weber-Gesellschaft zu finden ist, aktualisiert und ergänzt, zum anderen haben wir vier Mitglieder, die die Gründung der Gesellschaft am 3. April 1991 miterlebt haben, gebeten, ihre Erinnerungen an diesen Tag und an die Aktivitäten in den jetzt 30 Jahren des Bestehens einmal ganz persönlich zu würdigen. Entstanden sind vier sehr unterschiedliche Beiträge, die aber gemeinsam haben, dass sie alle eine große Wertschätzung für die Arbeit der Gesellschaft zum Ausdruck bringen.

Wir geben zu, dass uns die Erstellung dieses Heftes der *Weberiana* etwas mehr als sonst ins Schwitzen gebracht hat, doch hoffen wir, dass Sie auch in diesem Jahr an dessen Lektüre Gefallen finden.

Detmold / Berlin im September 2021

Irmlind Capelle / Solveig Schreiter

Matthias Viertel

Noch einmal „*Von wegen Maria*“¹ – Nachtrag zur Taufe Carl Maria von Webers

Nach wie vor muss das genaue Geburtsdatum Carl Maria von Webers als unbekannt gelten. Gerade die familiären Aufzeichnungen und Lesarten stiften dabei mehr Verwirrung, als dass sie zur Klärung beitragen könnten. Irritiert war auch schon Weber selbst, der lange Zeit den 18. Dezember als seinen Geburtstag gefeiert hatte und dabei Angaben des Vaters gefolgt war, die dieser sogar mit der genauen Zeitangabe der Geburt nämlich 22.30 Uhr schriftlich niedergelegt haben soll, wie F. W. Jähns erwähnt². Erst 1817, als Carl Maria die Hochzeit mit Caroline Brandt vorbereiten wollte und dafür Abschriften der Taufurkunden benötigte, wurde der Irrtum entdeckt. Durchaus kurios entwickelte sich die Situation dadurch, dass Caroline Brandt zunächst ebenfalls den 18. Dezember für das eigene Geburtsdatum gehalten hatte, und erst durch die Urkunde auf ihre Taufe am 19. November hingewiesen wurde. Zu recht schreibt Weber halb amüsiert, halb verärgert an seine Braut Caroline: „Kurz es ist recht fatal, und obwohl du gar schön bittest so kann ich dich doch nicht den 18^e Dez: gebohren sein laßen, ich kann mich nur der Wahrheit wahrhaft erfreuen, und so sezzten wir in Gottes Namen d: 4^t Nov in seine ehrlichen Rechte wieder ein.“³

Der Enttäuschung, fortan nicht mehr einen gemeinsamen Geburtstag feiern zu können, folgte nur kurz darauf die Verwirrung über die eigenen biographischen Daten. Als Weber nämlich den aus Eutin angeforderten

1 Gerd Bockwoldt, *Von wegen Maria. Was das Taufregister der Eutiner Hofgemeinde verrät*, in: *Die Zeit*, Nr. 14 (28. März 1986), S. 82.

2 Zitiert nach Notizen von Friedrich Wilhelm Jähns zu einem Brief von Ernst Ludwig Hellweg an Max Maria von Weber (vgl. A046006). In der deutschen Übersetzung der Biographie von John Warrack wird die Geburtszeit mit „morgens um halb elf“ angegeben (dabei wurden die Angaben *a.m.* und *p.m.* wohl verwechselt, denn im englischen Original steht *p.m.*). Warrack verfolgt aber die Datumsangabe nicht weiter und beruft sich auf einen „Taufeintrag in der Landeskirche“, obwohl Weber unzweifelhaft in der Schlosskapelle getauft worden ist. Vgl. hierzu: J. Warrack, *Carl Maria von Weber*, Hamburg 1972, S. 28.

3 Brief an Caroline Brandt vom 15. August 1817 (A041290).

Auszug aus dem Taufregister erhielt, musste er zur Kenntnis nehmen, dass er bereits am 20. November getauft worden sein soll, wodurch nun auch der eigene Geburtstag im Dezember unmöglich erschien. Schon wesentlich frustrierter hält er daraufhin fest: „Nun ist zwar wahr, daß so ein Schein nur den Tag der Taufe und nicht den Tag der Geburt bezeugt, aber es ist noch viel unläugbarer, daß man nicht eher getauft als gebohren sein kann.“⁴ Und später zieht er sein Resümee: „Mit meinem Geburtstag bleibt's beim 19^t 9^{br} nun mir ist's so schon recht. aber ich musste mich recht überzeugen. so viel als möglich nehmlich, denn der Pfarrer kann sich ja auch geirrt haben.“⁵

Zwar beschlossen Carl Maria und Caroline nach diesen Enttäuschungen, nicht mehr wie bisher einen gemeinsamen Geburtstag im Dezember zu feiern, dafür aber – quasi als Kompromiss aus dem Zwist zwischen Dokumentenlage und eigenen Erinnerungen – nunmehr das Verlobungsdatum des 19. Novembers zum Anlass zu nehmen, um an diesem Tag wiederum gemeinsam Geburtstag zu feiern, ein Entschluss, der eher der Absurdität der Situation geschuldet ist als der Klärung des Sachverhalts. Zumindest Carl Maria ging nach wie vor von möglichen Schreibfehlern in den Urkunden aus, was auch erklären kann, warum Weber in der 1818 verfassten autobiographischen Skizze wiederum den 18. Dezember 1786 als Geburtstag angibt, als sei das kuriose Zwischenspiel anlässlich der Hochzeit längst vergessen. Von dort gelangte die Angabe schließlich in die Literatur, die zum Teil lange an einer Geburt Webers im Dezember festhielt, obwohl das frühere Taufdatum inzwischen als bekannt vorausgesetzt werden konnte⁶.

Zusammenfassend kann der Geburtstag Carl Maria von Webers also kaum als gesichert gelten, und auch der Hinweis von F. W. Jähns, die Witwe habe ihm auf seine Nachfragen hin empfohlen, sich doch mit dem 19. November zu versöhnen, unterstreicht nicht unbedingt die Glaubwürdigkeit dieser

4 Brief an Caroline Brandt vom 19. August 1817 (A041294).

5 Brief an Caroline von Weber vom 16. September 1820 (A041637).

6 So unter anderen: H. v. Wolzogen, *Großmeister deutscher Musik*, Berlin 1897; H. Gehrman, *Carl Maria von Weber*, Berlin 1899; H. v. d. Pfordten, *Carl Maria von Weber*, Leipzig 1919; J. Kapp, *Weber*, Stuttgart-Berlin 1922; W. Kleefeld, *Carl Maria von Weber*, Bielefeld du Leipzig 1926; E. Kroll, *Carl Maria von Weber*, Leipzig 1936; Hans Schnoor, *Weber auf dem Welttheater*, Dresden 1943; André Cœureoy, *Weber*, Paris 1953.

Datumsangabe⁷. Die in der Weberliteratur inzwischen etablierte Regelung, trotz aller Irritationen den 18. November als Geburtsdatum Carl Marias anzunehmen⁸, folgt indessen auch keiner zwingenden Logik, sie schließt sich dem immer wiederkehrenden Hinweis an, in der Tradition sei es üblich gewesen, die Kinder möglichst schnell nach der Geburt zur Taufe zu bringen. Diese Lesart geht u. a. auf Max Maria von Weber zurück, der einerseits den in der Familie angenommenen Geburtstag seines Vaters als „ein wunderliches Dunkel“ beschreibt, das auf die Niederschrift Franz Antons zurückgeht, eines „oft sehr flüchtigen Mannes“, dessen Notizen „offenbar Unrichtigkeiten enthalten“, andererseits den Hinweis gibt, dass „bei Katholiken die Taufe am ersten oder zweiten Tage nach der Geburt zu erfolgen pflegt.“⁹

Tatsächlich war es auf Grund der hohen Kindersterblichkeit im Mittelalter üblich geworden, die Neugeborenen möglichst umgehend zu taufen, und das bedeutet in einer Frist von bis zu acht Tagen nach der Geburt. Da die Taufe jedoch immer häufiger aufgeschoben und nicht selten dann sogar vergessen wurde, sah sich die Kirche genötigt, den Termin der Taufe durch amtliche Regeln genauer zu bestimmen. So besagt eine für die Herzogtümer Schleswig und Holstein geltende Verordnung, dass die Kinder bis zum 4. oder 5. Tag nach der Geburt getauft werden sollten¹⁰. In einer Verordnung für Eutin für

7 Caroline von Weber an Friedrich Wilhelm und Ida Jähns am 25. Februar 1836 (A046105): „Von meiner frühesten Kindheit an wurde mein Geburtstag den 18. Dezember gefeiert und als ich Weber ano 13 kennen lernte, und ihm schon ein kleinwenig gut war, hörte ich von ihm mit Freuden dass er mit mir an einem Tage geboren sey. Als später, nach langer Prüfung, die Zeit unserer Verbindung heran kam, und die Taufzeugnisse verschrieben wurden, wies es sich leider aus, dass meine guten Eltern den Geburtstag meiner ältern Schwester als den meinigen gefeiert hatten, und ich den 19. Nov. geboren sey. – Ich war untröstlich, und Weber war böse dass man nicht einmal meinen Geburtstag ordentlich gewusst. - Aber, nun kam Webers Taufzeugnis auch an, und denken Sie sich mein Staunen, meine Freude, auch er ist nicht den 18. Dezember sondern den 19. Nov. geboren. Nun was sagen Sie dazu? klingt das nicht fabelhaft? – ja ja! er war für mich geboren!!! Versöhnen Sie sich immer mit den [sic] 19. mein Freund, ich lasse mir ihn nun nicht wieder nehmen.“

8 Vgl. dazu auch Frank Zieglers Themenkommentar übers *Webers Geburtstag* (A090161).

9 MMW, Bd. 1, S. 19.

10 „So befiehlt eine Constit. Chr. IV., d.d. Rendsburg, den 13ten Sept. 1646, unter andern, dass die Kinder zum höchsten am 4ten oder 5ten Tage nach der Geburt getauft werden sollen.“ In: *Ein Versuch, das Canonische Recht, in so ferne es für die Protestanten brauchbar ist, mit den eigenen Worten der Kirchen-Gesetze für die Herzogthümer Schleswig und Holstein sc.*

das Jahr 1729 wird eine Taufe „in den ersten sechs Tagen nach der Geburt“ verlangt, außerdem soll die Patenschaft künftig auf „nicht mehr als drei christliche Gevattern“ begrenzt werden¹¹. Von einer verbreiteten Regel, neugeborene Kinder bereits am Tag nach der Geburt bzw. am Folgetag zu taufen, kann also keinesfalls die Rede sein. Fest steht allenfalls, dass diese spätestens mit Ablauf der Woche erfolgen sollte, und dass Taufen in der Kirche werktags am Vormittag oder am Sonntag nach dem Gottesdienst stattfanden. Folgt man dieser Verordnung, kommt im Falle Carl Maria von Webers für die Geburt immerhin ein Zeitraum zwischen dem 15. und dem 19. November in Frage.

Immerhin hatte die frühe Taufe zur Folge, dass die Mütter in den seltensten Fällen ihre Kinder in die Kirche begleiten konnten, sie wurde dabei durch die Amme ersetzt, die zusammen mit dem Kindsvater in Begleitung der Paten das Kind zum Ortspastor brachten. Eigentümlich erscheint in dem Disput um das richtige Geburtsdatum, dass die Mutter überhaupt nicht erwähnt wird, obwohl sie durchaus als ernst zu nehmende Zeugin in Betracht kommt. Zum einen ist da die Geburtstagsfeier, die nach Carl Marias Auskunft in der Familie offensichtlich immer am 18. Dezember gefeiert worden war, zum anderen benennt er selbst gewissermaßen nach biblischer Regel gleich drei Zeugen, nämlich nicht nur den Vater, sondern darüber hinaus die Mutter und die Tante, die sich in der Angelegenheit seines Geburtstages wohl kaum alle drei geirrt haben könnten. So lässt sich in der Tat auch weder der 18. noch der 19. November als Geburtstag bestätigen, es sei denn, man setzt voraus, die Mutter hätte den Geburtstag ihres Kindes vergessen oder trotz besseren Wissens an einem falschen Tag gefeiert. Eine kritische Beurteilung der unzuverlässigen Aufzeichnungen des Vaters allein kann diese Frage jedenfalls nicht klären. Dafür, dass die Familie Weber den Geburtstag Carl Marias stets im Dezember und nicht im November gefeiert hat, gibt es jedenfalls genügend Hinweise¹². In seinen Tagebüchern hält er bis 1816 seinen Geburtstag am

zu belegen, von Nicolaus Johannsen, königl. Kirchen-Propst und Haupt-Prediger zu St. Nicolai in Flensburg, Friedrichsstadt 1804. Vgl. § 3 zur Taufe.

11 Jürgen Burmeister, *Hochzeiten, Kindtaufe und Begräbnisse im Stift im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde*, 29. Jg., Eutin 1995, S. 86–89. Vgl. hierzu S. 88.

12 „Mein Vater, Mutter und Tante waren aber in diesen Punkten so ordentliche Leute, und mein Geburtstag wurde so gewiß immer d: 18^t December gefeyert, daß es mir geht wie dir, und ich auch glaube daß es ein Schreibfehler ist, und 20^t December statt *November* heißen

18. Dezember fest, und offensichtlich hat er diese Geburtstage im Dezember auch gebühlich gefeiert, von dem runden 30. sind sogar die Details festgehalten¹³. Im Jahr 1817 ist dem Tagebuch eine gewisse Irritation zu entnehmen, Weber hatte gerade die Abschrift der Taufurkunde aus Eutin erhalten und notiert am 18. Dezember schlicht: „Besuche erhalten und gegeben“¹⁴. Ab 1818 wird dann alljährlich im Tagebuch der 19. November als gemeinsamer Geburtstag und Verlobungsdatum aufgeführt¹⁵. Wie wichtig beiden nicht nur der Tag, sondern auch die dazugehörige Feier war, ist dem Tagebuch vom 19. November 1820 zu entnehmen, einem Sonntag, der eine gesellige Runde ermöglichte und ein Bild von der ausgelassenen Weise zeichnet, in der Carl Maria seinen Geburtstag zu feiern pflegte¹⁶.

muß. [...] und wir wollen in Gottes Namen unsere alten Geburtstage feyern, bis wir uns an Ort und Stelle überführen haben laßen daß es nicht die rechten sind.“ Carl Maria von Weber an Caroline Brandt am 19. August 1817 (A041294).

13 Vgl. Tagebuch Dezember 1810: „d: 18^e Mein Geburtstag. traurig verlebt.“ (A064695); 1812: „d: 18^e Mein Geburtstag [...] Abends zu Thienemann. da war Frizchen Stielers Geburtstag und ich wurde in eine Ueberraschung eingeweiht, dann wurde ich überrascht und überraschte wieder durch das Kundthun meines Geburtstages. dann noch zum Prinzen.“ (A065883); 1813: „d: 18^e mein Geburtstag.“ (A062606); 1815: „d: 8^e um ½ 9 Uhr zu Lina, unser Geburtstag. ich schenkte ihr das Collier und die Strümpfe. Sie mir 6 Halstücher und eine wollene Dekke.“ (A063114); 1816: „d: 18^e Mein und Linas Geburtstag. Kuchen und Lichter. Koch und Lichtensteins gratulirt. 30^e Jahr. Brustnadel mit Flemmings Haaren von der Koch erhalten [...] Uherschlüssel von Türk [...] die Koch brachte mich zu Bandemer, wo Wollanks, Krauses, Lichtensteins, Pölchaus, Kielemann, Grell, Rungenhagen waren, sehr vergnügt. Lied bey Tische von Wollank, um ½ 1 Uhr nach Hause.“ (A064271).

14 A060352.

15 Durchaus ein wenig trotzig wirkt es, wenn Carl Maria am 18. Dezember dieses Jahres, an dem Tag also, an dem er bisher stets seinen Geburtstag gefeiert hatte, nunmehr frustriert im Tagebuch festhält: „Zimmer puzzen“. (A060717)

16 (Tagebuch November 1820): „d: 19^e Sonntag. Lina und mein Geburtstag ich schenke Lina eine silberne Zukerdose ein paar PelzStiefelchen 2 Rosenstöcke Sie schenkte mir, zwei seidne Tücher, warme Laatschen, und Wachsstock, Liza, Maune, und Snuff brachten es mit Versen. das Sopha kam, neu überzogen. Trinkgeld Abends war Gesellschaft bei uns zu Thee und Eßen. wir waren äußerst vergnügt von 6 bis ½ 2. da waren mit Ihren Beinamen bei Tische. Affenkönigin, Don Schußbarth gen: der Gute. Fräuln Hübscherl. dieß Bild.: ist b: Sch: Frau Niedlich. Gammelpeter. Frau Freundlich, das wandelnde Geheimniß. D: Clari[n]etto der Geßellige. Sie macht ihn solide. D: Meister der Gurgelreiner. Tenoro der Xliche. die

Nach all den Unklarheiten über den changierenden Termin der Geburt erscheint es nur verständlich, wenn Weber bei seinem Eutin-Besuch 1820 es nicht versäumen wollte, sich selbst im Taufbuch der dortigen Schlosskirche davon zu überzeugen, dass der 1817 ausgestellte amtliche Auszug aus dem Taufregister korrekt war, wie er seiner Frau im Brief vom 15./17. September mitgeteilt hatte¹⁷. Der Auszug, der ihm einst zugeschickt worden war, hatte den folgenden Inhalt:¹⁸

„Auszug aus dem Taufregister bei der Schlosskirche zu Eutin vom Jahr 1786.

Im Jahre siebenzehnhundert sechs und achtzig am 20sten November ist getauft worden:

Carl Maria Friedrich Ernst von Weber,

ehelicher Sohn des Kapellmeisters Herrn Franz Anton von Weber und der Ehefrau desselben, gebornen von Brenner, beide katholischen Glaubens.

Taufzeugen waren:

1) Seine Durchlaucht der Prinz Karl von Hessen, General-Statthalter der Herzogthümer Schleswig und Holstein. Dessen Stellvertreter war der Herr Hof-Jägermeister Herr von Witzleben.

2) Ihre Durchlaucht die verwitwete Frau Herzogin von Oldenburg in Eutin. Deren Stellvertreterin war die Hofmeisterin, das Fräulein du Hamel.

3) Der Hofmarschall von Both.

Eutin den 16. Junius. 1817

In fidem
J. G. Pfeiffer, Hauptpastor
des Eutiner Kirchspiels.

Tenorhälfte, Tief muß ich, hoch kann ich der Kleine Große, der Generalonkel der ein Frauenzimmer ist, die schnupfende Jungfrau, Diana Eisenkopf.“ (A061467)

17 Vgl. dazu D. Beck, *Carl Maria von Weber in Eutin, Plön und Oldenburg*, in: *Weber-Studien* Bd. 8, S. 301–315.

18 A100143.

Dass vorstehender Extract aus dem Taufregister der hiesigen Schlosskirche von dem unterzeichneten Herrn Prediger eigenhändig geschrieben sei, wird hiedurch auf Verlangen gerichtlich attestirt.

Eutin, den 16. Junius. 1817.

Plateck
Stadtsyndikus.“

Freilich hatte Carl Maria schon zu dem Zeitpunkt, als er die Kopie erhielt, gemutmaßt, der Pfarrer könne sich bereits 1786 verschrieben haben, denn der Auszug bescheinigt allein die Richtigkeit der Abschrift nicht jedoch jene des Eintrags selbst. Diese Möglichkeit ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen, da das Kirchenbuch nach Webers Taufe keine weiteren Einträge für das Jahr 1786 verzeichnet. Der unmittelbare Vergleich der Abschrift mit dem Kirchenbuch bringt dabei einige interessante Details ans Licht.

Dem nachforschenden Interesse Gerd Bockwoldts, der anlässlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages Carl Mara von Webers das Taufregister der Eutiner Hofgemeinde unter die Lupe genommen hat, ist ein wichtiger Hinweis zu verdanken, nämlich dass der Täufling dort unter den Namen *Carl Fridrich Ernst von Weber* aufgeführt wird. Wörtlich ist dort verzeichnet:

„d 20 *Nov* ist getauft *Carl (Maria)* [Anm: *Maria* wurde nachträglich in Einführungszeichen oberhalb der Zeile zugefügt] *Fridrich Ernst*

die Eltern der Kapellmeister *H v. Weber* u dessen Ehefrau. Gevattern Sr. Durchl. Prinz *Carl zu Hessen*, Statthalter zu Schleswig u Holstein, höchst dero Stelle vertreten vH Jägermeister *von Witzleben*¹⁹, Ihre Durchl. die verwitwete Frau Herzogin hieselbst, höchst dero Stelle vertreten das Fräulein Hofmeisterin *du Hamel*, H Hofmarschall *von Both*.“

Schon der Leiter des Eutiner Heimatmuseums, Gustav Peters, hatte im Rahmen einer Ausstellung über Carl Maria von Weber 1976 auf den mysteriösen Eintrag hingewiesen, daraus allerdings die falschen Schlüsse gezogen:

19 Dabei handelt es sich um Christoph Ernst von Witzleben (1751-1813), herzoglich holsteinisch-oldenburgischer Hofjägermeister, Sohn von Adam Levin von Witzleben (1721-1766). Nicht zu verwechseln mit seinem Bruder Rochus Friedrich Otto von Witzleben (1758-1826), der 1782 in den Dienst des Lübecker Fürstbischofs am Eutiner Hof trat, dort Schlosshauptmann wurde und 1820 mit Peter Friedrich Wilhelm von Oldenburg nach Plön ging.

„dem Pastor war der Mädchenname Maria für einen Jungen bestimmt noch nicht widerfahren, so zögerte er und setzte ihn erst auf Drängen des Vaters hinzu.“²⁰ Es ist kaum anzunehmen, dass dem Hofprediger das spezielle katholische Profil des Namens Maria als Zweitname für Männer unbekannt gewesen sein sollte. Darüber hinaus ist es deutlich, dass das *Maria* erst später mit Tinte in das Register nachgetragen worden ist. Von *Maria* gibt es, zumindest im Kontext der Taufe, noch keine Spur. Einem Schriftvergleich folgend wurde der Eintrag der Taufe in das Register von dem Hofprediger Georg Heinrich Albert Ukert vorgenommen, der zwischen 1772 und 1807 das Amt des Hofpredigers bekleidete und auch die Taufe vollzogen hatte²¹. Auch die Frage, von wem die Zufügung des Namens *Maria* in das Register stammt, konnte von Bockwoldt geklärt werden, denn auch hier bringen Schriftvergleiche den Beweis, dass eben jener Pastor Johann Gustav Pfeiffer, der für die Weber 1817 zugeschickte Abschrift zuständig war, auch für diese nachträgliche Änderung verantwortlich gemacht werden kann. Über die Motive muss nicht lange spekuliert werden, denn 1817 war Carl Maria von Weber eben unter diesem Namen schon berühmt, Pastor Pfeiffer könnte die kleine Korrektur gewissermaßen stillschweigend vorgenommen haben, um der Kirche und der Stadt Spott zu ersparen²². So ganz genau scheint es Pastor Pfeiffer mit seinem „Extract“ nicht genommen zu haben, so fügt er durchaus eigenmächtig die Auskünfte hinzu, dass das Taufkind „ehelicher“ Sohn und dessen Eltern „beide katholischen

20 Vgl. hierzu: Hans Hoffmann, *Carl Maria von Weber. Biographie eines realistischen Romantikers*, Düsseldorf 1986, S. 25.

21 Georg Heinrich Albert Ukert (1745-1814) war in der Zeit von 1762-1772 Pastor an der Stadtkirche Eutin, von 1772 bis 1807 Hofprediger. Vgl. hierzu: W. Körber, *Kirchen in Vice-lins Land. Eine Eutinische Kirchenkunde*, Eutin 1977, S. 287-288. Nicht zu verwechseln mit Georg Heinrich Uckert, der als Compastor an der Kollegiatskirche Eutin im Jahr 1736 vom Konsistorium ernsthaft wegen „Völlerei“ und „dergleichen ärgerlichen und unordentliche Benehmens“ unter Androhung der Suspendierung vermahnt wurde. Siehe hierzu: E.-G. Prühs, *Pastor Uckerts Völlerei*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde*, 33. Jg., Eutin 1999, S. 53–55. Vgl. hierzu S. 53.

22 Weniger wahrscheinlich ist dagegen die von Bockwoldt in Erwägung gezogene Möglichkeit, Pastor Pfeiffer hätte den Nachtrag im Taufregister bereits anlässlich des Besuchs der Familie Weber im Jahr 1802 vorgenommen. Weder war der Name *Carl Maria* zu diesem Zeitpunkt in aller Munde, noch hatte die Familie irgendeinen Anlass, in die Kirchenbücher zu schauen. Überdies wäre unter diesen Umständen auch schon der irriige Geburtstag zum Thema geworden.

Glaubens“ gewesen seien, Angaben, die dem Taufregister nicht zu entnehmen sind. Abweichend ist darüber hinaus die Nennung der Vornamen der Eltern sowie der Geburtsname der Mutter. Erweiterungen hinsichtlich der Angaben zu den Paten verdeutlichen wie wenig sich Pfeiffer generell an die Vorlage gebunden fühlte. In die gleiche Kategorie fällt letztlich die unterschiedliche Schreibweise des Paten, der bei Pfeiffer 1817 als „Karl von Hessen“ aufgeführt wird, im Kirchenbuch dagegen als „Carl zu Hessen“ geschrieben wird, also genau so wie auch Carl Maria.

Spannender noch als Spekulationen über die Zusammenhänge, wie der Zusatz *Maria* in das Taufregister gekommen ist, dürfte die Frage sein, warum dieser Name dort zunächst fehlte. Die Vermutung Bockwoldts, „er habe sich in evangelischer Umgebung weitere Schwierigkeiten zu den schon vorhandenen, die Anstellung, die Besoldung, den Dienst betreffend, ersparen wollen“, klingt zwar einleuchtend, greift hier aber wohl zu kurz. Erst die Betrachtung aller Taufnamen, der ursprünglich notierten wie dem nachgetragenen, kann möglicherweise etwas Licht in diese Angelegenheit bringen.

Eine Taufe im Jahr 1786 stellte kein herausragendes Fest dar, zu dem die gesamte Familie anreiste, wie man es sich heute unwillkürlich vorstellt. So ist in der bereits zitierten Kirchenordnung nicht nur die Zahl derjenigen Personen geregelt, die an der Amtshandlung teilnehmen durften, sondern auch der Rahmen der häuslichen Feier, die äußerst bescheiden bleiben musste. Eine festliche Bewirtung war jedenfalls untersagt, ebenso waren „bey schwerer Strafe alle Geschenke verboten“²³. Es handelte sich bei der Taufe also tatsächlich nicht um eine Familienfeier, sondern ausschließlich um eine Amtshandlung, bei der die Paten bzw. Gevatter ganz im Vordergrund standen.

Nahezu untrennbar zum Akt der Taufe gehört das Ritual, nach den Namen zu fragen die das zu taufende Kind tragen soll. Diese Gewohnheit geht in den Wurzeln nicht – wie häufig angeführt wird – auf die vermeintliche Sitte zurück, bei der Taufe von Erwachsenen mit Bekehrung einen neuen, christlichen Namen zu vergeben, sondern hat schlicht den Hintergrund, den Eltern respektive den Paten das Recht auf die Wahl des Namens zu sichern. In einer

23 Das Canonische Recht, §13: „Bey Kindtaufen, so wie bey Hochzeiten, sind bey schwerer Strafe alle Geschenke verboten, ausser was Aeltern und Geschwister ihren Kindern und Geschwistern geben. Verordnung, d.d. Gottorf, den 29ten Jun. 1724.“

Verordnung aus dem Jahr 1771 wird darüber hinaus betont, dieses Recht der Namenswahl sei nicht nur den Eltern zu überlassen, sondern dürfe „in der Folge von Niemand eigenbeliebig verändert werden“²⁴. Die Änderung im Taufregister durch Hinzufügung eines weiteren Namens hat also auch eine rechtliche Dimension, die es nur schwer vorstellbar macht, ein Pastor hätte sich ohne dringenden Hintergrund gar spontan darüber hinweggesetzt und das Kirchenbuch nach eigenem Gutdünken verändert.

Der geltenden Kirchenordnung entsprach es überdies, dem Taufkind höchstens drei Paten an die Seite zu stellen²⁵. Und auch die Zahl der Namen war damit zumindest indirekt limitiert, denn diese verweisen im 18. Jahrhundert immer häufiger auf die Paten. Ursprünglich waren die mit der Taufe dem Kind gegebenen Namen Ausdruck eines Bedürfnisses nach Schutz, der in erster Linie durch die Heiligen gegeben werden konnte, in diesem Sinne wurden die Namen in den meisten Fällen aus dem Heiligenkalender entnommen, wie es im *Rituale Romanum* zumindest für Katholiken sogar vorgeschrieben war, im Falle Carl Marias jedoch eindeutig keine Beachtung fand. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde es dann aber zunehmend zur Mode, diese Schutzfunktion lebenden Personen anstelle der Heiligen zu übertragen, wobei speziell die Landesherren als Namenspatronen zu beliebten „Schutzheiligen“ avancierten. Zusammen mit dieser schleichenden Säkularisierung der Namen nahm ganz nach höfischem Vorbild auch im Bürgertum allmählich die Zahl der Namen zu, die dann entsprechend zur Anzahl der Paten limitiert werden musste. Die katholische Kirche reagierte auf diese Entwicklung dadurch, dass sie zunächst nur empfahl, dann aber verlangte, zumindest den zweiten Namen einem oder einer Heiligen zu widmen²⁶. Durch die nachträgliche Ergänzung wird Carl

24 Das Canonische Recht, § 11 S. 67. Gottorff 8. Nov 1771 ist es „befohlen worden, bey der Taufe den Geschlechtsnamen zu nennen, der, wie der Befehl sagt, vorjetzo zwar der Wahl der Aeltern zu überlassen ist, in der Folge aber von Niemand eigenbeliebig verändert werden muss.“

25 Das Canonische Recht, § 8, S. 65. Inwieweit dieses Höchstmaß der Regel entsprach, verdeutlicht eine Ausnahme, die speziell für Soldaten-Kinder erlassen wurde. Mit der Begründung, die Familien seien zu arm, um die Kinder ohne weitere Hilfe durchbringen zu können, „lassen Ihro K.M. geschehen, daß einer vier fünf, bis in die sieben, doch weiter und mehr nicht, bitten möge.“

26 Vgl. hierzu: Gabriele Pfeifer, *Auswertung von Taufmatrikeln in München und Passau in der Zeit von 1600 bis 1820*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philo-

Maria mit der Taufe tatsächlich als zweiter Name jener einer Heiligen zugefügt, allerdings summiert sich die Wahl der Vornamen dadurch auf vier: Carl Maria Friedrich Ernst.

Jene Namen, die zuerst mit der Taufe vergeben wurden, lassen deutlich die Verbindung zu den Paten erkennen. *Carl* steht dabei für Carl von Hessen, *Friedrich* für den ein Jahr zuvor verstorbenen Fürstbischof Friedrich August von Schleswig-Holstein, dem Franz Anton seine Bestallung als Hofkapellmeister verdankte, und dessen Witwe Ulrike Friederike Wilhelmine von Hessen-Kassel nun die Patenschaft antrat. Bei dem dritten Namen *Ernst* ist die Zuordnung nicht so eindeutig, er könnte sich auf Ernst von Witzleben beziehen, der bei der Taufe Carl von Hessen vertrat, aber auch eine andere Zuordnung ist denkbar.

Die Wahl gerade dieser Paten bei der Taufe Carl Maria von Webers ist auffallend. Franz Anton, dem ehemaligen Hofkapellmeister, dessen Hofkapelle jedoch schon 1781 aus Spargründen aufgelöst worden war, hatte man gnädigerweise gestattet, wenigstens den Titel des Hofkapellmeister weiter zu führen, ab Dezember 1786 wurde er Stadtmusicus, zum höfischen Leben hatte er damit keine direkte Verbindung mehr. Dennoch bietet der im Herbst 1786 mehr oder weniger stellungslos für die Taufe seines Sohnes eine respektable Auswahl an Paten. Zunächst kein geringerer als Landgraf Carl von Hessen-Kassel, der zu diesem Zeitpunkt dänischer Statthalter der Herzogtümer Schleswig und Holstein mit Sitz auf Schloss Gottorf war, dann die verwitwete Herzogin von Oldenburg. Beide erschienen nicht persönlich zur Taufe in der Schlosskapelle, sondern schickten als Vertreter den Jägermeister Ernst von Witzleben und die Hofmeisterin du Hamel. Immerhin der dritte Pate, mit Hofmarschall Carl von Both eine durchaus herausragende Persönlichkeit, scheint persönlich an der Taufe teilgenommen zu haben. Nicht nur die gesellschaftliche Position aller drei Paten ist auffallend, nicht minder bemerkenswert ist es, dass es sich bei allen um Protestanten handelt. Und das immerhin für die Taufe eines Kindes, dessen Eltern sich dezidiert als Katholiken verstanden und die Konfession nicht zur Disposition stellten. Warum hatten die Eltern gerade diese Personen als Paten ausgewählt?

sophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München März 2015. Zitiert nach https://edoc.ub.uni-muenchen.de/18384/1/Pfeifer_Gabriele.pdf.

Carl von Hessen hatte als dritter Sohn keine Aussicht auf die Übernahme der Regierung. Und als die Eltern sich auch noch trennten, wuchs er bei seiner Tante Louise in Dänemark auf. Dort machte er eine steile Karriere, wurde General und schließlich sogar Feldmarschall. Dass er bereit war, das Amt eines Paten für den Sohn des Eutiner Stadtmusikus zu übernehmen, hat einen Grund: Carl von Hessen war seit 1778 Protektor sowie *Meister vom Stuhl* der vereinigten Loge von Hamburg, nahm ab 1782 sogar eine wichtige Position im Illuminaten-Orden ein. Auch Fürstbischof Friedrich August, dessen Witwe zur Patin wurde, war Freimaurer und zumindest als Förderer wohl sogar an der Gründung der Loge *Der goldene Apfel* in Eutin 1771 beteiligt²⁷. Bekanntlich war Franz Anton ebenfalls Freimaurer, in Eutin konnte er indes keinen Anschluss finden, da der *Goldene Apfel* nur fünf Jahre Bestand hatte und bereits 1776 wieder geschlossen wurde²⁸. Schon deshalb hatte Franz Anton bereits vor der Geburt Carl Marias Kontakt zur Loge *Zum glänzenden Felsen* in Hamburg aufgenommen, deren Meister vom Stuhl Freiherr von Ecker und Eckhoffen war, der seinerseits im Dienst Carl von Hessens stand²⁹. 1787 wurde er selbst „außerordentliches“ Mitglied der Loge. Die Bereitschaft Carl von Hessens, die Patenschaft zu übernehmen, dürfte auch auf diese freimaurerische Bruderschaft zurückzuführen sein³⁰. Zwar gibt es keinen Hinweis auf eine persönliche Begegnung Franz Antons mit Carl von Hessen, ausge-

27 Ein Rundbogenportal im Innenhof des Schlosses an der Nordseite weist als Verzierung die Insignien der Freimaurer auf: Kelle, Winkel, Lot und Zirkel. Es könnte im Zusammenhang mit der Stiftung der Loge 1771 stehen und somit auf Friedrich August verweisen. Möglich ist allerdings auch eine Zuordnung zur Umgestaltung des Schlossparks in einen englischen Garten mit freimaurerischer Symbolik, die durch Peter Friedrich Ludwig 1778 veranlasst wurde. Sie ist allerdings weniger wahrscheinlich, weil die Eutiner Loge bereits 1776 wieder gelöscht wurde.

28 Vgl. hierzu: Gerhard Muus, *Die Geschichte der Freimaurerloge in Eutin*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde*, 20. Jg., Eutin 1986, S. 59–64. Muus führt als Freimaurer in Eutin neben Friedrich August u.a. J. G. Herder, J. H. Voß, F. H. Jacobi, C. F. Hellweg und G. A. von Halem auf.

29 Frank Ziegler, *Die Webers und Hamburg*, in: *Weberiana*, Heft 23 (2013), S. 26–28.

30 Carl Maria fühlte sich seinem ersten Paten durchaus verbunden, so besuchte er ihn im Zuge seiner Reise 1820 in Louisenlund, 1816 hatte er ihm bereits eine Widmungskopie der Kantate *Kampf und Sieg* zugeeignet.

geschlossen werden kann sie angesichts der Position des Landgrafen als *Meister vom Stuhl* in Hamburg aber auch nicht.

Über den dritten eingetragenen Paten, Hofmarschall Carl von Both, ist zwar nicht bekannt, ob auch er zu den Freimaurern gehörte, allerdings ist er als Ritter des Annen Ordens ausgewiesen und war mit seinem Vornamen bei dem Taufkind bereits vertreten³¹.

Es scheint in der Tat so, als hätten die Beziehungen unter Freimaurern größeren Ausschlag für die Wahl der Paten gegeben als die Konfession. Auch wenn die Taufe in einer evangelischen Kapelle stattfand, mit evangelischem Pastor und evangelischen Paten, besteht doch kein Zweifel daran, dass die Familie Weber sich der katholischen Kirche verpflichtet fühlte. Immerhin hatte Franz Anton in Freiburg i. Br. eine Jesuitenschule besucht, aber auch Carl Maria und Caroline dürfen durchaus als konfessionstreu gelten. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang der Hinweis aus dem Tagebuch, demzufolge Carl Maria und Caroline an ihrem Verlobungstag, der zugleich als gemeinsamer Geburtstag adoptiert worden war, die Kirche zur Beichte und Teilnahme an der Kommunion aufsuchten³².

Die Wahl ausschließlich von Protestanten zu Paten könnte der Diaspora-Situation geschuldet sein, denn tatsächlich war es schon damals gewissermaßen im Sinn einer frühen Ökumene üblich im Fürstbistum Eutin Paten aus anderen Konfessionen zu berufen³³. Auch wenn die durch die Vergabe der Patenschaften geknüpften Beziehungen für Franz Anton von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren, lässt sich aus dieser zwangsläufigen protestantischen Orientierung doch keine Relativierung der eigenen katholischen

31 In der *Geschichte der Herzogthümer Schleswig und Holstein* von Wilhelm Ernst Christiani, Kiel 1781 wird als Subskribent ein „Hofmarschall von Both, Ritter, zu Eutin“ aufgeführt.

32 Tagebuch November 1819: „d: 19^e Lina und mein Geburtstag. um 7 – 9. gebeichtet und Komunizirt. – – ich schenkte Lina einen Federhut sie mir 3 ostind: Schnupftücher.“ (A061102).

33 Kirchenordnung Ebenda § 8 „Bey uns müssen nur der Gevattern seyn, (Part. II. Tit. I. § 11.n.3) die confirmirt und zum heiligen Abendmahl gewesen sind, oder gehen, denn sie treten als Zeugen auf. (Sect. VI. §.2.) Jedoch erlaubet eine Verf. Chr. VI., d.d. Glückstadt, den 7ten Dec. 1739, dass Separatisten zu Gevatterschaften admittiret werden, wenn sie solche gutwillig übernehmen. [...] Ein Schloßprediger zu Glückstadt erhielt s. d. Flensburg, den 16ten Jul. 1652, auf einige vorstellig gemachten Punkte folgende Königl. Resolution: §.3. Catoliken und Reformierte werden zum Gevatterstand zugelassen.“

Konfession ableiten. Wie sehr nicht nur Franz Anton trotz aller scheinbaren Liberalität der katholischen Tradition sich verpflichtet fühlte, beweist jener Name, der zu den ursprünglichen Taufnamen hinzugefügt worden ist.

Maria als zweiter Name für einen Mann war im protestantischen Eutin zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht nur ungewöhnlich, sondern zugleich Ausdruck einer besonders stark empfundenen katholischen Konfessionalität. Im Falle der Taufe Carl Marias treten dabei gleich zwei Fragen auf, zum einen, warum er diesen doch recht speziellen Namen überhaupt erhalten sollte, und zweitens, warum das bei der Taufe offensichtlich doch nicht geschah, so dass ein Nachtrag notwendig wurde?

Zunächst könnte der Eindruck entstehen, die Mutter hätte den Namen *Maria* für ihren Sohn gewünscht, gewissermaßen als Anlehnung an die eigene Mutter Genovefas, also Carl Marias Großmutter, die auf die Namen Maria Victoria getauft worden war³⁴. Darüber hinaus findet sich aber auch in der Familie Franz Antons eine überaus deutliche Tradition hinsichtlich der Marienfrömmigkeit: Nahezu ohne Ausnahme hatten alle Kinder Franz Antons, auch aus der ersten Ehe, den Beinamen *Maria*³⁵. Und, Bockwoldt hat bereits darauf hingewiesen, auch Carl Maria gab diese Tradition an die eigenen Kinder weiter, und zwar gleich an alle drei: Philipp Christian Maximilian *Maria* (genannt Max), *Maria* Caroline Friederike Auguste³⁶ und Alexander Victor Heinrich *Maria*. Insofern kann es kaum als Nebensächlichkei abgetan werden, wenn der Sohn von Franz Anton und Genovefa eben nicht nur als Carl Friedrich Ernst, sondern auch als *Maria* getauft werden sollte. Zugleich ist der für Männer so besondere Name *Maria* eben nicht nur familiäre Tradition, sondern auch Ausdruck einer besonderen Beziehung zur katholischen Kirche, und genau die war im Herbst des Jahres 1786 in Eutin nicht gerade harmlos, auf jeden Fall nicht erwünscht. Warum das so pointiert katholische

34 Auch Genovefa Brenner hatte einen weiteren Taufnamen. In der Besetzungsliste des Singspiels *Die Unvermuthete Zusammenkunft oder die Pilgrime von Mecca* von Chr. W. Gluck am 26. Juli 1780 am Nationaltheater in Wien wird sie in der Rolle der Amine als Genovefa Theresia Brenner aufgeführt; vgl. *Christoph Willibald Gluck. Sämtliche Werke*, GluckWV-online, <http://www.gluck-gesamtausgabe.de/id/1-33-0b-0> (27.11.2020).

35 Franz Edmund Kaspar Joseph Maria (genannt Edmund), Fridolin Stephan Johannes Nepomuk Andreas Maria (genannt Fridolin), sowie die als Säuglinge gestorbene Maria Adelheid Josepha (1763) und Maria Antonia (1797–98).

36 Maria Caroline Friederike Auguste ist bereits im Alter von 4 Monaten gestorben.

Maria im Taufregister der Schlosskapelle auf keinen Fall auftauchen durfte, hat natürlich einen konkreten Hintergrund, der sich in Grundzügen erklären lässt.

Der in Eutin residierende Fürstbischof Friedrich August hatte zwei Töchter und einen Sohn, Peter Friedrich Wilhelm (1754-1823), und natürlich sollte der Sohn die Regierung übernehmen. Um das sicherzustellen und ihn an das Amt heranzuführen, wurde Johann Gottfried Herder als Prinzen-Erzieher auserkoren. Herder nahm das reizvolle Angebot, den Prinzen auf einer dreijährigen Bildungsreise durch Europa zu begleiten, begeistert an, legte sein Amt aber schon kurze Zeit später nieder³⁷.

Trotz aller Bemühungen der Eltern, die sich von Herder eine umfassende Bildung im Zeichen der Aufklärung für den Prinzen erhofften, passte dieser einfach nicht in das Schema eines Thronfolgers³⁸. Statt sich für Kriegszüge und Diplomatie zu interessieren, begeisterte er sich für die Künste. Außerdem schien er sich partout nicht für Frauen zu interessieren und verweigerte standhaft jeden Gedanken an Ehe und Hochzeit. Das war durchaus problematisch, ging es dabei doch nicht nur um die Sicherung der Erbfolge, sondern auch um die Knüpfung diplomatischer Beziehungen. Nicht minder dramatisch zeichnete sich die Neigung des Prinzen zur Mystik wie sein besonderes Interesse an der katholischen Theologie ab. Und als Peter Friedrich Wilhelm im Überschwang sogar erwähnte, unter Umständen gar konvertieren und als Mönch ins Kloster gehen zu wollen, um beidem, der Ehe und dem Amt des Fürstbischofs zu entkommen, blieb dem Vater vermeintlich nichts anderes übrig. Er musste seinen Sohn für „geistig umnachtet“ ausgeben. Der Hofrat bestätigte dann solche religiösen Wahnvorstellungen und erklärte den Prinzen

37 Gerd Bockwoldt, „*Mein Prinz*“. *Johann Gottfried Herders Mission in Eutin*, in: *Herder Jahrbuch* VI / 2002, hg. v. K. Menges, R. Otto, W. Koepke, Stuttgart 2002, S. 21-42. Bockwoldt zeigt auf, inwieweit Herder durch die Intrigen des Hofpredigers Heinrich Melchior Wolff, der ihn als Freigeist diffamierte, in seiner Arbeit behindert wurde. Bemerkenswert ist überdies, dass Herder in der Hofmeisterin Antoinette Marquise du Hamel eine Fürsprecherin hatte, eben diejenige die bei der Taufe Carl Marias als Stellvertreterin der Herzogin amtierte.

38 Auch Herder war Freimaurer, 1766 wurde er in Riga in der Loge *Zum Schwert* aufgenommen.

für regierungsunfähig. Der Vater musste die Regierung an seiner Statt an seinen Neffen Peter Friedrich Ludwig übergeben³⁹.

Dieser Skandal lag gerade ein Jahr zurück, als die katholische Familie des Stadtmusikanten Weber ihren Sohn in der Schlosskapelle taufen lassen wollte. Das war grundsätzlich wohl möglich, denn die Taufe wurde von beiden Konfessionen gleichermaßen anerkannt, aber ein katholisches *Maria* als Taufname für einen Mann schien unter diesen Umständen dann doch zu provokant. Und zwar nicht nur aus Rücksicht auf die Mutter Peter Friedrich Wilhelms, die Patin werden sollte, aber in dieser Angelegenheit noch immer den Skandal um ihren Sohn noch nicht überwunden hatte und entsprechend empfindlich reagierte. Bei dem in der Taufurkunde als Stellvertreterin der Herzogin erwähnten *Fräulein du Hamel*, handelt es sich um die Marquise Antoinette du Hamel, die als Hofmeisterin unter anderem auch für die Erziehung des jungen Prinzen verantwortlich war.

Auch der Pate Carl von Hessen kann in konfessioneller Hinsicht als ein gebranntes Kind gelten. Sein eigener Vater war im Alter von 29 Jahren zum katholischen Glauben konvertiert und hatte damit den Grund für die Scheidung geliefert, die zugleich auch die Trennung von den drei Kindern bedeutete. Das Carl von Hessen ohne seinen Vater aufwuchs, hatte er indirekt also der konfessionellen Trennung der Eltern zu verdanken.

Vor diesem Hintergrund war eine prononciert katholische Taufe in Eutin zu diesem Zeitpunkt taktisch ungünstig und wahrscheinlich auch nicht durchführbar. Ob dann der Name *Maria* trotz aller Familientradition schon von Franz Anton und Genovefa selbst gewissermaßen aus diplomatischen Gründen verworfen wurde, oder ob das erst auf das dringende Anraten Pastor Ukerts geschah, ist kaum auszumachen. Auf jeden Fall wurde Carl Maria zunächst auf die Namen *Carl Friedrich Ernst* getauft, obwohl die Eltern ihren Sohn zumindest in offiziellen Zusammenhängen stets *Carl Maria* nannten⁴⁰.

39 Peter Friedrich Wilhelm wurde gewissermaßen ins Exil geschickt und bekam das Schloss in Plön als Abfindung. Als Carl Maria auf seiner Konzertreise 1820 nach Eutin kam, besuchte er im Anschluss auch Plön, und gab dort im Schloss ein vielbeachtetes Konzert.

40 In Notizen und Briefen nennt der Vater seinen Sohn schlicht Carl, dieser wiederum zeichnet seine Briefe ebenfalls mit Carl. (vgl. zum Beispiel Korrespondenz- und Ausgabennotizen 11. Oktober bis 28. November 1811: „den 28^e dem *Carl* zu seinem Nahmenstag, so der 4^e 9^{ber} ist, von Herzen *gratulirt*“ (A100304). Genovefa wird ihren Sohn zumindest in der

Folgt man den Tagebuchaufzeichnungen, begegnete Weber noch einmal dem Pastor, der ihn einst getauft hatte⁴¹. Am 19. Januar 1812 verzeichnet er in seinem Tagebuch eine Begegnung mit Ukert, die allerdings nicht zur Klärung der hier aufgeführten Unstimmigkeiten genutzt werden konnte, denn davon erfuhr Weber selbst ja erst 5 Jahre später⁴². Erst als er für seine Eheschließung eine Taufbescheinigung benötigte und sich aus Eutin einen Auszug aus dem Taufregister schicken ließ, wurde die Verwechslung des Datums offenbar. Aber selbst wenn beide über den Taufeintrag gesprochen hätten, wäre das zugefügte Maria kaum ein Thema gewesen, denn Ukert war ganz sicher nicht die Person, die den Namen mit Tinte zugefügt hat.

So transparent sich die Vorgänge um den zunächst verhinderten Namen *Maria* darstellen mögen, so ungewiss bleiben die Umstände der nachträglich erfolgten Namensänderung. Vollends unklar bleibt jedoch das eigentliche Geburtsdatum. Zu denken geben sollte allerdings die Bewertung der Quellen, denn dass dem Eintrag in das kirchliche Taufregister mehr Glaube geschenkt wird als der Erinnerung der Mutter, erscheint zumindest ungewöhnlich, wenn nicht sogar weltfremd. Angesichts der Deutlichkeit, mit der Carl Maria immer wieder betonte, den eigenen Geburtstag nach Auskunft von Vater und Mutter stets im Dezember gefeiert zu haben, wie auch die Bestätigung des Datums durch den Hinweis von Jähns auf eine von ihm eingesehene schriftliche Notiz, sollte zumindest die Möglichkeit eines Schreibfehlers in den Kirchenbüchern nicht ausgeschlossen werden. Dass die Hervorhebung der katholischen Konfession am damals in religiösen Angelegenheiten so strapazierten Eutiner Hof durchaus heikel war, erklärt nicht nur das ursprüngliche

Phase der Kindheit als „Karlchen“ angesprochen haben, wie aus dem Brief an den Vater bzw. Großvater Markus Brenner vom 21. Februar 1793 hervorgeht, den Franz Anton, Genovefa und Carl Maria gemeinsam verfasst haben. (A040051). Dort wo der innerfamiliäre Rahmen überschritten wird, ist dagegen die Rede von Carl Maria von Weber, so zum Beispiel in dem Entwurf eines Familienstammbaums durch Franz Anton von Weber vom 30. August 1806 (A100317). Und wenn es ganz offiziell wird, verzeichnet der Vater alle vier Namen „Carl Marie Friedrich Ernst“ wie beispielsweise in den Genealogischen Aufzeichnungen (A100328).

41 Tagebuch vom 19. Januar 1812 (A065549); vgl. hierzu D. Beck (wie Anm. 17), S. 307.

42 Weber selbst spricht dabei in katholischer Gewohnheit von Pfarrer Ukert, obwohl der Hofprediger Georg Heinrich Albert Ukert in Eutin stets in gut lutherischer Art als Pastor titulierte wurde.

Fehlen des Namens *Maria*, sondern auch die ebenfalls erst später nachgetragene Konfession der Eltern. Daran, dass Carl Friedrich Ernst von Weber von Anfang an *Carl Maria* heißen sollte und auch so genannt wurde, besteht jedenfalls kein Zweifel, auch wenn der 18. oder 19. November als Geburtstag in keiner Weise schlüssiger ist als der 18. Dezember 1786.

Nancy Tanneberger

Die Malerin Caroline Bardua (1781–1864) und ihre Zeit. Eine Würdigung

Im Juni des Jahres 1821 – wenige Tage nach der Uraufführung des „Freischütz“ – entstand eines der heute bekanntesten Porträts des Komponisten Carl Maria von Weber. Weber saß der Künstlerin Caroline Bardua hierfür in ihrem Berliner Atelier Modell. Das Porträt wurde häufig für Publikationen und Ausstellungen über den Komponisten reproduziert und prägt unsere Vorstellung über das Aussehen von Weber in hohem Maße.

Leben und Werk von Caroline Bardua, die als Malerin große Erfolge erzielte und von vielen namhaften Persönlichkeiten ihrer Zeit Porträts fertigte, wurden erstaunlicherweise lange Zeit nicht wissenschaftlich erforscht, obwohl die Quellenlage dies durchaus ermöglicht hätte¹. Auf eine denkbare Ursache hierfür machte die Kunsthistorikerin Irmgard Wirth 1990 aufmerksam:²

„Die aus Ballenstedt am Harz stammende Malerin Caroline Bardua hat sehr zu Unrecht weder zu ihren Lebzeiten noch auch später ungeteilte Anerkennung gefunden [...]. Bereits unter den Bildnissen ihrer frühen Zeit befanden sich gelungene Arbeiten, zu denen das Porträt von Caspar David Friedrich aus dem Jahr 1810 zählte, das, würde es ein männlicher Kollege gemalt haben, gewiß sehr viel mehr Beifall und Resonanz gefunden hätte.“

Trotz der Tatsache, dass bedeutende Museen in Deutschland Werke von Bardua besitzen, gab es auch lange Zeit keine systematische Dokumentation

- 1 Caroline Barduas jüngere Schwester Wilhelmine Bardua (1798–1865) hat durch ausführliche Tagebucheinträge und Erinnerungen, die später publiziert wurden, das Leben und Werk von Caroline dokumentiert. Vgl. *Die Schwestern Bardua. Bilder aus dem Gesellschafts-, Kunst- und Geistesleben der Biedermeierzeit. Aus Wilhelmine Barduas Aufzeichnungen gestaltet von Johannes Werner*, hg. von Johannes Werner, Leipzig 1929, sowie *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua. Nach einem Manuscript ihrer Schwester Wilhelmine Bardua*, hg. von Walter Schwarz [d. i. Wanda von Dallwitz], Breslau 1874.
- 2 Irmgard Wirth, *Die Porträtmalerei: Franz Krüger, Julius Schoppe, Eduard Magnus und Maler in ihrem Gefolge*, in: dieselbe, *Berliner Malerei im 19. Jahrhundert: Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg*, Berlin 1990, S. 145–146.

ihres Schaffens³. Auch dieser Umstand mag, so die ehemalige Direktorin des Berliner Bröhan-Museums, Margrit Bröhan, damit zusammenhängen, „dass es sich um weibliche Kreativität und künstlerische Leistungen einer Frau handelt“⁴.

Der Berliner Kunsthistorikerin Bärbel Kovalevski und ihren langjährigen Forschungen ist es zu verdanken, dass seit 2015 nunmehr ein erstes Werkverzeichnis vorliegt⁵. Die Fülle der darin aufgeführten Werke ist beeindruckend. Nachgewiesen sind rund 360 Gemälde und 130 Zeichnungen. Bemerkenswert ist jedoch auch die große Zahl von rund 280 Werken, deren Aufenthaltsorte bzw. Verbleib bis heute unbekannt sind. Die Qualität des Gesamtwerks von Caroline Bardua kann somit auch heute noch nicht in Gänze beurteilt werden.

Marie Caroline Bardua stammt aus der Residenzstadt Ballenstedt im Harz. Hier wurde sie am 11. November 1781 als älteste Tochter des Kammerdieners Johann Adam Bardua (1739–1818) und seiner Frau Anna Sophie Sabina, geb. Kirchner (1760–1825) geboren⁶. Bereits in ihrer Kindheit wurde die künstlerische und musikalische Begabung von Caroline Bardua erkannt und gefördert. Es ist ihrem außergewöhnlichen Talent, ihrem Fleiß und Ehrgeiz sowie

3 Werke von Caroline Bardua befinden sich heute in mehr als dreißig Sammlungen und Museen, darunter im Stadtmuseum „Wilhelm von Kugelgen“ Ballenstedt, im Stadtmuseum Coswig/Anhalt, in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, dem Gleimhaus-Museum Halberstadt, dem Kunstmuseum Moritzburg Halle/Saale, im Kupferstich-Kabinett in Dresden, im Frankfurter Goethe-Museum sowie dem Goethe-Museum Düsseldorf, im Clemens Sels Museum Neuss, im Historischen Museum Basel, den Nationalmuseen von Posen (Muzeum Narodowe w Poznaniu) und Breslau (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) sowie in den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

4 Margit Bröhan, *Die Malerin Caroline Bardua in Berlin*, in: dieselbe, *Lauter Einzelheiten*, (= Veröffentlichungen des Bröhan-Museums Nummer 15), Berlin o. J., S. 85.

5 Bärbel Kovalevski, *Caroline Bardua 1781–1864. Gemälde und Zeichnungen*, Werkverzeichnis, Berlin 2015. – Kovalevski hat das Buch im Eigenverlag herausgegeben, es wird auf Nachfrage gedruckt und enthält eine Kurzbiographie, einen Essay über Bardua als Porträt- und Historienmalerin, ein Werk- und Personenverzeichnis sowie zahlreiche Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen.

6 In ihrem Ballenstedter Elternhaus befindet sich heute das Stadtmuseum „Wilhelm von Kugelgen“. Eine Tafel an dem spätbarocken Stadtpalais aus der Zeit um 1765 informiert darüber, dass hier die Schwestern Caroline und Wilhelmine Bardua geboren wurden.

einflussreichen Fördererinnen und Förderern zu verdanken, dass sie den zur damaligen Zeit für eine Frau noch besonders beschwerlichen Weg hin zu einer professionellen Malerin beschreiten konnte.

Einer ihrer ersten Unterstützer war kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), den die junge Künstlerin 1805 in Weimar kennenlernte⁷. Goethe interessierte sich für ihre Studien und machte sie mit seinem langjährigen Freund, dem Schweizer Maler und Direktor am Herzoglichen Freien Zeicheninstitut Heinrich Meyer (1760–1832) bekannt, der Bardua in seinen Unterricht aufnahm⁸. Viele Porträts der Weimarer Gesellschaft entstanden während dieser Studienzeit und auch Goethe stellte sich Bardua für Porträts zur Verfügung⁹.

In der Schriftstellerin Johanna Schopenhauer (1766–1838), die seit 1806 in Weimar lebte und in ihrem Haus einen literarisch-künstlerischen Salon eröffnet hatte, fand Caroline Bardua eine gute Freundin. Johanna Schopenhauer berichtete ihrem Sohn Arthur in Briefen von der Begegnung mit der Künstlerin und ihrer Wertschätzung für sie: „Mademoiselle Bardua, ein Wunder von Talent: sie wird in kurzem die erste Malerin in Deutschland sein [...] Es ist ungeheuer, was diese Künstlerin in der Zeit von einem Jahre für Fortschritte unter Meyers Leitung gemacht hat.“¹⁰

7 Vgl. Bärbel Kovalevski, *Schaue von den Gegenständen in Dein Innerstes zurück! – Johann Wolfgang von Goethe als Mentor von Künstlerinnen*, in: dieselbe (Hg.), *Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 41–53.

8 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 16.

9 Während Barduas Aufenthalt in Weimar entstanden zwei Porträts von Goethe. Das erste stammt aus dem Jahr 1806 (Öl / Lw., Maße und Verbleib unbekannt, Werkverzeichnis-Nr. G 17), das zweite entstand 1807 (Öl/Lw., 55,4 x 43,8 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 455, Werkverzeichnis-Nr. (im Folgenden WV) G 25). – Bardua selbst hat diese Bilder später als „frühe Sünden“ bezeichnet, vgl. Kovalevski 2015, S. 10.

10 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 20. – Caroline Bardua fertigte während ihrer Weimarer Studienzeit ein Doppel-Porträt von Johanna Schopenhauer und ihrer Tochter Adele Schopenhauer (1797–1849) an. In der Sammlung der Klassik Stiftung Weimar wird ein Werk von Bardua geführt, bei dem es sich um dieses Doppel-Porträt handeln soll (Öl/Lw., 107 x 84 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Nr. KGe 01044, WV G 19). Laut freundlichem Hinweis von Bärbel Kovalevski handelt es sich bei diesem Bild jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit um ein Selbstporträt von Caroline Bardua mit der Schwester Wilhelmine aus dem Jahr 1807/08.

Mit einem Empfehlungsschreiben von Goethe im Gepäck begab sich Caroline Bardua im Frühjahr 1808 auf den Weg nach Dresden, um dort ein weiterführendes Studium an der renommierten Sächsischen Kunstakademie zu beginnen. Da Frauen der reguläre Zugang zum akademischen Studium noch verwehrt war, musste sie darauf hoffen, als Privatschülerin aufgenommen zu werden¹¹. Dies gelang ihr Dank der Fürsprache Goethes, der geschrieben hatte: „Caroline Bardua aus Ballenstedt wird sich durch ihre Talente, so wie durch ihre Persönlichkeit selbst empfehlen. Wollten jedoch meine Freunde in Dresden ihr noch in besonderer Rücksicht einige Gefälligkeit erzeigen, würde mir dieser Beweis einer fortdauernden Neigung höchst erfreulich seyn. Goethe.“¹²

Der Porträt- und Historienmaler Franz Gerhard von Kügelgen (1772–1820) erklärte sich zum Unterricht bereit und nahm Caroline Bardua in sein Atelier auf. Damit war die Künstlerin ihrem Ziel – ihren Lebensunterhalt als Malerin selbst bestreiten zu können – einen großen Schritt nähergekommen¹³. Im Unterricht bei Gerhard von Kügelgen und in der Dresdner Gemäldegalerie, wo sie die Werke der alten Meister kopierte, fand Bardua intensive Anleitung zur künstlerischen Arbeit.

Zudem lernte sie in Dresden den schweizerisch-deutschen Porträt- und Hofmaler Anton Graff (1736–1813) kennen, der einer der gesuchtesten Bildnismaler seiner Zeit war und Mentor von Bardua wurde. Graffs Porträts zeichneten sich dadurch aus, dass er die Dargestellten individuell und unabhängig vom Stand abbildete. Mit seinem Eintreten für ein realistisches Erfassen der Persönlichkeit hatte der bedeutende Künstler auf Caroline Barduas künstlerische

11 Bis 1919 wurden Frauen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht zum professionellen Studium an Kunstakademien zugelassen und konnten nicht von Stipendien profitieren.

12 [Wilhelmine Bardua], *Verkehr einer deutschen Malerin mit Goethe*, in: *Morgenblatt für gebildete Leser*, Jg. 56, Nr. 28 vom 9. Juli 1862, S. 649–653, hier S. 652.

13 Ein eigenes Einkommen war für Caroline Bardua nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie nie heiratete, von großer Bedeutung. Viele Malerinnen der Goethezeit blieben alleinstehend, da die künstlerische Tätigkeit von Frauen mit einer Eheschließung als nicht miteinander vereinbar galt. Eine Heirat bedeutete zumeist, „dass die Kunst entweder gar nicht oder nur dilettantisch ausgeübt werden konnte.“ Vgl. Nuria Jetter, *Bedingungen von Kreativität. Zu den Biografien der Künstlerinnen*, in: *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919*, hg. von Yvette Deseyve und Ralph Gleis, Ausstellungskatalog Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2019, S. 114.

sche Entwicklung großen Einfluss. Dass die Wertschätzung gegenseitig war, zeigt sich daran, dass Anton Graff eine Porträtzeichnung von Caroline Bardua anfertigte und ihr darüber hinaus 1813 ein Selbstbildnis schenkte¹⁴.

Bereits während ihres Studiums in Dresden erhielt Bardua erste Porträtaufträge und fertigte auf Bestellung Kopien von berühmten Gemälden an. Zudem beteiligte sie sich im Frühjahr 1810 an der Akademieausstellung. Über ihr Dresdner Debüt berichtete das *Journal des Luxus und der Moden*:¹⁵

„Unter den übrigen Portraitmalern [...] muß eine Künstlerin, die Demois. Bardua, die hier das erste Mal erschien, vorzüglich erwähnt werden. Sie hat zwei Damen am Piano gruppiert¹⁶, eine Dame im Shawl¹⁷, den Maler Friedrich¹⁸ und sich selbst¹⁹, halbe Figuren, in vier Oelgemälden portraitiert. Man fand bei allen die Aehnlichkeit auf den ersten Blick. Am meisten zog das vorzüglich gelungene Portrait des Malers Friedrich die Zuschauer an“.

Nicht ohne Stolz berichtete Bardua ihrem Mentor Goethe in einem Brief:²⁰

14 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 80. – Beide Werke werden im Katalog zur Graff-Retrospektive 2013 erwähnt, siehe Marc Fehlmann, Birgit Verwiebe (Hg.), *Anton Graff. Gesichter einer Epoche*, München 2013, S. 14 und 48 (Abb. auf S. 305).

15 Carl Bertuch, *Kunst-Ausstellung in Dresden, am Friedrichstage den 5ten März 1810*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, hg. von Carl Bertuch, Weimar 1810, Verl. des Landes-Industrie-Comptoirs, Jg. 25, S. 313.

16 *Zwei weibliche Porträts*, Dresden 1810, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 47.

17 *Ein weibliches Porträt*, 1810, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 46.

18 *Porträt des Malers Caspar David Friedrich*, Dresden 1810, Öl/Lw., 76,5 x 60 cm, Alte Nationalgalerie Berlin, Inv. Nr. AI 1127, WV G 42.

19 *Selbstbildnis von Caroline Bardua*, Dresden 1810, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 45.

20 Caroline Bardua an Johann Wolfgang von Goethe, Dresden, 27. April 1810, zit. nach Silke Schlichtmann, *Sie kommen mir vor wie ein unversiegbarer Quell*, in: *Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag*, hg. von Christiane Henkes u.a., Tübingen 2003 (= Beihefte zu editio, Band 19), S. 189–200. – Es sind vier Briefe von Caroline Bardua an Goethe aus den Jahren 1809, 1810 sowie 1823 überliefert, die im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar aufbewahrt werden. Von Goethe sind ein Eintrag in Barduas Stammbuch aus dem Jahr 1807 sowie drei Briefe an die Künstlerin aus dem Jahr 1810 nachgewiesen. – Detaillierte Angaben zu den genannten Briefen können online über das Repertorium der

„Unsre Ausstellung ist gestern geendigt [...] Sie werden gewiß die Cridieck darüber lesen; ich bin mit 6 Stük auf die Parade gezogen Fräulein Winkl²¹ mit 9 Stük, und es scheint wir behaupten der Anzahl wegen vor unsre jungen männlichen Rivalen, der anwachsenden Künstler Welt, das Ehren Feld; sind wir nicht ein baar rechte Amazonen? [...] Mit meinen Vorschreiten in der Kunst sol's wie man behauptet recht bedeutend weiter gehn. Diesen Sommer will ich mir noch recht die Wandicks²² zu Gemüthe ziehn, und noch manches andre Bild copiren den vergangnen Winter habe ich nach Natur gearbeitet [...] wan werde ich Sie wol von Angesicht zu Angesicht einmal wiedersehen! bis Spätherbst ist mein Aufenthalt hier von meinen Vater festgesetzt, als dan werde ich los gesprochen und habe die Erlaubniß zu practiciren wo was zu lernen und zu verdienen ist. Lieber Gott so viel ich brauche werde ich ja wol mit meinen geliebten Mann, den Pinsel verdienen [...] unter der Hand wird auch schon hie und da angefragt, wie viel ich für ein Porträt nähm, da sieht man doch, der, Himmel sorgt für seine Kinder.“

Das auf der Akademieausstellung präsentierte Porträt des damals 36-jährigen Malers Caspar David Friedrich (1774–1840) entstand im Winter 1810. Friedrich und Bardua hatten sich in Dresden kennengelernt und blieben auch nach Barduas Rückkehr in den Harz freundschaftlich verbunden, so besuchte der Künstler sie auf einer Harz-Wanderung 1811 und übernachtete in ihrem Elternhaus in Ballenstedt²³.

Das Porträt von Friedrich (vgl. Abb. 1), eine einfühlsame Charakterstudie, die den Künstler vor dem Hintergrund einer Rügenlandschaft zeigt, gehört zu den herausragenden Werken von Caroline Bardua. Es zeigt, „sowohl im technischen Können wie im eindrucksvollen Erfassen der Persönlichkeit die

Goethe-Briefe sowie die Regestaugabe der Briefe an Goethe abgerufen werden (klassik-stiftung.de).

21 Gemeint ist die Malerin, Schriftstellerin und Harfenistin Therese aus dem Winckel (1779–1867).

22 Gemeint ist der flämische Maler Anthonis van Dyck (1599–1641), der in der Dresdner Gemäldegalerie mit bedeutenden Porträts vertreten ist.

23 Vgl. die Schilderungen über den Aufenthalt von Caspar David Friedrich in Ballenstedt in: Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 33–34.



Abb. 1: *Portrait des Malers Caspar David Friedrich*, Dresden 1810, Öl/LW, 76,5 x 60 cm
bpk / Nationalgalerie, SMB / Andres Kilger

Entwicklung ihrer Porträtkunst.²⁴ Die besondere Qualität des Bildes lässt sich auch daran ermesen, dass es lange Zeit als Selbstbildnis von Friedrich galt²⁵. In der Kunstgeschichte jedoch wurde das Bild nur wenig beachtet, „was der nur langsam zu überwindenden Voreingenommenheit gegenüber den Leistungen einer Künstlerin geschuldet ist.“²⁶

In ihrem Dresdner Freundeskreis wurde Caroline Bardua nicht nur aufgrund ihrer künstlerischen Begabung, sondern auch wegen ihres musikalischen Talents sehr geschätzt. Bereits Goethe hatte sich gern Lieder von ihr vorsingen lassen²⁷. In einem Selbstporträt (vgl. Abb. 2) mit Gitarre aus dem Jahr 1810 offenbart die vielseitig begabte Künstlerin, die auch sehr gut Klavier spielte, eindrucksvoll ihre enge Verbindung und Liebe zur Musik²⁸.

Im Jahre 1811 begann Caroline Barduas Wanderleben als selbständige Porträtmalerin. Ihre ersten Arbeitsaufenthalte führten sie nach Coswig und Halberstadt, es folgten Stationen in Halle, Leipzig und Magdeburg. Bereits in der ersten Zeit ihrer Wanderschaft schuf Bardua bedeutende Auftragsporträts, beispielsweise von der Fürstin Christine Elisabeth von Anhalt-Bernburg (1746–1823)²⁹, aber auch Kompositionen religiöser Themen wie die *Madonna mit Kind und dem Johannesknaben*³⁰. In den Jahren 1815 bis 1817 avancierte

24 Bröhan o.J. (wie Anm. 4), S. 89.

25 Das Bild wurde 1911 als Selbstporträt von Friedrich für die Sammlung der Berliner Nationalgalerie angekauft, obwohl dort bereits seit 1906 bekannt war, dass das Gemälde von Caroline Bardua stammt. Vgl. Birgit Verwiebe, *Von Dorothea Therbusch bis Anna Peters. Malerinnen von 1780 bis 1880 in der Sammlung der Nationalgalerie*, in: *Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919*, Ausst.-Kat. 2019, (wie Anm. 13), S. 19–22.

26 Kovalevski 2015 (wie Anm. 5), S. 19.

27 Schwarz 1874 (wie Anm. 1), S. 23. – Eine erste musikalische Ausbildung hatte Bardua von dem Hofmusiker Carl Christian Agthe (1762–1797) in Ballenstedt erhalten, in ihrer Weimarer Zeit wurden sie von dem Komponisten und Konzertmeister Franz Seraph von Destouches (1772–1844) unterrichtet.

28 *Selbstbildnis*, Dresden 1810, Schwarze Kreide auf Papier, 24,2 x 19,0 cm, Museen der Stadt Dresden, Städtische Galerie Dresden, Inv. Nr. 1978/K 195, (Carus-Album), WV Z 19.

29 *Porträt von Fürstin Christine Elisabeth von Anhalt-Bernburg*, Coswig 1811, Öl/Lw., 55 x 46 cm, Sammlung Marburg, Nr. LA. 3.913/42, WV G 55.

30 *Madonna mit Kind und dem Johannesknaben*, Ballenstedt 1811–1812, Öl/Lw., 44,9 x 35,4 cm, Verbleib unbekannt, 2008 versteigert im Kunsthaus Lempertz, WV G 59.



Abb. 2: *Selbstbildnis*, Dresden 1810, Kreide auf Papier, 24,2 x 19 cm, Museen der Stadt Dresden, Städtische Galerie Dresden, Inv. Nr. 1978 / K 195 (Carus-Album)
Museen Dresden – Sammlungsdatenbank (sammlungsdatenbank-museen-dresden.de)

sie zu einer viel gefragten Künstlerin und wurde bald „eine der wenigen gänzlich von ihrer Berufstätigkeit lebenden Malerinnen“³¹.

Auf Bestellung der Franckeschen Stiftungen in Halle porträtierte die Künstlerin 1816 den Direktor der Stiftung August Hermann Niemeyer (1754–1828) sowie den Theologen Georg Christian Knapp (1753–1825)³². Aus Barduas Leipziger Zeit ist ein beeindruckendes Doppel-Porträt der Pietistin, Wanderpredigerin und Schriftstellerin Barbara Juliane von Krüdener (1764–1824) und ihrer Tochter Julie von Berckheim (1764–1865) hervorzuheben, das sie in zweifacher Ausführung schuf³³. Die gute Auftragslage gestattete es der Künstlerin, in Leipzig eine eigene Wohnung in einem der repräsentativen Gebäude im „Reichelschen Garten“ zu beziehen³⁴.

Mit der Übersiedlung nach Berlin im Jahr 1819 und der sich infolge ergebenden Nachfrage nach ihren Porträtarbeiten machte Caroline Bardua einen weiteren wichtigen Schritt in ihrer Künstlerinnenkarriere. Einen der ersten Aufträge erhielt Bardua vom preußischen Hof, für den sie ein Porträt der hochbetagten Prinzessin Luise von Preußen, geb. Prinzessin von Brandenburg-Schwedt (1738–1820) in insgesamt vier Versionen anfertigte: „Für jedes Bild bekam Caroline 20 Friedrichsd’or und zu jedem saß die Prinzessin von neuem, da ihr das Vergnügen machte.“³⁵

31 Bröhan o.J. (wie Anm. 4), S. 90.

32 *Porträt von August Hermann Niemeyer* sowie *Porträt von Georg Christian Knapp*, Halle 1816, Öl/LW., jeweils 119 x 95 cm, Franckesche Stiftungen Halle, Werkverzeichnis-Nr. G 108 und G 109. – Das Bild von Knapp verweist mit der ergänzten Signatur „Caroline Bardua fecit im Juni Halle 1816“ direkt auf die Urheberin, was insofern hervorzuheben ist, da die Künstlerin nach dem Vorbild ihres Lehrers von Kügelgen ihre Bilder nur sehr selten signiert hat. Vgl. Kovalevski 2015 (wie Anm. 5), S. 8.

33 *Doppel-Porträt von Barbara Juliane von Krüdener und ihrer Tochter Julie von Berckheim*, Leipzig 1817, Öl/Lw., 120 x 100 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GKI 546/149, Werkverzeichnis-Nr. G 119 sowie Muzeum Narodowe w Poznaniu, Inv. Nr. Mo 1622, WV G 120.

34 Vgl. Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 62.

35 Ebd., S. 70. – *Porträt von Prinzessin Luise von Preußen, geb. Prinzessin von Brandenburg-Schwedt*, Berlin 1819, Öl/Lw., 112 x 90 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg Inv. Nr. GK I 1834, WV G 138. – Von den vier Fassungen des Bildes ist heute nur noch jenes aus dem Besitz von August von Preußen (1779–1843) erhalten, die drei anderen Versionen des Bildes sind verschollen.

Ihre 17 Jahre jüngere Schwester Wilhelmine Bardua, die sie nach Berlin begleitete, um sich hier als Sängerin ausbilden zu lassen³⁶, beschrieb in ihren Erinnerungen, wie die gemeinsame Wohnung der Schwestern, die auch als Atelier diente, zu einem Treffpunkt der Berliner Gesellschaft und Caroline Bardua zu einer erfolgreichen Porträtmalerin wurde:³⁷

„Carolines Bilder gefielen, und die Heiterkeit und Offenheit ihres Wesens zog die Menschen an und bahnte ihr den Weg. So ist der Sommer 1819 und die folgende Zeit recht eigentlich der Höhepunkt ihres Erfolges in Berlin gewesen. Caroline war förmlich Mode geworden. Pius Alexander Wolff und seine Frau kamen und ließen sich malen, er als Hamlet, sie als Prinzessin im Tasso³⁸. Die Gräfin Louise zu Stolberg-Stolberg, die damals kurz vor ihrer Vermählung stand, ließ sich als Braut malen³⁹. Das Atelier wurde nicht leer von Besuchen: die einen kamen, die Künstlerin und ihre Arbeit kennenzulernen, die anderen, um zu bestellen, wieder andere zur Sitzung oder um die vollendeten Porträts zu sehen – es war manchmal wie ein schwärmender Bienenstock.“

Zu zahlreichen Persönlichkeiten entstanden während dieser Zeit enge Beziehungen und Freundschaften, darunter zu dem Mathematiker August Leopold Crelle (1780–1855), zu den Dichtern Ernst von Houwald (1778–1845)⁴⁰

36 Caroline Bardua finanzierte ihrer Schwester Gesangsunterricht bei Carl Friedrich Zelter (1758–1832). 1820 wurde Wilhelmine Bardua in die Berliner Singakademie aufgenommen. Vgl. Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 66–67 und 84. In: *Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am fünfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung und einem alphabetischen Verzeichniss aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben*, Berlin 1843 ist „Frl. Bardua“ als Sopran für die Jahre 1820 bis 1825 verzeichnet (S. 2).

37 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 68–69.

38 *Porträt des Schauspielers Pius Alexander Wolff (1782–1827) als Hamlet*, Berlin 1819, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, Werkverzeichnis-Nr. G 129, sowie *Porträt der Schauspielerin Amalie Wolff-Malcolmi (1783–1851) als Prinzessin aus Tasso*, Berlin 1819, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 130.

39 *Porträt von Gräfin Augusta Louise zu Stolberg-Stolberg (1799–1875) als Braut*, Berlin 1819, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 131.

40 Die Staatsbibliothek zu Berlin bewahrt einen Teilnachlass von Caroline Bardua mit Briefen, Albumblättern mit Widmungen sowie 16 Zeichnungen auf, darunter befindet sich auch ein Porträt von Ernst von Houwald. (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass 232, Nr. 11,2, WV Z 2).

und Adelbert von Chamisso (1781–1838) sowie zu der Schriftstellerin Rahel Varnhagen von Ense (1771–1833), die „oft zu einem Morgenbesuch ins Atelier“⁴¹ kam, und zu der Musikerin und Salonnière Sara Levy (1761–1854).

Durch Sara Levy lernten die Schwestern Bardua die Familien Mendelssohn-Bartholdy, die Familie des Bankiers David Schickler (1777–1866)⁴² und die Familie Oppenheim kennen. Besonders dem Hause Mendelssohn sind die Schwestern damals sehr nahegetreten: „In dem heißen Sommer 1819 kam Mad[ame] Levy jeden Abend vorgefahren und holte sie zu einer Spazierfahrt ab. Meist ging es dann die Köpenicker Straße hinaus nach der ‚Meierei‘ an der Spree, wo Mendelssohns im Sommer wohnten.“⁴³

Ihre Einkünfte erlaubten es Bardua, nach dem Tod ihres Vaters auch ihre Mutter und ihren jüngeren Bruder und Jurastudenten Ludwig Bardua (1795–1843) nach Berlin zu holen, eine neue Wohnung anzumieten und für den Lebensunterhalt ihrer Familie aufzukommen. Die große Wohnung, die sich in der Jägerstraße 23 befand, verfügte über ein „schönes Atelier mit reinem Licht“⁴⁴, in das ihre Auftraggeberinnen und Auftraggeber kamen, um Modell zu sitzen.

Hier schuf Caroline Bardua 1821 schließlich auch das Bildnis des Komponisten Carl Maria von Weber (1786–1826)⁴⁵. Es entstand während Webers Aufenthalt in Berlin, wohin er anlässlich der Uraufführung seiner Oper *Der*

41 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 81.

42 Caroline Bardua malte für dessen Tochter Davida Margaretha Angelica Schickler (1801–1884) „eine ganze Galerie Jugendfreundinnen“. Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 70. Anzahl und Namen der Porträts sind leider unbekannt. Vgl. Kovalevski 2015 (wie Anm. 5), Werkverzeichnis-Nr. G 132. – Von den vielen Porträts aus der Berliner Zeit sind, laut Kovalevski, nur wenige bekannt geworden, da sie vorwiegend als Familienandenken im privaten Umfeld verblieben sind. Vgl. Kovalevski 2015, S. 30.

43 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 69.

44 Ebd., S. 71.

45 *Porträt von Carl Maria von Weber*, Berlin 1821, Öl/Lw., 77,5 x 60,5 cm, mit Rahmen 98 x 81 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Inv. Nr. A II 352, WV G 147. – Eine ausführliche Darstellung zur Geschichte des Bildes findet sich bei Dagmar Beck, „Das Bild gefällt sehr ...“. *Anmerkungen zu Caroline Barduas Weber Porträt*, in: *Weberiana*, Heft 5 (1996), S. 55–59. – Vgl. auch Frank Ziegler, *Wie authentisch ist unser Bild von Weber? Bemerkungen zur Weber-Ikonographie*, in: Katalog Opernschaffen, Wiesbaden 2001, S. 37.

Freischütz, die er am 18. Juni 1821 im wiedereröffneten Schauspielhaus am Gendarmenmarkt selbst dirigierte, gereist war. Laut Tagebucheintrag vom 4. Mai 1821 wohnte Carl Maria von Weber während seines Aufenthaltes in Berlin bei dem Bankier und Astronom Wilhelm Beer (1797–1850) in der Behrenstraße 34, die nur wenige Laufminuten von der Jägerstraße 23 entfernt lag⁴⁶.

Wilhelmine Bardua berichtete in ihren Erinnerungen von dem Siegeszug, den Weber mit dem *Freischütz* in Berlin erlebte, und von Besuchen des Komponisten im Hause Bardua:⁴⁷

„Um diese Zeit kam Karl Maria von Weber nach Berlin, seinen *Freischütz* zu dirigieren. Unvergeßlich ist diese Epoche gewiß Allen, die sie mit erlebt haben. Wer riefte sich nicht mit Enthusiasmus die denkwürdige Zeit dieser ersten Aufführungen zurück? – Alles war davon elektrisirt. Gleich nach den ersten Vorstellungen hörte man die Jungen auf der Straße Melodien daraus pfeifen und singen. Solchen Succesß hat wohl selten eine Oper erlebt. Wollte man Plätze haben, mußte man den Einfluß aller Theaterautoritäten in Bewegung setzen und sich lange gedulden, ehe man das Gewünschte erreichte. [...] Karl Maria von Weber kam auch zu Carolinen; sie malte ihn und es gab wieder interessante Sifungen. [sic] Am Tage seines Concertes brachte er selber den Schwestern Billets⁴⁸; auch trug er seinen Namen in ihr Stammbuch ein, mit dem Wort, das er stets einschrieb: ‚Beharrlichkeit führt an’s Ziel‘. – Er hinkte ein wenig und war ein sehr schwächtiger Mann; mit schmalen Schultern, langem Hals, großen Augen und breiten Augendeckeln.“

Der Auftraggeber des Porträts war Carl Maria von Weber höchstpersönlich, er wollte damit seiner Frau Caroline von Weber, geb. Brandt (1794–1852) zu ihrem Namenstag am 4. November 1821, der gleichzeitig ihr vierter

46 Weber notierte am 4. Mai 1821 in seinem Tagebuch: „d: 4^e [...] ½ 11 in Berlin [...] Behrenstraße 34 abgestiegen“. (A061643).

47 Schwarz 1874 (wie Anm. 1), S. 265–266.

48 Weber lud Caroline und Wilhelmine Bardua zu dem Konzert am 25. Juni 1821 ein, in dem sein *Konzertstück für Klavier und Orchester f-Moll* (JV 282) erklang. In seinem Tagebuch notierte er: „d: 25^e [...] Abends *Concert im Saale des Schauspielhauses*. ich spielte zum 1^{ten} male mein Konzertstück, *f moll* mit ungeheurem Beyfalle.“ (A061695)



Abb. 3: *Portrait von Carl Maria von Weber*, Berlin 1821, Öl/LW, 77,5 x 60,5 cm,
mit Rahmen 98 x 81 cm,
bpk / Nationalgalerie, SMB / Andres Kilger

Hochzeitstag war, eine Freude bereiten⁴⁹. Die Vermittlung des Kontaktes zu Caroline Bardua kam durch den gemeinsamen Freund Hinrich Lichtenstein (1780–1857) zustande. Bardua hatte Hinrich Lichtenstein, der bis 1806 als Arzt in Südafrika tätig war und 1812 erster Direktor des Berliner Zoologischen Gartens wurde, bereits 1807 in Ballenstedt kennengelernt⁵⁰. Ein weiterer gemeinsamer Bekannter, der zu dieser Zeit in Berlin lebte, war der Schauspieler und Dramatiker Pius Alexander Wolff, zu dessen Schauspiel *Preciosa* (opus 78) Weber die Bühnenmusik geschaffen hatte⁵¹.

In seinem Tagebuch vermerkte der Komponist am Samstag, den 27. Juni 1821, er habe Caroline Bardua Modell gesessen⁵². Ebenso wurde ein Preis für das Bild verhandelt, wie aus einem Brief Webers an die Sängerin Friederike Koch (1782–1857) hervorgeht: „Mlle Bardua wollte mir mein Bild für 6 *Fried[richsdor]* lassen, 2 *Fried[richsdor]* für den goldnen Rahmen haben.“⁵³

Für das Porträt, das Margrit Bröhan zu den schönsten der von Caroline Bardua geschaffenen Bildnissen zählt⁵⁴, schuf die Künstlerin eine Bildkomposition, die Weber repräsentativ in der Bildmitte neben einer Säule stehend zeigt, den rechten Arm auf einem Mauervorsprung abstützend, wodurch der zierlichen Gestalt des Komponisten zusätzliche Kraft und Stabilität verliehen wird. Der Eindruck der Würde und Eleganz des Porträtierten wird durch die sorgfältige Wiedergabe der Kleidung des Komponisten und die „Napoleon-Geste“ verstärkt, die sich auf zahlreichen Bildnissen berühmter Persönlichkeiten dieser Zeit wiederfindet.

49 „zum 4^e 9^b unserm Hochzeit und Namenstag war es meiner Frau bestimmt.“ Brief von Carl Maria von Weber an Friederike Koch vom 5. November 1821 (A041804).

50 Lichtenstein war mit Barduas Bruder, dem Justizrat Ernst Bardua (1784–1867) befreundet. Vgl. Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 27.

51 Während Webers Berliner Aufenthalt wurde auch *Preciosa* aufgeführt: „d: 6^e *Sonntag*. Mittag mit Beer. Börsenhalle. Abends *Preziosa*.“ Tagebucheintrag vom 6. Mai 1821 (A061645).

52 „d: 27^e der Bardua geseßen.“ Tagebucheintrag vom 27. Juni 1821 (A061697).

53 Brief von Carl Maria von Weber an Friederike Koch vom 21. September 1821 (A041786) – Die Preise richteten sich generell nach der Gattung der Porträts und variierten von Zeit zu Zeit. Im Jahr 1816 beispielsweise nahm Bardua für ein Brustbild ohne Hände acht Louisd’or, für ein Brustbild mit Händen zehn und für ein Kniestück 16 Louisd’or. Vgl. Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 54.

54 Bröhan o.J. (wie Anm. 4), S. 93.

In dem Porträt von Weber (vgl. Abb. 3) vereint Caroline Bardua die verschiedenen künstlerischen Einflüsse, die ihr Schaffen geprägt haben. Der Einfluss ihres Lehrers Franz Gerhard von Kugelgen wird an der Ausführung des Bildes in feiner Lasurmalerei, dem klassizistischen Bildaufbau mit der in den Vordergrund gerückten Figur sowie der idealisierten Darstellung deutlich. Das Bild steht zugleich in der Tradition der Malerei der Romantik, was sich an dem sehnsuchtsvollen, auf ein fernes Ziel gerichteten Blick des Komponisten und der Hintergrundlandschaft mit dem hohen Himmel und den Bergen in weiter Ferne festmachen lässt.

In einem Tagebucheintrag vom 19. November 1821 berichtete Weber von der feierlichen Übergabe des Geschenkes an seine Frau⁵⁵: „Verlobungs und Geburtstage. ich schenkte Lina das von der Bardua gemahlte Bild von mir. Sie schenkte mir eine graue Jakke und 1 Kelch Glas. [...] Mittag Austern und Ananas.“⁵⁶ An seinen Freund Lichtenstein schrieb Weber am 3. Dezember 1821, dass das Bild „sehr ähnlich gefunden“⁵⁷ wird, und am 24. Dezember 1821 übermittelte er Friederike Koch in Berlin: „Das Bild gefällt sehr, ich hätte gerne der talentvollen Bardua dieß selbst geschrieben, aber es geht nicht, kurz, mag ich nicht, lang kann ich nicht. ich bitte es in meinem Namen zu thun.“⁵⁸

Ihr Leben als freischaffende Künstlerin bedingte, dass Caroline Bardua immer wieder zu Arbeitsreisen aufbrechen musste, um neue Aufträge zu generieren. So sind die Jahre ab 1822 geprägt durch jeweils längere Aufenthalte in Coswig sowie dem Kur- und Erholungsort Alexisbad im Harz. Von ihren Porträts aus dieser Zeit ist besonders das repräsentative Bildnis der Herzogin

55 Aus nicht näher zu ermittelnden Gründen kam das Bild nicht zum vorgesehenen Termin am 4. November bei Weber an, so dass er die Übergabe auf den 19. November verschieben musste. Vgl. Beck 1996, (wie Anm. 45), S. 55f.

56 A061842.

57 A041818.

58 (A041824) – Mehr als einhundert Jahre blieb das Porträt im Familienbesitz. Aufgrund des Vermächtnisses von Maria von Wildenbruch, geb. von Weber (1847–1920), einer Enkelin des Komponisten, gelangte das Bild im Jahr 1922 als Schenkung an die Berliner Nationalgalerie. Von 1992 bis 1994 hing das Porträt als Leihgabe im Bundespräsidialamt im Schloss Bellevue. Bundespräsident war in dieser Zeit Richard von Weizsäcker (1920–2015). Heute wird das Bild – neben einem Hammerflügel aus dem Besitz von Weber – im Berliner Musikinstrumentenmuseum ausgestellt.

Julie von Anhalt-Köthen, geb. Gräfin von Brandenburg (1793–1848) hervorzuheben, einer Tochter von König Friedrich Wilhelm II. (1744–1797), das Bardua anlässlich einer persönlichen Begegnung mit der Herzogin im Juli 1822 in Alexisbad schuf⁵⁹.

Immer wieder kehrte die Künstlerin von ihren Reisen in ihr Berliner Atelier zurück, um auch hier weitere Auftragsporträts anzufertigen, darunter ein Gemälde von dem Schriftsteller und Reformers David Friedländer (1750–1834) „für einen öffentlichen Saal des jüdischen Gemeindegewesens in Berlin“⁶⁰ sowie von dem Dichter Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1843), der zum Freundeskreis von Caroline Bardua gehörte⁶¹. Darüber hinaus beteiligte sich Bardua regelmäßig mit Historienbildern und allegorischen Gemälden an den Berliner Akademieausstellungen, wo ihr 1826 für das Bild *Madonna unter dem Regenbogen. Trost für die Vergänglichkeit des Irdischen* eine Prämie von der Königlich Preussischen Akademie der Künste zugesprochen wurde⁶². Ab 1839 erhielt sie von der Akademie zudem eine jährliche Pension von 100 Talern⁶³.

Mit einem Porträt von Niccolò Paganini (1782–1840) hielt Caroline Bardua einen weiteren bedeutenden Musiker für die Nachwelt im Bild fest⁶⁴. Aus den Erinnerungen von Wilhelmine Bardua wissen wir, dass die Schwes-

59 *Porträt von Herzogin Julie von Anhalt-Köthen*, Alexisbad 1822, Öl/Lw., 102 x 92 cm, Stiftung Dome und Schlösser in Sachsen-Anhalt, Außenstelle Schloss Wernigerode, Inv. Nr. B I 1414, WV G 151.

60 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 80.

61 *Porträt von David Friedländer*, Berlin 1823, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, Werkverzeichnis-Nr. G 159. Im selben Jahr fertigte Bardua eine Lithographie nach dem Gemälde von Friedländer an, für die sie selbst die Vorlage auf Stein zeichnete (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Werkverzeichnis-Nr. G 160). „Der Steindruck wurde viel begehrt und hat noch lange Jahre hindurch unversehens manchen Thaler in die Kasse gebracht, denn der alte Herr hatte unglaublich viele Neffen und Nichten und Verehrer, die, besonders später nach seinem Tode, kamen, um sich bei Caroline sein Bild zu holen.“ Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 80. – *Porträt von Friedrich de la Motte Fouqué*, Berlin 1827, Öl/Lw., 56 x 45 cm, Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 228, WV G 174.

62 *Madonna unter dem Regenbogen. Trost für die Vergänglichkeit des Irdischen*, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 172.

63 Vgl. Kovalevski 2015 (wie Anm. 5), S. 36 sowie Werner 1929 (wie Anm. 1), 158.

64 *Porträt von Niccolò Paganini*, Berlin 1829, Öl/Lw., 64 x 49 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 446, WV G 197.

tern rege am Berliner Konzert- und Theaterleben teilnahmen und hier auch den Geigenvirtuosen erlebten, als er im Rahmen einer Konzertreise im März 1829 mehrere Auftritte in Berlin absolvierte: „14.3.1829. Gestern haben wir einen ganz außerordentlichen Künstler bewundert: den berühmten Violin- spieler Paganini, der alle Welt herbeiströmen macht“.⁶⁵ Im Katalog der Berliner Akademieausstellung von 1830 wird das Bild als „Portrait Paganini’s, nach der Natur gemalt“⁶⁶ aufgeführt. Es ist jedoch leider nicht überliefert, ob der Musiker Caroline Bardua in ihrem Atelier aufgesucht hat oder ob er ihr Zutritt zu seinem Hotelzimmer gewährte, damit sie ihn zeichnen konnte⁶⁷.

Ende der 1820-er Jahre begab sich Caroline Bardua erneut gemeinsam mit ihrer Schwester Wilhelmine auf eine längere Künstlerinnen-Wanderschaft. Reisen nach Heidelberg, Krefeld, Köln und Paris folgte ein Arbeitsaufenthalt von 1829 bis 1832 in Frankfurt am Main, bei dem Caroline Bardua als Porträtmalerin erneut große gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung zuteil wurde. Überliefert sind Freundschaften und Begegnungen in Frankfurt unter anderem mit den Familien Adlerflycht, Brentano, Günderode, Metzler, Rothschild und von der Leyen sowie dem Kreis um den Maler und Direktor des Städelschen Kunstinstituts Philipp Veit (1793–1877)⁶⁸. Zahlreiche bemerkenswerte Familienbilder sowie Einzelporträts des gehobenen Frankfurter Bürgertums entstanden in dieser Zeit, von denen heute leider nur bei wenigen der Verbleib bekannt ist⁶⁹.

65 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 121.

66 *Verzeichniß der Kunstwerke lebender Künstler, welche in den Sälen des Akademie-Gebäudes unter den Linden ... öffentlich ausgestellt sind: XXVI. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste*, hg. von der Königlichen Akademie der Künste, Berlin 1830, S. 2 (Gemälde und Zeichnungen) (https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/adk_gkc_1830_27/0016, eingesehen am 01.08.2021).

67 Vgl. Ausst.-Kat. Ostfildern-Ruit 1999 (wie Anm. 7), S. 106.

68 Vgl. Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 135–136.

69 Ausnahmen bilden das *Porträt von Maria Jacoba Behrends (1811–1865) mit ihren Kindern Thekla (1811–1865), Leonore (1813–1871) und Bernhard (1821–1880)*, Frankfurt am Main, 1831, Öl/Lw., 300 x 235 cm, das heute im Foyer des Schlosshotels Ballenstedt ausgestellt ist (WV G 205) sowie das *Porträt von Wilhelm Isaac von Gillé (1805–1873) und Elisabeth Emilie Gillé geborene Nestle (1811–1839)*, Frankfurt am Main, 1832, Öl/Lw., 123 x 101 cm, das zur Sammlung des Historischen Museums Frankfurt am Main gehört, Inv. Nr. B 86: 113, WV G 207.

Als 51-jährige renommierte Künstlerin kehrte Bardua Ende 1832 nach Berlin zurück, wo sie fast weitere zwanzig Jahre wirkte. Sie beschäftigte sich in dieser Zeit mit neuen Gattungen, unter anderem der Genremalerei, und wandte sich verstärkt der Historienmalerei zu. Dank der in Frankfurt am Main erworbenen finanziellen Mittel konnte es sich die Künstlerin nun erlauben, sich mehr und mehr der freien künstlerischen Arbeit zuzuwenden⁷⁰.

Prägend für diese Zeit wurden Begegnungen mit interessanten Persönlichkeiten wie die mit der Dichterin Bettina von Arnim, geb. Brentano (1785–1859), die sich 1832 in Berlin niedergelassen hatte, und zu der eine enge Künstlerinnenfreundschaft entstand. Bettina von Arnim besuchte die beiden Schwestern oft in deren neuer Wohnung in der Französischen Straße 28. So berichtete Wilhelmine: „Eines Abends zeichnet Caroline am Teetisch Bettinen, während diese aus Pücklers *Semilasso*⁷¹ vorliest.“⁷² Die freundschaftliche Beziehung zwischen Caroline Bardua und Bettina von Arnim bezog auch deren Töchter Maximiliane „Maxe“ (1818–1894), Armgart (1821–1880) und Gisela (1827–1889) mit ein, die für Werke der Künstlerin Modell standen, darunter „Maxe“ für allegorische Darstellungen wie das Gemälde *Die Kranzwinderin*⁷³.

Eine weitere bedeutende Künstlerpersönlichkeit, die Caroline Bardua in Berlin im Bild festhielt, war der Dichter Hans Christian Andersen (1805–1875). In ihren Aufzeichnungen dokumentierte Wilhelmine Bardua die Begegnung mit ihm: „Andersen hat Wort gehalten. Er kam gestern morgen um ½ 10 Uhr und blieb anderthalb Stunden. In dieser kurzen Zeit hat Caroline seinen Kopf in Öl geworfen – und wie frappant! Die Arnim, die

70 Vgl. Kovalevski 2015 (wie Anm. 5), S. 36.

71 Fürst Hermann von Pückler-Muskau, *Semilassos vorletzter Weltgang. In Europa*. 3 Bände, Stuttgart 1835.

72 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 144 – *Porträt von Bettina von Arnim*, Berlin um 1835, Bleistift, 22,5 x 17,5 cm, Privatbesitz, WV Z 28.

73 *Die Kranzwinderin (Glycera)*, Berlin um 1838, Öl/Lw., 36 x 28,6 cm, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Inv. Nr. 756, WV G 226. Im Besitz des Frankfurter Goethemuseums sind drei Porträts der Schwestern von Bardua aus der Zeit um 1845 (Inv. Nr. IV-1951-4, 5, 6, WV G 261 bis 263).

noch nichts von unserer Begegnung wußte, hat ihn heute sofort erkannt.“⁷⁴ Andersen wurde darüber hinaus als Ehrenmitglied in den Berliner „Kaffeter-Klub“ aufgenommen, einem Verein, der als Gegenpol zu den reinen Männervereinen der damaligen Zeit mit dem Ziel der Unterhaltung und Förderung der künstlerischen und musischen Begabung von Frauen gegründet worden war und in dem sich Caroline und Wilhelmine Bardua mit großem Einsatz engagierten⁷⁵.

Von Berlin aus unternahm Caroline Bardua 1839 noch einmal eine Reise nach Dresden, wo sie ihren Studienfreund Caspar David Friedrich besuchte und ihn kurz vor seinem Tod noch einmal im Bild erfasste: „Ihren alten Freund Caspar Friedrich hat Caroline ganz gebrochen und krank gefunden. Sie geht jetzt jeden Morgen zu ihm, um ihn zu malen; gestern brachte sie ein paar seiner kleinen Sepiabilder mit, die er ihr geschenkt hat.“⁷⁶ Das eindrucksvolle Porträt, das den von einem Schlaganfall gekennzeichneten Künstler im Lehnstuhl vor einer leeren Leinwand sitzend und melancholisch auf ein fernes Ziel blickend zeigt, stellte Bardua mit großem Erfolg bei der Berliner Akademieausstellung 1840 vor.

Ihr hohes Ansehen, dass sich Caroline Bardua als Künstlerin ihrer Zeit erworben hatte, wurde durch einen Artikel im *Conversations-Lexicon für bildende Kunst* aus dem Jahr 1846 unterstrichen, in dem ihre „treffenden Porträts“, deren „physiognomischer Ausdruck“ und die „zarte Farbbehandlung“ gelobt wurden⁷⁷.

Im Alter von mittlerweile 71 Jahren zog sich Caroline Bardua 1852 zusammen mit ihrer Schwester in ihren Geburtsort Ballenstedt zurück, um

74 *Porträt von Hans Christian Andersen*, Berlin 1846, Öl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt, WV G 265.

75 Der „Kaffeter“ wurde am 30. März 1843 auf Initiative von Maximiliane von Arnim, Gisela von Arnim, Armgart von Arnim, Marie Lichtenstein, Ottilie von Graefe (1816–1898) und den Schwestern Bardua gegründet. Vgl. Brita Baume, *Der Kaffeter/Verein der Kaffeologen Berlin*, in: Wulf Wülfing, Karin Bruns, Rolf Parr (Hg.) *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825–1933*, Stuttgart 1998, S. 223–225.

76 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 152. – *Porträt von Caspar David Friedrich*, Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau, Dresden 1839, Öl/Lw., 77 x 63 cm, Inv. Nr. 229, WV G 237.

77 Johann Andreas Romberg, Friedrich Faber, *Conversations-Lexicon für bildende Kunst*, Bd. 2, Leipzig 1846, S. 52.

hier ihren Lebensabend zu verbringen⁷⁸. Sie setzte sich jedoch nicht zur Ruhe, sondern war weiterhin als Porträtmalerin gefragt. Eines der aus der letzten Schaffensphase überlieferten Bilder ist das herausragende Porträt der Herzogin Friedrike Caroline Juliane von Anhalt-Bernburg (1811–1902) aus dem Jahr 1851, über das Wilhelmine Bardua schrieb: „Carolines Bild der Herzogin findet allgemeinen Beifall, jeder wünscht sich eine Lithographie davon.“⁷⁹

Als Anerkennung für ihre künstlerischen Leistungen wurde Caroline Bardua 1857 vom Ballenstedter Hof eine goldene Medaille mit der Inschrift „Für Verdienst um Kunst und Wissenschaft an Caroline Bardua 1857“ verliehen. Dass es sich hierbei um eine ganz besondere Ehrung handelte, stellte die Historikerin Petra Dollinger fest: „Zu einer Zeit, in der Frauen, geschweige denn bürgerliche Frauen, selten Orden oder ähnliche öffentliche Ehrungen empfangen, war das eine bemerkenswerte Auszeichnung, nicht zuletzt wegen der singulären Prägung mit dem Namen der Geehrten.“⁸⁰

Am 2. Juni 1864 starb die Künstlerin im hohen Alter von 82 Jahren in Ballenstedt. Ein Jahr später verstarb auch die Schwester Wilhelmine Bardua, der das Verdienst zukommt, durch ihre Aufzeichnungen das Leben sowie das umfangreiche und vielfältige Werkschaffen von Caroline Bardua für die Nachwelt dokumentiert zu haben.

Als eine der ersten bürgerlichen Frauen war es Caroline Bardua erfolgreich gelungen, durch ihr Werk große Anerkennung zu gewinnen und sich eine Existenz als selbständige Künstlerin aufzubauen. Zu den von ihr Porträtierten gehörten bedeutende Frauen und Männer des Adels, der Kunst, der Musik, der Wissenschaft und der Politik, durch die Bardua direkten Zugang zur Kunst- und Geisteswelt ihrer Zeit erhielt.

Caroline Barduas Porträt von Carl Maria von Weber wurde zuletzt 2021 in einer Ausstellung mit dem programmatischen Titel „Kampf um Sichtbar-

78 Die beiden Schwestern wohnten unweit des Ballenstedter Schlosses im repräsentativen Stadtpalais „Haus Hartrott“, an dem heute eine Gedenktafel angebracht ist.

79 Werner 1929 (wie Anm. 1), S. 266. – *Porträt von Herzogin Friedrike Caroline Juliane von Anhalt-Bernburg*, Ballenstedt 1851, Öl/Lw., 43 x 36 cm, Stadtmuseum „Wilhelm von Kugelgen“ Ballenstedt, Inv. Nr. Ba V K 1 521, WV G 340.

80 Petra Dollinger, *Frauen am Ballenstedter Hof: Beiträge zur Geschichte von Politik und Gesellschaft an einem Fürstenhof des 19. Jahrhunderts*, Band 1, Leipzig 1999, S. 1073.

keit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919“ präsentiert⁸¹. In der Schau wurden über 60 Werke von 43 Künstlerinnen – darunter von Anna Dorothea Therbusch (1721–1782), Marie Ellenrieder (1791–1863) und Käthe Kollwitz (1867–1945) – gezeigt, denen es gelang, innerhalb eines vorwiegend männlichen Kunstbetriebs als Malerinnen und Bildhauerinnen erfolgreich tätig zu sein.

Im Zuge der Vorbereitungen zur Ausstellung wurde deutlich, „wie viele Werke weiblicher Urheberschaft im Laufe der Zeit in Vergessenheit gerieten und wie wenig überhaupt über die Netzwerke und Erfolge der Künstlerinnen zur damaligen Zeit bekannt ist.“⁸² Dies zeigt, dass es in diesem Bereich immer noch viel zu erforschen gibt. Es ist zu hoffen, dass auch dem Werk von Caroline Bardua, ihrer künstlerischen Entwicklung, den weitverzweigten Verbindungen zwischen ihr und den Porträtierten und nicht zuletzt der Erkundung des Schicksals der vielen Bilder mit unbekanntem Verbleib weitere Aufmerksamkeit und Initiativen zuteilwerden.

81 Die Ausstellung wurde vom 11. Oktober 2019 bis 8. März 2020 an der Alten Nationalgalerie Berlin gezeigt und war vom 23. Mai bis 5. September 2021 auf Gut Altenkamp in Papenburg zu besichtigen. Zur begleitenden Publikation vgl. Anm. 13.

82 Karolin Korthase, „Kampf um Sichtbarkeit: Künstlerinnen in der Alten Nationalgalerie – Museum and the City (smb.museum)“, 8. Oktober 2019, unter: <https://blog.smb.museum/kampf-um-sichtbarkeit-kuenstlerinnen-der-alten-nationalgalerie> (eingesehen am 20.08.2021).

Joachim Veit

Nicht Danzi, sondern Nasolini! – Zu einem Lieblingszitat Webers

Als Max Maria von Weber im ersten Band seines *Lebensbilds* mit einem gewissen moralischen Naserümpfen die „Landpartien und Lustfahrten“ des „überlustigen Kreise[s]“ mit dem Namen „Faust’s Höllenfahrt“ beschrieb, „in die der junge Carl Maria [...] hineingerathen war“¹, nahm er den ebenfalls diesem Kreise angehörenden Franz Danzi, den er aufgrund seines „Freundesraths“ als „guten Engel“ Webers in dieser Zeit bezeichnete, in Schutz, da dieser das „wüste Trinkstuben und Kneipenleben“ nicht mitgemacht habe. Mit der „Rückkehr gehobenerer Stimmung“ seien dem abgeklärten älteren Danzi gewissermaßen die Zügel nicht so leicht entglitten und er habe Weber, wenn auch „nicht immer mit Erfolg“, von diesen Kreisen „fern zu halten“ versucht². Max Maria gibt an dieser Stelle auch die Namen und Pseudonyme einiger Mitglieder des Kreises an: Franz Danzi („Rapunzel“), der Arzt Dr. Johann Michael Kallin („Dr. Faust“) und der Librettist Franz Carl Hiemer („Reimwol“); Weber selbst hatte das Pseudonym „Krautsalat“³.

Als „heitere Belege dafür, in welcher jovial-ungezwungener Weise die Mitglieder der Gesellschaft schriftlich mit einander verkehrten“, gab Max Maria dann die gereimte „Epistel an Hiemer“ vom 19. Juli 1809, Webers „musikalischen Brief“ an Danzi vom 15. Juni 1808 und einen weiteren gereimten Brief aus dem September 1808 an Danzi wieder⁴.

Insbesondere der musikalische Brief (vgl. die Wiedergabe auf S. 48f.) muss als eine besondere Kuriosität gewürdigt werden, steckt er doch voller textlicher und musikalischer Anspielungen.

1 MMW, Bd. 1, S. 143.

2 Ebd., S. 143f.

3 Ebd., S. 144. Einige Seiten zuvor (S. 139) hatte er als weitere ‚Wirtshauskontakte‘ Webers (im ‚Trinkstübchen‘ des Schlosses) die Offiziere von Mylius, von Bibra, Hempel, von Bautze, den Geheimrath Carl Gottlieb Hanisch, Dr. Kocher und Hofrath Friedrich von Lehr angegeben (ohne dass diese dem Zirkel von ‚Faust’s Höllenfahrt‘ zugeordnet sind).

4 MMW, Bd. 1, S. 144–151; vgl. dazu A040233, A040190 und A040193.

An Danzi.

Sei - ner Wohl - ge - bo - ren
 Herrn Ka - pell - mei - ster Dan - zi
 in
 Stutt - gart.

Recitativo.

Canto.
 Krautsallat.
Basso.

Theu - er - ster Herr Ka - pell - mei - ster, ich bren - ne vor Sehn - sucht Sie wie - der zu

Allegro agitato.

sehn. Mein Ver - lan - gen und mein Ban - gen, und mein Wei - nen bei den

Adagio. Cantabile. Andante.

Pei - nen, oh - ne Sie, oh - ne Sie, und Mu - sik zu seyn. Ach! ach! ach! nur_ bei_

Dir al - lein, lieb - ster Ra - pun - zel kann ich_ nur_ schmun - zeln wei - chet_ der

f
Schmerz. Wenn Sie ü-bri-gens ge-sund sind so freut es mich, ich bin auch so ziem-lich wohl,
ff *semplice*

Adagio con espressione.
grü-Ben Sie mir al-le mei-ne Lie-ben, be-son-ders la mi-a ca - ra Pu - zi - ca -
3 *3*

Allegro furioso. *ff* *ff* *tr*
- ca. *Faust!* *Faust!* Der Höl - len - Doc - tor
fff *6* *5* *3*

pp **Maestoso.**
seg-net Euch! 's Donnerwetter, — ach, — wollt' sagen — 's, Donnerwetter — *gia suo - no il Tam -*
4

- bu - ro il Kron - prinz — s'a - van - za, mio dol - ce — Franz Dan - zi io deg - gio schlie - Ben.
6 *7*

Ludwigsburg, den 15. Juni 1808.

Verharre mit schuldigstem
Reh-Spek
Eier Woll gebohrten
übergabner Diener
Krautsallat.

Der dankenswerterweise von Tim Hüttemeister angefertigten Übertragung liegt die Wiedergabe bei MMW, Bd. I, S. 146–149 zugrunde; zur Fehlerkorrektur und Vereinheitlichung vgl. die Angaben zur Publikation auf der WeGA-Website, A040190.

Erstere sind dabei leicht zu klären: die Ansprache Danzis als „liebster Rapunzel“ greift dessen Pseudonym in „Faust’s Höllenfahrt“ auf, ebenso lässt sich „Faust! Der Höllen-Doctor“ dem Leibarzt Herzog Ludwigs, dem oben genannten Dr. Kallin zuordnen, „la mia cara Puzicaca“ hat schon Max Maria von Weber als Danzis, 1807 mit ihm aus München nach Stuttgart übersiedelte Gesangsschülerin Margarethe Lang identifiziert. Ihr hat Weber im übrigen noch im selben Monat Juni 1808 seine Klavierpolonaise op. 21 gewidmet, die just in der Tonart dieses *Adagio con espressione* steht⁵. Schließlich ist im abschließenden *Maestoso* wohl entweder der wirkliche Kronprinz Wilhelm I. gemeint oder in einem eher allgemeineren Sinne lediglich Prinz Adam von Württemberg (der damals 16-jährige Sohn des Herzogs Ludwig), den Weber unterrichtete und dessen Finanzen er teilweise mit verwaltete⁶.

Ebenso offensichtlich wie die Verwendung von Pseudonymen scheint in diesem Schreiben die Verwendung musikalischer Anspielungen, deren Versatzstücke Weber hier zu einem bunten Reigen zusammenfügt, bei dem bloße Persiflage eines Tonfalls („Mein Verlangen [...]“) und Zitat schwer zu trennen sind. Jedenfalls hat sich die Bestimmung der Zitate bislang als schwierig erwiesen. Lediglich das *Cantabile*-Thema zur Textstelle „ach! nur bei Dir allein, liebster Rapunzel, kann ich nur schmunzeln, weichet der Schmerz“ ist in den Werken Webers und Danzis keine Unbekannte. Weber verwendete dieses Thema als Variationsgrundlage der Nr. 3 seiner im November 1809 in Stuttgart vollendeten *Six Pièces pour le Pianoforte à quatre mains* op. 10 (WeV T.2)⁷. Das mit drei Variationen verknüpfte Thema (in G-Dur) besteht dort aus zwei Teilen: Einem Achttakter, der dem F-Dur-Thema des musikalischen Briefs (mit Ausnahme des Verzichts auf die darin vorliegenden Verzierungen

5 Ebd., S. 144; vgl. dazu auch Veit, *„Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener“*. Zu Carl Maria von Webers Aufenthalt in Württemberg, in: *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 144f.

6 Vgl. Veit (wie Anm. 5), S. 122–124 bzw. S. 144. Weber spricht hier zwar vom „Kronprinz[en]“, ob aber wirklich der eigentliche Kronprinz Wilhelm I. (geb. 1781, ab 1816 König von Württemberg) gemeint ist, scheint zweifelhaft.

7 Die Neuedition dieses Zyklus in der Weber-Gesamtausgabe liegt jetzt vor: *Werke für Klavier zu vier Händen*, hg. von Markus Bandur und Joachim Draheim, Serie VII, Bd. 4, Mainz: Schott, 2021, S. 31–63, *Andante con Variazioni* auf S. 41–45. Die Arbeit an der Redaktion dieses Bandes führte zu einer neuerlichen Nachforschung zu dem Thema und zum Verfassen des vorliegenden Artikels.

in T. 2 und 7) entspricht. Nach einem Wiederholungszeichen schließt sich ein Viertakter auf der Dominante an (2+2 Takte), worauf der zweite Viertakter des Themas (nun auch mit der Verzierung im 2. Takt und mit einer geringfügigen Abwandlung der Schlussbildung) wiederholt wird. Die Verzierung in T. 7 des Briefes („weicht“) begegnet aber wortwörtlich in Variation 3 des Opus 10 (T. 7 bzw. 15).

Friedrich Wilhelm Jähns schrieb zu diesem Variationsthema:⁸

„Ob das *Thema* der Variationen der N. 3 ein W.'sches Original sei, oder vielleicht von Danzi herrühre, an dessen Schreibweise es lebhaft erinnert und an den W. sich damals eng anschloss, hat sich nicht feststellen lassen. Dass es aber W. besonders anzog, ergibt sich daraus, dass er es nicht nur 1808 in seinem *Potpourri* op. 20 (vergl. 64), sondern auch 1810 in den für A. v. Dusch geschriebenen Variationen (94) verwendete [...] Auch in dem komischen musik. Sendschreiben W.'s an Danzi (60) findet es sich vor.“

Im sogenannten *Grand Potpourri* für Violoncello und Orchester (WeV N.6), das Weber im Dezember 1808 komponierte und dem Stuttgarter Cellisten Anton Graff widmete, ist das Thema ebenfalls Grundlage dreier Variationen – hier tritt es aber in F-Dur und mit der Verzierung von T. 7 (erweitert um Vorschlagsnoten im letzten Viertel des Takts) auf. Von einer ins Orchester verlegten Wiederholung der Takte 1–8 abgesehen, folgt aber auch hier der gleiche dominantische Mittelteil wie in op. 10 mit anschließender Wiederholung der Takte 5–8. Übereinstimmend mit dem zeitlich späteren op. 10 wird das Thema in der 3. Variation in einer Version mit punktierten Rhythmen präsentiert, die Faktur weicht aber ansonsten deutlich ab.

Ein drittes Mal verwendete Weber das Thema dann 1810 in Mannheim, als er in Eile zu seinem Heidelberger Konzert vom 30. Mai für den dabei mitwirkenden befreundeten Liebhaber-Cellisten Alexander von Dusch (Gottfried Webers Schwager) die Variationen für Violoncello und Orchester WeV N.8 komponierte und dabei auf die beiden älteren Werke N.6 und T.2 zurückgriff⁹. Das neue Werk erschöpft sich aber nicht in einer bloßen Kombination der Variationen des *Potpourri* mit den instrumentierten des zuvor vier-

8 Jähns (Werke), S. 95.

9 Vgl. dazu die Beschreibung ebd., S. 115f. bzw. TB vom 28.–30. Mai 1810.

händigen Klavierwerks, sondern fügt der neuen Reihenfolge auch noch eine komplett neue Variation hinzu.

Jähns wiederholte auch bei seiner Beschreibung der konzertanten Werke N.6 und N.8 den Verdacht, dass das Thema „vielleicht [...] von Danzi herrühre“; auch wenn er dies nicht habe belegen können, so ließe „der Character desselben [...] dies jedoch fast annehmen“¹⁰.

Diese Vermutung lag für Jähns insbesondere beim *Potpourri* nahe, da dessen Finale ein weiteres Thema variiert, das bereits Max Maria von Weber (etwas modifiziert) als Thema eines „Violoncell-Rondo Danzi's“ identifizierte, von dem Weber „in spätern Jahren“ behauptet habe, dass hiervon Danzis „ganzer musikalischer Einfluß auf ihn ihm emanirend erschien“¹¹.



NB 2: Max Marias Wiedergabe des Themas, T. 1–4 in As-Dur
Wiedergabe des Themas aus dem Grand-Potpourri, T. 1–4 in D-Dur

Die auffällige Bevorzugung des Violoncellos im Kontext dieser Themen konnte selbstverständlich als weiteres Argument der Bezugnahme auf Danzi gelten, da dieser seine Karriere als Violoncellist im Mannheimer (später nach München übersiedelten) Orchester begonnen hatte. So folgte auch der Autor dieser Zeilen beim Verfassen seiner Dissertation der Annahme, dass die zitierten Themen vorwiegend von Danzi selbst stammen und konnte als Vorlage für das Finalthema des *Potpourri* in der Tat das D-Dur-Rondo der

10 Jähns (Werke), S. 80.

11 MMW, Bd. I, S. 142. Es konnte bislang nicht geklärt werden, worauf sich Max Maria hier bezog. In Webers *Potpourri* steht die Version (mit nicht punktierter Sechzehntelfigur) in D-Dur; bei Danzi ist das Thema Grundlage der Variationen des I. Satzes seines 1801 erschienenen Streichquartetts op. 6 in C-Dur und nicht eines Violoncell-Rondos (das Thema erklingt hier in der Violine), vgl. Volkmar von Pechstaedt, *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Franz Danzi (1763–1826)*, Tutzing 1996, Nr. 265, S. 146. Zur Herkunft des Themas siehe w. u.

Therese aus Danzis 1789 in München erstmals aufgeführter Oper *Der Quasi-Mann* identifizieren¹². Weber hat in seinem *Potpourri* nicht nur den Anfang (beginnend nach dem Orchestervorspiel mit der Verlegung des Themas der Singstimme ins Cello) original zitiert, sondern mehrfach im weiteren Verlauf auf Danzis Komposition zurückgegriffen, die ihn möglicherweise auch durch ihren Text („Der Schutzgeist, der Liebende, stetig umschwebet, mit Hoffnung und Muth in Gefahr sie belebet, der hat ihn erhalten, der bringt ihn zurück“) zu dieser Übernahme inspirierte¹³.

Die übrigen Themen des musikalischen Briefs aber konnten trotz wiederholter Suche bislang nicht gefunden werden. Der Anklang der abschließenden Takte „*mio dolce Franz Danzi, i deggio* schließen“ an eine Stelle in Danzis Rezitativ und Arie für Tenor mit Chor „Ah che incertezza amara“ (Pechstaedt Nr. 208, S. 102f.) ist zu vage, um als gezielte Anspielung gelten zu können¹⁴. Erst in jüngster Zeit verhalfen die neuen Möglichkeiten des Internets nun zur Identifikation eines weiteren Themas: Ausgerechnet der Achtakter bei der Textstelle „ach! nur bei Dir allein“ – also jenes Thema, das Weber mehrfach verwendete – erwies sich dabei nicht als Thema Danzis, sondern als aus der Feder des italienischen Opernkomponisten Sebastiano Nasolini (circa 1768–

12 Vgl. J. Veit, *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers*, Mainz 1990, S. 40f. u. 374–379 (das Rondo der Oper, das im übrigen auch Louis Spohr in seinem op. 81 verarbeitete, ist dort komplett nach der Vorlage einer mit 1791 datierten Abschrift des Münchner Kopisten Sixtus Hirsvogel aus der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, faksimiliert). In der Orchestereinleitung erklingt das Hauptthema in der Oboe, daher verwundert Max Marias Erwähnung eines Violoncell-Rondos (vgl. dazu auch Veit, S. 41, Anm. 37).

13 Vgl. ebd., S. 41, Anm. 36 und S. 374. Inzwischen konnte ein Textbuch dieser „komischen Oper in zwey Aufzügen“ in der Münchner Sammlung Her (Signatur: Slg. Her 1386) nachgewiesen werden; die Arie der Therese findet sich dort in Akt I, 1. Auftritt, S. 10f.

14 Ebd., S. 40, Anm. 31; die Arie ist in einer *Auswahl von Arien* bei Falter in München im Klavierauszug gedruckt worden. Der melodische Anklang findet sich immerhin an markanter Stelle im C-Dur-Schlussabschnitt nach einer Fermate am Beginn eines sieben-taktigen *Moderato*-Einschubs. Mit dem anschließenden „Andiamo“-Aufwurf im *Allegro* setzt dann der Chor mit dem Text „la tromba c’invita“ bzw. später „gia suona la tromba“ ein – eine weitere, wenn auch vage, Parallele zum *Maestoso* des Briefs.

circa 1799) stammend¹⁵. Auf diese Spur führte kurioserweise zunächst der Text „Ach nur bei Dir allein“, der zwei Treffer anzeigte :

- *D-Mbs (D-MZsch)*, Mus.Schott.Ha 631: Friedrich Meggenhofen: „Aria | Ach nur bei dir allein kann ich & | von | NASOLINI | fürs Clavier eingerichtet | VON | F. MEGGENHOFEN. | Bei Schott in Mainz. | [left:] N|o 442. [right:] 24 X|r | 85 C|m|s.“
- *D-KA*, DonMusDr 2183 und *D-Mbs (D-MZsch)*, o. Sign.: „Aria | von | Nasolini | Ach nur bei dir allein. &. | mit Flöte und Gitarre Begleitung eingerichtet | von | I. Arnold | Bei B. Schott in Mainz. | [left:] N|o 440. [right:] 24 X/r | 85 C|s.“ (diese Version ist als Digitalisat zugänglich unter: <https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-46562>)

Der Textbezug dieser hier in G-Dur erscheinenden Arie im 2/4-tel-Takt mit der Tempobezeichnung *Andante affettuoso* geht sogar über den bloßen Anfang hinaus: „Ach nur bei dir allein kann ich genes liebliches Wesen weicht der Schmerz“ ist die Textgrundlage des ersten Teils, und trotz der Verkürzung der Notenwerte und kleinen Varianten ist der achttaktige Beginn (nach einer achttaktigen Einleitung) eindeutig als Vorbild zu identifizieren:¹⁶

NB 3: T. 9–16 im Klavierauszug von Meggenhofen

15 Zu Sebastiano Nasolini, dessen Schaffen bisher wenig erforscht ist, vgl. den neueren biographischen Artikel von Daniele Carnini in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 77, Rom 2012, [https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sebastiano-nasolini_(Dizionario-Biografico)).

16 Eine vollständige Wiedergabe des Klavierauszugs von Meggenhofen ist auf der Website der WeGA publiziert, vgl. https://weber-gesamtausgabe.de/downloads/Nasolini_Meggenhofen_2021-08-30.pdf.

Die beiden, laut Stichbuch des Schott-Verlags im September 1810 erschienenen Drucke¹⁷ liegen zeitlich nach dem musikalischen Brief, daher (und im Hinblick auf die kleinen Unterschiede in der Melodie) können sie nicht die Referenzquelle Webers gewesen sein. Ebenso wenig der separate Klavierauszug dieser Arie, der Anfang 1811 im Verlag Falter in München erschien – nicht nur mit demselben deutschen Text, sondern ganz offensichtlich als ungekennzeichnete Übernahme der Version von Meggenhofen¹⁸.

Es liegt dabei nahe anzunehmen, dass es sich hier um eine deutsche Textversion handelt, die aus einer entsprechenden Übersetzung der zugehörigen Oper Nasolinis stammt. Über RISM lässt sich zunächst die originale italienische Version bestimmen: Es handelt sich um die G-Dur-Arie „O cara immagine del mio tesoro“ aus Nasolinis dreiaktiger Oper *Eugenia*, die bereits im Herbst 1792 im Teatro San Benedetto in Venedig erstmals aufgeführt wurde¹⁹. Das Libretto stammt von Giuseppe Foppa und geht auf eine Vorlage von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais zurück²⁰. Die Handlung besteht aus einem bunten Verwirrspiel um eine fingierte (dem Vater der Braut verschwiegene) Eheschließung, die nach mancherlei Komplikationen am Ende dann doch in eine „richtige“ verwandelt wird. Der II. Akt endet damit, dass Eugenia (die Braut) erfährt, dass es nur ein „vermeinter Pfarr“ war, der sie mit dem Grafen von Clarendon vermählt hatte. Somit glaubt sie, von ihm getäuscht zu sein.

17 Vgl. Stichbücher des Verlags B. Schott's Söhne, Mainz, Stichbuch 1, 1–449, *D-Mbs*, Ana 800.C.I.1; demnach wurde die Klavierversion zunächst mit 96 Exemplaren gedruckt, im August 1811 und Juni 1812 folgten weitere je 25, dann noch einmal im April 1816 50 Exemplare; die in gleicher Auflagenhöhe startende Flötenversion war etwas erfolgreicher, sie hatte im Februar und August 1811 24 bzw. 25 weitere Exemplare, dann nochmals im Juli 1813 25 und im Januar 1816 und März 1818 jeweils 50 Exemplare.

18 Dieser lithographierte Druck erschien im 2. Heft des 1. Jahrgangs der *Auswahl | der Vorzüglichsten | Arien, Romanzen und Duetten | Aus den neuesten Opern | mit | Begleitung des Piano-Forte*, Exemplar: *D-B*, O. 85365; das erstmalige Erscheinen ist in der *Münchener Politischen Zeitung*, Jg. 12, Nr. 27 (31. Januar 1811), S. 128 angezeigt. Bis auf einen einzigen abweichenden Umbruch am Ende der ersten Notenzeile stimmt dieser Druck komplett mit dem Schott'schen überein.

19 Libretto-Druck zur Uraufführung 1792 zugänglich im Center for Research Libraries, Chicago, Identifier: m-f-000208 (bzw. MF-3709 r.38); Text dort S. 41.

20 Es handelt sich um Beaumarchais' fünftaktige *Eugénie*, die schon im Januar 1767 in Paris uraufgeführt und bereits 1768 in Mannheim in deutscher Übersetzung gegeben wurde (vgl. den Druck in der Churfürstlichen Hof-Buchhandlung Mannheim).

Der Graf aber, wohl früher eher ein lockerer Geselle, hält ihr in Wahrheit die Treue und bittet zu Beginn des III. Akts seinen Diener, die Pläne der Familie seiner Braut auszukundschaften. Er selbst ist völlig verunsichert: „Ich kann fast keinen Fuß rühren. Ein plötzliches Zittern hemmt mir den Schritt. Eugenie, o Himmel! Du bist mir gegenwärtig, mehr, als Du glaubst, und mehr, als ich selbst glaubte.“ Daraufhin setzt in der 2. Szene des III. Akts diese Arie ein, deren Text nachfolgend im Original, einer 1794 am Dresdner Hoftheater publizierten Übersetzung und in der Fassung, die sich in den Drucken von Schott und Falter findet, wiedergegeben ist:²¹

Originaltext	<i>Übersetzung Dresden 1794</i>	<i>Fassung Schott/Falter</i>
O cara immagine	O Du theures Bild	Ach nur bei dir allein
Del mio tesoro	Des köstlichsten Kleinods!	kann ich genesen
Te sola adoro	Dich allein bete ich an,	liebliches Wesen
Vivo per te.	Nur für Dich kann ich leben.	weicht der Schmerz.
Tu di quest'anima	Die Du meine Seele	Entfernt zu seyn
Dolce catena	in sanfte Fesseln zwingst,	von dir theure Geliebte
Ristoro e pena	Du schaffest ihr zugleich	ach dies betrübte
Tu sei per me.	Erquickung und Schwermuth.	tödtlich mein Herz.

Diese Arie wurde (neben dem Duett „Deh! calma quel core“, in der Graf von Clarendon der zutiefst enttäuschten Eugenie die Ernsthaftigkeit seiner Haltung zu versichern sucht) zu einer weit verbreiteten Favorit-Nummer dieser ansonsten in Deutschland offensichtlich nicht sehr erfolgreichen Oper²². Die

21 Italienischer Text vgl. Anm. 20; Text von 1794 hier wiedergegeben nach dem Textbuchdruck zur Dresdner Aufführung von 1794, Exemplar: *US-Wc*, Albert Schatz Collection, ML48 [S7001], vgl. <https://www.loc.gov/item/2010663075/>; dort auf S. 98/99 (auch die vorstehenden deutschen Zitate stammen aus dieser Version); dritte Spalte nach Schott, PN 442. Eine komplette Wiedergabe der Arie findet sich auf der Website der Weber-Gesamtausgabe https://weber-gesamtausgabe.de/downloads/Nasolini_Cara_immagine_2021-08-30.pdf; vgl. dazu auch die kurze Beschreibung unter Aktuelles, A050349.

22 Vgl. hierzu die Nachweise bei RISM, neben der Partitur in Dresden (Mus. ms. 4170-F-500, italienisch) sind Fundorte der Arie gegenwärtig u.a. *D-B* (Mus. ms. 15888), *F-Pn*, *I-BGc*, *I-Rama*, *PL-Wu*, *US-Wc*. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, London 1978, Sp. 505 gibt als Aufführungen außerhalb Italiens neben der Dresdner lediglich Lissabon und Barcelona 1794 und Madrid 1795 an. Roland Pfeiffer, *Merkmale der Melodiegestaltung in Aufttrittsarien für Tenor-Partien um 1800*, in: *Analecta musicologica*, Bd. 50 (2013),

nahe am Original bleibende, aber wenig inspirierte Übersetzung des Dresdner Librettos muss zu einem späteren Zeitpunkt – vielleicht im Wiener oder Münchner Umfeld – in die vollkommen freie, aber sangliche Textversion übertragen worden sein, die sowohl die beiden Schott-Drucke von 1810 als auch der Falter-Druck wiedergeben und die als inhaltliche Bezugnahme im musikalischen Brief ähnlich passend ist wie der Originaltext des im Finale des *Grand Potpourri* aufgegriffenen Rondos aus Danzis *Quasi-Mann*²³.

Aufgrund der geringen Verbreitung der Oper muss wohl davon ausgegangen werden, dass Weber daraus nur diese Arie kannte, die im Original für Flöte, (teils auch zusätzlich 2 Oboen), Fagott und Streicher instrumentiert ist²⁴. Es ist denkbar, dass sie möglicherweise auch mehrfach verwendet wurde (eventuell auch in einem uns bislang nicht bekannten Pasticcio) oder dass sie im Stuttgarter Umkreis zu den Lieblings-Nummern eines Sängers gehörte – vielleicht des ebenfalls mit Weber eng vertrauten Tenors Johann Baptist Krebs, zu dessen Namenstag 1808 oder 1809 Weber eine (verschollene) Burleske *Antonius* (Text von Hiemer) schrieb²⁵.

S. 47, verweist darauf, dass bei der UA in Venedig der berühmte Tenor Giuseppe Viganoni mitwirkte und dass der von ihm „gesungenen Liebes-Cavatina [...] Erfolg und Verbreitung beschert gewesen zu sein“ schien, wobei er auf weitere „Einzelfaszikel vor allem norditalienischer Bibliotheken“ hinweist. Die ersten acht Takte des Gesangseinsatzes sind auch zitiert bei Helga Lühning, *Die Cavatina in der italienischen Oper um 1800*, in: *Colloquium Die Stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden (Rom 1978)*, hg. von Friedrich Lippmann (*Analecta Musicologica*, Bd. 21), Laaber 1982, S. 333–369, Zitat S. 355. Lühnings Quelle war eine Abschrift in *I-Rama*, A. Ms. 2406, in der die zugehörige Oper nicht genannt ist, die aber dort mit „Cavatina“ betitelt ist (von Lühning hier in der Bedeutung als „kurzes Liebeslied“ verstanden). Dieser Titel findet sich auch in *I-BGc*.

23 Eigenartigerweise geht es auch in diesem Werk um eine fingierte Eheschließung: Die nach einem Schiffbruch von ihrem Gatten getrennte und auf eine Insel verschlagene Therese gibt den Kammerdiener ihres Mannes als Ehemann aus, um sich den Eheschließungszwängen, die auf der Insel gelten, zu entziehen. Da der Kammerdiener seinen Herrn tot glaubt, will er aber nicht nur „pro forma“ Ehemann sein (vgl. Libretto, wie Anm. 13, S. 11–20).

24 In Stuttgart wurde erst am 29. September 1813 mit *Merope* eine Oper Nasolinis gegeben, zu der Franz Carl Hiemer eine deutsche Übersetzung anfertigte, die auch zur Münchner Aufführung (Premiere am 1. September 1812) abgedruckt wurde (vgl. *D-Mbs*, Slg. Her 1135).

25 Vgl. MMW, Bd. 1, S. 160 bzw. *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 145. Das hierfür von MMW genannte Personal („Weber die Kleopatra, Hiemer die Octavia, Lehr die beißende Schlange,

Es bleibt einstweilen unklar, wie Weber mit dieser Arie bekannt wurde und ob die zusätzlich angebrachten Verzierungen und kleinen Varianten im Brief eigene Zutat oder Übernahme aus einer uns bislang unbekanntem Vorlage sind. Weber hat später zu Beginn seiner Dresdner Zeit tatsächlich einmal ein Duett Nasolinis (das anlässlich der Auftritte des Ehepaars Josepha und Georg Weixelbaum in Dresden eine Einlage in Etienne-Nicolas Méhuls *Hélène* bilden sollte) neu instrumentiert²⁶. Ob sich Weber dabei an seinen fast ein Jahrzehnt zurückliegenden musikalischen Brief erinnerte? Das Thema des *Allegro moderato* jedenfalls könnte ihm dazu verholfen haben:



NB 4: Einlage in Méhuls *Helene*, WeV U.13/2,
transponiert von G-Dur nach F-Dur, T. 44–46

Auch wenn der Text so gar nicht zu „*mio dolce Franz Danzi*“ passt – die melodische Wendung ist immerhin identisch ...

So ist zwar nun geklärt, dass es sich bei dem von Weber mehrfach zitierten Thema nicht um eine Melodie Danzis handelt, es bleibt aber nach wie vor ein Rätsel, warum Weber diese Melodie mehrfach aufgriff und offensichtlich in besonderer Weise mit Danzi (und dessen Cellospiel) assoziierte. Nicht einmal die wirkliche Quelle Webers ließ sich bestimmen – man kann also nur hoffen, dass dieser Beitrag sich künftig nur als Teil 1 der Antworten auf die Fragen erweist, die uns der musikalische Brief als Produkt des „überlustigen Kreise[s]“ beschert, in dem Weber in Stuttgart und Ludwigsburg nach der Erledigung seiner Dienstaufgaben als herzoglicher Sekretär – offensichtlich feucht-fröhlich – verkehrte.

Danzi die Amme der Kleopatra, die Sängerin Midke den Octavius und die kleine, üppige Lange den Antonius“) könnte darauf deuten, dass nicht Shakespeares verbreitetes Schauspiel *Antonius und Cleopatra* zugrunde lag, sondern lässt an eine musikalische Bearbeitung des Stoffes denken – dass dabei eventuell auch Musik aus Nasolinis *La Morte di Cleopatra* aus dem Jahr 1800 persifliert wurde, wäre aber pure Spekulation.

26 Vgl. die Wiedergabe in Serie VIII, Bd. 12 (2012), S. 69–100 und Kritischer Bericht, S. 225–236.

Frank Ziegler

„Diese Oper wird sich schwerlich lange auf dem Repertoire unserer Bühne erhalten.“

Carl Maria von Webers *Fidelio*-Einstudierungen in Prag (1814) und Dresden (1823) vor dem Hintergrund der Bühnenrezeption des Werks zu Beethovens Lebzeiten

Am 29. Oktober 1823 schrieb der in Wien tätige sächsische Diplomat Georg August von Griesinger an den befreundeten Karl August Böttiger in Dresden: „Man prophezeit der Euryanthe das Schicksal von Beethovens *Fidelio* und von den Spohrischen Opern, die jedermann wegen ihrer tiefen Gelehrsamkeit preist aber – unbesucht läßt.“¹ In einem wenige Tage später verfassten Bericht aus Wien im *Literarischen Conversations-Blatt* wird dieser Gedanke ebenfalls aufgegriffen, allerdings meinte dessen Verfasser, die Propheten, „welche der Euryanthe das Schicksal von Beethoven’s *Fidelio*“ voraussagten, würden irren: „Denn alle Unbefangenen sind der Meinung, daß, je mehr man sich hinein höre und die herrlichsten [...] Tonstücke in ihrer überschwenglichen Fülle recht aufzufassen wisse, man auch desto mehr und größere Schönheiten darin finde.“² Genauso hatte Amadeus Wendt 1815 den Kritikern des *Fidelio* entgegengehalten, man dürfe nicht „das Gefällige und Fassliche in der Tonkunst zum Maasstabe alles Grossen erheben, [...] das tiefere Meisterwerk darf auch verlangen, dass es *öfterer, aufmerksam* und *unbefangen*, mit völliger Hingabe des Gemüths“ zur Kenntnis genommen werde, um es angemessen zu beurteilen³. Über den Rang der Beethoven’schen Komposition als ein Schlüsselwerk in der Entwicklung der deutschen Oper waren sich die Fachleute schon bald einig: Wendt urteilte beispielsweise, der Komponist sei hinsichtlich der Behandlung des Stoffes „dem grossen Shakespeare vorzüglich zu vergleichen“, und bereits die 1806 in Wien gegebene *Leonoren*-Fassung sei es wert, „ihren Namen dankbar in das Nationalheiligthum“ einzugraben, „in

1 Vgl. A042058.

2 Vgl. *Literarisches Conversations-Blatt für das Jahr 1823*, Nr. 279 (4. Dezember), S. 1114.

3 Vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 24 (14. Juni 1815), Sp. 402.

welchem Mozarts göttliche Opern prangen“⁴. Auf diese Besprechung Bezug nehmend schrieb 1823 ein anonymes Weimarer Korrespondent, der *Fidelio* bleibe „ein höchst originales, in seiner Art einziges Werk der dramatischen Composition, – eine Opernmusik [...] in gesteigerter Potenz, worin Melodie, Harmonie, Gesang, Instrumentirung, alles bis zum höchsten Kunstgrade sich erhebt, und doch [...] aus unendlicher Tiefe und Ideenfülle zugleich hohe Klarheit strahlt.“⁵

Doch dieses Urteil der Sachverständigen stand zu Lebzeiten des Komponisten vielerorts in einem auffallenden Missverhältnis zur Publikumsgunst, versprach das Werk doch nicht das, was ein Großteil der Theaterbesucher von einem Opernabend erwartete: eine angenehme, leicht fassliche, sich unmittelbar emotional erschließende und szenisch effektvolle Unterhaltung mit primär gesanglichen Höhepunkten. Die von Weber verantworteten Einstudierungen in Prag und Dresden stehen exemplarisch für diese Diskrepanz. Ihnen kommt in der Rezeptionsgeschichte des Werks – zumindest chronologisch – eine herausgehobene Stellung zu, war die Prager Premiere doch die erste außerhalb Wiens und folgte die Dresdner der Wiener Neuproduktion von 1822 (noch dazu mit derselben Hauptdarstellerin). Grund genug, beide Produktionen hier nochmals zu thematisieren, wobei die Dresdner Erstaufführung, die durch Hans Volkmann bereits umfassend dokumentiert wurde⁶, lediglich dort vergleichend herangezogen werden soll, wo verbürgte Daten zu Prag fehlen und entsprechende Rückschlüsse (beispielsweise zu den Proben) möglich erscheinen.

***Fidelio*-Erstaufführungen zwischen der Premiere 1814 in Wien und Beethovens Tod**

<i>Ort</i>	<i>Premiere</i>
Wien, Kärntnertortheater	23. Mai 1814
Prag, Ständetheater	27. November 1814
Frankfurt / Main	12. Dezember 1814

4 Vgl. ebd., Sp. 402 (1. Zitat) sowie Sp. 398 (2. Zitat).

5 Vgl. *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 99 (Oktober 1823), S. 809.

6 Vgl. Hans Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden. Unbekannte Strecken seines Lebens*, Dresden 1942, S. 95–118.

<i>Ort</i>	<i>Premiere</i>
Leipzig, Gesellschaft Joseph Seconda	15. Februar 1815 [<i>Leonoren</i> -Fassung von 1806]
Dresden, Gesellschaft Joseph Seconda	12. April 1815 [<i>Leonoren</i> -Fassung von 1806]
Berlin, Königliche Schauspiele	11. Oktober 1815
Graz, Ständisches Theater	5. Februar 1816
Karlsruhe, Hoftheater	10. März 1816
Pest, Deutsches Theater	6. Mai 1816
Hamburg	22. Mai 1816
Kassel, Hoftheater	3. Juni 1816
Breslau	12. Juli 1816
Weimar, Hoftheater	4. September 1816
Brünn	24. Februar 1817
Stuttgart, Hoftheater	20. Juli 1817
Leipzig	13. März 1818 [nun <i>Fidelio</i> -Fassung von 1814]
Riga	22. Juni 1818 ^{jul.} [3. August 1818 ^{greg.}]
St. Petersburg, Deutsches Hoftheater	20. August 1818 ^{jul.} [2. September 1818 ^{greg.}]
Danzig	13. September 1818
Elbing (Danziger Gesellschaft)	6. Mai 1819
Königsberg	10. Dezember 1819
München, Hoftheater	1. Juli 1821
[Wien, Kärntnertortheater (Neueinstudierung)]	[3. November 1822]
Dresden, Hoftheater	29. April 1823 [nun <i>Fidelio</i> -Fassung von 1814]
Hannover, Hoftheater	7. Dezember 1824
Amsterdam, Deutsches Theater	13. November 1824
Magdeburg	20. September 1826
Braunschweig, Hoftheater	1. Oktober 1826

Leider ist die Quellenbasis bezüglich der Prager Einstudierung äußerst dürftig: Es fehlt nicht nur das komplette handschriftliche Aufführungsmate-

rial (Partitur, Stimmen, Libretto) – abgesehen vom Titelblatt der Partitur⁷ –, sondern für den Zeitraum der Aufführungsvorbereitung und der ersten Vorstellungen auch Webers Tagebuch, in dem er üblicherweise gewissenhaft die Proben dokumentierte, oft auch in knappen Formulierungen die Qualität der Aufführungen beurteilte oder die Reaktion des Publikums festhielt. Somit bleiben zwangsläufig zahlreiche Fragen ungelöst.

Bemühungen, Beethovens Oper in ihrer 2. Fassung von 1806 (*Leonore*) in der böhmischen Hauptstadt herauszubringen, hatte es bereits 1807, im Jahr der Neugründung der deutschen Opernsparte am Prager Ständetheater unter Direktor Johann Carl Liebich, gegeben⁸, Anfang 1808 erschien sogar eine entsprechende Pressemeldung⁹. Für eine Umsetzung dieser ursprünglichen Planungen gibt es allerdings keinerlei Hinweise; in der Zeit bis Ende Juli 1808 ist sie definitiv auszuschließen, denn für die ersten 15 Monate seit Eröffnung der deutschen Oper ist der komplette Spielplan des Ständetheaters in den beiden Jahrgängen des *Prager Theater-Almanachs* ohne Nennung des Werks dokumentiert. Für die Zeit danach liegen Informationen in Korrespondenzberichten überregionaler Zeitschriften vor, die zwar lediglich einen partiellen Einblick in den Theateralltag erlauben, doch ist kaum anzunehmen, dass die Produktion der Beethoven-Oper gänzlich ohne publizistisches Echo geblieben wäre. Zudem ist das Werk in den Zensur-Protokollen zwischen 1806 und 1813¹⁰ nicht verzeichnet, man hatte also keine Genehmigung zur Aufführung

7 Vgl. Oldřich Pulkert, *Beethovens Interessen und die Leonore/Fidelio-Aufführung in Prag*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den böhmischen Ländern*, hg. von Oldřich Pulkert und Hans-Werner Küthen, Prag 2000, S. 275–296 (Abb. auf S. 287). Auf der Rückseite des Titels ist der Beginn der für die *Fidelio*-Fassung von 1814 komponierten Ouvertüre in E-Dur notiert, was deren Benutzung auch bei der Prager Aufführung hinreichend bestätigt.

8 Vgl. Helga Lühning, „*Fidelio*“ in Prag, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 349–391, speziell S. 350–353, 368, 375f.

9 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 23, Nr. 1 (Januar 1808), S. 29.

10 Bd. 1806–1810 ohne Titel, Folge-Bd.: „Ausweis der von seiner Exzellenz dem Herrn Oberstburggrafen zensurirten Theater Stücke für die k: prager ständische Schaubühne. 1811. bis 1817“, Národní archiv, Presidium královského českého gubernia, PM PG 216 Protokol divadelní cenzury 1806–1810 bzw. PM PG 217 Protokol divadelní cenzury 1811–1817 (nicht paginiert); für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Frau Dr. Jitka Ludvová in Prag herzlich.

eingeholt. Es bleibt spekulativ, ob Besetzungsprobleme das Vorhaben verhindert oder vielleicht Wenzel Müller als musikalischer Leiter Einwände gegen die Stückwahl hatte.

Ebenso wird man kaum mehr feststellen können, ob 1814 die Anregung, die Oper nun endlich auf den Prager Spielplan zu setzen, von Theaterdirektor Liebich oder seinem Opernchef Weber ausging. Zu belegen ist durch Webers Tagebucheinträge ab Sommer 1813 lediglich seine Korrespondenz mit dem Textbearbeiter der dritten *Fidelio*-Fassung Georg Friedrich Treitschke; beide waren sich im April 1813 persönlich in Wien begegnet¹¹. Diese Korrespondenz könnte auch in jenen Monaten des Jahres 1814 fortgeführt worden sein, aus denen Webers Tagebuchnotizen verloren sind; immerhin ist von anderen Orten bekannt, dass die Verhandlungen über den Vertrieb der Opernpartitur 1814 nicht von Beethoven persönlich, sondern von Treitschke geführt wurden¹². Erst für die Dresdner Einstudierung 1823 ist ein persönlicher Briefkontakt zwischen Weber und Beethoven rund um die Premiere am 29. April durch Webers Tagebuchnotizen bezeugt, leider aber nicht überliefert¹³. Erhalten hat sich lediglich der Entwurf von Webers erstem Schreiben vom Januar 1823, in dem es mit Bezug auf den Prager *Fidelio* von 1814 heißt: „Die Aufführung dieses, mächtig für deutsche Größe und Tiefe des Gefühles zeugenden Werkes, unter meiner Direktion zu Prag, hat mir die eben so begeisternde als belehrende Vertrautheit mit seiner Wesenheit¹⁴, verschafft“.

11 Vgl. A062417, A062463, A062527, A062559, A062598, A062629; zum Treffen in Wien vgl. Webers Brief an Johann Gänsbacher vom 16. April 1814: A040616.

12 Vgl. Manfred Schuler, *Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke. Zur dritten Fassung des „Fidelio“*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 35 (1982), S. 53–62 sowie ders., *Zwei unbekannte „Fidelio“-Partiturabschriften aus dem Jahre 1814*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 39, Heft 2 (1982), S. 151–167 (speziell S. 151–156).

13 Briefe an Beethoven: 28. Januar, 18. Februar, 30. April; Empfang von dessen Antworten: 16. Februar, 9. April, 5. und 9. Juni; vgl. A063581, A063600, A063602, A063652, A063673, A063709, A063713.

14 Diese Vertrautheit hinterließ möglicherweise auch musikalische Spuren in Webers *Freischütz*; vgl. dazu die Hinweise auf musikalische Parallelen bei Claus Bockmaier, *Nachwirkungen der Wiener Klassik in Webers „Freischütz“*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 56 (1999), Heft 2, S. 110–127 (speziell S. 112–123). Derselbe Autor wies zudem auf einen möglichen Einfluss von Beethovens Sonate op. 13 *Pathétique* auf Webers Oper hin; vgl. ders., *Beethoven als finstere Macht? Zum c-Moll-Allegro der Arie des Max aus Webers Freischütz*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 61 (2004), Heft 2, S. 106–116.

Für die bevorstehende Dresdner Produktion war sich Weber gewiss: „Jede Vorstellung wird ein Festtag sein, an dem es mir erlaubt ist Ihrem erhabenen Geiste die Huldigung darzubringen, die in dem innersten meines Herzens für Sie lebt, und wo Verehrung und Liebe sich den Rang streitig machen.“¹⁵

Das bereits erwähnte Titelblatt der Prager *Fidelio*-Partiturbkopie lässt erkennen, dass diese am 5. September 1814 nach Prag gesandt wurde. Somit bliebe als Zeitfenster für die Probenphase ein Zeitraum von mehr als zehn Wochen, allerdings ist nicht davon auszugehen, dass dieser ausgeschöpft wurde, zumal Weber erst am 25. September aus seinem Sommerurlaub nach Prag zurückkehrte und dann, abgesehen von Auffrischungsproben in Zusammenhang mit den Gastspielen von Corona Werner aus Mannheim und Henriette Eberwein aus Weimar¹⁶, die Neueinstudierung von Paers *Der lustige Schuster* (*Poche ma buone ossia La moglie ravveduta*, 3. Oktober), die Erstaufführungen von Weigls *Korsar aus Liebe* (16. Oktober) und der Schauspielmusik zu Lommers *Hermann der Cherusker* (18. Oktober) sowie die Neueinstudierungen von Mozarts *Titus* (25. Oktober) und Müllers *Neuem Sonntagskind* (27. Oktober) anstanden. Freilich ist aus anderen Jahren bekannt, dass Weber auch mehrere Opern parallel studierte, so dass der Beginn der Probenphase zum *Fidelio* aus den vorhergehenden Premieren-Terminen nicht erschlossen werden kann.

Die Aufführungserlaubnis für die *Fidelio*-Produktion wurde – wie üblich – relativ knapp vor der Premiere eingeholt. Laut Zensur-Protokoll wurde das Textmanuskript im November 1814 als letztes des Jahres bei der Zensurstelle des Oberstburggrafenamtes eingereicht und die Genehmigung zur Auffüh-

15 Vgl. A042093. Weber dirigierte laut Tagebuch allerdings nur die ersten beiden Aufführungen in Dresden (vgl. A063672, A063686), für die Wiederholung am 24. Mai 1823 finden sich keine entsprechenden Hinweise (vgl. A063697). Die vierte und fünfte Vorstellung (23. Oktober 1823, 10. August 1824) fanden statt, als sich Weber anlässlich der Uraufführung der *Euryanthe* in Wien (Herbst 1823) bzw. zur Kur in Marienbad (Sommer 1824) aufhielt.

16 C. Werner sang (nach Webers Rückkehr nach Prag) die Constanze in Cherubinis *Wasserträger* (26. September), die Titelpartie in Paers *Camilla* (1. Oktober) sowie die Schusterin im *Lustigen Schuster* (3. Oktober); vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 176 (3. November 1814), S. 704 und Nr. 180 (10. November 1814), S. 719. H. Eberwein sang neben dem Sextus in der *Titus*-Neueinstudierung (25. Oktober) ebenso die *Wasserträger*-Constanze (19. Oktober); vgl. ebd., Nr. 185 (19. November 1814), S. 740 und Nr. 187 (22. November 1814), S. 748.

rung am 6. November (also 3 Wochen vor der Premiere) ohne Änderungsanweisungen erteilt. Am selben Tag wurde das Libretto an das Theater zurück gesandt¹⁷. Auch dies gibt allerdings keinen Hinweis auf den Beginn der Proben, denn die Zensurgenehmigung war in diesem Falle lediglich ein formaler Akt. Bei Opern, die zuvor auf den Wiener Hoftheatern gegeben worden waren, gab es in Prag zwischen 1807 und 1814 nie gravierende Einsprüche oder gar Ablehnungen. Man hätte also ohne Bedenken schon vor der Zusage mit der Einstudierung beginnen können. Tatsächlich schrieb Weber bereits am 3. November, drei Tage vor der Zensur-Bestätigung, an seinen Freund und Namensvetter Gottfried Weber: „*Fidelio* von *Beethoven* studire ich jetzt ein, hat herrliche Kraftstücke.“¹⁸

Die Zahl der Proben, die man in der Literatur lesen kann – laut Max Maria von Weber sollen es 14, laut Robert Haas möglicherweise auch 18 gewesen sein¹⁹ –, lässt sich nach Kenntnis der heute bekannten Originalquellen weder bestätigen noch widerlegen. Hier lohnt ein vergleichender Blick auf die für Dresden bezeugten Fakten: Dort sind 1823 laut Tagebuch Webers insgesamt elf von ihm geleitete Proben in Vorbereitung der Premiere am 29. April dokumentiert²⁰, wobei die ersten vier (5., 14., 15. und 17. April) nur Sängerproben am Klavier (wohl nach dem Klavierauszug) gewesen sein können, da die Partitur erst am 10. April bei Weber eintraf²¹ und danach zum Ausschreiben der Orchesterstimmen benötigt wurde. Erst ab dem 18. April folgten drei sogenannte Quartett-Proben mit den Stimmführern der Streicher, am 19. April verbunden mit einer Lese-Probe, auf der die Sänger, denen für das Partienstudium nur Rollenauszüge vorlagen, das Stück erstmals in

17 Vgl. Zensurprotokolle (wie Anm. 10), PM PG 217, darin: 1814, Nr. 28. Der Eintrag in den Zensurprotokollen dürfte an der Titelseite des eingereichten Libretto-Manuskripts orientiert gewesen sein; er lautet: „*Fidelio*. | Eine Oper in zwey Aufzügen | nach dem französischen neu bear- | beitet von F. Treitschke. | In Musik gesetzt von Ludwig van | Beethoven. | für das k. k. Hoftheater. | 1814.“

18 Vgl. A040725.

19 Vgl. MMW, Bd. 1, S. 469 sowie Robert Haas, *Ein Notizen-Buch Karl Maria von Webers aus Prag*, in: *Der Merker*, Jg. 7, Nr. 6 (15. März 1916), S. 201–212, speziell S. 203.

20 Vgl. A063648, A063657, A063658, A063660, A063661, A063662, A063665, A063667, A063668, A063670, A063671.

21 Vgl. A063653.

Gänze kennenlernten, am 22. April kombiniert mit einer Setz- (also Bühnen-) Probe. Das komplette Orchester gesellte sich frühestens bei der Korrekturprobe (24. April) zu den Sängern, ganz sicher bei den beiden Generalproben (25. und 28. April), zwischen die noch eine Theaterprobe eingeschoben wurde (27. April). In Prag dürften vergleichbar wenige Proben stattgefunden haben – auch wenn aus heutiger Sicht eine komplette musikalische und szenische Einstudierung²² in so kurzer Zeit fast schon fahrlässig anmutet. Immerhin stimmt die Dresdner Probenanzahl in etwa mit den Zahlen überein, die aus Webers sonstiger Prager Tätigkeit dokumentiert sind: Zyklen von mehr als zehn Proben vor einer Premiere blieben dort die Ausnahme.

Verwirrung um das Prager Premierendatum stiftete Weber selbst, indem er am 1. Dezember 1814 an seinen Freund Gänsbacher schrieb, er „habe d: 21^r *Fidelio* von *Beethoven* gegeben“²³. Tatsächlich fand die Prager Erstaufführung erst am 27. November statt, wie übereinstimmend die Ankündigung in der *K. K. priv. Prager Zeitung*²⁴, der Aufführungsbericht im Wiener *Sammler*²⁵ sowie Webers Eintrag in seinem *Notizen-Buch* über die Produktionen des Prager Ständetheaters zwischen Herbst 1813 und Herbst 1816 ausweisen; im letztgenannten ist die Besetzung vollständig überliefert²⁶.

Fidelio-Besetzungen der Premieren in Prag (lt. Notizen-Buch) und Dresden (lt. Theaterzettel)

	<i>Prag 1814</i>	<i>Dresden 1823</i>
Don Fernando	Friedrich Schröder	Carl Eduard Geiling
Don Pizarro	Josef Wolfgang Kainz	Franz Siebert
Florestan	Johann Christoph Grünbaum	Johann Gottfried Bergmann
Leonore/ Fidelio	Therese Grünbaum, geb. Müller	Wilhelmine Schröder

22 Nicht berücksichtigt ist hier das Selbststudium der Sänger vor dem eigentlichen Probenbeginn.

23 Vgl. A040731.

24 *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 331 (27. November 1814), S. 952.

25 *Der Sammler*, Jg. 7, Nr. 15 (4. Februar 1815), S. 68.

26 Vgl. A100000. Theaterzettel zu den *Fidelio*-Aufführungen am Prager Ständetheater unter Weber sind bislang nicht bekannt geworden.

Rocco	Franz Siebert	Karl Johann Gottfried Keller
Marzelline	Babett Allram, geb. Bauernfeind	Julie Haase, geb. Zucker
Jaquino	Lorenz Max Neumayer	Georg Wilhelm Wilhelmi
Hauptmann	Hr. Bachmann	Carl Gottlieb Risse

In welcher Form das Stück erklang, ob vollständig oder mit größeren Strichen, ist nicht bekannt. Treitschke hatte in Abstimmung mit Beethoven 1814 in Briefen an mehrere Theater Kürzungsvorschläge unterbreitet, dabei stellte er frei, ob Roccas Arie Nr. 4 „Hat man nicht auch Geld beineben“ und Leonores Rezitativ und Arie Nr. 9 „Abscheulicher, wo eilst du hin“ gespielt würden²⁷. Die Prager Aufführungsberichte lassen dazu keine verbindliche Aussage zu, im Falle der Leonoren-Arie kann man sich allerdings kaum vorstellen, dass eine in dramatischen Partien versierte Sängerin wie Therese Grünbaum sich ein solches ‚Kraftstück‘, wie Weber es im Brief an Gottfried Weber nannte, hätte entgehen lassen. Die Rocco-Arie ist zumindest für die Dresdner Einstudierung gesichert²⁸, wo sie freilich von einem anderen Interpreten gesungen wurde, denn Franz Siebert, der Prager Rocco, war zwar inzwischen (wie Weber) nach Dresden gewechselt, sang dort aber den Pizarro²⁹. Im Bericht aus Prag in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* findet sich nur eine Passage, die möglicherweise auf eine Streichung hinweisen könnte: Der Korrespondent bemängelte, dass „gerade die ergreifendste Situation des Stückes, die Scene, wo *Leonora* für ihren geliebten Gemahl das Grab gräbt, ganz in Prosa ohne Musik abgefertigt wird.“³⁰ Wenn der Autor hier nicht irrt, dann

27 Vgl. Schuler, *Unveröffentlichte Briefe* (wie Anm. 12), S. 57–60.

28 Vgl. *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 112 (10. Mai 1823), S. 448: „Hrn. Keller, als Rocco, hätte der Tonsetzer nur noch mehr Komisches in die Arie: »Hat man nicht auch Geld beineben,« legen sollen, um des Effekts gewiß zu seyn.“

29 Siebert verließ Dresden im September 1823, was Umbesetzungen nötig machte: August Mayer sang danach den Pizarro. Außerdem übernahm nun C. G. Risse die Partie des Ministers und statt seiner Friedrich Franz Burmeister den Hauptmann. Die Umbesetzungsproben fanden in Webers Abwesenheit statt, der zur Uraufführung seiner *Euryanthe* nach Wien gereist war.

30 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815), S. 203. Auf diese Passage bezog sich Amadeus Wendt in seinem Artikel in der *AmZ*, Jg. 17, Nr. 26 (28. Juni 1815), Sp. 431f.

33

Königliches deutsches Schauspiel.

Dienstag am 29. April 1823.

auf dem Königlichen Hoftheater in der Stadt.

Zum Erstenmale:

F i d e l i o.

Oper in zwei Aufzügen.

Nach dem Französischen neu bearbeitet von F. Treitschke.
In Musik gesetzt von Ludwig von Beethoven.

Personen:

Don Fernando, König.	—	—	Herr Gelling Sohn.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses.	—	—	Herr Siebert.
Kleberkin, ein Gefangener.	—	—	Herr Bergmann.
Kroner, seine Gemahlin, unter dem Namen: Fidella.	—	—	" " "
Mezzo, Kettenwächter.	—	—	Herr Keller.
Marcelline, seine Tochter.	—	—	Mad. Haase.
Nadano, Priester.	—	—	Herr Wühelmi.
Hauptmann.	—	—	Herr Niß.
Staats-Gefangener.			
Offizier.			
Diener.			
Welt.			

Die Handlung geht in einem spanischen Staats-Gefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

*** Leonore - Mlle. Schröder, als erstes Debit.

Der Text der Gesänge ist an der Kasse für 2 Groschen zu haben.

Einlaß-Preise.

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges	•	•	•	•	16 Gr.
• • • • • zweiten Ranges	•	•	•	•	10 •
• • • • • dritten Ranges	•	•	•	•	8 •
• • • • • Mittellogen des vierten Ranges	•	•	•	•	6 •
• • • • • Seitenlogen des vierten Ranges	•	•	•	•	4 •
• • • • • gewöhnliche Sitze im Parterre	•	•	•	•	10 •
• • • • • im Parterre	•	•	•	•	12 •
• • • • • auf die Gallerie	•	•	•	•	4 •

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig.

Freibillets, mit Ausnahme derjenigen, welche Personen vom Hofstaat, oder solchen gehören, denen bestimmte Sitze angewiesen sind, sind bey der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Anfang um 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.

Einlaß um 5 Uhr.

Theaterzettel zur Erstaufführung des *Fidelio* am 29. April 1823 am Hoftheater in Dresden
D-B, Abteilung Historische Drucke, Signatur: 2° Yp 4873

würde seine Aussage darauf hindeuten, dass die Nr. 12 (Melodram und Duett) entfallen wäre.

Die Aufnahme des Werks war in Prag enttäuschend³¹. Weber fasste seinen Ärger darüber in seinem Brief an Freund Gänsbacher vom 1. Dezember 1814 in den viel zitierten Sätzen zusammen: „ich habe [...] *Fidelio* von *Beethoven* gegeben, der trefflich gieng. es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber – sie verstehens nicht, – man möchte des Teufels werden, Kasperl das ist das wahre für sie.“³² Von weitgehendem Unverständnis und Überforderung zeugen auch die beiden bislang bekannt gewordenen Presseberichte zur Prager Erstaufführung. So liest man im *Sammler*:³³

„Wenn man gleich diesem Werke des geistvollen Compositeurs Originalität und Genieblitze nicht absprechen kann, so erfüllt es dagegen die Forderungen der Klarheit und Rundung eines tonischen Kunstwerkes um so weniger. Herr v. B. hat hier neuerdings bewiesen, daß er in der Musik ganz dasselbe, was *J e a n P a u l* in der Poesie ist. Beyde haben einen Reichthum von Gedanken, der oft fast Überfluß wird; aber der Geist beyder ist zu unstät, um den Gedanken deutlich auszubilden. *Fidelio* enthält herrliche, melodische Motive; aber das allzureiche Gewebe der Instrumentation verwirrt alle, und deckt den Reitz der menschlichen Stimme, die doch immer, am meisten in der Oper, dominiren soll. [...] im Ganzen müssen wir gestehen, daß *P a e r s* Verhandlung dieses Stoffes (*Leonore*)³⁴, so sehr sie dieser neuern Bearbeitung an Geist und Originalität nachsteht, doch weit mehr auf Bühneneffect berechnet, mehr ein abgerundetes Ganzes ist, als *Fidelio*.“

31 Eine positive Würdigung, allerdings eher das Werk als die Aufführung betreffend, findet sich im Brief des Fürsten Franz Joseph Maximilian Lobkowitz an Erzherzog Rudolph, Erzbischof von Olmütz, vom 29. Dezember 1814, in dem es heißt: „Ich habe hier den *Fidelio* gehört, und war, das Buch abgerechnet, von der Musik, mit Ausnahme der beiden Finale, die mir nicht sehr gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde sie von einem großen Effekt und des Mannes würdig, der sie geschrieben hat.“; vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, nach dem Original-Manuskript bearb. und erg. von Hugo Riemann, Bd. 3 (3.–5. Aufl.), Leipzig 1923, S. 492.

32 Vgl. A040731

33 Wie Anm. 25, S. 68.

34 Paers *Leonora* war von der Prager italienischen Oper ab 1805 gegeben worden; vgl. Pulkert (wie Anm. 7), S. 280.

Inhaltlich fast gleichlautend die Kritik im *Morgenblatt*:³⁵

„Die Musik hat viele schöne Gedanken und ergreifende Stellen; aber der geniale Tonsetzer hat sich theils durch die Fülle von Ideen [...] verleiten lassen, diese über die Maßen anzuhäufen, so daß kein Gedanke gehörig ausgearbeitet und in seiner ganzen Klarheit hervortritt; theils zog er die Kraft der Anmuth vor, und bedeckte die menschliche Stimme oft durch eine allzureiche Instrumentation.“

Das Resumé des *Sammler*-Berichts lautet entsprechend: „Diese Oper wird sich schwerlich lange auf dem Repertoire unserer Bühne erhalten.“³⁶ Bei solch' allgemeinem „Gegenwind“ ist es durchaus als Bekenntnis Liebichs und Webers zu werten, dass der *Fidelio* in der Saison 1814/15 noch vier oder fünf Wiederholungen erlebte³⁷, wobei das Theater am 28. Januar 1815 laut Webers

35 Vgl. Anm. 30, S. 203. Die hier wie im *Sammler* geäußerten Kritikpunkte liest man freilich auch andernorts. In Berlin monierte man 1815 (trotz allgemeiner Begeisterung) die „zu starke Instrumentirung“, die ein „Decken des Gesanges“ zur Folge habe; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 274 (16. November 1815), S. 1096. Die Gewalt der Instrumentalbegleitung und die großen Schwierigkeiten der Ausführung wurden 1816 in Kassel thematisiert; vgl. *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 31, Nr. 8 (August 1816), S. 538. In Stuttgart waren 1817 „nach zweimaliger Aufführung“ zwei Meinungen zu hören; manche Besucher lobten die Oper als „unübertreffliches geniales Meisterwerk“, andere meinten, dass sie „wegen des Gehäuften des musikalischen Reichthums, des Schwierigen, Künstlichen, des sich Drängens der Ideen, des rastlos Forteilens durch stets abgebrochene Harmonien, des Verhütens alles Gesangs durch Instrumentenfülle u. s. w. keinen reinen Genuß gewähre“; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 17, Nr. 180 (15. September 1817), Sp. 1455.

36 Vgl. Anm. 25, S. 68.

37 Weitgehend gesichert sind die Vorstellungen am 29. November und 6. Dezember 1814, zumindest gibt es keine Berichte, die den entsprechenden Aufführungs-Ankündigungen in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 333 (29. November 1814), S. 960 bzw. Nr. 340 (6. Dezember 1814), S. 988 widersprechen. Die Vorstellungen am 28. Januar und 22. Februar 1815 sind durch Webers Tagebuch-Notizen bezeugt (A062790, A062815), im Falle des letztgenannten Datums übereinstimmend mit der Ankündigung in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 2, Nr. 53 (22. Februar 1815), S. 220. Problematisch bleibt der 21. Dezember 1814: Unter diesem Datum ist in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 355 (21. Dezember 1814), S. 1048 ebenso eine Aufführung der Oper angezeigt, allerdings fand laut *Allgemeinem Deutschem Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 49, S. 195 an diesem Tag die Erstaufführung von Wilhelm Vogels Lustspiel *Jugendschwänke* statt. Dem *Theater-Anzeiger* widerspricht freilich der *Sammler*, Jg. 7, Nr. 16 (7. Februar 1815), S. 72,

Tagebuch-Eintrag „leer“ blieb³⁸. Fast schon trotzig wirkt Webers Entscheidung, ausgerechnet das beim Publikum ungeliebte Werk zu seinem Benefiz am 13. März 1816 wiederaufzunehmen, vorbereitet durch nochmals sieben Proben zwischen dem 2. und 12. März³⁹. Diese Proben waren nötig geworden, da es Umbesetzungen gab: Nach dem Abgang von Friedrich Schröder und Lorenz Max Neumayer waren zwei (wenn auch kleinere bzw. mittlere) Rollen neu zu besetzen: Der Bassist Dorsch übernahm den Part des Ministers, der Tenor Schwarz, ein Chorist mit Verpflichtung für kleinere Solorollen, den des Jaquino; beides eher „Notlösungen“⁴⁰.

Der Aufwand zahlte sich nicht aus. Zwar lief die Vorstellung laut Webers Tagebucheintrag vom 13. März „sehr gut“, doch das Theater blieb „leer“ und die Reaktion des Publikums „kalt“⁴¹. Gegenüber Gänsbacher klagte Weber am 18. März: „13 Logen waren leer, 140 gesperrte Sitze übrig, pp“⁴². Johann Nepomuk Graf von Chotek, der die Vorstellung besucht hatte, bestätigte immerhin, dass die Musik „vom Orchester vortrefflich gegeben“ wurde, bemerkte allerdings auch, dass es, die „Grünbaum ausgenommen, an Sängern“ fehle, die den Partien gewachsen wären⁴³. Der Tenorstimme ihres Ehemanns Johann Christoph Grünbaum fehlte die Dramatik, die der Florestan erfordert, so dass der Darsteller schon nach der Premiere im *Sammler* das zweifelhafte Lob bekommen hatte, die „untergeordnete Rolle des

nach welchem die Vogel-Erstaufführung auf den 5. Dezember fiel (übereinstimmend mit der Ankündigung in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 339 vom 5. Dezember 1814, S. 984). Insofern scheint die Datierung im *Theater-Anzeiger* fehlerhaft, so dass man eher von einer Wiederholung des *Fidelio* ausgehen kann.

38 Vgl. A062790.

39 Proben am 2., 3., 4., 5. („mit Chor“), 8., 11. („mit Dialog“), 12. März („GeneralProbe“); vgl. A063980–A063983, A063986, A063989, A063990.

40 Besetzungsangaben nach Webers Prager *Notizen-Buch*, A100000; die sonstigen Partien dürften wie bei der Premiere 1814 besetzt gewesen sein, worauf entsprechende Verlängerungsstriche innerhalb der Personen-Übersicht hindeuten.

41 Vgl. A063991.

42 Vgl. A040886; die Vorstellung ist wiederum falsch datiert (mit 14. statt 13. März).

43 Vgl. Rita Steblin, *Weber-Notizen eines Prager Adligen. Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber*, in: *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, Heft 19 (2009), S. 54.

Florestan recht brav“ gegeben zu haben⁴⁴, wobei fraglich ist, ob der Rezensent die kaum nachvollziehbare Bewertung der Rolle darauf bezog, dass der Sänger nur im zweiten der beiden Akte gefordert ist, oder ob vielleicht Grünbaums stimmliche Mittel diesen Eindruck beförderten. Im *Morgenblatt* wird seine Stimme bereits 1814 als für die Partie zu „schwach“ beschrieben⁴⁵; bei der Wiederaufnahme 1816 hatte er zudem seinen Zenit als Sänger längst überschritten. Insgesamt kam der *Morgenblatt*-Korrespondent zu dem Schluss, an der Tatsache, dass die Aufnahme des *Fidelio* unter Weber in Prag „weit weniger günstig“ als in Wien war, trage „zum Theil die Besetzung Schuld“⁴⁶.

Zudem dürfte das Sujet für das Publikum nicht sonderlich anziehend gewesen sein; nach der Premiere von Méhuls *Helene* (Prager Erstaufführung am 4. Januar 1815) heißt es in der Presse: „die etwas gedehnte und immer wiederkehrende eheliche Treue hat man [sich] in [Paers] *Leonore* und *Fidelio* satt gesehen“⁴⁷. In der *Prager Zeitung* wurde die *Fidelio*-Wiederaufnahme immerhin als „angenehme Ueberraschung für die Liebhaber der ernstern Tonkunst“ gepriesen, gleichzeitig aber eingeräumt, „das wenig gefüllte Haus“ habe bewiesen, wie klein deren Zahl sei. Durch die „Wahl dieser so lange nicht gesehenen Oper“ für sein Benefiz habe Weber gleichermaßen „seine höhern Ansichten der Kunst und die wenige Rücksicht auf finanziellen Gewinn“ bekundet⁴⁸.

Tatsächlich war die Wiederaufnahme sowohl für das Theater als auch für Weber persönlich ein finanzielles Verlustgeschäft. Zwar stand dem Operndirektor laut Anstellungsvertrag jährlich ein Benefiz mit garantierter Einnahme

44 Vgl. Anm. 25, S. 68.

45 Vgl. Anm. 30, S. 204. Dasselbe Urteil traf darin Babett Allram als Marzelline, während Siebert als Rocco „seinen Platz als Sänger so ziemlich [ausfüllte], desto mehr [...] aber in der Darstellung der Rolle zu wünschen übrig [ließ]“. Zu Kainz als Pizarro wird die „zu wenig klangreiche und kräftige Stimme“ moniert; außerdem habe er „schon in seiner äußern Erscheinung auf die grellste Weise maniert“.

46 Wie Anm. 30, S. 203. Ob der Rezensent tatsächlich zuvor auch Vorstellungen in Wien besucht hatte oder sich diesbezüglich vielmehr auf jene „Nachrichten“ bezog, „welche von Wien zu uns [also nach Prag] kamen“ und „die Erwartung des kunstliebenden Publikums sehr gespannt“ hatten, bleibe dahingestellt; ganz sicher war die Personalsituation in Prag mit jener in Wien nicht vergleichbar.

47 *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 2, Nr. 44 (13. Februar 1815), S. 183.

48 Ebd., Jg. 3, Nr. 111 (20. April 1816), S. 443.

von 1000 Gulden zu⁴⁹, doch Direktor Liebich zahlte Weber nur die geringere Abendeinnahme⁵⁰, was diesen so sehr verärgerte, dass er noch am 14. April 1816 in dem Brief, in dem er Liebich mitteilte, seinen Prager Kontrakt nicht verlängern zu wollen, diesen Vertrags- und Vertrauensbruch thematisierte, auch wenn die Kündigung seiner Anstellung schon lange vor der Benefizvorstellung festgestanden hatte und ursächlich nicht mit dieser in Zusammenhang stand⁵¹. Webers künstlerische Kompromisslosigkeit hatte schon früher, ungeachtet einer ansonsten weitgehend ungetrübten Zusammenarbeit, zu kleineren Konflikten mit dem Theaterdirektor geführt: 1814 hatte er zu seinem ersten Benefiz in Prag (15. Januar) den *Don Giovanni* ausgewählt. Am 17. März, einen Tag nach der zweiten Vorstellung, bat Liebich, um einen ausgeglichenen Finanzhaushalt bemüht, seinen Opernchef, wie dieser im Tagebuch festhielt, „die 2 Orchester auf dem Theater wegzulassen [...] weil es zuviel Auslagen mache“ – gemeint ist die Bühnenmusik im Finale des I. Akts, wo drei Orchestergruppen parallel Menuetto, Contradanza bzw. Deutschen spielen. Doch Weber war zu diesem Eingriff, der lediglich pekuniären Rücksichten geschuldet war, nicht bereit und notierte: „ich werde doch nichts weglassen sondern es aus meiner Tasche bezahlen“⁵². Tatsächlich heißt es am Tag der dritten Vorstellung (20. März 1814) im Tagebuch: „ich habe heute die Ehre zu Mozarts Ruhm das *Orchester* auf dem Theater zu bezahlen mit 10 f⁵³; damit scheinen die Fronten allerdings geklärt gewesen zu sein,

49 Die Einnahmen der Benefize in den Jahren zuvor lagen laut Webers Tagebuch-Notizen über dem garantierten Wert; der *Don Giovanni* am 15. Januar 1814 brachte 1200 Gulden W. W. abzüglich 91 Gulden an Ausgaben (A062634), *Così fan tutte* am 7. März 1815 1204 Gulden 14 Kreuzer abzüglich 92 Gulden Ausgaben (A062828).

50 Laut Tagebuchnotiz Webers (A063991) belief sich die Einnahme auf 785 Gulden 45 Kreuzer Wiener Währung, abzüglich der Kosten von 84 Gulden. Im Brief an Gänsbacher vom 18. März (A040886) behauptete Weber hingegen, nur 538 Gulden bekommen zu haben.

51 Vgl. A040894: „Dabey kann ich nicht umhin zu bemerken, daß die kleine Aufmerksamkeit [mich] herzlich gefreut haben würde, wenn Sie bey meinem letzten *Benefize*, sich hätten erinnern wollen daß es mit 1000 fgarantirt war.“

52 Vgl. A062695.

53 Vgl. A060698.

denn im Zusammenhang mit der vierten und sechsten Vorstellung (11. Mai bzw. 14. Juni 1814) sind keine solchen Zahlungen vermerkt⁵⁴.

Auch wenn man Webers Ärger über das Unverständnis des Publikums nachvollziehen kann, muss man die Prager doch in Schutz nehmen: Ihre Reserviertheit gegenüber dem *Fidelio* ist keineswegs singulär. Hier lohnt ein Blick in die Aufführungsstatistik⁵⁵, wobei die Zahlen der Vorstellungen allein noch nicht aussagekräftig sind, aber sie signalisieren doch auffallende Diskrepanzen hinsichtlich des Publikumszuspruchs.

54 Vgl. A062734, A062753; zur fünften Aufführung fehlen die Tagebucheinträge.

55 Vgl. die nachfolgende Tabelle; Grundlage für die Zusammenstellung sind die Angaben in dem von Karl Theodor Winkler herausgegebenen *Tagebuch der deutschen Bühnen* (Jg. 1.1816 bis 12.1827) inklusive der Vorgängerpublikation *Verzeichnisse der Darstellungen auf den vorzüglichsten Bühnen Deutschlands nebst andern das Theater betreffenden Gegenständen* (Juli bis Dezember 1815), ergänzt durch Nachweise in der *AmZ* (Jg. 17.1815 bis 29.1827) und dem *Dramaturgischen Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin* (Jg. 1.1815/16 und 2.1816/17); außerdem: Slg. Königsberger Theaterzettel im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Zettel Nr. 12087, 13142, 13244, 17102, 17120; Jg. 1819 fehlt; freundliche Mitteilung von Stephan Dörschel vom Archiv Darstellende Kunst); Arthur Woltersdorff, *Theatralisches. In vier Abschnitten*, Berlin 1856, S. 49 (zur Königsberger Premiere); Hedvig Belitska-Scholtz und Olga Somorjai, *Deutsche Theater in Pest und Ofen. 1770–1850*, Budapest [1995], Bd. 1, S. 332; Oscar Fambach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817–1828 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 2), Bonn 1980, S. 143f.; ders., *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der italienischen Oper zu Dresden 1814–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 8), Bonn 1985, S. 224; Natalja Gubkina, *Nemezkiy muzykal'nyj Teatr v Peterburge v pervoj treti XIX veka* [Das deutsche Musiktheater in Petersburg im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg 2003, S. 284; Ingrid Hammer, *Das Grazer Nationaltheater von 1813 bis 1819 unter der Direktion von Franz Xaver (Eduard) Hysel*, Diss. Graz 1976, S. 533, 592, 594, 596; Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 4: *Joseph Secondas „Operngesellschaft“*, Radebeul 2014, S. 300–303; Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnerthortheater als Hofoper (Veröffentlichungen des rism-österreich*, Reihe B, Bd. 6), Wien 2007, S. 272; *Johann Nestroy. Dokumente*, hg. von Walter Obermaier und Hermann Böhm, Wien 2009, S. 454–457 (Nestroys Rollenverzeichnis für Amsterdam; er sang den Pizarro).

***Fidelio*-Aufführungsstatistik (Erstaufführungen / Neueinstudierungen)
ausgewählter Bühnen bis März 1827**

Ort	Premiere(n)	Zahl	Wiederholungen
Wien	23. Mai 1814,	60	1814 V 26, VI 2, 4, 7, 21, VII 18, 22, 27, VIII 24, IX 4, 16, 20, 26, X 4, 9, 18, 28, XI 3, 22, 27, XII 27, 1815 I 3, II 18, 26, III 10, IV 9, 21, V 12, XII 11, 14, 31, 1816 I 7, 20, 25, II 3, 20, III 3, 7, 21, V 9, VI 22, 1817 V 15, 22, 31, VI 7, 22, VII 6, IX 1, 28, XI 1, XII 6, 1818 II 26, III 13, IV 25, VI 21, VII 5, 1819 I 23, III 2, V 23
	NE: 3. Nov. 1822	8	1822 XI 4, 26, XII 2, 17, 1823 I 28, III 3, 18
Prag	27. Nov. 1814	6/7?	1814 XI 29, XII 6, (21?) 1815 I 28, II 22, 1816 III 13
Leipzig (Jos. Seconda)	15. Febr. 1815 [Fassung 1806]	6	1815 II 17, 27, III 6, 1816 II 7, 11
Dresden (Jos. Seconda)	12. April 1815 [Fassung 1806]	1	–
Berlin	11. Okt. 1815	34	1815 X 14, 17, XI 10, 15, XII 8, 26, 1816 I 6, 22, II 13, III 4, 24, V 23, VI 25, VII 26, IX 6, X 7, XI 10, 1817 I 17, III 4, VI 15, VIII 20, IX 18, 1818 I 3, III 29, VII 14, 1820 X 15, 22, XII 7, 1821 XI 2, 1823 VI 13, VII 22, 1824 I 10, 1825 III 29
Graz	5. Febr. 1816	4	1816 II 10, III 14, IV 3
Karlsruhe	10. März 1816	3	1816 III 28, 1817 III 11
Pest	6. Mai 1816	2	1816 V 31
Hamburg	22. Mai 1816	8	1816 V 24, VI 17, 1817 IX 2, 8, 1818 IV 9, 1820 IX 15, 1823 VIII 15
Kassel	3. Juni 1816,	6	1816 VI 16, VIII 24, 1818 VIII 1, IX 12, 1819 III 13
	NE: 17. Febr. 1823	3	1823 II 26, VIII 13

Ort	Premiere(n)	Zahl	Wiederholungen
Breslau	12. Juli 1816,	14	1816 VII 13, 18, 28, IX 3, 26, X 9, 21, XII 10, 1817 II 3, 1818 IV 9, VII 21, 1819 I 5, IV 19
	NE: 28. Juni 1821	3	1823 V 1, 7
Weimar	4. Sept. 1816,	6	1816 IX 9, 25, XI 9, 1817 IV 7, XII 6
	NE: 13. Sept. 1823	5	1823 IX 27, XI 22, 1825 XI 26, 1826 IX 25
Brünn	24. Febr. 1817	3	1817 III 6, 1822 IV 29
Stuttgart	20. Juli 1817	2	1817 VIII 1
Leipzig	13. März 1818,	5	1818 III 14, VII 29, VIII 23, IX 30
	NE: 19. Sept. 1823	3	1823 IX 28, X 28
St. Petersburg	20. Aug. 1818 ^{jul.}	3	1818 IX 26 ^{jul.} , 1819 VI 2 ^{jul.}
Königsberg	10. Dez. 1819	6	1820 IV 27, 1821 VII 27, VIII 6, 1825 VI 6, VII 2
München	1. Juli 1821	7	1821 VII 27, 1822 V 27, VII 22, 1823 VII 22, 1824 V 27, 1826 II 28
Dresden	29. April 1823	5	1823 V 13, 24, X 23, 1824 VIII 10
Hannover	7. Dez. 1824	6	1824 XII 13, 1825 I 23, IV 20, XII 26, 1826 IV 7
Amsterdam	13. Nov. 1824	11	1824 XI 15, 22, XII 6, 11, 1825 I 19, II 16, III 30, V 30, VII 11, 27
Magdeburg	20. Sept. 1826	5	1826 IX 21, 25, 27, 30

An der Wiener Hofoper machte der *Fidelio* tatsächlich Furore: Die Einstudierung von 1814 war bis 1819 an insgesamt 60 Abenden zu erleben – allein im Jahr 1814 22mal, in den Jahren 1815, 1816 und 1817 gab es je zehn Wiederholungen – und kann damit als ein Sensationserfolg bewertet werden; die Neueinstudierung von 1822 brachte es nochmals auf acht Abende. Mit gehörigem Abstand, aber doch ansehnlichen Zahlen folgen die Königlichen Schauspiele in Berlin⁵⁶: Sie können bis zu Beethovens Tod 34 Vorstellungen

⁵⁶ Gegen die Vermutung von Helga Lühhning (wie Anm. 8, S. 358), in Berlin könne die Oper 1815 „möglicherweise [...] in der zweiten Fassung“ (also *Leonore* 1806) gegeben worden sein, sprechen sowohl die zweite, ausführlichere Kritik (zur Vorstellung am 26. Dezember 1815) im *Dramaturgischen Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele*

vorweisen⁵⁷. Gemessen an der Zahl der Einwohner, der Wirtschaftskraft der Städte sowie der finanziellen Ausstattung der Theater nehmen sich auch die mindestens 17 Vorstellungen in Breslau (in zwei Einstudierungen) und die elf in Amsterdam stattlich aus. Zudem kann Leipzig mit einer längeren Aufführungstradition aufwarten: 1815/16 hatte die Gesellschaft von Joseph Seconda dort sechs Vorstellungen der *Leonoren*-Version von 1806 gegeben (mit Webers Nichte Nanette Kramer, geb. Lange, der Tochter von Aloysia Lange, geb. Weber, in der Titelpartie), es folgten Einstudierungen der *Fidelio*-Version in den Jahren 1818 mit fünf und 1823 mit drei Vorstellungen; die nächste Premiere fand knappe vier Monate nach Beethovens Tod statt: am 11. Juli 1827. Doch andere Bühnen, darunter auch einige Hoftheater, halten diesem Vergleich nicht stand; so ging der *Fidelio* bis 1827 am Hoftheater Dresden fünfmal in Szene⁵⁸, am ständischen Theater Graz viermal, am badischen Hoftheater Karlsruhe⁵⁹, am kaiserlichen deutschen Theater in St. Peters-

zu Berlin, 2. Halber-Jg., Nr. 2 (13. Januar 1816), S. 14–16 (gezeichnet „v. G.“), die fast alle Nummern der Oper (außer Terzett Nr. 5 und Marsch Nr. 6) einzeln anspricht, als auch der in Berlin erschienene Druck der „Arien und Gesänge | aus | Fidelio. | Nach dem Französischen neu bearbeitet, | von | F. Treitschke. | In Musik gesetzt | von | Ludwig v. Bethoven.“ (*D-B*, Mus. Tb 402/3). Der Druck (inklusive Terzett Nr. 5) ist zwar nicht datiert, die abgedruckten Besetzungsangaben entsprechen jedoch genau jenen des Theaterzettels zur Premiere am 11. Oktober 1815 (Don Fernando: Jonas Friedrich Beschort, Don Pizarro: Heinrich Blume, Florestan: Friedrich Eunike, Leonore: Josephine Schulze, Rocco: Carl Wauer, Marzelline: Constanze Sebastiani, Jaquino: Christian Gottlob Leberecht Rebenstein; nur der Hauptmann – laut Theaterzettel Johann Friedrich Ferdinand Rütthling – ist nicht angegeben, da es sich um eine Sprechrolle handelt, das Buch aber nur die Texte der Musiknummern enthält.

57 Die besondere Bedeutung von Wien und Berlin für die Werkrezeption wurde schon von Zeitgenossen hervorgehoben; so liest man in den *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie*, Jg. 9 (1825), Nr. 147, Sp. 1180: „bei den Theoretikern in Wien und Berlin bildete sich eine große Parthei für Beethovens Fidelio, aber dieser Enthusiasmus hielt nicht an“.

58 Bereits 1815 hatte die Gesellschaft von Joseph Seconda die in Leipzig einstudierte *Leonore* von Beethoven einmal auch in Dresden herausgebracht, dort sprach möglicherweise der Aufführungsort (das Sommertheater auf dem Linckeschen Bad) gegen eine Wiederholung.

59 Das Karlsruher Hoftheater hatte die *Fidelio*-Partitur 1814 von Beethoven angekauft, die Erstaufführung kam jedoch erst kurz vor Ende der Intendanz von Karl Wilhelm Adolph von Ende im März 1816 zustande und wurde trotz vergleichsweise guter Besetzung (u. a. Catharina Gervais – Leonore, Sebastian Miller – Florestan, Carl Sehring – Pizarro, Henri-

burg und am Brünner Theater je dreimal, am württembergischen Hoftheater Stuttgart sowie am Stadttheater Pest je zweimal. Das Hoftheater Darmstadt verzichtete sogar – trotz Ankauf einer Partitur von Beethoven im Sommer 1814 – zu Lebzeiten des Komponisten auf eine Einstudierung. Die Prager Aufführungsserie muss also keinen Vergleich scheuen.

Wie kamen diese signifikanten Unterschiede zustande? Über Erfolg oder Nichterfolg der Oper beim Publikum entschied in besonderem Maße die Besetzung der Titelpartie, die nicht nur ein außerordentliches sängerisches, sondern auch darstellerisches Können verlangt. Die Wiener Hofoper war in der komfortablen Lage, gleich mehrere Leonoren im Ensemble zu haben, zwei darunter von besonderem Format: Bei der Premiere 1814 war dies (wie bereits bei beiden *Leonoren*- Fassungen 1805/06) Anna Milder-Hauptmann⁶⁰, bei der Neueinstudierung 1822 Wilhelmine Schröder. Beide prägten die Rollendarstellung maßgeblich und gastierten mit der Partie auch außerhalb Wiens.

Auch Berlin hatte ein hinreichend großes und hinsichtlich Rollencharakteren spezialisiertes Ensemble; hier sang Josephine Schulze die Leonore in der Premiere, wurde aber bereits ab der zweiten Vorstellung von Anna Milder verdrängt⁶¹, die zunächst nur in Berlin gastierte, dann aber endgültig dort blieb. Clemens Brentano verlieh seiner Begeisterung über die Leistung dieser Künstlerin nach ihrem Auftritt als Leonore am 14. Oktober 1815 in einem Gedicht Ausdruck⁶². Aber auch Josephine Schulze zeigte sich der Partie zumindest stimmlich gewachsen. Im Vergleich der ersten beiden Berliner Vorstellungen kam der Kritiker des *Dramaturgischen Wochenblatts* zu dem Urteil,

ette Sehring – Marzelline) und einer durchschnittlichen Einnahme am Premierenabend (145 Gulden 45 Kreuzer) kein Erfolg; vgl. Günther Haass, *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806–1852*, Bd. 1 (Diss.), Karlsruhe 1934, S. 185.

60 Nachdem sie Wien kontraktbrüchig verlassen hatte (letzter Auftritt als Leonore am 12. Mai 1815), übernahmen Antonia Campi (zwischen Dezember 1815 und April 1817 sowie von Januar bis Mai 1819) bzw. Josepha Höning (zwischen Mai 1817 und Juli 1818) die Rolle; vgl. Jahn (wie Anm. 55), S. 273. Josepha Höning war ab April 1814 an der Wiener Hofoper tätig; vgl. ebd., S. 328. Sie war ursprünglich bereits 1814 für die *Fidelio*-Premiere als Interpretin der Leonore vorgesehen, wurde dann aber kurzfristig durch Anna Milder ersetzt.

61 J. Schulze sang nur noch in wenigen Folgeaufführungen die Leonore, u. a. am 8. Dezember 1815.

62 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1815, Nr. 125 (19. Oktober).

im I. Akt, „besonders in den Recitativen und der großen Arie [Nr. 9] vor dem Finale“, spreche „die überaus kunstvolle vortreffliche Ausführung der Mad. Schulz“ mehr an, während Anna Milder vorrangig in der Kerkerszene des II. Akts überzeuge und „vom schauerlichen Grabes Duo [Nr. 12] an, bis zur erschütternden Katastrophe [gemeint ist sicherlich das Quartett Nr. 14] nichts zu wünschen übrig“ lasse⁶³, also vor allem in jenen Teilen, in denen das darstellerische Moment überwiegt. Weber übrigens zeigte sich vom Berliner *Fidelio* nicht nachdrücklich beeindruckt, die Aufführung am 25. Juni 1816 charakterisierte er in seinem Tagebuch als „nicht sonderlich“⁶⁴.

Wie schwer es war, die Partie der Leonore hinreichend zu besetzen, zeigt der Umstand, dass an manchen Orten das Stück längere Zeit nicht auf den Spielplan kam, wenn die Rolleninhaberin das Theater verließ, so etwa in Breslau nach dem Abgang von Katharina Geyer zu Ostern 1820⁶⁵ oder in Magdeburg nach jenem von Josephine Weitner Anfang Oktober 1826⁶⁶. Sogar in Wien bedeutete der Wechsel von Wilhelmine Schröder nach Dresden im Frühjahr 1823 das vorläufige Aus für den *Fidelio*; die Oper kam dort bis zu Beethovens

63 Vgl. *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin*, 1. Halber-Jg., Nr. 16 (21. Oktober 1815), S. 127 (gezeichnet „Ge.“).

64 Vgl. A064095. Im Brief an Caroline Brandt vom 29. Juni 1816 (A040913) erwähnt Weber den Besuch der Vorstellung nur beiläufig. Leider fehlen aus diesem Jahr in der Theaterzettelsammlung der Königlichen Schauspiele (*D-B*, Yp 4824/2100) sämtliche Belege, so dass die Besetzung unklar bleibt. In den Spielplanübersichten im *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin* (Jg. 2, Nr. 4 vom 27. Juli 1816, S. 32) und im *Tagebuch der deutschen Bühnen* (Jg. 2, Nr. 8 vom August 1816, S. 230) finden sich keine Besetzungshinweise, ebenso wenig in der Ankündigung in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1816, Nr. 76 (25. Juni).

65 Die Neueinstudierung vom Juni 1821, u. a. mit Wilhelmine Mosewius als Leonore, ihrem Ehemann Johann Theodor Mosewius als Pizarro und Albert Wagner als Florestan (vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielereunde auf das Jahr 1822*, hg. von Johann Wenzel Lemberg, Wien [1821], S. 246f.) konnte an die vorherigen Erfolge nicht anknüpfen. Lembergs *Taschenbuch* (S. 250) gibt (für die Zeit zwischen 1. Juli 1820 und 30. Juni 1821) zwei Aufführungen der Neueinstudierung an, doch das *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 6, Nr. 7 (Juli 1821), S. 233 nennt nur die Neueinstudierungs-Premiere am 28. Juni 1821 (in diesem Jahrgang des *Tagebuchs* fehlen allerdings Nachweise für November und Dezember 1820).

66 Dort führte erst ein Gastspiel von Wilhelmine Schröder-Devrient zu einer Wiederaufnahme am 23. Juni 1827.

Tod nicht mehr auf die Bühne. Am Dresdner Hoftheater wurde die Sängerin bereits ungeduldig erwartet; Weber bekannte gegenüber Karl August Böttiger am 2. April 1823: „Ich kann den *Fidelio* nicht geben, ehe ich nicht die kleine Schröder hier habe.“⁶⁷ Die Dresdner Erstaufführung fiel mit dem dortigen Debüt der Sängerin zusammen; Weber beurteilte sie in seinem Tagebuch am Premierenabend als „trefflich“⁶⁸, und auch der Theatersekretär Karl Theodor Winkler gab seiner Begeisterung Ausdruck:⁶⁹

„Denselben Eindruck, den die junge Debütantin in Wien hervorgebracht



hatte, machte sie auch hier. Ihre klangvolle, einfach schöne, zu dem Herzen sprechende Stimme, so wie ihr herrliches Spiel, erwarben ihr den rauschendsten Beyfall, der sich zuletzt in Hervorrufen aussprach. [...] ich wüßte nicht, wie die Scene im Kerker von einer Künstlerin ergreifender dargestellt werden könnte. Es war eine ausgezeichnete, tief ins Herz dringende Leistung.“

Abb. 1: Wilhelmine Schröder-Devrient
Porträt von Charles August Schuler

67 Vgl. A042112.

68 Vgl. A063672.

69 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 17, Nr. 130 (31. Mai 1823), S. 520 (Autorenzuweisung nach dem handschriftlichen Eintrag im Redaktionsexemplar der Zeitung im Cotta-Archiv in *D-MB*). Selbst in Berlin, wo Anna Milder-Hauptmann als Leonore allseits gerühmt wurde, zeigte man sich nach dem Gastauftritt der Schröder-Devrient am 22. Juli 1823 begeistert. In der *Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste* (Beilage zum *Freimüthigen*, Jg. 3, Nr. 30 vom 26. Juli 1823, S. 118) heißt es: „Wer bis jetzt noch nicht wußte, was diese Parthie eigentlich ist, und was sich aus ihr machen läßt, wenn Gesang und Spiel in gleicher Trefflichkeit sich vereinigen, dem mußte es heut klar geworden sein.“ Auch im Bericht an die *Dresdner Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 255 (24. Oktober 1823), S. 1020 heißt es zur Darstellung der Leonore durch die Schröder-Devrient: „An Bedeutsamkeit des Spiels – darüber herrscht hier nur Eine Stimme – wird sie von keiner unserer Sängerinnen erreicht.“

Marie Börner-Sandrini erinnerte sich 1879 an Wilhelmine Schröder als Leonore:⁷⁰

„ihre wunderschöne Gestalt, ihr reizendes, von blonden Locken umwalltes Antlitz, das leidenschaftliche Feuer ihres Spiels bei der Anmuth und Noblesse ihrer Bewegungen und die liebliche, jugendliche frische Stimme entzückten die Zuhörer [...].“

Mit der Rollen-Darstellung durch die Sängerin stieg oder fiel der Erfolg; so liest man in der Dresdner *Abend-Zeitung* zur Vorstellung am 23. Oktober 1823: „Mad. Devrient war leider unwohl, und die Oper verlor daher an ihren Glanzpunkten.“⁷¹

An anderen, auch größeren Häusern behalf man sich nicht selten mit Gastrollen: Am Stadttheater Leipzig (März 1818) und selbst am Hoftheater München (Juli 1821) nutzte man ein Gastspiel von Henriette Eberwein, um das Werk in Szene zu setzen⁷², und auch am Hamburger Theater war die Partie überwiegend mit Gastsängerinnen besetzt, hier wiederum zweimal mit der Eberwein (September 1817)⁷³. An deren Heimatbühne Weimar hatte 1816/17 Caroline Jagemann, die Favoritin des Herzogs Carl August, Anspruch auf die erste Rolle; erst nachdem Henriette Eberwein bei ihren auswärtigen Auftritten als Leonore brilliert hatte, wurde ihr die Partie bei der Neueinstudierung im September 1823 auch in Weimar anvertraut⁷⁴.

70 Vgl. Marie Börner-Sandrini, *Erinnerungen einer alten Dresdnerin*, Neue Folge, Dresden 1879, S. 12; die Autorin schränkte allerdings ein, dass die Sängerin 1823 „noch weit von jener Vollkommenheit der Gestaltung dieser Partie entfernt war, welche sie in späterer Zeit darin entwickelte.“

71 *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 269 (10. November 1823), S. 1080. Das Presseecho zu den Aufführungen in Dresden 1823 war erheblich größer als das zu denen in Prag. Bereits Volkmann machte auf Premieren-Berichte im Dresdner *Merkur* (3. Mai), der *Abend-Zeitung* (9./10. Mai), der *Allgemeinen Zeitung* (9. Mai), der Wiener *Moden-Zeitung* (31. Mai) und der *AmZ* (13. August) aufmerksam; vgl. Volkmann (wie Anm. 6), S. 110–113.

72 In München gastierten als Leonore außerdem 1823 Amalie Spitzeder und 1824 Wilhelmine Schröder-Devrient; 1826 übernahm Nanette Schechner die Partie.

73 Die Leonore wurde dort u. a. 1818 von Anna Milder, 1820 von Susette Neumayer und 1823 von Wilhelmine Schröder-Devrient gesungen.

74 Eine begeisterte Kritik über ihre dortige Leistung findet sich u. a. in: *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 232 (27. September 1823), S. 928; vgl. auch *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 99 (Oktober 1823), S. 810.

Wie ausschlaggebend die Besetzung der Titelpartie für die Wahrnehmung der Oper sein konnte, davon zeugt schließlich auch die Berichterstattung aus Königsberg. Die Theatergesellschaft von Direktor Daniel Huray hatte den *Fidelio* 1818/19 bereits in Danzig und Elbing zur Aufführung gebracht, jeweils mit Emilie Gos(s)ler als Leonore, Clemens Huray als Florestan, Heinrich Gos(s)ler als Rocco und Christiane Weise als Marzelline⁷⁵, wobei besonders die beiden Erstgenannten diesen Partien wohl nur bedingt gewachsen waren. Nach dem Wechsel der Huray-Truppe nach Königsberg kam die Oper Ende 1819 auch dort mit identischer Besetzung dieser Partien zur Aufführung⁷⁶ – „mit sehr geringem Beyfall“, wie man der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* entnehmen kann⁷⁷. Dieselbe Quelle berichtet, das Werk sei dann nochmals „auf Verlangen, bey leerem Hause und so wiederholt [worden], dass Niemanden nach etwas mehr, als nach dem Ende der Vorstellung gelüstete“. Erst im Rahmen der Gastspiele von Anna Milder-Hauptmann im Juli / August 1821 sowie von Wilhelmine Schröder-Devrient im Juni / Juli 1825 wich die anfängliche Enttäuschung wahrhafter Begeisterung⁷⁸.

Eine Erfolgsgarantie war freilich auch eine adäquate Besetzung der Titelpartie nicht, wie der ausbleibende Erfolg der Oper in Prag (mit Therese Grünbaum) und die geringe Zahl der Aufführungen in Dresden (mit Wilhelmine Schröder-Devrient) bekunden. In Kassel, wo Wilhelmine Guhr als erste Sängerin die Leonore gab, wird das Hoftheater am Premierenabend (3. Juni 1816) als „überevull“ beschrieben⁷⁹, und die Leistungen der beteiligten Künstler

75 Vgl. Otto Rub, *Die dramatische Kunst in Danzig von 1615 bis 1893*, Danzig 1894, S. 73 und Bruno Satori-Neumann, *Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing. Die Geschichte einer ostdeutschen Provinzialbühne*, Bd. 1, Danzig 1936 (= *Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens*, Bd. 20), S. 232.

76 Slg. Königsberger Theaterzettel im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Zettel Nr. 12087 zum 27. April 1820).

77 Vgl. *AmZ*, Jg. 22, Nr. 6 (9. Februar 1820), Sp. 94.

78 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 21, Nr. 249 (20. Dezember 1821), Sp. 1991 sowie Jg. 25, Nr. 184 (20. September 1825), Sp. 1471. Die Partien der Marzelline, des Florestan und des Rocco waren 1821 noch ebenso wie 1819/20 besetzt; 1825 sangen Agathe Geißler, geb. Lanz, die Marzelline, Wilhelm Rohloff den Florestan und Friedrich Weise den Rocco; vgl. die Theaterzettel (wie Anm. 76), Nr. 13142 (27. Juli 1821) und 17102 (6. Juni 1825).

79 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 10, Nr. 149 (21. Juni 1816), S. 596.

unter Leitung von Carl Guhr waren dem Werk offenbar angemessen, wie man dem *Tagebuch der deutschen Bühnen* entnehmen kann:⁸⁰

„Die außerordentlich schwierige Musik dieser Oper ward durchaus fehlerlos ausgeführt, und es verdient sowohl das Orchester, als auch das sämtliche, darin beschäftigte Sängersonnale, der [...] Erwähnung. [...] die Darstellung ward theilweise mit rauschendem Beifall aufgenommen.“

Doch bereits hier kam der Berichterstatter zu dem Schluss:

„Es dürfte aber zu bezweifeln sein: daß Fidelio dem Caßler Publikum eine Lieblingsoper würde, indem wohl nur die tiefste Musik-Kenntniß alle Schönheiten derselben als ein Ganzes zu fassen, und zu genießen vermag, und diese jedoch hier, bei vieler Liebe zur Musik, nur bei wenigen wissenschaftlich gekannt und geübt, zu finden ist.“

Er sollte recht behalten; bereits die zweite Aufführung am 16. Juni fand bei „wenig gefülltem Hause“, wenn auch „mit Beifall“, statt⁸¹; ihr folgten zunächst nur vier Wiederholungen⁸², und auch die Neueinstudierung von 1823 fand angesichts der Zahl von nur drei Vorstellungen wohl keine überwältigende Resonanz.

Selbst in Berlin, wo die Aufführungszahlen zunächst für einen Publikums-erfolg zu sprechen scheinen, war der *Fidelio* kein Garant für volle Kassen; so berichtet Clemens Brentano in seiner begeisterten Premieren-Besprechung, dass das Opernhaus „ziemlich leer“ gewesen sei, „für die, welche drin sind, denn es sind die Verehrer des exzentrischen Beethovens [...] sehr leer“⁸³. Das ist ein Indiz dafür, dass hohe Aufführungszahlen nicht immer gleichbedeutend mit großem Publikumszuspruch sein müssen. Offenbar bedurfte es einer bewussten Entscheidung der Theaterdirektion für das Werk, um es zum Erfolg werden zu lassen, was sicherlich für ein finanziell weitgehend abgesichertes

80 *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 1, Nr. 8 (August 1816), S. 222.

81 Ebd., S. 223.

82 Die Aussage in der *AmZ*, Jg. 25, Nr. 28 (9. Juli 1823), Sp. 450, das Werk sei „schon früher eine Lieblingsoper unsers Publikums“ gewesen, wird durch diese Zahlen nicht bestätigt.

83 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1815, Nr. 124 (17. Oktober); die Autoren-Sigle „C. B.“ dürfte Clemens Brentano bezeichnen, dessen Mitwirkung an diesem Blatt für 1815 gesichert ist (vgl. Anm. 62).

Hoftheater einfacher war als für ein privatwirtschaftlich geführtes Unternehmen wie das Prager Ständetheater. Doch auch an solchen Häusern konnte man steuernd eingreifen, wie das Beispiel Breslau zeigt. Dem dortigen Theater auf Aktienbasis stand ab 1813 (erneut) Johann Gottlieb Rhode als künstlerischer Leiter vor. Er rechnete 1817 aus, dass die ersten zehn Breslauer Vorstellungen des *Fidelio* eine durchschnittliche Einnahme von 123 Talern gebracht hätten – schlechter war der Ertrag im Opernsektor nur bei Mozarts *Titus* (116 Taler) und Spontinis *Vestalin* (110 Taler), wogegen Kainers *Donauweibchen* durchschnittlich 187 Taler, Süßmayrs *Spiegel von Arkadien* 196 Taler, Lustspiele sogar über 200 Taler abendlich erwirtschaftet hatten⁸⁴. Trotzdem kann gerade Breslau zu Lebzeiten Beethovens die höchste *Fidelio*-Aufführungsdichte außerhalb der Hoftheater vorweisen. Dort war es demnach ein erklärtes Ziel der Direktion, dieses Werk als Muster einer ambitionierten deutschen Oper im Spielplan zu halten, weshalb man die finanziellen Verluste mit Mehreinnahmen aus dem Unterhaltungstheater aufzufangen versuchte.

Der Prager Theaterdirektor Liebich positionierte sich nicht derart klar wie Rhode, und auch an anderen Theatern blickte man eher auf die Kasse, wie etwa in der wohlhabenden Kaufmannsstadt Frankfurt am Main, wo sich nicht die Theaterdirektion, sondern der Musikdirektor Carl Guhr für das Werk stark machte und es – wie Weber 1816 – zu seinem Benefiz ansetzte: Er führte es am 16. April 1824, einem Karfreitag(!), konzertant auf⁸⁵; eine szenische Neueinstudierung kam erst am 20. August 1827 zustande⁸⁶. Über die Gleichgültigkeit des Frankfurter Publikums dem *Fidelio* gegenüber empörte sich noch 1842 Hector Berlioz, der einer Aufführung unter Guhrs Leitung attestierte: „Diese Vorstellung war eine der schönsten, die ich in Deutsch-

84 Vgl. Johann Gottlieb Rhode, *Ueber die gegenwärtige Lage des Theaters in Breslau und die Verwaltung desselben von den Jahren 1813 bis 1817*, Breslau 1817; die Zahlen sind auch wiedergegeben in: *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin*, Jg. 2, Nr. 44 (3. Mai 1817), S. 351.

85 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 18, Nr. 133 (3. Juni 1824), S. 532. Am Frankfurter Theater ließ sich nach der Premiere am 12. Dezember 1814 (als Benefiz der Leonore-Darstellerin Caroline Schmitt) bislang nur eine Wiederholung am 23. August 1819 belegen; hier steht allerdings eine genauere Prüfung der Theaterzettel noch aus.

86 Vgl. u. a. *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen*, 1827, Nr. 170 (26. August), S. 678f.

land erlebt habe [...]; selten ist mir ein vollkommenerer musikalischer Genuss zuteil geworden“⁸⁷.

Nur sehr langsam setzte sich die von der Fachpresse meist überschwänglich als Meisterwerk gepriesene Oper auch beim breiten Publikum durch. Ein Rezensent des *Journals für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* bekannte 1823:⁸⁸

„Merkwürdig war mir immer, wie das Publikum diese Oper aufnimmt. Es geschieht theils kalt, theils enthusiastisch, und leicht findet sich der Grund davon darin, daß, um die Musik ganz zu fassen, mehrmaliges Hören nicht nur, sondern selbst schon ein ziemlicher Grad musicalischer Bildung erfordert wird“.

Angesichts der Weimarer Neueinstudierung konnte er immerhin feststellen:⁸⁹

„Indessen schien mir die Oper gegenwärtig schon viel wärmer aufgenommen zu werden als vormals, und die Zahl der Enthusiasten hatte sich sichtbar gemehrt.“

Ironie der Geschichte: Nach 1823 gingen die Aufführungszahlen des Werks erst einmal zurück: Es hatte, sieht man von „Nachzügler-Bühnen“ wie Hannover, Amsterdam, Magdeburg oder Braunschweig ab, seinen Rang als Novität verloren und etablierte sich erst nach und nach als Repertoirestück.

Kommen wir in diesem Zusammenhang nochmals zu unserem Ausgangspunkt Prag zurück: Im *Notizen-Buch* Webers wurden nach dessen Abgang vom Ständetheater zum *Fidelio* Alternativbesetzungen für fast alle Partien eingetragen⁹⁰, was zunächst auf eine Neueinstudierung hindeutet. Sieht man sich die bis zu drei neuen Besetzungsvorschläge pro Rolle – eingetragen von drei verschiedenen Schreibern (Webers Notizen nicht mitgezählt) und meist unter Streichung der vorhergehenden Namen – genauer an, so wird klar, dass alle diese Vorschläge in der ersten Hälfte der 1820er Jahre hinzugefügt sein müssen. So wurden beispielsweise als Florestan nacheinander von Schreiber 1

87 Vgl. Hector Berlioz, *Memoiren*, neu übers. von Dagmar Kreher, hg. und kommentiert von Frank Heidelberger, Kassel u. a. 2007, S. 319.

88 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 99 (Oktober 1823), S. 809.

89 Ebd., S. 809f.

90 Vgl. A100000 (nur im Faksimile, nicht in der Textübertragung); lediglich in der Partie des Pizarro wurde Kainz per Nachtrag als Rolleninhaber bestätigt.

Ferdinand Pohl, von Schreiber 2 Sebastian Binder und von Schreiber 3 Joseph Eichberger, als Leonore von Schreiber 1 Henriette Sontag und von Schreiber 2 Elise Erhart, als Rocco von Schreiber 1 Josef Emanuel Ranftl und von Schreiber 2 Wenzel Michalesi vermerkt. Die ersten Einträge müssen von etwa 1822/23 stammen, denn Henriette Sontag sang am Ständetheater nur in diesen Jahren Partien des ersten Fachs und ging dann nach Wien (dort ab Juli 1823), Ranftl kam erst im August 1822 von Linz nach Prag (Pohl war als Solist von 1819 bis 1823 dort tätig). Die zweite Korrekturschicht stammt von etwa 1823/24, als Elise Erhart in Prag engagiert war (debütiert hatte sie mit der Mezzo-Partie des Tancred!); auch Michalesi kam erst 1823 nach Prag (dort bis 1826 tätig; Binder war von 1822 bis 1829/30 in Prag engagiert). Etwa aus derselben Zeit müssen aber auch die Einträge des dritten Schreibers stammen, denn Eichberger war zunächst Chorist und sang am Prager Ständetheater erst ab 1823 Solopartien, wechselte aber 1824 bereits nach Pest. Für die genannten Nachträge kommt also lediglich das Zeitfenster von August 1822 bis 1824 in Betracht – aus diesen Jahren liegen keinerlei Hinweise auf eine Prager Neueinstudierung vor⁹¹; sie blieb wohl, ebenso wie die ersten Aufführungsbemühungen von 1807/08, in der Planungsphase stecken. Auch diesmal scheint dem *Fidelio* in Prag der Erfolg versagt geblieben zu sein.

Der letztendliche Siegeszug des *Fidelio* liegt selbstverständlich in seiner musikalischen Qualität begründet, befördert durch die stimmige Libretto-Bearbeitung Treitschkes. Um die Durchsetzung des Werkes auf den Bühnen machten sich aber viele weitere Persönlichkeiten verdient: Sängerinnen wie Anna Milder-Hauptmann und Wilhelmine Schröder-Devrient, Dirigenten wie Carl Maria von Weber und Carl Guhr, Theaterdirektoren wie Johann Gottlieb Rhode und Musikschriftsteller wie Amadeus Wendt. Ihre Namen bleiben mit der frühen Rezeptionsgeschichte der Oper untrennbar verbunden.

⁹¹ Im *Tagebuch der deutschen Bühnen* gibt es für diese Jahre allerdings Überlieferungslücken; der Spielplan ist darin nur für Januar bis Juni 1822, Januar bis Oktober 1823 und Mai bis August 1824 dokumentiert.

Kleine Beiträge

Frank Ziegler

Fundstücke aus Webers Bibliothek?

Im Jahr 2007 unternahm Eveline Bartlitz erstmals überhaupt den Versuch einer Teilrekonstruktion von Carl Maria von Webers einstiger Bibliothek; ihre Ergebnisse publizierte sie in Heft 17 (2007) der *Weberiana*, S. 29–66. Die Bücher waren bereits kurz nach Webers Tod verkauft worden, ein Großteil kam im November 1826 in Dresden zur Auktion. Georg Moritz Segnitz publizierte dazu ein Verzeichnis der angebotenen Bände, doch leider hat sich bislang kein Exemplar dieses Drucks nachweisen lassen; eines, ursprünglich im Besitz der Berliner Staatsbibliothek (Signatur Aq 1492), wird seit 1945 vermisst. Auch in der Dresdner Weber-Nachlass-Akte¹ fehlt die ursprünglich beigelegte Liste der Buchtitel, dort ist lediglich der Erlös der Auktion festgehalten (176 Taler, 13 Groschen, 6 Pfennige). Für eine weitere Auktion im August 1830 kaufte Segnitz nochmals dreizehn Bücher von der Witwe Weber; die überlieferte Quittung² weist aus, dass es sich um die Nummern 4554 bis 4566 des (ebensfalls verschollenen) Auktionskatalogs handelte. Somit ist nur aus gelegentlichen Kauf- oder Schenkungsnotizen in Webers Tagebüchern sowie aus brieflichen Erwähnungen zu ermitteln, mit welchen Büchern sich Weber in seiner Dresdner Zeit umgab.

Ist Webers Bibliothek dank der Recherchen seit 2007 zumindest gedanklich in Teilen wiederauferstanden, so fehlten bislang Hinweise auf den Verbleib der Bücher. Um so mehr erstaunte es, dass das Auktionshaus Mehlis in Plauen für seine 100. Versteigerung vom 17. bis 21. November 2020 zwei mögliche Objekte mit dieser Provenienz anbot: Dabei handelte es sich zum einen (Katalog-Nr. 1316) um den ersten Jahrgang der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Leipzig 1798/99), zum anderen (Katalog-Nr. 1317) um Johann Friedrich Nagels *Kurze Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Halle: Johann Christian Hendel, 1797). Beide Bände enthalten von fremder Hand den undatierten (aber mit weitgehender Sicherheit aus dem 19.

1 Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Bestand: Amtsgericht Dresden N. 6432, Gerichtsamt Dresden Lit. W. Nr. 124: Nachlass C. M. v. Weber.

2 Quittung von Caroline von Weber vom 4. September 1830 (A100127).

Jahrhundert stammenden) Vermerk „Aus C. M. v. Webers Nachlaß.“ bzw. „Aus *Carl Maria von Webers* Nachlasz.“. Beide stammen zudem, folgt man einer entsprechenden Blindprägung in den Exemplaren, aus dem Besitz eines gewissen W. Methner. Bislang konnte die Richtigkeit der Nachlass-Einträge weder bestätigt noch widerlegt werden, da es aufgrund der Pandemie-Situation nicht möglich war, die beiden Objekte zu besichtigen und auf eventuelle Eintragungen hin zu überprüfen. Während die Musikzeitung bei der Auktion keinen neuen Besitzer fand, wurde die Klavierschule (verkauft für 100 Euro) bald darauf bei *viaLibri* vom Schwabinger Antiquariat Turszynski zum Verkauf angeboten (für 600 Euro!) und ist laut *ebay* seit dem 29. November 2020 nicht mehr verfügbar.

Dass Weber Teile der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (u. a. die beiden ersten Jahrgänge komplett) besaß, ist durch eine Bücherliste gesichert, die seinem Brief vom 21. Juli 1817³ an Gottfried Weber beiliegt. Diese Liste ist insofern von großer Bedeutung, als sie diejenigen Bücher Webers nachweist, die dieser 1810 als Schuldpfand in Stuttgart zurücklassen musste. Nachdem C. M. von Weber 1813 einen großen Teil seiner Schulden in Württemberg getilgt hatte⁴, wurden seine Bücher und weitere Habseligkeiten an Gottfried Weber nach Mannheim geschickt, bei dem sie bis 1817 lagerten. Eine vergleichbare Liste liegt Gottfried Webers Brief vom 16. August 1813⁵ an den Stuttgarter Stadtschreiber Christian Friedrich Klüpfel bei, mit dem er den Empfang der Bibliothek quittierte. In Dresden kam die Kiste mit Webers Besitz, wie seinem Tagebuch zu entnehmen ist, am 6. September 1817⁶ an.

Genannt werden in beiden Listen vorrangig musiktheoretische Werke, die Weber seit ca. 1802 gesammelt hatte, darunter viele Standardwerke des 18. Jahrhunderts. Auffallend: Nagels Klavierschule ist nicht darunter! Das ist kein eindeutiges Indiz gegen die in der handschriftlichen Notiz behauptete Provenienz, Vorsicht bezüglich der Glaubwürdigkeit solcher Hinweise scheint aber immer geboten, wenn – wie hier – keine zusätzlichen Belege die Behauptung stützen.

3 A041263.

4 Vgl. Themenkommentar von Joachim Veit *Zu Webers Schuldentilgung nach seiner Ausweisung aus Württemberg* (A090053).

5 A040635.

6 A060249.

Joachim Veit

Neue Texte aus Teilnachlässen Gottfried Webers

In Heft 29 (Sommer 2019), S. 7–48 der *Weberiana* konnten erstmals die von Dr. Wolfgang Meister zugänglich gemachten und übertragenen „12 Briefe aus dem Nachlass Gottfried Webers“ veröffentlicht werden, von denen Dr. Meister durch seine Kontakte zu Nachfahren des Komponisten Kenntnis erhalten hatte. Auch wenn es sich nur um wenige Briefe handelte, stellte deren Auftauchen doch eine kleine Sensation dar, denn sie belegten, dass offensichtlich das Archiv des „Harmonischen Vereins“, das sich im Hause Gottfried Webers befand, nicht vollständig untergegangen war (bislang kannte man nur die wenigen Schreiben, die Werner Bollert und Arno Lemke 1972/3 im *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*¹ veröffentlicht hatten). Herr Dr. Meister hatte damals freundlicherweise zugestimmt, dass die Schreiben auch in einem der nächsten Releases der WeGA digital publiziert werden könnten. Wir freuen uns, dass nun diese Schreiben aus dem Jahr 1811² zusammen mit einem Brief³ Abbé Voglers an Gottfried Weber und mehreren Schreiben aus den Jahren 1822 bis 1824⁴, die Carl Maria von Weber in Abschrift an Gottfried Weber sandte und in denen es um die Urheberrechte am *Freischütz* geht, hier vorgelegt werden können. Gleichzeitig wurden die

- 1 Vgl. Werner Bollert und Arno Lemke, *Carl Maria von Webers Briefe an Gottfried Weber*, in: *Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung* 1972, Mainz 1973, S. 7–103.
- 2 Vgl. Briefe von C. M. v. Weber an die Vereinsmitglieder vom 3. Januar (A047433), von J. Gänsbacher an die Vereinsmitglieder zwischen 8. März und 24. Mai (A047434), von C. L. Roeck an G. Weber vom 19. Juni (A047435), von C. M. v. Weber an J. Gänsbacher vom 26. Juni (A040409), von G. Weber an die Vereinsmitglieder zwischen 26. Juni und 9. Juli (A047436), von C. M. v. Weber an die Vereinsmitglieder vom 19. Juli (A047437), von C. L. Roeck an G. Meyerbeer vom 31. Juli (A047438), von G. Weber an G. Meyerbeer zwischen 22. Oktober und 14. November (A047440) und von G. Meyerbeer an G. Weber vom 14. November 1811 (A047441).
- 3 Brief vom 27. Juli 1811 (A047439).
- 4 Briefe von C. M. v. Weber an C. Zulehner vom 13. März (A041924), von C. Zulehner an C. M. v. Weber vom 25. März (A042011), C. M. v. Weber an C. Zulehner vom 29. April (A041932), von C. M. v. Weber an J. Derossi vom 17. Juli (A041950), von J. Derossi an C. M. v. Weber vom 27. Juli (A041855), von C. M. v. Weber an C. Zulehner vom 11. August 1822 (A041951) sowie von C. M. v. Weber an G. Weber vom 13. Februar 1824 (A042265).

Themenkommentare um eine erste Version der Erläuterungen zum „Harmonischen Verein“⁵ ergänzt.

Eine Überraschung erlebte Joachim Veit auch bei der Einsichtnahme in einen kleinen Bestand eines Teilnachlasses von Gottfried Weber, der sich seit wenigen Jahren in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden befindet (Mscr.Dresd.App.2075) und dessen Bestandsüberblick die SLUB inzwischen auch online zugänglich⁶ gemacht hat. Dieser Nachlass enthält neben Familienbriefen und zahlreichen weiteren Dokumenten zu Gottfried Webers Vor- und Nachfahren sowie einer Vielzahl von Veröffentlichungen auch einige Materialien zu seinem Schwager Alexander von Dusch. Unter den auf Carl Maria von Weber bezogenen Dokumenten ist dort unter Nr. 342–343 genannt: „Niederschrift Alexander von Dusch’s für seine Nachkommen über die Freundschaft Gottfried Webers mit Carl Maria von Weber. O. O. u. J. 28 s. | Dass. in Abschrift. 16 ½ Bl. Masch.“ Bei Arbeiten an den Dresdner *Euryanthe*-Handschriften im September 2020 konnte diese Niederschrift nun geprüft werden – dabei erwies sie sich tatsächlich als Autograph Duschs, ja als offensichtlich erste Niederschrift des Textes, da viele, für einen ersten Entwurf typische Korrekturen zu erkennen waren. Bekannt waren diese wohl um das Jahr 1860 entstandenen „Flüchtigen Aufzeichnungen aus meinem Leben. Für meine Söhne“ durch eine Abschrift, die Friedrich Wilhelm Jähns nach einer „schön geschriebene[n] Copie nach Duschs Handschrift“ angefertigt hatte (*D-B, Weberiana Cl. V, Mappe XVIII, Abt. 4 B, Nr. 14 H*). Diese Kopie in Duschs Besitz lag vermutlich später der stark gekürzten und nur auf Carl Maria von Weber bezogenen Veröffentlichung von Friedrich Baser⁷ zu Grunde. Duschs in Dresden überlieferte erste Niederschrift beginnt allerdings erst an einer späteren Textstelle, so dass davon auszugehen ist, dass er seine Erinnerungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten zu Papier brachte bzw. später noch ergänzte. Aber auch der von Jähns überlieferte Anfang beginnt mit den Worten „– – In jener Zeit war es auch [...]“, d. h. die Erinnerungen insgesamt müssen

5 Vgl. Themenkommentar von Joachim Veit *Der Harmonische Verein* (A090109).

6 <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/23385/1>.

7 Vgl. Friedrich Baser, *Mannheim-Heidelberger Freundschaft zur Zeit der Romantik. Carl Maria von Weber und Freiherr Alexander von Dusch*, in: *Die Musik*, Jg. 26, Nr. 4 (Januar 1934), S. 77–281.

umfangreicher gewesen sein. Leider hat sich davon bei einer Durchsicht des Nachlasses von Alexander von Dusch im Badischen Generallandesarchiv in Karlsruhe bisher nichts auffinden lassen.

Die erhaltenen Teile der Texte sind nun unter dem Titel „Aus meinen Flüchtigen Aufzeichnungen“⁸ auf der Website veröffentlicht und liefern eine Reihe von interessanten Details zum Mannheim/Heidelberger Freundeskreis um Weber. Bislang unveröffentlicht war insbesondere der auf Giacomo Meyerbeer bezogene Teil, in dem Dusch dessen Schaffen und Charakter außerordentlich kritisch mit Carl Maria von Weber vergleicht. In diesem Teil ist am deutlichsten zu spüren, dass Dusch hier rückschauend ästhetische Urteile der Jahrhundertmitte übernimmt.

Vielleicht muss man ja auch in diesem Falle die Hoffnung nicht ganz aufgeben, dass weitere Teile dieser Erinnerungen noch auftauchen – und vielleicht ist es wiederum Gottfried Weber, der hier für Überraschungen sorgt?

8 A032347.

Frank Ziegler

Kleiner Fund zum *Freischütz*-Jubiläum: Der Oper zweiter Teil

Die Edition des *Oberon* innerhalb der Weber-Gesamtausgabe ist derzeit in Vorbereitung, und so lag es nahe, bislang unaufgearbeitete Dokumente zur frühen Rezeptionsgeschichte der Oper nochmals zu sichten und ggf. zu veröffentlichen. Bereits lange Zeit auf der Homepage der WeGA nachgewiesen war beispielsweise ein Brief von Friedrich Kind an Friedrich Rochlitz vom 24. März 1828¹ mit Hinweisen zur Einstudierung der Oper in Dresden, zu dem allerdings noch die Textübertragung fehlte. Dieser Brief erwies sich nicht nur bezüglich Kinds (eher negativer) Einschätzung des *Oberon* als lesenswert, sondern ist ebenso ein interessantes Dokument zur *Freischütz*-Rezeption, berichtet Kind darin doch von seiner Arbeit an einem Fortsetzungs-Libretto zu der inzwischen selbst außerhalb Europas gespielten Erfolgsoper.

Von entsprechenden Plänen wusste man schon aus Kinds *Freischütz*-Buch von 1843², in dem sich der Autor erinnerte: „Ein Herr aus London (M. v. Holst 14. Howland Street Fitz-roy Square London) besuchte mich und wollte dieß in Auftrag einer englischen Gesellschaft thun, um von mir den zweiten Theil des Freischützen zu erlangen.“ Mit diesem M. von Holst dürfte wohl nicht der bereits betagte Matthias von Holst (1759–1845) gemeint sein, sondern dessen Sohn, der Musiker M.[ister] Gustavus von Holst (1799–1871). Der Deutschbalte aus Riga, dessen Familie kurz nach 1800 nach England übersiedelt war, lebte in den 1820er Jahren als Harfenist, Musiklehrer und Komponist in London, später in Cheltenham; sehr viel berühmter als er wurde sein Enkel: der Komponist Gustav Holst (1874–1934). Besagter älterer Gustavus Holst (in England in der Regel ohne das „von“ genannt) war bereits 1824 einer der Nutznießer der *Freischütz*-Euphorie in London: Beim Verlag Cocks and Co. veröffentlichte er beispielsweise eine Einrichtung der *Freischütz*-Ouvertüre „arranged for the Harp and Pianoforte, with a Flute and Violo[n]cello accompaniment“, die im *Harmonicon* (vol. 2, pt. 1, Nr. 22 vom Oktober 1824, S. 190) als effektiv und brillant gelobt wurde.

1 A045557.

2 Vgl. Friedrich Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen; mit August Apels Schattenrisse, siebenunddreißig Original-Briefen und einem Facsimile von Carl Maria von Weber, einer biographischen Novelle, Gedichten und anderen Beilagen*, Leipzig 1843, S. 137.

Dass Holst 1827 oder Anfang 1828 auf der Rückreise (vermutlich aus dem Baltikum) nach *London* Friedrich Kind in Dresden besuchte und zu einer *Freischütz*-Fortsetzung ermunterte, geht auch aus dem Brief hervor, aber mehr noch: Kind war – ähnlich wie 1817, als er Weber bereits wenige Tage nach den ersten Absprachen mit dem I. Akt des *Freischütz*-Librettos überrascht hatte – auch diesmal offenbar sofort Feuer und Flamme und hatte sehr schnell das Szenarium zum zweiten Teil ausgearbeitet und „auch einige Szenen flüchtig ausgeführt“, wie er Rochlitz berichtete. Leider geriet das Projekt ins Stocken: Kind rechnete mit einem festen Honorar, Holst bot ihm hingegen nur eine Erfolgsbeteiligung an, darauf wollte sich Kind – verständlicherweise – nicht einlassen.

Leider sind Kinds Entwürfe verschollen. Es wäre interessant gewesen zu sehen, wie er die Geschichte weitergesponnen hat. Immerhin bietet sich das offene Ende der Oper, das Max vor der Übernahme der Erbförsterei und der Hochzeit mit Agathe ein Probejahr zur Bewährung auferlegt, zu einer Fortsetzung an, denn der direkte Kontrahent Kaspar ist zwar tot, doch der Kampf zwischen Samiel und Eremit, zwischen bösem und gutem Prinzip, könnte fort dauern. Dabei war Kind nun freilich ganz auf seine eigene Phantasie angewiesen, denn die Vorlage zum „ersten Teil“, Apels Novelle aus dem Gespensterbuch (mit negativem Ende), bietet keinen Stoff. Ob sich die Fragmente zu Kinds Fortsetzungslibretto noch auffinden lassen? Oder hatte er seine Idee, dass die Entwürfe „auch anderswo zu brauchen“ wären, umgesetzt und die bereits niedergeschriebenen Teile in anderem Zusammenhang wiederverwendet? Vielleicht liefert das nächste *Freischütz*-Jubiläumjahr auch auf diese Fragen eine Antwort ...

Joachim Veit

Rückblick aus Anlass der Auflösung des Trägervereins der Weber-Gesamtausgabe (1992–2021)

Am 20. Januar 2021 wurde der Trägerverein der Weber-Gesamtausgabe (dessen offizieller Titel Gesellschaft zur Förderung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe e.V. lautete) mit Sitz in Detmold nach fast 30 Jahren Tätigkeit zum Wohle der Ausgabe aus dem Vereinsregister ausgetragen, da er seine Aufgaben schon seit mehr als einem Jahr erfüllt hatte. Dies ist ein Grund, dankbar zurückzublicken auf die ehrenamtliche Tätigkeit seiner Mitglieder, die seit dem Beginn der Arbeiten an der Weber-Gesamtausgabe die hierfür durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz zur Verfügung gestellten Bund-Länder-Mittel verwalteten. Zugleich ist der Universität Paderborn herzlich dafür zu danken, dass sie in den letzten Jahren sukzessive die Verwaltung dieser Mittel und die vertraglichen Vereinbarungen mit dem Personal der WeGA übernommen hat. Doch der Reihe nach:

Nachdem als erfreulicher Nachklang des Weber-Jubiläumsjahrs 1986 die Pläne zu einer Weber-Gesamtausgabe konkretisiert werden konnten und 1988 zur Gründung eines Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Kuratoriums in der Staatsbibliothek zu Berlin Unter den Linden geführt hatten, war zunächst geplant, die Edition in einer Zusammenarbeit der beiden deutschen Staaten, der damaligen Tschechoslowakei und Großbritanniens zu realisieren. Im Herbst 1989 reichte Prof. Dr. Gerhard Allroggen (damals am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn tätig) nach langen und mühsamen Verhandlungen einen entsprechenden Antrag bei der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur ein, um die westdeutsche Beteiligung abzusichern. Wenige Wochen später fiel die Berliner Mauer und man stand vor einer völlig neuen Situation. Dennoch konnte mit viel Einsatz der Plan für eine Weber-Gesamtausgabe gerettet werden, nun aber in der veränderten Form eines gemeinsamen Berlin / Detmolder Unternehmens. Im April 1991 wurde dann zunächst die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V. gegründet, die das Unternehmen propagieren und nach zusätzlichen Fördermöglichkeiten suchen sollte. Im Sommer 1992 bewilligte die Mainzer Akademie der Wissenschaften die Übernahme der Weber-Gesamtausgabe, zunächst mit der Berliner Arbeitsstelle (die Detmolder folgte

1996). Es hatte sich bei der Akademie eingebürgert, für Gesamtausgaben Trägervereine zu gründen, um die Finanzmittel zu verwalten – auch vor dem Hintergrund, dass in solchen Vorhaben kein Dauerpersonal beschäftigt wurde, sondern nach der Laufzeit der Projekte die Vereine wieder aufgelöst und das Personal dadurch leichter wieder „freizustellen“ war. So sollte auch für die Weber-Gesamtausgabe rasch ein entsprechender Verein gegründet werden.

Nach kurzem Vorlauf fand dann am 1. Dezember 1992 im Gebäude der Dresdner Bank in Detmold die Gründungsversammlung der Gesellschaft zur Förderung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe e.V. statt (sie wurde, wie erwähnt, forthin abgekürzt Trägerverein genannt, damit sie leichter von der großen Publikumsgesellschaft, der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V., zu unterscheiden war). Anwesend waren bei der Gründung:



Die Gründungsmitglieder: Prof. Jost Michaels, Herbert Engelhardt, Prof. Dr. Silke Leopold, Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Dr. Ute Schwab, Dr. Holmut Hell, Dr. Joachim Volk (von Kiliq), Foto: Heike von Schulz

Prof. Dr. Gerhard Allroggen, der gemeinsam mit den leider verhinderten Herren Prof. Dr. Ludwig Finscher (Heidelberg) und Dr. Hanspeter Bennwitz von der Mainzer Akademie der Wissenschaften die „Rettung“ der

Ausgabenidee nach dem Mauerfall in die Wege geleitet hatte (Allroggen, der zugleich Herausgeber der Ausgabe war, wurde zum 1. Vorsitzenden gewählt), der Klarinettist Prof. Jost Michaels (der sich in seinem Wirken stets energisch für eine Anerkennung der künstlerischen Leistungen Webers eingesetzt hatte und nun 2. Vorsitzender wurde), der Direktor der Detmolder Filiale der Dresdner Bank, Herbert Engelhardt (der sich für das Amt des Schatzmeisters zur Verfügung stellte), die Vorsitzender der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, Dr. Ute Schwab (Kiel), sowie als Vertreter der beiden Institutionen, an denen die Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe untergebracht werden sollten, Prof. Dr. Silke Leopold, Geschäftsführende

Leiterin des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn, und Dr. Hellmut Hell, Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin. Auch der Schreiber dieser Zeilen hatte das Vergnügen, bei der Gründungsversammlung mit anwesend sein zu dürfen (er war für das Gründungsprotokoll verantwortlich), ebenso wie als Gäste die später zeitweise für die Ausgabe tätigen Mitarbeiter*innen Martina Bergler und Oliver Huck.

Der kleine Kreis der Gründungsmitglieder wurde danach erweitert: Neben Prof. Dr. Finscher war zu den jeweiligen Sitzungen qua Amt als Hausherr in Detmold der Rektor der Hochschule für Musik Detmold geladen (zunächst Prof. Martin Christoph Redel, seit 2001 Prof. Christian Martin Vogel, ab 2014 Prof. Dr. Thomas Grosse), ferner die bzw. der Vorsitzende der Weber-Gesellschaft (nach Frau Dr. Schwab ab 1999 Dr. Irmlind Capelle, seit 2017 dann Prof. Dr. Manuel Gervink) und der Leiter bzw. die Leiterin der Musikabteilung zu Berlin (nach Herrn Dr. Hell seit 2008 Dr. Martina Rebmann). Berufen wurden ferner der Direktor der Lippischen Landesbibliothek, Detlev Hellfaier M.A., der nach dem Tod von Prof. Michaels 2004 das Amt des 2. Vorsitzenden übernahm und dieses bis zur jetzt erfolgten Auflösung des Vereins inne hatte. Prof. Dr. Leopold blieb nach ihrem Wechsel nach Heidelberg dem Gremium treu, ihr Nachfolger in Detmold, Prof. Dr. Werner Keil, wurde dann ebenfalls Mitglied, ebenso Reimund Grimm (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm), der den Verein bei der Personalverwaltung tatkräftig unterstützte und in den letzten Jahren gemeinsam mit Prof. Dr. Keil auch die notwendigen Kassenprüfungen vornahm. Als ständiger Gast war die zuständige Koordinatorin für die musikwissenschaftlichen Editionen bei der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Dr. Gabriele Buschmeier, als Nachfolgerin von Dr. Bennwitz bei den Sitzungen anwesend, ferner entsandte Schott Musik International (früher: B. Schott's Söhne) als Hausverlag der WeGA eine Vertreterin oder einen Vertreter – bis zu seiner Pensionierung vor zwei Jahren war dies Dr. Rainer Mohrs; seine Nachfolgerin Dr. Astrid Opitz hat nun nur noch die Phase der Übergabe der Aufgaben an die Universität erlebt.

Die Aufgaben des Vereins bestanden neben der Organisation des möglichst reibungslosen Ablaufs der Arbeiten an beiden Arbeitsstellen in Berlin und Detmold, der Entgegennahme und Diskussion des jährlichen

Rechenschaftsberichts sowie der vertraglichen Regelungen mit dem Verlag vor allem in der Verwaltung sämtlicher Personal- und Sachkosten der Ausgabe samt aller hiermit verbundenen Probleme (Verträge, Versicherungen, Besteuerungen, Werkverträge, Sonderzahlungen, Stufenwechsel, Auslandsgeschäfte bei der Besorgung von Mikrofilmen und Digitalisaten usw. usw.). Die Hauptlast dieser Tätigkeiten lag bei dem Schatzmeister des Vereins, Herrn Herbert Engelhardt, der zwar durch seine Tätigkeit bei der Dresdner Bank sozusagen „den Umgang mit Geld“ gewohnt war, aber diese mühevoll Aufgabe auch über seine Pensionierung hinaus bis zur Auflösung des Vereins mit nicht nachlassendem Engagement ausgefüllt hat. Ihm sei an dieser Stelle im Namen aller Mitarbeiter*innen der Ausgabe ein sehr herzliches Wort des Dankes gesagt! Ebenso gilt der Dank Herrn Detlev Hellfaier M.A., der die in Corona-Zeiten mühsame und langwierige Aufgabe der Organisation dieser Auflösung stellvertretend für Prof. Dr. Allroggen hier vor Ort übernommen hatte. Dank gilt selbstverständlich auch allen übrigen Mitgliedern, die über Jahre die wechselvolle, manchmal – u.a. wegen finanzieller Engpässe – auch schwierige Entwicklung der Ausgabe mit Rat und Tat begleitet haben. Schließlich ist dankend hervorzuheben, dass Prof. Dr. Allroggen als Herausgeber der WeGA und als Vorsitzender des Trägervereins das zwischenzeitlich manchen Stürmen ausgesetzte Schiff der WeGA all die Jahre sicher durch ein zunehmend rauheres Forschungsförderklima gesteuert hat. Mit großer Bestürzung und Trauer mussten die Mitglieder leider noch im letzten Jahr der Existenz des Vereins den Tod gleich dreier Kolleg*innen zur Kenntnis nehmen: Prof. Dr. Ludwig Finscher, Dr. Gabriele Buschmeier und Reimund Grimm verstarben alle mit wenigen Wochen Abstand im Jahr 2020. Die Ausgabe wird ihnen ein ehrendes Andenken bewahren.

Schon seit geraumer Zeit war man auch in der Mainzer Akademie bestrebt, Projekte und universitäre Wissenschaft in einen stärkeren Austausch zu bringen – nicht zuletzt, weil auch der Nachwuchs der Editionsprojekte in der Regel aus dem akademischen Umfeld kommt (oder kommen sollte). In der universitären Lehre aber spielt das Gebiet der Edition inzwischen eine eher untergeordnete Rolle (Detmold gehört hier sicher zu den wenigen Ausnahmen – und hierzu hat die WeGA auch ihren Beitrag geleistet). Um dieser Entwicklung gegenzusteuern, sollten Editionsunternehmen wieder

stärker an Universitäten angegliedert werden. Prof. Dr. Allroggen hatte schon früh einen Versuch unternommen, die Personalstellen an die Universität zu verlagern – dies scheiterte (wie heutzutage leider so oft bei der Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses) an gesetzlichen Vorgaben hinsichtlich längerer Beschäftigungszeiten. Erst mit der Anstellung von Peter Stadler M.A. in Detmold 2009 konnte erstmals eine Mitarbeiterstelle vertraglich an die Universität gebunden werden, 2015 folgte dann die Anstellung von Dr. Solveig Schreiter. Im selben Jahr wurde auf Vorschlag des damaligen Paderborner Rektors, Prof. Dr. Nikolaus Risch, die Stelle des Editionsleiters in eine Dauerstelle an der Universität überführt. Im Vorfeld dieser Anstellungen hatte die Universität einen entsprechenden Zuwendungsvertrag mit dem Trägerverein und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur abgeschlossen. Damit hatten aber die Aufgaben für Dr. Uta Wienhaus und später vor allem Jan Hendrik Ehrich aus dem Justitiariat der Universität gerade erst angefangen, denn nun wurde der Plan, nicht nur die Personalstellen, sondern auch die Finanzierung komplett über die Universität Paderborn abzuwickeln, wieder aufgenommen. Zugleich lief 2017 die alte Vereinbarung zwischen Trägerverein und der Stiftung Preussischer Kulturbesitz als zuständige Verwaltungseinheit der Staatsbibliothek zu Berlin aus und war zu erneuern. Mit der Verabschiedung einer Vereinbarung bezüglich der Detmolder Arbeitsstelle konnte der Schatzmeister des Trägervereins dann zunächst von den finanziellen Aufgaben in Detmold entlastet werden. Für Berlin gestaltete sich die Sache schwieriger: Frank Ziegler ist als Mitarbeiter der Staatsbibliothek zu Berlin für die Zeit seiner Aufgaben bei der WeGA freigestellt und sollte entsprechend Mitarbeiter des Hauses bleiben, Dr. Markus Bandur (2008 als Nachfolger der ebenfalls an der Staatsbibliothek angestellten Mitarbeiterin Dagmar Beck eingestellt) dagegen als Angestellter des Trägervereins in die sichereren Fittiche der Universität wechseln, was durch die freundliche Unterstützung der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität dann auch möglich wurde. Im Jahr 2019 trat dann auch die neue Vereinbarung zwischen Staatsbibliothek zu Berlin, Universität Paderborn und Trägerverein in Kraft (hier ist Frau Dr. Martina Rebmann als Leiterin der Musikabteilung herzlich zu danken!), und nun wurde auch M. Bandur Mitarbeiter der Universität, so dass die langwierigen Verhandlungen – in die am Ende auch noch neue

Vereinbarungen mit dem Verlag einbezogen wurden – damit ein glückliches Ende fanden. Ohne die enorme Geduld und stets große Hilfsbereitschaft von Frau Dr. Wienhaus und Herrn Ehrich wäre dieses Ergebnis sicherlich nicht zustande gekommen, auch ihnen und der Universitätsleitung gilt daher ein sehr herzlicher Dank!

Vor dem Hintergrund der wechselhaften Geschichte von Langzeit-Forschungsprojekten tragen die Protokolle und Materialien des Trägervereins der Weber-Gesamtausgabe sicherlich zum Verständnis der Arbeit und auch der Probleme solcher Vorhaben bei. Und sie können vielleicht auch dazu beitragen, positive und negative Aspekte unserer Forschungsförderung deutlicher zu erkennen und den Blick auf eine Forschungslandschaft zu lenken, die ganz wesentlich vom großen Engagement der im Universitätsjargon relativierend als „Mittelbau“ bezeichneten Wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen lebt. Der Vorstand des Vereins hat daher vor der nun erfolgten Auflösung beschlossen, das Archiv des Vereins an der Universität bzw. im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn zu sichern. Die Auflösung des Vereins ist mit „Arbeiterleichterung“ für die Mitglieder verbunden, aber doch zugleich auch mit etwas Wehmut, denn die fast 30 Jahre waren von einem stets sehr freundlichen und konstruktiv-hilfsbereiten Umgang miteinander geprägt, und es ist zu hoffen, dass die Mitglieder des Trägervereins auch weiterhin Anteil am Schicksal der WeGA nehmen werden.

Irmlind Capelle

Autograph der *Jubel-Kantate* von Carl Maria von Weber jetzt in öffentlicher Hand

Die Kantate, die Carl Maria von Weber 1818 zum 50-jährigen Regierungsjubiläum von Friedrich August I. in Dresden komponierte, die sog. *Jubel-Kantate*, erschien 2018 (Partitur) bzw. 2019 (Klavierauszug) in der Weber-Gesamtausgabe. Zu diesem Zeitpunkt lag die Hauptquelle der Kantate, die autographe Partitur, die Weber bei allen Aufführungen, die er selbst dirigierte, verwendete – zuletzt zehn Tage vor seinem Tod bei der Aufführung in London – nicht zur Einsicht vor. Die Partitur war in Privatbesitz und es existierte davon in der Staatsbibliothek zu Berlin nur ein alter schwarz-weiß-Film, in dem unglücklicherweise auch noch zwei Seiten fehlen.

In der 707. Auktion des renommierten Auktionshauses J. A. Stargardt am 12./13. März 2019 wurde dann diese Partitur zum Kauf angeboten und selbstverständlich war die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB) Dresden sehr an deren Erwerb interessiert, denn die Bibliothek besaß ja schon sehr viele Objekte zu diesen außergewöhnlichen Feierlichkeiten, darunter auch die autographe Partitur der *Jubel-Ouvertüre*, die Weber zum gleichen Anlass, aber zu einem anderen Konzert schrieb und die Musik zu dem Festspiel *Lieb' um Liebe* sowie die Partitur, die Weber unmittelbar nach dem Ereignis dem König widmete.

Tatsächlich gelang es der SLUB diese Handschrift mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder zu erwerben und da die Bibliothek sehr an einem allgemeinen Zugang zu ihren Beständen interessiert ist, hat sie diese unmittelbar nach dem Erwerb unter www.slubdd.de/jubelkantate als Digitalisat zur Verfügung gestellt.

Doch natürlich sollte diese Anschaffung, die auch für die Bibliothek nicht alltäglich war, entsprechend gewürdigt werden, so dass eine öffentliche Präsentation geplant wurde.

Auf Grund der Corona-Pandemie konnte diese erst im September 2020, ziemlich genau 202 Jahre nach der Uraufführung der Kantate stattfinden. Die Bibliothek nutzte die Möglichkeit, im Herbst 2020 wieder öffentliche Veranstaltungen anbieten zu können und plante eine Veranstaltungsreihe

zum Thema „Dresdner Hofmusik 18-19-21“ mit Konzerten, Gesprächen und Diskussionen.

Am 23. September fand zunächst eine beeindruckende halbszenische Aufführung von Antonio Lottis *Giove in Argo* mit der Academia Ars Augusta und dem Lausitzer Barockensemble statt.

Am 24. September folgte die Präsentation des Autographs und am 25. und 26. September eine Konferenz mit dem Titel „Prinzessin – Komponistin – Theaterdichterin. Amalie von Sachsen (1794–1870) zur 150. Wiederkehr ihres Todestages.“

Durch die Einbindung des Festakts zur Präsentation des Autographs (natürlich in einer verschlossenen Vitrine) in den Gesamtzusammenhang „Dresdner Hofmusik“ bot es sich an, neben einer Komposition Webers, dem *Andante und Rondo Ungarisch für Fagott und Orchester* WeV N.7b (in einer Bearbeitung für Fagott und Streichquartett) – virtuos dargeboten von Solisten der Sächsischen Staatskapelle – ein Streichquartett von Amalie von Sachsen, einer Schülerin Webers, spielen zu lassen. Nach Grußworten von Vertretern der Bibliothek (Dr. Achim Bonte, jetzt Leiter der Staatsbibliothek zu Berlin), der Staatskapelle und der Kulturstiftung der Länder (vorab aufgezeichnet und als Video eingespielt) hielt der Editionsleiter der Weber-Gesamtausgabe, Prof. Dr. Joachim Veit, den Festvortrag. Er ordnete die *Jubel-Kantate* in Webers „Auftragswerke“ für den Dresdner Hof ein, deren Komposition Weber in seinen ersten zweieinhalb Jahren in Sachsen von seinen freien Kompositionsprojekten, wie der Arbeit an Bühnenprojekten, abhielt. Andererseits machte er deutlich, dass die *Jubel-Kantate* als freies Huldigungswerk für Weber einen besonderen Stellenwert hatte, weshalb er diese Komposition auch schon zu Lebzeiten in Partitur zum Druck bringen wollte. Mit ihren drei Textunterlegungen – dem Jubel-Text, einem von Amadeus Wendt erstellten neutralen Ernte-Text und dem englischen Text für die Londoner Aufführung als *Festival of Peace* – ist diese Partitur ein Unikum unter Webers Handschriften. Es ist ein Glücksfall, dass dieses wertvolle Autograph jetzt wieder allgemein der Forschung zur Verfügung steht.

Aufführungsbesprechungen und CD-Neueinspielungen

Berlin: 18. Juni 2021

Das Berliner Konzerthaus feiert Weber und seinen *Freischütz*

Musikalische Leitung	Christoph Eschenbach
Inszenierung und Bühne	Carlus Padrissa – La Fura dels Baus
Mitarbeit Regie und Dramaturgie	Esteban Muñoz
Kostüme	Hwan Kim
Licht und Video	José Vaaliña
Mitarbeit Bühne	Tamara Joksimovic
Agathe	Jeanine De Bique
Ännchen	Anna Prohaska
Max	Benjamin Bruns
Kaspar	Christof Fischesser
Kuno	Franz Hawlata
Kilian	Viktor Rud
Ottokar	Mikhail Timoshenko
Eremit	Tijl Faveyts
Brautjungfern	Isabelle Voßkühler, Bianca Reim, Christina Bischoff, Heike Peetz
Samiel	Wolfgang Häntschi
Konzerthausorchester Berlin	
Rundfunkchor Berlin (Einstudierung: Michael Alber)	

In Schinkels neuem Schauspielhaus am Gendarmenmarkt erlebte Webers *Freischütz* 1821 seine Uraufführung, Grund genug, in dem nach Kriegszerstörungen erst seit Ende der 1970er Jahre verändert wiederaufgebauten, seit der Wiedereröffnung 1984 nicht mehr als Theater, sondern als Konzerthaus genutzten Gebäude zweihundert Jahre später an das epochenmachende Ereignis zu erinnern. Dabei wollte man sich nicht auf eine konzertante Aufführung beschränken, sondern plante von Beginn an eine an den Möglichkeiten des Hauses orientierte halbszenische Wiedergabe. Das Konzerthaus erlebte freilich das, was alle Kulturinstitutionen schmerzvoll erfahren mussten: Viele Planungen blieben in Zeiten der Pandemie Schall und Rauch. Immerhin:

abgesagt wurde der Jubiläums-*Freischütz* nicht, auch wenn an eine Vorstellung mit Publikum im Saal nicht zu denken war. Zu erleben war die Einstudierung am Jubiläumstag, dem 18. Juni, lediglich für einen begrenzten Interessentenkreis, der auf dem Gedarmenmarkt vor den Haus platziert war (coronakonform in Zweiergrüppchen mit weitem Abstand zu den Nachbarn), sowie weltweit im Internet (auf ARTE Concert im Verbund mit dem rbb; dort auch über den 18. Juni hinaus).

Und wenn schon ein leerer Saal, warum ihn dann nicht zur Gänze bespielen? Kurzerhand wurden die Stuhlreihen ausgebaut, und das gesamte Parkett zum Aktionsraum für die katalanische Theatertruppe La Fura dels Baus, die man für dieses Projekt eingeladen hatte. Freilich bleibt das Manko einer Konzertbühne: die fehlende Bühnentechnik. Die Ausstattung versucht dies auszugleichen: Von den Kronleuchtern herabhängende Schluchten aus Stoffbahnen und eine große Rückwand vor dem Orgelprospekt dienen als Video- und Laser-Projektionsflächen, die mal mächtige Baumstämme eines Waldes, eine Lichtung oder den Spuk der Wolfsschlucht andeuten, dann wieder lediglich Stimmungsräume eröffnen. Bewegliche Wände aus Jagdrucksäcken und Plüsch-Hirschgeweihen sollen Kunos Jagdschloss andeuten. Eine große Krankonstruktion in der Saal-Tiefe gegenüber der Konzert-Bühne mit dem Orchester bietet Möglichkeiten für artistische Aktionen: Akrobatinnen und Akrobaten stellen mit an Trapez-Nummern erinnernden sportiven Einlagen zur Ouvertüre den Hirsch mit dem darauf gefesselten Wilddieb aus Kunos Freikugel-Erzählung, zum Ende des I. Aktes den von Max geschossenen Bergadler, in der Wolfsschlucht die Nachtvögel und die Vision der in den Fluss springenden Agathe dar. Im Finale III ermöglicht dieser Kran gar dem Eremiten quasi empor zu „schweben“. An eine Variété-Nummer erinnern auch die Feuerräder der ansonsten, von Licht- und Nebel-effekten abgesehen, erstaunlich reizarm visualisierten Wolfsschlucht-szene mit einem fast schon unfreiwillig komischen Samiel als schwarzgeflügeltem Engel auf Kothurnen. All diese Ausstattungs-Ideen bleiben eher ein Notbehelf; die pseudo-klassizistische Architektur des Konzertsaals mit ihren Lyra-geschmückten Balkonen und Kandelabern, dem edlen Fußboden-Furnier sowie den Komponisten-Büsten drängt sich immer wieder in den Vordergrund und zerstört die szenische Illusion, als wolle das Uraufführungshaus sich als einer der Hauptdarsteller behaupten.

Gerade angesichts des Rufs der Gruppe La Fura dels Baus, die für szenische Konzepte jenseits des Traditionellen steht, enttäuscht die an Ideen arme, erstaunlich konservative, lediglich bebilderte Inszenierung. Gelegentliche Klimawandel- und Naturzerstörungs-Andeutungen wie die der beiden Jäger zu Beginn des III. Akts und des Ännchen vor der Romanze Nr. 13 oder aber in Form eines Plastik-verschmutzten „Aquariums“, in dem im letzten Finale ein Naturwesen verendet (ein versteckter *Undine*-Bezug?), bleiben allzu zeitgeistig, plump aktualisierend und sind nicht aus einem schlüssigen Konzept heraus entwickelt. Die Kameraführung wechselt vielfach und logisch zwischen Totalen, Draufsichten, Sänger-Nahaufnahmen und Orchester-Einblendungen; dass sich dabei gelegentlich Kameras und Kamera-Männer gegenseitig ins Bild kommen, wirkt freilich recht „schlampig“, wie „mit heißer Nadel gestrickt“. Insgesamt versucht man keine psychologische Ausdeutung des Werks, sondern eine effektvolle Opern-Eventshow mit gelegentlich ideologisch erhobenen Zeigefinger, wird aber dem eigenen Anspruch nicht gerecht.

Musikalisch hat die Aufführung des weitgehend strichlos und ohne Pause gespielten Werks (es fehlt der Walzer zu Beginn der Nr. 3; der Entrakt Nr. 11 ist umgestellt vor den Jägerchor Nr. 15) mehr zu bieten als szenisch: Christoph Eschenbach führt sein Konzerthausorchester und den gewohnt brillanten Berliner Rundfunkchor routiniert durch die Partitur und eröffnet den Solisten (sowohl unter den Sängern wie unter den Orchestermusikern) viel Raum zur Entfaltung. Allerdings rächt sich auch hier die Entscheidung, den kompletten Raum zu bespielen, denn in dem ohnehin akustisch äußerst heiklen, klanglich unausgewogenen Saal gelingt die Koordination zwischen den teils weit voneinander entfernten Sängern und Musikern nicht immer. Gerade in den von Eschenbach teils sehr zügig genommenen Chorszenen fällt das Ensemble immer wieder auseinander (besonders eklatant im Jägerchor), und auch intonationsmäßig bleiben die Sänger unter ihren Möglichkeiten, scheinen das Orchester nicht immer gut zu hören.

Dabei ist das Solistenensemble erstklassig; die vier Hauptpartien lassen kaum Wünsche offen. Stimmlich als Gegensatzpaar vorzüglich besetzt sind Jeanine de Bique mit sehr dunkel timbriertem, warmem Sopran als Agathe und kontrastierend hell, und doch im Duett bestens harmonisierend, Anna Prohaska als Ännchen. Wenn hier Kritik erlaubt ist, dann bestenfalls an

Details: Das fast durchgängige Negieren der Appoggiaturen der Agathe wirkt merkwürdig aus der Zeit gefallen – so hat man die Partie vor einer Generation gesungen. Dass die aus der Karibik stammende Sängerin zudem gelegentlich (nicht nur in den Dialogen) Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache hat, bleibt ein Manko. Anna Prohaskas Versuche, ihrer Rolle zusätzliches Lokalkolorit durch dialektgefärbte Dialoge zu verleihen, sind gänzlich überflüssig; ihr Berlinerisch klingt eher bemüht. Besonders gelungen und auch optisch eindrucklich in Szene gesetzt ist das Dialogisieren von Ännchen bzw. Agathe mit den jeweiligen Soloinstrumenten (Oboe in Nr. 7, Cello in Nr. 12, Viola in Nr. 13). Der Tenor von Benjamin Bruns ist ideal geeignet für die zwischen den Fächern angesiedelte Partie des Max; er besitzt genug Schmelz für die lyrischen Passagen, hat aber auch den nötigen dramatischen Kern und Durchschlagskraft. Christof Fischesser ergänzt das Ensemble der vier Hauptpartien um einen großartigen, selbstzerstörerischen Caspar. Unter den zweiten Partien beeindruckt vor allem Mikhail Timoshenko als exquisiter Ottokar; Franz Hawlata (Kuno), Viktor Rud (Kilian) und Tijn Faveyts (Eremit) agieren rollendeckend, wobei dem Kilian als Partner des Ännchen in der Arie Nr. 7 vom „schlanken Burschen“ ein zusätzlicher (stummer) Auftritt gewährt wird.

Auch wenn die szenische Umsetzung enttäuschend und das aus der Not geborene digitale Mitverfolgen am PC im Vergleich zum Liveerlebnis nur ein unvollkommener Ersatz bleibt, hinterlässt das Bekenntnis des Konzerthauses zu „seinem“ *Freischütz* doch einen positiven Gesamteindruck; immerhin hat man keinen Aufwand gescheut, um das Jubiläum angemessen zu würdigen.



Insgesamt befriedigender ist allerdings eine zweite Jubiläumsgabe: Eine neue Weber-CD „200 Jahre Konzerthaus Berlin – Musik von Carl Maria von Weber“ (ALPHA 744), mit der das Konzerthausorchester Weber und seine Erfolgsooper feiert. Das Orchester unter seinem Chefdirigenten Christoph Eschenbach und die blendend aufgelegte Anna Prohaska stellen auch hier drei Ausschnitte aus dem *Freischütz* vor (die Ouvertüre und die beiden Arien des Ännchen), flankiert von zwei weiteren Weber-Ouvertüren, die – jeweils auf

ganz eigene Art – das Übernatürliche musikalisch ausleuchten (*Der Beherrscher der Geister* und *Oberon*), und einem weiteren Werk Webers, das im ehemaligen Schauspielhaus uraufgeführt wurde: dem Konzertstück für Klavier und Orchester. Am Tag der *Freischütz*-Uraufführung, dem 18. Juni 1821, vollendet, stellte Weber seine neue Komposition bereits eine Woche später im Konzertsaal des Hauses dem Publikum vor und erntete erneut Begeisterung. Die stimmungsvoll ausgeleuchtete Interpretation des Pianisten Martin Helmchen begeistert nicht minder.

Frank Ziegler

Berlin: 26. Juni 2021

***Der Freischütz* – konzertante Aufführung an der Staatsoper Berlin**

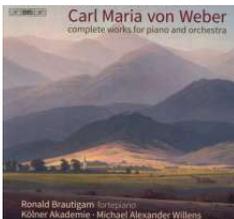
Musikalische Leitung	Alexander Soddy
Agathe	Evelin Novak
Max	Stephan Rügamer
Ännchen	Victoria Randem
Kaspar	Christof Fischesser
Kuno	Reinhard Hagen
Ottokar	Roman Trekel
Eremit	Fredric Jost
Kilian	Jaka Mihelača
Samiel / Moderation	Klaus Christian Schreiber
Staatskapelle Berlin	
Staatsopernchor (Einstudierung: Martin Wright)	

In Berlin fanden aus dem genannten Anlass des 200-jährigen Jubiläums drei Aufführungen statt. Am 18. Juni wurde die Oper am Geburtstag im Uraufführungsort im Schauspielhaus (Konzerthaus) aufgeführt, wenige Tage später, am 20. und am 26. Juni, in der Staatsoper. Den zweiten Termin konnten wir wahrnehmen und damit zugleich erstmals nach der Renovierung das Opernhaus erleben. Aus Gründen des Seuchenschutzes konnte die Inszenierung aus dem Jahre 2015 nicht gespielt werden. Die Oper wurde konzertant aufgeführt. Damit blieb uns einiges erspart. Die Musik wurde nahezu ohne Strich, aber leider auch ohne Pause gespielt. Das ist bei einer Spieldauer von nahezu

drei Stunden schon recht sportlich. Die Dialoge entfielen. Sie wurden durch Zwischentexte, die sich glücklicherweise eng an das Original hielten, ersetzt. Klaus Christian Schreiber, der auch die Rolle des Samiel übernahm, führte erstaunlich gut durch den Abend.

Die Staatskapelle Berlin spielte unter Leitung von Alexander Soddy zufriedenstellend. Die Hörner kicksten nicht häufiger als gerade noch akzeptabel. Der von Martin Wright einstudierte Staatsopernchor hatte größere Schwierigkeiten, seine Mitglieder über den ganzen Abend zusammen zu halten. Da der Chor so platziert war, wie es bei konzertanten Aufführungen üblich ist, lässt sich das nicht durch Coronaschutzmaßnahmen erklären. Die Sänger gefielen weithin. Allen voran möchte ich Evelin Novak als Agathe nennen. Sie überzeugte in jeder Beziehung. Von daher war es gerechtfertigt, dass sie, entgegen der üblichen Anordnung beim Schlussbeifall, als letzte auf die Bühne kam und auch den stärksten Applaus erhielt. Stephan Rügamer in der Titelrolle stand ihr nicht viel nach. Überzeugend war auch Christof Fischesser als Kaspar. Etwas unauffällig blieben Reinhard Hagen als Kuno und Roman Trekel als Ottokar. Unzufrieden war ich mit der Leistung von Victoria Randem als Ännchen. Sie verfügt zwar über eine angenehme Stimme, neigt aber dazu, Spitzentöne nicht zu halten. Da sie Mitglied des Opernstudios der Staatsoper ist, lässt sich hoffen, dass sie ihre Stimme in Zukunft besser unter Kontrolle bringt. Zwei weitere Mitglieder des Opernstudios gefielen mir besser. Das gilt vor allem für Fredric Jost in der Rolle des Eremiten, aber auch für Jaka Mihelaca als Kilian.

Bernd-Rüdiger Kern



Carl Maria von Weber: complete works for piano and orchestra (BIS-2384 SACD)

Ronald Brautigam (Hammerklavier), Kölner Akademie, Michael Alexander Willens

Die Idee, der Interpretation musikalischer Werke durch den Einsatz von Instrumenten aus der Entstehungszeit bzw. deren Nachbauten und durch die Kenntnis der zeitgemäßen Spiel- und Auszierungspraxis eine besondere Authentizität zu verleihen, hat sich – nach zaghaften Anfängen der sogenannten Alte-Musik-

Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – im Musikleben längst etabliert und hat ihr ursprünglich bevorzugtes Repertoire des 17. und 18. Jahrhundert seit vielen Jahren kontinuierlich erweitert, so dass nun auch die Musik des 19. Jahrhunderts schon seit längerem im Fokus der „historisch-informierten Aufführungspraxis“ steht. Insofern ist es erstaunlich, dass die Kompositionen Webers – anders als die eines anderen Orchester-Klangmagiers: Hector Berlioz – von den entsprechenden Spezialensembles und Solisten bislang eher vernachlässigt wurden. Pioniere in dieser Hinsicht waren in den 1970er Jahren beispielsweise die Klavierduos Neumayer / Junghanns und Tracey / Junghanns mit ausgewählten vierhändigen Klavierwerken; seit den 70er Jahren wurden u. a. auch Webers Klarinettenwerke und seine Bearbeitungen Schottischer Lieder mehrfach in „historisierendem Gewand“ eingespielt, mit unterschiedlichem Erfolg. Dass historische Instrumente kein Garant für einen spannenden Neuzugang zu Webers Musik sein müssen, stellte beispielsweise die unbefriedigende Gesamteinspielung der Klaviersonaten durch Jan Vermeulen von 1992 unter Beweis. Bruno Weil wagte sich als erster mit einem Originalklang-Orchester an Webers Opern und legte 2001 einen eher enttäuschenden *Freischütz* und 2002 einen insgesamt gelungeneren *Abu Hassan* vor. Eine wirkliche Referenzaufnahme mit historischen Instrumenten gelang einem der „Titanen“ der „Alten Musik“: John Elliot Gardiner 2002 mit dem *Oberon*. Nun also die Klavierkonzerte.

Bislang gab es gerade sieben Pianisten, die alle drei konzertanten Werke Webers für Klavier und Orchester auf Tonträger vorgelegt haben, darunter Peter Rösel (1984), Nikolai Demidenko (1994) und Gerhard Oppitz (1995), jetzt folgt als achter und mit gehörigem zeitlichen Abstand (eingespielt im November 2018) Ronald Brautigam; allein daher gebührt ihm bereits Aufmerksamkeit, um so mehr, als er der erste ist, der dafür ein Hammerklavier (in diesem Fall den modernen Nachbau eines Graf-Instruments aus der Zeit um 1819) gewählt hat. Die Klangbalance zwischen Soloinstrument und Orchester ist bei einem Hammerklavier eine gänzlich andere als bei einem modernen Konzertflügel (ebenso wie die Balance innerhalb des Orchesters zwischen Streichern mit Darmsaiten und den historischen Bläsern), so dass allein der experimentelle Charakter dieser Aufnahme vielversprechend und begrüßenswert ist. Ob ein Graf-Nachbau die richtige Wahl war, darüber ließe

sich streiten: Weber selbst bevorzugte einen anderen Wiener Instrumentenmacher: Brodmann. Zudem war die Entwicklung auf dem Gebiet des Klavierbaus zu Beginn des 19. Jahrhunderts so rasant wie kaum zu einer anderen Zeit. Insofern hätte es nahegelegen, für die beiden frühen Konzerte aus den Jahren 1810 bzw. 1811/12 ein anderes Instrument zu wählen als für das zehn Jahre jüngere Konzertstück (1821).

Der Gesamteindruck der vielgepriesenen und inzwischen auch preisgekrönten Neueinspielung bleibt zwiespältig. Brautigam meistert die virtuosen Vorgaben Webers scheinbar mühelos und geradezu beiläufig, manchmal fast schon zu beiläufig. Die eine oder andere Passage wünschte man sich weniger brillant perlend und ein wenig mehr emotional aufgeladen. Unwillkürlich fühlt man sich an Webers Einschätzung seines Kollegen Hummel erinnert, dessen Spiel er wegen der stupenden Präzision bewunderte, an dem er aber doch eine gewisse Tiefe vermisste, vor allem den Versuch, die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers jenseits der brillanten Oberfläche auszuloten (vgl. *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 32f.). Geschmackvoll und zurückhaltend sind Brautigams improvisatorische Auszierungen, etwa die Kadenz im I. Satz des Konzerts Nr. 2 (T. 200). In der hinsichtlich ihrer ungewöhnlichen Notation des Klavierparts problematischen Passage der Takte 9ff. im zweiten Satz des ersten Konzerts (und ebenso in den ähnlich konzipierten Takten 25–31 des Konzertstücks) entscheidet sich Brautigam – anders als die Weber-Ausgabe dies vorschlägt (vgl. WeGA Bd. V/4a, S. 158–161) – für eine *Arpeggio*-Ausführung.

Weber war selbst ein hervorragender Pianist; sein Markenzeichen war eine besonderes Faible für dynamische Effekte, speziell *crescendi*, die auf den Hammerklavieren seiner Zeit ungleich schwerer zu erzeugen waren als auf einem modernen Flügel. *Arpeggio*-Passagen, die der Vorstellung solcher dynamischen Steigerungen dienen, finden sich mehrfach in seinen Konzerten, oft an Scharnierstellen zwischen langsamen und schnellen Formteilen, ganz vordergründig etwa im Fermatentakt (T. 46) kurz vor Ende des zweiten Satzes des C-Dur-Konzerts, in den späteren Werken dann in ausnotierter Form, auch wenn sich, wie Friedrich Wilhelm Jähns schrieb, das „Geheimniss der Ausführung“ im Notenbild nicht gänzlich erschließt. Friedrich August Kanne lieferte 1822 die eindrucklichste Beschreibung, wie Weber im Konzert aus einem fast tonlosen *Pianissimo*, bei dem er die Dämpfung einsetzte, über ein

(geföhlt allzulanges) crescendierendes *Arpeggio* zu höchster Kraft des Tones fand (vgl. *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 37f.). Wer ähnliche Effekte auch in der Neueinspielung erwartete, der mag enttäuscht sein, allerdings ist der heutige Hörer kaum noch derart zu überraschen wie der Konzertbesucher der Weber-Zeit: Bei aller historisierenden Treue bezüglich des Instrumentariums hören wir eben nicht mit den Ohren des vorindustriellen Zeitalters, sondern vor einem von stärkeren Reizen geprägten klanglichen Erfahrungshorizont.

Die Einkleidung mit einem historisierend besetzten Orchester, der Kölner Akademie unter Michael Alexander Willens, bekommt den beiden gerne unterschätzten älteren Konzerten insgesamt besser als dem wegweisenden, in seiner Anlage wesentlich „moderneren“ Konzertstück, das Weber nicht mehr in erster Linie als virtuoses Vortragsstück für seine eigenen Konzertreisen konzipierte, sondern mit dem er der etablierten musikalischen Form des Konzerts gewissermaßen eine neue, persönliche Prägung gab und das von vielen nachfolgenden Komponisten, darunter Liszt, als maßstabsetzend erkannt wurde. Die ganze klangfarbliche Faszination der historischen Instrumente entfaltet sich in den langsamen Sätzen der beiden Konzerte, etwa in dem apart ausgedünnten *Adagio* der Nr. 1 in C-Dur oder bei den viergeteilten Violinen *con sordini* im *Adagio* der Nr. 2 in Es-Dur. Die rhetorische Gesamtanlage der musikalischen Gestaltung – eigentlich ein Markenzeichen der historischen Aufführungspraxis, geboren aus dem im 18. Jahrhundert noch prägenden Verständnis der Musik als Klang-Rede – vermisst man aber gerade in dem erzählerisch konzipierten Konzertstück über weite Strecken. Hier scheinen die Möglichkeiten der am historischen Klang orientierten Interpretation noch nicht zur Gänze ausgeschöpft.

Frank Ziegler

Mitteilungen aus der Gesellschaft

30 Jahre Weber-Gesellschaft – vier Rückblicke

„... Ich freue mich darauf, das wir uns recht ausplaudern können ...“

(Carl Maria von Weber an Friedrich Rochlitz am 27. Februar 1817)

Im fünften Jahr nachdem der Ururenkel Freiherr Hans-Jürgen von Weber durch seine großzügige Schenkung des Familiennachlasses die Tür für die Inangriffnahme einer Gesamtausgabe seines Ahnen Carl Maria von Weber aufgestoßen hatte, konnte auch sein besonderes Anliegen, eine Internationale Weber-Gesellschaft zu gründen, im vereinigten Deutschland verwirklicht werden. Der damals noch sehr rüstige Achtziger, der über weitreichende Kontakte im Kultur- und Musikleben verfügte, hatte 90 Persönlichkeiten angeschrieben, die bereits größtenteils ihr Interesse bekundet hatten oder gewonnen werden sollten. So erhielt die Gesellschaft bald eine solide Basis, auf der sie aufbauen konnte. Zu den früh beigetretenen Mitgliedern zählen so bedeutende Künstler wie der Geiger Sir Yehudi Menuhin (1916–1999) und die Dirigenten Wolfgang Sawallisch (1933–2013), Sir Colin Davis (1927–2013) und Sir John Eliot Gardiner, um nur einige zu nennen.

Auch mit den ins Visier genommenen Vorstandsmitgliedern waren Gespräche geführt worden. Am Mittwoch, dem 3. April 1991, hatten sich sieben potentielle Mitglieder, die gesetzlich für die Gründung eines Vereins festgelegt sind, und drei Gäste in der Berliner Staatsbibliothek Unter den Linden auf Einladung des Direktors der Musikabteilung, Dr. Wolfgang Goldhan, eingefunden.

Das Amt der Schriftführerin fiel auf mich. Da der Sitz der Gesellschaft in der Staatsbibliothek, dem Hort der meisten Weber-Schätze, genehmigt worden war, entstanden keinerlei Anlaufschwierigkeiten, da ich zu der Zeit noch als Bibliothekarin in der Musikabteilung arbeitete und kein zusätzlicher Arbeitsplatz für diesen Posten beantragt werden musste.

Was mich an dieser ehrenamtlichen Aufgabe reizte, waren nicht nur die vorerst praktischen Notwendigkeiten zur Schaffung einer Geschäftsstelle, Mitglieder- und Sponsorenwerbung, sondern vor allem – ich gestehe es offen – die Organisation der jährlichen Mitgliedertreffen an wechselnden Orten, ausgewählt nach Webers Lebensstationen (Reisetätigkeit war für einen

ausübenden Künstler im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts unabdingbar, für Weber bis 1813, dem Beginn seines auf drei Jahre befristeten Engagements als Kapellmeister am Ständetheater in Prag), so dass die Ziele niemals ausgingen, wobei sein Geburtsort Eutin und seine Hauptwirkungsstätte Dresden (ab Januar 1817) bisher mehrmals besucht wurden.

Waren beim ersten Treffen im November des Gründungsjahrs 1991 in Eutin 19 von damals 33 eingetragenen Mitgliedern angereist, so war das ein hoher Prozentsatz, der in den Folgejahren nicht mehr erreicht wurde, denn es pendelte sich nach und nach um etwas weniger als das Doppelte ein bei einer ständig schwankenden Gesamtzahl von ca. 150 Mitgliedern (davon ca. 25 Institutionen).

Das Kennenlernen von Orten war das eine, aber die Begegnung mit bekannten und neuen Vereinsmitgliedern war für mich das immer wieder Anziehende und Reizvolle, ergänzt durch fundierte Vorträge unserer Weber-Forscher in Bezug auf die besuchten Stätten und bisweilen auch kulturelle „Beigaben“ vor Ort. Nur wenige dieser Treffen, die weitestgehend von unseren Vorsitzenden vorgeschlagen und organisiert wurden, habe ich versäumt, „meine“ Favorit-Orte, die entweder mit besonderen Höhepunkten oder Erlebnissen verbunden waren oder deren Wahl von Mitgliedern initiiert und begleitet wurden, möchte ich aus Anlass des 30-jährigen Bestehens unserer Gesellschaft mit ein paar Streiflichtern und auch zum Gedenken an verstorbene Mitglieder, die sich besonders für die Gesellschaft bei diesen Treffen eingebracht haben, noch einmal Revue passieren lassen und für diejenigen in Erinnerung rufen, die Teil hatten an den eindrücklichen Begegnungen, aber auch für die neuen Mitglieder, die sich vielleicht anregen lassen, den einen oder andern Ort wegen seiner besonderen Qualitäten selbst zu bereisen oder sich auf die nächsten Jahrestreffen (ohne Corona bedingte Absagen) zu freuen (ausführliche Berichte zu allen Treffen finden sich auf der Homepage der Gesellschaft).

1994 *Dresden und Hosterwitz*

Das erste Treffen (ein weiteres fand 2011 anlässlich des 225. Geburtstags des Komponisten dort statt) in Webers Hauptwirkungsort stand ganz im Zeichen von Weber-Schätzen der Sächsischen Landesbibliothek, die uns kundig von Dr. Ortrun Landmann präsentiert wurden, und dem Kennenlernen des

Weber-Museums in der einstigen „Sommerresidenz“ des Komponisten in Hosterwitz nahe Pillnitz, herzlich willkommen heißen von der langjährigen Leiterin Adelheid von Lüder-Zschiesche, gewürzt mit einem ebenso kompetenten wie kurzweiligen und mit Musikbeispielen geschmückten Vortrag über *Preciosa* von Frank Ziegler und Studenten der Dresdner Musikhochschule.

Auf Einladung des damaligen stellvertretenden Vorsitzenden unserer Gesellschaft, Prof. Dr. Hans John, schloss ich mich mit Dagmar Beck am nächsten Nachmittag (nach Stadtrundgang am Vormittag) an, Webers Ausflugsziele in der Hosterwitzer Umgebung zu erwandern. Das gefiel uns so gut, dass wir beide ähnliche Wanderungen in den Folgejahren in dieser schönen Gegend wiederholten.

1996 Darmstadt

Der Pianist Peter Schmalfluss hatte die Weber-Gesellschaft zu dem von ihm initiierten Weber-Festival in Darmstadt eingeladen, das vom 1. bis 10. November 1996 in verschiedenen Veranstaltungsorten stattfand. Angereichert wurde es durch die von Prof. Dr. Joachim Veit kuratierte viel beachtete Ausstellung *Carl Maria von Weber in Darmstadt* im Haus der Geschichte mit Leihgaben aus der Musikabteilung und der Theatersammlung der Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt sowie aus dem Hessischen Staatsarchiv (vgl. den im Verlag Hans Schneider 1997 erschienenen Katalog, hg. von Joachim Veit und Frank Ziegler).

Bei der dortigen Mitgliederversammlung im Staatsarchiv waren auch zwei Vertreter der Stadt Marktoberdorf anwesend: Ernst Rocholl (1929–2014) und Heinrich Schneider, die im Namen des 1. Bürgermeisters Wolfgang Weinmüller eine herzliche Einladung aus Anlass des 200. Geburtstages von Webers Mutter Genovefa, geb. Brenner in ihre Stadt aussprachen, die mit Dank angenommen wurde.

1998 Marktoberdorf und Mainz

Der Besuch der kleinen Stadt am 9. und 10. Oktober konnte verbunden werden mit der Präsentation des 1. Bandes der Weber-Gesamtausgabe (die beiden Messen und Offertorien) am 11. Oktober durch den Verlag Schott Musik International in Mainz im Anschluss an eine Aufführung der G-Dur-Messe im Mainzer Dom.

Unsere Gastgeber in Marktoberdorf hatten ein vielseitiges Programm für uns zusammengestellt mit Stadtrundgang, Konzert und Empfang beim Bürgermeister. Der Höhepunkt für uns war jedoch die intensive Betrachtung der von Ernst Rocholl konzipierten und langfristig vorbereiteten Ausstellung *Lebensstationen von Genovefa von Weber, geb. Brenner, und ihres Sohnes Carl Maria von Weber* im Stadtmuseum. Die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe waren begeistert von der Qualität der Schau; spontan schlugen sie vor, dass diese in einem Katalog fixiert werden müsse, und sagten Unterstützung bei der Umsetzung zu. Diese Idee konnte sehr rasch verwirklicht und das Resultat bereits im folgenden Jahr als Mitgliedsgabe verschickt werden. Der schönste Lohn war für Ernst Rocholl gewiss, dass sie als Wanderausstellung noch in Dresden, Eutin, Gotha, Marl und Bernburg gezeigt werden konnte. Ernst Rocholl, der zusätzlich als Einzelmitglied 1999 der Gesellschaft beitrug, war bis zu seinem Tod der Gesellschaft und ihrer Arbeit eng verbunden.

2000 Weimar

Das war ein spätsommerliches Wochenende Ende Oktober (!) in dieser schönen Stadt! Der Aufhänger war eine Einladung unserer Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Weimarer Musikhochschule „Franz Liszt“ und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Jena/Musikhochschule Weimar zum Symposium „Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts“ in der als „Franz-Liszt-Zentrum“ neu eröffneten Altenburg, dem mehrjährigen Wohnsitz Franz Liszts unter Federführung des damaligen stellvertretenden Vorsitzenden Prof. Dr. Frank Heidlberger (zum Symposium vgl. den im Verlag Hans Schneider 2001 erschienenen Berichtsband: *Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts*, hg. von Frank Heidlberger).

Was mir als besonders eindrücklich außer dem Konzert in der Musikhochschule in Erinnerung geblieben ist, war der öffentliche, ausgezeichnete Vortrag von Dagmar Beck zum Thema: *Carl Maria von Weber und Weimar – Quellen und Dokumente*, der uns in das Weimar der Goethe-Zeit entführte.

2002 Görlitz und Breslau (Wrocław)

Zweifelsohne ein Höhepunkt unserer Jahrestreffen und ein erstes Zeichen unseres Anspruchs auf Internationalität (nicht nur was die Mitglieder betrifft),

war die Wahl dieser beiden Orte, organisiert, was den polnischen Teil betraf, von unserm unvergessenen Mitglied, der Weber-Kennerin und -Forscherin Prof. Dr. Maria Zduniak (1934–2011), mit Stadtführungen, Konzert und Empfang im Generalkonsulat der Bundesrepublik. Die Mitgliederversammlung fand in wunderbarem Ambiente statt, im restaurierten Senatssaal der Karol-Lipiński-Musikakademie. Bei diesem Treffen war unser Mitglied, der Musikantiquar und Verleger Prof. Dr. h. c. mult. Hans Schneider (1921–2017), zum letzten Mal in unserm Kreis und offerierte bei dieser Gelegenheit die Übernahme der *Weberiana* in seinen Verlag (2003–2014) zu günstigen Bedingungen.

2004 Ermlitz

Auch dieses Treffen gehört zu den besonderen in der Gesellschaftsgeschichte. Auf Einladung unseres Mitglieds Gerd Heinrich Apel (1931–2012) konnten wir dieses Kleinod unweit Leipzigs genießen (2016 wurden wir von den jetzigen Besitzern des Kulturgutes Ermlitz Arnd und Gabriela Mackenthun nochmals eingeladen).

Mit bewundernswürdiger Energie und geradezu Besessenheit kämpfte Herr Apel unermüdlich um die Rekonstruktion des Besitzes seines Vorfahren August Apel (1771–1816), dem Verfasser des *Gespensterbuchs*, in dem u. a. die *Freischütz*-Erzählung enthalten ist, bei dem auch Weber im September 1812 zu Gast war. Es ging nicht nur um die bauliche Wiederherstellung, sondern auch um das Aufspüren von einstigem Inventar, das im Zuge der Enteignung zu DDR-Zeiten in alle Winde verstreut oder gänzlich verloren war.

Das sommerliche Wetter dieses Beisammenseins Anfang September, das sogar Frank Ziegler anregte, seinen Vortrag *Die Webers in Lauchstädt und Halle* im Freien auf der schönen Wiese vor der Gartenfront des Gutshauses zu halten, trug wesentlich dazu bei, es durch das ausgewogene Programm des Gastgebers mit Stadtführung in Leipzig auf den Spuren seines Ururgroßvaters, die bis zur Gemäldegalerie der Leipziger Bürgermeister im Alten Rathaus, zu den Gräbern auf dem Johannisfriedhof und schließlich zur Einkehr im Restaurant *Apels Garten* führte, zum Erfolg werden zu lassen. Das Treffen war ganz besonders von heiterer Atmosphäre geprägt; es klang auf der Terrasse bei noch milden Temperaturen erst am späten Abend bei angeregten Gesprächen aus.

2007 *Bad Ems*

Nachdem 2003 im Münchner Allitera Verlag die immer wieder lesenswerten Emser Briefe Webers von seiner Kur 1825 mit Faksimiles zur Text-Edition, herausgegeben auf Anregung und unter Federführung von Joachim Veit erschienen waren, wurden – neu bei einer Jahrestagung – neben der Paperback-Edition desselben Werkes (vorgestellt von Joachim Veit) zwei weitere jüngst erschienene Publikationen ausführlich erläutert, die von den wissenschaftlichen Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe erarbeitet worden waren: Solveig Schreiter stellte ihre kritische Textbuch-Edition *Der Freischütz* vor, die gleichzeitig der 1. Band der von Joachim Veit und Irmlind Capelle ebenfalls im Allitera Verlag begonnenen Reihe: „Opernlibretti – kritisch ediert“ ist. Der Band setzt neue Maßstäbe in der Textbuch-Edition. Schließlich machten Prof. Dr. Manuel Gervink und Frank Ziegler mit dem Inhalt (Dresdner Tagungsbericht 2006 und freie Aufsätze) des gemeinsam mit Frank Heidlberger herausgegebenen 8. Bandes der *Weber-Studien* (Schott-Verlag) bekannt.

Natürlich bot sich auch Zeit und Gelegenheit, die von Weber beschriebenen Häuser und Kuranlagen, soweit sie noch erhalten sind, anzuschauen, dazu gehört z. B. das *Haus mit den vier Türmen*, in dem der Komponist logierte. Mildes Septemberwetter begünstigte abermals unser Treffen, das vom Emser Verein für Geschichte, Denkmal- und Landschaftspflege e. V. gemeinsam mit der Vorsitzenden Dr. Irmlind Capelle vorbereitet worden war mit Kirchenführungen und Besichtigung der Badeanlagen, Orgelkonzert und Vortrag von Joachim Veit zu *Weber in Ems*. Ein Ausflug nach Nassau, das Weber seinerzeit auch besuchte, rundete die vielfältigen Eindrücke ab, es war wiederum eine sehr einprägsame und viel Sehens- und Hörenswertes bereithaltende Tagung.

2009 *Gotha*

Das Programm der abermals vom Wetterglück begünstigten Jahrestagung in Gotha bot in seinem – wie immer sehr komprimierten – Programm gleich vier Vorträge von Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe, zuvor aber nicht nur für mich einen besonderen Leckerbissen: die Führung durch die historische Forschungsbibliothek, die sich im Schloss Friedenstein befindet. Die Bibliotheksleiterin, Frau Dr. Kathrin Paasch, hatte für uns nicht nur Zimelien

zum Betrachten ausgesucht, sondern führte uns auch in sonst nicht zugängliche restaurierte Räume des Schlosses.

Im Konferenzzimmer der Bibliothek hörten wir dann von Dagmar Beck einen „Hintergrundvortrag“ zu Weber und Gotha, während Frank Ziegler Webers Kontakte zum skurrilen Herzog August sogar musikalisch „untermalte“, indem er Liedkompositionen des Herzogs, Webers und Himmels mittels CD vorstellte, die eigens für diesen Zweck eingesungen worden waren, das war eine überaus gelungene „Beigabe“.

Der folgende Vormittag war einer hoch interessanten und kompetenten Führung durch das Ekhof-Theater und die Stadt gewidmet. Der Nachmittag hielt wiederum zwei interessante, das Gothaer Bild abrundende Vorträge bereit: Joachim Veits Thematik galt *Abu Hassan* und der Existenz nachträglich in und für Gotha entstandener Nummern dazu und Solveig Schreiter setzte sich mit einer von Weber für den Prinzen Friedrich komponierten Konzertarie auseinander.

Am folgenden Tag begab man sich in das unweit gelegene Gräfentonna. In dem etwas furchterregenden Schloss wohnte Weber bei seinem Aufenthalt 1812, sein karges Stübchen, in dem er u. a. *Lützows wilde verwegene Jagd* komponierte, nötigte eher Mitleid als Ehrfurcht ab.

Diese Eindrücke, die sich vor allem aus dem Wissen speisten, dass das einstige Gräfliche Schloss zu DDR-Zeiten als Gefängnis diente, wurden positiv überlagert von der Besichtigung der benachbarten Kirche St. Peter und Paul mit dem größten Holzschnitzaltar Mitteldeutschlands.

2010 Pokój (Carlsruhe)

Auf Initiative unseres Mitglieds Manfred Rossa (1939–2016), Mitbegründers des dortigen Weber-Festivals, das jährlich seit 2004 rund um Fronleichnam im Juni stattfindet, trafen wir uns im schlesischen Carlsruhe, in dessen einstigem Schloss der Herzog Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg residierte, der den jungen Weber für ein paar Monate (1806/07) eingeladen hatte.

Rossas Engagement und Einsatz für seine Geburtsregion war für uns alle bewunderungswürdig und dankenswert. Unablässig bemühte er sich, die polnischen Verantwortlichen für seine Idee der Wiederbelebung des Ortes (das Schloss wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört) u. a. verbunden mit dem Namen Webers als Kultur- und Erholungsort zu begeistern, und es ist ihm

mit viel Geduld und Beharrlichkeit bereits gelungen, manche seiner Ideen umzusetzen, z. B. das Aufstellen einer Weber-Büste von einem einheimischen Künstler vor der Evangelischen Kirche. Die Kontinuität der jährlichen Weber-Tage beweist es nun schon nahezu 20 Jahre mit den Konzerten in der evangelischen und katholischen Kirche sowie andern Orten mit Schwerpunkt Weberscher Kompositionen. Mit ihm lernten wir auch (bei Mückenschwarm) den einst prächtigen Park näher kennen mit seinen Skulpturen und teilweise z. Zt. nur zu erahnenen Besonderheiten und wundervollen alten Bäumen und erfuhren, dass inzwischen Mittel bereitgestellt worden sind, damit er behutsam und allmählich rekonstruiert werden kann. Auch den Gang über den jüdischen Friedhof wusste Rossa eindrücklich zu gestalten. Pokój wird ihn sehr vermissen – wir auch.

Die Internationalität als Postulat des Namens ist übrigens über Polen hinaus mit den Städten Prag (2013) und London (2017) weiterverfolgt worden und wird evtl. in Wien (geplant 2023) fortgesetzt.

2014 Würzburg

Georg Joseph Voglers 200. Todestag ließen den Vorstand (angeregt von unserem Würzburger Mitglied Werner Häußner) diesmal dessen Geburtsstadt, die von Weber nur zweimal kurz in großen Zeitabständen besucht worden war, zum Jahrestreffen wählen, zumal von Prof. Dr. Ulrich Konrad vom Institut für Musikforschung der Würzburger Universität aus diesem Anlass in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe und Gesellschaftsvorstand Vorträge und ein Symposium *Georg Joseph Vogler. Aspekte zu Biographie, Überlieferung und Werk* und ein Kammerkonzert vorbereitet worden waren.

Herr Häußner ließ es sich dann auch nicht nehmen, „fakten- und anekdotenreich“ uns seine Heimatstadt in einer merkwürdigen (im alten Wortsinn) Stadtführung, die Lust auf längeres Verweilen machte, nahe zu bringen.

Würzburg, das im Sommer 2021 so traurige Schlagzeilen gemacht hat, war auch am Heiligabend 2015 der Todesort von Christoph Schwandt (1956–2015), unserem Mitglied und Autor der 2014 im Verlag Schott erschienenen umfangreichen Biographie *Carl Maria von Weber in seiner Zeit*, die ihn seit 2010 in Kontakt mit den Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe brachte,

der sich im Laufe der Zusammenarbeit zu einem „gegenseitigen Geben und Nehmen“ entwickelte wie es im Nachruf auf ihn in *Weberiana* 26 (2016), S. 161f. bestätigt worden ist.

2015 Meiningen / Hildburghausen

Schon während unseres Treffens in Bad Ems hatte Herr Rocholl diese beiden Orte für ein Jahrestreffen vorgeschlagen, leider hat er die Umsetzung seiner Idee nicht mehr erlebt.

Während unseres Aufenthaltes in Meiningen fand dort gerade der alle drei Jahre ausgeschriebene Internationale Klavierwettbewerb „Hans von Bülow“ zum 2. Mal statt, es war während dieser Tage die zweite Klasse *Amateur-Wettbewerb* mit vielen Kindern und Jugendlichen in Aktion. Durch Vermittlung von Herta Müller, einer guten Bekannten aus Berliner Staatsbibliothekstagen, die organisatorisch in den Ablauf integriert war (sonst arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Max-Reger-Archiv in Meiningen), durfte ich ab und zu als Zaungast zuhören.

Viel Zeit dazu ließ allerdings unser wiederum sehr kompaktes Programm nicht, denn es hielt Führungen in dem hoch interessanten Theater-Museum in der ehemaligen Reithalle und im Schloss Elisabethenburg bereit. Im Schloss erwartete uns die Ausstellung *Meiningen – Musenhof zwischen Weimar und Bayreuth* in „medialer Konzeption und interaktiver Gestaltung“, der man Stunden hätte widmen müssen. In der Stadt- und Kreisbibliothek „Anna Seghers“ fand nicht nur die Mitgliederversammlung statt, sondern wir hörten dort auch Frank Zieglers Vortrag, zu dem Frau Müller auch kommen konnte, über *Die Familie von Weber in Südthüringen*, der uns zugleich einstimmte auf den für den folgenden Tag geplanten Ausflug nach Hildburghausen, dem zeitweiligen Wohnsitz Franz Anton von Webers und seiner Familie. Dort ließen wir uns mit einer ausgezeichneten Führung den Ort einschließlich des ehemaligen Wohnhauses Webers erschließen.

2018 Eutin / Lübeck

Für Eutin-Kenner gab es die lange vermisste Einkehr in das nach Jahren des Leerstands wiedereröffnete Café in Webers Geburtshaus, das uns auch bei unserem obligatorischen geselligen Beisammensein bewirtete. Das war natürlich nicht das Hauptanliegen unseres drittes Jahrestreffens in diesem hübschen

Ort, vielmehr brachte uns unser Mitglied Martin Karl-Wagner als Koordinator der Eutiner *Weber-Tage* in seiner Stadt bei einer umfassenden, kurzweiligen und mit Regenschauern begleiteten Führung auch beim 3. Besuch in diesem Ort Neues und Unbekanntes nahe.

Der folgende Tag ließ mein Herz wieder höherschlagen, weil der Vormittag der Eutiner Landesbibliothek gewidmet war, die uns von ihrem Leiter Dr. Frank Baudach vorgestellt wurde, der auch einige Kostbarkeiten zur Besichtigung mitgebracht hatte, darunter das inzwischen restaurierte Auto-graph von Webers Prager Kantate *Kampf und Sieg*.

Frank Ziegler bereitete uns dann mit seinem Vortrag *Die Webers in Lübeck* auf die für den folgenden Tag vorgesehene Fahrt nach Lübeck musikgeschichtlich vor.

Der Tag wurde beschlossen mit der eigens für uns wiederholten Aufführung *Der Freischütz oder Die Moritat vom glücklosen Jagdgesellen Max und seiner Braut Agathe*. Eine ungewöhnliche Kurzfassung der Oper in Kleinstbesetzung, vorgetragen mit viel Musizierfreude und Spaß an der Umsetzung – ein wunderbarer I-Punkt auf den schönen Tag.

In Lübeck war den ganzen Tag unsere stellvertretende Vorsitzende, Frau Ortrud Guntermann, unsere „Reiseleiterin“, überaus kenntnisreich führte sie uns durch unbekanntere Stadtteile abseits der Touristen-Plätze. Besonders eindrucksvoll war die „Befahrung“ des Turms der Petri-Kirche, von wo aus man einen umfassenden Rundblick über die Hansestadt auskosten konnte.

Natürlich durfte danach die Einkehr im berühmten Café Niederegger nicht fehlen, wo man bei Marzipantorte oder anderen leckeren Kreationen die Zeit bis zur Heimfahrt überbrücken konnte.

Mit diesem süßen Abschied von der Stadt setzte ich auch einen „Puntum“ für meine Reisetätigkeit in Sachen Weber, jedoch nicht für meine Mitgliedschaft.

Ich wünsche der Gesellschaft weiterhin erfolgreiche Arbeit und eine weitere Verjüngung, die so erfreulich durch Mitglieder der sechsten Generation unseres Namensträgers erfolgt ist, Reiseziele gibt es noch genügend, vielleicht kann das 50. Bestehen mit einer Rigi-Besteigung gefeiert werden?

Eveline Bartlitz

Meine Erlebnisse zur Gründung der Weber-Gesellschaft in Berlin am 3. April 1991

Einige Wochen vor dem 3. April 1991 bekam ich einen Anruf von Hans-Jürgen Freiherr von Weber, ob ich bei der Gründung der Weber-Gesellschaft in der Staatsbibliothek zu Berlin mit dabei sein möchte. Mit Freiherrn von Weber trat ich 1986 wegen der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstage Carl Maria von Webers in Berlin „Hauptstadt der DDR“, wie es damals offiziell hieß, in guten Kontakt.

Ich sagte der telefonischen Einladung freudig zu und nahm mir für den 3. April einen Tag Urlaub.

So fuhr ich morgens mit dem Auto nach Berlin, über die A 20 bis Zepeník, kam so direkt in das Zentrum Berlins und fand im Parkstreifen vor der Bibliothek sogar gleich einen Parkplatz.

Beim Pförtner wurde ich dann von Frau Bartlitz empfangen. Frau Bartlitz kannte ich seit einem Besuch der Weberiana in der SBB im Februar 1987. Auf der Treppe zum Raum im 1. Stock, in der die Gründungssitzung stattfinden sollte, kamen mir Freiherr von Weber, zusammen mit Frau Dr. Ute Schwab und Herrn Dr. Wolfgang Goldhan, dem damaligen Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek, entgegen.

Herr Goldhan kam gleich zur Sache und erklärte, dass die heutige Gründung der Weber-Gesellschaft gefährdet sei, da einige eingeladene Wissenschaftler aus Dresden Leipzig und Weimar absagen mussten. Nun fehlten für den neu zu gründenden Verein Vorstandsvorsitzender und Schatzmeister, die eigentlich aus der Reihe der schon angesprochenen, fehlenden Musikwissenschaftler auf dieser Gründungstagung gewählt werden sollten. So bekniete man nicht nur Frau Schwab sondern auch mich für einen Vorstandsposten. Als 2. Vorsitzenden und Schriftführerin hatte man schon Prof. Dr. Ludwig Finscher und Frau Eveline Bartlitz gewonnen. Ich versuchte das Drängen abzuwehren, mit den Worten, dass ich ein solches Amt noch nie betraut habe und keinerlei Erfahrung dafür mitbringe. Nach kurzem Hin und Her und den Worten von Herrn Goldhan, dass „Sie, Herr Haack, ja nur für die ersten drei Jahre den Schatzmeisterposten übernehmen und dann sicherlich ein Banker den Posten übernehmen werde“, sagte ich dem vielen Bitten zu. Freiherr von Weber versprach mir seine volle Unterstützung. Auch Frau Schwab

sagte dem Anliegen der Gründerväter zu, und so betraten wir erwartungsvoll den Sitzungs-Saal.

Von den hier schon zur Gründungssitzung Eintreffenden kannte ich nur Herrn Dr. Joachim Veit aus Detmold.

Herrn Veit lernte ich im Tresor der Commerzbank-Zentrale in Hamburg kennen. Er hatte von Freiherrn von Weber auf Anfrage eine Erlaubnis zur Einsicht in die Autographen Carl Maria von Webers bekommen, die noch im Familienbesitz sind. Im Beisein des Freiherrn von Weber und Herrn Veit durfte ich nun zum ersten Male in echten Autographen die Hand- und Notenschrift Carl Maria von Webers bestaunen. Das war ein für mich aufregendes Erlebnis gewesen.

Ein Verein benötigt eine Satzung. Und so bekam nach der Begrüßung durch Herrn Goldhan, Herr Veit das Wort und stellte den Entwurf zur Satzung der Gesellschaft vor. Hier wurde nun auch der Name des neuen Vereins, „Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.“ vorgeschlagen, der bei allen Beteiligten guten Anklang fand.

Nun wurden auch die Namen des 1. Vorstandes der neuen Gesellschaft genannt, und nach den Diskussionen über Formulierungen in den einzelnen Paragraphen in der Satzung kamen wir nun zum Ende dieser Urfassung.

Nach der Wahl des 1. Vorstandes, bei der die vorgeschlagenen Personen auf ihre Posten gewählt wurden, und Freiherr Hans-Jürgen von Weber einstimmig zum Ehrenpräsidenten ernannt worden ist, musste die nun gegründete Webergesellschaft auch im Vereinsregister angemeldet werden.

Die Fahrt durch den Feierabendverkehr von Berlin zum Rechtsanwalt und Notar war ein besonderes Erlebnis. Hier sind dann die Satzung und die Personalien, mit Ablichtungen der Personalausweise übergeben worden. Mit den Unterschriften der Vorstandsmitglieder, vor den Augen des Notars, die zur Anmeldung beim Amtsgericht Berlin benötigt wurden, war der Gründungsakt der „Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.“ nun auch rechtlich vollzogen.

Die Zeit bis wir endlich das Schreiben über die Eintragung ins Vereinsregister erhielten, würde ein weiteres, interessantes Kapitel im Leben der jungen Gesellschaft füllen.

Alfred Haack

30 Jahre Weber-Gesellschaft – Webers Verein

Daß man sich – auch in Deutschland – irgendwann einmal einem Verein zugehörig fühlt, ist wohl normal.

Daß man eingeladen wird, zur Gründung eines Vereins anwesend zu sein, das ist schon seltener der Fall.

Daß man am Ende eines solchen Gründungstages dann auch noch den Vorsitz eines solchen Gremiums zugesprochen bekommt, das ist wohl schon ziemlich selten und so war für mich, Anfang April – genau am 3. April 1991 in Berlin – das Leben um eine Variante reicher geworden. Die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft war gegründet worden, etwas mehr als ein Jahr, nachdem in Deutschland die Grenzen und Mauern gefallen waren. Schon Jahre – besser Jahrzehnte – zuvor hatte man Pläne dazu entworfen oder wenigstens den Wunsch gehabt, für einen Komponisten, der durchaus über deutsche Lande hinaus von Interesse gewesen war, auch jenseits des *Freischütz*. Aber vor allem die Kriege des 20. Jahrhunderts und die musikhistorischen Wandlungen im 19. und 20. Jahrhundert bremsen solche Versuche öfter aus. So erschien es nun nach dem November 1989 dafür eine neue Chance zur besseren Kommunikation auch international zu geben.

Den Ort für die Gründung zu finden war durch die großen Bestände seiner Werke an diesem Ort und der Zuneigung der Nachkommen Webers schnell gefunden: Die Einladung erging für den 3. April 1991 von der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Ost). Die an Weber Interessierten wurden schriftlich oder über Telefon eingeladen. Keine ganz billige, weltweite Maßnahme. Ich musste nur – wenn auch nicht ganz einfach – ein Flugticket von Stuttgart nach Berlin erhalten können. Die Nachricht dazu erhielt ich in der Schwäbischen Alb, wo unser vorösterlicher Ferienaufenthalt der Familie war, die mich dann auch zum Flugzeug begleitete, ihren Aufenthalt dort unten in Schwaben auch beendete, um mich dann wieder im Norden abholen zu können.

Probleme kamen dann wohl erst in Berlin wieder auf, die man in Schwaben auch nicht lösen konnte, denn ich hatte ja keinerlei „Ostgeld“ bei mir, eine Bank hatte mich auf Berlin verwiesen, auch der Flughafen. Die Stewardess im Flugzeug kam auch mit keiner anderen Nachricht, so dass mein Flugnachbar sich in unsere Gespräche einmischte, mich nach dem Ziel in Berlin fragte,

wobei ihm und mir die Adresse „Unter den Linden“ doch sehr helfen konnte. Er hatte dort an der Universität zu tun und bot mir an, dass er mich in seinem in Berlin stehenden Auto mitnehmen könne, was er dann auch tat, weil ich auch am Berliner Flughafen nicht zum Geldwechselln kommen konnte. Allerdings war sein Auto an der Hochschule für Musik in Charlottenburg geparkt und wir erreichten es dann mit einem Taxi. Danach machte er sich wohl nur Sorgen, was ich tun könnte, fände das Treffen in der Staatsbibliothek nicht statt oder ... Als wir in die Nähe des Hauses kamen, bot ich ihm an, doch kurz zum Eingang mitzukommen, – glücklicherweise fand man damals sogar noch einen Parkplatz – und als wir den Vorhof der Bibliothek betraten, gab es dort einige Menschen, von denen ich dann nur Prof. Dr. h. c. mult. Hans Schneider aus Tutzing erkannte und er mich. Herr Schneider und mein Reisegefährte schwäbelten dann einige frohe Sätze und damit verabschiedete er sich, gab mir seine Visitenkarte und Berliner Telefonnummer mit, falls es doch noch Schwierigkeiten geben sollte. Er war wohl aber sicher, dass alles geklappt hatte. Es kamen dann Herr Dr. Goldhan, Frau Bartlitz und Herr Haack, um mich abzuholen und auf der Treppe zum Tagungsraum erklärte mir Herr Goldhan das Tagesprogramm und dass man mich zur Vorsitzenden wählen wolle. Herr Prof. Dr. Finscher wäre auch hier und wäre als Stellvertreter vorgesehen. Aus Dresden waren die Weber-Freunde und Wissenschaftler nicht gekommen.

Die nächsten Probleme kamen dann in der Sitzung selbst durch die noch zu verabschiedende Satzung für einen gemeinnützigen Verein, die sehr genaue Formulierungen enthalten musste. Das sollte dann auch noch durch einen Rechtsanwalt bzw. Notar bestätigt und durch alle Unterschriften, die für die Wahl in dieser Gründungs-Versammlung erreicht werden mussten, erledigt werden. Wer aber kannte einen Notar in Berlin, der diese Angelegenheit noch am Nachmittag des 3. April 1991 erledigen könnte. Die Staatsbibliothek hatte einen solchen nicht und aus West-Berlin waren auch keine Angebote von Anwesenden zu erhalten. Da musste sich die Staatsbibliothek eilig und intensiv darum bemühen, ein Notariat zu finden. Ich versuchte da, an lange vergangene Zeiten denkend, mitzuhelfen.

Während meines Studiums in Berlin, welches 1964 abgeschlossen war, hatte ich selbst einen Notar benötigt, denn man versuchte durch die Übervöl-

kerung Berlins, auch der Universitäten nach 1961, alle familiär an die Bundesrepublik gebundenen Studenten aus Berlin wegzubefördern. Um dem zwei Semester vor der Promotion zu entgehen, benötigte ich einen Anwalt, der für mich erreichte, dass ich durch ein Nebenfach an Berlin gebunden sei. Diese Kanzlei war auch über 20 Jahre später bereit, unserer zu gründenden Weber-Gesellschaft sein Büro zu Unterschriften am Nachmittag spontan zu öffnen. Die im Augenblick möglichen Unterschriften, die der Vereinsgründung weiterhelfen konnten, wurden noch am 3. April erledigt und die von auswärts angereisten Weber-Freunde konnten, wenn sie nicht den Antiquariatsmarkt der nächsten Tage erleben wollten, Berlin wieder verlassen. Eine Genehmigung der Berliner Staatsbibliothek, ihre Adresse für den Verein benutzen zu dürfen – und in dieser Institution war ja die Gesellschaft gegründet worden und bewahrte ja sehr wesentliche Werke Webers auch schon längere Zeit sehr sorgfältig auf –, musste eingeholt werden. Die Bibliothek war dem Komponisten Weber durchaus geneigt, denn just einen Tag später erwarb die Musikabteilung bei der Frühjahrsauktion des renommierten Auktionshauses Stargardt noch einige Briefe Webers. Die Gesellschaft war schon einmal dankbar. Aber die Vereinssatzung und deren endgültige Fassung bestimmten erst einmal auf längere Zeit – und auch noch im Jahre 1999 – das Vereinsleben. Wir im Vorstand – und das waren damals Herr Prof. Dr. Ludwig Finscher als stellvertretender Vorsitzender, als Schriftleiterin Frau Eveline Bartlitz und als Schatzmeister Herr Alfred Haack und als Ehrenvorsitzender Hans-Jürgen Freiherr von Weber und ich selbst hatten viel zu schreiben. Das Telefon war auch noch nicht ganz problemlos zu benutzen und u.a. musste dann wegen eines Unterschriftenmarathons für die Einrichtung eines Kontos beispielsweise einiges überstanden werden.

1991 kam überdies vieles, wovon man Jahre lang nur hatte träumen können, auf den Antiquariatsmarkt. Unter anderem auch die Sammlung des Weberforschers Hans Schnoor, um die sich auch lange Zeit die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek in Kiel bemüht hatte, deren Erwerb durch ministerielle Gutachter, die darinnen kaum autographes Material fanden, unerledigt blieb. Wem sollte man dieses Material jemals präsentieren!?! Wissenschaftliche Arbeit ist leider selten öffentlichkeitswirksam, und so gelangte das Material dann glücklicherweise zu den übrigen Weberiana: Schön, dass es damals

in Berlin glücklicherweise ein wenig mehr finanzielle Unterstützung gab und dankenswerterweise auch immer die Hilfe der Musikabteilung. Aus den Mitgliedsbeiträgen des ersten Jahres – und wie es sich aber auch noch immer zeigt – hätten solche Sammlungen nicht erworben werden können, obwohl die Mitgliederzahl ständig anstieg.

So war auch für 1991 noch die erste ordentliche Mitgliederversammlung geplant, und die sollte in Eutin stattfinden. Gute Möglichkeiten im Vorstand waren da schon gegeben, wenn auch Vollzähligkeit nicht immer zu erreichen war. Eutin als Geburtsort Webers bot sich für so einen jugendlichen Verein, noch dazu im Geburtsmonat Webers – um den 20. November herum – an. Das jährlich dort seit 1986 veranstaltete Geburtstagskonzert genossen wir als Gesellschaft zum ersten Mal und Eutin freute sich, dass wir dorthin gekommen waren. Das Museum hatte eine kleine Weber-Ausstellung und Führung veranstaltet, der Bürgermeister lud zum Abendessen.

Also, eine Gesellschaft waren wir schon, aber laut Finanzamt der Körperschaften in Berlin, offenbar noch keine seriöse, denn weder die Internationalität noch die Gemeinnützigkeit gestand man uns zu, und das blieb auch noch eine Weile so. Dafür hatten wir die Einladung des Schleswig-Holstein-Musikfestivals erhalten, indirekt, durch die Betreuung der Gewinner des Weber-Preises in München, die das Festival jeweils zu seinen Musikfesten auf dem Lande einladen wollte, für Weber im Festival zu werben. Den folgenden Wettbewerb für Flöte besuchte ich dann noch in Gesellschaft unseres Ehrenvorsitzenden im Dezember 1991 in München. Die Gewinnerin war die spätere Dresdener Soloflötistin Sabine Kittel. Vorerst einmal gab es größere Papierschlachten aller Vorstandsmitglieder und des Ehrenvorsitzenden um die Anwerbung neuer Mitglieder. Herr von Weber und Frau Bartlitz haben sich da den Ruhm des größten Erfolges erworben. Aber auch andere boten ihre Hilfe an, das Deutsche Musikarchiv in Berlin (Frau Dr. Bettina v. Seyfried), Herr Gerhard Reisner, Herr Günter Zschacke.

1992, das zweite Jahr für die Weber-Gesellschaft, begann sogleich mit einem Konzert Lord Menuhins im Kieler Schloss. Er war damals schon Mitglied der Gesellschaft und ein langjähriger Freund Herrn von Webers aus Zeiten des Zweiten Weltkrieges und ich konnte ihn damals persönlich begrüßen. Zum 5. September lud Herr Finscher zur 2. Ordentlichen Mitgliederver-

sammlung nach Heidelberg ein. Wir finanzierten unser erstes Weber-Konzert, welches Herr Haack schon einmal aufzeichnen konnte. Dann kam zur Zeit des Schleswig-Holstein-Musik-Festivals das dem jeweiligen Sieger des Weber-Wettbewerbs in München angebotene Konzert der Sabine Kittel in Emkendorf. Doch dort hatte niemand daran gedacht, dass auch eine Klavierbegleitung einzuladen war und anreisen musste, das arme Festival. Das Auftreten der beiden Damen in Emkendorf war sehr erfolgreich.

Ein Doktorand erbat bereits ein Gutachten zu einem Weberthema und für den Vorstand begann die Arbeit für die *Weberiana*, dem Vereinsorgan. Gemeinnützig aber waren wir noch immer nicht. Es kamen immer neue Forderungen des Finanzamtes an unsere zu laienhafte Satzung. Aber sicher haben wohl manche Vereine Satzungsänderungen über sich ergehen lassen müssen.

Die ersten Künstler meldeten sich bei der Gesellschaft und wollten Konzerte geben oder ganze Opernproduktionen, besonders der frühen weniger bekannten Werke Webers, vorerst konzertant produziert.

Zum 1. Dezember lud dann Herr Prof. Dr. Gerhard Allroggen zur Gründung des Trägervereins der Weber-Gesamtausgabe nach Detmold ein. Die / der Vorsitzende unserer Gesellschaft war dort Mitglied.

1993 – am 29. April bat Herr Veit um Geld für Detmold für Konzert, Aufsatzband, Plakate. Wir sollten in diesem Jahr unsere Mitgliederversammlung in Detmold abhalten anlässlich der ersten Weber-Gesamtausgaben-Tagung. Irgendwann wurde uns dann, nachdem Mitglieder in Japan, USA, England, Tschechien, Polen und der Sowjetunion auf unserer Mitgliederliste standen, die Internationalität bestätigt. Mit der Gemeinnützigkeit mussten wir noch bis zum September dieses Jahres warten, dann hatte Herr Haack sein Ziel erreicht. Dazu waren noch diverse Justitiare größerer Institutionen in Köln, Berlin etc. um ihren Rat gefragt worden. Das lag wohl auch ein wenig an der Fülle von derartigen Anträgen, die in den ersten Jahren nach 1989 in Berlin gestellt wurden, doch, was die Konsequenz dieses Finanzamtes angeht, so scheint diesem am ständigen Wandel einer Satzungsfassung viel zu liegen. Auch im Jahr 1999 hat ja die Behörde wieder zugeschlagen mit ihren Wünschen. In Detmold gab es viele Ereignisse künstlerischer und wissenschaftlicher Art und für den Verein die ersten neuen Wahlen,

da Herr Finscher zurücktrat. Wir dankten ihm für alle seine Beiträge und Anregungen bei den vielen Anfangsproblemen und Gutachterformalien und er blieb weiterhin Mitglied des Vereins und trat im Beirat für Webers Interessen ein. Prof. Dr. Hans John wurde zu seinem Nachfolger gewählt, nunmehr war auch die wichtige Weberstadt Dresden durch eine Person im Vorstand vertreten.

Der erste Band der *Weber-Studien* erschien 1993 in Mainz, im Verlag Schott International, der sich auch für den Druck der Gesamtausgabe ernsthaft bewarb. In den Studien sollen in unregelmäßigen Abständen Publikationen, d. h. Aufsatzsammlungen oder Dissertationen oder andere wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht werden, herausgegeben von der Detmolder und Berliner Arbeitsstelle der Gesamtausgabe.

Die Berliner Mitarbeiter hatten zudem die alte Weber-Medaille nach einem Entwurf Carl Heinrich Krügers nachprägen lassen. Die Vorlage war erst kurze Zeit zuvor in den noch im Westteil der Stadt gelagerten Weber-Materialien gefunden worden und sie konnte nun, als Kopie mehrere Jahre hindurch zum Dank überreicht werden. Reklame für unsere Gesellschaft fuhr inzwischen die Bundesbahn mit dem Zug CARL-MARIA-VON-WEBER, der zwischen Prag und Hamburg verkehrt. 1999 fuhr er sogar bis Sylt. Im September ging dann die Redaktion der *Weberiana* an Herrn Frank Ziegler über. Für 1994 wurde die Einladung zur Mitgliederversammlung von Dresden ausgesprochen.

Inzwischen meldeten verschiedene Musiker, wie etwa unser Eutiner Mitglied Martin Karl-Wagner – Flötist und Komponist – an, wenn sie Konzerte mit Musik Webers gaben (z. B. in Salzau); auch Kassel wollte einen Opernzyklus zu „Weber“ produzieren, es kam aber, wie so oft, nur zum *Freischütz*. Dennoch ist die Zahl der Weber-Aufführungen nicht gering, wie sich in jährlichen Übersichten und kleinen Berichten in der *Weberiana* von Herrn Ziegler nachlesen lässt.

Aber es kamen auch schon wieder Mitglieder abhanden. Der Zeit entsprechend mussten wir uns damit auseinandersetzen, Sponsoren für unsere Ideen etc. zu suchen. Auch 1999 scheint das ja noch die Hauptaufgabe leitender Manager gewesen zu sein.

In Dresden nun erlebten wir bei unserer Mitgliederversammlung schon gesponserte Erwerbungen in der Sächsischen Landesbibliothek, die schon

zuvor wichtige Werke Webers besaß und viel Biographisches zu Weber (Denkmal, Grab, Sommerhaus in Hosterwitz). In Hosterwitz erlebten wir auch ein schönes Weber-Konzert mit *Preciosa*-Anmerkungen.

Eine eigenartige Erscheinung bei neugegründeten Gesellschaften ist, dass sie oft großes Interesse an anderen gleichgesinnten Gesellschaften zeigen oder für diese interessant sind und so haben wir institutionelle Mitglieder durch andere Vereine und sind dort auch Mitglied, was beispielsweise die Zusammenarbeit mit dem Weberhaus in Hosterwitz sehr erleichtert hat. In Dresden fanden wir zahlreiche wichtige Berichte und Nachrichten zu Weber und seinen Werken. Von unserem russischen Mitglied Frau Prof. Alla Königsberg hörten wir u.a. von Weber-Quellen in St. Petersburg.

In Haseldorf in der schleswig-holsteinischen Wilstermarsch spielte während des Schleswig-Holsteinischen-Musikfestivals der Münchner Weber-Preisträger für Violoncello, Hanno Simons aus Karlsruhe sein Sommer-Konzert mit Webers *Grand Potpourri*.

1995 war die Konzeption der Gesamtausgabe vorgestellt worden und deshalb wollten wir in Mainz den Schott-Verlag einmal anschauen. Eine informative Führung durch den Verlag und durch die Stadt ließ uns planen, zum Erscheinen des 1. Bandes, wieder dorthin zu kommen.

1996 gab es nicht nur Jubilare zu begrüßen, sondern die Planung des kommenden Ortes für die Mitgliederversammlung für Darmstadt begann. Herr Prof. Schmalfuß hatte ein Weber-Fest angeregt und wir planten unsere Mitgliederversammlung und baten Herrn Veit, zusammen mit dem dortigen Musikbibliothekar, Herrn Dr. Oswald Bill, eine kleine hauseigene Ausstellung der dortigen Bestände zu Weber zu veranstalten. Man fand jedoch sehr viel mehr als es belegbare Vitrinen gab. Diese Ausstellung sollte doch gesondert erwähnt werden, denn unser Mitglied Prof. Dr. Hans Schneider aus Tutzing fand eine Drucklegung des Inhalts für bedeutsam und Herr Veit machte sich an die Arbeit und es wurde der Arbeit von Eveline Bartlitz für Webers Werke in anderen Bibliotheken gewidmet und bedankt.

Als neues Mitglied der Gesellschaft bot sich die Stadt Marktoberdorf auch als zukünftiger Gastgeber und Ausstellungsmacher an.

Erwähnt werden muss dann auch das jährliche Geburtstagskonzert in Eutin, in welchem man in vorangegangenen Jahren Prof. Peter Rösel, das Trio mit Prof. Berge oder Mitglieder des Orchesters der Staatsoper Berlin mit Weber-Musik hatte erleben können, manchmal auch durch uninteressante Programme Probleme hatte. Und man auf eine neue Konzeption sann, da man zukünftig auf die finanzielle Unterstützung durch die Stadt verzichten müsste, oder sich mehrere Institutionen daran beteiligen sollten, andere wiederum nicht. So kam man weniger durch Einladung fremder Musiker, als durch regionale Unternehmungen dazu, auch neben dem Geburtstagskonzert mehrere Weber-Veranstaltungen zu planen.

1997, aber erst zogen wir nach Berlin. Die Weber-Arbeitsstätten wollten sich vorstellen, der Generaldirektor der Staatsbibliothek stellte sein Sitzungszimmer zur Verfügung. Wir hatten Besuch unserer Mitglieder aus Riga und Wrocław und die Singakademie brachte Webers *Missa sancta* Nr. 2 G-Dur nach dem soeben für die Gesamtausgabe revidierten Notenmaterial zur Aufführung. Die Staatsbibliothek zeigte uns ihre ganze Musikabteilung.

Marktoberdorf hatte für das Jahr **1998** endgültig eingeladen und so reiste man zur Mitgliederversammlung dorthin, gut betreut durch die offenbar gesamte sehr kulturinteressierte Stadt. Daß die Mutter Webers – Genovefa Brenner – dort geboren wurde, ergab anlässlich ihres 200. Todestages eine Ausstellung, die Herr Ernst Rocholl zusammengetragen hatte, ein Konzert und einen Festakt mit würdigen Rezitationen und eine eindrucksvolle Führung durch verschiedene Kulturinstitutionen der Stadt. Die Ausstellung in Marktoberdorf sollte, wenn möglich, auch schriftlich dokumentiert werden und so machte sich der Autor mit großem Fleiß an die Arbeit. Der Katalog erschien rechtzeitig zur nun als Wanderausstellung in der Musikhochschule in Dresden 1999 gezeigten und danach später auch in Eutin laufenden Schau, vielseitig redigiert durch die Kollegen der Gesamtausgabe und des Vorstandes. Leider kollidierte die Übergabe des 1. Weber-Gesamtausgaben-Bandes in Mainz mit einem längeren Aufenthalt in Marktoberdorf. Wir erlebten nach der Aufführung der G-Dur-Messe im Mainzer Dom einen denkwürdigen Augenblick bei der Präsentation des Messenbandes.

1999 nun hatte wiederum Herr Finscher eingeladen nach Mannheim. Die Festivitäten zu Carl Theodors Gedächtnis sollten auch für uns zu genießen

sein. Dank dafür galt auch Frau Dr. Bärbel Pelker. Besonderen Dank sei aber Frau Brigitte Höft für die Mühe gesagt, die sie sich für die gesamte Veranstaltung gemacht hatte. Nebenbei standen auf der Tagesordnung auch Neuwahlen der Gesellschaft. Neben Sponsorenanwerbung schien es auch schwer zu sein, bereitwillige Mitglieder zu finden, die für eine gute Zeit mal den Vorstand der Gesellschaft bilden wollen, was jedoch erfolgreich gelang. Wir scheidenden Vorstandsmitglieder, Herr John und ich selbst, dankten für die Zusammenarbeit in der Gesellschaft, die ja in den Anfangsjahren Vielseitiges zu erledigen hatte und den verbleibenden Vorstandsmitgliedern wünschten wir weiterhin Freude an den Aufgaben, wie sie der alte Vorstand hatte. Es ist doch in den vergangenen neun Jahren für die Sache Webers von Seiten unserer Gesellschaft im Blick auch auf die Gesamtausgabe viel geschehen. Die Gesellschaft hat etwa 150 Mitglieder. Die *Weberiana*, das eigentliche Vereinsorgan, ist alles andere, als ein bürokratisches Rechenschaftsorgan dank der zahlreichen einzelnen Beiträge zu Webers Werk und dem weiteren historischen Umfeld und den Nachrichten aus der ganzen musikalischen Öffentlichkeit und sicherlich nicht ohne das engagierte Zutun von Herrn Ziegler.

Darüber hinaus präsentieren sich die *Weber-Studien* dank der Mitarbeiter der Gesamtausgabe als wichtige wissenschaftliche Publikation und die Edition des ersten Bandes der Gesamtausgabe 1998 in Mainz ist doch erreicht – und neun Jahre sind dafür eine sehr kurze Zeit und überdies folgt der Band mit der *Preciosa* unmittelbar, ein schönes Ergebnis. So fällt es einem Vorstand nicht schwer abzutreten.

Zuvor möchte ich aber Dank sagen an Frau Eveline Bartlitz und auch Herrn Haack für das arbeitsaufwendige Geschäft in ihren Funktionen und für die lebenswürdige Zusammenarbeit, die Geduld und ständige Bereitschaft. Dass sie über 1999 hinaus weiter für die Gesellschaft arbeiten wollen, das sollten alle Mitglieder der Gesellschaft mit Freude zur Kenntnis nehmen. Dank auch den im Beirat engagierten Kollegen, den Mitarbeitern der Gesamtausgabe, dem Redakteur der *Weberiana* gesondert nochmals und allen Rechnungsprüfern dieser Jahre und Dank auch an meinen getreuen Stellvertreter Hans John, der immer dann, wenn es mal den Kopf hinzuhalten galt, nicht zurückgezuckt ist und mich im Interesse Webers tatkräftig unterstützt hat. Und ich gedenke ganz besonders des Ehrenvorsitzenden

Hans-Jürgen Freiherr von Weber für die vielen Aktivitäten, die er initiiert und betrieben hat, die vielen Persönlichkeiten, die er angesprochen, die Interviews die er gegeben hat für seinen Vorfahren und unseren Gesellschaftsmittelpunkt. Das Bundesverdienstkreuz, welches er 1997 verliehen bekam, war eine große Würdigung seiner Lebensarbeit. Dank auch an seinen Sohn, der sich bereit erklärt hat, wenn man ihn benötigt, auch zu helfen. Ich selbst werde mich weiterhin um Eutin kümmern.

Mein Dank gilt aber insbesondere den Mitgliedern der Gesellschaft, die uns ja durch ihre Zustimmung getragen haben und die viele kleine und große Anregungen gegeben haben für Aktivitäten um Weber, um Webers Person und vor allem um sein Werk wieder populärer zu machen, auch zu unserer eigenen Freude.

Vor allem wünsche ich der Gesellschaft weiterhin gutes Gelingen.

Ute Schwab

30 Jahre Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.

Im letzten Heft der *Weberiana* hatte ich im Nachruf auf unser Gründungsmitglied Prof. Dr. Ludwig Finscher ausführlicher dessen Rolle als Mitinitiator der Weber-Gesamtausgabe gewürdigt. Die komplizierte und von mancherlei Hindernissen geprägte Geschichte der Bemühungen um diese Gesamtausgabe hat deren Herausgeber, Prof. Dr. Gerhard Allroggen, schon im ersten Heft der *Weberiana* im Juli 1992 beschrieben – damals noch redigiert von Günter Zschacke, der zum Jubiläumsjahr 1986 eine Biographie Webers vorgelegt hatte und der die Herausgeberschaft mit Heft 3 an Frank Ziegler abgab, bevor nach dessen fast 25 Jahren intensiver Tätigkeit für dieses Vereinsorgan Dr. Irmlind Capelle und Dr. Solveig Schreiter die Redaktion übernahmen. Weber-Gesellschaft und *Weberiana* sind in meiner Erinnerung so eng miteinander verbunden, dass ich sie hier noch vor der Würdigung der Gesellschaftsgründung erwähne, zumal diese – mit Understatement „Hefte“ genannten – Veröffentlichungen ein wunderbarer Spiegel der Geschichte der Gesellschaft und ihrer vielfältigen Aktivitäten sind – ein Blättern in diesen „Heften“ illustriert anschaulich, was die Gesellschaft in den 30 Jahren ihres Bestehens alles geleistet hat.

In der Phase der Etablierung der Gesamtausgabe lag die Idee nahe, mit der Gründung einer solchen Gesellschaft (die auch das nach der Wende aufgelöste frühere *Weber-Kuratorium* ersetzen sollte) Öffentlichkeitsarbeit und konkrete Unterstützung für dieses Anliegen zu leisten. So stand satzungsgemäß auch die „Förderung der Auseinandersetzung mit dem Werk Carl Maria von Webers“ und die „wissenschaftliche Erschließung [...] durch eine neue wissenschaftliche Gesamtausgabe seines Oeuvres“ im Mittelpunkt (§ 2 der Satzung in der erneuerten Version 1992, in der das Wort „wissenschaftliche“ ergänzt worden war). Diese Aufgaben sollte die Weber-Gesellschaft quasi als große Publikumsgesellschaft erfüllen, während 1993 für die Verwaltung der öffentlichen Gelder von Bund und Ländern, die seitens der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz für die Ausgabe zur Verfügung gestellt wurden, auf Vorschlag des Koordinators der Gesamtausgaben, Dr. Hanspeter Bennwitz, eine eigene kleine Gesellschaft aus wenigen berufenen Mitgliedern gegründet wurde (der sogenannte „Trägerverein“). Dennoch konnte das Finanzamt im Hinblick auf die Gemeinnützigkeit der „großen“ Weber-Gesellschaft laut einem Schreiben vom Juni 1993 den Unterlagen „nur eine gewisse wissenschaftliche Tätigkeit“ entnehmen – erst ein eingeholtes Gutachten von Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling (Mainz) überzeugte dann das Finanzamt, so dass Spenden nun auch steuerlich absetzbar wurden. Aus heutiger Sicht würde das Finanzamt wohl eine solche Behauptung nicht mehr wagen...

Speziell für die wissenschaftlichen Aufgaben der Gesellschaft wurde auch ein Beirat eingerichtet, dem neben den beiden Arbeitsstellenleitern in Berlin und Detmold, Dr. Wolfgang Goldhan und Prof. Dr. Allroggen, auch die Professoren Dr. Finscher und Dr. John Warrack angehörten – natürlich war ich als junger Weber-Forscher sehr stolz, auch von Anfang an Mitglied dieses Beirats sein zu dürfen, für den sich dann freundlicherweise auch Kollegen anderer Gesamtausgaben zur Verfügung stellten: zunächst Dr. Michael Struck von der Brahms-Ausgabe, seit 1999 dann Prof. Dr. Bernhard R. Appel von der Schumann-Ausgabe bzw. später vom Archiv des Beethoven-Hauses.

Rückblende: Die „Geburtswehen“ der Gesellschaft sollen hier nicht beschrieben werden, aber es ist wohl bezeichnend, wenn der damalige Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Dr. Wolfgang Goldhan, im Februar 1991, wie er schrieb „getreu Webers Lebensmotto ‚Beharrlich-

keit führt zum Ziel“ zur Gründungsversammlung am 3. April einlud. Viele Personen waren im Vorfeld aktiv, darunter an erster Stelle Webers Ururenkel Hans-Jürgen Freiherr von Weber, ohne dessen vielfältige Beziehungen und außerordentliches Engagement die Idee einer Weber-Gesellschaft wohl kaum so erfolgreich umgesetzt worden wäre. Ihn (und Herrn Haack) hatte ich im Zuge der Arbeiten an meiner Dissertation kennengelernt und erinnere mich noch immer, wie schüchtern ich zum ersten Mal eine Einladung, mit ihm und seiner Frau im Hamburger Rathaus zu speisen, angenommen hatte. Etliche Besuche in seinem Haus und in der Bank, die seine wenigen noch im eigenen Besitz verbliebenen frühen Autographen aufbewahrte, folgten. Die Initialzündung für konkrete Planungen gab dann ein denkwürdiges Treffen des Ehepaars Weber mit Gerhard Allroggen und Wolfgang Goldhan im Lübecker Intercity-Hotel am 2. Dezember 1987, an dem ich mit großer Aufregung damals teilnehmen durfte. Von da an nahm dann die Sache der Weber-Ausgabe endlich „Fahrt“ auf, auch wenn das mühsam angekurbelte Gefährt noch einige Jahre bis zum Ziel brauchte (so wie auch die Gesamtausgabe selbst). Jedenfalls hieß es in einem Brief Allroggens an den damaligen Lektor des Schott-Verlags, Lothar Friedrich: „Über die Gründung einer Internationalen Weber-Gesellschaft haben wir in den grundsätzlichen Fragen Einigkeit erzielt, oder von vornherein gehabt. Die Gesellschaft soll international, also für Bürger aller Staaten offen sein, insbesondere jedoch diejenigen Länder umfassen, mit denen Webers Leben und Wirken besonders verbunden ist [...]“. – Das klingt schon nach unserer Gesellschaft, führte dann aber – aus politischen Rücksichten – zunächst nur zur Gründung des oben erwähnten *Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Kuratoriums* am 18. Februar 1988 in der Staatsbibliothek Unter den Linden. Eigentlich war nach dem Mauerfall geplant, „unsere“ Weber-Gesellschaft just am dritten Jahrestag der Gründung dieses Kuratoriums ins Leben zu rufen. Das aber verschob sich dann doch noch bis zum 3. April 1991.

Ich muss gestehen, dass ich an den Tag der Gründung nur noch dunkle Erinnerungen habe – natürlich an die Fotos, die ich nach dem offiziellen Akt „schoss“ und an die Gespräche mit Eveline Bartlitz, mit der ich schon seit meinen Arbeiten in der Bibliothek in engem Austausch stand und der die Gesellschaft nicht nur in der Gründungsphase außerordentlich viel zu verdanken hat. Noch heute bewahre ich ihre erste, auf einer „Klapperschreib-

maschine“ perfekt erstellte erste Mitgliederliste auf, die später den schön gestalteten und jährlich verteilten Listen Platz machte. Stolz konnte die Gesellschaft schon nach knapp zwei Jahren des Bestehens neben vielen dann dauerhaft der Gesellschaft die Treue haltenden Mitgliedern auch die – meist durch Freiherrn Hans-Jürgen von Weber vermittelte – Mitgliedschaft namhafter Künstler, darunter Sir Colin Davis, Justus Frantz, John Eliot Gardiner, Hilary Griffiths, Dieter Klöcker, Detlef Kraus, Sir Yehudi Menuhin, Jost Michaels, Wolfgang Sawallisch und Sontraud Speidel registrieren.

Und rasch begann die Gesellschaft ihre wissenschaftlichen Aktivitäten während der an wechselnden Orten stattfindenden Jahrestreffen zu organisieren. Nach der eigentlichen Gründungsversammlung in Eutin im Herbst 1991 und dem Treffen bei Ludwig Finscher an der Universität Heidelberg war für mich als junger Weberforscher das „aufregendste“ Mitgliedertreffen naturgemäß das mit einer ersten größeren wissenschaftlichen Weber-Tagung verbundene im September 1993 in Detmold, bei dem wir auch ein musikalisches Programm samt Druck eines mehr als 100-seitigen Programmhefts zu organisieren hatten. Die intensiven Monate und Wochen davor, samt Suche nach Sponsoren durch die Mitarbeiter*innen Oliver Huck, Martina Bergler und Dagmar Kreher – stets unterstützt durch unsere Berliner Kolleg*innen – ist noch heute allen in guter Erinnerung (einschließlich der teils amüsanten Erlebnisse bei der Verteilung von Plakaten des Berliner Männerchors Carl Maria von Weber und einem an das Konzert anschließenden „Kassensturz“, der durch eine Vollbremsung die mühsam getrennten Einnahmen heillos durcheinanderwirbelte, so dass die Folgen nur durch langes Rechnen des Schatzmeisters des Trägervereins, Herbert Engelhardt, bewältigt werden konnten). Auf alten Fotos sehe ich mit Neid, zu welchem Grad an Schlankheit diese „Strapazen“ damals beigetragen hatten. Ich gestehe aber, dass das spätere Detmolder Treffen 2001 mit einem MeisterWerk-Kurs zu *Abu Hassan* unter Leitung von Thomas Quasthoff kaum weniger aufregend war, da kurzfristig das ganze (auch kostspielige) Unternehmen in Frage stand, dann aber doch noch höchst erfreulich über die Bühne ging – samt CD-Einspielung.

Wie viele tolle Tagungen und Vorträge während der 30-jährigen Geschichte der Gesellschaft stattfanden (sicherlich gehörte Frank Ziegler zu den Spitzenreitern bei der Zahl seiner von den Mitgliedern stets sehr geschätzten

Referate!) kann man bequem in den *Weberiana* oder den anderen Veröffentlichungen (den Ausstellungskatalogen Darmstadt 1996, Marktoberdorf 1998 und Berlin 2001, der Edition der Emser Briefe Webers an seine Frau 2003, dem Bericht zur Klaviermusiktagung in Weimar 2000 sowie den Weber-Studien 8 bis 10 mit Beiträgen der Tagungen Stuttgart 2003, Dresden 2006, Gotha 2009, Dresden 2011 und Frankfurt 2015) nachlesen. Hervorgehoben verdient in meinen Augen aber auch das Engagement unserer Vorsitzenden (auch wenn sie uns Weber-Mitarbeiter*innen mit ihren Ideen und Initiativen manchmal Arbeit machten...) Dr. Ute Schwab, Prof. Dr. Hans John, Prof. Dr. Frank Heidlberger, Dr. Irmilind Capelle und Prof. Dr. Manuel Gervink.

Zu meinen liebsten Erinnerungen an die 30 Jahre Weber-Gesellschaft gehören aber vor allem die zahlreichen persönlichen Begegnungen und anregende Gespräche im Rahmen der Mitgliedertreffen und die darüber hinausgehende enge Verbundenheit mit einigen Mitgliedern, die sich in besonderer Weise für Weber engagierten. Erwähnen möchte ich daher hier abschließend die leider schon verstorbenen Mitglieder Gerd-Heinrich Apel, Lothar Friedrich, Werner Krahl, Jost Michaels, Gerhard Reisner, Ernst Rocholl, Manfred Rossa, Christoph Schwandt und Martin Wehnert, mit denen uns teilweise auch eine private Freundschaft verband. Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft sind im Laufe der Jahre so etwas wie größere Familienzusammenkünfte geworden – man kennt sich und freut sich, nach einem Jahr wieder die Kontakte zu erneuern und die „neuesten Neuigkeiten“ zu erfahren. Schade, dass Corona in jüngster Zeit dies und damit auch das würdige Begehen des 200-jährigen *Freischütz*-Jubiläums verhindert hat. Es ist zu hoffen, dass das „Feiern“ bald nachgeholt werden kann und dass die Weber-Gesellschaft noch viele Jahre eine so aktive Förderin der Erinnerung an einen auch menschlich ausgesprochen sympathischen Komponisten bleibt, der leider noch immer viel zu wenig in unserem gegenwärtigen Musikleben präsent ist.

Joachim Veit

Carl Maria von Weber 2020 an der Kieler Gelehrtenschule

Das Jahr 2020 wird uns als das Jahr, in welchem ein kleines Virus die Welt veränderte, in Erinnerung bleiben. Vieles nur im Miteinander zu Erlebende ist ausgeblieben – wie schade! Ein nicht begangenes Jubiläum, das ungefeierte Fest und die nicht abgehaltene Versammlung verschwinden nur allzu schnell aus unserer Wahrnehmung. Grund genug für uns, einen kurzen Blick darauf zu werfen, was für unser Mitgliedertreffen geplant war.

2020 war auch das Jahr, in welchem das altsprachliche Gymnasium Kieler Gelehrtenschule¹ 700 Jahr alt geworden ist². Ende September des von der Corona-Pandemie gezeichneten Jahres sollte in dieser Schule unser Mitgliedertreffen stattfinden – eingebettet in eine Reihe besonderer Veranstaltungen zu Carl Maria von Weber und zur Erinnerung daran, dass dieser vor 200 Jahren durch Kiel gereist ist³. 700 Jahre Kieler Gelehrtenschule und 200 Jahre Weber in Kiel waren Anlass genug, diese Jubiläen miteinander zu verknüpfen und sie durch Konzerte, Vorträge und Gespräche zu würdigen. Hier sollten sich Jung und Alt, musikalische Laien und professionelle Musikerinnen und Musiker, junge Referentinnen und Referenten und Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, Wissbegierige und Experten, Freunde der neuen und der alten Musik, Einheimische und Gäste aus aller Welt begegnen und austauschen.

- 1 Kieler Gelehrtenschule, altsprachliches, humanistisches Gymnasium der Landeshauptstadt Kiel im Stadtteil Brunswik. zweitälteste Schule des Landes Schleswig-Holstein, am 17. Februar 1320 von Magister Henricus de Culmine gegründet durch das von Graf Johann II. von Holstein-Kiel erteilte Privileg zur Errichtung einer Schule in Kiel; zit. nach: „Kieler Gelehrtenschule“/Wikipedia, in: https://de.wikipedia.org/wiki/Kieler_Gelehrtenschule, Stand: 18.07.2021, 13:04 Uhr; siehe auch Herfried Ehlers, in: „675 Jahre Kieler Gelehrtenschule: Historisches Lesebuch“, Kiel 1995.
- 2 700 Jahre Kieler Gelehrtenschule im Festjahr 2019/2020, vgl. Georg Reußner, in: „Ein Streifzug durch 700 Jahre Schulgeschichte“, 05.09.2007, in: <https://www.shz.de/regionales/themen/domschule/ein-streifzug-durch-700-jahre-schulgeschichte-id459146.html>, Stand: 18.07.2021, 14:27 Uhr; sowie dpa, in: „Kieler Schule mit prominenten Absolventen feiert 700. Geburtstag“, 17.02.2020, in: <https://www.news4teachers.de/2020/02/kieler-schule-mit-prominenten-absolventen-feiert-700-geburtstag/>, Stand: 18.07.2021, 14:31 Uhr.
- 3 Alfred Haack, Solveig Schreiter, Peter Stadler, *200 Jahre - Carl Maria von Webers Reise nach Kopenhagen*, in: <https://www.webergesellschaft.de/carl-maria-von-weber/>, zuletzt eingesehen am: 18.07.2021.

Nach individueller Anreise war zum Auftakt unseres Mitgliedertreffens eine Abendveranstaltung der Jungen Oper Detmold zu *Abu Hassan* auf der großen Aula-Bühne der Schule geplant – mit Schülerschaft und Webergesellschaft als Publikum. Im Anschluss sollte ein geselliges Beisammensein mit gemeinsamem Abendessen folgen.

Für Samstag, den 26. September stand ein Gesprächskonzert auf dem Programm; hier sollten Präsentationen durch den Vormittag führen, eröffnet durch ein Grußwort der Schule und umrahmt von Auftritten des Sinfonieorchesters mit Werken Carl Maria von Webers und Beethovens, dessen 250. Geburtstag auch in diesem so besonderen Jahr lag. Die Oberstufenschülerinnen und Oberstufenschüler der Musikprofilkurse hätten den Gästen einen kleinen Eindruck von der Stadt Kiel, der Schule und Schulgeschichte vermittelt, überdies dem Publikum das Leben und Wirken Webers nähergebracht sowie den *Abu Hassan* mittels eines selbst produzierten Kurzfilms nacherzählt. Der Vortrag „Weber und der Orient“ von Herrn Dr. Matthias Viertel sollte den Höhepunkt des Vormittages bilden. Unterstützung war freundlicherweise schon frühzeitig von der Schulleitung, der Technik-AG (Ausstattung), der Schülerversammlung (Kulinarisches) und den Sanitärerinnen und Sanitätern der Schülerschaft zugesagt worden. Nach der Mittagspause sollte im großen Musikraum der Schule unsere Mitgliederversammlung mit Vorstandswahl stattfinden, gefolgt von einer Stadtführung mit musikalischen Stationen und einem weiteren gemeinsamen Abendessen.

Für den letzten Tag des Wochenendes war eine Hafenrundfahrt nach Laboe und zurück auf überdachtem Schiff mit Führung vorgesehen. Im Anschluss sollte es noch die Möglichkeit zum individuellen oder gemeinsamen Mittagessen in direkter Nähe zum Hauptbahnhof geben, bevor sich die Mitglieder wieder für ein Jahr in alle Himmelsrichtungen zerstreut hätten.

Soweit die Idee – doch leider kam es anders. Die Absage der gesamten Veranstaltung war und ist aufgrund der allgemeinen Entwicklungen des Jahres 2020 vollkommen nachvollziehbar und dennoch unendlich bedauerlich, wäre sie doch für Webergesellschaft, Schulgemeinschaft und Gäste bereichernd gewesen. Es wäre schön, wenn sich etwas Ähnliches in naher Zukunft als gutes und fruchtbares Miteinander in Kiel verwirklichen ließe!

Ortrud Guntermann

Eutiner *Weber-Tage* 2020

In diesem Jahr sollten die *Weber-Tage* in Eutin etwas Besonderes darstellen, immerhin standen gleich zwei Jubiläen an: Zum 25. Mal fanden *Weber-Tage* statt, und überdies ist es 200 Jahre her, dass Carl Maria von Weber auf einer Konzertreise seiner Heimatstadt einen Besuch abstattete. Für drei Tage blieb er in Eutin und genoss den rauschenden Empfang, den die Bürger ihm boten. Die Erinnerung an dieses Ereignis sollte im Mittelpunkt der Veranstaltungen zur 25. Saison im Jahr 2020 stehen.

Aber dann veränderte das Corona-Virus mit dem schnell erfolgten ersten Lockdown die Situation grundlegend. Die infolge der Pandemie geforderten Hygiene-Maßnahmen machten die Konzerte in der ursprünglich geplanten Weise nahezu unmöglich. Dass trotz aller Hindernisse immerhin sieben der neun geplanten Veranstaltungen stattfinden konnten, ist dem kreativen Engagement aller beteiligten Musiker und Musikerinnen und vor allem Martin Karl-Wagner zu verdanken, der mit großem Einfallsreichtum die Form der Konzerte an die neuen Modalitäten angepasst hat.

Glücklicherweise war die Eröffnung der *Weber-Tage* in diesem Jahr von vornherein als Open-Air-Konzert geplant. Es fand am 9. August am Ukleisee statt und folgte dem Motto: „Durch die Wälder, durch die Auen“. Die Sopranistin Andrea Chudak präsentierte dabei zusammen mit dem Fidelityn Blasquartett Werke von Weber, Mozart, Rossini und Bizet. Ein Bezug zu dem Thema des Jahres, der Besuch Webers in seiner Geburtsstadt, konnte dabei insofern hergestellt werden, als Weber in seinem Tagebuch eine Landpartie nach „Sillbek“ an den Ukleisee inklusive einer ausgiebigen Pause im alten Forsthaus erwähnt, die er am Rande seines Besuchs in Eutin mit den Brüdern unternahm. Insofern wirkte es als optimale Ergänzung, dass der Schauspieler Armin Dietrichsen die Musik durch die Lesung historischer Reiseberichte aus Eutin und Umgebung ergänzte.

Das Konzert, das Weber am 13. September 1820 in dem damals neu erbauten Rathaus gemeinsam mit Musikern aus Eutin und Umgebung gab, sollte den Mittelpunkt des Programms für die Konzertreihe im Jahr 2020 bilden. Geplant war ein Wandelkonzert an drei historischen Stätten (Rathaus, Schloss und Museum), um einerseits möglichst vielen Menschen die Gelegenheit zum Besuch zu ermöglichen, andererseits sollten damit aber auch

jene Orte belebt werden, die mit dem Besuch Webers in Verbindung stehen. Dieses Konzept musste jedoch aufgrund der Quarantänebedingungen aufgegeben werden, stattdessen konnte am „historischen“ 13. September immerhin im Eutiner Schloss ein auf zwei Teile reduziertes „Jubiläumskonzert“ bei strengen Hygiene-Auflagen stattfinden. Mit dem ersten Teil in der Schlosskapelle wurde an die dort stattgefundene Taufe Carl Marias erinnert. Zu Gehör brachte der Kieler Organist Alfredo Atencio die *6 Fughetten* op. 1, Choralbearbeitungen von Georg Joseph Vogler, und Webers Große Fuge aus der Kantate „In seiner Ordnung schafft der Herr“ in einer Orgelbearbeitung. Außerdem sang Eva Monar (Sopran) das Benedictus aus der *Missa Sancta* in Es-Dur op. 75a, und die Arie der Agathe „Leise, leise fromme Weise“ aus dem *Freischütz*. Da für diesen Teil des Festkonzertes in der Kapelle die Form einer Taufandacht gewählt worden war, schlüpfte Matthias Viertel in die Rolle des Cabinetspredigers Johann Gottfried Herder, der zum Zeitpunkt der Taufe Webers die Residenz zwar schon wieder verlassen hatte, aber in guter Erinnerung an die Zustände im Eutinischen einiges über die Hintergründe erzählen konnte.

Der zweite Teil des Festkonzertes im Rittersaal konnte mit Auszügen aus der Kantate *Kampf und Sieg* und der *Freischütz*-Ouvertüre das vermutete Programm des historischen Konzertes zumindest anklingen lassen, wie Martin Karl-Wagner in seinen lebendig informierenden Kommentaren erläuterte. Damals, 1820, waren Musiker aus der ganzen Umgebung zu diesem Event zusammengekommen, die nach Auskunft Carl Marias „sehr brav“ spielten, und sogar ein Laienchor hatte sich dafür zusammengefunden. 2020 mussten dagegen die fünf Instrumentalisten Inessa Tsepkova (Klavier), Kati Frölian (Klarinette), Hagen Sommerfeldt (Horn), Wolfgang Dobrinski (Fagott) und Martin Karl-Wagner (Flöte) das ganze Programm übernehmen, so dass neben den *Mödlinger Tänzen* von Beethoven die Ouvertüre zum *Freischütz* und auch Teile der Kantate in einer durchaus interessanten Bearbeitung erklangen.

Max Maria von Weber berichtet, dass Carl Maria in Eutin „aus patriotischem Enthusiasmus so sehr erdrückt (wurde), dass er froh war als er am 14. nach Plön flüchten konnte.“ Vor diesem Hintergrund lag es nahe, in der Nachbarstadt Plön ebenfalls ein Jubiläumskonzert zu veranstalten. Es fand dort am 20. September in der Nikolaikirche statt, allerdings mit einem

anderen Programm. Da, im Unterschied zu der Eutiner Veranstaltung von 1820, die genaue Programmabfolge des Plöner Konzertes, bei dem Weber zusammen mit einem Streichquartett konzertierte, überliefert ist, konnte das um die Pianistin Inessa Tsepkowa erweiterte Grancono Streichquartett sich weitgehend an dem historischen Konzert ausrichten und ein durchaus anspruchsvolles Programm anbieten. Gespielt wurden Webers Klavierquartett B-Dur wie auch der 2. Satz aus dem 1. Klavierkonzert in einer zeitgenössischen Bearbeitung für Klavier und Streichquartett. Als wirkliche Rarität muss die Sinfonie Es-Dur von Andreas Romberg, einem Freund Webers, gelten, die vor 200 Jahren in Plön in einer Bearbeitung für Flöte und Streichquartett gespielt worden war, und nun von Martin Karl-Wagner und dem Grancono Streichquartett wieder in der auch von Weber präsentierten Fassung in Erinnerung gerufen werden konnte. Eher im Sinn einer Zugabe, da sie in dem Programm von 1820 nicht enthalten war, schloss das Konzert mit einer Bearbeitung der Kavatine aus dem *Freischütz* für Flöte und Streichquartett.

Da Weber auf seiner Konzertreise im Jahr 1820 neben Plön und Eutin auch in Lübeck ein Konzert gegeben hatte, und sogar auf der Durchreise nach Ahrensburg kam, fanden nun entsprechende Jubiläums-Konzerte auch in Lübeck am 2. Oktober in der St. Thomaskirche und im Kulturzentrum Marstall am Schloss Ahrensburg am 4. Oktober jeweils mit einem modifizierten Programm statt.

Sicherlich einen weiteren Höhepunkt der diesjährigen *Weber-Tage* bildete das am 27. September in Kooperation mit dem Freundeskreis Schloss Eutin e.V. veranstaltete Konzert im Rittersaal mit den aus Eutin stammenden Geschwistern Wiebke Bohnsack (Soloflötistin der Hamburger Symphoniker), ihrem Bruder Volker Bohnsack (Cellist in verschiedenen Kammermusikensembles) und der Pianistin Silke Peterson aus Leipzig. Gespielt wurden das Klaviertrio d-Moll op. 49 von Felix Mendelssohn-Bartholdy und das Trio g-Moll op. 63 von Weber. Gewissermaßen eingebettet in diese exemplarisch herausragenden Werke der Gattung wurde die Uraufführung eines Trios für Flöte, Violoncello und Klavier von Zeki Evyapan. Der in Eutin lebende Pianist Evyapan hat sich mit seinem Trio gezielt auf Weber bezogen, dabei allerdings nicht nur auf dessen Trio. Es ist hier zweifelsohne nicht der Ort, die komplette, nach klassischem Muster viersätzig angelegte Komposi-

tion analytisch zu würdigen. Eine besondere Erwähnung soll allerdings der Finalsatz finden, in dem sich das Maß der Weber-Rezeption am deutlichsten abzeichnet, und zwar in einer recht interessanten Weise der Begegnung zweier Musikkulturen. Schon mit den ersten Takten wählt Evyapan für den Finalsatz Klänge, die mit Anklängen an türkische Musik ein orientalisches Flair entstehen lassen. Da ist zunächst der eher ungewöhnliche 7/8 Takt, der sich hier als Devri Turan zu erkennen gibt. Zugleich wird dieser Rhythmus an ein Motiv gebunden, das in der melodischen Führung an die in der türkischen Volksmusik sehr beliebte Skala des als Hicaz bezeichneten Makam erinnert. Das alles könnte zunächst noch als marginal betrachtet werden, aber mit dem Mittelteil des dreiteiligen Finalsatzes (ABA') ändert sich die Situation abrupt: Der 7/8 geht in einen 2/4 Takt über und dazu gesellt sich nicht etwa ein Motiv aus Webers Trio, sondern ein Thema aus dem *Freischütz* und zwar eines der populärsten überhaupt. Einsetzend mit dem sofort erkenntlichen „Joho tralala“ der Jäger folgt das Thema des Chors „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen“. Evyapan wählt für sein als Hommage an Weber konzipiertes Trio also gerade jenes Thema, das wie kein anderes für die spießige Rezeption Webers im Stil einer biedermeierlichen Idylle missbraucht worden ist, um es harmonisch nun so zu verfremden, dass es gar nicht mehr heiter und unbedacht daherkommt, vielmehr quälend düster gerät und neue Dramatik entfaltet. Das erwirkt Evyapan indem er die Stilelemente in den beiden Teilen A und B gewissermaßen komplementär vermischt. Klang im A Teil der „Orient“ nur bedingt durch die besondere Rhythmik an, während die kompositorische Gestaltung durchaus der europäischen klassischen Tradition verhaftet bleibt, wird dieses Verhältnis im B-Teil umgekehrt: Der Jägerchor behält zwar seinen markanten 2/4 Takt des Marschierens, die so überaus bekannte Melodie wird nun jedoch konsequent dem Hicaz zugeordnet. Das Ergebnis ist eine spannende, da kulturelle Grenzen überscheidende Auseinandersetzung mit der Musik Webers.

An dieses Ereignis der kulturellen Grenzüberschreitung konnte das Konzert anknüpfen, das am 25. Oktober im Saal der Studiobühne der Eutiner Festspiele stattfand. Schon im vergangenen Jahr hatten die Eutiner *Weber-Tage* mit dem Thema „Weber und der Orient“ den Versuch gestartet, die Musik Webers von dem ihm zuweilen immer noch anhaftenden Ruch der kleinbürgerlichen

Idylle rund um den deutschen Wald mit Jägerambiente zu befreien, indem die Aufmerksamkeit speziell auf den latenten Internationalismus Webers gelenkt wird: Die Opern Webers spielen eben nur Ausnahmsweise im deutschen Wald, sonst nutzte er Libretti, die im Orient spielen oder in Spanien, mit der Schauspielmusik zu *Turandot* wählte er gar einen chinesischen Stoff. Eben diese Musik zu *Turandot* stand im Mittelpunkt des Konzertes am 25. Oktober auf der Studiobühne der Festspielscheune. Unter dem Titel „Seidenglanz auf Weidenblättern“ standen Werke der Klassik und Romantik aus dem Kontext der China Modewelle auf dem Programm. Den Ausgangspunkt für diese musikalischen Chinoiserien lieferte Webers Schauspielmusik zu *Turandot*, für die er nachweislich Recherchen anstellte. Um sich von der oberflächlichen Modewelle abzuheben, arbeitete er in seiner Komposition mit einem „ächt Chinesischen Thema“, das er dem *Dictionnaire de musique* von J. J. Rousseau entnommen hatte. Rousseau hatte das chinesische Notenmaterial seinerseits in der Enzyklopädie von J. B. du Halde gefunden, der es wiederum von dem Jesuiten und Missionar Joseph Marie Amiot erhalten haben soll. Die abenteuerliche Entwicklung dieses musikalischen Materials von der Verarbeitung Webers zurück bis zu den Quellen in der chinesischen Musik zeichnete Matthias Viertel in seinem Vortrag zu dem Konzert nach. Teile dieser Originalquellen, die Weber nur aus dritter Hand zur Verfügung standen, brachte die chinesische Musikerin Mona Li auf der Gu Zheng (chinesische Wölbbrettzither) zu Gehör. Speziell diese Gegenüberstellung machte das Vortragskonzert zu einer musikalischen Abenteuerreise. Auf der einen Seite standen dabei neben Carl Maria von Weber die einschlägigen Werke von A. W. Ketèlbey, F. Lehár, E. Goossens, W. Niemann und natürlich J. Strauß sen., gespielt von Wagners Salonquartett mit Juliana Soproni (Violine), Martin Karl-Wagner (Flöte/Bass), Klaus Liebetrau (Fagott) und Thomas Goralczyk (Klavier); auf der anderen Seite die authentisch chinesische Musik aus dieser Zeit. Besonders eindrucksvoll war dabei das Experiment, die von Weber für die Musik zu *Turandot* benutzte Quelle Rousseaus auf der Gu Zheng zu hören, und zwar von dem Übertragungsfehler bereinigt, der sich bei Rousseau eingeschlichen hatte.

Das Konzert am 25. Oktober konnte noch unter strengen Auflagen stattfinden, d. h. mit begrenzter Besucherzahl, gebührendem Abstand der

Bestuhlung, sukzessivem Einlass und der Empfehlung Masken zu tragen. Alle weiteren geplanten Veranstaltungen mussten indes ausfallen. Besonders bedauerenswert war das bei dem „Konzert zu Webers Geburtstag“, das Hilary Griffiths mit Musikern des Festspielorchesters für den 20. November angekündigt hatte, nachdem die Sommerspiele in dieser Saison komplett ausgefallen waren. Und ebenfalls bedauerlich das Fehlen des inzwischen zu einer guten Tradition gewordenen Abschlusskonzertes der *Weber-Tage* durch die Kreismusikschule Ostholstein.

Nicht verschwiegen werden darf allerdings, dass die Epidemie auch etwas Gutes mit sich brachte. Da die Besucherzahl für alle Veranstaltungen stark begrenzt werden musste, erklärten sich die Stiftungen der Sparkassen Ostholstein bereit, die Mittel bereitzustellen, um drei Konzerte der Weber-Tage in Ton und Bild mitzuschneiden, so dass sie bei Youtube abrufbar sind. Eine Übersicht der Videomitschnitte und auch der Tonaufnahmen findet sich im Internet unter „Eutiner Weber Tage“ (www.youtube.com/channel/UCOPQ1ZJ1rvE47Z8V6w4TKng).

Matthias Viertel

Weber-Musiktage in Pokój 2020

Das 17. Musikfestival der historischen Parkanlagen und Gärten zu Ehren von Carl Maria von Weber konnte wegen der Corona-Pandemie nicht wie gewohnt zu Fronleichnam stattfinden. Die Veranstaltung wurde am 3. und 4. Oktober 2020 in der Kirchengemeinde Dąbrówka Dolna mit zwei Konzerten abgehalten, die live online verfolgt werden konnten.

Alfred Haack

**Zur Geschichte der
Internationalen CARL-MARIA-VON-WEBER-GESELLSCHAFT e.V.
und der
CARL-MARIA-VON-WEBER-GESAMTAUSGABE**

1926

Zum 100. Todestag Webers beginnt die *Deutsche Akademie* in München unter der Gesamtreaktion von *Hans Joachim Moser* eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Carl Maria von Weber. Es erscheinen nur drei Bände; infolge des Zweiten Weltkrieges kommt es zum Erliegen der Ausgabe.

1986

Erst der 200. Geburtstag Webers und die anlässlich dieses Jubiläums erfolgte Schenkung des Weber-Familiennachlasses durch Hans-Jürgen Freiherr von Weber an die Berliner Staatsbibliothek bringen das Vorhaben einer Gesamtausgabe erneut in Gang.

1988

An der Berliner Staatsbibliothek, der Besitzerin der größten Weber-Sammlung, wird ein Internationales Weber-Kuratorium gegründet, das sich die Erforschung und Veröffentlichung des Werks C. M. von Webers zum Ziel setzt.

1989/90

Nach anfänglichen Schwierigkeiten ist der Weg frei für eine Gesamtausgabe mit je einer Arbeitsstelle am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn und an der Staatsbibliothek zu Berlin, finanziert von der Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften, Mainz.

1991

wird die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. in der Staatsbibliothek gegründet, die sich *die Förderung der Gesamtausgabe und die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Weber* als Satzungsziel gestellt hat.

1996

Konzeption für die Weber-Gesamtausgabe: 10 Serien mit ca. 55 Notenbänden, 10 Bänden Briefe und 8 Bänden Tagebücher, 2 Bänden Schriften, 5 Bänden Dokumente und einem neuen Werkverzeichnis. Ziel: Beendigung der Ausgabe zum 200. Todestag Webers im Jahre 2026 (Herausgeber: Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Editionsleiter: Prof. Dr. Joachim Veit).

Die Weber-Gesamtausgabe präsentiert anlässlich der Mitgliederversammlung der Weber-Gesellschaft in Darmstadt eine Ausstellung zum Thema „Weber in Darmstadt“. Anschließend erscheint hierzu ein Katalog (Verlag Hans Schneider, Tutzing).

1998

Überreichung des ersten Bandes der Gesamtausgabe mit den beiden Messen an den Ururenkel des Komponisten, Hans-Jürgen Freiherr von Weber, durch den Schott-Verlag, Mainz. Die zweite Messe erklang zuvor im Mainzer Dom. Die Weber-Gesamtausgabe veranstaltet in Berlin ein Symposium zum Thema „Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit“.

1999-2001

Die für Gesamtausgaben ungewöhnlich enge Zusammenarbeit mit der musikalischen Praxis zeigt sich in MeisterWerk-Kursen zu Webers Kammermusik gemeinsam mit der Musikhochschule Detmold.

2000

Die Weber-Gesellschaft veranstaltet ihre erste Wissenschaftliche Tagung in Weimar zum Thema „Carl Maria von Webers Klaviermusik im Kontext des 19. Jahrhunderts“ (Tagungsbericht bei H. Schneider, Tutzing 2001).

2001

Im Rahmen eines überregional ausgeschriebenen MeisterWerk-Kurses für junge Sänger an der Detmolder Musikhochschule wird nach dem neuen Material der Gesamtausgabe Webers *Abu Hassan* einstudiert, konzertant aufgeführt und eine CD-Aufnahme produziert

Anlässlich des 175. Todestages von Carl Maria von Weber werden in der Staatsbibliothek zu Berlin in einer Ausstellung zu Webers Operschaffen u.a. erstmals die Autographe seiner drei großen Opern an einem Ort präsentiert. Die Weber-Gesellschaft fördert die Drucklegung des Ausstellungskatalogs, den die Mitarbeiter der Gesamtausgabe federführend erstellt haben.

2003

Die *Weberiana*, das Jahrbuch der Weber-Gesellschaft (1992 ff.), werden von dem renommierten Musikverlag H. Schneider in Tutzing in Verlag genommen.

2005

Die Weber-Gesamtausgabe legt als erste Musiker-Gesamtausgabe eine digitale Edition einer Komposition vor: das Klarinetten-Quintett. (In der Folge entsteht das Edirom-Forschungsprojekt, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft.)

Die Weber-Gesellschaft kann erstmals den Erwerb eines Weber-Autographs (Brief an Amalie Sebald) finanziell unterstützen und damit den Brief für die Forschung zugänglich machen.

2006

Die Weber-Gesellschaft vergibt im Rahmen des Hochschul-Dirigierwettbewerbs einen „Weber-Sonderpreis“ (Preisträger: Ulrich Kern) und stiftet zugleich den 2. Preis des Wettbewerbs. Die Etablierung eines Weber-Wettbewerbs gemeinsam mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden ist geplant.

Gemeinsam mit der Dresdner Musikhochschule veranstaltet die Weber-Gesellschaft ihr zweites Symposium zum Thema „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“.

2007

Die erste kritische Edition des Textbuches zu Webers *Freischütz* erscheint.

Band 8 der *Weber-Studien*, der u. a. den Tagungsbericht des Dresdner Symposiums 2006 enthält, erscheint.

2008

Die Gesellschaft vergibt am 23. Oktober im Rahmen des Hochschul-Dirigierwettbewerbes 2008 den Sonderpreis für begleitendes Dirigieren an Johannes Klumpp.

Die Gesellschaft veranstaltet gemeinsam mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte ein Symposium mit dem Thema „Carl Maria von Weber in München. Webers Klarinettenwerke und ihr historisches Umfeld“.

2011

Die Gesellschaft feiert ihr 20-jähriges Bestehen mit einem Symposium in Dresden zu dem Thema „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“.

Am 4. Mai wird in der Berliner Landesvertretung Rheinland/Pfalz die digitale Edition der Tagebücher, Briefe und Schriften der Weber-Gesamtausgabe erstmals präsentiert.

2013

Das Institut uměni – Divadelní ústav (Arts and Theatre Institut; IDU) veranstaltet in Kooperation mit dem Nationaltheater Prag und der Weber-Gesellschaft ein Symposium zum 230-jährigen Bestehen des Ständetheaters; Thema: „Das schöpferische Potential der Bühne im europäischen Kontext“.

Die Gesellschaft unterstützt mit Hilfe des Stuttgarter Antiquars Ulrich Drüner den Kauf einer Zeichnung Webers auf dem Totenbett von John Cawse durch die Staatsbibliothek Berlin durch Vorfinanzierung.

2014

Die Gesellschaft übernimmt die Buchpatenschaft für das Manuskript von Friedrich Kinds *Freischütz*-Libretto in der Staatsbibliothek, Sammlung Weberiana.

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg findet ein Symposium zu Georg Joseph Vogler im Toskana-Saal der Residenz statt.

Bei Schott erscheinen im Herbst die neue Weber-Biographie *Carl Maria von Weber in seiner Zeit* von unserem ehemaligen Mitglied Christoph Schwandt († 2015) sowie Band 9 der *Weber-Studien*, der u. a. den Tagungsbericht des Dresdner Symposions 2011 enthält.

2015

Der Ankauf eines Briefautographs von Weber an Rhode wird durch die Gesellschaft mit 1600,- € finanziert.

Da das Verlagshaus Schneider Tutzing schließt, wird für den Druck der *Weberiana* der Verlag Allitera in München gewonnen. Die 25. Ausgabe der Mitglieberschrift erscheint im Sommer 2015 in neu gestaltetem Einband.

Der Vorstand, die Mitarbeiter der Gesamtausgabe und etliche Mitglieder der Gesellschaft besuchen Ende November die Premiere der konzertanten Aufführung von Webers Jugendoper *Das Waldmädchen* im Theater Freiberg. Das Aufführungsmaterial stammt vom Petersburger Mariinski-Theater.

2016

Bei der Mitgliederversammlung der Gesellschaft auf dem Kulturgut Ermlitz bei Leipzig im April findet eine öffentliche Vorstellung der Ergebnisse des BMBF-Projekts *Freischütz Digital (FreiDi)* statt.

Anlässlich des 90. Geburtstages von Eveline Bartlitz erscheint im Dezember als „Festschrift“ die erste ausschließlich online veröffentlichte Gemeinschafts-Publikation der WeGA: *Eine Dokumentation zu Webers Amtszeit als Operndirektor am Prager Ständetheater (A090271)*.

2017

Das Royal College of Music (RCM) in London veranstaltet gemeinsam mit der Weber-Gesellschaft ein Symposium zu „Weber in London: Opera and Cosmopolitanism“. Die Gesellschaft unterstützt das RCM Classical Orchestra mit Aufführungsmaterial zu Webers 1. Klavierkonzert.

2018

Irmlind Capelle und Solveig Schreier übernehmen vom langjährigen Redakteur Frank Ziegler die Herausgabe der *Weberiana*.

Schenkung eines Exemplars der Weberschen Totenmaske aus dem Besitz von Dr. Georg Ledderose aus Ebenhausen (auf Anregung von Freiherrn Christian von Weber für das Romantik-Museum in Frankfurt/Main bestimmt)

Bei der Frankfurter Musikmesse erhält die zweibändige WeGA-Edition von Webers *Freischütz* (Serie III, Bd. 5a/b) den Preis für die „Best Edition 2018“ vom Deutschen Musikverlegerverband in der Kategorie der Gesamtausgaben. Wiederum bei Allitera München erscheint die erste kritische zweisprachige Edition des Textbuches zu Webers *Oberon*.

2019

Die Weber-Gesellschaft unterstützt den erstmalig stattfindenden Internationalen Carl Maria von Weber Wettbewerb für Junge Pianisten in Dresden mit zwei Sonderpreisen.

Eine weitere Autographen-Schenkung (diverse Briefe etc.) der Gebrüder Ledderose wird in den Bestand der Musikabteilung eingegliedert.

2020

Die neue CD-Produktion der Klavierkonzerte einschl. Konzertstück Webers mit der Kölner Akademie beruht auf Noteneditionen der WeGA und wird z. T. durch Aufführungsmaterial der Gesellschaft unterstützt.

2021

Der Trägerverein der Weber-Gesamtausgabe mit Sitz in Detmold wird im Januar aus dem Vereinsregister ausgetragen, nachdem er seine Tätigkeit bereits vor über einem Jahr beendet hatte.

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. Ebenfalls ausschließlich mit der zugehörigen Nummer werden die Themenkommentare zitiert.

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 4.3 vom 1. Februar 2021).

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

In Verbindung mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit Mainz u. a. 1993.

Weber-Studien Bd. 8

Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien, Weber-Studien Bd. 8, hg. v. Manuel Gervink, Frank Heidlberger und Frank Ziegler, Mainz 2007.

Weber-Studien Bd. 9

Breicht 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 Franz Ziegler, Mainz u. a. 2014.

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.

Weberiana

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., Heft 1–30 (1993–2020).

AmZ

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 1–50 (1798–1848).

*MGG*²

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.

