

WEBERIANA

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

Heft 26
(Sommer 2016)

Allitera Verlag

Inhalt

Beiträge

Frank Ziegler: Die Familie von Weber in Südthüringen	5
Markus Bandur: Mit Weber im Kino. Teil II: Der Soundtrack des Tonfilms	51
Eveline Bartlitz: „Ich bin sozusagen mit dem Freischütz aufgewachsen“. Max Maria von Webers Berichte über seine Audienzen bei Kaiser Napoleon III. in Paris 1865 und 1867	57
Helmut Lauterwasser, Frank Ziegler: Heinrich Baermann als Komponist. Hinweise auf musikalisches Quellenmaterial	71

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold	92
--	----

Aufführungsberichte

In Trümmern liegt der deutsche Wald: In Erfurt macht Guy Montavon aus der Berlioz-Bearbeitung des <i>Freischütz</i> ein wirkungsvolles, aber anfechtbares Freilicht-Event (Werner Häußner)	109
„Ist es möglich, darf ichs glauben?“ – Zur ersten vollständigen Wiederaufführung von Webers Oper <i>Das Waldmädchen</i> durch das Mittelsächsische Theater Freiberg/Döbeln (Frank Ziegler)	112
Trefflich bedient! Kay Voges mischt mit Webers <i>Freischütz</i> die Kulturszene in Hannover auf (Werner Häußner)	121
Opfer eines ausbeuterischen Systems. Heinrich Marschners <i>Hans Heiling</i> am Theater Regensburg (Werner Häußner)	126

Neuerscheinungen

Janine Wolf, <i>Aspekte des Urheberrechts bei Carl Maria von Weber</i> , <i>Albert Lortzing und Otto Nicolai</i> , Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015 (Manuel Gervink)	131
---	-----

ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-86906-933-3
© 2016 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: 15. April 2016
Satz: Irmlind Capelle, Detmold

Anett Kollmann, <i>Carl Maria von Weber in Dresden</i> , Heidelberg: Morio Verlag, 2016 (Frank Ziegler)	133
Tonträger-Neuerscheinungen 2015/16 (Frank Ziegler)	137
Mitteilungen aus der Gesellschaft	
Protokoll, Kassenbericht etc.	153
Blickpunkte: Kleinere Berichte	
„Unglaublich, was für Enthusiasmus für die Kunst in Thüringen herrscht“. Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Meiningen/Hildburghausen am 27. und 28. Juni 2015 (Solveig Schreiter, Markus Bandur)	163
Weber-Musiktage in Karlsruhe / Pokój 2015 (Alfred Haack)	170
Kampf und Sieg oder 20. Eutiner <i>Weber-Tage</i> im Jahr 2015 (Ute Schwab)	171
Heimkehr eines Briefes von Carl Maria von Weber ins Hosterwitzer Haus (Dorothea Renz)	173
Kleiner Baermann-Nachtrag	175

Die Familie von Weber in Südthüringen

von Frank Ziegler, Berlin

Überblickt man den Lebensweg Carl Maria von Webers, so scheint den Herzogtümern Sachsen-Meiningen und Sachsen-Hildburghausen südlich des Thüringer Waldes auf den ersten Blick keine herausgehobene Bedeutung zuzukommen, ganz im Gegensatz zu den nördlich davon gelegenen Residenzen Weimar und Gotha, die Weber in seinen Jahren als reisender Virtuose und Komponist häufiger besuchte. Meiningen und Hildburghausen lagen hingegen 1802 letztmalig auf der Reiseroute des gerade Sechzehnjährigen. Und doch sollte man den Einfluss der beiden Orte auf die Entwicklung des jungen Künstlers nicht geringschätzen. Auch wenn Weber den längsten, etwa siebenmonatigen Aufenthalt der Familie in Meiningen 1789/90 kaum in lebhafter Erinnerung behalten haben dürfte (er war drei Jahre alt), begann hier doch eine Etappe der Familiengeschichte, welche die kommenden gut sieben Jahre prägen sollte: Vater Franz Anton von Weber versuchte sich zwischen 1789 und 1796 in mehrfachen Anläufen als selbständiger Theaterdirektor. Der kleine Carl Maria wuchs somit im Theatermilieu auf – quasi eine frühkindliche Prägung, die seinen späteren Erfolg als Opernkomponist und -kapellmeister sicherlich nicht unwesentlich beförderte. Und auch Hildburghausen stellt in der Entwicklung hin zu einem der prägendsten Komponisten seiner Epoche eine wichtige Station dar, erhielt der zehnjährige Weber hier 1796/97 (nach dem Scheitern der letzten väterlichen Theaterunternehmung) doch seine erste planmäßige musikalische Ausbildung, welche die bis dahin im Kreis der Familie weitergegebenen Kenntnisse wesentlich ergänzte und abrundete. Es macht also durchaus Sinn, aufbauend auf Vorarbeiten von Karl Maria Pisarowitz¹ sowie Alfred Erck und Dana Kern² zu Meiningen,

¹ Karl Maria Pisarowitz, *65 Jahre vor den „Meiningern“*. *Carl Maria von Webers Familie in Meiningen!*, in: *Meininger Kulturspiegel*, 1958, S. 260–264; ders., *Genovefa von Weber-Brenner*, in: *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben*, Bd. 6, München 1958, speziell S. 432–434 zu Meiningen; außerdem S. 441f. zu Hildburghausen.

² Alfred Erck, Dana Kern, *Georg I. und die Theaterkunst in Meiningen zwischen 1774 und 1803*, in: *Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen. Ein Präzedenzfall für den aufgeklärten Absolutismus?* (*Südthüringer Forschungen*, Bd. 33), Meiningen 2004, S. 163–195.

von Gerhard Steiner³ und Ingward Ullrich⁴ zu Hildburghausen sowie von Ernst Rocholl zur Familie von Weber⁵, die beiden Kindheitsorte noch einmal genauer in den Blick zu nehmen.

I. Die Webers in Meiningen 1789/90

Bis 1789 hatte sich das Leben der Familie im wesentlichen in Norddeutschland abgespielt: in Hildesheim, Lübeck, Eutin und Hamburg, unterbrochen durch Abstecher nach Wien bzw. ins ungarische Esterhaza am südöstlichen Rand des Neusiedlersees⁶. Somit stellt sich die Frage: Wie kam Franz Anton von Weber darauf, seine erste eigene Theaterunternehmung ausgerechnet in Meiningen zu starten? Eine mögliche Antwort gewährt ein Blick auf den dem Meininger Engagement vorausgehenden Aufenthalt der Familie in Hessen. Im Frühjahr 1789 hatte Vater Weber für seine künstlerisch wohl begabteste Tochter Jeanette, die am Hamburger Theater lediglich dritte Opernpartien hatte singen dürfen, endlich eine Stelle als erste Sängerin finden können: in der Theatergesellschaft von Johann Friedrich Toscani und Peter Carl Santorini, die seit Ende 1788 in Kassel tätig war. Die Webers zogen in die hessische Residenz und Jeanette debütierte dort am 9. Mai⁷. Unmittelbar darauf reiste die Truppe zu Gastspielen zunächst in die Universitätsstadt Marburg, anschließend in den Badeort Hofgeismar, von wo man erst im August nach Kassel zurückkehrte⁸.

³ Gerhard Steiner, *Geschichte des Theaters zu Hildburghausen – spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg–Meiningen* (Schriften des Rodacher Rückert-Kreises, H. 14), Rodach 1990, S. 78–82.

⁴ Ingward Ullrich, *Hildburghäuser Musiker*, Hildburghausen 2003 (Kapitel zu Weber auf S. 54–59).

⁵ Ernst Rocholl, *Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Dokumentation zur Ausstellung aus Anlaß des 200. Todesjahres 1998 der Mutter Webers in Marktoberdorf*, Marktoberdorf 1999, S. 31–34 (zu Meiningen) und S. 56–58 (zu Hildburghausen).

⁶ Vgl. Frank Ziegler, *Die Webers und Hamburg*, in: *Weberiana* 23 (2013), S. 17–42 (mit weiteren Literaturangaben).

⁷ Vgl. ebd., S. 33–39.

⁸ Vgl. 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. 46–52.

Von Toscani und Santorini dürfte Franz Anton von Weber erfahren haben, dass in Meiningen recht günstige Bedingungen für Theaterprinzipale geboten wurden, denn die beiden Direktoren hatten zuvor mit der von ihnen geleiteten Fürstlich Schwarzburgisch-Sondershäuser Hoftheatergesellschaft zwei Spielzeiten in Meiningen bestritten: zwischen März und Juni 1787 sowie zwischen November 1787 und April 1788⁹. Dass Herzog Georg I. von Sachsen-Meiningen an Theater und Musik ein besonderes Interesse hatte, davon konnte sich Franz Anton von Weber selbst überzeugen: Toscani und Santorini hatten in ihrem Repertoire auch ein Werk mit dem Titel *Die Negerin oder Die Macht der Erkenntlichkeit*, eine „ganz neue Operette in zwey Aufzügen aus dem Französ. übersezt“. Glaubt man den Theaterzetteln aus Kassel und Marburg, so stammte nicht nur die deutsche Übersetzung des Librettos, sondern angeblich auch die Musik vom Meininger Herzog¹⁰. Die Uraufführung dieser Version hatte am 27. März 1788 durch die Toscani-Santorinische Gesellschaft auf dem Meininger Hoftheater stattgefunden¹¹.

Möglicherweise hatte Franz Anton von Weber der südthüringischen Residenz allerdings bereits zuvor einen Besuch abgestattet: Am 3. August 1788

⁹ Vgl. Erck/Kern (wie Anm. 2), S. 180–183; zum Beginn der ersten Meininger Saison am 12. März 1787 vgl. *Meiningische wöchentliche Anfragen und Nachrichten* [nachfolgend: *MwAN*] auf das Jahr 1787, Nr. 10 (10. März), S. 40.

¹⁰ Theaterzettel zur Gesellschaft Toscani-Santorini im Stadtarchiv Braunschweig für Kassel (HXB:47) und Marburg (HXB:65); Aufführungen in Kassel am 2. Mai 1789: „Diese Operette haben Seine Herzogl. Durchlaucht der Regierende Herzog von Sachsen-Weimar [hs. korrigiert in Meiningen] aus dem Französ. übersezt, wie auch die Musik dazu ebenfalls selbst komponirt.“; in Marburg am 1. Juli 1789: „Die Uebersetzung sowohl als die Musick ist von Sr. Durchlaucht dem regierenden Herzoge von Sachsen-Meiningen.“ Textvorlage dürfte die einaktige Komödie *La négresse, ou le pouvoir de la reconnaissance* von Jean Baptiste Radet gewesen sein. Das Stück begleitete die Webers nach Meiningen, wo es (sicherlich in der herzoglichen Übersetzung) als *Die Negresse* am 16. November und 3. Dezember 1789 auf dem Spielplan stand. Da weitere musikalische Werke des Herzogs nicht bekannt sind (freundlicher Hinweis von Frau Hertha Müller), ist er als Komponist wohl eher auszuschließen; möglicherweise wurden Musikeinlagen (vgl. die Bezeichnung im Textdruck, wie Anm. 11, als „Lustspiel mit Gesängen“) nach seinen Vorschlägen von einem Musiker am Meininger Hof eingerichtet.

¹¹ Vgl. den in der Meininger Hofbuchdruckerei erschienenen Librettodruck (dort als *Die Negerin, oder die Macht der Erkänntlichkeit. Ein Lustspiel mit Gesängen. Aus dem Französischen.*), Bayerische Staatsbibliothek München, Slg. Her 2884.

notierte Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen in ihren Taschenkalender: „Sonntag kam H: und Frau v. Weber von *Cassel* an Hof. Sie singte im *Concert* aber *mechante* [hässlich], ich wunderte mich daß Sie es gethan hat.“¹² Ob dieses Ehepaar, das im Fourrierbuch unter demselben Datum als „Hl. *Major v Weber* und Frau *v Weber*, aus Caßel“ notiert ist¹³, tatsächlich identisch war mit Franz Anton und seiner zweiten Frau, der immerhin in Neapel und Wien ausgebildeten Sängerin Genovefa von Weber, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen – sie könnten sich auf der Rückreise von Wien nach Hamburg befunden haben.

Wie genau Franz Anton von Weber den Kontakt nach Meiningen knüpfte, ist also nicht verbürgt. Nachweislich falsch ist eine Überlieferung seines Enkels Max Maria von Weber, nach welcher der Meininger Herzog Georg in Kassel Carl Marias jüngeren Bruder Georg Friedrich Carl von Weber persönlich aus der Taufe gehoben haben soll¹⁴. Das genaue Datum der Taufe ist zwar nicht bekannt, da das entsprechende Kirchenbuch im Zweiten Weltkrieg verloren ging¹⁵, gesichert ist aber, dass sie in der letzten Augustwoche (spätestens am 1. September) 1789 stattfand¹⁶. Zu dieser Zeit befand sich Herzog Georg nachweislich nicht in Kassel, sondern in Meiningen¹⁷.

¹² Thüringisches Staatsarchiv Meiningen (nachfolgend: TSA), Geheimes Archiv Meiningen XV FF 18/6; in Ziegler, *Weyrauch* (wie Anm. 8), S. 42 sowie Ziegler, *Hamburg* (wie Anm. 6), S. 29 noch fälschlich mit 11. August 1788 datiert.

¹³ Ebd., Hofmarschallamt Nr. 1365, Bl. 151r; demnach speiste das Ehepaar an diesem Abend auf Kosten des Hofes im Schloss.

¹⁴ Vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild* (nachfolgend: MMW), Bd. 1, Leipzig 1864, S. 22.

¹⁵ Freundliche Mitteilung von Peter Heidtmann-Unglaube vom Landeskirchlichen Archiv Kassel.

¹⁶ Vgl. *Casselische Polizey- und Commerzien-Zeitung*, Nr. 36 (7. September 1789), S. 802: „Getaufte in Cassel, vom 26. Aug. bis den 1ten Sept. [...] In der Oberneustädter deutsch. Gemeinde: [...] 3) George Friedrich Carl, des Fürst-Bischo[e]flich-Lübeckis. Capellmeisters, Hrn. Franz Anton v. Weber, S.[ohn]“. Leider sind die Taufpaten nicht angegeben; der Rufname Georg könnte tatsächlich für eine Patenschaft des Herzogs sprechen, der sich dann – wie oftmals üblich – bei der Taufe hätte vertreten lassen.

¹⁷ Laut Fourrierbuch (wie Anm. 13, Bl. 192r) kam Herzog Georg am 17. August 1789 von Unterlind (heute Teil von Sonneberg) zurück nach Meiningen und reiste vor Monatsende nicht wieder ab („war bis zum 31^{ten} August alles *Ordinaire*“). Erst für den 24. September

Die Unterhandlungen für die Meininger Spielzeit dürften spätestens im Juni 1789 geführt worden sein, als sich die Toscani-Santorinische Gesellschaft in Marburg aufhielt¹⁸. In einem Schreiben der beiden Direktoren vom 5. September 1789 heißt es:¹⁹

„Bereits in Marburg schien dem Capellmeister *Weber*, das in Absicht seiner Tochter getroffene *Engagement* zu gereuen, indem er eine eigene Schauspielergesellschaft zu errichten gewilligt wurde und er erdreistete sich sothanes *Engagement* nach Ablauf von 6 Wochen aufzusagen.“

Der genaue Ankunftstag der Webers in Meiningen bleibt unbekannt – leider verfügen die *Meiningischen wöchentlichen Anfragen und Nachrichten*, die einmal wöchentlich erscheinende regionale Zeitung, in dieser Zeit nicht über Fremdenanzeigen, die die Anreise dokumentieren könnten. Doch lässt sich der Zeitpunkt eingrenzen: Sicher ist, dass sich die Webers am 11. September noch in Kassel aufhielten²⁰; unmittelbar danach dürften sie auf die Reise gegangen sein, da am 19. September in Meiningen ihre Theatervorstellungen begannen. Herzogin Louise Eleonore notierte unter diesem Datum in ihrem Taschenkalender: „Sonnabend wurde die erste *Comodie* v: d von Weberischen *Truppe* gespielt *Die Colonie*. eine *Operette*“²¹.

Zum Privatleben der Familie von Weber in Meiningen existieren kaum Zeugnisse. Max Maria von Weber, der Anfang der 1860er Jahre für die Biographie seines Vaters Carl Maria, an der er arbeitete, Erkundigungen einzog und mit Zeitzeugen korrespondierte, hatte erfahren, dass die Webers in Meiningen

1789 (kurz nach Beginn der Weber'schen Vorstellungen in Meiningen) findet sich im Kalender der Herzogin Louise Eleonore der Hinweis auf die Abreise des Herzogs nach Kassel; vgl. TSA Meiningen, Geheimes Archiv Meiningen XV FF 18/7.

¹⁸ Dortige Vorstellungen zwischen 15. Mai und 6. Juli 1789; vgl. Theaterzettel (wie Anm. 10).

¹⁹ Staatsarchiv Marburg, in: Best. 259, Nr. 110.

²⁰ Aufgrund juristischer Auseinandersetzungen Franz Anton von Webers mit Toscani und Santorini, das vorzeitige Ausscheiden von Jeanette von Weber und Vincent Weyrauch aus ihren Kasseler Verträgen betreffend, waren etliche Habseligkeiten der Webers sowie von Weyrauch beschlagnahmt worden; zudem wurde der „Stadt *Arrest*“ verhängt (d. h. die Familie durfte die Stadt nicht verlassen). Dieser wurde erst am 11. September aufgehoben und die beschlagnahmten „*Effecten*“ wieder ausgehändigt; vgl. die entsprechenden Beschlüsse im Staatsarchiv Marburg, in: Best. 259, Nr. 110.

²¹ TSA Meiningen, Geheimes Archiv Meiningen XV FF 18/7.

angeblich im Haus des Hofadvokaten Thilo gewohnt hatten²², allerdings war besagter Andreas Ernst Thilo bereits Anfang 1788 – anderthalb Jahre vor Ankunft der Webers – verstorben; sein Begräbnis fand am 3. März d. J. statt²³. Sollte ein wahrer Kern in der Überlieferung stecken, dürfte die Familie wohl bei den Thiloschen Erben gewohnt haben.

Freud' und Leid lagen in diesen Monaten dicht beieinander: Der in Kassel geborene Georg von Weber starb, noch keinen Monat alt, am 20. September²⁴, einen Tag nach Eröffnung der Spielzeit. Das Begräbnis fand am 21. September statt²⁵; am Tag darauf standen die Webers in Audinots Opera comique *Der Faßbinder* bereits wieder auf der Bühne! Ein erfreulicheres Ereignis folgte einen guten Monat später: Am 8. November heiratete Franz Antons Tochter Jeanette von Weber ihren Kollegen Vincent Weyrauch²⁶. Tags darauf dürfte das frischgebackene Ehepaar in Martin y Solers Oper *Una cosa rara* (unter dem Titel *Lilla oder Schönheit und Tugend*) wie bereits zuvor in Kassel (24. August 1789) zwei Hauptrollen (Isabella und Lubino) gegeben haben²⁷.

Im Gegensatz zum Familienleben ist das berufliche Wirken der Webers in Meiningen recht gut dokumentiert. Zwar sind weder Theaterzettel erhalten noch Berichte in der überregionalen Presse erschienen; dafür finden sich in den Kalendern der Herzogin Hinweise zu 72 Vorstellungen, hin und wieder versehen mit kurzen Bewertungen der Stücke von „sehr dumm“ über „char-

²² MMW, Bd. 1, S. 22.

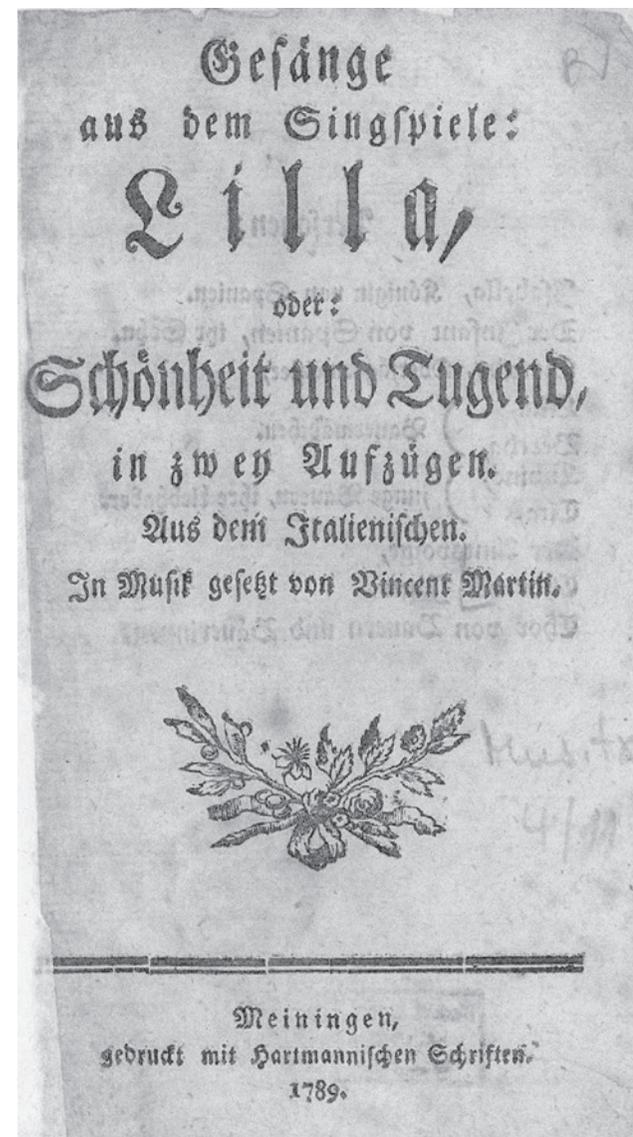
²³ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1788*, Nr. 10 (8. März), ungezählte Seite nach S. 38.

²⁴ Vgl. Karl Maria Pisarowitz, Artikel *Weber, Familie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u. a. 1968, Sp. 324.

²⁵ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1789*, Nr. 39 (26. September), S. 164: „(Bey der Schloßgemeinde.) [...] Beerdigte. Den 21. Sept. Georg Friedrich Karl, des Herrn Franz Anton von Weber, Kapellmeister und Directeur deutscher Opern, jüngster Sohn.“

²⁶ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1789*, Nr. 46 (14. November), S. 192: „Kopulirte. (Bey der Schloßgemeinde.) Den 8. Nov. der Hofchauspieler, Herr Vincent Weyrauch, aus Reichenberg, mit Mamsell Maria Theresia Jeannetta von Weber.“

²⁷ Zur Kasseler Aufführung vgl. den Theaterzettel (wie Anm. 10). Ein Meiningener Textdruck dieses Werks von 1789 (ohne Besetzungsangaben) hat sich in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg erhalten (Mus. tx. 4/11).



mant“ bis „superb“²⁸. Leider sind die Aufführungsnachweise der Herzogin unvollständig: Zwischen dem 6. und 23. Oktober 1789 reiste sie nach Leipzig und zurück; zudem hinderten sie mehrfach Kränklichkeit oder gesellschaftliche Verpflichtungen am Besuch der Vorstellungen. Somit bleibt die Kenntnis des Weber'schen Spielplans lückenhaft. Das beweist u. a. ein Brief von Vincent Weyrauch vom 1. Oktober 1789, in dem dieser schreibt: „Wir haben bereits die *Colonie*, Faßbinder, und den Freybrief gegeben, und haben sehr gut reusirt.“²⁹ Die Opern *Die Colonie* von Sacchini und *Der Faßbinder* von Audinot sind auch in den Kalendern der Herzogin genannt (19. bzw. 22. September), gefolgt von Gotters Lustspiel *Der schwarze Mann* (25. September), doch das Opern-Pasticcio *Der Freybrief*, von den Webers aus Musik Joseph Haydns zusammengestellt³⁰, taucht dort erstmals am 23. Oktober, drei Wochen nach besagtem Brief, auf; die zwischen dem 20. und 30. September zu datierende Uraufführung fehlt hingegen. Von Lücken zeugt auch der Kalender-Eintrag vom 28. Dezember 1789, nachdem Sartis Oper *Im Trüben ist gut fischen* an diesem Tag „zum 4^{ten} male“ gegeben wurde, auch wenn zuvor nur zwei Vorstellungen (am 26. Oktober und 25. November) festgehalten sind.

Drei bis vier Vorstellungen pro Woche scheint die Gesellschaft absolviert zu haben, insgesamt wohl mehr als 80 Abende bis April 1790. Das Prädikat „sehr dum“ erteilte die Herzogin übrigens auch einem von Edmund von Weber, dem zweitältesten Sohn Franz Anton von Webers, zusammengestellten Opernarrangement, das wiederum überwiegend Musik von Joseph Haydn verwendete: *Der Äpfeldieb*, der am 8. Dezember 1789 in Meiningen seine erste Aufführung erlebt haben dürfte³¹. Ob das Negativurteil sich auf den Text von Christoph Friedrich Bretzner oder dessen musikalische Ausge-

²⁸ TSA Meiningen, Geheimes Archiv Meiningen XV FF 18/7 (für 1789) und 18/10 (für 1790).

²⁹ Universitätsbibliothek Leipzig (nachfolgend: *D-LEu*), Slg. Kestner/II/C/III/444, Nr. 9.

³⁰ Ein Meininger Textdruck von 1789 (*D-Hs*, Theater-Bibliothek 225) bezeichnet das Werk als „Eine komische Operette in Einem Aufzuge. Mit Musik von dem Herrn Kapellmeister Joseph Haydn.“ Dem Text wurden neben Musik aus Haydns Oper *La Fedeltà premiata* auch Arien und Duette u. a. von Giuseppe Gazzaniga und Giovanni Paisiello unterlegt; vgl. *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke*, Serie III, Bd. 11b, S. 303–312.

³¹ Vgl. Jürgen Neubacher, *Die Webers, Haydn und Der Äpfeldieb. Eine Untersuchung der Musikhandschrift ND VII 168 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky*,

staltung durch den Weber-Sohn bezog, bleibt unklar; immerhin hatte das Libretto zuvor schon mindestens drei andere Komponisten zur Vertonung angeregt: Johann Christoph Kaffka (1779)³², F. Jast (UA Wien 14. September 1781) und Franz Gleißner (UA München 12. Februar 1783). Allerdings muss man bedenken, dass die Bewertungen auch durch äußere Umstände beeinflusst sein können. Denn weit ausführlicher als die Eindrücke des Theaterlebens spiegeln die Kalendernotizen die privaten Sorgen und Enttäuschungen der Herzogin, die, von ihrem Gatten ungeliebt, immer wieder dessen wenig diskrete Amouren beobachten musste, die das Vergnügen an den Vorstellungen trübten, wie etwa am 4. März 1790, an dem sie ihrem Taschenkalender anvertraute:³³

„währendt der *Comodie* merkte ich das jemand weggieng was mir sehr vielen Kummer machte. O warum mußte mich das Schicksal hierher bringen, daß ich einen M. nehmen mußte, der so wenig liebe zu mir hat und mir so vielen Kummer verursacht. O Gott gieb mir Kraft daß ich mein leyden in Gedult ertrage, und wenn es ärger werden soll, so nimm mich lieber zu dir und endige meine leyden. In jener Welt wird es mir erst wohl werden.“

in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 37)*, Bd. 2, Tutzing 1997, S. 994 (dazu Musik u. a. von Anfossi).

³² Die Vertonung muss 1779 bereits vorgelegen haben, das sie im Erstdruck des Librettos (in: *Operetten von C. F. Bretzner*, Bd. 1, Leipzig 1779, S. 255–298) erwähnt ist. Somit ist fraglich, ob die Berliner Erstaufführung (26. Juni 1780) tatsächlich die Uraufführung war.

³³ Vgl. auch die Kalendernotizen vom 27. November 1788 (= 7. Hochzeitstag, „wenn ich über diese vergangne Jahr nachdencke, so finde ich daß ich diesmal über einen Punckt nicht ruhig seyn kan, und was mir manchen Kummer macht. Ich traue meinem H. nicht mehr so ganz wie sonsten, traurig genug wenn man leyder bewiese daran hat.“), 2. Dezember („heute sind es 5. Wochen daß ich nicht mehr mit meinem Mann lebe. O wie vielen Kummer macht mir die Ursach warum es nicht geschicht“), 29. Dezember („Gr. Georg wüßtest du wie vielen Kummer du mir machst. Dein edles Herz würde mich bedauern, und du würdest vielleicht wieder in meine Arme zurückkommen o das gebe Gott!“), 11. Januar 1789 („heute *logirte* mein G.[eorg] wieder bey mir o wie viele Freude machte es mir und wie danckte ich dem Himmel das mein Wunsch erfüllt“), 7. Februar („Ich mußte was mercken was mich meines Mannes Untreue überführte. Wie kränckt mich dieses tief“), 17. April („In der *Comodie* merckte ich was was mir vielen Kummer machte“), 18. April („heute reyßte jemand weg o möchten sie ganz wegbleiben so wäre meine Ruhe auf einige Zeit wieder hergestellt.“).

Das Repertoire der Weber'schen Truppe setzte sich aus dem üblichen Mix aus Werken des deutschen Musiktheaters, italienischen und französischen Opern in deutschen Übersetzungen sowie Schauspielen, meist Lustspielen, zusammen (vgl. Anh., S. 47ff.), wobei der Unterhaltungsaspekt überwog, was sicherlich auch der Größe und Zusammensetzung des Ensembles geschuldet war. Sogar ein kurzes Tanzstück wurde gegeben: das Ballett *Die bezauberten Bauern* (16. April 1789). Dabei könnte der aus Danzig gebürtige Tanzmeister Johann Harlaß mitgewirkt haben³⁴.

Im Gegensatz zu den Kalendernotizen der Herzogin, die die „Außensicht“ auf die Theatertruppe wiedergeben, bieten die Briefe von Vincent Weyrauch an seinen ehemaligen Prinzipal Gustav Friedrich Wilhelm Großmann quasi die „Innensicht“. Weyrauch hatte sich in Kassel in die Sängerin Jeanette von Weber verliebt und war mit den Webers nach Meiningen gegangen, um, wie er an Großmann schreibt, „gleich einem *Jacob* um meine *Rebecca*“ zu dienen. Er hatte also genug Nähe zur Familie und zum Direktor, um die Interna gut zu kennen. Demnach gestaltete sich der Beginn der Spielzeit äußerst positiv; in einem Schreiben vom 1. Oktober heißt es:³⁵

„Der Alte *Weber* hat, da er zahlreiche *Familie* hat, sich entschlossen selbst ein kleines Operchen zu *ent[r]epreniren* [...] und so war der Schluß gefaßt hieher zu gehen, wo wir einen der *Music* ganz ergebenen, und sonst in allem, einen huldreichen Fürsten antrafen [...] Hl: *Herzog* giebt Theater – bischen *Garderobbe* – Capelle und sonstige *Requisita* alles frey – wie lang – und wo dann hin – weiß ich nicht“.

³⁴ Sein Aufenthalt in Meiningen ist 1789/90 gesichert; vgl. *MwAN auf das Jahr 1789*, Nr. 47 (21. November), S. 192 (Anzeige zur Eheschließung in der Schlosskirche: „Den 14. November, der Tanzmeister, Herr Johann Harlaß, aus Danzig, mit Jungfer Maria Dorothea Hommerlin, gebürtig aus Kulmbach.“), *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 34 (21. August), S. 137 (Anzeige zur Taufe in der Schlosskirche: „Den 13. August, ein Sohn, Johann Anton, dem hiesigen Tanzmeister, Herrn Johann Harlaß.“). Anlässlich zweier Durchreisen durch Hildburghausen wird er 1796 als „Hof-Tanzmeister Harlas von Meiningen“ tituliert; vgl. *Hildburghäusische wöchentliche Frag- und Anzeigen auf das Jahr 1796*, Nr. 1 (2. Januar), S. 6 (am 29. Dezember 1795 durchpassiert), Nr. 18 (30. April), S. 142 (24. April durchpassiert). Diesen Titel hatte Harlaß allerdings 1790 noch nicht; das Fourierbuch (wie Anm. 13, Bl. 197r) weist in diesem Jahr den Tanzmeister Gensd'arm aus.

³⁵ *D-LEu*, Slg. Kestner/II/C/III/444, Nr. 9.

Allein die Gratis-Nutzung des als Theater hergerichteten Riesensaals im Schloss Elisabethenburg, oberhalb der Schlosskirche³⁶, sowie die ebenso kostenfreie Mitwirkung der Hofkapelle unter ihrem Musikdirektor Johann Matthäus Feiler und dem Konzertmeister Johann Jacob Kriegk waren eine große Entlastung für den Etat der Truppe. Auch die bauliche Unterhaltung des Theaters wurde vom Hof bestritten. In den herzoglichen Kammerrechnungen finden sich monatliche Ausgaben „wegen verabfolgter *Materiales* aus hiesigem Bau-Amte zum *Theater* im Herzog^len Schloße“³⁷. Freilich hatte auch das herzogliche Ehepaar ein über die persönliche Unterhaltung hinausgehendes Interesse an der Bereicherung des kulturellen Angebots in ihrer Residenz. Die Unterhaltung eines Theaters wertete, auch wenn es sich nicht um ein Hoftheater, sondern lediglich den saisonalen Besuch einer reisenden Gesellschaft handelte, nicht nur die Attraktivität des höfischen Lebens auf, sondern diente selbstverständlich auch der Ausgestaltung des Besuchsprogramms, wenn befreundete

³⁶ Der Raum im Schloss war ursprünglich lediglich für Aufführungen des Herzoglichen Liebhabertheaters eingerichtet worden, wurde später aber auch für Aufführungen reisender Theatergesellschaften genutzt; vgl. *Zweiter Brief an den Herrn Bibliothekar Reichard in Gotha von Herrn Walch in Meiningen*, in: *Theater-Journal für Deutschland*, 19. Stück, Gotha 1782, S. 69–83 mit Beilage „Grund-Riss vom Herzogl. Hof-Theater zu Meiningen“; Herbert A. Frenzel, *Thüringische Schlosstheater. Beiträge zur Typologie des Spielortes vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 63)*, Berlin 1965, S. 94–98. Die Theaterneubauten wurden erst 1799/1800 entfernt und bei der Ausstattung des Theaterneubaus im meiningischen Kurbad Liebenstein wiederverwendet; vgl. Erck/Kern (wie Anm. 2), S. 190. Theatervorstellungen fanden in Liebenstein, nachdem für den Sommer 1800 zunächst „eine Schauspielergesellschaft engagirt“, dann aber trotz Fertigstellung des Hauses wieder „abbestellt worden war“, erst im Sommer 1801 (Gesellschaft von Carl Witter) statt; vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 15, Nr. 5 (Mai 1800), S. 245f., Nr. 10 (Oktober 1800), S. 514 (jeweils unter der Rubrik *Badechronik*) sowie Frank Ziegler, „Das Theaterchen ist allerliebste“. *Theateraufführungen in der Gothaer Steinmühle (1812–1826) und Carl Maria von Weber*, in: *Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“ (Dresden 2011) sowie Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha (Weber-Studien, Bd. 9)*, Mainz 2014, S. 176.

³⁷ TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „*Herzogliche Kammerrechnung über alle Einnahme und Ausgabe auf das Jahr vom 1^{ten} April 1789. bis dahin 1790.*“, Bl. 31r (monatliche Beträge für September 1789 bis März 1790, insgesamt etwas mehr als 22 Reichstaler). Ein Band für die Folgezeit ab April 1790 ist nicht überliefert, so dass ein Nachweis für eine entsprechende Zahlung im letzten Monat der Weber'schen Spielzeit fehlt.

Potentaten in Meiningen zu Gast waren, so etwa vom 5. bis 26. November 1789 Herzog Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach mit seinem jüngerer Bruder Prinz Constantin, am 24./25. Januar 1790 der Landgraf Wilhelm IX. von Hessen-Kassel, vom 1. bis 6. Februar 1790 der Erbprinz Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld mit seiner Gemahlin Auguste, geb. Gräfin Reuß zu Ebersdorf, und am 24./25. Februar Herzogin Charlotte von Sachsen-Hildburghausen mit ihrer dreijährigen Tochter Charlotte³⁸. Allerdings blieben die Weber'schen Vorstellungen nicht dem höfischen Publikum allein vorbehalten; auch Bürger der Stadt hatten auf Basis eines Abonnements bzw. durch den Kauf von Einzelbillets Zugang, wie u. a. eine Zeitungsanzeige beweist³⁹.

Weitere Zuwendungen des Hofes an den Theaterdirektor gab es in Form von Naturalien: Zwischen Oktober und Februar wurde ihm monatlich ein halber Klafter Buchenholz, jeweils im Wert von 1 ½ Reichstalern, als Brennmaterial zur Verfügung gestellt⁴⁰; in der Jagdsaison im November erhielt er Wildbret (ein Schmaltier, also einen jungen weiblichen Hirsch) im Wert von über vier Reichstalern zugeteilt⁴¹. Ob die Webers im Gegenzug als Sänger bzw. Instrumentalisten eventuell auch bei Hofkonzerten unter Musikdirektor Feiler

³⁸ Vgl. die Eintragungen der Herzogin in ihre Taschenkalender (wie Anm. 28) sowie die Nachweise im Fourierbuch (wie Anm. 13), Bl. 194v–195v (Prinz Constantin reiste bereits am 4. November, einen Tag vor Herzog Carl August, an), 199v–201r.

³⁹ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60; dort wird lediglich auf das Abonnement hingewiesen: Zu der letzten geplanten Aufführung (Mozarts *Entführung aus dem Serail*) heißt es: „Dieses ist noch ein Abonnementstück.“ Einzelpreise sind nicht angegeben.

⁴⁰ TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „Herzogliche Kammerrechnung über alle Einnahme und Ausgabe auf das Jahr vom 1^{ten} April 1789. bis dahin 1790.“, Bl. 29r (Rechnungsnachweise für den 20. Oktober, 12. November, 4. und 22. Dezember 1789 sowie 1. Februar 1790). Die Rechnungslegung vom 20. Oktober weist auch den Maler Johann Christian Reinhart als Empfänger aus, der kurz darauf, am 27. Oktober 1789, Meiningen Richtung Italien verließ. Leider beginnen seine Tagebuchaufzeichnungen erst mit diesem Datum; vgl. Otto Baisch, *Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Culturbild*, Leipzig 1882, S. 60. Am 1. Februar 1790 ist der Kammermusikus Johann Elias Tischler als weiterer Empfänger ausgewiesen.

⁴¹ TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „Herzogliche Kammerrechnung über alle Einnahme und Ausgabe auf das Jahr vom 1^{ten} April 1789. bis dahin 1790.“, Bl. 55v.

oder kirchenmusikalischen Aufführungen unter Hofkantor Georg Nicolaus Spiess und Hoforganist Johann Philipp Bach⁴² mitwirkten, ist unbekannt.

Es verwundert nicht, wenn Schwiegersohn in spe Weyrauch noch Ende Oktober feststellte: „die Aktien des Herrn *Webers* und seines *FamilienTheaters* gehen sehr gut vor einen Anfang zu statten“⁴³. Der Begriff „*FamilienTheater*“ ist dabei für den Beginn der Saison wohl fast wörtlich zu nehmen; im Brief vom 1. Oktober (wie Anm. 35) beschrieb Weyrauch das Opern-Personal wie folgt: erste Sängerin Franz Anton von Webers Tochter Jeanette, zweite Sängerin die Schwiegertochter Josepha von Weber, dritte Sängerin die Ehefrau Genovefa von Weber, erster Tenor der Sohn Edmund von Weber, erster Bass der Schwiegersohn Vincent Weyrauch und dritter Bass der älteste Sohn Fridolin von Weber. Weyrauch fügte hinzu: „so denk' ich ist unser kleine Oper im kleinem [sic] besetzt gut genug vor[s] erste“. Edmund von Weber sollte demnach später, „wenn Hl: *Hiller* ankömmt“, zweite Tenorpartien singen, doch der als erster Tenor vorgesehene Friedrich Adam Hiller, der Sohn des Komponisten Johann Adam Hiller, dürfte der Aufforderung, nach Meiningen zu kommen, nicht gefolgt sein; er blieb bei der Gesellschaft von Jean Tilly in Norddeutschland⁴⁴. Als weitere Verstärkung die „alle Tage erwartet“ werde, nannte Weyrauch zudem das Ehepaar Christian Traugott und Marianne Sophia Geiling von der Wäterschen Gesellschaft in Breslau⁴⁵, den aus Innsbruck stammenden Schauspieler Franz Denifle und dessen ebenso aus Tirol kommende Kollegin

⁴² Bach wurde neben seiner Organistentätigkeit per Dekret vom 6. März 1790 zum „Kabinetmahler“ des Herzogs ernannt; vgl. *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 13 (27. März), S. 52. Er schuf zahlreiche Pastell-Porträts Meiningener Persönlichkeiten um 1800.

⁴³ Brief an G. F. W. Großmann vom 29. Oktober 1789, *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/444, Nr. 10.

⁴⁴ Vgl. die Angaben im Gothaer *Theater-Kalender auf das Jahr 1790*, hg. von Heinrich August Ottocar Reichard, S. 125–127 (der dort genannte Musikdirektor Weber war wohl Fridolin von Weber), Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*, Schwerin 1837, S. 130f., 139f., außerdem Hillers Brief an G. F. W. Großmann vom 14. November 1789, *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/168, Nr. 3.

⁴⁵ Zu Geilings Abgang aus Breslau (kontraktbrüchig und unter Hinterlassung von Schulden) vgl. *Annalen des Theaters*, Heft 5, Berlin 1790, S. 62f.

Leifer⁴⁶. Wie Weyrauch sollten auch Herr Denifle und Frau Leifer von der Gesellschaft Toscani-Santorini abgeworben werden, kamen aber nicht nach Meiningen, sondern blieben bis Ende März 1790 in Kassel⁴⁷. Statt dessen wechselte im Dezember 1789 das Schauspielerehepaar August Heinrich und Christiane Charlotte Fabrizius⁴⁸, das von Weyrauch nicht erwähnt wird, von Kassel nach Meiningen, wo es durch eine Zeitungsanzeige anlässlich der Taufe ihres Sohnes Georg Karl Ludwig am 21. Januar 1790 verbürgt ist⁴⁹.

Da keine Theaterzettel überliefert sind, sind nur wenige weitergehende Aussagen zum Personal möglich. Zusätzliche Hinweise finden sich beispielsweise in einem Weber'schen Aufführungsmaterial, das in Meiningen entstanden sein dürfte, sich aber heute in Hamburg befindet: jenes zur Oper *Der Transport im Koffer* von Edmund von Weber⁵⁰. Das Werk erwähnte Vincent Weyrauch in einem Brief vom 7. April 1790: „Mein Schwager *Edmund Weber* hatt eine Oper gemacht = der Transport im Koffer genannt: sie ist der Musik wegen werth aufgeführt zu werden“⁵¹. Vorstellungen in Meiningen sind zwar nicht bezeugt, aber das Material dürfte bereits zum Einstudieren ausgeteilt gewesen sein, denn auf den Solopartien finden sich entsprechende Namens-

⁴⁶ Weyrauch unterliefen bei den Namen Fehler: Der als 2. Bass genannte Gäuling dürfte mit dem erwarteten Geiling identisch sein; Mad. Leifer nennt er in seinen Briefen fälschlich Mad. Laufert bzw. Laufer.

⁴⁷ Vgl. Weyrauchs Brief an Großmann vom 10. April 1790 (*D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/444, Nr. 13), in dem er unter anderen Mitteilungen aus Kassel schreibt: „*Mad: Laufer* [recte: Leifer] soll schon nach *Tyrol* abgegangen seyn“. In Marburg bzw. Kassel traten Denifle und Frau Leifer seit Juni 1789 bis zum Spielzeitende (Beschluss der Vorstellungen in Kassel am 31. März 1790) auf; vgl. die in Anm. 10 genannten Theaterzettel. Zuvor waren beide, vom Innsbrucker Theater kommend, ab April 1789 kurzzeitig bei G. F. W. Großmann in Hannover engagiert gewesen; vgl. *Annalen des Theaters*, Heft 5, Berlin 1790, S. 27.

⁴⁸ In Kassel bzw. Marburg hatte das Ehepaar Fabrizius bereits seit Dezember 1788 gespielt; letztmals trat es am 7. Dezember 1789 auf; vgl. die in Anm. 10 genannten Theaterzettel.

⁴⁹ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 4 (23. Januar), S. 15 unter den in der Schlossgemeinde Getauften: „Den 21. Jan., ein Sohn, Georg Karl Ludwig, dem Hofchauspieler, Herrn August Heinrich Fabrizius.“

⁵⁰ Vgl. dazu Neubacher (wie Anm. 31), S. 1004. Partitur und Stimmen aus ehemals Weber'schem Besitz befinden sich in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg unter der Signatur ND VII 422.

⁵¹ *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/444, Nr. 12.

zuordnungen: Neben Genovefa, Fridolin und Edmund von Weber sowie Vincent Weyrauch sind dort auch der im Oktober 1789 laut Weyrauch noch erwartete, in Meiningen wohl nur kurzzeitig tätige Bass Geiling⁵² sowie der Tenor Pauli notiert. Der Letztgenannte, der sein Engagement bei Carl Döbbelin in Magdeburg⁵³ verlassen hatte, um sich bis April 1790 den Webers anzuschließen⁵⁴, besetzte wohl nach der Absage Hillers das bis dahin von Edmund von Weber vertretene Fach des ersten Tenors. Weyrauch würdigte ihn in einem Brief vom 17. April 1790 freilich lediglich als Schauspieler: „der Mann ist nicht schlecht [...] junge Helden spielt er unter seinen Rollen am besten – an sonstige Liebhaber oder zärtlich-feuriges Fach müssen sich nicht wagen“⁵⁵. In der Meininger Zeitung annoncierte zudem zweimal (im Februar sowie nach Ende der Weber'schen Spielzeit Anfang Mai) ein Schauspieler Bock, der (wohl als Nebenverdienst) Silhouetten verfertigte⁵⁶; auch er dürfte zum Personal der Weber'schen Theatertruppe gehört haben, ebenso wie die Schauspielerin Mollin, der laut Kammerrechnungen im Januar 1790 Feuerholz zugeteilt wurde⁵⁷. Das Meininger Ensemble unter Direktor Franz

⁵² Der Bassist, der „von der Wäterschen Gesellschaft nach Meinungen verschrieben war, dort aber seines Bleibens nicht fand“, gastierte bereits am 25. Februar 1790 in Hannover; vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 5, Nr. 7 (Juli 1790), S. 409 (dort fälschlich als „Herr Gleining“). Weiter heißt es dort: „Er hat eine gute Baßstimme. Er gieng von hier nach Magdeburg zur Gesellschaft des jungen Döbbelin.“

⁵³ Vgl. *Gothaer Theater-Kalender auf das Jahr 1790*, hg. von Heinrich August Ottocar Reichard, S. 103; Fachangaben: „erste Liebhaber, Helden- und Militair-Rollen, singt 2ten Tenor“.

⁵⁴ Im Brief Weyrauchs an Großmann vom 7. April 1790 (wie Anm. 51) wird Pauli erwähnt: Er hatte sich von Meiningen aus beim Prinzipal Samuel Meddox beworben, dieser hatte aber, wie Weyrauch schreibt, „das mit ihm geschlossene *engagement* abgeschrieben“, also widerrufen, da er seine Gesellschaft Ende März 1790 auflösen musste; vgl. *Theaterbote von Baireuth während des letzten Aufenthalts der Meddoxischen Schauspielergesellschaft daselbst*, Erlangen 1790, S. 107–110.

⁵⁵ *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/444, Nr. 14.

⁵⁶ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 6 (6. Februar), S. 23 sowie Nr. 18 (1. Mai), S. 73; letztgenannte Anzeige: „Allen respectiven hohen Herrschaften, und Gönnern empfiehlt sich, wegen Kürze der Anwesenheit, in Verfertigung verschiedener Silhouets, zu den billigsten Preisen, nochmals ganz ergebenst Bock, Schauspieler.“

⁵⁷ TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „*Herzogliche Kammerrechnung über alle Einnahme und Ausgabe auf das Jahr vom 1^{ten} April*“

Anton von Weber, der, wie in späteren Jahren auch, selbst nie auf der Bühne gestanden haben sondern eher im Orchestergraben mitgewirkt haben dürfte, setzte sich demnach – nach einer anfänglichen Konsolidierungsphase mit deutlich weniger Personen – aus sechs Familienmitgliedern und vermutlich maximal sieben weiteren Darstellern zusammen.

Trotz dieser aus ökonomischer Sicht klugen Personalpolitik, die den Darstellern kräftemäßig sicherlich einiges abverlangte, scheint sich das von Vincent Weyrauch beschriebene anfänglich sehr positive Klima bald verschlechtert zu haben, so dass dieser im Brief vom 10. April 1790 (wie Anm. 47) schrieb: „ich bin froh daß ich von dem *Liliputer* Hof einmahl erlöst bin“. Trotz der günstigen Bedingungen war die Unternehmung in den letzten Monaten wohl defizitär – die vergleichsweise kleine Residenz ernährte auch eine zahlenmäßig so kleine Truppe wie die Weber'sche nicht über einen derart langen Zeitraum. Daran änderte auch der äußerst lukrative Verkauf von Musikalien von Pleyel, Gyrowetz und Mozart, die Franz Anton von Weber wohl in Wien erworben hatte und von Familienmitgliedern kopieren ließ, an den Meininger Hof im Januar⁵⁸ nichts. Schließlich gab es bedeutende Einnahmeausfälle: Nach dem Tod des Kaisers Joseph II. († 20. Februar 1790) begann am 7. März eine mehrwöchige Hoftrauer⁵⁹, nach welcher der Spielbetrieb offenbar erst

1789. *bis dahin* 1790.“, Bl. 29r (Abrechnung vom 12. Januar 1790). Wohl identisch mit der 1748 in Mannheim geborenen Schauspielerin Juliane Mollin (Bühnendebüt 1764); vgl. den Gothaer *Theater-Kalender auf das Jahr 1790*, hg. von Heinrich August Ottocar Reichard, S. 189.

⁵⁸ Vgl. TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „*Concept zur Jahres-Rechnung über die bey Herzog^{l^{em}} Hof-Amte in Meiningen vom 1^{ten} April. 1789. bis dahin 1790 gezogenen Einnahmen und bestrittenen Ausgaben.*“, Bl. 36v unter Ausgaben „In Betreff angeschaffter Musicalien“ mehr als 25 Reichstaler und 14 Groschen „dem Schauspieler Herrn *von Weber* bezalt, für verschiedene Stücke von *Pleyel, Girovez, Mozardt*, laut Zettel *de 20^{ten} Januar: 1790.*“

⁵⁹ Vgl. den Taschenkalender der Herzogin (wie Anm. 28), Notiz am 7. März 1790: „die Trauer wurde auf 6. Wochen für den Kayser angelegt und es war kein *Concert.*“ Im *Fourierbuch* (wie Anm. 13), Bl. 203r heißt es ebenso: „Die Hof-trauer wird 6. Wochen lang getragen.“, zudem solle es „Vier Wochen über keine Musik bey Hofe“ geben (Bl. 203v). Eigentlich wurde ebd. der 3. April als letzter Tag ohne Musikdarbietungen vorgesehen, ganz so strikt wurde die Regelung allerdings nicht eingehalten; bereits am 14. März vermerkte die Herzogin in ihrem Taschenkalender „*Sontag* war wieder *Concert*“, und am 30. März setzten die Webers eine Oper auf den Spielplan.

wieder am 23. März aufgenommen wurde. Es folgten die spielfreien Ostertage (Gründonnerstag, 1. April, bis Ostersonntag, 4. April) und schließlich noch gesundheitliche Probleme der ersten Sängerin Jeanette Weyrauch⁶⁰. Vincent Weyrauch hatte Großmann im Brief vom 7. April 1790 (wie Anm. 51) mitgeteilt: „Diese Woche wird mit der Entführung das *Abbonement* geschlossen. Künftige Woche sind 3. Vorstellungen zum Besten der Gesellschaft – und dann geht jeder seiner Wege“. Tatsächlich fand besagte Vorstellung der Mozart'schen *Entführung aus dem Serail* laut Kalendernotiz der Herzogin erst am 19. April zum Beschluss der Saison statt; zwei Tage später reiste Herzog Georg nach Leipzig ab⁶¹. Die Hoffnungen von Karl Stamitz, der am 9. April von Kassel kommend in Meiningen eingetroffen war, hier eine eigene Oper aufzuführen zu können⁶², blieben unerfüllt.

Statt dessen endete die Spielzeit mit einem Missklang: In der Ausgabe der *Meiningischen wöchentlichen Anfragen und Nachrichten* vom 24. April findet sich eine überschwängliche anonyme Abschiedsanzeige, die wohl von Franz Anton von Weber stammen dürfte.⁶³

„Beschämt – – iedoch innigst gerührt, stattet Ungenannter allen Guten und Edlen, welche ganz ohne dessen Erdreistung, seine Abreise von dahier durch ausgezeichnete Grosmuth unterstützt haben, den wärmsten und ersinnlichsten Dank ab. – Eine Stadt, die solcher gut- und edelgesinnten Bewohner, wie – Meiningen, sich rühmen kan[n], darf mit Recht die Edle genannt werden. – –“

⁶⁰ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60 („Wegen Unpäßlichkeit der Madame Weyrauch bleibt das Theater auf heute geschlossen.“) sowie den Hinweis Vincent Weyrauchs in seinem Brief vom 17. April 1790 (wie Anm. 55), seine Frau habe „vor 14 Tagen einen starken Husten bekommen – der noch sehr anhält – daß Sie kaum ordentlich zu spielen vermag“.

⁶¹ Der Herzog kehrte erst am 2. Mai nach Meiningen zurück; zur Reise vgl. die Notizen im Taschenkalender der Herzogin (wie Anm. 28) sowie im *Fourierbuch* (wie Anm. 13, Bl. 218r (Abreise) und 221v (Rückkehr)).

⁶² Vgl. Weyrauchs Mitteilungen im Brief vom 10. April 1790 (wie Anm. 47). In den Kalendernotizen von Herzogin Louise Eleonore (wie Anm. 28), dem *Fourierbuch* (wie Anm. 13) und den höfischen Rechnungsbüchern (vgl. Anm. 37 und 58) findet Stamitz' Besuch keine Erwähnung.

⁶³ *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 17 (24. April), S. 68.

Im krassen Gegensatz dazu folgt eine unmissverständliche Bekanntmachung:

„Es wird hiermit auf höchsten Befehl Sr. Durchlaucht, des regierenden Herrn Herzogs, bekannt gemacht, daß der Directeur der bisher hier gegenwärtigen Schauspielergesellschaft, Herr Weber, keine rechtliche Forderung mehr an Se. Herzogl. Durchlaucht zu machen hat, wie er falschlich vorzugeben sich unterstehet. Seine Gläubiger haben sich also um so eher darnach zu achten, je weniger nach seinem Abgange irgend eine Rechnung für denselben von Sr. Herzogl. Durchlaucht bezahlt werden wird.“

Ob die Webers mit bewusster Täuschungsabsicht oder in gutem Glauben behaupteten, ihre finanziellen Verbindlichkeiten würden von der Hofkasse gedeckt, darüber lässt sich nur spekulieren. Tatsächlich finden sich in den Kammerrechnungen 1789/90 mehrfach finanzielle Zuwendungen für auswärtige Künstler, so Kostgelder für den Klarinettenisten Philipp Meißner⁶⁴ aus Würzburg (gezahlt am 3. Juni und 13. Dezember 1789), Postgeld für den Kammermusikus Braun von Hamburg nach Meiningen und zurück⁶⁵ sowie Übernachtungskosten für den erwähnten Meißner, das Ehepaar Johann Conrad und Regina Schlick aus Gotha sowie die Hornisten-Brüder Anton und Ignaz Böck⁶⁶. Die genannten Personen wurden zudem während ihres

⁶⁴ Meißner erhielt noch weitere Zahlungen; so wurde ihm vom Hof u. a. eine Klarinette abgekauft, die Meißners Schüler, der 1788 in Meiningen als erster Klarinettenist angestellte Kammermusikus Carl Andreas Göpfert, erhielt; vgl. TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „*Concept* zur *Jahres-Rechnung* über die bey *Herzog^{em} Hof-Amte* in *Meiningen* vom 1^{ten} *April*. 1789. bis dahin 1790 gezogenen *Einnahmen* und bestrittenen *Ausgaben*.“, Bl. 35v–36r.

⁶⁵ Trotz der angegebenen Reiseroute dürfte es sich um den Oboisten Johann Friedrich Braun, Kammermusikus in der mecklenburg-schwerinschen Hofkapelle, gehandelt haben.

⁶⁶ Vgl. TSA Meiningen, Bestand Neuere Rechnungen, II, 26: Alte Hofkasse-Rechnungen, darin: „*Herzogliche Kammerrechnung über alle Einnahme und Ausgabe auf das Jahr vom 1^{ten} April 1789. bis dahin 1790.*“, Bl. 63r (Kostgelder), 63v (Postgeld) bzw. 66r (Übernachtungskosten, jeweils gezahlt an den „Hirsch-Wirth Bühner“). Die bei den Böcks notierte Ortsangabe (aus Gotha) dürfte nicht den Herkunftsort, sondern die vorhergehende Reisestation bezeichnen; die Hornisten-Brüder befanden sich bis zu ihrer Anstellung in München 1790 auf ausgedehnten Konzertreisen.

Meiningen-Aufenthalts vom Hof verköstigt⁶⁷. Doch dies sind alles Musiker, die in Hofkonzerten auftraten⁶⁸, vermutlich ohne weitere Einnahmen erwirtschaften zu können, anders als die Webers, die vom Verkauf der Theater-Eintrittskarten an Bürger der Stadt profitierten. Die Webers dürften ihre Schulden schließlich beglichen haben; immerhin blieben zwei Familienmitglieder noch bis mindestens Anfang Juli 1790 in der Stadt: Edmund von Weber und seine Frau warteten hier noch die Geburt ihres ersten Kindes Georg Karl Ludwig ab⁶⁹.

Der Saisonbeschluss in Meiningen war gleichzeitig das Ende der ersten Weber'schen Theatertruppe. Anfang 1790 machten sich die veränderten politischen Verhältnisse bemerkbar: Die französische Revolution hatten die Grundfesten der Gesellschaft erschüttert; keine guten Zeiten für das Theater! „Mein Schwiegervater hatt Himmel und Hölle ordentlich aufgebothen um einen Ort zu kriegen“, klagte Vincent Weyrauch in seinem Brief vom 7. April 1790 (wie Anm. 51), und tatsächlich blieb die Suche nach einem neuen Auftrittsort vorerst vergeblich. Franz Anton von Weber musste die Verträge seiner Künstler kündigen; danach fehlen für ein ganzes Jahr verbindliche Hinweise über seinen Aufenthalt und seine weiteren Aktivitäten⁷⁰.

⁶⁷ Vgl. das *Fourierbuch* (wie Anm. 13), Bl. 190v: „Hl. Meißner Clar[i]netist aus Würzburg“ ist unter den Tafelgästen am 14. Mai 1789 vermerkt mit dem Hinweis „bis d 4. *Juni*“; anschließend heißt es: „Die Waldhornisten *Boecke* haben von 16^{ten} *May* bis mit den [kein Datum eingetragen] *Juli* an Camer Tisch gespeißt. Hl. *Chellist* Schlick und seine Frau, haben das Eßen, und Trincken vom 20. *May* bis mit d 10. *Juni* erhalten“. Meißner kam dann nochmals im November 1789 nach Meiningen und wurde laut *Fourierbuch* (ebd., Bl. 134v) vom 6. November bis 15. Dezember „vom Camer Tisch gespeißt“, ebenso seine Frau und deren Magd, die sich vom 6. bis 15. Dezember in Meiningen aufhielten.

⁶⁸ Herzogin Louise Eleonore vermerkte 1789 in ihrem Taschenkalender (vgl. Anm. 21) entsprechende Hinweise, die die herausgehobene Stellung einiger dieser Musiker bezeugen, u. a. am 21. Mai („war nachmittags großes *Concert* im Englischen Garten. *Madame* Schlick lies sich hören ihr Mann, die *Beeks* und Meißner“), 29. Mai („gab der Herzog der Schlicken einen *Ball* im Englischen Garten“), 10. Juni („die Schlicks giengen wieder nach Gotha“).

⁶⁹ Vgl. *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 28 (10. Juli), S. 113f.: „(Bey der Schloßgemeinde.) Getaufte. [...] Den 8. Jul. ein Sohn, Georg Karl Ludwig, dem Hofschauspieler, Herrn Edmund von Weber.“

⁷⁰ Vgl. Frank Ziegler, *Die Webers in Regensburg? Eine familiengeschichtliche Misczelle*, in: *Weberiana* 20 (2010), S. 196–200.

II. Die Webers in Hildburghausen 1794 und 1796/97

Erst im November 1791 wagte Vater Weber erneut den Schritt in die Selbständigkeit als Theaterprinzpal und ließ seine Gesellschaft nachfolgend in Nürnberg, Erlangen, Amberg und Bayreuth spielen, wo er Ende März 1794 die Direktion an Daniel Gottlieb Quandt übergab⁷¹. Danach findet sich erstmals der Ort Hildburghausen auf der Reiseroute der Webers. Dorthin hatte Quandt die vormals Weber'sche Gesellschaft geführt: Er kam am 16. Mai an⁷² und eröffnete zwei Tage später das Theater, wo er bis zum 13. Juli spielte⁷³. Zu seiner Gesellschaft gehörten auch Edmund von Weber und seine Frau Josepha – das dürfte der Grund gewesen sein, dass am 6. Juni auch Franz Anton von Weber auf der Durchreise von Nürnberg nach Weimar die kleine Residenzstadt aufsuchte, wo er – vermutlich mit Ehefrau Genovefa und Sohn Carl Maria – im Gasthaus „Weißer Schwan“ logierte⁷⁴. Wie lange er sich dort aufhielt ist unbekannt; Genovefa von Weber musste allerdings bereits zehn Tage später ihr Engagement am Weimarer Hoftheater antreten⁷⁵, so dass es bei einem Kurzbesuch geblieben sein dürfte.

Der Eindruck scheint positiv gewesen zu sein, denn nach dem Ende der letzten Weber'schen Theaterunternehmung in Salzburg Ende Februar 1796⁷⁶ wählten die Webers Hildburghausen als längerfristigen Aufenthaltsort; sicherlich eine gute Wahl, denn als Residenzstadt verfügte der Ort über eine Hofkapelle, seit 1794 unter Leitung des Musikdirektors Johann Andreas Gleichmann, und einen zumindest saisonalen Theaterbetrieb, also ideale Möglichkeiten für

⁷¹ Vgl. Frank Ziegler, *Daniel Gottlieb Quandt, Carl Maria von Weber und der Allgemeine Deutsche Theater-Anzeiger*, in: *Weberiana* 24 (2014), S. 68f.

⁷² Vgl. *Hildburghäusische wöchentliche Frag- und Anzeigen auf das Jahr 1794*, Nr. 21 (24. Mai), S. 165: „Angekommene und durchpaßirte Personen. Eißfelder Thor. Den 16. May. [...] Herr Schauspieldirector Quandt und dessen Gesellschaft aus Bayreuth, log. in der Schwane.“

⁷³ Vgl. die Theateranzeigen ebd., Nr. 20 (17. Mai), S. 155, Nr. 21 (24. Mai), S. 164, Nr. 25 (21. Juni), S. 194 und Nr. 28 (12. Juli), S. 217.

⁷⁴ Vgl. ebd., Nr. 24 (14. Juni), S. 187: „Angekommene und durchpaßirte Personen. Eißfelder Thor. Den 6. Juny. Herr von Weber aus Nürnberg, log. in der Schwane.“

⁷⁵ Vgl. Frank Ziegler, *Die Webers und Lauchstädt – Streiflichter zur Familien- und regionalen Theatergeschichte*, in: *Weberiana* 15 (2005), S. 24f.

⁷⁶ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, Bd. 11, Nr. 4 (April 1796), S. 204.

die Webers, sich künstlerisch „nützlich“ zu machen. Zudem galten Herzog Friedrich von Sachsen-Hildburghausen und seine Frau, Herzogin Charlotte⁷⁷, als ausgesprochen kunstliebend. Charlotte von Sachsen-Hildburghausen, im Familienkreis als „Singschwester“ oder „Singlotte“ bezeichnet⁷⁸, wurde von Jean Paul 1799 beschrieben als „die himlische Herzogin mit schönen kindlichen Augen – das ganze Gesicht vol Liebe und Reiz und Jugend – mit einer Nachtigallen-Stimrize – und einem Mutterherz“⁷⁹. Ihr Nekrolog in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* hebt die besondere musische Atmosphäre am Hof hervor:⁸⁰

„In ihren früheren Jahren fand sie [die Herzogin] viel Vergnügen daran, in den Hofconcerten Arien, Duetten etc. zu singen, wobey gewöhnlich ihr Durchl. Gemal sie selbst mit der Violin accompagnirte. Es war für jeden Künstler eine höchst erfreuliche Erscheinung, dieses würdige Regentenpaar der Kunst mit so viel Liebe anhangen zu sehen“.

Auch der Schauspieler Carl Ludwig Costenoble, der 1794 mit Quandt nach Hildburghausen gekommen war, bestätigt dies in seinen Erinnerungen:⁸¹

„Ferner ist zu merken, daß ich im Orchester bey Vorführung der Zauberflo[e]te, die obligate Parthie Taminos übernehmen mußte⁸²,

⁷⁷ Herzogin Charlotte Georgine Luise Friederike von Sachsen-Hildburghausen, geb. Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz (1769–1818), war eine Schwester der preußischen Königin Luise und die Mutter der späteren bayerischen Königin Therese. Kulturell geprägt hatte sie der Aufenthalt am Hof ihrer Großmutter, der Landgräfin Marie Louise Albertine von Hessen-Darmstadt, wo sie erzogen wurde.

⁷⁸ Vgl. Armin Human, *Chronik der Stadt Hildburghausen*, Teil 2 (*Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningerische Geschichte u. Landeskunde*, Heft 65), Hildburghausen 1912, S. 272–274.

⁷⁹ Brief an Christian Otto vom 24. oder 25. Mai 1799, nach: *Jean Pauls sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 3. Abt., Bd. 3: *Briefe 1797–1800*, hg. von Eduard Berend, Berlin 1959, S. 193 (Nr. 267).

⁸⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 20, Nr. 28 (15. Juli 1818), Sp. 502–505, gez. „Gn.“ (Zitat Sp. 503).

⁸¹ Manuskript in Wien, Wienbibliothek im Rathaus, H. I. N. 17.337, Ic 59.759, Kasten I, Bl. 57v.

⁸² Gemeint ist die Flöten-Partie, nicht die Gesangsrolle des Tamino. Mozarts *Zauberflöte* wurde in Hildburghausen laut Theateranzeige (wie Anm. 73, S. 194) u. a. am 27. Juni 1794 wiederholt, leider sind vorherige Vorstellungen nicht angegeben.

welches [ich] so gut ausführte⁸³, daß die Herzogin mir bey Gelegenheit einer Festivität auf dem Schlosse – der Fürstin Geburtstag wurde gefeyert⁸⁴ mit einem Feuerwerk, das der Regierende eigenhändig anzündete – mir sagte: Sie blasen sehr schön die Flöte, Hl *Costenoble* und ich bitte mit heraufzukommen, so oft ich mich von der Capellmusik zu meinen Gesängen accompagniren lasse. – Ich verbeugte mich und murmelte allerhand von: hoher Gnade und hoher Ehre und erschien in der folgenden Woche im Troß der Musik vor der Gebietenden, die unter andern Tonstücken auch Taminos Arie: Dieß Bildniß ist bezaubernd schön *pp* mit einer wundervollen klaren, warmen anmuthigen Stimme und mit einer Pra[e]cision und Methode vortrug, daß wir bis ins innerste Gemüth gerührt wurden und noch immer horchten als der letzte Himmelston bereits verklungen war. War es der Zauber des lieblichen Gesanges allein, oder hatte die hohe Schönheit der Fürstin Theil an unserem Enthusiasmus, will ich dahin gestellt seyn lassen; aber ich meines Orts, kann mich rühmen, nur von der fürstlichen Künstlerin begeistert gewesen zu seyn.“

Eine andere Begebenheit, die Costenoble überliefert, könnte auch Edmund von Weber miterlebt haben:⁸⁵

„Später gab der Herzog dem ganzen Personale Quandts einen Schmaus in einem von Hildburghausen entlegenen fürstlichen Garten. Als wir alle an der langen Tafel wohlgemuth saßen und uns die fürstlichen Bissen behagen ließen, trat das fürstliche Paar herein. Wie nach einem Commando sprangen wir alle von unsern Sitzen auf und das fröhliche Gesumme verwandelte sich plötzlich in eine Todtenstille. Als die Durchlauchtigen ihre Gäste die Musterung hatten paßiren lassen, und trotz wiederholtem Befehle keines derselben sich niederzulassen wagte,

⁸³ Geändert aus „welches mir so gut gelang“, dabei „mir“ gestrichen, ohne das nötige „ich“ zu ergänzen.

⁸⁴ Tatsächlich handelte es sich um den Namenstag (5. Juli), nicht den Geburtstag (17. November) der Herzogin Charlotte; im November befand sich Costenoble mit der Quandt'schen Gesellschaft längst wieder in Bayreuth.

⁸⁵ Manuskript der Erinnerungen (wie Anm. 81), Bl. 57v.

entfernten sich die hohen Wirthe mit gnädigem Kopfnicken, und wir knüpften sofort ans fröhliche Ende den fröhlichen Anfang bis der Tag sich neigte.“

Ein solches musisch-liberales Klima dürfte die Webers angelockt haben; aber auch ein anderer Umstand: Im Vergleich zu großen Residenzen wie Wien oder München waren die Lebenshaltungskosten in Hildburghausen wesentlich geringer – ein starkes Argument, hatte die Familie doch nach dem Ende der eigenen Theatertruppe Februar 1796 kein geregeltes Einkommen mehr; vermutlich hielt man sich mit Gelegenheitsjobs „über Wasser“. Immerhin waren etliche Mäuler zu stopfen: Zur Familie gehörten zum Zeitpunkt der Ankunft in Hildburghausen neben Franz Anton von Weber dessen Ehefrau Genovefa und der gemeinsame Sohn Carl Maria sowie vermutlich bereits Schwester Adelheid⁸⁶ und die Dienstmagd Christiane Adam⁸⁷; Monate später kam für einige Zeit noch der inzwischen verwitwete Sohn Edmund von Weber hinzu⁸⁸. Auffallend ist jedenfalls, dass Franz Anton von Weber, der sonst gerne in den ersten Häusern abstieg, hier vergleichsweise bescheiden lebte: im obersten Stock des Hauses von Bäckermeister Friedrich Haupt in der Oberen Marktstraße⁸⁹.

⁸⁶ Die Anwesenheit von Adelheid von Weber in Hildburghausen geht aus dem Umstand hervor, dass sie in einem Brief Franz Anton von Webers aus Salzburg an Johann Peter Heuschkel in Hildburghausen vom 28. Dezember 1797 (vgl. Anm. 94) diesen grüßen ließ, was eine vorherige persönliche Bekanntschaft vermuten lässt. Außerdem ist sie am 16. Juni 1797 in Hildburghausen als Taufpatin genannt (vgl. Anm. 107).

⁸⁷ Laut MMW, Bd. 2, S. 428 leistete die Magd den Webers sechzehn Jahre lang treue Dienste; da Franz Anton von Weber 1812 starb, müsste sie 1796 eingestellt worden sein. Zu diesem Schluss gelangte bereits Pisarowitz, *Weber-Brenner* (wie Anm. 1), S. 441.

⁸⁸ Für Januar/Februar 1797 ist sein Aufenthalt in Hildburghausen gesichert; vgl. Ryuichi Higuchi, Frank Ziegler, „Fürchte Gott! und wandle den Weg der Tugend“. *Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 17f.

⁸⁹ Vgl. MMW, Bd. 1, S. 30; laut „Seelen-Register oder Verzeichniß aller in der Herzoglichen Residenz-Stadt Hildburghausen am Leben seyenden Personen, nebst Bemerkung sämtlicher Gebäude gefertigt im Monath Januar: 1796“ (Kreisarchiv Hildburghausen, 356/2458, Bl. 4r) wohnte Haupt mit Ehefrau und drei Töchtern im Haus Nr. 32. Am Haus befindet sich heute eine Gedenktafel.

Wann die Webers in Hildburghausen eintrafen (wohl im März 1796), ist bislang nicht nachweisbar. Zwar verfügen die *Hildburghäusischen wöchentlichen Frag- und Anzeigen* über Fremdenanzeigen, doch diese sind offenbar nicht lückenlos; die Webers tauchen darin jedenfalls nicht auf. Vielleicht reiste Franz Anton von Weber im April besuchsweise nach Meiningen; die dortige Herzogin Louise Eleonore vermerkte in ihrem Kalender am 15. April 1796: „Freytag kam mittag [...] der *Major v. Weber*“⁹⁰. Den Titel Major benutzte Vater Weber häufiger; das ist freilich noch kein Beweis, dass es sich bei dieser Notiz tatsächlich um Franz Anton von Weber handelte.

Fast meint man, die Familie hätte es in Hildburghausen – ganz anders als in den Jahren zuvor und danach – darauf angelegt, „unsichtbar“ zu bleiben; in der Hildburghäuser Zeitung findet sich 1796/97 kein einziger Hinweis auf die Webers. Nicht einmal die Taufe der am 14. Juni 1797 geborenen Antonetta von Weber, der jüngsten Schwester Carl Marias⁹¹, wurde vermeldet; vielleicht auch ein Gebot der Sparsamkeit.

Für den zehnjährigen Carl Maria von Weber stand in Hildburghausen die musikalische Weiterbildung im Vordergrund; als Klavier- und Generalbasslehrer hatte Vater Weber den 23-jährigen Johann Peter Heuschkel gewinnen können. Heuschkel, seit 1792 als Kammermusikus (Oboist) und seit 1794 als Hoforganist in Hildburghausen tätig, war von der Herzogin 1794 auch zum Musiklehrer der Prinzen und Prinzessinnen ernannt worden⁹². Carl Maria von Weber stellte dem Pädagogen in seiner autobiographischen Skizze von 1818 bezüglich der Förderung seiner eigenen pianistischen Fähigkeiten ein begeistertes Zeugnis aus:⁹³

⁹⁰ TSA Meiningen, Geheimes Archiv Meiningen XV FF 18/16. In den *Meiningischen wöchentlichen Anfragen und Nachrichten* gibt es auch zu dieser Zeit keine Fremdenanzeigen, über die ein Gegenbeleg (mit möglicher Herkunftsangabe) zu finden wäre.

⁹¹ Vgl. Pisarowitz, *Weber-Brenner* (wie Anm. 1), S. 442; zu ihrem Tod am 29. Dezember 1798 in München vgl. Ludwig Wolf, Frank Ziegler, *Weber-Orte in München*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 7.

⁹² Vgl. Human, *Chronik* (wie Anm. 78), Teil 2, S. 274 und 292.

⁹³ Vgl. Carl Maria von Weber, *Hinterlassene Schriften*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden, Leipzig 1828, Bd. 1, S. VI (Hell verlas den Namen als „Hauschkel“; hier korrigiert).

„Den wahren, besten Grund zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Clavier, und gleicher Ausbildung beider Hände habe ich dem braven, strengen und eifrigen Heuschkel in Hildburghausen (1796–97) zu verdanken. So wie mein Vater die allmähliche Entwicklung meines Talentes sah, sorgte er mit der liebevollsten Aufopferung für dessen Ausbildung.“

Nimmt man diese Aussage genau, dann erwachte möglicherweise erst in Hildburghausen Vater Webers Gedanke, dass sein Sohn für eine Karriere als musikalisches „Wunderkind“ taugen könnte, auch wenn er dafür, im Vergleich mit anderen Frühbegabten, fast schon ein wenig zu alt war. Wie dankbar die Webers Heuschkel waren, bezeugt ein Brief von Vater und Sohn vom 28. Dezember 1797 aus Salzburg. Carl Maria von Weber redete den Adressaten mit „Theuerster, Geliebtester Lehrer“ an und betonte: „noch habe leider keinen so guten Lehrer gefunden, als ich an Ihnen verlohrt, und habe wegen diesem, was ich von ihnen gelernt schon Oft grosse Ehre eingärndet.“ Und auch Vater Weber bestätigte in seiner Nachschrift: „einen solchen Braven, Treuen, und fleisigen Lehrer bekommt Carl nicht wider, wie er leyder an Ihnen verlohren, und darum bereue es sehr oft, das ich von Hildburghausen weggegangen bin“. Das im Brief genannte Programm, das der elfjährige Carl kurz zuvor in Salzburg Michael Haydn vorgespielt hatte, um sich als dessen Schüler zu empfehlen, bezeugt, wie weit er unter Heuschkels Anleitung fortgeschritten war: ein „*Concert* [vo]n Kozeluch, einige Variationen, etwas von Righini lidern, d[ann e]in Recitativ auß dem Tod Jesu“; alles von Haydn mit „grossem B[eifa]ll“ quittiert⁹⁴. Die Anhänglichkeit des Schülers ging so weit, dass er seinem ehemaligen Lehrer im Herbst 1798 eine Ausgabe seiner ersten publizierten Komposition, der *Sechs Fugetten*, übersandte⁹⁵. In seinem

⁹⁴ *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 8; Textlücken durch Papierausschnitt.

⁹⁵ *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 9. Der 1798 entstandene Brief ist nicht datiert. Das Vorwort der gedruckten Ausgabe der *Fugetten* ist allerdings mit 1. September 1798 datiert; der Brief muss danach entstanden sein. Franz Anton Weber war 1798 möglicherweise zweimal in Wien, offenbar zunächst alleine, plante dann aber nochmals eine Fahrt mit der gesamten Familie. Franz Kirms berichtete er, sei er am 1. Juli 1798 von Wien nach Salzburg zurückgekehrt; vgl. [Ernst Pasqué,] *Zu K. M. v. Weber's Familien- und Jugendgeschichte*, in: *Recensionen und Mittheilungen über Theater, Musik und bildende Kunst*, Wien, Jg. 8, Nr. 8 (23. Februar 1862), S. 117. Im Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 22. September 1798 (*D-B*,

Beitrag zu Gerbers Tonkünstler-Lexikon beschrieb er Heuschkel als „braven“ Künstler, der „nicht nur sein Instrument mit Gefühl behandelt und in seiner Gewalt hat, sondern auch zu den fertigen Klavierspielern gerechnet werden kann“ und „außer mehrern sehr wohlgerathenen Konzerten und Variationen für die Hoboe, auch Lieder, Variationen und Sonaten fürs Klavier, Variationen für 2 Hörner und andere Sachen mehr“ komponiert habe⁹⁶. Dass Heuschkels Sonate für Klavier zu vier Händen op. 5 ausgerechnet 1804 in Augsburg bei Gombart (VN: 408) erschien⁹⁷, bald nachdem Weber in intensiveren Kontakt mit dem Verleger getreten war, lässt zumindest die Vermutung zu, dass Weber vermittelnd oder zumindest empfehlend involviert war.

Die häufigen Ortswechsel der Familie von Weber bis 1796 – Tribut an das Leben einer reisenden Theatertruppe – waren für Carl Maria von Webers Ausbildung, nicht nur die musikalische, sicher nicht vorteilhaft gewesen; um so mehr dürften die etwa anderthalb Jahre in Hildburghausen ein solides Fundament gelegt haben. Auffallend ist, dass zum engeren Hildburghäuser

Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 1b) ist dann von einer Wien-Reise „künftigen Monath“ die Rede; das ist wohl jene, die auch Carl Maria von Weber im Brief an Heuschkel erwähnt (Ende des Monats gemeinsam mit Vater, Tante und Schwester).

⁹⁶ Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten ... enthält*, Teil 2, Leipzig 1812, Sp. 663. Entstanden sind diese Hinweise, die Gerber ausdrücklich als „schrift. Nachricht“ Webers benennt, wohl schon 1802/03; zumindest deuten Erwähnungen von Beiträgen zu einem Musiklexikon, die Weber laut seinen Briefen an Thaddäus Susan von diesem eingeworben hatte (23. Dezember 1802: „An deinen Bemühungen für das Lexicon erkenne ich mit vielem Dank den warmen Kunstverehrer.“, 30. Juni 1803 „Für deine beyden Beyträge für das Lexicon danke ich herzlich“) darauf hin, dass Weber zu dieser Zeit mit diesem Gegenstand beschäftigt war; vgl. *Briefe von Carl Maria von Weber*, in: *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, hg. von Friedrich Wittbauer, Jg. 1843, Nr. 1 (2. Januar), S. 2f. Für die frühe Datierung der Weber-Zuschrift (ca. 1802/03) spricht auch die Aussage, dass noch keine gedruckten Werke Heuschkels vorlägen – das traf bei Erscheinen des Lexikons nicht mehr zu. Gerber hatte im September 1802 eine „Letzte Bitte um Beiträge zum neuen Lexikon der Tonkünstler“ (datiert: 10. September 1802) in die *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 2, Nr. 112 (18. September 1802), Sp. 900 einrücken lassen. Kurz zuvor, am 29. August 1802, hatte Weber den Gelehrten in Sondershausen aufgesucht, der sich in dessen Stammbuch (*D-B, Mus. ms. theor. C. M. v. Weber WFN 5*) eintrug (Bl. 76r).

⁹⁷ Vgl. Hans Rheinforth, *Musikverlag Gombart. Basel • Augsburg (1789–1836)*, Tutzing 1999, S. 249.

Bekanntenkreis der Webers sowohl der Tertius an der dortigen Ratsschule Ernst Christian Friedrich Oberländer (1762–1838)⁹⁸ als auch der ebenso im Schulhaus wohnende Diakon Georg Wilhelm Pistorius (gest. 1805) gehörten⁹⁹; es spricht viel dafür, dass der Zehnjährige hier seinen ersten geregelten Schulunterricht erhielt. Dazu passt auch die Aussage Max Maria von Webers, sein Vater habe in Hildburghausen Französisch-Lektionen eines Sprachlehrers Thomä besucht¹⁰⁰.

Zu den annähernd gleichaltrigen Freunden Carl Marias könnte der Sohn des Hoftünchermeisters Johann Adam Keßler (1760–1827), der spätere Hofmaler Carl August Keßler (1788–1862), gehört haben, auf jeden Fall aber dessen Mitschüler, der Sohn des Geheimen Assistentenrates Christoph Wilhelm Radefeld (1735–1806)¹⁰¹. Dieser Carl Christian Radefeld (1788–1874) gedachte in späteren Aufzeichnungen¹⁰² einiger seiner Kindheits- und Jugendfreunde, darunter beispielsweise des Sohnes des Geheimen Rats Ludwig

⁹⁸ Laut „Seelen-Register“ (wie Anm. 89, Bl. 3r) wohnte Oberländer mit Ehefrau (ohne Kinder) im Hildburghäuser Schulhaus (Haus Nr. 17). Der Umstand, dass Carl Maria von Weber seinem Brief an Heuschkel vom 28. Dezember 1797 (wie Anm. 94) einen Einschluss für Oberländer beilegte, spricht für ein engeres Verhältnis.

⁹⁹ Laut „Seelen-Register“ (wie Anm. 89, Bl. 3r) wohnte Pistorius mit Ehefrau und einer Tochter im Schulhaus (Haus Nr. 17). Als enger Vertrauter der Webers wird er bei MMW, Bd. 1, S. 32 genannt. Weitere dort genannte Bekannte wie der Buchhalter Frühwirth und der Jägereiverwalter Leiner lassen sich im genannten „Seelen-Register“ nicht nachweisen.

¹⁰⁰ MMW, Bd. 1, S. 30; auch Thomä ist im Hildburghäuser „Seelen-Register“ von 1796 (wie Anm. 89) nicht nachweisbar.

¹⁰¹ Hofrat Radefeld wohnte laut „Seelen-Register“ (wie Anm. 89, Bl. 4r) mit Ehefrau und vier Söhnen im Haus Nr. 31, also direkt neben den Webers. Zu Carl Christian Radefelds persönlichem Umfeld in dessen Schulzeit vgl. Michael Römhilds biographische Skizze zu C. A. Keßler in: „Der Herr Hofmaler ...“ *Carl August Keßler (1788–1862)*, Katalog zur Sonderausstellung im Stadtmuseum Hildburghausen 2012/13, hg. von Michael Römhild und Olaf Jaenicke (*Sonderveröffentlichungen des Stadtmuseums Hildburghausen*, Nr. 4), Hildburghausen 2014, S. 12f.

¹⁰² Auszüge wiedergegeben in: Ulrich Wienbeck, *Unser Haus. Die Geschichte eines Hauses und seiner Bewohner*, mschr. Ms., zusammengetragen 1984, mit Ergänzungen und Korrekturen von 1996 (Exemplar im Stadtmuseum Hildburghausen). Wienbeck spricht darin (S. 75) von „tagebuchartigen Notizen“ Carl Christian Radefelds, die über dessen Enkelin Anna Radefeld in seinen Besitz gekommen seien.

Georg von Kümmelmann (1738–1796), des späteren Malers Heinrich von Kümmelmann (1788–1816)¹⁰³. Weiter heißt es:¹⁰⁴

„Ein anderer Spielkamerad war C. M. v. Weber, er kam mit seinem Vater hierher und wohnte in Bäcker Haupt's Haus. M. v. Weber war ein kecker Junge und verleitete uns zu tollen Streichen. So ging er auf dem Markt herum, versuchte alle Körbe mit Kirschen, kaufte aber keine, aß sich aber satt, was für uns ein Verbrechen war.“

In anderem Zusammenhang erinnerte sich Radefeld daran, dass die beiden Hornisten der Hildburghäuser Hofkapelle, die Brüder Joseph und Heinrich Gugel, mit Arrest bedroht wurden, als sie sich weigerten, zum Tanz aufzuspielen:¹⁰⁵

„Das regt[e] auch uns auf, die wir, M. v. Weber, Kümmelmann und ich eben beschäftigt waren, die von M. von Weber gefangenen Maikäfer zu verzehren.“

Über das wesentlich interessantere Fortschreiten der musischen Ausbildung Webers finden sich dort keine weiteren Hinweise. Auffallend ist allerdings: Sowohl der junge Radefeld als auch seine Freunde Keßler und Kümmelmann zeigten früh eine zeichnerische Begabung, vielleicht Ergebnis einer gezielten Förderung auf der Ratsschule? Die könnte auch Weber genossen haben: Zwei oder drei seiner erhaltenen Zeichnungen aus Kindertagen entstanden 1797 in Hildburghausen¹⁰⁶ und deuten für einen Zehnjährigen durchaus auf Talent hin.

¹⁰³ Zu Georg Ludwig Kümmelmann, seiner Ehefrau Friederike, geb. von Koppenfels (gest. 21. Mai 1810 55-jährig), und deren jüngstem Sohn Heinrich vgl. Armin Human, *Chronik der Stadt Hildburghausen*, [Teil 1], Hildburghausen 1886, S. 50f.

¹⁰⁴ Wienbeck (wie Anm. 102), S. 76f.

¹⁰⁵ Ebd., S. 77. Allerdings bringt Radefeld diese Erinnerung in Zusammenhang mit einem Besuch der preußischen Königin Luise in Hildburghausen. Ein solcher Besuch fand 1796/97 nicht statt, wohl aber im Juni 1799, kurz vor einem erneuten Aufenthalt der Webers in der Stadt (vgl. dazu unten, S. 35). Radefelds Erinnerungen scheinen insofern nicht gänzlich verlässlich.

¹⁰⁶ Die Zeichnung einer Rose (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XIX, Bl. 107) ist mit „Hild: 1797“ datiert (davor auf Bl. 105 findet sich eine ältere, bereits am 21. Februar 1796 in Salzburg entstandene Zeichnung; weitere Zeichnungen in

Ebenso vage wie der Beginn des Hildburghäuser Aufenthalts bleibt sein Ende: Wann die Webers der Stadt den Rücken kehrten, um sich in Salzburg niederzulassen, bleibt unklar. Zwei sichere Eckdaten sind die Taufe des letzten Kindes von Genovefa von Weber am 16. Juni 1797 in Hildburghausen¹⁰⁷ sowie der erwähnte Brief der Webers vom 28. Dezember 1797 aus Salzburg (wie Anm. 94), in dem Franz Anton von Weber klagte, seine Frau müsse krankheitsbedingt nun schon seit drei Monaten (also wohl seit September) das Bett hüten. Das heißt, der Umzug gen Süden dürfte wohl im Juli oder August 1797 geschehen sein. Als dauerhafter Wohnort war Hildburghausen wohl nie vorgesehen, jedenfalls hatte sich Franz Anton von Weber nie um das Bürgerrecht der Stadt beworben¹⁰⁸. Vermutlich kurz vor der Abreise sandte Franz Anton von Weber „eine Kiste mit theatralischen Kleidern“ an Franz Kirms nach Weimar in der Hoffnung, die Reste seines Kostümfundus an das dortige Hoftheater verkaufen zu können – letztlich erfolglos; die Überbleibsel der Weber'schen Theater-Aktivitäten gingen 1799 an den Sohn Fridolin von Weber¹⁰⁹.

III. Spätere Besuche in Südthüringen 1799 bis 1802

In den kommenden fünf Jahren wechselte der Hauptwohnsitz der Webers noch mehrfach zwischen Salzburg, München, Freiberg in Sachsen und Augsburg. Vermutlich dreimal kamen sie auf ihren Reisen auch nach Südthüringen, das erste Mal im Juli 1799. Bedeutend wurde der Besuch im kleinen

dem Konvolut sind undatiert: Bl. 106, 108–110, 113–115). Die Zeichnung einer Urne auf Sockel zwischen Bäumen (*D-B*, Weberiana Cl. II A. f5, Nr. 32) trägt lediglich die Jahreszahl 1797. In das Stammbuch seines Halbbruders Edmund zeichnete Carl Maria von Weber am 16. Februar 1797 eine Landschaft mit Burg; vgl. Higuchi/Ziegler (wie Anm. 88), S. 17.

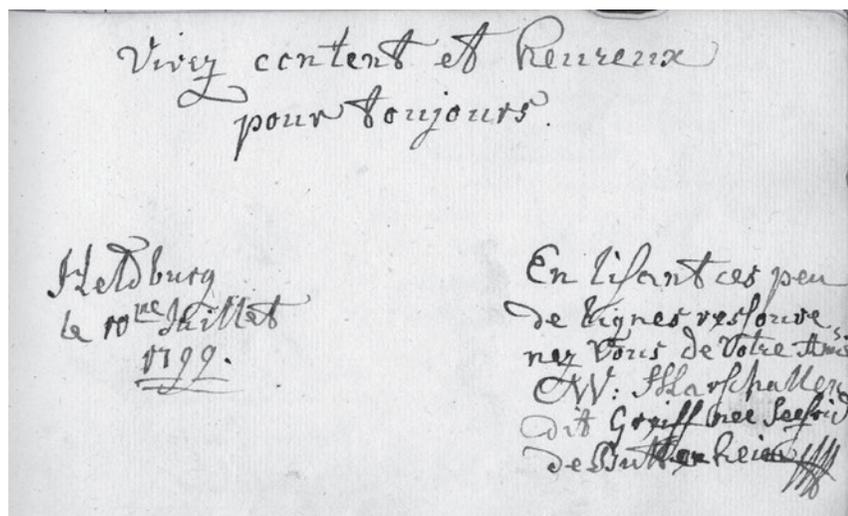
¹⁰⁷ Der Eintrag im Taufregister der Stadtkirche vom 16. Juni 1797 lautet: „Maria Adelheit Antonette von Weber Der Vat. Franz Anton von Weber, Churfürstl: Pfälzischer Major. Die Mutt. Maria Genovefa von Weber, geb. von Berner [sic]. Path: Die verwitwete Frau Baronin von Webern, geb. von Weber, Frau Schwester des Herrn Kindes Vaters.“; freundliche Mitteilung von Ingward Ullrich, Hildburghausen.

¹⁰⁸ Vgl. Kreisarchiv Hildburghausen, 24/817: „Manual über die in hiesiger Herzog: Residenz-Stadt Hildburghausen, aufgenommenen Bürger. angefangen in Mense January. 1798. aufs Rathaus.“ (mit rückwirkenden Angaben).

¹⁰⁹ Vgl. Pasqué (wie Anm. 95), S. 116f.



Zeichnungen Carl Maria von Webers aus dem Jahre 1797



Erster Eintrag in Webers Stammbuch von 1799

Städtchen Heldburg unterhalb der gleichnamigen Veste, denn hier dürfte Carl Maria von Weber sein Stammbuch bekommen haben, in dessen Deckel die Jahreszahl 1799 eingeprägt ist¹¹⁰. Der erste Eintrag (vom 10. Juli 1799 auf Bl. 19r) stammt von einer gewissen „CW: Marschallen dit Greiff (nee Seefrid de Buttenheim)“, d. i. Christiane Freifrau Marschall von Greiff, geb. Freiin Seefried von Buttenheim (1764–1821), die Witwe des vormaligen sachsenhildburghäusischen Kammerjunkers und Oberforstmeisters von Heldburg Johann Friedrich Traugott Marschall von Greiff, Herrn auf Erlebach (1755–1795)¹¹¹. Von der kinderlosen Witwe erhielt der gut zwölfjährige Weber das noch leere Büchlein offenbar als Geschenk. Für die Weberforschung ist das Stammbuch von größtem Nutzen, sind doch manche Lebensstationen des jungen Weber nur aus darin enthaltenen Eintragungen zu erschließen, so auch der darauffolgende Besuch in Hildburghausen am Monatsende. Dort ergänzte Vater Franz Anton von Weber am 30. Juli einen mahnenden Spruch an seinen Sohn (Bl. 44r), ergänzt durch eine Porträtsilhouette (Bl. 43v). Etwa um diese Zeit entstand (in Heldburg oder Hildburghausen?) eine weitere Zeichnung Carl Maria von Webers, einen Freundschaftsaltar mit Opferflamme darstellend und datiert „H. 1799.“¹¹²

Knapp zwei Jahre später, im Mai 1801, scheint Hildburghausen nochmals Station auf einer Reise gewesen sein. Die *Nürnbergischen Frage- und Anzeige-Nachrichten* dokumentieren in ihren Fremdenanzeigen die Einreise eines „Herr[n] Weber von Hildburghausen“¹¹³. Da sich Franz Anton und Carl Maria von Weber um diese Zeit tatsächlich auf der Durchreise von Freiberg über Chemnitz nach München in Nürnberg aufhielten¹¹⁴, könnte sich die Einrei-

¹¹⁰ Zum Stammbuch vgl. Anm. 96.

¹¹¹ Vgl. Otto Graf Seefried, *Aus dem Stiebar-Archiv*, Nürnberg 1953, S. 59 sowie Otto Graf Seefried, *Die Seefried aus dem Riesgau. Eine Familiengeschichte*, Bd. 2, Görlitz 1910, S. 103; teils abweichende (falsche) Angaben bei Human, *Chronik* (wie Anm. 78), Teil 2, S. 430 sowie auch Armin Human, *Die Adelsgeschlechter des Herzogtums Sachsen-Meiningen* (*Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde*, Bd. 73), Hildburghausen 1915, S. 751.

¹¹² *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XIX, Bl. 111.

¹¹³ Vgl. Wolf/Ziegler (wie Anm. 91), S. 13 (Anm. 44).

¹¹⁴ Vgl. die Nürnberger Einträge von Fridolin und Barbara von Weber vom 23. Mai 1801 in Carl Maria von Webers Stammbuch (wie Anm. 96, Bl. 63v–64).

senotiz auf Vater Weber beziehen, der Grund für den Umweg über Hildburghausen ist allerdings nicht zu erklären. Das *Herzoglich Sachsen Hildburghäusische Wochenblatt auf das Jahr 1801* enthält in seinen Fremdenanzeigen keinen Beleg, aber das hat nichts zu sagen, denn auch für den verbürgten Hildburghausen-Aufenthalt der Webers 1799 ist im *Hildburghäusischen Wochenblatt auf das Jahr 1799* kein entsprechender Nachweis zu finden.

Dasselbe gilt für die Reisen durch Thüringen 1802, die weder in der Hildburghäuser noch in der Meininger Zeitung dokumentiert sind. Die einzigen Anhaltspunkte für die letzten Besuche in Südthüringen bietet wiederum Carl Maria von Webers Stammbuch, das als einzige Quelle die Route der Weber'schen Konzertreise von Augsburg nach Norddeutschland bis Schleswig und zurück wenigstens partiell nachvollziehbar macht. Meiningen war Station auf der Hinreise: Hier trug sich am 27. August 1802 der Schriftsteller Carl Gottlob Cramer ein (Bl. 23v), der seit 1794 als Forstrat in Meiningen lebte. Sicherlich stellte ihm der nun fast sechzehnjährige Carl Maria von Weber Musik aus seiner Oper *Peter Schmoll* vor, deren Libretto auf einem Roman Cramers basiert. Freilich kann der Besuch in Meiningen kein langer gewesen sein, denn am 18. August hielt sich der junge Komponist noch in Augsburg auf¹¹⁵, am 28. August, einen Tag nach dem Cramer-Eintrag, in Eisenach¹¹⁶. Rückreisestation war anderthalb Monate später Hildburghausen, wo ein alter Bekannter aufgesucht wurde: der Lehrer Ernst Oberländer, der sich am 12. November im Stammbuch verewigte (Bl. 67v). Auch hier dürfte kaum Zeit für einen längeren Aufenthalt gewesen sein, denn frühestens am 31. Oktober können die Webers Hamburg verlassen haben¹¹⁷. Am 16. November waren sie nachweislich in Coburg: Dort trug Musikdirektor Georg Laurenz Schneider die Vertonung eines Matthisson-Gedichts in Webers Stammbuch ein (Bl. 157v–158r). Damit endete der letzte Besuch Carl Maria von Webers in den thüringischen Ländern südlich des Rennsteig.

¹¹⁵ Vgl. den Eintrag des Musikverlegers Johann Carl Gombart in Webers Stammbuch (wie Anm. 96, Bl. 86r).

¹¹⁶ Vgl. den Eintrag des Kaufmanns Christian Streiber in Webers Stammbuch (wie Anm. 96, Bl. 75r).

¹¹⁷ Vgl. Ziegler, *Hamburg* (wie Anm. 6), S. 47–58.

IV. Ausblick: Webers Lehrer Heuschkel als Interessent und Arrangeur der Werke seines ehemaligen Schülers

Hatte Weber seinem Hildburghäuser Lehrer Johann Peter Heuschkel wohl lebenslang hohe Achtung gezollt (vgl. S. 28ff.), so beobachtete offenbar auch dieser die Entwicklung seines Schülers aufmerksam; zumindest für die Zeit ab 1821, als Weber längst eine Berühmtheit geworden war, ist dies nachweisbar. Heuschkel war 1818 seiner Schülerin Luise, Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen, nach deren Heirat mit Wilhelm von Nassau (1813) gefolgt und hatte sich in Biebrich bei Wiesbaden niedergelassen. Von dort aus korrespondierte er mit dem Schott-Verlag im nahegelegenen Mainz und bestellte u. a. mehrere Druckausgaben von Werken Webers. Am 10. September 1821 heißt es in einem Brief an den Verlag:¹¹⁸

„legen Sie was Sie übrigens neues zu 4 Händen bekommen haben zur Ansicht mit bey, unter andern wünschte ich zu haben *Six Pieces a quatre mains pour le Pianof. comp: par Charles Marie de Weber* prix 20 ggl: a Leipzig chez Fred: Hofmeister.“

Schott reagierte umgehend, und übersandte die bereits um 1815 bei Hofmeister erschienenen Stücke op. 10 (VN: 275), worauf der Besteller allerdings ablehnend reagierte, da „die *Webrischen* die rechten nicht sind, und ich selbst schon habe“¹¹⁹. Auch einen anderen Druck wies er zurück, die 1820 bei Schlesinger erschienene Erstausgabe der vierhändigen Stücke op. 60 (VN: 1032, 1033), von der Schott nur Heft 2 geschickt hatte, das noch dazu ein Fehldruck war:¹²⁰

¹¹⁸ *D-B*, Schott-Archiv, Nr. 51372.

¹¹⁹ Brief vom 24. September 1821, *D-B*, Schott-Archiv, Nr. 51373. Ein zweites Heft mit den älteren Stücken op. 3 erschien erst 1827 bei Hofmeister (VN: 1251).

¹²⁰ Brief vom 18. Oktober 1821, *D-B*, Schott-Archiv, Nr. 51374. Im Brief vom 3. Dezember 1821 (Nr. 51378) erinnerte er an „die vierhändigen *Piecen* von *Carl Marie von Weber*, wo eine Seite verdrukt ist“; ebenso in weiteren Briefen: am 16. Februar 1822 (Nr. 51381) „Die *Piecen* von *Weber* bitte ich nicht zu vergessen, Sehen Sie nur das mitgesendete *Exempl* durch und Sie werden die Unrichtigkeit bald finden.“, am 21. Februar 1822 (Nr. 51383) „die 4 *Piecen* von den 8^{ten} welche unrichtig sind in Berlin bey *Sch[.]essinger* heraus gekommen bitte ich ein richtiges *Exempl*: zu besorgen.“

„Die *Piecen* von *Carl Marie von Weber Op: 60* würde ich sehr gerne behalten haben, wenn sie nicht dadurch unbrauchbar wären, daß eine Seite zweimal gedruckt ist, und somit die zum Discant gehörige Baß-Seite *pag: 9.* fehlt. *Pag: 8* ist doppelt abgedruckt, ich habe gesucht, und glaubte es müßte die fehlende Seite vom Verleger beygelegt seyn, aber es war nichts zu finden, haben Sie die Güte und sehen Sie zu, mir ein vollständiges *Exemplar* davon zu verschaffen so wie auch von den 4 ersten Nummern, denn dieses sind die 4 letzten *Piecen* von den Acht angezeigten auf den Tittel.“

Bei der Rücksendung beider Ausgaben am 13. Januar 1822 äußerte Heuschkel noch weitere Interessen; er erbat zur Ansicht „*Leier* und *Schwert* von *Carl Marie von Weber*. [...], außerdem] von *Carl Marie von Weber* was Sie einzeln für eine Sopran oder Tenorstimme haben aus seinen *Opern*“¹²¹; am 21. Februar 1822 heißt es: „Für jezo wünsche ich wieder zu erhalten: [...] Ueber die Berge mit Ungestüm pp von *Carl Marie von Weber* für Guitarre und noch einmal mit Klavierbegleitung. [...] Die *Piecen* von *Carl Marie von Weber* welche mit zurück folgen, habe ich schon früher von Ihnen.“¹²²

Besonderes Interesse erregte natürlich auch bei Heuschkel der *Freischütz*; am 15. April 1822 schrieb er:¹²³

„Ihr Herr Bruder¹²⁴ versicherten mich am Tage seiner Abreise nach Frankfurt, daß in 8 Tagen der Clavierauszug von der Oper *Der Freyschütz* fertig gedruckt seyn würde; da nun 8 Tage mit heute herum sind, und er fertig seyn könnte so bitte ich Sie, auf diesen Fall mir die *Oper* broschirt durch die Bötin zu senden, ich habe bisher schmerzlich darauf gewartet; und sollte er noch nicht fertig seyn, so bitte ich aber mir

¹²¹ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51380. Zur Rücksendung heißt es: „zurück folgt einstweilen: 1) *Huit Pieces pour Pianof: a quatre mains* von *Carl Marie de Weber Op: 60* N^o 5, 6, 7, 8. – da ein Bogen ganz verdruckt und das *Exempl:* unbrauchbar ist. – Es muß doch wohl eine richtige Ausgabe existiren, haben Sie die Güte mir eine zu verschaffen. – 2) *Six Pieces a quatre mains par Carl Marie de Weber* (habe ich schon früher von Ihnen).“

¹²² D-B, Schott-Archiv, Nr. 51383.

¹²³ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51386.

¹²⁴ Der Verlag wurde seit 1818 von den Brüdern Andreas und Johann Joseph Schott geführt; bislang ist ungeklärt, welcher von beiden Heuschkels Briefpartner war.

denselben so bald er fertig ist ja gleich zu senden, ich soll ihn jemand geben welcher keine Geduld mehr hat und sich sonst nach Frankfurt wenden will. Auch bitte ich um die *Freyschütz* Walzer zu 2 Hände.“

Gemeint ist nicht die Schlesinger'sche Originalausgabe des Klavierauszugs, sondern die von Carl Zulehner besorgte Klaviereinrichtung bei Schott (VN: 1719), die Heuschkel nochmals am 21. April anmahnte:¹²⁵

„Heute erwarte ich nach *Ihrem* Versprechen den vollständigen Klavierauszug – den *Freyschütz* von *Ihnen* zu erhalten – haben Sie die Güte denselben aber erst [zu] heften, und mit einem farbigen Umschlag zu versehen wenn es nicht schon geschehen ist“.

Mehrere Nachbestellungen weisen darauf hin, dass Heuschkel über Schott vermutlich auch weitere Personen (evtl. Schüler?) mit *Freischütz*-Ausgaben sowie weiteren Weber-Kompositionen versorgte¹²⁶.

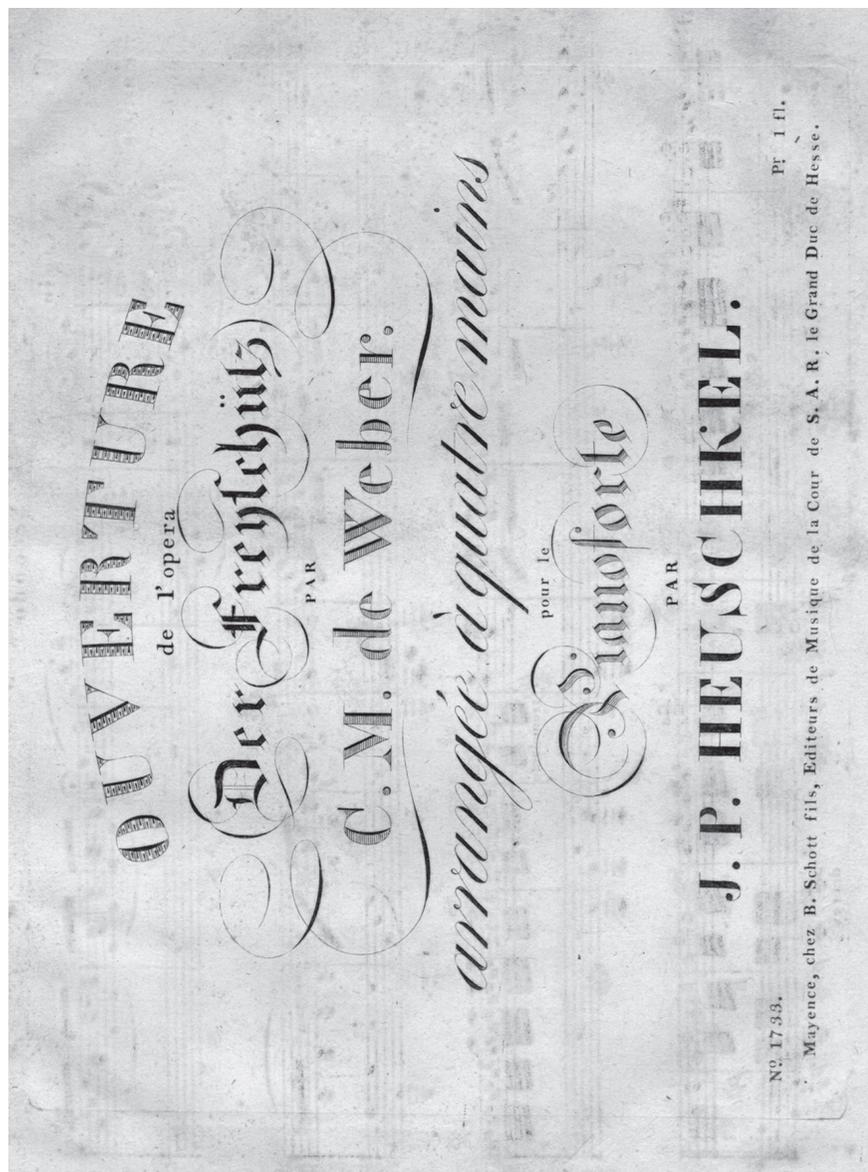
Heuschkel erwarb aber nicht nur Weber-Ausgaben, er schuf für Schott auch eigene Arrangements. Zuerst entstand eine Version der *Freischütz*-Ouvertüre für Klavier zu vier Händen (VN: 1733), deren Stichvorlage am 25. April 1822 an den Verlag geschickt wurde:¹²⁷

„Anliegend sende ich Ihnen die versprochene *Ouverture a quatre mains*, und ich hoffe Sie sollen damit zufrieden seyn. Ich habe sie mit äußerster Sorgfalt gemacht, so wie es ein so herrliches Musikstück verdient. Die Correcktur davon senden Sie mir, damit ja keine Fehler stehen bleiben.“

¹²⁵ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51387.

¹²⁶ Vgl. ebd. Nr. 51391 vom 1. Juli 1822 („Die [arrangierten] *Freyschütz* Walzer sind für 2 Hände von *Ihnen* verlegt, senden Sie mir doch auch nächstens mit“), Bestellungen von Einzelausgaben aus dem *Freischütz*: Nr. 51393 vom 7. Juli 1822 (hat bereits die der Nr. 3, 5, 6, 7 bekommen, will jetzt noch dazu Nr. 8, 12, 13), in Nr. 51401 Brief vom 11. März 1824 (bestellt nochmal Nr. 8) und Brief vom 29. Juli 1824 (nochmal Nr. 6), Nr. 26138 vom 1. Juli 1824 (nochmal Nr. 12); weitere Einzelausgaben: Nr. 51405 vom 19. September 1824 („Schicken Sie mir doch mit der Bötin heute [...] Einsam bin ich nicht alleine [aus *Preciosa*] von *Weber*.“) und in Nr. 26141 Brief vom 6. Dezember 1824 („Heute wünschte ich zu erhalten, oder doch sehr bald: [...] Einsam ich nicht alleine (mit Clavier Begleitung) [...] Romanze „Unter blühnden Mandelbäumen.“ [aus *Euryanthe*] mit Klavierbegleitung.“).

¹²⁷ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51388.



Die Ausgabe muss im Mai fertig vorgelegen haben, da Heuschkel am 9. Mai 1822 „2 *Exempl.* von der von mir arrangirten *Ouverture a quatre mains* vom Freyschütz“ vom Verleger erbat¹²⁸. Unmittelbar darauf entstanden drei *Pièces favorites* aus dem *Freyschütz*, von Heuschkel eingerichtet für Klavier zu vier Händen (VN: 1848). Bei Übersendung der ersten beiden Stücke am 1. Juli 1822 mahnte der Bearbeiter auch noch Korrekturen an der bereits erschienenen Ouvertüren-Ausgabe an:¹²⁹

„Auch erhalten Sie beyliegend 2 Märsche aus dem Freyschütz laßen Sie solche doch gleich in Arbeit nehmen, damit ich die Correcktur noch besorgen kann. [...] Noch etwas: Sollten Sie die *Ouverture* aus dem Freyschütz wieder abdrucken laßen wollen – so bitte ich recht sehr mir vorhero ein *Exempl.* zu senden, weil einige Fehler stehen geblieben sind, die mich ärgern, – nemlich es sind Druckfehler. Welche ich vorhero erst korrigiren will.“

Am 21. Oktober 1822 teilte Heuschkel dem Verleger mit, er habe „die *Pièces a quatre mains* aus dem Freyschütz von mir arr.“ inzwischen erhalten¹³⁰.

Von Schott bezüglich der *Euryanthe*-Ouvertüre befragt, reagierte Heuschkel mit Hochachtung bezüglich der Musik, sah aber auch die im Vergleich mit dem *Freyschütz* geringeren Absatzmöglichkeiten; im Brief vom 15. Januar 1824 schrieb er, nachdem ihm Schott offenbar die Steinerschen Originalausgaben für Klavier zu zwei bzw. vier Händen zur Ansicht geschickt hatte:¹³¹

„Ich würde *Ihnen* gerne schon am Dienstag auf *Ihre* Anfrage wegen der *Ouv.* des *C. M. v. Weber* meine Ansicht gesagt haben, aber Mangel an Zeit hinderten mich vorhero immer die *Ouv.* mehrere male zu spielen um sie gehörig zu würdigen und kennen zu lernen. – Es ist allerdings eine herrliche Musick – ob sie aber so beliebt wie die *Ouverture* im Freyschütz wird zweifle ich; oder ich müste sie noch mehr recht kennen lernen, wird die *Oper* gefallen und beliebt werden – sucht man auch die *Ouverture* – ich kann *Ihnen* aber weder zu noch abrathen. Ich will die *Ouv.* auf eine

¹²⁸ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51389.

¹²⁹ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51391.

¹³⁰ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51394.

¹³¹ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51398.

möglichst leichtere spielbare Weise – ohne daß sie an Kraft verlieren darf – umarbeiten – dann mögen Sie nach Gefallen Gebrauch davon machen oder nicht, und werde sie nach Ihrem Wunsche bald zustellen. – Sollten Sie die *Ouverture* auch zu 2 Händen stechen wollen, wollte ich sie *Ihnen* auch umarbeiten denn – wie sie hier ist [d. h. in der Klavierfassung von Weber selbst] – können sie die wenigsten spielen. Daher will ich beide *Exemplare* dabehalten.“

Schott entschied sich lediglich für eine neue Einrichtung für Klavier zu zwei Händen (VN: 2058), zu der Heuschkel am 22. Januar 1824 die Stichvorlage¹³² und am 16. Februar 1824 die Korrekturfahnen nach Mainz übersandte¹³³.

Mehrfach fragte Heuschkel nach, ob Schott nicht auch andere Nummern aus der Oper in sein Verlagsprogramm aufnehmen wolle¹³⁴ und arrangierte schließlich mehrere für Harmoniemusik. Am 29. Juli 1824 schrieb er diesbezüglich:¹³⁵

„Die arrangirten Stücke sind schon einige Zeit fertig, es liegt blos daran, daß sie bis daher noch nicht von der Harmonie probirt werden konnten; aber die künftige Woche die ersten Tage ist bestimmt können und sollen sie durchgespielt werden. Nach Ihrem Wunsch und Vorschlag habe ich aus *Euryanthe* 4 Nummern dazu genommen welche kurz sind, und recht schön und gefällig. – Ich bringe noch 6 Nummern aus *Euryanthe* heraus welche alle sehr vorzüglich sind wo Sie denn 3 Hefte machen können. Vor allen aber werde ich Ihnen diese 12 *Piecen* zustellen!“

¹³² D-B, Schott-Archiv, Nr. 26136: „Beyliegend erhalten Sie die arrangirte *Ouv.*: von Carl M: v: *Weber*. – Wie Sie die *Ouv.* hier erhalten, kann sie gut ausgeführt werden, an kräftigen hoffe ich nichts genommen zu haben. zu 4 Händen will ich sie nun auch arr.“. Die vierhändige Einrichtung blieb ungedruckt.

¹³³ D-B, Schott-Archiv, Nr. 26137: „Beyfolgend erhalten Sie [...] die letzte Corektur von der *Ouv.*: von *Weber*.“

¹³⁴ Vgl. die Briefe vom 22. Januar 1824 (wie Anm. 132: „Sollten Sie Gesänge oder sonst etwas aus der *Oper* stechen wollen, und bedürfte einiger Veränderung in Hinsicht der Schwierigkeit werde ich es Ihnen gerne besorgen.“) sowie vom 5. Februar 1824 (Nr. 51399: „Wünschen Sie denn nichts arr: oder eingerichtet – von den *Opern Zelmiramide* [sic] und *Euryanthe*?“).

¹³⁵ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51401.

Im Brief vom 5. August 1824 favorisierte Heuschkel die Aufteilung in zwei Hefte zu je sechs Stücken und schrieb:¹³⁶

„Auch erhalten Sie beyliegend – endlich die Harmonie, von mir für Sie arrangirt; nach Ihrem Wunsch habe ich noch 4 dazu gesetzt. – Der Abwechslung der Tonarten wegen“.

Eine weitere Sendung wurde am 19. September 1824 angekündigt („Die 6 Nummern der Harmonie aus *Euryanthe* werde ich nächster Tage senden oder selbst bringen.“)¹³⁷; sie erfolgte am 30. September („Auch lege ich die Harmonie aus *Euryanthe* mit bey welche ich für Sie arrangirt habe.“)¹³⁸, allerdings verzichtete der Verlag aus unbekanntem Gründen auf die Herausgabe.

Ein kleiner Teilnachlass Heuschkels mit Manuskripten eigener Werke (EM 1757–1766) und Druckausgaben von Werken Webers (EM 1769–1775) bzw. Variationen über Weber-Themen (EM 1767, 1768) befindet sich heute im Ostholsteinmuseum in Eutin. Ein Urenkel Heuschkels, Dr. Walter Usener aus Dessau¹³⁹, schenkte sie dem Museum am 11. Februar 1938. Darunter befinden sich drei in den oben zitierten Briefen genannte Ausgaben: Heuschkels Einrichtung der *Euryanthen*-Ouvertüre für Schott (VN: 2058; EM 1772) sowie die wohl als Vorlage benutzte Steiner-Ausgabe für Klavier zu vier Händen (VN: 4518; EM 1771), außerdem die Hofmeister-Ausgabe der vierhändigen Stücke op. 10 (VN: 275; EM 1774). Vier weitere dort überlieferte Ausgaben sind in den Briefen Heuschkels nicht erwähnt: der Erstdruck des vollständigen *Euryanthen*-Klavierauszugs von Steiner (EM 1775) die Ouvertüre zu *Abu Hassan* für Klavier zu vier Händen vom Hamburger Verlag Cranz (EM 1773) sowie zwei Drucke ohne Verlagsangaben von der *Polacca brillante* op. 72 (EM 1769) und der Schauspielmusik zu *Preciosa* für

¹³⁶ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51404.

¹³⁷ D-B, Schott-Archiv, Nr. 51405.

¹³⁸ D-B, Schott-Archiv, Nr. 26139.

¹³⁹ Walter Usener war der Sohn des in Weilburg geborenen Philologen und Theologen Hermann Usener (1834–1905) und der Carolina (Lilly) Usener, geb. Dilthey (1846–1920). Letztere war eine Tochter des Theologen Maximilian Dilthey (1804–1867) und dessen Frau Maria Laura, geb. Heuschkel (1810–1887), die wiederum die Tochter von Johann Peter Heuschkel und dessen Frau Christiane Margarethe, geb. Bartenstein (1783–1844), war.

Klavier zu vier Händen (EM 1770). Auch ein in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrtes Manuskript beweist Heuschkels Interesse am Schaffen Webers: eine Abschrift seiner drei Duette op. 31¹⁴⁰.

V. Epilog: Anmerkungen zur Rezeption von Webers Kompositionen im südlichen Thüringen

Auch wenn Weber als erfolgreicher Komponist nicht mehr in die Region kam, wurden seine Werke hier aufgeführt. Eine umfassende Übersicht darüber ist derzeit nicht möglich, da regionale Studien zum Konzert-Repertoire fehlen. Stichproben in den Zeitungen belegen allerdings, dass Webers Musik beispielsweise in den Konzerten der Meininger Hofkapelle Berücksichtigung fand. So erklangen am 28. April 1825 die *Jubel-Ouvertüre*¹⁴¹, im ersten Abonnementkonzert der Wintersaison 1825/26 am 24. November 1825 u. a. die Szene und Arie des Lysiart aus der *Euryanthe*, gesungen von Friedrich Gottlieb Anschütz, und das *Freischütz*-Rondo für Violoncello von Justus Johann Friedrich Dotzauer, vorgetragen von Johann Georg Knoop (sen.)¹⁴², im zweiten Abonnementkonzert am 22. Dezember das Weber'sche Fagottkonzert, gespielt von Johann Kießner (sen.)¹⁴³. Wer allerdings Anfang der 1820er Jahre die berühmten Bühnenwerke Webers erleben wollte, der hatte in Meiningen keine Chance; nach dem Frühjahr 1821 gab es in der Stadt über Jahre keine Theatervorstellungen, nimmt man das Marionettentheater von Johann Georg Geißelbrecht einmal aus, das hier um den Jahreswechsel 1824/25 gastierte. Geißelbrecht annoncierte als letzte Vorstellung am 6. Februar „Die Wolfsschlucht, eine schauerliche Scene aus dem Freyschütz in I Akt“¹⁴⁴; ob dazu Musik Webers erklang, bleibt fraglich. Ein anderes Theater des Herzogtums schloss die Lücke: In den Sommern 1821 bis 1824 spielte die Gesellschaft von Carl Gerlach im meiningischen Kurort Liebenstein. Zu ihrem Repertoire

¹⁴⁰ Vgl. Robert Münster, *Zu Carl Maria von Webers Münchener Aufenthalt 1811*, in: *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günther Henle*, hg. von Martin Bente, München 1980, S. 381 (Mus. ms. 13095).

¹⁴¹ Vgl. die Konzertanzeige in: *MwAN auf das Jahr 1825*, Nr. 17 (23. April), S. 91.

¹⁴² Vgl. die Konzertanzeige ebd., Nr. 47 (19. November), S. 221.

¹⁴³ Vgl. die Konzertanzeige ebd., Nr. 51 (17. Dezember), S. 237.

¹⁴⁴ Vgl. ebd. Nr. 6 (5. Februar), S. 30.

gehörten sowohl der *Freischütz* (Vorstellungen am 13., 15. und 18. August 1822, 17. August 1823 und 31. Juli 1824) als auch die *Preciosa* (Vorstellungen am 11. und 16. August 1823 sowie 1. August 1824)¹⁴⁵. Die *Freischütz*-Partitur hatte Gerlach im Juli 1822 von Liebenstein aus direkt bei Weber bestellt¹⁴⁶.

Die Gesellschaft Gerlach besuchte übrigens auch das Hildburghäuser Theater und spielte dort zunächst den *Abu Hassan* (28. Juni 1821, 5. Mai 1824); 1825 folgten der *Freischütz* (20. März) und die *Preciosa* (27. März)¹⁴⁷. Der dortige Herzog Friedrich – noch immer derselbe wie zur Zeit von Webers Hildburghausen-Aufenthalt 1796/97 – wollte allerdings nicht so lange warten und bestellte bereits Anfang 1823 direkt beim Komponisten eine Partiturbeschrift des *Freischütz*; ob eine Aufführungsabsicht dahinterstand, geht aus den überlieferten Dokumenten nicht hervor. Weber notierte die Kopie in seinem Ausgabenbuch als Nr. 40 mit dem Versanddatum 4. April 1823¹⁴⁸. In seinem Begleitschreiben vom selben Tag, aus dem hervorgeht, dass Justus Johann Friedrich Dotzauer¹⁴⁹ den Auftrag des Herzogs überbracht hatte, äußerte Weber seine Freude über dessen „Andenken an einen ehemaligen Bewohner des freundlichen Hildburghausens“, verabsäumte allerdings, auf die Begleichung der Kosten der Abschrift hinzuweisen¹⁵⁰. Zwar traf laut Tagebuch am 18. April ein Schreiben des Herzogs ein (vermutlich der Dankbrief), doch ohne jede Vergütung. Erst 1824 wagte Weber, beim einflussreichen Kammer-

¹⁴⁵ Vgl. Ziegler, *Steinmühle* (wie Anm. 36), S. 271, 278, 289 sowie die Theateranzeigen in: *MwAN auf das Jahr 1822*, Nr. 32 (10. August), S. 153f., *auf das Jahr 1823*, Nr. 32 (9. August), S. 154.

¹⁴⁶ Vgl. Ziegler, *Steinmühle* (wie Anm. 36), S. 275.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 276, 288, 293f. sowie Steiner (wie Anm. 3), S. 95.

¹⁴⁸ *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 2, Bl. 107v; eine Tagebuchnotiz vom selben Tag bestätigt den Versand. Auf der im Ausgabenbuch gegenüberliegenden Einnahmenseite (Bl. 108r) findet sich kein Gegenbeleg.

¹⁴⁹ Dotzauer, seit 1811 Mitglied der Dresdner Hofkapelle, war in Hildburghausen aufgewachsen, allerdings hatte sein Vater, der Pfarrer Justus Johann Georg Dotzauer, dort erst am 6. Juli 1797 (also etwa zur Zeit der Abreise der Webers dort) das Bürgerrecht erhalten; vgl. Kreisarchiv Hildburghausen, 24/817: „Manual“ (wie Anm. 108), Bl. 10r. Dotzauer dürfte den Auftrag bei einem Besuch bei seiner Familie in Hildburghausen empfangen haben.

¹⁵⁰ Briefentwurf in *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe XIII, Bl. 80a/v.

diener des Herzogs, Johann Andreas König, wegen der ausstehenden Bezahlung anzufragen: laut Tagebuchnotizen am 12. Januar sowie am 22. April¹⁵¹; nachdem dies erfolglos blieb, wurden am 30. Oktober 1824 sowie am 3. Juni 1825 Mahnbrieife direkt an den Herzog geschickt¹⁵² – ebenso ohne positives Echo. Weder in Webers Tagebüchern noch im genannten Ausgabenbuch (wie Anm. 148) findet sich ein Hinweis auf eine eingegangene Zahlung.

Den Vorstellungen der Gesellschaft Gerlach im meiningischen Bad Liebenstein folgte im Sommer 1825 die Gesellschaft des Direktors Friedrich Maximilian Eberwein, die hier neben dem *Freischütz* (7. August) sogar die anspruchsvolle *Euryanthe* (27. und 31. Juli) auf die Bühne brachte¹⁵³, vermutlich mit Webers Cousine Marie Urspruch, geb. Lange (einer Tochter von Aloysia Lange, geb. Weber), und deren Mann Louis Urspruch in den Rollen der Euryanthe und des Adolar¹⁵⁴. In der Residenz Meiningen selbst fanden Webers Hauptwerke erst mit einiger Verzögerung auf die Bühne: Am 17. Dezember 1831 wurde dort das neue Hoftheater eingeweiht. Als Eröffnungstück war Aubers *Fra Diavolo angesetzt*, allerdings mit Weber-Beteiligung: Die Rolle der Pamella spielte Therese von Weber¹⁵⁵, eine Tochter von Carl Maria von Webers Halbbruder Edmund. Unter Prinzipal Heinrich Eduard Bethmann fanden bis zum 20. März 1832 Vorstellungen statt, zum Repertoire gehörten *Freischütz*, *Preciosa* (mit Therese von Weber in der Titelpartie) sowie ein von Carl Blum aus Kompositionen Webers zusammengestelltes Liederspiel *Die Rückkehr ins Dörfchen*¹⁵⁶ – Weber war endgültig auch auf der Meiningener Bühne angekommen.

¹⁵¹ Briefentwurf vom 22. April 1824 ebd., Mappe XIV, Bl. 81b/v; eine Antwort erhielt Weber laut Tagebuch am 26. Mai.

¹⁵² Briefentwürfe ebd., Mappe XIV, Bl. 83a/v–83b/r bzw. Mappe XV, Bl. 86a/r (dort im Widerspruch zu Webers Tagebuchnotiz mit 6. Juni 1825 datiert).

¹⁵³ Vgl. Ziegler, *Steinmühle* (wie Anm. 36), S. 289 (Anm. 176) sowie die Anzeigen in: *MwAN auf das Jahr 1825*, Nr. 29 (16. Juli), S. 139 und Nr. 31 (30. Juli), S. 150.

¹⁵⁴ Vgl. Ziegler, *Steinmühle* (wie Anm. 36), S. 290 (Anm. 178).

¹⁵⁵ Vgl. Alfred Erck, *Geschichte des Meiningener Theaters*, Meiningen 2006, S. 25.

¹⁵⁶ Vgl. Ziegler, *Lauchstädt* (wie Anm. 75), S. 44.

Anhang: Die Meiningener Vorstellungen der Webers

KaH = Kalendernotiz von Herzogin Louise Eleonore von Sachsen-Meiningen (wie Anm. 28; Grundlage für alle Angaben; zitiert nur, wenn zusätzlich zum Werk-Nachweis noch weitere Hinweise bzw. Wertungen festgehalten wurden)

Gattungen: L = Lustspiel / O = Oper bzw. Singspiel / S = Schauspiel;
Aktangaben jeweils in Klammern nachgestellt

September 1789

Sa. 19.: *Die Colonie* [= *Die Insel der Liebe*], O (2) von A. Sacchini

Di. 22.: *Der Faßbinder*, O (1) von N. M. Audinot

KaH: „eine *Bravourarie* sang die *Webern*“

Fr. 25.: *Der schwarze Mann*, L (2) von F. W. Gotter

KaH: „Sie spielten den schwarzen Mann sehr elend.“

Oktober

Fr. 23.: *Der Freybrief oder Der verliebte Schulmeister*, O (1) nach J. Haydn
(Pasticcio)

Mo. 26.: *Im Trüben ist gut fischen oder Wers Glück hat führt die Braut heim*, O
(3) von G. Sarti

KaH: „eine schöne *Operette*“

Fr. 30.: *Der Augenarzt*, O (2) von A. Gyrowetz // *Der Faßbinder*, O (1)

November

Di. 3.: *Die reiche Frau*, L (5) von K. G. Lessing

Do. 5.: *Una cosa rara* [*Schönheit und Tugend*], O (2) von V. Martin y Soler

Mo. 9.: *Una cosa rara*, O (2)

Do. 12.: *Der Freybrief*, O (1) // *Der Magnetismus*, Nachspiel (1) von A. W.
Iffland

Sa. 14.: *Die reiche Frau*, L (5)

Mo. 16.: *Die Negresse* [wohl nach J. B. Radet]

Do. 19.: *Der offene Briefwechsel*, L (5) von J. F. Jünger

Sa. 21.: *Ariadne auf Naxos*, Melodram von G. Benda // *Die beyden Hütche*, L
(1) von C. F. Weiße

- Di. 24.: *Lindor und Ismene*, O (1) von J. A. Schmittbauer // *Der Magnetismus*, Nachspiel (1)
 Mi. 25.: *Im Trüben ist gut fischen*, O (3)
 Do. 26.: *Der Augenarzt*, O (2) // *Die Colonie*, O (2)

Dezember

- Di. 1.: *Der eifersüchtige Liebhaber*, O (3) von A. E. M. Grétry
 Do. 3.: *Die Negresse*
 Sa. 5.: *Das Räuschgen*, L (4) von C. F. Bretzner
 KaH: „ein charmantes Stück“
 Di. 8.: *Der Äpfeldieb oder Der Schatzgräber*, O (1) nach J. Haydn // *Betrug über Betrug oder Die schnelle Bekehrung*, L (1) von C. A. Vulpius
 KaH: „beyde sehr dum“
 Do. 10.: *Der seltne Freyer*, L (3) von F. L. Schröder
 Sa. 12.: *Die Braut im Schleier*, L (1) von A. von Kotzebue // *Der Freybrief*, O (1)
 Di. 15.: *Dank und Undank*, L (3) von J. F. Jünger
 Mi. 16.: *Das Räuschgen*, L (4)
 Do. 17.: *Una cosa rara*, O (2)
 Mo. 21.: *Doktor und Apotheker*, O (2) von K. Ditters von Dittersdorf
 Di. 22.: *Der offene Briefwechsel*, L (5)
 Do. 24.: *Der seltne Freyer*, L (3) // *Autor und Diener aus Liebe*, L (1) nach Pierre de Cerou
 Sa. 26.: *Der Revers*, L (5) von J. F. Jünger
 Mo. 28.: *Im Trüben ist gut fischen*, O (3)
 KaH: „zum 4^{ten} male“

Januar 1790

- Sa. 2.: *Handel macht den Mann oder Die Freymaurer*, L (1) von C. J. Wagenseil
 KaH: „ein schönes Stück“
 Di. 5.: *Der Revers*, L (5)
 KaH: „zum zweytenmale“
 Do. 7.: *Die Vergeltung*, S (3) von M. G. Lambrecht
 KaH: „ein schönes Stück“
 Sa. 9.: *Der gefoppte Bräutigam*, O (2) von K. Ditters von Dittersdorf
 KaH: „die Music schön aber das Stück dumm“

- Mo. 11.: *Una cosa rara*, O (2)
 Mi. 13.: *Der Fändrich oder Der falsche Verdacht*, L (3) von F. L. Schröder
 Sa. 16.: *Der schwarze Mann*, L (2) // *Wie machen sie's in der Comödie? [oder Die buchstäbliche Auslegung]*, L (1) von M. H. Brome
 Di. 19.: *Der Freymaurer* [fraglich, ob das L (1) von C. J. Wagenseil (wie 2. Januar) oder das L (3) von F. L. Schröder]
 Do. 21.: *Natur und Liebe im Streit*, T (5) von B. C. d'Arien
 Fr. 22.: *Menschenhaß und Reue*, S (5) von A. von Kotzebue
 Sa. 23.: *Der gefoppte Bräutigam*, O (2)
 KaH: „zum zweytenmal“
 So. 24.: *Una cosa rara*, O (2)
 KaH: „Sontag fuhr der Herzog nach Schmalkalden um den Landgraf v. Cassel die *Visite* zu machen gegen abendt kam er wieder und brachte ihn mit. Ihm zu Ehren wurde die *Cosa rara* gegeben. Der Landgraf war äußerst höflich.“
 Di. 26.: *Das Räuschgen*, L (4)
 Do. 28.: *Der taube Liebhaber*, L (2) von F. L. Schröder // *Die Mahler*, L (1) von J. M. Babo
 Fr. 29.: *Dank und Undank*, L (3) // *Weiberhuth thut selten gut*, Posse (1) aus dem Französischen
 So. 31.: *Mit dem Glockenschlag 12. Uhr*, O (3) von Julius von Soden (Musik: Boecklin von Rust)

Februar

- Di. 2.: *Der Revers*, L (5)
 Do. 4.: *Menschenhaß und Reue*, S (5) [Geburtstag des Herzogs Georg I.]
 Di. 9.: *Der seltne Freyer*, L (3)
 Do. 11.: *Ignez de Castro*, Trauerspiel (5) von J. von Soden
 Sa. 13.: *Die Colonie*, O (2) // *Autor und Diener aus Liebe*, L (1)
 Di. 16.: *Der Wechsel*, L (4) von J. F. Jünger
 Do. 18.: *Doktor und Apotheker*, O (2)
 Sa. 20.: *Verbrechen aus Ehrsucht*, Familiengemälde (5) von A. W. Iffland
 Mo. 22.: *Die Braut im Schleier*, L (1) // *Der Freybrief*, O (1)
 Mi. 24.: *Verbrechen aus Ehrsucht*, Familiengemälde (5)
 Fr. 26.: *Das Bewußtsein*, S (5) von A. W. Iffland

März

- Di. 2.: *Reue versöhnt*, S (5) von A. W. Iffland
KaH: „ein *superbes* Stück was mich sehr rührte“
- Do. 4.: *Der seidne Schuh* [evtl. *Die seidnen Schuhe* oder *Die schöne Schäferin*, Trauerspiel (2) von K. F. Kretschmann] // *Die Mahler*, L (1)
[danach Hoftrauer ab 7.03.]
- Di. 23.: *Der Strich durch die Rechnung* [wohl L (4) von J. F. Jünger]
- Do. 25.: *Der Fändrich*, L (3)
- Mo. 29.: *Jurist und Bauer*, L (2) von J. Rautenstrauch
- Di. 30.: *Im Trüben ist gut fischen*, O (3)
- Mi. 31.: *Menschenhaß und Reue*, S (5)

April

- [Karwoche: 2. April Karfreitag]
- Mo. 5.: *Der Revers*, L (5) [Ostermontag]
- Do. 8.: *Otto von Wittelsbach*, Trauerspiel (5) von J. M. Babo
- [Sa. 10.: Mozarts *Entführung aus dem Serail* geplant, Vorstellung fiel jedoch „Wegen Unpäßlichkeit der Madame Weyrauch“ aus¹⁵⁷]
- Mo. 12.: *Ignez de Castro*, T (5); vgl. auch die Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60
- Mi. 14.: *Die Mündel*, S (5) von A. W. Iffland; vgl. auch die Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60
- Fr. 16.: *Die Heyrath durchs Wochenblatt*, L (1) von F. L. Schröder // *Die bezauberten Bauern*, Ballett; vgl. auch die Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60
- Sa. 17.: *Verstand und Leichtsin*n, L (5) von J. F. Jünger
- Mo. 19.: *Die Entführung aus dem Serail*, O (3) von W. A. Mozart¹⁵⁸

¹⁵⁷ Vgl. Weyrauchs Brief an Großmann vom 7. April 1790 (wie Anm. 51) sowie *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60.

¹⁵⁸ Laut Ankündigung in *MwAN auf das Jahr 1790*, Nr. 15 (10. April), S. 60 war die Aufführung ursprünglich für den 17. April geplant.

Mit Weber im Kino

Teil II: Der Soundtrack des Tonfilms

von Markus Bandur, Berlin

Nach der Durchsetzung der Lichttontechnik um 1930 neigte sich das Zeitalter des Stummfilms seinem Ende zu. Die technische Möglichkeit, die Tonspur auf demselben Trägermaterial wie die visuelle Information aufzuzeichnen, änderte das Verhältnis von Film und Filmmusik von Grund auf. Die durchgehende Live-Musik als Filmbegleitung hatte mit einem Male ausgedient, denn auch die anderen akustischen Schichten wie Sprache und Geräusche forderten nun ihr Recht auf Teilhabe an dem neuen integralen filmischen Konzept ein und rüttelten an der bislang dominanten Position der Musik im Stummfilmkino. War in der Stummfilmzeit eigens für den Film komponierte Musik aufgrund zahlreicher Schwierigkeiten (Synchronisation mit dem Film, unterschiedliche Besetzungsgrößen der Orchester und Kapellen in den Kinos etc.) eher selten und – wenn überhaupt – nur finanzstarken Produktionen vorbehalten gewesen, während demgegenüber die musikalische Begleitung vorwiegend mit präexistenten Werken der E- und U-Musik erfolgte, so verschob sich das Gewicht der Tonfilmmusik schon sehr früh auf speziell für den jeweiligen Film komponierte Partituren. Nach einer anfänglichen Phase der Orientierung in der ersten Hälfte der 1930er Jahre, in denen der realistische(re) Charakter des Tonfilms entweder zu einem gänzlichen Weglassen des musikalischen Hintergrunds führte oder aber zur Produktion von Filmen im musikalischen Milieu anregte (um Musik überhaupt motiviert und – im Verständnis des frühen Tonfilms – glaubhaft einsetzen zu können), so setzte sich schon bald das bis heute geläufige Konzept des Soundtracks durch mit einer Mischung aus Sprache und Geräusch auf der einen und Musik auf der anderen Seite. Dabei rührten Sprache und Geräusche (und damit auch Musik *im* Film) im wesentlichen aus der „realen“ Sphäre des Films her, während die eigentliche Film-Musik (als Musik *zum* Film) überwiegend mit der „imaginären“, nur auf die Rezeptionswelt des Zuschauers zielenden Dimension verbunden war. Musik, die in der filmischen Welt von den Protagonisten selbst gespielt oder gehört werden konnte, üblicherweise diegetische Musik, Source music oder

On screen music genannt, ist dadurch von der traditionellen Filmmusik, zumeist als extradiegetische Musik oder Off screen music angesprochen, zu differenzieren.

So lässt sich schon seit den frühen Jahrzehnten des Tonfilms erkennen, dass die Verwendung präexistenter Musik mehrheitlich in der filmischen Realität Anwendung findet, während die umfangreichere Musik *zum* Film überwiegend neu komponiert ist. Eine Ausnahme bilden sogenannte B-Movies, die häufig aus Kostengründen nur mit präexistenter Musik unterlegt werden, sowie einzelne Filme, die – wie etwa in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* mit Werken von Richard Strauss, Johann Strauss und György Ligeti u. s. w.¹ – schließlich gezielt das Wiedererkennungs-Potenzial bekannter Musikstücke aus filmästhetischen Gründen ausnutzen².

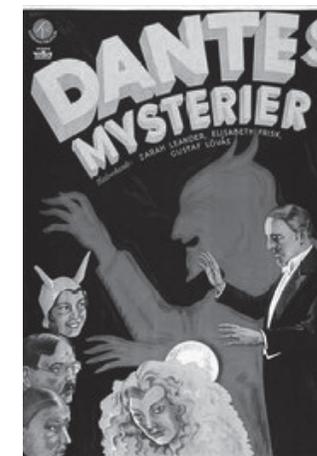
Dieser Hintergrund prägt auch die Verwendung von Musik Webers in den Soundtracks von Spielfilmen seit Beginn der Tonfilmära bis in die Gegenwart. Zieht man von den etwa 50 nachgewiesenen Tonfilmen, in denen Kompositionen von Weber verwendet werden, die Opernverfilmungen und sogenannte Biopics, d. h. Filme zum Leben des Komponisten, sowie die Musikdokumentarfilme und TV-Serien ab, so bleiben ca. 20 Filme übrig, in denen Werke Webers entweder als On screen music oder Off screen music fungieren.

Ein cursorischer und chronologischer Durchgang durch diese Filme aus der Zeit von 1931 bis 2015 zeigt, dass sich diese „Zweckentfremdung“ zugleich als Rezeptionsgeschichte lesen lässt, als eine Spiegelung des Stellenwerts, den bestimmte Werke Webers in der breiten Öffentlichkeit hatten und haben. Dies gilt insbesondere für ihren Einsatz als On screen music, da hier die Erkennbarkeit der jeweiligen Werke vorausgesetzt werden muss, damit ihre Verwendung den intendierten Zweck der Personen- und Situationscharakterisierung erfüllen kann.

¹ Diese Werke dienten zwar ursprünglich nur als sogenannter Temp track während der Aufnahmen, um die intendierte Atmosphäre der Szenen musikalisch zu unterstützen, setzten sich aber schließlich auch bei der Fertigstellung des Films gegen die damals eigens von Alex North komponierte Filmmusik durch.

² Ein weiterer Sonderfall sind Filme, die – wie bei Quentin Tarantino – absichtlich bereits existierende Filmmusik aufgreifen, um einen cinematographischen Metatext zu schaffen, der die Ausdrucksebene einzelner Szenen anspielungsreich mit anderen Filmen verknüpft.

Wohl einer der frühesten Tonfilme mit Webers Musik ist *Dantes mysterier* von Paul Merzbach aus dem Jahre 1930. Der 71-minütige Spielfilm mit Zarah Leander in ihrer ersten Rolle ist im Milieu der Unterhaltungsshow angegliedert und bietet – wie in der Frühzeit des Tonfilms üblich – zahlreiche Anlässe, die Protagonisten als Musiker, Sänger und Tänzer auftreten zu lassen. Neben Werken von Jacques Offenbach, Daniel-François-Esprit Auber und Franz Schubert erklingt dabei auch die Ouvertüre von Webers *Oberon*. In ähnlicher Weise zitiert Clarence Browns 88-minütige Filmkomödie *Wife versus Secretary* (deutscher Titel: *Seine Sekretärin*) aus dem Jahr 1936, die dem Hauptdarsteller Clark Gable zahlreiche Gelegenheiten zu Gesangseinlagen bietet, eine Szene aus dem *Freischütz*. In dem ebenfalls 1936 erschienenen Film *Camille* (deutscher Titel: *Die Kameliendame*) von George Cukor mit Greta Garbo in der Hauptrolle spielt ein Protagonist zum Abschluss eines aufwühlenden Dialogs Webers Klavierstück *Aufforderung zum Tanz*, hier in eindeutiger Anspielung auf den – als bekannt vorausgesetzten – Titel des Werks, aber auch zur Illustration



der zunehmend emotionaler werdenden Auseinandersetzung. Während in dem ungarischen Thriller *A 111-es* (englischer Titel: *Number 111*) von Steve Sekely (1938) im Soundtrack auf Musik aus Webers *Freischütz* zurückgegriffen wird, um die Sphäre des Bedrohlichen im Zusammenhang mit Magie, Hypnose und Illusionismus zu steigern, verwendet Henry Koster in seinem Melodram und Liebesfilm *Three Smart Girls Grew Up* (1939) wiederum sinnfällig Webers *Aufforderung zum Tanz*, hier adaptiert von Charles Henderson.

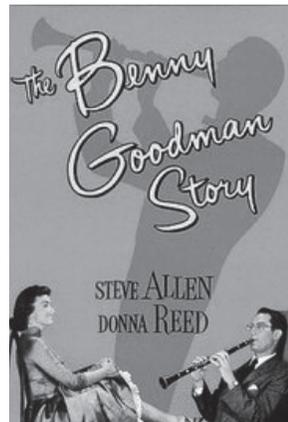


In den 1940er Jahren sind es Alberto Cavalcantis Musical-Komödie *Champagne Charlie* (1944) mit von Ernest Irving arrangierten Ausschnitten aus Konzertwerken Webers sowie Ben Hechts im Tänzermilieu angesiedelter Film *Specter of the Rose* (1946) und Mervin LeRoys *Little Women* (deutscher Titel: *Kleine tapfere Jo*; 1949) – beide jeweils erneut mit der *Aufforderung zum Tanz* –, die Webers Kompositionen in Soundtracks verwenden (in Hechts Film speziell inspiriert von Michel Fokines Ballettklassiker *Le Spectre de la Rose*, der 1911 in Monte Carlo mit Vaslav Nijinsky uraufgeführt worden

war und ebenso auf Webers Musik basiert).

Das Klavierstück *Aufforderung zum Tanz* erwies sich offenkundig nicht nur für das amerikanische Publikum als geläufiger und anspielungsgesättigter Titel – so verwenden ihn zumindest Richard Fleischer (mit Kompositionen von Franz von Suppé, Richard Wagner, François-Joseph Gossec, Franz Liszt und Nikolaj A. Rimskij-Korsakov) in *The Happy Time* (deutscher Titel: *Mein Sohn entdeckt die Liebe*; 1952) und Valentine Davies in *The Benny Goodman Story* (1956) als Basis des Songs *Let's dance* von Josef Bonime und Gregory Stone. Auch der französische Film *Lola* (deutscher Titel: *Lola, das Mädchen aus dem Hafen*; 1961) von Jacques Demy zieht gerade dieses Werk Webers – neben Musik von Bach, Mozart und Beethoven – heran.

Evald Schorm griff für den Soundtrack seines Films *Pět holek na krku* (englischer Titel: *Five Girls Around the Neck*; 1967), der die prekären Schikanen einer Mädchengruppe schildert, hingegen ausschließlich auf Musik aus dem *Freischütz* zurück, während Peter Bogdanovich in seiner bekannten Komödie



Nickelodeon (1976) lediglich aus der von Richard Hazard arrangierten Bearbeitung der Ouvertüre zitiert – hier, wie so oft, ohne Erwähnung von Komponist und Werk im Abspann.

In den 1980er Jahren lässt sich Webers Musik bislang lediglich in Niklaus Schillings Agententhriller *Der Westen leuchtet* (1982) nachweisen; hier ist es das *Konzertstück* für Klavier und Orchester f-Moll, das den Soundtrack bereichert. Demgegenüber kommt es in den folgenden Jahren wieder zu einer stärkeren Verwendung von Webers Musik: In Luis Mandokis Liebesfilm *White Palace* (deutscher Titel: *Frühstück bei ihr*; 1990) wird Agathes Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ aus dem *Freischütz* (in einer Aufnahme mit Lucia Popp) beziehungsreich musikalisch eingesetzt, in Julio Medems Liebes-Thriller *La ardilla roja* (deutscher Titel: *Das rote Eichhörnchen*; 1993) hingegen Ännchens Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“. 1996 erschien Anne Goursauds Thriller *Poison Ivy II* (deutscher Titel: *Poison Ivy II – Jung und verführerisch*), der – wieder einmal – Webers *Aufforderung zum Tanz* als einziges Stück der sogenannten E-Musik für den Soundtrack heranzieht, ein Jahr später dann David Stephens' plakatives Drama *Lebensborn*, dessen Soundtrack laut Abspann ausschließlich Musik aus Opern Richard Wagners benutzen soll, der allerdings auch den Jägerchor „Was gleicht wohl auf Erden“ aus dem III. Akt aus Webers *Freischütz* umfasst. Dieser Ausschnitt bereichert auch den aus vielen Stücken der E- und U-Musik zusammengesetzten Soundtrack von Denys Arcands filmischer Komödie *Stardom* (2000), während Andy Fickmans Sportfilm *The Game Plan* (deutscher Titel: *Daddy ohne Plan*; 2007) sich erneut der mittlerweile fast schon zu einem filmmusikalischen Standard herangewachsenen *Aufforderung zum Tanz* bemächtigt.

Ganz anders wird mit Webers Musik verfahren in zwei Filmen aus der neueren Zeit. Das auch auf dem deutschen Markt überaus erfolgreiche Drama *Intouchable* (deutscher Titel: *Ziemlich beste Freunde*; 2011) von Olivier Nakache und Eric Toledano, das die freundschaftliche Beziehung zwischen dem vermögenden und gelähmten Philippe und seinem Pfleger Driss, einem farbigen Ex-Sträfling mit einer gegensätzlichen Sozialisation, schildert, lässt eine Szene während einer Opernaufführung spielen, in der die konträren kulturellen Präferenzen und Codierungen der Protagonisten verdeutlicht werden. Dabei ist zu hören – und teilweise auch zu sehen – Max' Einsatz mit „Nein!

länger trag' ich nicht die Qualen“ sowie ein Ausschnitt aus seiner folgenden Arie „Durch die Wälder, durch die Auen“ aus dem *Freischütz* (Produktion von Robert Wilson, musikalische Leitung: Thomas Hengelbrock, Ausstattung: Viktor & Rolf, Pfingstfestspiele Baden-Baden 2009). Ungewöhnlich nicht im Umgang mit Webers Musik, sondern eher hinsichtlich der Auswahl ist Andrew Haighs hochgelobtes Drama *45 Years* (2015). Denn neben Musik von Mozart, Liszt, Grieg und Sibelius setzt dieser Film auch mit dem langsamen Satz *Adagio ma non troppo* aus der 2. Sinfonie gezielt Musik von Weber ein³, und zwar eine Komposition, die wohl bewusst nicht sofort identifizierbar sein sollte.

Dieser kurze Überblick verdeutlicht, dass Webers Musik im Kontext des Tonfilms (als Spielfilm) zwar keine übermäßig große Berücksichtigung gefunden hat – besonders im Vergleich mit Werken Bachs, Mozarts oder Beethovens. Deutlich ist aber zumindest, dass sich dennoch einzelne Kompositionen – wie das Klavierstück *Aufforderung zum Tanz* oder die Musik aus dem *Freischütz* – im Soundtrack des Tonfilms etabliert haben. Zu vermuten ist, dass es sich dabei nicht nur um eine Spiegelung der Präsenz dieser Werke im öffentlichen Musikleben handelt, sondern dass eine große Rolle zum einen auch Assoziationen des Titels und der Texte spielen – wie im Fall der *Aufforderung zum Tanz* und bestimmter Nummern des *Freischütz* – sowie zum anderen die musikalische Semantik wie etwa im Fall der Ouvertüre des *Freischütz*.

³ Schon Weber selbst hatte diesen Satz in überarbeiteter Form als funktionale Musik im szenischen Kontext benutzt: zur Eröffnung der 1. Szene des *Festspiels* zur Vermählung des Prinzen Johann von Sachsen mit Prinzessin Amalia von Bayern (WeV F. 24).

„Ich bin sozusagen mit dem Freischütz aufgewachsen“

Max Maria von Webers Berichte über seine Audienzen bei Kaiser Napoleon III. in Paris 1865 und 1867

erneut ans Licht geholt von Eveline Bartlitz, Berlin

Vor mehr als zehn Jahren wurden den *Weberiana*-Lesern bereits Ausschnitte aus den Erinnerungen Max Maria von Webers an Musikerpersönlichkeiten präsentiert: 2003 standen Richard Wagner und die *Tannhäuser*-Aufführung in Dresden (19. Oktober 1845) im Mittelpunkt¹, ein Jahr später die beiden Begegnungen des Weber-Sohnes mit Rossini in Paris². Die Erstdrucke der entsprechenden Artikel waren 1879 bzw. 1875 in der *Deutschen Rundschau* erschienen³.

2015 war es 150 Jahre her, dass Max Maria von Weber von der sächsischen Regierung zu einem internationalen Kongress der Telegraphen-Verwaltungen im Frühjahr 1865 nach Paris delegiert worden war. Zum Freitag, dem 31. März 1865, erhielt er mit sieben ausgewählten Persönlichkeiten der Tagung eine Einladung zur Audienz bei Kaiser Napoleon III.⁴

¹ Eveline Bartlitz, „... das hätte der Vater doch anders gemacht!“ Max Maria von Webers Erinnerungen an Richard Wagner und die Dresdner Tannhäuser-Uraufführung, in: *Weberiana* 13 (2003), S. 79–88.

² Eveline Bartlitz, „Nachmittag Lieder von Großpapa studiert“. Ein Tagebuch-Fragment von Maria Karoline Freiin von Weber, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 93–104, über die Besuche bei Rossini im Anhang S. 105–108.

³ Max Maria von Weber, *Kleine Erinnerungen an große Menschen* [Folge III, fälschlich als II bezeichnet], in: *Deutsche Rundschau*, Berlin, Bd. XXI (Okt.–Dez. 1879), S. 446–459; ders., *Ein Name, besser als eine Hausnummer. Erinnerungen an K. M. von Weber und Rossini*, ebd., Bd. V (Okt.–Dez. 1875), S. 257–265.

⁴ Napoleon III. (1808–1873) war unter seinem Geburtsnamen Charles Louis Napoléon Bonaparte während der Zweiten Republik 1848–1852 französischer Staatspräsident und 1852–1870 als Napoleon III. Kaiser der Franzosen. Seit 30. Januar 1853 war er verheiratet mit der Spanierin Eugenie von Montijo (1826–1920). Im deutsch-französischen Krieg 1870/71 wurde Napoleon III. nach der Schlacht von Sedan als Gefangener von den Preußen nach Schloss Wilhelmshöhe bei Kassel verbracht. 1871 ging er ins Exil nach England, wo er zwei Jahre später verstarb. Laut Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, Dresden 1906, S. 480 war Max

Ein Brief Webers an seine Familie vom Tag danach enthält die Schilderung dieses Ereignisses⁵, die gedruckten Erinnerungen daran publizierte er erst zehn Jahre später, zwei Jahre nach dem Tod von Napoleon III.⁶ Vergleicht man die Berichte miteinander, so fällt auf, dass die briefliche Fassung weniger ausführlich ausfiel, was verständlich ist, da der Schreiber Details für die mündliche Erzählung vorbehalten konnte. Ähnlich akribisch wie im Druck zeichnet er hingegen, sichtlich beeindruckt, das äußere Erscheinungsbild des Kaiserpaars und seiner Entourage. Die Äußerungen des Regenten über Carl Maria von Weber werden im Druck ausführlicher ausgebreitet. Lesen wir zunächst den Brief:

„[...] Am Donnerstag [dem 30. März 1865] bekam ich, der Preussische, Östreichische, Russische und noch einige wenige Mitglieder der Konferenz ein Schreiben mit großem kaiserlichen Siegel vom Großceremonienmeister, daß der Kaiser befohlen habe ihm einige hervorragende Mitglieder der Konferenz vorzustellen. Dabei lag ein Billet des Minister *Denin de l'Luys*⁷, daß ich ja nicht fehlen möge, da der Kaiser von meiner Anwesenheit in der Zeitung gelesen habe u. mich sehen wolle. Nun war ich in großer Noth da auf der Einladung stand: *Uniforme de rigueur*, d. h. in Uniform zu erscheinen. Ich hatte ja keine mit! – Doch Gott wollte mir wohl. Abends traf ich Herrn von *Seebach*⁸ in Gesellschaft und klagte ihm meine Noth. Da rief er: Ich werde Ihnen helfen können! Der Legationsrath von Lüttichau⁹ ist von ihrer Größe und soll Ihnen morgen

Maria von Weber bereits 1855 von Napoleon III. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

⁵ Brief vom 1. April 1865, Museen der Stadt Dresden – Stadtmuseum Dresden, SMD SD 2015 00330.

⁶ Max Maria von Weber, *Eine musikalische Erinnerung an Napoleon III.*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 1875, Nr. 165 (16. Juni), Morgenblatt, S. 1–3, in überarbeiteter Version in: ders., *Schauen und Schaffen. Skizzen*, Stuttgart und Leipzig 1878/79, S. 21–37.

⁷ Dieser Name ist im Brief schwer entzifferbar, vermutlich ist damit der damalige Außenminister Édouard Drouyn de Lhuys (1805–1881) gemeint.

⁸ Albin Leo Graf von Seebach (1811–1884), sächsischer Diplomat, ab 1852 sächsischer Gesandter in Paris.

⁹ Friedrich August Kurt von Lüttichau (1815–1885), Kgl. Sächsischer Kammerherr, Legationsrat.

seine Uniform schicken. – Am andern Mittag [31. März] erhielt ich sie denn auch und – sie saß wie angegossen! Die Vorstellung war für Abends halb 10 bestellt und mit sehr eigenen Empfindungen fuhr ich um 9 Uhr mit dem Obersten von *Chavrin* nach den Tuileries.

Wir wurden von einer Lakaienschaar in ein kleines sehr trauliches mit Gobelins tapeziertes Gemach geführt in das das Gebräuse einer großen Gesellschaft herüberdrang, die im großen Saale an der Tafel des Kaisers aß. Wir waren im Ganzen acht an der Zahl. Nachdem wir hier ein wenig gewartet hatten, kam der Großceremonienmeister Fürst Montebello¹⁰ herein und entschuldigte ungeheuer höflich, daß wir warten mußten, der Kaiser würde aber gleich von der Tafel aufstehen und uns dann in den Gemächern der Kaiserin empfangen. Noch ahnten wir nicht daß wir das Glück haben sollten auch von der holden Frau empfangen zu werden. Gleich darauf kam aber ein Kammerherr und geleitete uns in ein nicht großes aber entzückendes anstoßendes Gemach, so schlicht u. formlos, daß wir fast erschrakten, als uns hier der Kaiser, die Kaiserin an der Hand führend entgegentrat. Er begrüßte jeden der eintrat aufs freundlichste u. die Kaiserin machte jedem einen Knix mit einer bezaubernden Freundlichkeit. Der Kaiser ist kleiner als ich aber kraftvoll sieht frisch und munter aus und von den bekannten Spitzen von Bart ist Nichts zu sehen. Das Haar stand ihm etwas struppig empor. Seine Stimme ist tief, sonor und kraftvoll, sein blaues Auge sieht einem klar ins Gesicht und es ist um den Mund u. die Augen ein Zug von hohem Wohlwollen. Wo nehme ich aber Worte her die süße Kaiserin zu schildern. Sie ist weit schöner als jedes Bild was ich von ihr gesehn habe, nicht sehr groß aber wundervoll gebaut. Sie trug ein schwarzes Samtkleid ganz schlicht, das sehr tief ausgeschnitten den herrlichen Oberkörper mehr als gut zeigte. Die Arme waren ganz blos, so daß über die Schulter nur ein Samtstreifen ging. Auf der Brust trug sie einen Diamantstern. Auf dem Kopfe ein kronenartiges Diadem von senkrecht aufsteigenden Diamantstrahlen, aus dem hinten ihr herrliches goldenes Haar in dicken Locken hervorquoll. Ein kleiner kurzer mit Silber durchwebter schwarzer Schleier lag auf dem Haare. Hinter ihr standen drei wunder-

¹⁰ Louis Napoléon Lannes, zweiter Herzog von Montebello (1801–1874), französischer Diplomat und Politiker.

schöne ebenfalls schwarz gekleidete Hofdamen. Beide hohe Personen traten nun auf uns zu und sprachen uns mit einer Freundlichkeit, Natürlichkeit u. Sicherheit an, daß es war als hätte man sie längst gekannt. Bei der Kaiserin, die einen schwarzen kleinen Fächer in den herrlichen kleinen handschuhlosen Händchen hielt mit dem sie oft lachend in die linke Hand schlug hatte die Freundlichkeit besonders in der Verbeugung u. dem Aufschlag der Augen fast einen Anflug von Koketterie. Ich hatte Zeit zu beobachten, da die Herrschaften mit mehreren vor mir sprachen. Endlich traten sie an mich heran ich wurde dem Kaiser genannt u. bei meinem Namen winkte mir die Kaiserin so lieblich grüßend zu, daß mir ganz sonderbar wurde. Ich habe mir gleich jedes Wort aufgeschrieben was beide mit mir sprachen. Der Kaiser faßte mich fest ins Auge u. sagte: Nach dem Bilde müssen Sie Ihrem Vater gleichen! Er fragte mich nun nach meinem Fache und als die Kaiserin hörte daß ich Ingenieur sei, fiel sie ihm ins Wort u. sagte: da müssen Sie ja jedenfalls in 2 Jahren zur Industrieausstellung wiederkommen. Und als der Kaiser sagte, daß er noch nicht wisse, wo das Gebäude hinkommen solle, da seine Minister es nirgend dulden wollen lachte die Kaiserin und sagte [...] ich werde Herrn von Weber den Plan des Gebäudes demonstrieren! Schlug ihren Fächer auseinander hielt ihn mir vor die Augen und sagte: *Voilà c'est le plan!* Das Gebäude wird nämlich fächerförmig angelegt, und nun fuhr sie mit ihren spitzen rosigen Fingerchen auf dem Fächer herum und deutete mir an wie Alles angeordnet werden solle und hielt dazu das diamantengekrönte reizende Köpfchen schief u. sah zu mir lächelnd auf – daß ich dachte ich träumte. Der Kaiser war indeß weiter gegangen und hatte mit andern gesprochen. Die Kaiserin war aber mit ihrer Erklärung noch nicht fertig als er wieder zu uns trat und sagte: Ja, Ja an die Melodien des Freischütz knüpfen sich meine bittersten u. süßesten Erinnerungen. Wie oft habe ich meine arme Mutter »Wir winden dir den Jungfernkranz« singen hören während sie ihre Dornenkrone trug¹¹. Wen haben Sie denn jetzt in Deutschland? Ich nannte Wagner. Da schnitt

¹¹ Seine Mutter Hortense de Beauharnais (1783–1837) war mit Louis, dem jüngeren Bruder von Napoleon Bonaparte, in unglücklicher Ehe verheiratet (Trennung 1809); dennoch unterstützte sie ihren ehemaligen Schwager bei dessen kurzfristiger Rückkehr an die Macht 1815 und wurde nach seinem Sturz aus Frankreich verbannt. Darauf spielt der Kaiser

er ein Gesicht und lachte und sprach sich nicht freundlich über ihn aus. Dann fragte er mich auch nach unsern Dichtern und so sprachen die hohen Herrschaften freundlich u. anspruchslos mit mir wohl 10 Minuten lang, so daß ich mir immer ins Gedächtniß rufen mußte, das der kleine Mann der mir so treuherzig ins Gesicht sprach, das nächst Gott mächtigste Wesen sei, das wir kennen. Endlich grüßte er mich aufs freundlichste dann auch die andern Herrn (die mich sehr¹² beneideten). Die Kaiserin machte einen tiefen Knix mit lieblichster Grazie und der Kaiser sagte: »Nun lassen es sich die Herren in meinem Kreise noch eine Stunde gefallen!« und schritt mit der Kaiserin am Arm in den großen Saal wo brausende Gesellschaft von wohl tausend Menschen war. Wir alle aber sahen und hörten nicht viel u. Herr von *Lavernelle*¹³ sagte ganz mit Recht: es geht den Herrn wie Allen die mit den Beiden zusammenkommen; halb sind sie behext und halb verliebt! – Wie viel muß ich Euch noch davon erzählen. Die Reihe der Eindrücke, die mir die letzte Zeit gegeben hat, ist wahrhaft unermesslich [...]“.

Vor der Kaiser-Audienz begegnete Max Maria von Weber, wie aus seinem Artikel im *Neuen Wiener Tagblatt*¹⁴ hervorgeht, noch etlichen berühmten Pariser Persönlichkeiten; das Treffen mit Hector Berlioz beschrieb er wie folgt:

„Wunderlich griff auch Hektor Berlioz in den Verlauf meines Pariser Aufenthaltes ein. Der Meister mit dem edlen Raubvogelkopfe war von Allen der, welcher mit der meisten Rührung, die sogar Thränen in seine stechenden Augen trieb, vom zu frühen Hinscheiden meines Vaters sprach.

Als er hörte, daß noch unpublizierte Arbeiten von ihm, darunter eine kleine Oper¹⁵, vorhanden seien, drang er darauf sie zu sehen. Der

vermutlich mit der „Dornenkrone“ an. Sie erwarb ein Anwesen in der Schweiz und lebte dort bis zu ihrem Tod.

¹² Dreifach unterstrichen.

¹³ Fraglich ob Jean Annet de Bonfils de Lavernelle (1795–1870), Officier des cuirassiers de la garde, oder François Joseph Annet de Bonfils de Lavernelle (1828–1901).

¹⁴ Vgl. Anm. 6, nachfolgendes Zitat im Erstdruck auf S. 1.

¹⁵ Gemeint ist *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, Oper in zwei Aufzügen (WeVC.3), komponiert 1801 in Salzburg, Text: Joseph Türk (nach Karl Gottlob Cramer).

Verleger Brandus¹⁶ war bei dem Gespräche und warb um den Verlag. Die Sache kam in die Öffentlichkeit und rührte mehr Staub auf als nöthig, so daß ich, verdrossen gemacht, die Musikstücke gar nicht nach Paris kommen ließ.“

Aufgrund der lebendigen Beschreibungen der jeweiligen Situation rufen die Aufsätze Max Maria von Webers stets Leselust hervor, und so wollen wir die Schilderungen aus dem Vorfeld der Audienz, die nicht einer gewissen Komik entbehren und im gedruckten Gewand wirkungsvoller erscheinen, unsern Lesern nicht vorenthalten¹⁷. Der Weber-Sohn hat – wie sein Vater auch – Tagebuch geführt und konnte sich so, abgesehen von der bleibenden Erinnerung an das prägende Erlebnis, nach so langer Zeit gewiss auf seine damaligen Eintragungen stützen. Allerdings zeigt gerade die Passage zur Kleiderordnung die Lust des Autors an anekdotischer Zuspitzung auf Kosten der dokumentarischen Genauigkeit. Und viele weitere Abweichungen fallen ins Auge: Aus dem schlichten, formlosen Gemach, in dem die Begegnung mit dem Kaiserpaar stattfand, wird nun ein prächtig beleuchteter Begrüßungssaal, die Zahl der Hofdamen erhöht sich, die charakteristische Bartform des Kaisers – ein auch in vielen Karikaturen etabliertes Erkennungsmerkmal, das Max Maria von Weber laut Brief vermisst hatte – wird wieder eingeführt, die Diamantbrosche der Kaiserin „verschwindet“, und ihre „Fächer-Demonstration“ des geplanten Ausstellungsgebäudes wird erheblich ausgeweitet. All das lässt fraglich erscheinen, wieviel hier tatsächlich memoriert und wieviel lediglich phantasiereich dazuerfunden wurde:

„Den Kaiser in Paris nicht gesehen, gesprochen zu haben, wurde damals weniger verziehen, als in Rom am Pontifex vorbeigegangen zu sein. Mit einer Bewegung, die wir uns kaum selbst einzugestehen wagten, erhielten daher wir Kongreßmitglieder für den 29. März [sic]¹⁸ die Ladung zur Präsentation bei den Majestäten. Dieselbe erhielt für Viele einen starken Dämpfer durch den Beisatz: »*l'uniforme est de rigueur*«. Wie wenige

¹⁶ Gemmy (Samuel) Brandus (1823–1872), seit 1852 Miteigentümer des Verlages G. Brandus, Dufour et C^{ie}, Paris.

¹⁷ Wiedergabe nach der Erstpublikation von 1875 (vgl. Anm. 6).

¹⁸ Wenn die Datierung des oben zitierten Briefes an die Familie (vgl. Anm. 5) stimmt, war die Audienz am Abend des 31., nicht des 29. März 1865.

hatten das lästige Möbel der Uniform mit sich geführt. Woher nun das Unerläßliche nehmen?

Der Minister machte unserer Sorge ein Ende: »O, grämen Sie sich nicht um die Ordonnanzmäßigkeit Ihrer Uniform!« rief er lachend auf unsere Frage. »Ei n e Uniform ist Vorschrift, aber welche – ganz Ihrem Geschmack freigestellt! Je neuer, je besser, das gibt Farbe, Leben, Abwechslung an dem Hofe.« Und phantastisch genug sahen zum Theil unsere, bei Gesandtschaftsattachés und Konsularagenten mehr, nach Statur als Vorschrift, zusammengeborgten Löwenhäute aus.

Unter blauweißem Zelt am Pavillon *de l'horloge* in den Tuileries vorgerollt, passirten wir die dichte »*haie*« einer glänzenden »*valetaille*«. Weit standen, dieß ausgenommen, Treppenhaus und Wohnräume der Tuileries an Reiz und Pracht gegen Hausmann's¹⁹ Feengemächer im Hotel de Ville zurück.

Der Kongreß versammelte sich und wartete, sich lautlos auf tiefen persischen Teppichen durcheinander bewegend, in einem kleinen Salon mit Gobelintapeten und Meubles, halb beleuchtet von Wachskerzen, durch Marmorstatuen in Kandelaberform über uns gehalten.

Punkt halb zehn Uhr hörten wir das Aufstoßen des Stabes des Großzeremonienmeisters im angrenzenden Saale – die Flügelthüren flogen auf und unter Vortritt dieses hohen Würdenträgers und des Ministers des Auswärtigen²⁰ bewegten wir uns, in jener Reihenfolge, für die der deutsche Student eine so despektirliche Bezeichnung hat²¹, in den Begrüßungssaal.

Zu raffinirtem dramatischem Effekte war hier die Beleuchtung tageshell, blendend nach dem Helldunkel des Empfangsraumes, aber auch von jenem Wachskerzenfalb, dessen, Toiletten und Teint unvergleichlich fein abtönendes Licht, so vornehm mit der »*lumière canaille*« des Gases kontrastirt.

¹⁹ George-Eugène Baron Haussmann (1809–1891), Präfekt des französischen Départements Seine und Stadtplaner von Paris.

²⁰ Vgl. Anm. 7.

²¹ Gemeint ist der „Gänsemarsch“.

Ebenfalls mit unnachahmlichen Feinsinnen gesammelt, ruhte dies Licht über der, auf tief-violettem Teppich der Eingangsthüre gegenüberstehenden Gruppe des Hofes, in deren dunkler Masse (der Hof war wegen des Todes des Herzogs von Morny²² in Trauer) das beunruhigte Auge zunächst von Nichts als von der leuchtenden Büste der Kaiserin, Diamantenblitzen und der Uniform des Kaisers Eindruck empfing.

Während wir defilirt, löste sich uns diese dunkle Masse in Konturen und Farben. Die bezaubernde Gestalt der Kaiserin und hinter ihr die Erscheinungen von vier der schönsten Frauen des Hofes, alle in schwarzem Sammt gekleidet, traten zuerst hervor; dann fesselte das bleiche, unbewegliche Gesicht des Kaisers alle Blicke, und endlich gruppirten sich dahinter die umflorten Uniformen und die geistvollen, zum Theil ungemein theatralisch wirksamen Köpfe seiner Adjutanten und Würdenträger.

Es war ein köstliches, ernstes, von seinem dunkel-velours Hintergrunde, mit Rembrandt'schem Effekte, losgehobenes Bild.

Kaum hatten wir, zur Vermeidung jeden Scheines der Bevorzugung einer Macht, nach dem Alphabet geordnet, unsere Plätze eingenommen, so traten Kaiser und Kaiserin an uns heran. Wie durch den Ruthenschlag einer Fee berührt, verwandelten sich die unbeweglichen Gestalten, die dort vor dem Hofstaate gestanden, in Menschen zauberischer, zugänglichster Liebenswürdigkeit. Des Kaisers Augen, die er meist von den Lidern halb verdeckt ließ, schlugen sich blau und voll auf, als er mit uns sprach; die historischen Bartspitzen sträubten sich öfter, die schmalen Lippen zeigten weiße Zähne, wenn er über diese oder jene Aeußerung lachte, und sein Lachen klang nicht wie das des verschlossensten und verschlagensten Monarchen seiner Zeit, sondern wie das eines harmlosen Lebemannes. Ohne Bewegung der Hände beim Sprechen, wiegte er sich ungenirt auf den Hüften und suchte oft eine Stütze beim Stehen zum Beistand seiner kraftlosen Beine.

Schwer aber ist der Reiz der Erscheinung und Grazie der Kaiserin zu schildern, dieser, wenn der Ausdruck erlaubt ist, personifizirten Koketterie der Majestät. Die weiche Anmuth mit der sich die schöne, damals

²² Charles Auguste Louis Joseph, Herzog von Morny (15. September 1811 – 10. März 1865), Halbbruder des Kaisers, Unternehmer, Politiker und Kunstsammler.

mächtigste Frau Europa's vor jedem Mitgliede des Kongresses verbeugte, ließ diesen Gruß als eine jener Huldigungen vor der fachwissenschaftlichen Eminenz erscheinen, die den Franzosen so geläufig sind.

Sie trug, außer einem glatten schwarzsamtnen Kleide, das die herrliche Büste »generös« zeigte, und einem kleinen Diamant-Diadem, aus dem ihr goldenes Haar nach hinten reich hervorquoll, nichts als ihre Schönheit.

Die ungezwungene Affabilität des Kaisers und der Kaiserin ließ aus der steifen Cerkle-Konversation bald fast ein Geplauder werden.

Der Kaiser sprach mir von Sachsen²³, den unverlöschlichen Sympathien, die in seinem Hause für dies treffliche, »fleißigste aller Länder« herrsche, fragte nach dem Detail des Unfalles, der dem, von ihm verehrten Könige Friedrich August in Tirol das Leben gekostet hatte²⁴ [...].“

Dann kam das Gespräch auf die für 1867 geplante Weltausstellung in Paris²⁵, zu welcher der Kaiser Einladungen aussprach. Auch die Kaiserin widmete sich dieser Thematik, wandte sich dann aber anderen Personen zu. Das folgende

²³ Anmerkung Max Maria von Webers: „Die nachstehenden Aeußerungen sind sofort nach der Vorstellung fast wörtlich niedergeschrieben und getreu aus dem Französischen übertragen. D. V.“

²⁴ König Friedrich August II. von Sachsen, ältester Sohn von Prinz Maximilian, übernahm 1836 von seinem Onkel Anton die Regierung (bereits seit 1830 als Mitregent). Am 9. August 1854 verunglückte seine Pferdedroschke bei einer Reise nach Tirol in Karrösten (Ortsteil Brennbiel); er erlitt beim Sturz aus dem Wagen tödliche Verletzungen. Im Nachdruck des Aufsatzes in Schauen und Schaffen (vgl. Anm. 6) benennt Weber an dieser Stelle eine andere Persönlichkeit, die der Kaiser im Gespräch erwähnt haben soll, und führt damit seine eigene Anmerkung (vgl. Anm. 23) ad absurdum. Der entsprechende Absatz lautet: „Der Kaiser sprach mir von Sachsen, den unverlöschlichen Sympathien, die in seinem Hause für die treffliche, »fleißigste aller Länder« herrsche, das Frankreich einen berühmten Helden gegeben habe und ihm verbündet gewesen sei.“ Gemeint war demnach Hermann Moritz Graf von Sachsen (1696–1750), Herzog von Kurland von 1726 bis 1729. Der illegitime Sohn des Kurfürsten Friedrich August I. von Sachsen, genannt „August der Starke“ (1670–1733), und der Maria Aurora von Königsmarck (1662–1728) war einer von nur sieben Generalmarschällen von Frankreich.

²⁵ Die zweite von Frankreich ausgerichtete Weltausstellung fand vom 1. April bis 3. November 1867 auf dem Champ de Mars statt und war der letzte Höhepunkt des zweiten Kaiserreichs; Rossini schrieb eine Hymne an „Napoleon III. und sein wackres Volk“ (*Hymne à Napoléon*

Gespräch, das in Max Maria von Webers Brief an seine Familie nur beiläufig erwähnt ist (siehe oben), wird in der gedruckten Version so minutiös ausgemalt, dass die Möglichkeit einer nachträglichen Ausschmückung nicht auszuschließen ist:

„Da kam der Kaiser quer über den Saal nochmals auf mich zu: »Man sagt mir zu meiner Freude, daß sie die Partitur einer noch nicht publizierten Oper Ihres berühmten Vaters besitzen. Ich bestehe darauf, daß sie in Paris zuerst gegeben werde. Lassen Sie uns machen, Sie sollen es nicht bereuen.« Und als ich schüchtern einwendete, daß das kleine, schlichte Werk²⁶ sich kaum für ein so anspruchsvolles Erscheinen eignen dürfte, fügte er lebhaft hinzu: »Gleichviel, gleichviel! Jedenfalls ist es besser als das, was man jetzt macht. – Ich bin sozusagen mit dem Freischütz aufgewachsen.« Plötzlich deutsch sprechend, sagte er mit leicht schwäbelndem Dialekte: »Meine Mutter liebte die Musik zu spielen und den Jungfernkranz zu singen, und wir Knaben schriem: Was gleicht wohl auf Erden!«²⁷ Dann fuhr er wieder französisch fort: »Meine süßesten und bittersten Erinnerungen knüpfen sich an diese Musik. Was hat Ihr Vater außer ‚Preziosa‘ und ‚Oberon‘ noch geschrieben?« Ich nannte ‚Euryanthe‘ und bezeichnete sie als sein Hauptwerk. »Diese Oper kenne ich noch nicht,« sagte er, [»]aber ich weiß, daß die gute Musik in Deutschland mit Ihrem Vater gestorben ist. Wen haben Sie jetzt von bedeutenden Opernkomponisten?« »Vor Allem Richard Wagner« – begann ich. »Genug,« rief er lächelnd, »wenn das der Erste ist. Ich habe seinen ‚Tannhäuser‘ aus Gefälligkeit für die Fürstin Metternich²⁸ von Anfang

III et son Vaillant Peuple für Bariton, Chor, Orchester und Militärkapelle, Paris 1867) als offizielle Ausstellungshymne.

²⁶ Originalfußnote im Text: „Peter Schmoll und seine Nachbarn, Operette von C. M. v. Weber“; zu einer Aufführung des Werks kam es in Paris nicht.

²⁷ Louis Napoléon verbrachte einen Großteil seiner Jugend in der Schweiz und auf einem Anwesen am Bodensee, die Schulzeit in Augsburg, daher sprach er perfekt Deutsch.

²⁸ Pauline Clementine Marie Walburga, Fürstin von Metternich-Winneburg zu Beilstein, geb. Gräfin Sándor von Szlavnicza (1836–1921), österreichische Salondame, die vor allem in Paris und Wien wirkte. Sie heiratete ihren Onkel Richard Klemens Fürst Metternich (1829–1895). Er war von 1859 bis 1871 österreichischer Botschafter in Paris. 1871 kehrte das Paar nach Wien zurück.

bis zu Ende gehört²⁹. Ich habe darunter gelitten. Das ist keine Musik mehr, das ist nervenaufregendes kakophonisches Geräusch. – Die gute Musik ist tot mit Ihrem Vater in Deutschland! – Auf Wiedersehen bei der Ausstellung« – und damit reichte er mir die Hand und ließ mich, etwas verblüfft ob dieses etwas soldatischen Urtheils über ein von mir hochverehrtes Werk, stehen.“

Max Maria von Weber hatte dann, wie aus demselben Artikel hervorgeht, nochmals Ende Juli 1867 während der Pariser Weltausstellung ein Gespräch mit Napoleon III.:

„Ich hatte eine Audienz in musikalischen Eigentumsangelegenheiten bei ihm. Zwei Jahre hatten ihn sehr verändert, er war bedeutend gealtert, sein Gang war noch schwankender geworden. Mit trübem Lächeln sagte er nach sehr gutem Empfange: »Ich wußte, daß ich Sie bei der Ausstellung wieder sehen würde.«

Es war wenige Tage nach jenem bekannten merkwürdigen Wettkampfe der Militärmusikhöre vieler europäischer Armeen. Preussische, österreichische, belgische badische &c. Regimenter hatten ihre Elite-Musikkapellen dazu nach Paris gesandt. Sie alle und einige französische obendrein, spielten hinter einander die Oberon-Ouvertüre. Es war ein qualvolles Musikbeginnen. Ein Comité von Berühmtheiten vertheilte formell die Preise. Den ersten erhielten die Oesterreicher, den zweiten die Preußen, denen die Franzosen galant den Vortritt gelassen – dann aber kamen die Preise ungefähr in der Reihenfolge der Einwohnerzahl der Länder, welche die Korps geschickt hatten³⁰. Alles, selbst ein Musikwettbewerb, wurde damals zu politischen Taschenspielerstückchen. Der Kaiser fragte mich: »Haben Sie den Wettkampf gehört? Welche Qual!

²⁹ Die Pariser Erstaufführung von Wagners *Tannhäuser* fand in französischer Sprache mit Änderungen und Ergänzungen am 13. März 1861 in der Opéra statt. Nach der dritten Vorstellung zog der Komponist das Werk zurück. Erst nach 34 Jahren gab es ab 13. Mai 1895 erfolgreiche Aufführungen.

³⁰ Vgl. dazu ausführlich Ingeborg Allihn, „... über meine Klinge mußten alle großen Meister springen ...“. *Militärmusik und musikalische Volksbildung – Carl Maria von Webers Oberon-Ouvertüre im Arrangement für Militärmusik von Wilhelm Friedrich Wieprecht*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Bd. 1, S. 11–23.

Ich glaube zwölfmal dieselbe Ouvertüre – und wenn es gleich eine Ihres Vaters war!« »Ich war nicht dabei,« fügte er hinzu, »aber ich hörte die Oesterreicher und die Preußen anderwärts. Ach, die Oesterreicher!« – und er schnalzte feinschmeckerisch mit der Zunge – »das ist Musik, Zartheit, Rhythmus, Wohllaut – die Preußen gut, präzise, aber hart, metallisch, kriegerisch, steif! Sie spielen, wie sie marschieren.«

Weber musste aber feststellen:

„Meine Angelegenheiten haben durch den Kaiser keine Förderung erfahren; wohl aber ist ein französisches Privattheater, das *Théâtre lyrique* zu Paris, das einzige in der Welt gewesen, das, ohne dazu gesetzlich verpflichtet zu sein, und nur um toten deutschen Meistern seine Huldigung zu bezeigen, freiwillig den Erben Mozart's und Weber's auf Zeit die Rechte lebender Komponisten eingeräumt hat.“

Aus Meyerbeers Tagebuch erfahren wir, dass Max Maria von Weber offenbar zehn Jahre zuvor mit dem Théâtre lyrique Tantieme-Verhandlungen geführt hatte, die insofern erfolgreich waren, als ihm am 28. September 1857 von Meyerbeer mitgeteilt wurde, dass diesem ein Brief der *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* vorliege, aus dem hervorgehe, dass die Mitglieder zu Webers Gunsten auf ihre Tantiemen, die nach der Erstaufführung³¹ der *Euryanthe* an ihrem Theater am 1. September 1857 anfielen, verzichtet hätten³².

³¹ Eine Erstaufführung an diesem Theater war es nur insofern, als es sich um eine eigene Bearbeitung und Inszenierung handelte. Am selben Haus hatte die *Euryanthe* bereits am 14. Juni 1831 mit einer deutschen Truppe unter Direktion von Joseph August Röckel erfolgreiche Premiere gehabt (insgesamt fünf Aufführungen mit Anton Haizinger als Adolar und Wilhelmine Schröder-Devrient als Euryanthe). Dem Pariser Publikum war die Oper schon seit dem 6. April 1831 bekannt, als sie in der Opéra in der französischsprachigen Bearbeitung von François Henri Joseph Castil-Blaze erstaufgeführt worden war. Einige *Euryanthe*-Nummern waren auch in das Pasticcio *La Forêt de Sénart* von Castil-Blaze eingeflossen, das bereits am 14. Januar 1826 im Pariser Théâtre Royal de l'Odéon Premiere hatte; vgl. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940*, 3rd ed. rev. and corr., London 1978, Sp. 690, Frank Heidlberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption (Würzburger musikhistorische Beiträge, Bd. 14)*, Tutzing 1994, S. 312, 336–358, 371–374, Mark Everist, *Giacomo Meyerbeer and Music Drama in Nineteenth-Century Paris*, Aldershot 2005, S. 248.

³² Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 7 (1856–1859), hg. von Sabine Henze-Döring unter Mitarb. von Panja Mücke, Berlin, New York 2004, S. 233.

Meyerbeer besuchte die Vorstellung am 3. September und fasste seine Eindrücke wie folgt in seinem Tagebuch zusammen:³³

„Im Théâtre lyrique Euryanthe von Weber mit einem neuen sehr schlechten Text von St. George und Leuven³⁴. Die Sänger waren nur mittelmäßig, doch nicht choquant³⁵, Chöre und Orchester ganz vortrefflich, das Ganze in musikalischer Hinsicht sehr gut einstudiert.“

Max Maria von Weber lässt seine Erinnerungen an die Audienzen am französischen Hofe im Druck wie folgt ausklingen:

„Die Zeit ist über Napoleon III. dahingegangen, die Ereignisse, noch mehr seine eigenen Fehler, haben ihn gerichtet, mir aber haben die wenigen Berührungen, in die ich mit dem Kaiserpaare gekommen, den Zauber erklärlich gemacht, den es, achtzehn Jahre hindurch, auf Alle geübt hat, die in Verkehr mit ihm getreten sind.“

³³ Ebd., S. 227.

³⁴ Die Bearbeiter waren Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799–1875) und Adolphe de Leuven, eigentlich Comte Adolphe de Ribbing (1800–1884), beide Dramatiker und Libretisten. Die Rezension der Premiere in der *Niederrheinischen Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler* (Jg. 5, Nr. 37 vom 12. September 1857, S. 289–292), gezeichnet „B. P.“, ist ein glatter Verriss. Kritisiert wird vor allem der neue Text, der Umstellungen einiger Musiknummern erforderlich machte und dadurch das gesamte Werk in Gehalt und Wirkung schmälerte, zudem waren die Sänger bis auf die Interpretin der Zarah (Eglantine) nur mittelmäßig. Insofern deckt sich das Urteil des Rezensenten mit dem von Meyerbeer. Ebenfalls negativ ist der Kurzbericht in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 47, Nr. 12 (18. September 1857), S. 127 unter der Rubrik Tagesgeschichte.

³⁵ Die Solisten waren: Anais Rey – Euryanthe, Juliette Borghèse (Bourgeois) – Zarah/Eglantine, Amélie Faivre (1836–1897) – Bernerette/Bertha, Pierre Jules Michot (1832–1896) – Odoard/Adolar sowie Mathieu Emile Balanqué (um 1827–1866) – Reynold/Lysiart; vgl. Thomas Joseph Walsh, *Second Empire Opera: the Théâtre lyrique, Paris 1851–1870*, London 1981, S. 309 sowie den Premieren-Bericht von Léon Durocher in: *Revue et Gazette musicale de Paris*, Jg. 24, Nr. 36 (6. September 1857), S. 295–297.

Heinrich Baermann als Komponist

Hinweise auf musikalisches Quellenmaterial

von Helmut Lauterwasser, München, und Frank Ziegler, Berlin

Im vierbändigen „Brockhaus“ von 1834 liest man unter dem Stichwort *Virtuosen* zur Klarinette:¹

„Auf ihr gibt es wahrhaft ausgezeichnete Virtuosen. Wir nennen zuerst Heinrich B ä r m a n n in München, der namentlich wegen der außerordentlichen Nuancirung des Tones vom stärksten *forte* bis zum fast verschwindenden *piano* berühmt ist.“

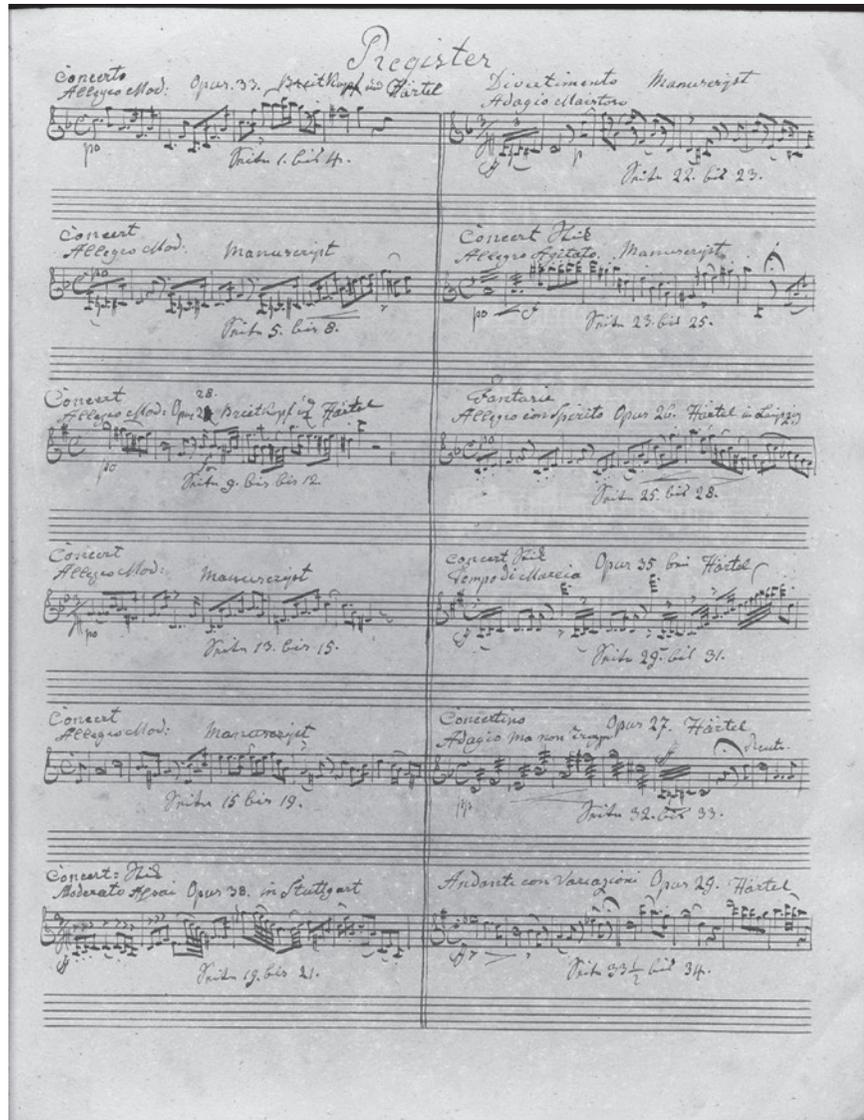
Erst an zweiter Stelle folgt auf den gebürtigen Potsdamer Baermann (1784–1847) der Sondershäuser Kapellmeister Johann Simon Hermstedt (1778–1846); eine Rangfolge, die auch Carl Maria von Weber unterstützt hätte. Er war mit Baermann, der ab März 1807 Mitglied der Münchner Hofkapelle war², seit 1811 befreundet. Als Weber am 27. September 1812 in Gotha erstmals Hermstedts Spiel hörte, vermerkte er in seinem Tagebuch:

„Hermst: blies 2 mal, sehr schön, einen dicken, beynah dumpfen Ton. überwindet ungeheure Schwierigkeiten aber nicht immer schön, manches als der Natur des Instr: ganz zuwider [...] auch schöner Vortrag, hat sich viele Stricharten der *Geiger* angeeignet welches mitunter gut wirkt³. aber die vollkommene Gleichheit des Tones von oben bis unten, und der himmlisch geschmackvolle Vortrag *Bärm:* fehlt doch.“

¹ *Conversations-Lexikon der neuesten Zeit und Literatur*, Bd. 4, Leipzig 1834, S. 825.

² Zu Baermanns Wechsel aus der preußischen Militärmusik nach München vgl. Heinz Becker, *Heinrich Joseph Baermann. Eine Portraitskizze*, in: *Die Klarinette*, Jg. 3 (1988), H. 2, S. 50–60 (speziell S. 51) sowie Eveline Bartlitz, Werner Krahl, Frank Ziegler, „[...] *bey ihrem Gesange verstummt die Kritik, und Bewunderung tritt an ihre Stelle*“ – *Das ungewöhnliche Leben der Sängerin Helena Harlas (um 1785–1818)*, in: *Tagungsbericht Dresden 2006 sowie weitere Aufsätze und Quellenstudien (Weber-Studien, Bd. 8)*, Mainz 2007, S. 351f. (Anm. 44).

³ Das mag u. a. erklären, warum der Geiger Louis Spohr eher Hermstedt als musikalischen Partner favorisierte und seine Klarinetten-Konzerte für diesen Künstler schrieb.



Heinrich Baermanns Sammlung „Sämmtliche Clarinett-Compositionen“ (D-HVh)
Beginn des Registers

Weber und Baermann harmonierten nicht nur persönlich⁴, auch ihre künstlerischen Vorstellungen waren offenbar sehr ähnlich. Vergleicht man Zeitzeugenberichte über Baermanns Auftritte, so werden immer wieder drei Besonderheiten hervorgehoben, die im selben Maße auch für Webers Klavierspiel charakteristisch waren⁵: neben der außergewöhnlichen dynamischen Spannweite eine hinreißende Kantabilität und daraus resultierend eine beeindruckende Ausdruckskraft. So verwundert es nicht, dass Weber dem befreundeten Virtuosen gleich sechs musikalische Maßanzüge „auf den Leib schneiderte“: neben dem *Concertino* und den beiden Konzerten für Klarinette auch die *Silvana-Variationen*, das Klarinetten-Quintett und das *Grand Duo concertant*⁶. Keinen anderen Virtuosen (sich selbst ausgenommen) hat Weber ähnlich großzügig bedacht. Doch er war nicht der einzige Musiker, den Baermanns beeindruckende Synthese aus technischer Brillanz und musikalischem Gespür zu Kompositionen anregte; bereits vor ihm hatte Franz Cramer mindestens drei konzertante Werke für Baermann geschaffen⁷. Es folgten u. a. von Giacomo Meyerbeer ein Quintett (1812)⁸ sowie die dramatische Kantate *Gli Amori di Teolinda* (1816) als musikalisches „Zwiesgespräch“ zwischen Singstimme

⁴ Vgl. Frank Ziegler, *JV 180 – Puzzle-Teile zu einem musikalischen Freundschaftsdienst und Anmerkungen zu weiteren dichterisch-musikalischen Eintagsfliegen*, in: *Weberiana* 17 (2007), S. 67–90.

⁵ Vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Weber als Klaviervirtuose*, in: *Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“ (Dresden 2011) sowie Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha (Weber-Studien, Bd. 9)*, Mainz 2014, S. 23–44.

⁶ Zu den genauen Entstehungsumständen vgl. die Bd. V/6 und VI/3 der Weber-Gesamtausgabe. Zudem befand sich im Besitz Baermanns eine 32-taktige Melodie-Skizze Webers, die Jähns als Nr. 119 in das Weber-Werkverzeichnis aufnahm; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 143. Das Blättchen befindet sich im Album von Heinrich Panofka (*DK-Kk, C I,5 mu 7205.1014*, aufgeklebt auf f. 30v).

⁷ Rondo für Klarinette und Orchester B-Dur (1807), *Concerto* Es-Dur (1809), *Concerto* B-Dur (1810), Partiturnkopien in *D-Mbs*, Mus. ms. 1932, Mus. ms. 1935 bzw. Mus. ms. 1910.

⁸ Vgl. Dieter Klöcker, *Meyerbeers wiederentdecktes und für Heinrich Baermann entstandenes Klarinettenquintett*, in: *Tibia*, Jg. 17 (1992), S. 178–181; Klöcker edierte das Werk 2001 bei Bärenreiter.

(Baermanns Lebensgefährtin Helena Harlas) und konzertierender Klarinette⁹, von Georg Abraham Schneider ein *Grand Concerto* (ca. 1815)¹⁰, von Peter Joseph von Lindpaintner gleich mehrere konzertante Werke¹¹, darunter das *Concertino* Es-Dur op. 19 (1820/21)¹², von Felix Mendelssohn Bartholdy die beiden Konzertstücke op. 113 und 114 (1832/33 für Baermann und seinen



Heinrich Baermann
Zeichnung von Wilhelm Hensel (1833)

Sohn Carl)¹³ sowie von Carl Blum die *Air polonois varié* für Klarinette und Orchester op. 126 (1833)¹⁴.

Wie andere Virtuosen seiner Zeit war Baermann aber nicht ausschließlich Interpret fremder Schöpfungen, er komponierte auch selbst. Anfangs hinsichtlich der Instrumentierung der Orchesterbegleitung noch unsicher, versicherte er sich der Unterstützung von Kollegen wie Philipp Röth oder Peter Joseph von Lindpaintner (vgl. die nachfolgende Übersicht der Kompositionen), scheint aber auch in dieser Hinsicht mit den Jahren Routine erlangt zu haben. Die Werke Baermanns, der offenbar

⁹ Vgl. Becker (wie Anm. 2), S. 56f. sowie Bartlitz/Krahl/Ziegler (wie Anm. 2), S. 372–374 und 377.

¹⁰ Leipzig/Berlin: Bureau des arts et d'industrie, VN: 295, vgl. die Rezension in: *Allgemeine musikalische Zeitung* (nachfolgend: AmZ), Jg. 18, Nr. 19 (8. Mai 1816), Sp. 321–323.

¹¹ In dem von Lindpaintner selbst angelegten vierbändigen Werkverzeichnis sind für Baermann Klarinettenvariationen mit Orchester Es-Dur vom Dezember 1816, ein *Concert* Es-Dur vom März 1817 und ein weiteres Konzert vom November 1817 genannt; vgl. Reiner Nägele, *Peter Joseph von Lindpaintner. Sein Leben. Sein Werk. Ein Beitrag zur Typologie des Kapellmeisters im 19. Jahrhundert (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 14)*, Tutzing 1993, S. 74

¹² Erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, VN: 3379.

¹³ Vgl. Becker (wie Anm. 2), S. 57f.

¹⁴ Erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, VN: 5450.

ausschließlich für sein eigenes Instrument schrieb (anders als sein Sohn, der Klarinettist Carl Baermann, der auch zahlreiche Lieder für Singstimme und Klavier hinterließ), sind im besten Sinne Virtuosen-Literatur, die die effektvolle Darstellung der instrumentalen Möglichkeiten in den Mittelpunkt stellt. Dass dieser Umstand allein noch keine Aussage über die Qualität der Kompositionen zulässt, bestätigt schon die jahrzehntelange Fehlzueweisung des II. Satzes *Adagio* aus Baermanns Klarinettenquintett op. 23 an Richard Wagner¹⁵. Immerhin nahmen die renommierten Leipziger Verlage Friedrich Hofmeister und Breitkopf & Härtel jeweils eine ganze Reihe seiner Kompositionen in ihr Sortiment auf. In Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* liest man 1840 zu den gedruckt vorliegenden Werken:¹⁶

„sie alle verdienen, die einen vielleicht mehr (so op. 34 u. 35¹⁷) die andern weniger, den Namen Kunstwerke, sind gründlich gearbeitet, geschmackvoll, voll Geist, selbst wo sie, die kühnste Fantasie noch beflügelnd, nur äußeren Glanz zu ihrem besonderen Zwecke zu haben scheinen, und bilden, wie es sich wohl nicht anders erwarten lässt, die beste Schule für die Clarinettisten.“

Und noch 1909 bestätigte Hugo Riemann, dass Baermanns publizierte Kompositionen „bei den Klarinettisten in hohem Ansehen“ stünden¹⁸. Dass dies auch heute noch gilt, beweisen zahlreiche Neuausgaben einzelner Werke bis in die jüngste Vergangenheit.

Alle bislang erschienenen Werkübersichten zu Heinrich Baermann beschränken sich in der Regel auf die gedruckt vorliegenden Werke¹⁹ und

¹⁵ Vgl. John P. Newhill, *The Adagio for Clarinet and Strings by Wagner/Baermann*, in: *Music & Letters*, vol. 55, Nr. 2 (April 1974), S. 167–171.

¹⁶ Artikel *Bärmann, Heinrich Joseph* (gezeichnet „bbb.“), in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hg. von Gustav Schilling, Bd. 1, Stuttgart 1840, S. 442–445 (Zitat S. 445).

¹⁷ Vgl. dazu auch die Rezension zu op. 34 und 35 in: *AmZ*, Jg. 31, Nr. 12 (25. März 1829), Sp. 191–193; in demselben Blatt auch weitere Besprechungen: Jg. 28, Nr. 32 (9. August 1826), Sp. 528 (zu op. 30), Jg. 40, Nr. 38 (19. September 1838), Sp. 621 (zu op. 36).

¹⁸ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, 7. vollst. umgearb. Aufl., Leipzig 1909, S. 93.

¹⁹ So beispielsweise bei Pamela Weston, *More Clarinet Virtuosi of the Past*, London 1977, S. 38 und noch in der jüngsten Ausgabe der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*

enthalten zudem teils Fehlzueweisungen²⁰ – kaum verwunderlich, denn der Nachlass des Musikers wurde nach dem Tod seines Sohnes Carl verstreut²¹, und selbst in den RISM-Datenbanken fanden sich bis 2014 nur einige wenige zusätzliche Werknachweise. Dass es über die verbürgten 22 Opera (op. 12, 18–38) hinaus weit mehr Kompositionen gegeben haben muss, davon wusste

(MGG), Personenteil, Bd. 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 1615 (Artikel zur Familie Baermann von Gudula Schütz). Ein vollständiger Überblick über Heinrich Baermanns kompositorisches Schaffen fehlt noch immer. So ist unbekannt, welche Werke den Opus-Zahlen 1–11 und 13–17 zuzuordnen sind.

²⁰ Ledebur schrieb Baermann Variationen für Flöte und Orchester (Paris: Gambaro) sowie drei Flötenquartette op. 13 (Berlin: Schlesinger) zu; vgl. Carl von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 30. In MGG (wie Anm. 19, Sp. 1615) sind zudem Klarinettenduos op. 10 (Offenbach: André) in der Übersicht seiner Werke zu finden. Alle drei genannten Ausgaben listete Carl Friedrich Whistling im *Handbuch der musikalischen Literatur* von 1828 (S. 185, 198 bzw. 290) auf, allerdings ohne Vornamenkürzel unter „Bärmann“ bzw. „Barmann“. Die Sammlungen op. 10 und 13 stammen eindeutig von Johann Friedrich Barmann (auch Bärmann); vgl. das *Handbuch der musikalischen Litteratur* von 1817, S. 143 (op. 13, dort Berlin: Kuhn) bzw. 201 (op. 10); zu op. 10 Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840* (*Würzburger musikhistorische Beiträge*, Bd. 21), Tutzing 1998, S. 137 (VN: 1693, 1803) und 208 (VN: 3344), zu op. 13 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 1, Leipzig 1900, S. 344 (dort Berlin: Werckmeister). Diesem J. F. Ba[e]rmann könnten möglicherweise auch die Variationen zuzuordnen sein. Der Musiker ist mit Heinrich Baermann nicht verwandt; er stammte aus dem sächsischen Waldenburg (bei Zwickau) und ging von dort nach Halle an der Saale (erhielt dort am 4. Oktober 1799 das Bürgerrecht), wo er 1794 (bezeichnet als „Stadt-Musicus“) als Fagottist der Stadtkapelle unter Daniel Gottlob Türk und 1808 als „Kirchen-Musicus und Music-Lehrer“ bezeugt ist; vgl. Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle (Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 8), Halle/Saale 1942, Bd. 2/2, S. 155 und 337.

²¹ Teile davon kamen 1922 in Berlin „unter den Hammer“; vgl. Auktionskat. 80 von Karl Ernst Henrici (Berlin) zum 29./30. November 1922, der u. a. Hinweise auf „Autographen aus dem Nachlaß der Clarinettisten Heinrich und Karl Baermann, München“ enthält (u. a. unter Nr. 160 eigenhändige Schriftstücke Heinrich Baermanns: Konzepte zu Briefen, Aufsätzen, musikalische Notizen u. a., etwa 44 Seiten unterschiedlichen Formats aus den Baermannschen Familienpapieren). Der Verbleib dieser Manuskripte ist unbekannt; nicht damit identisch ist die Materialsammlung zu Heinrich Baermann und Familie in *D-Mbs*, Fasc.germ. 191 (Ankauf 1972, Ergänzungskauf 2011); vgl. https://www.bsb-muenchen.de/fileadmin/imageswww/erschl-_Fasc.germ..pdf.

man beispielsweise aus dem Katalog Nr. 72 des Tutzinger Antiquariats Hans Schneider, in dem 1959 zum Preis von 150 DM folgendes Musikmanuskript angeboten wurde:²²

„Sämtliche Clarinett-Compositionen (mit Ausnahme einiger Jugend Producte) als Studien für eine Clarinette von Heinrich Baermann. Zeitgen. Manuskript [ca. 1850] 193 gez. Seiten. Fol. Hldr.

Bedeutsame Handschrift, deren Register allein 57 Incipits umfaßt; weitgehend handelt es sich um ungedruckte Kompositionen, die sich nur in vorliegender Handschrift erhalten haben dürften. Die Sammlung ist wahrscheinlich unter Mitwirkung des Komponisten von einem seiner Schüler oder seinem Sohne niedergelegt worden.“

Die Erschließungsarbeiten der Münchner RISM-Arbeitsstelle haben dieses Konvolut nun wieder „ans Tageslicht gebracht“: in der Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover (*D-HVh*), die den Band 1959 nach dem genannten Katalogangebot erworben hatte. In deren Akzessionsjournal ist der Kauf des Manuskripts mit Datum vom 13. November 1959 zum Preis von 150 DM dokumentiert. Leider gibt es in den Unterlagen des Musikantiquariats Schneider keinerlei Hinweise auf Herkunft oder Vorbesitzer. Eine Nachfrage hat lediglich ergeben, dass der Titel bereits im „1956 erschienenen Katalog Nr. 53²³“ angeboten worden war, damals jedoch noch keinen Käufer gefunden hatte.“

Die Musikhandschrift, die sich bei Vergleichen mit anderen Quellen als Autograph Heinrich Baermanns entpuppte, trägt in der Bibliothek heute die Signatur Rara/Musikhandschriften 17122 (1959). Sie ist in einem zeitgenössischen grünen Pappereinband eingebunden; der gedruckte Einbandtitel in goldenen Buchstaben lautet:

„Sämtliche Clarinett-Compositionen
(mit Ausnahme einiger Jugend Producte)
als Studien für eine Clarinette
von
Heinrich Baermann.“

²² Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 72 (Oktober 1959), S. 35, Nr. 270.

²³ Musikantiquariat Hans Schneider, Katalog Nr. 53 (1956), S. 12, Nr. 148.

Die fehlerhafte originale Folierung zählt 95 (recte 97) Blätter (Hochformat: 30,6 x 24,2 cm): Die Blätter 14 und 33 sind doppelt vorhanden, wobei das jeweils zweite Blatt mit 14 1/2 bzw. 33 1/2 bezeichnet ist. Die letzten drei Seiten der Sammlung (f. 94v–95v) sind zwar rastriert, sonst jedoch unbeschrieben.

Vor dem Corpus sind zwei ungezählte Blätter eingebunden. Unter der Überschrift „Register“ sind in der Reihenfolge ihres Eintrags in der Sammlung von Baermanns Hand alle enthaltenen Werke mit den wichtigsten Angaben aufgelistet: Titel (z. B. „Concerto“, „Divertimento“ etc.), Tempangaben (z. B. „Allegro Mod:[erato]“), ggf. Opuszahl (nicht immer korrekt), Notenincipit mit den ersten Takten des Stückes und darunter schließlich die Angabe, auf welchen Seiten in der Sammlung das betreffende Werk zu finden ist. Neben der Tempobezeichnung findet sich bei einigen Stücken die Notiz „Manuscript“, bei anderen die Angabe des Verlags, in dem sie im Druck erschienen waren. Außerdem sind bei den nicht orchesterbegleiteten Werken Hinweise wie „Mit Clavier-Begleitung“ bzw. „ohne Begleitung“ zu finden. Vor dem Register sind auf der Rückseite des vorderen Schmutzblattes unter der Überschrift „Suppliment“ in ähnlicher Art und Weise (jeweils zum Incipit nur Tempo- und Seitenangabe) die letzten fünf Übungsstücke der Sammlung aufgelistet.

Eine Notiz auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels könnte vielleicht einen Hinweis darauf geben, in wessen Händen sich das Manuskript vor dem Ankauf durch Hans Schneiders Tutzinger Antiquariat befand, doch der Eintrag ist schwer zu lesen und nicht zweifelsfrei zu deuten. Möglicherweise handelt es sich um eine bibliothekarische Notiz oder auch um das Namenskürzel eines Vorbesitzers. Das Datum ist zweifelsfrei als „31/1/[18]83“ wiederzugeben. Die Zeichen rechts daneben könnte man als „1 Fo 4lb“ oder „1 F 4llr“ lesen, das Zeichen darunter als „P“. Das „P“ wäre dann vielleicht eine Namens-Initiale, die Zeichen darüber ein Hinweis auf das Quartformat (die „4“ für „Quart“ und „lb“ für „libro“).

Die Datierung gestaltet sich, da es in der Handschrift selbst keinerlei Hinweise gibt, schwierig. Einen groben Anhaltspunkt bieten die Wasserzeichen der beiden verwendeten Papiersorten. Der Großteil des Corpus, f. 1–83, ist auf Papier mit dem Wasserzeichen „SE“ [Gegenzeichen:] „4“ mit Doppel-

balken und Anker geschrieben, der Rest, f. 84-89, auf Papier, bei dem in den Ecken des Blattes ein Wasserzeichen mit den Lettern „J“ bzw. „H“ zu sehen ist. Auf den letzten Blättern, f. 90-95, ist kein Wasserzeichen vorhanden. Das erste Wasserzeichen gehört zur Papiermühle des Sebastian Egger in München-Thalkirchen. Dieser hatte die Papiermühle um das Jahr 1820 übernommen; sie wurde nach seinem Tod von seiner Witwe noch für einige Zeit weitergeführt bis zum Jahr 1862. Allerdings verwendete Sebastian Egger verschiedene Wasserzeichen; das hier festgestellte wird in Handschriften der *Kataloge Bayerischer Musiksammlungen* und der RISM-Datenbank überwiegend für die Jahre 1841–1855 verwendet. Das zweite vorkommende Wasserzeichen gehört zur Papiermühle des Johann Nepomuk Haas in Gmund am Tegernsee, dessen Tätigkeitszeitraum die Jahre 1829 bis 1853 umfasst. Die Datierung der Handschriften, in denen dieses Wasserzeichen vorkommt, fällt überwiegend in die Jahre 1838 bis 1850. Wenn man bedenkt, dass das Erscheinen der beiden enthaltenen Stücke mit den Opuszahlen 37 und 38 in den Jahren 1843 bzw. 1844, also nur wenige Jahre vor Baermanns Tod (1847) angezeigt ist, so darf man vermuten, dass die Sammlung um die Mitte der 1840er Jahre angelegt worden ist.

Das Besondere an der Sammlung: Von den 42 hier versammelten Werken liegen lediglich 20 in Druckausgaben vor (teils mit interessanten Varianten, besonders bezüglich der Ausführungsbezeichnungen), zu zwei weiteren existieren handschriftliche Parallelüberlieferungen. Somit enthält das Konvolut Quellen zu 20 bislang unbekanntem Kompositionen. Nach welchen Kriterien Baermann seine Auswahl vornahm, bleibt ungewiss, denn es fehlen nicht nur einige „*Jugend Producte*“, wie der Sammlungs-Titel suggeriert, sondern auch spätere Kompositionen, die der Virtuose selbst zum Druck gegeben hatte²⁴.

²⁴ Nicht enthalten sind das Quartett für Klarinette und Streicher op. 18 (Mainz: Schott, VN: 1049, ca. 1817/18), *Introduction et Polonoise* für Klarinette und Klavier op. 25 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3283, 1820/21) sowie aus den *Trois Airs* für Klarinette und Orchester op. 12 die Nr. 2 und 3 (zu Nr. 1 s. u.) und aus den *Exercices* für Klarinette und Klavier op. 36 die Nr. 6 (zu Nr. 1–5 s. u.). Ebenso fehlen in der Sammlung das nur im Autograph überlieferte *Andante con dolore* für Klarinette und Klavier g-Moll (*D-B*, Mus. ms. autogr. H. Baermann 2 M) sowie das *Nocturno* für Klarinette und Klavier f-Moll (Manuskript in *D-Mbs*, Mus. ms. 9083).

Der Eintrag der Kompositionen erfolgte in der Weise, dass lediglich die Klarinettenstimme vollständig notiert ist²⁵. Solokadenz sind in einigen Fällen ausnotiert, in anderen steht an der betreffenden Stelle nur das Wort „*Cadenza*“. Diese Solopartien sind in den Werken mit Begleitung durch das Wort „*Solo*“ angezeigt. In den Takten vor und zwischen den Solopassagen sind meist in kleinerer Schrift die Partien anderer Stimmen eingefügt, so z. B. die der ersten Violine beim *Concertino* f-Moll op. 24 (A/II: 450116661, f. 36r) und zwar in der Regel ohne dass die originale Instrumentenbezeichnung angegeben ist. Gelegentlich notierte Baermann an diesen Stellen das Wort „*Tutti*“; nur ganz vereinzelt sind genaue Angaben zur ursprünglichen Besetzung gemacht wie z. B. „*Trombe*“ beim II. Satz, *Allegro moderato*, des *Concert-Stücks* op. 38 (A/II: 450116653, f. 19r) oder „*Timpani*“ am Anfang des I. Satzes eines ungedruckten *Concert-Stücks* (A/II: 450116655, f. 23r).

Dabei dürfte es sich tatsächlich um Stichnoten zur besseren Orientierung des Solisten handeln, allerdings ist der Verlauf der Hauptstimmen der Begleitung im Gegensatz zur sonst üblichen Praxis weitgehend vollständig notiert²⁶. Der Titel der Sammlung deutet zunächst darauf hin, es handle sich um Einrichtungen „*als Studien für eine Clarinette*“; somit stellt sich die Frage, ob die Notation der Ritornell-Hauptstimmen vielleicht nicht nur als Orientierungshilfe für den Solisten, sondern möglicherweise partiell auch zum Mitspielen durch den Klarinettenisten gedacht ist²⁷. Eine solche Interpreta-

²⁵ Trotz fehlender Bezeichnung sind die Kompositionen mit Begleitung vermutlich durchgängig für B-Klarinette gemeint (dies ist zumindest für alle Werke mit gedruckter oder handschriftlicher Parallelüberlieferung nachweisbar). Da dies allerdings nicht gänzlich gesichert ist, werden die Tonarten der singular im Sammelband überlieferten Werke nachfolgend nicht klingend, sondern wie notiert wiedergegeben. Bei den unbegleiteten Klarinettenkompositionen ist ohnehin sowohl ein Vortrag mit B- als auch mit A-Klarinette möglich.

²⁶ Reine Pausentakte ohne Angabe des musikalischen Parts der Begleitung finden sich nur in Ausnahmefällen, etwa im Schlussrondo von op. 33 (A/II: 450116668, f. 54v und 55r).

²⁷ Für diese Annahme würde, abgesehen von der vollständigen Wiedergabe der jeweils führenden Stimmen in den Ritornell-Teilen (durchgehend in der für die B-Klarinette transponierten Form), sprechen, dass bei Streicherstimmen niemals Doppelgriffe, bei Klavierpassagen nie Akkorde, sondern immer einstimmige Melodieverläufe notiert sind und teils trotz des Wechsels von Solo- zur Begleitstimme durchgehende Balkungen verwendet wurden (so z. B. in op. 29, A/II: 450116659, f. 33/2). Dagegen spricht allerdings, dass die Orchesterenteile im Schriftbild, wie erwähnt, sowohl durch die Kennzeichnung der Tutti-Solo-

tion geht aber wohl zu weit; tatsächlich soll die komplette Notation der Leitstimmen der Vor-, Zwischen- und Nachspiele des Orchesters, Quartetts bzw. Klaviers dem Einstudierenden – denn um ein Studienmaterial handelt es sich laut Titel ja eindeutig – lediglich helfen, sich den musikalischen Verlauf der gesamten Komposition auch ohne einen Begleitpartner zu vergegenwärtigen.

Regelrechte Bearbeitungen für den Unterricht aus Baermanns Feder, wenn auch anderer Art, gab es auch; der Virtuose erwähnte sie u. a. in einer Anzeige, in der er 1832 um neue Schüler warb:²⁸

„Daher scheint es mir unumgänglich nothwendig, dass junge Leute von Talent jene Richtung erhalten, die sie fähig macht, ihrem Instrumente auch die edlere (declamatorische) Seite abzugewinnen, und diese Aufgabe ist es, die ich bey meiner Unterrichtsart zu lösen mir vorgenommen habe. Ich hab zu diesem Zwecke, damit der Instrumentalist vor Allem das Erste auf jedem Blasinstrumente singen lernt, die vorzüglichsten Opern, als: Crociato, Euryanthe, Fidelio, Faust, Joseph, Macbeth, Vestalin und Zauberflöte für Clarinetten, Bassethorn und Fagott, als Quartett und Quintetten arrangirt; hierdurch wird der Schüler bey Aufführung dieser Opern zugleich mit den ausgezeichnetsten Tondichtungen unserer Zeit vertraut. Um demselben aber Sinn und Geschmack für die Kammermusik beyzubringen, habe ich auch sämmtliche Quartetten von Mozart nebst Fuge, die sechs ersten Quartetten von Beethoven und mehre von Haydn, für jene aber, die sich vorzugsweise dem Concertspiele widmen wollen, die vorzüglichsten Clarinett-Compositionen, als jene von Weber, Spohr, Meyerbeer, wie auch meine eigene[n], auf obige Weise so arrangirt, dass der Schüler bey dreymaligem Stimmenwechsel das Ganze in seine Gewalt bekommt, indem jeder nur einen Theil des Solo's spielt. Durch

Wechsel als auch durch den Wechsel der Schriftgröße deutlich abgesetzt sind. Ein generelles Mitspielen der führenden Stimmen der Orchester- bzw. Klavierpassagen ist auf keinen Fall beabsichtigt, da in kürzeren Zwischenspielen zusätzlich zur Hauptstimme des Orchesters/ Klaviers eindeutig Pausen für die Klarinette gesetzt sind, in einigen Fällen Überlappungen von Solo- und Begleitstimme vorkommen und etliche streichertypische Tonrepetitionen, die auf der Klarinette kaum ausführbar (jedenfalls weder idiomatisch noch sinnvoll) sind, unverändert übernommen wurden.

²⁸ Vgl. AmZ, Jg. 34, Intelligenz-Blatt Nr. 5 (Mai 1832), Sp. 19f.

diese Verfahrensart glaube ich einen doppelten Zweck zu erreichen, der Solospieler lernt, indem er auch zugleich Accompagnateur ist [...], dass er sich nicht zu sehr seiner Phantasie (will der andere gut accompagnirt seyn) überlassen darf, der Accompagnateur erkennt dagegen die Nothwendigkeit, dass er dem Solospieler nicht nur nach dem Tacte, sondern demselben in allen kleinen Capricen zu folgen verpflichtet ist.“

Die in dieser Anzeige genannten Unterrichts-Arrangements sind leider verloren, die passenderweise in der Musikhochschul-Bibliothek Hannover überlieferte Studiensammlung darf aber (zusätzlich zu den Nachweisen bislang unbekannter Kompositionen) als Dokument für Baermanns Lehrtätigkeit gelten, freilich – angesichts des höheren Schwierigkeitsgrades – für den fortgeschrittenen Schüler. Eine genauere Untersuchung dieses Konvoluts sowohl in musikalischer als auch pädagogischer Hinsicht scheint vielversprechend, soll an dieser Stelle allerdings nicht geleistet werden; Ziel dieses Beitrags ist vielmehr eine Dokumentation des Werkbestandes als Vorstudie zu einem zukünftig zu erstellenden Verzeichnis des musikalischen Œuvres von Heinrich Baermann.

In der nachfolgenden Übersicht über die in Hannover vorhandenen Baermann-Autographen werden daher auch zusätzliche authentische sowie weitere zeitgenössische Quellen (inklusive Erstdrucke und ggf. Nachdrucke) zu den entsprechenden Werken aufgelistet, ergänzt durch Datierungshinweise und ausgewählte Exemplarnachweise zu den Druckausgaben²⁹. Auf die Wiedergabe von Incipits und Satzbezeichnungen wird an dieser Stelle verzichtet; die entsprechenden Angaben sind im RISM-opac (<https://opac.rism.info>) zu finden (die RISM-ID's zu den Manuskripten sind in eckigen Klammern nachgewiesen).

²⁹ Exemplarnachweise ohne Signatur (nur Hinweis auf die besitzende Bibliothek) nach Worldcat.

Übersicht über die in der Musikhochschule Hannover verwahrten Baermann-Quellen (inklusive Parallelüberlieferungen)

Kürzel:

ED = Erstdruck / D = Druck / -st = Stimmen

AmZ = *Allgemeine musikalische Zeitung*

HbmL = *Handbuch der musikalischen Literatur* (Leipzig: Hofmeister, 1817, dazu 10 Nachträge 1818–1827, neues Gesamtverzeichnis 1828)

BF = *Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*

Bibliothekssiglen gemäß RISM

Kompositionen für Klarinette und Orchester

op. 12 Trois Airs variés (Es-Dur, B-Dur, Es-Dur)

Autograph (Solostimme, nur Nr. 1 Andante con Variazioni) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 37v–38v [A/II: 450116662]

ED-st Paris: Gambaro (mit Orchester- sowie mit Klavierbegleitung), VN: 119 (1818) [angezeigt in: BF, Jg. 7, Nr. 29 (18. Juli 1818), S. 420], Exemplare: *F-Pn* (Nr. 1–3); *D-Mbs*, 4 Mus.pr. 53036–1 (nur Nr. 1)

D-st Leipzig: Breitkopf & Härtel (mit Orchester- sowie mit Klavierbegleitung), VN: 2788–2790 [angezeigt in: HbmL, 2. Nachtrag 1819, S. 15 (fälschlich als op. 21); auch 1828, S. 280 (dort ebenso als op. 21)], Exemplare: *D-B*, DMS 50691 (Nr. 1–3); *D-Mbs*, 2 Mus.pr. 2011.720 (nur Nr. 2)

D-st Bonn: Simrock (mit Orchesterbegleitung sowie mit Klavier- bzw. Harfenbegleitung), VN: 1730–1732 [angezeigt in: HbmL, 4. Nachtrag 1821, S. 24], Exemplar: *D-B*, Mus. 19514

op. 20 Andante avec Variations et Polonoise

Autograph (Solostimme, dort als Concert Stick) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 40v–42r [A/II: 450116664]

ED-st Leipzig: Hofmeister, VN: 813 (1821) [angezeigt in: *Leipziger Zeitung*, 1821, Nr. 177 (10. September), S. 2127]

op. 24 Concertino f-Moll

Autograph (Solostimme, dort als Concert Stick) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 36r–37r [A/II: 450116661]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3503 (1821) [angezeigt in: HbmL, 4. Nachtrag 1821, S. 24 sowie AmZ, Jg. 23, Intelligenz-Blatt Nr. 4 (Mai 1821), Sp. 14], Exemplar: *D-Mbs*, 4 Mus.pr. 59776

D-st Paris: Richault [angezeigt in: BF, Jg. 27, Nr. 2 (12. Januar 1828), S. 38f. (ohne Verlagsangabe)], Exemplar: *F-Pn*

op. 26 Fantaisie Es-Dur³⁰

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 25r–28r [A/II: 450116656]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3932 (1823/24) [angezeigt in: AmZ, Jg. 26, Intelligenz-Blatt Nr. 8 (Oktober 1824), Sp. 33], Exemplar: *D-F*, Mus. pr. Q 18/3262

op. 27 Concertino c-Moll

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 31v–33v [A/II: 450116658]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3966 (1824/25) [angezeigt in: HbmL, 8. Nachtrag 1825, S. 13 sowie AmZ, Jg. 27, Intelligenz-Blatt Nr. 3 (April 1825), Sp. 11 (seit September 1824 erschienene Musikalien)], Exemplare: *D-B*, DMS 50692; *D-Mbs*, 4 Mus.pr. 41257

D-st Paris: Richault, Exemplar: *F-Pn*

³⁰ Unter der Opuszahl 26 erschien mehr als ein Jahr vor Baermanns hier genanntem Werk bei Friedrich Hofmeister in Leipzig fälschlich unter Baermanns Namen eine „Grande Polonoise pour la Clarinette principale avec Accompagnement de 2 Violons, Viola et Violoncelle, 2 Hautbois, Flûte, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales“; vgl. AmZ, Jg. 25, Intelligenz-Blatt Nr. 12 (Dezember 1824), Sp. 50; Exemplar: *D-Mbs*, 4 Mus.pr. 38423. Die Komposition stammte von Maximilian Eberwein (dessen op. 64); vgl. dazu die Verlautbarungen Baermanns sowie des Verlegers in AmZ, Jg. 28, Intelligenz-Blatt Nr. 7 (April 1826), Sp. 29, Nr. 8 (April 1826), Sp. 35f. und Nr. 9 (Mai 1826), Sp. 37.

op. 28 Concerto F-Dur

Autograph (Partitur) *D-B*, Mus. ms. autogr. H. Baermann 1 M [A/II: 464120005]

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 8v–12r [A/II: 450116650]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3969 (1825) [angezeigt in: HbmL, 8. Nachtrag 1825, S. 13 sowie AmZ, Jg. 27, Intelligenz-Blatt Nr. 3 (April 1825), Sp. 14 (erscheint in den nächsten Wochen) und Intelligenz-Blatt Nr. 9 (Oktober 1825), Sp. 38], Exemplar: *D-B*, DMS 50693

D-st Paris: Richault [angezeigt in: BF, Jg. 27, Nr. 2 (12. Januar 1828), S. 39 (ohne Verlagsangabe)], Exemplar: *F-Pn*

op. 29 Andante avec Variations F-Dur

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 33/2r–33/2v [A/II: 450116659]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3973 (1824/25) [angezeigt in: AmZ, Jg. 27, Intelligenz-Blatt Nr. 3 (April 1825), Sp. 11 (seit September 1824 erschienene Musikalien)], Exemplar: *D-B*, DMS 227933 (Verlagsangabe überklebt)

D-st Paris: Richault [angezeigt in: BF, Jg. 27, Nr. 2 (12. Januar 1828), S. 38 (ohne Verlagsangabe)], Exemplar: *F-Pn*

op. 32 Concertino Es-Dur

Autograph (Solostimme, dort als Concerto op. 33) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 1r–4v [A/II: 450116648]

Autograph (Partitur, II. Satz, T. 1–8) *DK-Kk*, C I,5 mu 7205.1014 (Album Heinrich Panofka), aufgeklebt auf f. 31r (datiert: „München im April 1829“)

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 4575 (1826) [angezeigt in: AmZ, Jg. 28, Intelligenz-Blatt Nr. 6 (April 1826), Sp. 26 (dort fälschlich als op. 31)], Exemplar: *D-B*, DMS 50695

op. 33 Sonate F-Dur

Autograph (Partitur) *D-Mbs*, Mus. ms. 1807 [A/II: 450100156]

Autograph (Solostimme, im Register bezeichnet als op. 34) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 51v–55r [A/II: 450116668]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 4576 (1828), Exemplar: *D-B*, DMS 51918

op. 34 Divertimento f-Moll

Autograph (Solostimme, im Register bezeichnet als op. 32) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 34r–35v [A/II: 450116660]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel (mit Orchester- bzw. Klavierbegleitung), VN: 4577 (1828), Exemplar: *D-B*, DMS 50696

op. 35 Divertimento C-Dur

Autograph (Partitur) *D-Mbs*, Mus. ms. 1806 [A/II: 450100154]

Autograph (Solostimme, dort als Concert-Stick) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 28v–31r [A/II: 450116657]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel (mit Orchester- bzw. Klavierbegleitung), VN: 4578 (1828), Exemplar: *D-B*, DMS 50697

op. 37 Andante et Variations As-Dur

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 39r–40r [A/II: 450116663]

ED-st Stuttgart: Allgemeine Musikhandlung, VN: 123 (mit Orchesterbegleitung) bzw. 113 (mit Klavierbegleitung) (1843) [angezeigt in: Hofmeister-Monatsbericht Januar 1843, S. 3 (mit Orchester) bzw. Juni 1843, S. 82 (mit Klavier)], Exemplare: *D-B*, Mus. 8756 (mit Orchester), DMS 72541 (mit Klavier)

op. 38 Concert-Stück g-Moll (Instrumentierung von Philipp Röth)

Autograph Baermann (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 19r–21r [A/II: 450116653]

Autograph Röth (Partitur) *D-Mbs*, Mus. ms. 1808 [A/II: 454016824]

ED-st (als Divertissement) Stuttgart: Allgemeine Musikhandlung, VN: 169 (1843/44) [angezeigt in: Hofmeister-Monatsbericht Mai 1844, S. 67³¹; zuvor bereits in: AmZ, Jg. 46, Nr. 19 (8. Mai 1843), Sp. 325], Exemplar: *D-B*, Mus. 8755

o. op. Concert-Stück g-Moll (Instrumentierung von Philipp Röth)

Autograph Baermann (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 23r–25r [A/II: 450116655]

Autograph Röth (Partitur) *D-Mbs*, Mus. ms. 1809 [A/II: 454016825]

o. op. Concertino / Concerto c-Moll (Instrumentierung von Peter Joseph von Lindpaintner³²)

Autograph Baermann (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 5r–8r [A/II: 450116649]

Autograph Lindpaintner (Partitur, hier gezählt als op. 29) *D-Mbs*, Mus. ms. 1810 (datiert: Oktober 1818) [A/II: 454016826]

o. op. Concert (notiert g-Moll)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 12v–14/2v [A/II: 450116651]

o. op. Concert (notiert a-Moll)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 15r–18v [A/II: 450116652]

³¹ Dass die Ausgabe spätestens im März 1844 vorlag, bezeugt Lindpaintners Brief an Baermann vom 28. März 1844; vgl. Peter von Lindpaintner, *Briefe. Gesamtausgabe (1809–1856)*, hg. von Reiner Nägele, Göttingen 2001, S. 307. Eine weitere Komposition Baermanns, die offenbar anschließend in der Stuttgarter Allgemeinen Musikhandlung erscheinen sollte (vgl. ebd., S. 327; Brief vom 13. Oktober 1846), blieb wohl ungedruckt.

³² Laut Brief vom 8. November 1823 instrumentierte Lindpaintner ein Konzert Baermanns, dessen I. Satz in d-Moll beginnt und in Es-Dur endet – dabei muss es sich um eine andere Komposition gehandelt haben; vgl. ebd., S. 77.

o. op. Divertimento (notiert d-Moll)³³

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 21v–23r [A/II: 450116654]

Kompositionen für Klarinette und Streicher (ggf. mit Bläsern ad libitum)

op. 19 Quintett Es-Dur (mit 2 Hörnern, 2 Fagotten und Kontrabass ad libitum)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 55v–58r [A/II: 450116669]

ED-st Leipzig: Hofmeister, VN: 803 (1820/21) [angezeigt in: HbmL, 4. Nachtrag 1821, S. 25], Exemplar: *D-B*, DMS 72227

op. 22 Quintett f-Moll

Autograph (Solostimme, dort als Sonate) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 58v–61r [A/II: 450116670]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3264 (1821) [angezeigt in: HbmL, 4. Nachtrag 1821, S. 25 sowie in AmZ, Jg. 23, Intelligenz-Blatt Nr. 4 (Mai 1821), Sp. 14], Exemplar: *US-R*

D-st Paris: Richault, Exemplar: *US-NH*

op. 23 Quintett Es-Dur (mit 2 Hörnern ad libitum)

Autograph (Solostimme, dort als Sonate) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 49r–51r [A/II: 450116667]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3505 (1821) [angezeigt in: AmZ, Jg. 23, Intelligenz-Blatt Nr. 4 (Mai 1821), Sp. 14], Exemplar: *D-F*, Mus. pr. Q 55/138

D-st Paris: Richault, Exemplar: *US-NH*

³³ Über die Besetzung der Begleitung kann man nur spekulieren, die Viersätzigkeit des Werks, die Gattungsbezeichnung sowie der Zusammenhang, in dem es in die vorliegende Sammlung eingeordnet ist, deuten allerdings auf eine Komposition für Klarinette und Orchester hin.

op. 31 Sonate f-Moll (mit 2 Hörnern, 2 Fagotten und Kontrabass ad libitum)
[C. M. von Weber gewidmet]

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 44v–48v [A/II: 450116666]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 4370 (1826/27) [angezeigt
in: HbmL, 10. Nachtrag 1827, S. 13], Exemplare: *D-B*, DMS 50694;
D-Mbs, 4 Mus.pr. 18964

D-st Paris: Richault [angezeigt in: BF, Jg. 27, Nr. 2 (12. Januar 1828),
S. 39 (ohne Verlagsangabe)], Exemplar: *F-Pn*

Kompositionen für Klarinette und Klavier

op. 21 Notturmo f-Moll

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 64r–65r [A/II: 450116673]

ED-st Leipzig: Hofmeister, VN: 797 (1820/21) [angezeigt in: HbmL,
4. Nachtrag 1821, S. 25 (fälschlich als op. 19); auch 1828, S. 290 (nun
als op. 21)]³⁴, Exemplar: *D-B*, DMS O. 28153

op. 36 Exercices (d-Moll, Es-Dur, B-Dur, c-Moll, C-Dur, f-Moll; Klavierbe-
gleitung ad libitum)

Autograph (Solostimme von Nr. 1–5) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften
17122 (1959), f. 75v–81r [A/II: 450116683–450116687]

ED-st Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 5818 (1837/38) [angezeigt in:
Hofmeister-Monatsbericht März 1838, S. 35; allerdings zuvor bereits in
AmZ, Jg. 39, Intelligenz-Blatt Nr. 10 (November 1837), Sp. 41], Exem-
plar: *D-B*, Mus. 18205

³⁴ Bei der handschriftlichen Solostimme zu diesem Werk aus dem Besitz des seit 1829 in der
Berliner Hofkapelle engagierten Klarinetisten Wilhelm Nehrlich (in *D-B*, in: Mus. ms.
38178) dürfte es sich um eine Abschrift nach diesem Druck handeln.

o. op. Nocturno (notiert B-Dur)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 61v–62v [A/II: 450116671]

o. op. Nocturno (notiert C-Dur)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 63r/v [A/II: 450116672]

o. op. Nocturno (notiert g-Moll)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 66r [A/II: 450116675]

o. op. Nocturno (notiert a-Moll)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 66v–67r [A/II: 450116676]

o. op. Variazioni (notiert c-Moll)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 42v–44r [A/II: 450116665]

o. op. Andante con Variazioni (notiert F-Dur)

Autograph (Solostimme) *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122
(1959), f. 65r–66r [A/II: 450116674]

Kompositionen für Klarinette solo

op. 30 12 Exercices amusants (notiert g-Moll, G-Dur, c-Moll, F-Dur, d-Moll,
D-Dur, G-Dur, Es-Dur, B-Dur, a-Moll, A-Dur, d-Moll)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 81v–89r
[A/II: 450116688–450116699]

ED Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 3979 (1825) [angezeigt in:
HbmL, 8. Nachtrag 1825, S. 13 sowie AmZ, Jg. 27, Intelligenz-Blatt
Nr. 3 (April 1825), Sp. 14 (erscheint in den nächsten Wochen) und
Intelligenz-Blatt Nr. 9 (Oktober 1825), Sp. 38 (in der Michaelismesse
erschieden)], Exemplar: *D-Mbs*, 4 Mus.pr. 57363

D Paris: Pleyel; Paris: Richault [angezeigt in: HbmL, 1828, S. 305; auch in: BF, Jg. 27, Nr. 2 (12. Januar 1828), S. 39 (ohne Verlagsangabe)]

o. op. Fantasie (notiert F-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 67r–69r [A/II: 450116677]

o. op. Fantasie (notiert As-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 69v–70r [A/II: 450116678]

o. op. Fantasie (notiert C-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 70v–71r [A/II: 450116679]

o. op. Fantasie (notiert B-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 71v–73r [A/II: 450116680]

o. op. Fantasie (notiert B-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 73v–74r [A/II: 450116681]

o. op. Fantasie Nr. 6 (notiert G-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 74v–75r [A/II: 450116682]

Kompositionen für Klarinette (Art und Besetzung der Begleitung ungewiss)

o. op. [ohne Titel] *Moderato assai, Allegro con grazia* (notiert a-Moll, A-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 89v [A/II: 450116700]

o. op. [ohne Titel] *Maestoso, Cantabile con espressione e dolore* (notiert B-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 90r/v [A/II: 450116701]

o. op. [ohne Titel] *Adagio, Moderato assai* (notiert G-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 91r/v [A/II: 450116702]

o. op. [ohne Titel] *Allegro con fuoco, Moderato con espressione* (notiert A-Dur)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 91v–92v [A/II: 450116703]

o. op. [ohne Titel] *Moderato* (notiert e-Moll)

Autograph *D-HVh*, Rara/Musikhandschriften 17122 (1959), f. 93r–94r [A/II: 450116704]

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Neue Bände der Gesamtausgabe

Editionen musikalischer Werke innerhalb von Gesamtausgaben haben im Idealfall eine doppelte Funktion zu erfüllen: Der Werktext soll in einer den Intentionen des Komponisten möglichst nahe kommenden Form und gemäß der minutiös recherchierten und nachvollziehbar dargestellten Quellenlage für weitere Forschungen zugänglich gemacht werden (inklusive der Darstellung von Werkgenese und -rezeption), gleichermaßen aber auch als Musizier-vorlage für die klingende Auseinandersetzung mit dem Werk dienen. Nicht immer sind freilich beide Seiten gleich gewichtet. So gibt es in jeder Gesamtausgabe Bände, bei denen der dokumentarische Aspekt überwiegt, während sie für die Musikpraxis geringere Relevanz haben. Letzteres ist mit Sicherheit bei Webers Huldigungsmusiken und anderen Gelegenheitswerken der Fall (WeGA, Serie II, Bd. 5), die Frank Ziegler 2015 edierte (Redaktion: Markus Bandur). Weber selbst erachtete die Wirkungsmöglichkeiten dieser Geburtstagsständchen, Trauermusiken, Huldigungs-Kantaten etc. aufgrund der anlassgebundenen Texte als äußerst beschränkt, und man wundert sich fast, dass tatsächlich einige der Kompositionen von Webers Verleger Schlesinger gedruckt wurden, auch wenn die Absatzmöglichkeiten deutlich geringer waren als bei anderen Vokalwerken. So interessant Webers musikalische Ideen im einzelnen sein mögen, so brillant teilweise ihre Ausführung, werden die meisten der hier vorgestellten Werke, abgesehen von gelegentlichen „Ausgrabungen“, sicherlich kaum Eingang ins Repertoire finden. Wesentlich interessanter sind sie, da wenig bekannt und im wissenschaftlichen Diskurs kaum je gewürdigt, dagegen in wissenschaftlicher Hinsicht – hinsichtlich personal-stilistischer, gattungsgeschichtlicher wie auch soziologischer Entwicklungen.

Aus den Jahren vor 1817 liegen vor allem kleinere Festmusiken für ein privates Umfeld vor, die Weber entweder auf Bitten von Kollegen oder aber aus eigenem Antrieb für seinen Freundeskreis schrieb. Zu diesen klassischen Gelegenheitswerken gehören neben zwei Begräbnis-Kompositionen (von 1803/04 bzw. 1811) vorrangig Geburtstagsständchen für Franz Danzi (1809), Louise Sofie Schröck, Friederike Koch (beide 1812) sowie Jean-Louis Jordan (1814). Mehrere dieser oft kürzeren Stücke wären heute verloren, hätte Fried-

rich Wilhelm Jähns Mitte des 19. Jahrhunderts nicht Abschriften von den damals noch greifbaren, heute aber verlorenen Autographen oder von den autorisierten Kopien anfertigen lassen – seine Weberiana-Sammlung enthält in mehreren Fällen die einzigen heute noch greifbaren authentischen musikalischen Quellen.

Bei den ab 1817 (also in Webers Dresdner Jahren) komponierten Werken handelt es sich hingegen generell um Huldigungs- und Festmusiken für Mitglieder des sächsischen Königshauses, deren Quellenlage sich meist wesentlich erfreulicher darstellt. Als Festkomposition mit offiziellem Charakter, für die öffentliche Aufführung im Hoftheater vorgesehen und somit opulenter besetzt, entstand die Musik zum Prolog anlässlich der Hochzeit von Prinz Friedrich August von Sachsen mit Erzherzogin Carolina von Österreich. Umfangreicher ist die Gruppe der sozusagen „persönlichen“, ohne direkten Auftrag komponierten Huldigungsmusiken, die Weber wohl eher aus eigenem Antrieb oder aber aus Gefälligkeit gegenüber anderen Personen schuf: Dazu gehören mehrere Kantaten und Gesänge zu Namens- oder Geburtstagen der Königin sowie verschiedener Prinzessinnen und Prinzen der königlichen Familie, die lediglich im privaten Rahmen dargeboten wurden – Weber nahm hinsichtlich der Besetzung (mit Klavier- statt Orchesterbegleitung) auf diese Aufführungsbedingungen Rücksicht. Da er bei den Aufführungen die Begleitung meist selbst spielte (oder improvisierte), war ihre Aufzeichnung zunächst nicht zwingend nötig; daraus ergibt sich der Umstand, dass zu etlichen in diesem Band präsentierten Werken die Begleitung erst nachträglich entstand oder – bei je einem Werk – nicht bzw. nur unvollständig überliefert ist.

Die Textvorlagen zu allen im Band präsentierten Dresdner Huldigungskompositionen stammen von Mitgliedern des Dresdner Liederkreises: Friedrich Kind, Theodor Hell alias Karl Gottfried Theodor Winkler sowie Arthur vom Nordstern alias Gottlob Adolph Ernst von Nostitz und Jänkendorf. Es handelt sich um typische Beispiele panegyrischer Poesie, die einer weiteren Verbreitung der Kompositionen hinderlich war. Die einzige Möglichkeit, der Musik ein Weiterleben über den ursprünglichen Anlass hinaus zu ermöglichen, lag in der Unterlegung neuer Texte. Solche Umtextierungen lassen sich mehrfach schon unter Beteiligung Webers nachweisen; sie können also im Grunde als von ihm legitimiert gelten, auch wenn der für Webers Kompo-

nieren so substantielle Zusammenhang zwischen der Textvorlage und ihrer musikalischen Umsetzung damit eigentlich vom Komponisten selbst untergraben wurde.

Für die Musikpraxis weit spannender ist sicherlich der 2016 von Markus Bandur vorgelegte Band mit dem 2. Klavierkonzert Webers (WeGA, Serie V, Bd. 4b, Redaktion: Joachim Veit), dessen Erarbeitung durch den Ankauf des Autographs durch die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (vgl. *Weberiana* 24, S. 151–153) wesentlich befördert wurde. Weber begann die Arbeit an diesem Konzert im Oktober 1811, genau ein Jahr nach der Fertigstellung des Klavierkonzerts Nr. 1. Das Werk fällt damit (wie fast sämtliche seiner Solokonzerte) in seine Zeit als ‚reisender Klaviervirtuose‘ von 1810 bis 1813, also bis zur Anstellung als Musikdirektor der Prager Oper. Es gehört dadurch zu den Kompositionen, die Weber – in den Augen seines Schülers Julius Benedict „certainly one of the greatest pianists who ever lived“ – für sich als Solisten konzipierte und mit denen er sich in seiner Eigenschaft als Komponist präsentierte. Diese doppelte Beziehung Webers zum 2. Klavierkonzert spiegelt sich in der Bewertung des Werks, die zwar die technischen Schwierigkeiten hervorhebt, aber gleichzeitig eine Zugehörigkeit zum Genre der Virtuosenkonzerte angesichts der kompositorischen Qualität abstreitet oder zumindest als zweitrangig darstellt. Webers Sohn Max Maria würdigte 1864 in seiner Biographie das Konzert Nr. 2 als „wohl eine der brillantesten Piècen, die jemals für Pianoforte geschrieben worden sind“. Mit dem Adjektiv ‚brillant‘ griff Max Maria von Weber auf eine zentrale Vokabel zur Beschreibung virtuoser Musik zurück; der nach 1810 in Kompositionstiteln, Spielanweisungen und Musikrezensionen häufig gebrauchte Ausdruck charakterisiert nicht nur die technische Schwierigkeit in der Ausführung, sondern auch den gleichzeitigen Anschein von spielerischer Leichtigkeit und Mühelosigkeit, der durch die Verwendung von bestimmten Figuren entsteht. Gehört das Klavierkonzert Nr. 2 zusammen mit zahlreichen anderen Klavierwerken Webers sicherlich zu den schwierigsten Exemplaren der Gattung, so darf dabei nicht übersehen werden, dass gerade in dieser Komposition die visuellen Aspekte in der Selbstdarstellung des Solisten eine nicht unwesentliche Rolle spielen, gerade insofern die Realisierung des Soloparts als ein anscheinend müheloses Meistern höchster technischer Schwierigkeiten zu erscheinen hat. Zugleich macht die Rezeption des Konzerts aber auch deutlich, warum die Kategorie des Virtuosen

mit ihrem zentralen pejorativen Begriffsverständnis des Oberflächlichen sich als unzureichend für die Klassifikation des Werks erweist. Symptomatisch dafür ist die Formulierung eines Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1813, Sp. 32f.), der begeistert von „so viel Originalität der Ideen ohne alle Bizarrerie und phantastische Ausschweifung“, von „so viel gründliche[r] Kunst ohne alle wirkungslose Künsteley oder Schwerfälligkeit“, von „so viel Feuer und Glanz bey so sprechenden Melodien und zartem Ausdruck“ spricht und sowohl den „Reichtum ganz eigenthümlicher Instrumentirung“ als auch den „so schönen Effect des Hauptinstruments“ hervorhebt. Auch in der Ankündigung des 1814 erschienenen Erstdrucks in demselben Blatt (1815, Sp. 191) klingt diese Distanzierung von der reinen Virtuosenmusik an, wenn der Autor „es mit einer allgemeinen Empfehlung des Werks an alle diejenigen vollkommen ausgebildeten Klavierspieler bewenden lässt, welche durch ihre Concerte nicht blos und allein als Virtuosen glänzen, sondern zugleich dem Auditorio eine originelle, geist- und kunstreiche, an Erfindung, Anordnung und Ausarbeitung ausgezeichnete Composition vorführen, auch die Vortheile, die einem solchen Werke von Seiten eines reichen und guten Orchesters zugewendet werden können, benutzen wollen. Ein glänzender, aber auch würdiger Effect wird sie belohnen“.

Innerhalb von Webers drei Werken für Klavier und Orchester nimmt das Konzert Nr. 2 eine vermittelnde Stellung zwischen dem Konzert Nr. 1 und dem nachfolgenden *Konzertstück* ein. So ist das Werk deutlich weniger auf die bloße Darstellung und Bewältigung von technischer Schwierigkeit ausgerichtet als das erste Konzert, obwohl unter pianistischem Gesichtspunkt die Anforderung an den Solisten sogar gesteigert sind; zugleich aber legt Weber in dieser Komposition Wert auf eine stärkere Einbeziehung des Orchesters im Sinne einer kohärenteren formalen Einheit, wie sie sich im Dialog zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten zeigt. In die Richtung des späteren *Konzertstücks* weisen auch die intensivere Einbeziehung der Instrumentation (vor allem Satz II), die Ausprägung stärker dramatisch angelegter Teile, die sorgfältigere Ausarbeitung der Übergänge zwischen Solo und Tutti sowie die harmonische Anlage insbesondere von Satz I und II. Der Notentext des Klavierkonzerts Nr. 2, wie ihn der Erstdruck und die darauf beruhenden Folgeausgaben überlieferten, wurde erstmals 1869 im Rahmen der sogenannten Gesamtausgabe von Ernst Rudorff mit Webers Autograph verglichen und teilweise

korrigiert. Die vorliegende Edition bezieht auch die damals nicht berücksichtigte Stichvorlage des Werks als Hauptquelle ein, in die Weber zahlreiche Eintragungen für den Erstdruck ergänzte. Dadurch können Verlesungen und Irrtümer im Erstdruck nun eindeutiger von intendierten Änderungen Webers unterschieden werden, auch wenn wegen des Fehlens der Druckfahnen Webers Eingriffe in den Text des Erstdrucks nicht umfassend nachzuvollziehen sind.

Arbeiten an der Digitalen Edition

Befeuert von den unermüdlichen Recherchen der Berliner Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter im Zusammenhang mit der Kommentierung der Briefe, Schriften und Tagebücher konnten im aktuellen Berichtszeitraum zwei imposante Marken „geknackt“ werden. Zum einen hat unser internes Subversionssystem (eine spezielle Software, die jede Änderung am Datenbestand der Digitalen Edition protokolliert und eine entsprechende Revisionsnummer erstellt) die 10.000. Änderung erfasst, zum anderen wurde ebenso die 10.000. Personendatei angelegt. (Netto sind es dabei ‚nur‘ 9628 Personen aufgrund von Dubletten und Löschungen). Dies hatte wiederum zur Folge, dass unser internes vierstelliges ID-System nicht mehr ausreichte und wir daher auf ein Hexadezimalsystem umstellen mussten. Entsprechend finden sich jetzt auch Personen-IDs in unserer Datenbank wie z. B. „A001E7C“.

Dies hat einerseits den großen Vorteil, dass dies System abwärtskompatibel mit den bestehenden Ziffernkombinationen ist (es mussten also keine bestehenden Daten geändert werden), zum anderen hat sich der Vorrat an möglichen IDs mehr als versechsfacht (maximal 65.536 Kombinationen), was vermutlich für die Arbeit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe bis zu ihrem Projektende ausreichend sein sollte.

Auf der technischen Seite waren für diese Änderung aber doch mehrere Umbauten nötig, nicht nur bei den TEI-Schemata, sondern auch bei der Webanwendung der Digitalen Edition. Die Arbeiten konnten mit der Vorstellung des Release 1.4 am 13. Oktober 2015 aber erfolgreich abgeschlossen werden, womit der Öffentlichkeit nicht nur mehr als 700 neue Personenansetzungen, sondern auch die Tagebuch-Jahrgänge 1811, 1812 und 1825 im Volltext neu präsentiert werden konnten. Dabei konnten auch die Editionsrichtlinien zu den musikalischen Werken in ihrer neuen TEI-Form verfügbar

gemacht werden. Sie beruhen auf der erweiterten Version, die im Dezember 2008 erstellt worden war und die in der letzten lediglich um einige Details ergänzt wurde. Völlig neu gestaltet ist aber der Aufbau: Der Haupttext wurde entschlackt und viele Informationen sind nun direkt in das Schlagwortregister integriert, das den zweiten Teil der Richtlinien einnimmt. Um den Zusammenhang mit den ursprünglichen Fassungen der Richtlinien (1994, 1997) zu gewährleisten, wurde im Haupttext die damals vergebene Nummerierung der einzelnen Paragraphen beibehalten. Querverweise mit entsprechenden Verlinkungen sollten nun eine rasche Orientierung ermöglichen.

Ein bereits seit längerem geplantes Relaunch der Digitalen Edition mit komplett erneuertem Benutzerinterface hat sich bis zum Redaktionsschluss dieses Heftes (Mitte April) leider noch nicht realisieren lassen. Aktuell wird unter Hochdruck daran gearbeitet, so dass mit Erscheinen der vorliegenden *Weberiana*-Ausgabe die Version 2.0 dann online sein sollte. Ausführliche Informationen dazu werden sich an dieser Stelle im nächsten Heft finden.

Erfreulicher Briefzuwachs

Die Briefe des Diplomaten Georg August von Griesinger an den Philologen Karl August Böttiger sind eine reichhaltige Quelle zum Musikleben der Zeit. Griesinger, der von 1799 bis zu seinem Tod 1845 in Wien lebte, hatte Kontakt zu bedeutenden Musikern wie Haydn, Beethoven und Weber; bekannt ist er heute vor allem als Verfasser der 1810 erschienenen *Biographischen Notizen über Joseph Haydn*. Bezüglich Weber sind insbesondere die Berichte an Böttiger über die Aufenthalte des Komponisten 1822/23 in Wien und die dortige Rezeption seiner Opern ab 1821 von Interesse; bereits 1926 hatte Ludwig Schmidt Auszüge aus etlichen der im Böttiger-Nachlass der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrten Schreiben in der Zeitschrift *Die Musik* publiziert. Stichproben durch die Mitarbeiter der Gesamtausgabe in den 1990er Jahren hatten ergeben, dass darüber hinaus noch weitere Briefe mit Weber-Bezug in dem Konvolut enthalten sind; Mikrofilmaufnahmen wurden in Auftrag gegeben und wenigstens ein Teil der Briefe auch auf der Homepage der Weber-Gesamtausgabe mit inhaltlichen Kurzbeschreibungen angelegt. Da allerdings die Publikation ausgewählter Drittbriefe zu Weber nicht zu den dringlichsten Arbeiten der Ausgabe gehört, blieb der Bearbei-

tungsstand über lange Zeit unverändert. Bis zu einer Mail vom April 2014: Frieder Sondermann von der Tohoku Gakuin Universität in Tokio wies uns auf Briefe Griesingers aus dem Dresdner Bestand mit Weber-Bezug hin, die auf der Homepage (noch) nicht angezeigt waren, und bot uns sogar an, seine Übertragungen benutzen zu dürfen, die er ohne spezielle Publikationsabsichten und, wie er schrieb, „als Zeitvertreib und aus Neugier“ angefertigt hatte. Allerdings verfügte er – wie die Weber-GA auch – lediglich über die älteren Mikrofilm-Aufnahmen, die ein großes Manko haben: Die Briefe Griesingers an Böttiger sind zu umfangreichen Konvoluten zusammengebunden worden; durch die enge Bindung sind auf den Filmen die inneren Briefränder nicht zu erkennen. Somit fehlen Textteile.

Nun nahm sich Eveline Bartlitz der Sache an: Sie überprüfte die Sondermann-Transkriptionen, verglich sie mit jenen, die bereits in unserem Archiv vorlagen, passte die dort noch nicht vorhandenen an die Richtlinien der Weber-GA an, klärte fragliche Lesungen, ergänzte Personen- und weitere inhaltliche Kommentare. Vor allem aber fuhr sie nach Dresden in die Landesbibliothek, um die fehlenden Textteile anhand der Originale zu ergänzen. Der Zuwachs kann sich sehen lassen: Gegenüber den knappen Inhaltsangaben, die ursprünglich auf der Homepage zu finden waren (zu 22 Briefen), und den Zitaten aus 26 Briefen in der Schmidt-Edition sind nun insgesamt 50 Briefe Griesingers nachgewiesen. Die Weber betreffenden Passagen sind vollständig wiedergegeben.

Wir danken Frieder Sondermann herzlich für sein kollegiales Engagement und Eveline Bartlitz für ihre unermüdliche Bereitschaft, das digitale Gerüst unserer Homepage mit Inhalten zu füllen!

Umzugskartons für Weber in Detmold

Am 25. September 2015 wurde in Detmold das neue „Forum Wissenschaft | Bibliothek | Musik“ offiziell eingeweiht – anders als gewisse Großgebäude in der Hauptstadt pünktlich zum geplanten Termin und noch dazu ohne den Kostenrahmen zu übersteigen! Vielleicht ein Anlass, lippische Sparsamkeit und Planung auch nach Berlin zu verpflanzen?

Teil dieses neuen Gebäude-Ensembles, das die Lippische Landesbibliothek, das Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Ostwestfalen-Lippe, die

Bibliotheken der Musikhochschule und des Musikwissenschaftlichen Seminars nun in einem campusartigen Komplex, dem architektonisch ausgesprochen gelungenen „Forum“, vereint, sind die Büroräume der Musikwissenschaft, die ihren Standort damit aus dem alten Gebäude in der Gartenstraße an die Hornsche Straße verlagern musste – wobei keiner der Beteiligten dies als „musste“ empfand, denn das attraktiv gestaltete, lichtdurchflutete neue Haus bietet nicht nur für Bibliotheksbenutzer, sondern auch für die Forschungsprojekte ideale Bedingungen: Die Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe ist nun auf einem Flur mit allen digitalen Projekten am Hause vereint und rasch erwies sich, wie vorteilhaft sich diese neuen Möglichkeiten für den gegenseitigen Austausch auswirken. Die beiden WeGA-Mitarbeiter Peter Stadler und Joachim Veit haben nun eigene Räume, die Hilfskräfte einen großen, offenen Gemeinschaftsraum am Ende des „Projektfloors“. Kurz: die neuen äußerlichen Arbeitsbedingungen sind ideal, zumal auch für die Materialien der WeGA – trotz der nun kleineren Büros – genügend Stellfläche zur Verfügung steht, so dass auch die kleine, aber feine Sammlung an frühen Drucken Weberscher Werke besser untergebracht werden konnte. Dem Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars kann für diese Verbesserungen nur ein herzlicher Dank gesagt werden!



Aber bevor die WeGA in den Genuss dieser neuen Arbeitsumgebung kam, war viel Arbeit angesagt. Da die (unbegründete) Befürchtung bestand, dass nicht alle Materialien der Gartenstraße im neuen Hause Platz finden, war zunächst „Ausmisten“ angesagt. Stapelweise wurden alte Korrekturen entsorgt, vieles an Ballast aus den diversen Herstellungsphasen und an inzwischen verzichtbaren, oft mehrfachen Rückkopien und anderem angehäuften „Sammelsurium“ landete im Container. In einer gut zweiwöchigen Entsorgungseuphorie wurde fast ein kompletter Container mit Materialien der WeGA gefüllt, schweren Herzens auch mit zahlreichen kleineren Beständen an Auktions- oder Händlerkatalogen, für die kein Platz zu sein schien. An den letzten beiden Tagen wurde es dann „dramatisch“, denn es stellte sich wider vorherige Absprachen heraus, dass die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nicht nur die Inhalte ihrer Schreibtische, sondern auch sämtlicher Regale selbst zu packen hatten. So waren an zwei Tagen noch über 80 Umzugskartons zu füllen, die sich dann auf den Weg in die nur wenige hundert Meter entfernte Hornsche Straße machten und dort auch selbst wieder ausgepackt wurden. So manches landete dabei nicht gleich an der richtigen Stelle und noch jetzt ist gelegentlich etwas „Umsortieren“ nötig. Aber das neue Ambiente entschädigt in jeder Hinsicht für diese Mühen, die die Arbeit der Detmolder für eine kleine Zeitspanne lahm legten.

Das neue „zu Hause“ der WeGA in Detmold ist unter der Anschrift „Hornsche Straße 39, 32756 Detmold“ erreichbar, die Telefonnummern der WeGA-Mitarbeiter konnten nur teilweise übernommen werden: Peter Stadler hat als neue Durchwahl 05231 975-676, Joachim Veit wie gewohnt 05231 975-663. Bilder des Forums sind unter <http://www.forum-detmold.de> zu finden.

Joachim Veit zum Sechzigsten

Joachim Veit, Editionsleiter der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, ist am 5. Januar 2016 sechzig Jahre alt geworden. Die Verdienste, die er sich um die Weberforschung erworben hat, sind mannigfaltig: Beginnend mit seiner Dissertation über den jungen Weber und dessen Lehrer Abbé Vogler, der Einrichtung einer ersten, von der DFG geförderten Briefedition Webers, seinen Editionen von Werken Carl Maria von Webers (u. a. der Kammermusikband mit Klarinette sowie das Singspiel *Abu Hassan*) bis hin zu diversen

digitalen Projekten, besonders dem Edirom-Projekt sowie *Freischütz-Digital* (s. u.), mit dem er weit über die Weberforschung hinausreichende Impulse gegeben und Weichenstellungen für zukünftige Musikeditionen initiiert hat.

Seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter vom *Virtuellen Forschungsverbund Edirom* (ViFE) nahmen diesen Termin zum Anlass, ihn nach alter akademischer Sitte mit einer Festschrift zu überraschen. Es konnten dabei zahlreiche ehemalige und aktuelle Kolleginnen und Kollegen für einen Beitrag gewonnen werden, so dass der Band auf über 800(!) Seiten ein breites Spektrum von Themen ausbreitet und so Joachim Veits diverse Forschungsfelder dokumentiert. Die Aufsätze sind zwar alphabetisch nach Nachnamen der Autorinnen und Autoren sortiert, dennoch wird man die verschiedenen Schwerpunkte aus den Bereichen Musikwissenschaft, Germanistik, Regionalgeschichte und Informatik unschwer erkennen können.



Die Übergabe der Festschrift (mit dem Titel „Ei dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“) erfolgte am 16. Januar 2016 im Rahmen eines Festakts im Detmolder Sommertheater (bei extrem winterlichem Wetter). Der Jubilar war über die Ausmaße der Veranstaltung im Ungewissen gehalten worden und durfte zunächst die Grußworte (Prof. Dr. Rebecca Grotjahn für das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn, Prof. Dr. Thomas Grosse für die Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Volker Peckhaus für die Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Paderborn, Dr. Gabriele Buschmeier für die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz sowie Prof. Dr. Dörte Schmidt für die Gesellschaft für Musikforschung), die Laudatio (Eveline Bartlitz) sowie den Festvortrag „Carl Maria von Weber und die Eisenbahn“ (Peter Stadler) sitzend über sich ergehen lassen. Die Wortbeiträge wurden musikalisch umrahmt durch Prof. Markus Köhler (Gesang) und Minze Kim (Klavier), die Lieder von Carl Louis Bargheer und Ernst Krenek darboten – Hajdi Elsezer (Klavier) ergänzte das musikalische Programm mit solistischen Darbietungen von Claude Debussy und Maurice Ravel.

Durch das Programm führten Agathe und Ännchen (alias Daniel Röwenstrunk und Johannes Kepper), die mit einer famosen schauspielerischen Leistung keine Langeweile aufkommen ließen, insbesondere da ihre Auftritte immer wieder durch das Auf-die-Bühne-rollen von stets größer werdenden (Frei-)Kugeln unterbrochen wurde. Die letzte Kugel galt Joachim Veit, der nun auf die Bühne gerufen wurde und – ausgestattet mit scharfem Werkzeug – diese letzte Kugel vor dem Auditorium öffnen sollte. Eingebettet in Füllmaterial aus Süßwaren förderte er die genannte Festschrift zutage, die er wohl zunächst für einen Ziegelstein gehalten hatte.

Auch an dieser Stelle sei dem Jubilar noch einmal herzlich gratuliert sowie für sein jahrelanges Engagement für die Weberforschung gedankt – dem gar noch nicht so alten Herren zollen wir unsere Achtung allzu gerne!

Freischütz-Digital – ein kleiner Kosmos rund um Webers Oper im Netz

Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) für drei Jahre geförderte Projekt „Freischütz Digital – Paradigmatische Umsetzung eines genuin digitalen Editionskonzepts“ (abgekürzt: *FreiDi*) als gemeinschaftliches Projekt der Goethe-Universität Frankfurt, der International Audio Laboratories Erlangen, des Instituts für Informatik der Universität Paderborn sowie des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn wurde im Oktober 2015 offiziell abgeschlossen, allerdings wurde und wird auch danach noch an der Präsentation der Ergebnisse auf der projekteigenen Website gearbeitet. Auch eine Übersetzung von Teilen der Website ins Englische ist noch geplant.

In sechs verschiedenen Arbeitspaketen (Datenbasis, Musikedition, Benutzerinteraktion, Akustische Bestandteile, Textedition und Varianz) hatten die vier Projektpartner die graphische, logische sowie die akustische Domäne des Werks in den Blick genommen, um – basierend auf einem Modell genuin digitaler Musikeditionen von Frans Wiering – an Webers 1821 erstmals aufgeführter Erfolgsoper *Der Freischütz* neuartige Editionsmethoden zu erproben und mit exemplarischen Untersuchungen des Materials weitere Grundlagenforschungen anzuregen.

Auf der Website <http://freischütz-digital.de> ist eine detailliertere Beschreibung und Dokumentation des Projekts zu finden, von dort aus erfolgt auch die Weiterleitung zu den wichtigsten Inhalten des Projekts auf *Edirom online*.

FreiDi-Edirom online stellt keine Edition im herkömmlichen Sinne dar (diese ist der im Schott-Verlag erscheinenden Gesamtausgabe vorbehalten), sondern bereitet vor allem umfangreiche Materialien zum Thema auf, die durch ein Navigationsmenü angesteuert werden können:

- Digitalisate sämtlicher wichtiger Quellen zur Musik Webers (Rubrik *Musikedition: Quellen*) und zu dem von Friedrich Kind verfassten Libretto (Rubrik *Texte: Quellen*),
- Referenztexte, d. h. parallele Bearbeitungen des Freischützstoffes und Quellen, aus denen die verschiedenen Bearbeiter geschöpft haben (Rubrik *Referenztexte*),
- Texte zur Entstehung und Rezeption von Libretto und Musik mit Verlinkungen zu den umfangreichen Quellen auf der Website der WeGA (Briefe, Tagebücher, Schriften und Aufführungsbesprechungen) sowie
- ausgewählte Audio-Aufnahmen der Nummern 6, 8 und 9 dieser Oper, darunter die projekteigenen Einspielungen, die die Hochschule für Musik Detmold dankenswerterweise ermöglicht hatte.

Bei der Aufbereitung der Daten konnte zum Teil auf Vorarbeiten der WeGA zurückgegriffen werden, für die Transkription der Notentexte wurde das Codierungsformat der *Music Encoding Initiative* (MEI) eingesetzt, sämtliche textuellen Inhalte wurden nach den Richtlinien der *Text Encoding Initiative* (TEI) codiert.

Ein wichtiger Fokus lag auf der Demonstration neuer, auf der Grundlage von TEI- bzw. MEI-Codierungen dieser Materialien sowie zeitlich und spektral segmentierter Audiofiles in diesem Medium zu verwirklichender Möglichkeiten. Beispiele für diese neuen Möglichkeiten sind u. a.

- eine Takt-für-Takt-Anwahl und Kollationierung sämtlicher musikalischer Quellen in beliebiger Zusammenstellung sowie eine Notendarstellung der MEI-Daten des Autographs (einschließlich der weiteren handschriftlichen Quellen zu Nr. 6,

- 8 und 9) auf der Basis der kontinuierlich weiterentwickelten *Verovio*-Bibliothek von Laurent Pugin,
- die Einblendung von Anmerkungen in den Faksimiles, unterschieden nach Prioritäten und Kategorien (z. Zt. nur Nr. 6, 8, 9) sowie die Anzeige von Annotationen zur Musik (während die „per Hand“ erstellten, die den Bezug zur WeGA herstellen, bereits sichtbar sind, wird eine Darstellung der automatisch aus dem Vergleich der Codierungen erzeugten Anmerkungen zur Zeit noch erarbeitet),
- die Parallelanzeige von Textübertragung und Faksimile inklusive der Anzeige der genetischen Textschichten in den handschriftlichen Libretti der Oper (zunächst nur der Schichten innerhalb einer Handschrift) sowie
- Abhörmöglichkeiten für Nr. 6, 8 und 9 mit ausführlichen Metadaten und der Möglichkeit, während des Hörens das Faksimile oder eine aus den MEI-Daten erzeugte Version der Nummern parallel zu verfolgen.

Um den innovativen Ansatz des „Freischütz-Digital“-Projektes besser zeigen zu können, wurden einzelne Demonstratoren entwickelt, die das Potential der digitalen Musikedition verdeutlichen sollen:

- *Dynamic Score Rendering*: verschiedene Ansichtsmöglichkeiten der Partitur-Darstellung aus den MEI-Daten (Stimmenkombinationen, Parallelanzeige zweier Partituren, Hervorhebung vorkonfigurierter Phänomene),
- *Visualising Score Annotations*: unterschiedlichste Visualisierungsformen für Partitur-Anmerkungen,
- *Genetic Text Stages*: eine flexible Darstellung der Textentwicklung der Libretti,
- *Visualising Text Annotations*: eine Visualisierung von Anmerkungen zu den Texten,
- *Visualising Text Variance*: eine Visualisierung der Varianz zwischen zwei Texten,

- *The Freischütz Network*: eine sogenannte TopicMap zur Visualisierung von Motivbeziehungen zwischen den Referenztexten und dem Libretto,
- *synchPlayer*: ein Synchron-Player, der Digitalisat oder Noteneinsatz automatisch blättert und ein unmittelbares Umschalten zwischen unterschiedlichen Interpretationen erlaubt,
- *Multitrack Data Set*: ermöglicht u. a. das Abhören von Stereomischungen einzelner Stimmgruppen,
- *Single Microphone Switcher*: lässt u. a. das Abspielen einzelner Mikrophonsignale zu,
- *Instrument Equalizer*: erlaubt eine unabhängige Anpassung der Lautstärke einzelner Mikrophone.

Bei der Codierung bzw. der Verarbeitung der umfangreichen Daten und bei der Entwicklung der verschiedenen Tools konnten die Projektmitarbeiter umfangreiche Erfahrungen im Hinblick auf gegenwärtige Möglichkeiten digitaler Editionen sammeln, mussten zugleich aber auch spüren, wo noch erhebliche Schwierigkeiten bestehen bzw. wo dringende Notwendigkeiten der Weiterentwicklung liegen.

Sämtliche gewonnenen Erkenntnisse und Erfahrungen werden nachträglich auf der *FreiDi*-Website dokumentiert, außerdem sind etliche der in diesem Kontext entwickelten Werkzeuge, Transformationsskripte u. s. w. auf der Plattform *GitHub* frei verfügbar, ebenso wie die Software-Bestandteile der Edirom-Anwendungen. Die erzeugten Daten werden (mit Einschränkungen) unter einer Creative-Commons-Lizenz für weitere Forschungen zur Verfügung gestellt, alle XML-Daten als Bestandteile des Text Grid Repository öffentlich zugänglich gemacht.

Zwar endete die Projektförderung mit Oktober 2015, die Arbeit an der Website wurde und wird aber noch fortgesetzt. Insbesondere ist geplant, einzelne Bereiche im Rahmen künftiger digitaler Projektseminare weiter auszubauen oder gezielt Examensarbeiten zu vergeben. So entsteht z. B. zur Zeit eine Masterarbeit, die sich mit den Wiener Bearbeitungen der *Freischütz*-Partitur beschäftigt und diese Bearbeitungsvorgänge in MEI zu erfassen versucht.



Edirom Online

Neben den im Projekt erarbeiteten Daten und Werkzeugen und den Demonstratoren für die Visualisierung spezieller Aspekte in den Ergebnissen ist die Aufbereitung der Inhalte in einer digitalen Edition in Edirom Online wesentlicher Bestandteil der Arbeit des Projekts.

Die digitale Edition bietet einen Überblick über sämtliche Daten des Projekts in verschiedenen Ansichten, wie z.B. der Faksimile-, der Rendering-, der Metadaten- und der XML-Ansicht für musikalische Quellen. Neben den musikalischen Quellen beinhaltet die Edition sämtliche Libretti und Referenztex-te in Faksimile (soweit vorhanden) und Transkription, eine Auswahl von bekannten Einspielungen des Freischütz, die Aufnahme der Nummern 6, 8 und 9 an der HH Detmold und die Annotationen zum Werk.

Für den Einstieg in die Edition bieten sich folgende Texte oder Quellen an:

- Freischütz Digital in Edirom Online – Eine Einführung
- Der Freischütz – Informationen zum Werk und zu dieser Edirom-Online-Seite
- Autograph A (Q-B)
- Editionsansicht bzw. CoreViewer-Demonstrator
- Friedrich Kind: Der Freyschütze (KA-1x4)
- Bloemeke: Der Freischütz 2013, Detmold

Die digitale Edition des Freischütz in Edirom Online

Version 1.0.0 (optimiert für Firefox)

Zur Edition

Impressum · Kontakt

FreiDi ist also keinesfalls ein abgeschlossenes Ganzes und erst recht keine Edition im traditionellen Sinne. Die Zielsetzung des Projekts war eine andere: Es ging um das Aufzeigen und Explorieren neuer Möglichkeiten. Dabei wurden im Verlaufe des Projekts viele weitere Wünsche geweckt, aber andererseits erwies sich die Umsetzung manches zu Anfang gehegten Traums aus arbeits- oder zeitökonomischen Gründen als nicht realisierbar. Dennoch: Abweichend von „analogen“ Projekten stehen hier sämtliche Ergebnisse dieser Arbeiten in einer Weise zur Verfügung, an die unmittelbar angeknüpft bzw. auf der aufgebaut werden kann, ohne die Datenbasis erst noch einmal neu zu schaffen. Nachfolgende Forscher können etwa direkt die mit mehr als einer Million Zeilen MEI-Code abgespeicherten Daten des Musik-Autographs aufgreifen, verbliebene Fehler beseitigen und dann eigene Untersuchungen oder Projekte mit diesen Daten durchführen. In diesen Daten ist das erworbene Wissen der Mitarbeiter explizit enthalten, auch wenn es in den jetzigen Darstellungen nur teilweise zur Geltung kommt, d. h. sichtbar gemacht werden kann. Wenn einmal umfangreichere Corpora an musikalischen Werken in diesem MEI-Format zur Verfügung stehen, werden sich

zusätzliche Möglichkeiten für musikwissenschaftliche Forschungen ergeben. Auf diese Potentiale eindringlich hinzuweisen, war eines der Hauptziele von *FreiDi*. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der WeGA hoffen natürlich, dass dieses Portal dazu beiträgt, auch die Arbeiten der Weber-Edition einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

Webers einbalsamierte Träne

Zu den quasi „nebenbei“ laufenden Langzeitprojekten der Weber-Gesamtausgabe gehört auch die Pflege der Weber-Bibliographie, in die, abgesehen von der fortlaufenden Aktualisierung, auch mehr und mehr ältere Literatur Eingang findet. Bei den Recherchen finden sich freilich nicht nur biographische Texte, werkbezogene Studien oder Quellen-Veröffentlichungen, sondern oft – aus dem zweiten und dritten Viertel des 19. Jahrhunderts sogar in der Überzahl – mehr oder weniger frei erfundene Anekdoten, die beim Bearbeiter meist für Verdross (aufgrund der dreisten Behauptungen), hin und wieder aber auch für ein Schmunzeln sorgen. Letzteres war der Fall, als uns die Kollegen der Wienbibliothek bei der Recherche nach einem anonym publizierten Beitrag über „Eine Thräne Weber’s“ halfen, der in der Weber-Bibliographie in Constantin von Wurzbachs *Biographischem Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* nachgewiesen ist. Der Artikel fand sich in der Zeitschrift *Der Zwischen-Akt*, Jg. 1, Nr. 46 (16. November 1858), auf der dritten (ungezählten) Seite und illustriert den frühen „Fan-Kult“ um Weber in amüsanter Weise:

Eine Thräne Weber’s.

Den alten Theaterbesuchern Berlins, vorzüglich denen der königlichen Oper, wird der Rentier Bärbaum noch im Gedächtniß sein, der täglich, einen großen Regenschirm unter dem Arm, sich heute an dieser, morgen an jener Theaterkasse um die bestimmte Stunde präsentirte, somit einer der eifrigsten Theatergänger Berlin’s war.

Bärbaum war ein ehrliches Männchen, er glaubte Jedem auf’s Wort, seine Naivität war sprichwörtlich geworden, und alle Welt machte sich ein Vergnügen daraus, ihn anzulügen.

Bärbaum hatte Verstand, dennoch schenkte er selbst den thörigsten Dingen, welche Spaßvögel ihm mittheilten, vollen Glauben.

Der verstorbene Schauspieler und Sänger Blume sagte einst zu ihm, indem er ihm seine linke Hand zeigte:

Sehen Sie diese Stelle, Bärbaum?

Ja.

Nun, dorthin ließ Carl Maria von Weber einst eine Thräne fallen, nachdem er mich als Don Juan gehört hatte.

Nicht möglich! Was haben Sie mit dieser Thräne angefangen?

Ich habe sie einbalsamieren lassen, versetzte Blume mit unerschütterlichem Ernst, und bewahre sie noch wie ein Heilighum auf!

Ah, rief Bärbaum entzückt, lassen Sie mich diese Stelle küssen, Blume, und zeigen Sie mir doch nächstens die Thräne, Freund! –

Wieviel Wahrheit hinter diesem Text steckt, ob er hier (in einer Wiener Zeitschrift) tatsächlich erstveröffentlicht oder doch (nach einer Berliner Publikation) nachgedruckt wurde, das zu recherchieren, würde zu viel Aufwand bedeuten. Nur soviel: Einer der Akteure könnte Joachim Friedrich Beerbaum sein, der in den Berliner Adressbüchern zwischen 1801 und 1824 überwiegend als Kaufmann (mit Materialhandlung), wohnhaft in seinem Haus in der Brüderstraße 24, einmal (1820) aber auch als Rentier bezeichnet wird. Sein humorvoller Gesprächspartner ist mit Sicherheit auszumachen: der Sänger Heinrich Blume (1788–1856), der seit 1808 an der Berliner Hofoper engagiert war und bei den dortigen Erstaufführungen von *Silvana* (Kurt), *Freischütz* (Caspar) und *Euryanthe* (Lysiart) mitwirkte. Seit 1812 sang er in Berlin die Titelrolle in Mozarts *Don Giovanni*. Dass die Anekdote allerdings zwei Jahre nach Blumes Tod erschien, lässt (entsprechend zahlloser nach 1826 publizierter Weber-„Erinnerungen“ ohne jeden authentischen Hintergrund) doch die Vermutung zu, dass auch hier die geistreiche Erfindung über die journalistische Redlichkeit siegte!

Weber und Zeitgenossen auf dem Theater

In Trümmern liegt der deutsche Wald: In Erfurt macht Guy Montavon aus der Berlioz-Bearbeitung des *Freischütz* ein wirkungsvolles, aber anfechtbares Freilicht-Event

Der deutsche Wald, der angeblich in Carl Maria von Webers *Freischütz* eine so entscheidende Rolle spielt: Bei den DomStufen-Festspielen in Erfurt (Premiere: 9. Juli 2015) wölbt er sich nicht herrlich hoch und kühn über die Szene. Seine Bäume haben alles Leben verloren, sind beschnitten zu nackten Stämmen. Ein zerstörter Wald, verarbeitet zu Nutzholz. Eine Landschaft, der Leben und romantisches Waldweben ausgetrieben ist.

Peter Sykora hat sein Bühnenbild als Nachkriegs-Landschaft gestaltet und greift damit den Zeithinweis des Librettos auf das Ende des Dreißigjährigen Kriegs auf. Inmitten einer verwüsteten Welt, in einem Schlachtfeld, einer Trümmerlandschaft, kauert Kaspar, von der Gesellschaft isoliert. Er murmelt sein „Samiel, hilf“ zwischen geborstenen Wagenrädern, wie von Riesenfäusten hingeschleuderten Kanonenrohren und Munitionskisten. Das Zentrum dieser Un-Welt markiert eine rostige Zielscheibe, darum herum ein Kranz bleicher Hirngebeine und das Skelett eines Hirsches; offenbar das Tier aus der Erzählung des Erbförsters Kuno über die Entstehung des fatalen Probeschusses. Das goldene Kreuz, das einst zwischen den Geweihstangen leuchtete, sieht man noch: Es liegt zerbrochen über dem Schädel des Knochengerüstes.

Die Landschaft ist des Teufels und des Todes. Auch das trauliche Försterschlösschen ist nur ein Hausgerippe, gebildet aus grünen Balken, vom Porträt des Urältervaters dominiert. Für die beiden Mädchen Agathe und Ännchen ist der Rückzugsort fragil und keinesfalls heimelig. Er verstärkt eher noch den Eindruck, dass alle Menschen in dieser Welt-Ruine im Grunde heimatlos und ausgesetzt sind. Darüber hilft auch das folkloristische Getue der Jägerei nicht hinweg. Regisseur Guy Montavon verstärkt die Distanz zum vorgeblich biedereren Treiben scheinbar unbeschwerter Menschen, indem er vor dem Jägerchor einen der Grünbewamsten den Text der Strophen bedeutungsschwanger rezitieren lässt – zum Amüsement der Zuschauer inklusive aller „Tra la la“-Silben.

Was hinter der Fassade brodelt, zeigt Montavon zunächst angedeutet, dann schonungslos offen am Ende: Die mühsam unterdrückte Aggressivität bricht aus, die Fassade wohlstandigen Volkslebens („Alles in Güte und Liebe“) zerbricht. Die mit salbungsvollem Bass vorgetragene Predigt des Eremiten (Vazgen Ghazaryan) verpufft wirkungslos. Vernunft, Menschlichkeit und Augenmaß sind nicht gefragt: Die Jäger, empört über die Abschaffung des alten Probeschuss-Rituals, legen auf die Dorfleute an. Was dann zu Webers Schlussjubel geschieht, wird ins Dunkel gehüllt: Man kann es sich unschwer vorstellen. Der Geistliche versucht noch, Max aus der Sphäre der Wolfsschlucht herauszuholen – aber der junge Jäger entscheidet sich, traumatisiert und isoliert, zum Bleiben.

So rettet der Erfurter Intendant den *Freischütz* vor der biederen Nacherzählung einer heute recht weit hergeholt wirkenden Geschichte, auch in einer notwendig massentauglichen Inszenierung für ein Freilicht-Event. Die vielen unaufgelösten Andeutungen im – deswegen als schlecht gescholtenen – Libretto Friedrich Kinds erweisen sich wieder einmal als Plus: Sie ermöglichen ein weites Spektrum an Deutungen, ohne dem Stück mit Gewalt eine „originelle“ Lesart überzustülpen. So setzt Montavon einen Kontrapunkt zum letzten Erfurter *Freischütz* vor drei Jahren, als Dominique Horwitz im Opernhaus Dialoge eliminiert, Nummern umgestellt und Webers Oper nach eigenen Vorstellungen zusammengepuzzelt hatte.

Dialoge fehlen auch diesmal, denn Montavon und Erfurts Erster Kapellmeister Samuel Bächli entschieden sich für die Fassung mit nachkomponierten Rezitativen von Hector Berlioz. Nicht jeder dramaturgisch wichtige Faden spinnt sich so unterbrechungslos, aber im Zeitrahmen einer Freilichtaufführung ist Vollständigkeit weder möglich noch erwünscht. Die Rezitative, geschrieben für eine Aufführung von *Le Freyschütz* an der Pariser Opéra 1841 und für eine Wiederaufnahme 1850 eingekürzt, zeigen, wie sensibel Berlioz mit dem musikalischen Idiom des *Freischütz* umgeht und wie kongenial er die atmosphärische Wirkung der Musik erfasst hat. Dass die Rezitative in Erfurt in ein unpassendes Deutsch übersetzt wurden, schmälerte die Wirkung erheblich. Das sind – ähnlich wie die Thüringer-Klöße-Anspielungen in den Szenen zwischen Agathe und Ännchen – Faxen, die man wohl dem „Volkstheater“-

Ansatz solcher Freilicht-Events zuschreiben muss, die aber künstlerisch eher kontraproduktiv sind.

So musste man in Erfurt auch auf Ännchens Kettenhund-Nummer verzichten, auf einige Wiederholungen wie in der „Jungfernkranz“-Szene, leider auch auf Ouvertüre und Orchester-Nummern: Johlend flutet das Volk zu Beginn des Stücks die Bühne; Max ist hosenlos und muss sich im Hemd vom siegreichen Kilian (Franz-Xaver Schlecht) und seinen Anhängern demütigen lassen, bevor Cuno (Lukas Schmid) eingreift und zum Ennui der Jäger – zum wer weiß wievielten Male – die Probeschuss-Story zum Besten gibt.

In der Wolfsschlucht-Szene nutzt Montavon die Dimensionen der Freitreppe vor den beiden mittelalterlichen Kirchen voll aus: Pyrotechnik, Lichteffekte (Stefan Winkler), verstärkte und verfremdete Töne. Samiel dröhnt vielstimmig und nicht verortbar aus Lautsprechern, Agathe („sie springt in den Fluss“) weht als flatternd weißes Gespenst von der Höhe der gotischen Pfeiler herab, während Max und Kaspar aus dem Zauberbrei die Freikugeln formen.

Das Philharmonische Orchester Erfurt, am besuchten Abend (16. Juli) geleitet von Peter Leipold, spielt in einem Zelt neben der Szene und wird, wie die Sänger auch, verstärkt. Das gibt der magischen Szenerie einen filmischen Anstrich, lässt die Phantastik noch unwirklicher erscheinen. Die Tontechnik (Matthias Middelkamp) lässt das Orchester präsent, verfärbungsfrei und gut ausbalanciert erklingen, kann aber Leipolds gemüthhaft langsames Tempo („Wir lassen die Hörner erschallen...“) nicht beschönigen. Bei der Projektion der Stimmen in den Raum sind die Defizite dann unüberhörbar: Sänger werden zu spät zugeschaltet, an manchen Positionen klingen sie verquollen und hohl.

Auf der anderen Seite kennt die Technik keine Gnade: Schonungslos offenbart sie, wie Bernhard Berchtold in Max' Rezitativen schwimmt, wie flach er seinen Tenor in der Arie „Durch die Wälder“ führt. Auch bei Andrey Maslakov als Kaspar werden technische Mängel eher ausgestellt als zugedeckt: Sein Bariton findet den Fokus nicht; er orgelt über manche Phrase, dröhnt über manche Intonationsmängel weg, hat dann aber auch Momente, in denen er straff und schneidend formulieren kann.

Die Damen hinterlassen einen weit günstigeren Eindruck. Vor allem Daniela Gerstenmeyer gestaltet die Auftritte Ännchens frisch und beweglich, gibt den Worten Sinn und Farbe. Ilia Papandreou ist eine seelenvolle Agathe; ihr dunkel getönter Sopran ist dynamisch flexibel geführt, dürfte aber im Vibrato noch kontrollierter und im Jubel der Stretta ihrer Arie („All meine Pulse schlagen“) befreiter klingen. Andreas Ketelhut hat den Erfurter Opernchor so passend für die Riesenbühne präpariert, dass Unsicherheiten auf ein Minimum reduziert waren.

Werner Häußner

„Ist es möglich, darf ich glauben?“ – Zur ersten vollständigen Wiederaufführung von Webers Oper *Das Waldmädchen* durch das Mittelsächsische Theater Freiberg/Döbeln

215 Jahre sind seit der Uraufführung von Webers Bühnen-Erstling *Das Waldmädchen* durch die Truppe des Prinzipals (und Librettisten) Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg im sächsischen Freiberg (24. November 1800) vergangen, für den 13. April 1806 ist die letzte szenische Aufführung dieser Oper in Prag dokumentiert, nachdem sie auch in Chemnitz, St. Petersburg und Wien gegeben worden war – insgesamt sind nach heutiger Kenntnis zu Lebzeiten des Komponisten 16 Vorstellungen des Werks über die verschiedenen Bühnen gegangen (zehn davon allein im Leopoldstädter Theater in Wien). Anschließend geriet das Stück erst in Vergessenheit, galt schließlich bis zum Jahr 2000 als verschollen. Als Natalja Gubkina in zwei Publikationen 2000/2001 auf das im St. Petersburger Mariinski Theater erhaltene Material (Partitur und Stimmen, ohne Dialoge) hinwies, war die Begeisterung groß, doch bis zur Wiederaufführung blieb es ein steiniger Weg. Lediglich einmal (am 14. Juni 2010) erklangen seither im neerbauten Konzertsaal des Mariinski Theaters in St. Petersburg die Ouvertüre und acht ausgewählte Gesangsnummern des Werks (Nr. 2, 5, 8, Beginn der Nr. 11, Nr. 12, 14, 16, 18) unter Leitung von Valery Gergiev im Rahmen eines Weber-Konzertabends (vgl. *Weberiana* 21, S. 153–157). Mit umso größerer Spannung wurde die erste vollständige (nur behutsam gekürzte) konzertante Wiedergabe erwartet, die noch dazu am Ort der Uraufführung stattfand: dem entzückenden, 1791 eröffneten Freiburger Stadttheater, das zwar sowohl im Äußern wie auch im

Innenraum nicht mehr den Zustand von 1800 zeigt, aber allein durch seinen intimen Charakter der ideale Ort für diese Wiederbegegnung war.

Das Publikum musste sich freilich noch am Premierenabend (20. November 2015) gedulden, denn mit berechtigtem Stolz berichtete zunächst Intendant Ralf-Peter Schulze über die langfristigen Vorbereitungen dieses Projekts, dessen Verwirklichung wohl kaum hätte gelingen können, wäre die musikalische Einstudierung nicht in die Feierlichkeiten anlässlich des 250-jährigen Jubiläums der Freiburger Bergakademie eingebunden gewesen. Er dankte allen im Vorfeld in Freiberg und Petersburg am Zustandekommen der Aufführungsserie beteiligten Personen, darunter Berghauptmann a. D. Prof. Reinhard Schmidt, der über viele Jahre hinweg die Idee einer Wiederaufführung der Oper am Ursprungsort mit beeindruckender Beharrlichkeit vorangetrieben hatte. Anschließend wurde das Grußwort von Valery Gergiev, dem Direktor des Mariinski Theaters, verlesen, der die intensiven und langandauernden kulturellen Kontakte zwischen Russland und Deutschland betonte, für welche die Überlieferung des *Waldmädchens* in Petersburg ebenso wie die gemeinsamen Aktivitäten zu dessen musikalischer Wiederbelebung beispielhaft stünden (ein weiteres Grußwort des Mariinski Theaters ist im informativen, liebevoll gestalteten Programmheft abgedruckt).

Nach den Ansprachen ergriff der musikalische Leiter des Abends, Generalmusikdirektor Raoul Grüneis, den Taktstock: Die Musik, die der noch nicht 14-jährige Carl Maria von Weber im Herbst 1800 in Freiberg komponiert hatte, durfte erklingen und – überraschte äußerst positiv! Angesichts des unerfreulichen Pressestreits als Reaktion auf die Freiburger Uraufführung war das nicht unbedingt zu erwarten gewesen: Stadtmusikus Christian Gottlob Siegel hatte dem jungen Komponisten damals jegliche Kenntnis abgesprochen, wie man die Orchesterinstrumente sinnvoll (ihren Möglichkeiten gemäß) einsetzt. Kantor Johann Gottfried Fischer ging noch weiter, rügte auch den ungeschickten Umgang mit Text und Rhythmus, fehlendes Gespür für den adäquaten Einsatz der Singstimmen, vor allem aber die vielen regelwidrigen harmonischen Fortschreitungen. Selbst die positivsten Reaktionen konnten in den musikalischen Einfällen lediglich erste „Blüten“ erkennen, die „erst in der Folge schönere und reifere Früchte versprechen“, und gaben der Hoffnung Ausdruck, dass „ein junger Künstler von diesen Talenten einmal etwas

Vollkommeneres zu liefern im Stande seyn werde“. Auch Weber selbst distanzierte sich später von seinem Frühwerk und bemerkte 1818 in seiner autobiographischen Skizze, es handle sich um ein „höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt“.

Unreif sicherlich, aber doch voller Ideen und erstaunlich souverän in der Anverwandlung musikalischer Vorbilder, auch wenn das dramaturgische Gespür für die Balance von dramatischer und musikalischer Entwicklung noch nicht vorhanden ist. Musikalisch zeigt sich das „späte Wunderkind“ auf der Höhe der Zeit: Die süddeutsch-österreichischen, vor allem Wiener Singspiele der 1780er und 90er Jahre, Werke von Dittersdorf, Schack, Teyber, Winter, Wenzel Müller bis hin zu Mozart, wie sie auch die väterliche Weber'sche Theatertruppe auf dem Spielplan hatte, bilden deutlich vernehmbar das prägende musikalische Bezugssystem. Stellenweise sind zudem Einflüsse aus der italienischen Opera-buffa-Tradition hörbar, gehörten doch zum Repertoire, mit dem Weber als Kind einer Theaterfamilie aufgewachsen war, auch Werke von Sarti, Cimarosa und Paisiello. Auch wenn dem heutigen Hörer vor allem die Mozart-Parallelen „ins Ohr fallen“ – in dramatischen Passagen in erster Linie die *Entführung aus dem Serail*, in den volkstümlich-komischen eher die *Zauberflöte* – würde ein umfassenderer Vergleich mit dem Fundus der vor 1800 gängigen Werke sicherlich noch weitere Parallelen und musikalische Vorbilder zu Tage fördern.

Den Vorwurf mangelnder Kenntnis des Instrumentalsatzes konnte man nach dem Höreindruck keineswegs bestätigen, mit wenigen Ausnahmen: Der übertriebene Schlagwerk-Einsatz in der Ouvertüre (vor allem Becken und kleine Trommel) scheint bei einem Mittelalter-Sujet unpassend; in der Oper der Zeit um 1800 ist er eher mit Janitscharen-„Gerassel“ verknüpft und symbolisiert Exotik bzw. fremdländische Barbarei. Auch der überreiche Einsatz von Trompetenfanfaren, selbst in Nummern von Domestiken (z. B. Arie des Krips Nr. 2, Duett von Krips und Wizlingo Nr. 11), ist wohl nicht als Parodie gemeint, sondern wirkt unfreiwillig komisch. Ansonsten überzeugt das klangliche Gewand: Schon hier bildet der mit den Hörnern verschränkte Holzbläsersatz die musikalische Seele des Orchesters, gerade in den Bläserpassagen (etwa dem Marsch im Finale II, Nr. 19) gelangen dem jungen Schöpfer berührende Momente. Ein bevorzugtes Soloinstrument ist, wie in anderen

Jugendwerken auch (im *Peter Schmoll*, den beiden Sinfonien von 1806/07, der 1808 bis 1810 entstandenen *Silvana* und selbst noch im 1810/11 komponierten *Abu Hassan*), die Oboe; sie wird im *Waldmädchen* etwa in den Arien der Mathilde (zu Beginn von Finale I, Nr. 11) und des Prinzen Sigmund (Nr. 14) konzertierend eingesetzt, kommt aber auch sonst (neben den Fagotten) bevorzugt zum Einsatz. Die Klarinette hingegen, deren solistischer Einsatz Webers spätere Kompositionen so unverwechselbar prägt, tritt hier vorwiegend im Verbund mit den Fagotten bzw. mit weiteren Bläsern, also im traditionellen Harmoniemusik-Sound, hervor oder steuert Floskeln bei, die eher der volkstümlichen Tanzmusik entlehnt scheinen. Inwieweit in dem im Vorfeld der Aufführung 2010 in St. Petersburg hergestellten Aufführungsmaterial eventuell Glättungen im Instrumentalsatz vorgenommen wurden, um Ungeschicklichkeiten des jungen Komponisten zu verdecken, bleibt freilich, so lange der Zugang der Forschung zu den Petersburger Originalmanuskripten nicht uneingeschränkt möglich ist, unklar.

Besonders interessant ist der abwechslungsreiche I. Akt, denn hier überrascht der junge Weber immer wieder mit aparten Einfällen: So wird in der Szene Nr. 6 der musikalische Verlauf im Orchester zweimal durch a-capella-Passagen der Sänger (Prinz Sigmund und Chor der Jäger) unterbrochen – die nach ihrem ersten Wein-Genuss allmählich schläfrig werdende *Silvana* soll keinesfalls geweckt werden. Die Nummer klingt schließlich mit einem wundervoll zarten *piano* der Bläser aus. Das Quartett Nr. 9 „Ist es möglich, darf ichs glauben“ enthält einen Orchester-begleiteten Kanon der vier Solisten, der durch seine Länge die Proportionen der Nummer eigentlich schon sprengt. Vorbild dafür könnte möglicherweise der Kanon (Nr. 6) in der Oper *Der Transport im Koffer* des älteren Halbbruders Edmund von Weber gewesen sein (vgl. dazu *Weberiana* 10, S. 78ff.). Das großangelegte Finale I (Nr. 11) eröffnet mit einer Klage der Mathilde, um dann in eine ausgedehnte, musikalisch freilich sehr heterogene Turnierszene überzuleiten, die u. a. ein Melodram des Ritters Wensky enthält, ein früher Vorgänger also zu den melodramatischen Szenen in Webers *Preciosa* und *Freischütz* und angeregt möglicherweise durch die Melodramen Bendas, die ebenso zum Repertoire der Weber'schen Theatertruppe gehört hatten.

Dieser experimentelle Charakter ist im II. Akt, den Weber nach eigenen Aussagen unter extremem Zeitdruck schrieb (er sprach 1801 von vier, 1818 von zehn Tagen, die ihm für die Komposition zur Verfügung standen), weniger stark ausgeprägt. Vielleicht war es die Zeitnot, die Weber veranlasste, sich hier stärker an den formalen „Normen“ zu orientieren. Somit wirkt dieser Akt zwar in sich geschlossener, gleichzeitig aber weniger individuell und originell. Trotzdem finden sich – wie schon in Akt I (Nr. 5, 8, 10) – auch hier (Nr. 15, 18) gerade für die volkstümlichen Figuren des Knappen Krips und der Kammerfrau Kunigunde wirkungsvolle, typgerechte Arien (eigentlich eher Lieder) und Duette, die, einige deklamatorische Ungeschicklichkeiten abgerechnet, dem Vergleich mit Singspielen routinierter Komponisten der Zeit durchaus standhalten. Und auch sonst lassen einzelne Einfälle aufhorchen, so die Idee, in Nr. 13 einen Tanzsatz ausschließlich von Piccoloflöte und Triangel vortragen zu lassen. Erstaunlich zudem, dass der junge Weber im Terzett Nr. 17 stellenweise bereits versucht, die unterschiedliche musikalische Charakterisierung der drei Protagonisten simultan, also in den Tutti-Passagen, weiterzuführen.

In der heiter-komischen Sphäre und der kleinen Form liegen die Stärken des Werks. Schwächer ist es meist dann, wenn Dramatik ins Spiel kommt und musikalisch größere Zusammenhänge gestaltet werden müssen. So fallen die Arie des Arbander Nr. 7, in der er seine Tochter mahnt, bei der Wahl des Bräutigams nicht der Liebe, sondern der väterlichen Weisung und somit der Pflicht zu folgen, und besonders deren Gegenstück, Mathildes Arie Nr. 16 im II. Akt, in der sie sich vorbehaltlos zu ihrem Geliebten bekennt, gegenüber den genannten Nummern von Krips und Kunigunde musikalisch ab. Der junge Komponist blieb hier bei seiner Vertonung sklavisch am Text; es gelang ihm nicht, ein formal strukturiertes musikalisches Kontinuum zu entwickeln. Der Versuch, der inneren Erregung der Bühnenfiguren musikalisch bildhaft Ausdruck zu verleihen, ist auf ganzer Linie gescheitert (besonders in Nr. 16): Die dazu eingesetzten Koloraturen (generell über einer den Sänger kaum unterstützenden Streicher-Grundierung) ergeben sich nicht organisch aus dem musikalischen Fluss, sondern wirken wie „angestückt“ und in sich nicht folgerichtig (ein Problem, das Weber selbst in der ersten Fassung der Arie Nr. 10 der Mechtilde in der *Silvana* von 1808/10 noch nicht gänz-

lich zufriedenstellend gelöst hat). Wenn Arbander im Terzett Nr. 17 musikalisch aufbraust, meint man Osmin (und somit eine musikalische Parodie auf Zorn und Machtgelüste) zu hören. Mathildes Schmerz und Trotz in Nr. 16 kleiden sich mal in Constanzen-artige Dramatik (mit hohen Haltetönen à la Martern-Arie), dann wieder in wilde Tongirlanden wie in der Rache-Arie der Königin der Nacht (mit e^3 als mehrfachem Spitzenton, also gerade einen Halbton tiefer) mit geradezu artistischen Sprüngen (innerhalb schneller Läufe von e^3 nach cis^1); die vokalen Anforderungen gerade an die Interpretin dieser Partie sind völlig übertrieben und – gemessen an ihrer Wirkung – unverhältnismäßig.

Das Solo der Mathilde am Beginn der Nr. 11 wirkt zudem, als wäre es für ein ganz anderes Stimmfach (mit tieferer Tessitura) geschrieben als die Nr. 16; ganz folgerichtig wurden bei der konzertanten Aufführung 2010 in Petersburg die beiden Arien von zwei verschiedenen Sängerinnen vorgetragen, während in Freiberg sowohl bei der Uraufführung 1800 wie auch bei den Wiederaufführungen 2015/16 jeweils dieselbe Interpretin den stimmlichen „Spagat“ zu bewältigen hatte. Hinsichtlich dieser Nummern scheint also die Kritik von Webers Widersachern im Pressestreit von 1801 durchaus gerechtfertigt. Eine positive Ausnahme unter den dramatischen Nummern bildet das effektvolle Duett Nr. 12 zu Beginn des II. Aktes, in dem Fürst Hertor und sein Begleiter Konrad Wizlingo nach ihrer Flucht vom Turnier das Brausen und Grollen des Gewittersturms ebenso wie ihre eigene stürmische Gefühlslage besingen (mit entsprechend lautmalerischer Orchesterbegleitung), auch wenn sich der Sturm in der kurzen lyrischen Einblendung zum Text „Mutig muss man alles tragen“ unvermittelt legt, um danach wieder so kräftig wie zuvor zu toben – von einem erfahreneren Komponisten wäre dies sicher anders gelöst worden.

Eine wichtige, für die Weber-Forschung drängende Frage war, wieviel *Waldmädchen* in der späteren Oper *Silvana* konserviert wurde. Die Annahme, dass sich die Handlung beider Opern weitgehend ähnelt, bestätigte sich (soweit sich dies im Falle des *Waldmädchens*, dessen Dialoge weiterhin verschollen sind, aus der alleinigen Kenntnis der Texte der musikalischen Nummern erschließt). Einige aus der Änderung von der zwei- zur dreiaktigen Anlage resultierende Umstellungen verleihen der von Franz Carl Hiemer geschaffenen Umarbeitung größere dramaturgische Konsequenz: So sind im *Wald-*

mädchen die erste Begegnung von Prinz und Silvana inklusive Verabreichen des Schlaftrunks (Nr. 6) sowie Silvanas Wiedererwachen im Schloss samt ihrer verwunderten Reaktionen auf die ungewohnte Umgebung (Nr. 13) weit voneinander entfernt; dazwischen liegen mehrere Bilderwechsel: die Auseinandersetzung zwischen Arbander und Mathilde (Schloss), deren Wiedersehen mit dem Geliebten Hertor (Garten), und schließlich das ausgedehnte Finale I (Turnierhof). In Hiemers *Silvana*-Fassung liegen die Nummern näher beieinander (Nr. 7/8 und 12), da die Turnierszene als Finale II (Nr. 15) weiter nach hinten rückt. Der Zusammenhang der Szenen zwischen Prinz und Silvana wird somit leichter nachvollziehbar und der sich um diese beiden Personen rankende Erzählstrang erscheint insgesamt aufgewertet. Die in Steinsbergs Erstfassung des Librettos dominierende Rolle der komischen Figuren als volkstheaterhafter Kontrapunkt zur Ritter-Romantik ist in Hiemers Libretto-Version wesentlich abgeschwächt: Nur Krips behält auch dort seine ursprüngliche Funktion; Kammerfrau Kunigunde und Stallmeister Wizlingo verlieren bei Hiemer (als Zofe Klärchen bzw. Knappe Kurt) an Bedeutung (allerdings auch an dramaturgischer Legitimation!) – musikalisch werden sie in der späteren Fassung gerade noch in einem Quartett eingesetzt, während ihnen von Steinsberg neben dem Quartett noch je zwei weitere Nummern zugestanden werden (Kunigunde eine Arie, ein Duett, Wizlingo zwei Duette).

Zu musikalischen Parallelen zwischen den beiden Weber-Opern waren, da die Petersburger Manuskripte für eingehende Forschungen nicht zugänglich waren, vor der Freiburger Einstudierung kaum Aussagen möglich. Die 2001 von Natalja Gubkina publizierten Musik-Incipits ließen immerhin die Vermutung zu, dass sich musikalische Übernahmen vorrangig in der Ouvertüre finden ließen, die Weber bei der Komposition der *Silvana* als einzige Nummer ausdrücklich mit dem Begriff „renovata“ (statt komponiert) bezeichnet hatte. Der Höreindruck bestätigte diese Annahme, förderte aber noch weitere Übernahmen zutage.

Abstrahiert man von dem eleganteren instrumentalen Gewand der Überarbeitung von 1809, erkennt man, dass Anlage und Themen der Ouvertüre tatsächlich in *Waldmädchen* und *Silvana* weitgehend identisch sind: Der sechstaktigen Einleitung mit dem dreifachen Akkord und dem Abgang durch den Dominantseptnonakkord folgt zunächst ein getragenes, wechselnd von

Fagott und Flöte gespieltes Thema, das in beiden Opern an späterer Stelle, und zwar in der pantomimischen Szene der Silvana im Schloss (Spiegel-tanz: im *Waldmädchen* in Nr. 13, in *Silvana* in Nr. 12), wiederaufgegriffen wird. Das motivische Material des *Allegro*-Hauptteils der Ouvertüre spielt in der späteren Oper *Silvana* in Rudolphs Arie Nr. 4 (erste Fassung) nochmals eine Rolle, im älteren *Waldmädchen* sind die musikalischen Bezüge dagegen andere: Hier werden Motive aus der Ouvertüre in beiden Finalszenen (in Finale I Nr. 11 in der Turnier-Musik, in Finale II im Schlusschor Nr. 21) eingeblendet; gemessen am Alter des Komponisten offenbart dies ein erstaunliches Gespür für großformale Zusammenhänge.

Eine Besonderheit hat die *Waldmädchen*-Ouvertüre: einen überleitenden Nachsatz nur für Streicher, der in der *Silvana* in ähnlicher Form erst am Beginn der Introduction Nr. 1 erscheint. In der Version von 1809 moduliert Weber an dieser Stelle in zwölf Takten nach dem D-Dur-Schluss der Ouvertüre von einem d-Moll-Beginn nach C-Dur als Dominante zur folgenden Jagdmusik in F-Dur. Im *Waldmädchen* von 1800 hat der Ouvertürennachsatz dieselbe Funktion; bei einem *attacca*-Übergang ist der Überleitungscharakter ohnehin derselbe, egal ob die Modulation nun (wie im *Waldmädchen*) als Schlussteil der Ouvertüre oder (wie in der *Silvana*) als Eröffnung der Introduction notiert ist.

In der Introduction selbst (jeweils mit Jägerchören und pantomimischer Musik) griff Weber im Tanz der Silvana (in der *Silvana* T. 180ff.) in beiden Opern auf dasselbe thematische Material zurück. In der nachfolgenden Krips-Arie (in beiden Werken Nr. 2) ist in der *Silvana* keine direkte thematische Übernahme mehr nachweisbar, das Vorlage-Modell aber durchaus noch zu erahnen. Auch bei einem anderen Krips-Solo (Nr. 5 im *Waldmädchen* bzw. Nr. 14 in der *Silvana*) gibt es eine auffällige Parallele: einen textlich ‚sinnfreien‘ Refrainteil (1800 „t-reng-te-reng-te-reng“, 1808/10 „rum-bi-di-wi-di-bum“). Das charakteristisch punktierte Thema des „T-reng-te-reng“-Refrains aus dem *Waldmädchen* kehrt in der *Silvana* im Jägerchor Nr. 3 in der Orchesterbegleitung (T. 13ff. Flöte und Oboe) wieder. Eine weitere *Waldmädchen*-Musik griff Weber in anderem Rahmen wieder auf: die Marcia Nr. 3, die er als vierhändiges Klavierstück seinen *Six petites Pièces faciles* op. 3 einver-

leibte, dort mit einem zusätzlichen Trio, das in der Opernversion noch nicht vorhanden ist.

Bei aller Freude über das Kennenlernen dieser frühen Weber-Komposition, dem erstaunlich ambitionierten und vielseitigen Werk eines noch nicht 14-Jährigen, bleibt natürlich immer der Vergleich mit der *Silvana* „im Hinterkopf“ und somit auch das Bewusstsein dafür, welch’ gewaltigen Schritt der junge Weber in den folgenden knapp zehn Jahren in seiner Entwicklung getan hat. Denn eines unterscheidet das *Waldmädchen* und seine spätere Nachfolgerin grundlegend: Die für eine Oper ungewöhnliche stumme Titelfigur bildete im Bühnen-Erstling vor allem den Vorwand zum Integrieren von hübschen Tanz-Nummern bzw. pantomimischen Szenen (in Nr. 1, 6 und 13), die der personellen Struktur des Steinsberg-Ensembles (mit mehreren ausgewiesenen Tänzern und einem Ballettmeister) entgegenkamen. Erst in der *Silvana* konnte Weber aus der Grundidee musikalisch tatsächlich Kapital schlagen, indem er die Sprachlosigkeit der Titelheldin überwindet und ihr durch eine gestische, geradezu beredte Musik eigene Ausdruckskraft verleiht. Das Dialogisieren mit *Silvana* (vertreten durch die Oboe) in der Soloszene des Prinzen ist im Frühwerk (dort in Nr. 14) zwar bereits angelegt (die Oboe greift musikalische Phrasen der Singstimme auf), erfährt in der späteren Neubearbeitung des Stoffes als Quasi-Duett Nr. 13 allerdings eine weitaus überzeugendere musikalische Umsetzung.

Für das Theater Freiberg war die seit 2000 zunächst nur erhoffte, dann über mehrere Jahre geplante Einstudierung ein herausragendes Ereignis, ein wirklicher Kraftakt mit glücklichem Ausgang. Allen, die sich dafür engagiert haben, gilt ein herzlicher Dank! Intendant Ralf-Peter Schulze schuf anstelle der verlorenen Dialogtexte zur inhaltlichen Einordnung der musikalischen Einzelnummern einen amüsant-augenzwinkernden Erzähl-Text, mit dem Schauspieler Oliver Niemeier (zugleich Interpret des Ritters Wensky im Melodram) charmant durch den Abend führte (dass Teile seiner Conferenzen einige Instrumentalnummern überlagerten, wirkte allerdings eher störend). GMD Grüneis fand für die Musiknummern durchweg überzeugende Tempi und führte Solisten, Chor und Orchester souverän durch die sechs Abende (2. Premiere in Döbeln am 5. Dezember, Wiederholungen in Freiberg am 18. und 19. Dezember 2015 sowie 20. März und 4. April 2016). In der Mittel-

sächsischen Philharmonie verdienen die erste Oboe, die erste Klarinette und die beiden Fagotte besondere Hervorhebung, auch die ebenso vielbeschäftigten beiden Hornisten konnten überzeugen.

Das Solistenensemble wurde fast durchweg aus dem hauseigenen Personal besetzt, darunter der stimmlich souveräne Martin Gäbler als Fürst Arbander und Derek Rue als lyrischer Prinz Sigmund, der in der Premiere noch etwas gehemmt schien, in den Folgeaufführungen aber freier agierte. Als Gäste wurden Markus Ahme für die dramatischere Tenorpartie des Fürsten Hertor und die in der vorausgegangenen Spielzeit noch dem Haus angehörende Miriam Alexandra als Mathilde verpflichtet. Die wirkungsvolleren Musiknummern der Dienerfiguren hatten sicherlich Anteil daran, dass deren Interpreten (Sergio Raonic Lukovic als Krips, Barbora Fritscher als Kunigunde und Guido Kunze als Wizlingo) besonders gut ankamen, doch auch Miriam Alexandra wurde für die „Vokal-Akrobatik“, die sie zu meistern hatte, von den Zuhörern zu Recht gefeiert. Nicht nur das Premierenpublikum, das sich sowohl aus Freiburger Lokalpatrioten wie auch aus zahlreichen, teils von weit angereisten Weber-Enthusiasten rekrutierte, reagierte mit Begeisterung. Auch die nachfolgenden Aufführungen, in denen die Darsteller, von der Premierenanspannung befreit, teils mit fast schon szenischer Spielfreude „agierten“, kamen bei einem Großteil des Auditoriums bestens an – ein voller, verdienter Erfolg, vor allem aber ein spannender Einblick in die Entwicklung eines Komponisten, der gerade zwei Jahrzehnte nach seinem Bühnenerstling mit *Freischütz* und *Euryanthe* Operngeschichte schreiben sollte!

Frank Ziegler

Trefflich bedient!

Kay Voges mischt mit Webers *Freischütz* die Kulturszene in Hannover auf

Das ist doch schön! In stumpf gewordenen Zeiten, in denen all’ die vaginal-anal-erektionale Blut-Sperma-Fäkalmetaphorik des postzeitgenössischen Theaters nur noch Augenrollen oder Schulterzucken hervorruft, schafft die Oper einen Skandal. Richtig befreiend, dass sich sogar die Politik wieder einmal mahndend zu Wort meldete: Die CDU-Ratsfraktion in Hannover sah die Schätze, die uns Dichter und Komponisten hinterlassen haben, „ins Niveaulose und Beliebig“ gezerzt. Es gab sogar eine Anfrage der Landtags-CDU ans niedersächsi-

sche Kultusministerium und in der Kulturszene Hannovers eine anhaltende Debatte. Besser hätte es nicht laufen können: Wenn, wie maliziös orakelt, mit einem kleinen Skandal kalkuliert wurde, ist die Rechnung aufgegangen: Mit Carl Maria von Webers *Freischütz* in der Form, wie sie der Regisseur übriggelassen hat, hat's die Niedersächsische Staatsoper Hannover wieder einmal von den Hohlwegen des Feuilleton hinaus auf den Presse-Boulevard geschafft.

Der Mann hinter der Aktion heißt Kay Voges und sorgt als Intendant des Schauspiels in Dortmund seit 2010 für erhöhte Aufmerksamkeitswerte. Nach fünf Jahren hat er es geschafft, seine Bühne in der Kritikerumfrage von *Theater heute* auf Platz zwei hinter dem Burgtheater Wien zu platzieren und mit Häusern wie der Berliner Schaubühne gleichzuziehen. Seine erste Opernregie, Wagners *Tannhäuser* 2013 am Dortmunder Opernhaus, schwankte zwischen Provokation, Bildkaskaden und Hintersinn.

Die deutsche Romantik scheint den aufstrebenden Theatermann nicht loszulassen. Scharfsichtig hat er im *Freischütz* das Potenzial erkannt, auf das sich virtuos die Stilmittel postdramatischen Theaters übertragen lassen: die offene Heterogenität des Librettos, der aus der französischen Opéra comique herkommende Wechsel zwischen gesprochenem Text und Gesang, der freie, kühne Einsatz der Formen. Und dazu die Reizwörter, die sich seit jeher mit Webers Oper verbinden: national, deutsch, Wald, Volk, Jagd. „Der Freischütz. Die deutsche Nationaloper“ prangt auch auf dem Vorhang, bevor jemand zaghaft um Hilfe ruft.

Das dünne Stimmchen gehört zu einem wunderlichen Gnom: „Okidoki“ sagt der Kleine, halb Gollum, halb Knetmännchen, mit Kartoffelnase, riesigen Segelohren und dicken Wurstfingern. Die Zentralgestalt des Werkzeugen steht vor uns. Eine Comic-Figur, allein vor dem Vorhang. Während der Ouvertüre wird sie auf einem Video durch dunkle Gewölbe deutschen Wesens streifen, vorbei an schemenhaft beleuchteten Bildern: Bismarck, die Gebrüder Grimm, Wagner, Adenauer. Später entpuppt sie sich als das schöpferische Prinzip: „Samiel versucht sich an einer deutschen Nationaloper“ heißt es über der Inhaltsangabe im Programmheft.

Böse ist dieses Wesen nicht, wenn es aus unartikulierten Lauten stockend „national“ und „Nationalopaa“ formt, wenn es in einer der überbordend vielen Projektionen Leinwände bemalt und über Europakarten braune Brühe

verschmiert, schwärmerisch Musik mitdirigiert, sich vor Pein am Boden windet, verzückt oder gequält die Augen verdreht oder die Zähnchen fletscht – alles in Großaufnahme und teils von der Live-Cam mitverfolgt. Lustig kann es sein, wenn es die Handlung anhält, mit den Darstellern schimpft und hadert – oder Kaspar aufklärt, er sei „der Selbstbezug des denkenden Subjekts als Möglichkeit einer Rückkehr vom Äußeren zum Eigenen“. Max schreit an dieser Stelle: „Mir reicht's!“ In der Premiere (12. Dezember 2015) tönte, Berichten zufolge, aus dem Publikum: „Uns auch.“

Der Schöpfer-Gnom, mit dem die Dortmunder Schauspielerin Eva Verena Müller eine Glanzleistung liefert, ist eine Figur, in der die Aspekte von Komponist, Librettist und Regisseur verschmelzen. Genau wie in der Form von Theater, die Voges im Kopf hat. In der Wolfsschlucht-Szene, deren Beginn mit dem Vollmond ein romantisches Symbol zitiert, trinkt das Wesen blutige Milch und mutiert mit kahlem Schädel und Pimmelchen unterm Hemd zum Samiel, der das Zaubergebräu mischt und schließlich eine braune Partitur gebiert: den *Freischütz*. Am Ende markiert es mit schwarzrot-goldener Bommelmütze exakt die Bruchstellen, an denen das Finale ganz anders hätte weitergehen können, und führt den Eremiten in weißem Wallegewand mit silbernen Haaren und Bart auf die Bühne. Kein Problemlöser, sondern der Gott der Kitschbilder frommer Andacht. „Fest auf die Lenkung des Ewigen“ gebaut wird hier nicht. Die Vision sieht anders aus: Ein Dunkelhäutiger schwenkt die Deutschlandfahne.

Dazwischen überzieht Voges den *Freischütz* mit einer Bilderflut, gegen die Christoph Schlingensiefels *Parsifal* minimalistisches Zeichentheater war. Voxi Bärenklau, 2004 in Bayreuth dabei, liefert eine Flut bewegter Bilder, darunter in irrwitzigem Staccato geschnittene Fetzen aus der aktuellen Berichterstattung von den Pariser Anschlägen bis zu Politikerreden, Nazi-Transen oder Capri-Sonne zullenden Zwergen. Was das Repertoire an „deutschen“ Zerrbildern hergibt, flimmert über einen Gazevorhang oder die Projektionsflächen des Bühnenbaus von Daniel Roskamp, der unverkennbar an Aleksandar Đenićs Tankstelle aus dem Bayreuther Castorf-*Ring* erinnert. Live-Kameras (Jan Voges, Vlad Margulis) kehren das Innere des traurigen „Okidoki“-Vergnügungsetablissemments nach außen: Die Gleichzeitigkeit der Szenen als Metapher medial überfluteter Wahrnehmung.

Damit's auch richtig sitzt, verzichtet Voges nicht auf erläuternde Schriftprojektion. Deutsche Freiheit, ist zu lesen, wird am Hindukusch verteidigt. Der Sternschuss zu Beginn ist ein Brandanschlag: Im Hintergrund laufen die entsprechenden Daten über einen Bildschirm, während Max, ein dicklicher Stubenhocker, von Neonazigestalten mit Baseballschlägern bedrängt wird. Kilian, in Fußballtrikot, reißt ihm die Hose runter – am Schirm ist „Kastrationsängste und Potenzprobleme“ zu lesen. Und dann folgt das Video, das die Staatsoper veranlasst hat, das Besucher-Mindestalter auf 16 festzulegen: Max liegt auf einem Seziertisch, und nachdem drei Nazis zu „Wir lassen die Hörner erschallen“ lustvoll steife Glieder bearbeitet hatten, wird der Penis des unglücklichen Jägers das Opfer einer Schere. Wie in einer schlecht gemachten Retusche eines Fünfziger-Jahre-Films strömt das Blut – am Ende der Szene wankt dem Sänger sein Double mit blutigen Boxershorts entgegen.

Ohne Zweifel: Kay Voges inszeniert in Hannover seinen *Freischütz* auf der Höhe des aktuellen Theaters. Er ist freilich nicht der erste. Zu erinnern ist an die Berliner Arbeit Calixto Bieitos, vor allem aber an den *Freischütz* Sebastian Baumgartens 2014 in Bremen. Der hat bei der Ausleuchtung düsterer Abgründe der deutschen Seele Faschismus und Kolonialismus aufzudecken versucht. Das führte zu fesselnden, beklemmenden Bildern, zeigte aber auch, dass Webers Werk nur begrenzt und ziemlich zurechtgebogen dazu taugt, mit der deutschen Geschichte ins Gericht zu gehen.

Ähnliches muss gegen Voges' Gegenwartsbefragung auf Hannovers Bühne eingewandt werden. Sicher, wenn die Jäger von ihrem Vergnügen singen, das die Glieder erstarrt, wenn sie männlich' Verlangen und volle Pokale besingen, dann gibt dieser Hit der Opernmusik, unterlegt mit einem Video von einer Pegida-Demo mit lauter mürrischen Gesichtern, ein wirkungsvolles Bild gefährlicher politischer Dumpfheit – Linksautonome dürften allerdings auch nicht fröhlicher dreinblicken, wenn sie gegen „Faschisten“ marschieren. Über die Ebene eines scheinbar unmittelbaren Einleuchtens kommen solche Regiemittel nicht hinaus.

Das ist das Problem: Voges' bilderreiches politisches Statement gegen das „Nationale“ kommt nicht über vordergründige Eindruckswerte hinaus und trägt außer hochemotionalisierten Clips nichts zur Analyse des Phänomens bei. Es kann auch Webers oder Kinds Begriff des „Nationalen“ nicht adäquat

einholen oder in die Gegenwart übersetzen. Denn damals ging es – mit der französischen Kriegswalze im Hintergrund – um eine freie deutsche Nation, gegen die Willkürherrschaft der Fürsten in Kleinstaaten, gegen Zensur und Unfreiheit, für die Mitbestimmung des Volkes; alles andere als eine „allzu simple Heilsbotschaft“, wie sie Voges in einem Interview im Programmheft dem Eremiten unterstellt. Das Werk wird auch derzeit von niemandem als „Zeugnis eines dumpf-aggressiven Nationalgefühls“ missbraucht, wie Voges argwöhnt. Der Schuss geht daneben – und der Eindruck bleibt, hier werde Webers Werk als Vehikel für ein arg durchsichtiges politisches Statement benutzt.

Das „Nationale“ ist einer der fixen Diskurspunkte in einer Regiearbeit, die sich ansonsten der Hermeneutik verweigert. Bewusst – und darin wieder auf der Höhe der Zeit, wie etwa in der bildenden Kunst schon lange – bleibt der Weg offen, den sich der Zuschauer durch den Dschungel der Impressionen bahnt. Wo die Grenze zur Beliebigkeit liegt, ist schwer auszumachen, denn Voges ist, so anfechtbar sein Ansatz auch sein mag, in der Setzung seiner Bildwelten präzise. Ein anderes Thema, das sich unschwer festmachen lässt, ist der Sex: Dazu fällt Voges noch weniger Substantielles ein. Dass „Leid oder Wonne“ in Maxens „Rohr“ ruhen, darüber feixten schon Generationen von Achtklässlern, die jetzt aus dem Hannoveraner *Freischütz* ausgeschlossen waren. Und die „Kastrationsangst“ mit den unsichtbar grollenden Mächten zu assoziieren, die Max im I. Akt fürchtet, hat mit Sigmund Freud oder Jacques Lacan wohl ebenso wenig zu tun wie die Verbindung eines misslingenden Schusses mit „Potenzproblemen“.

Ach so – Musik gab's ja auch noch! Karen Kamensek mühte sich mit dem Niedersächsischen Staatsorchester redlich, die Marginalisierung zu vermeiden; von einer gleichwertigen Rolle der Musik zu sprechen, wäre in Anbetracht der Bildfluten vermessen. Sie wandelt sich vom Träger des Ausdrucks zur effektsteigernden Untermalung. Mehr als eine ordentliche Wiedergabe mit kühlen, spröden Farben war nicht drin. Die Sänger sind zu bewundern: Die häufigen Close-ups fordern die Präzision des Minenspiels heraus, lassen – etwa im Falle Eva Verena Müllers – treffliche dentalmedizinische Studien zu; die Komplettbespielung der Bühne nimmt wenig Rücksicht auf die Stimmen.

Eric Laporte bewältigt als Max den Wandel von der Strickweste zur Uniformjacke bewundernswert, kämpft in den Soloszenen mit der leichten Formung der Töne und einem breit schwingenden Vibrato. Dorothea Maria Marx bleibt als Agathe kühl brilliant, Ania Vegry steht als Ännchen am Ende für einen Dreier mit Max bereitwillig zur Verfügung und singt mit lichten, herzigen Tönen. Tobias Schabel, mit roter Zwergen-, Jakobiner- oder Zipfelmütze, haust in einem Kabuff mit einem Bild Beate Zschäpes an der Wand, singt mit ausgezeichnet positioniertem, lockerem Bassbariton einen Kaspar, der szenisch beinahe alle Konturen verloren hat. Byung Kweon Yun übt sich als Kilian in vulgärem Auftreten; Stefan Adam ist als Ottokar ein schmieriger General wie aus einem Südamerika-Krimi, Michael Dries ein glatter Kuno, Shavleg Armasi der harmlose Eremit mit schöner Stimme. Der Chor schmettert mit martialischem Ton das Jägergegröle, dass es nur so schallt: Trefflich bedient!

Werner Häußner

Opfer eines ausbeuterischen Systems

Heinrich Marschners *Hans Heiling* am Theater Regensburg

Marschners *Hans Heiling* war seit Jahren nicht mehr auf einer deutschsprachigen Bühne zu erleben. In den Siebzigern unter anderem in Frankfurt, Zürich und Bielefeld ausgegraben und von der Kritik bewundernd als ein romantisches Hauptwerk bewertet, wurde es schnell wieder still um die 1833 an der Berliner Königlichen Hofoper uraufgeführte Oper. Nicht einmal die diversen Jubiläen gaben Impulse. In Hannover etwa, dem Haus, an dem Marschner eine ganze Generation lang das Musiktheater prägte, blieben nach einer biedersinnigen Inszenierung der Oper durch Hans-Peter Lehmann (1983) sämtliche Marschner-Gedenktage im Opernspielplan unberücksichtigt. Zum 200. Geburtstag Marschners 1995 inszenierte Leonore Haberkorn den *Heiling* in Görlitz, und 2001 nahm sich Christian Thielemann an der Deutschen Oper Berlin des Werkes an, das gerne in der Vorläuferschaft Richard Wagners verortet (und ebenso gerne dort auch belassen) wird. Aber die Kürzungen in der Inszenierung Philipp Himmelmanns störten die Balance zwischen den „volkstümlichen“ und den romantisch-geisterhaften Szenen und zerstörten Marschners Konzeption, weil sie einseitig die Wege

zu Wagner betonten. Entsprechend abwertend waren auch die Kritiken, die meist alte Beurteilungs-Stereotypen wiederholten. Die Aufführungsserie am Teatro Lirico di Cagliari 2004 mit prominenter Besetzung (u. a. Markus Werba, Anna Caterina Antonacci, Herbert Lippert und Gabriele Fontana, Regie: Pier Luigi Pizzi) ist immerhin per DVD nacherlebbar.

In Regensburg hat mit der Premiere am 19. September 2015 ein positionsfreudiger und meinungsstarker Regisseur Hand an *Hans Heiling* gelegt: der künftige Operndirektor in Halle, Florian Lutz. Ihm ist ein Abend gelungen, den niemand so einfach wegstecken wird, egal, ob er dem Ansatz des Regisseurs folgt oder nicht. Lutz interessieren weniger die romantischen Positionen des Librettos von Eduard Devrient, er analysiert persönliche Schicksale als Ergebnis von Produktionsverhältnissen. In Regensburg sind die Marschner'schen Erdgeister „raffgierige Kapitalisten“, die biederer Landleute um Heilings Braut Anna dagegen klassenbewusste Opponenten des ausbeuterischen Systems. Die Königin der Erdgeister präsentiert sich als vornehm in Grau gestylte Vorstandsetagen-Lady, die ihrem Sohn eine opulente Perlenkette in die Oberwelt mitgibt – die Brautgabe für die nicht klassengemäße Hochzeit. Hans Heiling selbst durchschaut das System, ohne sich gegen seine Zwänge wehren zu können: Am Ende ist er das Opfer. Er ist nicht „unverletzlich“, wie das Volk voll Schauder feststellt, sondern tot. Und Gottes Allmacht entscheidet nicht für „allen Recht und allen Frieden“, sondern für einen lähmenden Status quo.

Aber damit bleibt Lutz nicht stehen: Er will uns, den „Erdgeistern“ von heute, kein romantisches Denkstück von einst vorsetzen. Er bezieht das Publikum mit ein. Wer will, darf zu Beginn der Vorstellung auf der Bühne Platz nehmen, sich an grob zugeschnittenen Tischen und Bänken unters (Chor-)Volk mischen, sogar mittanzen. Das scheint sich in Regensburg herumgesprochen zu haben: Die Bühnenplätze in der besuchten Vorstellung am 8. November waren ruck zuck voll, und das schütter besetzte Parkett erlebt, wie zu Marschners perpetuum-mobile-ähnlicher Musik ein „ewiges Schaffen“ ansetzt und „human resources“ in blauer Arbeitskleidung Säcke schleppen. Dazu projiziert Wolfgang Frauendienst auf Sebastian Hannaks holzkastenähnliche Bühne in rascher Folge Bilder, die wie Gedankenketten vorbeiwischen.

Hans Heiling will dieser kalten Welt unter Neonlicht entkommen, will „ganz zum Menschen“ werden. Lutz bricht die romantische Chiffrierung von Menschen- und Geisterwelt in seinem Sinne auf: Heilings neues Leben mit Anna – einer jungen Frau im weit schwingenden Fünfziger-Jahre-Kleidchen – beginnt in einem hastig aufgestellten niedlichen Holzhäuschen. Da ist gerade Platz für trauliche Zweisamkeit; Mutter Gertrud muss erst einmal draußen warten. Die hat nur die gute Partie für ihre Tochter im Kopf und erkennt erst spät, auf was sie sich einlässt: In ihrem Melodram „Des Nachts wohl auf der Heide“, eine der musikalisch avancierten Stellen in Marschners vorzüglicher Partitur, keimt aus ihrem Unterbewusstsein die Erkenntnis in Form einer Geisterszene herauf.

Regisseur Lutz hat auch hier genau hingehört: Das Skelett, das erscheint, würgt einen „gierigen, hartherzigen Mann“ zu Tode, der nicht auf die „Not der Armen“ gehört hat. Keiner sage, dass Marschner bei allen romantischen Topoi nicht einen Sinn für die Verwerfungen des brutalen Kapitalismus seiner Zeit hatte. Aus solchen Momenten des Librettos entwickelt Lutz sein schlüssiges Konzept. Und es spricht für die Qualität von Marschners Oper, dass sie den entschlossenen Zugriff aushält und offen bleibt für andere Lesarten. Gegen die zu wenig konsequente Inszenierung von Roland Geyer am Theater an der Wien (Premiere: 13. September 2015) wirkt der Regensburger *Hans Heiling* mutig, klug und folgerichtig.

Allerdings kann sich Florian Lutz auch diesmal nicht von seiner Holzhammer-Methode befreien, mit der er dem Rezipienten einbläut, was er sagen will: Matthias Laferi (Nicklas) erläutert als Business-Jüngelchen ausstaffiert, mit dem Mikro gegen die Musik, wie die Szenerie gerade mal wieder im kapitalismuskritischen Sinne zu verstehen sei. Und auch Konrad – der durch Krankheit angeschlagene Tenor Steven Ebel erinnert mit blonder Haarrolle und Holzfällerhemd an das Fünfziger-Jahre-Idol James Dean – dröhnt in das musikalisch faszinierende Melodram mit der Flüstertüte hinein: „Macht kaputt, was euch kaputt macht“. Wenn dann wieder einmal die Raffgier der oberen Klassen angesprochen wird, geht das Licht im Zuschauerraum an. Spätestens im II. Akt möchte man dem Furor des Regisseurs begütigend entgegnen: Wir haben's kapiert!

Schade ist, dass sich Dirigent Tom Woods auf solche Interferenzen eingelassen hat. Denn es geht nicht um den ungestörten „Musikgenuss“, sondern um das Erfassen der Qualität von Marschners Musik. Die erschöpft sich nicht in seiner oft beschworenen Stellung als „Bindeglied“ zwischen Weber und Wagner, auch wenn man auf Takt und Phrase hört, wo sich letzterer bedient hat, nicht ohne Marschner später zu schmähen. Aber wenn in der Ouvertüre die von der Bühne zurückkehrenden Besucher schwatzend ins Parkett trampeln, verkommt die Musik zum Begleitgeräusch. Und wenn das Melodram Gertruds durch blecherne Parolen zerdeppert wird, ist das nicht mehr die Dekonstruktion einer Schauerszene, sondern ein Entwerten der Komponente „Musik“ am Gesamtkunstwerk Oper.

Auch Adam Kruzels Art, den Hans Heiling zu singen, könnte man als anti-illusionistisch bezeichnen, würde man die technischen Probleme dahinter überhören. „An jenem Tag“, die wohl bekannteste Einzelnummer des *Heiling*, ist wie eine Verlautbarung in einer Talkshow aufgefasst. Kruzél brüllt sein Bekenntnis zu einer leidenschaftlich-exaltierten Liebe, deren bedrohlich-beengender Charakter entlarvt wird, wenn er seine Hände wie unabsichtlich um den Hals Annas legt. Kruzél ist kein Kavaliersbariton, er stemmt und röhrert, als gäbe er das schlechte Klischee eines Wagnersängers. Farbe, Nuance, Rhythmus sind nicht sein Ding: Für einen Heiling keine angemessenen Voraussetzungen.

Mit Michaela Schneider als Anna hat das Theater Regensburg mehr Glück: Ihre Stimme hat das dramatische Gewicht, um aus dem jungen, naiven Landmädchen eine selbst- und klassenbewusste Frau zu machen. Auf der anderen Seite fehlen ihren kraftvoll angesetzten Tönen Geschmeidigkeit und Lockerheit für den lyrischen Fluss. Theodora Vargas kalter, schneidender Sopran passt zum Rollenbild der Königin der Erdgeister: eine befehlsgeübte Alpha-Frau, machtbewusst und knallhart im Sinne ihrer Realitätsauffassung. Dass Varga die Höhen in gellende, vibrato-durchdrungene Kraftproben verwandelt, wirkt weniger überzeugend. Vera Egorova macht als Mutter Gertrud nicht nur stimmlich eine gute Figur. Der Regensburger Opern- und Extrachor ist von Alistair Lilley so sicher einstudiert, dass er homogen und sauber klingt, selbst wenn die Sängerinnen und Sänger über die ganze Breite des Rangs verteilt zu singen haben.

Das Dirigat des Abends lag in den Händen von Israel Gursky. Das Regensburger Orchester muss sich erst ein wenig sortieren, zeigt sich aber schnell aufmerksam für Marschners atmosphärische Farben und seinen Einsatz solistischer Holzbläser. Gursky profitiert offenbar von einer sorgfältigen Einstudierung, motiviert die Musiker aber hörbar, Verläufe klanglich zu entwickeln, sensibel abgestuft zu dynamisieren, ein unheimlich lauerndes Oscuro mit Beethoven'schem Pathos kontrastieren zu lassen. Gursky wählt die Tempi so, dass die Musik nicht schematisch, hastig oder – nach der anderen Seite – spannungslos verbreitert wirkt. Ein rundum überzeugendes Plädoyer für Heinrich Marschners Werk, das verständlich macht, warum *Hans Heiling* bis in die Kriegszeit seinen Platz im Repertoire behaupten konnte.

Werner Häußner

Neuerscheinungen

Janine Wolf, *Aspekte des Urheberrechts bei Carl Maria von Weber, Albert Lortzing und Otto Nicolai (Leipziger Juristische Studien – Rechtshistorische Reihe, Bd. 9* sowie: *Schriftenreihe der Albert-Lortzing-Gesellschaft, Bd. 3*), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2015 (219 S.), ISBN 978-3-86583-966-4

Es mag allenfalls auf den ersten Blick ungewöhnlich oder gar abschreckend erscheinen, dass eine juristische Dissertation sich mit Fragen der Kunst beschäftigt. Dass aber Rechtswissenschaft und Musik eine ähnlich enge Bindung eingehen können, wie die Musik sie auch mit der Medizin unterhält, ist nicht erst seit dem Heidelberger Ordinarius für römisches Recht Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840) bekannt, dessen Werk *Über Reinheit der Tonkunst* (1824) nicht nur die Rückkehr zum „altklassischen“ Palestrina-Ideal propagierte; Thibaut war es bekanntlich auch, der (unter anderen) den unfreiwilligen und lustlosen Jurastudenten Robert Schumann in die Lage versetzte, im Domizil seines berühmten akademischen Lehrers seiner eigentlichen Bestimmung nachzugehen.

Mit der Dissertation von Janine Wolf verhält es sich freilich anders, aber die Verbindung zwischen Musik und Juristerei ist auch hier aktiv. Sie untersucht die Ausprägungen des Urheberrechts auf Carl Maria von Weber, Albert Lortzing und Otto Nicolai, wozu sie methodisch einen komplexen, weil wahrhaft interdisziplinären Weg beschreiten muss. Lebensstationen der Komponisten, Selbstäußerungen und Archivadokumente helfen, ein Rezeptionsprofil der Opernwerke zu erstellen; rechtsgeschichtliche Untersuchungen dienen der Rekonstruktion des gesetzlichen Umfelds eines Werkschutzes, der durchaus bestand, aber regional unterschiedlich ausfiel und zudem durch rigorose Geschäftspraktiken mitunter eine – vorsichtig formuliert – eigenwillige Auslegung erfuhr. Dies bedeutet nichts weniger als eine Kontextualisierung, die über kulturgeschichtliche Aspekte weit hinausgeht und dabei mehr zum Verständnis der Werke beizutragen vermag, als man sich denken könnte.

Die Verfasserin ist Juristin, und eine juristische Dissertation hat dem fach-eigenen Diskurs Rechnung zu tragen. Man merkt dies der Sprache kaum an, und wenn, dann nur in positiver Hinsicht, denn es zeigt sich bei der Lektüre

alsbald ein deutlich systematisch geprägter, dafür etwas weniger narrativer sprachlicher Zugang, was vielleicht hin und wieder gewöhnungsbedürftig erscheint, im Ganzen aber Klarheit schafft, die angesichts der Komplexität der Materie dringend geboten ist. Denn die Verfasserin hat sich zum Ziel gesetzt, „die entscheidenden Entwicklungen des Urheberrechts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ nachzuvollziehen (S. 13). Die Fragestellungen, die sich aus diesem Ansatz ergeben, sind vielfältig: Welches war die gesetzliche Ausgangslage? Welche Ausprägungen hatte das Rechtsempfinden der betreffenden Komponisten mit Hinblick auf ihre gesetzlichen und sozialen Rahmenbedingungen? Was unternahmen die Musiker, um Missständen in der Gesetzgebung zu begegnen? Und – ein auch nicht ganz abseitiger Aspekt – welche Existenzgrundlage konnte der jeweils gültige Urheber- und Leistungsschutz den Komponisten sichern?

Die Methodik scheint rechtsgeschichtliche den rechtswissenschaftlichen Aspekten vorzuziehen, was der juristisch nicht vorgebildete Leser mit Erleichterung zur Kenntnis nimmt. Eine Geschichte der Rechtssetzung, der Lehrmeinungen und Wirkungszusammenhänge, wird ausdrücklich nicht geschrieben (S. 15); anhand der beispielhaft herangezogenen Komponisten wird dagegen verfolgt, welche grundsätzlichen Verwertungsmöglichkeiten dem Urheber aus der geltenden Rechtslage erwachsen und wie diese im Einzelfall durchgesetzt wurden. Janine Wolf zieht eine Menge sehr unterschiedlicher Quellen heran (Briefe, Textbücher, Partituren, Prozessakten); die umfangreiche, 2014 erschienene Weber-Monographie des allzu früh verstorbenen Christoph Schwandt scheint ihr zum Zeitpunkt der Abfassung ihrer Schrift noch nicht zur Verfügung gestanden zu haben. Das ist bedauerlich, da die in diesem Werk versammelte Materialfülle eventuell hilfreich hätte sein können; ein deutliches Manko ist dies aber nicht.

Aspekte der Geschichte des Urheberrechts gehen der spezifizierten Darstellung der involvierten Rechtsformen (Aufführungs-, Verlags-, Bearbeitungsrecht sowie Melodienschutz) voraus. Gerade bei den letzten beiden Bereichen erscheint symptomatisch, dass diese uns aus dem Umgang mit Musik oder der historischen Betrachtung des Musiklebens vollkommen geläufig sind, Nicht-Juristen aber über die urheberrechtlichen Konsequenzen von Bearbeitungen kaum etwas wissen. Entsprechend umfangreich fallen die Ausführ-

ungen zu Weber aus (*Freischütz* und *Oberon* erhalten eigene Unterkapitel); in weitaus geringerem Maße gilt dies aus individuellen Gründen für Lortzing und Nicolai: Ersterer überließ grundsätzlich einen Teil seiner Bearbeitungsrechte den Verlegern; für Nicolai ist die Materialbasis zu dünn. Eine (auch heute durchaus gültige) Erkenntnis erwächst hieraus: Urheberrecht und Leistungsschutz sind nur so viel wert, wie die Vehemenz, mit der die Komponisten diese einforderten.

Von besonderem Interesse schließlich ist der Versuch, die von den Komponisten durch Verwertungsrechte erzielten Beträge in Relation zu deren Lebens- und Arbeitswelt zu betrachten: Hier kann die Autorin nachweisen, dass die dem Urheber zufließenden Erlöse aus einer Oper sich zwar durchaus zu einem Jahresgehalt als Kapellmeister akkumulieren konnten; deren Auszahlung aber erstreckte sich nicht selten über mehrere Jahre.

Es kann nicht auf alle Aspekte dieser höchst lesenswerten Arbeit eingegangen werden. Der Autorin gelingt es, dort, wo dies gegeben erscheint, zeitbedingte Rechtsnormen und deren Entwicklung darzustellen – und dies so, dass die Erläuterungen von Nicht-Juristen durchaus verstanden werden können. Der Bezug zur Kunst und zu den Künstlern, die Eröffnung zeit- und kulturgeschichtlicher Kontexte prägen die Arbeit dabei überdeutlich. Niemals – und das ist Janine Wolf hoch anzurechnen – verliert sie aus dem Auge, dass Komponisten und Librettisten nicht nur „Urheber“, Verleger und Theaterdirektoren nicht nur „Verwerter“ sind. Auf diese Weise erschließen sich Erkenntnisse, die den geisteswissenschaftlichen Disziplinen ansonsten verborgen blieben.

Manuel Gervink

Anett Kollmann, *Carl Maria von Weber in Dresden (Stationen, Bd. 17)*, Heidelberg: Morio Verlag, 2016 (70 S.), ISBN 978-3-945424-22-3

Nachdem gerade erst (2014) beim Schott-Verlag Christoph Schwandts mit über 600 Seiten voluminöse Weber-Biographie erschienen ist, präsentiert die Literatur- und Medienwissenschaftlerin Anett Kollmann sozusagen einen minimalistischen „Gegenentwurf“, freilich nicht im Sinne einer kontroversen Sichtweise, sondern bezüglich des Umfangs (etwas mehr als ein Zehntel) und der Intention: Sie möchte nicht wie Schwandt ein möglichst umfassendes

biographisches Kompendium vorlegen, sondern durch unterhaltsame Lektüre einen ersten Einblick in das Leben und Schaffen Carl Maria von Webers geben. Zudem ist die Darstellung, gemäß der Vorgabe der Reihe *Stationen*, geographisch eingegrenzt; in diesem Falle bilden die Dresdner Jahre von 1817 bis 1826, in denen Weber als sächsischer Hofkapellmeister wirkte, den inhaltlichen Schwerpunkt. Webers Verhältnis zur Stadt und ihrem geistigen Klima blieb lange ambivalent; trotzdem ist Dresden weit mehr als nur die Kulisse für jene Zeit, in der Weber als Komponist und Operndirektor im Zenit seines Wirkens stand. Die Autorin betrachtet die „Station“ Dresden freilich nicht isoliert, sondern bettet Webers dortiges Wirken in ein biographisches Kontinuum ein: Die Herkunft aus einer Theaterfamilie, die vorhergehenden beruflichen Stationen, die Zeit als reisender Virtuose sowie die letzten Lebenswochen in London werden in der gebotenen Kürze angerissen, wobei der den Dresdner Jahren direkt vorangehenden Etappe in Prag die größte Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Wer von einer solchen Kurzbiographie eigenständige, neuartige Forschungsergebnisse erhofft, erwartet wohl zu viel. Anett Kollmann kumulierte die Ergebnisse von Einzelstudien der zurückliegenden Jahre, wertete die Materialfülle, die von der Weber-Gesamtausgabe auf ihrer Homepage aufbereitet ist, mit Sorgfalt und dem Blick fürs Wesentliche aus und stellt die Sicht auf Weber nach dem derzeitigen Forschungsstand weitgehend verlässlich dar. Thematisch geschickt gebündelt, in einem angenehm sachlichen, doch keineswegs trocken-akademischen Stil und opulent bebildert werden die politische Situation und das künstlerisch-ästhetische Umfeld in Sachsens Residenzstadt, Webers Anstellungsverhältnis und berufliches Wirken, sein Privatleben, sein fragiler Gesundheitszustand und wichtige Weber-Stätten in der Stadt und ihrem Umland bis hin zur privaten Weber'schen „Menagerie“ behandelt.

Einem Komponisten, der so sehr über regionale und nationale Grenzen hinaus Beachtung fand und sicherlich zu den einflussreichsten seiner Generation gehörte, wäre freilich – über den umfassender thematisierten *Freischütz* hinaus – ein größerer Werk-Schwerpunkt angemessen gewesen, der das Besondere der in Dresden entstandenen Kompositionen (etwa der dort konzierten Opern *Euryanthe* und *Oberon*) und ihren Einfluss auf Zeitgenossen und Nachgeborene beschreibt. Zudem hatte das Tätigkeitsfeld in Dresden

wesentliche Rückwirkung auf Webers Komponieren: Neben Operneinlagen und -einrichtungen sowie Schauspielmusiken (als typischen Arbeiten eines Theaterkapellmeisters, wie bereits in der Prager Zeit) nahmen Kirchen- und Huldigungsmusiken zumindest in den frühen Dresdner Jahren einen wesentlich gewichtigeren Raum als zuvor ein, während Kompositionen für das Konzertpodium kaum noch eine Rolle spielten (das musikgeschichtlich so einflussreiche *Konzertstück* für Klavier entstand bezeichnenderweise nicht in Dresden, sondern 1821 für einen Konzertauftritt in Berlin).

Solche Betrachtungen fließen in die biographische Schilderung seltener ein, wesentlich detaillierter wird Webers administrative Tätigkeit beim Aufbau des deutschen Opern-Departements gewürdigt, seine Spielplanpolitik, die Schwierigkeiten beim Ensembleaufbau, die begleitenden publizistischen Äußerungen u. ä. So werden die ersten Opernbesetzungen 1817 pointiert als „eine Mischung aus Kompromissen, Notlösungen und Risiken“ beschrieben (S. 17), Webers Arbeitsethos als „akribisch, gründlich und anspruchsvoll“ geschildert (S. 33), sein kämpferischer Einsatz für seine Ziele als „streitbar, aber nicht streitlustig“ charakterisiert (S. 12). Sehr gelungen ist zudem die Auswahl von Selbstzeugnissen; wesentliche Äußerungen Webers in Briefen, Tagebuchnotizen und anderen Schriften werden geschickt in die Darstellung einbezogen und ermöglichen dem Leser, der Persönlichkeit Webers näherzukommen. Die in der älteren biographischen Literatur wirkmächtigen Einschätzungen des Weber-Sohnes Max Maria werden hingegen als das bewertet, was sie in erster Linie sind: „als Zeugnis des Zeitgeistes um die Mitte des 19. Jahrhunderts“ (S. 36).

Kleinere Fehler (teils durch unkritische Übernahmen aus älterer Weber-Literatur) sind der Autorin unterlaufen: So fanden die Begegnungen Webers mit Jean Paul, de la Motte Fouqué, Chladny und Mozart jun. keineswegs in Hosterwitz statt (S. 37), sondern in Dresden. Friedrich August Schulze (Pseudonym: Friedrich Laun) gehörte nicht gemeinsam mit Weber zum Dresdner „Liederkreis“, der sich 1817ff. auch nicht mehr wöchentlich (S. 38), vielmehr in der Regel im Zweiwochen-Abstand zusammenfand, sondern besuchte 1815 lediglich die Vorgängergesellschaft, den „Dichterthee“ (vgl. *Weberiana* 22, S. 56ff.). Cosels Garten bot Weber nicht 1822, sondern 1820 erstmals ein Sommerquartier. Zudem ist die in der Zeittafel (S. 69) getroffene Einord-

nung der beiden Sinfonien in die württemberger Zeit zumindest irreführend (die Jahresangabe 1807 ist korrekt); in dieser Übersicht wurden zudem die Uraufführung der *Preciosa* falsch lokalisiert (Berlin, nicht Dresden) und jene der *Euryanthe* falsch datiert (im Haupttext richtig; dagegen dort S. 45 jene des *Freischütz* fälschlich mit 8. statt 18. Juni 1821 angegeben). Doch solche gelegentlichen Irrtümer bleiben die Ausnahme und trüben das Lesevergnügen kaum. Einige Wertungen der Autorin gehen über die übliche Sichtweise hinaus und verdienen besondere Aufmerksamkeit, so jene, dass Webers Publikation *An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens* in der *Abend-Zeitung* 1817 nicht in erster Linie aufgrund ihres Inhalts (immerhin seinem „Credo zur deutschen Nationaloper“) Sensation machte, sondern eher, „weil ein bürgerlicher Hofangestellter seine Stimme eigenmächtig öffentlich erhob, ästhetische Ansichten formulierte und dazu noch Forderungen an die Struktur einer königlichen Institution stellte“ (S. 14f.). Die Einschätzung von Webers literarischen Qualitäten als Autor könnte möglicherweise Anlass zu Kontroversen geben: „Obwohl sich der Komponist in eigener Sache gut ausdrücken konnte und als Musikschriftsteller überzeugte, waren seinem sprachlichen Talent im Maßstab der Poesie dennoch Grenzen gesetzt [...]. Der zuweilen vollzogene Vergleich mit E. T. A. Hoffmann wird deshalb weder dem einen noch dem anderen gerecht und reflektiert nur die spätromantische Idee des universellen Künstlertums.“ (S. 51) Die Grundaussage mag richtig sein, aber hier kommt eine Kurzbiographie an ihre Grenzen, denn gerade in dieser Hinsicht hätte man sich anstelle einer pauschalen (Ab-)Wertung eine vertiefende Betrachtung mit Blick fürs Detail gewünscht.

Insgesamt findet der interessierte „Neueinsteiger“ in Sachen Weber und Dresden hier einen komprimierten, gut lesbaren Leitfaden in schöner Aufmachung und zu einem sehr günstigen Preis (7,95 Euro). Eine wunderbare Anregung, sich intensiver mit diesem Künstler auseinanderzusetzen.

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen 2015/2016

Kaum war in der Dresdner Semperoper im Mai 2015 die *Freischütz*-Premiere unter Leitung von **Christian Thielemann**, dem musikalischen Chef des Hauses, über die Bühne gegangen, erschien auf dem Markt schon eine DVD der Firma Unitel mit dem Live-Mitschnitt dieser Produktion (C Major 733108). Selbstbewusst verweist man in Dresden gerne auf eine durchgehende, fast lückenlose *Freischütz*-Tradition seit der dortigen, vom Komponisten selbst einstudierten Erstaufführung 1822. Immerhin fühlen sich die Mitglieder der Staatskapelle wie auch jene des Staatsopernchors, die Weber als ihren Gründervater betrachten, dem ehemaligen sächsischen Hofkapellmeister in besonderer Weise verpflichtet. Eine der maßstabsetzenden Interpretationen der Oper auf Tonträger wurde 1973 in Dresden mit der Staatskapelle aufgenommen: jene unter Carlos Kleiber. Und auch in dieser neuen Aufnahme zeigen sich beide Ensembles unter ihrem jetzigen Chef in Bestform, bringen Webers Partitur mit sensiblem Gespür für klangliche Feinheiten zum Sprechen. Geradezu detailversessen spürt Thielemann kleinsten musikalischen Gesten nach, ohne dabei den Blick fürs Ganze zu verlieren. Er zeichnet ein atmosphärisch aufgeladenes, bezwingendes Stimmungsbild. Max' Szene und Arie Nr. 3 und Kaspars Arie Nr. 5, schon x-mal gehört, wirken wieder ganz neu und erzeugen Gänsehaut! Lediglich das Finale III wird allzu bedeutungsschwer zelebriert.

Auch sängerisch hat die Produktion Einiges zu bieten: Bereits zu Beginn lässt Sebastian Wartig als geradezu luxuriös besetzter Kilian aufhorchen. Michael König verleiht dem verzweifelten, existenziell bedrohten Max mit ausdrucksstarkem Tenor Kontur (wesentlich überzeugender als in der Einspielung unter Daniel Harding aus dem Jahr 2009, s. u.). Georg Zeppenfelds kerniger Bassbariton bleibt dem Zyniker und böartigen Verführer Kaspar nichts schuldig; seine konsequente Rollenzeichnung fesselt als die eindrucklichste der gesamten Produktion. Christina Landshamer ist nicht so sehr das übliche jugendfrisch-sympathische Ännchen, sondern verleiht der Figur einen selbstbewussten, fraulichen Charakter. Weniger fasziniert Albert Dohmen als Kuno, vor allem aber enttäuscht Sara Jakubiak als Agathe, die mehrfach mit der Intonation zu kämpfen hat, von Problemen des Stimmsitzes und der Vokalfärbung (besonders in der großen Szene und Arie Nr. 8) ganz zu

schweigen. Adrian Eröd (Ottokar) und Andreas Bauer (Eremit) haben unter teils extrem gedehnten Tempi im Finale III zu leiden.

Der musikalisch packenden Umsetzung kann die Inszenierung nicht standhalten. Axel Köhlers Regie beschränkt sich weitgehend auf eine Bebilderung der altbekannten Geschichte, ein „In-Szene-setzen“ im ursprünglichen Sinne. Er verzichtet darauf, dem Stoff neue Bedeutungsebenen zu erschließen. Die einzigen behutsamen Modernisierungsansätze zeigen sich in den Kostümen (Katharina Weissenborn) und im Bühnenbild (Arne Walther), die das Stück quasi zeitlos in einer Ruinenlandschaft einer nicht genau definierten Nachkriegssituation verorten, sowie in der von Werner Hintze adaptierten Dialogfassung. Handwerklich ist Köhlers recht altbackenes Setting durchaus seriös, Personen- und Dialogregie sind meist sauber gearbeitet (von albernen Chor-Choreographien wie jener zum Jungfernkranz-Ständchen abgesehen). Interessant ist der Blick auf die Figur des Samiel: Kaspar meint, ihn in der hinkenden Schankwirtin (Anna Katharina Schumann), die im I. Akt den Wein zum Trinklied kredenzt, zu erkennen, und lässt „anschreiben“. Auch als sich die Wirtin am Ende des III. Aktes als Einzige um den tödlich getroffenen Kaspar sorgt, fantasiert dieser ihr sein „Du, Samiel, schon hier“ entgegen. Doch verkörpert diese „Hinkende“, die noch mehrfach szenisch eingesetzt wird, tatsächlich den Teuflichen? Empathisch versucht sie zu Beginn des III. Aktes (während der Cavatine Nr. 12), Agathe Beistand zu leisten. Diese Wirtin scheint vielmehr eine ausgestoßene, von der Gesellschaft gemobbte Einzelgängerin, der man Bosheit wohl nur unterstellt (wie Ännchen, die ihr das Vertauschen der Brautkrone anlastet). Samiel dagegen bleibt als Akteur unsichtbar; für sein „Hier bin ich!“ am Ende des Wolfsschlucht-Finales findet der Regisseur ein eindrückliches Bild: In einem zerschossenen Wald, der an das Schlachtfeld von Verdun erinnert, schaukeln die Leichen von Erhängten (frei nach Jacques Callots berühmter Radierung aus dem Zyklus *Die Schrecken des Krieges*) im Wind und illustrieren das Wirken eines nicht personifizierten Bösen. Die von Krieg und Zerstörung demoralisierte, brutalisierte Gesellschaft, die den Walzer in Nr. 3 nicht zum derb-bäuerlichen Tanzvergnügen nutzt, sondern eine Wirtshausprügelei anzettelt, braucht keinen Teufel!

Am überzeugendsten ist Köhlers Regie in der Wolfsschluchtszene, verzichtet sie doch weitgehend auf abschreckende Horrorbilder und vertraut statt dessen

ganz auf die Wirkungsmacht von Webers Partitur. Zwar schneidet Kaspar zum Beginn seiner Rituale dem Leichnam eines gefallenen Soldaten den Kopf ab, in den er (statt in einen fleischlosen Schädel) seinen Hirschfänger rammt, doch ansonsten beschränkt sich die Inszenierung weitgehend auf Lichteffekte und schattenspielartige Einblendungen, die im Einklang mit der kongenial interpretierten Musik das Grauen in der Fantasie der Opernbesucher entstehen lassen, statt es auf der Bühne genüsslich auszumalen. Im Vergleich dazu enttäuscht der letzte Akt, dessen Dramaturgie durch das Verschieben des Entreahts Nr. 11 zwischen die Jungfernkranzszene Nr. 14 und den Jägerchor Nr. 15 (inklusive entsprechender szenischer Umstellungen) empfindlich gestört wird. Das Spiel der Kinder, die zum Jägerchor vor dem Fürsten Ottokar pantomimisch eine Jagd nachstellen, ist kaum mehr als eine Verlegenheitslösung. Das Ende wirkt schließlich aufgesetzt: Den Weisungen des Eremiten, das Schieß-Ritual künftig durch ein Probejahr zu ersetzen, beugt sich Ottokar nur vorgeblich; im Schlussbild steht ein kleiner Junge mit angelegtem Gewehr neben dem Fürsten, bereit für den nächsten Probeschuss. Als Gesamteindruck bleibt eine großartige, vom Dirigenten klug disponierte Chor- und Orchesterleistung mit einzelnen sängerischen Glanzlichtern, aber einer nur in Details interessanten, oft hingegen rein bebilderten Regie-Verweigerung.

Die zweite in der zurückliegenden Saison vorgelegte *Freischütz*-Gesamtaufnahme ist im engeren Sinne keine Neuerscheinung: Es handelt sich um die Studioaufnahme der Oper unter **Daniel Harding** aus dem Jahr 2009, die für den Film *Hunter's Bride* eingespielt wurde, der ja längst auf DVD und Blu-ray publiziert ist. Nun liegt die Produktion auch auf CD vor (Syquali Crossmedia AG, ISBN: 978-3-9524329-2-1), mit einem entscheidenden Vorteil: Die Musik erscheint hier weitgehend frei von den im Film montierten Geräusch-Überlagerungen, welche naturalistische Atmosphäre suggerieren (z. B. Schlachtenlärm in der Ouvertüre) oder zusätzliche (verzichtbare) Gruseleffekte schaffen sollten (etwa in der Wolfsschluchtszene). Webers Komposition ist also wieder „pur“ erlebbar, das freilich mit einem entscheidenden Schönheitsfehler: Während die Musiknummern fast durchgehend in „reinem“ Studiosound erklingen, sind die Dialoge direkt aus dem Film übernommen, also auch mit ihrem imaginierten (technisch erzeugten) Raumklang, der mal in die freie Natur (Vogelgezwitscher, Pferdegetrappel), dann wieder in

geschlossene Räume (mit hörbarer Zugluft im alten Jagdschlösschen) führt. So wechselt die Aufnahme vielfach zwischen dem naturalistischen Nachahmen des Handlungsorts in den Dialogen und der klanglichen Neutralität eines Aufnahmestudios in den rein musikalischen Teilen. Absurd wird dieser Bruch bei gesprochenen Worten innerhalb musikalischer Nummern (problematisch besonders im Melodram der Wolfsschlucht, was auch die technische Nachbearbeitung von 2014 nur ungenügend kaschiert, oder in der Brautjungfernszene).

Zur Aufnahme selbst soll hier nicht viel gesagt werden, da bereits der Film umfassend besprochen wurde (vgl. *Weberiana* 21, S. 181–185). Mit dem London Symphony Orchestra und dem Rundfunkchor Berlin standen Harding zwei hochkarätige Ensembles zur Verfügung. Umso erstaunlicher, dass ihm nur selten wirklich packende, berührende Momente gelingen (wie etwa in den beiden Solonummern der Agathe). Die Interpretation bleibt allzu oft an der (freilich wohlklingenden) Oberfläche; die Tempi haben gelegentlich einen Hang zum Verhetzen (u. a. Viktoria-Chor in Nr. 1, Walzer in Nr. 3, Volkslied der Brautjungfern Nr. 14). Aus dem Solistenensemble ragen die grandiose Juliane Banse (Agathe), die entzückende Regula Mühlemann (Ännchen), Michael Volle (Kaspar) und René Pape (Eremit) positiv hervor. Um die „Zweitverwertung“ der Produktion im Hochpreis-Segment ansiedeln zu können, hat man ein reich bebildertes Booklet zu einem Bildband fast im Format einer Schallplattenhülle „aufgeblasen“, der sich besonders durch optische Opulenz (stimmungsvolle Landschafts-Fotografien und drei kaum bekannte historische Dresden-Ansichten u. a. von Christoph Nathe) auszeichnet.

Bislang nicht auf den deutschen Markt gekommen, aber per Internet leicht bestellbar ist eine Aufnahme des *Oberon*, die das französische Label Malibran (MR 790) vorlegte: ein Live-Mitschnitt aus der Pariser Opéra (Palais Garnier) aus dem Jahr 1955 unter der musikalischen Leitung von **André Cluytens**. Interessant ist diese Produktion vor allem hinsichtlich der Bearbeitung durch Henri Büsser (1872–1973) – immerhin einem Schüler u. a. von César Franck, Widor, Gounod und Massenet und 1893 Gewinner des begehrten *Prix de Rome*. Seine Adaption des Werks ähnelt weitgehend der *Freischütz*-Einrichtung von Hector Berlioz aus dem Jahr 1841: Die gesprochenen Dialoge sind (bis auf wenige Ausnahmen im III. Akt) durch Rezitative ersetzt (hier singen

nun auch der Sultan von Bagdad, Prinz Babekan, Emir Almansor und andere Figuren, die bei Planché und Weber als reine Sprechrollen angelegt sind, sowie der aus Wielands Vorlage übernommene Droll), außerdem sind in die Akte II und III Ballettnummern eingelegt.

Büssers Einrichtung hat in den ersten beiden Akten durchaus Charme; sie behält die Gesangs-Nummern und deren Reihenfolge bei. Musikalische Eingriffe sind zunächst selten, so ist die Instrumentationsretusche in Rezas Vision Nr. 3 (Harfe statt Gitarre) wohl vorrangig den räumlichen Dimensionen der Pariser Oper geschuldet. Die Rezitative, die ein musikalisches Kontinuum erzeugen, arbeiten mit vielerlei Anspielungen, greifen musikalische Motive aus der Oper auf und integrieren auch den kleinen Marsch Nr. 8 sowie die melodramatischen Musiknummern Nr. 9A–C (hier aus dem Bagdad- ins Askalon-Bild des II. Akts verlegt) und Nr. 14. Bei einigen instrumentalen Einlagen bediente sich der Bearbeiter zudem bei anderen Werken Webers – erstaunlicherweise nur solchen für Klavier: Das *Intermède symphonique* zwischen den beiden Bildern des I. Akts basiert auf Motiven der *Polacca brillante*, das *Interlude* am Beginn des 2. Bildes von Akt II auf musikalischem Material aus dem I. Satz von Webers Klaviersonate Nr. 3 (d-Moll). Die Tänze im Harem in Akt III sind aus Motiven des *Konzertstücks* für Klavier und Orchester geformt, und kurz vor dem Finale III klingt zweimal kurz der Trauermarsch aus den vierhändigen Klavierstücken op. 60 (Nr. 7) an. Dabei bleibt allerdings die musikalische Charakteristik, die Webers Opern vor vielen Werken seiner Zeitgenossen so besonders auszeichnet, „auf der Strecke“, denn keine der vier als Vorlagen benutzten Kompositionen hat auch nur entfernt orientalisches Flair. Besonders eklatant ist der musikalische Bruch bei den Weber-fremden Tanzeinlagen im 1. Bild des II. Akts (Festsaal am Hof des Kalifen von Bagdad) – musikalische Ballett-Konfektionsware „von der Stange“ ohne Eigenwert, die eher alpenländischen Einschlag zeigt, so als würde am Tigris eine österreichische Volkstanzgruppe gastieren. Geradezu ärgerlich ist schließlich die Bearbeitung des III. Akts, denn hier bleibt fast keine Nummer Webers „ungeschoren“: Die Romanze Nr. 16 und das Duett Nr. 17 erhalten neue Schlüsse, die Nr. 16 auch ein zusätzliches Vorspiel. Das Terzett Nr. 18 und Hüons Rondo Nr. 20 entfallen. Die Haremsszene Nr. 21 (vor Rezas Cavatine Nr. 19 verlegt) wird musikalisch erweitert, ebenso das Finale Nr. 22.

Sängerisch hält die Aufnahme einige Überraschungen bereit. Constantina Araujo ist eine stimmlich erstaunlich hell gefärbte Rezia, frei von dem dramatischen Pathos, das üblicherweise der Besetzungskonvention entspricht. Das kommt besonders dem Duett Nr. 6 und der Vision Nr. 3 entgegen. Doch auch die beiden großen Soli, die Ozean-Arie Nr. 13 und die hier sehr langsame, spannungsvolle Cavatine Nr. 19, kann sie überzeugend umsetzen (nur im Quartett Nr. 11 fehlt ihr bei schnellem Tempo etwas Kraft). Noch ungewöhnlicher die Fatime: Denise Duval ist ein Sopran mit Soubretten-Kolorit, nicht der sonst bevorzugte Mezzo. Dadurch verliert die Partie die leichte Melancholie, die sie oft (besonders in den beiden Solonummern 10 und 16) auszeichnet; sie entspricht eher der leichtfüßig-heiteren Dienerinnenfigur, wie sie aus anderen Opern geläufig ist. Wohl dieser Besetzungsentscheidung geschuldet ist der Umstand, dass die Romanze zu Beginn des III. Akts transponiert erklingt. Im Quartett fehlt der Sängerin freilich in der Mittellage die notwendige stimmliche Fülle; hier hätte ein so ansprechender Mezzo wie jener von Rita Gorr (Puck) besser gepasst. Georges Noré als Hüon bewältigt die halbscherzerische Arie des I. Akts (Nr. 5) mit bewundernswürdiger Strahlkraft und technisch makellos – eine Idealbesetzung für diese Rolle, ganz im Gegensatz zu seinem Knappen Scherasmin in der stimmlich blassen Umsetzung durch Pierre Germain. Raphaël Romagnoni ist in der Titelrolle nicht durchweg überzeugend. Als Bonusmaterial sind dem Pariser Mitschnitt noch vier weitere historische Aufnahmen von Einzelnummern beigegeben: So ist die Ozean-Arie in den Interpretationen durch Florence Austral (1928) und Christel Goltz (1952) zu vergleichen, Rezias Cavatine ist mit Gabriella Gatti (vor 1948) und Hüons Arie Nr. 5 mit Helge Rosvaenge (1936) zu hören.

Dreißig Jahre alt ist die nächste Neuerscheinung: eine Aufnahme von Webers *Missa sancta* Nr. 1 in Es-Dur (JV 224) inklusive dazugehörigem Offertorium (JV 226). Die bis heute überzeugendste Aufnahme des Werks hatte **Horst Stein** im September 1985 produziert; im Jahr darauf brachte er das Werk mit identischer Besetzung (Krisztina Laki, Marga Schiml, Josef Protschka, Jan-Hendrik Rootering und den Bamberger Symphonikern nebst dazugehörigem Chor) in der Stiftsbasilika des Klosters Waldsassen zur Aufführung, aufgezeichnet vom Bayerischen Rundfunk. Die Qualität der älteren Studioproduktion erreicht dieser Live-Mitschnitt, der nun auf DVD

(Arthaus Musik 109106) vorliegt, weder aufnahmetechnisch (der hallige Kirchenraum forderte seinen Tribut; der Chorklang ist eher dumpf) noch hinsichtlich der Interpretation. Der Sopranpart, für den Kastraten Filippo Sassaroli geschrieben, stellt eine besondere Herausforderung dar, verlangt Weber hier doch gleichermaßen virtuose Geläufigkeit wie Durchschlagskraft und riesige Atembögen. Selbst eine so großartige Sängerin wie Krisztina Laki, in der Studioaufnahme makellos, kommt hier stellenweise an ihre Grenzen. Auch die Choristen, besonders die Soprane, können nicht durchweg überzeugen. Und doch gelang Stein und seinen Musikern eine stimmungsvolle Interpretation mit einem absolut homogenen (von Weber leider nicht gleichrangig eingesetzten) Solistenquartett, der zudem optisch durch das prachtvolle Ambiente der Basilika (in alterungsbedingt leider etwas verblassten Bildern) zusätzliche Attraktivität verliehen wird. Ergänzt wird die DVD durch einen 1982 in Ottobeuren entstandenen Mitschnitt von Haydns *Cäcilienmesse* (Hob. XXII:5) unter der robusten Leitung von Rafael Kubelik und mit der wundervollen Lucia Popp.

CD-Einspielungen von Webers **Ouvertüren** sind keine Seltenheit; eine neue Gesamtaufnahme produzierte das WDR Sinfonieorchester Köln unter Leitung von **Howard Griffiths** in zwei mehrtägigen Aufnahmesitzungen im Dezember 2013 und Juni 2014 (cpo 777 831-2). Die Überschrift „Complete Overtures“ stimmt nur insofern, als man von jenen Ouvertüren, die in mehreren Fassungen überliefert sind, lediglich eine Version auswählte: Leider wurde wiederum die Opernouvertüre zu *Peter Schmoll*, von der noch nie eine Einspielung in den Handel kam (noch nicht einmal innerhalb der Gesamtaufnahme der Oper) zugunsten der Konzertfassung (JV 54) verworfen. Das Petersburger Material der *Waldmädchen*-Ouvertüre wäre vermutlich auch für diese Produktion nicht greifbar gewesen, so dass einmal mehr die spätere *Silvana*-Fassung (JV 87) erklingt. Es bleibt also bei jener Zusammenstellung, die man – teils geringfügig modifiziert – bereits aus anderen Produktionen kennt. Die musikalische Umsetzung überzeugt nicht durchweg. *Der Beherrscher der Geister* (JV 122) bietet ein turbulentes Entree, und auch andere frühere Ouvertüren entfalten ihren ganz eigenen Reiz. In der Einleitung des *Abu Hassan* (JV 106) setzt Griffiths eigenartige *glissando*-Effekte ein (T. 45f., 49f.), die dem von Weber geforderten *marcato* (mit überdeutlich

gesetzten Akzenten) zuwider laufen, trifft ansonsten aber, wie auch in der *Turandot*-Ouvertüre (JV 75), gut den mutwilligen, orientalisierend-barbaresquen Tonfall. Webers drei große Tongemälde zu *Freischütz* (JV 277), *Euryanthe* (JV 291) und *Oberon* (JV 306) werden seriös wiedergegeben, bleiben allerdings besondere Höhepunkte schuldig. Warum der Dirigent den Bolero-Rhythmus in der Einleitung des *Preciosa*-Vorspiels (JV 279) durch Punktierungen der Hauptnote entstellen lässt, ist unbegreiflich; es wirkt, als würde das Orchester ins Straucheln geraten. Ein festliches Finale bietet die *Jubel-Ouvertüre* (JV 245) mit ihrer hymnischen Apotheose in den Schlusstakten.

Webers **Klarinettenkonzerte** (JV 114, 118) und das **Concertino** für Klarinette (JV 109) hat im März 2015 der französische Klarinetist **Paul Meyer** neu eingespielt (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 940 1922-6). Derselbe Interpret hatte alle drei Werke bereits im Juni 1991 aufgenommen, damals gemeinsam mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter Günther Herbig (Denon CO-79551). Die neue Produktion ist nicht nur wegen ihres brillanten Klangbilds und der großen dynamischen Spannbreite der älteren mit ihrem recht dumpfen Sound vorzuziehen, auch die Interpretation ist beglückender, denn im Orchestre de Chambre de Lausanne fand Meyer, der gleichzeitig die musikalische Leitung hat, einen kongenialen Partner. Hier wird nicht vordergründige Virtuosität ausgestellt, vielmehr bezaubert der Klarinetist mit raffinierten klanglichen Abstufungen und bezwingenden Spannungsbögen. Auch wenn (wie bereits 1991) kein „reiner“ Weber erklingt, sondern der Einspielung die Edition von Carl Baermann (erschienen fast 60 Jahre nach der Komposition des Werks und mehr als 40 Jahre nach dem Tod des Komponisten) zugrunde gelegt wurde, erscheint beim Hören jeder noch so gerechtfertigte Einwand diesbezüglich kleinlich. Von geradezu überirdischer Schönheit sind die langsamen Sätze der beiden Konzerte; wer vorhat, auf die einsame Insel (mit Stromanschluss und CD-Player) auszuwandern, der sollte diese CD unbedingt im Gepäck haben!

Das **Concertino für Klarinette** (JV 109) ist noch mit einer weiteren Einspielung unter den Neuerscheinungen vertreten. 1990 hatte man, angeregt durch das Schleswig-Holstein-Musikfestival, auch im benachbarten Mecklenburg-Vorpommern die Idee regionaler, dezentraler Festspiele mit namhaften Musikern aufgegriffen; zum 25-jährigen Jubiläum lässt eine inhaltlich sehr

bunte Doppel-CD (Berlin Classics 030067BC) einige der musikalischen Höhepunkte wieder lebendig werden (leider nur mittels ausgewählter Einzelsätze) und stellt eindrucksvoll die musikalische Bandbreite des Programms (von Schütz bis zu Zeitgenossen) unter Beweis. Der ansprechende Mitschnitt von Webers erstem Geniestreich für den Klarinetisten Heinrich Baermann (aufgrund der Einsätzigkeit in Gänze zu erleben!) entstand im September 2013 in der Reithalle des Landgestüts Redefin. Der österreichische Klarinetist **Matthias Schorn**, 2005 Preisträger der Festspiele und 2013 *Preisträger in Residence*, bekam damals die Gelegenheit, das Werk in geradezu luxuriöser Gesellschaft zu spielen: begleitet von den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Lorin Maazel; für den Interpreten sicherlich mindestens so beglückend wie für das Publikum.

Dass Klarinetisten Weber in besonderer Weise verehren, ist angesichts der sechs Werke, die er ihrem Instrument widmete, nicht verwunderlich. Der als Interpret ebenso wie als Komponist erfolgreiche **Jörg Widmann** bekennt sich im Booklet seiner jüngsten CD (Orfeo C 897 151 A) vorbehaltlos zu Weber: „Seine Musiksprache ist einzigartig, seine Instrumentationskunst ist schlicht genial. Den Charakter der Klarinette [...] hat er, neben Mozart, wie kein anderer begriffen.“ Diese Begeisterung ist hörbar auch in die Interpretation von Webers **Klarinetten-Konzert Nr. 1** f-Moll (JV 114) eingeflossen, die der Solist im Juni 2014 mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Peter Ruzicka aufnahm – hier als Schlusspunkt nach Mozarts Klarinettenkonzert und Widmanns *Schattentänzen* für Klarinette solo. Freilich ist auch auf dieser CD einmal mehr die Überformung des Konzerts durch den Baermann-Sohn (mit musikalisch sinnwidriger Einlage im I. Satz) zu hören. Im Eröffnungssatz gehen Widmann und Ruzicka mehrfach (T. 170ff., 231ff., 280ff.) entgegen Webers Vorgaben willkürlich aus dem Tempo, doch spätestens bei der wundervoll gespielten Kantilene für drei Hörner und Klarinette im II. Satz sind diese Einwände vergessen, und man genießt den Baermann-Weber vorbehaltlos.

Eine Neuinterpretation der vier **Klaversonaten** Webers (JV 138, 199, 206, 287) sowie des **Rondo brillante** (JV 252) und der **Aufforderung zum Tanze** (JV 260) legte **Michelangelo Carbonara** vor (Piano Classics PCL0105). Gerade hinsichtlich der vier Sonaten ist jeder Impuls zu deren

Wiederbelebung zu begrüßen, gehören die im 19. Jahrhundert populären und hochgeschätzten, technisch anspruchsvollen Kompositionen doch heute nicht mehr zum gängigen Repertoire. Webers enger Freund Hinrich Lichtenstein schwärmte über dessen Klavierspiel, es sei, als ob er erst am Instrument „das Organ fände, seine innersten Empfindungen vertrauten Freunden zu enthüllen und als ob sein ganzes Wesen damit beschäftigt wäre, sich ihnen verständlich zu machen“. Tatsächlich sind Webers vier Sonaten äußerst „beredt“, bereits am Beginn des I. Satzes der Sonate Nr. 1 steht eine rhetorische Geste, die in ihrer Aussagekraft kaum zu übertreffen ist, auch wenn kein konkretes Programm ablesbar wird. Lichtensteins Beschreibung findet Bestätigung in Rezensionen zu Webers Konzertauftritten, die sein besonders ausdrucksstarkes, kantables Spiel ebenso hervorheben wie die dynamischen Extreme, die quasi zu seinem „Markenzeichen“ wurden. Starke dynamische Kontraste, teils auf engstem Raum nebeneinandergestellt, unterschiedliche Anschlagarten (auch simultan, wie zu Beginn des langsamen Satzes der 2. Sonate), Verunsicherungen des Metrums (besonders gerne in den Menuett-Sätzen), sprechende, oft kleinräumig gesetzte Ausdrucksbezeichnungen – all das steht im Dienst einer poetischen Idee, die der Pianist nachfühlen, entschlüsseln und zu einer eigenständigen Gesamtaussage entwickeln muss. Dabei gibt es durchaus nicht immer richtig oder falsch; Lichtenstein berichtete etwa zu der von Weber besonders häufig vorgetragenen 1. Sonate, dass er „nach eigener Laune und nach der Stimmung der Gesellschaft [...] so viel Abwechslung und Man[n]ichfaltigkeit“ in deren Interpretation legte, dass sie „immer eine gewisse Neuheit behielt“ und sich dem Hörer „desto mehr die in der Tiefe der Intention liegenden Schönheiten offenbarten“. Diese Vieldeutigkeit der sekundären Parameter des Notentextes (Dynamik, Artikulation, Phrasierung) zeigen auch die Quellen; Markus Bandur wies im Rahmen der Edition der 1. Sonate darauf hin, dass die beiden neben dem Autograph erhaltenen, von Weber bezüglich der Interpretationsbezeichnung vielfältig ergänzten Quellen des Werks – die Widmungskopie für Großfürstin Maria Pawlowna und der Erstdruck – sich in Details regelrecht widersprechen (WeGA, Bd. VII/1, S. 190). Hier ist tatsächlich ein „Interpret“ gefordert, der Webers Vorgaben sichtet, auswählt und zu einem stimmigen Ganzen formt. Carbonara präsentiert in einer Studioproduktion vom Oktober 2015 seine in vielen Details inte-

ressante, allerdings nicht in allen Sätzen gleichermaßen überzeugende Lesart der vier im Charakter recht unterschiedlichen Sonaten und zeigt sich deren virtuoser Dimension jederzeit gewachsen, auch wenn man seiner Interpretation nicht immer folgen mag – etwa bei zahlreichen metrischen Freiheiten – und wenn man ihm hin und wieder mehr Mut wünschte, die Kontraste in der Bezeichnung von Dynamik und Ausdruck stärker auszukosten. Stupende Technik beweist das geschwinde perlende Rondo der 1. Sonate; eine bewunderungswürdige Anschlagkultur nimmt für den Pianisten ein, doch allzu oft verliert er sich auch in den Außensätzen in versonnenes „Träumen“, wo man sich kraftvollere, zupackende Gesten gewünscht hätte. Manches fragwürdige Detail mag daher rühren, dass Carbonara leider nicht auf die kritische Neuedition zurückgriff, sondern seiner Einspielung eine lediglich auf den (teils korrumpierten) Erstdrucken beruhende ältere Ausgabe zugrunde legte. Enttäuschend gerät das *Rondo brillante*, das etwas bieder und uninspiriert daherkommt. Einen versöhnlichen Ausklang bietet die schwungvolle, unpräzise *Aufforderung zum Tanze*.

Die **Klaviersonate Nr. 2** in As-Dur (JV 199) ist noch in einer weiteren Einspielung aus dem Jahr 2014 zu erleben, zudem in einem anderen klanglichen Gewand: arrangiert für Flöte und Klavier, gespielt von **Guy Raffalli** und dem Pianisten **Adalberto Maria Riva** (Gallo CD 1462). Diese Adaption stammt nicht, wie im Booklet angegeben, vom Komponisten selbst, sondern von einem Zeitgenossen: Der in Weimar ansässige August Eberhard Müller (1767–1817) dürfte das erst Ende 1816 im Druck erschienene Werk kurz vor seinem Tod kennengelernt und spontan eingerichtet haben. Die Bearbeitung, deren Autograph in der Klosterbibliothek Einsiedeln erhalten blieb, beschränkt sich nicht darauf, das von Weber vorgegebene musikalische Material auf die beiden Instrumente zu verteilen, sondern Müller „komponierte“ quasi weiter und ergänzte mehrfach sehr einfühlsam Gegenstimmen für die Flöte, die sich dem Charakter des Werks erstaunlich gut einfügen. Seit Dieter H. Förster 1977 eine Ausgabe dieses Arrangements in der Edition Kunzelmann vorlegte, hat es viele Liebhaber gefunden, darunter auch namhafte Flötisten wie Aurèle Nicolet oder Emmanuel Pahud, die bereits Einspielungen vorlegten. Die vorliegende, sehr ansprechende Produktion dürfte die erste mit historischem Instrumentarium sein: Neben dem modernen Nachbau einer

Traversflöte erklingt ein 1835 in Genua gefertigter Flügel, der sich heute im Besitz der Stiftung Château de Gruyères befindet, wo auch die stimmungs- volle Aufnahme entstand. Abgerundet wird die CD durch zwei Originalwerke für Flöte und Klavier: Schuberts Variationen über das Lied *Trockne Blumen* (D 802) und Reineckes *Undine-Sonate*.

Neben diesen Weber-Neuerscheinungen sei auf zwei Aufnahmen mit indi- rektem Weber-Bezug hingewiesen: Die erste ist der Mitschnitt der 2010 in Wien konzertant aufgeführten Oper *Emma di Resburgo* von **Giacomo Meyerbeer**, der nun auf CD vorgelegt wurde (Newplay NE003). Meyerbeer gehörte gemeinsam mit Weber zum Schülerkreis Voglers in Darmstadt sowie zu den Gründungsmitgliedern des Harmonischen Vereins, die sich gegen- seitig für die Verbreitung ihrer Werke engagierten, so auch Weber: Als er vom großen Erfolg Meyerbeers mit seiner Oper in Venedig (Uraufführung 26. Juni 1819) erfuhr, reagierte er sofort und schlug das Werk für eine Einstu- dierung in Dresden vor. Die entsprechenden Hinweise sind seinem Tagebuch zu entnehmen: Am 22. September 1819 bestellte er das Werk beim Kompo- nisten, erhielt bereits am 4. Oktober das Libretto und am 15. Oktober die Partitur. Weber übernahm sogar vertretungsweise die Einstudierung durch das eigentlich Morlacchi unterstehende italienische Département der Dresdner Hofoper. Gemeinsam mit Luigi Bassi richtete er das Werk ein (17. Dezember: „mit Baßi an *Emma di Res.*“, 29. Dezember „Abends zu Baßi 2^t Akt der *Emma* von *Meyerbeer geordnet*“) und leitete die am 11. Januar 1820 beginnende Probenserie ebenso wie die Dresdner Erstaufführung am 26. Januar („gefiel sehr. und ging vortrefflich“) und Folgeaufführungen im selben Jahr sowie 1823 und 1824. Dieses Engagement glaubte er Meyerbeer und auch dessen Eltern, die ihn 1812 in Berlin aufgenommen und sich entscheidend für die dortige Einstudierung seiner *Silvana* eingesetzt hatten, schuldig zu sein, obgleich er die stilistische Entwicklung seines ehemaligen Mitschülers keineswegs befür- wortete. Weber sah den als Mitstreiter für die Sache einer deutschen Oper erkorenen Freund nun ganz im Fahrwasser Rossinis, dem „Rosinenfieber“ erlegen und „fast bis zur Ungebühr diesem Mode Unwesen“ huldigen, wie er am 29. Januar 1820 an Treitschke schrieb. Noch deutlicher wurde er im Brief an seinen Berliner Freund Lichtenstein vom 27. Januar: „Mir blutet das Herz

zu sehen wie ein deutscher Künstler mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beyfalls der Menge willen, zum Nachahmer sich herabwürdigt.“ Und nicht nur in der privaten Korrespondenz machte Weber seinem Unmut Luft, auch in seiner Ankündigung in der Dresdner *Abend-Zeitung* vom 22. Januar lautet seine Einschätzung unmissverständlich: „Emma di Resburgo trägt [...] ganz das Gepräge des Himmelstriches, unter dem sie geschaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes. Ich glaube, daß der Komponist es sich zum Ziel gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne. Es muß recht tief hinein böse seyn mit dem Verdauungsvermögen der italiäni- schen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbstständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeer's es für nothwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.“ Es verwundert kaum, dass die Mitglieder der italienischen Oper gegen diese Einschätzung Sturm liefen, eine Gegendarstellung im *Literarischen Merkur* vom 14. Februar lancierten, und Weber eine „Abmahnung“ vom vorgesetzten Grafen Einsiedel erhielt. Sein wenig diplomatisches Vorgehen versuchte Weber mit einer wesentlich konzi- lianteren Berichtigung im *Literarischen Merkur* vom 17. Februar vergessen zu machen, ohne freilich seine Position aufzugeben.

Die vorliegende Aufnahme gibt nun Gelegenheit, sich selbst ein Urteil über die Ursache dieser Querelen zu machen. Bereits Meyerbeers Wahl des Sujets dürfte Weber irritiert haben: Es handelt sich um die ursprünglich in der Provence angesiedelte, nun nach Schottland verlegte Geschichte des fälschlich des Vatermords angeklagten Edmund und seiner Frau Emma, die sich getrennt voneinander unter falscher Identität auf der Flucht befinden, nach ihrer Wiederbegegnung erkannt und nacheinander gefangengenommen werden, durch ihr bedingungsloses Füreinander-Einstehen aber schließlich den wahren Mörder entlarven können. Weber war dieses Sujet wohlbekannt – durch die von ihm geschätzte Vertonung Méhuls (dort heißen die Protago- nisten Constantin und Helena), die er sowohl 1815 in Prag (einschließlich einer selbst komponierten Einlagearie) als auch 1817 in Dresden (dort mit zwei neu eingerichteten Nummern) einstudiert hatte. Méhuls *Hélène*, wenn auch in ihrer Anlage hinsichtlich der Gesangsnummern weniger gewichtig

(in Deutschland wurde das Werk als Schauspiel mit Musik rezipiert), kam Webers Ansichten von musikalischer Charakteristik wohl eher entgegen als die tatsächlich sehr stark Rossini'schen Vorbildern verpflichtete, ganz dem Belcanto huldigende Musiksprache Meyerbeers, obgleich auch der „italianisierende“ Komponist sich um eine Charakterisierung seiner Figuren bemüht und die als Barden verkleidete Emma mit quasi-ossianschen Harfenklängen, den sich als Hirten ausgebenden Edmund mit Schalmeien- (Oboen-) Klängen (samt pastoralem Echo-Spiel) einführt. Der Fokus der musikalischen Erfindung ist in der *Emma* aber weitgehend auf die menschliche Stimme und deren Ausdruckspotential gerichtet.

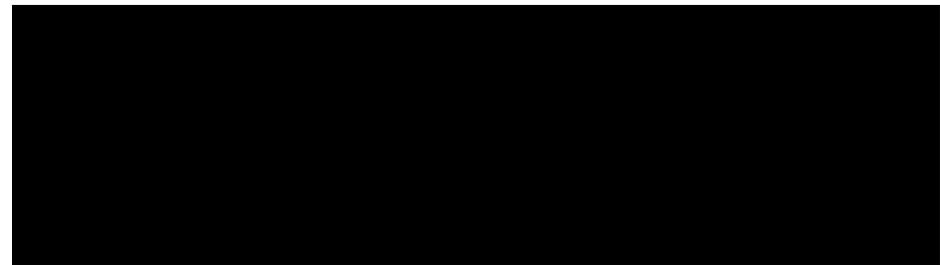
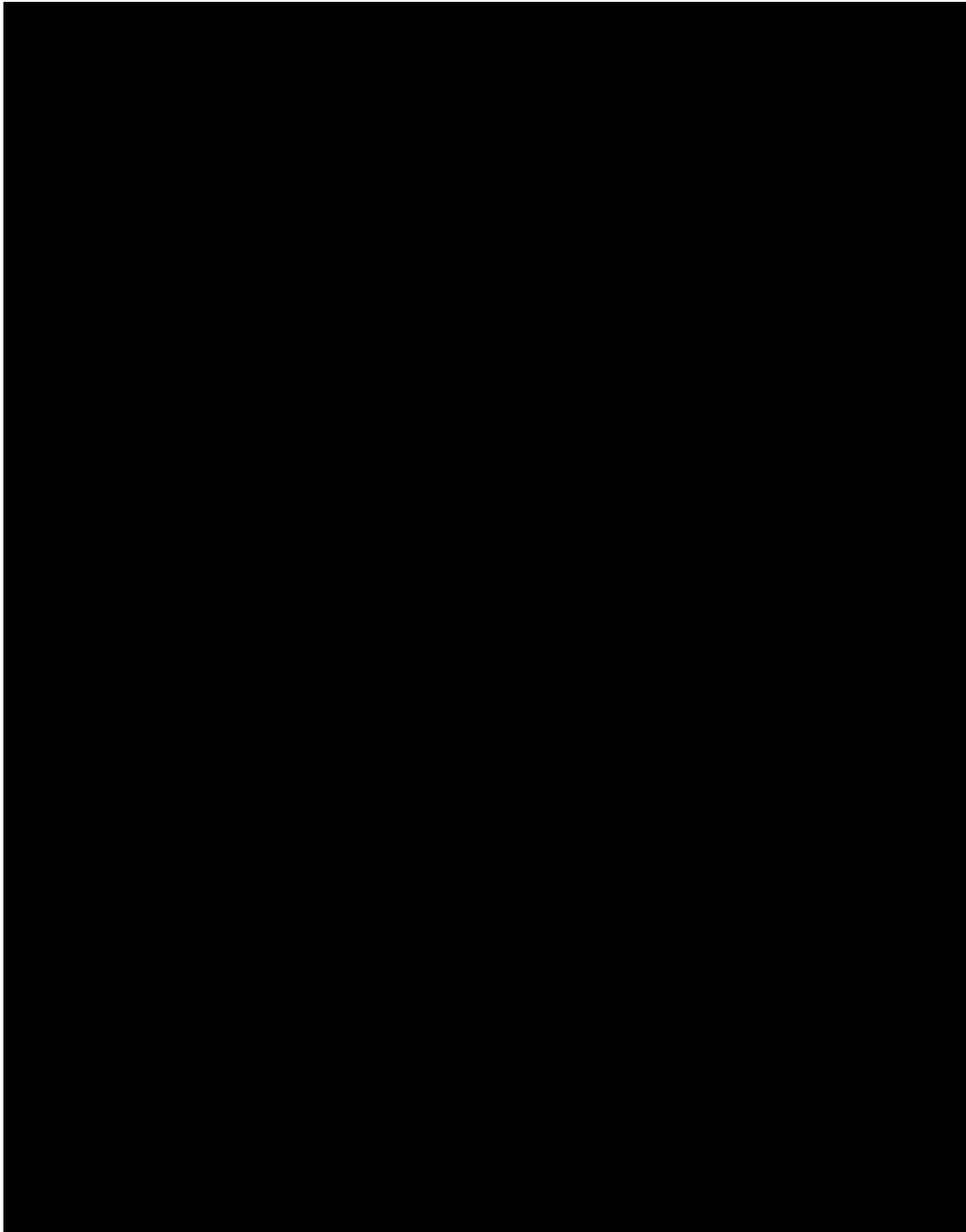
Dem trug man bei der Wiener Besetzung Rechnung. Den virtuosen Anforderungen werden vor allem drei Solisten der Einspielung gerecht: die hier überragende Simone Kermes in der Titelpartie, die ihr gleichrangige Mezzosopranistin Vivica Genaux als Edmund und der Bassist Manfred Hemm als der mit beiden befreundete Olfredo. Der Gegenspieler Norcesto überzeugt in der Interpretation durch Thomas Walker vor allem in den lyrischen Passagen wie dem wundervollen Quartett „Di gioja, di pace“ im großen Tableau des Finale I und fügt sich mit seinem beweglichen Tenor gut in das Ensemble ein. Lena Belkina nimmt in der kleinen Partie der Etelia mit sehr hellem Mezzosopran für sich ein. Die bestens aufgelegte Wiener Singakademie und das auf dem sehr farbenreichen Originalinstrumentarium der Zeit spielende Orchester moderntimes_1800 (mit herrlichen Bläsersoli und stark geforderten Hörnern) unter dem Dirigenten Andreas Stoehr tragen maßgeblich zum Reiz der Wiedererweckung dieses Werks bei, dessen kurzfristiger Erfolg durch die Triumphe der späteren Pariser Opern Meyerbeers gänzlich verdunkelt und das schließlich – zumindest im Musik- und Theaterleben – vergessen wurde. Eine erneute praktische Überprüfung der von der Forschung längst erkannten musikalischen Qualitäten der Oper war überfällig; mit solchem Engagement und stilistischer Kenntnis wie hier vorgetragen werden sie überdeutlich.

Leider blieb es Weber versagt, Meyerbeers Pariser Opern kennenzulernen, in denen dieser aus der stilistischen Anverwandlung deutscher, italienischer und französischer Vorbilder zu einer ganz eigenen, wiederum stilbildenden Musiksprache fand – Webers Urteil darüber würde man zu gerne hören!

Bei der letzten hier vorzustellenden Neuaufnahme ist der Weber-Bezug lediglich ein genealogischer: *The Weber Sisters* ist die neue Mozart-CD der Sopranistin **Sabine Devieille** überschrieben; gemeint sind drei als Sängerrinnen hervorgetretene Cousinen Carl Maria von Webers: Aloysia (verh. Lange), Josepha (verh. Hofer) und Constanze (verh. Mozart). Die Familie von Webers Onkel Fridolin scheint die Phantasie besonders zu beflügeln; im Vergleich zu Felix Mitterers schriller „Musical Black Comedy“ *Die Weberischen* von 2006 mit Musik der Tiger Lillies ist die jetzt vorgelegte musikalische Suche nach „Weber-Spuren“ im Mozart'schen Œuvre allerdings sehr viel genussreicher und poetischer. Für jede der drei genannten Weber-Schwestern hat Mozart komponiert; die bunte thematische Zusammenstellung der CD präsentiert u. a. zwei für Josepha Hofer geschriebene Soli: die Arie der Königin der Nacht aus dem II. Akt der *Zauberflöte*, die sie bei der Uraufführung der Oper sang, sowie die unvollendet gebliebene Einlagearie „Schon lacht der holde Frühling“ KV 580 (in der Ergänzung von Franz Beyer). Constanze Mozart ist mit einem der vermutlich ihr zugeordneten Solfeggi KV 393 sowie dem wundervollen „Et incarnatus est“ aus der großen c-Moll-Messe KV 427 vertreten, das Mozart mit seiner Frau 1783 in Salzburg erstmals aufführte. Im Mittelpunkt der Produktion stehen jedoch vier der insgesamt sieben Konzert- bzw. Einlagearien, die der Komponist seiner Jugendliebe Aloysia „auf den Leib schneiderte“. Diese sicher begabteste Weber-Schwester gab u. a. die Madame Herz in der Uraufführung des *Schauspieldirektors* und die Donna Anna in der Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni*. Drei der hier zu hörenden Arien stellen allein durch ihre hohe Lage („Alcandro, lo confesso“ / „No so, d'onde viene“ KV 294 Ambitus: es^1 – es^3 , „Popoli di Tessaglia“ / „Io non chiedo, eterni Dei“ KV 316: fs^1 – g^3 , „Vorrei spiegarvi, oh Dio“ / „Ah conte, partite“ KV 418: e^1 – e^3) und ihre teils aberwitzige Virtuosität das Ausnahmetalent der Weberin (wie auch der heutigen Interpretin) unter Beweis. Besonders der Spitzenton g^3 der Konzertarie KV 316 gilt als ein Prüfstein für die wenigen Soprane, die sich überhaupt eine Einspielung dieser Komposition zutrauen, und schon so manche „geläufige Gurgel“ ist an ihm mehr oder weniger gescheitert (u. a. Edda Moser, Elfriede Hobarth, Natalie Dessay). Nur selten hört man ihn so scheinbar mühelos wie beispielsweise von Cyndia Sieden (auf ihrer Einspielung aller sieben Aloysia-Arien unter Frans Brüggens aus dem Jahr 1998, Glossa

GCD C81104) oder jetzt neuerdings von Sabine Devieille. Ganz aus diesem Rahmen fällt die Konzertarie „Nehmt meinen Dank“ KV 383 (Ambitus lediglich fs^1-a^2), die zeigt, dass Aloysia Weber-Lange ungeachtet ihrer technischen Fähigkeiten kein „Gesangsautomat“ war, sondern ihr Publikum in erster Linie durch einen seelenvollen Sopran bezaubern konnte. Dem wird die neue Aufnahme vollauf gerecht; Sabine Devieille lässt den Hörer das besondere Faszinosum, das von den Stimmen der Weber-Schwester ausgeht, sein muss, nachempfinden; mit ihrem hellen, dennoch farbigen Sopran, brillanter Technik, makelloser Intonation und sensiblem Gespür für feinste interpretatorische Abstufungen fesselt sie, vom wundervollen Ensemble Pygmalion unter Raphaël Pichon kongenial begleitet, in jedem Moment.

Frank Ziegler



**„Unglaublich, was für Enthusiasmus für die Kunst in Thüringen herrscht“.
Das Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft in Meiningen/Hildburghausen am 27. und 28. Juni 2015**

Nachdem in den letzten Jahren die Treffen der Weber-Gesellschaft in größere Städte führten und dort häufig mit wissenschaftlichen Symposien verbunden waren, stand 2015 ‚lediglich‘ der Besuch eines kleineren, dafür aber kulturgeschichtlich umso bedeutenderen Ortes an: Meiningen, das im 19. Jahrhundert eine außergewöhnliche Anziehung auf Komponisten, Musiker und Dirigenten wie Johannes Brahms, Franz Liszt, Hans von Bülow, Richard Wagner und Max Reger ausübte, erwies sich als gastfreundliches Städtchen, das die zahlreich angereisten Weber-Freunde mit offenen Armen und schönstem Juni-Wetter empfing. Diejenigen, die schon vor Beginn des offiziellen Programms der musikgeschichtlichen Aura Meiningens nachspüren wollten, hatten gleich am Freitagabend nach der Anreise Gelegenheit, sich von der hohen Qualität des Südthüringischen Staatstheaters Meiningen zu überzeugen: Solisten, Chor und Extrachor des Hauses sowie die Meininger Hofkapelle – 1690 von Herzog Bernhard I. gegründet und damit einer der ältesten Klangkörper in Europa – führten unter der musikalischen Leitung von Leo McFall und in der Regie von Christian Poewe Giuseppe Verdis *La Traviata* auf.

Am Samstagvormittag begann die Erkundung der kulturellen Tradition Meiningens mit dem Besuch des Theatermuseums in der ehemaligen Reithalle, die seit 2000 als Ausstellungsstätte für die Sammlung von 275 illusionistischen Theaterdekorationen (Prospekte, Kulissen, Panoramawände und Setzstücke des Meininger Hoftheaters aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts) dient. Die „Zauberwelt der Kulisse“ wurde veranschaulicht durch eine Präsentation der originalen Bühnendekoration der Bankettszene (IV. Akt) aus Friedrich Schillers Schauspiel *Die Piccolomini*, dem zweiten Teil

der *Wallenstein*-Trilogie: Das Bühnenbild aus dem Jahre 1882 besteht aus vier Großgemälden, die zusammen einen holzgetäfelten Festsaal mit gobelinbehangenen Wandflächen und Kassettendecke bilden. Die Erläuterungen des kundigen Museumsführers veranschaulichten die Rolle und die Bedeutung des Meininger Hofes für das Theater, bevor die Geschichte des Theaters und seiner Kulissen sowie schließlich die zum Bühnenbild passende Szene aus Schillers Drama mit der Hilfe des Mediums Film nachvollzogen werden konnten. Die beeindruckende Reithalle, 1797 als Marstall nach Entwürfen des hessischen Architekten Heinrich Christoph Jussow gebaut, wurde 1910 anlässlich der Hochzeit der Meininger Prinzessin Feodora mit Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach mit einer Festdekoration verkleidet und 1978 zu einer Sporthalle umgebaut, wobei das Satteldach durch eine flache Konstruktion ersetzt wurde; im Anschluss an eine Nutzung als temporäre Ausstellungshalle und nach 1990 kurzfristig auch als Supermarkt wurden schließlich 1998/99 Pläne aus den 1970er Jahren zur Einrichtung eines Theatermuseums umgesetzt und die Halle im Auftrag der Stadtverwaltung Meinigen sowie mit Unterstützung durch Fördermittel des Freistaates Thüringen aufwändig saniert, wobei auch die historische Dachform wiederhergestellt wurde.

Kenntnisreich und mit viel Einfühlungsvermögen in das private Leben des Hofes zeichnete der Museumsführer das Leben Herzogs Georg II. (1826–1914) und seine Regentschaft ab 1866 nach; als Sohn von Bernhard II., Herzog von Sachsen-Meiningen (1800–1882), und dessen Gattin Marie, geb. Prinzessin von Hessen-Kassel (1804–1888), erhielt er seine Erziehung durch die bedeutenden Pädagogen Moritz Seebeck und Friedrich Fröbel. Nach seinem Studium (Kunstgeschichte, Geschichte und Recht) an der Universität Bonn lernte er beim Hofmaler Paul Schellhorn; 1866 übernahm er die Regentschaft, da sein Vater Bernhard II. auf Druck von Bismarck abdanken musste, weil er im Deutschen Krieg auf der Seite von Österreich stand.

Das Meininger Hoftheater mit 600 Sitz- und 160 Stehplätzen wurde 1831 mit der Oper *Fra Diavolo* von Auber eröffnet, gespielt von der Bethmannschen Truppe; der Architekt des Theaters war Baurat Othmer aus Braunschweig, die Bauausführung lag in den Händen des Hofbaumeisters A. W. Doebner aus Meiningen. Das Theater, das durch die Säulen und das aufgesetzte Giebeldreieck an einen antiken Tempel erinnern sollte, wurde anfäng-

lich saisonweise durch Schauspielgesellschaften genutzt, da noch kein festes Ensemble existierte. Herzog Georg II. wandelte schließlich das Theater in ein Schauspielhaus um, führte Regie und entwarf alle Bühnenbilder und Kostüme selbst. Die Meininger Musterinszenierungen dramatischer Werke gingen um die ganze Welt (unter der Leitung des Regisseurs und späteren Intendanten Ludwig Chronegk 81 Gastspielreisen zwischen 1874 und 1890 durch Deutschland und Europa, von Stockholm bis Triest, von London bis Moskau); ein berühmter Ruf lautete: „Die Meininger kommen!“ Das Haus widmete sich vorrangig Klassikern wie Shakespeare, Schiller, Kleist, Grillparzer und Ibsen. Vor allem die Bühnendekorationen sorgten aufgrund ihrer Neuheit und Pracht für Aufsehen und Aufmerksamkeit und überwältigten mit bühnenfüllenden Landschaftspanoramen und stimmungsvollen Innenraumdekorationen. Als Kristallisationspunkt der modernen europäischen Theaterarbeit bauten die Aufführungen auf den von Herzog Georg II. im Rahmen seiner Theaterreform zwischen 1869 und 1874 entwickelten „Meininger Prinzipien“ auf, die auf absolute Werktreue, überzeugende Ensembleleistungen und die Schaffung eines Gesamtkunstwerks gerichtet waren. Fast alle Bühnenbilder wurden in dem berühmten Coburger „Atelier für szenische Bühnenbilder“ von Max und Gotthold Brückner angefertigt; ihre Malerei zielte auf Naturtreue, Echtheit und Realismus in der Darstellung von Handlungsort und -zeit, auf Akribie und Leichtigkeit im Detail sowie auf meisterlich empfundene Farbigkeit und Sicherheit im Umgang mit den Gesetzen der Bühnenperspektive, was auch Wagner zu schätzen wusste, der ebenfalls in der Werkstatt Brückner für die Bayreuther Aufführungen seiner Opern arbeiten ließ. Die Bühnendekorationen sollten zu einer malerischen Bildwirkung der Inszenierungen beitragen, das Agieren der Schauspieler unterstützen und der Regie eine lebensnahe Spielgestaltung erleichtern.

Im Anschluss an die Präsentation folgte eine Besichtigung der theatergeschichtlichen Ausstellung in der oberen Etage des Museums, die szenographische Entwürfe Herzog Georgs II., Rollenfotos berühmter Mimen des Meininger Hoftheaters, deutsche und ausländische Theaterzettel, Autographen, Requisiten, Kostüme und Preziosen aus der Gastspielreisezeit umfasst. Für die Konservierung all dieser Schätze setzen sich renommierte Schauspieler wie Monica Bleibtreu, Klaus-Maria Brandauer und Armin Mueller-Stahl ein,

deren Autogramme in den Bodenplatten vor dem Museum wiedergegeben sind.

Nach einer kurzen Mittagspause folgte eine Führung durch die musikgeschichtliche Sammlung der Meininger Museen im Schloss Elisabethenburg mit deren Leiterin Dr. Maren Goltz. Diese wartete nicht nur mit weiteren erhellenden Einblicken in die kulturgeschichtliche Tradition der Stadt im 19. Jahrhundert auf, sondern ermöglichte der Weber-Gesellschaft auch eine Museumserfahrung der „modernerer“ Art: Die Ausstellung „Meiningen – Musenhof zwischen Weimar und Bayreuth“ in den historischen Räumlichkeiten des Schlosses überzeugte durch ihre mediale Konzeption und interaktive Gestaltung „zum Anfassen, Hinhören und Begreifen“. Der „Rundgang durch den Musenhof“ führte durch die Zimmer und Salons des Schlosses, in denen jeweils ein bestimmtes Thema im Mittelpunkt stand. Im gemeinschaftlichen Wohnzimmer erfuhr man von den kulturellen Vorlieben und familiären Angelegenheiten des Hausherrn Georg II. und seiner Frau Helene von Heldburg (1839–1923, gebürtige Ellen Franz und vor ihrer Begegnung mit Georg II. Pianistin und Schauspielerin, die vor allem durch ihre enge Freundschaft zu Cosima Wagner, geb. Liszt, bekannt ist). Im Kleinen Salon konnten Porträts von Künstlern, die in Meiningen ein- und ausgingen, durch ein Guckloch betrachtet werden. Im Eckzimmer wurden das Leben und Arbeiten Max Regers thematisiert und so kuriose Objekte wie eine Autohupe mit dem Thema seiner Hiller-Variationen präsentiert; im Empfangszimmer stand Hans von Bülow's Reform der musikalischen Interpretation im Zentrum des Interesses; daneben konnten unterschiedliche Interpretationen von Brahms' 4. Sinfonie an der Hörstation miteinander verglichen werden. Im Speisezimmer durfte dann an der herzoglichen Tafel Platz genommen werden. Auf Knopfdruck stellte die Stimme des Adelsexperten Rolf Seelmann-Eggebert Gastgeber und Gäste des hier nachgestellten Galadiners vom 15. März 1891 vor, wobei ein Blick unter die Speiseglocken die kulinarischen Köstlichkeiten des Tages enthüllte. Die in den Vitrinen der Grünen Bibliothek präsentierten historischen Instrumente der Musiksammlung ließen sich nicht nur anschauen, sondern traten auch akustisch in Reaktion auf näher tretende Betrachter hervor. Den Abschluss der Besichtigung bildete das Audienz-zimmer mit einer Klangschaukel sowie unterschiedlichen Klangobjekten wie

Blumentöpfen und Klaviersaiten, die zu akustischen Experimenten anregen sollen.

Nach dem Rundgang wagten die Mitglieder den Aufstieg in das Turm-café im barocken Hessensaal des Schlosses, eines der schönsten Museums-restaurants Deutschlands. In dem einmaligen Interieur des zauberhaften Saals mit traumhaftem Blick auf die Meininger Altstadt konnten liebevoll hausgemachte Kuchen und Kaffeespezialitäten genossen werden.

Danach ging es hinüber – Meiningen ist eine Stadt der kurzen Wege – in die Stadt- und Kreisbibliothek „Anna Seghers“, wo Frank Ziegler kenntnisreich über die Verbindungen der Familie von Weber zu Meiningen und Hildburghausen sprach. Seine anschaulichen Ausführungen galten der Kindheit und frühen musikalischen Ausbildung Carl Maria von Webers, aber auch der reisenden Theatergruppe des Vaters und vertieften die Einblicke in das theaterbegeisterte Leben des Meininger Hofes (vgl. den Abdruck des Vortrags auf S. 5–50). Daran schloss sich – ebenfalls in den Räumen der gastfreundlichen Bibliothek – die Mitgliederversammlung an.

Ein kleiner Ausflug in den Englischen Garten bot danach Gelegenheit, das Grab von Eugen Friedrich Heinrich, Herzog von Württemberg, aufzusuchen, der am 20. Juni 1822 in Meiningen starb. Eugen, der 1793 die Herrschaft Karlsruhe in Oberschlesien erbte und sie zu seiner ständigen Residenz ausbaute, spielte im Leben Webers eine wichtige Rolle, da er ihm 1806 auf dessen Wunsch den Ehrentitel eines „Musick-Intendanten“ zuerkannte und 1806/07 Gastgeber der Webers in Karlsruhe war; zudem wurde Webers Reise zu seiner folgenreichen Anstellung in Stuttgart und Ludwigsburg von einem Empfehlungsschreiben Eugens an seinen Bruder Wilhelm vom 22. Februar 1807 begleitet.

Diesem bereichernden Tag, der mit dem gemütlichen Zusammensein der Mitglieder im Skyline-Restaurant der „Fronveste“, dem alten „Knasthaus“ Meiningens, das ebenfalls eine herrliche Aussicht auf die Stadt und ihre Umgebung gewährt, ausklang, folgte am Sonntagvormittag ein Ausflug nach Hildburghausen. Ausgehend vom Rathaus führte die Besichtigung mit dem Direktor des Stadtmuseums, Michael Römhild, über den Marktplatz zum ehemaligen Schlossgelände, dann durch die Johann-Sebastian-Bach-Straße zur Christuskirche, anschließend wurden die Innenhöfe der Gebäude neben

der Kirche (alte Schule) und der Druckerei von Joseph Meyer erkundet; nach der Station am Weberhaus ging es über die Knappenstraße zur ehemaligen Brauerei weiter, wobei die Reste der alten Stadtmauer gestreift wurden. Die Obere Allee führte schließlich zum Stadtmuseum zurück, wo der instruktive Rundgang endete.

Hildburghausen, eine fränkische Siedlung aus der Zeit vor 900, die erstmals um 1234 urkundlich erwähnt wurde, wurde 1680 zur Residenzstadt des Herzogtums Sachsen-Hildburghausen. Seine Hoch-Zeit begann im 18. und währte bis ins 19. Jahrhundert. In diese Zeit fielen die Gründungen des „Gymnasium academicum“ 1714 und der Freimaurerloge „Karl zum Rautenkranz“ 1786; die Stadt war Sitz des Verlagshauses „Meyers Bibliographisches Institut“ und erlangte im 19. Jahrhundert unter anderem größere Bekanntheit durch die Helios Fachkliniken, die 1866 als „Herzoglich-Sachsen-Meiningische-Landes-Irrenheil- und Pfllegeanstalt“ eröffnet wurden.

Das sehenswerte Rathaus wurde 1595 unter Verwendung von Teilen des gotischen Vorgängerbaus im Stil der Spätrenaissance errichtet und zählt zu den ältesten Gebäuden der Stadt; es beherbergt gegenwärtig die Stadt- und Kreisbibliothek Joseph Meyer, die Touristinformation und das Trauzimmer sowie die museal eingerichtete Türmerwohnung. Der Marktplatz mit einem Brunnen von Adolph Hildebrandt ist von Bürgerhäusern umgeben, die mehrheitlich nach dem großen Stadtbrand von 1779 nach einem einheitlichen Bauplan errichtet wurden. Das einstige Schloss, das 1685–1695 erbaut wurde, um 1760 als Regierungsgebäude und ab 1867 umgebaut als Kaserne diente, erlitt im April 1945 schwere Beschädigungen durch amerikanischen Beschuss und wurde 1949/50 abgetragen; auf dem Gelände befindet sich heute ein Einkaufszentrum. Die Christuskirche, 1785 auf der Brandstelle der alten Stadtkirche erbaut, ist sehenswert durch die edle, in Weiß und Gold gehaltene Ausstattung und die gewaltige freischwebende Innenkuppel. Von ihrem Turm eröffnet sich der Blick auf den Schlosspark, der um 1700 erst nach französischem Vorbild angelegt und um 1800 im Stil eines englischen Gartens umgestaltet wurde. An der Orgel dieser Kirche soll der junge Weber von seinem Lehrer Johann Peter Heuschkel unterrichtet worden sein. Im Innenhof der Bürgerschule, an der vermutlich auch Weber Unterricht erhielt, erinnert eine Gedenktafel an Friedrich Carl Ludwig Sickler (1773–1836), einen anerkannten Archäologen und

Ägyptologen, der erster Direktor des 1812 gegründeten Gymnasium Georgianum war. Das ehemalige Verlagshaus von Joseph Meyer (1796–1856) in der Oberen Marktstraße beherbergte nach der 1828 erfolgten Verlegung des Bibliographischen Institutes nach Hildburghausen ein florierendes Unternehmen, da sich der Verlag sehr schnell zu einem der erfolgreichsten Unternehmen dieser Art in Deutschland und Europa entwickelte und unter anderem Klassikerausgaben, *Meyers Universum*, Bibeln, Stahlstichfolgen geographischer Werke sowie das 52-bändige *Große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände* (1840–1855) und *Meyers Konversationslexikon* herausgab. Der Sohn Herrmann Meyer verlegte das Bibliographische Institut schließlich 1874 nach Leipzig.

Das Wohnhaus der Familie Weber befindet sich an der Ecke Obere Marktstraße und Knappengasse (Obere Marktstraße 21, heute 43) und trägt an der Front eine Gedenktafel mit dem Hinweis „Hier wohnte Carl Maria von Weber 1796–1797“. Von dort geht der Blick zum Gasthaus „Zur Schwane“, in dem die Familie von Weber 1794 vermutlich auf ihrer Durchreise von Nürnberg nach Weimar abgestiegen war. In der Knappengasse wohnte außerdem der Maler Carl August Kessler (1788–1862); daneben befindet sich das aktuelle Restaurierungsprojekt: Palais Feuchtersleben (Knappengasse 18), in dem der Bildhauer Ernst Konrad (1818–1882) wirkte. Als weitere Höhepunkte seien das Trützschlersche Milch- und Reklamemuseum, das an frühere Formen gewerblicher Milchverarbeitung erinnert, sowie das Stadtmuseum in der „Alten Post“ genannt, das den Gesellenbrief eines Musikers aufbewahrt, auf dem u. a. Webers damaliger Lehrer Heuschkel unterschrieben hat, und eine wertvolle Sammlung von Erstausgaben des Bibliographischen Institutes von Joseph bzw. Hermann Meyer umfasst.

Diese konzentrierten Einblicke in die reiche Kulturgeschichte Meinings und Hildburghausens sowie in die Verflechtungen der Familie von Weber mit dieser Region waren ausgezeichnet ausgewählt und überaus sorgfältig organisiert. So kam wohl bei vielen Teilnehmern der Wunsch nach einem längeren Aufenthalt in dieser auch landschaftlich anziehenden Gegend auf. In jedem Fall wurde bei diesem zweitägigen Jahrestreffen deutlich, was Weber meinte, als er in einem Brief vom 15. August 1820 an Gottlob Roth in Dresden schrieb: „Unglaublich, was für Enthusiasmus für die Kunst in Thüringen herrscht“.

Solveig Schreiter, Markus Bandur

Weber-Musiktage in Karlsruhe / Pokój 2015

Das inzwischen 12. „Musikfestival der historischen Parks und Gärten“ zu Ehren von Carl Maria von Weber fand vom 4. bis 6. Juni 2015 statt. Das Eröffnungskonzert in der Sophienkirche, eingeleitet durch Grußworte des evangelischen Pfarrers, der Bürgermeisterin sowie des Präsidenten des Oppelner Kreistags, stand unter dem Motto „Bel canto“. Joana Zawartko (Sopran), Justyna Kopiszka (Mezzosopran), Damian Chróściński (Tenor) und Aleksander Bardasow (Bass) trugen, am Klavier begleitet von Michał Szku-rienko, abwechselnd Lieder, Arien und Duette von Weber („Meine Lieder, meine Sänge“, „Ich denke dein“, Fatimes Romanze aus dem *Oberon*), Mozart, Tschaikowsky und anderen Komponisten vor, vom zahlreichen Publikum mit großem Beifall bedacht.

Am zweiten Tag luden Schüler der Staatlichen Musikschule Namslau zu einem kleinen Akkordeonkonzert in die evangelische Sophienkirche ein. Sie spielten u. a. Werke von Haydn und Mozart. Es folgten vier junge Musike-rinnen und Musiker mit Klavierstücken Webers, bearbeitet für zwei Flöten, Trompete und Keyboard, die sie wundervoll und mit viel Hingabe spielten. Auch sie bekamen viel Applaus für ihre Vorträge. Anschließend spielte das große Jugendblasorchester aus der Gemeinde Walce bei Oppeln Werke verschiedener Meister, zum Abschluss als Zugabe Webers *Freischütz*-Jägerchor, erneut mit großem Beifall bedacht. Die ersten beiden Festivaltage wurden letztmalig vom langjährigen künstlerischen Leiter Jacek Woleński vorbereitet und moderiert; die deutsche Übersetzung lag wiederum in den bewährten Händen von Leonard Malcharzyk.

Am dritten Tag, dem 6. Juni, ging es traditionell in die katholische Kirche von Pokój, diesmal zu einem Chorkonzert mit dem Chor der Oppelner Universität „Dramma per Musica“ unter der Leitung von Elżbieta Trylnik. Das Ensemble sang wundervolle Chorwerke von schlesischen Komponisten, außerdem von Mozart, Schubert und weiteren Komponisten aus dem 19. Jahrhundert. Es war ein wundervoller Abschluss; in der Ansprache der Bürgermeisterin wurde allen ein frohes Wiedersehen zum Weber-Festival 2016 gewünscht. Auf dieses 13. Festival (26.–28. Mai 2016) darf man gespannt sein, dann unter einem neuen künstlerischen Direktor: Herrn Hubert Prochota von der Staatlichen Musikschule Oppeln.

Alfred Haack

Kampf und Sieg oder 20. Eutiner Weber-Tage im Jahr 2015

Auch die 20. Eutiner *Weber-Tage* hätten sich im Jahre 2015 dem sich großen allgemeinen Interesses erfreuenden historischen Ereignis – der Beendigung der napoleonischen Kriege vor 200 Jahren, 1815 in Waterloo – widmen wollen. Die damalige Musikwelt hatte sich mit zahlreichen Kompositionen dieser Befriedung Europas angenommen. Und auch Carl Maria von Weber hatte 1815, wohl von Beethovens Komposition *Wellingtons Sieg* angeregt, eine Kantate auf einen Text von Johann Gottfried Wohlbrück komponiert. *Kampf und Sieg* steht auf dem Titelblatt der Partitur des musikalisch anspruchsvollen Werkes, dessen autographe Partitur in der Eutiner Landesbibliothek aufbe-wahrt wird als Geschenk von Webers Enkel Karl von Weber – den Bürgern Eutins als Dank für die Errichtung des Weber-Denkmal im Jahre 1890.

In Eutin ist die Kantate vollständig oder in Teilen häufiger aufgeführt worden, wenigstens bis zum Zweiten Weltkrieg, danach nicht mehr. 2015 wäre ein guter Anlass gewesen, diese Komposition in einer auch historisch erklärenden Fassung zu einem wieder hörbaren Ereignis zu machen, zumal Bürger Eutins sich 2012 zu der Restaurierung des Autographs zusammen-gegan hatten. Die Pressekonferenz zur Vorstellung der restaurierten Hand-schrift fand im Juni 2013 in der Eutiner Landesbibliothek statt. Aber eine solche Aufführung erfordert ein gutes Orchester, Chor und Solisten. Die Eutiner Festspiele haben indes kein stehendes Orchester mehr, so dass man zusätzliche Proben neben den Opern nicht mehr hätte leisten können. Auch in Kiel und Lübeck war keine Möglichkeit zu finden. Dabei hätte eine CD von einer guten Aufführung doch ein gutes Werbemittel für Eutin und Weber werden können. Man sollte den Plan keinesfalls gänzlich ad acta legen, aber eine günstige Gelegenheit zur Wiederaufführung ist freilich verpasst worden. Selbst die sehr an Webers Musik interessierten amerikanischen Studenten der Musikhochschule von Lawrence, der Eutiner Partnerstadt in Kansas, die sich an den Eutiner Opernfestspielen jährlich beteiligen, haben sich noch nicht zu einer klingenden Beschäftigung mit der Kantate entschließen können. Dabei hielt Carl Maria von Weber sie für sein damals bestes Werk. Zwei Veranstal-tungen widmeten sich immerhin dem Jubiläum: ein Konzert im Jagdschlöss-chen am Ukleisee am 28. Juni (1805–1815. *Komponieren unter Kanonen*

donner) und ein Vortrag von Wolfgang Griep in der Eutiner Landesbibliothek (1815 – *Das Jahr ohne Sonne*) am 30. September.

Ein Konzert zu *Weber in Prag* eröffnete die *Weber-Tage* am 7. Juni im Rittersaal des Eutiner Schlosses; Schüler und Studenten der Gesangslehrerin Eva Monar brachten Szenen, Arien und Duette aus dem Repertoire des ehemaligen Prager Ständetheaters zur Aufführung, die Weber in der Zeit seines dortigen Wirkens selbst dirigiert hatte: Es erklangen Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Ditters von Dittersdorf, Friedrich Heinrich Himmel, Ferdinand Kauer, Louis Spohr, Wenzel Müller sowie aus Webers *Silvana* und *Abu Hassan*. Martin Karl-Wagner steuerte mit seinem *trio brioso* Arrangements von Ouvertüren und anderen Opern-Instrumentalnummern bei und führte durch diesen vielseitigen Abend. Ähnlich interessant, was das Repertoire anbetrifft, war das Konzert *Von der fürstlichen Musik zum musizierenden Fürsten* am 23. August, welches sich – wiederum im Eutiner Schloss – dem widmete, was in Eutin in der Zeit zwischen 1770 und 1815 erklang. Armin Diedrichsen sang, begleitet vom *Kieler Barockensemble*, Lieder, Oden und Arien aus dem Notenarchiv der Eutiner Hofkapelle: Werke von Johann Heinrich Hesse, Franz Anton von Weber, Ferdinand Kauer und Wenzel Müller.

Die regelmäßig an den *Weber-Tagen* beteiligte Kreismusikschule Ostholstein widmete dem Komponisten zwei Konzerte ihrer Dozenten, einen Klavierabend zu vier Händen (19. September) und einen Kammermusikabend unter dem Motto *Von lyrisch bis virtuos – Die Klarinette in der Romantik* (20. September). Das Abschlusskonzert am 21. November lag schließlich in den Händen von Bernhard Busch, dem Leiter des Musikschul-Kammerorchesters. Im Rahmen dieses Abends verabschiedete sich Markus Föhrweißer, der langjährige Leiter der Kreismusikschule Ostholstein, von den *Weber-Tagen*; für seinen immerwährenden Einsatz ist ihm herzlich zu danken.

Die Freundschaft Carl Maria von Webers mit Giacomo Meyerbeer und dessen Eltern stand im Zentrum eines Vortragskonzerts am 12. November unter dem Titel *Geliebter und theurer Bruder!*, moderiert durch Thomas Kliche; Veranstalter waren das Ostholstein-Museum und der Kulturbund. Die in Eutin durch die Auftritte 2012 und 2013 bereits bestens bekannte Berliner Sängerin Andrea Chudak, am Klavier begleitet von Andreas Schulz,

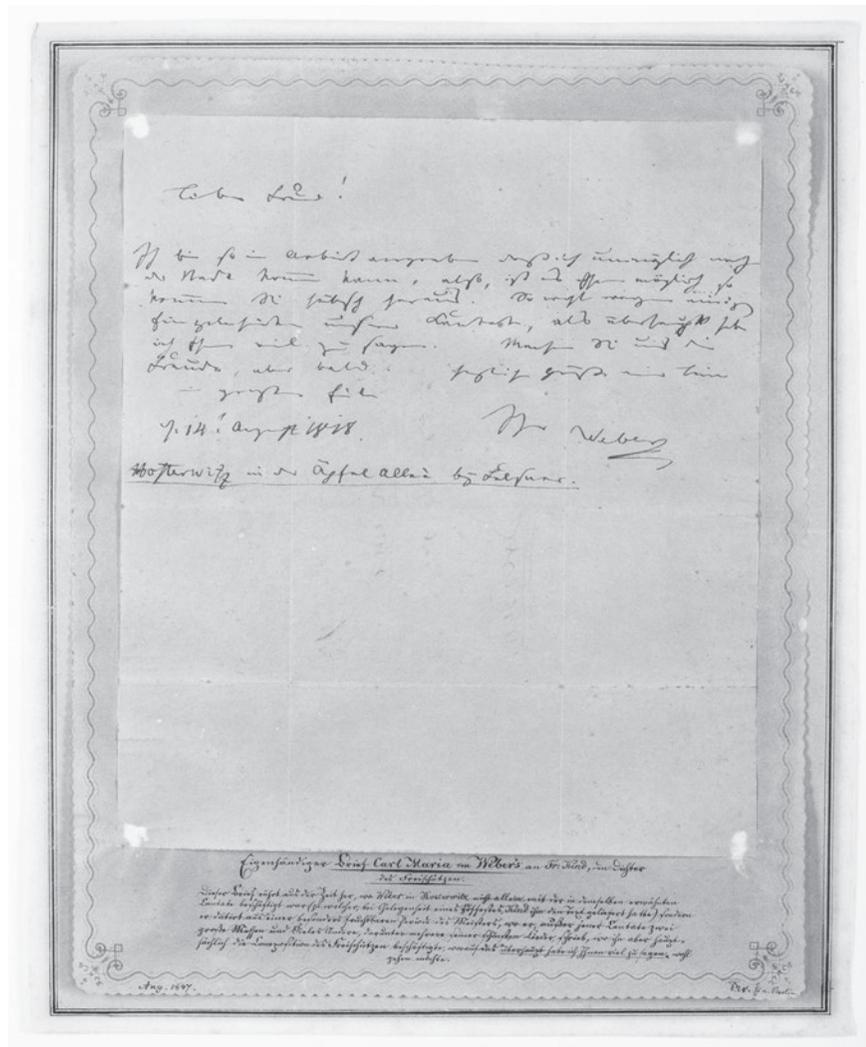
ergänzte die Ausführungen, Lesungen aus Briefen und aus Dokumenten beider Komponisten musikalisch.

Da sich das Wetter zum Musizieren auf dem Marktplatz im Sommer 2015 freundlich verhielt, lockte es viele Eutiner und Gäste zu dem jährlich Anfang August wiederkehrenden Spiel des *fidelen Blasquartetts* mit Martin Karl-Wagner, das am 5. August für alle gerade vorbei eilenden oder spazierenden Gäste der Stadt kostenlos zugänglich war, arrangiert von der Tourist-Information und der Bäckerei Klausberger. Anders verhielt sich das dann schon gegen Ende der *Weber-Tage*, am 6. November, als Dr. Dietrich Fey zu seinem „konzertbegleiteten Stimmungsgemälde“ im Geburtsmonat Webers (*Herzklopfen im November*) in den Hof Rastleben einlud, bei dem junge Künstler der Musikhochschule Lübeck mit Werken für Klarinette und/oder Streichquartett zu hören waren. Die Konzerte im Hause Rastleben haben bereits Tradition, neu daran war in diesem Jahr die Zusammenarbeit mit der Musikhochschule, die auch weitere Aufführungen verantwortete. *Freischützfantasie* hatte die Flötenklasse von Prof. Angela Firkins ihr Auftreten im Eutiner Schloss am 15. Juli überschrieben, mitveranstaltet durch das *musicbuero*. *Wir in Eutin* prangt auf dem Umschlagtitel des Programmheftes der Musikhochschule, die darin ihr Ziel erläutert, durch solche Konzerte den Studenten Praxiserfahrung zu ermöglichen und der Region Konzerte von hoher Qualität zu schenken. Dem neuen Präsidenten der Musikhochschule Prof. Rico Gubler sei dafür herzlich gedankt! Auch der Klavierabend am 18. Oktober erfreute seine Zuhörer durch das persönliche, auch kommentierende Auftreten der Dozenten und die Anwesenheit des Präsidenten selbst. Ein gutes zukünftiges Kooperieren in Eutin ist nur zu begrüßen.

Ute Schwab

Heimkehr eines Briefes von Carl Maria von Weber ins Hosterwitzer Haus

Am 10. August 1847 stiftete F. W. Jähns dem Hosterwitzer Weberhaus zwei Autographe des Komponisten: einen Brief an Friedrich Kind mit einem Portrait Webers (Lithographie von Gustav Heinrich Gottlob Feckert nach Carl Christian Vogel von Vogelstein) und ein Skizzenblatt zu *Oberon*. Das Schreiben an Kind war am 14. August 1818 in Hosterwitz entstanden. In der kurzen Mitteilung bat Weber den Dichter, in sein Sommerquartier zu kommen



wegen Absprachen bezüglich der gemeinsamen Arbeit an der *Jubelkantate*, die anlässlich des 50. Regierungsjubiläums Friedrich August I. geschaffen werden sollte. Neben dem 1836 ebenfalls von Jähns dem Haus zugewiesenen Gästebuch waren diese Dinge die ersten Weber-Dokumente, welche zukünftige Besucher auf die besondere Bedeutung des Hauses – damals ja noch längst kein Museum – aufmerksam machen sollten.

Der Brief war 2005 auf einer Versteigerung des Auktionshauses J. A. Stargardt in Berlin zusammen mit dem Gästebuch und dem *Oberon*-Blatt von Nachfahren der ehemaligen Hausbesitzer angeboten worden. Das *Oberon*-Blatt wurde von unbekannt ersteigert, das Gästebuch vom damaligen Mitglied der Weber-Gesellschaft, Frau Carola Fuhrmann, die es großzügig dem Weber-Museum schenkte. Der Brief fand bei der Auktion keinen Abnehmer.

Im Frühsommer 2015 entdeckte man in Dresden von Museumsseite zufällig diesen Brief als Angebot bei Ebay und erkannte ihn als jenes Weber-Schriftstück, das Jähns einst dem Haus übergeben hatte. Bekannte der ehemaligen Hausbesitzerin hatten den Brief von dieser ererbt und wollten ihn jetzt verkaufen. Da die geforderte Summe im Museum nicht verfügbar war, trat man an die Schenkerin des Gästebuches heran, die auch sofort zusagte und am 25. Oktober diese Summe der Leiterin des Weber-Museums im Rahmen einer Veranstaltung persönlich aushändigte. So kann der Brief nun nach etwa 100 Jahren an den ursprünglichen Stiftungsort zurückkehren. Das Papier ist allerdings stark lichtgeschädigt und muss zunächst einem Papierrestaurator vorgelegt werden. Die Kosten für eine etwaige Restaurierung würden die Verkäufer des Briefes übernehmen.

Aus restauratorischen Gründen wird der Brief nur zu besonderen Gelegenheiten im Museum gezeigt und ansonsten eine Kopie des wertvollen Stückes ausgestellt werden.

Dorothea Renz

Kleiner Baermann-Nachtrag

Wer schon einmal über den Alten Südlichen Friedhof in München geschlendert ist, der weiß, dass dort auch etliche Weggefährten Carl Maria von Webers ihre letzte Ruhe gefunden haben. Ausgerechnet das Grab des berühmten Klarinettenisten Heinrich Baermann (vgl. S. 71ff.) wird man allerdings vergeb-

lich suchen – der Grabstein existiert nicht mehr. Georg Reindl aus Moosburg, Musiklehrer und seit 2016 Mitglied der Weber-Gesellschaft, ließ das keine Ruhe; er wandte sich an die Friedhofsverwaltung und erhielt folgenden Bescheid: Das Grab befindet sich in Section 5, Reihe 17, Nr. 35; es wurde 1912 für erloschen erklärt und der Grabstein entfernt. Eine Wiederbelegung der Grabstätte fand nicht statt. Nach den Unterlagen der Verwaltung, die uns Herr Reindl freundlicherweise zugänglich machte, wurde in der Familien-grablege nicht nur Heinrich Baermann beigesetzt, sondern u. a. auch dessen letzte Ehefrau Maria, geb. Eder (Beisetzung 11. Dezember 1851), die Söhne Heinrich (Beisetzung 28. Dezember 1866) und Carl (Beisetzung 25. Mai 1885), die Schwiegertochter Barbara, geb. Schmitz (Beisetzung 29. März 1892), sowie die Enkelinnen (ledige Töchter von Carl und Barbara) Anna (Beisetzung 8. Juli 1904) und Wilhelmine (Beisetzung 5. April 1912). Diese Hinweise waren Anlass, in der Personendatenbank der Weber-Gesamtausgabe die Nachweise zur Familie Baermann nochmals zu überarbeiten, u. a. mit Hilfe von Unterlagen aus dem Schnoor-Nachlass in der Berliner Staatsbibliothek (in Ordner 7), auf die Eveline Bartlitz bei Sichtung dieses Bestandes aufmerksam geworden war, sowie dem Baermann-Familienbogen aus dem Münchner Stadtarchiv, den vor Jahren Werner Krahl bei seinen Ermittlungen zu Heinrich Baermann und Helena Harlas entdeckt hatte. Wir danken allen Beteiligten für Ihre Recherchen, Anregungen und das zur Verfügung gestellte Material herzlich!

Frank Ziegler