

WEBERIANA

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

Heft 25
(Sommer 2015)

ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-86906-784-1
© 2015 Allitera-Verlag

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: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluss: 30. April 2015
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

Eveline Bartlitz: „Den Leser mit ihm l e b e n zu lassen“. Der lange Weg bis zu Max Maria von Webers Biographie seines Vaters	5
Markus Bandur: Mit Weber im Kino. Teil I: Begleitmusik zum Stummfilm	33
Frank Ziegler: Weber „gesalbt“ – Miscellen zur <i>Euryanthe</i> -Uraufführung sowie zur Wiener Ludlamshöhle	49
Michael Wittmann: Francesco Morlacchi – Ein Revisionsfall für die Musikgeschichte?	59
Frank Ziegler: Therese Kaffka, geb. Brandt – Carl Maria von Webers unbekannte Schwägerin	89

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold	109
Frank Ziegler: „... wir laboriren auch an der wenigen Hoffnung beßerer Zeiten“. Eine erneute Brieferwerbung mit Unterstützung der Weber-Gesellschaft	115
Frank Ziegler: Neuerwerbung einer <i>Oberon</i> -Partiturabschrift durch die Berliner Staatsbibliothek im Herbst 2014	123

Aufführungsberichte

Enttäuschender Fehlstart: Der <i>Freischütz</i> als Eröffnungstück der „Oper Burg Gars“ unter neuer Intendanz (Frank Ziegler)	128
Drama im „deutschen Wald“: Der <i>Freischütz</i> auf der Naturbühne Greifensteine im Erzgebirge lässt Abgrund und Sterne ganz realistisch mitspielen (Werner Häußner)	132
Ein Alptraum im Reiseformat: Der <i>Freischütz</i> am Nordharzer Städtebundtheater Halberstadt (Frank Ziegler)	134
Tunnelblick – ein beklemmendes <i>Freischütz</i> -Psychogramm in der Berliner Staatsoper (Frank Ziegler)	137

Alte Bräuche muss man ehren? Gescheiterte „Werktreue“: Fiasko mit Carl Maria von Webers <i>Freischütz</i> in Aachen (Werner Häußner)	140
Romantik in der Perspektive der Nachmoderne: Johannes Erath bewältigt Webers <i>Euryanthe</i> an der Oper Frankfurt (Werner Häußner)	142
Weber im Konzert 2014/15 (Bernd-Rüdiger Kern)	146
Vergessene Musik zum Klingen gebracht: Im 200. Todesjahr von Georg Joseph Vogler erklang in Würzburg eine Fülle verschiedener Kompositionen des Lehrers von Carl Maria von Weber (Werner Häußner)	148

Neuerscheinungen

Christoph Schwandt, <i>Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biographie</i> , Mainz: Schott, 2014 (Joachim Veit)	155
Tonträger-Neuerscheinungen 2014/15 (Frank Ziegler)	162

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll, Kassenbericht etc.	171
-------------------------------	-----

Blickpunkte: Kleinere Berichte

In memoriam Abbé Vogler. Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Würzburg vom 16. bis 18. Mai 2014 (Frank Ziegler)	181
Die 19. Eutiner <i>Weber-Tage</i> im Jahr 2014 (Ute Schwab)	188
<i>Weber-Musiktage</i> in Carlsruhe / Pokój 2014 (Manfred Rossa, Alfred Haack)	190
Musikalische Präsentation der neuen Weber-Biographie in Frankfurt/Main (Solveig Schreiter)	194
<i>Euryanthe</i> : Interpretationen zu Carl Maria von Webers „Dramatischem Versuch“ (Solveig Schreiter)	196

„Den Leser mit ihm l e b e n zu lassen“
Der lange Weg bis zu Max Maria von Webers
Biographie seines Vaters

nachgezeichnet von Eveline Bartlitz, Berlin

1864/66, also vor nunmehr 150 Jahren, erschien mit Max Maria von Webers dreibändigem Werk *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild* eine erste umfangreiche und quellenbasierte biographische Publikation zum Komponisten Weber, die – bei allen Unzulänglichkeiten – bis heute die Auseinandersetzung mit dessen Leben und Schaffen prägt. Die Vorgeschichte dieser Arbeit sowie im Vorfeld entstandene biographische Studien stehen im Zentrum des nachfolgenden Beitrags. Dazu ist zunächst ein Rückblick in Webers Todesjahr 1826 unabdingbar.

Die Freunde und Bekannten von Carl Maria von Weber hatten mit Sorge seine Reise nach London in Gedanken begleitet, die am 16. Februar 1826 in Dresden ihren Anfang nahm und dem Todkranken nach beschwerlicher Fahrt mit der erfolgreichen Premiere seiner Oper *Oberon* am 12. April noch einen letzten Triumph bescherte. Dennoch hinterließ sein Tod am 5. Juni im Hause seines Gastgebers Sir George Smart¹ sowohl bei seiner Umgebung in London als auch bei seinen deutschen Freunden tiefe Betroffenheit; die traurige Nachricht verbreitete sich auf dem Festland wie ein Lauffeuer. Webers Reisebegleiter Anton Bernhard Fürstenau² hatte es nicht vermocht, Caroline von Weber den Brief mit der Schreckensnachricht direkt zu senden, er richtete

¹ Sir George Smart (1776–1867), Dirigent, Organist, Violinist und Komponist, lernte Weber am 10. August 1825 in Ems kennen, als er ihn gemeinsam mit Charles Kemble, dem Direktor von Covent Garden in London, zu Vorgesprächen über den Opernauftrag *Oberon* aufsuchte; vgl. den Brief Webers an Caroline von Weber vom 11. August 1825.

² Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852) lernte Weber 1815 kennen und war ab 1820 als Flötist in der Dresdner Hofkapelle tätig, deren Mitglied er bis zu seinem Tode blieb. Er begleitete den Komponisten auf dessen London-Reise und regelte im Auftrag der Familie nach Webers Tod dort die Nachlass-Angelegenheiten.

ihn an einen Vertrauten der Familie, den Klarinettenisten Gottlob Roth (1774?–1857)³, dem nun die traurige Pflicht oblag, die Witwe zu informieren⁴.

Caroline von Weber bedurfte der Hilfe von Freunden, um mit der Situation fertig zu werden: Juristische Schritte waren erforderlich, damit Fürstenu von Webers persönliche Hinterlassenschaft nach Dresden mitnehmen konnte; seine Abreise verzögerte sich daher bis Ende August⁵. Für die Kinder musste ein Vormund ernannt werden, wozu sich Karl Theodor Winkler⁶ und Hinrich Lichtenstein⁷ bereit erklärten. Sichtung und Auflistung des Dresdner Nachlasses hatten zügig zu erfolgen⁸ – kurz, es stürzte unsagbar viel auf die Witwe ein, und es erscheint verständlich, dass kostbare Korrespondenz Webers „kurz nach seinem Tode, der trauernden Gattin und den unmündigen Kindern, in unbegreiflicher Weise, abhanden gekommen ist“⁹.

Es mutet daher ein wenig taktlos an, wenn bereits am 15. Juli Webers Verleger Adolph Martin Schlesinger aus Berlin an die Witwe schrieb und neben seiner Kondolation geschäftliche Vorschläge zur *Oberon*-Partitur machte, auch wenn er beteuerte, dass er daran nichts verdienen wolle. Er bat die Witwe um eine Eingabe bei der Sächsischen Regierung mit der Anzeige, dass ihr verstorbener Mann ihm das Privileg des *Oberon* überlassen habe. Zudem teilte er mit, dass sich Hofrat Prof. Amadeus Wendt¹⁰ angeboten habe,

³ Brief vom 6. Juni 1826 in der Abschrift von F. W. Jähns, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), Weberiana Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4A, Nr. 13B.

⁴ Zu den Umständen der Überbringung der Todesnachricht vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild* (im folgenden: *MMW*), Bd. 2, Leipzig 1864, S. 710.

⁵ Vgl. Fürstenaus Brief an Heinrich Baermann (vor 18. Dezember 1826), Abschrift von F. W. Jähns, *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 11b.

⁶ Karl Theodor Winkler (1775–1856), Jurist, Dramatiker (Pseudonym: Theodor Hell), seit 1815 Sekretär der Dresdner Hoftheater, mit Weber befreundet.

⁷ Hinrich Lichtenstein (1780–1857), Arzt, Zoologe, Universitätsprofessor in Berlin, seit 1812 enger Freund Webers, Vormund und Förderer des beruflichen Werdegangs von Max Maria von Weber.

⁸ Mit Anschreiben vom 19. Oktober 1826 sandte Caroline von Weber das *Verzeichniß der Verlassenschaft* an das Justizamt in Dresden; Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Dresden, Lit. W. Nr. 124, Bl. 31–62.

⁹ *MMW*, Bd. 1, S. XII.

¹⁰ Amadeus Wendt (1783–1836), Philosoph, Dichter, Tonkünstler, Historiker, mit Weber befreundet seit 1812 (mehrfache Begegnungen in Leipzig und Dresden); der Briefwechsel zwischen beiden ist nicht erhalten. Als seine letzte große Arbeit zu Weber erschien anläss-

eine Biographie Webers zu verfassen, und fragte an, ob seitens der Familie bereits Gedanken zu einem solchen Vorhaben beständen¹¹.

Bereits am 26. Juni hatte sich Wendt an Friedrich Rochlitz¹² gewandt und ihm seine Absichten mitgeteilt:¹³

„Wohlgebohrner Herr

Verehrungswürdiger Herr und Freund!

Das tiefe Interesse, welches mir unser verstorbener Freund Weber, seit ich ihn u seine Werke kennen lernte, eingeflößt hat, hatte in mir von der Stunde an, wo ich die erschütternde Nachricht seines Tods empfang, den Entschluß erregt von seinem Leben u seinen Werken in einer ausführlichen Schrift zu dem Publikum zu sprechen¹⁴. Was das Biographische

lich der Berliner Erstaufführung der Oper (23. Dezember 1825) der Text: *Ueber Weber's Euryanthe. Ein Nachtrag*, in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 3 (1826), Nr. 1 (11. Januar), S. 11f., Nr. 3 (18. Januar), S. 21–23, Nr. 4 (25. Januar), S. 37–39, Nr. 6 (8. Februar), S. 43–46 und Nr. 7 (15. Februar), S. 54–56. Zuvor war nach einem Aufführungsbesuch Wendts am 19. April 1825 in Dresden eine ausführliche Besprechung der Oper erschienen in: *Merkur. Mittheilungen aus Vorräthen der Heimath und der Fremde, für Wissenschaft, Kunst und Leben*, hg. von Ferdinand Philippi, Dresden, Jg. 1825, Nr. 71–75 (13.–23. Juni), S. 289f., 292–294, 296–298, 299–301 und 304–306. Weber, der den Dresdner Aufsatz offenbar als sehr gut erachtete, wies seinen Berliner Vertrauten Hinrich Lichtenstein im Brief vom 30. Juni 1825 ausdrücklich darauf hin. Vgl. auch „... die Hoffnung muß das Beste thun.“ *Die Emser Briefe Carl Maria von Webers an seine Frau*, hg. von den Mitarbeitern der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, München 2003, S. 47.

¹¹ Erzhausen, Archiv des Verlages Robert Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 35–37.

¹² Friedrich Rochlitz (1769–1842), freundschaftlich verbunden mit Weber, der Texte von ihm vertonte und Rochlitz seine 4. Klaviersonate e-Moll op. 70 (1822) widmete.

¹³ Berlin, Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität, Nachlass Wendt.

¹⁴ Von der Reise nach Ems berichtete Weber seiner Frau am 5. Juli 1825, „Wendt hat große Lust, ein eigenes Werk über mich zu schreiben [...]“. Offensichtlich hatte dieser schon damals den Plan einer Weber-Biographie. Webers Tagebuch bestätigt, dass er Wendt am 4. Juli 1825 in Leipzig besucht hatte. Zu einem letzten Treffen beider kam es am Abend des 16. Februar 1826 bei Webers Zwischenaufenthalt in Leipzig. Aus Erfurt berichtete Weber am 17. Februar seiner Frau Caroline: „Gestern Abend soupirten noch Wendt, Dr. Wendler, Mathäi und Hofr. Küstner mit uns, ich empfahl mich aber bald und ging schlafen [...]“; die weiteren genannten Personen sind: Christian Adolph Wendler (1783–1862), Arzt, Lyriker in Leipzig; Heinrich August Matthäi (1781–1835), Violinist und Komponist, Begründer des Leipziger Gewandhaus-Quartetts; Karl Theodor Küstner (1784–1864), Gründer und Direktor des Leipziger Stadt-Theaters (von 1817 bis Mai 1828).

anlangt, könnte ich dabei die Skizze zum Grunde legen, welche ich nach Webers eignen Mittheilungen in den Zeitgenossen Heft XI 1818 mitgetheilt habe¹⁵, u welche jetzt in dem Beobachter von London u Paris übersetzt worden ist. An den Materialien hoffte ich noch durch andre Freunde zu gewinnen. Ja ich kann nicht leugnen, daß ich mir auch Hoffnung machte bei diesem Unternehmen durch Ihre Güte unterstützt zu werden. Indem ich aber vorsichtig bei einigen Freunden in Dresden, die mit Weber in genauer Verbindung standen, anfrage, ob nicht einer derselben mit größern Mitteln, als ich ausgestattet, die gleiche Absicht habe, unserm Verewigten ein schriftliches Denkmal zu errichten, wird mir von daher geschrieben, daß die Wittwe laut dem Wunsche des Verstorbenen seine Papiere, unter welchen die von ihm intendirte Autobiographie sich befinde, in Ihre Hände gelegt habe, so daß durch ihre Bemühung ein Werk hervorgehen würde, welches jeden andern Versuch dieser Art weit hinter sich zurücklaßen müßte. Es genügt mir zu wissen, ob dieß wirklich vollkommen gegründet ist, und ob Ew. Wohlgeb. die Arbeit unternehmen wollen, um meinen Vorsatz auf der Stelle aufzugeben, wenigstens was die Biographie anlangt. Und da ich dieß durch Ihre freundschaftliche Gewogenheit am sichersten erfahren kann, so wage ich es Ew. Wohlgeb. um diese Auskunft zu bitten, und Ihnen übrigens die gebührende Diskretion zusichere.

Mit unwandelbarer Verehrung und Freundschaft

Ihr treuerbundener
AWendt“

Weber selbst hatte tatsächlich den Wunsch geäußert, Rochlitz möge eine solche Biographie verfassen, wie dieser am 30. September 1826 Ignaz Franz Mosel in Wien mitteilte:¹⁶

„Wie sehr mich Mar. v. Webers Tod betrübt, kann ich nicht sagen. Ich habe seit seinem 14ten Lebensjahre (da schickte sein damaliger Lehrer –

¹⁵ Vgl. Frank Ziegler, *Autobiographie und Künstlerleben. Neue Erkenntnisse zu Schriften Webers*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 69–76 und ders., *Nochmals zu Webers autobiographischer Skizze*, in: *Weberiana* 23 (2013), S. 175f.

¹⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriften- und Inkunabelsammlung, Autogr. 7/130-20. Ignaz Franz Edler von Mosel (1772–1844), Dirigent, Komponist, Musikschriftsteller, war seit 1813 mit Weber persönlich bekannt und bekleidete seit 1826 das Amt des Direktors der Wiener Hoftheater.

so weit er Lehrer seyn konnte – Michael Haydn, seine ersten Compositionen mir zu¹⁷) mit ihm in Bekanntschaft, seit er ein Mann geworden mit ihm in wahrer Freundschaft gelebt, wenn wir auch über Vieles verschieden dachten, ich habe im jetzigen Deutschland ihn, wie Sie, für den besten, wo nicht den einzigen, wahrhaft theatralischen Theater-Componisten gehalten und deshalb mit Dank geehrt; ich habe ihn als einen wahrhaft schönen, nur durch kränkelnde Überreizung oft wankenden Charakter geliebt, um letztern willen gehätschelt und doch in Liebe nicht selten geleitet; er hat mir manche Mühe und Sorge gemacht, aber durch beharrliche Anhänglichkeit und viele kleine Erweisungen zarter Liebe (in welchen er besonders erfinderisch war) dies reichlich vergolten; alles dies hatte mich nur um so enger an ihn gezogen: und alles dies ist nun, so plötzlich, unter manchen so schmerzlichen Umständen, von denen die Welt noch wenig weiß, dahin und kehrt ihr und mir nicht wieder! Aufgefordert von ihm selbst (in einem sehr schönen, höchst rührenden Briefe, den er, für unvorherzusehende Fälle versiegelt seiner Frau zurückließ) und von Andern, wollte ich sein Leben beschreiben: da kam unser Prof. Wendt und meldete mir, er thue das schon, ganz ausführlich und schnell, um den neuen Eindruck seines Todes zu benutzen *pp* und so bin ich, der nicht schnell hervortreten konnte, zumal da ich damals krank lag, zurückgeblieben, habe auch selbst die Wittwe gebeten, Hrn. W. durch Webers Papiere zu unterstützen, behalte indessen mir vor, früher oder später, ein möglichst treues, einfaches Bild von dem lieben Entschlafenen, wo es nun sey, aufzustellen.“

Wendts Projekt war Rochlitz offensichtlich schon zuvor zu Ohren gekommen. Er reagierte sehr ablehnend darauf, wie seinem Schreiben an Karl August Böttiger vom 21. Juni zu entnehmen ist:¹⁸

¹⁷ Hier irrte Rochlitz, seine erste Rezension über Webers *Sechs Fugetten* findet sich im 1. Jahrgang der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Nr. 2 (10. Oktober 1798), Sp. 32. Rezensionen zu den *VI Variationen für's Klavier* des nunmehr fast 14-jährigen finden sich in derselben Zeitschrift in Jg. 2, Nr. 52 (24. September 1800), Sp. 896 und in Jg. 3, Nr. 15 (7. Januar 1801), Sp. 255f.

¹⁸ Sächsische Landesbibliothek Dresden, Staats- und Universitätsbibliothek (nachfolgend: *D-D*), Mscr. Dresd. h. 37, 4°, Bd. 218, Nr. 21; Karl August Böttiger (1760–1835), Archäologe, Philologe, Kunsthistoriker, Journalist, seit 1804 Hofrat und Direktor des Antikenkabinetts in Dresden, Mitglied des dortigen Liederkreises, mit Weber befreundet.

„Ich beantworte Ihr Schreiben in derselben Stunde, wo ich es erhalten habe. Das frühere Blatt durch Blümner erhielt ich erst vorgestern.

Winkler hat mir geschrieben und von mir gleichfalls in derselben Stunde Antwort erhalten, da ich den Gegenstand schon vorher, für mich, bedacht hatte. Da Sie W.'n sprechen, erspare ich mir die Wiederholung.

Daß Hr. H[of]R[at] Wendt auch bey dieser Gelegenheit sogleich parat ist, wundert mich nicht. Er ist stets und überall parat, wo er glaubt, sich selbst geltend machen zu können. Und da es ihm nie an Worten und Floskeln und Gemeinplätzen fehlt, so gelingt es ihm auch bey Leuten, bey denen es überhaupt damit gelingt. Es werden ihrer auch sonst die Fülle hervortreten, über Weber zu schreiben und sich einen Thaler damit zu verdienen. Meine Sache ist weder das Eine, noch das Andere. Wahr ist es: Weber, seit 15 Jahren mein Freund, der mir in jeder Hinsicht vertrauete, hat mich über den Gang seines innern und äußern Lebens genugsam unterrichtet; die bedeutendsten seiner Werke mir früher, als der Welt, mitgetheilt; wir haben darüber ernstlich gesprochen; er hat meine Urtheile, auch wenn sie ihm entgegentraten, jederzeit geachtet, die Gegenpart stets mit rühmlicher Fassung gehalten; keines seiner Werke, von seinem 14ten Lebensjahre an, ist mir ganz unbekannt geblieben; und da ich nun von jener Zeit an an ihm wahrhaft theilnahm, dann in Hochachtung und herzlicher Liebe ihm folgte und folgen mußte: so darf ich wohl hoffen, er steht vor mir, nicht nur wie er war, sondern auch, wie er ward, und so könnte und dürfte ich mitsprechen. Aber in jenes Geräusch mische ich mich schlechterdings nicht. Die Leute mögen sich erst ausreden. Jetzt werden die meisten blos aufregen, sich u. Andere, sie werden vergöttern. Das ist mir lieb um der Hinterlassenen willen. Es sey fern von mir, auch nur Einem in den Weg zu treten oder ihn abzuhalten. Ich will auch, was sie liefern, nicht lesen, theils um es unbesehens billigen zu können, theils mir das, was fest und klar in mir steht, nicht schwankend oder unklar machen zu lassen. Ob ich aber dann später nicht hiermit hervortrete, um, so weit meine Kräfte reichen, dem Freunde, den Seinen, der Kunst, welcher er sich gewidmet, zu nützen, und ein Bild zu zeichnen, zu welchem die Ruhigern und Bedachtsamern wohl auch nach Jahren zuweilen zurückkehren: das weiß ich noch nicht. Nur das weiß ich schon jetzt: Macht dies irgend ein Anderer, wer es auch sey, Freund oder Feind, so gut oder besser, als ichs gekonnt hätte: so

freue ich mich von Herzen, und beschränke mich darauf, es der Welt so laut ich kann anzupreisen. – Klingt Ihnen dies Alles, was ich hier gesagt habe, oder Etwas davon, anmaßend: so erinnern Sie sich, daß ich mit fliegender Feder schreibe, und daß in meiner ganzen Seele nichts von Anmaßung ist und eher zu viel vom Gegentheil.

Von Herzen

Ihr

Rochlitz.

Daß Sie mit diesem meinem Blatte behutsam umgehen mögen, brauche ich nicht erst zu bitten.“

Rochlitz' Idee, eine Biographie mit zeitlichem Abstand zu veröffentlichen, blieb unausgeführt; er schrieb 1829 lediglich eine ausführliche Analyse von Webers *Oberon* für die *Allgemeine musikalische Zeitung*¹⁹. Aber auch Wendts Vorhaben wurde nicht umgesetzt, möglicherweise, weil ihm ein Dritter zuvor gekommen war: Carl Friedrich Rungenhagen (1778–1851), Vizedirektor der Singakademie und später (nach Zelters Tod 1832) ihr Direktor. Rungenhagen gehörte zu Webers Berliner Freundeskreis; über seinen Kontakt zu Weber erfahren wir u. a. aus seiner handschriftlich überlieferten Selbstbiographie:²⁰

„Das Jahr 1812 brachte mir die Bekanntschaft eines liebenswürdigen Menschen, es war *C. M. v. Weber*, der sich über 6 Monate in Berlin aufhielt, und sein schönes Talent wie seine schätzbaren Geistes Gaben mittheilend, bald mein Freund wurde; wir sahen uns oft.“

Diese Erinnerung greift er auch in einem Brief vom 17. Juli 1826 an Karl Theodor Winkler in Dresden auf:²¹

¹⁹ *Recension Oberon. Romantische Oper in drey Akten. Nach dem Englischen des J. Planché. Musik von Carl Maria von Weber. Klavierauszug vom Componisten. Berlin, bey Schlesinger (Pr. 6 Thlr. 12 Gr.)*, in: *AmZ*, Jg. 29, Nr. 15 (11. April 1827), Sp. 245–255 und Nr. 16 (18. April 1827), Sp. 265–273.

²⁰ *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. K. F. Rungenhagen 1, S. 17. In Webers Tagebuch 1812 wird Rungenhagen wiederholt erwähnt, erstmals am 27. Mai, als er bei ihm übernachtete. Zu Webers vermeintlichem Geburtstag, dem 18. Dezember 1812, widmete Rungenhagen ihm seine Komposition „Ein guter Freund ist Preises werth“ (*D-B*, Weberiana Cl. IV B [Mappe XVII], Abt. 3, Nr. 1367).

²¹ *D-Dl*, Mscr. Dresd. T 3300. Hs. 1929. 636.

„Die Veranlaßung zu diesen Zeilen giebt der Verlust den die Kunst durch den Tod des Kapellmeisters *C. M. v. Weber* erlitten, zu den Freunden seiner Muse gehörte auch ich, so wie zu denen, die die schätzbaren Eigenschaften seines Geistes und Herzens kennen gelernt, sein früherer längerer Aufenthalt in Berlin führte uns oft zusammen und gab mir dazu Gelegenheit. Bald nach seinem Hinscheiden wurde es bekannt wie ungünstig seine Familie durch dies Ereigniß gestellt sey, mit Freude ergriff ich die Gelegenheit meine neueste Arbeit in der Art mitzutheilen: daß der Ertrag der Familie des Verstorben. zugehören solle. – Der Wunsch mit der Herausgabe dieses Werkes auch eine kurze Biographie und Bildniß *Weber's* zu geben, veranlaßt diese Zeilen an Ew. Wohlgebohren. Sie haben seit Jahren sowohl in freundschaftlicher als geistiger Verbindung mit ihm gestanden, von Ihnen daher Stoff zu Ausarbeitung einer Biographie zu erbitten ist mein dringendes Anliegen; dem vertrauteren Freunde ist gewiß Manches bekannt worden, was sein Wirken und Schaffen selbst angiehet. Begebenheit aus seinem Geschäftsleben, Züge aus seinem häuslichen Leben, Hindeutungen auf seine Kunst-Produktionen, wie alles, was den Verstorbenen näher berührt wird dankbar aufgenommen. – Erfreuen Sie gütig baldigst durch einige Zeilen den Unterzeichneten so auch durch Gewährung seiner Bitte –

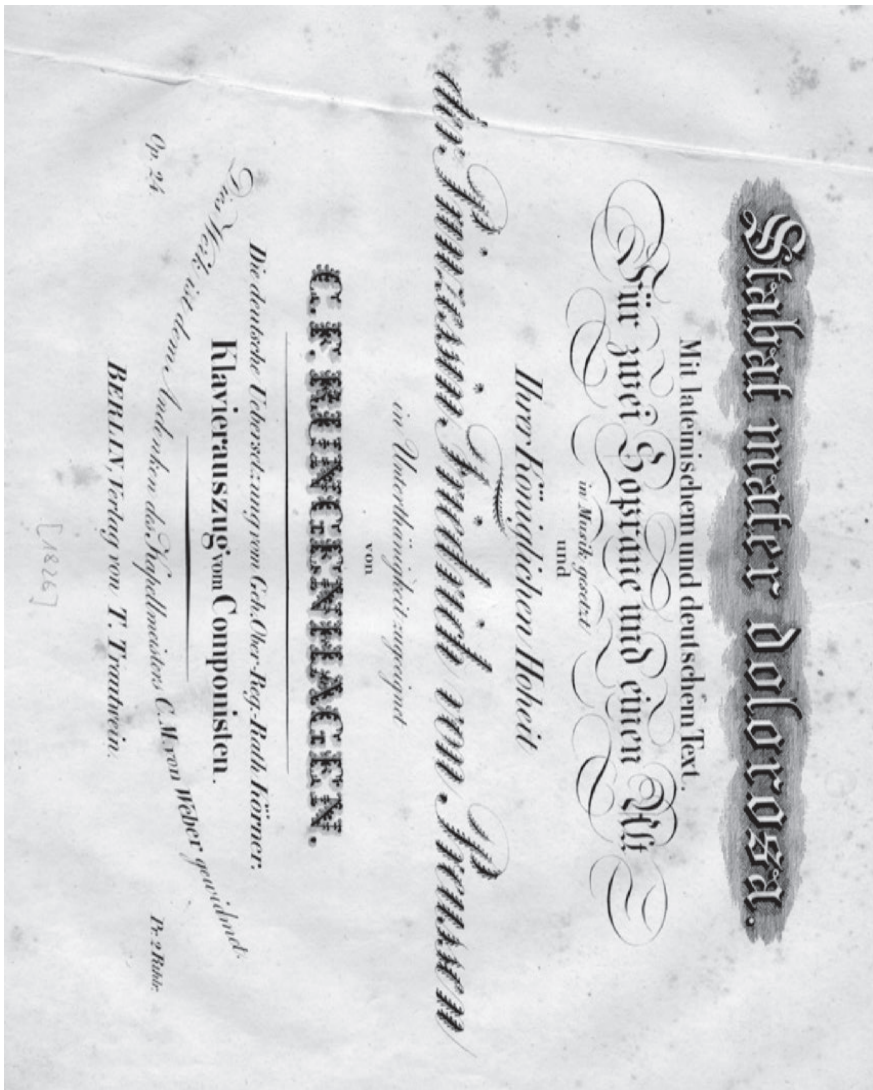
H. Hofr. Schmidt²² von Berlin mein vieljähriger Freund stellt diese Zeilen selbst Ihnen zu mein Anliegen unterstützend.

Mit wahrer Hochachtung
Ihr ergebener
Rungenhagen Musikdirektor“

Um welche „neueste Arbeit“ es sich handelte, erfuhr man schon am 8. Juli 1826 im 157. Stück der *Königlich privilegirten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, wo folgende Anzeige eingerückt war:²³

²² Johann Philipp Samuel Schmidt (1779–1853), Jurist, Musikjournalist, Komponist und Klavierlehrer, lebte und wirkte seit 1801 in Berlin, zeitweilig Mitglied der Singakademie und der Liedertafel, seit 1819 Hofrat.

²³ Diese Anzeige erschien mit geringfügigen Änderungen auch in anderen Journalen, u. a. in der Beilage *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* (zur *Dresdner Abend-Zeitung*, Jg. 10), Nr. 57 (19. Juli 1826), S. 227.



Titelblatt des Klavierauszugs zu Rungenhagens *Stabat mater* mit Widmung an Carl Maria von Weber

„Zum Vorteil der Familie des zu London verstorbenen Königl. Sächsischen Capellmeisters

Carl Maria von Weber

ladet Unterzeichneter zur Pränumeration auf ein »*S t a b a t M a t e r*« eigener Composition für 2 Soprane und ein Alt, ein, welches im Klavierauszuge mit lateinischen und deutschen Worten noch vor Ende October dieses Jahres in der hiesigen Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung, breite Straße No. 8, erscheint²⁴, woselbst von heute ab die Pränumeration auf dieses Werk mit Zwei Thaler angenommen wird.

Vorzugsweise erhalten die respectiven Pränumeranten *gratis* eine kurzgefaßte, aus den besten Quellen geschöpfte Biographie des gefeierten Tonsetzers, mit einem sehr ähnlichen Bildniß und einem Facsimile desselben versehen. Berlin, den 1sten Juli 1826.

Der Musik-Director Rungenhagen.“

In der oben genannten Zeitung erschien im Jahr darauf folgende Nachricht:²⁵

„Im Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin, breite Straße No. 8, sind so eben erschienen:

Nachrichten aus dem Leben und über die Musik-Werke Carl Maria von Webers, mit dem sehr ähnlichen Bildnisse desselben. 20 Sgr.

Das Porträt allein²⁶, gr. Royal Schweiz, Velin 15 Sgr.“

Rungenhagen blieb nicht viel Zeit für die Biographie. Man weiß nicht, wie Winkler auf seine Bitte reagiert hatte; aus dem Text kann man eher auf die Unterstützung durch den Weber-Freund Hinrich Lichtenstein schließen, da einige zitierte Briefe mit Sicherheit von diesem zur Verfügung gestellt worden sind²⁷, ohne dass sein Name genannt wird.

²⁴ Angezeigt wurde die Komposition im *Handbuch der musikalischen Literatur*, hg. von C. F. Whistling, 2. ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Aufl., Leipzig 1828, S. 959.

²⁵ *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 1827, 20. Stück (24. Januar); auf dem Titelblatt der Biographie ist allerdings noch 1826 als Erscheinungsjahr angegeben.

²⁶ Das Bildnis ist die Lithographie von Friedrich Eduard Eichens nach Carl Christian Vogel (1823); unter dem Bild steht eine faksimilierte Unterschrift Webers.

²⁷ Die von Rungenhagen zitierten Briefe finden sich vollständig wiedergegeben in der Ausgabe des Briefwechsels Weber – Lichtenstein, hg. von Ernst Rudorff, Braunschweig 1900.

Von Rungenhagens Vorhaben wusste auch Caroline von Weber. Das geht indirekt aus einem Brief von ihr an Lichtenstein hervor, den sie am 31. Juli 1826 schrieb:²⁸

„Ich hatte vor einigen Tagen einen Brief von Herrn *Rungenhagen*, der mir auf's Neue die Versicherung giebt: wie unendlich gut und thätig besorgt *Webers* Freunde für das Wohl seiner Kinder sind, und daß gern jeder etwas für uns thun mögte. Mit der innigsten Dankbarkeit erfüllte mich das Alles und ich kann es nicht beschreiben wie wohlthätig das Bewußtsein, die Theilnahme so edler Menschen zu besitzen auf mich wirkt.“

Ob Rungenhagen auch die Witwe um Material gebeten hatte, ist ungewiss. Die anonym veröffentlichte, 7½ Seiten umfassende Biographie im Großformat ist nicht frei von Irrtümern und Fehlern, bezeugt aber den guten Willen Rungenhagens, den Hinterbliebenen zu helfen und seinem Freund ein würdiges Denkmal zu setzen. Die Publikation erfuhr eine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, in der es u. a. hinsichtlich der Bewertung der Kompositionen heißt:²⁹

„Wenn von seinen [*Webers*] Liedern, deren Zahl beträchtlich ist, gesagt wird, dass sie alle ohne Ausnahme werthvoll sind und sich durch das Ohr den Weg zum Herzen gebahnt haben: so ist das doch wohl zu viel behauptet und der Verstorbene selbst würde das, wie wir nach mehrfachen Aeusserungen aus seinem eigenen Mund zu schliessen berechtigt sind, für übertrieben halten, wie wir es zu thun keinen Anstand nehmen, ob wir gleich überzeugt sind, dass *Weber*, besonders im romantischen Liede sich am grössten zeigte.“

Die insgesamt recht verhaltene Besprechung schließt mit dem Hinweis, dass das Ganze wohl nichts anderes sein will, „als ein von dem Werthe des geehrten Componisten lebhaft durchdrungener Panegyricus, der in einigen Dingen noch vollständiger hätte geliefert werden können und dem wir recht viele Freunde wünschen.“

Nach Überlieferung von Carl von Holtei hatte neben Wendt, Rochlitz und Rungenhagen auch Karl Theodor Winkler den Vorsatz gefasst, sich mit

²⁸ *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 31d (Abschrift von F. W. Jähns).

²⁹ *AmZ*, Jg. 29, Nr. 40 (3. Oktober 1827), Sp. 685–687.

Webers Biographie zu beschäftigen. Holtei schrieb dazu am 7. November 1860 an Max Maria von Weber:³⁰

„Nach *Weber's* Tode beabsichtigte *Theodor Hell Weber's* Biographie zu schreiben. Als bei *Tieck* darauf die Rede kam, sagte dieser ganz wüthend: »Ein solcher Flachkopf wie dieser *Winkler* (*pseud. Th. Hell*), dieser *Ledebrinna*³¹ will über einen Mann schreiben, ihn schildern, wie unser *Carl Maria* einer war! Das ist nicht zu dulden!« Und dabei hatte er feuchte Augen; Das hab' ich nur noch einmal an *Tieck* bemerkt – wie er von *Goethe's* Tode sprach.“

Allerdings entstand Tiecks Novelle erst 1833/34; der Erstdruck erfolgte 1834, so dass die angebliche Äußerung des Dichters frühestens zehn Jahre nach Webers Tod denkbar wäre – zu dieser Zeit dachte Winkler wohl nicht mehr daran, eine Weber-Biographie zu schreiben. Einen wahren Kern hat Holteis Äußerung dennoch: Die Beziehungen Tiecks zum Dichterkreis, speziell zu Karl Theodor Winkler, waren von großen Spannungen und gegenseitiger Abneigung geprägt³².

Gegen einen entsprechenden Plan Winklers spricht auch eine Notiz von Friedrich Kind zum Andenken an Weber, in welcher in einer Beilage der Dresdner *Abend-Zeitung* Ende Juli 1826 berichtet wurde, dass zu dieser Zeit „bereits an zwei, ja wohl drei Biographien desselben gearbeitet werde“; damit dürfte er die Planungen von Rochlitz, Wendt und Rungenhagen gemeint haben. Kind führte dazu weiter aus:³³

³⁰ D-B, Weberiana Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4B, Nr. 41B.

³¹ Jähns annotierte am Rand der Abschrift: „»*Ledebrinna*« ist die Hauptfigur in einer Novelle von Tieck, in welcher dieser Th. Hell aufs Schärfste geißelt.“ Eine der Hauptfiguren in der Novelle *Die Vogelscheuche* heißt Ledebrienna. Vgl. auch Hermann Anders Krüger, *Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdener Liederkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*, Leipzig 1904, S. 34f.

³² Zum Verhältnis zwischen Tieck und Winkler vgl. auch den Kommentar *Tieck und der Dresdner Liederkreis*, in: Ludwig Tieck, *Schriften 1834–1836* (Ludwig Tieck, *Schriften*, Bd. 11), hg. von Uwe Schweikert, Frankfurt am Main 1988, S. 1198–1203 und Marek Zybura, *Ludwig Tieck als Dramaturg am Dresdner Hoftheater mit einem Anhang bisher ungedruckter Dokumente zur Anstellung und Entlassung Ludwig Tiecks als Dramaturg am Dresdner Hoftheater*, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, Jg. 44 (1994), S. 220–245 (speziell S. 228ff.).

³³ Friedrich Kind, *Mittheilungen über Carl Maria v. Weber*, in: *Einheimisches* (Beilage zur *Abend-Zeitung*, Jg. 10), Nr. 14 (31. Juli 1826), S. 53f.

„sie [die Verehrer Webers] werden aber gewiß auch wünschen, daß die Herren Verfasser nicht dem Bestreben, einander an Zeit zuvorzukommen, die Obliegenheit der genauesten Forschung und Prüfung aufopfern mögen.

Der Verf. dieser Zeilen ist keineswegs gesinnt, an ein Unternehmen dieser Art, wozu seiner Meinung nach auch die gründlichste Kenntniß der Tonkunst erforderlich ist, zu denken“.

Ähnliche Vorbehalte könnten auch Karl Theodor Winkler von einem entsprechenden Vorhaben abgehalten haben; dieser plante stattdessen einige Zeit später die Herausgabe einer „vollständigen Sammlung“ der literarischen Arbeiten Webers³⁴.

Wenn nachfolgend in der gebotenen Kürze die bis 1864 veröffentlichten biographischen Versuche betrachtet werden, ist festzustellen, dass sie nahezu alle auf Carl Maria von Webers Autobiographie und auf Rungenhagens Arbeit von 1826 basieren. Daneben wurden Berichte aus deutschen und englischen Zeitungen und Zeitschriften ausgewertet, die nach Webers Tod erschienen. Eigenständige Wertungen des Künstlers und seiner Musik sucht man meist vergebens.

Eine Ausnahme bilden die Erinnerungen des Berliner Kritikers und Literaten Ludwig Rellstab, die dieser 1828 in der Zeitschrift *Caecilia* veröffentlichte³⁵. Er ist Weber mehrfach persönlich begegnet, hat mit ihm korrespondiert und ihn bezüglich des *Euryanthe*-Textbuches beraten. Er schätzte Weber sehr und war mit ihm im Gespräch wegen eines Operntextes aus seiner Feder³⁶, das der Komponist hätte vertonen sollen, wozu es allerdings nicht

³⁴ Vgl. die Anmerkung zu Winklers Besprechung von *W. G. Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, hg. von Friedrich Kind, auf das Jahr 1827, in: *Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften* (Beilage zur *Dresdner Abend-Zeitung*, Jg. 10), Nr. 82 (12. Oktober 1826), S. 325f. Demnach sollte die Publikation bereits zur Leipziger Frühjahrsmesse 1827 vorliegen.

³⁵ Ludwig Rellstab (1799–1860), Librettist und Musikkritiker in Berlin; L. R., *Carl Maria von Weber*, in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 7, H. 25, Mainz 1828, S. 1–20, nachfolgend wiedergegebenes Zitat auf S. 2.

³⁶ In Webers Brief an Rellstab vom 26. Oktober 1821 ist von einer Oper mit dem Titel *Belisar* die Rede, im Tagebuch notierte Weber am 30. Mai 1822: „Brief von Rellstab nebst Plan zu *Alcucius* erhalten“.

mehr gekommen ist. In der Einleitung zu seinem Erlebnisbericht formulierte Rellstab den Wunsch:

„Es wird aber nur eine leichte Skizze werden können; die feinere Verschmelzung der Züge, den leiseren Uebergang der Farben und Schattirungen in einander, die einem Bildniss erst den wahren Werth der Kunst und Treue geben, müsste uns ein Mann liefern, der sich im wahren Sinne des Wortes einen *F r e u n d* des Verstorbenen nennen dürfte, der ihn in vielen Verhältnissen des Lebens gesehen, gekannt, mit ihm gelebt, seine Bildung von Stufe zu Stufe begleitet, und sich in der Zeit seines Ruhms wenig von ihm getrennt hätte. Ob Weber einen solchen Freund besessen, weis ich nicht; das aber ist gewiss, dass er ihn verdient hat. Möchte sich ein solcher doch angeregt finden, die Lebensgeschichte des liebenswürdigen Künstlers ausführlich zu schreiben [...].“

Im selben Jahr erschien in der Serie *Neuer Nekrolog der Deutschen* eine Lebensbeschreibung Webers³⁷; erstmals von einem Verfasser, der keinerlei persönliche Beziehung zu dem Komponisten hatte. Autor war der erst 25-jährige Theologie-Candidat Carl-Joseph Olearius (1803–1884) aus Stolberg. Olearius war seinerzeit kurzfristig Lehrer im Hause des Buchhändlers Bernhard Friedrich Voigt in Ilmenau gewesen, bei dem der Nekrolog erschien. Auf diesem Wege dürfte er den Auftrag zur Abfassung der Biographie erhalten haben. Bei Erscheinen der Ausgabe war Olearius bereits Subkonrektor am Lyzeum in Stolberg/Harz (ab April 1828)³⁸. Auch Olearius stützte sich vorrangig auf die Autobiographie und Rungenhagen, versuchte aber immerhin mit eigenen Worten am Ende des Artikels eine Wertung des Komponisten; der Nekrolog endet mit einem Gedicht auf Weber von einem nicht genannten Autor.

Bereits ein Jahr später folgte eine Lebensbeschreibung Webers vom Leipziger Organisten und Musikschriftsteller Carl Ferdinand Becker (1804–1877)³⁹. Becker orientierte sich fast wörtlich an der Rungenhagen-Biogra-

³⁷ Jg. 4 (1826), Teil 1, Ilmenau: B. F. Voigt, 1828, S. 324–347. Rochlitz verfasste für dieselbe Ausgabe den Nekrolog auf den am 24. Mai 1826 mit 37 Jahren verstorbenen Friedrich Ernst Fesca; warum er nicht auch die Weber-Biographie beisteuerte, bleibt unklar.

³⁸ Olearius hat neben weiteren (späteren) Nekrologen für diese Reihe vorrangig theologische Schriften und eine Stadtchronik von Stolberg/Harz hinterlassen; vgl. auch Hans-Peter von Olearius, *Carl Joseph Olearius*, in: *Stolberger Geschichte(n)*, H. 5 (2010), S. 263–267.

³⁹ C. F. Becker, *Carl Maria von Weber*, in: *Denkmäler verdienstvoller Deutschen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig: Fest, 1829, S. 77–92.

phie und brachte Zitate aus Webers Autobiographie und aus zwei Briefen von ihm an Gottfried Weber (vom 15. Dezember 1823 und 19. März 1824), die von Letzterem in der Zeitschrift *Caecilia* publiziert worden waren⁴⁰. Der Artikel enthält zudem sachliche Fehler, die von Rungenhagen ungeprüft übernommen wurden.

Eine nur mit „L. S.“ gezeichnete kurze Biographie erschien 1829 in Gotha⁴¹. Sie stützte sich ebenfalls auf die genannten beiden Hauptquellen, reicherte den Text allerdings noch mit Zitaten aus *Tonkünstlers Leben*, dem unvollendeten Roman Webers⁴², an. Relativ ausführlich ging der unbekannt Autor auf den Aufenthalt Webers in London und seine letzten Stunden ein.

Daneben hatte sich der Schriftsteller Gotthilf August von Maltitz (1794–1837) mit andern, nicht genannten Autoren zusammengetan und in einem Sammelband auch eine Würdigung Webers versucht⁴³.

Zehn Jahre nach Webers Tod veröffentlichte Johann Georg Bürkli (1793–1851), Präsident der Zentralkommission der Schweizerischen Musik-Gesellschaft in Zürich, im 24. *Neujahrsstück der allgemeinen Musik-Gesellschaft* in Zürich⁴⁴ eine *Biographie von Carl Maria von Weber*. Der Komponist war auf seiner Schweiz-Reise am 21. August 1811 bei der Sitzung der Gesellschaft anlässlich des Musikfestes in Schaffhausen zum außerordentlichen Ehrenmitglied ernannt worden. Bürklis neunseitige Biographie bringt wörtliche Zitate aus der Autobiographie und längere Abschnitte aus Rungenhagen (ohne Quellenangabe), geht intensiv (unter Verwendung von Brief-Zitaten von Weber und Fürstenau) auf die letzten Lebensmonate des Komponisten in London ein und gibt im Anhang ein Werkverzeichnis.

1855 trat Friedrich Wilhelm Jähns (1809–1888) erstmals mit einer nur zum Teil eigenen biographischen Publikation in die Öffentlichkeit; er erweiterte, überarbeitete und aktualisierte für die 10. Auflage des Brockhaus-Lexikons

⁴⁰ *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 7, H. 25, Mainz 1828, S. 30 und 86.

⁴¹ *Lebensbeschreibung von Carl Maria von Weber*. Mit Porträt, Gotha: Hennin[g]s'sche Buchhandlung, 1829, 19 S.; identischer Nachdruck in der Sammlung *Deutscher Ehren-Tempel*, Bd. 11, hg. von Wilhelm Hennings, Gotha: Hennings, 1831, S. 31–47.

⁴² Vorlage dafür waren wohl die von Winkler hg. *Hinterlassenen Schriften* Webers.

⁴³ *Denkmal den berühmten musikalischen Künstlern Mozart, Beethoven, Hummel, Kalkbrenner, Field, Weber, Ries, Moscheles, Czerny geweiht*, Leipzig, Hamburg, Itzehoe: Schubert & Niemeier, um 1830, S. [27]–31.

⁴⁴ Bürkli gab dieses Periodikum 1825 bis 1837, 1839 bis 1842 und 1847 heraus.

den Weber-Artikel aus der 9. Auflage⁴⁵. An dessen Ende erhob er, nachdem er die 1828 erschienene Edition von Webers *Hinterlassenen Schriften* in drei Bänden von Winkler lobte, die Forderung: „Einer späteren Zeit möchte ein umfassenderer Blick in das geistige Leben des seltenen Mannes dargeboten werden durch die auszugsweise Herausgabe von W's hinterlassenen Tagebüchern aus den Jahren 1810 bis 1826 und eine dergl. von dritthalbhundert seiner Briefe an die Gattin.“⁴⁶ Im handschriftlichen Verzeichnis seiner Weberiana-Sammlung notierte Jähns im Anschluss an den entsprechenden Katalogeintrag:⁴⁷

„Auch in dieser Scizze mußte noch die Jugend- und Familien-Geschichte *Weber's* nur ganz an der Oberfläche berührt werden, weil die nach dieser Richtung hin besonders hochverdienstliche Arbeit seines Sohnes noch nicht vorhanden war“.

Als letzte Publikation vor 1864 sei diejenige des Schriftstellers, Theologen und Mineralogen Heinrich Döring (1789–1862) erwähnt: *Carl Maria von Webers Biographie und Charakteristik*⁴⁸. Döring wurde in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bekannt als Biograph deutscher Schriftsteller; ihm wird nachgesagt, seine Serien-Produktion habe letztlich dazu geführt, dass seine Arbeiten, die auf Selbstzeugnissen der beschriebenen Personen beruhen, oberflächlich und fehlerhaft wurden⁴⁹. Das trifft leider auch auf die Weber-Biographie zu. Man gewinnt den Eindruck, dass er zwar viele Briefe, Schriften und Biographien, die bis in die 1850er Jahre erschienen waren, auswertete und in langen Passagen ohne jegliche Quellenangabe zitierte, wobei er bisweilen

⁴⁵ *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon*, 9. Aufl., Bd. 15, Leipzig 1848, S. 173f.; dass. 10. Aufl., Bd. 15, Leipzig 1855, S. 116–118.

⁴⁶ Zitiert nach dem Originalmanuskript von Jähns, *D-B, Weberiana*, Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4, Nr. 21, Bl. 1v. Seine Forderung, die im übrigen nicht in den Druck übernommen worden ist, konnte erst im 21. Jahrhundert in einem neuen Medium erfüllt werden, vgl. www.weber-gesamtausgabe.de.

⁴⁷ Friedrich Wilhelm Jähns, „*Weberiana*“. *Sammlung von musikalischen, brieflichen und anderen Autographen Carl Maria von Weber's*, beendet 18. Juni 1874 [mit späteren Nachträgen], *D-B, Mus. ms. theor. Kat.* 840, S. 120.

⁴⁸ Erschienen als Subskriptions-Beilage zu: *Carl Maria von Webers Compositionen*, 1. rechtmäßige Ausgabe, revidiert und corrigiert von H. W. Stolze, Wolfenbüttel: Holle, 1857.

⁴⁹ Vgl. Michael Then, Artikel *Döring, (Johann Michael) Heinrich*, in: *Literaturlexikon*, hg. von Walther Killy, 2., vollst. überarb. Aufl., Bd. 3, Berlin 2008, S. 72.

nicht in der offensichtlich beabsichtigten Chronologie blieb, er vermittelte damit jedoch kein schlüssiges Weber-Bild, zumal seine eigenen Zwischentexte fehlerhaft sind (was z. B. Uraufführungsdaten u. a. betrifft).

Abgesehen von solchen Kompilationen ohne Quellenrang versuchte die Witwe Caroline von Weber ein eigenes Biographie-Projekt voranzutreiben. Ein entsprechender Hinweis findet sich erstmalig in ihrem Brief von Mitte Oktober 1844 an Ida Jähns⁵⁰, in dem es heißt, dass ihr Sohn Max Maria bei einem geplanten Berlin-Besuch „mit Meyerbeer⁵¹ viel wegen des Vaters Biographie zu sprechen hat, welche er zu schreiben gesonnen ist“⁵². Auslöser für die Absicht Max Maria von Webers war wohl dessen England-Reise im Sommer 1844. Von dort sandte er nach Dresden begeisterte Berichte, die Caroline von Weber ihren Berliner Freunden Jähns sogleich weitermeldete⁵³. Der Weber-Sohn besuchte während seines mehrwöchigen Aufenthaltes in London auch Sir Georg Smart, bei dem sein Vater 1826 gewohnt hatte, konnte dessen unverändertes Sterbezimmer sehen und bekam die Totenmaske, von deren Existenz er nichts ahnte, geschenkt⁵⁴. Er besuchte auch die Grablege Webers in Moorfields Chapel, sollte er doch auch die Überführung von Webers Leichnam nach Dresden vorantreiben. Ende September konnte Caroline von Weber dem Ehepaar Jähns bereits mitteilen, dass der Sarg von London abgegangen sei⁵⁵.

Der 22-jährige Max Maria von Weber kehrte voller prägender Eindrücke nach Dresden zurück. Der Biographie-Plan wurde zunächst aber wohl nicht

⁵⁰ Ida Jähns, geb. von Klöden (1816–1886), war seit 1. August 1835 die Ehefrau von Friedrich Wilhelm Jähns.

⁵¹ Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Komponist, mit Weber befreundet gewesen, hatte sich bereit erklärt, dessen unvollendete Oper *Die drei Pintos* zu vollenden, und war deswegen häufig in Kontakt mit den Nachkommen.

⁵² Mschr. Ms., *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 95<3>; Empfangsvermerk vom 19. Oktober 1844. Im Vorwort der 20 Jahre später erschienenen Weber-Biographie erwähnt Max Maria von Weber nichts von diesem frühen Entschluss.

⁵³ Vgl. u. a. Brief an Ida Jähns, *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 92<7>, Empfangsvermerk vom 14. August 1844.

⁵⁴ Vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Webers Totenmaske und ihr Einfluss auf die Weber-Ikono-graphie*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde*, Jg. 45, Eutin 2011, S. 137–155.

⁵⁵ *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 94<2>.

weiterverfolgt. Erst Anfang Februar 1848 ist in einem Brief Caroline von Webers an das Ehepaar Jähns erneut davon die Rede:⁵⁶

„Mit Ernst betreibe ich nun die Zusammenstellung von Webers vollständiger Biographie, und habe deshalb in die gelesenste[n] Zeitungen einen Aufruf ergehen lassen an Alle welche Materialien dazu liefern können⁵⁷. An Lichtenstein werde ich desshalb auch in diesen Tagen schreiben. Glauben Sie nicht dass ich mich an Rellstab wenden könnte? Gewiss könnte der auch interessante Beyträge liefern. Sprechen Sie aber keinen Menschen davon, wer die Biographie schreiben soll_[,] das ist uns von grosser Wichtigkeit.“

Die nächste briefliche Notiz vom März 1848 lässt darauf schließen, dass möglicherweise Sohn Max Maria in das Projekt involviert war; in einem Brief Caroline von Webers an Jähns liest man:⁵⁸

„So eben von Chemnitz zurückkommend wohin mich das Unwohlsein meines Sohnes rief, werde ich dringend angegangen wegen zusammenstellung des Materials zu Webers Biographie seine Hinterlassenen Schriefften herzubringen, und muss Sie daher bitten guter Jähns mir dieselben recht bald zu überschicken.“

Max Maria von Weber hatte inzwischen am 27. April 1846 Katharina Huberta Kramer geheiratet, und am 23. Februar 1847 war ihnen die Tochter Maria Karoline geboren worden. Zu dieser Zeit war der Weber-Sohn Maschinenmeister und Ingenieur der Chemnitz-Riesaer Eisenbahn und wohnte noch in Chemnitz. Die Revolutionsereignisse in Dresden im Frühjahr 1848 ließen die Beschäftigung mit dem Biographie-Projekt völlig zum Erliegen kommen, erst im Sommer gab es wieder einen neuen Impuls. Am 24. Juli 1848 besuchte Jähns Caroline von Weber in ihrem Sommerquartier in Pillnitz und berichtete seiner Frau Ida nach Berlin die Neuigkeit:⁵⁹

„Wir haben zwei Stunden auf das lebendigste gesprochen, und sie war so vertrauensvoll und herzlich wie noch kaum. Wir sprachen über

⁵⁶ *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 109<6>, Empfangsvermerk von Jähns: 5. Februar 1848.

⁵⁷ Dieser Aufruf konnte bisher leider noch nicht ermittelt werden.

⁵⁸ *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 110 <2>, Empfangsvermerk: 12. März 1848.

⁵⁹ Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, Dresden 1906, S. 305.

Devrient⁶⁰ als Biograph. Sie hält die Idee nicht mehr fest und wir haben das stille Abkommen getroffen, daß ich mich daran machen solle, weil es erstens mit Devrient noch sehr weit aussehend sei und zweitens Devrient ihr nach der Art, wie seine Theatergeschichte geschrieben ist, nicht zusagt. Sie hat das Vertrauen zu mir, daß ich die Sache gut machen werde. Wir haben viel darüber gesprochen und sie wird mir die Tagebücher Webers von Max aus Chemnitz schicken lassen.“

Ida Jähns reagierte Ende Juli in ihrem Antwortbrief verhalten auf die Nachricht:⁶¹

„Also die schon vor vier Jahren noch mit Alex⁶² gehegte und besprochene Idee, daß Du die Biographie schreiben sollst, ist wieder in Anregung gekommen? Das habe ich ja immer gesagt, daß keiner tauglicher dazu ist, wie Du, weil keiner sich wohl Webers Eigentümlichkeit so förmlich zu eigen gemacht hat, wie eben Du. Nur sehe ich nicht recht ein, wie Du es machen willst. Indessen kommt es ja auf einen Versuch an, und wer weiß, ob Du in diesem Winter nicht mehr Zeit dazu hast, als je sonst.“

Schon Mitte des nächsten Monats wurde das Biographie-Thema erneut angeschnitten. Caroline von Weber bat Jähns um Diskretion:⁶³

„Aber mein guter Wilhelm ich muss Sie nochmals bitten wegen unseren Plänen für die Biographie noch mit keinen Menschen zu sprechen, denn ich müste doch hier erst die angeknüpften Fäden wieder lösen ehe man

⁶⁰ Eduard Devrient (1801–1877), Schauspieler, Sänger, Theaterdirektor, seit 1844 als Nachfolger Ludwig Tiecks als Dramaturg am Dresdner Hoftheater. 1848 erschienen drei Bände seiner fünfbandigen Geschichte der Schauspielkunst (Eduard Devrient, *Dramatische und dramaturgische Schriften*, Bd. 5–7): Band 4 und 5 folgten erst 1861 bzw. 1874.

⁶¹ Max Jähns (wie Anm. 59), S. 306.

⁶² Webers jüngerer Sohn Alexander. Das Ehepaar Jähns reiste am 18. Juni 1844 zu Caroline von Weber nach Dresden; Ida Jähns logierte bei ihr. Alexander von Weber begann in dieser Zeit, ein Porträt von Ida Jähns zu malen. Zuvor war Max Maria von Weber auf der Durchreise nach London vom 12. bis zum 18. Juni Gast der Familie Jähns in Berlin gewesen. Dieser Aufenthalt wird vom Jähns-Sohn Max auf der Basis von Briefen seiner Eltern und dem Reisetagebuch seines Vaters als außerordentlich harmonisch geschildert; vgl. Max Jähns (wie Anm. 59), S. 227–229. Vom Brief, in dem Max Maria von Weber seine glückliche Ankunft in London meldete, erfuhr das Ehepaar Jähns noch vor seiner Rückreise nach Berlin.

⁶³ *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 2097, 116<4>, Empfangsvermerk: 18. August 1848.

von neuen spräche⁶⁴. Ich war erstaunt dass Sie Nettchen⁶⁵ etwas davon gesagt hatten, denn die sollte grade gar nichts davon wissen.

Die nun länger werdenden Abende werde ich zum Aufzeichnen meiner Erinnerungen benutzen wenn es mir erst mein armes Auge erlaubt. Die Tagebücher wird Max mitbringen wenn er Nettchen nach Chemnitz begleitet. Ich schicke Ihnen dann auch das, von Meyerbeer⁶⁶ aufgezeichnete Verzeichniss der Personen von welchen wir noch Beyträge erwarten können.“

Man hatte also möglicherweise einen Erinnerungsband im Blick, an dem mehrere Autoren mitwirken sollten, oder aber man erwartete durch die „Zulieferer“ eine breite Material-Basis.

Erneut fehlen daraufhin für längere Zeit Hinweise, dass das Biographie-Projekt weiterverfolgt wurde; vielleicht aufgrund des sich verschlechternden Gesundheitszustandes Caroline von Webers. Bis zu ihrem am 23. Februar 1852 erfolgten Tod wurde das Thema in der Korrespondenz mit Jähns nicht mehr aufgegriffen.

Obwohl Max Maria von Weber nach dem Tode seiner Mutter bereits Finanzrat in sächsischen Staatsdiensten war und unermüdlich auf seinem Fachgebiet publizierte, entschloss er sich doch – in Erfüllung des wiederholt geäußerten Wunsches seiner Mutter – selbst die Biographie seines Vaters zu schreiben. Er äußerte sich darüber im Vorwort des 1864 erschienenen 1. Bandes:⁶⁷

„Als, vor jetzt mehr als 12 Jahren, meine, nun in Gott ruhende, geliebte Mutter mich aufforderte und wiederholt in mich drang, die Biographie meines Vaters zu schreiben, traten mir die Schwierigkeiten, welche dieses Unternehmen für mich als Sohn, Beamten des Staats, in dem er zuletzt gewirkt hatte, und im Bereiche der Musik Ungelehrten haben mußte, so überwältigend entgegen, daß ich der theuren Frau die Freude versagen mußte, den Gatten vom Sohne geschildert zu sehen.

⁶⁴ Gemeint sind wohl Gespräche mit Devrient.

⁶⁵ Kosenamen für Carolines Schwiegertochter Katharina Huberta von Weber (1823–1874).

⁶⁶ Max Maria von Weber hatte inzwischen offensichtlich Meyerbeer von den Biographie-Plänen berichtet und ihn gebeten, diese (bisher nicht ermittelte) Zeitzeugen-Liste aufzusetzen.

⁶⁷ MMW, Bd. 1, S. Vf.

Welche Kämpfe mußte dem Sohne beim Darstellen des Lebens seines Vaters, das Ringen nach der nöthigen Thatsächlichkeit bereiten, und welche Gefahren lief er, selbst wenn er sie gewann, daß die Welt doch immer seine Feder von der Liebe, oder, was fast nachtheiliger noch, von dem Bestreben, sie um dieser historischen Objektivität willen zu verläugnen, geführt finden werde. Wie konnte es ausbleiben, daß hier Einer Gebotenes indiskret zu tief aus dem, man verzeihe den Ausdruck, privatesten Seelen- und Familienleben geschöpft, dort ein Anderer Verhältnisse und Thaten von der kindlichen Rücksicht mit zu weichen Falten drappirt nennen würde! Der Blick auf staatliche und gesellschaftliche Verhältnisse, die aus der Zeit, wo Carl Maria von Weber in meinem Vaterlande wirkte, in die unsere herübertagen, schien mir den freien Athem zum Schildern der bedeutungsvollsten Periode seines Wirkens zu verkümmern, ganz abgesehen von der Schonung, welche Empfindungen noch lebender Zeitgenossen verdiente. Endlich war ich, wie gesagt, einer musikwissenschaftlichen Darstellung seines Schaffens in keiner Weise gewachsen.“

Trotz all dieser berechtigten Vorbehalte stellte er sich der Aufgabe und bereiste, wie er angab, mehr als zehn deutsche Städte zum Materialsammeln und Kennenlernen der Lokalitäten; darüber hinaus schöpfte er zusätzlich aus weiteren Quellen:⁶⁸

„Abgesehn von dem gewaltigen gedruckten Stoffe, den die Journale, Brochüren und Werke der damaligen schreibseligen Zeit lieferten, bot sich mir der reiche Inhalt der, mir meist mit großer Liberalität geöffneten, Theater-, Kirchen- und politischen Archive dar, bei deren Benutzung ich, von vielen Seiten her, mit großer Liebenswürdigkeit unterstützt worden bin⁶⁹. Den weitaus kostbarsten Theil dieses Materials aber

⁶⁸ MMW, Bd. 1, S. Xf.

⁶⁹ Tatsächlich besuchte Max Maria von Weber die Archive oft nicht selbst, sondern ließ sich Zuarbeiten von dort schicken; über die Stuttgarter Aktenlage berichtete ihm beispielsweise Ferdinand von Dusch (vgl. Anm. 75). Im Niedersächsischen Staatsarchiv in Oldenburg befindet sich eine 27-seitige Zusammenstellung von Aktenauszügen zu Franz Anton von Webers Tätigkeit in Eutin (Akte 271-10-6), die im November 1862 vom dortigen Archivregistrator Helmerichs angelegt wurde. Dieses Manuskript könnte aufgrund einer entsprechenden Anfrage Max Maria von Webers angelegt worden sein, der in der Biographie (Bd. 1, S. 14–21) erstmals ausführlicher über die Webers in Eutin berichtete; vgl. Frank Ziegler, „*Wie tief nun meine Hoffnungen gesunken sind*“. *Franz Anton von Weber in Eutin*,

bildeten fast tausend Briefe von und an Weber und Weber's Familie, Aufsätze, Mittheilungen aus dessen eigener Feder und von Freunden und Zeitgenossen herrührend, die mir zum Theil zur Benutzung gelassen, theils beonders für meine Zwecke niedergeschrieben wurden, und endlich Weber's eigne, vom 26. Februar 1810 an, bis 3 Tage vor seinem Tode consequent fortgeführten Tage- und Notizbücher.“

Wie angedeutet knüpfte Max Maria von Weber Kontakte zu Zeitzeugen und weiteren Gewährsleuten, die ihm als Informanten seriös erschienen; so dankte er in seinem Vorwort ausdrücklich Giacomo Meyerbeer, Ignaz Moscheles, Julius Benedict in London, August Kahlert in Breslau, Alexander von Dusch in Heidelberg, Ferdinand von Dusch in Stuttgart, Ernst Hellwig in Eutin, Bürgermeister Johannes Friedrich Müller in Chemnitz, Kammermusikus Wilhelm Schlick in Dresden, Botho von Hülsen in Berlin, Johann August Stöger in Prag, Sir George Smart in London, Carl von Holtei in Graz, Leopold von Sonnleithner in Wien u. a.⁷⁰ Einer der Genannten, Ignaz Moscheles, reagierte wie folgt auf die Anfrage des Weber-Sohnes:⁷¹

„Viele verlangen Auskunft von mir, wie man wohlfeil zur Unsterblichkeit befördert, wie man, trotz leichten Calibers zur Kunstgrösse wird, und da ich ihnen nicht helfen kann, so halte ich mich lieber an die Bitte des Finanzraths M. M. von Weber, der seines Vaters Biographie schreibt und Notizen über seine letzten Tage von mir verlangt, die mein Tagebuch ihm liefern wird.“

Ein Originalbrief von Max Maria von Weber an Leopold von Sonnleithner (1797–1873) ist erhalten, so dass man einen Eindruck erhält, wie er sich den

in: *Jahrbuch für Heimatkunde Eutin*, Jg. 40 (2006), S. 20f., Anm. 28. In den genannten Passagen der Biographie sind (indirekt) auch etliche Akten des Eutiner Stadtarchivs (zur Anstellung von Vater Weber als Stadtmusikant) benannt.

⁷⁰ MMW, Bd. 1, S. XVIf.

⁷¹ *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, hg. von Charlotte Moscheles, Bd. 2, Leipzig 1873, S. 317 (1861 aus einem nicht näher datierten Brief aus Leipzig an seinen Enkel). In einem langen Schreiben vom 15. September 1861 an Max Maria von Weber hat Moscheles sein Versprechen gehalten und über seine Begegnungen mit Weber in London nach seinem Tagebuch berichtet; vgl. die Abschrift des Briefes von F. W. Jähns: *D-B, Weberiana*, Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4A, Nr. 13A.

Personen näherte, von denen er Unterstützung erhoffte. Am 5. Dezember 1861 schrieb er an ihn:⁷²

„Seit mehreren Jahren bin ich mit Sammlung des Materials zu einer Biographie meines Vaters Carl Maria von Weber beschäftigt, die denn nun auch bis zu der Periode seiner Wirksamkeit in Wien gediehen ist. Obgleich mir nun auch über diese durch eine umfassende Correspondenz, meines Vaters Tagebuch und viele Journale aus damaliger Zeit, sehr viele Notizen vorliegen, so mangeln mir doch zur Ergänzung der Bilder Züge, über die ich mir bisher keine authentischen Nachrichten verschaffen konnte. – Nun weiß ich, daß Sie, sehr verehrter Herr, mit meinem Vater, zur Zeit seines Aufenthalts in Wien 1822 u 1823, eng liirt, ja mit ihm befreundet waren, daß Sie ihm wichtige Dienste geleistet haben, deren er stets dankbar gedacht hat, man rühmt mir ferner Ihre lebenswürdige Gefälligkeit und ich wage es daher, im Vertrauen auf Ihre gütige Verzeihung, Sie mit einer Bitte zu behelligen, durch deren Erfüllung Sie mich zu größtem Danke verpflichten würden⁷³.

Vor allem bedarf ich nämlich der Unterlagen zu einer ausführlichen Darstellung der damaligen Wiener Theater Zustände, die sich am besten wohl aus der Bäuerle'schen Theaterzeitung schöpfen lassen dürften. Dieß Blatt ist aber hier Nirgends zu haben. Wäre es nun wohl durch Ihre gütige Vermittlung möglich, daß mir die Jahrgänge 1821–22.23 dieses Blattes von Wien aus, auf 1–2 Monate geliehen werden könnten? Ich trage natürlich alle Kosten und stehe für richtige und unbeschädigte Rückgabe! Es würde mir dadurch sehr wesentlich bei meiner Arbeit genützt werden. Hieran knüpft sich eine zweite Bitte die nämlich: daß Sie die Güte haben möchten, mir auf kurze Zeit gedruckte und ungedruckte Kunstnotizen und Mittheilungen, die Sie vielleicht noch aus jener Zeit besitzen, zur Durchsicht anzuvertrauen. Es versteht sich daß, wenn Sie mir diese Gunst erzeigen wollten, Alles unbeschädigt in Kurzem

⁷² Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Archiv. Eine weitere Anfrage Max Maria von Webers bezüglich der Arbeiten an der Biographie an Unbekannt vom 22. Januar 1862 ist in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien erhalten (Autogr. 466/19-2); darin geht es vorrangig um genealogische Fragen.

⁷³ Für Carl Maria von Weber war der Onkel Joseph von Sonnleithner (1766–1835) Korrespondenz- und Ansprechpartner in Wien, während Max Maria von Weber und vor allem auch F. W. Jähns mit dem 31 Jahre jüngeren Neffen Leopold von Sonnleithner im Briefwechsel standen.

wieder in Ihre Hände zurückkehren würde. Ich weiß, daß meine Bitten sehr kühn sind, müßte mich aber mit Allem was ich von Ihnen hörte, sehr täuschen, wenn es Ihnen nicht Genugthuung gewähren sollte, die Bemühungen eines Sohns zu unterstützen, der bestrebt ist der Welt ein möglichst treues Bild seines Vaters zu geben, der noch dazu mit Ihnen befreundet zu sein das Glück hatte.“

Dank des Sammeleifers von Jähns und der freundschaftlichen Beziehungen zum Weber-Sohn werden in der Weberiana-Sammlung in der Staatsbibliothek zu Berlin zahlreiche Abschriften von Briefen und Dokumenten aufbewahrt, die Max Maria von Weber erhielt⁷⁴; zu den wichtigsten „Lieferanten“ gehörten neben den bereits Genannten auch der Gerichtsaktuar Johann Barnetzky in Carlsruhe in Oberschlesien und der Superintendent Wilhelm Gleichmann aus Salzungen in Thüringen⁷⁵. Max Maria von Weber versicherte sich zudem der Mitarbeit seines väterlichen Freundes Jähns, indem er jenen mit der Auflistung des Werkverzeichnisses beauftragte, dessen Quelle die

⁷⁴ Die Kopien von Jähns dürften größtenteils 1874 entstanden sein; am 24. September d. J. schrieb er an Moritz Fürstenau: „In den letzten Wochen habe ich viel seltenes u. ausgezeichnetes Material für den Nachtrag der [Sammlung] »Weberiana« copirt, lauter Originalbriefe (große), die die wichtigsten Lebensmomente Carl Maria's ausführlich u. aus den ursprünglichen Quellen schöpfend besprechen [...]. Jetzt kommt noch eine ganze Suite Briefe von Jul. Benedict, desgl. eine Menge Aufzeichnungen von Alex. von Dusch, Holtei, solche die Carlsruher Periode u. England betreffende Aufzeichnungen. Es wird ein ausgezeichnete Zuwachs. Freilich viele, viele Bogen Copiatur für mich – die mir aber doch sehr interessant ist.“; vgl. Ortrun Landmann, Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm Jähns – Moritz Fürstenau. Eine Auswahl von Briefen und Mitteilungen der Jahre 1863–1885*, in: *Weber-Studien*, Bd. 2, Mainz 1996, S. 140f.

⁷⁵ Briefe in Abschriften von Jähns in *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4B, Nr. 14A.B. (E. Hellweg vom 29. Oktober 1853, noch nicht im Hinblick auf die Biographie, sondern in Zusammenhang mit der Weber-Feier 1853 in Eutin geschrieben, sowie undatiert), Nr. 14C (W. Gleichmann vom 5. Februar 1862), Nr. 14D (J. F. Müller vom 7. Mai 1862); Nr. 14E (A. Kahlert vom 3. Dezember 1860), Nr. 14F (J. Barnetzky vom 28. Januar 1862), Nr. 14H (A. von Dusch vom 11. Dezember 1860), Nr. 14I u. K (F. von Dusch vom 7. Januar 1862); ebd., Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5A, Nr. 5a (J. Benedict vom 5. Januar, 23. März, 1. Mai, 29. Juli, 8. August 1861) sowie Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5B, Nr. 65a (Beilage zum letztgenannten Benedict-Brief); vgl. auch Anm. 30 (Holtei-Brief) und Anm. 71 (Moscheles-Brief). Nicht von Jähns kopiert, sondern von fremder Hand (als Übersetzung ins Deutsche), findet sich in der Weberiana-Sammlung zudem ein Brief vom *Oberon*-Librettisten James Robinson Planché vom 29. April 1861; vgl. ebd., Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5C, Nr. 115.

Autobiographie Webers war und das im Anhang des 2. Bandes der Biographie erschien.

Neben Originalquellen und direkt erbetenen Zeitzeugenberichten wertete Max Maria von Weber auch die umfangreiche Memoiren- und Erinnerungsliteratur seiner Zeit aus, so Schriften von Helmina von Chézy, Holtei, Rellstab und vielen anderen. Allerdings führten unkritische Übernahmen von solchen Aussagen nicht selten zu Widersprüchen und Verfälschungen – ein wesentlicher Mangel, da der Autor allen Quellen gleichen Rang zuerkannte und diese in den seltensten Fällen genau auswies⁷⁶.

Der Beginn der Arbeit an der Biographie ist aus dem mit 15. Oktober 1863 datierten Vorwort zu erschließen, in dem Max Maria von Weber schrieb, er habe „6 1/2 Jahre lang, Fleiß und Mühe nicht gescheut [...], das Wahre zu ermitteln und niederzuschreiben“⁷⁷; demzufolge dürfte er im Frühjahr 1857 mit der Materialsammlung begonnen haben. Allerdings existierte ein Brief von Julius Benedict an Max Maria von Weber vom 27. Januar 1855, in dem dieser seine Mitarbeit an der Biographie seines „unvergesslichen Meisters“ anbot⁷⁸, also könnte es bereits zu dieser Zeit erste Versuche Max Maria von Webers gegeben haben, Augenzeugenberichte zu Webers Wirken in Hinblick auf deren Auswertung im *Lebensbild* zu sammeln⁷⁹. Anfang 1860 liest man in einem Brief von Friedrich Wilhelm Jähns' Sohn Max:⁸⁰

⁷⁶ Exemplarisch ist dies im Falle einer Episode (zum Wien-Besuch Webers 1823) dargestellt bei Frank Ziegler, „[...] wahr und genau aufgezeichnet“ – Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien. Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber – der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“ in der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden am 13. und 14. Oktober 2006 sowie freie Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 496–500.

⁷⁷ MMW, Bd. 1, S. XIII (gemeint ist die Arbeit an Bd. 1 und 2).

⁷⁸ Vgl. den Nachweis im Katalog 174 des Antiquariats Leo Liepmannssohn in Berlin (*Musiker-Autographen*), S. 126, Nr. 2222.

⁷⁹ Inwieweit auf den Aufruf Caroline von Webers von 1848 (vgl. Anm. 57) entsprechende Reaktionen eingegangen waren, ist unbekannt.

⁸⁰ Vgl. Max Jähns (wie Anm. 59), S. 734; Reaktion auf ein Schreiben von Ida Jähns an ihren Sohn Max (ebd.), in dem es heißt: „ich habe aber so die stille Idee, daß Du in Zukunft einmal ein Leben Webers in Angriff nimmst, bei dem Dir Vater [Friedrich Wilhelm Jähns] dann treulich, besonders bei dem musikalischen Teil desselben, zur Seite stehen wird.“

„Die Idee ein Leben Carl Maria von Webers zu schreiben, ist sehr schön; indeß arbeitet Max [Maria von Weber] ja wohl selbst daran.“

Die Hauptarbeitsphase Max Maria von Webers ist aber – davon zeugt die rege Korrespondenz (vgl. Anm. 75) – in den Jahren 1861 bis 1863 anzunehmen.

Als schließlich 1864 die ersten beiden Bände der Weber-Biographie erschienen (der dritte folgte erst zwei Jahre später), erhielten sie keineswegs einhelliges Lob. Stellvertretend seien Auszüge aus zwei Kritiken vorgestellt. Unter der Überschrift *Musikalische Biographien* wurden im 2. Jahrgang der Neuen Folge der renommierten *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in drei Folgen⁸¹ die beiden Bände von August Saran⁸² vorgestellt. Den ersten Band verdammte er gänzlich:

„So haben wir schliesslich nur den Wunsch hinzuzufügen, dass derselbe [Max Maria von Weber] grössere Gewissenhaftigkeit bei der Vollendung seines Werkes walten lassen möge. Sollte er persönlich sich ausser Stande fühlen, den billigen Forderungen einer Künstlerbiographie zu genügen, so veröffentliche er sein werthvolles und mit anerkennenswerthem Fleisse gesammeltes Material in schlichter und einfacher Zusammenstellung und überlasse die Verwerthung einem Berufeneren.“

Beim zweiten Band schlug Saran sanftere Töne an:

„Das Hauptinteresse des musikalischen Publicums wird sich bei diesem Bande ohne Zweifel der Entstehungsgeschichte der drei grossen Weber'schen Opern zuwenden und man wird mit Vergnügen anerkennen, dass der Biograph mit unermüdlichem Fleisse zusammengetragen hat, was für diese Punkte von irgend einer Wichtigkeit sein konnte.“

Ganz anders liest sich die Vorstellung des ersten Bandes der Biographie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* durch den Musikwissenschaftler und Komponisten Hermann Zopff (1826–1883), der in dreizehn Folgen⁸³ alle Kapitel

⁸¹ In Nr. 17 (27. April 1864), Sp. 289–294; Nr. 18 (4. Mai 1864), Sp. 305–312 [1. Zitat Sp. 311f.] und Nr. 25 (21. Juni 1864), Sp. 405–408 [2. Zitat Sp. 407].

⁸² Hinter dem Kürzel „A. S.“, mit dem die Besprechung gezeichnet wurde, verbirgt sich laut Titelblatt des Zeitschriftenjahrgangs der Gymnasiallehrer, Predigtamtskandidat und Komponist August Saran (1836–1922), der in den 1860er Jahren Aufsätze zu Musikthemen und 1875 eine Schrift über *Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied* verfasste.

⁸³ Hermann Zopff, *C. M. v. Weber's Biographie*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 60 (1864), Nr. 35 (26. August), S. 303–305 [das Zitat auf S. 303], Nr. 36 (2. September), S. 313f., Nr. 37

inhaltlich erschloss. Zu Beginn äußert er, dass in dem Werk „vor allen Dingen wohlthuend die seltene Ehrlichkeit und Unparteilichkeit fesselt, mit welcher der für dieses Gebiet vortrefflich begabte Verf. die Erlebnisse und Handlungen seines genialen Vaters schildert“.

Friedrich Wilhelm Jähns hatte der Biographie gegenüber Vorbehalte. In der Berliner Staatsbibliothek ist in der Weberiana-Sammlung sein Handexemplar erhalten⁸⁴; es weist aus, dass Jähns die Bände Satz für Satz durchgearbeitet hat. Besonders im ersten Band sind zahlreiche Randbemerkungen und Korrekturen mit Bleistift von ihm zu finden. Jähns notierte vorrangig Kommentare zu Werkerwähnungen, wenn sie seiner Meinung nicht entsprachen, verbesserte falsche Angaben zu Kompositionen, kommentierte den Inhalt oder verlieh seiner Empörung durch „Bitte! Bitte!“ Ausdruck. Im Kapitel über *Leyer und Schwert* schrieb Max Maria von Weber: „Zum ersten Male fühlte er [sein Vater] sich als Deutscher.“⁸⁵ Der Kommentar von Jähns dazu lautet:

„W. hatte sich viel früher schon als Deutscher gefühlt, er war es durch u. durch. Streitigkeiten über *Napoleon* (W. gegen N.) mit der Braut hatten laut W.'s Tagebuch zu mehrfachen bitteren Entzweigungen geführt zwischen ihnen“.

Aber es finden sich auch positive Kommentare wie z. B. „gut!“ – „schön“ – „Sehr wahr“.

Gegenüber seinem langjährigen Korrespondenzpartner Robert Musiol äußerte Jähns in einem Brief vom 17. September 1876:⁸⁶

„Um Ihnen über Max v. W.'s Werk einige Fingerzeige zu geben, habe ich 2 Aufsätze beigelegt, die leider leider! des Wahren viel enthalten⁸⁷. Zu Gunsten der Bestrebung objectiv zu sein, hat er weit über das Ziel

(9. September), S. 322f., Nr. 38 (16. September), S. 334f., Nr. 39 (23. September), S. 344f., Nr. 40 (30. September), S. 352f., Nr. 41 (7. Oktober), S. 359f., Nr. 42 (14. Oktober), S. 367–369, Nr. 43 (21. Oktober), S. 375–377, Nr. 44 (28. Oktober), S. 383–386, Nr. 45 (4. November), S. 394–396, Nr. 46 (11. November), S. 402f., Nr. 47 (18. November), S. 410–413.

⁸⁴ D-B, Weberiana Cl. VII, Nr. 4–6. Vgl. auch die Notiz in *Weberiana* 2 (1993), S. 9.

⁸⁵ MMW, Bd. 1, S. 454.

⁸⁶ D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 930.

⁸⁷ Möglicherweise handelte es sich um die beiden oben genannten Rezensionen von Saran und Zopff, zumindest um die negativere von Saran.

hinausgeschossen u. ist mit unerklärlicher Impietät gegen seinen Vater verfahren. Was das Musikalische anlangt, so ist er leider so gut wie nicht musikalisch, und Andere haben sein Urtheil bestimmt, mindestens geleitet. Culturohistorisch hat das Buch Interessantes aufzuweisen; das was die Jugendgeschichte (die frühere bis zu seinem Fortgange von Stuttgart) anlangt ist das Werk von höchster Bedeutung u. sein Verdienst ist ein sehr großes. – Ich bitte aber dringend, u. ich hoffe Sie werden treu meine Bitte gewähren, diese meine eben ausgesprochenen Urtheile über Max v. W's Buch als vollkommen im tiefsten Vertrauen auf Ihre Discretion gegeben zu betrachten. Niemals darf davon ein Wort ins Publikum dringen, denn wir sind alte Jugend-Freunde und er ist der Sohn meines tief innig geliebten Meisters. Also, ich bitte!!!!“

Der Tenor der kritischen Besprechungen lautet: Hochachtung vor der umfassenden Materialsammlung, aber Bedenken in bezug auf die Darstellung, die bisweilen Dichtung und Wahrheit vermengt, Pietätlosigkeit gegenüber Großvater und Vater, Mangel an musikalischer Kompetenz (die der Autor selbst im Vorwort ausdrücklich bekannte).

Seine Beweggründe, die Biographie so zu schreiben, wie er es getan hat, fasste Max Maria von Weber im Vorwort folgendermaßen zusammen:⁸⁸

„Mich drängte es, den Meister der ‚Euryanthe‘, des ‚Freischütz‘ und ‚Oberon‘ nicht bloß mit Lyra und Lorbeerkrantz, sondern auch im Hoffrack mit Schuh und Escarpin⁸⁹, und in seinem grauen Hausrocke, und als armen Reisenden, und als frohen oder verdrossenen Hausherrn, kurz in all dem Großen und Kleinen zu malen, das die Welt ausmachte, in dem seine Werke als goldne Früchte wuchsen; mit einem Worte: den Leser mit ihm l e b e n zu lassen.“

Tatsächlich stellt diese Lebensbeschreibung in der Weber-Biographik einen Meilenstein dar, auch wenn sie durch ihre unkritische Vermischung von bezeugten Fakten, fraglichen Anekdoten und phantasievollen Anreicherungen die Beschäftigung mit Weber nicht nur positiv beeinflusst hat. Als biographischer Roman ist sie ganz Kind ihrer Zeit, als Quelle für die Forschung allerdings nur mit größter Vorsicht zu benutzen!

⁸⁸ MMW, Bd. 1, S. X.

⁸⁹ Escarpin = leichter Tanzschuh.

Mit Weber im Kino

Teil I: Begleitmusik zum Stummfilm

von Markus Bandur, Berlin

Filmmusik ist ein Thema, dessen Facetten sich angesichts der ungemein raschen technologischen Entwicklung des Mediums Film im 20. Jahrhundert und der immensen Verbreitung kinematographischer Produkte nur schwer überblicken lassen. So ist auch weitgehend in den Hintergrund getreten, welche dominante Rolle die Kompositionen des 19. Jahrhunderts – und nicht nur ihre Musiksprache – seit den ersten Kinovorführungen für die Ausprägung einer genuinen Filmmusik einnehmen und wie stark die autonomen Werke des Konzertlebens der Zeit neben der damaligen Populärmusik die Rezeption der neuen Bilderwelt prägten¹. Pointiert gesagt: Die aktuellen musikalischen Repertoires aller Stilspähren und Genres wurden in den ersten Jahrzehnten der Filmgeschichte umgedeutet zu einer Filmmusik *avant la lettre*.

Auch Webers Werke waren von diesem Vorgang der Funktionalisierung oder, neutraler formuliert, Neukontextualisierung betroffen. So ist es aufschlussreich zu beobachten, wie seine Kompositionen mit filmischen Inhalten in Beziehung traten und welche musikalischen Ausdrucksbereiche als besonders geeignet angesehen wurden, bestimmte Szenen und Szenentypen zu begleiten, zu verstärken, zu unterstützen oder – im Sprachgebrauch der Stummfilmzeit – zu „illustrieren“².

Für die Epoche des Stummfilmkinos, der Zeit zwischen 1895 und ca. 1930, als die Mehrzahl der Filme durchgängig und überwiegend spontan sowie individuell mit Live-Musik begleitet wurden, gilt sicherlich, dass vielfach zwischen Bild und Musik nur akzidentielle Übereinstimmung (wenn überhaupt) herrschte. Die Titel von Schlagern und Opernarien, die Thematik von Overtüren sowie die ausdifferenzierten Funktionsbereiche von Märschen, Chorälen, von Tanzmusik und Nationalhymnen bildeten den überwie-

¹ Siehe dazu ausführlich Markus Bandur, *Frühe Kinomusik im städtischen Raum*, in: *Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft. Kulturgeschichtliche Perspektiven*, hg. von Nils Grosch und Tobias Widmaier, Münster 2014, S. 155–168.

² Vgl. Markus Bandur, Art. *Illustration*, in: *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, hg. von Manuel Gervink und Matthias Bückle, Laaber 2012, S. 241–245.

genden, oberflächlichen Anknüpfungspunkt in der Musikauswahl – jeweils abhängig von den Repertoirekenntnissen und den technischen Fertigkeiten der beteiligten Musiker. Originäre Kompositionen für einzelne Filme³ waren selten, da sie teuer, aufwendig und hinsichtlich der Synchronisation aufgrund von schwankenden Abspielgeschwindigkeiten und der reparaturbedingten Längendifferenzen der jeweiligen Filmrollen nur mit großem Aufwand realisierbar waren⁴, von den unterschiedlichen Ensemblegrößen in den Abspielstätten und der damit verbundenen Notwendigkeit der Uminstrumentierung einmal ganz abgesehen.

Gleichwohl bildete sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein rudimentäres Bewusstsein hinsichtlich der mehr oder weniger gelungenen Übereinstimmung von Musik und einzelnen Szenentypen und Bildinhalten heraus: Bestimmte Musik oder auch nur bestimmte musikalische Merkmale wie Tempo, Tongeschlecht, Rhythmik, melodischer und harmonischer Duktus usw. galten als besser geeignet, die jeweiligen filmischen Inhalte zu begleiten⁵. Diese Erfahrungen schlugen sich in den Lehrbüchern und Notenmaterialien für die Kinomusiker nieder und führten zu einer sukzessiven Codifizierung der musikalischen Begleitung von Stummfilmen, die noch bis in die Filmmusik der Tonfilmzeit nachwirkte. Die Empfehlungen, die den zahlreichen theoretischen und praktischen Handreichungen für diesen Berufsstand zu entnehmen sind, werfen ein bezeichnendes Licht darauf, wie insbesondere die autonome Konzertmusik rezipiert wurde, d. h. in welcher Form die begriffslose, reinmusikalische Ausdrucksebene semantisch kodiert wurde, mit welchen ‚Bildern‘ im Kopf sie gehört wurde und mit welchen Gehalten sie verbunden war.

So lässt sich zwar zum einen die Einbeziehung des klassisch-romantischen Musikrepertoires in den Bereich der Stummfilmbegleitung durchaus als logische Konsequenz der programmmusikalischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts begreifen, unabhängig davon, wie autonom die betreffenden Kompo-

³ Wie beispielsweise im Fall von *L'assassinat du Duc de Guise* (1908; Musik: Camille Saint-Saëns), *Die Nibelungen* (1923/24; Gottfried Huppertz), *Napoleon* (1926; Arthur Honegger), *Metropolis* (1926; Huppertz), *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* (1927; Edmund Meisel).

⁴ Zu den zahlreichen Hilfsmitteln zur Synchronisierung von Stummfilm und Musik beim Stummfilm vgl. Markus Bandur, Art. *Synchronisation / Synchronisierung / Synchronität*, in: *Lexikon der Filmmusik* (wie Anm. 2), S. 495–499.

⁵ Vgl. dazu Markus Bandur, Art. *Ausdruck (musikalischer)*, in: *Lexikon der Filmmusik* (wie Anm. 2), S. 54–56.

sitionen ursprünglich konzipiert waren. Zum anderen aber wurde dieses Repertoire im Zusammenhang mit den Ausdrucksbereichen und Darstellungsformen des neuen filmischen Mediums semantisch neu erschlossen. In der Folge wurde dadurch die programmatische, d. h. ursprünglich durch die Lektüre von Texten dominierte Rezeption von Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts durch visuell oder bildhaft geprägte Verstehensmuster überlagert und abgelöst. Auch das Schaffen Webers bildet dabei keine Ausnahme, zeigt doch die Verwendung seiner Werke im Kontext der Kinomusik ein Interesse lediglich an der Semantik seiner Musiksprache, ohne dass Webers eigene Ausdrucksabsichten berücksichtigt worden wären oder diese ‚Zweckentfremdung‘ und Funktionalisierung überhaupt Rekurs auf die originären ästhetischen Konzepte ihrer Entstehungszeit genommen hätte. Im Gegenzug ist wiederum zu vermuten, dass die Rezeption autonomer Musik im Anschluss an die kulturelle Erfahrung von Filmmusik kaum noch unabhängig von der Ausrichtung auf die visuelle Ebene, auf bildhafte Vorstellungen stattfinden kann; die ursprünglichen Hörweisen und Verstehensformen dürften nach der Prägung durch die ubiquitäre Filmmusik kaum noch nachvollziehbar sein. Offen bleibt dabei, inwiefern Webers kompositorische Innovationen und seine Musiksprache überhaupt den Einsatz von Musik als Illustration bildlicher oder filmischer Inhalte vorbereitet oder beeinflusst haben.

*

Schon bei den Vorläufern der Kinomusik, der musikalischen Begleitung von „lebenden Bildern“ (Tableaux vivants), Panoramen und Dioramen, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung in Europa fanden⁶, wurden vereinzelt Kompositionen Webers herangezogen. In den beliebten Veranstaltungen der Tableaux vivants – ein Unterhaltungstyp, der Weber geläufig war⁷ – wie auch in Panoramen und Dioramen diente Musik dazu, die von den Teilnehmern in der jeweils festgehaltenen Pose dargestellten oder auf Leinwand

⁶ Vgl. dazu ausführlich Anno Mungen, „BilderMusik“. *Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Remscheid 2006 (*Filmstudien*, Bd. 45).

⁷ Weber verzeichnete am 3. März 1812 in seinem Tagebuch den Besuch der „lebenden Bilder von [Carl Ferdinand] Langhans“ im Berliner Nationaltheater. Vgl. dazu Matthias Hahn, *Carl Ferdinand Langhans' Inszenierung von Lebenden Bildern am Nationaltheater*, in: *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*, hg. von Klaus Gerlach, Hannover 2009, S. 283–308.

dargestellten Bildinhalte zu verstärken, akustisch zu komplettieren⁸ und zu kommentieren, auszudeuten oder weiterzuführen.

Bei den Aufführungen von *Tableaux vivants*, bei denen die Verwendung von Musik Webers belegt ist, handelt es sich um Veranstaltungen am 2. März 1826 und am 6. Mai 1831, beide im Berliner Königlichen Schauspielhaus. Innerhalb dieser Folgen von elf bzw. acht „Bildern“, die jeweils noch durch ein Theaterstück vervollständigt wurden (vgl. zum ausführlichen Programm die in Abb. 1 und 2 wiedergegebenen Theaterzettel), begleitete bei der früheren Veranstaltung der „Bauernchor“ (aus dem *Freischütz*) das Bild „Der Violinspieler. (Nach van Steen.)“ im Sinne einer pseudo-realistischen akustischen Komplettierung der Szene.

Demgegenüber diente bei der späteren Darstellung der „Warnung vor der Wassernixe“ („nach einem Bilde von Hildebrand“) das „Lied aus Oberon“ – gemeint ist wohl der Beginn des Finales des II. Akts, der Gesang der Meeremädchen: „O wie wogt es sich schön auf der Flut“ – gleichsam als musikalische Illustration der erotischen Anziehungskraft, die von der Schönheit der Wassernixen ausgeht.

*

Im Rahmen der Kinomusik ab 1895 ist grundsätzlich davon auszugehen, dass Musik Webers – und vor allem seine populären Stücke – zum Standardrepertoire der den Film ad hoc begleitenden Pianisten und Ensembles gehörte, auch wenn sich diese weitverbreitete Praxis nur indirekt und vor allem in kritischen Äußerungen über ‚unpassende‘ Musik nachweisen lässt⁹.

Eine gezielte und bewusste Einbeziehung von Musik Webers in der Stummfilmbegleitung hingegen ist erstmals 1910 nachweisbar. Die amerikanische Produktionsfirma Edison Studios, die ab 1909 parallel zu dem Vertrieb ihrer Filme Listen mit – anfänglich nur vagen, später präziseren – Musikempfehlungen für Kinomusiker herauszugeben pflegte, schlug vor, bestimmte Szenen des Films *Frankenstein* (Regie und Drehbuch: James Searle Dawley; Dauer: 13 Minuten) mit Musik aus Webers Oper *Der Freischütz* zu begleiten. Es handelte sich dabei um diejenigen Szenen, in denen das von Charles Ogle

⁸ Neben Musik dienten dazu insbesondere bei Panoramen und Dioramen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auch Geräusche wie Kanonenschläge, Vogelgezwitscher, Donner und Wassergeplätscher.

⁹ Zu Beispielen solcher Kommentare der Zeit siehe Bandur, *Frühe Kinomusik* (wie Anm. 1).

Königliche Schauspiele.

Donnerstag, den 2. März 1826.

Im Schauspielhause:

Lebende Bilder.

Vorspiel.

- Personen: Ein Regisseur, Hr. Weig. Ein Theaterbote, Hr. Bern S. Ein Unbekannter, Hr. Kräger.
- 1) Die Bekrönung Apollo's.
Nach einem Entwurfe des Geh. Oberbauraths Herrn Schindel. Sennen: Mad. Ursilmann, Mlle. Aug. Lange, Mlle. Hampel d. zte, und Mlle. Albedil. Dazu, Duett aus dem Festspiele: Epimenides, von D. A. Weber, gesungen von Mlle. Carl und Mlle. Hoffmann.
 - 2) Joseph vor Pharao, nach Raphael.
Pharao, Hr. Eiseb. Joseph, Hr. Devrient d. j. Dazu, Romanze aus: Joseph in Egypten, gesungen von Herrn Haber.
 - 3) Die Auffindung Mose, nach Raphael.
Priester, Mlle. Carol. Bauer. Dienerinnen, Mad. Eperstedt, Mlle. C. Wilmann ic. Dazu: Chor von Raumann.
 - 4) Verkauf der Liebesgötter.
Dreifaltigkeit (Wandgemälde). Dargestellt von Mad. Wauer, Mlle. Némora und Mlle. Leonhard. Dazu: Terzett aus 3 Ariette, gesungen von Mlle. Reinwald, Mlle. Carl und Mlle. Hoffmann.
 - 5) Wandgemälde aus Herkulanum.
Mad. Hr. Walg. Victoria, Mlle. Gemmel d. zte. Pachetia, Mlle. Leijl d. zte. Dazu: Chorgesang aus Uthal, von Wehul.
 - 6) Dithyrambischer Musenzug.
Nach einer Skizze von Wagner in Rom. (Relief.) Apollo, Hr. Richter d. zte. Muse, Mlle. Carol. Bauer. Mlle. Hr. Reinwald, Mlle. Bertha Carl, Mlle. Wilh. Glacke, Mlle. Vogwinkel, Mlle. Keiß, Mad. Freund, Mlle. Faubert, Mlle. Engel. Dazu: Chorgesang von Raumann.
 - 7) Der Prinz von Geldern,
Propet seinem Vater im Gefängnisse: von Rembrandt, aus der Gallerie von Sanssouci. Prinz von Geldern, Hr. Dufolt. Dessen Vater, Hr. Weig. Dazu: Chorgesang von Carl.
 - 8) Raphael und seine Geliebte,
Nach einem Bilde von Picot. Raphael, Hr. Winterberger. Fornarina, Mlle. Aug. Lange. Dazu: Barcarola, von Mad. Gan, gesungen von Mlle. Carl, Mlle. Hoffmann und Herrn Devrient.
 - 9) Siegfrieds Abschied von Chriemhilden,
Nach einer Zeichnung von Cornelius. Siegfried, Hr. Wilm. Chriemhilde, Mad. Ursilmann. Jäger, Hr. Vogwinkel, Hr. Walg. Dazu: Deutsches Minnelied, gesungen von Mlle. Glacke, Mlle. Soph. Hoffmann, Herrn Devrient und Herrn Reinick.
 - 10) Der Violinspieler. (Nach van Steen.)
Violinspieler, Louis Bergois. Bauern, Hr. Wicht, Hr. Jadenack, Hr. Anton Schulz, und Mlle. Cogg. Hoffmann. Dazu: Bauernchor, von C. M. v. Weber.
 - 11) Französische Rekruten. (Nach H. Bernet.)
Bergant, Hr. Hogert. Rekruten, Hr. Käßling, Hr. Weig. Tambour-Major, Hr. Reichfeld. Tambour, Hr. Wächter. Dazu: Französischer Marsch.

Hier auf: Der Unschuldige muß viel leiden.

Lustspiel in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen, bearbeitet von Th. Hell.

Personen:	
Flechner, Danquie	Hr. Wilm.
Elementine, seine Gattin	Mad. Komisch.
Stiller, sein Compagnon	Hr. Kräger.
Amalie, dessen Gattin	Mlle. Carol. Bauer.
Constance	Mlle. Jean. Reinwald.
Madame Crutler, Schuhhändlerin	Mad. Eperstedt.
Ein Commis	Hr. Wicht.
Bedienter	Hr. Dufolt.

Die freien Entreen sind ohne Ausnahme nicht gütig.

Anzeige.

Zur heutigen Vorstellung sind nur noch Plätze zu den Logen des zweiten Ranges à 15 Sgr., des dritten Ranges à 12 Sgr., Parterre-Plätze à 15 Sgr., Amphitheater-Plätze à 7½ Sgr., zu haben.
Freitag, den 3. März. Im Opernhause: Jessonda, Oper in 3 Abtheilungen, von Weber; mit Tanz. Muss in 2 Acten.

Nachricht: Mad. Wilder und Hr. Wauer sind unpöflich.

Anfang 6 Uhr; Ende gegen 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Abb. 1: Theaterzettel der Königlichen Schauspiele Berlin vom 2. März 1826 (D-B)

Königliche Schauspiele.

Freitag, den 6. Mai 1831. 139

Im Schauspielhause:

Wer trägt die Schuld?

Aufspiel in 1 Aufzug, frei nach Escribe, von C. Blum. In Scene gesetzt vom
Regisseur Weiß.

Personen:

Gleichen, Banquier Caroline, seine Frau Graf Waldow Martin, Cassier Ein Bedienter	Hr. Blume. Mad. Crelinger. Hr. Crisemann. Hr. Weiß. Hr. Stürmer a. d. Th.
---	---

Die Handlung spielt in Wien, fängt Morgens an und endigt Abends.

Hierauf:

Lebende Bilder.

- 1) „Judith und Holofernes,“ nach einem Bilde von Hildebrand.
Dargestellt von Mad. Blume und Hrn. Walz. Dazu: Chor aus Afrika, von Pössl.
- 2) „Le retour au village,“ nach einem Bilde von Delouches.
Dargestellt von den Damen Krickeberg, Blume, Lanz, Schulz, Gratzke, Quien, den Herren Lemm und E. Schmidt. Dazu: Musik von Kreuzer.
- 3) „Warnung vor der Wassernixe,“ nach einem Bilde von Hildebrand.
Dargestellt von Mlle. Gädike und Hrn. Hoppe. Dazu: Lied aus Oberon, gesungen von Mad. Valentini.
- 4) „Die Schleihändler,“ nach einem Bilde von Ebers.
Dargestellt von den Herren Walz, Weder, Niebe III., Kudell und Weiß. Dazu: Rezejt von Huber, gesungen von den Herren Hoppe, Widler und Schiefel.
- 5) „Der Brodtneid,“ nach einem Bilde von Most.
Dargestellt von den Herren Kschel, Wehl, Kürßling, Weiß und Walter-Ehren. Dazu: Volks-Musik.
- 6) „Frauen des Albaner Gebirges bei Rom,“ nach einem Bilde von W. Henfel.
Dargestellt von Mad. Richter, den Mlle. Schulz, Gratzke, Gerbin, Mons und Wehl. Dazu: Frauen-Chor aus Richard und Jocande, von Köstlin.
- 7) „Die Briefleserin,“ nach einem Bilde von Vistorius.
Dargestellt von Mlle. Büggenhagen und Mad. Eperstedt. Dazu: Lied von Himmel, gesungen von Mad. Valentini, den Herren Hoppe und Schiefel.
- 8) „Die Kegelspieler,“ nach einem Bilde von Vistorius.
Dargestellt von den Herren Weiß, Kschel, Niebe d. Jern, Wehl, Kürßling, Kudell, Walz, Weir, Mlle. Mons und E. Gasperini. Dazu: Musik von Jordan.

Anzeige.

Heute keine französische Vorstellung.

Sonnabend, den 7. Mai. Im Schauspielhause: 1) *Jeune et vieille*, 2) *Méville en 2 actes*, par Escribe. 2) *La séparation*, comédie nouvelle en 2 actes, par MM. Méville et Carmouche.

Zu dieser französischen Vorstellung sind Billets gültig, welche mit Freitag bezeichnet sind.

Sonntag, den 8. Im Opernhause: *Der Gott und die Bajadere*, Oper in 2 Abtheilungen. Vorher: *Das Landhaus an der Heerstraße*.

Im Schauspielhause: *Philipp*, Drama in 1 Akt. Hierauf: *Wächter Feld*, Drama in 5 Acten. Hierauf: *Amel aus Tuppelskirchen*, Pöste in 5 Abtheilungen, von Rosebud.

Nachricht:

Die Schräck, Mad. Seidler, Hr. Nebenstein, Hr. Schneider und Hr. Mantius sind abwesend; Hr. Devrient d. ä., Hr. Devrient d. j. und Mad. Unzelmann sind heiser.

Anfang 6 Uhr; Ende halb 9 Uhr.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet.

Abb. 2: Theaterzettel der Königlichen Schauspiele Berlin vom 6. Mai 1831 (D-B)

gespielte Monster in Erscheinung tritt; die Musik bereitet dabei dessen Auftritt in leitmotivischem Sinne dramaturgisch vor. Dieser Musikvorschlag knüpft sicherlich im weitesten Sinne an die Thematik der Oper an und greift die musikalische Chiffrierung des Unheimlichen auf.

Die im *The Edison Kinetogram* vom 15. März 1910 (Vol. 2, Nr. 4; vgl. Abb. 3) veröffentlichte Aufstellung der Musikempfehlung zu den einzelnen Szenen des Films, die sowohl vage charakterisierende Angaben als auch präzise Titelnennungen umfasst, lautet im Einzelnen:¹⁰



Abb. 3: Titelseite des *Edison Kinetograms* vom 15. März 1910

At opening.

Till Frankenstein's laboratory.

The monster is forming.

Till monster appears over bed.

Till father and girl in sitting room.

Till Frankenstein returns home.

Till monster enters Frankenstein's sitting room.

Till girl enters with teapot.

Till monster comes from behind curtain.

Till wedding guests are leaving.

Till monster appears.

Till Frankenstein enters.

Till monster appears.

Till monster vanishes in mirror.

Andante ([Balfe] „Then You'll Rememer Me“)

Moderato ([Rubinstein] „Melody in F“)

Increasing agitato

Dramatic music from *Der Freischutz*

Moderato.

Andante ([Scott] „Annie Laurie“)

Dramatic (*Der Freischutz*)

Andante („Annie Laurie“)

Dramatic (*Der Freischutz*)

Bridal chorus from *Lohengrin*

Dramatic (*Der Freischutz*)

Agitato

Dramatic (*Der Freischutz*)

Diminishing Agitato

¹⁰ Zit. nach: James Buhler, David Neumeyer, Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York und Oxford 2010, S. 257.

Ein weiteres Beispiel für die intendierte Verwendung von Musik Webers im Kontext des Stummfilms ist der von den Vitagraph Studios produzierte Film *The War-Makers* aus dem Jahr 1913 (Regie: Maurice Costello und Robert Gaillard; Dauer: ca. 10–13 Minuten). Das seit 1911 herausgegebene *Vitagraph Bulletin of Life Portrayals*, das wie im Fall der Edison Studios regelmäßig Musikvorschläge für die Vorführung der neu erschienenen Filme des Studios veröffentlichte, empfahl für eine Szene dieses Films Musik aus der Sturmszene des *Oberon*. Die betreffende Liste, die auch vereinzelt die entsprechende Notenausgabe durch Nennung des Verlags (im Falle Webers: Century) mit anführt, ist zugleich ein Beispiel für die zunehmende Komplexität und Detailliertheit dieser Verknüpfungsform von Szeneninhalt und Musikbegleitung, die bis in die späten 1920er Jahre in Gebrauch war und im weiteren Verlauf der Stummfilmgeschichte auch Notencipits und präzise Zeitangaben umfasste:¹¹

THE WAR-MAKERS. Two-Part Drama. (Diplomatic Story.) Opening smoothly with „When I dream of You“ (Chorus only. Shapiro) – continue with „Fernande“ (Feist) as Russian ambassador appears – becoming dramatic with „Simple Aveu“ (Haviland) – with „Overture From Wilhelm Tell“ for kidnapping scenes – until banquet scene – then „The Priest’s March“ (Haviland) – or „Serenata“ (by Moszkowski) (Suspense effects) with „Miserere“ (P) until end of Part One. Part Two. Continue Tension with „Melody in F“ (Rubinstein, Century) – quickening to „La Rumba“ (Stern) as title „Secret Service men“ appears – until Rosa books passage – then (Accel.) „Brazilian Dreams“ (Penn) – continuing with „Over the Waves“ (Feist) – until title „The Third night“ – then (Mysterious) „The Barcarole“ (by Offenbach) – until title „A Collision with a Derelict“ – then „The Storm“ (Weber, Century) – until title „Her Shoes“ – then „Meditation from Thaïs“ (Schirmer), concluding with „It takes a Little Rain (Shapiro) or „You’re My Girl.“

*

¹¹ „Music Suggestions“, in: *Vitagraph Bulletin of Life Portrayals*, Oktober 1913, S. 14; zit. nach: Rick Altman, *Early Film Themes: Roxy, Adorno, and the Problem of Cultural Capital*, in: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in the Cinema*, hg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Berkeley, Los Angeles und London 2007, S. 208f.

Neben dieses noch weitgehend offene Verfahren, die gewünschte Art der Musikbegleitung durch sogenannte „Cue sheets“ anzudeuten (im oben erwähnten Beispiel zu *Frankenstein* blieb die genaue Auswahl der Musik aus Webers *Freischütz* wohl dem Kinomusiker überlassen, wenn auch zu vermuten ist, dass sich der Hinweis auf die Ouvertüre bezieht), traten schon früh in der Praxis der Kinomusik andere Methoden, die das Ziel einer möglichst eindeutigen Aufeinanderbeziehung von Musikbegleitung und Filmszenen verfolgten. Ein – allerdings aufwendiges und daher nur vereinzelt praktiziertes – Verfahren war die Herstellung von sogenannten Kompilationen¹², wobei Ausschnitte aus präexistenter Musik mit neukomponierten Teilen in einer integralen Partitur kombiniert und diese präzise mit den einzelnen Szenen synchronisiert wurden.

Das wohl berühmteste Beispiel einer solchen Kompilation ist die orchestrale Musikbegleitung von Joseph Carl Breil zu David W. Griffiths Monumentalfilm *The Birth of a Nation* aus dem Jahr 1915 (187 Minuten), einem trotz seiner teilweise fragwürdigen politischen Interpretation der Geschichte der Vereinigten Staaten unbestrittenen Meilenstein in der Geschichte des Stummfilms. Auch hier spielte Webers Musik eine tragende Rolle. Breils Kompilation, die aus amerikanischen volksläufigen und populären Liedern, aus Exzerpten von Werken des Konzertrepertoires des 19. Jahrhunderts (neben Weber von Beethoven, Bellini, Grieg, Hérold, Mozart, Suppé, Čajkovskij, Wagner) sowie aus von Breil selbst komponierten Abschnitten besteht, verwendet an drei Stellen des Films Ausschnitte aus der Ouvertüre des *Freischütz*: T. 1f. mit T. 26–36, T. 37–122 mit T. 145–278 sowie T. 37–122 alleine. Dabei stehen diese – teilweise formal stark bearbeiteten und partiell in andere musikalische Kontexte eingebetteten – Stellen in Verbindung mit Szenen, die Aufstände, Aufruhr und Tumult zeigen; die ausgewählten Stellen der Ouvertüre knüpfen hier – im Gegensatz zur oben besprochenen Begleitung des Films *Frankenstein* – keineswegs an die inhaltliche Ebene der Oper an, sondern illustrieren mit Hilfe der Charakteristik musikalischer Bewegungsformen und Ausdruckshaltungen die gesteigerte Dynamik des Filmbilds¹³. Die hier für Breils Wahl wohl entscheidenden musikalischen Elemente wie synkroptierte

¹² Vgl. Markus Bandur, Art. *Kompilation / Kompilate*, in: *Lexikon der Filmmusik* (wie Anm. 2), S. 276f.

¹³ Zu Breils Partitur siehe ausführlich Martin Miller Marks, *Music and the Silent Film. Contexts and Case Studies, 1895–1924*, New York und Oxford 1997, S. 109–166.

Rhythmen, Läufe, Arpeggien, Passagen im Pianissimo, Tremoli und verminderte Septakkorde gehörten schon früh zu den Klischees der Kinomusik und entwickelten sich weiter zu semantischen Chiffren, mit denen insbesondere Situationen der Bedrohung, der Flucht sowie von Spannung im weitesten Sinne intensiviert wurden.

*

Ein weiteres zentrales Mittel, Kinomusik und Stummfilm stärker aufeinander zu beziehen, waren sogenannte Kinotheken, Notensammlungen mit präexistenter Musik, die hinsichtlich bestimmter Szenentypen, Ausdrucksebenen, Bildinhalte, Stimmungen und anderer filmischer Klassifikationsmerkmale aufgeschlüsselt wurden. Eines der bekanntesten Werke dieser Art ist die 678 Seiten starke Sammlung *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* von Ernő Rapée aus dem Jahre 1924. In diesem Werk sind unter 52 begrifflich fixierten „Moods and Situations“¹⁴ jeweils eine oder mehrere Kompositionen der E- und U-Musik gruppiert¹⁵, so dass der Kinomusiker spontan bei bestimmten Szenen die jeweilige(n) Seite(n) mit den entsprechenden Noten aufblättern und dergestalt immer sicher sein konnte, als geeignet angesehene Musik zu spielen. Solche Sammlungen bestanden häufig auch nur aus Listen mit musikalischen Werken, die nach bestimmten filmspezifischen Kriterien geordnet waren und mit deren Hilfe der Kinomusiker je nach dem Inhalt des betreffenden Films das gewünschte Notenmaterial aus seiner eigenen Bibliothek oder aus der des Lichtspielhauses zusammenstellen konnte.

Auch Kompositionen von Weber wurden in diesem Sinne nach ihrer kinomusikalischen Verwendbarkeit eingeteilt. Eine frühe Klassifikation in dem einflussreichen Lehrbuch *Musical Accompaniment of Moving Pictures* von

¹⁴ Die aus Gründen der Praktikabilität auf jeder Notenseite am Rand wiedergegebene Auflistung nennt im Einzelnen: Aëroplane, Band, Battle, Birds, Calls, Chase, Chatter, Children, Chimes, Dances (mit Unterkategorien), Doll, Festival, Fire-Fighting, Funeral, Grotesque, Gruesome, Happiness, Horror, Humorous, Hunting, Impatience, Joyfullness, Love-themes, Lullabies, Misterioso, Monotony, Music-box, National, Neutral, Orgies, Oriental, Parties, Passion, Pastorale, Pulsating, Purity, Quietude, Race, Railroad, Religioso, Sadness, Sea-Storm, Sinister, Wedding, Western.

¹⁵ Aufgenommen wurden u. a. Werke von Beethoven, Bizet, Boccherini, Brahms, Chopin, Delibes, Dvořák, Elgar, Glazunov, Grieg, Händel, Ljadov, Mendelssohn Bartholdy, Meyerbeer, Moszkowski, Offenbach, Raff, Schubert, Schumann, Johann Strauß, Čajkovskij, Wagner, Waldteufel.

Edith Lang und George West, das 1920 in Boston erschien¹⁶, führt die Kategorien „Nature“, „Love Themes“, „light, graceful Moods“, „elegiac Moods“, „impressive Moods“, „festive Moods“, „excotic Moods“, „Comedy“, „Speed (Hurries)“, „neutral Music“, „Waltzes“, „special Characters and Situations“ (mit Unterkategorien) an. Werke von Weber – die Ouvertüren zu *Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon* – sind allerdings in der Rubrik „Standard Overtures“ aufgeführt. Der Grund für die Aufnahme dieser Kategorie, die scheinbar die Logik der vom Film bestimmten Ordnung durchbricht, liegt – wie eine Anmerkung der Autoren hervorhebt – in der Vielfalt der Situationen und Szenentypen, bei denen diese Werke als Begleitung Verwendung finden können:¹⁷

„Most of these overtures contain brilliant and lively passages which will fit scenes in the wild West, hurries, chases, fights, and mob scenes, etc.; many of them also contain slow movements which will prove useful as love themes, etc.“

Dieses Verfahren, das Konzertrepertoire hinsichtlich seiner Funktionalität als Kinomusik detailliert aufzuschlüsseln, steht auch im Hintergrund des *Analytical Orchestral Guide* des New Yorker Verlagshauses Carl Fischer, der 1929 veröffentlicht wurde und sich sowohl noch an den ‚illustrierenden‘ Begleiter des Stummfilmkinos als auch schon an den neuen Berufsstand des „synchronizer of sound pictures“¹⁸ richtet. Wie die weitere Titelformulierung – „Every number listet according to *Mood and Form*, with indications of *Time, Key, Tempo* and *Duration*“ – verspricht, ordnete der verantwortliche Redakteur Julius S. Seredy die umfangreiche Backlist des Verlags den alphabetisch geordneten Rubriken von „Abandon“ bis „Yearning“ zu. Webers Werke sind dabei zahlreich vertreten. So werden etwa die Ouvertüren von *Abu Hassan*, *Peter Schmoll* („cut Adagio“) und *Preciosa* unter die Kategorie „Allegros (For fast moving scenes where no dramatic element is present)“ rubriziert. Die initialen *Adagio*-Abschnitte der Ouvertüren des *Freischütz* und des *Oberon* hingegen werden der Kategorie „Mystic Suspense (in Drama)“ zugeordnet, allerdings

¹⁶ Der ausführliche Titel lautet: *Musical Accompaniment of Moving Pictures. A Practical Manual for Pianists and Organists and an Exposition of the Principles underlying the Musical Interpretation of Moving Pictures.*

¹⁷ A. a. O., S. 29.

¹⁸ „Publisher’s Note“, o. S.

CARL FISCHER ORCHESTRA MUSIC

MYSTIC SUSPENSE (IN DRAMA)

(Continued)

Title	Composer	Key	Time	Tempo	No.	Price	Min.
DANSE ARABE "Nut Cracker" Suite.....	Tschaikowsky	Gm	%	Allegretto	T1840	E	2½
DANS LES BOIS (In the Woods)							
"Scenes Poétiques" (till 2).....	Godard	Fm	%	Allegro	T1972	E	1
DEER DANCE "Two Indian Dances".....	Skilton	Gm	%	Adagio	T1865	E	4
DESERT DREAM, Reverie.....	Biermann	Ab	%	Andante	T2015	C	2¼
DEUTSCHER TANZ (to action).....	Kretschmer	Cm	%	Andante	T698	D	2¾
DON CÉSAR DE BAZAN, Selection.....	Em	%	%	Allegro scherz.	T1856	C	1¾
(at G).....	Massenet	Gm	%	Andte. cantabile	T902	F	1½
DRAGONS D'ALCALA (minor part)							
"Carmen" Suite No. 1.....	Bizet	Gm	%	Allegro moderato	T1794	G	1¾
DRAMATIC MISTERIOSO—Intrique.....	Nicodé	Gm	%	Modto. con moto	FT11	AA	1¾
EASTER FANTASIA (till andante con moto).....	Lake	Am	%	Andante	T1856	C	1½
ECHO (Isma-Of).....	Elie	Am	%	Quasi lento	T1985	C	2
ESQUIMO WEDDING, Dance and Invocation							
"Polar" Suite.....	Trinkaus	Em	%	Modto. con moto	WC335	D	4
FOURTEEN FATHOMS DEEP.....	Lake	Em	%	Moderato	T1860	C	5
FRA DIAVOLO, Overture (light)							
(omit first twelve bars).....	Auber	D	%	Allegro maestoso	T164	E	4
FREISCHÜTZ, Overture (till vivace).....	Weber	C	%	Adagio	T1831	E	2¼
GIPSY DANCE (till ¾) (or start at andante).....	Merkler	Dm	%	Risolutto	T950	E	2
GRAND PAQUE RUSSE (Russian Easter) Overture							
.....	Rimsky-Korsakow	Dm	%	Lento mystico	T2003	Special	2
HUNGARIAN RHAPSODY No. 1 (till 3).....	Liszt	Fm	%	Lento quasi	T1739	G	2
INCANTATION AND CORTEGE OF THE FAIRY QUEEN							
"In Fairyland" (till C).....	Hosmer	Em	%	Andante mosso	C20	D	1¾
INCOGNITO.....	Kilenyi	Cm	%	Modto. misterioso	PH15	C	2¼
INTERMEZZO (Borghild's Dream).....	Grieg	Bm	%	Poco andante	T1670	E	3
IN THE CRIMEA, Capriccio.....	Moussorgsky	F	%	Vivo non troppo	T2112	D	4%
IN THE MOSQUE "Caucasian Sketches" (with ad lib. cut 2 to 3).....	Ippolitow-Iwanow	Bm	%	Adagietto	T1676	H	3¾
IN THE SHADOW OF THE SPRING "On the Nile".....	Hilse	F#m	%	Maestoso	T2074	E	2¾
ITALIANS IN ALGERIA, Overture.....	Rossini	C	%	Andante	T1672	D	1
LAC DES CYGNES "Enchanted Lake"							
Ballet Suite.....	Tschaikowsky	Bm	%	Moderato	T1844	E	3
LENORE (Symphonic) March (light).....	Raff	C	%	Marcia	T94	D	6½
MARCHE HONGROISE.....	Schubert-Liszt	Cm	%	Allegretto	T1694	E	3¼
MASKS (Agitated Misteroso).....	Borch	Em	%	Allegro	B7	AA	3
MAZURKA IN A MINOR.....	Chopin	Am	%	Modto. animato	T1841	D	3½
MILITARY PATROL.....	Poldini-Rapee	Gm	%	Moderato	FC3	E	1
MISTERIOSO AGITATO.....	Becca	Am	%	Agitato mosso	K50	BB	2
MODERATO AGITATO.....	Becker	Gm	%	Modto agitato	MP18	AA	1½
MYSERIOSO AGITATO.....	Becker	Gm	%	Moderato	MP33	AA	1
OBERON, Overture, First Movement (in lyric drama).....	Weber	D	%	Adagio sostenuto	T1738	E	2
ON THE MOUNTAINS (light).....	Grieg	Am	%	Un poco allegro	T1948	E	5
ORIENTAL SCENE—Song—Dance, "Serenade"							
.....	Rachmaninoff	Am	%	Allegretto	FT15	AA	1½
PHÉDRE, Overture (or at A).....	Massenet	Gm	%	Andte. molto sost.	T759	F	2
PLAYFUL POLAR BEARS, "Polar" Suite (light) (till change of key).....	Trinkaus	Am	%	Allegramente	WC335	D	3
PRELUDE, "Carmen," Suite No. 1.....	Bizet	Dm	%	Andante moderato	T1794	G	1½
PRELUDE IN G MINOR.....	Rachmaninoff	Am	%	Alla marcia	T1963	E	3¼
PRINCESS JAUNE, Overture (light).....	Saint-Saëns	Gm	%	Andantino	T1662	E	6½
PROCESSION OF THE SHADOWS, "Kiskaya" Suite Aborigene (start at 1).....	Elie	Cm	%	Adagietto	C43	D	3¼
RHAPSODIE NORVEGIENNE No. 3 (at 11).....	Svendsen	Gm	%	Andante	T1779	F	2½
ROBERT THE DEVIL, Selection (till allegro bacchantic), Meyerbeer							
.....	Saint-Saëns	C#m	%	Andante maestoso	T392	F	½
ROUET D'OMPHALE (Spinning Wheel)(at J).....	Saint-Saëns	C#m	%	Andantino	T1298	F	1¾
SATYR AND THE NYMPHS (grotesque), "In Fairyland" Suite.....	Hosmer	Am	%	Andantino	C22	D	2¾
SERENADE.....	Rachmaninoff	Am	%	Sost. quasi valse	T1867	C	3¼
SHADOWS IN THE NIGHT.....	Borch	Cm	%	Allegro moderato	B18	AA	3
SHEPHERD'S BOY, "Lyric Suite".....	Grieg	Am	%	Andno. espressivo	T1883	F	3½
SINISTRA.....	Schultze	Dm	%	Valse lento	T2059	C	6
SMUGGLERS' RENDEZVOUS.....	Beghon	Dm	%	Alto. misterioso	PH37	C	3
SPIRIT OF THE NIGHT (dramatic).....	Neinas	Em	%	Andante	K10	BB	1¾
SYMPHONY No. 4 IN G MINOR, 3rd Movement.....	Dvorak	Gm	%	Allegretto grazioso	T1896	E	8½
SYMPHONY IN B MINOR (Pathétique), No. 6, Op. 74 (till allegro).....	Tschaikowsky	Bm	%	Adagio	T2024	G	1½
UNDER THE SEA.....	Lake	Am	%	Moderato	FT39	AA	2¼
VALSE MACABRE.....	Godowsky	Cm	%	Moderato	FC2	E	3

[149]

Abb. 4: Fischer, *Analytical Orchestra Guide*, 1929, S. 149

im Fall des *Oberon* mit der Einschränkung, dass diese Verwendung lediglich für das „lyric drama“ gelte (vgl. Abb. 4).

Im deutschsprachigen Raum entstand die am weitesten ausgearbeitete Klassifikation des Konzertrepertoires zum Zweck der Verwendung als Stummfilmbegleitung. Es handelt sich um das *Allgemeine Handbuch der Film-Musik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav, das 1927 – kurz vor der endgültigen Durchsetzung des Tonfilms – in Berlin-Lichterfelde und Leipzig von der „Schlesinger’schen Buch- und Musikhandlung, Rob. Lienau“ veröffentlicht wurde. Während der erste Teil unter dem Titel „Musik und Film“ die theoretischen Arbeiten Erdmanns zu Ästhetik und Verfahren in der Stummfilmmusik versammelt, enthält der zweite Teil unter dem Titel „Thematisches Skalenregister“ ein ungemein detailliert aufgeschlüsseltes Verzeichnis von musikalischen Werken sowie einzelner Abschnitte daraus hinsichtlich ihrer Zuordnung zu unterschiedlichen Themenbereichen. In dieser Zuordnung der „Musikgruppen nach Stimmung, Bewegung und Form“, wie es in der tabellarischen Übersicht der Rubriken am Ende von Teil I (nach S. 155) genannt wird, finden auch Webers Kompositionen ihren Platz. Das „Verzeichnis der Werke“ (Teil I, S. 139) nennt die Ouvertüren zu *Abu Hassan*, *Euryanthe*, *Oberon*, *Preciosa*, *Peter Schmoll*, *Silvana* sowie zum *Beherrscher der Geister*, dazu die Schauspielmusik zu *Turandot* sowie – aus dem Bereich der Klaviermusik – die *Grande Polonaise* und die *Polacca brillante*, daneben noch einige Potpourri-Bearbeitungen der *Preciosa* und des *Oberon* sowie die „Sturmszene“ aus letzterem Werk. Auffälligerweise fehlt jeder Hinweis auf Musik aus dem *Freischütz*.

Die Katalogisierung der genannten Werke oder auch nur einzelner Abschnitte daraus im *Allgemeinen Handbuch* greift zum einen – wie es besonders in den Anfängen der Stummfilmbegleitung üblich war – äußerliche Merkmale wie Titel oder nationalmusikalische Charakteristika auf; so werden die *Grande Polonaise* und die *Polacca brillante* innerhalb der Rubrik „Inzidenzmusik“, Abt. „Volk – Gesellschaft“, im Unterpunkt „Polonaise“ eingeordnet, *Turandot* im Unterpunkt „Japanisch. Chinesisch“. Zum anderen werden stilistische Merkmale zur Gliederung herangezogen, etwa im Falle der Ouvertüren zu *Silvana* und zu *Peter Schmoll*, die im Unterpunkt „Bürgerlich-gravitätisch. Intrade“ eingeordnet und durch die Bemerkungen „Lyrisch-intradenartige Einleitung im älteren Stil“ bzw. „Gravitätische Intrade“ näher charakterisiert werden.

DR

SPANNUNG-J.G.T.
Verfolgung, Flucht, Eile.

186
Zamecnik 2, Sam Fox Photopl.
Edit. I, 1
Allegro.

187
Zamecnik 2, Sam Fox Photopl.
Edit. III, 6
Allegro agitato.

188
Bizet 15, Kinderspiele Nr. 5
Presto.

189
Finck 4, Hawks Ser. Nr. 4
Allegro vivo.

190
Franceschi-Fletter, La Monna Ouv.
S. 2
Allegro.
Meno S. 3 u. Mano S. 7, > - S. 9, Z. 3.
T. 3 → Ziti. 7.

191
Frey, Capit. Photopl. Ser. Nr. 43
Scherzando.

192
Hinet 7, Berg Ser. Nr. 33
Vivace.

193
Mozart 5, Lucio Silla Ouv. S. 6
Molto allegro.

194
Mozart 6, Mitridate Ouv. S. 4
Presto.

195
Rameau 1, Castor u. Pollux (Tavan)
S. 6
Assez vite et brillant.
→ nach S. 5, Z. 6, T. 4.

196
Simon 1, Berg Ser. Nr. 2
Allegro.

197
Smetana 1, Verkaufte Braut Ouv.
Vivacissimo.

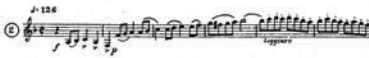
198
Weber 1, Abu Hassan Ouv. S. 1
Presto.
Takt vor Fermete → Takt 30 danach.—
Takt vor Beginn des Festensolos auf E
→ Takt 11 danach.

199
Andino 6, Berg Ser. Nr. 37
Agitato.

200
Axt II, Capit. Photopl. Ser. Nr. 39
Allegro.



(j=168) *temperato allegro*
Gewimmel, Gedämpfte Aus-
gelassenheit. *ppp* *smorz.*



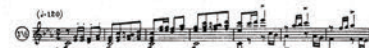
Stürmende Eile.



Stürmende Eile.



Kampf.



(anwachsend u. abklingend)



e

htr

dkl

186-200

Weitaus aufschlussreicher als diese eher oberflächliche Rubrizierung ist zum dritten die Klassifizierung nach Stimmungsgehalten und Ausdrucksbereichen; der *Presto*-Beginn der Overtüre des *Abu Hassan* etwa wird durch die teilweise abgekürzten Kategorien der „Dramatischen Expression“, „Spannung-Agitato“, Unterpunkt „Verfolgung, Flucht, Eile.“ gekennzeichnet und zusätzlich als „heiter“ vermerkt; das Symbol des runden Kreises zeigt zusätzlich ein bewegtes Tempo an (vgl. Abb. 5). Abschnitte aus *Euryanthe* und *Oberon* werden hingegen durch die Kategorien „Dramatische Expression“, „Höhepunkt-Appassionato“, Unterpunkt „Jubel“ markiert, als „freudig“ spezifiziert und mit weiteren präzisierenden Angaben wie „Jubelnde Freude. Heroisch“, „Freudig-dankbare Erregung“ usw. versehen (vgl. Abb. 6). Deutlich wird hier, wie die überlieferten affektiven Attribuierungen des Musikalischen mit bildhaft gedachten Beschreibungen verschmolzen werden, um dem vom Visuellen ausgehenden Kinomusiker hinsichtlich der zu wählenden Musik eine möglichst hohe Übereinstimmung von Filmbild und Begleitung zu garantieren.

*

Die Opern Webers und insbesondere die Overtüren – so lässt sich zusammenfassen – gehörten mit zum Kernbestand der Musikbegleitung beim Stummfilm, sei es in Europa, sei es in den USA. Zwar lässt sich über die usuelle Praxis der Stummfilmbegleitung kaum eine Aussage hinsichtlich der Verwendung von Kompositionen Webers treffen; die Handbücher und Arbeitsmaterialien der Kinomusiker belegen allerdings die feste Verankerung insbesondere der dramatischen Werke im Rahmen der Musikbegleitung, so dass Gleiches auch für die alltäglichen und weniger durchorganisierten Verfahren der spontanen Begleitung von Stummfilmen anzunehmen ist. Inwieweit nun wiederum diese Neukontextualisierung der Werke Webers auf die Rezeption der Musik in Konzert und Oper im Verlauf des 20. Jahrhunderts zurückwirkt(e), kann nur vermutet werden, es steht jedoch außer Frage, dass in der Frühzeit des Kinos breite Schichten der Gesellschaft das Opern- und Konzertrepertoire (und damit auch Webers Musik) erstmals in Verbindung mit dem Stummfilm kennenlernten.

DR KROCHENBUCH-KAPITEL

Jubil.



459 Schumann 3, Genoveva Ouv. *Passione.* Anf. Takt 230 (C-dur-Vorrede).

Heroischer Jubel.



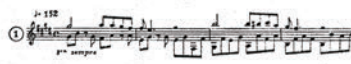
460 Smetana 3, Dalibor (Weniger) S. 16 *Allegro vivace.* Ex. 3, 13, Z. 4, 7. 6m—Z. 13, dasselbe 2, (Tourbié) S. 6 *Allegro.* Nohop. h. — 1/2 Min. — d) nach S. 7, Z. 2, T. 5.

Freude, Jubel.



461 Smetana 5, Geheimmis (Dauber) S. 7 *Allegro affettuoso.* d) nach Seite 2, T. 2.

Liebesfreude.



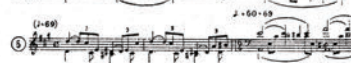
462 Strauß 2, Elektra (Tavan) S. 5 *Allegro brillante.*

Bezwängt/Leidenschaftlich. Jubelnd.



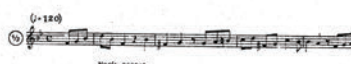
463 Strauß 2, Elektra (Tavan) S. 8 *Moderato. Più lento. Tpo. I. Alla. mod. Più mod. Molto mosso. Più lento. Più vivo.*

Jubil. Begeisterung.



464 Tschalkowski II, Eugen Onegin (Aizler) S. 14 *Allegro moderato. Poco animato.* d)

Liebesleidenschaft.



465 Verdi 8, Forza del destino Ouv. S. 8 *Allegro brillante. Più animato.* S. 9, Z. 2, T. 2. 3m—S. 14 (oder evtl. S. 12, T. 3)

Freude, Jubel. S.



466 Weber 2, Euryanthe Ouv. *Allegro marcato con molto fuoco.* T. 52 (Fremdenakt, s. Nohop. 1) 2m—T. 87 (s. Nohop. 4) — T. 101 (Takt vor Orchesterpunkt auf B im Fortissimo) — T. 197 (2 Takte vor Wiederkehr des Hauptthemas, s. Nohop. 4) — T. 223m—T. 244. — Evtl. nur 'Cage' (T. 129 bis T. 143, vgl. Nr. 1519) >

Jubelnde Freude. Heroisch.



467 Weber 3, Oberon Ouv. *Allegro con fuoco.* T. 2 (11. Takt vor Schwanen A-dur, vgl. Nr. 879) m—T. 59 mit Aufsatz (s. Nohop. 4) — T. 116 (5. Takt vor Schwanen in C-dur) m—T. 142 (1. Takt vor Wiederekehr des Hauptthemas, s. Nohop. 4) dasselbe 5, (Tavan) S. 4 *Allegro.* d) nach S. 2, 4, T. 3 (mit Aufsatz) — 1 Min. dasselbe 4, (Schreiner) S. 10 *Allegro.* Nohop. e und h. — 1 Min.

Jubelnde Freude.



468 Weber 5, Oberon (Tavan) S. 14 *Allegro vivo.* d) — Götter Themas Ouv. Alle. T. 99 u. T. 151, vgl. vorhergehende Nummer, Nohop. h. dasselbe 6, (Tourbié) S. 14 *Con fuoco.* d) nach S. 15, Z. 2, T. 2, dasselbe 4, (Schreiner) S. 3 *Fresto con fuoco.* d) T. 3 bis Schluss.

Jubelnde Erregung.



469 Weber 8, Oberon (Tavan) S. 12 *Allegro.* dasselbe 6, (Tourbié) S. 9 *Allegro con moto.* d) nach Z. 6, T. 3. — 1 Min.

Freudig-dankbare Erregung.



470 Weber 6, Oberon (Tourbié) S. 13 *Allegro.* d)

Jubil.



459 — 470

Abb. 6: Erdmann, Becce, Brav, Allgemeines Handbuch der Film-Musik, 1927, Teil II, S. 34

Weber „gesalbt“ – Miszellen zur *Euryanthe*- Uraufführung sowie zur Wiener Ludlamshöhle

von Frank Ziegler, Berlin

Die Zeit um 1800 war in den deutschsprachigen Ländern eine Periode des Aufblühens der Presselandschaft. Auch in mittelgroßen Orten erschienen nun meist regelmäßig politische Zeitungen und/oder Anzeigenblätter; geradezu explosionsartig vermehrten sich Zeitschriften zu den Themenbereichen Kunst, Literatur, Theater, Musik, Mode etc. Die Zeitungsbegeisterung trieb erstaunliche Blüten: So entstanden, wie bereits vor Beginn der gedruckten Presseerzeugnisse, handschriftlich verbreitete Journale, die in ihrer Anlage die gedruckten Vorbilder nachzuahmen suchten und auch ähnlich funktionierten: Verschiedene „Korrespondenten“ lieferten einem Redakteur ihre Beiträge; Letzterer besorgte die Auswahl und Aufbereitung. Statt durch die Druckerpresse wurden die Blätter dann in kleiner „Auflage“ durch einen Kopisten (oder den Redakteur selbst) handschriftlich vervielfältigt und an einen bestimmten Leserkreis verteilt. Besonders beliebt waren solche oftmals recht kurzlebigen Zeitschriften in geselligen Vereinen, so berichtete etwa Ignaz Franz Castelli, dass es in der zwischen 1818 und 1826 existierenden Wiener „Ludlamshöhle“ insgesamt fünf Zeitungen gegeben habe: die *Trattnerhof-Zeitung*, die vom Schauspieler Johann Wenzel Lembert redigierten *Fliegenden Blätter für Magen und Herz*, den *Wächter* und den *Kellersitzer*, für die der Kaufmann und Publizist Ignaz Jeittele sowie der Journalist und Schriftsteller Moritz Gottlieb Saphir Beiträge lieferten, und schließlich die von Castelli redigierten *Wische*¹.

In der Wien-Bibliothek, der ehemaligen Wiener Stadt- und Landesbibliothek, befindet sich in der Sammlung Wolfram Tuschner (ZPH 1391) eine interessante Kollektion von Fragmenten fünf solcher handschriftlicher Journale aus der Zeit zwischen 1819 und 1834, die hinsichtlich ihrer Beiträge vielfache Überschneidungen untereinander aufweisen und somit alle aus demselben privaten oder geselligen Umfeld stammen dürften, das sich schon anhand der Titel als ein humorvoller Zirkel zu erkennen gibt. Die beiden ältesten Zeitschriften sind *Der Spürhund. Ein Wochenblatt*, von dem sich die

¹ Vgl. Ignaz Franz Castelli, *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*, Wien 1861, Bd. 2, S. 188f.

Nummern 2 (vom 5. Juli 1819) bis 6 (vom 2. August 1819) erhalten haben, und *Die Salbe*, von der (mit Lücken) die Nummern 1 (vom 1. September 1823) bis 24 (vom 21. November 1823) vorliegen², gemeinsam mit zwei Beilagen: dem *Allgemeinen Intelligenzblatt zur morgenländisch privil. Salbungs-Zeitung* und dem *Schmutzblatt*. Etwas jünger sind der ab 1828 zusammengestellte *Larkfield Messenger* („Lerchenfelder Bote“, benannt nach den Wiener Vororten Alt- und Neu-Lerchenfeld), der *Jourfix Stern* (1832) und drei Nummern (Nr. 4–6) von *Nur Böses* (1833/34). Nicht nur die abschriftlichen Zeitungsnummern haben sich innerhalb dieses Bestands erhalten, sondern auch etliche Autographe von Originalbeiträgen, wie sie dem jeweiligen Redakteur zugesandt wurden.

Unser Mitglied Till Gerrit Waidelich wies uns auf diese Sammlung hin, speziell auf die Zeitschrift *Salbe* vom Herbst 1823, in der sich einige Hinweise auf Weber verbergen. Carl Maria von Weber, der damals Wien besuchte, und seine vom Pächter des dortigen Kärntnertheaters Domenico Barbaia in Auftrag gegebene Oper *Euryanthe* waren in diesen Wochen Tagesgespräch, kein Wunder also, dass sie auch in der *Salbe* Erwähnung finden. Einmal mehr wird anhand der dortigen Verlautbarungen nachvollziehbar, welche über großen Erwartungen nach dem beispiellosen Erfolg des *Freischütz* auf dessen Nachfolgewerk lasteten. Die theaterbesessenen Wiener waren begeistert von der durch Barbaia nach Wien verpflichteten italienischen Operntruppe und deren Produktionen. Die *Euryanthe* sollte nun eine „Bresche“ für die deutsche Oper und das deutschsprachige Sängensemble schlagen.

In der Nr. 9 der *Salbe* vom 1. Oktober findet sich der Beginn der Kolumne „Chronik der Tagesbegebenheiten“³. Der Autor dieser Zeilen wurde – wie generell in dieser Zeitschrift – erst in einer nachfolgenden Nummer genannt: Ignaz Jetteles⁴. Sein Text ist nicht nur in der Zeitschriften-Kopie, sondern im selben Bestand auch im Original erhalten – dieses Autograph ist (anders als der kopierte Text in der Zeitung) datiert: „Wien am 29. 7^{br} [= September]

² Die letzte Nummer vom 21. November hat keine Zählung, schließt aber an die übliche Abfolge an; das Blatt „erschien“ in der Regel zweimal wöchentlich: montags und freitags, lediglich in zwei Wochen statt dessen mittwochs und samstags (Nr. 9–12 vom 1. bis 11. Oktober).

³ *Die Salbe*, Nr. 9 (1. Oktober 1823), S. 89–91 (Beitrag gezählt als Nr. 48; darin Passage zur *Euryanthe* auf S. 90f.); Fortsetzung der „Chronik“ in Nr. 10 (4. Oktober 1823) ohne Weber-Bezug.

⁴ Vgl. ebd., Nr. 11 (8. Oktober 1823), S. 121.

[1]823“; zudem unterscheidet sich der Originaltext in kleineren Details von der Abschrift; daher wird nachfolgend die Urschrift wiedergegeben. Zur Konkurrenz zwischen deutscher und italienischer Oper liest man darin:

„Wir leben im Zeitalter der Musik, ungeachtet manch schreiender Dissonanz im Leben. Alles treibt Musik, schreibt über Musik lebt von für aus u[nd] durch Musik. Das Schicksal einer neuen Oper interessiert mehr als die Blockade von Cadiz⁵ und schmerzlicher bedauert man eine verfehlt Roulade der Madame Kikeriki als eine verlorene Feldschlacht der xxxschen Armee, weit gemäßigter sind die F[r]actionen zwischen Königthum und Volksthum, minder fanatisch die politischen Servilen und Liberalen in den Ober- und Unterhäusern, als die musikalischen Ultra's wenn ein Theil zur Fahne der melodischen, der andere zur Fahne der deklamatorischen Musik geschworen und die sich wüthender verfolgen als Papisten und Protestanten zur Zeit des 30jährigen Krieges. Wir leben im Zeitalter der Musik, da giebt es noch Triumph-Pforten, da regnet es noch Lorberkränze, da hängt der Himmel im buchstäblichen Verstande voll Geigen, und weil es Enthusiasmus dafür giebt, finden sich auch die Genies. Gegenwärtig ist die Aufmerksamkeit gespannt was des deutschen Tondichters Genius, nämlich Maria v. Webers Muse bringen wird: Euryanthe v. Savoyen heißt die Oper, die gegen Ende 8^{br} [= Oktober] unter der Leitung des hier anwesenden Kompositors gegeben werden soll. Das Sujet ist nicht so schauerlich wie der Freischütze aber anziehend und romantisch, spielt zur Zeit der *Troubadours* in Frankreich und soll reich ausgestattet seyn mit lieblichen Romanzen und gediegenen Chören, man ist voll Erwartung, die Sänger schmieren die Kehlen, das Orchester die Instrumente und die Publicisten spitzen die Ohren und – Federn. Tondichtungen mindern Gehalts kommen früher, Opern v. Riotti [sic], Schubert ect – der Virtuose Moscheles wird auch hier anlangen, beladen mit gallischem Weihrauch und britischem Golde [...].“

⁵ Die liberale spanische Regierung der Cortes (Ständeversammlung) zog sich mit dem gefangengesetzten König Ferdinand VII. von Spanien und dessen Familie vor den französischen Interventionstruppen unter Führung von Louis-Antoine de Bourbon, duc de Angoulême, im Sommer 1823 nach Cádiz zurück. Nach längerer Belagerung wurde die Stadt infolge der Schlacht von Trocadero (31. August) im September von den Franzosen erobert und der König wieder in sein Amt eingesetzt.

Bei den von Jeitteles abschließend erwähnten Opern, die noch vor der *Euryanthe* (UA am 25. Oktober) präsentiert werden sollten, handelte es sich um Philipp Jacob Riottes *Euphémie von Avogara* und Franz Schuberts *Fierrabras* (D 796). Riottes Dreiakter hatte am 3. Oktober im Kärntnertortheater Premiere mit Henriette Sonntag in der Titelpartie, blieb aber erfolglos. In der *Theaterzeitung* lautet das Urteil zur Musik:⁶

„Hr. Kapellmeister Riott e, welcher seine Erfindungskraft durch die schönsten Motive, von denen seine Ballet-Musiken in reicher Fülle prangen, erprobte, scheint auf diese Oper nicht sonderlich viel Aufmerksamkeit verwendet zu haben, oder war bey der Schöpfung derselben durch eine gefährliche Sicherheit eingeschläfert, welche oft die Verfasser, von feindseligen Dämonen gesendet, beschleichen soll. Dieser Composition mangelt es im Ganzen an Originalität und an interessanten Intentionen.“

Der *Fierrabras* (vollendet am 2. Oktober 1823) blieb gänzlich auf der Strecke – er wurde zu Lebzeiten des Komponisten nicht aufgeführt. Im Gegensatz zur Darstellung in der *Salbe* berichteten alle anderen Journale übrigens übereinstimmend, dass Schuberts Oper nach (nicht vor) der *Euryanthe* auf die Bühne hätte kommen sollen; letztmalig wurde die Uraufführung für Januar 1824 terminiert, dann wurde das Stück zur Seite gelegt⁷. Angesichts der Begeisterung der Wiener für die italienische Oper und der mangelnden Erfolge der deutschen Musiktheatersparte insgesamt dürfte die Theaterdirektion darauf verzichtet haben, das Werk eines „Bühnen-Neulings“ auf den Spielplan zu setzen.

Das Gastspiel der italienischen Truppe vom 14. April bis 28. September 1823 mit insgesamt 82 Vorstellungen⁸ hatte alle Aufmerksamkeit auf sich gezogen; danach herrschte im Oktober bei den deutschsprachigen Vorstel-

⁶ *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, hg. von Adolf Bäuerle, Wien, Jg. 16, Nr. 124 (16. Oktober 1823), S. 495.

⁷ Vgl. *Franz Schubert. Dokumente 1817–1830*, Erster Band, hg. von Till Gerrit Waidelich (Dokumente) bzw. Ernst Hilmar (Addenda und Kommentar) (*Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts*, Bd. 10/I+II), Tutzing 1993/2003, Text-Bd., S. 166 (Nr. 212), 168f. (Nr. 214, 218), 178 (Nr. 230), Kommentar-Bd., S. 98f., 101, 105.

⁸ Vgl. den Bericht zur Abschiedsvorstellung mit Rossinis *Donna del Lago* in: *Allgemeine Theaterzeitung* (wie Anm. 6), Jg. 16, Nr. 123 (14. Oktober 1823), S. 490.

lungen am Kärntnerthor offenbar gähnende Leere; wenige Tage vor der Uraufführung der *Euryanthe* heißt es in der Zeitschrift *Salbe*:⁹

„Im Kärntnerthortheater werden bey deutschen Opern *Militair Patrouillen* ausgesandt um den einsam zerstreuten Zuschauer[n] Sicherheit in dieser öden Halle zu verschaffen – Ein neues Ballet der weiße *Pilger* sollte beßer der dumme *Pilger* heißen: denn es ist uns wirklich noch nichts Abgeschmakteres unwahrscheinlicheres Sinn- und Geschmackloseres vorgekommen¹⁰, und die arme *Euryanthe* von *Weber* soll alle Scharten dieser Bühne wieder auswetzen? Da war Herakles Arbeit im *Augias Stall* ein Kinderspiel dagegen.“

Im selben Artikel wird *Weber* nochmals erwähnt, diesmal in Zusammenhang mit der Ludlamshöhle, einem geselligen Verein von Literaten und Musikern, in dem der Komponist 1823 verkehrte. Dazu liest man:¹¹

„Von sonstigen Vorfällen ist die *Restauration* der *Ludlams Höhle* von Bedeutung, sie ist glänzender, denn je erstanden, und die österreichische *Litteratur* wird sich in dieser *Centralisirung* ihrer Kunstjünger eines bedeutenden *Impulses* [sic] zu Ihrer Fruchtbarkeit erfreuen.

Der in diesen Tagen angekommene *Moscheles componirt* mit *Weber* die Musik zu den *Orgien* dieses Vereins in welchen auch *Saphier* mit dem Nahmen: *Wizbold der Rebeller* unlängst eingetreten ist.“

Tatsächlich dürfte die bereits 1818 gegründete Ludlamshöhle – offenbar nach einer längeren Pause in ihren Aktivitäten – 1823 neuen Aufschwung genommen haben; die handschriftlich überlieferte Mitgliederliste der Gesell-

⁹ *Die Salbe*, Nr. 15 (20. Oktober 1823), S. 170–172 unter der Überschrift „Novelistik“ (Beitrag gezählt als Nr. 76), Zitat auf S. 170. Dieser Beitrag ist in Nr. 16 (24. Oktober 1823), S. 171 als „von der Redaction“ herrührend bezeichnet.

¹⁰ Am 11. Oktober wurde nach der Aufführung von Rossinis *Tancred* (mit Caroline Unger anstelle der erkrankten Katharina Waldmüller in der Titelpartie) erstmals das Ballett *Der weiße Pilger* (Libretto: Gaetano Gioja, Choreographie: Ferdinand Gioja, „Musik von verschiedenen Meistern“) gegeben; auch der Rezensent der *Theaterzeitung* äußerte sich eher kritisch über das Werk; vgl. *Allgemeine Theaterzeitung* (wie Anm. 6), Jg. 16, Nr. 125 (18. Oktober 1823), S. 500.

¹¹ *Die Salbe*, Nr. 15 (20. Oktober 1823), S. 170–172 unter der Überschrift „Novelistik“, Zitat auf S. 172.

schaft, die Lucia Porhansl 1991 erstmals in Gänze publiziert hat¹², nennt nach den 36 Mitgliedern des Jahres 1818 und 20 weiteren von 1819 (Nr. 37–56) tatsächlich erst 1823 die nächsten Neuaufnahmen, darunter als neue Mitstreiter Carl Maria von Weber (Nr. 57), Carl von Holtei (Nr. 58), Moritz Gottlieb Saphir (Nr. 60 mit dem o. g. Vereinsnamen), Webers Schüler Julius Benedict (Nr. 63)¹³ und Johann Gabriel Seidl (Nr. 65). Ab diesem Jahr gab es bis zur Schließung 1826 regelmäßig Neueintritte in die Gesellschaft (1823: Nr. 57–74, 1824: Nr. 75–86, 1825: Nr. 87–100, 1826: Nr. 101–106). Das würde auch erklären, warum Weber, der bei seinem Wien-Aufenthalt 1823 regelmäßige Kontakte zu diesem Verein unterhielt, im Rahmen seines Wien-Besuchs 1822 die Ludlamshöhle in seinen Tagebuchnotizen sowie in Briefen kein einziges Mal erwähnte¹⁴.

Kompositionen Webers für die Ludlamshöhle, wie sie in der *Salbe* erwähnt werden, sind – anders als im Falle von Moscheles – bislang nicht bekannt geworden. Weder die Erinnerungen von Castelli und Lewald sprechen davon¹⁵, noch sind in dem in Berlin überlieferten Manuskript der *Ludlams Gesänge*¹⁶ entsprechende Chöre, Lieder oder Kanons zu finden. Am häufig-

¹² Vgl. Lucia Porhansl, *Auf Schuberts Spuren in der „Ludlamshöhle“*, in: *Schubert durch die Brille*, Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts, Nr. 7 (Juni 1991), S. 53–78 (speziell S. 55–62).

¹³ Zu Benedicts Ludlams-Aktivitäten vgl. auch Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn. Biographische Notizen*, in: *Weberiana* 19 (Sommer 2009), S. 146, 187–190.

¹⁴ Vgl. Lucia Porhansl, Frank Ziegler, *Mutter Ludlams geplagter Sohn. Weber und die Wiener Ludlamshöhle*, in: *Weberiana* 5 (Frühjahr 1996), S. 34–42 (speziell S. 36 und 38).

¹⁵ Vgl. Castelli (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 213–221 (auch S. 185f.) sowie August Lewald, *Ein Menschenleben*, 3. Teil (*August Lewald's gesammelte Schriften. In einer Auswahl*, Bd. 3), Leipzig 1844, S. 350 und 356.

¹⁶ *D-B*, Mus. ms. 30325. Die Nummerierung in diesem Band stimmt nicht mit jener bei Castelli überein; das Manuskript enthält mehrere bei Castelli nicht genannte Kompositionen (Nr. 21, 29, 30, 37–39; außerdem Ms.-Nr. 19/20 bei Castelli als Nr. 22), allerdings fehlen im Manuskript die Castelli-Nummern 34–38 und 40–43. Das Lied „Wie die Zeit sich auch gestalte“ (Manuskript-Nr. 33, Text: Heinrich von Sichrovsky) ist möglicherweise identisch mit der Castelli-Nr. 39 unter dem Titel *Jubellied* (Text: Sichrovsky, danach Musik von Joseph Fischhof). Nur wenige Nummern sind datiert: Nr. 1 von Moscheles stammt vom 24. Oktober 1818, Nr. 29 Salieris *Canon* „Glück zum neuen Jahr“ vom 27. Dezember 1819, Nr. 34 von Moscheles vom Dezember 1823, Nr. 35 von Lannoy vom Januar 1824, Nr. 36 von Benedict vom Dezember 1824. Die Chöre Nr. 1–6 von Moscheles bzw. Blum gehörten zum „Trauerspiel“ *Der Titel in Lebensgefahr, oder Wahnsinn und Stockfischfang*; vgl.

sten werden dort Ignaz Moscheles (Ms.-Nr. 1, 3, 4, 7, 8, 9, 11, 17, 30/2, 34 = Castelli-Nr. 4, 6, 7, 10, 11, 1, 13, 19, 2, 3) und Antonio Salieri (Ms.-Nr. 19–22, 24–29 = Castelli-Nr. 21–27) als Komponisten genannt. Moscheles kam offenbar eine besondere Bedeutung als Ludlams-Komponist zu, da er u. a. alle drei sogenannten *Familien Chöre* (Ms.-Nr. 9, 30/2, 34 = Castelli-Nr. 1–3)¹⁷, das *Aufnahmslied* (Ms.-Nr. 11 = Castelli-Nr. 13)¹⁸, das *Gesellschaftslied Der Kellersitzer* (Ms.-Nr. 7 = Castelli-Nr. 10) sowie das *Abschiedslied der Ludlamiten* (Ms.-Nr. 8 = Castelli-Nr. 11)¹⁹ schrieb. Außerdem finden sich Kompositionen von weiteren Ludlamiten: Carl Ludwig Blum (Ms.-Nr. 2, 5, 6, 15 = Castelli-Nr. 5, 8, 9, 17), Adalbert Gyrowetz (Ms.-Nr. 10, 16 = Castelli-Nr. 12, 18; vgl. außerdem Castelli-Nr. 38 und 43), Joseph Sellner (Ms.-Nr. 12 = Castelli-Nr. 14), Heinrich Eduard Joseph Edler von Lannoy (Ms.-Nr. 13, 35 = Castelli-Nr. 15, 32; vgl. außerdem Castelli-Nr. 34), Johann Baptist Rupprecht (Ms.-Nr. 14 = Castelli-Nr. 16), Josef Götz (Ms.-Nr. 18 = Castelli-Nr. 20), Gottlob Benedict Bierey (Ms.-Nr. 23 = Castelli-Nr. 28), Carl Wilhelm Henning (Ms.-Nr. 30[/1] = Castelli-Nr. 29), Ignaz Assmayr (Ms.-Nr. 31 = Castelli-Nr. 30), Josef Panny (Ms.-Nr. 32 = Castelli-Nr. 31) sowie Julius Benedict (Ms.-Nr. 36 = Castelli-Nr. 33)²⁰. Weber wird in den

dazu auch Lewald (wie Anm. 15), Bd. 3, S. 356 (demnach gehörte angeblich auch Gyrowetz zu den Komponisten) sowie Castelli (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 186.

¹⁷ Die Texte dieser drei Chöre bestehen fast ausschließlich aus einer Aneinanderreihung von Vereinsnamen mehrerer Mitglieder, z. B. nennt der erste Chor die Namen der Mitglieder (lt. Porhansl-Liste, wie Anm. 12) Nr. 1, 12, 4, 17, 15, 13, 7, 16, 2, 14, 11, 19, 8, 18, 6, 5, 9, 3, 10 und 25 (alles Mitglieder von 1818), der zweite Chor die von Nr. 26, 29, 20, 33, 24, 22, 37 und 32 (danach bricht die Niederschrift ab, es folgen mehrere leere Seiten; Mitglieder von 1818/19), der dritte Chor die von Nr. 49, 51, 62, 48, 54, 53, 60, 65, 69, 66, 70, 67, 71, 59, 64, 31, 68, 58, 72, 57 und 63 (Mitglieder von 1818/19 und 1823).

¹⁸ Vgl. auch Castelli (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 192, 214, 216f.

¹⁹ Vgl. ebd., Bd. 2, S. 214, 218.

²⁰ Von den genannten Komponisten waren seit 1818 Mitglieder der Ludlamshöhle: der Berliner Blum (Mitglied Nr. 3, Vereinsname: Blümel der Alleser), der Wiener Oboist Sellner (Nr. 8: Hochholz, Burgvogt von St. Blasius), der Wiener Pianist Moscheles (Nr. 9: Tasto der Kälberfuß), Baron von Lannoy (Nr. 10: Poko der Hühnerschicker), der Wiener Kapellmeister Gyrowetz (Nr. 21: Notarsch Sacramensky) und der Wiener Dichter und Zensor Rupprecht (Nr. 23: Von der Gumpendorp), seit 1819 der Wiener Bassist Götz (Nr. 45: L'Idol da Bassano), der Kapellmeister Salieri (Nr. 47: Don Tarare di Palmira) und der Breslauer Musikdirektor Bierey (Nr. 51: Rossini von Nowogrod [sic]), seit 1823 Benedict (Nr. 63: Maletintus, Wagner der Weberjunge) und der Berliner Musiker Henning (Nr. 69:

Gesängen lediglich in der Nr. 34 (= Castelli-Nr. 3), dem *Dritten Familien Chor der Ludlam* vom Dezember 1823, erwähnt: Sein Vereinsname (Agathus der Zieltreffer, Edler von Samiel) ist Bestandteil des Textes (vgl. Anm. 17); Moscheles griff in seiner Vertonung an dieser Stelle ein musikalisches Zitat aus dem Jägerchor des *Freischütz* auf²¹.

Die letzte Erwähnung Webers in der Zeitschrift *Salbe* betrifft nochmals die *Euryanthe*. Dem enormen Erwartungsdruck konnte die Oper nicht standhalten; nach anfänglich sehr positiven Berichten „kippte“ die Stimmung bald; ein Publikumsmagnet wie der *Freischütz* wurde das Nachfolgewerk nicht. Hochgelobt von vielen Kritikern, lediglich hinsichtlich des Librettos getadelt, löste sie beim breiten Publikum keinen vergleichbaren Enthusiasmus aus. Die allgemeine Enttäuschung ist auch aus einem Bericht der *Salbe* herauszulesen, der Anfang November entstanden sein dürfte:²²

„Wir haben *Euryanthe* gehört, ein Werk auf das man seit Monden die Ohren spitzte, Webers neueste Oper, besäße ich die Fähigkeit, das

Quartettus Helvetius Paderans), seit 1824 der Wiener Kapellmeister Assmayr (Nr. 81: As major, Es minor), seit 1826 der Wiener Kapellmeister Wenzel Würfel (Nr. 102: Cubus der Rübenzähler; er schrieb für die Gesellschaft einen Marsch, Castelli-Nr. 41). Panny ist weder bei Castelli (wie Anm. 1) noch in der Liste bei Porhansl (wie Anm. 12) eindeutig als Mitglied ausgewiesen, ebenso wenig Fischhof (wie Anm. 16), der allerdings laut Castelli drei Kompositionen für den Verein lieferte (Nr. 39, 40, 42).

²¹ Auch eine andere Spur führt ins Leere: Carl von Holtei schrieb in einem Brief an Max Maria von Weber vom 7. November 1860 (auszugsweise Kopie von F. W. Jähns in *D-B, Weberiana Cl. V* [Mappe XVIII], Abt. 4B, Nr. 41B): „Lassen Sie sich doch meine Gedichte, (4^{te} Auflage, Hannover 1856) zur Ansicht geben. Sie finden darin *pag.* 433 ein »Stiftungslied« (noch dazu auf Webersche Melodie zu singen) welches von der seeligen *Ludlam* handelt.“ Dieses *Stiftungslied* ist in der 4. Auflage der *Gedichte* Holteis (Hannover: Victor Lohse, 1856, dort S. 433–435) mit 28. November 1841 datiert und trägt den Zusatz: „Mel. Es ritt ein Jägersmann über die Flur &c.“ (ebenso in der Ausgabe der Holtei-*Gedichte*, die 1844 in Berlin in der Vereins-Buchhandlung erschien, dort S. 288–290). Der Text von August Mahlmann „Es ritt ein Jägersmann“ wurde allerdings nicht von Weber vertont, sondern von Johann Friedrich Reichardt; Text und Musik finden sich in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 3, Nr. 104 (30. August 1803), Sp. 829f. bzw. Musik-Beilage Nr. 8.

²² Leider ist das Zeitschriftenexemplar an dieser Stelle sehr lückenhaft, es fehlen mehrere Blätter (u. a. mit den S. 210–225, 228–238, 247–258). Dem Artikel auf S. 226 fehlt der Beginn mit der Überschrift sowie der Artikelnummer; unklar ist auch, aus welcher Zeitungsnummer er stammt, allerdings ist die Textpassage bezüglich der *Euryanthe* vollständig. Der Text dürfte – wenn man die übliche Erscheinungsfolge als Berechnungsgrundlage verwendet – wohl aus der Nr. 19 vom 3. November 1823 stammen.

heißt wäre ich nur einigermaßen musikalisch, ich würde mich sogleich, entweder als ein Verehrer [einer] ächt *Characteristischen* tief gedachten und *inposant* [sic] ausgeführten Tondichtung oder als ein eingefleischter *Melodiensichtiger Rossinianischer* breit darüber auslassen, und in dessem Sinne *pro* oder *contra* schreiben, da mir aber diese *Capacität* mangelt, und ich die Lobhudeley der hiesigen Blätter deren *Redacteurs* sämtlich Webers Freunde sind, nich[t] nachbeten will, so will ich meine profane Meinung und Ansicht, in wenig Worten kund geben, *Euryanthe* hat ergreifende, erhabene und außerordentlich schöne Stellen, nur ist sie bisweilen zu gekünstelt, und das Streben des *Compositeurs*, *Mozart*, *Gluck*, und *Händel*, nachzueifern liegt zu deutlich am Tage, drum gleichen auch die beyden ersten Akte eher einem *Oratorium* als einer romantischen Oper, den richtigsten Standpunkt auf welchen diese *Composition* steht geben, Webers Gegner, selbst am besten an, Bekanntlich steht unter Webers *Portraet* sein Wahlspruch: Wie Gott will²³, da sagen denn nun die Anhänger des ittalienischen *Maestro* Weber schreibe Opern wie Gott will, *Rossini* hingegen, wi[e]s *Publicum* will²⁴ – *Ergo*, – die Folgrung kann der Leser selbst ziehn.“

Die anfangs genannten fünf handschriftlichen Zeitschriften der Tuschner-Sammlung weisen hinsichtlich ihrer Autoren zahlreiche personelle Überschneidungen mit der Ludlamshöhle auf, stehen mit diesem Verein aber wohl nicht in direktem Zusammenhang; bei den drei letzten, zwischen 1828 und 1834 erschienenen Journalen ist dies ohnehin unmöglich, da die Gesellschaft bereits 1826 aufgelöst worden war. Beim *Spürhund* (1819) und der *Salbe* (1823), in der die Ludlamshöhle sogar thematisiert wurde (s. o.), wäre ein engerer Ludlams-Bezug zumindest denkbar, auch wenn Castelli diese Titel nicht unter den Vereins-Journalen nannte. Allerdings waren nur zwei

²³ Gemeint ist das 1823 von Carl August Schwerdgeburth gestochene Porträt Webers nach einer Vorlage-Zeichnung von Carl Christian Vogel (später: von Vogelstein) aus demselben Jahr.

²⁴ Dieses Bonmot ist aus verschiedenen Quellen bekannt; vgl. *Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 157f. sowie Frank Ziegler, „... wahr und genau aufgezeichnet“ – *Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen*, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 501.

Beiträger der *Salbe* während der Entstehungszeit der Nummern (Herbst 1823) mit Sicherheit Ludlamiten: Ignaz Jeitteles und Moritz Gottlieb Saphir. Erst gegen Ende des Jahres 1823 traten zwei weitere *Salben*-Autoren der Ludlamshöhle bei: Dr. Felix Joel und Heinrich Sichrovsky, 1824 dann auch der Kaufmann S. Sem[m]ler und die Brüder Simon und Joseph Biedermann sowie 1825 Ludwig Zerkowitz²⁵. Für andere Autoren der *Salbe* ist eine Beziehung zur Ludlamshöhle gar nicht nachweisbar. Und noch ein anderes Indiz spricht dagegen, dass es sich bei der *Salbe* um ein Ludlam-Organ handeln könnte: die eher kritische Beurteilung der *Euryanthe*. Die Ludlamiten gehörten zu den größten Befürwortern und Verteidigern von Webers deutscher Oper; am Abend der Uraufführung feierten sie den Komponisten begeistert²⁶. Die Einschätzung, dass Webers Musik zur *Euryanthe* zu gekünstelt und einer Oper nicht angemessen sei, hätte im Kreise der Ludlamiten wohl zu erbittertem Widerspruch und sicherlich zu Gegendarstellungen in späteren Nummern geführt. Das Umfeld, in dem diese Weber-Erwähnungen entstanden, bleibt also vorerst unbestimmt; vielleicht können zukünftige Forschungen die Frage klären, in welcher Wiener Gesellschaft die Journale der Tuschner-Sammlung, speziell die *Salbe* von 1823, entstanden.

²⁵ Vgl. die Liste bei Porhansl (wie Anm. 12): Jeitteles als Nr. 12 (Vereinsname: Roller der Unbegreifliche), Saphir als Nr. 60 (Witzbold der Rebeller), Joel als Nr. 73 (Hocus Pocus Jodel), Sichrovsky als Nr. 74 (Potzhundert Tausend), Semmler als Nr. 76 (Siemann Erweib), S. Biedermann als Nr. 78 (Musier Bartl der Schampeiniger), J. Biedermann als Nr. 79 (Pipo Canastro der Mauerbrecher), Zerkowitz als Nr. 87 (Zwickobago Campel der muntre Seifensieder).

²⁶ Vgl. Porhansl/Ziegler (wie Anm. 14), S. 38f., Katalog *Opernschaffen* (wie Anm. 24), S. 157f. und Ziegler (wie Anm. 24), S. 487, 490f.

Francesco Morlacchi – Ein Revisionsfall für die Musikgeschichte?

von Michael Wittmann, Berlin

Im Jahre 1836 war in dem von Carl Herloßsohn in Leipzig herausgegebenen *Damen Conversations-Lexicon* folgender Eintrag zu lesen:¹

„Morlacchi, Francesco, königl.[ich] sächs.[ischer] erster Kapellmeister. In Italien zu Perugia den 14. Juni 1784 geb.[oren], gebildet und mit den ersten Ruhmesblüthen geschmückt, fand er in Deutschland eine zweite Heimath, und eroberte sich in deutscher Kunst das Ehrenbürgerthum. M. gehörte vor der Rossini'schen und Bellini-Donizetti'schen Periode zu den ersten Operncomponisten seines Vaterlandes, aber sein Geist war weniger gemacht, eine neue Epoche aufzubauen, als eine alte bis zur neueren würdig fortzuführen. M's. Talent ist nach verschiedenen Richtungen hin gleich thätig gewesen; seine Compositionen zeigen feinen, gebildeten Geschmack, und verrathen die Bildung der älteren, gediegenen italienischen Schule, welche die leichtsinnige, flüchtigere der Gegenwart verwirft, aber ihrem genialen Fluge nicht nachzueilen vermag.“

Was hier in gönnerhaften Worten formuliert wird, ist in Wahrheit ein vernichtendes Urteil. Denn gemäß der geltenden Genieästhetik des 19. Jahrhunderts wird Morlacchi damit als einer der *poetae minores* charakterisiert, deren Werke letztlich vor der Geschichte keinen Bestand haben werden. Kein geringerer als Giacomo Meyerbeer hat gegen diese Einschätzung vehementen Widerspruch eingelegt: Für ihn war Morlacchi ein Beispiel für die Willkürlichkeit der Rezeptionsgeschichte, die sich eben nicht an dem künstlerischen Verdienst eines Oeuvres orientiere. In all seinen Briefen spricht er mit großem Respekt von Morlacchi, und noch 1846 setzte er sich ausdrücklich dafür ein, dass bei einem Festkonzert für König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen eine Arie aus Morlacchis *Tebaldo e Isolina* aufgeführt wurde². Aus heutiger Sicht spricht vieles für die Vermutung, dass Meyerbeer richtig lag und das rasche Verblässen von Morlacchis Ruhm eher den Zeitumständen geschuldet

¹ *Damen Conversations-Lexicon*, hg. von Carl Herloßsohn, Bd. 7, Leipzig 1836, S. 292f.

² Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4 (1846–1849), hg. von Heinz und Gudrun Becker, Berlin 1985, S. 105.



Francesco Morlacchi, Porträtlithographie von Ludwig Theodor Zoellner
nach einer Vorlage von Carl Christian Vogel (1825)

ist, denn einer seriösen Prüfung des künstlerischen Wertes seines Schaffens. Das Rossini-Festival 2014³ nahm dies zum Anlass, mit *Tebaldo e Isolina* das anerkannte Hauptwerk Francesco Morlacchis zur Aufführung zu bringen und damit den Fall Morlacchi neuerlich zur Verhandlung zu stellen⁴.

Morlacchi erhielt seine erste musikalische Ausbildung von seinem Onkel, der als Domorganist in Perugia tätig war. Bereits 1803 veröffentlichte er sein Opus 1: 12 *Piccole Sonatine*. 1803/04 studierte er bei Nicolo Zingarelli, damals Kapellmeister in Loreto, später Direktor des Konservatoriums in Neapel und in dieser Eigenschaft auch Lehrer Manfroces, Mercadantes und Bellinis. Den letzten Schliff holte er sich in den Jahren 1805/07 bei Padre Mattei in Bologna, bei dem seit 1806 auch Rossini zur Schule ging. Es folgte ein rasches Debüt als Opernkomponist mit der einaktigen Farsa *Il poeta disperato* (Florenz 1807), das den Start einer typischen Opernkarriere zu markieren schien. In rascher Folge entstanden bis 1810 neun weitere Opern, die ihn durch die Theaterprovinz bereits bis in die Mailänder Scala und das Teatro Argentino in Rom geführt hatten. Der endgültige Durchbruch mit einem Auftrag für San Carlo in Neapel und La Fenice in Venedig war nunmehr eine Frage der Zeit. Persönlichen Beziehungen einer ihm befreundeten Opernsängerin führten ihn jedoch überraschend nach Dresden, wo er 1810 zunächst als Vizekapellmeister angestellt wurde. Nach dem Erfolg seines *Raoul de Crequi* wurde er 1811, also mit siebenundzwanzig Jahren, verbeamtet und als Nachfolger von Ferdinando Paer, den 1806 Napoleon nach Paris abgeworben hatte, zum Kapellmeister auf Lebenszeit ernannt. Er befand sich in einer für einen italienischen Opernkomponisten nahezu idealen Position, die ihn von dem Zwang massenhafter Produktion – selbst Rossini war in seiner neapolitanischen Glanzzeit vertraglich zur Komposition von drei Opern pro

³ Konzertante Aufführung vom 27. Juli 2014. Eine Veröffentlichung auf CD ist angekündigt. – Die Wildbader Aufführung basiert auf der in Dresden überlieferten Partitur der Dresdner Erstaufführung vom 5. März 1825. Allerdings hielt man es für nötig, die originalen Rezitative durch Neukompositionen zu ersetzen. Schwerer wiegt indessen, dass der Dirigent es in schlechtester italienischer Kapellmeistertradition für nötig hielt, zahlreiche, teilweise sinnentstellende Binnenkürzungen vorzunehmen.

⁴ Immer noch grundlegend für alle Morlacchi-Forschung sind: Biancamaria Brumana, *Catalogo delle composizioni musicali di Francesco Morlacchi*, Firenze 1987, sowie *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo (1784–1841)*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Perugia 26–28 ottobre 1984*, hg. von Biancamaria Brumana und Galliano Ciliberti, Firenze 1986.

Jahr verpflichtet – befreite und ein weitgehend freies Schaffen ermöglichte. Es ist sehr verständlich, dass er niemals versuchte, eine andere Stelle zu erhalten, wiewohl er 1822 Nachfolger Rossinis in Neapel hätte werden können. Zudem kam die Berufung 1811 zur rechten Zeit, insofern sie ihn von der Notwendigkeit entband, in Italien in direkten Wettbewerb mit dem aufsteigenden Talent Rossini zu treten.

Die Spätphase der napoleonischen Kriege war indessen für die Produktion von Opern in Dresden nicht sonderlich günstig, so dass zunächst eine fünfjährige Periode folgte, während der sich Morlacchi ausschließlich als Komponist geistlicher Musik hervortat. Erst ab 1816 nahm er dann die Komposition von Opern wieder auf. Dies freilich unter geänderten Vorzeichen: War der Unterhalt einer italienischen Operntruppe im 18. Jahrhundert ein selbstverständliches Markenzeichen absolutistischer Hofhaltung, so erschien sie nach dem Wiener Kongress als Anachronismus, wenn nicht gar als Zeichen von Restauration. Hinzu kam der nicht zuletzt durch Rossini bewirkte Ansehenswandel der Gattung der Italienischen Oper in Deutschland, die unter musikalisch Gebildeten eben nicht mehr als Vorbild, sondern als Zerrbild eines musikalischen Kunstwerkes gesehen wurde, wobei man komische Opern noch eher zu dulden bereit war, als italienische opere serie. Morlacchi hat diesem Umstand denn auch Rechnung getragen: In den Jahren 1816 bis 1829 hat er gerade fünf Opern für Dresden komponiert, ausnahmslos opere buffe. Gleichzeitig – und wohl auch als Vorsorge im Falle einer allzeit im Raum stehenden möglichen Auflösung der italienischen Opernpflege in Dresden – versuchte er ab 1817 auch wieder, in Italien als Opernkomponist präsent zu sein. (Hier ergibt sich eine interessante Parallele zu Giacomo Meyerbeer, der in jenen Jahren ebenfalls versuchte, in Italien Fuß zu fassen⁵.)

Anders als Meyerbeer, der von 1816 bis 1824 de facto seinen Hauptwohnsitz ständig in Italien hatte, geschah dies bei Morlacchi im Rahmen von vier großen Kunstreisen, die ihn 1818, 1821/22, 1824 und 1828 jeweils für mehrere Monate nach Italien führten. Gleich bei seiner ersten Reise wagte er sich in die Höhle des Rossini'schen Löwen, nach Neapel nämlich, wo er mit seiner *Boadicea*, die es auf ganze neun Aufführungen brachte, nur einen Achtungserfolg errang. Großen Erfolg hatte hingegen der für die

⁵ Vgl. hierzu *Die italienische Oper in Dresden von Johan Adolf Hasse bis Francesco Morlacchi, Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1987*, hg. von Günther Stephan und Hans John (*Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden*, Sonderheft 11), Dresden 1988.

Mailänder Scala geschriebene *Gianni di Parigi*. Bei der zweiten Reise 1822 war das Ergebnis genau umgekehrt: Die für Mailand bestimmte komische Oper *Donna Aurora* erzielte nur einen Achtungserfolg, wohingegen das für Venedig bestimmte melodramma eroico *Tebaldo e Isolina* Triumphe feierte. Die Oper wurde in den 1820er Jahren in circa vierzig Städten nachgespielt. Sie wurde damit zu Morlacchis erfolgreichster Oper überhaupt; zugleich die einzige, die vollständig im Klavierauszug gedruckt wurde, den kein Geringerer als Heinrich Marschner besorgte. (Dieser Klavierauszug ist, nebenbei gesagt, von großer Bedeutung für die Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis, da er offenbar auch die exakten Fiorituren der Dresdner Aufführung im Notentext festhält⁶.)

Seine dritte Reise, die ihn nur nach Venedig führte, stand dagegen unter einem ungünstigen Stern. *Ilda d'Avenel*, ebenfalls ein melodramma eroico, machte zwar kein glattes Fiasko, doch hielt der Enthusiasmus sich derart in Grenzen, dass nach wenigen Vorstellungen der I. Akt der *Ilda* mit dem II. Akt von Pavesis *Egilda da Provenza* kombiniert wurde. Allerdings rührte dieser Misserfolg auch daher, dass die *Ilda* überschattet wurde durch die Premiere von Meyerbeers *Il crociato in Egitto* in derselben Saison am selben Theater⁷. Es hat denn auch volle vier Jahre gedauert, bis sich Morlacchi zu seiner vierten und letzten Opernreise nach Italien entschloss, die ihn nach Venedig und Genua führte. In Venedig kam das melodramma serio *I saraceni in Sicilia* zur Uraufführung, in Genua das melodramma serio *Colombo*, Letzteres eine Festoper aus Anlass der Eröffnung des neuerbauten Teatro Carlo Felice mit einem für Genua naheliegenden Sujet. Beiden Opern war ein guter, wenn auch nicht sensationeller Erfolg beschieden. Interessant ist, dass Morlacchi auch im Falle seiner für Italien geschriebenen Opern ein genauer Beobachter der Szene war: War man in Deutschland in den 1820er Jahren vor allem bereit, komische italienische Opern zu goutieren, so verlief in Italien selbst die Entwicklung genau gegenläufig. Morlacchi hat denn auch nach seiner zweiten Italienreise nur noch ernste Stoffe auf italienischen Bühnen vorgestellt. (Meyerbeer hatte sich auf die komische Oper erst gar nicht eingelassen.) Bemerkenswert auch noch, dass Morlacchi von den sieben für Italien geschriebenen Opern

⁶ Francesco Morlacchi, *Tebaldo e Isolina*, Klavierauszug von Heinrich Marschner, 2 Bd., Dresden und Leipzig: Arnold [1826/27] (Nachdruck New York: Garland 1989).

⁷ Zu Morlacchis Venedig-Aufenthalt von 1824 vgl. Maria Girardi, *Morlacchi e i suoi rapporti con Venezia*, in: *Morlacchi e la musica* (wie Anm. 4), S. 107–130.

nur zwei, *Gianni di Parigi* und *Colombo*, unverändert in Deutschland herausbrachte. *Tebaldo e Isolina* (1822/1825) und *I saraceni in Sicilia* (1828/1832 als *Il rinnegato*) erlebten beachtliche Umarbeitungen. *Boadicea*, *Donna Aurora* und *Ilda d'Avenel* schließlich wurden in Deutschland überhaupt nicht aufgeführt. Ein Blick auf die Morlacchi-Aufführungen in Dresden (zehn Inszenierungen in 21 Jahren) zeigt überdies, dass Morlacchi, allem Lamento Webers zum Trotz, seine dortige Stellung keineswegs dazu missbraucht hat, sich selbst ungebührlich in Szene zu setzen⁸.

Mit Carl Maria von Weber ist nun, neben Rossini, der andere Fels genannt, zwischen denen Morlacchi sein Schaffen notgedrungen hindurch manövrieren musste. Die persönliche Animosität wurde dabei von der älteren Weber-Biographik übertrieben dargestellt. Tatsächlich stellte sich nach anfänglichen Schwierigkeiten ein durchaus erträgliches Verhältnis zwischen Morlacchi und dem neu als Kapellmeister verpflichteten Weber ein⁹. Und das Verhältnis zu dessen Nachfolger Carl Gottlieb Reissiger war sogar ausgesprochen konstruktiv. Tatsächlich ging es auch gar nicht um persönliche Rivalitäten: Sachsen gehörte durch die Allianz mit Napoleon zu den großen Verlierern des Wiener Kongresses. Nicht nur büßte es große Teile seines Territoriums ein, auch die Machtstellung des Königs wurde entscheidend geschwächt, so dass dieser gezwungen war, innenpolitisch einen Ausgleich mit dem aufstrebenden Bürgertum zu suchen. In diesen Zusammenhang gehört auch die Neuorganisation des Hoftheaters, das aus einem Ort aristokratischer Zerstreuung zu einer Einrichtung auch bürgerlicher Unterhaltung werden sollte. Die Trennung von italienischer und deutscher Compagnie (unter Weber) 1817 war dabei nur ein erster Schritt; 1832 folgte die Auflösung der italienischen Truppe. Das hieß natürlich nicht, dass nun keine italienischen Opern mehr gespielt wurden, sondern lediglich, dass diese nunmehr in deutscher Übersetzung gesungen wurden. Dirigiert hat diese nach wie vor Morlacchi, der ja auch als Kapellmeister hoch geschätzt war.

Nachdem Morlacchi 1832 in Dresden noch *Il rinnegato*, eine Umarbeitung von *I saraceni in Sicilia*, präsentiert hatte, konzentrierte er sich auf das

⁸ Zur Aufführungsstatistik vgl. Robert Pröll, *Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*, Dresden 1878.

⁹ Vgl. Michael Heinemann, *Morlacchi – Webers Gegenspieler?*, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien*, hg. von Manuel Gervink, Frank Heidelberger und Frank Ziegler (*Weber-Studien*, Bd. 8), Mainz 2007, S. 37–43.

Schreiben geistlicher Musik. Für den Nachruhm waren damit freilich weniger Meriten zu gewinnen denn durch das Opernschaffen, und dies erst recht in einem Land, in dem eine katholische Dynastie einer weitgehend protestantischen Bevölkerung gegenüber stand. Im Jahre 1841 machte sich Morlacchi dann nochmals auf, seine italienische Heimat zu besuchen, doch der Tod ereilte ihn, dem Wanderer zwischen den Welten vielleicht nicht unpassend, überraschend in Innsbruck. Seine Gebeine wurden später in seiner Heimatstadt Perugia bestattet, wo 1984 auch mit einem Morlacchi-Kongress der bislang einzige ernstzunehmende Versuch einer Würdigung seines Schaffens unternommen wurde. Seine Manuskripte hat Morlacchi einem Freund hinterlassen, der diese in der Absicht, sie bestmöglich für die Nachwelt zu bewahren, auf alle namhaften Musikbibliotheken Europas verteilt hat. Angesichts der enormen Verluste an Kulturgut, die der Zweite Weltkrieg gerade in Dresden gefordert hat, war das eine weise Entscheidung, auch wenn sie zunächst bedeutete, dass eine ernsthafte musikwissenschaftliche Erforschung von Morlacchis Oeuvre unmöglich wurde. Eine durchschnittliche Opernhandschrift umfasst ja mehrere hundert Seiten. So etwas kann man nicht bei einem einzelnen Bibliotheksbesuch vor Ort studieren, und erst die moderne Digitalfotografie bietet eine (bezahlbare) Möglichkeit, brauchbare Kopien anzufertigen. Es wäre zu wünschen, dass die Wildbader Aufführung von *Tebaldo e Isolina* auch in dieser Hinsicht anregend wirkt¹⁰.

Wollte man eine solche Aufgabe ernsthaft in Angriff nehmen, dann müsste man gegenüber der älteren Musikgeschichtsschreibung wohl vorab zwei Fragen klären, die die eingangs zitierte Einschätzung Morlacchis aus heutiger Sicht dringlich aufwirft: Zum einen wird dort zwar konzidiert, dass Morlacchi in Dresden eine zweite Heimat gefunden habe, gleichwohl möchte man ihm nur das Ehrenbürgerrecht (und nicht das volle Bürgerrecht) zubilligen. Aber ist es wirklich denkbar, dass Morlacchi 30 Jahre in Dresden lebte, ohne etwas von der deutschen Musik zu lernen? In *Tebaldo e Isolina* gibt es hörbar Harmonien, die nur erdacht haben kann, wer den *Freischütz* kannte¹¹. Überdies hat Morlacchi mehrere seiner Opern für Dresden umgearbeitet, wobei er

¹⁰ Morlacchis Dresdner Manuskript in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden ist dankenswerterweise im Internet einsehbar: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/83297/cache.off>.

¹¹ Einen ersten Ansatz zu dieser Frage bot schon 1984 Julian Budden mit seinem Kongressreferat *German and italian elements in Morlacchi's „Tebaldo e Isolina“*, in: *Morlacchi e la musica* (wie Anm. 4), S. 19–27.

selbst diese Dresdner Fassungen als definitive betrachtete. Allein der Gedanke, dass eine Oper eine definitive Fassung haben könne, wäre für den italienischen Opernbetrieb schlichtweg eine *contradictio in adjecto* gewesen. Ist es also wirklich legitim, ihn aus der deutschen Musikgeschichte auszuschließen? Und zweitens: wenn man ihn tatsächlich allein der italienischen Musikgeschichte zuordnet und dort der älteren Periode vor Rossini, dann ergibt sich ein inhärenter Widerspruch mit der Feststellung, dass Morlacchi veraltet sei, da er dem genialen Fluge der neueren italienischen Oper nicht folgen könne, wiewohl diese in ihrer leichtsinnigen Art als gegenüber der Gedicgenheit der älteren italienischen Schule als ästhetisch minderwertig klassifiziert wird. Was sich hier zeigt ist die Schizophrenie einer Situation, in der Rossinis Musik all überall – auch in Deutschland – Triumphe feierte, gleichwohl aber von der gelehrten Musikkritik als Verfallserscheinung klassifiziert wurde. Recht eigentlich hätte man Morlacchi in dieser Situation auch als Hüter einer großen italienischen Tradition wahrnehmen können. Aber insofern es in der deutschen Öffentlichkeit ja gerade darum ging, eine Deutsche Nationaloper zu etablieren, war die Traditionspflege der Italienischen Oper für deutsche Betrachter wohl eine *cura posterior*. Ganz anders natürlich aus heutiger Sicht: Hier stellt sich die Frage, ob nicht in Morlacchis Schaffen ein bislang übersehener Entwicklungsstrang der *Scuola Napoletana* vorliegt, der zwar durch die Opern Rossinis überlagert, nicht aber ausgelöscht wurde. Immerhin scheint es bemerkenswert, dass sowohl Francesco Morlacchi als auch Nicola Manfredi, Saverio Mercadante und Vincenzo Bellini, mithin jene Komponisten, die wesentlich bemüht waren, an Rossini vorbei zu komponieren, Schüler von Nicoló Zingarelli waren, der sich als Direktor des Konservatoriums in Neapel als Gralshüter der *Scuola Napoletana* verstand und den Stil Rossinis vehement ablehnte. Möglicherweise wäre es lohnend, einmal die Werke dieser Komponisten unter dem Aspekt einer *para-rossinischen* italienischen Oper genauer in den Blick zu nehmen.

Vergegenwärtigt man sich indessen Morlacchis Biographie, so wird deutlich, dass eine wesentliche Schwierigkeit darin lag, dass sich die institutionellen ebenso wie die ästhetischen Bedingungen, die 1810 zu seinem Dresdner Engagement führten, im Lauf der Jahre grundlegend geändert hatten. Morlacchi war gezwungen, auf diese Veränderungen zu reagieren, und hat das zumindest auch versucht. (Das unterscheidet ihn von dem gleichzeitig in Berlin amtierenden Gaspare Spontini, der sein Berliner Schaffen strikt auf den persön-

lichen Geschmack von König Friedrich Wilhelm III. ausrichtete.) Sichtbar wird das im Falle von *Tebaldo e Isolina* (Libretto von Gaetano Rossi) durch die Umbenennung der Oper: In Venedig ist sie ein melodramma eroico, in Dresden wird daraus, so zumindest die Bezeichnung auf dem Titelblatt der Partitur, ein melodramma romantico. Das freilich bedeutet mehr als eine Umetikettierung. In Venedig wurde die Oper ganz auf den letzten großen Kastraten, Giovanni Battista Velluti, zugeschnitten. In Dresden musste diese Partie notgedrungen für einen Contralto umgeschrieben werden. Typisch venezianisch ist auch das Festhalten an Secco-Rezitativen. Das war allerdings in Dresden weniger ein Problem, da man dort ja mit der deutschen Singpieltradition und deren gesprochenem Dialog vertraut war. Die Handlung ist im Mittelalter angesiedelt und zwar in der Gegend von Altenburg und Meißen. Für Venedig exotische Orte, für Dresden eher eine Geschichte aus der Heimat. Der Plot der Oper ist schnell erzählt: Es ist der Stoff von Romeo und Julia mit Happy End. Freilich ist das kein leicht errungenes Happy End. Dieses wird nur möglich, indem die beiden Familienoberhäupter Boemondo und Ermanno, aber auch Tebaldo, in hartem inneren Kampf Hass und Rachsucht überwinden. Der Schilderung dieser inneren Kämpfe ist denn auch ein großer Teil dieser Oper gewidmet, und es spricht für Morlacchis Talent der Personencharakteristik, dass er sich dieser Herausforderung gestellt hat. Am Ende verzichten alle Beteiligten auf die Blutrache und feiern die Blutversöhnung. Diese Lösung – und das ist der Trick an der Sache – kann man nun mit Platon bei allen drei Hauptfiguren als Sieg der Vernunft über die Rache verstehen, aber auch als ein im Grunde nicht zu erwartendes Wunder. Akzentuiert man die Selbstüberwindung, erhält man eine heroische Oper, akzentuiert man das Wunderbare dieses Verlaufes, erhält man eine romantische Oper (allerdings kein melodramma romantico im italienischen Sinn).

Es mag an dieser Stelle nützlich sein, sich in Erinnerung zu rufen, dass die Romantik in Deutschland zunächst und zuerst eine literarische Strömung und zeitgleich zur Klassik war, die erst in der Folgegeneration auf die Musikgeschichte eingewirkt hat. Romantische Musik war zunächst keineswegs durch eine bestimmte Satztechnik definiert, sondern durch eine (Musik-)Ästhetik, die im Gegensatz zum Rationalismus der Aufklärung das Gefühl, das Übernatürliche und das Übersinnliche gelten ließ. Für E. T. A. Hoffmann etwa war das Paradigma einer romantischen Oper Mozarts *Don Giovanni*. In der Folgezeit wurde in Deutschland mit Werken wie dem *Freischütz* oder Marschners

Vampyr zwar besonders der Aspekt des Dämonischen herausgestellt; aber das Dämonische ist nur das Gegenbild zum Göttlichen und Wunderbaren. Und es genügt ein Verweis auf Wagners *Lohengrin*, um zu sehen, dass für die Zeitgenossen die Verengung von Romantik zu Schauerromantik noch keineswegs vollzogen war. Auch in Italien hat es diese romantische Wendung gegeben, dort allerdings unter Ausschluss des Aspektes des Übersinnlichen. (Mercadantes Versuch einer Geisteroper wie *Ismaia* hat 1832 ebenso fiasco gemacht wie noch Jahrzehnte später Puccinis *Le Villi*.) Das italienische melodramma romantico, paradigmatisch verwirklicht in Bellinis *Il pirata*, beschränkt sich auf die Vormacht der Gefühle, die in aller Regel zur Katastrophe führt. (Interessanterweise findet sich auch in Italien das Phänomen, dass diese Art der Romantik sich auf der Ebene des musikalischen Satzes zunächst nicht von den vorhergehenden, keineswegs romantischen Opern Rossinis unterscheidet.)

Und damit kommt man denn auch wieder auf die Frage, ob Morlacchi auf der Ebene des musikalischen Satzes tatsächlich nicht mit der moderneren Art eines Rossini mithalten konnte? Auch dazu ein Hinweis: Wenn Meyerbeer und Morlacchi seit 1817 zeitgleich den Versuch unternahmen, auf der italienischen Bühne Fuß zu fassen, dann erfolgte dieser Versuch genau zu jener Zeit, als dort Rossini zur alles beherrschenden Figur aufgestiegen war¹², wobei dieser Erfolg Rossinis identisch war mit einem tiefgreifenden Wandlungsprozess der Gattung der Italienischen Oper überhaupt. Tatsächlich war Rossini ja ein Avantgardist mit Welterfolg, und das auch noch in sehr jungen Jahren, so dass die natürliche Generationenfolge auf den Kopf gestellt wurde. Verdankte sich sein früher Erfolg zunächst seinem Personalstil, seiner besonderen Stimmbehandlung und dem unwiderstehlichen *Drive* seiner Musik, so nutzte er diese Popularität, um in seinen experimentellen Opern der neapolitanischen Periode die Gattung Italienische Oper überhaupt neu zu definieren. Für seine Zeitgenossen bedeutete dies, ob sie wollten oder nicht, den Zwang, sich mit Rossini auseinanderzusetzen oder sich wenigstens zu positionieren. Manche Komponisten sind darüber verzweifelt, wie etwa Carlo Coccia, der just in jener Zeit für zehn Jahre ins Ausland ging und als Kapellmeister sein Brot verdiente. Andere, wie etwa der junge Pacini, versuchten es mit glatter Anpassung. Der junge Mercadante versuchte, sich mit einer dezidiert spätnea-

¹² Die entscheidenden Erfolge für Rossini waren 1809 die Oper *La pietra di paragone* an der Mailänder Scala, die ihn zum ersten Komponisten Italiens machte, und der *Tancredi* in Venedig 1813, der den europäischen Ruf begründete.

politischen Gegenposition durchzusetzen. Vergleichsweise am leichtesten fiel die Sache Meyerbeer, der als geborener Theatermacher das Potential von Rossinis Neuerungen erkannte und einfach zum eigenen Vorteil verwendete, indem er diese mit seinen aus der deutschen Schulung stammenden, satz-technisch gegenüber Rossini sehr viel reichhaltigeren eigenen Möglichkeiten kombinierte.

Um sich zu vergegenwärtigen, was dies konkret bedeutet, mag es nützlich sein, einen Blick auf den Aufbau von zwei Rossini-Opern, *Tancredi* 1813 und *Semiramide* 1823, zu werfen, die gleichsam Anfang und Ende von Rossinis Dominanz in Italien repräsentieren. Beide wurden für Venedig geschrieben, und der Librettist war in beiden Fällen Gaetano Rossi. (Schema 1 und 2: Die Schemata zeigen eine Auflistung der Einzelnummern der Opern zusammen mit den Figurennamen und den Stimmfächern der Sänger. Die Linien zeigen dabei jeweils einen Szenenwechsel an).

Schema 1: Rossini/Romani, *Tancredi*, Venedig 1813

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione: Coro, Isaura, Orbazzano, Argirio [MS, B, T]

Rec. secco

2. Coro e Cavatina (Amenaide) [S]

Rec. secco

3. Scena e Cavatina (Tancredi) [MS]

Rec. secco

4. Scena ed Aria (Argirio) [T]

Rec. secco

5. Scena e Duetto (Amenaide, Tancredi) [S, MS]

Rec. secco

6. Coro

Rec. secco

7. Finale I: Scena, Largo [T, MS, B, S, MS, S] e Stretta

Atto II:

Rec. secco

8. Scena ed Aria (Argirio) [T]

Rec. secco

9. Aria (Isaura) [MS]

10. Scena e Cavatina (Amenaide) [S]

Rec. secco

11. Scena e Duetto (Tancredi, Argirio) [MS, T]

Rec. secco

12. Scena ed Aria (Amenaide) [S]

Rec. secco

13. Coro

Rec. secco

14. Scena e Duetto (Amenaide, Tancredi) [S, MS]

Rec. secco

15. Aria (Ruggiero) [S]

16. Gran Scena di Tancredi [MS]:

Scena e Cavatina

Rec. secco

Marcia ed Aria

Rec. secco

17. Finale II: Coro, Tancredi, Argirio, Amenaide, Isaura [Coro, MS, T, S, MS]

Ein Vergleich beider Konzeptionen (Schema 2 auf S. 71) zeigt sogleich, dass *Tancredi* in seiner Arienlastigkeit noch stark der Tradition des 18. Jahrhunderts verpflichtet ist, derzufolge den Hauptpartien in jedem Akt mindestens eine Arie oder Cavatine zustehen. Tatsächlich hat in *Tancredi* die Prima-donna Amenaide sogar drei Solonummern (Nr. 2, 10 und 11), gefolgt von Tancredi (Nr. 3 und 16) und Argirio (Nr. 4 und 8) mit jeweils zwei. Der zweite Sopran, Ruggiero, erhält ebenfalls eine Soloarie (Nr. 15). Dazu gibt es drei Duette, von denen zwei die Kombination Sopran, Contralto (Nr. 5 und 14) und eines die Kombination Contralto, Tenor (Nr. 11) aufweisen. Der Zwang zu dieser Art von Arienverteilung hat naturgemäß Konsequenzen für den Handlungsverlauf. Nicht selten ist dieser dadurch gekennzeichnet, dass der II. Akt Konstellationen oder Situationen des I. Akts variiert. Etwa so, dass im I. Akt irgendeine Figur eine Verschwörung anzettelt, ertappt und gefangen genommen wird. Im II. Akt wird die Figur dann begnadigt, unternimmt einen neuen Verschwörungsversuch, wird wiederum ertappt und wiederum begnadigt, worauf sie endlich von ihren bösen Absichten „kuriert“ ist und einem lieto fine nichts mehr im Weg steht. In einer opera seria, deren Absicht ist, dass ein herrschender Monarch gemeinsam mit seinen Untertanen auf der Bühne sieht, wie ein vorbildlicher Monarch agieren sollte, kann es gar nicht genug Begnadigungen geben. Für das heutige Publikum, aber auch für dasje-

nige des frühen 19. Jahrhunderts, erscheint diese Konzeption, außer in komischen Opern – man denke an die mehrfachen „Anbaggerungsversuche“ der vermeintlichen Türken in *Così fan tutte* – eher ermüdend.

Die Konsequenz ist etwa in der *Semiramide* zu sehen, die eine stringente und gradlinige Handlung erzählt, die direkt von der Geistererscheinung in der Introdution zu der unfreiwilligen Tötung Semiramides durch Arsace im Finale führt.

Schema 2: Rossini/Rossi, *Semiramide*, Venedig 1823

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione

Rec. accompagnato

2. Rec. e Cavatina (Arsace) [A]

3. Rec. e Duetto (Arsace, Assur) [A, B]

4. Scena ed Aria (Idreno) [T]

Rec. accompagnato

5. Coro e Cavatina (Semiramide) [S]

6. Rec. e Duetto (Semiramide, Arsace) [S, A]

7. Finale I

Atto II:

8. Rec. e Duetto (Semiramide, Assur) [S, B]

9. Coro, Scena ed Aria (Arsace) [A]

10. Rec. ed Aria (Idreno) [T]

11. Rec. e Duetto (Semiramide, Arsace) [S, A]

12. Scena, Coro ed Aria (Assur) [B]

Rec. accompagnato

13. Finale II

Die Arienlastigkeit wird dabei beseitigt, und die Duette als die dramatischeren Formen rücken ins Zentrum der Handlung. Den vier Duetten der drei Hauptpersonen (Arsace, Assur, Semiramide) stehen genau vier Solonummern dieser Hauptpersonen entgegen. Dass Arsace dabei zwei Solonummern erhält bzw. es zwei Duette Arsace – Semiramide sowie zwei Arien für Idreno gibt, dürfte im übrigen eine Konzession an den Publikumsgeschmack in Venedig sein. In seinen neapolitanischen Opern ist Rossini hinsichtlich der Vermeidung von Arienverdoppelungen sogar noch konsequenter. Im übrigen wurden und werden bei Aufführungen die beiden Idreno-Arien oftmals weggelassen, so

dass sich ein wirklich sehr kompaktes, musikalisch sehr ökonomisch ausgestattetes Dreipersonenstück ergibt.

Indessen erschöpfen sich die Auswirkungen eines gradlinigen Handlungs-ganges nicht in einer bloßen Reduktion der Anzahl der Einzelnummern. Die Gesamtspielzeit einer Oper bleibt in etwa die gleiche; bei Rossini in der Regel 100 Minuten für den I. und 60 für den II. Akt. Das hat notwendigerweise die Folge, dass die Einzelnummer größer dimensioniert werden muss. Und das ist per se eine Herausforderung an einen Opernkomponisten: Denn es ist weit schwieriger, eine Arie von acht Minuten Dauer zu entwerfen, als zwei zu je vier Minuten. Zudem geht dies nicht mit den hergebrachten Formen, so dass Rossini namentlich für die Soloarien und Duette nach neuen Formen sucht, die sich in der Folgezeit weithin durchsetzen und damit die Gültigkeit seines Personalstiles weit überdauern. Eben diese universale Brauchbarkeit von Rossinis Neuerungen erkannt zu haben und als einer der ersten für sich selbst nutzbar zu machen ohne darob zum Imitator oder Plagiator zu werden, dies ist wohl ein wesentlicher Grund für den Erfolg Meyerbeers mit seinen italienischen Opern.

Blickt man auf den Aufbau von dessen 1820 entstandener *Margherita d'Anjou* (Schema 3), so findet man dort ebenfalls die oben beschriebene Reduktion bzw. Ökonomie der Einzelnummern.

Schema 3: Meyerbeer/Romani, *Margherita d'Anjou*, Mailand 1820

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione: Coro e Cavatina (Margherita) [S]

Rec. secco

2. Scena e Duetto (Isaura, Michele) [A, Buffo]

Rec. secco

3. Coro, Scena e Cavatina (Lavarenne) [T]

Rec. secco

Rec. secco

4. Scena e Duetto (Isaura, Lavarenne) [A, T]

Rec. secco

5. Scena e Coro

Rec. secco

Rec. secco

6. Finale I:

Scena e Duettino (Margherita, Carlo) [S, B]

Largo (a5) e Stretta

Atto II:

7. Coro campestre, Scena ed Aria (Margherita) [S]

Rec. secco

Rec. secco

8. Scena ed Aria (Lavarenne) [T]

Rec. secco

9. Terzetto [S, T, Buffo] e Sestetto [S, A, T, S, B, Buffo]

Rec. secco

10. Finale II: Aria e Rondo (con variazioni) (Isaura) [A]

Die beiden Hauptprotagonisten Margherita und Lavarenne erhalten je eine Cavatine und eine Arie. Die dritte Hauptperson, Isaura, muss sich mit einer Arie, dafür aber der Finalarie, begnügen. Der Buffo tritt nur im Verein mit anderen Sängern in Erscheinung. Solonummern für *Comprimarii* gibt es nicht, lediglich ein kurzes handlungsbedingtes Duettino Margherita – Carlo. Daneben gibt es je ein Duett für die Kombination Alt – Buffo und Alt – Tenor. Als Konzession an den in einer *Semiseria* enthaltenen Buffoanteil ist das in ein Sextett übergehende Terzett zu werten, das das eigentliche Hauptstück des II. Akts darstellt, dem dann mit der Arie plus Rondo con *Variazioni* nur noch eine formal eher traditionelle Nummer zum Beschluss folgt. *Margherita d'Anjou* ist damit in jedem Falle ein musikgeschichtlich bedeutsames Werk, insofern darin, wie es scheint, erstmals jene von Rossini erprobte Reduktion der Nummern auf den Bereich der *opera semiseria* angewandt wurde.

Leider ist die Korrespondenz Meyerbeer – Romani nicht überliefert; doch möchte man angesichts der sattsam bekannten klassizistischen Tendenzen Romanis annehmen, dass Meyerbeer in diesem Falle die treibende Kraft war. Blickt man nämlich auf Romanis nächstes für die Mailänder Scala geschriebenes *Semiseria-Libretto*, den 1822 von Saverio Mercadante vertonten *Il Posto abbandonato*, so findet man dort wieder eine ganz traditionelle Konzeption mit nicht weniger als 21 Einzelstücken. Komponisten, Librettisten und auch Publikum mussten sich eben erst an die neuen Verhältnisse gewöhnen; wobei zur Ehre Mercadantes hinzugefügt sei, dass er 1826 eine Neubearbeitung dieser Oper vorlegte, die die Zahl der Nummern drastisch reduzierte.

Eben dies, eine Annäherung und ein Lernprozess, lässt sich auch im Falle von Morlacchis 1822 für Venedig komponierter Oper *Tebaldo e Isolina* (Schema 4) konstatieren. Dies gilt zunächst einmal für Gaetano Rossi, der auch zu dieser Oper das Libretto schrieb. Ziemlich genau ein Jahr vor der *Semiramide* entstanden, zeigt es einen Rossi, der immer noch jenen Bahnen folgt, die er auch 1813 schon mit dem *Tancredi* beschriftet hatte. Wobei es sicher kein Zufall ist, dass sowohl der *Tancredi* als auch *Tebaldo e Isolina* für den Kastraten Velluti als Hauptperson konzipiert wurden.

Schema 4: Morlacchi/Rossi, *Tebaldo e Isolina*, Venedig 1822 / Dresden 1825

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione (Coro, Ermanno, Clemeza, Eraldo) [S, T, B]

Rec. secco

2. Coro e Cavatina (Isolina) [S]

Rec. secco

3. Coro e Cavatina (Tebaldo) [Musico = Kastrat]

Rec. secco

4. Scena e Terzettino (Tebaldo, Isolina, Ermanno) [Musico, S, B]

5. Scena e Cavatina (Boemondo) [T]

6. Scena e Duetto (Boemondo, Tebaldo) [T, Musico]

Rec. secco

7. Finale I:

Scena

Largo (a6) [S, S, Musico, T, T, B] e

Stretta (Tutti)

Atto II:

[A. Introduzione: Coro]

Rec. secco

8. Scena ed Aria (Isolina) [S]

Rec. secco

9. Scena, Coro ed Aria (Boemondo) [T]

Rec. secco

10. Scena e Duetto (Isolina, Tebaldo) [S, Musico]

Rec. secco

[B. Aria (Clemenza) {S}]

Rec. secco

11. Scena e Romanza (Tebaldo) [Musico]
 [C. Scena ed Aria (Tebaldo) {Musico}]
 [D. Scena e Duetto (Tebaldo, Boemondo) {Musico, T}]
 12. Finale II: Tutti [S, S, Musico, T, B]

(Die mit den Buchstaben A–D bezeichneten Nummern wurden für die Dresdner Version gestrichen.)

Auch *Tebaldo e Isolina* ist eine arienlastige Oper: Die Hauptfiguren Isolina, Boemondo und Tebaldo sind in jedem Akt mit einer Kavatine bzw. Arie vertreten (Isolina Nr. 2 und 8; Boemondo Nr. 5 und 9, Tebaldo Nr. 3, 11 und C). Nr. 11 und C bilden zusammen eine Doppellarie, ganz ähnlich wie die Gran Scena des *Tancredi* 1813 (Schema 1, Nr. 16). Weiterhin findet sich eine Arie für die Nebenfigur der Clemenza (Nr. B). Ferner gibt es drei Duette, die zweimal die Kombination Musico – Tenor und einmal die Kombination Musico – Sopran ausschöpfen. Dass die Oper trotz dieser altertümlich anmutenden Konzeption zu Morlacchis größtem Bühnenerfolg werden konnte, belegt, dass um 1822 Rossinis grundlegende Neuerungen sich in Venedig noch nicht zur Norm verfestigt hatten. Indessen wurde der Erfolg der Oper auch getragen durch eine starke Besetzung (Boemondo: Gaetano Crivelli, Tebaldo: Giovanni Battista Velluti) sowie eine Handlung, die mit den Figuren Boemondo und Tebaldo zwei Personen auf die Bühne brachte, die es Morlacchi, ohnehin eher ein lyrisches Talent und kein Meister der Cabalette, ermöglichten, seine Fähigkeit zur genauen Personenzeichnung vorteilhaft zum Einsatz zu bringen. Gerade die Cavatine des Boemondo (Nr. 5), eigentlich ein raffiniert instrumentiertes Accompagnatostück mit eher deutsch klingender Harmonik, und die Romanze des Tebaldo (Nr. 11) galten als die Glanzstücke der Oper. Für den internationalen Erfolg der Oper war indessen, wie schon ausgeführt, nicht zuletzt der Plot verantwortlich, der sich im Sinne der literarischen Romantik ausdeuten ließ. Nicht zu vernachlässigen ist darüber hinaus, dass Morlacchi die Oper 1825 für Dresden musikalisch gründlich überarbeitet hat, wobei ihm wohl auch die Erfahrungen mit *Ilda d'Avenel* (Venedig 1824) von Nutzen waren. Zuerst wurden Teile aus Venedig (die Nummern mit den Buchstaben A bis D) ersatzlos gestrichen; wodurch sich zumindest eine Annäherung an eine modernere Dramaturgie ergibt. Die Verringerung der Anzahl der Nummern ermöglicht ihm sodann, die verbleibenden Nummern musikalisch auszuweiten, so dass sich auch in dieser Hinsicht eine Annäherung an die rossinischen Normen ergab.

Der große Erfolg von *Tebaldo e Isolina* führte dazu, dass Morlacchi bereits zwei Jahre später wieder an das Teatro La Fenice verpflichtet wurde. Dabei kam es zu einer direkten Begegnung Meyerbeers und Morlacchis auf der Opernbühne, insofern Morlacchi mit *Ilda d'Avenel* die zweite, Meyerbeer mit *Il crociato in Egitto* die dritte Karnevalsoper der Saison 1824, beide auf Libretti Rossis, schrieben. Wie bekannt, konnte Meyerbeer einen überragenden Triumph erzielen, wohingegen Morlacchis Oper beinahe fiasco machte. Dieser Umstand hat wohl dazu geführt, dass *Ilda d'Avenel* bislang noch nie von der Musikwissenschaft in Betracht gezogen wurde. Vergleicht man beide Opern, so erlebt man indessen eine veritable Überraschung: Sie wurden nicht nur im Abstand von zwei Monaten uraufgeführt, sondern sind auch ihrer Konzeption nach Zwillingswerke. In beiden Fällen handelt es sich um große Ausstattungsoptern, die persönliche Konflikte mit einem konkreten historischen und lokalen Hintergrund verknüpfen (Schema 5 und 6). Beide Opern können mit szenischen Effekten aufwarten; in beiden Opern kommt die Banda reichlich zum Einsatz, wobei Morlacchi im I. Finale sogar gleich zwei Fanfaren auf die Bühne bringt, wodurch sich dann wohl der Einsatz zweier kompletter Bände bei Meyerbeer erklärt. Während *Il crociato in Egitto* sich das seit Napoleons Ägyptenfeldzug erwachte Interesse am Orient zu Nutze macht, geschieht in *Ilda d'Avenel* ähnliches mit der durch die Romane Walter Scotts geweckten Schottland-Begeisterung. Politischer Hintergrund ist hier eine fiktive Besetzung Schottlands durch die Normannen unter Heinrich I. um etwa 1100. In beiden Fällen bedient sich Rossi wieder oder immer noch jener weit ausladenden Nummernabfolge, wie er sie schon im *Tancredi* angewandt hatte. Da die beiden Opern überdies für exakt dieselbe Sängerbesetzung geschrieben wurden, stellt sich naturgemäß die Frage, wieso der Erfolg so unterschiedlich ausfiel. Die Antwort dürfte in dem Umstand zu suchen sein, dass der *Crociato* einen Vorlauf von achtzehn Monaten hatte, wohingegen *Ilda d'Avenel* von Rossi in relativ kurzer Zeit konzipiert wurde.

Schema 5: Meyerbeer/Rossi, *Il crociato in Egitto*, Venedig 1824

Atto I:

1. Sinfonia (Pantomime)

2. Introduzione

Coro

Coro, Cavatina e Duettini (Aladino, Palmide) [S, B]

Rec. secco

3. Coro con ballo
 4. Scena e Cavatina (Armando) [Musico]
 5. Scena e Duetto (Armando, Palmide) [Musico, S]
 Rec. secco
-
6. Coro generale con ballo
 7. Scena e Cavatina con cori (Felicia) [A]
 8. Scena e Cavatina (Adriano) [T] e Duetto (Adriano, Armando) [T, Musico]
 Rec. secco
-
9. Scena e Terzetto (Palmide, Felicia, Armando) [S, A, Musico]
 Rec. secco
10. Coro di Sacerdoti e Cavalieri
 11. Finale I: Scena, Largo (a5) e Stretta
- Atto II:
 Rec. secco
12. Scena ed Aria (Felicia) [A]
 Rec. secco
-
13. Scena ed Aria (Palmide) [S]
 Rec. secco
-
14. Coro die Congiurati
 Rec. secco
15. Scena, Quartetto [Musico, S, A, T] e Quintetto [M, S, A, T, B]
 Rec. secco
-
16. Scena, Inno di morte ed Aria (Adriano) [T]
 Rec. secco
-
17. Finale II:
 Scena e Cavatina (Armando) [Musico]
 Coro
 Rondo finale (Armando) [Musico]

Eine der Grundideen der *Ilda* ist zweifelsohne die Präsentation offener schottischer Landschaftsbilder, denen jeweils der geschlossene Rittersaal des Schlosses Avenel, in dem die Normannen Hof halten, gegenübergestellt wird. (Morlacchi greift dieses Anliegen übrigens auch musikalisch auf, indem er im I. Akt schottische Volksmelodien einbringt.) Die dazu erfundene Handlung ist jedoch ausgesprochen blass. Der einzige wirklich kernige Charakter ist Fergusto, ein alter Haudegen, der den Versuch unternimmt, durch einen Aufstand die normannische Herrschaft abzuschütteln. Sein Gegenspieler ist der Normanne Riccardo, der sich als idealer Herrscher des 18. Jahrhunderts erweist, der oft und gerne verzeiht. Die persönliche Komponente ergibt sich

in Gestalt von Fergustos Sohn Valtero und Fergustos Mündel Ilda, Tochter des von den Normannen abgesetzten und getöteten letzten Schottenkönigs, die sehr zu Fergustos Verdruss beide am Hofe Riccardos leben und von Kind an dazu bestimmt waren, einander zu heiraten. Die hervorstechendste Eigenschaft von Ilda ist, im entscheidenden Moment sich jeweils der Meinung desjenigen anzuschließen, der sie gerade besonders bedrängt, so dass sie beständig zwischen Riccardo, ihrer Liebe, und Valtero, ihrer Pflicht, schwankt und im I. Akt die geplante Verschwörung aufdeckt. Aber auch Valtero ist kein echter Schotte. Jedenfalls „vermasselt“ er im II. Akt den zweiten Anlauf der Verschwörung, indem er, statt den unbewaffneten Riccardo niederzustechen, diesem sein Schwert leiht, wodurch der in die Lage versetzt wird, die Rebellion erfolgreich niederzuschlagen, worauf die Oper wundersamerweise mit einem allgemeinen Happy End schließt.

Schema 6: Morlacchi/Rossi, *Ilda d'Avenel*, Venedig 1824

Sinfonia

Atto I:

1. Introduzione: Melodia nazionale scozzese – Coro [Ruinen Merval]

2. Scena e Cavatina (Fergusto) [T]

Rec. secco

3. Coro

Rec. secco

4. Coro [Rittersaal Avenel]

5. Scena, Cavatina (Ilda) e Duetto (Ilda, Valtero) [S, A]

Rec. secco

6. Coro nazionale [Valle dei Salici]

7. Scena e Cavatina (Riccardo) [Musico]

Rec. secco

8. Scena e Duetto (Valtero, Fergusto) [A, T]

Rec. secco [Rittersaal]

9. Scena ed Aria (Aroldo) [B]

Rec. secco

10. Scena e Duetto (Ilda, Riccardo) [S, Musico]

11. Finale I: Coro, Largo (a6) e Stretta

Atto II:

12. Coro [Rittersaal]

Rec. secco

13. Scena ed Aria (Valtero) [A] [Turmverlies]

Rec. secco [Rittersaal]

14. Scena e Duetto (Ilda, Fergusto) [S, T]

Rec. secco

15. Scena, Cavatina, Scena ed Aria (Riccardo) [Musico] [Friedhofskapelle]

16. Uragano (Sturm), Coro, Scena ed Aria (Fergusto) [T] [Waldige Höhe]

17. Scena e Duetto (Riccardo, Valtero) [Musico, A] [Rittersaal]

18. Finale II:

[Schlosshof]

Coro

Scena e Cavatina (Ilde) [S]

Quintetto [S, Musico, A, T, B]

Aria finale (con variazioni) (Ilda) [S]

Zu der ausladenden Handlung kommen aber auch noch strukturelle Schwächen hinzu. Namentlich der II. Akt ist eine pure Abfolge von Arien und Duetten. Selbst im II. Finale ist das eher kurze Quintett wenig mehr als ein Zwischenspiel zwischen der Cavatine und dem Finalrondo Ildas, mithin diese Nummer einmal mehr ein Beispiel einer Gran Scena wie im *Tancredi* oder in *Tebaldo e Isolina*. Meyerbeer hingegen war klug genug, seinen II. Akt im *Crociato* ebenso wie schon in der *Margherita* durch eine ausgedehnte Ensembleszene (Nr. 15: Quartetto e Quintetto) zu gliedern. Last not least dürfte auch dem Zeitfaktor eine entscheidende Rolle zukommen. Während Morlacchi sich an die Standardlänge von circa 2 3/4 Stunden hält, dauert ein ungekürzter *Crociato* beinahe vier Stunden. Was im ersten Moment als Zumutung an die Hörer erscheint, macht in Wirklichkeit eine der Stärken des *Crociato* aus: Ein Bühnenbild, soll es denn mehr sein als eine gefällige Dekoration, muss mit Leben erfüllt werden. Exemplarisch hierfür stehen das zweite und dritte Bild im I. Akt, die beide mit einem Chor plus Ballett eröffnet werden und denen sich Arie und Duett derselben Handelnden anschließen. Damit wird ein Bild gleichsam ausgefüllt, wohingegen im II. Akt der *Ilda* in fünf von sieben Bildern dieses Bild mit einer einzigen, musikalischen überdies kürzeren Nummer zusammenfällt und damit im Bereich des Dekorativen bleibt. Zur Ehrenrettung Morlacchis sei angemerkt, dass der Stoff sehr wohl großes Opernpotential enthält: Die Vorlage für Rossi war Casimir Delavignes Tragödie *Les Vêpres Siciliennes*, die am 23. Oktober 1819 in Paris uraufgeführt

wurde und die Eugene Scribe 1855 zum Libretto für Giuseppe Verdis Oper *I vespri siciliani* umgearbeitet hat¹³.

Man sieht: Die Schwächen der *Ilda* sind die Stärken des *Crociato*. Gerade im Vergleich der beiden Opern enthüllt sich der Ausnahmecharakter des *Crociato*, der, indem er eine im Grunde prärossinische Handlungsführung aufgreift und übersteigert, weit in die Zukunft weist. Bedenkt man ferner, dass gemäß italienischer Praxis jedwede Oper noch mit zwei Balletten kombiniert werden musste, so wird klar, dass Meyerbeer mit dem *Crociato*, genauer mit dessen für die Wirkung maßgeblichen Aufführungsdauer, an eine organisatorische Grenze gestoßen war: Erst das Pariser Opernsystem konnte ihm – im ganz wörtlichen Sinne – jene Ausführungszeit (verbunden mit der weiterentwickelten Bühnentechnik) zur Verfügung stellen, deren es bedurfte, um seine auf große Bildwirkung bedachte und im *Crociato* ansatzweise erstmals realisierte Konzeption von Oper weiterzuentwickeln. Für einen Komponisten wie Meyerbeer, der nicht bereit war, hinter selbstgesetzte Standards zurückzufallen, war damit der Weg nach Paris vorgezeichnet.

¹³ Casimir Delavigne, *Les Vêpres Siciliennes*, in: ders., *Oeuvres complètes, Deuxième Edition*, Tome Troisième, Brüssel 1867. – Das Theaterstück Delavignes wird, wie oben beschrieben, durch den zweifachen Ansatz einer Verschwörung gegen die französische Fremdherrschaft vorangetrieben. Scribe reduziert diesen Vorgang auf einen einzigen erfolgreichen Verschwörungsversuch. Ansonsten sind aber schon in dem Bühnenstück alle wesentlichen Situationen von Verdis Oper vorgeprägt. – Es ist bemerkenswert für die Arbeitsweise eines erfolgreichen Librettisten wie Gaetano Rossi, dass er das Stück in kürzester Zeit kannte und für opernfähig hielt. Schon 1821 hatte er es Saverio Mercadante als mögliches Sujet vorgeschlagen, der dann aber den *Andronico* des Palmiro Tindaro vorzog. Auch das keine schlechte Wahl, denn bei *Andronico* handelte es sich um den *Don Carlos*-Stoff in der Ausformung von Alfieris Theaterstück, das aus Zensurgründen nach Bulgarien verlegt wurde (Libertade per i Bulgari). Auch dieses Libretto enthält schon alle Stationen der späteren Vertonung Verdis. – Nach der Ablehnung Mercadantes hatte Rossi den Plot auch Meyerbeer vorgeschlagen, der daraufhin davon ausging, dass das Stück für ihn reserviert sei, auch wenn er vorerst den *Crociato* gestalten wollte. Da Meyerbeer sich dazu aber nicht explizit geäußert hatte, reichte Rossi den Vorschlag an Morlacchi weiter, der umso bereitwilliger einschlug, als er selbst schon in Dresden auf Delavignes Stück aufmerksam geworden war. – Der Umstand, dass Rossi den Stoff an Morlacchi weitergereicht hatte, verärgerte wiederum Meyerbeer, und Rossi hatte, wie der Briefwechsel dieser Zeit zeigt, erhebliche Mühe, die Wogen wieder zu glätten. Meyerbeer hatte ihm streng verboten, auch in der *Ilda* ein Terzett für drei Frauenstimmen einzubauen. Und fast möchte man meinen, der in seiner Duettlastigkeit eher ungeschickte Aufbau der *Ilda* sei weniger ein Zufall als ein Kalkül Rossis.

Welche Konsequenz aber hat Morlacchi, der niemals daran dachte, sich der Pariser Szene zuzuwenden, aus der venezianischen Erfahrung von 1824 gezogen? In gewissem Sinne kann man sagen, dass er fortan nicht mehr die Opern Rossinis, sondern diejenigen Meyerbeers zum Vorbild nahm, indem er versuchte, die Idee der historischen Ausstattungsooper durch Redimensionierung für Italien ebenso wie für Deutschland nutzbar zu machen¹⁴. Felice Romani war für dieses Vorhaben der geeignete Partner, der ihn 1828 bei seinen letzten Scrittture für Italien gleich mit zwei Libretti versorgte, die man typologisch als redimensionierte Historiendramen verstehen und deren Handlung man (für Romani) wundersamerweise in wenigen Worten wiedergeben kann (Schema 7 und 8). *I saraceni in Sicilia* nehmen ihren Ausgangspunkt von dem Wunsch des venezianischen Impresarios Crivelli, nach dem Erfolg von Pacinis *L'ultimo giorno di Pompei* in Mailand auch das venezianische Publikum mit einem Vulkanausbruch (zur Abwechslung sollte es diesmal der Ätna sein) zu beglücken.

Schema 7: Morlacchi/Romani, *I saraceni in Sicilia / Il rinnegato*, Venedig 1828 / Dresden 1832

Sinfonia (nicht in Dresden)

Atto I:

1. Introduzione: Coro e Cavatina (Alamir) [A] [Ratssaal Catania]

Scena

2. Coro, Scena e Cavatina (Teodoto) [B] [Piazza Catania]

3. Scena e Duetto (Teodoto, Selene) [B, S]

4. Scena e Cavatina (Eufemio) [MS] [Eufemios Zelt]

5. Scena e Duetto (Eufemio, Selene) [MS, S]

6. Scena e Coro d'Emiri

7. Finale I: Scena, Largo (a6) e Stretta [Sarazenenlager]

¹⁴ Der Einfluss Meyerbeers auf die italienische Oper der frühen 1820er Jahre wird bislang kaum beachtet. Gemeinhin gilt die Lehrmeinung, dass diese zunächst durch Rossini dominiert worden sei und erst mit Bellinis melodramme romantiche neue Wege beschritten habe. Dabei wird übersehen, dass schon Rossinis *Semiramide* in ihrer betont großdimensionierten szenischen Anlage auf Meyerbeers Opern reagiert. Typologisch betrachtet kann man das auch für Opern wie etwa Mercadantes *Donna Caritea* oder Carlo Contis *Olympia* (beide 1826) feststellen. Richtig ist, dass dann beginnend mit *Il pirata* ab 1827 für einige Jahre Bellini zum Vorbild des melodramma romantico wurde; aber spätestes mit Mercadantes Reformopern ab 1836 wurde die szenenbetonte Ausstattungsooper wieder aufgegriffen.

Atto II:

8. Coro, Scena e Duetto (Eufemio, Teodoto) [MS, T] [Brennendes Catania]

9. Scena e Quartettino [S, A, T, B]

[Eufemios Zelt]

10. Scena ed Aria (Eufemio) [MS]

Scena

11. Coro, Scena ed Aria (Teodoto) [B]

[Einsiedelei am Kraterand
Ätna]

12. Finale II:

[Innenhof Einsiedelei]

Scena e Romanza (Selene) [S]

Scena e Terzettino (Selene, Eufemio, Teodoto) [S, MS, B]

Scena (Coro) finale

Romani verlegt die Handlung in das Sizilien des Jahres 825, als die Sarazenen auf der Insel Fuß fassten. Christen und Mohammedaner stehen sich als Feinde gegenüber, welches musikalisch im Verlauf der Handlung immer wieder durch die Gegenüberstellung von choralartigen Bildungen und Banda bzw. Banda turca in Erinnerung gerufen wird. Die private Dimension ergibt sich aus der Vorgeschichte: Eufemio und Selene, die Tochter des Exarchen von Catania, Teodoto, hatten eine Beziehung, die Letzterer beenden wollte, indem er Eufemio verbannte und seine Tochter ins Kloster steckte. Eufemio trat daraufhin zum Islam über und machte, in Catania unbekannt, als Assam eine steile militärische Karriere, so dass er nun die Eroberung Siziliens leitet. Schon befindet sich Catania in einer ausweglosen Lage, als völlig überraschend ein Abgesandter der Sarazenen die Verschonung Catantias für die Auslieferung Selenes anbietet. Teodoto geht, bedrängt vom Volk, scheinbar darauf ein und befiehlt seiner Tochter, als neue Judith zu agieren und den Feldherrn Assam zu erstechen. Als Selene in diesem ihren Geliebten Eufemio erkennt, sinkt sie in dessen Arme. Sie verhindert damit den Sturm auf Catania, sehr zum Ärger der islamischen Geistlichen, die nun an der Glaubenstreue Assams zu zweifeln beginnen. Teodoto, der Zweifel an der Kraft seiner Tochter hat, kommt als Unterhändler getarnt in das sarazenische Lager, justament als dort die Hochzeitsvorbereitungen laufen. Er erkennt Assam als Eufemio, verflucht seine Tochter und will diese töten. Eufemio vermag dies zu verhindern und jagt Teodoto fort. Der Sturm auf Catania ist damit unvermeidlich. Das nächste Bild zeigt das brennende Catania. Teodoto und Eufemio treffen aufeinander. Während Eufemio Teodoto zur Flucht verhelfen will, versucht Teodoto Eufemio zum Christentum zurückzubekehren. Als die sarazenischen Truppen

die beiden überraschen, sind sie von der Untreue überzeugt. Teodoto wird gefangengenommen. Alamir, ein Vertrauter Eufemios, verhilft Teodoto zur Flucht, der sich Selene anschließt. Eufemio gibt daraufhin Befehl, gnadenlose Jagd auf Christen zu machen. Teodoto und Selene haben inzwischen eine Einsiedelei am Krater des Ätna erreicht. Teodoto ist froh, seine Tochter aus den Händen der Moslems gerettet zu haben. Man beschließt, bis zum letzten zu kämpfen und sich dann in den Krater des Ätna zu stürzen. Selene wartet auf den Ausgang des Kampfes. Gestützt von Eufemio wird der sterbende Teodoto hereingetragen, der sich absichtlich in Eufemios Schwert gestürzt hat. Seine letzten Momente verbringt er damit, Eufemio erfolgreich zum Christentum zurückzubekehren. Kaum hat dieser das entscheidende Wort gesprochen, lässt ein Erdbeben die Rückwand des Klosters einstürzen und gibt die Sicht auf die Eruption des Vulkans frei. Die Sarazenen ergreifen in Panik die Flucht, während Selene und Eufemio ihr Ende erwarten.

Noch einfacher lässt sich die Handlung des *Colombo* zusammenfassen: Sie spielt während der letzten Reise Kolumbus' in die neue Welt, als dieser, historisch zutreffend, vor Jamaika Schiffbruch erleidet und ein volles Jahr auf Rettung durch die Spanier warten muss. Das ursprünglich gute Verhältnis zu den Eingeborenen wird zerstört, als ein Flüchtling aus Haiti von den dortigen Greueln der Spanier berichtet. Der Plan, Kolumbus' Lager zu überfallen, wird allerdings von Zilia verraten, die inzwischen eine Beziehung mit Kolumbus' Sohn Fernando eingegangen ist. Kolumbus kann daher den Angriff abwehren. Allerdings gerät sein Sohn dabei in die Gefangenschaft der Eingeborenen, wohingegen Zilia in Kolumbus' Lager vorerst in Sicherheit ist. Den angebotenen Austausch lehnt Kolumbus ab. Fernando soll daraufhin geopfert werden. Zilia verhindert dies, indem sie sich freiwillig stellt. Als ihre Hinrichtung unmittelbar bevorsteht, rettet Kolumbus die Situation, indem er das Wissen um eine bevorstehende Mondfinsternis dazu nutzt, den Eingeborenen mit viel „Brimborium“ vorzugaukeln, dass er die Macht habe, den Mond verlöschen zu lassen. (Die Fama berichtet, dass Kolumbus diese Möglichkeit tatsächlich genutzt habe, um von den Eingeborenen Jamaikas mit Lebensmitteln versorgt zu werden.) Jedenfalls sind diese soweit überzeugt, dass sie Zilia ziehen lassen wollen. In diesem Moment ertönt Kanonendonner von einigen spanischen Schiffen, die in der Dunkelheit vor Anker gegangen waren, um Kolumbus und seine Mannschaft zu retten. Die Oper endet mit einer Apotheose des Kolumbus, der, nachdem er das Kreuz am Strand errichtet hat,

mit seinem Sohn und Zilia aufbricht, um weiterhin neue Welten zu entdecken. Nicht um sie dem spanischen König untertan zu machen – hier kann der gebürtige Genuese und politische Liberale Romani nicht aus seiner Haut – sondern um das Werk der christlichen Weltmission fortzusetzen.

Schema 8: Morlacchi/Romani, *Colombo*, Genua 1828

Atto I:

- | | |
|---|--------------------|
| 1. Introduzione (Coro, Zamoro, Jarico) [T, B] | [Waldlichtung] |
| Scena | |
| 2. Coro e Cavatina (Zilia) [S] | |
| 3. Scena e Duetto (Zilia, Zamoro) [S, T] | |
| 4. Coro, Scena ed Aria (Colombo) [B] | [Spanisches Lager] |
| Scena | |
| 5. Coro doppio e Cavatina (Fernando) [MS] | |
| 6. Scena e Duetto (Fernando, Zilia) [MS, S] | |
| 7. Finale I: Scena, Largo (a6) e Stretta | [Urwald] |

Atto II:

- | | |
|---|---------------------|
| Scena | [Zelt des Columbus] |
| 8. Scena e Coro | |
| 9. Scena e Duetto (Zamoro, Colombo) [T, B] | |
| 10. Scena ed Aria (Fernando) [MS] | [Eingeborenenhütte] |
| 11. Scena ed Aria (Zamoro) [T] | |
| 12. Coro lugubre, Scena e Romanza (Zilia) [S] | [Heiliger Hain] |
| 13. Finale II: | |
| Scena | |
| Invocazione (Quintetto espressivo) | |
| Marcia | |
| Aria finale (Colombo) [B] | |

Ein Blick auf den Aufbau der Opern zeigt, dass Romani in beiden Fällen ein sehr ausgewogenes Verhältnis von Szenenbild und dessen Auffüllung mit musikalischen Nummern gelungen ist. Eine nicht unwichtige Rolle spielt dabei der Umstand, dass Romani und damit auch Morlacchi sich nun in beiden Opern weithin der auf Rossinis Wirken zurückgehenden solite forme in Arie und Duett bedienen, wiewohl Morlacchi auf der satztechnischen und personalstilistischen Ebene von Rossini ziemlich weit entfernt ist. (Wobei anzumerken wäre, dass Mercadante mit seiner *Donna Caritea* oder Pacini mit *Gli arabi nelle Gallie* typologisch sehr ähnliche Werke vorgelegt haben, die stilistisch

allerdings Rossini weitaus näher stehen.) Dass Morlacchi gleichwohl auch in formaler Hinsicht auf Individualität bedacht war, lässt sich indessen an dem Umstand ablesen, dass Romani für ihn in beiden Opern eine Romanze für die Sopranpartie eingebaut hat, die jeweils weit mehr ist als gefällige Einlage, ja recht eigentlich die Hauptszene der Primadonna bildet.

Im *Colombo* nutzt Morlacchi den dreistrophigen Text zu einer ingenüösen Konstruktion. Dieser Text (Nr. 12) lautet:

Zilia:	Ma fia bassa, fia profonda La magion del mio riposo: Del mio letto tenebroso Sulla sponda, Niun mortal seder vedrò.
Coro: (Sotteraneo)	Zilia! ... Il Ciel ti condannò
Zilia:	Già mi chiama, già m'abbraccia Dell'abisso il sen muggiante. Ah! mi stendi un solo istante Le tue braccia, Mi ritieni, amato ben.
Coro:	Zilia! ... Scendi alle ombre in sen.
Zilia:	Prega, ah prega il tuo gran Nume Che mi rechi in parte almeno, Ove a me d'un sol baleno Splenda il lume, Ove a me ti sveli ancor.
Coro:	Zilia! ... Scendi a eterno orror.
Zilia:	Già mi chiama, già m'abbraccia ...

Nach einem zwölftaktigen Vorspiel singt Zilia ihre erste Strophe $3/4$ E-Dur *Andante sostenuto*. Dann wird sie brüsk durch den aus einer Höhle heraus singenden Chor unterbrochen. Dieser Einwurf besteht im Orchester aus einer sieben Takte umfassenden jeweils ganztaktigen Akkordfolge, über die in den ersten vier Takten der Chor seinen Text vorträgt. Es folgt mit neuem melodischem Material die zweite Strophe E-Dur *Allegretto affettuoso* mit der Wiederholung des siebentaktigen *Grave*-Einwurfs, anschließend in einer Minore-Version die dritte Strophe, auf die der Chor mit seinem *Grave*-Einwurf antwortet, wobei in diesem Fall die Chorpartie auf sieben Takte ausgedehnt wird. Die Phrasenlänge und der Koloraturreichtum Zilias werden dabei

beständig erweitert. Auch die Vortragsbezeichnungen zeigen an, dass Zilia dabei mehr und mehr in Ekstase verfällt, auf die der Chor jeweils mit einer Intensivierung seiner Aufforderung „Zilia! ... Scendi“ antwortet. Der Textvorlage entsprechend könnte die Romanze damit beendet sein, doch unternimmt es Morlacchi, nun noch 63 Takte *Allegro sempre più animato* anzuschließen, in denen er die Partien von Zilia und dem Chor kombiniert, bis die Nummer in ein Nachspiel von sieben Takten mündet. Ein Blick in den Klavierauszug zeigt, dass es sich dabei um veritablen Belcanto handelt, der hier jedoch die dramaturgisch präzise Funktion hat, Zilias wachsende Entrückung von der sie umgebenden Wirklichkeit darzustellen¹⁵.

Dass man sich die Dinge auch einfach machen kann, dafür steht der spanische Komponist Ramón Carnicer, der 1831 das gleiche Libretto, natürlich von den antspanischen Invektiven des Kolumbus gereinigt, in Madrid herausbrachte, wobei, wie der Zufall so spielt, der Part der Zilia in Genua ebenso wie in Madrid von Adelaide Tosi gesungen wurde. Carnicer macht unter Hinzufügung von neuem Text aus der Romanze eine einfache zweiteilige Arie, bei der die ersten beiden Strophen den Vorwand für das *Andante* abgeben, dem die dritte Strophe als Überleitung für eine veritable Cabaletta folgt. Die Modulationslust Carnicers hält sich dabei ebenso in Grenzen wie seine Bereitschaft, den Choreinwurf durch mehr als jeweils drei Piano-Tremoloakkorde hervorzuheben¹⁶.

Francesco Morlacchi, Romanza Zilia, Genua 1828:

3/4 E-Dur <i>Andante sostenuto</i>	Ma fia bassa	[12 + 18 Takte]
3/4 C-Dur <i>Grave</i>	Zilia!	[4 + 3 Takte]
3/4 E-Dur <i>Allegretto affettuoso</i>	Già mi chiama	[13 Takte]
3/4 C-Dur <i>Grave</i>	Zilia!	[4 + 3 Takte]
3/4 e-Moll <i>Allegretto appassionato</i>	Prega, prega	[31 Takte]
3/4 e-Moll <i>Grave</i>	Zilia!	[7 Takte]
3/4 E-Dur <i>Allegro sempre più animato</i>	Già mi chiama + Zilia!	[63 + 7 Takte]

¹⁵ Vgl. Francesco Morlacchi, *Romanza e Coro nell'Opera Colombo*, Klavierauszug von C. L. Kaehler, Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 5005 [1830].

¹⁶ Ramon Carnicer, *Il Colombo*, hg. von Jürgen Maehder, Berlin 1991 (nur als Leihmaterial erhältlich).

Ramón Carnicer, Scena ed Aria Zilia, Madrid 1831:

4/4 Es-Dur	<i>Andante</i>	instrumental	[12 Takte]
		Mi fia bassa – Zilia	[13 + 3 Takte]
		Già mi chiama	[14 + 3 Takte]
4/4 Es-Dur	<i>Allegro agitato</i>	instrumental	[4 Takte]
		Prega, prega	[18 + 4 Takte]

[Fortsetzung mit neuem Text]

4/4 Es-Dur	- <i>piu mosso</i>	Io non chiedo	
------------	--------------------	---------------	--

Ganz anders, aber womöglich noch origineller, ist die Lösung in der Romanze der Selene in *I saraceni*. Morlacchi hat diese nach der venezianischen Aufführung 1832 für Dresden unter dem Titel *Il rinnegato* musikalisch gründlich überarbeitet, wobei er, wie er einem Freund schrieb, darauf achtete, möglichst alles zu entfernen, was an Rossini, gemeint ist wohl der Personalstil Rossinis, erinnern könnte¹⁷. In dieser überarbeiteten Fassung beginnt die Romanze (Nr. 12) mit einem langen Orchestervorspiel, in dem Soloklarinette und Harfe eine prominente Rolle spielen. Es folgt ein einfaches und knapp gehaltenes Rezitativ „Oh qual silenzio“. Daraufhin setzt 4/4 G-Dur *Andante religioso* ein Bläserchoral ein, zwischen dessen vier Choralzeilen Selene unbegleitet ihren Text ab „Oh gioja“ vorträgt. Es folgen nun 3/4 G-Dur *Andante espressivo* die drei jeweils durch kurze Zwischenspiele getrennten, reich kolorierten Strophen der Romanze. Den Abschluss bildet ein *Larghetto religioso* 4/4 G-Dur, bei dem ein „Coro religioso che si canta in distanza accompagnato dall’Organo“ erklingt, bei dem die letzten beiden Verszeilen Selenes zunächst interpoliert werden, um abschließend simultan zu erklingen, damit auf subtile Weise die wiedererlangte christliche Devotion Selenes andeutend¹⁸.

¹⁷ Morlacchi schrieb am 2. April 1832 an seinen Freund Francesco Peluti in Venedig: „Nello spazio di 18 mesi, con comodo ho *ricomposto tutto* il libro de’ Sacraceni in Sicilia [...]. Si chiama la mia nuova opera il *Rinegato*. [...] In questa mia composizione ho voluto evitare tutti i luoghi comuni delle composizioni moderne e rossiniane, cioè gabalette, crescendo, ripetizioni, e abuso di rumore; e tutto mi è riuscito al di là de’ miei desiderii. Il giudizio di tutti i critici è, che questa musica è tutta drammatica, tutta originale, sempre bel canto, con un istromentale d’un genere tutto nuovo, per l’effetto che producono i 4° corni e le trombe cromatiche, cori e pezzi d’insieme ripieni di scienza musicale, e modulazioni tutte imprevedute e affatto nuove, cosa ben rara al giorno d’oggi.“; vgl. Michelangelo Pascale, *Le lettere veneziane di Morlacchi*, in: *Morlacchi e la musica* (wie Anm. 4), S. 150.

¹⁸ Francesco Morlacchi, *Scena e Romanza Di sereni, di ridenti nell’opera Il rinnegato*, Riduzione dell’Autore, Milano: Ricordi, VN: 7097 [1833].

4/4 Es-Dur	<i>Largo</i> (Einleitung: Harfe, Klarinette)
Rec.	Oh qual silenzio
4/4 G-Dur	<i>Andante religioso</i> (Bläserchoral mit Rezitativeinschub „O gioia“)
3/4 G-Dur	<i>Andante espressivo</i> – Di sereni, di ridenti
4/4 G-Dur	<i>Larghetto religioso</i> (Fernchor mit Orgelbegleitung „Misti al fumo“ + Selene „Sacri cori“)

Nach Rossini klingt diese Stelle wahrlich nicht, Meyerbeer aber dürfte den Einfall gutgeheißen haben. Umso mehr ist zu bedauern, dass Morlacchis schwindende Gesundheit es ihm verwehrte, sein letztes Opernprojekt, an dem er 1835 bis 1838 sporadisch arbeitete, zum Abschluss zu bringen. Es wäre dies eine *Francesca da Rimini* auf das Libretto Felice Romanis geworden¹⁹ und damit justament jene Oper, die zu schreiben die Mailänder Zensur Meyerbeer 1820 verwehrt hatte, so dass dieser ersatzweise auf die *Margherita d'Anjou* verfiel.

Betrachtet man das spätere Operschaffen Morlacchis im Zusammenhang und sowohl aus italienischer als auch aus deutscher Perspektive, so wird sehr deutlich, dass er beginnend mit *Tebaldo e Isolina* eine Art von Spagat wagte, der durch die Ambivalenz von heroischer Selbstüberwindung und Einwirkung des Wunderbaren sowohl dem italienischen wie dem deutschen Publikum ermöglichen sollte, die Oper jeweils auf eigene Weise zu rezipieren. Diese Anlage kann man auch im *Colombo* und in *Il rinnegato* wiederfinden. Es stellt dieser Versuch in jedem Fall einen Sonderweg der Musikgeschichte dar, und womöglich könnte gerade in diesem ambivalenten Charakter seiner Spätwerke für heutige Aufführungen ein Chance liegen: Ihrer Anlage nach vermeiden diese Stücke allzu simple Rollencharaktere und vorhersehbare Handlungsmuster. Und im Gegensatz zu vielen reinen Belcanto-Opern verfügen die Plots über Situationen, die aus heutiger Sicht ein kritisches Hinterfragen seitens der Regie erlauben würden. Das sollte eigentlich Anreiz genug sein, diese einmal auch in szenischer Realisierung zu erproben.

¹⁹ Entsprechende Ankündigungen finden sich in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 37, Nr. 1 (7. Januar 1835), Sp. 13 und Jg. 38, Nr. 50 (14. Dezember 1836) Sp. 836.

Therese Kaffka, geb. Brandt – Carl Maria von Webers unbekannte Schwägerin

von Frank Ziegler, Berlin

Neben Caroline Brandt, ab 1817 verh. von Weber, war ihr Bruder Louis als langjähriges Mitglied des Mannheimer Nationaltheaters wohl das künstlerisch erfolgreichste Mitglied der Theaterfamilie Brandt. Doch auch die ältere Schwester Therese (eigentlich Maria Theresia) Brandt (get. am 23. Dezember 1780 in Bonn¹), verh. Kaffka, blieb ihr gesamtes Leben hindurch der Bühne treu und konnte, ähnlich Caroline sowie der Mutter Christiane (auch Christina) Sophie Henriette Brandt, geb. Hartmann, als Soubrette einige Erfolge verbuchen. Das Leben dieser Brandt-Tochter soll hier erstmals überhaupt eine zusammenfassende Würdigung erfahren.

Ihr Bühnendebüt gab Therese Brandt als Kinderdarstellerin am Kurkölnischen Nationaltheater in Bonn, wo beide Eltern engagiert waren². Nach der Schließung dieses Theaters im Oktober 1793 fand die Mutter gemeinsam mit Therese zunächst 1794 eine Anstellung bei der Hunnius-Koberwein'schen Gesellschaft³, die allerdings nicht sehr lang währte. Bald schon nahm die Mutter mit dem Prinzipal Joseph Seconda Verhandlungen auf. Am 11. Dezember 1794 teilte sie diesem aus Heidelberg ihre baldige Abreise von dort mit und versicherte sich nochmals, ob die ausgehandelten Vertragsbedingungen (10 Taler Wochengage für sie und die Tochter) Bestand hätten⁴. Bald darauf dürften beide zu Seconda abgereist sein, der wechselnd in Leipzig (bis Februar 1795 sowie Januar bis März 1796), Dresden (April bis November 1795 sowie März bis November 1796) und Chemnitz (Dezember 1795) spielte⁵. Ab Januar 1795 sind Mutter und Tochter Brandt im Seconda'schen

¹ Vgl. Frank Ziegler, *Vom Theaterkind zur „Hochwohlangebeiratheten“*. *Neue Funde zu Caroline Brandt und ihrer Familie*, in: *Weberiana* 22 (2012), S. 66.

² Vgl. *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1791*, hg. von Heinrich August Ottokar Reichard, S. 197; ebenso *Theater-Kalender, auf das Jahr 1794*, hg. von H. A. O. Reichard, S. 294.

³ Zu den Engagements bis Frühjahr 1797 vgl. auch Ziegler, *Theaterkind* (wie Anm. 1), S. 67–71.

⁴ Vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 4: *Joseph Secondas Operngesellschaft*, Radebeul 2014, S. 64.

⁵ Vgl. ebd., S. 89.

Ensemble dokumentiert, gemeinsam übrigens mit einem Sohn Brandt in Kinderrollen⁶.

1796 ging Secondas Truppe erstmals nach Ballenstedt, um im dortigen Hoftheater zu spielen (Dezember 1796 bis März/April 1797). Michael Hochmuth hat in seinen Forschungen zur Seconda'schen Gesellschaft darauf hingewiesen, dass diese Spielstätte möglicherweise durch Vater Brandt vermittelt worden sein könnte, der nachfolgend als Hofmusiker am anhalt-bernburgischen Hof in Ballenstedt dokumentiert ist⁷. Damit wird ein Teil des Rätsels um den Verbleib von Christoph Hermann Joseph Brandt zwischen Herbst 1793 und Frühjahr 1803⁸ gelöst: Er ist in den beiden *Anhalt-Bernburgischen Hof- und Adress-Calendern auf das Jahr 1801* [Stand Ende 1800, darin S. 129] und *auf das Jahr 1803* [Stand Ende 1802, darin S. 54] als Kammer- und Hofmusicus unter dem Konzertmeister Johann Wessely dokumentiert. Da die Reihenfolge der aufgezählten Musiker dem Dienstalter (der „Anciennität“) folgt und Christoph Brandt 1801 bereits als siebter von zehn Musikern, 1803 dann als sechster aufgezählt wird, ist durchaus denkbar, dass er schon längere Zeit (evtl. schon ab 1793?) in Ballenstedt tätig war, wo die Familie Brandt sich 1796/97 offenbar wieder vereinigte und im Frühjahr 1803 eine neue Theaterlaufbahn startete (dann ohne Tochter Therese)¹⁰.

Als Mitglied der Seconda-Truppe lernte die fünfzehnjährige Therese Brandt den mehr als 25 Jahre älteren Schauspieler, Komponisten und Librettisten Johann Christoph Kaffka (eigentlich Engelmann, 1759?–1815) kennen, den sie wenig später (wohl im März/April 1797) heiratete, um anschließend mit ihm ans Königsberger Theater zu wechseln.

Therese Kaffka debütierte am 19. April 1797 in Königsberg als Gurl in Kotzebues Lustspiel *Die Indianer in England*, ihr Ehemann einen Tag später

⁶ Vgl. ebd., S. 190, 198, 348. Der Vorname des Sohns ist auf den Theaterzetteln nicht angegeben; freundliche Auskunft von Michael Hochmuth. Vermutlich war es der nachfolgend (1803ff.) bezeugte Thomas Brandt; vgl. Ziegler, *Theaterkind* (wie Anm. 1), S. 67 (Anm. 30) sowie S. 75–93. Zu Therese Brandt in Dresden vgl. auch das an sie gerichtete Preisgedicht in: *Theater-Kalender, auf das Jahr 1797*, hg. von H. A. O. Reichard, S. 12f.

⁷ Vgl. Hochmuth (wie Anm. 4), S. 94 und 169.

⁸ Vgl. Ziegler, *Theaterkind* (wie Anm. 1), S. 71–75.

⁹ Das von Hochmuth (wie Anm. 4, S. 348) vermutete vorhergehende Engagement in Kassel (bis 1796) ist weder dokumentiert noch wahrscheinlich.

¹⁰ Vgl. Ziegler, *Theaterkind* (wie Anm. 1), S. 75ff.

mit der Titelrolle von Zschokkes *Abällino*, allerdings fand ein Pressebericht-erstatteer wenig Gefallen an den Neuzugängen im Personal.¹¹

„Mad. Kaffka, von der Secondaischen Gesellschaft, debütierte als Gurly. Das junge Weibchen scheint auch noch ganz jung in ihrer Kunst zu seyn; sie hat ein unangenehmes Organ, die Hände sind ihr überall im Wege, ihre Accentuation ist äußerst unrichtig; daher konnte nichts an ihr gefallen, als ihre rasche Jugend; diese, und weil man wissen wollte, ob ihre während dem Stück geäußerte Naivetät natürlich oder gekünstelt wäre, ob ihre Antworten eben so naiv ausfielen, wenn sie dieselbe[n] nicht vorher auswendig gelernt hätte, was sie sagen würde, und ob sie eigentlich auch etwas sagen könnte, machte, daß 4 Herrchen aus dem Parterre (sie haben es meiner Discretion zu verdanken, daß ich sie nicht öffentlich nenne) sich das Späs[s]chen machten, Mad. Kaffka herauszurufen. Das gute Weib kam denn auch ganz erschrocken, vermuthlich, weil sie selbst fühlte, daß sie diese Ehre nicht verdient hatte und vielleicht eine andere Ehre erwartete, und sagte in sichtbarer Angst: ich bin so gerührt, daß ich nicht weiß, was ich sagen soll. Die Herren waren nun satisfacirt und beklatschten diese Nullität, giengen aufs Caffeehaus und berühmten sich öffentlich ihres Späschens. Was ist aber durch diese That gethan? Die Anfängerin, da sie als solche und als Weib, eine doppelte Dosis Eigendünkel und Eigenliebe besitzt, wird sich jetzt schon für das halten, was sie erst nach Jahren durch eine gute Bildung und durch gute Muster werden kann, wird Prätensionen machen, und denn dadurch da stehen bleiben, wo sie jetzt steht, und das ist noch eine sehr tiefe Staffel. [...] Hr. Kaffka debütierte als Abällino. *Tempora mutantur et nos mutantur in illis*. Hr. Kaffka ist ein Mann geworden, das heißt, er ist kein Jüngling mehr, und wenn er das nicht glaubt, so sehe er seinen Taufschein und seinen Spiegel nach, so muß er in letzterem besonders finden, daß Falten und Runzeln sein Gesicht, trotz Carmin und Steyrisch weiß bedecken. Seine Stimme kränkelt, ist also weder der Sprache eines Banditen, noch eines feurigen Liebhabers angemessen; sein Vortrag und ganzes Benehmen ist Affektation. Und dieser Mann wagte es, einen

¹¹ *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Hamburg, Jg. 1, Bd. 3, Heft 3, S. 231–233. Kaffkas Erwiderung auf die Kritik an seiner Interpretation des *Abällino* ist in Auszügen in derselben Zeitschrift (Jg. 1, Bd. 4, Heft 3, S. 244–246) abgedruckt.

Abällino und Fiodoardo zu spielen? Des Schauspielers Kunst besteht in Menschendarstellung, diese lernt er aus Menschenkenntniß; was muß man also von dem Schauspieler sagen, der sich selbst nicht kennt? Hr. Kaffka ist ein so braver Buffon, als wir vielleicht wenige Deutsche aufzuweisen haben; er ist allgemein dafür anerkannt und beliebt, und versteht sich so wenig auf seinen Vortheil: in der Rolle eines jugendlichen Liebhabers aufzutreten! Verdient er dafür nicht eine Züchtigung? Sein Debüt mislang ganz.“

Auch die nachfolgenden Auftritte (u. a. 23. April als Papageno und Pamina in Mozarts *Zauberflöte*, 24. April als Tita und Lilla in Martin y Solers *Lilla*, 4. Mai als Rosalie und Sichel in Dittersdorfs *Apotheker und Doktor*, 11. Mai als Hans Vollmuth und Gretchen im Kotzebues *Verwandschaften*) konnten den Kritiker nur bedingt zufriedenstellen¹². Fast hat man den Eindruck, der Rezensent habe sich zum Ziel gesetzt, die Anfängerin gänzlich zu entmutigen, so „schoss“ er sich auf Therese Kaffka ein. Zum 17. Mai bemerkt er noch, sie habe die Titelrolle im *Milchmädchen* [von Kaffka?] mit Beifall gespielt¹³, doch dann hagelte es Kritik:¹⁴

„24. [Mai] Das Kind der Liebe [von Kotzebue]. Mad. Bachmann d. ält. hatte der Mad. Kaffka die Rolle der Amalie abgetreten, und das Stück hat dadurch unendlich verlohren. 25. Die Liebe im Narrenhause [von Dittersdorf]. Mad. Ackermann hatte an Mad. Kaffka die Rolle der Constanze abgegeben, und die Oper hat dadurch unendlich verlohren. 28. Die Müllerin [von Paisiello]. Unsere beliebtern Schauspielerinnen geben an Lehrlinge ihre Rollen ab, oder lassen mit jeder Wiederholung, Arien &c. weg, und die Direktion erhöht die *Entréezahlungen*, – ist das billig, – klug? [...] 30. Die Jagd [von Hiller]. Hr. Kaffka spielte den König, und Mad. Kaffka die Röse. Beides Rollen von Hrn. und Mad. Ackermann.“

Überwiegend negativ auch die Urteile zu Kotzebues *Verwandschaften* am 6. Juni (als Gretchen) und Dittersdorfs *Hieronymus Knicker* am 8. Juni (als Röschen):¹⁵

¹² Ebd., Jg. 1, Bd. 3, Heft 3, S. 233–236.

¹³ Ebd., Jg. 1, Bd. 3, Heft 3, S. 236.

¹⁴ Ebd., Jg. 1, Bd. 3, Heft 3, S. 237.

¹⁵ Ebd., Jg. 1, Bd. 4, Heft 3, S. 230f. bzw. S. 232.

„Mad. Kaffka spielte das Gretchen. Hie und da blickte in ihrem Spiele ein Fünkchen Talent hervor, aber da war nichts gehaltenes, nichts festes, nichts von dem man sagen könnte: es war so, weil es so seyn mußte; hie und da ein glücklicher Ton, aber keine Geberde dem Ausdruck entsprechend; es korrespondirte nichts in ihrem Spiele, die Hände inkommodirten sie bei jeder Gelegenheit. Zu dem allem war sie zu prächtig gekleidet; die arme Waise, die um Gottes willen von strengen und geizigen Verwandten erhalten wird, welche selbst in einfacher Bauerntracht einhergehen, kann in dem Anzuge der Mad. Kaffka die häuslichen Bauernarbeiten nicht verrichten. Dies wäre selbst für Arkadien übertrieben. [...] Röschen war Mad. Kaffka. Wenn diese Schauspielerin sich das immerwährende Lachen, das Koketiren mit dem Parterre, und beim Singen das Athemholen zur unrechten Zeit abgewöhnt, und die harten Ekken in ihrem Spiele abgeschliffen werden, so wird sie in Rollen dieser Art einst brauchbar werden.“

Bei so wenig Erfolg verwundert es nicht, dass die Kaffkas bereits im Sommer Königsberg wieder verließen (letztmalig wird Therese am 9. und 10. Juli als Darstellerin der Louise in Kunzens Oper *Das Fest der Winzer* genannt¹⁶). So entging das Ehepaar übrigens dem Königsberger Theaterbrand am 27. Oktober desselben Jahres, bei dem einige Schauspieler, die im Theatergebäude wohnten, ihr gesamtes Hab und Gut verloren¹⁷.

Im August 1797 schlossen sich die Kaffkas der Fürstlich Anhalt-Dessauschen Hofschauspielergesellschaft unter Direktor Friedrich Wilhelm Bossann an, er als erster Held und Liebhaber, sie als jugendliche Liebhaberin und Soubrette¹⁸. Die neue Anstellung gestaltete sich wesentlich positiver; ein Dessauer Rezensent berichtete sehr wohlwollend:¹⁹

¹⁶ Ebd., Jg. 1, Bd. 4, Heft 3, S. 238.

¹⁷ Ebd., Jg. 1, Bd. 4, Intelligenzblatt Nr. 10. Auch die Dekorationen und Kostüme wurden ein Raub der Flammen; lediglich ein großer Teil der Bibliothek des Theaters konnte gerettet werden.

¹⁸ Vgl. Wilhelm Köhler, *Zur Geschichte des Dessauschen Hof-Theaters von seinem Entstehen bis zur Gegenwart, und der Hofkapelle, so weit sie mit Ersterem in Verbindung stand*, Dessau 1846, S. 25f. An anderer Stelle ist Kaffkas Fach beschrieben mit: „erste Baritonpartien und Heldenrollen im Schauspiel“; vgl. Moritz von Prosky, *Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau. In seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. verm. Auflage, Dessau 1894, S. 28.

¹⁹ *Journal für Theater und andere schöne Künste* (wie Anm. 11), Jg. 1, Bd. 4, Heft 3, S. 244–247.

„Heute also zuerst ein paar Worte über unsre neue[n] Akquisitionen. Herr Kaffka, der uns schon aus mehreren Zeitschriften als guter Schauspieler und denkender Künstler bekannt war, rechtfertigte bei seiner Erscheinung vollkommen den guten Ruf, der seinen Talenten und seinem theatralischen Werthe vorausgieng. Er debütierte zuerst, im August, in der Sonnenjungfrau und in Rolla's Tod [von Kotzebue am 13. August] als Rolla mit den ausgezeichnet[en] Beifall. Der Hof und das Publikum freut sich sehr dieser Akquisition. In der Oper hat er ungleich größere und allgemein anerkannte Vorzüge, und sein Stößel im Apotheker und Doktor [von Dittersdorf am 20. August] zeigte ihn uns als einen Mann, der nicht allein ein gebildeter Sänger, sondern auch wirklicher Musikverständiger ist. Dafür ward ihm auch der lauteste Beifall.

Mad. Kaffka gab uns zuerst [am 10. September] die Gurli mit einer eigenen liebenswürdigen Naivetät, und wir dürfen uns, da sie noch sehr jung ist, und einen geschickten Lehrer hat, für die Zukunft Etwas von ihr zu sprechen [recte: von ihr versprechen]. Vorzüglich empfehlen wir ihr eine richtigere Deklamation, und langsameres Sprechen. In der Oper ist sie nur erst ein einzigesmal, und zwar als Cherubin in Figaro's Hochzeit²⁰, mit Beifall, erschienen.“

In den folgenden Monaten wird dann besonders der Ehemann mehrfach erwähnt: in den Titelrollen von Shakespeares *Hamlet* am 1. Oktober und Kotzebues *Benjowski* am 5. November, als Truffaldino in Goldonis *Diener zweier Herren* (in der Bearbeitung von Schröder) am 14. November, als Herzog von Modena in *Die Zauberin Sidonia* von Zschokke am 19. November, als Herr von Rosenthal in Jüngers *Entführung* am 28. November und als Thomasius Schreier in Biereys Oper *Die Ehestandskandidaten* (mit Text von Kaffka) am 1. Dezember²¹. Daneben half das Multitalent vermutlich auch als Geiger

²⁰ Kaffka spielte in der Mozart-Oper am 17. September den Grafen Almaviva; vgl. ebd., Jg. 1, Bd. 4, Heft 3, S. 248. Die Flexibilität der damaligen Sänger-Schauspieler bezeugt der Umstand, dass Kaffka neben dem Stößel in Dittersdorfs *Apotheker und Doktor* (Bass) und dem Almaviva (Bariton) auch den Pedrillo in Mozarts *Entführung aus dem Serail* (Tenor) spielte (Theaterzettel zum 22. Oktober 1797; wie Anm. 23).

²¹ *Journal für Theater und andere schöne Künste* (wie Anm. 11), Jg. 1, Bd. 4, Heft 3, S. 249–254.

in der Kapelle aus; zumindest ist seine Mitwirkung im Orchester in einem Etatentwurf von 1798 als Option angegeben²².

Auch die sporadisch erhaltenen Theaterzettel bezeugen die herausragende Position Kaffkas innerhalb des Ensembles; während er zwischen Oktober und Dezember 1797 auf 31 Zetteln als Darsteller genannt wird, ist Therese Kaffka gerade achtmal bezeugt, abgesehen von der Gurli (10. September; Kaffka als Robert) oftmals in kleineren Rollen: als Liese in Ifflands Schauspiel *Leichter Sinn* (24. September und 17. November; Kaffka als Minister von Bergen), Herzogin im kleinen Schauspiel im *Hamlet* (1. Oktober), Blandina im *Diener zweier Herren* (14. November), Bäuerin in Dalayracs Oper *Die beiden Savoyarden* (24. November; Kaffka als Bauer), Lottchen in Pannecks Oper *Die christliche Judenbraut* (26. November) sowie Giganie in Süßmayrs *Spiegel von Arkadien* (27. Dezember; Kaffka als Tarkeleon)²³. Diese Stellung im Ensemble scheint sich allerdings gerade in den Dessauer Jahren nachdrücklich geändert (wenn nicht verkehrt) zu haben, wie die Dokumente aus der Folgezeit nahelegen.

1798 schloss Kaffka neben seiner Tätigkeit am Theater seine *Schilderungen von Deutschland* ab – einen fiktiven Reisebericht, in dem der Autor Erlebnisse seiner berufsbedingten Wanderungen durch Deutschland aus den Jahren 1792 bis 1797 verarbeitete. Das Büchlein erschien 1798 anonym, und so konnte sich Kaffka selbst durchaus als herausragenden Schauspieler preisen. Über seinen derzeitigen Wohnort Dessau heißt es:²⁴

²² Vgl. Helmut Müller, *Die Frühzeit des Dessauer Hoftheaters. Zwischen Klassizismus und Biedermeier (Theater und Drama, Bd. 13)*, Berlin, Wien, Leipzig 1939, S. 124.

²³ Theaterzettel aus dem Bestand des Anhaltischen Theaters Dessau, als Depositum im Stadtarchiv Dessau; das Zettelbuch 3 enthält Theaterzettel bis zum 31. Dezember 1797 (unvollständig); Zettelbuch 4 beginnt erst wieder mit Oktober 1800. Mithin fehlt für den Großteil des Dessauer Engagements der Kaffkas eine entsprechende Überlieferung. Zwar bringen die *Fürstl. Anhalt-Dessauischen wöchentlichen öffentlichen Nachrichten* über den gesamten Zeitraum Theater-Anzeigen, allerdings ohne Besetzungsangaben (außer zu Debüts und Gastspielen) und ohne Hinweise auf Benefiz-Abende. Zur Gesellschaft vgl. auch *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, hg. von H. A. O. Reichard, S. 198 sowie *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, S. 280.

²⁴ [Johann Christoph Kaffka,] *Schilderungen von Deutschland. Aus dem Taschenbuche eines Reisenden, voll interessanter Lokalbemerkungen und Wahrheiten*, Glatz, Neiße und Leipzig 1798, S. 238. Das Vorwort ist mit „März 1798“ datiert; auf S. 134 nennt sich Kaffka selbst als Publikumsliebbling beim Breslauer Theaterpublikum.

„Zu den neuern Bauten gehören die schöne Elb- und Muldebrücke, und das neue Schauspielhaus, so der Fürst erst vorigen Sommer für die Bossannsche Gesellschaft erbauen ließ. In einem Dekret erhob er diese Bühne zum Hoftheater, und sie kann mit der Zeit gut werden; da unter dem Theaterpersonale einige verdienstvolle Schauspieler sind.“

Bei der Eröffnung des von Kaffka erwähnten neugebauten Hoftheaters am 26. Dezember 1798 – vorher hatte man auf einer kleineren Bühne in der fürstlichen Reitbahn gespielt – mit der vom Intendanten Karl August von Lichtenstein eigens zu diesem Anlass komponierten Oper *Bathmendi* findet man das Ehepaar in exponierten Rollen: Herrn Kaffka als Gutsbesitzer Tai und Therese in der Titelrolle²⁵; in der Besprechung der in Preßburg herausgegebenen *Allgemeinen deutschen Theater-Zeitung* werden sie allerdings übergangen²⁶.

1799 begegnete der Schauspieler Carl Ludwig Costenoble während seiner Dessau-Aufenthalte (Mitte Januar nur kurz und dann erneut von Mitte April bis Ende Juni) den Kaffkas und war von dem ehemals verehrten Schauspielerkollegen, den er seit 1786 kannte²⁷, enttäuscht, wenn nicht entsetzt; als ersten Eindruck notierte er im Januar: „Jetzt war er älter und verdrießlich, verlebt und – hatte sich eine schöne, blutjunge Frau genommen. Der arme Mann!“ Und zur Bühnenerscheinung hielt er fest: „Kaffka, der mir, als ich noch ein Knabe war, ein Halbgott schien, stand jetzt als eine armselige Ruine da. Seine Frau war eine ziemlich begabte Schauspielerin – für Soubretten verwendbar.“²⁸ In den Erinnerungen an die Monate April bis Juni spielen die Kaffkas dann kaum eine Rolle – Costenobles ganze Aufmerksamkeit galt dem Dessauer Gastspiel Ifflands (24. bis 31. Mai²⁹). Nur beiläufig ist zur Aufführung von Kotzebues *Wildfang* am 30. April angemerkt: „Madame Kaffka war

²⁵ Zettel-Wiedergabe bei Köhler (wie Anm. 18), S. 29f. und Prosky (wie Anm. 18), S. 29f.

²⁶ Jg. 2, Nr. 3 (März 1799), S. 43.

²⁷ Costenoble hatte Kaffka 1786 in Magdeburg erlebt, wo dieser als Darsteller erster Schauspiel- und Opernpartien zur Theatergesellschaft der Barbara Wäser gehörte.

²⁸ Tagebuch-Manuskript in: Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 17.337 = Ic 59.759, Kasten I, Lebenslauf Teil 2, Bl. 19r.

²⁹ Zur Rollenübersicht während des Gastspiels vgl. *Fürstl. Anhalt-Dessauische wöchentliche öffentliche Nachrichten*, Jg. 1799, Nr. 20 (18. Mai).

ein hübsches Kammerzöfchen, aber auch nichts weiter; sie sprach undeutlich und ohne Soubrettenanstand³⁰.

Zwischen dem 1. Januar und 28. Februar 1800 gastierte die Dessauer Gesellschaft in Leipzig³¹; auch dort waren die Kritiken für das Ehepaar ambivalent. Während Herrn Kaffka zwar Musikalität, aber „wenig Stimme“ (Bariton) und nur „hin und wieder sehr brauchbares Spiel“ attestiert wurden³², heißt es zu Therese:³³

„Mad. Kaffka spielt erste Soubretten, und die jungen männlichen Rollen, welche gemeiniglich von Soubretten dargestellt werden, z. B. den Pagen im *Figaro*, in der *Geisterinsel*³⁴ u. dgl. Sie ist als Sängerin wenig bedeutend; als Schauspielerin zwar nur Naturalistin, aber dies auch, durch ihre Munterkeit, Gewandtheit und Laune, mit viel Glück.“

Dabei ist erstaunlich, wie ähnlich die Kritiken zu Mutter Brandt und ihren Töchtern Therese und Caroline lauten. Alle drei reüssierten in ihren besten Tagen als Soubretten und wurden vor allem wegen ihrer herzerfrischenden Ausstrahlung und ihres gewandten Spiels gefeiert, wodurch sie ein gewisses stimmliches Manko ausgleichen konnten.³⁵

³⁰ Costenoble-Tagebuch (wie Anm. 28), ebd., Bl. 20v.

³¹ Vgl. Köhler (wie Anm. 18), S. 42f., Prosky (wie Anm. 18), S. 35f. sowie Carl Augustin Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 73 (Dauer des Gastspiels) und 75 (Repertoire und Personal). Die Dessauer Vorstellungen endeten laut Zeitungsanzeigen am 8. Dezember 1799 und begannen erneut am 2. März 1800; vgl. *Fürstl. Anhalt-Dessauische wöchentliche öffentliche Nachrichten*, Jg. 1799, Nr. 49 (7. Dezember) bzw. Jg. 1800, Nr. 9 (1. März).

³² *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 2, Nr. 26 (26. März 1800), Sp. 464.

³³ Ebd., Sp. 463.

³⁴ Die Dessauer Hoftheatergesellschaft hatte J. F. Reichardts Vertonung des Librettos von Friedrich Hildebrand von Einsiedel und Friedrich Wilhelm Gotter im Repertoire; sie führte das Werk in Leipzig (14. Januar 1800) sowie nachfolgend in Dessau (7. März 1800) auf.

³⁵ Zur Mutter vgl. Eveline Bartlitz, „*Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut*“. In *memoriam Caroline von Weber*, in: *Weberiana* 12 (2002), S. 7, zu Caroline ebd., S. 15–17. Zur Mutter (geb. Hartmann) s. a. *Schauspieler-Schauspielerinnen Almanach aufs Jahr 1782*, Thaliensfreystadt [d. i. Frankfurt] am Mayn 1782, S. 78 („Soubretten sind vorzüglich ihre Meisterrollen“) sowie *Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit*, Wien 1783, S. 29 („Ob sie gleich nicht die erste Teutsche Soubrette ist, welches vermutlich die Freundschaft niederschrieb, als sie noch auf der eingegangenen

Direkt nach Ende des Gastspiels ging die Truppe wieder nach Dessau, um am 2. März die neue Saison auf dem dortigen Theater zu eröffnen, allerdings nun ohne die Kaffkas, die nur für kurze Zeit nochmals in die Mulde-Stadt zurückkehrten. Ursprünglich hatte Intendant Lichtenstein, der die Leitung der Wiener Oper übernahm, beide an seinen neuen Wirkungsort mitnehmen wollen³⁶, doch die Entscheidung fiel für Petersburg. Ein letzter Beleg für die Anwesenheit des Ehepaars in Dessau liefert eine Suchanzeige in der dortigen Zeitung vom 22. März 1800³⁷ – vermutlich kurz vor der Abreise aufgegeben. Auf der Fahrt nach Russland gastierte Therese Kaffka zwei Monate später, am 22. Mai, in Riga als Papagena in der *Zauberflöte*³⁸; der genaue Zeitpunkt der Ankunft in Petersburg ist nicht überliefert.

Das Petersburger deutsche Theater war Mitte 1800 noch im Aufbau; Joseph Miré hatte erst 1799 das kaiserliche Privileg zur Gründung erhalten und „sogleich Anstalten in Deutschland [getroffen], um sich mit guten und

Bühne ihrer Vaterstadt [Gotha] war, so sind ihre Kammermädchen doch ganz artig. Zu dieser Art Rollen gehört nun freilich eine geläufige Zunge, nur mus[s] sie nicht unverständlich werden, oder die Maske sein, worunter man Mangel an Einsicht oder Nachlässigkeit zu verbergen sucht.“) Die dort als zu positiv angesprochene ältere Beurteilung ist vermutlich die *Schilderung der Mamsell Hartmann ersten Soubrette bey dem Herzogl Hoftheater zu Gotha*, in: *Litteratur- und Theater-Zeitung*, Berlin, Jg. 1, T. 2, Nr. 19 (9. Mai 1778), S. 293–295 (gezeichnet „Wa.“), obgleich die SchauspielerIn dort nicht als erste Soubrette Deutschlands, sondern lediglich des Gothaer Theaters gefeiert wird. Wilhelm Christian Dietrich Meyer schrieb im März 1779 an Seyler: „Madem. Hartmann spielt Soubretten, ist eine mit von Gothas vorzüglichsten Actricen“; vgl. Wilhelm Koffka, *Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen dargestellt*, Leipzig 1865, S. 28.

³⁶ Vgl. Prosky (wie Anm. 18), S. 39. Mit Lichtenstein gingen statt dessen Carl Philipp Augustin Schüler und dessen Ehefrau Eugenia Ludovika, geb. Bonasegla, nach Wien, die dort allerdings wenig Erfolg hatten und daher anschließend ans Breslauer Theater wechselten (dort 1801 bis 1808 engagiert), wo sie 1804 bis 1806 unter Musikdirektor Carl Maria von Weber wirkten; vgl. die Abgangsnotiz aus Dessau in: *Taschenbuch fürs Theater*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg 1801, S. 294.

³⁷ Vgl. *Fürstl. Anhalt-Dessauische wöchentliche öffentliche Nachrichten*, Jg. 1800, Nr. 12 (22. März): „Der Schauspieler, Herr Kaffka, hat vor einigen Tagen ein goldenes Petschaft, worin ein Karniol mit einer Antique geschnitten, verlohren; der ehrliche Finder und Ueberbringer erhält Einen Rthlr. Belohnung.“

³⁸ Vgl. Moritz Rudolph, *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte des Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft*, Riga 1890, S. 113.

brauchbaren Subjecten zu versehen³⁹. Nach und nach kamen – teils noch von Mirés Vorgänger August von Kotzebue engagiert – Schauspieler von verschiedenen Bühnen des deutschen Sprachraums in die russische Hauptstadt⁴⁰, darunter 1801 Carl Maria von Webers Halbschwester Jeanette Weyrauch (als erste Sängerin) mit ihrem Mann Vincent, der allerdings bereits am 5. (=17.) Mai 1802 starb, sowie 1802 der vormalige Prinzipal (und Librettist von Webers Oper *Das Waldmädchen*) Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg. Therese Kaffka übernahm das Fach der zweiten Sängerin⁴¹, das sie vorerst bis 1805 ausfüllte. In dem von Heinrich Gottlieb Schmieder herausgegebenen *St. Petersburgischen Taschenbuch für's Theater auf 1805*, das den Personalbestand für den November 1804 mitteilt, wird sie als Interpretin von komischen Rollen im Schauspiel und Soubretten in der Oper genannt⁴². Johann Christoph Kaffka blieb hingegen nicht lange in Petersburg; er trennte sich 1801 von seiner Frau und ging nach Riga⁴³, wo er bis 1812 der Meyer'schen Theatergesellschaft angehörte, daneben aber auch als Buchhändler, Inhaber einer Lesebibliothek und Herausgeber der Zeitschrift *Nordisches Archiv* (1803–1808) hervortrat. Nach Aufhalten in Stockholm, Kopenhagen, Odense und Graz kam er 1814 wiederum ans Rigaer Theater, wo er am 17. Januar 1815 während einer Aufführung von Stegmayers Quodlibet *Rochus Pumpernickel*, in dem er die Rolle des Porthal spielte, in der Garderobe starb⁴⁴.

³⁹ Vgl. den ungezeichneten Korrespondenz-Bericht *Ueber die Theater des Nordens*, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, hg. von Friedrich Eberhard Rambach und Ignatz Aurelius Feßler, Jg. 5 (1799), Bd. 2, August-Nr., S. 156–166 (Zitat S. 165).

⁴⁰ In einer Zuschrift aus Petersburg vom 12. Mai 1800 über das dortige deutsche Theater heißt es: „Herr und Madam Kaffka werden täglich erwartet, Herr Hübsch soll in der Nähe seyn und Herr und Madam Weyrauch werden durch ein Versehen bis jetzt noch in Memel aufgehalten. Jetzt werden wir also auch bald Opern haben.“; in: *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg [1799]–1800, Bd. 3, S. 123.

⁴¹ Vgl. 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. 28; dort wird (S. 259 und 366) auch das offenbar erste Petersburger Benefiz der Kaffka am 22. Februar 1802 angezeigt (Johann Andrés Singspiel *Der Antiquitätensammler*).

⁴² Vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 228, Anm. 49.

⁴³ Vgl. *Zeitung für die elegante Welt* (nachfolgend: ZeW), Jg. 1, Nr. 151 (17. Dezember 1801), Sp. 1217 (*Vermischte Nachrichten aus St. Petersburg*, datiert 8. November 1801).

⁴⁴ Vgl. Rudolph (wie Anm. 38), S. 113 sowie zur Lesebibliothek die Anzeige in: *Nordisches Archiv* (nachfolgend: NA), Jg. 1807, Intelligenz-Blatt zum 1. Bändchen (Januar bis März),

Die künstlerische Qualität der Petersburger Aufführungen wurde unterschiedlich beurteilt; ein Korrespondent äußerte sich im Mai 1803 wenig freundlich:⁴⁵

„Ueber den jetzigen Zustand des hiesigen Musikwesens lässt sich nicht viel tröstliches sagen. Ich glaube, es giebt keine Stadt, wo man weniger wahre Musikliebhaberey besitzt als hier. [...] Das deutsche Theater wird nur dann häufig besucht, wenn man Opern wie die Zauberzitter [von W. Müller], das Donauweibchen [von Kauer] und andere dergleichen Sächelchen giebt. Wegen des schlechten Orchesters können Opern wie Don Juan oder die Entführung aus dem Serail, gar nicht gegeben werden.“

Im *Nordischen Archiv* liest man über das Petersburger Ensemble:⁴⁶

„Einige der Mitglieder sind nicht ohne Talente; und verdienen den Beyfall, mit dem sie beehrt werden. Im Ganzen fehlt es ihrem Spiel an Einheit. Sie agiren zu viel in ihrer eigenen Manier [...].“

Über die Kaffka erfährt man in den monatlich erscheinenden Petersburger Theater-Berichten des *Nordischen Archivs* wenig; meist Negatives – möglicherweise hängt dies mit dem Herausgeber des Blattes, ihrem vormaligen Ehemann, zusammen. So wurden am 10. Januar 1803 Dunis bereits in die Jahre gekommene Oper *Die Narreninsel* (*L'isle des fous*, von 1760) sowie das Lustspiel *Die komische Ehe* von Georg Ludwig Peter Sievers zum Besten der Schauspielerin gegeben und „mißfielen ganz“; der Rezensent bemerkt dazu: „Es ist unbegreiflich, wie die Schauspieler so wenig ihren Vortheil verstehen, zu ihrem Benefize solche Stücke, und sie so schlecht zu geben“⁴⁷. Ambivalent lautet es anlässlich einer Aufführung von Wenzel Müllers *Sonnenfest der*

Bl. 3v–4r (ungezählt); weitere Literatur zu Kaffka vgl. Ziegler, *Theaterkind* (wie Anm. 1), S. 69, Anm. 41.

⁴⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 5, Nr. 40 (29. Juni 1803), Sp. 667 bzw. 669.

⁴⁶ NA, Jg. 1 (1803), Bd. 1, Januar-Heft, S. 23; aus dem Bericht *Theatralische Neuigkeiten von St. Petersburg*, gezeichnet „v. H.“ (S. 23–25).

⁴⁷ NA, Jg. 1 (1803), Bd. 1, März-Heft, S. 193; aus dem ungezeichneten Bericht *Theater. St. Petersburg, den 29. Jan. 1803*. Zum genauen Termin der Vorstellung vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 315, 367. In den beiden folgenden Jahren sind Benefizvorstellungen für die Kaffka am 16. Januar 1804 (Martin y Solers *Baum der Diana*) sowie gegen Ende 1805 (*Das Nixenreich* von F. A. Hiller) verbürgt; vgl. ebd., S. 261, 317, 369, 371.

Braminen am 29. April 1803: „Auch spielte Madame Kaffka die Mika nicht übel, nur schade, daß sie ihre Stimme immer mehr verliert oder zu vernachlässigen scheint. Sie bleibt immer ein interessantes Weibchen auf der Bühne“⁴⁸.

In einer Petersburger Korrespondenz im *Freimüthigen* heißt es hingegen: „Madame Kaffka spielt und singt ganz artig.“⁴⁹ Allerdings ist auch die Beurteilung in der *Zeitung für die elegante Welt* nicht schmeichelhaft; dort liest man 1804:⁵⁰

„Hr. Steinsberg geht, wie es immer noch heißt, nach Moskwa, wo er während der Osterferien kleine Vorstellungen mit Mad. Kaffka gab, die ihm viel Geld sollen eingebracht haben. – Mad. Kaffka ist ein rasches, rundes, niedliches Weibchen – als Schauspielerin aber durchaus unbedeutend.“

Wieder nach Petersburg zurückgekehrt wirkte Therese Kaffka anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten für Zar Alexander I. am 15. September 1804 an der Uraufführung von Sigismund Neukomms Prolog *Alexander am Indus* in einer Nebenrolle (Manora) mit⁵¹.

Die finanzielle Situation am Ende der Direktion von Miré⁵² führte 1805 zu einem personellen Aderlass: Steinsberg, der in Moskau eine neue Truppe

⁴⁸ NA, Jg. 1 (1803), Bd. 2, Juni-Heft, S. 224; aus dem ungezeichneten Bericht *Theater-Neuigkeiten aus St. Petersburg*; in derselben Vorstellung sang Jeanette Weyrauch erstmals während ihres Petersburger Engagements die Laura. Zum genauen Termin der Vorstellung vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 336.

⁴⁹ *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 1, Bd. 1, Nr. 41 (15. März 1803), S. 162.

⁵⁰ Jg. 4, Nr. 103 (28. August 1804), Sp. 824; aus dem ungezeichneten Bericht *Deutsche Bühne in St. Petersburg*.

⁵¹ Vgl. das gedruckte Libretto „Alexander am Indus. | Ein lyrisch-dramatisches Gedicht. | Zur Feier des Krönungsfestes | Seiner Kayserlichen Majestät | Alexanders I. | Kaysers und Selbstherrschers aller Reussen &. &. &. | Für das von Seiner Kayserlichen Majestät | privilegierte Deutsche Theater von St. Petersburg, | verfaßt von | Friedrich Wilhelm Hunnius, | Sänger und Schauspieler, | und in Musik gesetzt von Siegmund Neukomm, | Kapellmeister dieses Theaters. | St. Petersburg, 1804.“

⁵² Vgl. auch Frank Ziegler, *Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte*, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 81f. Miré verließ 1805 nach dem Scheitern seiner Direktion Russland und ging nach Linz, wo er seit 1803 ein Kaffeehaus besaß. 1811 bis 1814 war er Direktor des Linzer Theaters; 1817 wurde ihm erneut diese Funktion übertragen (ab Ostern 1818), sein Tod Anfang Oktober 1817 in Wien machte diese Planungen jedoch hinfällig;

aufbaute, warb neben dem Kapellmeister Neukomm mehrere Schauspieler ab; kurze Zeit später kehrte Jeanette Weyrauch Russland den Rücken. Das *Journal des Luxus und der Moden* meldete vom Juni 1805 aus Petersburg:⁵³

„Das Teutsche Theater ist seiner völligen Desorganisation nahe. Es hat schon (wenn man nicht etwa die Teufelmühlen und zwölf schlafenden Jungfrauen [beides von W. Müller], die man uns jetzt auftischt, Opern nennen will) kein Singspiel mehr. Die Herren [Friedrich] Haltenhof [1. Tenor] und [Friedrich Wilhelm] Hunnius [1. seriöse und komische Baß-Partien], nebst Mad. Haltenhof sind nach Moskwa gegangen, um da während dem Sommer mit dem dortigen Entrepreneur des Teutschen Theaters, Herrn Steinsberg, kleine Intermezzi's und Opern zu geben. Mad. Weihrauch ist auch in Begriff abzureisen. Es bleibt folglich der Oper niemand als die (eben nicht sonderlich gefallende) Dem. Pause[r] und Herr [Johann Baptist] Hübsch [ebenfalls 1. seriöse und komische Baß-Partien].“

Die Kaffka wollte Petersburg ebenso verlassen, wurde aber zunächst umgestimmt:⁵⁴

„[...] Herr Miré erhielt sie dem hiesigen Publikum durch ein neues dreijähriges Engagement von 3000 Rubel!!! – Singen – kann sie nicht; spielen – auch eben nicht; aber – sie ist ein nettes Weibchen, man mag sie wohl leiden.“

So unterzeichnete sie am 30. August 1805 einen neuen Vertrag für Petersburg mit dem neuen Direktor Christlieb Georg Heinrich Arresto, wiederum als zweite Sängerin und Soubrette⁵⁵. Unmittelbar darauf muss sie sich allerdings wiederum anders entschieden haben und doch nach Moskau gegangen sein⁵⁶, denn der Student Žicharev, ein begeisterter Theater-Besucher, erwähnt

vgl. Heinrich Wimmer, *Das Linzer Landestheater 1803–1958 (Oberösterreichische Heimatblätter, Jg. 13, H. 1/2)*, Linz 1959, S. 13 sowie *Wiener allgemeine Theaterzeitung*, Jg. 10, Nr. 119 (4. Oktober 1817), S. 476 (Todesnachricht).

⁵³ *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 20, Nr. 8 (August 1805), S. 536.

⁵⁴ *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 2, Bd. 2, Nr. 186 (17. September 1804), S. 224.

⁵⁵ Vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 48f. (Abbildung des Vertrages), 424.

⁵⁶ In *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 4, Bd. 2, Nr. 162 (14. August 1806), S. 132 wird der Abgang der Kaffka und weiterer Schauspieler

1805

Recep. R. e.



20

Zwischen dem Unterzeichneten des kaiserlichen
privilegierten russischen Hoftheaters in St. Petersburg
und der Kunstgärtlerin Theresia
Kaffka von andern Theil, ist am unterzeichneten Tage, der
genannte Contract verabredet, geschlossen und wirklich voll-
zogen worden.

1^{tes} So Engagirt sich Frau Kaffka auf bey wechselliebender
folgender Jahre bey diesem Hoftheater zu geben sechs
von zwey tausend Rubel R. A. und am folgenden
nächst-herstellung in dem winterlichen Manieren, wenn von
ihre selbst gewünscht wird und sich nach will gegeben
oper.

2^{tes} Jede Costüm-Veränderung wird der Frau Kaffka durch
die Direction zu machen, die gewünschte französische
Veränderung muß für selbst Sorge tragen.

3^{tes} So Engagirt sich Frau Kaffka für die Oper
Ciris 2^{te} Reingewinn und in Winter für die
auf das neue Mädchen und Subretten. Was für
sammeln für die auf allezeit und gute Ordnung
gegründeten Hoftheater als Grundverbot
wollen und gemüthlich zu erfüllen, wenn überaus
nach ihrem Kräfte für die Kunst des Hoftheaters zu
wirken.

4^{tes} Was Meinet zur Ablauf des Contracts müssen
beide Theile sich gegenseitig erklären, ob sie
diesem Contract am 30^{ten} August 1808 erneu-
ren wollen, oder ob sie sich dem Kaiserlichen
Theater zu geben sollen. Aufgefordert am 18^{ten}
April 1808 keine Erklärung zu leisten. Die
für Contract muß nach dem Jahr in Form

Therese Kaffkas Petersburger Kontrakt von 1805

sie dort bereits am 5. Oktober in seinem Tagebuch⁵⁷. Am 18. Oktober 1805 bringt Žicharev einen Überblick über das Personal des Moskauer deutschen Theaters; darin erwähnt er die Damen Schröder und Kaffka, die sowohl in Schauspielen, Komödien als auch Opern auftreten, wobei er erstere favorisiert und zur zweiten anmerkt: „eine gemeine coquette“⁵⁸. Auch Žicharevs Notizen aus den folgenden Monaten lassen persönliche Ressentiments gegenüber Therese Kaffka erkennen, deren Gründe bleiben jedoch im dunkeln⁵⁹.

Das Moskauer deutsche Theater hatte unter Steinsberg großen Zulauf und damit finanziellen Erfolg, auch wenn die Qualität der Aufführungen anfangs sicherlich zu wünschen übrig ließ. So liest man bei Georg Reinbeck, das deutsche Theater habe 1805 „trotz aller seiner bisherigen Erbärmlichkeit, doch das Glück gehabt [...], der Französischen und selbst der Italienischen Oper den Rang abzugewinnen“⁶⁰. Geradezu entsetzt zeigte sich der anonyme Berichtersteller des *Russischen Merkur* nach dem Besuch einer Vorstellung von Paul Weidmanns Lustspiel *Der Teufel als Hydraulikus*: „Nie habe ich [...] geglaubt, daß es Schauspieler wagen könnten, eine Bühne zu betreten, die nicht einmal die ersten Anfänge ihrer Kunst studirten. Ich vermochte es nicht, das Ende abzuwarten; ich eilte hinweg.“ Er resümierte, dass durch die Steinsberg'sche Gründung „dem dringenden Bedürfnisse eines guten Theaters für die Deutschen in Moskwa noch nicht abgeholfen sey“⁶¹. Diese negativen Einschätzungen dürften sich freilich auf die Anfangszeit der Moskauer Unternehmung mit sehr eingeschränktem Personal beziehen. Um den Jahreswechsel 1805/06 darf man eine deutliche Verbesserung vermuten. Der Erfolg geriet bald in Gefahr, als Anfang März 1806 der Direktor Steinsberg starb, doch konnte

erst im ungezeichneten Bericht vom Juli 1806 erwähnt; dort liest man recht höhnische Worte: „Wir gewinnen Platz für brauchbarere Mitglieder“, nachdem die nach Moskwa Abgehenden in Petersburg selbst „in Aushülfs-Rollen nicht excellirten“.

⁵⁷ Sergej Petrovič Žicharev, *Zapiski sovremennika* [Aufzeichnungen eines Zeitgenossen], hg. von Solomon Jakovlevič Strajch, Moskau 1934, Bd. 1, S. 155.

⁵⁸ Ebd., Bd. 1, S. 168 (Nr. 13f.).

⁵⁹ Ebd., Bd. 1, S. 217 (1. Januar 1806), 269 (7. März), 303 (4. Juli).

⁶⁰ Georg Reinbeck, *Flüchtige Bemerkungen auf einer Reise von St. Petersburg über Moskwa, Grodno, Warschau, Breslau nach Deutschland im Jahre 1805*. In *Briefen*, Leipzig 1806, Bd. 1, S. 219.

⁶¹ Vgl. *Deutsche Schauspieler in Moskwa*, in: *Russischer Merkur. Eine Zeitschrift*, hg. von Benjamin Christoph Gotthilf Heideke, Riga, Jg. 1805, 2. Stück, S. 128–134 (Zitate S. 131 bzw. 134).

sich die deutsche Truppe konsolidieren⁶², so dass sie am 14. September 1806 eine neue Spielzeit startete: Die Hauptpartie in Kauers *Donauweibchen* sang Therese Kaffka⁶³. Leider enden damit die Informationen in Žicharevs Tagebuch – nach seinem Examen ging er im November 1806 nach Petersburg.

Auch die Kaffka wechselte nach Ende dieser Spielzeit wieder in die Hauptstadt an der Newa; am 12. August 1807 unterzeichnete sie ihren neuen Vertrag, um vermutlich endgültig in Petersburg zu bleiben – jedenfalls ist sie bis zum 1. Mai 1821 als Ensemblemitglied am dortigen Theater nachweisbar⁶⁴. Die Personalverzeichnisse der Jahre nach der Rückkehr deuten auf ein allmähliches Nachlassen der stimmlichen Kräfte (bzw. auf eine zunehmende personelle Konkurrenz am Theater) hin: 1808 wurde Therese Kaffka in der Oper noch für „zweite Liebhaberinnen und erste Soubretten“ eingesetzt, musste sich also nur der ersten Sängerin Maria Hedwig Gebhard, geb. Stein, unterordnen⁶⁵; 1811 war sie dagegen nur noch für dritte Partien vorgesehen und in der Hierarchie schlechter gestellt: Neben der Gebhard sang nun auch Jeanette Brückl (spätere Lindenstein) erste Partien, Rosa Kämpfer (spätere Wilde) und Emilie Satzenhoven teilten sich die zweiten Partien (letzte Opern-Soubretten)⁶⁶.

⁶² Vgl. den ungezeichneten Korrespondenzbericht *Aus St. Petersburg*, in: ZeW, Jg. 6, Nr. 48 (22. April 1806), Sp. 391: „Der bisherige Entrepreneur und Direktor des deutschen Theaters in Moskwa, Hr. Steinsberg, ist gestorben, und noch bei seinen Lebzeiten hatte er seinen Theaterapparat für 7000 Rbl. an ein paar russische Herrn verkauft. Ein Hr. Kister ist Regisseur. Die Herren Hunnius und Haltenhof sind dabei engagirt.“

⁶³ Vgl. Žicharev (wie Anm. 57), Bd. 1, S. 322 (10. September 1806).

⁶⁴ Vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 424 (Überblick über die Vertragslaufzeiten).

⁶⁵ Vgl. *Almanach fürs Theater*, hg. von August Wilhelm Iffland, Jg. 3, Berlin 1809, S. 155. Als Rollen werden „z. B. Papagena, Gigania [in Süßmayrs *Spiegel von Arkadien*], Bertha“ [wohl in Martin y Solers *Cosa rara*] angegeben; im Schauspiel „Mienchen im [Reue und] Ersatz [von Vogel], Luise im [Herr] Spuhl [von Klesheim]“. Als erste Soubrette im Schauspiel firmiert Betty Lindenstein, geb. Scholtz.

⁶⁶ Vgl. die teils voneinander abweichenden Angaben in: *Theater-Almanach für das Jahr 1811*, hg. von Carl Friedrich Wilhelm Borck, St. Petersburg, S. 92–94 sowie *Almanach fürs Theater 1812*, hg. von August Wilhelm Iffland, Berlin, S. 314–316. Borck (S. 93) notiert zu Mad. Kaffka: „Liebhaberin, naive Mädchen und Soubretten, dritte Singparthien in der Oper als Papagena, Lotte in Menschenhass und Reue, und im Wildfang das Nanntchen [beides von Kotzebue].“ Bei Iffland (S. 314f.) liest man: „Liebhaberinnen, und muntre Rollen, z. B. Amalie, im Intermezzo; Hildegard, in Johanna von Montfaucon [beides von Kotzebue]; Bertha, in Fiesko [von Schiller]. Singt in der Oper dritte Parthien. Papagena; Lieschen, im [Neuen] Sonntagskind [von W. Müller].“

Ein Bericht über das „St. Petersburger deutsche Hoftheater“ vom 5. Januar 1809 erwähnt nur einen Teil des Ensembles (die „Besseren der Gesellschaft“) – Mad. Kaffka ist nicht darunter!⁶⁷ Und Anton von Weber schreibt im selben Jahr: „Mad. Kaffka war ein niedliches Salchen [in Dittersdorfs *Hieronymus Knicker*] – aber schade! man versteht nicht viel von ihrem Gesange.“⁶⁸

Tatsächlich wurde die Schauspielerin in den Theaterberichten aus Petersburg in der überregionalen Presse wie der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* oder dem Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* nun gewöhnlich nicht mehr genannt⁶⁹. Lediglich Heinrich Gottlieb Schmieder erinnerte in seinen Petersburg-Korrespondenzen in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* noch mehrfach an sie; er schrieb beispielsweise 1810: „Mad. Kaffha [sic] erhält sich noch immer in ihren muntern Rollen, und weiß sich für jetzt schön zu kleiden.“⁷⁰ Ein anderer Korrespondent dieser Zeitung bedachte hingegen ihre Gestaltung der Hauptrolle in Pius Alexander Wolffs Lustspiel *Cäsario* im Juni 1815 mit einem glatten Verriss⁷¹. Im Herbst 1816 gehörte sie neben Rosa Wilde, Benedict Zeibig und Franz Bernhard Münter zu den Solisten, die an

⁶⁷ Vgl. ZeW, Jg. 9, Nr. 26 (6. Februar 1809), Sp. 207f., gezeichnet: „P. v. G**ff.“

⁶⁸ Petersburg-Bericht vom 1. August 1809, gezeichnet „A. v. W.“, in: *Der Freimüthige, oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 6, Bd. 2, Nr. 179 (8. September 1809), S. 715f. Vermutlich bezogen auf die Vorstellung vom 8. Juli 1809; vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 294.

⁶⁹ Ausnahmen sind beispielsweise die Angabe ihrer Rolle (Doris) in Kotzebues Lustspiel *Der Wirrwarr* im ungezeichneten Bericht aus Petersburg vom Oktober 1814 in: ZeW, Jg. 14, Nr. 234 (25. November 1814), Sp. 1871f. (speziell Sp. 1872) sowie der Hinweis in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 26, Nr. 2 (Februar 1811), S. 121f.

⁷⁰ Vgl. Jg. 5, Nr. 21 (24. Januar 1811), S. 84. Wenig später schrieb Schmieder ebd., Nr. 100 (26. April 1811), S. 400: „Desgleichen sahen wir von Madame Kaffka in den Jägern [von Iffland], in Natur und Liebe in Streit [von Bernhard Christoph d'Arien], und in manchen Singspielen gute Leistungen.“ Das Benefiz-Stück der Kaffka für 1811, *Uriel der Schutzgeist oder Die Tugendprobe* von Samuel Bürger, fiel nach Schmieders Auskunft durch; vgl. Jg. 5, Nr. 181 (30. Juli 1811), S. 724. Schmieder war 1804 vom damaligen Petersburger Theaterdirektor Miré als Assistent der Direktion von Altona nach Petersburg engagiert worden; vgl. *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 2, Bd. 2, Nr. 148 (26. Juli 1804), S. 72.

⁷¹ Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 183 (2. August 1815), S. 732; der Bericht stammt laut handschriftlichem Eintrag im Redaktionsexemplar der Zeitung von einem gewissen Richter aus Petersburg. Therese Kaffka spielte die sich als Cäsario ausgebende Julie. Auch die Darstellung der Fatime in Kotzebues *Kreuzfahrern* durch die Kaffka wurde negativ beurteilt; vgl. ebd., Jg. 6, Nr. 26 (30. Januar 1812), S. 104.

der Darbietung von Georg Joseph Voglers *Trichordium* beteiligt waren⁷². Im *Tagebuch der deutschen Bühnen* für 1817 werden das Fach der Kaffka und ihre wichtigsten Rollen schließlich folgendermaßen beschrieben:⁷³

„Liebhaberin, Vertraute, Kammermädchen, im Singspiel wie im Schau- und Trauerspiel, z. B. Palmire, in: Lanassa [von Karl Martin Plümicke], Regan, in: Lear, Gretchen, in: Vetter aus Bremen [von Theodor Körner], Kleopatra, Volumnia, in: Coriolan, Agnes Sorel, in: die Jungfrau v. Orleans, Zerline, in: Don Juan, Luise, in: Eufrosine [von Méhul], und Luise, in: die schöne Müllerin [von Paisiello].“

Eine Beurteilung ihrer Darstellung der Agnes in Schillers *Jungfrau von Orleans* im Dezember 1816 liest man in der *Zeitung für die elegante Welt*:⁷⁴

„Mad. Kaffka [...] war nicht an ihrem Platze als Darstellerin, sie sah gut aus in ihrem Wechsel der Kleidung. Ueberhaupt sollte sie nie anders als in stummen Rollen, als stets geputzte Figurantin auftreten, dieweil die Kunst der Toilette ihr Hauptstudium ist, und es ihr an Deutlichkeit des deklamatorischen Vortrags ganz fehlt.“

Als vermutlich letztes Benefiz für die Kaffka wurden am 29. April 1820 zwei Kotzebue-Einakter (*Drey Väter für einen* und *Die Verkleidungen*) sowie *Der Jude im Faß* von Georg Abraham Schneider gegeben⁷⁵; aus dem Jahr 1821 liegen zudem Dokumente über einen Pensionsantrag vor⁷⁶ – damit enden die Informationen über die ältere Schwester Caroline von Webers.

⁷² Vgl. ZeW, Jg. 16, Nr. 218 (5. November 1816), Sp. 1743.

⁷³ *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von Karl Theodor Winkler, Jg. 2, H. 9 (September 1817), S. 271.

⁷⁴ Jg. 17, Nr. 25 (4. Februar 1817), Sp. 199 (ungezeichneter Korrespondenzbericht).

⁷⁵ Vgl. *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 5, Nr. 9 (Juni 1820), S. 233; Gubkina (wie Anm. 41), S. 301, 389 gibt dagegen den 30. April an, an dem jedoch laut *Tagebuch der deutschen Bühnen* Grillparzers *Sappho* gegeben wurde.

⁷⁶ Vgl. Gubkina (wie Anm. 41), S. 508 (Nr. 132).



Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Doppeltes Jubilieren

Sowohl die Weber-Gesamtausgabe als auch die Weber-Gesellschaft können 2015 ein Jubiläum feiern: In der Gesamtausgabe ist als 25. Band die Edition der Klaviersonaten Webers, herausgegeben von Markus Bandur (Redaktion: Joachim Veit), erschienen; und auch die Mitteilungen der Gesellschaft, die *Weberiana*, haben mit Heft 25 nachgezogen!

Die 25 Bände der WeGA in ihren noblen preußisch-blauen Einbänden (die Farbe war übrigens kein Zugeständnis der Detmolder an die Berliner Arbeitsstelle, sondern Idee des „neutralen“ Editionsleiters Gerhard Allroggen) füllen inzwischen ein stattliches Regalfach, haben aber auch – und nur darauf kommt es schließlich an – die künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Weber befördert. Gerade zu Beginn des Editionsunternehmens sahen die Mitarbeiter den Schwerpunkt ihrer Bemühungen darin, Werke Webers, die im Konzert- und Theaterleben zu Unrecht eine eher untergeordnete Rolle spielen (teils weil nur mangelhaftes oder gar kein Aufführungsmaterial zur Verfügung stand), erneut ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen. So fiel 1998 die Wahl für den Eröffnungsband ganz bewusst auf Webers Dresdner Kirchenmusik. Die Präsentation dieses Bandes (Bd. 2 der Serie I) am 11. Oktober 1998 mit einer Aufführung von Webers *Missa sancta* Nr. 2 G-Dur im Mainzer Dom ist sicherlich noch in guter Erinnerung, machte sie doch deutlich, welche musikalischen Schätze es zu heben gilt. Andere solcher Kompositionen, die im Schatten der Hauptwerke stehen und mehr Aufmerksamkeit verdienen, sind inzwischen vorgelegt, darunter die Opern *Silvana* (Bd. III/3a–c) und *Abu Hassan* (Bd. III/4), die *Preciosa*-Musik (Bd. III/9), die Konzertarien (in Bd. III/11a–b), die Sinfonien (Bd. V/1), das erste Klavierkonzert (Bd. V/4a), das Klavierquartett (in Bd. VI/2 gemeinsam mit dem häufiger zu hörenden Trio), die Violinsonaten (in Bd. VI/1), die *Schottischen Lieder* (in Bd. VIII/12), das Deklamatorium *Der erste Ton* und die Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr“ (zusammen in Bd. II/1).

Auch die vier Sonaten für Klavier (Bd. VII/1) gehören in diesen Bereich, denn unabhängig davon, dass einige dieser Werke in Interpreten wie Claudio Arrau, Alfred Cortot, Emil Gilels oder Svjatoslav Richter bedeutende Befürworter fanden, gehören sie heute zum kaum gewürdigten „Nischen-Repertoire“. Dabei wurden sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung von den Rezen-

senten einhellig als bedeutende, wegweisende und originelle Kompositionen bewertet. Nicht nur, dass sie in einem Atemzug mit Beethovens Klavierschaffen genannt wurden; auch Komponisten wie Robert Schumann und Franz Liszt betonten ihre wichtige Impulsfunktion für die Entwicklung der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts.

Andere Kompositionen sind für die Musikpraxis möglicherweise weniger spannend, allerdings für das Verständnis der musikalischen Entwicklung Webers und für die Würdigung seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister und Operndirektor von großer Bedeutung. Dazu zählen etwa seine Schauspiel- und Festspielmusiken (Bd. III/10a–b), Einlage-Nummern in fremde Bühnenerwerke (in Bd. III/11a–b), Bearbeitungen fremder Kompositionen (in Bd. VIII/12) und seine eigenen Klavierauszüge (Bd. VIII/1, 2, 6 und 7). Dass sich allerdings auch in diesem scheinbaren Seitenstrang seines Schaffens vitale, hörensweite Musik „versteckt“, davon konnte man sich bei den Dresdner Aufführungen der *Accoglienza* (Bd. II/3) im Juli 2011 überzeugen.

Spätestens mit der Ausgabe der Klarinetten-Kammermusik (Bd. VI/3), gefolgt von den Klarinetten-Konzerten (Bd. V/6) sowie den Konzert-Ouvertüren (Bd. V/2), rückten dann auch die zentralen Werke des Repertoires in den Fokus der Ausgabe – und hier ist gerade in nächster Zeit Einiges zu erwarten, steht doch die Edition des *Freischütz* kurz vor dem Abschluss, der sich möglichst bald auch jene des *Oberon* anschließen soll.

Die Mitarbeiter der Gesamtausgabe vertraten von Anfang an die Auffassung, dass zu den Partiturbänden der Gesamtausgabe auch ein entsprechendes, wissenschaftlich verantwortbares Aufführungsmaterial gehöre. Sie haben daher seit Beginn der Edition die Einrichtung solcher Materialien betreut, sie in etlichen Fällen in zahllosen Überstunden sogar selbst vorbereitet: jene der beiden Messen und Sinfonien, der drei konzertanten Klarinettenwerke, von *Abu Hassan*, *Silvana*, *Preciosa*, der *Accoglienza*, dem *Ersten Ton*, der *Beherrscher*-Ouvertüre und dem Klarinettenquintett wären ohne die Mitarbeiter der WeGA nicht zustande gekommen. Eine ganze Reihe von Aufführungen und sogar Einspielungen sind so dem Engagement der Mitarbeiter zu verdanken, die ihrerseits für ihre Editionen von den Rückmeldungen der Praktiker bzw. von der direkten Zusammenarbeit mit der Praxis profitierten. Die beglückendsten Erinnerungen verbinden sich beispielsweise mit dem im Oktober 2001 im Detmolder MeisterWerkkurs einstudierten *Abu Hassan*, der Münchner Aufführung der *Silvana* im April 2010 (die erste strich-

lose Aufführung des Werks überhaupt in seiner Urfassung) sowie den bereits erwähnten Dresdner Konzerten mit *Accoglienza* und *Erstem Ton*. Leider hat gerade diese ungewöhnlich aufwändige Arbeit auch zu erheblichen Verzögerungen im Erscheinen der Bände beigetragen, und da der Verlag dieses Engagement bislang nicht durch eine adäquate zusätzliche eigene Förderung der Editionsarbeiten honoriert hat, wurde die Betreuung der Aufführungsmaterialien im vergangenen Jahr auf Anweisung der Evaluationsgremien eingestellt.

Neben den preußisch-blauen „Ziegeln“ machte die Gesamtausgabe aber auch mit ihren innovativen Projekten zur digitalen Musikedition von sich reden, freilich immer gekoppelt mit der bewährten „Papier“-Edition. Erstmals wurde das in Zusammenarbeit mit der Weber-Ausgabe entwickelte *Edirom*-Programm 2005 beim Klarinetten-Quintett zur Anwendung gebracht (eine CD-ROM liegt Bd. VI/3 bei), inzwischen hat sich dieses System – nach einer grundlegenden Überarbeitung innerhalb eines mehrjährigen DFG-Projekts – bei der WeGA als Arbeitsmittel (seltener, wie bei den konzertanten Klarinettenwerken Bd. V/6, auch als Publikations-Medium) etabliert. Das darauf aufbauende, kurz vor dem Abschluss stehende, vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Projekt *Freischütz Digital* (<http://www.freischuetz-digital.de>) lotet nun die Möglichkeiten eines weit über das herkömmliche Konzept traditioneller Musikeditionen hinausgehenden Umgangs mit musikalischer Überlieferung in ganz neuer Form aus. Dabei wird auch das, was die WeGA im Bereich der digitalen Textedition (der Briefe, Tagebücher, Schriften und Rezeptionstexte) in den vergangenen Jahren geleistet hat, in diese neuen Zusammenhänge integriert und so eine Art digitales Archiv geschaffen, in dem Nutzer mit unterschiedlichsten Fragestellungen Antworten oder frei nutzbares Material für eigene Untersuchungen finden können.

Der 25. Band ist aber ein „Papierband“ geblieben, und wenn in Webers 200. Todesjahr 2026 – falls alles gut geht – der letzte Notenband erscheint, wird auch dieser nach den jetzigen Plänen eine „analoge“ Edition sein. Wie stark sich die Wende zu den digitalen Medien bis dahin auch schon auf die Notenedition ausgewirkt hat, mag im Moment kaum absehbar sein. Sicher ist jedoch, dass die nächsten (fast 25) Bände kaum weniger Schweißtropfen kosten werden als die bisherigen. Es ist zu hoffen, dass Akademie und Verlag das Innovationspotential, das mit der Arbeit an dieser Gesamtausgabe verbunden ist, auch in den kommenden Jahren zu schätzen wissen und die Förderung so gestalten, dass 2026 tatsächlich der letzte Band vorgelegt werden kann.

Die Weber-Gesellschaft, die die WeGA von Beginn an begleitet und gefördert hat, kann aber auch auf ihr eigenes Publikationsmedium stolz sein: Die *Weberiana* starteten 1992, also sechs Jahre vor den Bänden der Gesamtausgabe, und haben sich inzwischen zu einem viel beachteten Publikationsorgan gemausert. Bis 2001 in „Heimarbeit“ und Eigenregie gefertigt, bedeutete die Übernahme durch Hans Schneider in Tutzing (Fertigung ab Heft 12 von 2002) und nachfolgend die Aufnahme in dessen Verlagsprogramm (ab Ausgabe 13 von 2003) so etwas wie einen „Ritterschlag“ für das Blatt. Im „Schoß“ dieses renommierten Musikverlags haben die *Weberiana* endgültig ihr Profil gefunden und weiterentwickelt. Umso so größer war die Bestürzung, als für das Jahr 2015 das Ende der Verlagsaktivitäten angekündigt wurde. Die Übernahme der *Weberiana* durch den Allitera Verlag in München ist rein optisch ein Neustart; inhaltlich sollen die Mitteilungen allerdings weiterhin ihrem bewährten Mix aus Forschungsbeiträgen, Aufführungsberichten und Gesellschafts-Nachrichten treu bleiben. Und auch die bislang sehr erfreuliche Zusammenarbeit zwischen Preußen (Berlin als Sitz der Gesellschaft und Redaktionsort) und Bayern (nun München anstelle von Tutzing als Verlagsort) wird hoffentlich noch lange fortbestehen!

Mit der Gesamtausgabe Schritt halten können die *Weberiana* freilich hinsichtlich der Band-Zahl nicht mehr; in der Fertigung beim Schott-Verlag befindet sich bereits Bd. II/5 der WeGA, der unter dem Titel *Kleiner besetzte Huldigungskompositionen für den sächsischen Hof sowie sonstige Gelegenheitswerke für Geburtstage oder Begräbnisse* nicht weniger als 12 Kompositionen und ein kleines Werkfragment Webers präsentiert. Noch in diesem Jahr sind zudem die Herausgabe des zweiten Klavierkonzerts sowie des *Freischütz* vorgesehen; also sollte der Bd. 30 nicht mehr fern sein ...

Und auch die *Weber-Studien* steuern auf ein erstes kleines Jubiläum zu: 2014 ist Bd. 9 erschienen, der Beiträge zu drei thematischen Schwerpunkten enthält, die im Rahmen von Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft behandelt wurden: 2003 in Stuttgart, 2009 in Gotha sowie 2011 in Dresden. Während die Vorträge von 2003 und 2009, gehalten ausschließlich von Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe, Webers Aufhalten in Württemberg bzw. Thüringen und somit eher dem regionalgeschichtlichen Kontext verpflichtet waren, stellte das Dresdner Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“ in den Fokus. Nach jetzigen Planungen könnte auch Bd. 10 ein Tagungsbericht werden: Die im Rahmen

des Symposiums zur *Euryanthe* in Frankfurt am Main gehaltenen Referate (vgl. S. 196–200) sollen darin, durch flankierende Studien ergänzt, einem breiteren Publikum vorgestellt werden.

Digitale Text-Edition

Im Juni 2014 konnte Version 1.2 der Digitalen Edition der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe veröffentlicht werden. Neu hinzugekommen ist u. a. der Tagebuchjahrgang 1810 (d. h. zunächst die Transkriptionen ohne Kommentare), der von Dagmar Beck übertragen und von Esther Dubke in TEI ausgezeichnet wurde. Weiterhin wurde die Bibliographie mit der älteren Literatur bis 1826 ergänzt und auch die Übersicht über die gedruckten Bände der Werkausgabe wurde ‚reaktiviert‘.

Neben diesen inhaltlichen Ergänzungen wurde auch der technische Unterbau weiterentwickelt: die ‚WeGA-WebApp‘ wurde zu einem eigenständigen eXist-Package ausgebaut, so dass dieses nun problemlos von Dritten ausprobiert und nachgenutzt werden kann (vgl. auch die Releasehinweise unter <https://github.com/Edirom/WeGA-WebApp/releases/tag/v1.2.0>). Außerdem wurde bei der Webdarstellung im Seitenfuß ein ‚Permalink‘ sowie ein Zitationshinweis für die jeweiligen elektronischen Texte untergebracht. Schließlich beteiligt sich die WeGA auch an dem experimentellen *Correspondence Interchange Metadata* (CIM)-Format, das analog zum PND-BEACON-Format bei Personen eine automatisierte Verlinkung verschiedener Brief-Repositorien ermöglichen soll (ausführliche Informationen sowie eine Demonstration der verknüpften Repositorien mittels einer Metasuche findet sich auf den Seiten von ‚correspSearch‘ <http://correspsearch.bbaw.de>).

Rechtzeitig zum Weihnachtsfest 2014 konnte das Release 1.3.0 unserer Digitalen Edition fertiggestellt werden (vgl. die Releasehinweise unter <https://github.com/Edirom/WeGA-WebApp/releases/tag/v1.3.0>). Eingepflegt wurden dabei zwei alte Briefdatenbanken mit Briefen aus dem Weber-Familienumfeld sowie Drittbriefen nach 1826. Von diesen Briefen sind zum Teil auch schon Übertragungen nach TEI ausgezeichnet worden, von den allermeisten sind aber ‚nur‘ die Katalogdaten einsehbar. Im Volltext erschlossen wurde dagegen ein weiterer Tagebuchjahrgang (1824), so dass dank des unermüdlichen Einsatzes von Frau Beck die Lücken hier kontinuierlich geschlossen werden können.

Frank Ziegler hat erneut in akribischer Detektivarbeit zahlreiche Personen aus dem Theaterumfeld recherchieren können, die dann von Eveline Bartlitz nach TEI überführt worden sind. Aber auch Externe haben uns immer wieder mit Hinweisen und Korrekturen angeschrieben, allen voran Klaus Rettinghaus vom Bach-Archiv in Leipzig, dem wir eine umfangreiche Aktualisierung der Personen aus dem Bach-Umfeld zu verdanken haben.

Präsentation des Autographs von Carl Maria von Webers Klavierkonzert Nr. 2

Am 5. Juni 2014 fand um 19.00 Uhr im Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung innerhalb der Reihe „Alte Musik live“ eine interessante Veranstaltung in Sachen Weber statt. Den Anlass für das Konzert bildete die Präsentation des durch die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz erworbenen Autographs von Webers Klavierkonzert Nr. 2 in Es-Dur op. 32 (vgl. dazu *Weberiana* 24, S. 151–153). Der Ankauf wurde unterstützt durch die Deutsche Bank Stiftung, die Kulturstiftung der Länder, die Freunde der Staatsbibliothek zu Berlin e. V., die Rudolf-August Oetker Stiftung sowie die Wüstenrot Stiftung.

Den Abend eröffneten Grußworte von Conny Restle, Leiterin des Musikinstrumenten-Museums, und von der Initiatorin der Veranstaltung, der Generaldirektorin der Staatsbibliothek Barbara Schneider-Kempf. Nach einführenden Erläuterungen Frank Zieglers zur Entstehung und Bedeutung des Werkes sowie zur Aussagefähigkeit des Autographs für die geplante Edition innerhalb der Gesamtausgabe folgte die Aufführung des Konzerts in der Fassung für Klavier, Streichquartett und Kontrabass von Paul Graf von Waldersee, ergänzt durch Schuberts berühmtes Klavierquintett in A-Dur, op. post. 114 (D 667), das „Forellenquintett“. Gemäß dem Titel der Veranstaltung: „Carl Maria von Weber und Franz Schubert im Originalklang“ wurde auf historischen Instrumenten musiziert, sämtlich aus dem Bestand des Musikinstrumenten-Museums. Den Klavierpart spielte die temperamentvolle Li-Chun Su auf dem Hammerflügel von Joseph Brodmann (Wien, um 1810), der sich ursprünglich im Besitz Carl Maria von Webers befand. Begleitet wurde sie durch das *ensemble2plus* (Thomas Fleck und Nadja Zwiener – Violine, Bernadette Kis – Viola, Georg Zeike – Violoncello sowie Martin Siebach – Kontrabass).

Der Abend bescherte eine spannende musikalische Darbietung experimentellen Charakters, wenn sie auch dem Zuhörer zweifelsohne eine gewisse

Bereitschaft abverlangte, sich auf das ungewöhnliche Klangerlebnis einzulassen, um es entsprechend genießen zu können. Den Besuchern eröffnete sich zudem die seltene Gelegenheit, die autographe Reinschrift des Werks einmal im Original in Augenschein zu nehmen, bevor sie wieder in den sicheren Tresor der Musikabteilung zurückkehrte.

Die Gesamtausgabe hat im übrigen aus dem glücklichen Umstand der Erwerbung des Autographs Konsequenzen gezogen, da nun die wichtigsten Quellen in der Staatsbibliothek vereint sind (neben dem Autograph befindet sich dort auch die Partitur der Stichvorlage für den Verleger Schlesinger sowie ein Exemplar des Erstdrucks): Die Edition des 2. Klavierkonzerts wird vorgezogen – es soll, herausgegeben von Markus Bandur, möglichst noch im laufenden Jahr erscheinen.

„... wir laboriren auch an der wenigen Hoffnung besserer Zeiten“

Eine erneute Briefwerbung mit Unterstützung der
Weber-Gesellschaft

Bereits vor einigen Jahren hatte der New Yorker Antiquar David Lowenherz die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe auf einen Weber-Brief aufmerksam gemacht, der der Forschung bis dahin unbekannt geblieben war¹ und mit Hilfe der Weber-Gesellschaft für die Berliner Weberiana-Sammlung gesichert werden konnte². Im Sommer 2014 folgte ein vergleichbares Angebot: Diesmal stand ein Schreiben Webers an den Sänger-Schauspieler Matthias Rohde zum Verkauf, das letztmals vor knapp einhundert Jahren im Handel war, und dessen Verbleib bis zu diesem Zeitpunkt ebenso unbekannt geblieben war wie sein Inhalt³. Umfangreiche Bemühungen, eine öffentliche Bibliothek in Deutschland als Käufer zu interessieren, scheiterten an der derzeit überall

¹ Vgl. Joachim Veit, „*der Geist fliegt immer so weit dem elenden Schneckengange des Gänsekiels vor*“. Zu dem mit Unterstützung der Weber-Gesellschaft erworbenen Brief Webers an Amalie Sebald vom 6. Dezember 1812, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 104–114.

² Vgl. *Erster Autograph(en)kauf der Weber-Gesellschaft*, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 178f.

³ Katalognachweise 1884 bei List & Franke (Auktion 26. Mai 1884, Nr. 1779) und 1918 bei Henrici in Berlin (Katalog 43 zur Auktion 14.–16. März 1918, Nr. 447); laut dem vor 1918 angelegten Briefverzeichnis von Georg Kaiser (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußi-

problematischen finanziellen Situation; um so mehr ist es dem Vorstand der Weber-Gesellschaft zu danken, dass er sich bereiterklärt hat, nicht nur die Vorfinanzierung des Autographs aus Mitteln der Gesellschaft zu übernehmen, sondern darüber hinaus etwas mehr als die Hälfte des Kaufpreises aus Spendengeldern zu finanzieren, die zu diesem Zweck angespart worden waren. Den Grundstock dafür bildete eine großzügige Zuwendung unseres ehemaligen Mitglieds Gerhard Reisner, der testamentarisch statt Blumenspenden für sein Begräbnis um Zuwendungen an die Weber-Gesellschaft gebeten hatte – immerhin 1.200 Euro kamen dadurch zusammen! Im Herbst wurde der Brief dann an die Berliner Staatsbibliothek weiterveräußert (Signatur: 55 Ep 1680).

Weber hatte den besonders in komischen Partien erfolgreichen Darsteller Rohde (1782–1838) während seiner Zeit in Württemberg kennengelernt; fast deckungsgleich sind beider Anstellungsjahre dort (Weber von Herbst 1807 bis 1810 als Sekretär von Herzog Louis, Rohde am Stuttgarter Hoftheater erstmals von August 1807 bis 1811⁴). Möglicherweise waren sich beide dort bereits nähergekommen, denn Rohde galt als „eminent musikalisch“⁵. Er betätigte sich – zumindest in späteren Jahren – auch als Komponist und Arrangeur; so schuf er anlässlich von Musiktheater-Einstudierungen am Stuttgarter Hoftheater u. a. Einlagen bzw. Umarbeitungen⁶, aber auch Männerchorsätze für die im Dezember 1825 gegründete Stuttgarter Liedertafel⁷. Für Letztere

scher Kulturbesitz, nachfolgend: *D-B, N. Mus. Nachl. 126a* = Hans Schnoor, in Ordner 23) ehemals im Besitz des Autographensammlers Louis Koch in Frankfurt/Main.

- ⁴ Vgl. Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 131.
- ⁵ Adolf Palm (d. i. Adolf Müller-Palm), *Briefe aus der Bretterwelt. Ernstes und Heiteres aus der Geschichte des Stuttgarter Hoftheaters*, 2. Aufl., Stuttgart 1881, S. 29.
- ⁶ Vgl. Irlind Capelle, *Den Verhältnissen angepaßt ... Wer hat die „Zauberflöten“-Ouvertüre für vier Männerstimmen arrangiert?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 152, Nr. 12 (Dezember 1991), S. 13.
- ⁷ Zur Liedertafel-Gründung vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 29, Nr. 11 (14. März 1827), Sp. 186 sowie Karl Pfaff, *Geschichte der Stadt Stuttgart nach Archival-Urkunden und andern bewährten Quellen*, Bd. 2, Stuttgart 1846, S. 176. Zu Rohdes Beteiligung vgl. Palm (wie Anm. 5), S. 29. Arrangements von Rohde finden sich u. a. im 1830 beim Verlag Carl Hoffmann in Stuttgart erschienenen 1. Teil der Sammlung *Stuttgarter Liedertafel. Auswahl vierstimmiger Männergesänge*; vgl. die Ankündigungen in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 33, Intelligenz-Blatt Nr. I (Februar 1831), Sp. 4, *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Halle, 1831, Intelligenzblatt Nr. 6 (Januar), Sp. 48, *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 25, Intelligenz-Blatt Nr. 1 (1831), S. 2, *Caecilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 13, Intel-

dürfte wohl jenes Arrangement der *Zauberflöten*-Ouvertüre für Männerstimmen gedacht gewesen sein, das lange Zeit fälschlich als Werk Albert Lortzings angesehen wurde⁸.

Von Wiesbaden, wo Rohde anschließend Mitglied des Hoftheaterensembles war, hatte Weber 1813 versucht, ihn ans Prager Ständetheater zu engagieren⁹, allerdings erfolglos¹⁰; der nahm statt dessen 1814 ein Engagement als Bassbuffo am Hoftheater Kassel an¹¹, das er 1816 bereits wieder verlassen wollte. Auf der Suche nach einer neuen Wirkungsstätte wandte sich Rohde an Weber¹².

Der einseitige Brief Webers (mit Adresse auf der Rückseite) besticht weniger durch seinen Umfang und seinen Erhaltungszustand (er war offenbar ehemals gerahmt und länger dem Licht ausgesetzt, so dass das Papier gebräunt ist), als durch Webers Andeutungen zu seinem Ausscheiden aus dem Amt als Musikdirektor am Prager Ständetheater:

S. Wohlgebohren | dem Herrn *Rohde*

Schauspieler und Sänger | des Hoftheaters | zu | *Cassel*

Mein lieber Freund.

Ich muß mich schämen daß ich so lange nicht Ihren lieben Brief vom 13^r März beantwortet habe. aber meine vielen Geschäfte und wandelbare Gesundheit hielten mich davon ab. Nach alle dem was Sie mir von Ihren Verhältnißen schreiben, ist mir Ihr Wunsch Kaßel zu verlassen, unbegreiflich, das heißt in GeldHinsicht und Publikum. Leider ist bey uns in jeder Hinsicht nichts beßer, und wir laboriren auch an der wenigen Hoffnung beßerer Zeiten, besonders Rücksichtlich unseres Papier Geldes. Was Gastrollen hier betrifft so ist es kaum möglich diesen Sommer, gegenwärtig ist Mad: *Gervais* da. dann Wohlbrük, Heurteur, Koberwein,

ligenblatt zu Nr. 51 (1831), S. 54f. sowie in *Allgemeine Zeitung*, 1830, außerordentliche Beilage zu Nr. 246 und 247 (25. Dezember), S. 984.

⁸ Vgl. Capelle (wie Anm. 6), S. 12–14.

⁹ Vgl. Webers Brief an Rohde vom 16. Juni 1813, *D-B*, 55 Ep 26.

¹⁰ Vgl. Frank Ziegler, *Daniel Gottlieb Quandt, Carl Maria von Weber und der Allgemeine Deutsche Theater-Anzeiger*, in: *Weberiana* 24 (2014), S. 99 und 103.

¹¹ Vgl. Reinhard Lebe, *Ein deutsches Hoftheater in Romantik und Biedermeier. Die Kasseler Bühne zur Zeit Feiges und Spohrs (Kasseler Quellen und Studien, Bd. 2)* Kassel 1964, S. 285.

¹² Laut Tagebuchnotiz erhielt Weber Rohdes diesbezüglichen Brief bereits am 21. März 1816.

Häser und noch ein paar die ich nicht auswendig weis. daß ich wenn Sie kommen alles mögliche thun werde Ihre Wünsche zu erfüllen und Ihnen Ihren Aufenthalt angenehm zu machen, versteht sich wohl von selbst. nur muß ich bemerken daß ich Anfangs *Juny* nach Berlin gehe um meine Kantate auf die Schlacht von *belle Alliance* wofür mir der König die goldene Medaille geschickt hat selbst aufzuführen¹³. von da gehe ich nach *Carlsbad* und bin halben *July* wieder hier¹⁴. Ende *September* verlaße ich aber die hiesige Bühne ganz, und gehe wieder auf Reisen. Hier haben Sie wenigstens einen kleinen Wegweiser zu Ihrem Planen, denn es wäre gar zu arg wenn Sie hieher kämen und ich wäre nicht da.

Das an H: KapellMst *Guhr* abgegebene Portrait hoffe ich dann durch ein beßeres das jetzt in *Berlin* gestochen wird zu ersetzen¹⁵. Herzlich freue ich mich für meinen Theil darauf Sie zu sehen, mögen Sie nur gerade einen guten Zeitpunkt treffen, den ich leider jetzt nicht voraus bestimmen kann. Gott erhalte Sie gesund und froh und behalten Sie lieb Ihren Freund *C. M. vWeber*

Prag d: 11^r *May* 1816.

Die bessere Absicherung am Kasseler Hoftheater (im Gegensatz zu dem zwar durch die Stände subventionierten, aber privatwirtschaftlich geführten Prager Theater) war für Weber das Hauptargument, Rohde von einem Wechsel nach Prag abzuraten. Daneben findet sich erneut ein Hinweis darauf, dass er das Prager Theaterpublikum nicht allzu hoch schätzte – vergleichbare Sentenzen sind auch aus anderen Quellen bekannt¹⁶. In Kassel war Rohde beim Publikum

¹³ Die Aufführungen der Kantate *Kampf und Sieg* in Berlin am 18. und 23. Juni 1816 waren ein großer Erfolg; das Werk begeisterte auch den Weber gegenüber sonst voreingenommenen preußischen König Friedrich Wilhelm III.; vgl. u. a. Webers Briefe an Caroline Brandt vom 19. und 25. Juni 1816.

¹⁴ Tatsächlich kam Weber laut Tagebuch am 18. Juli nach Prag zurück, von wo er am 5. Juni abgereist war.

¹⁵ Der 1814 als Musikdirektor und Mitunternehmer des Kasseler Hoftheaters (neben Karl Feige) berufene Karl Guhr hatte zunächst offenbar das Porrtät Webers im Punkierstich von Johann Neidl nach Joseph Lange von 1804 erhalten, das von Gombart in Augsburg vertrieben wurde. Weber stellte ihm als Ersatz die in Vorbereitung befindliche Aquatinta von Friedrich Jügel in Aussicht, die ein halbes Jahr später (November/Dezember 1816) bei Schlesinger in Berlin erschien.

¹⁶ Vgl. u. a. die Briefe an Johann Gänsbacher vom 1. Dezember 1814 bezüglich der Prager Erstaufführung des Beethovenschen *Fidelio* („sie verstehens nicht, – man möchte des Teufels

hingegen sehr beliebt; so liest man in einem Bericht vom September 1816 über eine *Zauberflöten*-Aufführung:¹⁷

„Herr Rohde, der Liebling des größeren Publicums, belustigte dieses wieder ungemein als Papageno durch seine Lokal-Scherze, mit denen er sehr freigebig war. Nicht mit Unrecht sagte er dießmal von sich, er sey gerade in der Mause[r], denn sein Federanzug war in der That halb gerupft und fast zu abgetragen, für ein Hoftheater.“

Doch die finanziellen Schwierigkeiten stehen im Mittelpunkt von Webers Stellungnahme: Die napoleonischen Kriege hatten zu einer steigenden Inflation im Habsburgerreich geführt, die erst ab 1820 gestoppt werden konnte, als das alte Papiergeld, die „Wiener Währung“, von der „Conventionsmünze“ abgelöst wurde – verbunden mit den von jedem Geldumtausch bekannten Verlusten (250 Gulden W. W. = 100 Gulden CM). Das Auseinanderdriften von künstlerischem Anspruch und finanziellen Möglichkeiten dürfte somit auch für Weber einer der Gründe gewesen sein, seine Prager Anstellung aufzugeben.

Interessant ist besonders Webers Hinweis, er wolle im Herbst „wieder auf Reisen“ gehen. Dass er noch keine neue Anstellung in Aussicht hatte, als er sein Amt in Prag kündigte, war bekannt; offenbar plante er, danach seinen Lebensunterhalt wieder – wie schon zwischen 1811 und 1813 – durch Kunstreisen und den Verkauf seiner Kompositionen zu bestreiten. Aber bereits während des erwähnten Kurzaufenthalts in Karlsbad im Juli 1816 sollten sich die Weichen neu stellen, als die Begegnung mit Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt zu ersten Verhandlungen über eine Kapellmeister-Anstellung in Dresden führte.

Die im Brief an Rohde erwähnten Gastspielplanungen stimmen mit den tatsächlich stattgefundenen Aufführungen nicht gänzlich überein. In den Prag-Berichten der Wiener *Theater-Zeitung*¹⁸ sind für die Zeit ab Mai 1816

werden, Kasperl das ist das wahre für sie.“) sowie vom 4. August 1816 bezüglich der Einstudierung von Poißls *Athalia* („Ein schönes Werk, aber für die Prager fehlt der Hanswurst“).

¹⁷ Vgl. *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Bd. 31, Nr. 11 (November 1816), S. 768.

¹⁸ *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 9 (1816), Nr. 47 (12. Juni), S. 180f., Nr. 52 (29. Juni), S. 205–207 (gez. Joseph Rhöder), Nr. 55 (10. Juli), S. 217–219, Nr. 58 (20. Juli), S. 229–231, Nr. 66 (18. August), S. 261–264, Nr. 71 (4. September), S. 281f., Nr. 73 (11. September), S. 289–291. Im *Tagebuch der deutschen Bühnen* fehlen für das gesamte Jahr 1816 Hinweise auf den Prager Spielplan.

keine Auftritte von Johann Gottfried Wohlbrück (Hoftheater München), Nikolaus Heurteur und Joseph Koberwein (beide Hoftheater Wien) nachweisbar¹⁹, dafür aber, neben den von Weber im Brief genannten Gastrollen von Catharina Gervais (Hoftheater Karlsruhe)²⁰ und Christian Wilhelm Häser (Hoftheater Stuttgart)²¹, solche von einem Herrn Labes (jun.) aus Berlin²², von Dem. Ritzenfeld (Königliche Schauspiele Berlin)²³, vom Ehepaar Carl Ludwig

¹⁹ Auch in den Gastspiel-Nachweisen im Ende 1816 erschienenen *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817* (= Jg. 2), hg. von Wenzel Lembert, Stuttgart o. J., S. 474, sind diese Namen nicht genannt; Nachweise dort für den hier interessierenden Zeitraum: „Mad. Gervais. – Hr. Labes. – Mlle. Ritzenfeld. – Hr. und Mad. Costenoble. – Hr. Hellwig, Regisseur des Sächsischen Hoftheaters. – Hr. Häser, vom Stuttgarter Hoftheater. – Hr. Stein. – Hr. Ringelhardt.“; nicht mehr genannt ist das Gastspiel von Leopold Zeltner (Debüt 26. August 1816).

²⁰ Weber vermerkte im Tagebuch ihre Ankunft in Prag am 10. Mai 1816 sowie Gastauftritte am 22., 25., 28. und 31. Mai 1816.

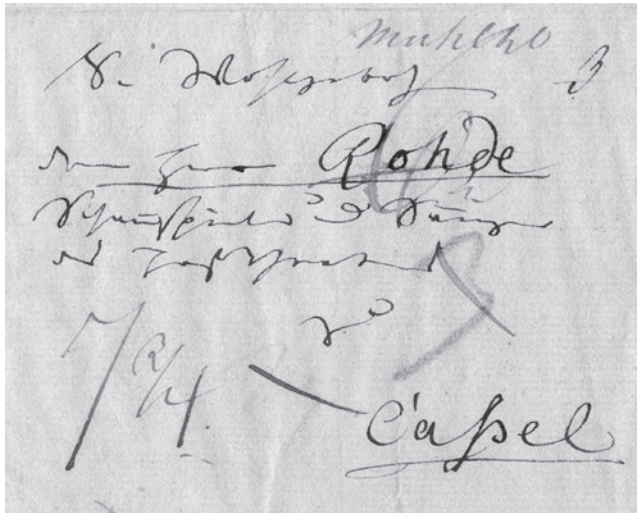
²¹ Häser befand sich bei Webers Rückkehr aus Berlin und Karlsbad bereits in Prag und sang unter dessen Dirigat u. a. am 19., 23., 25., 27., 29., 31. Juli sowie 2. und 7. August 1816.

²² Weber vermerkte ihn am 26. Mai 1816 in seinem Tagebuch; Gastauftritte am 6. und 8. Juni (in den Kotzebue-Stücken *Die beiden Klingsberg* und *Johanna von Montfaucon*). Laut Joseph Rhöder war er der „Sohn des Sängers und Schauspielers am Berliner Hoftheater“ Franz Christian Wilhelm Labes, der in der Berliner Erstaufführung der *Silvana* den Ulrich gab; vgl. Rhöders Prag-Bericht in: *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 9, Nr. 52 (29. Juni 1816), S. 206. Labes (Sohn) gab nach seinen Prager Auftritten am 26. August und am 2. Oktober 1816 Gastrollen in Berlin; vgl. *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die königlichen Schauspiele zu Berlin*, Jg. 2, Nr. 10 (7. September 1816), S. 80 sowie Nr. 20 (16. November 1816), S. 159. Dort wurde er angekündigt als „vom Königl. Ständischen Theater zu Prag“ kommend, allerdings ist eine Anstellung in Prag nicht nachweisbar; vgl. die Personallisten im *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817* (wie Anm. 19), S. 468–471 (inkl. Hinweise zu Neuengagements auf S. 474) sowie im *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von Karl Theodor Winkler, Nr. 12 (Dezember 1817), S. 337f. Dieser Labes jun. könnte möglicherweise mit jenem Darsteller Labes identisch sein, der 1819 bis 1822 zum Ensemble des Mecklenburg-Schweriner Hoftheaters gehörte; vgl. Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin. Von den ersten Spuren theatralischer Vorstellungen bis zum Jahre 1835*, Schwerin 1837, S. 273f., 280 und 286. Er ist keinesfalls identisch mit dem 1812 bis 1865 am Karlsruher Hoftheater tätigen Karl Labes.

²³ Gastauftritte ab 12. Juni 1816 (zuerst im Lustspiel *Die Talentprobe* von Friedrich Wilhelm Gubitz). Sie wurde nachfolgend am Ständetheater angestellt; vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817* (wie Anm. 19), S. 471 und 474. Weber erwähnt sie im Tagebuch erstmals am 9. September 1816.

und Johanna Katharina Costenoble (Stadttheater Hamburg)²⁴, von Friedrich Hellwig (Hoftheater Dresden), Eduard Stein (Hoftheater Wien)²⁵, Friedrich Sebald Ringelhardt (Theater Breslau)²⁶ und Leopold Zeltner²⁷. Rohde verzichtete übrigens nach Webers Schreiben auf Gastauftritte in Prag; er wechselte im Oktober 1816 von Kassel zurück an seine vormalige Wirkungsstätte, das Stuttgarter Hoftheater, wo er bis zu seinem Tode blieb²⁸.

Frank Ziegler



- ²⁴ Beide hatten 1795/96 zur Theatertruppe von Franz Anton von Weber in Salzburg gehört. Im Rahmen des Gastspiels 1816 erhielt Costenoble am 9. Juli 1816 eine Benefizvorstellung.
- ²⁵ Stein wechselte 1816 vom Wiener Hofburgtheater nach Brünn und 1817 weiter nach Leipzig, wo er bis zu seinem frühen Tod 1828 engagiert war. Am Prager Ständetheater hatte er am 21. August 1816 ein Benefiz.
- ²⁶ Am 10. Oktober 1814 hatte Ringelhardt Webers Nichte Victorine, geb. Weyrauch, geheiratet. In Prag erhielt er am 29. August 1816 ein Benefiz.
- ²⁷ Zeltner, der zuvor u. a. in Brünn (1813) und Stuttgart (1815/16) engagiert war, erhielt eine Anstellung am Ständetheater (bis 1819, dann Wechsel nach Wien). Er ersetzte den Bassisten Franz Siebert, der das Prager Theater kontraktbrüchig verlassen hatte und seit Juli 1816 in Frankfurt am Main wirkte.
- ²⁸ Vgl. Krauß (wie Anm. 4), S. 131.

Neuerwerbung einer *Oberon*-Partiturabschrift durch die Berliner Staatsbibliothek im Herbst 2014

Die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz konnte ihre einzigartige Weber-Sammlung erneut um eine wichtige Quelle bereichern: eine dreibändige Partiturnachschreibung von Carl Maria von Webers letzter Oper *Oberon*¹. Die Abschrift wurde von zwei Dresdner Kopisten angefertigt, die häufig für den Komponisten arbeiteten (Kretzschmar und Lauterbach); die separat beiliegende Kopie der Ouvertüre stammt von der Hand des Flötisten Anton Bernhard Fürstenaу, der Weber zur Uraufführung der Oper 1826 nach London begleitet hatte und offenbar noch vor Ort auf Anweisung des Komponisten dieses Manuskript anfertigte. Fürstenaу unterstützte Weber während des England-Aufenthaltes mehrfach durch Kopierarbeiten; auch Teile der von Weber an seinen Berliner Hauptverleger Adolph Martin Schlesinger gelieferten Stichvorlage zum Klavierauszug des *Oberon* stammen von seiner Hand².

Wichtiges Indiz für die Ermittlung der Provenienz der Partiturabschrift ist ein Nachtrag von „C. Merz“ am Ende der Ouvertüre: Carl Merz war an der Herstellung des genannten deutschsprachigen *Oberon*-Klavierauszugs beteiligt, der bei Schlesinger in Berlin herauskam. Laut Brief des Verlags an Caroline von Weber vom 23. März 1826³ hatte sich zunächst zwar ein gewisser A. Schmitt „der Korrektur unterzogen“, die im Sommer 1826 erschienene deutsche Erstausgabe⁴ enthält aber auf Seite 4 unten den Vermerk: „Corrector: CARL MERZ, Musiklehrer“. Mit der erneuten Durchsicht in Vorbereitung

¹ *D-B*, 55 MS 10185.

² Bekannt sind folgende Klavierauszug-Abschriften von Fürstenaуs Hand (mit englischen Textunterlegungen bzw. Ergänzungen von Weber): die Ouvertüre (*D-B*, Beilage zu Weberiana Cl. I, 33), Nr. 12A, Nr. 16 und Beginn Nr. 19 (Universitätsbibliothek Basel, AS Geigy-Hagenbach, Nr. 2450a), Fragment aus Nr. 19 (*D-B*, Nachlass 141 = Slg. Adam, Kapsel 136), Fragment aus Nr. 20 (Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. 403), Ende der Nr. 20 und Beginn der Nr. 22 (Privatbesitz), Fragment aus Nr. 22 (*D-B*, Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 9), Ende der Nr. 22 (Stadtarchiv Hannover, K. M. 2302).

³ Erzhausen, Archiv des Verlages Robert Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 11–13.

⁴ Benutztes Exemplar: *D-B*, Weberiana Cl. IVA, Bd. 38, Nr. 68; Plattennummer: 1376, angezeigt in: *Literarisch-artistisch-musikalischer Anzeiger zum Freimüthigen und zur musikalischen Zeitung*, 1826, Nr. 9 (5. August).

der korrigierten zweiten Auflage 1827 wurde dann ein vielversprechender achtzehnjähriger Musiker beauftragt: Felix Mendelssohn Bartholdy, der seine Änderungsvorschläge am 5. März 1827 an den Verleger sandte. Mendelssohn wies darauf hin:⁵

„die Durchsicht der Oper und das Anstreichen der Fehler [haben], obwohl ich es gar nicht genau genommen habe, doch mehr Zeit gekostet, als ich gedacht, indem der Auszug [d. h. die erste Ausgabe] wirklich sehr incorrect ist“.

Er bat darum, dass eine nochmalige Korrektur, falls vom Verlag gewünscht, von einer weiteren Person vorgenommen würde, und verzichtete ausdrücklich darauf, „auf dem Titel als Corrector genannt“ zu werden. In den Originalplatten des gedruckten Auszugs, die für die Neuauflage wiederverwendet wurden, ist auf Seite 4 der Hinweis auf den vorherigen Korrektor Merz getilgt⁶.

Der Namenszug von Merz auf der Ouvertüren-Abschrift in der neuerworbenen Partitur lässt hinsichtlich deren Provenienz nur eine Interpretation zu: Es handelt sich offenbar um jenes Partitur-Exemplar, das Schlesinger anlässlich der Einrichtung dieses *Oberon*-Klavierauszuges erbeten hatte. Im erwähnten Brief des Verlegers an Caroline von Weber vom 23. März 1826 heißt es, dass der Korrektor Schmitt „viele zweifelhafte Stellen“ im Klavierpart ohne Einsicht in die Partitur nicht beurteilen könne. Caroline von Weber, die sich bei ihrem Ehemann brieflich rückversichern wollte⁷, vertröstete den Verleger in einem Brief vom 11. April, sie hätte die Partitur längst geschickt,

⁵ Vgl. Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 1: 1816 bis Juni 1830, hg. von Juliette Appold und Regina Back, Kassel 2008, S. 201 (Nr. 96). Empfänger ist demnach (und entsprechend der Vorlage, dem Stargardt-Auktionskatalog 649 zur Auktion am 4./5. April 1991, Nr. 1142) Carl Schlesinger, der Sohn des Verlageigentümers.

⁶ Verwendetes Exemplar der Neuausgabe: *D-B*, N. Mus. 4338; zur nachträglichen Ergänzung von Instrumentations-Bezeichnungen vgl. Joachim Veit, Frank Ziegler, *Webers Klavierauszüge als Quellen für die Partituredition von Bühnenwerken? Mit einem Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs*, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von Helga Lühning (*Beihefte zu editio*, Bd. 17), Tübingen 2002, S. 144.

⁷ Vgl. ihren Brief an Carl Maria von Weber vom 25. März 1826 in *D-B*, Mus. ep. Caroline von Weber 9.

„wenn der Kopist dem sie Weber allein anvertraut hat, nicht erkrankt wäre“⁸. Besagter Kopist war der bereits genannte Dresdner Hornist Carl Gottlob Kretzschmar⁹.

Nachdem Caroline von Weber die Bestätigung ihres Mannes erhalten hatte, sie könne der Bitte Schlesingers nachkommen, auch wenn „kein Grund zur Eile“ bestünde¹⁰, sandte sie Schlesinger Mitte Mai 1826 in mehreren Lieferungen¹¹ zunächst eine unvollständige Partitur, die ausschließlich jene Teile des Werks enthielt, die vor Webers Abreise nach London entstanden und somit in Dresden greifbar waren: die kompletten Akte I und II sowie die Nr. 17, 18 und 21 aus dem III. Akt¹² – genau diese Passagen stammen in der neu angekauften Abschrift tatsächlich von Kretzschmar. Lediglich mehrere in London komponierte Nummern (Nr. 16, 19, 20 und 22) zeigen die Handschrift des Kopisten Lauterbach und wurden offenbar erst später von Dresden nach Berlin nachgereicht; sicherlich vor der Privataufführung der Oper im Dezember 1826 im Verlagshaus Schlesinger¹³. Zwei in London für John Braham, den Sänger des Hün, nachkomponierte Vokalnummern (eine Ersatzarie anstelle der ersten Nr. 5 sowie die Preghiera-Einlage Nr. 12A) fehlen in der Partiturnkopie.

Die von Fürstenau kopierte, ebenso erst in London komponierte Ouvertüre muss schon früher in Berlin vorgelegen haben, da die Abschrift mit

⁸ Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande (*S-Smf*), Nydahl Collection, Nr. 6268. Im vorhergehenden Brief Caroline von Webers an Schlesinger vom 25. März 1826 (ebd., Nr. 6267) heißt es: „Die Partitur sollen Sie gleich erhalten wenn der Kopist die letzten Nummern gebracht hat“.

⁹ Vgl. Carl Maria von Webers Brief an seine Frau vom 29.–31. März 1826 in *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 222.

¹⁰ Vgl. Webers Brief vom 6. April 1826 in *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 224.

¹¹ Vgl. den Brief von Caroline von Weber an den Verlag vom 18. Mai 1826 in *S-Smf*, Nydahl Collection, Nr. 6269; demnach war die letzte Sendung zwei Tage zuvor nach Berlin geschickt worden.

¹² Vgl. dazu Caroline von Webers Brief an Schlesinger vom 29. Mai 1826 in *S-Smf*, Nydahl Collection, Nr. 6270: „Was an der Partitur noch fehlt kann ich Ihnen nicht zuschicken weil wir das, von Weber nachkomponierte nicht in Partitur haben und er es wohl erst selbst mitbringt.“

¹³ Vgl. dazu u. a. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 29, Nr. 4 (24. Januar 1827), Sp. 60 sowie Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Erinnerungen*, Bd. 2, Berlin 1870, S. 102–105 und Bd. 3, Berlin 1872, S. 67f.

Overture to I. Ceneri. Adagio sostenuto.

Flauto
Clarineti
Fagotti
Trombe
Tromboni
Fagotti
Corni
Violini
Violini

Adagio sostenuto

SS 15 No. 195-1

Beginn von A. B. Fürstenaus Abschrift der Oberon-Ouvertüre

recht großer Wahrscheinlichkeit als Vorlage für den im August 1826 von Schlesinger publizierten Stimmenerstdruck dieser Nummer diente¹⁴. Auch dem Aufführungsmaterial zur Berliner Erstaufführung der Ouvertüre am 17. Juli 1826 unter Direktion von Carl Möser¹⁵ lag sicherlich Fürstenaus Kopie zugrunde. Eine Knickfalte deutet darauf hin, dass sie auf dem direkten Postweg von London nach Berlin kam: Um Porto zu sparen, war das Manuskript (22,5 x 29,5 cm) in der Mitte gefaltet worden, so dass es nur noch 22,5 x 15 cm maß.

Das weitere Schicksal der Partitur nach dem Empfang durch Schlesinger ist ungewiss. Zwei Briefe des Verlegers an Caroline von Weber (vom 25. Dezember 1827 und 16. Juli 1828¹⁶) bezeugen lediglich, dass dieser die Partiturskopie im Auftrag der Witwe 1827 an seinen Pariser Sohn (und ebenfalls Verlagsinhaber) Maurice Schlesinger gesandt hatte, weshalb er dringend eine Ersatzkopie erbat. Ob er das erste Exemplar später aus Paris zurück erhielt und wie es schließlich aus dem Verlagsarchiv (Berlin oder Paris) in Privathand (zuletzt Julia und Dietrich Fischer-Dieskau) gelangte, konnte bislang nicht ermittelt werden.

Frank Ziegler

¹⁴ Die Stimmen-Ausgabe (Plattensnummer: 1383) ist u. a. vorhanden in *D-B*, Weberiana Cl. IVB [Mappe XVI], Nr. 1307; Anzeige gemeinsam mit der deutschen Erstausgabe des *Oberon*-Klavierauszuges (wie Anm. 4).

¹⁵ Vgl. Frank Ziegler, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, in: *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Bd. 16, Hannover 2009, S. 59.

¹⁶ Erzhausen, Archiv des Verlages Robert Lienau, Kopierbuch Schlesinger 1826–1833, S. 259f. und 341f.

Weber (und Vogler) in Theater und Konzert

Enttäuschender Fehlstart: Der *Freischütz* als Eröffnungstück der „Oper Burg Gars“ unter neuer Intendanz

Als open-air-Sommerspektakel hat der *Freischütz* durchaus Tradition, ob nun auf der Felsenbühne Rathen im Elbsandsteingebirge, auf der Seebühne in Eutin oder andernorts. Seine Publikums-Zugkraft wirkt ungebrochen; bezüglich der Auslastungszahlen also eine „sichere Bank“. Üblicherweise erwartet man bei solchen Freiluft-Aufführungen in schönem Ambiente keine ausgefallenen Regiekonzepte oder Neudeutungen des Werks. Im Vordergrund steht die Verbindung von Kunst- und Naturerlebnis – eine Symbiose, für die sich gerade diese Oper besonders gut zu eignen scheint. Doch diesen leichten Weg wollten der neu berufene Intendant der „Oper Burg Gars“ im niederösterreichischen Kamptal, Johannes Wildner (gleichzeitig der musikalische Leiter), und sein Regisseur Georg Schütky nicht einschlagen. Wildner hatte die Planungen zur Aufführung des *Freischütz* quasi von der vorhergehenden Leitung des sommerlichen Theaterspektakels „geerbt“, sich aber vorbehaltlos zum Stück bekannt, auch wenn, wie er zugab, dieses Werk „heute den Misserfolg noch immer in sich“ trage. Tatsächlich gilt die Oper bei Theaterpraktikern als heikel, gehen hier doch die Erwartungshaltung des Publikums und die interpretierende Sicht der „Macher“ erfahrungsgemäß oft weit auseinander.

Dass der Plan, dem Publikum mit dem *Freischütz* in Gars (Premiere 18. Juli 2014) mehr als einen schönen Sommerabend mit musikalischer Untermalung und szenischem „Knalleffekt“ zu bieten, nicht aufging, dafür tragen Dirigent und Regisseur gleichermaßen die Verantwortung. Ungeachtet der Dimensionen des Aufführungsorts – eines Hofes der Burgruine Gars – verzichtet man hier traditionell auf jegliche technische Klangverstärkung bei Solisten, Chor und Orchester. Zudem ist das Orchester regensicher unter einem hölzernen Unterstand in einem engen Winkel des Hofes, rechts der Bühne, platziert, der die freie Ausbreitung des Klanges verhindert und zudem den äußerst breiten Bühnenraum offenbar sehr ungleich beschallt – von der großen Zuschauertribüne ganz zu schweigen. Je größer die Distanzen zwischen Solisten und Chor auf der einen, Orchester und Dirigent auf der anderen Seite, desto größer werden die Schwierigkeiten: Unfreiwillige Polymetrik war während der besuchten Vorstellung (7. August 2014) in den größeren Ensembles eher die Regel als die Ausnahme. Unter klanglich so heiklen Bedingungen ist keine

musikalische Feinarbeit möglich: Der dynamische Spielraum ist ebenso eingeschränkt wie die klangfarbliche Modulation. Die Leistungen der als *Klangvereinigung Wien* aufspielenden Instrumentalisten lassen sich somit kaum bewerten. Wildner versuchte das akustische Manko wettzumachen und durch Tempo-Kontraste eine persönliche Lesart zu finden, allerdings ohne überzeugendes Ergebnis: Verhetzten Chören und Ensembles standen teils unsingbar gedehnte Solonummern gegenüber; besonders Bettina Jensen als Agathe hatte darunter zu leiden und musste die ohnehin lang dimensionierten musikalischen Bögen ihrer beiden großen Soli zeratmen, um die Vorgaben des Dirigenten erfüllen zu können.

Besonderes Misstrauen gegenüber dem Werk hatte offenbar der Regisseur. Da er sich weder zu einer deutungsfreien, handwerklich seriösen Umsetzung der Vorlage noch zu einer wirklich radikalen Neusicht durchringen konnte, blieb am Ende ein vages Ungefähr, hin und wieder durch einige dramaturgisch nicht zusammenhängende Spontan-Einfälle aufgehübscht, um das amüsierbereite Publikum bei Laune zu halten – wenn etwa Samiel (Zlatko Maltar) im I. Akt das Bergadler-Präparat aus der Höhe der Ruine hinabwirft und Caspar damit dann alberne „Flugversuche“ unternimmt, oder wenn Samiel im III. Akt zum Lied der Brautjungfern als Coiffeur mit Showmaster-Ambitionen Agathes Hochzeitsfrisur aufsteckt und gleich eine Totenkrone mit einfriert. Diese Nicht-Fisch-nicht-Fleisch-Mentalität wurde auch im Umgang mit den Dialogen deutlich: Man lehnte sich durchaus über weite Strecken an die Originale an, kürzte und modernisierte aber nach Herzenslust, und verhinderte so, dass ein stimmiges Ganzes entstand. Kinds Texte wurden nicht in die heutige Zeit und Sprache übertragen, sondern lediglich banalisiert. Die zeichenhaften Objekte, die der Librettist eingeführt hat, die weißen Rosen, das zweimal herabstürzende Ahnenbild, die verwechselte Brautkrone, wurden gänzlich eliminiert, aber aus der Negation wurde nichts Neues geschaffen. Ironische Distanz blieb der durchgehende Unterton, doch die allein trägt keinen ganzen Abend. So war Cuno angehalten, seine an Max gerichteten väterlich tröstenden Worte im ersten Bild („Mein Sohn, nur Mut, wer Gott vertraut baut gut!“) mit Zynismus in der Stimme vorzutragen (Kommentar aus dem Publikum: „Is des a böse Oper ...“). Wie passt dies aber zur väterlichen Sorge um Agathe im letzten Finale und zum Bitten für Max vor dem Fürsten? Ganz hübsch die Idee, dass Ännchen im II. Akt ihre Aufforderung, nun endlich zu Bett zu gehen, nicht an Agathe, sondern an Kilian richtet,

dem die durchtriebene Freundin der Braut sich in ihrer vorhergehenden Arie vom „schlanken Burschen“ hemmungslos offeriert hatte. Eine gemeinsame Geschichte haben Kilian und Ännchen in dieser Inszenierung allerdings nicht; der One-night-stand bleibt dramaturgisch folgenlos.

In Schützkys *Freischütz*-Welt gibt es Gut und Böse nicht, bestenfalls als Behauptung. Eremit und Samiel sind zu bloßen Spaßmachern degradiert, die gleich zu Beginn der Handlung gemeinsam in einer Art rotem Zirkuswagen als fahrendes Volk in den freudlosen Alltag einer demoralisierten und vom Krieg traumatisierten Gesellschaft hereinbrechen und diese zum Ende der Oper auch folgenlos wieder verlassen. Doch eine Lesart des *Freischütz*, die die von Kind personalisierten Prinzipien von Gut und Böse negiert, hat ein zweifaches Problem: Woher rührt in einer Welt voller Amoral Maxens Qual, sich angesichts seiner Karriere-bestimmenden Prüfung zwischen Tugendhaftigkeit und dem Einsatz unlauterer Mittel zu entscheiden? Wenn der moralische Skrupel entfällt, ist es dann nicht geradezu zwangsläufig, den einfachsten Weg zu wählen? Ein tragendes Konzept wird aus der Behauptung des Unzeitgemäßen der Kindschen Schwarz-weiß-Dramaturgie nicht. Und noch schwerwiegender: Webers Musik basiert auf diesem Gut-Böse-/Hell-Dunkel-Dualismus – die Tonartenkonstellation, der Einsatz von Erinnerungsmotiven und -klängen, der einen musikalisch sprechenden Subtext ergibt – all das läuft ins Leere, hat kein szenisches Pendant.

Dass bei so viel Negation der Jägerchor nur noch als Parodie funktioniert, war vorhersehbar, nicht aber, dass ihn der Dirigent zum Mitsinge-Event degradiert, indem er – aus seiner wetterfesten Hütte auf die Bühne tretend – mit dem Publikum zu Beginn des III. Aktes das jo-ho-tra-la-la einstudierte. Ein Heiterkeitserfolg bei den erstaunlich sangesfrohen (und stimmfesten!) Zuhörern, die sich allzu gern auf die eher peinliche Einlage auf Musikantenstadl-Niveau einließen.

Für die Wolfsschlucht-Dämonie fand Schütky (nach überflüssigen artistischen Einlagen Caspars in seinen Verhandlungen mit Samiel um die Fristverlängerung) ein auf den ersten Blick recht interessantes Bild: Auf einem aus Geister-Choristen gebildeten Opfertisch wurde (mal wieder) eine Frauengestalt drapiert, der Caspar die altbekannten Freikugel-Ingredienzien in den Unterleib massierte. Sie spuckte darauf die fertigen Kugeln in eine Opfer- schale, je länger das Treiben allerdings andauerte, desto mehr bemächtigte sie sich Caspars, bis sie ihn am Ende der Prozedur selbst als Opfer auf den Altar

niederrang. Wie ein Ringrichter schlug Max schließlich die Ein-Uhr-Glocke, und der war Spuk vorüber. Für wen die Frauengestalt und der Geisterchor allerdings stehen in einer Welt, in der niemand an Übernatürliches glaubt, blieb fraglich.

Die im Programmheft behauptete, von der Intendanz angestrebte „Garser Dramaturgie“ will der Aufführungsstätte bezüglich der Auswahl der aufzuführenden Opern und deren szenischer Umsetzung größeres Gewicht verleihen. Im Falle des *Freischütz* hätte das durchaus Sinn machen können, stünde die Burgruine hier doch bildhaft für die Zerstörungen des Krieges. Doch eine derart bedeutungstragende Rolle des Ortes beabsichtigte man offenbar gar nicht; vielmehr beschränkte man sich darauf, den die Bühne abschließenden Flügel der Ruine über alle Stockwerke und über die volle Breite zu „bespielen“, bis hinein in die Zuschauerreihen – für den musikalischen Zusammenhalt mit den oben erwähnten negativen Folgen.

Sängerisch war vor allem in Nebenrollen Überdurchschnittliches zu hören: Yasushi Hirano, dem zuvor darstellerisch viel alberner Slapstick samt Yoga- und Meditationsübungen zugemutet worden war, sang die eher undankbare Eremitenpartie mit edel strömendem Bass. Andreas Scheibner, der als Ottokar die Parodie eines Fürsten zu geben hatte, agierte mit höchster Professionalität. Auch Claudia Goebel als Ännchen, Till von Orlosky als Kilian, Andreas Jankowitsch als Cuno und fast alle Brautjungfern (Megan Kahts, Ayano Kumada, Janaina Chanfreau, Brigitta Wetzl) konnten überzeugen. Bettina Jensen war eine (nicht nur stimmlich) recht matronenhafte Agathe, konnte aber mit ihrer Cavatine im III. Akt berühren. Michael Bedjai hatte als Max offenbar (unnötigerweise) Sorge, dass seine Stimme in der problematischen Akustik nicht genug tragen würde. Durch sein anfängliches Forcieren (besonders im ersten Terzett) wurde die Stimme bald matt, er entschädigte aber durch eine ansprechende musikalische Gestaltung (als einziger der Solisten inklusive Appoggiaturen). Selcuk Cara hat mit seinem schwarzen, trotzdem aber höhensicheren Bass sicher das Zeug zu einem guten Caspar, blieb allerdings etwas blass, was wohl ebenso den ungünstigen akustischen Bedingungen geschuldet war. Trotz dieser Einschränkungen gehörten die Solisten und der junge, klanglich homogene (darstellerisch allerdings nicht durchweg überzeugende) Chor der Oper Burg Gars zu den Positiven. Insgesamt überwog jedoch die Enttäuschung und eine Mischung aus Ärger und Langeweile.

Frank Ziegler

Drama im „deutschen Wald“: Der *Freischütz* auf der Naturbühne Greifensteine im Erzgebirge lässt Abgrund und Sterne ganz realistisch mitspielen

In dieser Landschaft spielt der „deutsche Wald“ ungefragt mit. Und kein Regisseur könnte etwas dagegen tun. Die „Greifensteine“ im Erzgebirge sind eine Naturbühne, die wie geschaffen für Webers *Freischütz* wirkt (Premiere: 19. Juli 2014, besuchte Vorstellung: 23. August). Von einem weiten Rund aufsteigender Sitzreihen erblickt man hoch aufragende Steinformationen. Sie sehen aus, als hätten Riesen ihre Sofakissen aufeinandergestapelt. Die Gebilde, die man etwa auch in Tschechien und in der Gegend um Oybin findet, sind geologisch entstanden, als sich Magma in ältere Gesteinsschichten drückte und erkaltete. Die weicheren Gesteine erodierten, der harte Granit blieb stehen. Die Form der Steine hat die Fantasie seit jeher angeregt und spielt in zahllosen Volkssagen eine Rolle.

Bei den Greifensteinen auf dem Gebiet der Stadt Ehrenfriedersdorf, schon im 19. Jahrhundert als Theaterkulisse genutzt, sitzt man auf dem Gelände eines ehemaligen Steinbruchs und hat die mächtigen Türme, umstanden von Wald, vor seinen Augen. Die Naturkulisse leuchtet abends im goldroten Schein der letzten Sonnenstrahlen, und bis Agathes erste Arie „dran“ ist, hat sich auch die „schöne Nacht“ mit ihrem Sternengeflimmer über die Felsen gespannt. Wenn Max dann hoch oben zwischen Bäumen erscheint und feststellt: „Ha, furchtbar gähnt der düstre Abgrund“, sind die Worte beklemmend realistisch. Auf blutrot angeleuchteter Felswand weist sich dann überlebensgroß „der Mutter Geist“, während Kaspar drunten, vor der gewaltigen Schädelplatte eines Hirschs mit riesigem Geweih, das Kugelgießen vorbereitet.

Noch gespenstischer als in einer klaren Sternennacht wirkt die Wolfsschlucht-Szene, wenn dunkle Sturm- und Regenwolken am Himmel dräuen und Baum und Fels vor Nässe triefen. Der Zuschauer sollte sich dann tunlichst in eine Decke kuscheln, denn bei den Greifenstein-Festspielen kann es empfindlich kühl werden. Aber die Atmosphäre des unheimlichen Waldes ist an solchen Abenden unübertrefflich. Friedrich Kinds Beschreibungen werden real: gespenst'ge Nebelbilder können da zwischen ragenden Fichten wallen, husch, husch, fliegt auch mal Nachtgevögel auf, und im Spiel trüben Lichts und unbestimmter Schatten wirkt das Gestein wie belebt ...

So reicht es aus, wenn Wolfgang Clausnitzer als Ausstatter mit ein paar wenigen Bauten die weitläufige Bühne akzentuiert: ein klassizistisches Schloss in der Ferne, ein Landhaus mit großen Fenstern und einer Terrasse in

schlichtem Barock für die Szenen mit Ännchen und Agathe im „Jagdschlösschen“. Mit seinen Kostümen hält sich Clausnitzer eng an die Zeit Webers: Jäger in leuchtendem Hellgrün, Biedermeierliches für die Damen, hohe Hüte für die Würdenträger. Aber er zitiert auch die „schwarzen Jäger“ des Lützow'schen Freicorps, das 1813 bis 1815 gegen Napoleon aktiv war und dem der Dichter Theodor Körner angehörte, dessen Gedicht „Lützows wilde Jagd“ Carl Maria von Weber vertonte. Auf der Bühne schwenken die Jäger zerschlossene Schwarz-Rot-Goldene Fahnen und erinnern damit an den – damals bald unterdrückten – Wunsch nach Freiheit und Einheit Deutschlands.

Ingolf Huhn nützt als Regisseur geschickt die immense Breite der Bühne. Intime Szenen „schält“ er mit Hilfe des Lichtes aus dem Raum. Samiel lässt er zunächst als Kriegsinvaliden über die Szene humpeln; später spricht eine schattenhafte Figur von oben mit weiblicher Stimme. Auf dem Höhepunkt der Wolfsschlucht-Szene erscheint Samiel als attraktive Frau in körperbetontem, blutrotem Dress (Rebekka Simon). Huhn erzählt die Geschichte, ohne – bei diesem Schauplatz nicht passende – Meta-Ebenen einzuziehen, akzentuiert die Personen und Charaktere behutsam, setzt auch auf spektakuläre Momente: Ein Feuerrad dreht sich beim Kugelgießen und geisterhafte Reiter umkreisen die Szene auf dunklen Pferden aus Fleisch und Blut.

Zugunsten des malerischen Schauplatzes sind einige Kompromisse zu machen: Das Orchester tönt vom Band, der Dirigent (Dieter Klug) gibt den Akteuren aus der ersten Reihe die Einsätze. Die Sängerinnen und Sänger des Ensembles des Eduard-von-Winterstein-Theaters aus dem nahen Annaberg-Buchholz – es bespielt das Naturtheater mit etwa 55 Aufführungen in den Sommermonaten bis Ende August – werden ebenfalls elektronisch gepusht.

Inga-Britt Andersson, Gast aus Oldenburg, singt eine tadellose Agathe: frei im Lyrisch-Innigen, konzentriert in den Momenten jubelnder Freude. Das Ännchen bleibt die fröhliche, noch halb kindliche Gespielin; auch die frische, gut positionierte Stimme Madelaine Vogts passt zu dieser ungebrochenen Figur. Frank Unger gibt seinem Max die Töne des Resignativen wie des Aufbegehrenden, zeichnet ihn als einen Menschen, der sein Leben nicht mehr versteht und dem Anschlag „höherer Macht“ hilflos ausgeliefert ist.

Der Kaspar von László Varga ist weniger dämonisch als pragmatisch angelegt: als ein Gestrandeter, der sich irgendwie zu helfen versucht und darüber zynisch geworden ist. Leander de Marel zeichnet vibratorisch einen soignierten Kuno; Christian Härtig ist als Ottokar mit der Höhe überfordert. Als

Kilian nutzt Marcus Sandmann seinen kurzen Auftritt, um den latent schwellenden Gegensatz zwischen den Bauern und den privilegiierteren Jägern zu verdeutlichen. Den Eremit singt ebenfalls László Varga, von der Höhe herab mit ansprechender Fülle und sauberem Legato.

Fazit: Was auf der Bühne eines Opernhauses zur gefährlichen Gratwanderung zwischen gutmütiger Erzählung und parodienahem Kitsch geraten könnte, ist für die Naturbühne bei den Greifensteinen eine passende Mischung aus Freude am Schauen, sorgfältiger Einrichtung und behutsamer Deutung. Ein *Freischütz*, der genau an diesem Ort „funktioniert“, ohne das Stück an banale Volksbelustigung zu verkaufen. Nur die Einleitung hätte man sich sparen können: Bevor man die meisterhafte Ouvertüre Webers beschneidet, hätte man lieber gleich mit dem jauchzend hereinströmenden Bauernvolk beginnen können.

Werner Häußner

Ein Alptraum im Reiseformat: Der *Freischütz* am Nordharzer Städtebundtheater Halberstadt

Fast glaubt man sich an die vielen Wanderbühnen der Weber-Zeit erinnert, wie sie der Komponist in seiner Kindheit hautnah erlebte: Das Nordharzer Städtebundtheater trägt seine Mobilität bereits im Namen; neben seiner Stamm-bühne in Halberstadt bespielt es ständig weitere Orte der Region: Quedlinburg und Bernburg; seine *Freischütz*-Inszenierung (Premiere 3. Oktober 2014) geht aber darüber hinaus auf teils weite Reisen – gen Norden bis ins altmärkische Stendal und Salzwedel sowie ins havelländische Rathenow, gen Osten bis nach Hoyerswerda in der Lausitz, gen Süden ins fränkische Weißenberg. Das verlangt allen Beteiligten, vor allem aber Bühnenbild und Technik, ein Höchstmaß an Flexibilität ab, trifft man doch auf verschiedenartigste Aufführungsbedingungen. Wiebke Horn begegnet der Herausforderung mit einem kastenförmigen Einheitsbühnenbild in zwei Ebenen, in dem nur einige Andeutungen (Hirschgeweih, Ahnenbild, Kreuz) auf die Handlungsorte verweisen und das durch Lichtstimmungen und dezente Video-Animationen (Matthias Daenschel, Michael Hirt) unterschiedliche Räume eröffnet. Regisseur Christian Poewe lässt die Oper ohnehin nicht auf Festwiesen, in Jagdschlössern oder Waldschluchten spielen, sondern in den depressiven, psychotischen Angstträumen des Jägerburschen Max. Der sieht sich überfordert in einer ausweglosen Situation: Er muss sich nicht nur beruflich beim Probeschuss

beweisen, sondern danach auch als Mann in der Ehe. Der Erfolgsdruck führt nicht nur dazu, dass er neuerdings beim Schießen ständig versagt, sondern ihn ängstigen mindestens ebenso die Frauen: Agathe mit ihren übergroßen Sehnsüchten und Hoffnungen, Änchen mit ihrer erotischen Ausstrahlung. Der verführerische Kaspar mit seinem grenzenlosen Selbstbewusstsein ist in dieser Situation gleichermaßen unerreichbares Vorbild wie ständige Bedrohung.

Die Oper beginnt mit dem Ende: Zur Introdution erleben wir Max beim Probeschuss. Er zielt auf die weiße Taube, kann aber nicht schießen. Daraufhin entreißt ihm Kilian das Gewehr, schießt, trifft und – stürzt sich auf die Braut. Nach dieser Demütigung muss sich Max auch noch dem Spott des Schützenkönigs und der ganzen Gesellschaft aussetzen. Dass dies nur Angst-Halluzinationen sind, wird schnell klar. Niemand, abgesehen von Max selbst, spricht auf dieser Bühne, die Stimmen kommen aus dem Off, existieren nur im Hirn des Jägerburschen. Bruchstücke aus Kinds Originaldialogen erlauben ein ungefähres Nachverfolgen der traumartig gebrochenen Handlung, mit ihren fast schon zwanghaften Sequenzen verdeutlichen sie aber vor allem die Spirale der Angst, die ständig wachsende Furcht vor dem doppelten Versagen. Zwei Optionen gibt diese Traumwelt Max vor: Da ist einerseits der Schatten Samiels; mit pantomimisch-tänzerischen Gesten (Tänzer: Jaume Bonnin) erscheint er als Projektion immer wieder dann, wenn die Bedrohung wächst. Doch auch eine Gegenposition ist von Beginn an präsent: der Eremit, der bereits im ersten Bild eingeführt wird. Er taucht immer dann auf, wenn Text und Musik von Trost und Glauben künden: zu den Worten des Chores „O laß Hoffnung dich beleben“, zu Kunos „Mein Sohn, nur Mut!“; während Agathes Gebet im II. Akt reicht er dieser bedeutungsvoll die weißen Rosen der reinen Liebe.

Aber die Angst ist stärker. Wenn sich am Ende der Kreis schließt und Max erneut vor der weißen Taube steht, kann er nicht abdrücken. Er lässt die Waffe sinken und erschießt – Agathe. Mit ihrem Leichnam im blutüberströmten Brautkleid im Schoß sitzt er apathisch im Bühnenvordergrund und phantasiert lediglich das glückliche Finale im Hintergrund; die dortige Agathe steht unerreichbar hoch und fern. Der Alptraum endet nicht ...

So überzeugend die Inszenierung im Ganzen ist, sie hat eine Schwachstelle: ausgerechnet die Wolfsschlucht. Denn wenn die gesamte Opernhandlung eine quälende Psychose ist, wo liegt dann noch deren Schrecken. Die mehr und mehr enthemmte, die jungfräulich weiße Braut bedrängende Menge, die

Max hier phantasiert, ist als Bild nicht viel verstörender als all die anderen Angstvisionen, die der Protagonist durchleidet. Der Höhepunkt verpufft, und die Entscheidung, die Pause vor die Wolfsschluchtszene zu legen, nimmt ihr zusätzlich den Charakter des Finales, in dem sonst Maxens Ängste eskalieren.

Musikalisch war der Abend (besuchte Vorstellung: 28. März 2015 im Kulturzentrum Rathenow) durchwachsen, aber solide. Das Orchester ist klein; da man an Bläsern im *Freischütz* nicht sparen kann (immerhin zum üblichen Holzbläuersatz zusätzliche Piccoloflöten, vier Hörner, drei Posaunen, Trompeten mit Pauken), ist das Missverhältnis zu den dünn besetzten (und in der genannten Vorstellung nicht gut aufgelegten) Streichern groß; Fahrt nahm die Ouvertüre unter Leitung von Johannes Rieger nur dann auf, wenn die Bläser (mit überdurchschnittlichen Hörnern und später wundervoller Solo-Oboe) den Ton angaben. Dafür entschädigte der ebenfalls nicht große, aber erstaunlich leistungsfähige Chor, aus dem sich auch die sangesfreudigen, sehr achtbaren Brautjungfern rekrutierten. Die positivste Überraschung waren die Hauptdarsteller: Tobias Amadeus Schöner ist als Max szenisch mehr als sonst gefordert, ist er doch in dieser Inszenierung fast omnipräsent. Trotzdem konnte er seiner Partie heldischen Glanz ebenso wie lyrisches Strömen verleihen und berührte darstellerisch wie stimmlich. Die Südafrikanerin Runette Botha hat für die Agathe geradezu ein Ideal-Timbre und bringt auch sonst alles mit, was die Partie braucht: diese ganz eigene Mischung aus Jugendfrische und Wärme. Das Ännchen ist von der Regie als kalter Vamp angelegt, eher eine Konkurrenz und Bedrohung für Agathe, als eine mitleidende, empathische Freundin; diesem Rollenprofil wurde Nina Schubert absolut gerecht. Der Finne Juha Koskela überzeugte vor allem in den baritonalem Lagen des Kaspar. Unter den kleineren Partien (u. a. Sönke Morbach als Ottokar, Klaus-Uwe Rein als Kuno) zeichneten sich zwei besonders aus: Rainer Stoß als Kilian, der auch die Chöre (besonders den Jägerchor) kräftig unterstützte, und Gijs Roelof Nijkamp mit Bass-Wohllaut als Eremit. Der Gesamteindruck bleibt positiv: eine szenisch wie musikalisch ansprechende Leistung und eine interessante, weitgehend schlüssige Lesart des Werks.

Frank Ziegler

Tunnelblick – ein beklemmendes *Freischütz*-Psychogramm in der Berliner Staatsoper

Intendant Jürgen Flimm kann sich beruhigt zurücklehnen: Wenn in sechs Jahren der 200. Jahrestag der *Freischütz*-Uraufführung zu feiern ist, dann verfügt seine Staatsoper, immerhin (zumindest institutionell) das Uraufführungshaus, bereits über eine jubiläumswürdige Einstudierung. Packender, abgründiger und verstörender als in der Interpretation von Michael Thalheimer und Sebastian Weigle (Premiere: 18. Januar 2015) ist das Werk kaum vorstellbar. Wer Inszenierungen von Thalheimer kennt, dem ist klar, dass es nicht um das Nacherzählen oder Illustrieren des bekannten Plots gehen wird. Vielmehr seziiert der Regisseur die ihm anvertrauten Werke, versucht ihren psychologischen Kern freizulegen. Keine Stückzertrümmerung, auch keine Neudeutung im Sinne einer neuen inhaltlichen Schablone, die über das Werk gelegt wird, sondern eine Reduktion auf das Wesentliche. An der Staatsoper ist ihm dies bereits mit der *Entführung aus dem Serail* beispielhaft gelungen, und der *Freischütz* steht dem ergreifenden Mozart'schen Seelenpanorama, in dem die Nöte der beiden Paare wie in einem Setzkasten ausgestellt werden, hinsichtlich der Konsequenz und Plastizität, mit der das Innerste freigelegt wird, in nichts nach. Da fallen keine Bilder von der Wand, werden keine Freikugeln gegossen, wird kein opulentes Jagdgelage veranstaltet. Die Dialoge sind auf knappe Andeutungen reduziert; lediglich die Partitur bleibt unangestastet (und damit auch die unterlegten Gesangstexte). Die ganze Aufmerksamkeit gilt den Ängsten zweier Kreaturen (Max und Agathe), die dem übergroßen Druck nicht standhalten und sich in einer ausweglosen Situation wähnen, voller Verzweiflung, das gemeinsame Glück vielleicht zu verlieren, noch bevor es beginnen könnte. Besonders die zur Untätigkeit, zum Abwarten verdamnte Agathe ist dem nicht gewachsen, wird zunehmend deformiert, zu Boden gedrückt und schließlich gebrochen.

Die Nachkriegszeit, in der Friedrich Kind die Oper ansiedelte, ist für viele Regisseure ein zentraler Angelpunkt; für Calixto Bieito, dessen *Freischütz* im Januar 2012 an der Komischen Oper Premiere hatte, war sie Anlass, eine enthemmte, jeder Empathie unfähige Gesellschaft zu zeigen, die persönliches Glück nicht zulässt. Doch all die Brutalität und seelische Verrohung der Protagonisten in seiner Deutung erzeugten eher Abscheu und Ekel. Auch Thalheimer greift den Gedanken der Nachkriegszeit auf, zeichnet aber eine von Orientierungslosigkeit und tiefster Verunsicherung geprägte Welt. Er setzt

nicht, wie Bieito, auf physische Gewalt, sondern baut einen psychologischen Druck auf, der bald auch dem Publikum den Atem raubt. Beklemmende Stille nach der Wolfsschluchtszene; keine Hand rührt sich zum Applaus, wie könnte man auch nach diesem Grauen klatschen! Dabei ist der ganze Spuk nach innen gerichtet. Vordergründig sieht man bestenfalls eine ritualisierte Beschwörungsszene, deren einziger Grusel in sieben schwarz verschleierten Frauen (schwarzen Witwen?) besteht, die über die Bühne kriechen. Eine optische Überwältigung durch szenische Effekte oder darstellerischen Aktionismus fehlt hier (wie in der gesamten Inszenierung) völlig. Allein die Musik öffnet Abgründe, in die man besser nicht schauen möchte. Dass man danach nicht zu Sekt, Häppchen und belanglosen Plaudereien ins Foyer entlassen wird, erscheint geradezu zwingend. Auch das von Samiel automatenhaft choreografierte Jungfernkranz-Lied (ohne Verwechslung der Brautkrone) und der mit burschenschaftlicher Attitüde und Bierkrug in der Faust vorgetragene Jägerchor erzeugen nur kaltes Grausen. Kaum Dialog, keine Pausen – nach reichlich zwei Stunden hat der Eremit zwar die erlösenden Worte gefunden, aber ein glückliches Ende scheint ausgeschlossen. Max und Agathe, noch Hand in Hand, streben bereits auseinander. Zwischen beiden steht Samiel!

Dass Thalheimers packendes Psychodrama aufgeht, ist nicht minder seinen künstlerischen Mitstreitern zu danken. Da ist zunächst Olaf Altmann, der ein stringentes Einheitsbühnenbild erfunden hat: einen schwarzen trichterförmigen, sich zur Bühnentiefe hin verjüngenden Raum mit rissigen, schrundigen Decken und Wänden sowie einem unebenen Boden, der die Sänger immer wieder ins Straucheln bringt und sie nach Halt suchen lässt. Je nach Lichtstimmung (Licht: Olaf Freese) assoziiert man mal den sprichwörtlichen Tunnel, an dessen Ende nur allzu selten ein Licht erscheint, mal eine amorphe Innenwelt, eine Höhle, an deren Wänden sich beängstigende Schattenspiele abzeichnen; dann plötzlich blickt man durch den Lauf eines Gewehrs (an dessen Ende beim Probeschuss selbstverständlich Agathe steht). Das schwarze Loch wirkt wie ein gewaltiger Strudel, der einen beängstigenden Sog bis in die letzten Reihen des Parketts aufbaut.

Eine ebenso magische Sogwirkung entfaltete die Musik; ganz auf deren Wirkung zu vertrauen und die gesamte Inszenierung auf sie zu fokussieren, ist vielleicht Thalheimers größtes Verdienst. Garant für eine packende musikalische Interpretation ist Sebastian Weigle, der über weite Strecken gedehnte, langsame Tempi wählte und dadurch beklemmende Spannungsbögen schuf.

Seinen Sängern verlangte er damit das Äußerste ab. Ähnlich dem Regisseur entwickelte auch der Dirigent die Dramatik nicht vordergründig mittels Tempo und Lautstärke, sondern durchleuchtete die Partitur, machte sie für den Hörer transparent und spürte all jene kleinen Irritationen auf, mit denen Weber so genial immer wieder die vordergründige Idylle in Frage stellt und die stets lauende Gefahr zeichnet. Staatskapelle und Staatsopernchor waren dem Dirigenten verlässliche Partner und zeigten sich von ihrer besten Seite. Ein Detail verdient vielleicht eine besondere Erwähnung: Im Wortsinne atemberaubend gelang das geradezu deklamatorisch aufgefasste Bratschensolo in Ännchens Schauer-Romanze; fast meinte man, die Musik zum Allererstmal sprechen zu hören.

Vollendet wurde der Premierenabend durch vier grandiose, überragende Interpreten, die insbesondere sängerisch, aber auch darstellerisch Außergewöhnliches leisteten: Dorothea Röschmann (1997 in der Staatsopern-Inszenierung von Nikolaus Lehnhoff noch als Ännchen besetzt) als verstörte, sich doch aber lyrisch verströmende Agathe, Anna Prohaska als zynisches, angsteinflößendes Ännchen, Burkhard Fritz als zerrissener Max, oft im verzagten *piano* eines Antihelden, dann wieder kraftvoll aufbegehrend, und schließlich Falk Struckmann (wie bereits 1997) als dominanter, selbstgewisser Kaspar. Ein solches Solisten-Quartett in Bestform erleben zu dürfen, bleibt einer jener seltenen Glücksfälle, die den Rang des Einmaligen behalten. Und eigentlich gehört noch ein fünfter Hauptdarsteller dazu: Peter Moltzen als Samiel, eine rätselhafte, fast omnipräsente Erscheinung, deren Dämonie nie vordergründig wirkt. Wenn er im I. Akt gemessenen Schrittes den Bergadler hereinträgt, ist die unfreiwillige Komik, die dieser Vogel in so vielen anderen Inszenierungen erregt hat, vergessen. Tatsächlich bleibt der Adler, mit dessen Schuss Max seine Unschuld verloren hat, ein zentrales Requisit: geradezu panisch fixiert Agathe ihn im Terzett mit Max und Ännchen, beschwörend wird er von Kaspar in der Wolfsschlucht als Instrument der Magie emporgestreckt; das Blut des Adlers bedeckt schließlich nicht nur Kaspar, sondern auch Agathes Hände und Ännchens Gesicht.

Dass auch fast alle kleineren Partien großartig besetzt waren, das ist der Luxus, den man nur an großen Opernhäusern erleben kann. Lediglich Victor von Halem hatte als Kuno nicht seinen besten Tag und setzte im Terzett Nr. 2 wie auch im Finale des III. Aktes den spannungsgeladen gedehnten Tempi Weigles konsequent seine eigenen, zügigeren entgegen. Roman Trekel war

ein souveräner Ottokar, Maximilian Krummen überzeugte als Kilian. Jan Martiník verströmte als Eremit seinen noblen, gleichsam Respekt gebietenden wie trostspendenden Bass. Wenn der ohnehin großgewachsene Mann in der Bühnentiefe nahe der Trichteröffnung steht, wirkt er durch die perspektivische Verkürzung geradezu übermächtig.

Nach diesem überzeugenden Abend würde man sich wünschen, Thalheimer und Weigle mögen sich auch der vernachlässigten Schwester des *Freischütz* annehmen: Die *Euryanthe* könnte in einer solchen psychologisierenden Interpretation sicherlich ungemein gewinnen. Wäre das nicht eine Idee zum *Freischütz*-Jubiläum 2021?! Freilich ist eine Reduktion dort ohne Eingriff in die musikalische Substanz rein äußerlich nicht denkbar, sie könnte nur ins Innere gerichtet sein – eine spannende Herausforderung!

Frank Ziegler

Alte Bräuche muss man ehren?

Gescheiterte „Werktreue“: Fiasco mit Carl Maria von Webers *Freischütz* in Aachen

An Webers *Freischütz* entzündet sich Inszenierungs-Fantasie gerne: Das liegt am Libretto Friedrich Kinds, seinen Elementen der Kolportage, der Schauer-geschichte, des Sentimentalen und des Fantastischen. Es liegt an dem störrisch die Religion bemühenden, für metaphysisch unbeleckte Regisseure von heute nicht nachvollziehbaren Ende. Und es liegt sicher auch an der Repertoirelast, die Webers meistgespieltes Werk beschwert. Irgendetwas Neues muss ja jeder finden, der sich dem Stück widmet.

Insofern gehört eine gute Portion Mut dazu, die Geschichte von Freikugeln, Jägersbraut und Gespensterschlucht samt wundersamer Errettung so zu erzählen, wie sie auf dem Blatt steht. Martin Philipp hat es in Aachen versucht (Premiere: 1. Februar 2015) – und ist so gründlich gescheitert wie kein Regisseur in den letzten Jahren, abgesehen vielleicht von Dominique Horwitz mit seiner unsäglichen *Freischütz*-Verstümmelung in Erfurt. Am wenigsten ist das szenische Fiasco noch Detlev Beaujeans Bühne zuzuschreiben: Ein Soffittengerahmen, halb in einer Art Flecktarn, halb in Spiegeln, auf denen sich später die vervielfachten bösen Augen Samiels öffnen. Der einzelne kahle Stamm auf der Bühne erweist sich als funktionsloses Dekor: Erst klebt eine Herz-Jesu-Statue daran, später trägt er eine Aufhängung für eine tote Rehgeiß. Die Wolfsschlucht beschwört nicht so sehr das Unheimliche als die theatralischen

Mittel einer gymnasialen Oberstufen-Theater-AG: Blitz, Dampf und Windmaschine, dazu ein paar Schatten für das „Wilde Heer“. Hilffloser hat man diese Schlüsselszene schon lange nicht mehr gesehen.

Die Menschen, die in wahrhaft biederem Biedermeier der Kostüme Kristopher Kempfs den Schauplatz bevölkern, sind vom Geist der Regie weitgehend befreit. Auch wenn der Chor nach dem erfolgreichen Schuss des „Bauern“ (der sicher singende Stefan Hagedorn ist Kilian) sich im Takt wiegend entfernt, auch wenn er im Finale dem Übeltäter kollektiv den Rücken zukehrt: Mehr als eine gestaltlose Menschenansammlung macht Philipp nicht daraus. Vielleicht hätte jemand dem Max von Chris Lysack erklären sollen, welcher Charakter sonst leichten Sinns durch Wälder und Auen zog und nun die verzweifelte Frage nach einem lebenden Gott stellt. Vielleicht hätte man dem Ännchen Jelena Rakić mitteilen sollen, dass sie mit ihrer hübschen, aber leicht eingengten Soubrettenstimme gerade nicht im *Schwarzwaldmädel* unterwegs ist. Und vielleicht wäre es auch bei Kaspar angebracht gewesen, darauf hinzuweisen, dass es in der „Schreckensschlucht“ nicht um die Zubereitung von zugegeben etwas seltsamen Zutaten für ein nächtliches Grillen im Wald geht. Obwohl Woong-jo Choi noch am glaubwürdigsten die dunkel-verschlagene Seite einer gespaltenen Persönlichkeit ausdrückt: Den Dialog mit dem – als Figur getilgten – Samiel führt er mit sich selbst. Choi überzeugt als Sänger mit einem satten, messerscharf geführten Bassbariton, dessen leise angesetzte Warnung an Max zu schweigen dunkel-unheimliche Autorität ausstrahlt.

Das Ganze schließt, wie es eben schließen muss: mit einem Eremiten in schwarzer Kutte und fast noch schwärzerer, lyrisch, dennoch nachdrücklich geführter Stimme (Vasilis Tsanaktsidis). Der Regieeinfall des Abends ist die Rehgeiß, die zum dünn besetzten Jägerchor erst ausgeblutet, dann ausgeweidet und zum banalen Ende dem Probejahr-Paar auf einem Tischchen präsentiert wird. Zum „männlich“ Vergnügen“ saufen die Waidmänner das Rehblut: Hätten wir's gewusst, dass Jäger ein ganz blutrünstiges Gelichter sind?

Mehr Freude bereitet es, auf Webers Musik zu hören (besuchte Vorstellung: 1. März 2015): Justus Thorau, neuer Erster Kapellmeister in Aachen, scheut das langsame Tempo nicht, erfüllt es mit Spannung und Bedeutung – auch das im Gegensatz zu den zähen, immer wieder durchlöchernten Dialogen auf der Bühne. Er hat eher die große Linie im Auge als den Akzent en détail, lässt die Klänge weich und klang satt modellieren. Die Agathe von Katharina Hagopian stützt er, ohne ihren Atem an Grenzen zu führen. So kann die

Sängerin – die als Persönlichkeit von der Regie ebenso wenig belichtet wird wie die anderen – vor allem ihr lyrisches Zentrum vorteilhaft entfalten: Ihre Tongebung ist stetig und flexibel, nur am Ende reicht die Energie nicht mehr für eine zuverlässige Stützung der Höhe.

Manchmal sollte Thorau ein wenig gelassener mit den Sängern atmen: Dann würde die Phrasierung in „Durch die Wälder...“ flexibler und Woongjo Choi müsste bei „Nichts kann dich retten vom tiefen Fall“ nicht hetzen. Diese Details ändern nichts an der ansprechenden Leistung, die Thorau dem Sinfonieorchester Aachen abgewinnt. Der Klang, vor allem bei den Holzbläsern, verträge eine behutsame Politur, aber auf der anderen Seite stehen – auch bei Oboe oder Klarinette – schöne Soli. Das Solo-Cello hört man in Aachen deutlich über dem Niveau vergleichbarer Orchester. Der Chor unter Andreas Klippert und Elena Pierini erfüllt mit kompaktem Klang seinen Part. Die Aachener Aufführung ist ein Beispiel dafür, wie durch vermeintliche „Werk-treue“ das „Werk“ an Banalität und Langeweile verraten wird. Es bleibt dabei: Ohne eine reflektierte Hermeneutik bleiben die Bilder von damals blass.

Werner Häußner

Romantik in der Perspektive der Nachmoderne: Johannes Erath bewältigt Webers *Euryanthe* an der Oper Frankfurt

Der Krieg ist aus. Und eine Gesellschaft feiert sich selbst. Johannes Erath, Regisseur der Frankfurter Premiere von Webers *Euryanthe*, lässt die Menschen in den weit ausgestellten Abendkleidern der fünfziger Jahre, in den zeitlosen Dinnerjackets der Oberklasse Preis und Jubel singen. Aber die Welt ist beschädigt: Man blickt auf eine Bühne, von brüchigen Mauern gerahmt. Sie mag zu einem Casino oder einem Variété-Theater gehört haben. Links und rechts an den Wänden stapelt sich der Alkohol in den eleganten, dunklen Holzregalen einer raumfüllenden Bar. Der Stoff, sich seine Existenz schönzutrinken, ist reichlich vorhanden.

Die Damen richten ihr Make up vor dem Spiegel – und dahinter sitzen wir, das Publikum. Dass auch diese Gesellschaft beschädigt ist, deutet Erath zunächst nur verhalten an. Bis ihm Heike Scheele in ihrer grandiosen Ausstattung einen Coup de Théâtre ermöglicht: das Zerschneiden der äußeren Welt, wenn der Raum mutiert zur unheimlichen Ruinenstätte, aus der dämonische Wasserspeier drohen wie in Beschreibungen Sir Walter Scotts oder den Szenarien schauerromantischer Stiche. „Wo berg’ ich mich? Wo fänd’ ich Fassung

wieder?“, der Ausruf Lysiarts aus dem Rezitativ zur Arie Nr. 10 wird in solch unbehaustem Bild-Raum unmittelbar verständlich.

Der Alkohol als Metapher von Rausch und Illusion; das Theater als Raum des Fantastischen, der fiktiven Wirklichkeit; ein Schachspiel als Chiffre für das Unberechenbare, aber auch für die ausgeklügelte Strategie: Die Bildsignale der Ausstattung Heike Scheeles tragen das Konzept, mit dem Erath sich der Herausforderung stellt, Webers ungeliebte *Euryanthe* szenisch umzusetzen. Seit der Wiener Uraufführung – mit der siebzehnjährigen Henriette Sonntag in der Titelrolle! – ist die Kritik nicht abgerissen. Sie bemängelt – aus der Sicht einer folgerichtigen Dramenentwicklung zu Recht – die narrative Struktur des Librettos Helmina von Chézys. Sie mokiert sich über die komplizierte, von Weber ausdrücklich gewünschte Geisterhandlung, die sich in den mittelalterlichen Quellen nirgends findet. Sie bezweifelt die Konsistenz des Charakters der Titelfigur, deren unverständliches Schweigen im Finale des II. Akts nicht nachvollziehbar scheint.

In Frankfurt (Premiere: 5. April 2015) gelingt es, den Mangel an stringenter Logik nicht etwa zu vertuschen, sondern szenisch zu zeigen, wie sich genau diese Schwäche in Stärke wandelt. Denn Weber hatte – wie auf dem begleitenden Symposium zur Inszenierung schlüssig erläutert – im Sinne, die Alltagslogik aufzubrechen, den Einfluss des „Geisterreichs“ auf die beschränkte Weltsicht der Sterblichen zu offenbaren, den bloßen Zufall ins Walten höherer Mächte, in einen umfassenden Sinnhorizont zu integrieren.

Webers romantisch-christliche Idee der Vorsehung und des Zusammenhangs einer nur scheinbar gefestigten Realität mit der höheren Wirklichkeit eines verborgenen, aber wirksamen Jenseits weist Parallelen zur literarischen Romantik, vornehmlich eines E. T. A. Hoffmann, auf und lässt sich kaum rationalisieren – ein Rezeptionshindernis schon im 19. Jahrhundert und unzugänglich für einen trivialisierten Romantikbegriff, der sich von der Gartenlaubenromantik des Biedermeier bis hin zum filmischen Kitsch der fünfziger Jahre verfolgen lässt. Das hermeneutische Problem wirkt bis heute: In den Rezensionen zur Frankfurter *Euryanthe* war unverdrossen die Rede vom „drögen Bühnengeschehen“ und einem Text, über den man „besser hinweghört“.

Eraths Inszenierung nun baut auf Bildern auf, die auf der Ebene üblicher Dramen-Dramaturgie zusammenhanglos wirken, aber durch Chiffren verknüpft werden: das Schachspiel etwa, das sich vom Spieltisch einer eher

lockeren Partie monströs vergrößert, bis beim „Jägerchor“ die Figuren von den schwarzen und weißen Feldern des Bühnenbodens geschlagen werden. Oder die – von Weber ursprünglich schon in der Ouvertüre vorgesehene – Erscheinung der Selbstmörderin Emma, die Erath ungesehen durch die feiernde Menge wandeln lässt.

In katastrophischen Momenten der Verwirrung zitiert er Topoi des Schauer-Genres, vom undurchschaubaren Butler über sinistre Gnome bis zur Vampirfigur aus Wilhelm Murnaus *Nosferatu*. Emmas weiß-marmornes Grab – auf der Bühne des Theaters auf dem Theater – dient als Stätte des Rückzugs und der Selbstvergewisserung Euryanthes, die im weißen Biedermeierkleid den inneren Bezug zu ihrer unglücklichen Verwandten äußerlich deutlich sichtbar werden lässt. Die Kostüme von Gesine Völm sind in ihrer sinnbezogenen Opulenz, die nie bloßer Ästhetik oder augengetrunkenem Luxus frönen, eine Klasse für sich!

Der Coup an Eraths Inszenierung geht aber noch weiter: Er hat eben das „Romantische“ nicht wegrationalisiert, um Webers und Chézys Oper durch ein mühevoll konstruiertes Konzept nacherzählbar hinzubiegen. Aber er bricht im Finale Webers Zuversicht: Er entlarvt die Reden von Ehre und Treue als gesellschaftliche Projektionen, denen kein lebendes Wesen entsprechen kann. Adolars Schwärmerieen korrespondieren ja mit Lysiarts Sehnsüchten („Ganz Wahrheit ist sie, ganz Natur ...“). Und wenn Eglantine am Ende in Euryanthes Brautkleid auftritt, inszeniert sie sich als Erfüllung des Idealbilds, das sich die Männer ersehnen – und dem die Frauen nicht widerstehen. Der Jubel am Ende tönt über die Toten hinweg – und Emmas Geist widerspricht mit energischem Kopfschütteln der These, sie sei jetzt selig. Die Gesellschaft hat sich ihren Mythos bestätigt.

Das Denken in Chiffren und Bildern verbietet folgerichtig, auf der Bühne Aktionismus zu entfalten. Das beliebte Körpertheater findet nicht statt; Erath zügelt die Aktion wie bei dem fast ständig präsenten Schachspiel: Die Rückungen, wenn sie stattfinden, werden zum Ereignis. Auch psychologischer Naturalismus wird vermieden. Den Sängern gibt das Konzept Raum, die durchweg höchst anspruchsvollen Partien musikalisch durchzuformen. Das gelingt vor allem Heidi Melton als Eglantine, die von dünnem Zwielflicht zu fulminanter Mezzofülle alles aufbieten kann, was diese Weber'sche Ortrud zum faszinierenden Charakter macht. Bei Erika Sunnegårdh ist man sich da nicht so sicher: Sie hat zwar die entrückte, weltverlorene Haltung der Eury-

anthe, setzt aber auf den eher schmalen Kern ihrer Stimme ein sattes Vibrato, das die leuchtende Höhe beeinträchtigt und das Zentrum nicht konsistent klingen lässt. Den „jugendlich-dramatischen“ Sopran für diese Partien – ähnlich auch bei Marschner, Kreutzer, Schubert – zu finden, ist nach wie vor eine Herausforderung. Katharina Ruckgaber, die als „Emma“ sogar zu singen bekommen hat (im Original die Partie der Bertha), ist mit feinem, leichtem Sopran eindeutig im Plus.

Für die fordernde Partie des Adolar hatte Frankfurt mit Eric Cutler einen Debütanten, dessen Domäne bisher das französische und das italienische Fach zwischen lirico und spinto war. Offenbar noch von Folgen einer Krankheit angeschlagen, hatte er Probleme, die Stimme im Körper zu verankern und ihr Glanz und Schmelz zu geben – Vorzüge, die er etwa in Essen in der Titelrolle von Mozarts *Idomeneo* mühelos abrufen konnte. Auch die Höhe zeigte eine gefährdete Stütze, während er in Sachen Beweglichkeit und Flexibilität Webers Vorgaben gerecht wurde.

Mit James Rutherford debütierte ein erfahrener Bariton an der Frankfurter Oper, dem künftig bedeutende Aufgaben wie Holländer und Wotan anvertraut werden. Er holt den Charakter des Lysiart aus der Ecke des puren Bösewichts, gibt ihm die Züge eines Mannes, der sich eher nach Liebe als nach Gewalt sehnt. Seine Stimme lässt, von einigen verquollenen Vokalen abgesehen, für die Zukunft auf fundiert gestaltete Rollenporträts hoffen. Undankbar ist die Rolle des Königs, der Kihwan Sim mit seinem Einsatz auch keine spannenderen Facetten abgewinnen konnte.

Die Leitung von Webers „Schmerzenskind“ hat der Coburger GMD Roland Kluttig übernommen. Zu diesem Debüt kam es, nachdem ein anderer Dirigent „sich nach unterschriebenem Vertrag mit atemberaubenden Lügen von diesem Projekt entfernt hatte“, schreibt Bernd Loebe im Vorwort der März/April-Ausgabe des Magazins der Oper Frankfurt. Wenn ein Intendant sich öffentlich so unverblümt äußert, lässt sich erlauben, wie skandalös die Vorgänge hinter den Kulissen gewesen sein müssen. Das hat es schon immer gegeben – aber heute sind solche Unverfrorenheiten ein Krisensymptom eines überhitzten Star-Betriebs. Nun, der Mann dürfte seiner Karriere einen Bären-dienst erwiesen haben: Loebe und die Frankfurter Oper sind auch international nicht Irgendwer.

Kluttig erwies sich am Pult des wie immer auf hohem Niveau spielenden Frankfurter Opernorchesters als sensibler Anwalt von Webers Musik: Nur

minimal gekürzt, hatte sie die Chance, ihre konstruktive Finesse wie ihre klangliche Vielfalt ungehindert zu entfalten. Kluttig fand den Tonfall für strahlende Auftritts-Festlichkeit, zeichnete zärtliche Lyrismen und schwärmerische Phrasierungsbögen nach, entdeckte geisterhafte und zwielichtige Momente in fahler Instrumentierung und entlegenen Tonarten und stützte die deftig-fröhlichen Gesänge des stets präsent agierenden Chores (Tilman Michael), die sich später in Heinrich Marschners *Hans Heiling* widerspiegeln. Diese Frankfurter Premiere war – über die erneut erwiesene, nie bezweifelte musikalische Meisterschaft Webers hinaus – ein Plädoyer, unter den Vorzeichen einer nachmodernen Sicht auf das Libretto für *Euryanthe* neue Ansätze szenischer Interpretation zu wagen.

Werner Häußner

Weber im Konzert 2014/15

Eine wirkliche Überraschung bot die Eröffnungsgala der Leipziger Musikalischen Komödie „Ich bin, was ich bin“ am 12./13. September 2014. Das Konzert begann mit fünf Ausschnitten aus dem *Freischütz*, obwohl das Werk eigentlich gar nicht auf dem Spielplan steht. Allerdings wird es in der Spielzeit 2014/15 eine Kinderfassung geben. Unter der Leitung des Hausdirigenten Stefan Diederich spielte das Orchester der Musikalischen Komödie, das mit dem eher ungewohnten Genre prinzipiell gut zurecht kam. Der Dirigent nahm freilich die Ouvertüre sehr langsam. Die Pausen waren so lang, dass der Zusammenhalt der Musik in Gefahr geriet. Die folgenden drei Arien wurden unterschiedlich gut gesungen. Am besten gefiel Kostadin Arguirov mit der großen Arie des Kaspar „Schweig, schweig, damit dich niemand warnt.“ Radoslav Rydlewski als Max war grenzwertig. Seine Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ litt nicht nur unter der Aussprache. Völlig indiskutabel hingegen war der Auftritt von Nora Lentner mit der Arie des Ännchen „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“. Sie sang teilweise sogar falsch. Sehr gut gelang dann abschließend der Jägerchor, den die Herren des Chores der Musikalischen Komödie sehr dezent und zurückgenommen interpretierten, was dem Stück ausgesprochen gut tat. Alles in allem handelte es sich – trotz der genannten Vorbehalte – um eine gelungene Überraschung, die dem Publikum viel Freude bereitete.

Ähnliches lässt sich über das folgende Konzert berichten: Das Salonorchester Cappuccino lud in den Mendelssohn-Saal des Leipziger Gewand-

hauses zu einem *Fünf-Uhr-Tee bei Albert Lortzing*. Abgesehen davon, dass die Zeitangabe an beiden Tagen falsch war, handelte es sich um ein wunderbares Konzert. Das gilt für Inhalt und Wiedergabe durch das 9-köpfige Orchester, das sich aus ehemaligen Leipziger Musikstudenten zusammensetzt, die derweil über Deutschland verteilt in Orchestern tätig sind. Die Leitung hatte der Violinist Albrecht Winter, der auch mit einem weithin gut recherchierten Lebenslauf Lortzings durch das Programm führte. Das Konzert wurde mit zwei Nummern eröffnet, die Komponisten gewidmet waren, die für Lortzing Vorbilder waren: Weber und Mozart. Von Weber erklang die *Aufforderung zum Tanze*, von Mozart das Menuett aus der Sinfonie Es-Dur. Das Webersche Klavierstück klang in der Fassung für Salonorchester überzeugend.

Die Staatskapelle Halle bietet seit Jahren eine immer gut besuchte Konzertreihe *Klassisches Erbe* an. Am 25. Januar 2015 eröffnete das Orchester unter Leitung von Robbert van Steijn den Nachmittag mit der Ouvertüre zu *Euryanthe*. Das Orchester spielte einfühlsam und arbeitete die Themen gut heraus.

Abschließend ist abermals von einem Konzert der Leipziger Musikalischen Komödie zu berichten. Seit zwei Spielzeiten hat sie eine neue Reihe in ihr Programm aufgenommen: *Klangfarben*. Hier werden Werke gespielt, die eigentlich außerhalb des Repertoires des Hauses liegen. Das ist nicht nur eine gute Schule für das Orchester, sondern bietet auch Gelegenheit, in Leipzig Konzerte zu hören, die sonst nicht so angeboten werden. Das – leider extrem schlecht besuchte – Karfreitagskonzert widmete sich den „Schöpfern des romantischen Klangs“, Beethoven und Weber. Auf Beethovens *Egmont*-Ouvertüre folgten Webers 1. Klarinettenkonzert f-Moll und seine 2. Sinfonie C-Dur. Das Orchester der Musikalischen Komödie wurde unter der Leitung ihres Dirigenten Stefan Diederich den Schöpfern des romantischen Klangs gerecht. Das Solo des Klarinettenkonzertes wurde von Henriette Störel, die dem Orchester des Hauses angehört, überzeugend interpretiert. Mit der 2. Sinfonie hatten die Bläser einige Probleme, was aber den Gesamteindruck kaum schmälerte. Der abrupte Schluss verblüffte das Publikum.

Bernd-Rüdiger Kern

Vergessene Musik zum Klingen gebracht: Im 200. Todesjahr von Georg Joseph Vogler erklang in Würzburg eine Fülle verschiedener Kompositionen des Lehrers von Carl Maria von Weber

Einer der „größten Künstler und Komponists“ seiner Zeit – oder doch nur eine Randnotiz der Musikgeschichte? Ein leuchtender Stern am musikalischen Firmament – oder doch nur ein blasses Irrlicht, das dem Wanderer in unweg-samen Einsamkeiten und auf abseitigen Pfaden der Musikgeschichte entgegengaukelt? Im Falle des in Würzburg geborenen Georg Joseph Vogler scheint die Entscheidung vom eisernen Tritt der historischen Evolution gefällt, die den einst europaweit berühmten Abbé an den Rand des Vergessens gefegt hat. Doch die hohe Meinung seiner Schüler – Giacomo Meyerbeer, Carl Maria von Weber – und von Zeitgenossen wie Christian Friedrich Daniel Schubart steht einer raschen Einordnung der Akte Vogler ins Archiv entgegen.

Die historische Aufarbeitung und wissenschaftliche Würdigung von Leben und Werk lassen noch immer selbst grundlegende Informationen vermissen. Noch mehr fehlt trotz einiger verdienstvoller CD-Aufnahmen der letzten Jahre der Eindruck von Vogler als Komponist: Wie klingt seine Musik? Ist das „Epochemachende“ in der lebendigen Aufführung zu hören? Oder mag Vogler ein bahnbrechender Denker und verdienstvoller Pädagoge gewesen sein, als Komponist aber ein blasses, mittelmäßiges Werk hinterlassen haben?

Das sind Fragen, mit denen sich das Symposium anlässlich der Jahrestagung 2014 der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft in Kooperation mit dem Institut für Musikforschung der Universität Würzburg aus Anlass des 200. Todestages von Vogler befasst hat (vgl. S. 184–187). Zum Klingen gebracht war deshalb noch keine einzige Note des weitgereisten Abbé, der am Nachmittag des 6. Mai 1814 in seiner letzten Station Darmstadt dem „Schlagflusse“ erlegen war. Glücklicherweise haben sich – nicht zuletzt auf Anregung des Verfassers – eine stattliche Zahl musikalischer Institutionen Würzburgs zu Voglers Todesjahr bereitgefunden, an den Sohn der Stadt zu erinnern.

Zu einem koordinierten Vorgehen oder gar einem „Vogler-Gedenkjahr“ in der Stadt ist es bedauerlicherweise nicht gekommen, obwohl der Verfasser bereits am 6. Dezember 2011 in einer Denkschrift an Bürgermeister Adolf Bauer auf das bevorstehende Datum aufmerksam gemacht hatte. Zwar lud der Kulturreferent der Stadt, Muchtar al Ghusain, am 10. April 2013 die musikalischen Akteure der Stadt zu einem „Runden Tisch“ in Sachen Vogler ein. Passiert ist dennoch nichts: Am 16. Januar 2014 beschied schließlich der Fach-

bereichsleiter Kultur der Stadt, Johannes Engels, er werde einen angedachten Flyer mit der Zusammenfassung aller Veranstaltungen zum Todesjahr Voglers nicht herausgeben. Vergeben wurde nicht nur die Chance, über musikinteressierte Insider-Kreise hinaus auf Person und Werk Voglers aufmerksam zu machen. Auch andere Möglichkeiten – etwa eine Zusammenarbeit mit dem Rundfunk – blieben ungenutzt.

Dennoch erklang im Jahr 2014 in Würzburg Musik von Vogler in einer Breite und Fülle, wie sie wohl seit seinem Tod nirgends mehr zu hören war. Den Beginn der Reihe von Aufführungen markierten zwei Konzerte des Akademischen Orchesters der Universität in Bad Mergentheim und Würzburg am 5. und 8. Februar. Unter Leitung von Markus Popp spielten die Studierenden verschiedener Fakultäten, die sich in dem Orchester zu gemeinsamem Musizieren zusammenfinden, die Ouvertüre zu Voglers Oper *Samori* – mit ihrem raffinierten Einsatz der Pauke als Solo-Instrument und ihrer farbigen Instrumentierung ein beredtes Zeugnis für die Originalität, die Vogler nicht zuletzt seinen Schülern zu vermitteln wusste.

Bachchor und Bachorchester Würzburg, seit fast 50 Jahren aus dem musikalischen Leben Würzburgs nicht mehr wegzudenken, sorgten mit Voglers *Requiem* Es-Dur am 16. März für einen ersten Höhepunkt des Jahres: Unter dem seit 35 Jahren amtierenden Kirchenmusikdirektor an St. Johannis, Christian Kabitz, widmeten sich die Sängerinnen und Sänger einer Musik, die sie – so das Programmheft – zunächst als „bizarren und fast unmöglich aufzuführen“ empfanden. Ein Eindruck, der sich bald in „große Bewunderung“ ob der „unglaublichen Vielfalt an Einfällen“ verwandelt hatte. Das Konzert zur Erinnerung an die Zerstörung Würzburgs am 16. März 1945 in der Johannis-kirche bewegte das Publikum tief: Mehrmals wurde nach der Aufführung der Wunsch geäußert, Voglers *Requiem* noch einmal im Rahmen eines Konzerts erleben zu können.

Rund um Voglers Todestag im Mai konzentrierten sich die Veranstaltungen: Bei den „Spitälischen Musikbesichtigungen“ stellt das Ensemble „concerto/würzburg“ in Zusammenarbeit mit dem Musikwissenschaftler Hansjörg Ewert immer wieder Musik von Komponisten mit Verbindung zu Stadt und Region Würzburg vor. Am 2. Mai konfrontierten die fünf Musiker – alle bewandert im Spiel auf historischen Instrumenten – Vogler mit seinem Kritiker Mozart, dessen spontane, in Briefen aus Mannheim geäußerte Sottisen später in den

Rang überzeitlicher Sentenzen erhoben und als Beleg für Voglers Mittelmäßigkeit verwendet wurden.

Es ist müßig, etwa Voglers wohl in Mannheim entstandenes A-Dur-Flötenquartett – das fünfte einer Reihe von sechs Werken für Liebhaber – mit Mozarts Flötenquartett KV 285 zu vergleichen. Ulrich Konrad, Leiter des Instituts für Musikforschung an der Universität Würzburg, legte in seiner erhellenden Moderation dar, wie Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen die kompositorische Faktur der Werke beeinflusst haben. Mit ihrem lebendigen, engagierten Spiel formten Verena Fischer (Traversflöte), Franz Peter Fischer und Sara Birringer (Violine), Makoto Sudo (Viola) und Dmitri Dichtiar (Cello) in wechselnder Besetzung nicht nur Voglers Flötenquartett plastisch aus. Sie zeigten auch, wie ein Werk wie das f-Moll-Streichquartett die damals modernen Ausdrucksmittel des musikalischen „Sturm und Drang“ aufgegriffen hat. Und sie bewiesen mit einer Bearbeitung der *Samori*-Ouvertüre nicht nur erneut, wie originell Vogler zu komponieren verstand, sondern auch, dass seine Oper, wie andere erfolgreiche Musik der Zeit, für würdig befunden wurde, in derlei Arrangements einem breiten Publikum bekannt gemacht zu werden.

Mit einer anderen kammermusikalischen Gattung, dem Klaviertrio, setzten sich die drei Musiker Katharina Cording (Violine), Peer-Christoph Pulc (Violoncello) und Karla-Maria Cording (Klavier) auseinander: Aus Anlass der Tagung der Weber-Gesellschaft spielten sie im Toscanasaal der Würzburger Residenz am 16. Mai zwei Trios aus Voglers Opus 1, entstanden 1777 in Mannheim. Die kluge Programmwahl demonstrierte mit dem 1818/19 komponierten g-Moll-Trio Webers, wie dieser die Ansätze Voglers weiterführte, zeigte aber auch, wie sich der Schüler mit den Werken seines Lehrers beschäftigte: Die 1810 in Webers Darmstädter Zeit geschriebene G-Dur-Sonate für Violine und Klavier bringt im ersten Satz ein *Moderato* mit *Carattere Espagnuolo* – vielleicht ein Indiz, dass sich Weber von den musikethnologischen Bemühungen Voglers angesprochen fühlte? Und in Wien schrieb Weber in unmittelbarem Zusammenhang mit der Uraufführung von Voglers *Samori* am 17. Mai 1804 sechs Variationen über die Arie „Woher mag das wohl kommen“ – ein Ohrwurm, der den Vorwurf, Vogler habe keine Melodien erfinden können, Lügen straft.

Georg Joseph Vogler war katholischer Priester und als solcher nach eigenem Bekunden auch seelsorgerisch tätig, etwa in Schweden, wo er als Hofkapell-

meister von 1786 bis 1799 im Land reiste, um die wenigen verbliebenen schwedischen Katholiken zu besuchen. Die Diözese Würzburg hat sich dank des Wirkens des 2012 verstorbenen Domkapellmeisters Siegfried Koesler immer wieder an Vogler erinnert – so etwa mit wiederholten Aufführungen des in Schweden heiß geliebten Weihnachtslieds „Hosianna Davids son“. Koesler ließ auch Kopien der Fragmente von Voglers Grabstein aus Darmstadt im Aufgang zu den Räumen der Dommusik anbringen, deren Originale im Würzburger Institut für Musikforschung verwahrt werden. Leider wurden die Platten bei der letzten Renovierung wieder entfernt. Auch eine 2002 gegründete Stiftung der Diözese ist nach Abbé Vogler benannt. Sie fördert kirchenmusikalische Projekte und musikalische Erziehung.

Zum Gedenken an Vogler wurde im Würzburger Dom am 18. Mai ein Pontifikalgottesdienst mit dem emeritierten Würzburger Bischof Paul-Werner Scheele, einem ausgewiesenen Musikkenner, gefeiert. Dabei sang der Domchor Teile der *Missa pastoritia* in E-Dur Voglers, eine der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und im Alpenraum weit verbreiteten „Hirtenmessen“ zur Weihnachtszeit. 1824 bei André in Offenbach gedruckt, ist diese Messe die einzige, für die Leihmaterial verfügbar ist, wie Irmlind Capelle bei der Tagung der Weber-Gesellschaft bemerkte.

An diesem Werk fällt nicht nur die ausgefeilte Instrumentierung u. a. mit vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen und einem konzertierenden Fagott auf. Es zeigt sich auch, dass Vogler seine Kenntnis alter Kirchenmusik kreativ einsetzt, um ungewöhnliche Ausdrucksmöglichkeiten zu realisieren – ein Vorgehen, das in seiner Zeit nicht gängig war und mitunter nicht verstanden wurde. Dennoch blieb die Messe bis weit ins 19. Jahrhundert hinein viel gespielt. Die Wiedergabe durch den Würzburger Domchor offenbarte eine lebendige, expressive und leuchtkräftige Musik, der man im liturgischen Rahmen, aber auch im Konzert gerne wieder begegnen würde.

Bischof Scheele ging in seiner Ansprache auf die geistlichen Aspekte ein, die sich mit Voglers Person und Wirken verbinden: dem Lob Gottes durch die Musik und der Harmonie als Inbegriff des göttlichen Lebens und die erhabene Schöpfung – wie sie auch Vogler verstanden habe. Zudem hob er das seelsorgerische Wirken Voglers hervor, der „katholischer Priester von Anfang bis Ende mit seiner ganzen Seele“ gewesen sei. Auch das diözesane Referat Kirchenmusik würdigte den Würzburger Komponisten mit einem „Tag rund um die Orgel“ am Samstag, dem 3. Mai. In einem Workshop befassten sich

Orgelschüler und Organisten aus dem Bistum Würzburg mit der Kunst der Improvisation, für die auch Abbé Vogler berühmt gewesen ist. Daran schloss sich ein Improvisationskonzert an, gespielt von Wolfgang Seifen, Titularorganist an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin und seit Oktober 2000 Professor für Improvisation und Liturgisches Orgelspiel an der Universität der Künste in Berlin.

Mit der Orgel – einem Hauptinteresse Voglers – befasste sich auch die Würzburger Musikhochschule bei einem „Tag für Abbé Vogler“ am 23. Mai. Bei einem Konzert in der Augustinerkirche, moderiert von Christoph Bossert, spielten Magdalena Meister und Péter Mékis Präludien Voglers. In Würzburgs Pfarrkirche Stift Haug, einem groß dimensionierten barocken Bau, nahm Organist Klaus Linsenmeyer mehrere Werke des Abbé in das Programm seiner sommerlichen Orgelkonzerte auf.

Leider hatten sich die Bemühungen des Mainfrankentheaters Würzburg, Voglers schwedische Oper *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* szenisch aufzuführen, zerschlagen: Das Material blieb unerreichbar, obwohl es 1973 und 1990 Aufführungen in Drottningholm gegeben hatte und sogar ein auf CD veröffentlichter Mitschnitt existiert. So musste das 1788 uraufgeführte Werk als „Oper am Klavier“ präsentiert werden. Musikdramaturg Christoph Blitt erläuterte sachkundig Inhalt, Form und historischen Hintergrund des Werks, das im Rahmen der Förderung einer schwedischen Nationaloper durch König Gustav III. in Auftrag gegeben wurde – zusammen mit Johann Gottlieb Naumanns *Gustav Wasa* (1786), der lange als „schwedische Nationaloper“ galt. Der König selbst schrieb die literarischen Vorlagen, die vom Dichter Johan Henric Kellgren in Libretti umgeformt wurden.

In der Oper geht es um den in den Dreißigjährigen Krieg in Europa verwickelten König Gustav Adolf, der 1632 in der Schlacht von Lützen sein Leben verlor. Der Monarch, der mit 17 Jahren den Thron besteigen musste, hatte eine Liebesbeziehung mit der schwedischen Hofdame Ebba aus der vornehmen Familie Brahe. Einer Heirat setzte die Königinmutter Christina – eine geborene von Holstein-Gottorp und einst selbst unglücklich verliebt in König Sigismund III. Wasa – erbitterten Widerstand entgegen. Ebba Brahe musste schließlich den militärischen Berater des Königs, Jacob de la Gardie, heiraten. Gustav Adolf litt offenbar schwer unter dem Verzicht und heiratete erst 1620 Maria Eleonora von Brandenburg.

Die unglückliche Beziehung mit Ebba steht im Mittelpunkt von Voglers Oper. Allerdings wird, ganz im Sinne des Zeitgeistes, daraus ein Lehrstück über die Pflichttreue eines Königs und die bindende Kraft des christlichen Eheversprechens: Ebba Brahe sieht am Ende ein, dass sie die besiegelte Ehe mit Delagardie führen muss; Gustav Adolf erkennt, dass der König seine Pflicht und die Verantwortung für sein Volk nicht für persönliche Bedürfnisse opfern darf. – Die historische Ebba Brahe hat übrigens eine kinderreiche und auch materiell erfolgreiche Ehe geführt und galt als eine der reichsten und schönsten Frauen Schwedens in ihrer Zeit!

Voglers Oper folgt den Idealen der Reform Christoph Willibald Glucks, bindet aber – um „Ausdruck“ bemüht – die heftigen Emotionen des „Sturm und Drang“ ein. Darin ähnelt Vogler seinem Kollegen Joseph Martin Kraus, der zur gleichen Zeit am schwedischen Hof tätig war. Deutlich wird, wie sich Vogler an der französischen Oper orientiert, die er unter anderem auf einer Reise nach Paris kennengelernt hatte: Es gibt nur Orchester-Rezitative, die Arien sind kurz und folgen nicht dem Schema der „Seria“. Die Oper hat über 100 Musiknummern – bei einer Spieldauer von etwas mehr als zwei Stunden. Vogler hat viele extrem kurze Nummern geschrieben und „seismografisch genau“ (Blitt) am Libretto ausgerichtet.

Wie genau Vogler den emotionalen Inhalt der Texte in Musik umsetzen konnte, zeigte die Würzburger Aufführung: So ist etwa die Arie der Königinmutter Christina im I. Akt, mit dramatischer Verve gesungen von Karen Leiber, an den großen tragischen Partien Glucks orientiert. Im Kontrast dazu stellt sich Ebba Brahe – verkörpert von Anja Gutgesell – mit einer sensiblen lyrischen Klage vor, die sich formal zwar noch an der Zweiteilung langsam-schnell orientiert, diese aber sehr frei nutzt. Delagardie, der königliche Feldherr und unwissentlich Instrument der mütterlichen Intrige, hat ein unkompliziert liedhaftes Entrée, das Deuk-Young Lee ansprechend präsentierte. Der II. Akt spielt unter einfachen Seeleuten und Fischern am Strand. Vogler stimmt etwa im Auftritt des Fährmanns Johan (Daniel Fiolka) einen papagenohaften Tonfall an, der aber an entscheidender Stelle expressives Gewicht erhält: Wenn Johan davon spricht, dass „der Sprung von den Mädchenjahren zur Ehe“ schwer sei, kleidet Vogler dies in eine aufsteigende Linie mit einem „Sprung“ am Ende recht malerisch ein. Inhaltlich bemerkenswert: Das Volk spürt instinktiv die Intrige, die Gustav Adolf und Ebba auseinanderbringt, noch bevor die Betroffenen etwas ahnen. Den König stattete Vogler mit

Bravour aus, die Yong Bae Shin voll Elan realisierte. Barbara Schöller hinterließ in der kleineren Rolle der Märta Banér, einer Vertrauten Ebba Brahes, wie stets einen verlässlichen Eindruck.

Nach den eineinhalb Stunden mit der Musik Abbé Voglers und vielen Hintergrundinformationen bedauerte man umso tiefer, dass es nicht möglich war, die Oper szenisch und mit Orchester aufzuführen. Frank Sodemann mühte sich zwar redlich um Voglers Noten; die Details und die Raffinesse der Instrumentation, die man aus anderen Werken Voglers kennt, lassen sich jedoch am Flügel nicht darstellen. So wirkte die Begleitung oft wie ein „Gerippe“, dem das Fleisch fehlte. Vielleicht gelingt es doch noch, das Aufführungsmaterial in Schweden aufzutreiben und eine späte Erstaufführung dieses aufschlussreichen Werks in deutschsprachigen Landen zu organisieren: Das Bemühen um den Abbé Vogler, das war in Würzburg festzustellen, würde sich allemal lohnen.

Werner Häußner

Neuerscheinungen

Christoph Schwandt, *Carl Maria von Weber in seiner Zeit. Eine Biographie*, Mainz: Schott, 2014, 606 S.

Betrachtet man die vergleichsweise geringe Wertschätzung Webers in der musikalischen Praxis der vergangenen Jahrzehnte, erscheint es wenig verwunderlich, dass in der 25-bändigen, im Laaber-Verlag erscheinenden Reihe *Große Komponisten in ihrer Zeit* zwar Musiker wie Leonard Bernstein, George Gershwin, Jacques Offenbach oder Arcangelo Corelli vertreten sind, der Komponist des *Freischütz* aber keine Berücksichtigung findet. Da man bei einem Verlag wie Laaber sicher sein kann, dass die Absatzmöglichkeiten für die jeweiligen Biographien genau kalkuliert wurden, lässt sich daraus indirekt schließen, dass Weber zur Zeit keine Popularität genießt und man seinem Schaffen diese auch kaum zutraut. Umso erfreulicher ist, dass der Schott-Verlag bereit war, eine neue Weber-Biographie zu fördern, die durch ihren Titel *Carl Maria von Weber in seiner Zeit* auf das Defizit der Laaber'schen Reihe anzuspielen scheint, andererseits – wie noch zu zeigen sein wird – diesen Titel aber sehr ernst nimmt. Sicherlich steckt hinter der Bereitschaft von Schott auch der Hintergedanke, auf diese Weise auf die im Verlag erscheinende Weber-Gesamtausgabe aufmerksam zu machen, da es dieser ebenfalls noch an „Popularität“ mangelt – sei es im wissenschaftlichen Bereich selbst, sei es bezogen auf die Folgen dieser Ausgabe für die Praxis.

Fast 40 Jahre sind seit der letzten großen, 377 Seiten umfassenden Weber-Biographie vergangen, die 1968 der Weber-Experte John Warrack vorgelegt hat (und die 1972 in der in vielen Details problematischen Übersetzung Horst Leuchtmanns auf dann 498 Seiten erschien). Warracks gründliche Arbeit, die biographische mit Werk-Kapiteln verbindet und zahlreiche Notenbeispiele enthält, hat sich den Ruf einer „Standard-Biographie“ erworben und ist sicherlich nach dem dreibändigen *Lebensbild* von Max Maria von Weber (Leipzig 1864–66) das in seriösen Veröffentlichungen am häufigsten zitierte Weber-Buch (anschließend erschienene Populärbiographien sind hier bewusst ausgeklammert). Was seither im Hinblick auf die Erforschung von Webers Schaffen bzw. eher: seiner Biographie geschehen ist, verdeutlicht am eindrucksvollsten ein Blick in die Personenregister der älteren und der nun auf 606 Seiten von Christoph Schwandt vorgelegten jüngsten Biographie: Finden sich bei Warrack 90 Namen (mit meist etlichen Seitenverweisen), so enthält

Schwandts Register über 1.300 Personen, davon viele nur mit einem einzigen Seitennachweis bzw. die Mehrzahl mit nur sehr wenigen. Darin wird zweierlei sichtbar: Zum einen ist die Biographie Webers in den vergangenen Jahren besonders durch die Arbeit an der Gesamtausgabe (und hier vor allem durch die Beiträge von Eveline Bartlitz, Dagmar Beck und besonders Frank Zieglers unermüdliche Forschungen) in einer Gründlichkeit aufgearbeitet worden, die das Bild des Komponisten erheblich erweitert hat. Die Verfügbarkeit vieler dieser Materialien über die Website der Gesamtausgabe oder in den Publikationen der *Weberiana* oder der *Weber-Studien* schuf eine Ausgangsbasis, ohne die diese Biographie nicht in der vorliegenden Form möglich gewesen wäre. Zum anderen ist diese Fülle ein Zeichen für die Gründlichkeit, mit der sich Schwandt mit den biographischen Details und vor allem mit dem Umfeld (bzw. neudeutsch: mit dem Netzwerk, in dem Weber situiert war) auseinandergesetzt hat.

Es ist nicht Schwandts erste Biographie: Erfahrungen sammelte er bereits mit drei als Taschenbuch erschienenen Musikerbiographien: 1991 publizierte er in der Reihe *Rowohlts Monographien* das 160-seitige Bändchen *Georges Bizet. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, im Jahr 2000 erschien im Insel-Verlag mit einem Umfang von 303 Seiten der Band *Giuseppe Verdi. Eine Biographie* und 2009, bereits im Schott-Verlag innerhalb der *Serie Musik*, eine 240-seitige Biographie von Leoš Janáček. Alle drei folgen chronologisch den Lebensstationen der Komponisten, tragen in den Einzelkapiteln mitunter (wie in der Weber-Biographie) auf den ersten Blick eigenartige (Doppel-) Überschriften, die Neugier wecken sollen, und streuen immer wieder Bezüge zum politischen bzw. zum Zeitgeschehen in die Darstellung ein (im Verdi-Buch z. B. zur römischen Revolution in Verbindung mit *La battaglia di Legnano*). Während das Bizet-Buch noch zahlreiche Notenbeispiele aufweist (Bizet sollte hier als nicht nur auf *Carmen* beschränkter Komponist rehabilitiert werden), sind solche in der Janáček-Biographie nicht zu finden – das gilt auch für die Weber-Biographie, deren Bebilderung nahezu ausschließlich auf das biographische Netzwerk (mit etlichen seltenen Porträts) und auf Lokaltäten bezogen ist – ein einziges Faksimile mit der ersten Seite der *Introduzione* im Partiturautograph des *Freischütz* bringt die Musik ins Spiel.

Das Biographische im Sinne einer faktengetränkten Nacherzählung von Lebensstationen und vor allem – im Sinne des erwähnten Netzwerkes – von *Begegnungen* steht denn auch im Mittelpunkt des Buches. Hierzu hat sich

Schwandt, wie erwähnt, intensiv mit der Literatur auseinandergesetzt, und dies bis in allerjüngste Veröffentlichungen. Wenige Dinge bleiben unbeachtet (etwa zum Berliner Umfeld die Beiträge Norbert Millers oder die *Oberon*-Dissertation von Markus Schroer sowie grundsätzlich einige amerikanische Arbeiten), andererseits gelingt es Schwandt, zahlreiche Korrekturen an dem die Quellen oft unpräzise wiedergebenden oder in vieler Hinsicht verfälschend interpretierenden *Lebensbild* Max Maria von Webers anzubringen (beim *Lebensbild* handele es sich um ein Buch, so Schwandt, das „Generationen von Biografen und Publizisten irreführte“, vgl. S. 542f.). Damit holt er Weber – wie Jürgen Flimm in seinem „Wie deutsch ist Herr von Weber?“ betitelten kurzen Geleitwort zu dem Band betont – aus der deutschtümelnden Ecke heraus und verdeutlicht, dass der Komponist ein „echter Europäer wie viele seiner Kollegen“ (S. 9, vgl. auch S. 542) gewesen sei. Im Hinblick auf die Fehltritte und -informationen Max Maria von Webers, die in den meisten älteren Biographien ungeprüft nachgebetet wurden, hat man hier ein Buch vor sich, das kritisch mit den Vorbildern umgeht und in dieser Hinsicht tatsächlich den aktuellen Stand der Forschungen repräsentiert. Das wird auch deutlich bei einem Blick in die Anmerkungen, die in einer solchen Biographie Fakten notwendig nur selektiv belegen und dadurch teils willkürlich ausgewählt wirken müssen.

Abweichend von Schwandts vorhergehenden Biographien ist diese umfangreichere in nur wenige (insgesamt acht) große Kapitel gegliedert. Dabei wird der Zeit bis zu Webers Amtsantritt in Dresden immerhin fast die Hälfte des Textes gewidmet – eine ungewöhnliche Fülle an Fakten ist also vor Beginn der Kapitel zu den drei großen späten Opern (*Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*) ausgebreitet. Hier setzt Schwandt Akzente, die aus den Forschungen der vergangenen Jahre und eigenen Recherchen resultieren: Erstmals entsteht so ein aus wirklich intensiven Farben zusammengesetztes Bild der „Deutschlandreise“, die Webers Jugendzeit quasi auf dem „Thespiskarren“ bestimmte, bis er mit der in noch fast jugendlichem Alter erfolgten Anstellung in Breslau für kurze Zeit zur Ruhe kam (wenn man denn diese ereignis- und arbeitsreiche Zeit als solche bezeichnen kann). Die anschließenden Jahre als Sekretär in Stuttgart und die abermaligen Kunstreisen sind unter dem Schlagwort „Franzosenzeit“ zusammengefasst, prägten die wechselhaften und aus heutiger Sicht oft schwer verständlichen Verhältnisse der napoleonischen Bündnisse und kriegerischen Auseinandersetzungen doch ganz wesentlich Webers Biographie

und machten sich noch zu Beginn seiner Anstellung in Prag bemerkbar. Das mit „Zwischen den Kriegen – Berlin ... Gotha ... Prag ...“ überschriebene Kapitel beginnt mit Webers und Baermanns dortigem Aufenthalt auf der im Dezember 1811 begonnenen Reise und endet mit Webers Engagement in Prag, das im nachfolgenden Kapitel mit dem doppeldeutigen Titel „Musik nach der Schlacht – Caroline, Kampf und Sieg“ überschrieben ist. Vieles, was die unendlichen Auseinandersetzungen bis zur Eheschließung Webers mit seiner ersten Silvana, der Sängerin und Schauspielerin Caroline Brandt, betrifft, ist gegenüber älteren Biographien zurechtgerückt und neu. Noch wichtiger scheint aber das Licht, das in diesen Kapiteln auf eine Seite von Webers Schaffen fällt, die heute gerne übersehen wird und die mit den von Kriegen und Militärpräsenz geprägten Zeiten zusammenhängt: Der Komponist hatte nicht nur später in Dresden unter den vielfältigen Gelegenheitsaufträgen für den dortigen Hof zu leiden, sondern musste sich gewissermaßen zuvor auch in den antinapoleonischen Reigen musikalisch einreihen – das aber freiwillig und mit großem Erfolg. Weber war vor seinem *Freischütz* ganz wesentlich durch die populären Vertonungen aus Theodor Körners *Leyer und Schwert* oder den Collin'schen *Kriegseid* sowie die Kantate *Kampf und Sieg* bekannt, und der Berliner Erfolg der Oper muss auch vor diesem Hintergrund interpretiert werden.

Erst mit (dem doppeldeutigen) *Kampf und Sieg* verschwinden jene die Unrast andeutenden drei Punkte (...), die zuvor in allen Unterkapiteln vorkommen, und man hat den Eindruck, dass Schwandt versucht hat, diese Unrast und Unruhe, die Webers Leben von der Jugendzeit an prägte, auch stilistisch umzusetzen, indem er einen Sprachstil wählte, der sprunghaft Themen und sogar mitten in Absätzen Tempora wechselt. Diesem Wechsel korrespondieren die immer wieder neuen – seltener erneuerten – Kontakte, die Schwandt minutiös erfasst. Aber es ist dabei wie im „richtigen“ Leben – der Leser kann von den 1.300 Personen, mit denen sich ein faszinierendes Netzwerk auftut, da Schwandt immer wieder Querbeziehungen herstellt und die Namen mit politischen, sozialgeschichtlichen oder kulturellen Fakten verbindet, nur flüchtige, fetzenhafte Eindrücke mitnehmen, weil er durch diese Fülle schlichtweg überfordert wird (man kann hoffen, dass mit einer durch Visualisierungstechniken dieses Netzwerk verdeutlichenden Darstellung im Netz in Zukunft vielleicht ein etwas anschaulicherer Zugang zu diesem beeindruckenden personellen Zeitpanorama geschaffen werden kann). Die kurzatmige Erzählweise

ist zudem in eine Form gebracht, die den knappen, ebenfalls sprunghaften Einträgen in Webers Tagebuch verwandt scheint. Zusätzlich spiegelt sich auch die politische Großwetterlage oft in eher nebensächlich erscheinenden Details der deutschen Kleinstaaterei der Zeit wider. Im Stile des Weber'schen Tagebuchs reiht sich so Einzelereignis an Einzelereignis, wird Webers Leben zu einem kontinuierlich weiter und weiter laufenden Band täglich wechselnder Eindrücke, dessen Anfang und Ende nahezu willkürlich gesetzt erscheinen und das auch kaum einen Einstieg „dazwischen“ erlaubt. Dieses Band rauscht am Leser vorbei bzw. zieht ihn mit, aber es hinterlässt am Ende, wenn man das Buch aus der Hand legt, exakt dieses „Rauschen“ – man bleibt zurück mit dem Gefühl, diesen Weber eigentlich doch nicht richtig fassen zu können. Obwohl man in unzähligen Nebenbemerkungen zu den biographischen Fakten sehr viel über die Kontaktpersonen und über die Zeit, in der der Komponist lebte und die gewissermaßen „ihn lebte“, gelernt hat, entzieht sich das vermittelte Bild dem Versuch, etwas Greifbares, Festes zurückzubehalten. Es sind Ausschnitte eines Lebens (eigentlich vieler Leben), die wir hier im Fluss miterleben, aber diese Leben schreiten unaufhaltsam und nebeneinander weiter. Wir können uns ihnen nur über das Alltägliche nähern, aber eben über das alltäglich Wechselnde und damit Flüchtige.

Mühsam war dieses nur in der Fülle der Details greifbare Leben nicht nur für den Komponisten, auch der Leser spürt bei der Lektüre diese Mühen, ja er soll sie offensichtlich spüren. Man kann diese Konzeption unterschiedlich beurteilen – dass die Biographie aber dieses Leben in einer bis dahin nicht verwirklichten, nahezu durchgängig verlässlichen Detailgenauigkeit beleuchtet (eine Aufzählung von gelegentlichen Irrtümern wäre an dieser Stelle ebenso kleinlich wie ein Vermerk jener Fehler, die durch ein unzureichendes Lektorat entstanden), steht außer Frage, und die Erschließung des Netzwerks durch ein umfangreiches Register leistet für die wissenschaftliche Nutzung des Buches wichtige Dienste.

Wendet man sich der Behandlung der musikalischen Werke Webers zu, gilt dieser positive Eindruck allerdings nicht. Die fehlenden Notenbeispiele deuten schon darauf hin, dass der Schwerpunkt des Autors eindeutig im Biographischen liegt. Dass dies aber bei einem Komponisten zu wenig wäre, war Schwandt bewusst. Und so gehört es wiederum zu den hervorzuhebenden Verdiensten dieses Buches, dass das zeitgenössische Repertoire, das in musikalischer oder literarischer Hinsicht die Bühnen beherrschte, in einer Breite

sichtbar wird, die deutlich macht, was hier die Forschung noch zu leisten hat, um z. B. mögliche Einflüsse wirklich offenzulegen. Angesichts der Fülle der hier genannten, in Webers eigenem Repertoire vorkommenden oder von ihm besuchten Werke (die man ebenfalls gerne in den ansonsten guten Registern wiederfinden würde) wirkt es jedoch inkonsequent, wenn in den Vergleichen mit musikalischen Vorbildern dann der Blick wieder auf die „Heroen“ verengt wird und nur Haydn, Mozart und Beethoven als Maßstäbe gelten. Zudem sind einige dieser Vergleiche zweifelhaft: Wenn die Verwendung einer B-Dur-Akkordbrechung den Beginn von Webers Klavierquartett mit dem Quintett Nr. 5 aus der *Zauberflöte* verbinden soll, so würden sich zahlreiche weitere derartige Bezüge finden lassen, und ein spielerischer Umgang mit Fugentechniken wie im Finale kommt nicht nur in Mozarts *Jupiter*-Sinfonie KV 551 – dort allerdings wesentlich kunstvoller – vor, sondern auch in zahlreichen Kammermusik-Finali der Zeit (S. 95). Ebenso ist zu fragen, warum Weber beim Quartett Nr. 10 aus *Oberon* nur „von den Ensembles in Mozarts Opern“ gelernt haben soll (S. 498, vgl. auch S. 508 und 527). Das alles wäre zu akzeptieren, wenn die Werkbehandlung sich nicht zu oft in solchen Allgemeinbroschüren erschöpfen würde. Auch sonst klammert sich der Autor häufig an ein paar eher nichtssagende motivische Kleinigkeiten, die aber die Werke nicht wirklich charakterisieren, oder verdirbt durch die Sprunghaftigkeit seines Stils oder die Laxheit seiner Sprache manche Einschätzung. Wenn etwa bei der Besprechung des kuriosen Finalsatzes der 2. Sinfonie ausgerechnet *Harenbergs Konzertführer* mit der Bemerkung herangezogen wird, Weber habe hier offensichtlich „die Lust an dem sinfonischen Unternehmen verloren“ (S. 78), und Schwandt nach der Beschreibung der „sich beiläufig verlierende[n] Floskel“ am Ende anfügt: „Aber es war ja auch eine Zeit, in der man auf dem Sprung sein musste“, dann sagt dies nichts über das Verständnis dieser Musik, sondern bezeugt nur, dass der Autor des Konzertführers den eigentlichen Witz dieses Satzes verkannt hat. Auch dass Weber sich in seinen *Dole-vise*-Variationen um „skandinavischen ‚sound‘“ bemüht habe (S. 96) oder dass der II. Akt des *Oberon* mit einem „witzigen Arpeggio-Schlenker“ ende (S. 507), mag zwar als umgangssprachliche Einlassung durchgehen, belegt aber die Nachlässigkeit, mit der auf musikalische Dinge eingegangen wird. (Dagegen ist die Bezeichnung „Webersche Verdruss-Emoticons“ für seine „Hau“-Symbole in den Briefen an Caroline eine treffliche „Modernisierung“, vgl. S. 285). Fehldeutungen musikalischer Details sind leider häufig: So hat die Streicher-Vari-

ante zur Hörnerbegleitung im langsamen Satz des f-Moll-Klarinettenkonzerts ihre Ursache nicht in der Ausführungsschwierigkeit für die Hörner, sondern in der ungewöhnlichen Besetzung mit dreien (statt zwei) dieser Instrumente (vgl. S. 137); dass im Es-Dur-Klarinettenkonzert „auch der dritte Satz in der Haupttonart“ stehe, ist angesichts des vorausgehenden f-Moll-Konzerts eine Binsenweisheit, über die man sich nicht wundern muss. Viele unbegründete Feststellungen verwundern einfach: etwa dass es bei der *Beherrscher*-Ouvertüre nicht viel gewesen sein könne, was Weber „aus der Ouvertüre zu *Rübezahl* übernommen“ habe (S. 147), dass das f-Moll-Konzertstück ein neues Tor des Zusammenspiels von Solist und Orchester aufgestoßen habe (S. 368), dass die *Euryanthe*-Ouvertüre nicht die „narrative Eigenständigkeit“ der *Freischütz*-Ouvertüre zeige (S. 439), dass sich Weber „mit dem dramatisch-rezitativen Komponieren der *Chézy*-Verse“ schwergetan habe (S. 440) oder dass der Anfang des Lieds *Das Veilchen* als „das bemerkenswerteste an dieser Akzidenzarbeit“ bezeichnet wird, weil „die aufsteigenden drei Halbtonschritte mit anschließender Quarte“ (S. 287) zu Beginn von Max' „Durch die Wälder“ vorkommen – all diese Bemerkungen belegen, dass es bei einem überwiegend sehr äußerlichen Eingehen auf die Einzelwerke bleibt. Deutlich wird lediglich die Breite und Vielfalt des Weber'schen Komponierens und die Abhängigkeit von privaten oder gesellschaftlichen Bedingtheiten.

Nun wäre eine umfassende, wirklich „neue“ Würdigung des Weber'schen Schaffens auf der Basis der sichtbar gewordenen Verankerung des Komponisten im zeitgenössischen Repertoire und in den lokalen sozio-kulturellen Bedingungen gegenwärtig in adäquater Weise auch nicht möglich, denn neue Voraussetzungen hierzu werden durch die Weber-Gesamtausgabe gerade erst geschaffen – insofern wäre dieser Anspruch auch eine Zumutung an den Autor. Zudem darf bezweifelt werden, dass eine solche Aufgabe heute noch von einem Einzelforscher zu leisten ist – auch das macht Biographien als Versuche einer Vermittlung umfassender Bilder von Leben und Schaffen zunehmend schwierig. Dass gerade die Verbindung biographischer mit mehr oder minder „musikwissenschaftlicher“ Analyse problematisch ist bzw. beides selten von einer Person erfüllt werden kann, ist auch an Max Maria von Webers *Lebensbild* deutlich zu sehen – seine laienhaften Urteile über die Musik Webers sind allenfalls als Phänomen der Weber-Rezeption um die Mitte des 19. Jahrhunderts von Interesse. Aber wenn es um biographische Details geht, wird man sich künftig nicht mehr an dem detailreichen, Authentizität viel-

fach bloß vorgebenden *Lebensbild* des Weber-Sohns orientieren, sondern ist gut beraten, wenn man ab sofort auf Schwandts umfangreiche neue Weber-Biographie zurückgreift.

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen 2014/15

Bereits im Programmheft der vom Bayerischen Rundfunk mitgeschnittenen und gesendeten konzertanten Aufführung der *Silvana* im Münchner Residenztheater im April 2010 (vgl. *Weberiana* 20, S. 157–159) war eine CD-Pressung angekündigt worden – nach fast fünf Jahren Wartezeit ist sie nun erfreulicherweise erschienen (cpo 777 727-2). Es handelt sich erst um die zweite Gesamtaufnahme des Werks, allerdings in einer über weite Strecken abweichenden Gestalt. 1996 hatte Gerhard Markson für seine Studio-Produktion mit dem Ensemble des Theaters Hagen (Marco Polo 8.223844-45) noch auf die Partitur der alten Weber-Gesamtausgabe von 1928 (bzw. ein danach hergestelltes Stimmenmaterial) zurückgreifen müssen, die sich quasi an der „Fassung letzter Hand“ orientierte: Webers Überarbeitung der Oper für das Dresdner Hoftheater aus dem Jahr 1818, deren Aufführung zu Lebzeiten des Komponisten allerdings nicht zustande kam. Weber hatte die *Silvana* seit Abschluss der Urfassung im Februar 1810 mehrfach umgearbeitet; schon für die Uraufführung in Frankfurt am Main im September desselben Jahres sind die ersten Strichfassungen mehrerer Nummern (Nr. 4, 8, 10–12, 15, 16 und 18) dokumentiert. Im Rahmen der Vorbereitung der Berliner Erstaufführung im Juli 1812 wurden zwei Arien (Nr. 4 und 10) gänzlich ausgetauscht und weitere Striche und Instrumentationsretuschen vorgenommen; zusätzliche Straffungen sind in der für Weimar bestimmten Partitur von Ende 1812 (Aufführung 1814) und in besagter Dresdner Fassung überliefert. Die schwerwiegendsten Eingriffe der Version von 1818 betreffen das Finale II (Nr. 15), das über weite Strecken neu gefasst wurde und nun einen auskomponierten Tusch enthält (in den vorhergehenden Versionen ist dieser Tusch noch als zu improvisieren vermerkt; in der vorliegenden Neuaufnahme wurde gänzlich auf ihn verzichtet). Zudem wurde im Finale III (Nr. 19) das Ende des Fackel-Tanzes verändert.

Die Opernfassung von 1818 wurde der alten Gesamtausgabe freilich nicht konsequent zugrunde gelegt, zwar wurden die Neufassungen von Nr. 4, 10 und 15 integriert, nicht aber die Überarbeitung der Nr. 19. Einige für

Dresden verbindliche Kürzungen (z. B. in Nr. 8, 11 und 18) sind nur fakultativ angegeben; die Ouvertüre wurde zudem in einer überarbeiteten Version (mit zusätzlichen Klarinetten und Bassposaune) vorgelegt, die Weber 1822 für eine Aufführung in anderem Rahmen (als Eröffnung eines Festspiels, also ohne Bezug zur Oper) erstellte. Insofern liegt im Gesamtausgabenband von 1928 (und somit teils auch in der ersten Gesamteinspielung von 1996) eine in Details ahistorische Mischfassung vor, die der Komponist so nie sanktioniert hat.

Dirigent **Ulf Schirmer** hat sich (wie auch die neue Weber-Gesamtausgabe, deren 2011 erschienene Edition hier bereits in einem Vorab-Material verwendet wurde,) für die Urfassung entschieden und damit ganz bewusst auch einige Längen in Kauf genommen. Erstmals ist das Werk dadurch auf Tonträger in seinen originalen Proportionen zu erleben, so wie es Weber zwischen 1808 und 1810 geplant und zu Papier gebracht hatte. Dass mancher Strich späterer Jahre durchaus von einem gereiften dramatischen Gespür des Komponisten zeugt und dem Stück im ganzen zugute kommt, ist kaum zu leugnen, allerdings gingen andererseits durch diese Kürzungen auch interessante und wirkungsvolle musikalische Momente verloren, die man auf der neuen Aufnahme mit großer Freude zur Kenntnis nimmt. Selbst der Austausch der Arien von 1812 ist nicht ausschließlich als Verbesserung zu bewerten, besonders was die Nr. 4 des Rudolph betrifft, auch wenn Weber in Berlin seinem Tagebuch voller Begeisterung anvertraute, er habe erst jetzt „die wahre Ansicht über Arien Form“ gefunden. Theater-Routinier Hiemer hatte Weber für die Erstfassung einen Text geliefert, der seinen Vorstellungen vom Aufbau einer großen dramatischen Szene recht genau entsprach: Einem rezitativischen Beginn („Arme Mechtild“) folgt ein getragenes *Largo-Arioso* („Woher dies namenlose Sehnen?“) und schließlich eine ausgedehnte Quasi-Stretta, die den Weg in die Schlacht als Ausweg zeichnet. Der als Librettist völlig ungeübte Justiz-Referendar F. G. Toll schrieb 1812 einen Ersatztext, der in der letzten Zeile dagegen, für eine Schluss-Steigerung völlig unpassend, die Suche nach Ruh und Rast thematisiert. Weber hielt trotzdem an seinem Schema fest und setzte ausgerechnet das Wort „Rast“ in Form einer kleinen „Koloratur-Orgie“ in Musik.

Die beiden Gesamteinspielungen stehen also für die früheste und späteste vom Komponisten selbst verantwortete Werk-Fassung (letztere freilich durch editorische Willkür in der alten Gesamtausgabe entstellt), ergänzen sich

also. Auch sonst drängt sich ein Vergleich der beiden Aufnahmen auf. Die Produktion von 1996 hatte einen großen Vorteil: Sie stand in Verbindung mit der szenischen Aufführung des Hagener Theaters, und die Vertrautheit der Interpreten, besonders der rollengerecht besetzten Hauptdarsteller (Mechtilde: Angelina Ruzzafante, Rudolph: Alexander Spemann, Adelhard: Stefan Adam, Albert: Volker Thies, Krips: Andreas Haller), mit ihren (auswendig beherrschten) Partien ist deutlich hörbar, ganz im Gegensatz zum Mitschnitt von 2010, der zudem nicht über die weitreichenden Korrektur-Möglichkeiten einer Studioaufnahme verfügte. Die einmalige öffentliche Konzert-Aufführung (mit Noten auf dem Pult) war verständlicherweise nicht so langfristig vorbereitet, und gerade in den männlichen Hauptrollen (Rudolph: Ferdinand von Bothmer, Adelhard: Detlef Roth, Albert: Jörg Schörner) sind Unsicherheiten unüberhörbar (bei beiden Tenören zudem Höhenprobleme). Michaela Kaune als Mechtilde und Simon Pauly als Krips hatten ihre Partien deutlich besser studiert, ebenso Ines Krapp als Klärchen und Tareq Nazmi als Kurt, die von Hiemer und Weber hinsichtlich ihrer Bühnenpräsenz freilich recht stiefmütterlich behandelt sind. Bezüglich der Gesangssolisten schneidet die Erstein spielung also bedeutend besser ab.

Das große Plus der Neuaufnahme sind der Chor des Bayerischen Rundfunks und das Münchner Rundfunkorchester, eine geradezu luxuriöse Besetzung. Ulf Schirmer lässt mit ihnen Webers Partitur aufblühen und schenkt auch kleinsten Details Beachtung. Die Idee der Einführung zweier Erzähler (Lea Marlen Woitack und Marko Cilic, der gleichzeitig die Sprechrollen von Ulrich und Herold übernahm), die einerseits die Handlungsräume in der Phantasie des Zuhörers lebendig werden lassen und andererseits die pantomimischen Aktionen der Silvana vergegenwärtigen, ist bestechend, stellt doch die in einer Oper ungewöhnliche Wahl einer stummen Hauptfigur, die sich lediglich tänzerisch-gestisch äußert und quasi durch die Musik verlebendigt und zum Sprechen gebracht wird, bei einer konzertanten Präsentation ebenso wie bei einer Einspielung eine besondere Herausforderung dar. Die fehlende Visualisierung der von Weber in seiner Partitur stellenweise minutiös fixierten pantomimisch-musikalischen Symbiose wird dadurch bestmöglich aufgefangen. Auch wenn hinsichtlich der Sängerbesetzung also Wünsche offen bleiben, kann man die Neuproduktion nur wärmstens empfehlen.

Den *Oberon* komponierte Weber bekanntermaßen für das Londoner Opernhaus Covent Garden in englischer Sprache; trotzdem überwiegen

Gesamtaufnahmen in deutscher Sprache, in denen das bei Weber so wichtige Wort-Ton-Verhältnis nicht zum Tragen kommt. Insofern kann man nur begrüßen, dass endlich wieder eine Produktion in der Originalsprache vorgelegt wurde, noch dazu die älteste bislang auf CD präsentierte: entstanden bei der BBC im Jahr 1962 (Cantus Classics CACD 5.01838 F). Leider ist – wie bei den preiswerten Produkten des Labels üblich – der Informationsgehalt des auf ein Doppelblatt geschrumpften Booklets nicht sehr groß; man erfährt nicht einmal, wer für die für eine Funksendung (2. Dezember 1962) produzierte musikalische Umsetzung unter Leitung des Dirigenten **Leo Wurmser** die Dialogfassung einrichtete. Hier muss das Internet weiterhelfen (<http://genome.ch.bbc.co.uk/dccfd04f7dfc4e7098925dfdbd10315b>): Demnach war Dennis Arundell für Adaption und Produktion zuständig. Auch die auf der CD verschwiegene Sprecherinnen und Sprecher sind dort genannt: Hilda Kriseman (Reiza), Peggy Butt (Roshana), Dorit Welles (Fairy sowie Slave girl), Godfrey Kenton (Charlemagne, Babekan sowie Abdallah), Leslie Perrins (Huon), George Hagan (Haroun al Raschid), Arthur Gomez (Almanzor sowie Captain of Harem Guard); im Falle der hier nicht genannten Rollen übernahmen die Sänger (s. u.) auch die gesprochenen Passagen. Die Dialog-Einrichtung ist insofern gelungen, als man etliche kleinere Musiken wie den Marsch Nr. 8 und die Melodramen Nr. 9A–C sowie Nr. 14, aber auch Abschnitte umfangreicherer Nummern im originalen funktionalen Kontext, also als Dialog-Unterermalung, erleben kann, der bei den meisten Studioproduktionen negiert wird. Einige technische Mängel der Aufnahme, gerade am Beginn und Ende (der Beginn der Ouvertüre fehlt gänzlich; im Finale III gibt es mehrere klangliche Ausfälle; das Finale I hat ein „Loch“; ähnliche hörbare Brüche gibt es zudem mehrfach in den Dialogen), hängen wohl damit zusammen, dass die Pressung auf einem privaten Rundfunkmitschnitt beruht. Das Originalmaterial der BBC dürfte in wesentlich besserem Zustand sein (auch darüber sucht man im Booklet allerdings vergeblich Informationen).

Trotzdem muss man für die „Ausgrabung“ dieser Aufnahme dankbar sein, schon wegen der beiden erstklassigen Tenöre: Charles Craig bleibt dem Huon nichts schuldig. Ihm steht heldisches Strahlen ebenso zu Gebote wie lyrischer Schmelz; gleichermaßen Höhen- wie Tiefen-sicher lässt er völlig vergessen, wie heikel diese Partie ist. Die vom Interpreten der Uraufführung John Braham verworfene erste Fassung der Arie Nr. 5 („From boyhood trained“) liegt ihm, als wäre sie für ihn komponiert. Wie schade, dass ausgerechnet Huons Rondo

Nr. 20 hier als einzige Nummer der Oper dem Rotstift zum Opfer fiel! Auch die Titelpartie ist mit dem lyrischer geführten Tenor des Alexander Young geradezu ideal besetzt. Hinzu kommt der agile, jugendfrische Bariton von Joseph Ward als Scherasmin. Bei beiden bedauert man, dass ihnen Planché und Weber nicht mehr Raum zur stimmlichen Entfaltung zugestanden haben.

Ganz so überzeugend wie die Besetzung der männlichen Partien gelang jene der weiblichen nicht. Joan Hammond ist mit der Reiza überfordert; sie rettet sich im Finale I (Nr. 6) und der großen Ozean-Arie Nr. 13 in den Höhen ins Forcieren, während die tieferen Lagen substanzlos und blass bleiben. Monica Sinclair verleiht der Fatime ein sehr helles Sopran-Timbre, nicht den erwarteten wärmeren Mezzo-Glanz, vermag aber, einzelne Tiefen abgerechnet, weit mehr zu überzeugen. Eine glatte Fehlbesetzung ist Marjorie Westbury als Puck im Ensemble Nr. 12; ihr soubrettenhafter Ton passt bestenfalls im Finale II (Nr. 15). Den beiden absolut rollengerechten Meermädchen June Wilson und Pamela Petits hätte man durchaus einen größeren Auftritt gönnt.

Das Sinfonieorchester der BBC London unter der Leitung von Wurmser ist den Solisten ein verlässlicher Partner und bringt die Farbigkeit der Weber'schen Partitur (soweit der zugrunde liegende Mitschnitt ein solches Urteil erlaubt) zum Leuchten. Großartig ist der BBC-Chorus, der gleichermaßen mit elfenhaft leichten Tönen wie mit kraftvoller Dramatik überzeugt.

Ein reizvolles programmatisches Konzept zeichnet die 2013 aufgenommene Debüt-CD des Tenors **Julian Prégardien** und seines Klavierbegleiters **Christoph Schnackertz** aus (myrios classics MYR012). Sie verbindet je zwei Liederzyklen, die im selben Jahr entstanden bzw. veröffentlicht wurden: Aus dem Jahr 1816 werden Beethovens *An die ferne Geliebte* und Webers *Temperamente beim Verluste der Geliebten* (JV 200–203) einander gegenübergestellt, aus dem Jahr 1888 die *Mädchenblumen* von Richard Strauss und Hugo Wolffs *Mörrike-Lieder* – ein vielseitiges, anspruchsvolles Programm! Dass Weber in dieser Nachbarschaft bestehen kann, spricht für seine oft infrage gestellte Kunst als Lied-Komponist. Freilich gehören die vier Lieder nach Gedichten von Friedrich Wilhelm Gubitz, in denen die klassische Temperamentenlehre in gekonnter Überzeichnung lustvoll „aufs Korn genommen“ und auf das Maß des Allzumenschlichen reduziert wird, zum Besten, was Weber an humorvollen Textvertonungen hinterlassen hat. Aber die „glanzvolle Figur“, die Weber hier als Lied-Schöpfer macht, ist nicht minder dem Sänger und seinem Pianisten zu danken. Mit hörbarem Vergnügen haben sie

sich der *Temperamente* angenommen, finden für jeden Gedanken einen neuen Tonfall, eine neue Farbe oder Auszierung, ohne das musikalische Ganze aus den Augen zu verlieren. Sie erweisen sich als Interpreten im besten Sinne, die Worten und Musik bis in Details nachspüren und sie zum Sprechen bringen. Den Humor von Gubitz und Weber präsentieren sie nicht mit schenkelklopfendem Gelächter, sondern mit augenzwinkernder Ironie. Ein fesselndes, gelungenes Debüt zweier großartiger junger Künstler, das Einiges erwarten lässt und gespannt macht ...

Auf eine musikalische *Donaufahrt* begaben sich die Fagottistin **Rie Koyama** und ihr Klavierbegleiter **Clemens Müller**; so jedenfalls überschrieben sie ihre CD (Genuin classics GEN 15334), die u. a. Werke von Komponisten aus Donaueschingen (J. W. Kalliwoda) und Wien (Mozart, Beethoven) vereint. Für den ungarischen Donauabschnitt stehen zwei Kompositionen, die das Steppenland im Titel tragen, während allerdings Franz Doppler in seiner *Fantaisie Pastorale Hongroise* op. 26 (eigentlich für Flöte und Orchester) tatsächlich nationale Intonationen aufgriff, bleibt in Webers *Andante und Rondo ungarese* (JV 158) der lokale Bezug lediglich Behauptung, ging der Komponist doch fälschlich davon aus, das Thema des Schlusssatzes wäre ungarischen Ursprungs – tatsächlich bildet ein schlesisches Volkslied die Grundlage. Die Musiker gerieten mit ihrer Stückwahl also irrtümlich in „Fremdgewässer“, doch ihre Interpretation ist diesen „Umweg“ wert: Einem wundervoll versonnenen *Adagio* folgt ein Rondo, das einmal nicht als übermütiger Kehraus angelegt ist, sondern eher die kapriziöse Seite der Musik hervorkehrt. Mit großem Spaß an musikalischen Effekten werden die klanglichen Möglichkeiten des Fagotts hier bestens in Szene gesetzt.

Der Posaunist **Michael Massong** stellt auf seiner CD Sing-Übung (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, MDG 603 1887-2), begleitet von der Pianistin **Tomoko Sawano**, sein Instrument als ausdrucksvollen, lyrischen Sänger vor. Neben Duetten von Schubert und Brahms, in denen ihm der großartige Hornist Přemysl Vojta zur Seite steht, und selbst einer Opern-Nummer von Wagner (Wotans Abschied aus der Walküre) wählte er u. a. die Weber zugeschriebene *Romanza appassionata* (hier als *Romanze* überschrieben) aus, die in verschiedensten Fassungen überliefert ist, auch für Posaune und Klavier. Die Zuschreibung ist mehr als fraglich (vgl. <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A009005/Aktuelles/A050203>), und Weber zeigt in seinem Œuvre kein besonderes Interesse an dem Instrument als Solist: In seinen Orchester-

werken ist die Posaune einzeln, wenn überhaupt, lediglich zur Verstärkung des Bass-Fundaments eingesetzt, sonst immer nur in der üblichen Dreiergruppe von Alt-, Tenor- und Bassposaune. Als konzertierendes Soloinstrument fand sie nie Verwendung. Doch auch wenn man an die Zuschreibung dieses bei Posaunisten recht beliebten Werks nicht glauben mag, beeindruckt Massong doch mit weit ausgreifenden gesanglichen Bögen.

Die Kammermusik Webers ist diesmal mit drei Neueinspielungen vertreten, darunter das **Trio** op. 63 (JV 259), 2013 eingespielt von der Flötistin **Atsuko Koga**, dem Cellisten **Georgiy Lomakov** und dem Pianisten **Radoslaw Kurek**. Auf der CD „A Musical Reverie“ (Genuin GEN 14306) erklingt es gemeinsam mit zwei Werken identischer Besetzung von Akira Miyoshi und Bohuslav Martinů. Einer Träumerei kommt die recht eigenwillige Interpretation nahe, allerdings setzen sich die Musiker über Webers Vorgaben allzu oft hinweg, nicht nur im IV. Satz, wo die Wiederholung des Beginns entfällt. Besonders mehrfache kleinteilige, vom Komponisten nicht notierte Tempowechsel schaffen zwar eine eigene Note, bringen die Musik aber teils fast zum Stehen oder bremsen die Motorik gewaltsam ab. Wesentlich werkgerechter gelingen die beiden Kompositionen aus dem 20. Jahrhundert.

Enttäuschend bleibt insgesamt auch die Interpretation des Weber'schen **Klarinettenquintetts** (JV 182) durch den slowenischen Klarinettenisten **Blaž Šparovec** und das tschechische **Doležal Quartet** (Václav Dvořák, Ondřej Pustějovský, Martin Stupka, Jan Zvěřina), eingespielt im Herbst 2014 (ClassicClips CLCL 131). Alle fünf Musiker spielen klangvoll und äußerst homogen; das *pianissimo* des Klarinettenisten ist im II. Satz geradezu spinnwebenart. Und doch blüht Webers Musik nicht auf, sondern scheint auf der Stelle zu treten. All' die rhetorischen Gesten, die sie zum Sprechen bringen sollten, bleiben stumm, fast als hätten die Musiker Angst vor zu großem Ausdruck. Sie spielen den I. Satz zwar *con anima*, doch Weber hat weit öfter *con espressione* vorgeschrieben. Im langsamen Satz ignorieren sie, dass das *Adagio* ausdrücklich *ma non troppo* zu spielen ist. Die zusätzlichen Wiederholungen im Menuetto (nach dem Trio) stören die Satzproportionen; der Witz des abschließenden Rondos bleibt gänzlich auf der Strecke. Schade: Mit etwas mehr zupackender Lust und Mut zur Emphase hätten die jungen Musiker weit mehr leisten können, wie sie in anderen Werken auf dieser CD durchaus unter Beweis stellen.

Eine Aufnahme des *Grand Duo concertant* (JV 204) von 2013 durch **Jon Manasse** findet sich gemeinsam mit zwei Klarinetten-Trios von Beethoven (op. 11) und Brahms (op. 114) auf einer Super-Audio-CD der harmonia mundi (HMU 807618). Manasse ist ein Weber-erfahrener Interpret, er hatte bereits 1988/89 die drei konzertanten Werke und die Klarinettenkammermusik des Komponisten aufgenommen, damals das *Grand Duo* gemeinsam mit Samuel Sanders (XLNT Music CD 18004) – eine bezwingende Aufnahme von zeitloser Schönheit und somit eine hohe Messlatte für die Neuinterpretation. Diesmal ist **Jon Nakamatsu** der Duo-Partner am Klavier. Vergleicht man beide Aufnahmen miteinander, so überzeugt der I. Satz in der älteren Einspielung weit mehr, obgleich erst in der Neuaufnahme die von Weber geforderte Wiederholung des Beginns berücksichtigt wurde: Wo ursprünglich kleine agogische Freiheiten zur Lebendigkeit beitrugen, versucht sich Manasse in seiner neuen Interpretation noch zu übertreffen, überspannt den Bogen aber, so dass etliche Tempowechsel eher maniert erscheinen. Insgesamt ist die klangliche Variabilität der verschiedenen Klarinettenregister in der Aufnahme von 2013 größer, während in der älteren ein durchgehender Schönklang dominiert. Der III. Satz ist in der jüngeren Produktion insgesamt zupackender, weniger verträumt und somit wohl näher an der Vorstellung des Komponisten.

Mit „Hommage à Weber“ hat das **Duo d’Accord** (Lucia Huang, Sebastian Euler) seine 2013 eingespielte Doppel-CD mit **Musik für Klavier zu vier Händen** überschrieben (hänsler Classic SCM CD 93-324), auf der u. a. sämtliche Originalwerke Webers für diese Besetzung zu hören sind: die Zyklen op. 3 (JV 9–14), op. 10 (JV 81–86) und op. 60 (JV 236, 242, 248, 253, 254, 264–266) sowie die letzten beiden Nummern aus den *Allemandes* op. 4 (JV 25, 26). Die stimmungsvolle, geradezu bezwingende Interpretation dieser Kompositionen, ganz aus einem Guss und mit einem Atem, als wäre hier ein Solist am Werk, ist ein überzeugendes Plädoyer für Webers einfallreiche Miniaturen, die so jeden Anflug von vermeintlich biederer Hausmusik verlieren. Diesem Bereich sind eher die Einrichtungen der Ouvertüren zu *Abu Hassan* und *Silvana* von Richard Kleinmichel (um 1900 bei Peters erschienen) zuzuordnen, die beim privaten Musizieren sicherlich mehr Freude bereiten als beim Hören von der „Tonkonserve“; ähnliches gilt für die Bearbeitung der *Freischütz*-Ouvertüre durch das Duo d’Accord – hier vermisst man in der holzschnittartigen Reduktion doch zu sehr die instrumentatorische Raffinesse

der Originale. Ihr ganzes pianistisches Können stellen die beiden Pianisten bei weiteren Weber-Einrichtungen unter Beweis, etwa bei dem erstmals überhaupt eingespielten vierhändigen Arrangement von Webers **Klavier-Konzert Nr. 2 Es-Dur** (JV 155) durch Friedrich Wilhelm Jähns (erstmalig publiziert 1833), im virtuosen Solo-Part ebenso wie in der durchaus gleichwertigen Umsetzung der ursprünglichen Orchesterbegleitung. Spieltechnisch noch anspruchsvoller ist Leopold Godowskys *Kontrapunktische Paraphrase über die Aufforderung zum Tanz* für zwei Klaviere. Titelgebend für die CD ist die *Hommage à Weber*, ein *Grand Duo* von Ignaz Moscheles, in dem in üblicher Paraphrasen-Manier Themen aus der *Euryanthe* (Satz I: Beginn der Ouvertüre und „o Seligkeit, dich fass' ich kaum“, Satz II: „Unter blüh'nden Mandelbäumen“, Satz III: Beginn von Finale I) weitergesponnen und gelegentlich mit Motiven aus *Oberon* untermischt werden. Bei aller pianistischen Brillanz bilden das Herz der Zusammenstellung allerdings zwei Originalwerke Webers: die Zyklen op. 10 und 60, die durch die Interpretation des Klavierduos gleichsam geedelt werden.

Frank Ziegler

In memoriam Abbé Vogler – Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Würzburg vom 16. bis 18. Mai 2014

Der zweihundertste Todestag des in Würzburg geborenen Geistlichen, Musikers und Pädagogen Georg Joseph Vogler war Anlass, das Jahrestreffen unserer Gesellschaft 2014 in dessen Geburtsstadt abzuhalten. Vogler war ohne Frage der einflussreichste Lehrer des jungen Carl Maria von Weber, der dessen Unterricht 1803/04 in Wien und nochmals 1810/11 in Darmstadt genoss und von dem er stets nur mit großer Hochachtung sprach. In Webers autobiographischer Skizze aus dem Jahr 1818 ist Vogler eine längere Passage gewidmet, in der sein „tiefführend starker Geist“, sein „unerschöpflicher Reichtum an Kenntnissen“ und seine spezielle pädagogische Begabung hervorgehoben

werden. Obgleich von vielen Kollegen angefeindet oder gar bespöttelt, war Vogler für viele seiner Schüler eine unumstrittene musikalische Autorität, und Weber selbst beabsichtigte noch 1818, „diese seltene psychologische Kunst-Erscheinung der Welt klar vor die Augen zu stellen, seiner würdig und zur Belehrung der Kunstjünger.“ Abgesehen von einigen bereits zuvor veröffentlichten Artikeln (*Ein Wort über Vogler* von 1810, *Abt Voglers Jugendjahre* von 1816) blieb er die geplante umfanglichere Arbeit über den komponierenden Abbé allerdings schuldig.

Es war also ganz in Webers Sinn, dass diesmal nicht seine eigenen Kurzbesuche in Würzburg 1811 und 1817 im Zentrum des Interesses standen, sondern die volle Aufmerksamkeit dem Jubilar Vogler galt. Der Vorstand der Gesellschaft hatte in Kooperation mit Prof. Dr. Ulrich Konrad vom Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg ein äußerst reiches Programm zusammengestellt, das Voglers Schaffen und Persönlichkeit auf vielfache Art – in Vorträgen ebenso wie durch musikalische Darbietungen – würdigte, ergänzt durch Möglichkeiten, auch das reiche kunsthistorische Erbe in Würzburg wenigstens in kleinen Ausschnitten kennenzulernen. Ort der Aktivitäten am 16. und 17. Mai war der Toscana-Saal im Südflügel der Würzburger Residenz, der im Rahmen der teilweisen Umgestaltung der Residenz in den Regierungsjahren des Großherzogs Ferdinand (1806 bis 1814) in seiner heutigen Form ausgestattet und nach den Kriegszerstörungen 1945 mustergültig wiedererrichtet worden war; kaum je hatte die Gesellschaft ein derart stilvolles Ambiente für ihre Zusammenkunft. Weber hatte übrigens 1811 versucht, Kontakt zu besagtem Großherzog zu knüpfen. Eine Visite kam zwar nicht zustande; trotzdem lohnte der Besuch: Der Regent ließ dem jungen Komponisten seine beiden damals neuesten Opern abkaufen, die *Silvana* und den *Abu Hassan*. Zu einer Einstudierung der beiden Werke kam es in dessen Regierungszeit in Würzburg allerdings nicht.

Das Programm wurde am Spätnachmittag des 16. Mai mit einem Vortrag von Frau Dr. Verena Friedrich vom Institut für Kunstgeschichte der Würzburger Universität unter dem Motto *Früchte für den Fürstbischof* eröffnet; Veranstalter waren die Union Bayern-Bretagne e. V. sowie die Freunde der Würzburger Residenz e. V. Gestützt auf eingehende Quellen-Forschungen und untermalt durch eindrucksvolles Bildmaterial erläuterte die Referentin die unterschiedlichen, nur in Teilen ausgeführten Planungen für den barocken Hofgarten mit seinen verschiedenen Funktionen (als Einfassung des

Residenzbau durch künstlerisch gestaltete Natur, Ort des Vergnügens und der Erholung sowie Lieferant von Obst, Gemüse und Kräutern für die fürstliche Tafel). Im Zentrum ihrer Ausführungen standen die Aktivitäten des von Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim berufenen Hofgärtners Johann Prokop Mayer (1735–1804), der trotz der schwierigen topographischen Situation des vergleichsweise kleinen Areals zwischen Residenzbau und Stadtbefestigungen dem Garten eine überzeugende, an französischen Vorbildern orientierte Gesamtform zu geben verstand. Einziger Wermutstropfen: Bei dem strahlenden Sonnenschein, der uns während des gesamten Aufenthalts in Würzburg erfreute, hätte sich der eine oder andere Zuhörer auch gerne der Hofgarten-Führung von Frau Dr. Friedrich am Tag darauf angeschlossen, doch das erlaubte der straffe Veranstaltungsplan nicht.

Anschließend führte ein kleiner Empfang in die Gemäldegalerie des Martin von Wagner Museums. Einen wesentlichen Grundstock der Kunstsammlungen der Würzburger Universität bilden Kunstwerke aus dem Besitz des Namensgebers der Institution, des Malers, Bildhauers, Archäologen und Kunstagenten Johann Martin von Wagner (1777–1858), welche dieser 1857 der Universität per Schenkung übereignet hatte. Vom exquisiten Geschmack des Sammlers, aber auch von seinem Können als Maler und Bildhauer konnte man sich beim Rundgang durch die reiche, im Besitz einer Universität in dieser Fülle und Qualität kaum vermutete Kollektion überzeugen.

Ein Kammerkonzert innerhalb der Reihe *Musik im Gespräch*, welche vom Würzburger musikwissenschaftlichen Institut veranstaltet wird, beschloss den ersten Tag. Ulrich Konrad erläuterte in seiner Einführung die auf Musik von Vogler und Weber eingeschränkte Programmauswahl und ging auf die einzelnen Kompositionen ein, die die Musiker des Klaviertrios Würzburg (Katharina Cording – Violine, Peer-Christoph Pulc – Violoncello und Karla-Maria Cording – Klavier) aus diesem Anlass einstudiert hatten. Den Rahmen bildeten zwei kleinere Trios aus Voglers 1777 erschienenem Opus 1 (Nr. 1 Es-Dur und Nr. 5 G-Dur) sowie Webers 1819 vollendetes Trio op. 63 (mit Violine anstelle der Flöte); dazwischen erklangen die Nr. 2 aus Webers *Sonates progressives* für Violine und Klavier sowie Gregor Piatigorskys Einrichtung zweier Sätze aus demselben Zyklus als *Adagio und Rondo* für Violoncello und Klavier. Interessant war dabei besonders die Gegenüberstellung von Webers aparter Originalform des *Adagios*, die die gebrochenen Akkorde (eigentlich eine typische Klavier-Begleitformel) der Violine, den singenden Part aber dem

Klavier anvertraut, und der spätromantisch geglättet wirkenden Bearbeitung Piatigorskys, die quasi wieder die „Normalform“ herstellt, indem das Cello die Kantilene zugeteilt bekommt. Vogler und Weber im Verein waren im Variationszyklus über ein Thema aus der Oper *Samori* zu erleben. Weber wählte 1804, sicherlich im Auftrag seines Lehrers, ein Motiv aus dessen neuestem Bühnenwerk als Vorlage aus und dürfte – so legt es zumindest die Quellenüberlieferung nahe – lediglich Klaviervariationen im Sinn gehabt haben. Die *ad-libitum*-Streicherstimmen, die dem Erstdruck beigegeben wurden (von Joachim Veit zutreffend beschrieben als „eher Farbe, denn musikalische Substanz“) könnten von Vogler selbst herrühren. Auch wenn die musikalische Interpretation nicht bis ins letzte Detail ausgefeilt schien, war es doch eine große Freude, Voglers weitgehend unbekannte Werke im Vergleich mit Webers Musik erleben zu dürfen, und so lieferte das anregende Konzert einen stimmungsvollen Auftakt für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Vogler am Folgetag.

Der Samstag begann mit einer Stadtführung. Unser Würzburger Mitglied Werner Häußner, der das Treffen in seiner Heimatstadt angeregt hatte, erläuterte bei einem Rundgang, ausgehend vom Dom, vorbei an der Neumünsterkirche, dem Markt mit Falkenhaus und Marienkapelle, dem (angenommenen) Geburtshaus Voglers, dem Theater (nahe dem Standort des ersten, 1804 eröffneten Theaters, das Carl Maria von Weber mehrfach besuchte und an dem zeitweise sein Halbbruder Edmund sowie sein späterer Schwager Louis Brandt wirkten), dem Wohnhaus Richard Wagners bis hin zur Residenz fakten- und anekdotenreich die Geschichte der Stadt und besonders musikhistorische Ereignisse. Angekommen im Toscana-Saal beschloss er seine Ausführungen mit einem Überblick zu Würzburger Aufführungen Weber'scher Werke im 19. Jahrhundert.

Nach der Mitgliederversammlung und einer Mittagspause folgte am Nachmittag das von Ulrich Konrad geleitete Symposium *Georg Joseph Vogler. Aspekte zu Biographie, Überlieferung und Werk*. Konrad wies in seiner Begrüßung nochmals auf die teils schroffe Ablehnung Voglers durch prominente Kollegen (u. a. durch Wolfgang Amadeus Mozart) hin, deren Negativurteile quasi als Zeugnisse von nicht zu hinterfragender Autorität das Bild des „Musickalischen Spaß-machers“ prägten, das so gar nicht zu der hochgebildeten, juristisch, theologisch wie musikalisch geschulten Persönlichkeit des Abbé passen will. Gerade der erstaunliche Widerspruch zwischen Unverständnis und Spott

einerseits, tiefer Bewunderung durch Schüler und Zeitgenossen andererseits behinderte für lange Zeit eine vorurteilsfreie Beschäftigung mit dem Komponisten und Musiktheoretiker und erschwerte noch heute eine angemessene Würdigung seiner unleugbaren Verdienste. Das Fehlen bzw. die vielfach noch zu leistende Erschließung und Aufarbeitung von Primärquellen ermöglichen zudem nur eine schrittweise Annäherung an ein von Überlagerungen durch Vor- und Fehlurteile bereinigtes Vogler-Bild.

Prof. Dr. Joachim Veit stellte in seinem Beitrag mit dem Untertitel *Von den Nöten des Vogler-Biographen* dem vielzitierten Mozart-Verdikt ein Urteil Christian Friedrich Daniel Schubarts gegenüber, der Vogler allen Vorbehalten zum Trotz als einen „Epochenmacher in der Musik“ charakterisierte. Veit wies darauf hin, dass nach der starken Ablehnung des Voglerschen Schaffens gegen Ende des 18. Jahrhunderts besonders nach 1800 allmählich eine Umwertung einsetzte: Mehr und mehr wurden der experimentelle Charakter seiner Musik, die oft ungewöhnliche Instrumentierung, Stimmführung und Harmonisierung und die originelle Struktur des Tonsatzes geschätzt und von jüngeren Musikern aufgegriffen; gerade Weber profitierte in diesem Zusammenhang außerordentlich stark. Eigentümlich für Vogler ist die enge Verbindung von Musiktheorie und Komposition. Vogler hatte sich bemüht, ein eigenständiges harmonisches System zu entwickeln, das er geschickt mit propagandistischen, aber – wie Veit zeigte – nicht immer wirksamen Mitteln zu verbreiten suchte. Aber auch viele seiner musikalischen Werke sind äußerst „theorielastig“, indem sie spezielle formale Problemstellungen umsetzen (u. a. die *Scala*, *Trias harmonica*, *Bußpsalm*); zudem dienten etliche seiner Kompositionen als Beispiele für die Analysen in den *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. Äußerst einflussreich war Vogler zudem als Publizist, der auch für Zeitschriften und Lexika schrieb, u. a. für die *Deutsche Encyclopädie*. Sein dort veröffentlichter Artikel über die *Illusion und Täuschung* in der Musik liest sich passagenweise wie eine theoretische Vorwegnahme der Wolfsschlucht-Musik in Webers *Freischütz*.

Nach Veits umfassender Gesamtschau auf Voglers Werk und Wirken widmete sich Prof. Dieter Kirsch jenen Briefen Voglers, welche die späten Kontakte des Abbé zu seiner Heimatstadt illustrieren (davon fünf im Autograph überliefert, sechs in Kopie, zwei Kriegsverluste). Der 1749 als Sohn eines Geigenbauers in Würzburg Geborene verließ seine Heimat zwar bereits 14-jährig, hatte aber auch später noch zahlreiche Verbindungen dorthin.

Neben Briefen an den Redakteur der *Neuen Würzburger gelehrten Anzeigen* Johann Barthel von Siebold aus dem Jahr 1801 (aus Berlin vom Februar bzw. Prag vom Juli bezüglich Verlagsartikeln) sind Schreiben an den Musikforscher und Pädagogen Franz Joseph Fröhlich sowie an den Theologen Franz Oberthür aus dem Zeitraum zwischen 1809 und 1812 zu nennen, als Vogler sein Projekt zur sogenannten Simplifizierung der Orgel in der Würzburger Neumünsterkirche verfolgte und schließlich zum Abschluss des Vorhabens im Frühjahr 1812 nochmals zu Konzerten in seine Geburtsstadt kam. Von besonderem Interesse ist hier der Neufund eines Briefes von Vogler an die dortige Universitätskuratel, betreffend den Ankauf zweier musiktheoretischer Werke in jeweils höherer Stückzahl als Unterrichtsliteratur. Zusammen mit dem Brief fand sich u. a. ein Gutachten Fröhlichs, der – obgleich ein großer Befürworter Voglers – den Ankauf nicht grundsätzlich empfahl und sich noch dazu eher kritisch zum Orgel-Umbau äußerte.

Prof. Dr. Bernhard Janz widmete sich Voglers *Vesperpsalmen*, die 1781 bei Bossler in Speyer im Druck erschienen waren. Zweierlei zeichnet sie als eine Besonderheit aus: Zum einen komponierte Vogler hier nicht wie üblich ein Einzelwerk, das nur innerhalb eines speziellen liturgischen Rahmens aufführbar ist, sondern legte eine geradezu enzyklopädische Sammlung vor: ein Kompendium, in dem sich für alle Vespere des Kirchenjahres vom gewöhnlichen Sonntag über die Weihnachts- und Osterzeit bis hin zu den Marien- und Heiligentagen die passenden Psalmen finden. Dafür – dies die zweite Besonderheit – griff er auf die gängigen melodischen Formeln (Psalmtöne) zurück. Die Knaben- bzw. Männerstimmen singen wechselnd fast durchweg einstimmig, gestützt durch eine Instrumentalbegleitung, die auf den durch die Psalmodie vorgegebenen Kirchentönen basiert und dadurch nicht selten klanglich herbe, gezwungen wirkende harmonische Fortschreitungen enthält. Offenbar waren es derartige – gemessen an dem im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gängigen harmonischen Satz – scheinbar regelwidrige, befremdliche Harmonisierungen, die die Mannheimer Musiker dazu brachten, nach Aufführung eines *Miserere* von Vogler (vielleicht das in den *Betrachtungen* veröffentlichte?) zu urteilen: „es geht alles falsch“, wie Mozart am 13. November 1777 seinem Vater Leopold nach Salzburg schrieb. Trotzdem blieben, wie handschriftliche Aufführungsmaterialien bzw. Einträge in den überlieferten Druckexemplaren beweisen, die 1781 verlegten Vespermusiken bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in Gebrauch; übrigens fast ausschließlich die liturgisch „neutralen“

für die gewöhnlichen Sonntage, während die für spezielle Anlässe gedachten Psalmen offenbar kaum einstudiert wurden.

Der Beitrag von Dr. Irmilind Capelle schlug den Bogen zur musikalischen Darbietung am folgenden Tag: Sie widmete sich Voglers *Missa Pastoritia* in E-Dur in der 1804 in Wien umgearbeiteten und ca. 1823/24 bei André im Partiturdruk erschienenen Fassung, einem der meistgespielten kirchenmusikalischen Werke des Komponisten, das regional (etwa in Freiburg i. Br.) eine ungebrochene Aufführungsgeschichte bis hinein ins 20. Jahrhundert aufweist. Nach grundsätzlichen Überlegungen zur Gattungstradition der überwiegend in Süddeutschland, Österreich, Böhmen und Italien populären *Missa Pastoritia* bzw. Hirtenmesse zum Weihnachtsfest und ihrer volkstümlichen musikalischen Prägung, die vor allem alpenländische Volksmusik-Idiome aufgreift, wies die Referentin anhand von ausgewählten Beispielen auf Eigenheiten Voglers bei der Umsetzung dieser Form hin, wie z. B. auf spezielle Instrumentationseffekte (u. a. Verwendung verschiedener, teils sehr weiter Lagen innerhalb der Bläserstimmen, Simultan-Besetzung von vier Hörnern in verschiedenen Stimmungen, Einsatz eines konzertierenden Fagotts neben dem harmonisch stützenden Ripien-Fagott), ungewöhnliche harmonische Fortschreitungen und Besonderheiten des Tonsatzes, die mittels Klangbeispielen (Mitschnitt einer Freiburger Aufführung) unmittelbar nachvollzogen werden konnten. Zudem machte sie auf Abweichungen vom vorgegebenen Text des Ordinarium Missae (Textauslassungen) aufmerksam, die in Zusammenhang mit der ausschließlichen Verwendung der Messe zu Weihnachten stehen und teils schon zum Usus dieser Gattung gehörten. Abschließend verwies sie auf die speziellen „weihnachtlichen“ Elemente der Messe, wie z. B. die sehr volkstümliche Einleitung zum „et incarnatus est“, aber auch die Besetzung des Benedictus für drei Männerstimmen a cappella (Heilige Drei Könige?) und die Vertonung des Offertoriums „Christus natus est pro nobis“.

Ulrich Konrad fasste am Ende des kleinen Symposiums die Desiderata der Vogler-Forschung eindrücklich zusammen und gab seiner Hoffnung Ausdruck, dass die Veranstaltung mit dazu beitrage, die Beschäftigung mit Vogler zu intensivieren. Als dringlichste Aufgabe sah er dabei das Erstellen eines Werkverzeichnisses; zugleich warte man mit Spannung auf die angekündigte Veröffentlichung der Heidelberger Forschungsstelle „Südwestdeutsche Hofmusik“.

Nach derart geballter geistiger Kost war auch ans leibliche Wohl gedacht: Das gemütliche Beisammensein in Babett's Weinstube gab bei regionalen Spezialitäten und gutem fränkischem Wein ausreichend Gelegenheit zum gegenseitigen Austausch über die vielfältigen Eindrücke der beiden ersten Tage.

Einen wahrhaft festlichen Abschluss erhielt das Mitgliedertreffen am Sonntagvormittag mit einem Pontifikalamt im Kilians-Dom, bei dem vier Sätze (Kyrie, Gloria, Sanctus [ohne Benedictus], Agnus Dei / Dona nobis pacem) der bereits erwähnten *Missa Pastoritia* E-Dur von Vogler erklangen (Credo und Offertorium dieses Werks sind aus liturgischen Gründen außerhalb der Weihnachtszeit nicht aufführbar; das Benedictus entfiel wohl aus Besetzungserwägungen, fordert es doch einen dritten männlichen Solisten). Mit diesem Hochamt gedachte das Bistum seines großen Sohnes; der emeritierte Würzburger Bischof Paul-Werner Scheele würdigte Vogler innerhalb der Predigt als einen vorbildhaften Kleriker (besonders hinsichtlich seines seelsorgerischen Wirkens in Skandinavien), Musiker und Pädagogen. Die musikalische Umsetzung der Messsätze durch die Solisten Katja Woitsch (Sopran), Yvonne Albes (Alt), Maximilian Argmann (Tenor) und Simon Tischler (Bass), den Kammerchor am Würzburger Dom und die Musiker des Philharmonischen Orchesters Würzburg unter Leitung von Domkapellmeister Christian Schmid ließ keine Wünsche offen – ein eindruckliches Plädoyer dafür, Voglers Musik auch unabhängig von Jubiläen wieder stärker in der Musikpraxis zu verankern.

Allen an der Vorbereitung dieses Treffens Beteiligten gilt ein herzliches Dankeschön – dem Vorstand der Weber-Gesellschaft ebenso wie den Organisatoren vor Ort, insbesondere Prof. Dr. Ulrich Konrad und Werner Häußner, die uns Würzburg und Vogler in so angenehmer Atmosphäre näher gebracht haben!

Frank Ziegler

Die 19. Eutiner *Weber-Tage* im Jahr 2014

Nach einer einleitenden Overtüre und den Grußworten der Stadt Eutin sowie der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft wurden am 8. Juni 2014 die 19. Eutiner *Weber-Tage* im Jagdschloßchen am Ukleesee eröffnet. Die Weber-Gesellschaft hatte 14 Tage zuvor ihre Mitgliederversammlung in Würzburg abgehalten, und deren Mitglieder waren über die

im neuen Flyer angekündigten vielseitigen Veranstaltungen wiederum hoch erfreut, gerade wenn man die bescheidenen Anfänge des kleinen Festivals in den 1980-er Jahren mit einem einzigen Konzertabend (damals noch unter der Schirmherrschaft von Hans Jürgen Freiherr von Weber) bedenkt. Von Beginn an kamen die Veranstaltungen überwiegend aus Eutin und Umgebung selbst, initiiert durch musikinteressierte Bürger und Vereine, Schüler der Musikschule Ostholstein und die Ensembles des Koordinators Martin Karl-Wagner. Seit wenigen Jahren nehmen außerdem Studenten der Universität der amerikanischen Partnerstadt Lawrence in Kansas teil. Da sich das Angebot inzwischen zu einem Programm mit mehr als zehn Veranstaltungen erweitert hat, kann man die *Weber-Tage* schon als ein kammermusikalisches Pendant zu den Eutiner Festspielen ansehen, deren saisonale Themenwahl sie soweit möglich aufgreifen und unterstützen.

Aus Anlass des 250. Geburtstages von Webers Mutter Genovefa befassten sich die *Weber-Tage* 2014, wie Martin Karl-Wagner im Flyer formulierte, „besonders mit der Rolle und Lebenswirklichkeit musikalisch-künstlerisch aktiver Frauen in Webers Umfeld“. Nachdem das erste Konzert, welches der Erinnerung an Genovefa von Weber gewidmet sein sollte, geplant für den 6. Juli, leider aufgrund von Krankheit der Sängerin ausfallen musste, widmete sich am 4. September in der Eutiner Landesbibliothek Frau Dr. Andrea Zinnecker aus München (etlichen Mitgliedern unserer Gesellschaft noch gut bekannt von der Mitgliederversammlung 1998 in Marktoberdorf) der Mutter Webers in ihrer Rolle als Künstlerin sowie ihrem aufreibenden Lebensalltag als Mitglied einer reisenden Künstlertruppe.

Daneben standen Veranstaltungen, die sich der Salon- und Bearbeitungskultur widmeten, bis hin zur Darbietung von Webers *Freischütz* in einer Fassung für drei Jazz-Musiker und einen Sprecher, vorgetragen vom Münchner Musiker Harald Rüschenbaum und seinem Ensemble am 25. Juli (ein Beitrag des Kulturbundes). Salonbearbeitungen von Weber'scher Opernmusik wurden am 31. Juli bei einem open air-Konzert zu Kaffee und Kuchen bzw. Bier auf dem Markt dargeboten; eine Initiative der Bäckerei Klausberger, zusammen mit der Tourist-Info Eutin. Am 31. August wanderten die Zuhörer durch *Carl Marias Operngarten*, um an verschiedenen Orten im Schlosspark Weber'scher Musik zu lauschen; neben Martin Karl-Wagner und seinen Solisten waren die Sängerin Andrea Chudak und die Gitarristin Lidiya Naumova beteiligt.

Die Eutiner Festspiele boten am 20. August einen Liederabend zum romantischen Lied. Dr. Dietrich Fey stellte sein Programm im Kapitelshof Rastleben am 7. November unter das Motto *Das Individuum als Wanderer zwischen den Wirklichkeiten*; ausgewählte Werke der Romantik steuerten Studierende der Musikhochschule Lübeck bei. Zum Geburtstag von Weber und seiner Frau gratulierte das Restaurant am Markt am 19. November mit einem Geburtstags-Menü nach historischen Rezepten, ergänzt durch Lesungen aus Webers Tagebüchern und Briefen. Das Abschlusskonzert am 22. November war wieder dem Kammerorchester der Kreismusikschule Ostholstein vorbehalten, neben Werken Webers erklang das Violinkonzert op. 24 von Oskar Rieding mit dem Solisten Maximilian Busch.

Ein weiteres Ereignis war am 29. Oktober in der Eutiner Landesbibliothek die Präsentation der neuen Weber-Biographie von Christoph Schwandt, die, aus der Fülle des von der Weber-Gesellschaft und der Weber-Gesamtausgabe gesammelten Materials schöpfend, einen bedenkenswerten Blick auf die Person Carl Maria von Webers bietet. Am nächsten Tag diskutierte Christoph Schwandt mit Schülern des Weber-Gymnasiums über den Komponisten. Möglicherweise kann in Zukunft eine Tafel im Foyer der Schule über Weber informieren, verbunden mit Hinweisen auf die neugestaltete Ausstellung im Ostholsteinmuseum, um die Schüler zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Namensträger ihres Gymnasiums anzuregen.

Viel Mühe war für diese 19. *Weber-Tage* aufgewendet worden, und sicherlich werden auch die 20. *Weber-Tage* ein wenig Glanz in das Jahr vor der Landesgartenschau in Eutin bringen. Zudem bleibt noch Hoffnung auf eine Aufführung der Kantate *Kampf und Sieg*; das Partiturotograph der Eutiner Landesbibliothek wurde gerade sorgsam restauriert.

Ute Schwab

Weber-Musiktage in Karlsruhe / Pokój 2014

Der Himmel hielt sich nicht an die Regenvorhersage des Wetterdienstes. Die Sonne schien, als die Scharen der Besucher zum traditionellen Eröffnungskonzert am 19. Juni 2014, dem Fronleichnams-Donnerstag, in die einzigartige evangelische Rokokokirche strömten, vorbei an den beiden mehrere Quadratmeter großen Plakaten, gestiftet von Alfred Haack und seiner Frau Käthe, die seit Wochen auf das Festival hinwiesen. Sie kamen nicht nur aus allen Regionen des Opper Landes, auch Musikliebhaber aus Katto-

Nach einer kurzen Pause bestritt eine junge Sängerin den zweiten Teil des Eröffnungskonzerts. Andrea Rischka (polnisch Ryszka), geboren im November 1991, stammt aus dem Dorf Chrzelice (ehemals Schelitz) im ehemaligen Oberschlesien nahe der früheren Kreisstadt Neustadt (heute Prudnik). Nach dem frühen Tod ihrer Mutter wuchs sie dort bei ihren Großeltern in einem deutschsprachigen Haushalt auf. Sie singt vorwiegend in deutscher Sprache, aber auch auf polnisch und im alten oberschlesischen Dialekt, dem Wasserpolnischen. Sie stand mit fünf Jahren erstmals auf der Bühne. Es folgten regelmäßige Gesangsauftritte bei Festen und Veranstaltungen der deutschen Minderheit. Mit ihrer Debüt-Single „Für alle Blumen, für alle Tiere“ stieg sie 2011 in die Hitparaden von NDR1 und WDR4 ein. Ihre dritte Single war „Wenn du wüsstest, wie sehr ich dich liebe“; das dazugehörige Musikvideo drehte sie im englischen Garten von Pokój (das Video ist auf YouTube zu sehen). Sie präsentierte einen Querschnitt durch ihr breit gefächertes musikalisches Repertoire: Neben Franz Schuberts „Ave Maria“ sang sie ihre schon bekannten Melodien, ihr neues Lied „Wir Menschen bekamen die Träume geschenkt“ und zeigte ihr Können auch als Posaunistin. Sie fand für ihre Darstellung viel Beifall und großes Lob, auch von Freiherrn von Weber und Herzog Ferdinand.

Die zweite Veranstaltung am Freitag in der Sophienkirche begann mit dem schon traditionellen Auftritt von Schülern der staatlichen Musikschule Namyslow / Namslau. Drei Mädchen mit Oboe, Klarinette, Flöte und ein Junge am Klavier spielten „Deutsche Tänze“, „Miniaturen“ und einen Walzer von Carl Maria von Weber. Danach war das Konzert den beiden großen Komponisten und Pianisten Weber und Chopin gewidmet. Weber hatte 1804 bis 1806 in Breslau einige Konzerte gegeben und sich dabei auch als Pianist vorgestellt. In fast jedem seiner Konzerte spielte er freie Variationen über bekannte Melodien. Er wurde später ein Vorbild für Chopin. Die Eröffnung dieses Konzert-Teils war ein Höhepunkt des Festivals: Der Breslauer Musikprofessor Paweł Zawadzki spielte Webers Variationen über das Lied „Vien quà, Dorina bella“. Diese Komposition ist 1807 (vielleicht sogar noch in Karlsruhe?) entstanden. Anschließend stellte der junge Pianist Łukasz Mikołajczyk mit atemberaubender Technik Frederic Chopins Klavierkonzert in f-Moll vor; begleitet wurde er vom Streichquintett *Altra Volta* aus Gleiwitz. Es war ein bewegender Nachmittag, der gleichzeitig die Völker verbindende Rolle deutscher und polnischer Musiktraditionen betonte.

Das Abschlusskonzert am Samstag in der katholischen Kirche wurde, wie bereits im Vorjahr, vom Oppelner Sinfonieorchester unter Leitung von Bartosz Żurkowski gestaltet. Die fünfzig Musiker eröffneten mit Webers berühmter *Aufforderung zum Tanze* in der Orchestrierung von Hector Berlioz. Anschließend wurde ein Stück des zeitgenössischen polnischen Komponisten Wojciech Artur Kilar gespielt: Musik aus dem Spielfilm *Pan Tadeusz* des berühmten polnischen Regisseurs Andrzej Wajda, angelehnt an die Musik der deutschen Romantik. Mit dieser *Polonez* schuf er 1999 einen Schlager, der ihn spätestens seitdem überall in Polen bekannt machte. Kilar, geboren 1932 im damals polnischen, heute ukrainischen Lemberg (Lvov / Lviv), fand eine neue Heimat in Kattowitz und schrieb Musik für viele weltbekannte Filme. Die engagierte Aufführung war gleichzeitig eine Hommage an Kilar, der ein halbes Jahr zuvor, im Dezember 2013, verstorben war. Zum Abschluss hörte man Webers Fagottkonzert aus dem Jahr 1811 mit dem herausragenden Solisten Paweł Knebel.

Dieses Konzert zeigt, dass es mit dem Weberfestival gelungen ist, die Musiktraditionen der ehemaligen Herzogsresidenz nicht nur zu bewahren; die regelmäßigen Auftritte von Orchestern und Spitzenmusikern aus ganz Polen, vor allem aus dem ehemaligen Schlesien, übertreffen selbst die Konzerte in Carlsruhes besten Zeiten. So konnte die Bürgermeisterin Barbara Zajaç in ihrer Dankesrede mit Freude und Stolz alle Besucher zu den nächsten Konzerten des Weberfestivals einladen. Und damit alles so bleibt, besonders die gute Zusammenarbeit zwischen dem Heimatkreis und der Bürgermeisterin, hatte ihr der Autor schon in seiner Eröffnungsrede im Namen aller ehemaligen Carlsruher alles Gute für die Kommunalwahl im Herbst dieses Jahres gewünscht.

Schon Anfang des Jahres erschienen in der Presse Berichte über Zuwendungen von 2,5 Millionen € für die Wiederherstellung des vorderen Teils des Barockparks, der sich im Besitz der Gemeinde Pokój befindet. Sie sind sowohl vom zuständigen Kreistag in Namslau als auch vom Landtag in Oppeln beschlossen und zugesagt worden. Beide Gremien sind sich einig, Pokój wieder zum Kurort zu machen. Am 23. Juni 2014 fand eine Sitzung statt, an der Bürgermeisterin Barbara Zajaç, Detlev Maschler als Vorsitzender des Heimatkreises, Hubert Kołodziej und der Autor dieses Berichts teilnahmen. Dabei wurde die Konzeption für die nächsten drei Jahre erläutert. Zurzeit sind die Details der Planung festgelegt und an verschiedene Gesellschaften versandt worden. Man wartet jetzt auf die Angebote. Die wichtigsten

Aufgaben sind: die Wiederherstellung der Wege und der alten Wasserkanäle, die Gestaltung eines Parks durch die Schaffung von Freiflächen und Sichtachsen sowie die Restaurierung bzw. Ergänzung der Figuren im Park. Die Arbeiten sollen Anfang 2015 beginnen und bis Ende 2017 fertiggestellt sein. Das Gesamtvolumen liegt bei etwa 3 Millionen €, wovon ein Hauptanteil aus EU-Mitteln stammt, der Eigenanteil der Gemeinde beträgt 15 %. Die Gemeinde hat wesentliche Voraussetzungen bereits erfüllt. Das Mikroklima hat Heilcharakter, es besteht im Ort eine Rehabilitationsklinik, es gibt eine Quelle mit hohen Mineralanteilen und in größerer Tiefe ein Wasserreservoir mit Thermalwasser, außerdem ist die Kanalisation des Ortes fertiggestellt. Die endgültige Entscheidung, auch in der EU, wird Ende dieses Jahres fallen, aber es gibt berechtigte und große Hoffnungen, dass die ehemalige Herzogsresidenz wieder Kurort wird.

Manfred Rossa (in Zusammenarbeit mit Alfred Haack)

Musikalische Präsentation der neuen Weber-Biographie in Frankfurt/Main

Ein reichliches Jahr nach dem in *Weberiana* 24 (S. 199ff.) besprochenen Lese-Konzert lud Frau Marina Grützmacher, geb. von Weber, erneut in ihre renommierte Kunstgalerie „KunstRaum Bernusstraße“ in Frankfurt-Bockenheim ein. Zu Webers Geburtstag am 19. November präsentierte Christoph Schwandt, der im Herbst 2013 (noch mitten im Schaffensprozess) am selben Ort bereits Teile seiner Weber-Biographie vorgestellt hatte, nun sein druckfrisches und pünktlich zur Buchmesse vom Schott-Verlag in Mainz herausgegebenes Opus. Besonders sinnreich erschien die Veranstaltung gerade an diesem Ort dadurch, dass unter den ersten Kontakten, die der junge Carl Maria von Weber einst in Frankfurt/Main knüpfte, sich der Kaufmann Friedrich Alexander Bernus befand.

Es wurde ein langer Abend, der aber sehr unterhaltsam und daher wie im Fluge verging. Anstelle einer Lesung gestaltete Christian Freiherr von Weber einen spannenden und facettenreichen Frage-Antwort-Dialog mit dem Verfasser zu Motivation und Inhalt der neuen umfassenden Lebensbeschreibung zum *Freischütz*-Komponisten. Der Titel *Carl Maria von Weber in seiner Zeit* bezeichnet gewissermaßen den Anspruch des Autors, das bisher vorrangig vom Zeitgeist des 19. Jahrhunderts geprägte und an der Anekdotenüberladenen Biographik des Weber-Sohnes Max Maria orientierte „Weber-Bild“ zu

aktualisieren. Die vielen neuen Erkenntnisse der Weber-Forschung innerhalb der seit über 20 Jahren laufenden WeGA wollte Schwandt in seine Recherchen bewusst einbeziehen, um sie so einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, vor allem jenen Interessenten, die gewöhnlich keinen Zugang zu den wissenschaftlichen Arbeiten in den Gesamtausgaben-Bänden, den *Weber-Studien* oder den *Weberiana* finden.

Schwerpunkte des interessanten Austauschs zwischen Weber-Nachfahre und Weber-Biograph waren u. a. der Vater Franz Anton, dessen undankbare Rolle als unstet herumziehender Schauspieldirektor Schwandt weniger negativ als zwingend zeichnet, sowie der Lehrer Abbé Vogler, der in seiner Bedeutung als Komponist und Musiktheoretiker erst seit kurzer Zeit von der Wissenschaft wieder wahr- bzw. ernstgenommen wird. Darüber hinaus waren Webers wechselnde politische Einstellungen – Sekretär eines französischen Offiziers („Wes Brot ich ess, des Lied ich sing“) versus Vertoner der patriotischen Körner’schen Gesänge – sowie seine persönliche Entwicklung „vom Schuldner zum Anleger“ und vom „flatterhaften“ Junggesellen zum verantwortungsbewussten Familienvater und -ernährer weitere wichtige Themen. Nicht zuletzt liegt in dem neuen Buch, wie Schwandt ausführt, ein wesentlicher Fokus auf einer bewusst angestrebten umfassenden Darstellung von Webers Gesamt-Ceuvre, die die zahlreichen Kompositionen jenseits des *Freischütz*, der Klarinettenkonzerte und der *Aufforderung zum Tanze* – sowohl im chronologischen Erzählfluss ausführlich behandelt als auch in ein systematisches Werkverzeichnis eingeordnet – wieder mehr ins allgemeine Bewusstsein rücken möchte.

Stimmungsvoll ergänzt wurde das Literatur-Gespräch durch ebenso sinntragend ausgewählte musikalische Beiträge bei romantischem Kerzenschein. Die Geigerin Josephine Nassiopolos interpretierte mit ihrer Schwester Chantelle am Klavier einzelne Sätze aus den *Six Sonates progressives*, die Carl Maria von Weber während seines Aufenthaltes in Hessen 1810 komponierte. Nicht zuletzt sorgte die Gastgeberin vorbildlich für das leibliche Wohl der anwesenden Gäste, die dann in anregender Diskussion den Abend ausklingen lassen konnten.

Solveig Schreiter

***Euryanthe*: Interpretationen zu Carl Maria von Webers „Dramatischem Versuch“**

Am 12. April 2015 veranstaltete die Oper Frankfurt gemeinsam mit dem Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt ein Symposium, welches sich Webers 1823 in Wien uraufgeführter „großer heroisch-romantischer Oper“ *Euryanthe* anlässlich ihrer Neuinszenierung vor Ort (Premiere am 5. April 2015) von verschiedenen Seiten anzunähern versuchte. Das vor allem wegen seiner komplizierten Handlung und seines spröden Librettos immer wieder heftigster Kritik ausgesetzte Werk wurde unter der Moderation von Thomas Betzwieser und René Michaelen (UNI Frankfurt) in sieben facettenreichen Beiträgen sowohl hinsichtlich seiner Entstehungs-, Rezeptions- und Inszenierungsgeschichte untersucht als auch unter dem Aspekt seiner musikalischen und musikdramatischen Bedeutung betrachtet.

Nach einer kurzen Begrüßung des für die neue Frankfurter Aufführungsserie verantwortlichen Dramaturgen Zsolt Horpácsy und einer auf René Leibowitz' Einschätzung der *Euryanthe* verweisenden Einleitung durch Thomas Betzwieser eröffnete Sabine Henze-Döhring (Marburg) mit ihrem Vortrag „*Reihe der treffendsten Gemälde*“: *Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe* die Veranstaltung. Ausgehend von zeitgenössischen Betrachtungen Friedrich Kinds und Adolph Bernhard Marx' (der das Libretto als „dramatisierten Roman“ bezeichnete und damit die epische Form betonte) erörterte Henze-Döhring die dramaturgische Problematik der Opernhandlung und einzelne Unverständlichkeiten des Librettos von Helmina von Chézy, die aber beim genauen Studium der Textgenese vielfach auf Eingriffen Webers basierten. Die von Weber gegenüber Chézy durchgesetzte geisterhafte zweite Handlungsebene (Erzählung um Emmas Selbsttötung) war ursprünglich als pantomimische Szene während der Ouvertüre geplant, was aber kurz vor der Uraufführung verworfen wurde. Um dem Inhalt der Oper überhaupt folgen zu können, sei es aber unabdingbar, so Henze-Döhring, beide Handlungsstränge nebeneinander zu inszenieren, sonst bleibe die Motivation und Aktion der Figuren unverständlich. Die zwei von ihr im Folgenden analysierten Cavatinen der *Euryanthe* („Glöcklein im Thale“ und „Hier dicht am Quell“), die laut Henze-Döhring zu den Schlüsselstellen der Oper gehörten, sind als Tongemälde bzw. Spiel seelischen Empfindens im Libretto angelegt und wurden durch Weber als solche meisterhaft musikalisch illustriert. Mit diesen Szenen werde das (im Stück immer wieder thematisierte) „Walten

höherer Mächte“ und damit der „Zufall“ zu einem wesentlichen Kennzeichen der Handlung. In Verbindung mit dem Nachweis der Gedichtvorlage zu „Hier dicht am Quell“ machte sie zudem deutlich, wie sehr dieses Libretto auch im Dresdner Liederkreis verankert zu sein scheint.

Frank Ziegler (Berlin) befasste sich in seinem Vortrag mit dem Titel: „*Die Weise tadl' ich nicht, doch wohl die Worte vom Gedicht*“? *Bemerkungen zu Helmina von Chézys Euryanthe-Libretto* mit zwei zentralen Fragen: Warum wählte Weber eine bezüglich dramatischer Werke vermeintlich unerfahrene Autorin als Librettistin und worin sah der Komponist die Stärken des Textes? Er wies darauf hin, dass der von November 1821 bis März 1822 entstandenen *Euryanthe*-Dichtung (1. Fassung) bereits einige dramatische Werke, teils auch mit explizitem Musikanteil (*Eginhard und Emma* 1811/12, *Maiglöckchen* 1816/17, außerdem Adaptionen von Calderón-Komödien), vorausgingen. Am *Euryanthe*-Libretto dürften Weber der Affekt-Reichtum, die mehrdimensionale Anlage der Figuren und die Kontrastwirkung der Handlung begeistert haben. Von Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben wurden besonders die lyrischen Momente des Librettos, bei denen die Autorin mehrfach auf ältere eigene Dichtungen zurückgriff, wie Ziegler an ausgewählten Beispielen („Wehen mir Lüfte Ruh?“, „Hier dicht am Quell“, Jägerchor) erläuterte. Interessant daran ist vor allem, dass Weber teilweise Änderungen der Chézy im Verlauf der Werkentstehung wieder rückgängig machte und dabei den Text der älteren Gedichte favorisierte.

In seinem mit dem Titel *Zur musikalischen Faktur der Euryanthe. Die zeitgenössische Wahrnehmung des „Durchkomponierens“ als Problem* überschriebenen Vortrag widmete sich Gerrit Waidelich (Wien) dem zeitgenössischen Vorwurf, in der *Euryanthe* gäbe es keine Melodien, und zog als Beleg Aussagen von Webers Zeitgenossen Grillparzer, Schubert und Spohr heran. Vor allem aus dem Briefwechsel zwischen Louis Spohr und Wilhelm Speyer zitierte er entsprechende Passagen, aus denen deutlich hervorgeht, dass Spohr große Vorurteile gegenüber dem Werk hatte, obwohl er es 1822 in Kassel erstauftührte. Waidelich beschäftigte sich weiterhin mit Webers Vorstellungen von der Großen Oper als Gattung, wie sie sich in seinen Schriften (u. a. zu Poißl *Wettkampf zu Olimpia*) erkennen lassen, die er hinsichtlich des Primats von Dichtung bzw. Musik mit den Äußerungen Glucks und Wagners verglich. Am Beispiel des Dialogs zwischen Euryanthe und Eglantine im I. Akt und Eglantines Szene nach dem Hochzeitsmarsch im III. Akt erläuterte Waidelich

die Besonderheiten der rezitativischen Deklamationsformen in Webers Oper, die zwar keineswegs gänzlich neuartig waren, aber von Weber auf besondere Weise umgesetzt bzw. herausgearbeitet wurden. Zu beachten bleibt dabei außerdem, dass zwischen der Kompositionstechnik und ihrer Wahrnehmung durch die Zeitgenossen zu unterscheiden ist.

Mit dem Vortrag von Jürgen Maehder (Berlin/Salzburg): *Eine Orchester-sprache für die deutsche romantische Oper – Orchesterpalette und Klangfarben-dramaturgie in Carl Maria von Webers Euryanthe* vertiefte sich die musikalische Thematik des Symposiums und öffnete die Perspektive zur Klangfarbendramaturgie in Webers Musik. Maehder stellte den Zusammenhang zu Instrumentationslehren aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts her und wies auch auf Chladnis *Akustik* (Leipzig 1802) hin, die sich nachweislich in Webers Bibliothek befunden hat. Die originelle Anlehnung der Klangstrukturen an die Dramaturgie der Oper verhalf Webers *Freischütz* zum Erfolg, die sich in der Verwendung von ausgewählten Instrumenten und im Aufbau der Satzstruktur manifestiere. Bestimmte Merkmale wie Vermehrung der Geräuschcharaktere und Verfremdung sowie Mischklänge in der Orchestertechnik demonstrierte Maehder am Beispiel der *Freischütz*-Ouvertüre (Wohlklang der Hörner versus geräuschhafter Samiel-Chiffre durch Tremolo), in der die vier tonalen Ebenen der Wolfsschluchtszene in einem Akkord quasi „vertikal“ gebündelt werden. Als Beispiel der Instrumentenverfremdung und verzerrter Orchesterklänge analysierte der Referent auch den Beginn des II. Aktes der *Euryanthe* sowie den Hochzeitsmarsch aus dem III. Akt, in dem mithilfe der von Weber bewusst eingesetzten satztechnischen bzw. instrumentatorischen Fehler der Inhalt des Werkes „gedeutet“ wird. Mit der Frage, wieviel Anregung ein Libretto für die Klangfarbenstruktur gäbe, schlug Maehder sogar noch den Bogen zu Webers *Oberon*-Ouvertüre, in der im Gegensatz zu den genannten Beispielen (vergrößerte und verkleinerte) Klangfarben des Positiven umgesetzt worden sind (Elfenmusik).

Joachim Veit (Detmold/Paderborn) befasste sich in seinem Referat unter dem Weber'schen Motto „*Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe*“ mit zeitgenössischen Pressemitteilungen zu *Webers Werk und seiner frühen Rezeption* zwischen der Uraufführung und der Berliner Erstaufführung Ende 1825 und versuchte zu verdeutlichen, dass diese Texte ein Netzwerk bilden, das für ihr Verständnis mit zu berücksichtigen sei. Im ersten Teil seines Vortrags wurden die Rezensionen zur Uraufführung aus

den Wiener Periodika näher unter die Lupe genommen, deren Hauptkritik auf das Libretto und logische Schwachstellen des Dramas zielte. Im Hinblick auf die Musik griff Veit in seinem knappen Überblick die Ausführung der Rezitative als besonderen Punkt heraus. Die Berichte für Wiener Periodika decken sich im Urteil zum Teil mit Korrespondenzberichten für auswärtige Zeitungen, unterscheiden sich aber lokal. Die Musik wird vielfach gelobt, mit der Einschränkung, dass besonders die rezitativische Form (zu viele und zu lange Rezitative) Unklarheit produziere, durch den Mangel an Melodie Monotonie entstehe und die zu modulationsreiche, oft dissonante Musik zu gesucht bzw. „gelehrt“ wirke. Die Berichte zur Berliner Einstudierung, die lange hinausgezögert worden war, stellen laut Veit einen Sonderfall dar, da sie vor dem Hintergrund der dortigen Parteienkämpfe und des „Kompetenzgerangels“ zwischen dem Intendanten Brühl und dem Generalmusikdirektor Spontini zu verstehen sind. Besonders würdigte Veit die eingehenden Besprechungen von Amadeus Wendt für den Dresdner *Merkur* und die Berliner AmZ von A. B. Marx; auch hier legte er den Fokus auf das spezielle Problem der durchkomponierten Form und auf die Schwierigkeit des Rezitativ-Singens für die damit wenig vertrauten deutschen Sänger. Als entscheidendes Problem für die Rezeption sah Wendt, dass diese Musik vom Hörer ein stets fortschreitendes Mitvollziehen, ja „Mitdenken“ fordere und der Hörer nicht beim bloßen Empfinden stehenbleiben dürfe. Die Musik beanspruche eine Wahrnehmung, die laut Veit zeige, dass hier zu ihrer Beurteilung Kriterien der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik übertragen würden.

Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) widmete sich in seinen Ausführungen der „großen heroisch-romantischen“ *Schicksalsgemeinschaft* von Webers *Euryanthe* und Schuberts *Fierrabras* am Wiener Kärntnertortheater. Laut Hinrichsen bestand die Ursache, dass Schuberts *Fierrabras* zu damaliger Zeit nicht aufgeführt wurde, nicht, wie bislang allgemein vermutet, in erster Linie im Misserfolg von Webers *Euryanthe*. Betrachte man die Wiener Aufführungsserie der Weber'schen Oper, könne keinesfalls von einem „Durchfall“ gesprochen werden; zudem sind lokale Bedingungen zu bedenken: Domenico Barbaia, der Impresario des Kärntnertortheaters, schloss im Gegensatz zur italienischen Oper für die deutsche Musiktheatersparte keine Verträge mit den Komponisten ab, sondern erteilte immer nur unverbindliche Aufträge (einzige Ausnahme war Weber). Dass es dann trotz Schuberts Bestrebungen zu keiner Aufführung gekommen sei, liege daran, dass Joseph Kupelwieser, der Libret-

tist des *Fierrabras*, seinen Posten als Theatersekretär aufgab und somit der Fürsprecher für das Werk im Leitungsgremium des Theaters fehlte. Schubert desillusionierte das gescheiterte Opernprojekt keineswegs; vielmehr gelang ihm in seinem Schaffen eine ganz pragmatische Wende hin zur Kammermusik (Streichquartett d-Moll *Der Tod und das Mädchen* und Oktett F-Dur). Er verwendete sogar motivisch-harmonisches Material (Bsp.: zweimaliger Großterzfall im Bass am Beginn der *Fierrabras*-Ouvertüre) in der Koda des Kopfsatzes des genannten Streichquartetts, welches wiederum Bezüge zu Beethovens Klaviersonate op. 10/3 (II. Satz) aufweist.

Jürgen Schläder (München) befasste sich in seinen Ausführungen über die *Musikalische Dramaturgie und szenische Vergegenwärtigung* mit der aktuellen Inszenierung der *Euryanthe* an der Frankfurter Oper. Schläder erörterte die Frankfurter Neueinstudierung vor allem im Hinblick auf ihre Interpretation „einer männlichen Sicht auf die Frau“ und widmete sich ebenso noch einmal der Figurencharakteristik. Die im ersten Szenenbild – aus einem Casino mit schachbrettartigem Fußboden-Muster bestehend – im Zentrum stehende Theaterkulisse, die während des Stückes mehrmals auseinandergebrochen und gedreht wird, deutete Schläder als einen „Psycho“-Raum, in den der psychische Ballast der Figuren verdrängt wird. Das Schachbrett, welches nicht nur im Fußboden aufscheint, sondern auch während der gesamten Handlung eine wesentliche Rolle spielt, steht für die öffentliche Wette der beiden männlichen Protagonisten (Adolar und Lysiart) um die Treue der begehrten Frau (Euryanthe). Diese ständige Präsenz der psychologischen Deutungsebenen demonstrierte Schläder anhand von Ausschnitten. Am Ende der Inszenierung dominiere, so Schläder, eine jubelnde Männergesellschaft über drei weibliche Opfer (Emma, Euryanthe, Eglantine). Die Frankfurter Interpretation des Werkes zähle zur älteren Traditionslinie des Regietheaters, welche Theaterstücke von innen her aufzubrechen versuche, im Gegensatz zur jüngeren, die in der Anhäufung von assoziativen, analogen Bildern ihren Ausdruck finde.

Durch Schläders allgemeine Einführung und seine konkreten Hinweise zur Inszenierung waren die anwesenden Besucher des Symposiums sehr gut vorbereitet, die abendlich stattfindende Aufführung nicht nur zu genießen, sondern auch (besser) zu verstehen.

Solveig Schreiter