

Heft 3

Frühjahr 1994

Weberiana

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

Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8
D - 10117 Berlin
Tel. 030/20378685

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß 14. März 1994

Bildnachweis: Erwin Döring, Dresden (S. 5), Staatsbibliothek zu Berlin - PK (S. 20,
23, 37, 51), Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mäser (S. 40,
43, 46)

Druck: Kleinoffsetdruck Dieter Dressler, Berlin, Tel. 030 / 612 59 56

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Bahnen.

INHALT

Vorbemerkung	2
Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber. Ein Porträt von Ute Schwab	3
Notizen und Arbeitsberichte:	
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold (Berichte von Eveline Bartlitz, Joachim Veit und Frank Ziegler)	6
Wissenschaftliches Kolloquium zur Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in Detmold (von Frank Ziegler)	14
Beiträge:	
Eveline Bartlitz: Einige Beobachtungen beim Autographenvergleich mit der gedruckten Ausgabe der Reisebriefe 1823/1826	19
Till Gerrit Waidelich: <i>Ein gewisses Eingreifen</i> und die <i>hie und da ganz unrichtige Beobachtung der Tempos</i> . Weitere Dokumente zum Dirigenten Weber in Breslau 1805 - 1806	26
Till Gerrit Waidelich: <i>Es ist eine moderne Oper und das mag genug seyn</i> . Zu Carl Maria von Webers Beschäftigung mit Peter Winters "großer Oper" <i>Marie von Montalban</i>	32
Karl Wilhelm Geck: Weber und Wagner. Notizen zu neu erworbenen Notenautographen der Sächsischen Landesbibliothek	41
Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der Oper <i>Euryanthe</i> von Carl Maria von Weber. Notizen zur Dissertation von Marita Fullgraf	47
Dagmar Beck: <i>Unter alten Raritäten</i> . Ein unbekanntes Weber-Bild	49
Aufführungsberichte:	
Sybille Becker: Weber zweimal anders als gewöhnlich. Presseecho der <i>Freischütz</i> -Aufführungen in Zürich und Bonn	52
Jochen Wolf: Weber-Zyklus in Kassel	55
Peter Schmalfuß: Musikalische Ritterspiele. Bericht über Webers <i>Euryanthe</i> in Aix-en-Provence	56
Ute Schwab: Grüße aus der Heimat. Eutiner Weber-Aktivitäten	57
Tonträgerneuerscheinungen (von Frank Ziegler)	57
Mitteilungen aus der Gesellschaft (von Eveline Bartlitz, Ute Schwab, Alfred Haack, Hans John und Frank Ziegler)	63
Kuriosa	72

VORBEMERKUNG

Nach Erscheinen des zweiten Heftes der *Weberiana* (1993) hat sich Herr Günter Zschacke, Lübeck, aus beruflichen Gründen entschlossen, die Redaktion unseres Mitteilungsblattes abzugeben. Wir bedauern seine Entscheidung und danken ihm sehr herzlich für die geleistete Aufbau-Arbeit.

Die Redaktion hat im Oktober 1993 Frank Ziegler, Berlin, übernommen. Dabei wird das Profil der Mitteilungen unverändert bleiben – sie sollen das Wirken der Weber-Gesellschaft und das Gedeihen der Gesamtausgabe begleiten und öffentlich machen. Wie schon in den ersten beiden Heften kann man sich über ausgewählte Theater- und Konzertaufführungen Weberscher Kompositionen sowie Neuerscheinungen auf dem Buch-, Musikalien- und Plattenmarkt zum Thema Weber informieren. In größerem Umfange als bisher sollen aber auch wissenschaftliche Beiträge das Gesicht der Zeitschrift prägen. Umfangreichere Arbeiten bleiben selbstverständlich den *Weber-Studien* vorbehalten.

Weniger bekannte Weber-Porträts schmückten bisher die Titelseiten der *Weberiana*. Solche Abbildungen sind auch in Zukunft in der Zeitschrift zu finden, versehen mit einem kleinen Kommentar als Beitrag zum wenig "beackerten" Feld der Weber-Ikonographie, das noch erstaunlich viele weiße Flecken aufweist. Schon Weber beklagte: *da hatte ich ein rechtes Leidwesen wie ich sah daß man mir in Stuttgart alle meine Familien Portraits schändlichst verlohren oder behalten hat. es ist recht traurig und thut mir unendlich wehe, nur ein von mir geschmirtes Bild meiner Mutter und ein gutes meines Vaters ist noch mit gekommen.* (8. 9. 1817 an seine Braut Caroline)

Neu ist die Rubrik *Porträt*. Hier sollen ausgewählte Mitglieder unserer Gesellschaft und andere Persönlichkeiten, die sich um Weber verdient gemacht haben, vorgestellt werden – und wie könnte man diese Reihe besser beginnen, als mit der Würdigung unseres Ehrenpräsidenten Hans-Jürgen Freiherrn von Weber.

Ein besonderer Dank geht an alle Autoren dieses Heftes, die sich ohne jede Vergütung bereitgefunden haben, teils sogar sehr umfangreiche Beiträge zu liefern. Ich hoffe auch in Zukunft auf eine solche rege Beteiligung. Briefe oder Manuskripte erwartet gespannt die Redaktion in Berlin. Danken möchte ich ebenso den Mitarbeitern der beiden Weber-Arbeitsstellen, die die Entstehung dieses Heftes von der Planung bis zum Korrekturlesen tatkräftig unterstützten.

Abschließend noch eine Bitte in eigener Sache: Die Schriftleitung der Weber-Gesellschaft sucht dringend einen Sponsor für den Kauf eines Tintenstrahldruckers (gegen Spendenbescheinigung), würde sich aber auch über ein geräuscharmes gebrauchtes Gerät sehr freuen.

HANS-JÜRGEN CARL-MARIA FREIHERR VON WEBER

Ein Porträt von Ute Schwab

Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber, Urenkel unseres Namens-Patrons, wurde am 10. Dezember 1910 in Dresden geboren. Sein Vater Herbert Max-Maria Freiherr von Weber, Hauptmann im Dresdner Leibregiment N° 100, fiel bereits zu Beginn des 1. Weltkrieges im September 1914 in Frankreich, und so erzog die Mutter Lizzy geb. von Witzleben Sohn Hans-Jürgen und Tochter Ingrid (*31.7.1914) allein. Im Haus der ebenfalls in Dresden lebenden Großmutter Marion von Weber fanden die ersten Begegnungen mit der Dresdner Musikwelt statt, hier erlebte Hans-Jürgen von Weber Richard Strauss mit seiner Frau Pauline und die großen Dirigenten Otto Klemperer, Karl Böhm, Joseph Keilberth, Wilhelm Mengelberg. Die enge Beziehung Marion von Webers zur Familie von Schuch, prägte seine Begeisterung für die Tochter, die Sängerin Liesel von Schuch. Und auch Gustav Mahler gehörte zu den Freunden des Hauses. Ihn hatte der Großvater Carl Freiherr von Weber erwählt, das Webersche Fragment der Oper *Die drei Pintos* zu vollenden.

Besondere Anlagen zu einem musikalischen Beruf zeigte der Knabe nicht, doch weckten die engen Verbindungen der Familie zu Künstlern in aller Welt bald ein vielseitiges Interesse an der Musik, auch dank der regelmäßigen Besuche der Dresdner Oper. Den Anfang machten am 14. Dezember 1918 *Hänsel und Gretel*, bald gefolgt vom *Freischütz*. Zu den frühen Erinnerungen an die Musik seines Urgroßvaters gehört die Jubiläums-Aufführung anlässlich der 100. Wiederkehr der Uraufführung des *Freischütz* im Jahre 1921, zu der Max von Schillings die Familie von Weber in die Berliner Staatsoper einlud. Der zehnjährige Knabe verneigte sich nach der Aufführung vor Orchester und Publikum und wurde bei einer anschließenden Feier nochmals mit dem Jägerchor begrüßt. Schließlich war der junge Hans-Jürgen von Weber nunmehr der Erbe des Nachlasses seines berühmten Vorfahren, der auf Veranlassung von Max Maria von Weber jeweils in der Manneslinie der Familie von Weber weitervererbt werden sollte. Solange der Urenkel noch in beruflicher Ausbildung stand, hatte seine Tante Mathilde, die Schwester des Vaters, in Dresden die Betreuung des Nachlasses übernommen; eine Aufgabe, der sie sich in unermüdlicher Arbeit und mit Hingabe widmete, etwa bei der Übertragung zahlreicher Briefe. Nach ihrem Tode im Jahre 1956 mußte der Erbe die Rechtmäßigkeit seiner Ansprüche allerdings nochmals durch eine gerichtliche Entscheidung bestätigen lassen. In den tatsächlichen Besitz des Nachlasses gelangte Hans-Jürgen von Weber dadurch keineswegs; die Gesetze der DDR ließen im Jahre 1956 die Ausfuhr von nationalen Kulturgütern nicht zu. So hatte die Tante in weiser Voraussicht Sorge dafür getragen, daß der Nachlaß nicht auseinandergerissen, sondern der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin als Depositum übergeben wurde, wo sich bereits seit 1881 die von Friedrich Wilhelm Jähns zusammengetragene gewichtige Weberiana-Sammlung befand. Schon Max Maria von Weber hatte die Berliner Bibliothek für den Fall des Ausbleibens eines männlichen Erben als Aufbewahrungsort des Nachlasses bestimmt; seit 1956 standen die Schätze nun für die wissenschaftliche Benutzung in Berlin zur Verfügung.

Der Lebensweg des Hans-Jürgen Freiherrn von Weber hatte ihn nach den ersten 18 Lebensjahren von Dresden weggeführt, zuerst begann er eine kaufmännische Lehre in einer Hamburger Im- und Exportfirma. Seit dieser Zeit widmete er sich seinem (neben der Musik) zweiten Hobby: dem Rudern, das er erst Anfang 1993 aufgeben mußte. 1931, nach Beendigung der Lehre in Hamburg, übersiedelte er für ca. zwei Jahre nach London und arbeitete dort in einer Zellstoff-Vertretungsfirma. Musik, auch die seines Urahns, blieb in der Zeit der beruflichen Ausbildung wie auch im späteren

Leben immer nur die schönste Privatsache. In London fand er Anschluß an die der internationalen Musikwelt sehr verbundene Familie des Admirals Harcourt, die sonntags häufig Hauskonzerte veranstaltete. Zu einer der Töchter des Hauses, Diana Griselda, blieb er, nur durch die Jahre des 2. Weltkriegs unterbrochen, bis auf den heutigen Tag in Kontakt. Seit 1947 ist sie die Frau von Lord Yehudi Menuhin, einem der frühesten Mitglieder in der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft.

Von 1933-1935 trug Hans-Jürgen von Weber sein Beruf als Kaufmann nach Tanganjika zur Deutsch-Ostafrikanischen Gesellschaft. Es schlossen sich drei Jahre Aufenthalt in Berlin und dann in Wien an. Zwischen 1939 und 1945 blieb ihm der aktive Kriegsdienst als Reserve-Offizier nicht erspart. Gleich nach Kriegsende wurde er als Dolmetscher zu den Kapitulationsverhandlungen mit der Amerikanischen Armee in der Nähe von München verpflichtet; danach kehrte er in seine alte Papierfirma nach Rosenheim zurück, von wo aus er 1956 nach Hamburg versetzt wurde, wo er noch heute lebt und tätig ist. Reisen in alle Kontinente der Welt gehörten zu den dienstlichen Aufgaben seines Berufsalltages.

Aus seiner im April 1939 in Dresden geschlossenen Ehe gingen zwei Kinder hervor: 1940 der Sohn Christian und 1942 die Tochter Martina. Beide sind heute mit großem Interesse Mitglieder der Weber-Gesellschaft. Nach der gütlichen Scheidung von seiner ersten Frau im Jahre 1956 heiratete Freiherr von Weber 1967 zum zweiten Mal. Auch seine heutige Gattin Ute von Weber ist ein engagiertes Mitglied unserer Gesellschaft.

1957 führte Hans-Jürgen von Weber nach langer Pause eine erste Reise in seine Vaterstadt Dresden. Das ehemalige Sommerhaus Carl Maria von Webers in Hosterwitz wurde am 5. Juni, Webers 131. Todestag, als Carl-Maria-von-Weber-Gedenkstätte eingeweiht, und er war als Ehrengast geladen. Viele weitere Besuche in Dresden folgten, und seit 1978 erhielt er regelmäßige Einladungen zu den Dresdner Musikfestspielen und den Weimarer Musikseminaren.

Als Dank für die Bemühungen um das Werk Carl Maria von Webers schenkte Hans-Jürgen von Weber im Jahre 1986, anlässlich des 200. Geburtstages des Komponisten, der Stadt Dresden die Gemälde aus Familienbesitz, die bereits seit 1956 das Museum in Hosterwitz zierten. Das in London entstandene Bild Webers von Sir George Hayter erhielt die Semperoper. Zugleich wandelte er die Leihgabe der in der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin verwahrten Weber-Autographe in eine Schenkung um, auch in der Hoffnung, damit dem Beginn einer Gesamtausgabe der Werke näher zu kommen. Mit diesem Anliegen konstituierte sich 1988 ein international besetztes Weber-Kuratorium. Nach der Öffnung der Mauer wurde am 3. April 1991 in der Berliner Staatsbibliothek die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft gegründet, die sich vor allem der Förderung der Gesamtausgabe, aber auch der Pflege der Werke Webers widmen will.

Hans-Jürgen Freiherr von Weber ist seit der Gründung Ehrenpräsident der Gesellschaft und unermüdlich fördernd im Sinne der Gesellschaft tätig. Daß ihm die Kraft und Gesundheit in diesem hohen Alter gestatten, sich dem Vermächtnis Webers, aber auch anderen kulturellen Interessen zu widmen, ließ ihn daneben zu weiteren Ehrenämtern kommen. So ist er Ehrenszenator der Musikhochschule Carl Maria von Weber in Dresden, Ehrenmitglied des Neuen Dresdner Kunstvereins, Ehrenmitglied der Gesellschaft der Freunde und Förderer der Sächsischen Landesbibliothek, Ehrenmitglied im Vorstand des Fördervereins der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, Schirmherr des Carl-Maria-von-Weber-Männerchores in Berlin; er hat ein Patronat für den Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerb der Münchner Musikhochschule und wurde anlässlich seines 80. Geburtstags, den er in seiner Heimatstadt feierte, zum musikalischen Sonderbotschafter der Stadt Eutin, dem Geburtsort Carl Maria von Webers, ernannt. Dort wird auf seine Anregung hin seit 1986 alljährlich in

zeitlicher Nähe zum Geburtstag des Komponisten im November ein Gedenkkonzert für den großen Sohn dieser Stadt veranstaltet.

Wir wünschen uns, daß Hans-Jürgen Freiherr von Weber seine Kraft für seinen Urahn und damit auch für unsere Gesellschaft noch lange einsetzen kann, daß seine Anregungen und Bemühungen uns weiterhin tragen werden, und wir danken ihm an dieser Stelle ausdrücklich für sein großes Engagement.



Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber 1986 vor der Dresdner Semperoper

AUS DEN ARBEITSSTELLEN IN BERLIN UND DETMOLD

Herbst 1993 – Frühjahr 1994

Auftakt

Rechtzeitig zur Detmolder Tagung im vergangenen Herbst lag der erste Band der von Gerhard Allroggen und Joachim Veit herausgegebenen neuen Reihe *Weber-Studien* vor, der 15 Aufsätze in- und ausländischer Weber-Forscher enthält (ein Inhaltsverzeichnis ist in Heft 2 der *Weberiana* veröffentlicht). Diese neue Reihe soll das Erscheinen der Gesamtausgabe begleiten und versteht sich als ein Forum der Weber-Philologie aber auch der allgemeinen musikgeschichtlichen Forschung zu Weber und seinem Umkreis. Neben Aufsatz-Sammelbänden sollen hier auch Einzelstudien, Dissertationen oder Habilitationsschriften veröffentlicht werden. Der zweite Band der Reihe, die Münchener Dissertation von Wolfgang M. Wagner über *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, ist bereits in Arbeit. Die Bände sind in Farbe und Titelei-Schriftsatz der künftigen Gesamtausgabe angeglichen und geben so vor dem Erscheinen des ersten Bandes der Notenausgabe einen kleinen Vorgeschmack auf deren Äußeres. Band 1 der *Weber-Studien* mit einem Umfang von 292 Seiten kann über den Buchhandel oder über den Verlag von B. Schott's Söhnen zum Preis von 68.- DM bezogen werden (Bestellnummer ED 8207).

JV

Kritischer Bericht

Ungewohnte Finanzkünste mußten die Detmolder Mitarbeiter bei der Abrechnung der Tagung vom vergangenen Herbst entwickeln. In der ersten Woche nach dem Ereignis und noch halb erschöpft begannen die finanziellen "Aufräumungsarbeiten", bei denen Dagmar Kreher und Joachim Veit aber schnell klar wurde, daß sie mit *diesen* "Noten" nur sehr laienhaft zu hantieren verstehen. Doch die Not mit den Noten hatte schnell ein Ende, als freundlicherweise Herr Engelhardt als Schatzmeister der Gesellschaft zur Förderung der Weber-Gesamtausgabe die Finanzpartitur in die Hände nahm. In großer Geduld hat er das Ganze wieder "stimmig" gemacht und das zuvor arg ungeordnete Plus- und Minus-Getöse zu harmonisch bilanzierten Klängen gefügt. Es ist zu hoffen, daß Herrn Engelhardt als Direktor der Dresdner Bank AG in Detmold nicht häufiger solche "Kunden" über den Weg laufen, denn wir hoffen, daß wir vielleicht auch bei künftigen Tagungen nach seinen "Noten" musizieren können.

JV

Weber mit grünem Punkt?

Auch im vergangenen Jahr hat das *Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität - Gesamthochschule - Paderborn* die Detmolder Arbeitsstelle wieder großzügig unterstützt. Ohne diese Unterstützung wäre weder das Programmbuch der Tagung noch das Programm des Geistlichen Konzerts aus Webers Umkreis möglich geworden. Eine weniger kostspielige, aber in der täglichen Arbeit sehr nützliche Anschaffung war ebenfalls aus diesen Mitteln möglich: Seit Ende 1993 stehen in dem ohnehin engen Raum der Arbeitsstelle in der Neustadt 20 zahlreiche graue Plastikschuber, die nun die vorhandenen Kopienberge in wohlgeordneter Form aufnehmen und gut zugänglich machen. Nach

dem hoffentlich noch in diesem Herbst stattfindenden Umzug des Musikwissenschaftlichen Seminars in die benachbarte Gartenstraße 20 wird diese äußerst effektive Archivierungsform noch erweitert. Auch an den Umweltschutz hat man gedacht: Wenn dereinst einmal alles über Weber veröffentlicht ist, können die leeren Kästen wieder dem Recycling zugeführt werden. Bei der Ausgabe selbst wird das hoffentlich nicht so schnell nötig sein...

JV

Schöne Bescherung!

Pünktlich kurz vor dem Weihnachtsfest (und zum Ende des Rechnungsjahres) hat die Berliner Arbeitsstelle zwei neue Computer und einen Drucker erhalten. Diese Geräte, finanziert aus Mitteln der Konferenz der Deutschen Akademien der Wissenschaften (Mainz), ermöglichen - nach Behebung der durch die neue Software unausweichlichen Ladehemmungen - nun den vollen Einstieg in die Editions-Arbeit. Bislang stand den 2 ½ (!) Mitarbeitern nur ein älteres Gerät, gestiftet von der Detmolder Weber-"Filiale", zur Verfügung, und nur dem norddeutsch-versöhnlichen Temperament der Berliner ist es zu danken, daß es beim "Kampf" um den Platz in der ersten Reihe nicht zu Tragödien kam. Der altgediente "Senior" unter den PC's steht nunmehr ganz für die Brief-Ausgabe zur Verfügung, die beiden Neuankömmlinge werden sich unter wissenschaftlicher Anleitung der Tagebuch- bzw. Notenedition widmen.

Wir danken der Berliner Firma Mikro 80 - Hanck Computer Vertrieb für Beratung und entgegenkommende Preisgestaltung und der Staatsbibliothek zu Berlin, die umgehend das Mobiliar für die neuen Computerarbeitsplätze zur Verfügung stellte.

FZ

Galgenhumor

A propos Computer - die Detmolder Raum- und Computernot hat auch ihre bildungspolitisch positiven Seiten. So steht bei den Mitarbeitern, die sich den einzigen "386er" teilen müssen, die Poesie wieder hoch im Schwange. Nicht nur in bezüglichen Bildschirmschoner-Texten entläßt sich die Habgier des jeweiligen Benutzers, sondern sogar mehrzeilige Gedichte oder gar Weber-Parodien findet der Nachfolger zuweilen am Bildschirm vor. Natürlich müssen diese Reime in Blitzesschnelle verfaßt und auf den Bildschirm gebannt werden, denn sonst hat der Konkurrent ihn längst besetzt. Vielleicht hinterläßt hier ja doch die Beschäftigung mit dem Komponisten, dessen diverse Reimbriefe von vergleichbarer Qualität sein dürften, ihre "guten" Wirkungen. Daß Band 77 der *Weber-Studien* als Gedicht-Anthologie erscheinen soll, wurde allerdings von offizieller Seite bisher nicht bestätigt. Ein (urheberrechtlich geschützter!) Vorabdruck der in ihrer Versform und Aussagekraft äußerst eigenwilligen Miniaturen an dieser Stelle könnte eine positive Entscheidung möglicherweise beschleunigen:

Kaum hast Du diesen Platz verlassen,
wird schnell ein Weber-Knecht zufassen,
und wenn Du erneut die Feder wetzt,
ist der Computer schon besetzt.

JV

Ein Blick über den Tellerrand

Auf Einladung der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. reisten am 17. Januar 1994 die Detmolder und Berliner Webermägde und -knechte Dagmar Kreher, Joachim Veit und Frank Ziegler nach Düsseldorf, um sich vor Ort über die Arbeitsweise, Methoden und Probleme der noch jungen Nachbar-Gesamtausgabe zu informieren. Von der ebenfalls im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinenden Schumann-Werkausgabe liegen bereits die ersten Bände vor. So gab 1991 Bernhard R. Appel die *Missa sacra* op. 147 und 1993 das *Requiem für Chor und Orchester* op. 148 heraus; erschienen sind außerdem die *Romanzen für Frauenstimmen* op. 69 und 91, herausgegeben von Irmgard Knechtges-Obrecht unter Mitarbeit von Matthias Wendt. Weitere Bände sind in Vorbereitung. Die bisherigen Erfahrungen der Schumann-Ausgabe können der Weber-Ausgabe wertvolle Anregungen vermitteln, um frühzeitig die richtigen Weichen für die weitere Arbeit zu stellen und möglichst viele der typischen Anfängerfehler zu vermeiden.

Der herzliche Empfang durch die Herren Dr. Appel und Dr. Wendt in den ruhigen Innenhof-Räumlichkeiten des Hauses Bilker Straße 4-6 mußte die Detmolder gleich aufs angenehmste berühren, lautet doch die Begrüßungsformel in den dortigen, zur Zeit äußerst beengten Räumlichkeiten meist: "Ach, jetzt willst Du schon wieder an unseren Computer...". Außer den großzügigeren Räumlichkeiten war aber auch manche äußerst praktische Einrichtung zu bewundern: so ein zimmerhohes Schubfach-Regal, das sämtliche Drucke geordnet nach Opus-Nummern faßt, ein gut benutzbares Kartei-System oder auch Mikrofilmlese- bzw. Rückvergrößerungsgeräte in den eigenen Räumlichkeiten (wenn auch nicht immer auf dem neuesten technischen Stand). Die in Düsseldorf notwendige Handbibliothek allerdings wird in Detmold und Berlin aufs angenehmste ergänzt durch die vorhandenen übrigen Bibliotheksbestände - dies immerhin ein erfreulicher Vorteil für die Weber-Ausgabe.

Bei einem Gang durch die Arbeitsstelle lernte man die übrigen Mitarbeiter und deren Arbeitsbereiche kennen und widmete sich dann am Vormittag vor allem grundsätzlichen Problemen und Verfahren beim Ermitteln und Katalogisieren der Quellen. Beeindruckt zeigten sich die Weberianer von der sorgsam Verzeichnung aller eingehenden Materialien und der Verzettelung nach unterschiedlichsten Gesichtspunkten, wobei Inventarien und Standardkataloge auch helfen, eventuell "verschwundene" Kopien schneller wieder aufzufinden oder den Überblick über jene Kopien, die an die Bandbearbeiter versandt wurden, zu behalten. Deutlich wurde auch, daß die Weber-Ausgabe bei diesen Arbeiten sehr viel stärker auf den Computer zurückgreifen kann, da inzwischen geeignete Programme zur Verfügung stehen. Informieren konnten sich die Mitarbeiter z.B. über das Datenbankprogramm *AskSam*, das ihnen kurz vorher von Frau Dr. Buschmeier von der Gluck-Gesamtausgabe empfohlen worden war, und das auch in der Schumann-Ausgabe Verwendung findet. (Diese Informationen haben die Anschaffung des Programms beschleunigt - inzwischen ist Herr Oliver Huck dabei, die diversen Detmolder Kataloge, die noch umständlich mit Textverarbeitungsprogramm erstellt wurden, auf dieses neue, sehr praktikable System umzustellen.)

Ausführlich wurden die Methoden der Brief-Erfassung und -Verarbeitung erläutert, da dies für die Detmolder Briefedition natürlich von besonderem Interesse war. Die Schumann-Forschung hat es allerdings mit einer erheblich größeren Zahl von Briefen zu tun, da auch Briefe Clara Schumanns erfaßt werden und vor allem ein ungewöhnlich hoher Bestand an Gegenbriefen erhalten blieb. Zur Auswertung stellen sich in Düsseldorf auch ältere freie Mitarbeiter, die in ihrem Ruhestand Muße und Zeit für die Übertragungen der alten Handschriften finden, zur Verfügung - eine sicherlich auch für die Weber-Ausgabe anregende Idee.

Den Nachmittag widmete man der Diskussion von Schwierigkeiten, die bei der Abfassung des Kritischen Berichts entstehen sowie einigen Grundproblemen des Editionswesens. Die Anregung zu einer bewußt behutsamen Begriffsverwendung im Lesartenverzeichnis wurde von den Weberknechten dankbar aufgenommen, die Vorschläge der Weber-Ausgabe zu einer Systematisierung von Lesarten oder ggf. auch der Einführung eines Zweitapparates stieß aber angesichts der Erfahrungen bei der Schumann-Ausgabe auf Vorbehalte. Skeptisch zeigten sich die "Schumänner" auch hinsichtlich der Absicht der Weber-Editoren, den Ausgaben eine (bzw. ausnahmsweise auch mehrere) Hauptquelle(n) zu Grunde zu legen und deren Zustand in der Edition ebenso deutlich durchscheinen zu lassen wie die Korrekturen bzw. Ergänzungen, die nach anderen Quellen oder "frei" vom Herausgeber vorgenommen werden. Gerade vor dem Hintergrund der bei Schumann häufig vorhandenen Quellen-Komplexe, die einer Zeitebene angehören (z.B. Kompositions-Partitur, Stimmen der Erstaufführung sowie authentischer Druck), trotzdem aber in Details voneinander abweichen, lasse sich dieser von der Germanistik übernommene Ansatz kaum durchhalten. Hier verwickelte man sich schnell in eine grundsätzliche Diskussion editorischer Vorgehens- und Darstellungsweisen, in der die Meinungen auch in der übrigen Forschung oft weit auseinandergehen. Somit rückten am Ende des Tages die Editionsrichtlinien der Werkausgabe in den Mittelpunkt, und viele nützliche Hinweise, aber auch konträre Positionen ließen bei der Revision der Richtlinien an den Folgetagen in der Detmolder Weber-Höhle Köpfe wie Computer rauchen.

Daß der Tag in Düsseldorf vielerlei Anregungen gegeben hatte, zeigte sich bereits während der Rückfahrt, als in einem Abteil der DB fleißig Pläne geschmiedet wurden, was denn nun unbedingt in Angriff genommen werden müsse bzw. wie bestimmte Neuerungen vehementer vertreten werden könnten... Mit dem Dank für die freundliche Einladung nach Düsseldorf verknüpft sich die Hoffnung, daß im Gegenzug auch einmal ein Besuch in der Detmolder Weber-Arbeitsstelle stattfinden kann - sobald dort nach dem sehnlichst erhofften Umzug in neue Räumlichkeiten mehr als nur "Stehplätze" zur Verfügung stehen.

JV

Weber im Lippischen?

Weber und Detmold - so abseitig scheint die Vorstellung doch nicht zu sein. Zwar gibt es bisher keinerlei Hinweise auf briefliche oder sonstige Kontakte Carl Maria von Webers nach Detmold, jedoch weilte offensichtlich immerhin Webers Stiefbruder Edmund für einige Wochen oder Monate in der Stadt. Voraussichtlich im nächsten Heft der *Weberiana* wird darüber mehr zu erfahren sein.

Daß außerdem die Lippische Landesbibliothek nicht ganz uninteressante Weber-Schätze birgt, zeigte sich, als Frank Ziegler kürzlich die dortige *Preciosa*-Partitur studierte: sie gehört immerhin zu den frühesten bisher ermittelten Quellen dieses Werkes. Außerdem verwahrt die Landesbibliothek den Druck einer seltenen Einzelnummer aus der ersten *Preciosa*-Vertonung von Johann Philipp Christian Schulz, deren einzige vollständige Quelle - eine handschriftliche Partitur, ehemals im Besitz des Dresdner Opern-Archivs - derzeit als verschollen gilt.

JV

Weber (er)fordert Akteneinsicht!

"Sagenumwoben" ist noch immer die *Stuttgarter Prozeßgeschichte*, in die Weber Anfang 1810 verwickelt war. Joachim Veit hatte 1989 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* die bis dahin bekannten Dokumente einer erneuten Durchsicht und kritischen Bewertung unterzogen. Damals war nicht zu

erwarten, daß über Webers Stuttgarter Aufenthalt mehr ans Licht kommen könnte. Bei dem Versuch, doch noch etwas über die Hintergründe dieses Prozesses in Erfahrung zu bringen, entdeckte der Autor nun im Hauptstaatsarchiv Stuttgart eine ganze Reihe einschlägiger Dokumente, darunter auch etliche von Webers Hand. Damit läßt sich das Mosaik durch einige neue Facetten ergänzen. So führt hartnäckiges Nachbohren doch immer mal wieder zu erfreulichen Überraschungen.

JV

Am Aschermittwoch ist alles geschafft

Noch vor dem Höhepunkt des närrischen Treibens hörte man in der Detmolder Weber-Höhle ausgelassenen Jubel: Dagmar Kreher hat inzwischen die Partituren beider Dresdner Messen Webers komplett mit Hilfe des Notensatzprogramms *Score* eingegeben – und dies trotz mancher Macken des Detmolder Computers, der sich allmählich als zu klein erweist. Auch die beiden Offertorien sind "im Kasten". Nun müssen lediglich noch einige Instrumente innerhalb der Partitur umgesetzt werden, da nach der Diskussion der Editionsrichtlinien hier noch Veränderungen vorgenommen wurden. Alsdann folgt die kritische Revision des Notentextes, die Frau Kreher zwar noch ein geraumes Weilchen beschäftigen wird - aber im Hinblick auf den Erscheinungstermin der ersten Bände der Noten-Gesamtausgabe (1997) bekommt man da doch leuchtende Augen. Es ist zu hoffen, daß die bei der Revision anstehenden Probleme nicht so schwer lösbar sind, wie im Falle des Klarinettenquintetts, so daß das "Scoro-Script" im Laufe des Jahres 1995 zum Verlag wandern kann.

JV

Reise nach Schott-Land

Nachdem der närrische Trubel in der Karnevals-Hochburg Mainz abgeflaut war, trafen sich am 25. Februar im dort ansässigen Verlagshaus von B. Schott's Söhnen Mitarbeiter verschiedener Gesamtausgaben und Angestellte des Verlages zur Diskussion der neugefaßten Editionsrichtlinien für die Noten-Bände der Weber-Ausgabe. Der Einladung waren Frau Dr. Buschmeier (Gluck-Ausgabe / Konferenz der Deutschen Akademien der Wissenschaften), Dr. Appel und Dr. Wendt (beide Schumann-Ausgabe), Herr Dr. Struck (Brahms-Ausgabe) sowie die Herren Dr. Mohrs und Frenzel als Vertreter des Verlags gefolgt, die Weberianer waren durch Prof. Allroggen, Dr. Veit, Frau Kreher und Herrn Ziegler vertreten. Der vom Juni 1993 datierende Entwurf der Editionsrichtlinien war im Ergebnis des Detmolder Kolloquiums, einer darauf bezugnehmenden Verlags-Besprechung, des Besuches in Düsseldorf (s. o.) sowie verschiedener weiterer Absprachen revidiert worden, und sollte hier nochmals aus dem unterschiedlichen Blickwinkel und Erfahrungsschatz der einzelnen Ausgaben kritisch unter die Lupe genommen werden.

Dieser neue Entwurf wurde, das sei vorausgeschickt, von allen Teilnehmern als beispielhaft gewürdigt, auch bei teilweise grundsätzlichen Meinungsdivergenzen in Einzelfragen, die der konstruktiven Gesprächs-Atmosphäre keinen Abbruch taten. Eine wesentliche Neuerung - nicht nur in bezug auf die Weber-Ausgabe, sondern auf dem Gebiet der historischen Werkausgaben allgemein - wurde gleich zu Beginn und mit überraschender Einmütigkeit festgeschrieben: Die Weber-Ausgabe folgt im Druck weitgehend der historischen Partitur-Anordnung Webers, sie modernisiert das Partiturbild also nicht nach dem heutigen Usus. Dr. Appel hatte die Frage der Partitur-Anordnung bereits während des Detmolder Kolloquiums und speziell für die Position der Hörner (von Weber

zwischen Klarinetten und Fagott notiert) problematisiert. Nachfolgende Untersuchungen bestätigten, daß die Anlage der Partitur bei Weber Aussagekraft für die Funktion der Instrumente im Orchestersatz und ihre gegenseitigen Abhängigkeiten hat. Nur in seltenen Fällen geschieht die Anordnung der Instrumente willkürlich oder verstößt der Komponist aus pragmatischen Gründen in der Notierung gegen den musikalischen Sinn. Das Partiturbild der Weberschen Autographen verdeutlicht ein traditionelles "Generalbaß-Denken": Celli und Bässe sind als Fundament-Stimmen notiert, Solisten und Chor erscheinen zwischen Violon und Celli, der Streicherapparat wird also auseinandergezogen. Während die Stellung der Hörner bei Weber festgeschrieben ist (über den Fagotten als harmonische Füllstimme des Holzbläser-Satzes), gibt es für die Notierung der Trompeten und Pauken sowie der Posaunen keine feste Regel. Trompeten und Pauken beispielsweise erscheinen teils als Bestandteil des Bläasersatzes über den Fagotten, in anderen Fällen als separate Orchestergruppe unter den Holzbläsern. Eine standardisierte "Weber-Partitur" läßt sich somit nicht konstruieren. Einen interessanten Sonderfall bilden zusätzlich die Münchener Solo-Konzerte sowie das Stuttgarter Andante und Rondo Ungarese JV 94 und die Mannheimer Cello-Variationen JV 49. Hier findet man die für Weber sonst völlig atypische "italienische" Anordnung mit dem Soloinstrument an der Spitze der Partitur, gefolgt von Streichern, Holz, Blech und Bässen - möglicherweise eine aus dem Umfeld der Mannheimer Hofkapelle übernommene Notierungspraxis. Ein ausführlicherer Beitrag zur Frage der Partituranordnung bei Weber ist für Band 3 der *Weber-Studien* geplant.

Zur originalen Partitur-Anordnung gehört in der Ausgabe selbstverständlich die Übernahme der historischen, durch die Hauptquelle verbürgten Instrumenten-Vorzeichnungen, wie sie bereits in der Čajkovskij-Ausgabe Verwendung finden. Ein strittiges Thema blieben die alten Schlüssel, die nach dem vorliegenden Entwurf der Richtlinien aufgelöst und an die heutige Praxis der Schlüsselung angepaßt werden sollten. Die Wiedergabe des Notentextes in den vorgegebenen Schlüsseln gibt anders als die moderne Notationspraxis Auskunft über den natürlichen Ambitus der Stimmen und verdeutlicht im Notenbild größere Abweichungen der Stimmführung aus dieser Lage. Für die Edition würde die Übernahme der alten Schlüssel zweifellos eine Erleichterung bedeuten, ein endgültiger Entschluß zu diesem Punkt soll jedoch erst nach der Abstimmung mit Musikpraktikern getroffen werden.

Besonders heftig diskutiert wurde - wie schon beim Treffen in Düsseldorf - der methodische Ansatz der Weber-Ausgabe. Vorgesehen ist, das jeweilige Werk nach *einer* Hauptquelle zu edieren. Diese Quelle soll im modernen Druckbild weitgehend durchscheinen; Ergänzungen nach anderen als authentisch angesehenen Materialien sollen in runden Klammern, Herausgeberzusätze in eckigen Klammern eingefügt werden. Die übrigen authentischen Quellen des Werks werden durch den Kritischen Bericht dokumentiert. Selbstverständlich konnte die Beratung die "Gretchen-Frage" der modernen Editionspraxis - zugespitzt: wird *eine* Quelle als Haupt-Überlieferungsträger verabsolutiert oder ein "imaginäres", in keinem Material in dieser Form aufgezeichnetes Werk ediert - nicht lösen. Nach den gegenwärtigen Erfahrungen scheint die Quellenlage bei Weber (im Gegensatz zu Schumann, s. o.) allerdings die Position der "Quellen-Edition" zu untermauern.

Entsprechend der gerade begonnenen Fastenzeit mußte der Entwurf der Editionsrichtlinien allerdings in einigen Fragen kräftig "abspecken". Im Kreuzfeuer der Kritik standen besonders die diakritischen Zeichen zur Kennzeichnung der Auflösung von Kurzschriften. Im Bestreben, die gewählte Hauptquelle in der Ausgabe transparent zu machen, sollten Abkürzungen bei der Niederschrift (taktweise Verwendung von Zahlen oder Buchstaben für Analog-Stellen, Abkürzungen, *colla-parte*- sowie *bis*- Anweisungen u.a.) bei der Übertragung zwar in vernünftigem Umfang aufgelöst, im

Notenbild jedoch gekennzeichnet und im Kritischen Bericht beschrieben werden. Gegen die dafür vorgesehene Einführung einiger neuer sprechender Symbole erhob sich geballter Protest - derartige rein pragmatische Schreib-Kürzel sollten, so der allgemeine Tenor, im Notentext nicht vermerkt und im Kritischen Bericht nur in schwerwiegenden Fällen eingehender behandelt, sonst nur global bzw. separat vermerkt werden. Strittig blieb dabei, ob etwa eine *colla-parte*-Anweisung immer auch eine Übernahme der Artikulation und Dynamik von einer Stimme zur anderen bedeute, oder ob nicht in Hinblick auf die bei Weber oft sehr feinen Klangschattierungen eine solche gestalterische Angleichung dem Willen des Komponisten widerspräche.

Zu Einzelfragen, besonders den Kritischen Bericht betreffend, wurden Alternativen vorgeschlagen. So sollen autographe Korrekturen in den Quellen, die Aussagekraft für die Werkgenese besitzen, nicht im Varianten- / Lesarten-Verzeichnis "versteckt" werden; für diese Informationen wäre ein separates Verzeichnis wünschenswert. Stoff zur Diskussion bildete weiterhin die Praktikabilität der neu eingeführten sprechenden Quellen-Siglen. Alle Vorschläge und Kritikpunkte wurden von den Weber-Knechten dankbar aufgenommen, und mit Beginn des Frühlings soll nun eine Neuauflage der Editionsrichtlinien sprießen, auf daß deren "Ableger" baldmöglichst den Bandbearbeitern der ersten Noten-Bände zugesandt werden können.

FZ

Du bist und bleibst ein Oz...

Mit diesem und ähnlichen "Koseworten" belegte Weber im Jahre 1817 vielfach seine Caroline, die ihm, dem Vielbeschäftigten, immer wieder mit naiven Fragen oder fixen Ideen die Nerven raubte. Die bekannte Tatsache, daß Weber aus Rücksicht auf eine Dresdner Prinzenhochzeit seine eigene immer weiter hinausschieben mußte, und ähnliche Ereignisse erlebt man beim abermaligen sorgfältigen Lesen der Briefe wieder neu. Sie sind der Lohn für die Kärnerarbeit des Korrektur-Lesens (die Übertragungen werden grundsätzlich von 4 Augen nach bestem Sehen und Entziffern geprüft) und des Aufbereitens der gescannten Texte aus gedruckten Sammlungen nach den erarbeiteten Editionsrichtlinien.

Vergnüglich sind übrigens auch Webers "Wetter-Berichte" an Caroline. So klagt er am 10. März 1817 über den hohen Krankenstand am Theater: *ist auch kein Wunder in dem Sauwetter. heute z: B. hats gefroren und schneit darauf los. Gestern warmer Regen und Wind.*, und zwei Tage später heißt es: *da komt dein armer Muks nicht aus den Schuhen heraus bei dem schändlichen Wetter. Jezt ists wieder ganz und gar Winter, viel Schnee und Sturm. Freytag solls aber aufhören und schön werden sagen die Wetterpropheten. Nun Gott gebs, mir wärs recht, denn nach gerade ärgerts mich auch das ewige Geregne und Windpusten.* Das *Sauwetter* kommt dem Leser der Zeilen im März 1994 bekannt vor - ein Blick aus dem Fenster genügt, um sich dem Briefschreiber über die Zeiten verbunden zu fühlen.

War im wesentlichen das vorige Jahr der spannenden Erstübertragung der Reisebriefe aus Kopenhagen (1820), derjenigen an seine Frau nach [Bad] Schandau, wo diese 1821 zur Kur weilte, sowie jener von seinen eigenen Kuraufenthalten in Marienbad (1824) und Bad Ems (1825) gewidmet - die letzteren sind besonders amüsant - so soll in diesem Jahr der umfangreiche Jahrgang 1817 der Braut-Briefe in die Scheuer gefahren werden.

EB

Da wackelt die Seele

Mit der Beschaffung des gemeinsamen Hausrats beschäftigt, schrieb Weber am 5. März 1817 an seine Braut Caroline: *Ach Muks, da wackelte mir die Seele bei den schönen Sachen, aber es ist abscheulich, gerade was mir am besten gefiel, und ich haben wollte war immer das Theuerste. Wenn ich dann so rechne und rechne, und mit Gewalt mir vorsage, sei nur vernünftig das geht so nicht, - da werde ich ganz traurig daß ich sehe daß es nirgends recht langt.* Den Appell an die Vernunft mußten sich auch die Weberianer immer wieder ins Gedächtnis rufen, die am 4. März 1994 - fast auf den Tag genau 177 Jahre später - die Berliner Auktion des Hauses J.A. Stargardt besuchten. Vier Katalog-Positionen (Katalog 655) erregten ihr besonderes Interesse: unter Nr. 1176 die autographe Reinschrift des Klavierauszugs der *Oberon-Ouvertüre* als Stichvorlage für den Verlag Welsh & Hawes (ehemals Sammlung Louis Koch), als Nr. 1177 ein Brief Webers an Gottfried Weber (1.7.1825) und Nr. 1178 ein Schreiben an Adolph Martin Schlesinger (2.5.1826) sowie 2 Briefe von Ignaz Moscheles an Maurice Schlesinger vom Juni 1826 (Nr. 1041), die über Webers Tod berichten. Es fiel sehr schwer, nicht die Hand zu heben und mitzubieten!

Während der an Gottfried Weber gerichtete, bereits veröffentlichte Brief mit 1.900,- DM knapp unter dem Schätzpreis blieb, kletterte der bislang nur ausschnittsweise bekannte Schlesinger-Brief bei regem Interesse auf immerhin 6.000,- DM. Auch die äußerst inhaltsreichen Moscheles-Briefe fanden viele Liebhaber - der Zuschlag erfolgte bei 4.500,- DM.

Besonders erfreulich für die Weber-Knechte: Das *Oberon*-Manuskript ersteigerte Dr. Karl W. Geck zum Preis von 38.000,- DM (2.000,- DM unter dem Schätzpreis) für die Sächsische Landesbibliothek in Dresden. Ein Erfolg, der angesichts der knappen öffentlichen Kassen und der hohen Präsenz privater Sammler bei dieser Auktion doppelt wiegt. Zum Trost an alle, die bei den hohen Preisen nicht mithalten konnten: auch Weber mußte haushalten. Mit einer unbezahlten alten Breslauer Rechnung konfrontiert versprach er Caroline im Brief vom 19. Juni 1817: *jezt kaufe ich nicht eher als bis ich das Geld in der Hand habe. - Nun, ich will aber auch sparen, daß mir die Rippen krachen.*

FZ

Seitenblicke

Wenn sich andere Musiker-Gesamtausgaben Weber zuwenden, sollte dies eine Mitteilung in unserem Blatt wert sein. Die Ausgabe sämtlicher Werke von Richard Wagner legte im vergangenen Jahr in Band 16, herausgegeben von Reinhard Kapp, Chorwerke des Komponisten vor, darunter auch den Männerchor *An Webers Grabe* WWV 72. Das Werk entstand 1844 anlässlich der Überführung der sterblichen Hülle Webers von London nach Dresden. Sowohl die Ankunft des Sarges in Dresden am 14. Dezember als auch die Beerdigung am darauffolgenden Tage wurden feierlich gestaltet. Wagner schuf für den ersten Tag eine Trauermusik für Bläser nach Motiven aus *Euryanthe* WWV 73; die Beisetzung, bei der Wagner die Grabrede hielt, beendete der o.g. Chor, zu dem der Komponist auch den Text verfaßt hatte.

Die Ausgabe beinhaltet neben der Komposition selbst eine umfangreiche Dokumentation zur Entstehung und Aufführung des Werks: Briefe Wagners und Auszüge aus seiner Autobiographie, verschiedene Textfassungen, Zeitungsberichte über die Feierlichkeiten u.a. (S. 203-213) - Zeugnisse der großen Wertschätzung, die die nachfolgenden Generationen Weber entgegenbrachten.

FZ

WISSENSCHAFTLICHES KOLLOQUIUM ZUR CARL-MARIA-VON-WEBER-GESAMTAUSGABE IN DETMOLD

Notizen von Frank Ziegler, Berlin

Am ersten Septemberwochenende 1993 fand in Detmold die nunmehr dritte Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V. statt. Zwei Besonderheiten zeichneten diese Zusammenkunft aus, die erste eine eher äußerliche: mit Detmold wurde erstmals ein Austragungsort gewählt, der abseits von Webers Lebensweg liegt, den er offensichtlich nie besuchte. Und doch eine Wahl mit Bedacht - seit 1988 bereitet die Detmolder Arbeitsstelle der Weber-Gesamtausgabe, beheimatet im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold-Paderborn, die Edition der Briefe des Komponisten vor. Dieser Arbeitsgruppe oblag die Vorbereitung der Mitgliederversammlung am 5. September, aber auch - so die zweite und gewichtige Besonderheit - eines mit dieser Zusammenkunft gekoppelten ersten wissenschaftlichen Kolloquiums zur Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe am Vortage.

Eröffnet wurde das Kolloquium am 4. September 1993 im Brahms-Saal der Detmolder Hochschule für Musik selbstverständlich musikalisch: Studenten der Hochschule (Jens Troester, Frank-Georg Jarke und Dimitri Dichtjar) spielten mit beachtlichem Engagement (trotz der frühen Stunde) Webers Trio für Pianoforte, Flöte und Violoncello g-Moll JV 259. Es folgten Grußworte von Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber, dem Ehrenpräsidenten der Weber-Gesellschaft, Helmut Holländer, Verbandsvorsteher des Landesverbandes Lippe, Friedrich Brakemeier, Bürgermeister der Stadt Detmold, und der Vorsitzenden der Weber-Gesellschaft Frau Dr. Ute Schwab. Prof. Dr. Hans Albert Richard, Rektor der Universität - Gesamthochschule - Paderborn, würdigte vor allem den interdisziplinären Anspruch des Kolloquiums, an dem sich auch Literaturwissenschaftler der Universität beteiligten. Prof. Hans Ulrich Kunze, stellvertretender Rektor Hochschule für Musik Detmold, brachte die Hoffnung zum Ausdruck, daß mit der Arbeit an der Gesamtausgabe entscheidende Impulse auch auf die Musikpraxis ausgehen, um Weber im öffentlichen Musikleben endlich den Ehrenplatz einzuräumen, der ihm gebühre. Eine besondere Überraschung hielt Herr Thomas Frenzel vom Schott-Verlag bereit: er konnte dem Auditorium den druckfrischen ersten Band der *Weber-Studien* präsentieren. Diese Studienbände sollen das Entstehen der Gesamtausgabe begleiten, neue Forschungsergebnisse zum Leben und Schaffen des Komponisten, zur Werkrezeption und zur Quellen-Überlieferung zur Diskussion stellen. Die Gestaltung der Studien gibt einen Vorgeschmack auf das Erscheinungsbild der geplanten Gesamtausgabe, die vom gleichen Verlag betreut wird.

Im Anschluß an die einleitenden Beiträge umriß Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Editionsleiter der Weber-Ausgabe, die Zielsetzung des Kolloquiums: eine kritische Diskussion der Editionsrichtlinien anhand erster Ergebnisse bei der Editionsarbeit und vor allem den Erfahrungsaustausch mit anderen Gesamtausgaben und Editions-Projekten, besonders in thematisch benachbarten Bereichen wie der Brahms-, Schumann- oder Mendelssohn-Forschung. Einführende Worte über die beiden Weber-Arbeitsstellen in Detmold und Berlin erklärten den unterschiedlichen Stand der Vorarbeiten: während in Detmold bereits seit 1988 an der Ausgabe der Briefe (seit Herbst 1991 mit Berliner Beteiligung) und seit 1992 an der Drucklegung der Messen Webers gearbeitet wurde, begannen die in Berlin geplanten Vorarbeiten zur Edition der Tagebücher Webers erst mit Beginn des Jahres 1993. Eine zweite Stelle, betraut zunächst mit der Herausgabe ausgewählter Bühnenwerke des Komponisten und

der Überarbeitung des Werkverzeichnisses von Friedrich Wilhelm Jähns, wurde erst zum 1. September 1993 neu besetzt.

Der erste Teil des Kolloquiums, geleitet von Dr. Hanspeter Bennwitz von der Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz, widmete sich der Konzeption der Ausgabe der Briefe, Tagebücher und handschriftlichen sowie gedruckten Dokumente. Diskussionsgrundlage war ein "Probemonat", d. h. eine Zusammenstellung aller dieser Quellen vom September 1810, der allen Diskussionsteilnehmern vorlag und ausschnittsweise auch in dem informativen Programmbuch zur Tagung abgedruckt ist. Im ersten Referat verdeutlichte Frau Eveline Bartlitz (Berlin) anhand von Vergleichen von Brief-Autographen Webers mit der 1886 durch Carl von Weber, dem Enkel des Komponisten, veröffentlichten Briefausgabe die Notwendigkeit einer Neuedition der Korrespondenz. Trotz ihrer historischen Bedeutung weist die Arbeit des Weber-Enkels wesentliche Mängel auf: Sie glich die Orthographie der damals modernen Praxis an, verzichtete also auf die Wiedergabe von Schreib Eigenheiten Webers, denen in seinen Briefen ein nicht zu unterschätzender Ausdruckswert zukommt. Neben Ungenauigkeiten oder Fehlern bei der Übertragung wurden verschiedene Passagen, besonders in Briefen aus Webers Todesjahr 1826, ausgelassen - teils aus Diskretion in Familienangelegenheiten oder gegenüber noch lebenden Personen, besonders dem sächsischen Königshaus, teils aber auch wegen vermeintlicher Unwichtigkeit. Besonders problematisch sind Umstellungen oder Ergänzungen, die Carl von Weber im Sinne einer Aufwertung der Briefe vornahm. Zu diesem Zwecke fügte er auch Passagen aus den Tagebüchern in die Briefe ein, ein Vorgehen, das trotz aller Verdienste eine Neuausgabe der ca. 2000 erhaltenen (von ca. 5000 nachweisbaren) Briefe des Komponisten unerlässlich macht.

Frau Dagmar Beck (Berlin) berichtete über erste Erfahrungen bei der Übertragung und Kommentierung der Tagebücher des Komponisten und stellte Varianten für die drucktechnische Gestaltung der Edition vor. Weber führte vom 26. Februar 1810 bis an sein Lebensende fortlaufend Tagebuch; einige Lücken, besonders im Jahrgang 1814 könnten auf Fehlstellen in den Originalen hinweisen. Die Tagebücher geben Informationen zu Persönlichkeiten, mit denen Weber in direktem Kontakt stand, zu Reiserouten, Konzert- und Theaterbesuchen, zur Komposition und zur Aufführung eigener Werke, über Verlagsverhandlungen, die Korrespondenz, Geldeinnahmen und -ausgaben, aber auch über die persönliche Befindlichkeit des Komponisten. Die überwiegend stichpunktartige Anlage der Bücher, die ja nicht für die Augen anderer bestimmt waren, erzwingt eine ausführliche Kommentierung, und besonders die Fülle genannter Personen stellt die Herausgeberin vor große Probleme. Bereits 1963 - 1966 hatte Franz Zapf, damaliger Direktor des Dresdner Münzkabinetts, eine Übertragung dieser Notizen vorgenommen, die allerdings heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen nicht mehr gerecht wird. Die geplante Drucklegung des in der Kommentierung unvollständig gebliebenen Manuskripts kam nach seinem Tode 1966 nicht zustande.

Das gemeinsame Projekt einer integrierten Ausgabe der Briefe, Tagebücher und Dokumente wurde anschließend von Dr. Joachim Veit (Detmold) vorgestellt. So könnten jeweils ein Jahrgang der Briefe des Komponisten in einem Band gemeinsam mit Tagebuchnotizen sowie ausgewählten Gegenbriefen, handschriftlichen und gedruckten Dokumenten aus diesem Zeitraum veröffentlicht werden. Ein gemeinsamer Kommentarteil und die Möglichkeit von Verweisungen zwischen den verschiedenen Quellen würde eine größtmögliche Vereinfachung für die Erstellung der Ausgabe aber auch für die Benutzung erbringen. Diese Planung, der finanztechnisch leider bislang jegliche Grundlage fehlt - die Briefausgabe wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert, für die Edition der Tagebücher ist die Konferenz der Akademien zuständig - stand im Zentrum der sich anschließenden

regen Diskussion und fand überwiegend Zustimmung. Koreferent Dr. Gerd Nauhaus (Zwickau), der als Herausgeber der Tage- und Haushaltbücher Robert Schumanns über seine Erfahrungen mit der Edition derartiger Materialien berichten konnte, griff den Vorschlag auf und wies nochmals auf die Möglichkeit der Vereinfachung von Kommentarteil und Registern in einer solchen Ausgabe hin.

Die anwesenden Literaturwissenschaftler - Prof. Dr. Hartmut Steinecke und Dr. Norbert Eke (beide Paderborn) von der Lenau-Briefausgabe - betrachteten die Mischung unterschiedlicher Textgattungen in einer Edition mit Skepsis und verwiesen auf das in der literaturhistorischen Betrachtung gewandelte Verständnis der Briefe als literarische Äußerung, nicht mehr nur als "Materialsteinbruch" für biographische und werkhistorische Studien. Allerdings ist das Ensemble der heute noch greifbaren Briefe Webers, ungeachtet ihrer Qualität, nicht als geschlossener Korpus, als literarischer Text zu betrachten, es stellt sich vielmehr als ein Zufallsprodukt der Überlieferung dar. Zumindest die Verbindung von Briefen und Tagebuch wurde im vorliegenden Fall von Herrn Prof. Dr. Steinecke als überzeugendes Konzept gewertet; allerdings sahen beide Literaturwissenschaftler die Einbeziehung der Dokumente in den gleichen Band als problematisch an.

Zusätzlichen Zündstoff für die lebhafte Debatte boten auch die unscharf formulierten Auswahlkriterien für die Aufnahme dieser Dokumente und für den Abdruck von Gegenbriefen. Prof. Dr. Detlef Altenburg (Detmold) wies auf das Vorliegen einiger Editionen von Briefen an Weber (z. B. von Meyerbeer) hin, auf die im Kommentar der Weber-Gesamtausgabe Bezug genommen werden könnte, ohne das Schreiben nochmals abzudrucken. Nach Ansicht von Dr. Veit sollten zuverlässig und gut zugänglich publizierte Gegenbriefe nicht in die Ausgabe aufgenommen werden, gedruckte Dokumente nur dann, wenn sich Brief- oder Tagebuchpassagen direkt auf sie beziehen. Gerade für Webers letzte Lebensjahre, spätestens nach dem sensationellen Erfolg der *Freischütz*-Uraufführung in Berlin 1821, sind derartig viele gedruckte Zeugnisse nachweisbar, daß ein vollständiger Abdruck den Rahmen der Edition sprengen würde. Selbstverständlich sei jedoch seit den ersten Planungen die weitgehend vollständige Aufnahme handschriftlicher Dokumente in die Ausgabe gewesen, da solche Materialien nur in wenigen Fällen (z. B. Stuttgarter Prozeßakten von 1810) in größerem Umfang vorliegen. Dr. Veit wies auch auf die Problematik der Briefentwürfe Webers hin. Sie sollen in der Gesamtausgabe bei Verlust der Reinschrift - typographisch abgesetzt - an die Stelle der Endfassung treten. Abweichungen von Entwürfen zu erhaltenen Briefen werden lediglich im Kommentar der Ausgabe erfaßt.

Als Ergebnis der Diskussion, die zahlreiche Anregungen zu weiteren Detail-Erörterungen gab, konnte festgehalten werden, daß hinsichtlich der Integration von Tagebuch- und Briefausgabe Einigkeit bestand, daß jedoch im Hinblick auf die Dokumente zunächst noch anhand späterer Jahrgänge des Briefwechsels und der Tagebücher zu prüfen sei, ob und wie eine Publikation in direktem Zusammenhang mit der jetzt vorbereiteten Ausgabe möglich ist.

Der zweite Teil des Kolloquiums unter Leitung von Prof. Allroggen beschäftigte sich mit den Messen Webers. Frau Dagmar Kreher M.A. (Detmold) berichtete über den Arbeitsstand bei der Vorbereitung der Edition: Materialsammlung, Quellenbewertung und computergestützte Erstellung einer Partitur der Messe Es-Dur nach der Hauptquelle. Die Quellenlage erweist sich bei Webers Meßkompositionen und den dazugehörigen Offertorien als relativ übersichtlich. Da Weber diese Werke dem sächsischen Hof dediziert hatte, blieb eine Drucklegung zu Lebzeiten des Komponisten aus. Als Hauptquellen für die Edition sind die Autographen aus Webers privatem Archiv zu betrachten: Die Partituren zur Messe Es-Dur JV 224 und zum Offertorium "Gloria et honore" JV 226 gehören heute zur Weberiana-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin, die Originalhandschriften der Messe G-Dur JV 251 und des Offertoriums "In die solemnitatis vestrae" JV 250 befinden sich

noch in Familienbesitz und wurden speziell für die bevorstehende Edition verfilmt und vom Freiherrn Hans-Jürgen Carl-Maria von Weber der Weber-Ausgabe zur Verfügung gestellt. Allerdings handelt es sich bei allen vier Quellen um Reinschriften, nicht um Kompositionsautographe. Wann und zu welchem Zweck sie entstanden, ist momentan nicht eindeutig zu klären. Neben den Autographen stehen als Sekundärquellen für die Edition mehrere authentische Kopien zur Verfügung. Weber vermerkte die Herstellung bzw. den Versand solcher Abschriften gewissenhaft in seinem Tagebuch. Leider sind nicht alle im Tagebuch nachweisbaren Quellen heute noch auffindbar. So fehlen die Partituren beider Messen, die Weber dem Gothaer Hof übersandte, und auch das Manuskript der Es-Dur-Messe, das der Komponist 1818 an Papst Pius VII. schickte, konnte bislang im Geheimen Archiv des Vatikans nicht ermittelt werden. Von den erhaltenen Kopien erwiesen sich im Falle der Es-Dur-Messe und des dazugehörigen Offertoriums die in der Berliner Staatsbibliothek (Mus.ms.22720) und in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (S.M.5129) verwahrten Quellen als relativ zuverlässig. Die Manuskripte, die sich heute in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden befinden (Mus.4689-D-1, Mus.4683-D-3), sind dagegen offensichtlich von Weber nur oberflächlich durchgesehene Dedikationsexemplare, die wahrscheinlich nicht zu Aufführungszwecken herangezogen wurden. Alle genannten Kopien sind von Dresdner Kopisten angefertigt worden, allerdings ist es nach Auskunft von Frau Dr. Ortrun Landmann (Dresden) bis heute nicht gelungen, die namentlich bekannten Dresdner Kopisten mit den dazugehörigen Handschriften in Verbindung zu bringen.

Koreferent Dr. Bernhard Appel (Düsseldorf) legte das Hauptaugenmerk seiner Ausführungen auf die drucktechnische Gestaltung der Messen-Ausgabe. Er plädierte für eine Wiedergabe in originaler Partitur-Anlage. Dadurch werden kompositorische Zusammenhänge deutlicher: die traditionelle Behandlung der Hörner als harmonisches "Füllmaterial" zwischen Klarinetten und Fagotten oder die Generalbaß-Perspektive der instrumentalen Bässe, die somit getrennt von den übrigen Streichern unter dem Chor zu notieren wären. Die Praxis moderner Gesamtausgaben, das Partiturbild der Orchesterhierarchie des frühen 20. Jahrhunderts anzugleichen, sei ein falsches Zugeständnis an die Musikpraxis, zumal die musikalische Struktur des Werks in der historischen Anordnung optisch deutlicher werde. Problematisch ist die Gestaltung der von Weber nicht notierten Orgelstimme. Die Mitwirkung der Orgel war für die Dresdner Kirchenmusik zur Zeit Webers obligatorisch, sie wurde in der Partitur nicht ausdrücklich vermerkt. In einer modernen Ausgabe muß der Herausgeber auf solche historischen Selbstverständlichkeiten hinweisen, eventuell auch Vorschläge zur Gestaltung des Generalbasses geben. Zu überdenken wären weiterhin die Orthographie bei der Wiedergabe des Meßtextes - in Dresden waren italienische Sänger engagiert, die Silbentrennung sollte demnach der italienischen Singpraxis angeglichen werden - und die Gültigkeit von dynamischen Vorzeichen im Bläusersatz, die durch die Notierung zwischen den Systemen bei Weber nicht immer eindeutig zuzuordnen sind. Im Anschluß wurde vorwiegend über Details der Editionsrichtlinien (Auflösung von Abkürzungen, Möglichkeiten der typographischen Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen etc.) und die Terminologie der Quellenbeschreibung (z.B. den Begriff der Referenzquelle) diskutiert.

Der abschließende Teil 3 des Kolloquiums widmete sich wiederum unter Leitung von Prof. Allroggen den Problemen bei der Edition von Werken für Blasinstrument mit Begleitung am Beispiel des Klarinettenquintetts. Das Referat von Dr. Veit und das Koreferat von Dr. Michael Struck (Kiel) gestalteten sich als Dialog vorrangig über die komplizierte Quellenlage. Für die Edition steht eine erstaunliche Fülle von authentischen Materialien zur Verfügung: eine autographe Partitur (Staatsbibliothek zu Berlin), eine Stichvorlage für die Sätze 1 bis 3 (Library of Congress, Washington), eine Stichvorlage zum 4. Satz (Berlin), eine Stichvorlage zum Klavierauszug (Washington), der Stimme-

nerstdruck, die korrigierte Fassung des Erstdruckes und der Erstdruck des Klavierauszuges. Das Autograph erweist sich bei genauer Betrachtung wiederum als Reinschrift. Weber arbeitete an dem Quintett außergewöhnlich lange (1811 bis 1815), so daß die Arbeitspartitur verschiedene zeitliche Schichten aufweisen müßte. Das Autograph zeigt jedoch keine solche Spuren des Kompositionsprozesses, es wurde von Weber wahrscheinlich sogar erst nach Anfertigung der Stichvorlage kopiert. Ob Reinschrift und Stichvorlage auf eine gemeinsame Quelle, das nicht überlieferte Kompositionsautograph, zurückgehen, kann nicht mit Sicherheit behauptet werden. Zudem fehlt eine weitere Stichvorlage, die alle vier Sätze des Quintetts umfaßt. Friedrich Wilhelm Jähns beschrieb in seinem Werkverzeichnis ein solches Manuskript, dessen heutiger Standort bisher nicht ermittelt werden konnte. Da der Erstdruck des Quintetts sehr fehlerhaft war, gab Webers Hauptverleger Schlesinger nach erneuter Korrektur durch den Komponisten eine zweite Auflage dieses Drucks heraus. Sie ist zwar immer noch fehlerhaft, enthält jedoch authentische Ergänzungen, und muß so als wichtige Quelle für die Edition herangezogen werden. In der Diskussion ergab sich, daß für die Bewertung von Stichvorlagen noch relativ wenig Erfahrungen bestehen. Schlesinger zeichnete eingesandte Werke, die er veröffentlichen wollte, meist auf der ersten Seite ab, vergab dort bereits die Plattennummer und stempelte die Kopien. Die Stechereinträge sind verschiedenartig - teils wurden Seitenumbrüche u. ä. eingetragen, teils auch nur mit dem Stichel eingedrückt. Einigkeit herrschte über die späte revidierte Ausgabe des Quintetts durch Carl Baermann, den Sohn des Klarinettenisten Heinrich Baermann, dem Weber die Komposition zugedacht hatte. Baermann Sohn berief sich auf die Familientradition, die die originalen Interpretations-Anweisungen Webers angeblich bewahrt hatte. Aus heutiger Sicht kann man die Baermann-Fassung bestenfalls als eine Möglichkeit der Interpretation gelten lassen - den ausschließlichen Willen des Komponisten spiegelt sie (wie durch etliche Beispiele belegt werden konnte) keinesfalls wider und ist somit auch nicht in der Gesamtausgabe zu berücksichtigen. Ein möglicher Abdruck im Anhang ist angesichts der weiten Verbreitung der Baermann-Ausgabe kaum sinnvoll.

Am Ende dieser Zeilen sei dem Detmolder Organisationsteam für die fabelhafte Vorbereitung der Tagung gedankt, die einen reibungslosen Ablauf und eine konstruktive Gesprächsatmosphäre garantierte. Die selbsternannten "Weberknechte" unter Leitung von Prof. Allroggen: Frau Martina Bergler, Frau Dagmar Kreher, Herr Oliver Huck und allen voran Herr Dr. Joachim Veit haben Webers Wahlspruch, der so oft im Verlauf des Kolloquiums als Richtschnur zitiert wurde, vollaufbeherzig: *Beharrlichkeit führt zum Ziel!*

EINIGE BEOBACHTUNGEN BEIM AUTOGRAPHENVERGLEICH MIT DER GEDRUCKTEN AUSGABE DER REISEBRIEFE 1823/1826 ¹

von Eveline Bartlitz, Berlin

Während der Weber-Konferenz 1986 in Dresden sprach man noch vom *Wunschtraum* einer Brief-Gesamtausgabe und daß dessen Erfüllung *jahrelanger mühsamer Vorarbeiten bedürfe* und daß die *Verstreuerung der Autographen, fehlende Nachweise* und die Ermittlung einzeln veröffentlichter Briefe dem Vorhaben, wenn nicht entgegenstünden, so es doch aber sehr behinderten².

Das Wissenschaftliche Kolloquium vom 4. September 1993 in Detmold ließ erkennen, daß man in den verflossenen sieben Jahren ein gutes Stück in Richtung Brief-Gesamtausgabe vorangekommen ist. Inzwischen war auch Bewegung auf dem Autographenmarkt im Hinblick auf Weber eingetreten. Es begann 1983 mit dem sensationellen Wiederauftauchen der Briefe Gottfried Webers, die bei Stargardt zur Auktion kamen; und - um nur bei dieser einen Firma zu bleiben, deren Kataloge wir von 1980 an befragt haben - wir konnten beobachten, daß bis 1993 jährlich (bis auf 1984) mehrere Weber-Brief-Autographe im Angebot waren, im letzten Jahr sogar ein Noten-Autograph. Infolge der veränderten Verhältnisse vom 3. Oktober 1990 waren für die ehemalige Deutsche Staatsbibliothek auch die Erwerbungsöglichkeiten schlagartig andere geworden. Konnten vor dieser Zeit Generaldirektion und Abteilungsleitung die Weber-Forschung im wesentlichen ideell, z. B. durch Einrichtung eines Weber-Zimmers (1961), Bereitstellung von Quellen, durch Ausstellungen und Publikationen unterstützen, so war es nach 1991 durch die neue Generaldirektion und Abteilungsleitung auch materiell möglich, das Weber-Archiv zu vergrößern. Die Staatsbibliothek zu Berlin - PK - hat bis heute 17 Brief-Autographe Webers kaufen können³. Sie gewährt außerdem der Schriftleitung der Weber-Gesellschaft die postalische Anbindung an die Bibliothek und stellt für eine an der Brief-Gesamtausgabe mitarbeitende ehemalige Mitarbeiterin einen Arbeitsplatz zur Verfügung. Dafür sei auch an dieser Stelle herzlicher Dank im Namen der Weber-Gesellschaft und der Gesamtausgabe gesagt.

Die Ausgangssituation bei der Brief-GA soll durch einen Blick auf eine der typischen älteren Briefausgaben kurz umrissen werden.

Als in der Juli-Nummer 1886 von Hofmeisters musikalisch-literarischem Monatsbericht das Erscheinen der *Reisebriefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina, herausgegeben von seinem Enkel*, angezeigt wurde, konnte man es als eine kleine Sensation bezeichnen, war es doch eine erste Veröffentlichung von Webers Familienbriefen überhaupt. Im Vorfeld der Feiern zu Webers 100. Geburtstag erregte die Veröffentlichung in dem renommierten Leipziger Kunstverlag von Alphons Dürr Aufsehen, zumal die übrigen Jubiläumspublikationen nicht den gleichen Stellenwert einnahmen.

¹ Der Text wurde in gekürzter Fassung während des Wissenschaftlichen Kolloquiums am 4. September 1993 in Detmold vorgetragen.

² Joachim Veit, *Quellen zur Biographie des jungen Weber (bis etwa 1815)*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 30, H. 1/2 (1988), S. 71

³ Vierzehn davon wurden 1993 in den *Weber-Studien*, Bd 1 (Mainz: Schott) veröffentlicht.

Die erste Rezension der Briefsammlung ließ dann auch nicht lange auf sich warten, Paul Simon würdigte bereits am 23. Juli in der *Neuen Zeitschrift für Musik*⁴ die neue Publikation mit begeisterten Worten und vielen Zitaten und war überzeugt, daß das Buch in immer weiteren Kreisen *Freundschaft und Verständniß* gewinnen würde. In dieser Zeitschrift erschien dann auch im Dezember eine Verlagsanzeige⁵, die das Buch als passendes Weihnachtsgeschenk empfahl.

Im Verlag von Alphons Dürr in Leipzig erschien als
Festgabe zu Carl Maria von Webers
100jährigem Geburtstag:
**Reise-Briefe von Carl Maria
von Weber an seine Gattin.**
Herausgegeben von seinem Enkel.
Eleg. brosch. Mk. 4.50. Gebunden in Leinwd. Mk. 6.—
Der Schöpfer unserer nationalen romantischen Oper
tritt uns in diesen Briefen, welche ein abgerundetes Lebens-
und Stimmungsbild von zwei der bedeutungsvollsten Er-
eignisse seiner kurzen Laufbahn entrollen, in seinen edelsten
und liebenswertesten Eigenschaften menschlich nahe. Durch
ihre gediegene Ausstattung eignet sich diese Festgabe,
deren Inhalt in den Herzen aller Leser, weit über die engeren
musikliebenden Kreise hinaus, einen tiefen und nachhaltigen
Eindruck hinterlassen wird, vorzüglich als Weihnachts-
geschenk.

In fünf weiteren Musikzeitschriften finden sich im Verlaufe des 2. Halbjahres 1886 lobende und alle das menschlich Anrührende der Briefe hervorhebende Besprechungen⁶.

⁴ Paul Simon, *Carl Maria von Weber in seinen Reisebriefen*, in: *NZFM*, Jg. 53, Bd. 82, Nr. 30 (23. Juli 1886), S. 329-330 und Nr. 31 (30. Juli 1886), S. 339-340

⁵ Den Hinweis auf diese Anzeige verdanke ich Frau Christine Heyter-Rauland, Appenheim.

⁶ R., *Carl Maria von Weber's Reisebriefe an seine Gattin Carolina*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 40, Nr. 37 (16. September 1886), S. 289-292; Anonym, *Reise-Briefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina*, in: *Signale für die Musikalische Welt*, Jg. 44, Nr. 49 (September 1886), S. 769-772; Fr. Spiro,

Alfred Schöne⁷ geht als einziger nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Wichtigkeit der Publikation von Briefen überhaupt ein und schreibt: *die Generation von heute, welche den Brief immer mehr durch die Postkarte und das Telegramm ersetzt, wird sicherlich weit hinter den vorangegangenen zurückstehen, wenn man dereinst ihre Briefbestände mustern wird.* Glücklicherweise ist auch im Zeitalter von Telefon, Tonband und Massenmedien die Kunst des Briefschreibens noch nicht gänzlich verloren gegangen.

Die Reisebriefe ergänzten die bis dahin veröffentlichten biographischen Dokumente: schon 20 Jahre früher war die Biographie von Max Maria von Weber erschienen, an Brief-Folgen lagen gedruckt diejenigen an Gottfried Weber, Thaddäus Susan, Ignaz Franz von Mosel und Johann Baptist Gänsbacher vor, von denen die erstgenannte zwei und die letzte 40 Jahre nach Webers Tod herausgegeben worden war.

Beklagt man bei der großen Biographie des Sohnes das Fehlen eines Anmerkungs- und Registerapparates, das die Benutzung sehr erschwert, so wird man auch bei den erwähnten Briefausgaben bis auf diejenigen von Nohl Kommentare, Anmerkungen oder gar Register umsonst suchen. Das mag vielleicht zum Teil an der Zeitdichte zwischen Webers Tod und dem Erscheinen liegen, an der Rücksichtnahme auf erwähnte noch lebende Personen oder einfach daran, daß für wissenschaftlich kommentierte Ausgaben die Zeit noch nicht gekommen war.

Der Enkel und Herausgeber Carl Maria Alexander Eduard Freiherr von Weber (1849 - 1897), drittes Kind und einziger Sohn von Max Maria von Weber, hatte ein Architekturstudium begonnen, schlug dann aber die Offizierslaufbahn ein; ein Sturz vom Pferd und anschließendes Siechtum führten letztendlich zu seinem Tod im 48. Lebensjahr. Es ist bekannt, daß er sehr musikbegeistert und Verehrer Wagners war⁸. In die Musikgeschichte ist er eingegangen durch seine Bemühungen um die Ergänzung von Webers Opernfragment *Die drei Pintos*, zu der er Gustav Mahler gewinnen konnte. Er legte dazu eine Textneufassung vor und veröffentlichte im Uraufführungsjahr 1888 eine Aufsatzserie in der *Neuen Zeitschrift für Musik* zur Vorgeschichte der Oper⁹.

Mit der Wahl der Reisebriefe an Caroline von Weber 1823 (*Euryanthe*-Premiere in Wien) und 1826 (*Oberon*-Uraufführung in London) hatte Carl von Weber, wie er sich verkürzt im Vorwort unterschreibt, die wichtigsten und zugleich bewegendsten Briefe aus dem reichen Familien-Nachlaß ausgewählt. Er erläutert im Vorwort, daß es seinem Vater Max Maria mit Rücksicht auf eine Gesamtdarstellung des Lebens von Carl Maria nur möglich war, Auszüge zu veröffentlichen und fährt fort: *Demzufolge hat nun die Absicht, Webers Correspondenz und Tagebücher im Zusammenhange zu veröffentlichen, seit Langem bestanden, es haben aber besondere Umstände ihre Aus-*

Reisebriefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin, in: AMZ, Jg. 13, Nr. 46 (12. November 1886), S. 477-478; Anonym, *Weber's Reisebriefe an seine Gattin Carolina*, in: NMZ, Jg. 7, Beilage 2, Nr. 23 (1886), S. 290

⁷ Alfred Schöne, *Reisebriefe von Carl Maria von Weber an seine Gattin Carolina*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Jg. 2 (1886), S. 524-527

⁸ Friedrich Herzfeld, *Karl Maria v. Webers Nachkommen*, in: AMZ, Jg. 64, Nr. 26 (25. Juni 1937), S. 406-408; Meinrad Ow, *Carl Maria von Weber: Die Geschichte seines Adelsprädikats - Seine Nachkommen*, in: *Genealogie* Jg. 7 (1987), S. 596-601

⁹ Carl von Weber, *Karl Maria v. Webers unvollendet hinterlassene komische Oper "Die drei Pintos"*, in: *NZfM* Jg. 54, Bd. 83, Nr. 42 (19. Oktober 1887), S. 471; Jg. 55, Bd. 83, Nr. 1 (4. Januar 1888), S. 5-6; Nr. 2 (11. Januar 1888), S. 20; Nr. 3 (18. Januar 1888), S. 32-33; Nr. 4 (25. Januar 1888), S. 44-45; Nr. 6 (8. Februar 1888), S. 65-66

*führung stets von Neuem vereitelt. Darin, daß diese Art der Veröffentlichung bisher unterblieb, möge auch der Grund dafür erblickt werden, daß sie nun vielleicht überhaupt nicht mehr erfolgt*¹⁰. Er resümiert dann, daß durch *Ereignisse und Erscheinungen* auf allen Gebieten das Interesse für persönliche Dokumente aus der Vergangenheit erloschen sei und er sich auch nur entschlossen habe, die Reisebriefe zu veröffentlichen, weil nun die Centenarfeier von Webers Geburt öffentlich die Aufmerksamkeit auf den Komponisten lenke und die Briefe zudem die *schönsten und liebenswerthesten Eigenschaften des Meisters darlegen: jene unendliche Liebe zu den Seinen*. Er unterzeichnete das Vorwort mit dem Datum des Todestages, wohl, weil der Verleger sie schon im Juli herausbrachte.

Carl von Weber irrte mit seiner auch im Vorwort ausgesprochenen Annahme, daß das Interesse an persönlichen Dokumenten der Vergangenheit erloschen sei, die Editionen von Mendelssohns Reisebriefen (Erstausgabe 1861-1863); Mozarts Briefen (Nohl 1865) und Schumanns Jugendbriefen 1885 beweisen das Gegenteil, ganz zu schweigen von den Briefausgaben Goethes und Schillers und dem Briefwechsel zwischen beiden oder zwischen Schiller und Humboldt u. a. m.

Wir möchten die Edition nun unter drei Aspekten betrachten:

1. Welches Material stand dem Herausgeber zur Verfügung?
2. Wie ging er philologisch damit um?
3. Wie verhielt er sich zur inhaltlichen Wiedergabe?

1. Vom Jahrgang 1823 sind ursprünglich 21 Briefe nachgewiesen, 16 sind im Weber-Familien-Nachlaß (WFN) überliefert, 4 in der Sammlung Jähns, die Nr. 11 ist verschollen; von der Nr. 8 war nur die Nachschrift in der Jähns-Sammlung, die Carl merkwürdigerweise nicht berücksichtigte, obwohl sie eine wichtige Aussage zu einer *Euryanthe*-Probe enthält¹¹. Diese Nachschrift wurde vor einigen Jahren mit dem Hauptbrief im WFN vereint. Friedrich Wilhelm Jähns, der - zwanzigjährig - am 1. September 1829 die persönliche Bekanntschaft der Witwe Webers in Dresden gemacht hatte, bekam schon bei diesem ersten Besuch ein autographes Fragment Webers zum Geschenk¹² und hat im Laufe der langen Freundschaft zur Weber-Familie manche Originalhandschrift in seine Sammlung einreihen können.

Vom Jahrgang 1826 sind 33 Briefe nachgewiesen, der Brief Nr. 30 fehlt, er stand Carl jedoch noch zur Verfügung. Im Brief Nr. 10 ist ein Textstück herausgeschnitten, in dem es mutmaßlich um Vermögensfragen ging. Es fehlt auch in der Edition.

Von insgesamt 19 Briefen aus beiden Jahrgängen ist die Adressenseite abgeschnitten und verschenkt worden, eine Unsitte, die man leider der Familie anlasten muß. Gelegentlich tauchten

¹⁰ Seitens der Familie wurde der Gedanke einer Gesamtausgabe der Briefe und Tagebücher von der Urenkelin Mathilde von Weber in Dresden nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgegriffen, denn sie hatte mit der handschriftlichen Übertragung der Briefe Webers an seine Braut und Gattin Caroline seit langem begonnen und hatte bei ihrem Tode 1956 eine beträchtliche Anzahl fertig.

¹¹ *Meine Probe dauerte bis 1/2 4 Uhr, ohne daß jemand daran dachte. Die Sänger sind außer sich vor Entzücken, ich selbst war durch Ihre Teilnahme ergriffen und gerührt. ich zweifle nicht, daß Gott mein ehrliches Streben, segnen wird. / Ewig Dein C.*

¹² Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, Dresden 1906, S. 44-45

Adressenseiten wieder auf, u. a. im Jähns-Nachlaß (z. B. zu dem eben erwähnten verschollenen Brief Nr. 30) oder in einem Falle in der Universitätsbibliothek Jena; aber insgesamt ist ihr Verlust zu bedauern, weil das Fehlen des zweiten Blattes, auch wenn es nur die Adressenseite ist, im ästhetischen Sinne den Brief entwertet.

2. Carl schickte den einzelnen Jahrgängen Einleitungen zum näheren Verständnis des Inhaltes voraus, gab der Edition ein Register *der hauptsächlichsten* Personen bei, und machte Anmerkungen in Gestalt von Fußnoten, die zwar nicht unseren heutigen Ansprüchen genügen und nur willkürlich erscheinen, dennoch wünschte man sich mehr davon.

Aus dem nun folgenden ist schon die heutige Problemlage bei der Edition erahnbar. Carl entschied sich gegen die Übernahme der Weberschen Orthographie und Interpunktion und legte die seiner eigenen Zeit zugrunde. Die bei Carl Maria eine so große Rolle spielenden Unterstreichungen ein- bis vierfach gibt er durch Wortsperrungen wieder, Eigennamen werden ebenfalls gesperrt gedruckt, sie werden aber größtenteils abgekürzt, allerdings nicht konsequent; Schreibung mit lateinischen Buchstaben bleibt unberücksichtigt, die Briefnumerierung Webers wird nicht übernommen, auch leider nicht die sogenannte *Ehesprache*, die so besonders liebenswert an den Weberschen Briefen ist, z. B.: *da habe ich so eben ein Bad auf meinem Zimmer genommen, dann Kaffenet...* (24. September 1823) ersetzt Carl prosaisch mit *gefrühstückt*, Original-Absätze werden nicht bzw. nicht immer übernommen, Schlußformeln werden vereinheitlicht, und auf die Segensformel (3 Kreuze), die so charakteristisch für Webers Briefe (bis zum letzten) ist, wird verzichtet, und schließlich werden sogar die *Millionen Bußen* dem Leser vorenthalten.

... ich will mich nicht rühmen, es ist die Natur und Güte der
Natur die mich zu dem gemacht hat. Ich bin kein großer Mensch und
nicht ein großer Mann. Ich bin ein Kind der Natur und
ja mich rühme nicht. Ich bin ein Kind der Natur und
will die Freude der Natur genießen. Ich bin ein Kind der Natur.
Ich bin ein Kind der Natur, + + + Ich bin ein Kind der Natur.
Carl.

(wird
mit 3.)

Es geht dadurch manches an Ursprünglichkeit verloren. Wenn wir uns z. B. den letzten der Wiener Briefe anschauen, der mit den sich steigenden Unterstreichungen des Schlußausrufs: Puntum! Puntum! Puntum!¹³ (4. November 1823) in Webers bevorzugter Variante ohne *k* in der Mitte die Freude über die Heimkehr den Leser mitfühlen läßt, so wirkt es mit dem korrekten *Punktum* bei Carl hingegen steif.

¹³ dreifach unterstrichen

3. Um es vorweg zu nehmen: Kürzungen in größerem Ausmaße (wie etwa bei der Edition der Jugendbriefe Robert Schumanns von Clara Schumann) hat Carl glücklicherweise nicht vorgenommen, Auslassungen allerdings schon, und zwar aus unterschiedlicher Motivation.

Überhaupt erfuhr der Jahrgang 1826 mehr Eingriffe als die Wiener Serie. Wir können folgendes beobachten:

- Ungenauigkeiten bei der Übertragung, z. B.

Weber: *Gestern d: 15. früh gearbeitet...*

bei Carl: *Gestern d: 15t durchgearbeitet...* (16. März 1826)

- Auslassungen oder Wortänderungen aus Gründen der Diskretion:

Zumeist Berichte über Unpäßlichkeiten, sofern sie Caroline und die Kinder betreffen oder über bei Weber sich noch zusätzlich einstellende Leiden, auch Geldangelegenheiten sind davon betroffen.

- Auslassungen aus Gründen vermeintlicher Unwichtigkeit:

Das betrifft vorwiegend Grüße an Dritte, Antworten Webers in bezug auf das Wohlergehen von Freunden und Bekannten oder auch familieninterne Angelegenheiten, z. B. *den Brief von Moppert mache nur auf. es ist auch Wein. legt nur alles in Keller und sauft mir ihn nicht aus...* (6. Oktober 1823)

- Auslassungen oder Abkürzungen aus Rücksichtnahme,

z.B. auf Mitglieder des Königshauses, die möglicherweise durch Webers Formulierungen in Miskredit geraten könnten. So entsteht beim Brief Nr. 21 (21. April 1826) folgender komische Sachverhalt:

Die betagte Prinzessin Kunigunde war in Dresden gestorben, Caroline hatte Weber das mitgeteilt, er kommentierte es in seinem Antwortbrief: *Gott gebe der guten Kunigunde die ewige*

Ruhe. wie Schade ist es daß ich nicht zu Hause bin, und die Ferien genießen kann...

Carl überträgt: *Gott gebe der guten K. die ewige Ruhe...* Daß die Ferien, auf die sich Weber gefreut hätte, die Hoftrauer-Tage sind, weiß der Leser durch die Namensabkürzung nicht. er weiß es auch beim vollen Namen nicht. Es wäre also eine Anmerkung unabdingbar gewesen. Oder Brief Nr. 11 (16. März 1826): *Oh! ich bin sehr gütig gegen mich selbst, und belohne augenblicklich meinen Fleiß, fast so gut wie mein K: ...* wir meinen, daß sich Carl hier die Abkürzung hätte sparen können, denn es dürfte für den Leser unzweifelhaft sein, daß es sich um den König handelte.

und schließlich

- Auslassungen aus willkürlichen Gründen:

Gleich im ersten Brief (16. September 1823) aus Teplitz läßt Carl die Bitte Webers weg, die von seinem Schüler Benedict gelesene Ausgabe des Buches *William Lovell* von Ludwig Tieck¹⁴ in die Pochmannsche Leihbibliothek zurück zu bringen - eine für uns durchaus interessante Information.

Wir können weiterhin beobachten:

- Ersetzen bzw. Ergänzen von Wörtern: wegen

a. besserer Verständlichkeit (z. B. Reaktion auf einen Gegenbrief 26. Mai 1826): *werdet in Gottesnamen schwarz Kinder, nur gesund dabei...* Carl fügt ein: *in der Frühlingssonne*)

¹⁴ Ludwig Tieck, *William Lovell*, Bd 1-3, Berlin, Leipzig 1795-1796

b. Aufwertung des Geschriebenen (7. März 1826): *Alles Erdenkliche an meinen lieben Roth, Keller pp an Lüttichau alles achtungsvolle ...* Bei Carl ist *Erdenkliche* durch *Freundliche* und *achtungsvolle* durch *Erfurchtsvolle* ersetzt.

c. aus willkürlichen Gründen (10. März 1826): *Ein Theil deiner Sorgen wird nun schon durch meine Pariser Briefe gehoben sein. ..* Carl ergänzt: *betreffs der Gefahren die mir drohen ...*

Wir stellen ferner in einigen Briefen Verschiebungen ganzer Absätze fest wegen vermeintlich besserem Zusammenhang, und - was vielleicht am schwersten wiegt - es finden sich in die Briefe integrierte Ergänzungen aus dem Tagebuch mit eigenen Füllwörtern oder Kommentaren, oder auch solche zu Webers Beantwortung auf Gegenbriefe von Caroline, den einzigen, die überhaupt von ihr erhalten sind, und schließlich Lesefehler, wobei diese bei Webers schwer lesbarer Schrift am ehesten verzeihlich sind.

Zwei Tagebuch-Ergänzungen mögen die Beobachtungen veranschaulichen:

Der erste Brief aus London (6./7. März 1826) erfährt die umfangreichsten Eingriffe im Hinblick auf Absatz-Umstellungen, und Carl fügt mit eigenen Worten ein: *Doch ich will der Reihe nach erzählen! Den 1. März (in Paris) früh besuchte mich Cherubini¹⁵ und fährt dann im originalen Brieftext fort.*

Auf der gleichen Ebene liegt Folgendes (20. März 1826): Gesellschaft bei Mrs. Coutts. Weber: *ich akkompagnirte einiges, Fantasierte viel...* Carl meint ergänzen bzw. ändern zu müssen in: *fantasierte einmal (über God save the King) womit die Webersche Aussage nicht mehr stimmt¹⁶.*

Die Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen; abschließend sei noch auf zwei hübsche Lesefehler hingewiesen: Im ersten Brief am 16. Februar 1826 aus Leipzig schreibt Weber: *... Fürstenau ist wirklich ein recht lieber Reise Gefährte für mich, da wir so einerley Felle sind, und von unsern Frauen und Kindern plaudern können...* Carl macht daraus: *da wir in so einerlei Falle sind.*

Über die Dekorationen im Konkurrenz-Oberon im Drury Lane schreibt Weber an Caroline (28. März 1826): *...und in der Titania Feen Garten solche große bewegliche Vögel, Pfauen, Ungeheuer. Kolibris in den glänzendsten Farben wirklich zauberisch...* Schon Max Maria¹⁷ und auch Carl lasen daraus: *ungeheure Kolibris...*

Es soll keinesfalls der Eindruck entstehen, hier würde eine Publikation beckmesserisch zerpfückt, die - historisch gesehen - ihre großen Verdienste hat. Jedoch der Einblick in diese doch wohl charakteristische ältere Ausgabe, der nur wenige Briefsammlungen folgten, zeigt bereits deutlich die Notwendigkeit einer Neu-Edition wären da nicht außerdem noch die zahlreichen, bisher überhaupt nicht veröffentlichten Briefe Webers.

¹⁵ TB 1. März: *ganzen Tag zu Hause. Besuch von Cherubini...*

¹⁶ TB 19. März: *... um 10 Uhr zu Mss. Coutts. acco[m]p. Phantasie über God save the King...*

¹⁷ Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd I-III, Leipzig 1864-1866. MMW bringt Zitate bzw. Auszüge aus nahezu allen Briefen dieser beiden Serien.

EIN GEWISSES EINGREIFEN UND DIE HIE UND DA GANZ UNRICHTIGE BEOBACHTUNG DER TEMPOS

Weitere Dokumente zum Dirigenten Weber in Breslau 1805-1806

von Till Gerrit Waidelich, Berlin

Nach wie vor wird Webers Breslauer Zeit durch relativ wenige Dokumente - Schriftzeugnisse von seiner Hand als auch Berichte über seine Tätigkeit - beleuchtet; diese zwei Jahre scheinen oft genug anhand der bekannten Quellen dargestellt.

Es kann daher kaum darum gehen, die von Johann Gottfried Hientzsch (1829), Carl Julius Adolph Hoffmann (1830) und Emil Bohn (1886) berichteten, 1909 von Hans Heinrich Borchardt und 1986 von Maria Zduniak¹ ergänzten und korrigierten Informationen neuerlich zu referieren². Vielmehr sollen Quellen sprechen, die bisher offenbar unbekannt waren, ging man doch nach Bohns Feststellung von 1886 in der Weber-Forschung davon aus, daß es über die Theaterberichte der *Schlesischen Zeitung*, der *Schlesischen Provinzialblätter* und der überregionalen Organe hinaus keine weiteren Periodika mit Breslauer Kritiken gäbe.

Ein knappes Jahr nachdem Weber in Breslau sein Amt als Musikdirektor des königlich privilegierten Theaters angetreten hatte, erschienen jedoch in dem Journal

Wöchentliche Theater-Nachrichten aus Breslau

erste Rezensionen, die den jungen Dirigenten in freundlichem Ton würdigten, bisweilen aber auch kritische Anregungen gaben. Dieses Periodikum begleitete, beginnend mit dem 6. Juni 1805, über fünf Jahre das Bühnengeschehen der schlesischen Hauptstadt und wurde zunächst anonym - von Karl Gottlieb Heinrich Kapf - herausgegeben und auf Risiko des Händlers gedruckt:

*Diese Wochenschrift erscheint regelmäßig alle Donnerstag und ist in der Buchhandlung bei Adolf Gehr in den sieben Churfürsten auf dem Paradeplatz zu erhalten.*³

¹ Maria Zduniak, *Webers Wirken am 'Königlich privilegierten Breslauer Theater'*, in: *Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986*, 10. Sonderheft der Schriftenreihe der Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" Dresden, hrsg. von Günther Stephan und Hans John, Dresden 1987, S. 245-256. Hier auch nähere bibliographische Angaben zu Weber in Breslau und Schlesien.

Anfragen im Stadtarchiv Braunschweig und dem Museum und der Bibliothek des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln in Schloß Wahn, die beide viele Breslauer Theaterzettel verwahren, erbrachten keine Nachweise für die Zeit von 1804-1806.

² Julius Kapp brachte zusätzlich 1922 in seiner "Biographie" - vom Charakter her eher ein biographischer Roman - einen Brief Webers an Johann Gottlieb Rhode als Erstveröffentlichung, der Webers Stellungnahme zu dem Dissens mit dem Sänger Schüler während einer Vorstellung enthält. Aufschlußreich zu Webers Breslauer Zeit sind auch verschiedene Briefe an Johann Friedrich Reichardts *Berlinische Musikalische Zeitung*.

³ Ein weitgehend vollständiges Exemplar der fünf Jahrgänge verwahrt die Druckschriften-Sammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek unter der Signatur 14869 A. Hier fehlen jedoch die Nummern des Jahres 1810, mithin die letzten Monate. Dieser Zeitraum ist weder in den Theatersammlungen von München (Clara-Ziegler-

Das Blatt besprach Schauspiel wie Oper und berichtete nicht nur über Erstaufführungen, sondern brachte auch beim Repertoire durch oft ein wenig naiv formulierte Anregungen zahlreiche Aspekte zur Sprache, die dazu beitragen wollten, als eine Art "dramaturgischer Beobachter" die Qualität des Gebotenen zu steigern. Johann Gottlieb Rhode (1762-1827), zu dieser Zeit bis Ende 1806 in dramaturgisch-organisatorischer Funktion bei der Theaterleitung tätig, wurde von einigen Lesern als Verfasser, Editor oder Beitragsspender der *Theater-Nachrichten* in Erwägung gezogen - es gab diesbezüglich Anfragen an die Redaktion - da die Kritik dieses Feuilletons nach dem Motto *freimüthig, aber bescheiden* tendenziell in der Regel zustimmend, fast nirgends böseartig oder beleidigend ausfiel und zumindest immer sachlich scheint, anders als in späteren Wochenblättern über denselben Gegenstand, etwa den ebenfalls von Kapf herausgegebenen *Pistolen, gerichtet auf das Breslauer Theater in wöchentlicher Kritik* (Breslau 1824).

Rhodes *Theilnahme* an dem Blatt läge insofern nahe, als er sich der Theater- und Musikpublizistik bis in seine Berliner Zeit (um 1800) eingehend gewidmet hatte und auch in Breslau seit 1803 den *Erzähler* herausgab, doch widersprachen Rhode und die Redaktion der *Theater-Nachrichten* dieser Vermutung ausdrücklich⁴.

Die folgenden Dokumente sind nach dem Kriterium ausgewählt, ob die Orchesterleitung bzw. die musikalische Einstudierung Erwähnung finden. Es gibt noch eine ganze Reihe weiterer Rezensionen zu Opernaufführungen, die sich jedoch in der Regel auf Darsteller-Kritik beschränken.

Die im Theater lokalisierten Konzerte sind bei den Besprechungen nicht berücksichtigt, sie werden nur knapp erwähnt und diese Notizen seien daher vorab zitiert:

Am 27ten [Juli 1805] gab der Musikdirektor Hr. von Weber eine musikalische Akademie⁵ im Schauspielhause, zu seinem Benefiz. Die Beurtheilung derselben gehört nicht in dieses Blatt - sie ist indeß sehr brillant gewesen. - [Bd. I, Nr. 9 (8. August 1805), S. 68]

Den 3ten [April 1806] gab Hr. Musikdirektor von Weber eine musikalische Akademie bei voller Erleuchtung des Schauspielhauses. Die Beurtheilung derselben gehört nicht hieher.

Den 4ten, als am Charfreitage, blieb die Bühne verschlossen.

Den 5ten wurde ein Deklamatorium gegeben, von Madame Bürger. [Bd. I, Nr. 44 (10. April 1806), S. 350]⁶

Bei der letztgenannten Veranstaltung erklangen u.a. zwei große Ouvertüren. Eine abschließende kurze Würdigung Webers erfolgte am 26. Juni 1806 anlässlich seines letzten Breslauer Konzerts:

Stiftung) und Köln-Wahn, noch in Wroclaw selbst vollzählig erhalten. Das Periodikum ist nicht genau datiert, die Erscheinungsdaten sind aus dem Berichtszeitraum erschlossen.

⁴ *Erklärung. Da ein Stadtgericht mich als Verfasser oder Herausgeber der wöchentlichen Theaternachrichten nennt, so erklär' ich hierdurch: daß ich weder das eine, noch das andre bin. Breslau den 11ten Juli 1805. Rhode [Bd. I, Nr. 6 (18. Juli 1805), S. 46]*

⁵ Sperrungen im Text durch Fettdruck wiedergegeben

⁶ Über die Mißhelligkeiten, die sich aus der Terminierung des vorjährigen Weberschen Konzerts ergaben - gleichzeitig mit dem Konzert von Schnabel - berichtet Reichardts *Berlinische Musikalische Zeitung* [Jg. 1805, Nr. 38, S. 151 f.]

Den 21sten [Juni 1806] gab der Musikdirektor Hr. von Weber zum Abschied eine *musikalische Akademie*. Es ist zu bedauern, daß Hr. v. Weber uns verläßt, da er sich um das Orchester sehr verdient gemacht hat, und man seinem Talente so manche Verbesserung verdankt. - [Bd. II, Nr. 3, S. 22]

Die lange Zeit umstrittene, von Weber eingeführte Orchester-Sitzordnung wurde in den *Theater-Nachrichten* nicht thematisiert - das bei Carl Julius Adolph Hoffmann zitierte zeitgenössische Dokument in seinem Lexikon über *Die Tonkünstler Schlesiens* [1830, S. 453 f.] entstammt nicht diesem Blatt. Jene in den *Schlesischen Provinzialblättern* wiederholt vorgebrachten Rügen betreffs der Wahl zu schneller Tempi wurden hingegen neuerlich erhoben. Dieser Tadel war auch Gegenstand eines ausführlichen offenen Briefes, der sich direkt an Weber richtete. Die Erörterungen schließen sich an eine Rezension der Aufführung von Luigi Cherubinis *Wasserträger (Les deux journées)* vom Samstag, dem 22. Juni 1805, an, deren Besprechung sich auf der Vorderseite fand:

Wir rüken hier noch einige, uns eingesandten, Bemerkungen über das Orchester ein, die wir im Ganzen wahr finden, und mit Vergnügen hier anschliessen:

Ein Wort an den Hrn. Musikdirektor von Weber.

Daß unser Orchester, seitdem Hr. v. Weber an dessen Spitze steht, durch stärkere und überhaupt bessere Besetzung der blasenden Instrumente, an Präzision und Feuer in der Ausführung, durch ein gewisses Eingreifen, (der Musiker wird den Sinn dieses Ausdrucks verstehen) ec. unendlich gewonnen habe, wird jeder eingestehn, der sich an den vormaligen Zustand unsrer Theatermusik zu erinnern weiß - kleine Misgriffe und Schnitzer laufen ja wohl auch bei den größten und geübtesten Kapellen mit unter und man ist gegen sie, wenn sie nur nicht ausarten, gern nachsichtig. - -

So sehr wir indeß in jeder Hinsicht den Verdinsten des Hrn. Musikdirektors von Weber Gerechtigkeit wiederfahren lassen, so wird er uns billigerweise wohl auch nicht verübeln, wenn wir ihn hier und zwar mit aller Bescheidenheit auf - eine üble Gewohnheit aufmerksam machen, welche jetzt auch bei andern Herren Musikdirektoren mehr und mehr über Hand nimmt und daher ein öffentliches Wort darüber nicht ganz zur Unzeit angebracht sein dürfte.

*Wir erinnern die - hie und da ganz unrichtige Beobachtung der Tempos. - Wir gestehn dem Hrn. v. Weber ganz ehrlich, daß das Urtheil mehrerer, erprobter Musiker, welche der neulichen Aufführung des *Wasserträgers* beiwohnten und sich laut über die verunglückte Ouverture äusserten, uns eigentlich bestimmt hat, diese Angelegenheit zur Sprache zu bringen.*

Einer dieser Herren wollte die erwähnte Oper sogar unter Cherubini's Direktion gehört haben, und meinte, Cherubini würde sich mit uns über das Prestissimo der Ouverture u.s.w. geärgert haben.

*So viel ist nun wohl gewiß und auf Erfahrung gegründet, daß durch dergleichen übertriebene Tempo's der Total Eindruck, welchen das Ganze hervorbringen soll, wenn auch nicht durchaus verloren geht, so doch natürlich sehr geschwächt werden muß, da der Hörende kaum vermag, der Haupt Idee des Komponisten zu folgen und die Accompagnierenden eben so wenig an Ausdruck, Signatur ec. denken können, ungerechnet, daß die einzelnen Schönheiten, welche so zu sagen die Seele *) sind, und auf welche der Componist durch das von ihm bezeichnete Tempo rechnet - wie dieß besonders im *Wasserträger* und in der *Zauberflöte* der Fall ist - durch solche Vernachlässigungen ganz verloren gehen und mithin wohl bei denjenigen, welche sich mit*

dem Geiste solcher Musikstücke einigermaßen vertraut gemacht haben, eben nicht die angenehmsten Empfindungen erregen mögen.

So klagte die Wittwe Mozart auf ihrer - wenn ich nicht irre - im Jahre 1795 unternommenen musikalischen Reise durch Deutschland, daß man bei Aufführungen Mozart'scher Werke selten die Tempo's so, wie sie von ihrem verstorbenen Manne vorgezeichnet worden, beobachtet habe. Wie mancher andere Komponist würde in dieselbe Klage mit einstimmen müssen! - Wir hoffen indeß mit Vertrauen, daß der Hr. Musikdirektor v. Weber diese partheilosen Gedanken als einen freundschaftlichen Wink benutzen und sich mit gleichem Enthusiasmus, wie bisher, ferner beeifern wird, unser Orchester durch sein Talent und seine einsichtsvolle Thätigkeit in dem Besitze des öffentlichen Beifalls zu erhalten. -

[Originalfußnote des Herausgebers:]

*) **Anmerkung:** Dieß ist wohl nicht richtig. Das, was man in der Musik die Seele nennen kann, liegt nie in einzelnen Schönheiten, sondern in dem Umfassen, in der Verbindung der einzelnen Theile zu einem schönen Ganzen, wodurch das Gewicht jedes einzelnen Theils bestimmt wird. Vielleicht drückte sich der Herr Verfasser nur unrichtig aus.

Der Herausgeber. [Bd. I, Nr. 5 (11. Juli 1805), S. 36]

Während die Chöre und die sichere Leitung des Orchesters anlässlich einer Aufführung von Mozarts Titus (*La clemenza di Tito*) vom 9. Juli 1805 Lob erfahren [Bd. I, Nr. 7 (25. Juli 1805), S. 53], stand die Vorstellung derselben Oper vom 3. August offenbar unter einem ungünstigen Stern:

- In's Ganze mischten sich heute viele Dissonanzen, selbst auffallend im Orchester: es thut wehe, im besten Genusse auf solche Weise gestört zu werden! [Bd. I, Nr. 10 (15. August 1805), S. 74 f.]

Der später namhafte Tenor Julius Miller - auch als Komponist mehrerer Opern hervorgetreten - sang u.a. den Belmonte [Bd. I, S. 100], war darstellerisch, insbesondere als Titus, offenbar noch recht ungewandt: er sei nur gut, *sofern man die Augen schlösse und nur ganz Ohr wäre.* [Bd. I, S. 107]

Die Nummer 20 vom 24. Oktober 1805 berichtet über die Erstaufführung des Intermezzo *Der verliebte Schuster (Il calzolaro innamorato)* am Donnerstag, dem 17. Oktober, durch den kurfürstlich Baierschen Kammersänger Johann Baptist Ellmenreich (Baß), um über dessen Darbietung des Kapellmeister - den er selbst arrangiert oder komponiert hatte - am 29. Oktober und 2. November zu folgenden Ausführungen zu kommen:

Als Hr. Ellmenreich am Schluße von einigen Stimmen herausgerufen ward, machte er dem Orchester wegen der guten Unterstützung ein Kompliment, das es in Wahrheit sehr verdient hatte. Hr. von Weber hat gewiß bei den Schwierigkeiten dieser Musik keine geringeren Kräfte anzustrengen gehabt, als der Kapellmeister auf dem Theater. Hrn. von Weber gebührt aller Beifall! - [Bd. I, Nr. 22 (7. November 1805), S. 176]

Kurz vor Webers Abgang - am 3. Mai 1806 waren Isouards *Die vertrauten Nebenbuhler (Les confidences)* zur Erstaufführung gekommen - wurde er aufgrund differenzierter Orchesterarbeit gelobt:

Den 7ten [Mai 1806]: *die Zauberflöte*. [...] *das Orchester accompagnirte brav, vorzüglich gut war die Simphonie gegeben und man erkannte an so manchen, nicht unbemerkt gebliebenen, feinen Schattirungen die einsichtsvolle Direktion des Hrn. v. Weber*. [Bd. I, Nr.49 (15. Mai 1806), S. 390]

Eine Woche später, am 22. Mai 1806, war es wiederum eine Mozart-Oper (*Così fan tutte*), an der exemplarisch die Leistungen des Orchesters erörtert wurden:

Den 15ten [Mai 1806]: *Mädchenrache, Oper*. [...] *Die Ouvertüre thut wenig Wirkung und das wohl aus dem Grunde, weil das Orchester ihren Charakter nicht zu fühlen scheint. Die so oft wiederkehrenden kleinen Solos⁷ der Oboe, Flöte und des Fagotts werden nicht nett und geläufig gegeben, auch einige Stellen von den Violinen nicht ganz zweckmäßig vorgetragen. Das schöne Quintett: 'Ha! welch Schicksal ec.'⁸ verlor durch die unreine Stimmung der Waldhörner, die zu tief standen. Ueberhaupt aber ist die unangenehme Bemerkung gemacht worden, daß die Hörner selten rein stimmen und dadurch der sonst gelungenen Ausführung einer Piece oft schaden, was leider auch bei der Arie des 2ten Akts: 'Nein, verzeih ec.'⁹ bemerkt wurde. Diesem Uebel kann nur dadurch abgeholfen werden, wenn sogenannte Inventionshörner angeschafft werden.¹⁰ - Mehr Präzision könnte den Saiteninstrumenten gewünscht werden. Die 2te Violine ist gar schlecht besetzt, denn, unabgesehen der schlechten Instrumente, auf welchen sie ihre Stimme ausführen, die keinen reinen, immer nur einen hölzernen Ton geben, fehlt es noch an Sicherheit und an Nettigkeit im Vortrage. -*

Bei den Worten im ersten Final 'Ha, was wagt ihr zu verlangen ec.'¹¹ wo die 2te Violine in ziemlich wechselnden Achteln das Tempo bezeichnet, müssen solche kurz und präzise, nicht aber mit langen Bogenstrichen krazend, markirt werden. Die Bratschen sind auch sehr schlecht besetzt; es fehlt ihnen durchaus an Reinheit. Bei den Rezitativen, wo das Quartett den Akkord aushalten soll, hört nicht selten eine nach der andern beliebig auf, wo denn im Akkord ein Intervall fehlt, oder es fällt manchem wohl gar ein, es nach einem kurzen Stillschweigen wieder mit einem neuen Bogenstrich anzufangen. Dieß ist fehlerhaft und kann immer vermieden werden, da Hr. v. Weber jedesmal sehr richtig bezeichnet, wie lange der Akkord ausgehalten werden muß. Die Forte und Rinforzando und andre Modifikationen des Vortrags geschehen nie Im Nu und selten von jedem mit gleichem Grad der Stärke. Der Vortrag in Absicht der Strichart wird nicht mit der gehörigen Akkuratess beobachtet, und es macht einen widrigen Effekt, wenn man

⁷ vgl. *Neue Mozart-Ausgabe*, Serie II, 5, Bd. 18/1 und 18/2, S. 7 (Soli der Takte 29-45 und Parallelstellen)

⁸ ebd. S. 66: Nr. 6 Quintetto *Sento oddio che questo piede* (Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso)

⁹ ebd. S. 400: Nr. 25 Rondo *Per pietà, ben mio, perdona* (Fiordiligi)

¹⁰ Diese Bemerkung mag auch beeinflusst sein von dem Bericht in Reichardts *Berliner Musikalischer Zeitung* [Jg. 1806, Nr. 14, S. 54 ff.] über die Waldhorn-Verbesserung von Jean Brun, dem ersten Hornisten der Königlich Preußischen Kapelle, der seine Inventionshörner innen mit einem Lack überzog, um die Oxydation des Kupfers zu verhindern.

¹¹ Vermutlich *Ah che troppo si richiede* im Finale Nr. 18 (vgl. *Neue Mozart-Ausgabe* ebd., S. 298), obgleich hier alle Streicher in Achtelnoten artikulieren. Ein Textdruck von Rhodes Fassung der Oper ist derzeit durch RISM in deutschen Bibliotheken nicht nachgewiesen.

auch nur eine wider die vorgeschriebene Bezeichnung fehlen hört, geschweige dann, wenn die 1te und 2te Violine sich einer ganz widersprechenden Strichart zu gleich erlaubt. - Daß Trompeten im Allgemeinen mit Kraft und Fülle geblasen werden müssen, liegt in der Natur des Instruments: hier aber wird dieß übertrieben, denn sie dominiren dergestalt über das ganze Orchester daß sie die übrigen Instrumente verdunkeln, und bringen statt des starken, schönen Tons, einen schreienden widrigen Klang hervor. [Bd.1, Nr. 50 (22. Mai 1806), S. 398 f.]

In der Theaterpraxis seiner Breslauer Zeit erwarb sich Weber - allen Intrigen und zeitweiligen Rückschlägen zum Trotz - seine spezifischen Fähigkeiten als Dirigent, das Rüstzeug zur Orchesterleitung, das ihn für die Kapellmeisterposten in Prag und Dresden wappnete. Ob und wie er auf die öffentlichen Kritiken reagierte, ist nicht mehr im einzelnen nachweisbar, doch vermögen die Dokumente der *Wöchentlichen Theater-Nachrichten* zu belegen, daß seine temperamentvolle Wahl der Tempi weiterhin umstritten blieb, die Präzision seiner Zeichengebung und die Orchesterarbeit insgesamt aber Anerkennung fanden.

Die *Wöchentlichen Theater-Nachrichten* berichten während Webers Breslauer Engagement über folgendes Opern-Repertoire:

Henry-Montan Berton:	<i>Aline, Königin von Golconda (Aline, reine de Golconde)</i>
Luigi Cherubini:	<i>Der Wasserträger (Les deux journées)</i>
Nicolas-Marie Dalayrac:	<i>Leo oder Die Burg Montenero (Léon ou le château de Montenéro)</i> <i>Die Wilden (Azémia ou les sauvages)</i>
François Devienne:	<i>Die wandernden Komödianten (Les comédiens ambulantes)</i> <i>Das neue Sonntagskind</i>
Johann Baptist Ellmenreich:	<i>Der verliebte Schuster (Il calzolaro innamorato)</i> <i>Der Kapellmeister</i>
Joseph Haydn:	<i>Ritter Roland (Orlando Paladino)</i>
Johann Adam Hiller:	<i>Die Jagd</i>
Friedrich Heinrich Himmel:	<i>Fanchon, das Leyermädchen</i>
Niccolò Isouard:	<i>Die vertrauten Nebenbuhler (Les confidences)</i>
Ferdinand Kauer:	<i>Weiber sind getreuer als Männer</i> <i>Das Donauweibchen (2 Teile)</i>
Etienne-Nicolas Méhul:	<i>Der Tollkopf (L'irato)</i>
Wolfgang Amadeus Mozart:	<i>Die Entführung aus dem Serail</i> <i>Don Juan (Don Giovanni)</i> <i>Mädchenrache (Così fan tutte)</i> <i>Titus (La clemenza di Tito)</i> <i>Die Zauberflöte</i>
Wenzel Müller:	<i>Die Schwestern von Prag</i>
Peter Ritter:	<i>Der Eremit auf Formentera</i>
Antonio Salieri:	<i>Axur, re d'Ormus</i> <i>Die Neger</i>
Johann Schenk:	<i>Der Dorfbarbier</i>
Jean-Pierre Solié:	<i>Das Geheimniß (Le secret)</i>
Bernhard Anselm Weber:	<i>Die Wette</i>

Peter von Winter: *Das unterbrochene Opferfest*
 Marie von Montalban
Paul Wranitzky: *Oberon, der König der Elfen*

ES IST EINE MODERNE OPER UND DAS MAG GENUG SEYN

Zu Carl Maria von Webers Beschäftigung mit Peter Winters "großer Oper"
Marie von Montalban

von Till Gerrit Waidelich, Berlin

Louis Spohrs *Jessonda* und Webers *Euryanthe*, beide 1823 uraufgeführt, gelten gemeinhin in der Geschichte des Musiktheaters als frühe durchkomponierte deutsche Opern, können jedoch nur als jene Werke dieser Gattung betrachtet werden, die sich gleichermaßen einen Platz im zeitgenössischen Repertoire eroberten und auch nach dem Tod ihrer Verfasser noch gespielt und geschätzt wurden.

Als Vorlage für das Libretto von Spohrs Oper diente dem Librettisten Eduard Gehe die *Tragédie en cinq actes et en vers* von Antoine-Marie Le Mièrre (Paris 1770/1780), beziehungsweise die äußerst populäre deutsche Bearbeitung des Stücks von Carl Martin Plümicke *Lanassa* (Erstaufführung und Druck: Berlin 1782), ein Sujet, in dem europäische Invasoren eine indische Witwe vor dem Flammentod retten¹.

Die Pilsener Aufführung von Plümicke's Fassung hatte im Jahre 1791 den Schauspieler Johann Nepomuk Komareck trotz ihrer Mängel zu einer Fortsetzung animiert², dieser "2. Teil" wiederum bildete die Librettovorlage für Karl Regers und Peter Winters "große Oper" *Marie von Montalban*, deren Uraufführung am 28. Januar 1800 in München stattfand.

Winters Oper weist ein für diese Zeit bei deutschsprachigen Werken noch höchst seltenes Merkmal auf: der Komponist schreibt für das gesamte Stück Orchesterbegleitung vor, eine Begleitung allerdings, bei der der musikalische Verlust zu verschmerzen war, wenn man die Streicher in den "einfachen" Rezitativen durch Continuo-Instrumente ersetzte oder diese Passagen als Dialoge sprechen ließ. Obwohl also von einer durchweg differenzierten Gestaltung des Accompagnements, wie etwa bei Georg Joseph Voglers vierzehn Jahre zuvor uraufgeführtem Werk *Kastor und Pollux* - ebenfalls in München, noch in italienischer Sprache - keine Rede sein kann, war die Intention der Vereinheitlichung des Ablaufs ein deutlicher Schritt zur durchkomponierten deutschen Oper. Zwar

¹ Zur Stoffgeschichte und zu den verschiedenen Bearbeitungen vgl. Philipp Spitta, *Jessonda*, in: *Zur Musik*, S. 235-266, Berlin 1892. Weitere Opern unter dem Titel *Lanassa* gibt es von Kalkbrenner (1794), Tuczek (1805) und Mayr (1817).

² Aufschlußreich ist Komarecks *Nachrede* im Textdruck. Im *Journal des Luxus und der Moden* vom Dezember 1792 [S. 619] findet man einen Nachweis, daß das Stück am 4. Oktober und 9. Dezember in Brünn auf die Bühne gelangte. Der Kommentar lautet jedoch lapidar: *Maria von Montalban, oder Lanassa's 2ter Theil, von Komarek. (Wider unsern Erwarten hat dies Stück nicht mißfallen.)*

gab es auch andere derartige Versuche zu jener Zeit³, doch blieb von diesen Werken nur *Marie von Montalban* kontinuierlich im Repertoire, wurde in über zwanzig Städten gespielt⁴, in Dresden sogar bis 1826.

Carl Maria von Weber dirigierte die Oper erstmalig in Breslau und dürfte bei der Wahl dieses Stückes der Zustimmung von Johann Gottlieb Rhode sicher gewesen sein, der für Weber mit *Rübezahl* zwar eine Dialogoper mit "romantischem" Sujet projektierte, aber als ein entschiedener Verfechter der ganz gesungenen musikalischen Dramen gelten kann. Rhode war es wohl, der den Berliner Musikdirektor und Lehrer Meyerbeers Bernhard Anselm Weber inspirierte - oder zumindest das plausible Anliegen des Gluck-Enthusiasten und Voglerianers publizistisch unterstützte -

ein Monodrama in Musik zu setzen, damit es gesungen werden könne; folglich der Kontrast wegfiel, welcher in dem gewöhnlichen Monodrama aus der Verbindung zweier Künste entspringt, die sich ihrer Natur nach nur annähern, nicht verbinden lassen - der Declamation und Musik.

[*Allgemeine Theaterzeitung* Berlin, Bd. II, Nr. 23, S. 115, August 1800]

Bernhard Anselm Webers nicht zuletzt aus dieser Anregung hervorgegangenes, durchkomponiertes Monodram *Hero* interpretierte die Berliner Sopranistin Margarethe Luise Schick im August 1800 zum ersten Mal und erfolgreich in Breslau und stellte es danach in Magdeburg und Berlin vor. Gegen Ende des Jahres 1800 studierte die Schick für Berlin auch die Titelpartie in Winters *Marie von Montalban* ein, und dieses Stück wurde - wie in München, Frankfurt, Mannheim und Stuttgart in der Fassung mit Streicher-begleiteten Rezitativen - am 29. Dezember erstmals zu ihrem Benefiz gegeben. Aus Rhodes Feder, in dessen ästhetisches Konzept die *Marie von Montalban* durchaus gepaßt haben dürfte, ist jedoch keine Rezension der Berliner Aufführung bekannt. Das Erscheinen seiner umstrittenen *Allgemeinen Theaterzeitung* stellte er mit Ablauf des Jahres 1800 ein, in der Zeitschrift *Eunomia*, in der Rhode seine Theaterkritik fortsetzen wollte, erschien gleichfalls nichts.

Aus Frankfurt wird in der *Zeitung für die elegante Welt* [Nr. 121, Sp. 976] vom 8. Oktober 1801 berichtet, Winter halte sich jetzt hier auf, um unter seiner Direktion eine neue von ihm komponierte Oper: *Marie von Montalban* (den zweiten Theil des Trauerspiels *Lanassa*) auf hiesigem Theater einstudiren zu lassen. Aus der Tatsache, daß Winter an der Vorbereitung dort selbst beteiligt war und die in Frankfurt verwendete Partitur die durchkomponierte Version repräsentiert, läßt sich wohl schließen, daß der Komponist zumindest damals noch danach trachtete, diese ursprüngliche Fassung der Oper zu verbreiten. Das *Sonntagsblatt. Eine Zeitschrift enthaltend das Tagebuch des Frankfurter National-Theaters* [Nr. 3, S. 2] vom 6. Dezember 1801 berichtet über die Aufführung dieser Fortsetzung von *Lanassa* am 22. November:

³ etwa Carl Ditters von Dittersdorfs *Ugolino* (Oels, 1796), Bernhard Anselm Webers Monodramen *Hero* (s. u.) und seine *Sulmalle* (Berlin, 1802) oder Johann Evangelist Brandls *Hermann der Deutsche* (1802, wohl nicht aufgeführt)

⁴ Da die Angaben in Alfred Loewenbergs *Annals of Opera* zu Winters Opern karg sind, möge hier eine chronologische Liste der frühen Aufführungen folgen, die in zeitgenössischen Almanachen und Zeitungsberichten nachweisbar waren: München und Berlin (1800), Frankfurt (1801), Wien und Mannheim (1803), Kassel (1804?), Breslau und Warschau (1805), Stuttgart (1807), Prag (1809), Pesth/Ofen (1811), Hamburg, Leipzig, Dresden, Linz und Graz (1812), Regensburg (1816), Amsterdam (1819), Nürnberg (1820), Hannover (1822). Zum Teil blieb *Marie von Montalban* über Jahre im Repertoire, wurde aber insgesamt nicht allzu häufig gegeben.

Das Werk lobt den Meister! Wenn aber das wahrhaft vortrefliche Orchester der hiesigen Bühne Alles thut, um uns diese schöne Musik in ihrer Vollkommenheit hören zu lassen, so können doch die Rollen hier nicht so besetzt werden, als es wohl des Componisten Wunsch gewesen seyn mag. - Das Sijet dieser Oper ist übrigens zu tragischen Inhalts, als daß sie das Glück auf der Bühne machen sollte, was das Opferfest und andere Compositionen Winters gemacht haben. Man darf sie daher nicht zu oft geben.

Kurz vor Carl Maria von Webers Aufenthalt in Wien ab August 1803, waren dort zwei Opern Winters herausgekommen, die einen guten Erfolg erzielten, und deren Besuch Weber kaum versäumt haben dürfte: Schikaneders Privilegiertes Schauspielhaus *an der Wien* nahm am 18. Juli *Der Zauberflöte zweyter Theil, Das Labyrinth* in neuer Ausstattung und Fassung wieder in den Spielplan - Abbé Vogler steuerte Einlagenummern bei - und die Hofoper *nächst dem Kärnthnerthore* gab eine Woche später, am 26. Juli, zum ersten Mal die *Marie von Montalban*, die man *über Hals und Kopf einstudirt[e]*:

die Recitative werden, wie man vernimmt, von einem prosaischen Mann prosaisch übersetzt.
[Allgemeine musikalische Zeitung Leipzig, Nr. 44, Sp. 734, 27. Juli 1803]

Daß man in Wien - den dortigen Gepflogenheiten gemäß - die Originalgestalt des Werkes nicht aufführen mochte, war wenig erstaunlich angesichts der Tatsache, daß vermutlich in den meisten Städten und auch später in München, wie aus den überlieferten Aufführungsmaterialien hervorgeht⁵, eine Singspielfassung gegeben wurde.

Welche Fassung der Oper Weber favorisierte, läßt sich aus der in Dresden erhaltenen Partitur⁶ vermuten (s.u.), für Breslau sind die Quellen allerdings verloren und die Neueinstudierung in Prag am 15. Dezember 1816 erfolgte erst nach seinem Abgang.

Die Breslauer Erstaufführung der *Marie von Montalban* wurde offenbar von Weber initiiert und fand unter seiner Leitung am 22. Februar 1805 statt. Die *Schlesischen Provinzialblätter* [Nr. 2, S. 202] berichteten:

Die erste Vorstellung war den 22. Februar, die zweyte den 23. bey mäßigem Zuspruch.

Auch an überörtliche Zeitschriften meldeten Korrespondenten die Einstudierung, etwa an die *Zeitung für die elegante Welt* [Nr. 33, Sp. 264] vom 16. März 1805:

Am 22sten Februar wurde die Oper: Maria von Montalban zum ersten Mal gegeben und mit großem Beifall aufgenommen. Im Ganzen war die Darstellung sehr gelungen, und alles entsprechend arrangirt. Madame Veltheim als Maria, und Hr. Müller, als Montalban, zeichneten sich durch präzisen Gesang und fleißiges Spiel eben so sehr aus, als die übrigen Schauspieler lobenswerthe Bemühungen zur Vollendung der Aufgabe selbst zeigten. Ueber die Oper selbst

⁵ Diesem Schicksal unterlagen in München wohl überwiegend auch die für französische, englische und italienische Bühnen geschaffenen "großen Opern" Winters, also selbst dort, wo der Komponist als Hofkapellmeister persönlich wirkte (vgl. etwa das Münchner Aufführungsmaterial des *Tamerlan* in der Bayerischen Staatsbibliothek, Mbs St. th. 70). Der Klavierauszug der *Marie von Montalban* bei Carl Zulehner (Mainz) und Thaddäus Weigls Ausgabe von sechzehn Einzelnummern enthalten ebenfalls nur jene Accompagnati und Ariosi, die - wie auch in Dialogopern jener Zeit üblich - unmittelbar größeren Arien und Ensembles vorangehen, wobei die Wiener Auswahl der beliebtesten Stücke die erheblich vollzähliger Mainzer Edition bei einzelnen Accompagnati gleichwohl zu ergänzen vermag.

⁶ Sächsische Landesbibliothek Dresden (Dlb): Mus. 3950-F-18a

- sag' ich nichts - es ist eine moderne Oper und das mag genug seyn, und was das heißt, weiß jeder Kunstkenner. Winters sehr brave Komposition wurde durchaus auch sehr brav executirt. Die etwas mysteriösen Andeutungen über die "Modernität" der Oper und die brave Komposition scheinen sich fast zu widersprechen, vermutlich sollen aber Winters Bemühen um Sangbarkeit und seine offenbar als gediegen eingestufte Arbeit gleichermaßen gewürdigt werden. Ob diese Bemerkung als Hinweis auf die durchkomponierte Fassung zu interpretieren ist, sei aufgrund der mangelhaften Quellenlage dahingestellt.

Auch an den Berliner *Freimüthigen* [S. 204] und seine Rubrik *Nicht-politische Zeitung* Nro. 51 wurde von dieser Aufführung berichtet. Unter dem Titel *Breslauische Theater-Neuigkeiten* erschien am 12. März 1805 folgende Korrespondenz:

In der vorigen Woche ward auf unserer Bühne zum erstenmal die Oper, Maria von Montalban gegeben. Krankheiten hatten die Aufführung verzögert, und diese Krankheiten waren wirklich so häufig, daß man in große Verlegenheit kam, denn die ersten Rollen sind immer nur noch einfach besetzt, und Lehrlinge finden keine Nachsicht. Man konnte erwarten, diese Oper würde Sensation machen, da sie so oft gegeben werden sollte, und besagte Hindernisse es immer wieder unmöglich machten, man hoffte es auch, allein - doch ich will in der Ordnung referiren. - Die Musik von Winter, wirklich brav executirt durch den Fleiß unseres Musikdirektors von Weber, ist so - gelehrt und prächtig, daß das Stück erst zweimal aufgeführt werden konnte; die Darstellung war im Ganzen recht gut, brillant jedem Schauspieler zur Ehre gereichend, und übereinstimmend korrekt, aber sie erhielt gar keinen Applaus, die Oper selbst, nur geringe Würdigung. Warum? - kann und will ich nicht untersuchen, da mir, was die Darsteller betrifft, die doch wenigstens um des Fleißes willen, Lob verdienen, etwas Lieblosigkeit des Publikums daraus hervorzuschließen scheint, und das eine Sache ist, die gründlicher, weitläufiger besprochen werden muß, als es der Raum dieser Zeitung erlaubt. - Ueber das Stück selbst - mag ich auch nichts sagen; die Urtheile über den Ungeschmack unsrer Zeit fallen doch meist nur in den Sand; eine solche Composition und ein solcher Stoff, Götter der Kunst, wo wirket ihr?! - [...]

Es ist nicht zu entscheiden, ob der Referent das Zusammenwirken von Musik und Text, oder aber nur den Stoff so deutlich kritisiert. Daß Weber sich jedoch noch 1821 keineswegs scheute, das Stück anzusetzen, belegt, daß er die Vorbehalte nicht teilte.

Die *Wöchentlichen Theater-Nachrichten aus Breslau* [Bd. I, Nr. 5, S. 38] vom 11. Juli 1805 verzichten ebenfalls auf eine nähere Erörterung des Stücks oder der musikalischen Darbietung und beschränken sich auf Darsteller-Kritik, die einen gewissen Einblick in Webers Breslauer Ensemble bietet:

Den 25ten [Juni 1805]: Maria von Montalban. Oper von Winter. Seit dem Abgange der Mad. Veltheim ruhte diese Oper, jezt spielt Mad. Müller die Rolle der Maria. Rollen dieser Art, die neben einem kunstvollen Gesange auch viel Darstellung erfordern, scheinen sich ganz für Mad. Müller zu eignen und sie entwickelt in denselben eine große Kunstfertigkeit. Gesang und Darstellung gehen vortreflich neben einander und bilden ein schönes Ganzes. Mad. Bürde, als Louise zeigt in dieser Oper eine große Kunst in ihrem Gesange und trägt zur schönen Exekution der Musik nicht wenig bei. Hr. Räder d. S., als Manuel singt meisterhaft und spielt zugleich sehr brav. [...] Hr. Müller stellt den Montalban mit Würde und Anstand dar. Wenn man auch seine Stimme im Gesang nicht ganz zu hohen Parthien mehr passend findet; so ersetzt die Kraft und Richtigkeit seiner Darstellung dieß doppelt, und wir haben kein Mitglied unserer Bühne, das ihn hier zu ersetzen fähig wäre. Auch verdient zu seinem Lobe erwähnt zu werden, daß er seine Rollen in der Oper mit eben der Anstrengung spielt, als im Schauspiel und nicht

an der falschen Idee krankt, daß es da blos gesungen sein dürfte! - Hr. Gehlhaar, als Deli, imponirt durch seine schöne Gestalt und seine männliche starke Stimme ausserordentlich. Ueberhaupt gehörte diese Rolle zu denen in der Oper, die ihm vorzüglich gelingen. Hr. Neugebauer als Oberpriester, spielt und singt sehr brav. Aber auch diesen, mit so vielem Recht geschätzten, Künstler, müssen wir, wie Hrn. Räder, vor den angewohnten Bewegungen warnen. Bei ihm rechnen wir das Untereinanderschlagen der Arme dahin, das vorzüglich in dem schönen Duet mit Deli auffällt. Das Orchester leistet alles und der Musikkenner, wie der blosser Liebhaber, müssen zufrieden sein.

Nicht erst Weber, sondern schon die Gesellschaft Joseph Secondas brachte die Oper dann am 12. April 1812 zum ersten Mal nach Dresden⁷, wo sie bei jeder ihrer drei Wiederaufnahmen durch einen bedeutenden Künstler dirigiert wurde: 1813 von E. T. A. Hoffmann⁸, 1821 von Weber und 1826 von Heinrich Marschner.

Ob die in Dresden überlieferte Partitur allen diesen Einstudierungen zugrunde lag, ist kaum mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Zwar lassen sich in diesem Exemplar, das auf eingehafteten Zetteln gesprochene Dialoge bezeugt, zwei verschiedene Einrichtungen mit Bleistift beziehungsweise Röteln nachweisen, die von den Aufführungsserien herrühren mögen, doch können die Einträge auch von Leipziger Kapellmeistern stammen, da das Material dort gleichfalls verwendet wurde. Weber notiert am 17. November 1820 in seinem Tagebuch⁹: *an Hofr. Küstner geschrieben wegen Maria Montalban*. Auch später wurden die Noten offenbar in Leipzig noch genutzt oder zumindest archiviert, wie eine Notiz Webers vom 18. Oktober 1821 vermuten läßt: *Heute ging der Freyschütz nebst Marie Montalb. und Wagen geeint nach Leipzig ab.*

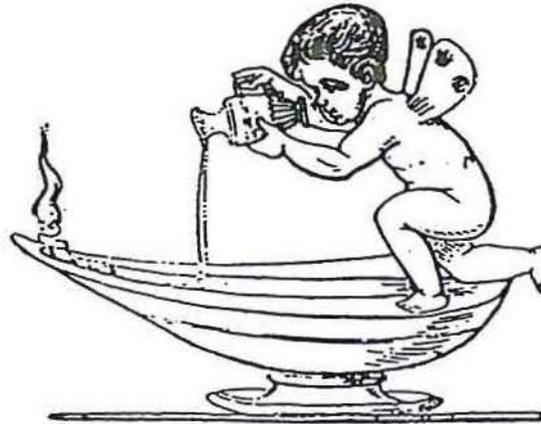
Im Januar 1821 verzeichnet Weber zahlreiche Proben zu *Marie von Montalban*. Am 2. März lautet ein weiterer Tagebuch-Eintrag: *Notiz über Gänsbacher und Mont: an Winkler geschickt, will meinen an den Herausgeber der Dresdner Abend-Zeitung, Carl Gottfried Theodor Winkler (Hell), dessen*

⁷ Die Angabe bei Robert Pröls, (*Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Von seinen Anfängen bis zum Jahre 1862*; Dresden 1878) ist irreführend. Hier entsteht der Eindruck, das Werk sei erst mit Weber nach Dresden gelangt.

⁸ Friedrich Schnapp (Hg., *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*; Hildesheim 1981, S. 280f.) faksimiliert die Theaterzettel dieser Aufführungen. Zwei später im deutschen Sprachraum berühmte Tenöre, Julius Miller und Friedrich Gerstäcker, sangen zu dieser Zeit unter Hoffmanns Leitung - Gerstäcker später auch unter Weber - in *Marie von Montalban*. Hier mag es denn auch möglicherweise zu jener Szene gekommen sein, die Eduard Genast über Miller und Hoffmann berichtete: *Da [Miller] durch und durch musikalisch gebildet war und besser als mancher Kapellmeister eine Partitur lesen konnte, so war er der Schrecken aller Dirigenten, und besonders der bekannte Criminalrath Hoffmann [...], dem vor Erlangung seiner ebengedachten Stellung das Schicksal auf kurze Zeit den Dirigentenstab bei der Joseph Seconda'schen Gesellschaft in die Hand gegeben, mußte von Miller, der ebenfalls dort, als erster Tenor engagirt war, vieles dulden. Wenn der arme Hoffmann mitunter in der Partitur sich nicht zurechtfinden konnte, dann sang der sarkastische Tenorist gleich: 'Nun find' ich mein Barbierzeug nicht.'* (Eduard Genast: *Aus dem Leben eines alten Schauspielers*. Zweiter Theil, Leipzig 1862; zitiert nach: Schnapp, 1981, S. 632). Schnapp hält diese Anekdote für unglaubwürdig aufgrund der Erfahrungen Hoffmanns als Opernkomponist, doch handelt es sich hier ja um Orchester- und Probenleitung bei wiederaufgenommenen Werken, die den Protagonisten der Hauptrollen durchaus vertrauter gewesen sein dürften als Hoffmann.

⁹ Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms.autogr.theor. C.M.v.Weber WFN 1

Libretto *Die drei Pintos* Weber gerade komponierte. Hinter dieser Bemerkung verbergen sich zwei kurze Zeitungsartikel Webers, von denen Georg Kaiser nur die Notiz über Johann Baptist Gänsbacher in seine Schriften-Edition aufnahm¹⁰. Während diese in der *Abend-Zeitung* [Nr. 63] am 14. März als Korrespondenzbericht aus *Insbruck, im Februar 1821* deklariert ist, handelt es sich gewiß auch bei der aufschlußreichen Kurzbesprechung der Neuinszenierung von Winters Oper am 10. März [Nr. 60] unter der Rubrik *Nachrichten aus dem Gebiete der Künste und Wissenschaften/Chronik der Königl. Schaubühne zu Dresden* um eine ungezeichnete Äußerung Webers, wofür nicht zuletzt inhaltliche und stilistische Gründe sprechen:



A b e n d -

Z e i t u n g .

60.

S o n n a b e n d , a m 10. M ä r z 1 8 2 1 .

Dresden, in der Arnoldischen Buchhandlung.
Verantw. Redacteur: C. G. Th. Waller (Th. Hell)

Am 22. Febr. Zum erstenmale: *Maria von Montalban*. Große Oper in 4 Akten, Musik von Winter. Die Musik dieser Oper läßt mit Freuden den gewiegten, erfahrenen Meister wieder erkennen, der den Ansprüchen des Sängers eben so gern ihr Recht giebt, als der Wahrheit der Deklamation und Charakterzeichnung. Es muß wohl thun, in einer Zeit, wo des Unreinen, Unsorgfältigen so viel zu Tage gefördert wird, einen Tonsatz zu hören, wo die Stimmenführungen in so schönem Verhältniß gegen einander stehen, Klarheit der Modulation, Ebenmaß des Periodenbaues sich findet und eine den Ausdruck hebende und verstärkende Instrumentation schmückt und nicht erdrückt. Der Componist hat recht eigentlich die Musik als gänzlich dominirend betrachtet, und jede Situation so behandelt, daß die Ausführung und Ausbreitung der Gefühle dem Sänger auch durchaus Gelegenheit giebt, seine Kraft zu entfalten. Die Ouverture ist gewiß eine der klarsten, ausgeführtesten und glänzendsten Winters. Die Chöre voll Kraft und Leben. Alle diese Vorzüge lassen es wohl übersehen, wenn der Componist bei scheinbar sich ähnelnden Veranlassungen des Stoffes aus einem einmal gefaßten Ideenkreise nicht heraus kommt, und die Malabaren den Peruanern verwandte Anklänge nicht verläugnen.

¹⁰ Kaiser (1908, S. CXII) weist Webers Autorschaft mittels eines Briefzitats nach, vgl. den Abdruck dieser Notiz als Nr. 146, ebd. S. 340.

Erneut wird hier auf die häufig konstatierten Beziehungen des Sujets zu dem des populären *Unterbrochenen Opferfestes* angespielt, zu dem Weber die Rezension einer Münchner Aufführung von 1811 geschrieben hatte¹¹. Nach den Vorstellungen notierte Weber in seinen Tagesaufzeichnungen nur lapidar: *gut. voll.*, während sich in der *Abend-Zeitung* noch eine freundliche Würdigung der Leistungen der Solisten und des Chores anschließt, die eine redaktionelle Ergänzung Winklers sein kann und nicht unbedingt von Weber stammen muß, doch legen manche Details auch hier seine Autorschaft nahe.

Was die Darstellung selbst betrifft, so war sie eine der gelungensten, die wir noch auf unserer Bühne sahen. Alle Kräfte wirkten vereint und mit Liebe zur Hervorbringung eines schönen Ganzen, das auch das Publikum durch den höchsten Beifall während der ganzen Oper und, indem es am Schlusse sämtliche Sänger und Sängerinnen heraus rief, enthusiastisch anerkannte. Wir dürfen also nur sagen, daß Maria von Dlle. Funk, Louise von Dlle. Willmann, Emanuel von Hrn. Bergmann, und Montalban von Hrn. Gerstäcker gesungen wurden, um namentlich den Zauber zu bezeichnen, welchen unter andern das in musikalischer Hinsicht wirklich merkwürdige, ohne Begleitung gesungene, Quartett im 4ten Akte: "Ach bald trocknet," u. s. w. bei der so großen Schwierigkeit der weiten Entfernung Emanuels bewirkte. Auch Hr. Mayer, als Deli, und Hr. Toussaint, als Oberbramine, wirkten lobenswerth ein, und unsere Choranstalt bewahrte den Ruhm von neuem, den sie sich bei mehreren Vorstellungen durch Präcision zu erwerben wußte.

Es nimmt nicht wunder, wenn Weber hier bei dieser selbst dirigierten Aufführung nur das Stück und die Sänger würdigt. In einem Brief an Johann Philipp Samuel Schmidt vom 9. Juli 1825 äußerte er sich recht verärgert über den Dresdner Korrespondenten "+++" der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*, hinter dem Weber offenbar Marschner vermutet, der am 16. März 1825 [Nr. 11, S. 87] für seinen *Holzdieb* Eigenpropaganda betrieben habe und nun über Schmidts *Ein Abend in Madrid* von oben herab urteile [in Nr. 18, S. 139 vom 4. Mai]¹².

Daß es sich bei der *Marie* aber geradezu um einen Sensationserfolg handelte, vermag das überregionale Presseecho durch die Dresdner Korrespondenten zweifelsfrei zu bestätigen, war das Werk zuvor doch wohl nirgends derart freundlich aufgenommen worden, und auch für Dresden handelte es sich - vom *Freischütz* einmal abgesehen - um ein fast singuläres Ereignis bei der deutschen Oper. Deutlich ist der Kontrast besonders zur Aufnahme von Johann Nepomuk Poißls großer durchkomponierter Oper *Der Wettkampf zu Olympia* - in einjährigem Abstand je einmal gespielt¹³ - für die Weber 1820 eine aufschlußreiche Einführung in der *Abend-Zeitung* schrieb. Inzwischen hatte der Plan zu einer eigenen großen Oper *durchaus in Recitativen, ernste Gestalt*¹⁴ gewonnen und führte im folgenden Jahr zur Komposition der *Euryanthe*.

Im Stuttgarter *Morgenblatt* [Nr. 100, S. 400] vom 26. April 1821 schloß sich die Rezension von Winters Oper einer Würdigung des erfolgreichen Shakespeareschen *Kaufmann* an:

¹¹ im *Gesellschaftsblatt für gebildete Stände* [Nr. 88], vom 6. November 1811; vgl. bei Georg Kaiser, 1908, Nr. 37, S. 118 f.

¹² vgl. den Abdruck des Briefes in Gottfried Webers *Cäcilia*, Bd. 9, Heft 34, S. 145

¹³ am 16. März 1820 und am 30. April 1821 mit teilweise neuer Besetzung

¹⁴ So äußert er sich in einem Brief vom 28. März 1821 an Gänsbacher (vgl. Ludwig Nohl, *Musikerbriefe*; Leipzig 1867, S. 275).

Dresden, am 2. März

[...] Gleiche und noch größere Sensation machte am 22. Febr. Winters große Oper *Marie von Montalban*. Der Beyfall stieg so sehr und ward zuletzt so stürmisch, daß am Schlusse sämtliche Darsteller gerufen wurden, ein Fall, der in den hiesigen theatralischen Annalen noch gar nicht statt gefunden hat. Unstreitig entstand dieser Enthusiasmus durch den Zusammenklang der vier besten Stimmen unseres deutschen Theaters, die man hier zum erstenmale in solcher Vereinigung hörte, der Damen *Funk und Willmann* und der Herren *Gerstäcker und Bergmann*. Allerdings waren besonders die Ensembles unter ihnen, und vor allem das Quartett ohne Begleitung im vierten Akte hinreißend. Auch hatte bey der überaus reichen Musik jedes dieser vier Individuen Gelegenheit in einzelnen Arien seine Bravour, oder den besonders eigenthümlichen Wohlklang seiner Stimme zu entfalten, und so fand sich das Publikum von Scene zu Scene immer mehr begeistert, wozu allerdings auch die treffliche Ausführung der sehr schwierigen Chöre nicht wenig beytrug. Die Oper an sich steht offenbar dem weit genialern *Opferfeste* nach, ob sie schon zu den gediegenern des deutschen Repertoires gehört, und so ausgeführt, wie hier, nirgends einer entschieden günstigen Aufnahme ermangeln kann.¹⁵

Auffallend lau war das Echo auf die letzte Aufführungs-Serie der Oper in Dresden 1826, die Marschner betreute¹⁶. Nicht nur an der geringeren Qualität der Darbietung mag es gelegen haben, daß es sich im Grunde um einen Mißerfolg handelte. Die Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* [Nr. 15, Sp. 245] brachte am 12. April 1826 folgende Korrespondenz:

Dresden, vom Januar bis Ostern 1826.

[...] Die alte Oper: *Marie von Montalban* von Winter, war auch wieder neu einstudirt und in Scene gesetzt worden (zweymal). Man hätte sie wohl füglich ruhen lassen können. Die Musik scheint jetzt ziemlich veraltet, und es fehlt ihr überhaupt ganz an dramatischer Wirkung. Neben manchen angenehmen Melodien ist das Uebrige immer das variirte unterbrochene *Opferfest*: Die vielen Arien halten die Handlung, die ohnedies nicht rasch fortschreitet, am unrechten Orte auf. Die müssigen zuhörenden Mitspielenden wissen dann nichts Besseres zu thun, als sich gemächlich nieder zu setzen (wie hier dreymal geschah), bis die Arie nachgelassen."

Spätestens nach dem Auftreten von Spohrs *Jessonda*, deren Stoff der *Marie* nicht nur verwandt ist, sondern auch im dramaturgischen Aufbau ähnelt, war die Zeit für Winters Oper vorbei. Sie verschwand aus dem Repertoire, als Weber, Spohr und andere sich zur Fortentwicklung der durchkomponierten deutschen Oper anderen musikalischen Mitteln zuwandten, und es auch der Erwartungshaltung des Publikums an eine dramatisch angemessene Vertonung nicht mehr entsprach, *recht eigentlich die Musik als gänzlich dominirend* zu betrachten.

¹⁵ Ähnlich positiv äußern sich auch die Korrespondenten der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* [Nr. 18, Sp. 287] vom 1. Mai 1822 (!) und der *Wiener Zeitschrift* [Nr. 67, S. 568, Jg. 1821].

¹⁶ Laut *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters* (Dresden 1826) wurde *Marie von Montalban* für den 23. und 26. Februar 1826 neu einstudirt.

WEBER UND WAGNER

Notizen zu neu erworbenen Notenautographen der Sächsischen Landesbibliothek¹

von Karl Wilhelm Geck, Dresden

Die Auktion der renommierten Firma Stargardt am 11. und 12. März 1993 im Berliner Opernpalais verlief für die Sächsische Landesbibliothek sehr glücklich. Außer einem in den *Weberiana* bereits hervorgehobenen Liederautograph Carl Maria von Webers², das die Sächsische Aufbaubank der Bibliothek inzwischen gestiftet hat, konnte sie einen weiteren "Hauptgewinn" verbuchen. Es handelt sich um einen autographen Festgesang von Richard Wagner, der aus dessen Dresdner Zeit stammt. Die Beschäftigung mit den beiden Manuskripten ist nicht zuletzt deshalb so reizvoll, weil sie kleine Kompositionen zweier großer Musiker enthalten.

Das mit einem gediegenen Ledereinband ausgestattete Weber-Autograph (Signatur: Mus. 4689-C-501)³ ist ein beidseitig beschriebenes Notenblatt im Querformat, das folgende Liedkompositionen aus den Jahren 1818 bis 1821 enthält: *Bach, Echo und Kuß* (Text: Friedrich Kind), *Triolet* (Text: Carl Förster) und *Husarenlied* (Text: Adalbert vom Thale⁴). Es ist bezeichnend, daß die Gedichtvorlage in allen drei Fällen von Angehörigen des Dresdner "Liederkreises" stammt. Weber, der seine Tätigkeit als Leiter der neugegründeten Deutschen Oper Anfang 1817 aufgenommen hatte und seitdem in jenem zunächst "Dichter-Tee" genannten literarischen Zirkel verkehrte, bezog von dort bekanntlich zahlreiche Kompositionstexte, allen voran die Libretti zum *Freischütz* (Friedrich Kind) und zur *Euryanthe* (Helmina von Chézy).

Bach, Echo und Kuß (JV 243), am 30. Juli 1818 entstanden, ist ein solistisches Gitarrelied mit alternativer "Cembalo"-Begleitung. Weber vertonte das sechsstrophige Gedicht, das dem Weg eines Mädchens zum Liebesglück gewidmet ist, für Kinds Schauspiel *Der Abend am Waldbrunnen*⁵. Das muntere geradtaktige Strophenlied⁶ (Tonart C-Dur) ist vor allem durch seine volkstümliche Grundhaltung geprägt. In deren bewußter Durchbrechung durch einen textbedingten Dominant-Septnonakkord in den Takten 9 und 11⁷ (None in der Melodie) liegt der besondere Reiz dieser schlichten Komposition.

¹ Eine gekürzte Fassung dieses Aufsatzes erscheint in: *SLB-Kurier*. 1994, Heft 1.

² Joachim Veit, *Neue Weber-Autographen für Berlin und Dresden*, in: *Weberiana* Heft 2, 1993, S. 10

³ Für wertvolle Hinweise zur Provenienz und zum Inhalt der Handschrift ist der Verfasser Herrn Dr. Joachim Veit sehr zu Dank verpflichtet.

⁴ Pseudonym für Carl von Decker

⁵ vgl. Oliver Huck, "*Glaub mir, der Ton der Laute malet meine Liebe nicht!*" *Carl Maria von Weber und die Gitarre*, Teil 2, in: *Gitarre & Laute* 1993, Heft 6, S.15 f.

⁶ Die Textstrophen 2 ff., die sich zwischen dem Liedsatz und der "Cembalo"-Begleitung befinden, hat Webers Berliner Freundin Friederike Koch notiert, die im Sommer 1818 die Webers in Hosterwitz besuchte. (Veit, wie Anm. 2)

⁷ vgl. Max Degen, *Die Lieder von Carl Maria von Weber*, Diss. Basel 1923, S. 39

[J 243, T.8/ 9-12]

die Flur war, ach, so still, so leer, drum schlug das klei - ne Herz so schwer

Gitarre

Ein kleines Juwel stellt das vom 8. Juli 1819 datierende *Triolet* (JV 256) dar. Dieses ungeradtaktige Sololied mit Klavierbegleitung (Tonart Es-Dur) ist naturgemäß durchkomponiert, denn das zugrundeliegende achtzeilige Gedicht ist nicht strophisch gegliedert. Die Überschrift bezeichnet dessen Form; der erste Vers *Keine Lust ohn' treues Lieben*, der die Kernaussage bildet, kehrt als vierte Zeile und als Schlußvers wieder. Die Textstruktur ist musikalisch geschickt umgesetzt. Eine kühne Ausweichung nach Ces-Dur kündigt die Schlußzeile an, die zuerst im *fortissimo* erklingt, um dann im Sinne einer Coda leise wiederholt zu werden.

Weber schrieb diese beiden Lieder in Hosterwitz bei Pillnitz. Seit 1818 bezog er in den Sommermonaten meist jenes reizvoll gelegene Winzerhäuschen – heute eine würdige Gedenkstätte – in welchem wesentliche Teile des *Freischütz* und der *Euryanthe* entstehen sollten⁸. Hier pflegte der königlich-sächsische Kapellmeister sich von seinen anstrengenden Dienstpflichten zu erholen und soviel wie möglich dem Komponieren zu widmen.

Das letzte Lied des Manuskripts, das vom 28. August 1821 datierende *Husarenlied* (JV 284), schrieb Weber dagegen in Dresden. In jenem Jahr, welches mit der triumphalen Berliner *Freischütz*-Uraufführung vom 18. Juni den Höhepunkt seiner Karriere einschloß, hatte der Hosterwitz-Aufenthalt vermutlich ausfallen müssen, weil der schlechte Gesundheitszustand von Ehefrau Caroline sie zu einer längeren Kur nach (Bad) Schandau führte⁹.

Im Gegensatz zu *Bach, Echo und Kuß* sowie *Triolet* ist *Husarenlied* ein (Strophen-)Lied für Männerchor a cappella. Weber pflegte diese Gattung, seit er im Jahre 1812 Karl Friedrich Zelters Berliner "Liedertafel" kennengelernt hatte. Das *Husarenlied* (C-Dur, geradtaktig), dessen mitreißender Schwung bei einfachster Faktur etwas Bestechendes hat, steht jenen patriotischen Männerchorliedern Webers nahe, deren bekanntestes die 1814 entstandene Vertonung des Körnerschen Gedichtes *Lüt-zows wilde Jagd* (JV 168) ist.

An *Webersche Weiheklänge* fühlte Kreuzkantor Otto Richter sich durch Wagners Festgesang *Der Tag erscheint, der ihn uns wiedergab* erinnert¹⁰. Das neu erworbene Autograph, ein beidseitig beschriebenes Notenblatt im Hochformat (Signatur: Mus. 5876-H-500), ist die Reinschrift der unter Wagners Leitung aufgeführten Fassung für Männerchor a cappella (WWV 68A).

⁸ Dieter Härtwig, *Carl Maria von Weber*, 2. Aufl. Leipzig 1989, S. 55 f.

⁹ vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber*, Bd. 2 Leipzig 1864, S. 328 f. und 334 f.

¹⁰ Otto Richter, *Eine unbekannte Wagner-Handschrift*, in: *Dresdener Anzeiger* vom 24. Mai 1911, S. 3

The image shows a page of handwritten musical notation for a voice and piano piece. The score is written in ink on aged paper. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The lyrics are in German and are written in a cursive hand. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some performance instructions like 'And. e. Quattro.' and 'And.' written above the notes. The overall style is characteristic of 19th-century musical manuscripts.

Mus. 5876-H-500



Rectoseite des Wagner-Autographs Mus. 5876-H-500 zum Festgesang
Der Tag erscheint, der ihn uns wiedergab

Daneben existiert eine Version für Männerchor und Blechblasensemble (WWV 68B)¹¹, deren Verhältnis zur vorliegenden Fassung – frühere oder spätere Entstehung? – noch nicht ausreichend geklärt scheint.

Der Festgesang ist das erste Werk, das der am 2. Februar 1843, einen Monat nach der Dresdner Uraufführung des *Fliegenden Holländer*, zum königlich-sächsischen Kapellmeister ernannte Komponist in dieser Eigenschaft komponiert hat. Am 3. Juni teilte Wagner seiner Frau Minna brieflich mit, daß König Friedrich August II. die fertige Komposition am Klavier *durchgespielt u. seine große Freude darüber geäußert* habe¹².

Anlaß für die Entstehung des Festliedes war die Einweihung des von Ernst Rietschel (Figur) und Gottfried Semper (Sockel) gestalteten Denkmals für König Friedrich August I. im Zwinger¹³. Sie fand am 7. Juni 1843 statt, dem 28. Jahrestag der Rückkehr des in der Völkerschlacht bei Leipzig in Gefangenschaft geratenen Regenten. Diesen Bezug bringt der dreistrophige Text des Festgesangs, den der Dresdner Advokat Christian Christoph Hohlfeldt gedichtet hatte, schon in der ersten Zeile zum Ausdruck. Wagner schuf auf dieser Grundlage eine geradtaktig-feierliche, einfache und doch wirkungsvolle Liedkomposition (*In ruhiger Bewegung*, Tonart D-Dur), die ihren Glanz vor allem aus exponierten Tönen und sporadischen kleinen Verzierungen der ersten Tenorstimme bezieht. Die Form des variierten Strophenliedes nutzte der Komponist zu gelegentlicher Textausdeutung. Besonders wirkungsvoll ist der lang ausgehaltene verminderte Septakkord in Takt 13, der die Sorge um den abwesenden König sinnfällig macht.

[WWV 68 A, T.8/9-15/16]

Da sank tief in Ver-ges-sen-heit hin-ab die Sorg' um Ihn, _____

Da sank tief in Ver-ges-sen-heit hin-ab die Sorg' um

Da sank tief in Ver-ges-sen-heit hin-ab die Sorg' um

Da sank tief in Ver-ges-sen-heit hin-ab die Sorg' um

¹¹ Um diese geht es Richter in seinem Zeitungsartikel. Richter zufolge müßte sie erstmals am 25. Mai 1911, dem Geburtstag von König Friedrich August III., erklingen sein, und zwar vom Turm des neuen Rathauses zu Dresden.

¹² Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd 2. Leipzig 1980, S. 260

¹³ Seit 1928 schmückt es den Garten des Japanischen Palais. Es handelt sich um das erste große Auftragswerk Rietschels, von dem auch das Weber-Standbild zwischen Zwingerwall und Gemäldegalerie stammt. vgl. *Lexikon der Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1977, S. 130

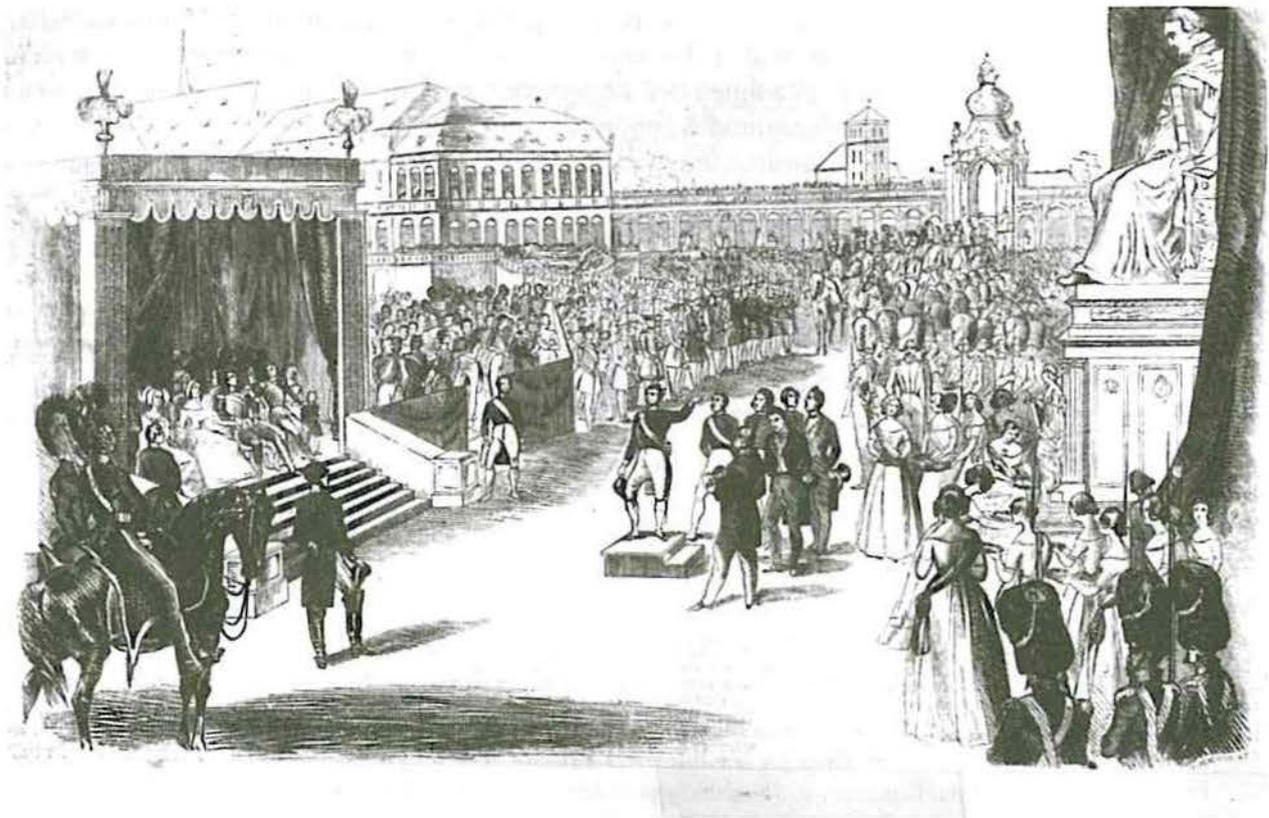
The image shows a musical score for a four-part setting of the text "die unser Herz beschwerete". The score is written for four voices: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are: "die un - ser Herz be - schwer - - - te." for the Soprano, Alto, and Tenor parts, and "Ihn, die un - ser Herz be - schwer - - - te." for the Bass part. The Bass part has a slightly different phrasing: "Ihn, die uns be - schwer - - - - - te." The music includes slurs, accents, and dynamic markings.

Interesse wecken der beinahe barock anmutende Ablauf und Aufwand der Feier¹⁴. Nach den Zünften und Innungen zogen – die Regierungsjahre Friedrich August I. symbolisierend – 58 weißgekleidete Jungfrauen in den Zwinger ein, um sich rechts und links des verhüllten Monuments zu postieren. Böllerschüsse und Fanfarenklänge kündigten den königlichen Festzug an, dem eine Abteilung Gardekavallerie voranritt. Nachdem König und Königin den mit sechs Rappen bespannten Staats- und Galawagen verlassen und unter Hochrufen ihre Tribünenplätze eingenommen hatten, begab sich der Festredner, Staatsminister von Nostitz und Jänkendorf, zum Festkomitee, welches sich vor dem Denkmal, der Tribüne gegenüber, aufgestellt hatte, und ein vor dem Mathematischen Salon plazierter Männerchor mit über 200 Sängern¹⁵ sang unter der Leitung Richard Wagners dessen Festgesang *Der Tag erscheint, der ihn uns wiedergab*. Es folgte die Rede des Ministers, die mit einem visionären Gedicht schloß. Nun erst sank die Hülle vom Denkmal herab, und der prächtige Anblick wurde mit 35 Böllerschüssen und dem Läuten aller Glocken gefeiert. Nach einer andächtigen Pause erklang – wieder unter der Leitung Wagners – ein von Felix Mendelssohn Bartholdy komponierter Festgesang für zwei Männerchöre mit Blechblasinstrumenten¹⁶, welcher das zur Melodie von *God save the King* gesungene Lied *Gott segne Sachsenland* kontrapunktisch einbezog. Nachdem der König dem Festredner und dem Festkomitee gedankt hatte, kehrte der Zug unter Geschützdonner zum Schloß zurück, und die Feier war beendet.

¹⁴ Die folgende Skizze stützt sich, sofern nicht entsprechend vermerkt, auf den ausführlichen Bericht *Das Friedrich-August-Monument in Dresden*, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 1 Leipzig 1843, Nr. 26, S. 409a - 410c (nachgedruckt bei Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, Teil 4, Bd. 2, Regensburg 1967, Sp. 294 - 302).

¹⁵ Wagner, *Sämtliche Briefe* Bd. 2, S. 279 f.

¹⁶ vgl. Peter Krause, *Autographen, Erstausgaben und Frühdrucke der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipziger Bibliotheken und Archiven*, Leipzig 1972, S. 22



Enthüllung des Friedrich-August-Monuments in Dresden, Abbildung aus: Illustrierte Zeitung, Leipzig, Bd. 1/1843, Nr. 26, S. 409, SLB-Signatur: Eph. lit. 27

Wagner war sichtlich stolz auf die Wirkung, die er mit seiner Komposition erzielt hatte. Noch in der Autobiographie *Mein Leben* heißt es: *Mein einfacher Gesang scheint sich aus der Ferne ganz artig ausgenommen zu haben, wogegen ich erfuhr, daß der Effekt der gewagten Mendelssohnschen Kombination gänzlich verfehlt war, da niemand verstanden hatte, warum die Sänger nicht dasselbe gesungen hätten, was die Blechmusik blies. Mendelssohn, der selbst zugegen gewesen war, hinterließ mir jedoch schriftlich die Bezeigung seines Dankes für die sorgfältig von mir angeordnete Ausführung seiner Komposition [...]*¹⁷. Obwohl Wagners Worte plausibel klingen, wäre es an der Zeit, sein Urteil anhand der *Mendelssohnschen Kombination* und etwaiger weiterer Quellen zu überprüfen.

Außer der Tatsache, daß die beiden gewürdigten Autographe einfache Liedkompositionen mit Dresden-Bezug enthalten, ist ihnen ihre jüngere Vergangenheit gemeinsam. Beide stammen aus der Sammlung des berühmten Tenors Anton Dermota (1910 - 1989), die dieser durch Vertrag vom 14. März 1985 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien als Dauerleihgabe übertragen hatte¹⁸. Nach dem Tode des Kammersängers wurde der Vertrag von den Erben gekündigt, und seither wird die Sammlung offenbar nach und nach veräußert. So bitter es für eine Bibliothek ist, wenn sie sich von Quellenschätzen trennen muß; im Falle des Weber- und des Wagner-Manuskripts mag es tröstlich stimmen, daß die beiden Autographe öffentlich zugänglich bleiben, und daß sie just in jene Institution gelangt sind, die für ihre dauerhafte Aufbewahrung prädestiniert scheint.

DIE MUSIKDRAMATURGISCHEN BEARBEITUNGEN DER OPER *EURYANTHE* VON CARL MARIA VON WEBER

Notizen zur Dissertation von Marita Fullgraf, Saarbrücken

Die Rezeptionsgeschichte von Webers Opern *Euryanthe* und *Oberon* gehört zu den eigenartigsten der Opernhistorie. Vor allem die *Euryanthe*, aber auch der *Oberon* sind nahezu aus dem Repertoire der Bühnen verschwunden. Ausnahmen bilden gelegentliche Aufführungen, insbesondere zu Weber-Jubiläen. Wenn überhaupt wurden beide Werke in mehr oder weniger vom Original abweichenden Fassungen gespielt. Zwar hatten die meisten Opern der Vergangenheit ihre "Bearbeitungsphasen", sie etablierten sich in unserem Jahrhundert aber durchweg als Original oder in Form behutsamer Bearbeitungen. Für die beiden letzten Bühnenwerke Webers hat dagegen eine wirkliche Rückkehr zum Original nicht stattgefunden, sieht man von den *Euryanthe*-Aufführungen in Berlin 1986 und Nürnberg 1991 einmal ab. Auch die erfolgreichsten Bearbeitungen – *Euryanthe*: Kurt Honolka, *Oberon*: Gustav Mahler – haben sich nicht durchsetzen können. Die immer wieder gewagten Revisio-

¹⁷ Richard Wagner, *Mein Leben*, 1. authent. Veröff. München 1963, S. 307

¹⁸ Thomas Leibnitz, Agnes Ziffer, *Katalog der Sammlung Anton Dermota*, Tutzing 1988, S. VII. Das Wagner- und das Weber-Autograph sind in diesem Katalog als Nr. 565 bzw. 584 beschrieben.

nen zeigen Unzufriedenheit mit den vorhergehenden Versuchen, sie dokumentieren aber auch Verehrung für die bedeutende musikalische Substanz der Opern.

Der Ausgangspunkt meiner Betrachtungen, die wegen der Überfülle des Stoffes auf *Euryanthe* beschränkt bleiben mußten, liegt nicht in erster Linie in einer Urtext-Gläubigkeit. Er besteht vielmehr in dem Versuch, die Aufführbarkeit dieser Oper zu prüfen, dabei zu neuen Aufführungen anzuregen und auf Fehler und gute Ansätze der Vergangenheit aufmerksam zu machen. Bei der Einschätzung der vorliegenden Fassungen muß immer wieder zwischen Webers Intentionen und einer neuen dramaturgischen Plausibilität abgewägt werden. Die angeblichen "Fehler" der Textautorin Helmina von Chezy werden als von Weber gewollte Eigentümlichkeiten aufgefaßt.

Die Darstellung beschäftigt sich zunächst mit den ästhetischen Vorstellungen Webers: das Ganze; die Wahrheit; die romantische Realität; Webers neuer Darstellungswille (der Darstellungsstil, das Bühnenbild, die Sänger) und seine Meinung zu Bearbeitungen. Auch die Fehleinschätzung seiner Ästhetik hat zu Veränderungen der Oper geführt.

Die meisten Bearbeitungen sind für konkrete Aufführungen konzipiert worden. Alle in Textbüchern, Klavierauszügen und Partituren dokumentierten Versuche werden untersucht. Aber auch die Bearbeitungen aus Paris 1857, von Hösel und Quedenfeldt, die nur aus einer Rezension, einem Aufsatz bzw. einem Programmheft und Szenenbildern zu rekonstruieren waren, werden berücksichtigt. Natürlich erhebt die Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Schwerpunkt liegt im 20. Jahrhundert, das seit Mahlers Version einen größeren Respekt vor dem Original erkennen läßt.

Die dramaturgisch-musikalischen Veränderungen betreffen vor allem die Geisterszenen: die "Vision" Euryanthes im 1. Akt, das 2. Finale mit der Anklage Lysiarts und Euryanthes Reaktionen, Eglantines "Wahnsinnszene" und Adolars "Vision" im 3. Akt. Desgleichen unterliegen die "Verführungsszene" des 1. Finale, im 3. Akt die Szene zwischen Euryanthe und Adolar in der Wildnis, die Schlangenszene, die Ohnmachts- und Wiederauflebensszene der Euryanthe, die Szenen der Landleute und die Selbstanklage Adolars immer neuen Eingriffen. Auch die Charaktere der Protagonisten werden abgewandelt. Es handelt sich zum größten Teil um Details, die bereits von den Kritikern der Uraufführung moniert wurden. Auch die Pantomime, deren frühe Handhabung den leitmotivisch wiederkehrenden Passagen der Geistermusik zuzurechnen ist, wird von einigen Bearbeitern in unterschiedlicher Weise aufgenommen. Kaum eine Fassung kommt ohne Kürzungen aus. Diese werden mit den Kürzungen Webers, Kreutzers und ähnlichen Eingriffen des 19. Jahrhunderts verglichen.

Die sprachlichen Bearbeitungen reichen bis zur gänzlichen Neudichtung (Moser, Hofmüller). Durch Aktzusammenlegung oder -aufteilung, Veränderung der Pause sowie Korrekturen der Bühnenbildvorschläge und Regieanweisungen Webers versprach man sich strukturelle Verbesserungen. Die Schaffung neuer Szenen und eines abgewandelten Szenenaufbaus führten zur Umstellung und Neukomposition von Musik. Ursprüngliche Strukturen wurden hierbei, z.B. im 3. Akt (Moser, Weigert), zerstört und selbst Veränderungen der Leitmotivik vorgenommen. Nicht mehr das im 19. Jahrhundert kritisierte "Neutönerische" der Musik befremdete, sondern das Phänomen sogenannter "schwacher Stellen". Dabei kam es sowohl dramaturgisch als auch musikalisch zu einer Anlehnung an Wagners *Lohengrin*.

Folgende Bearbeitungen wurden untersucht:

1. Paris 1857
2. Gustav Mahler 1904
3. Hermann Stephani 1911
4. Hans Joachim Moser 1912
5. Erich Band 1923
6. Rolf Lauckner, Donald Francis Tovey 1923
7. Kurt Hösel 1924
8. Hermann Weigert 1932
9. Max Hofmüller 1935
10. Franz Benecke 1938/1958
11. Gustav Quedenfeldt 1952
12. Kurt Honolka 1954
13. Manfred Haedler 1986

Die Chronologie der Fassungen wird durch systematische Gesichtspunkte ersetzt, denn die Bearbeitungen der *Euryanthe* folgen keinen ausgeprägten Zeittendenzen. Die Rezeptionsgeschichte der Oper spiegelt auch eine Aufführungs- und Inszenierungsgeschichte. An drei Bearbeitungen werden die Interpretationen der Regisseure deutlich: Hofmüller - Walter Felsenstein, Quedenfeldt - Wieland Wagner, Haedler - Christian Pöppelreiter.

Die Diskrepanz zwischen dramaturgischer Wahrhaftigkeit und Webers Romantik stellt bis heute ein ungelöstes Problem dar.

[Dissertation am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes in Saarbrücken, Abgabe März 1994]

UNTER ALTEN RARITÄTEN

Ein unbekanntes Weber-Bild

Am 8. September 1870 sandte Rudolph Zumsteeg¹ dem Königlichen Musikdirektor Friedrich Wilhelm Jähns einen Brief in die Berliner Krausenstraße Nr. 62, auf dessen Umschlag er notiert hatte: *Unter alten Raritäten fand ich Einlage, von einem Freunde Webers (Hiemer?) gezeichnet und hoffe damit Ihnen eine Freude zu bereiten.*² Die *Einlage* war die hier abgebildete kolorierte Federzeichnung Carl Maria von Webers. Bei dem Empfänger muß sich indessen die Freude über ein weiteres Stück für seine Weberiana-Sammlung mit Skepsis gemischt haben, ob es sich bei dem Bild tatsächlich um eine zeitgenössische Darstellung

¹ Rudolph Zumsteeg, Enkel des vor allem durch seine Balladenkompositionen bekannt gewordenen Komponisten Johann Rudolph Zumsteeg (1760 - 1802)

² Staatsbibliothek zu Berlin - PK, Beilage zu Slg. Weberiana, Cl. VIII, H. 1, Nr. 5

durch den Librettisten von *Silvana* und *Abu Hassan*, Franz Carl Hiemer, handeln konnte. Vermutlich auf in dieser Richtung geäußerte Zweifel antwortete Rudolph Zumsteeg am 15. September 1870: *Das Bildchen von Weber, welches ich Ihnen kürzlich durch einen Schüler Joachims, Hrn Eduard Herrmann, jetzt Hofmusiker in Schwerin, zugeschickt habe, fand sich unter den nachgelassenen Papieren meiner Tante Emilie Zumsteeg³ († 1857) welche solche Antiquitäten sorgfältig aufbewahrte. Ich kann kaum glauben, daß es eine neuere Copie ist, doch weiß ich Ihren Zweifel wegen des Papiers nicht zu heben. Wie ich von Vater⁴ und Tante erzählen hörte, war Webers Körperhaltung eine sehr nachlässige. Sie waren damals 14 - 17 Jahre alt, hatten daher sehr lebhaft den Eindruck in Erinnerung behalten, welchen der interessante Weber (der, wie Beide oft erwähnten, täglich in den kleinen Musikladen der Witwe Zumsteeg kam) auf sie machte. [...]*

Es ist mir sehr leid, daß ich Ihnen über das Entstehen des Bildchens nichts angeben kann. Was ich vermuthete, kann ich nicht beweisen.⁵

Auch wenn Rudolph Zumsteeg keine definitiven Angaben über Anlaß und Entstehung der Zeichnung machen konnte, läßt seine Schilderung darauf schließen, daß sie in der Zeit von Webers Aufenthalt in Stuttgart 1807 bis 1810 entstand, wo der Komponist in der Musikalien- und Instrumentenhandlung der Witwe Luise Zumsteeg geb. Andreae (um 1760 - 1837) verkehrte.

Nach seinem Weggang von Stuttgart hatte er in den Jahren 1810 und 1813 noch mit Luise und Emilie Zumsteeg korrespondiert. Aus den folgenden Jahren fehlen Zeugnisse eines brieflichen Kontaktes, jedoch wissen wir, daß noch 1824 in der Familie Zumsteeg die Erinnerung an den Komponisten lebendig gehalten wurde. Am 6. Februar hatte Luise Zumsteeg Gelegenheit, durch den Stuttgarter Flötisten Gottlieb Krüger, den eine Kunstreise nach Dresden führte, Weber einen Brief zu übermitteln, in dem sie u. a. schrieb: *Niemand kan wärmeren Antheil an allem das Sie betrifft nehmen, als ich und die meinigen. da sich unser Geschäft seit wir Sie in Stuttgart vermissen sehr vergrößert hat, und wir in Würtemberg die Einzige Musikalien Handlung haben, so gibt uns dieses Gelegenheit auch viele Fremde welche hier durchreisen bei uns zu sehen, sehr häufig kommt das Gespräch auf Sie, und wie freu ich mich dann so herzlich, daß ich vor so vielen welche Sie in Ihren Werken verehren, den mir so werthen Vorzug habe, daß ich Sie Persönlich zu kennen die Ehre habe, und die Erinnerung ruft mir die Vergangenheit lebhaft und angenehm zurück. – Hätten wir doch einmal wieder die Freude Sie bei uns zu sehen!⁶*

Zu einer erneuten Begegnung zwischen Weber und der Familie Zumsteeg ist es nicht mehr gekommen.

DB

³ Emilie Zumsteeg (1796 - 1857), Pianistin, Sängerin und Musikpädagogin

⁴ Gustav Adolf Zumsteeg (1794 - 1859), übernahm 1821 die Musikalienhandlung seiner Mutter und gründete später einen eigenen Musikverlag.

⁵ vgl. Anmerkung 2

⁶ Eutin, Ostholstein-Museum, Autographensammlung



Kolorierte Federzeichnung von unbekannter Hand, undatiert
Staatsbibliothek zu Berlin - PK, Signatur: Slg. Weberiana Cl.VIII, H. 1, Nr. 5

WEBER ZWEIMAL ANDERS ALS GEWÖHNLICH

Presseecho der *Freischütz*-Aufführungen in Zürich und Bonn

von Sybille Becker, Detmold

Zwei Aufführungen des *Freischütz* erweckten in der Spielzeit 1993 besonderes Interesse: Die Premieren in Zürich (20. Februar 1993) und Bonn (1. März 1993).

Die Ungewöhnlichere war zweifellos die erstere (Inszenierung: **Ruth Berghaus**, musikalische Leitung: **Nikolaus Harnoncourt**, Bühnenbild: **Hartmut Meyer**). Ein (für diese traditionsreiche Oper) karges Bühnenbild vermittelte die entromantisierte Einstellung Ruth Berghaus' zum *Freischütz*. Für sie stand nicht die übliche "Schwarzwald-Gruselromantik" im Vordergrund, sondern vielmehr der Mensch in der Nachkriegszeit. Nach Kinds Angaben vollzieht sich die Handlung in der Zeit nach dem 30jährigen Krieg. Die Konfrontation mit chaotischen Verhältnissen führt so manchen auf düstere Auswege, die oft nicht absehbare Folgen haben. Andere verkriechen sich lieber in Nischen und Höhlen einer heilen Welt.

Analog dazu zeigte sich das Bühnenbild: Viele Schrägen, Gräben (als Risse in der Welt), Furchen und eben Nischen. Der Wald wird nur symbolisch durch grüne Farbtöne dargestellt. Ungewöhnlich auch die Darstellung der Charaktere: z. B. Max als intellektueller Sonderling mit Brille und Kaspar als brutaler, zynischer Kriegsveteran aber auch tragische Figur.

In der Beurteilung der Inszenierung waren sich Kritiker sowie Publikum einig: Von ersteren zumeist hochgelobt und von letzterem (wohl unverstanden) ausgebuht. Als besonders lobenswert empfand man Ruth Berghaus' Sichtweise der Situation, die *die Tradition der Verdummung durch die Rezeption* (Eckhard Roelcke in *Die Zeit* vom 26. Februar 1993) überwand. *Keine Romantik, sondern eine geometrisch - leere Welt und eine [...] karge, reduzierte Inszenierung* (ebd.). *Ruth Berghaus, Nikolaus Harnoncourt und die Sängerdarsteller der Neuinszenierung am Zürcher Opernhaus machen die flauere, falsche, verharmlosende Rezeption des Stückes vergessen, wie nur wenige Bemühungen vor ihnen. [...] Bei Ruth Berghaus gibt es kaum das ungemischte Nebeneinander von Schwarz und Weiß, biederer Jäger- und Bauernsphäre und nächtlich - grausigem Naturschauder. [...] Kein Wald, kein gemütliches Försterhaus. Flexible, gleichsam schwankende Böden, Wände oder Wandteile, die schräg herabhängen wie ein Verhängnis oder weggleiten wie Schemen* (Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau* vom 23. Februar 1993). *Sparsam und akzentuiert eingesetzte Requisiten; vor allem Gewehre, wie Bierhumpen Imponiersymbole zum Fuchteln und Posieren für die Männer, die aus dem Krieg überhaupt nichts gelernt zu haben scheinen* (Gerhard Persche im *Tagesspiegel* vom 25. Februar 1993).

Aus einer Menge positiver Kritiken stach nur ein wirklicher Verriß heraus, in dem Ruth Berghaus ein *begrenzt szenisches Vokabular, Theater der Kälte, Aufführungen als breite Spielwiese für die Selbstdarstellung der Rezipienten mit Überschreitung der Grenze zum Trivial-Einfältigen* vorgeworfen wurde (*Opernwelt*, April 1993). Im weiteren kritisierte Martin Etter (im *Bund* vom 22. Februar 1993) zwar den *Berghaus-Manierismus* und *plakative Gestik*, lobte aber gleichzeitig die *mystische Dimension* und die *Bestrebung zu theatralischer Vision von sozial-kritischer Stringenz und direkter Aktualität*.

In künstlerischer Übereinstimmung mit der Inszenierung wurde die musikalische Gestaltung erarbeitet. Gemäß Gustav Mahlers Ausspruch *Tradition ist Schlamperei*, ist auch Nikolaus

Harnoncourt der Meinung, daß ein falsches Bild der Oper durch die Aufführungspraxis entstand, das nun unbedingt berichtigt werden sollte, weshalb er ausschließlich mit der Original-Partitur arbeitete (Interview mit Harnoncourt von Roger Cahn in *Züriwoche* vom 18. Februar 1993). Harnoncourt: *Aufgrund einer seiner Musik verständnislosen Editionstechnik und eines fatalen Analogiedenkens um die Mitte des 19. Jh. wurden Dynamik und Artikulation in den späteren Partiturdrukken nivelliert. Wenn bei Weber nur eine Stimme anschwillt, tut es in der bekannten Gesamtausgabe das ganze Orchester, wenn Weber bei den einzelnen Stimmen zur selben Zeit unterschiedliche dynamische Grade fordert, vereinfachte man hier. Eine gleiche Nivellierung betraf die Artikulation: Was analog zu sein schien, wurde analog phrasiert. Damit ging die ungeheure Buntheit und Farbigkeit seiner Werke verloren - und auch heute ist es zunächst schwierig, den dauernden Wechsel von Dynamik und Artikulation bei gleichen Stellen im Sinne des Komponisten exakt nachzuvollziehen.* (*Magazin des Opernhauses Zürich*, Nr. 6, Februar/März 1993).

Eine solche Sichtweise der Oper verspricht auch die vielfältigsten Kritiken! Ein Großteil der Kritiker stand Harnoncours Interpretation sehr aufgeschlossen gegenüber: *Er hat die Jägersoße, die mit ihrem Instantbrei im Laufe der Jahre die Partitur verklebte, weggewischt, hat die kaleidoskopartige, teils grelle Musik bloßgelegt.* (Eckhard Roelcke in *Die Zeit* vom 26. Februar 1993). *Harnoncourt fegt aber nicht nur mit eisernem Besen durch die Partitur, sondern verweilt auch, wenn es nötig ist, gibt den ruhigen Partien Breite und Raumentiefe, atmet in großen Gesangsbögen. Und vor allem: Die Klänge »leben«, sie wachsen, blühen und verebben in einer Fülle dynamischer Schattierungen, die ohne je luxushaft Selbstzweck zu werden, bis ins letzte vom Drama durchpulst sind.* (Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau* vom 23. Februar 1993). Derselbe Kritiker ging sogar soweit, einen ungewollten Kiekser im Horn als Radikalität Harnoncours darzustellen, *so riskant zu spielen, daß es keine Sicherheit des Gelingens gibt* im Gegensatz zum Vortrag, der in erster Linie die Sicherheit zum Vorsatz hat. Insgesamt lobte die Kritik die neue Ausdruckskraft, wie z.B. Wolfgang Sandner (in der *FAZ* vom 23. Februar 1993), der die Musik als gespenstisch fahl und zugleich dramatisch wirkungsvoll pointiert empfand. Wenig Anklang fand die musikalische Interpretation (ebenso wie die Inszenierung) beim Kritiker der *Opernwelt* (April 1993). Dort wurde Harnoncourt eine Neigung zu den Extremen seiner Experimentierphase vorgeworfen, insbesondere der Wechsel von langsamen Tempi zu übertrieben aggressivem Ansatz kritisiert. Übereinstimmend urteilte Martin Etter (in *Der Bund* vom 22. Februar 1993): [...] *Kein Meister der romantischen Klangfarbenpalette - er musiziert in Holzschnittechnik, mit bald überschnellen, bald extrem bedächtigen Tempi, kontrastverliebt und zumeist ohne Wärme und ohne Beseelung.* Trotz dieser scharfen Kritikpunkte wurde die Aufführung von beiden Rezensenten als bemerkenswert und diskussionswürdig empfunden.

Einstimmiges Lob verlieh die Kritik den sängerischen Leistungen, d. h. Mark Schneider (Samiel), Reiner Goldberg (Max), Inga Nielsen (Agathe), Malin Hartelius (Ännchen) und Matti Salminen (Kaspar), wohingegen ein einziger bissiger Kommentar das Publikum rügte: *Das Zürcher Publikum ist weltgewandt und höflich, letzten Endes wohl aber doch geistig feist. Die Deutschschweizer wissen mindestens so gut wie die Deutschen, wie sie ihren »Freischütz« haben wollen.* (Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau*).

Die Bonner Aufführung des *Freischütz* fand ihre Extravaganz weniger in einer revolutionären Sichtweise der Handlung, als vielmehr in einer ungewöhnlichen Hervorhebung des Bühnenbildes. Der Künstler **Werner Tübke** schuf (mit Hilfe seiner Mitarbeiter) vier bühnenfüllende Prospekte: ein 45 Meter langes, 8 Meter hohes Rollbild und einen Vorhang, allesamt mit bizarren Gestalten, die eindrucksvoll in Szene gesetzt wurden. Bewußt wollte er *keine Kulissen also, sondern*

Malerei parallel zur Musik, eine eigene Welt der Bilder, vor denen sich in Tübkes Namen, wenn es denn sein muß, auch eine Oper abspielen mag (Zeit-Magazin vom 26. Februar 1993). Trotz seiner offensichtlichen Abneigung gegen die Oper (Da schlaf ich sofort ein. [...] Meine Bilder sind ein Psychodrama, nicht was die da auf der Bühne singen. Ob das nun zur Musik paßt, oder nicht, darüber denk' ich nicht nach. Ich mußte notwendigerweise das Libretto x-mal lesen, es hat mich immer wieder gelangweilt; s. o.), hat er wohl dennoch ein einzigartiges Meisterwerk geschaffen und vor allen Dingen es verstanden, die Atmosphäre des Freischütz offenzulegen: Hier wird die Liebe besungen, dort der Teufel ausgetrieben, und ein Skelett greift nach der Krone. Am Himmel über Böhmens Bergen tobt eine wilde, gespenstische Jagd: Masken- und Zwitterwesen, geflügelte Hunde, Drachen, Dämonen und mittendrin das Dreieck mit dem Auge Gottes, Tübkes Künstlersignet (s. o.). Webers «Freischütz» eigentlich ein Tübke-Stück: Deutschland, pittoreske Landschaft, Ende des Dreißigjährigen Krieges, die Zeit aus den Fugen, Fürst, Bauern, Jäger-Soldateska, Aberglaube, privates Glücksverlangen, aufgeklärt-liberale Religiosität, ein Gebräu von Bildern wie Gedanken (FAZ vom 2. März 1993).

Vor dieser Dominanz der Bilder schien die Inszenierung insgesamt in der Kritik ein wenig zu verblässen. Dem Regisseur **Gian-Carlo del Monaco** wurde Oberflächlichkeit vorgeworfen: *[...] pralles Kostümstück räumlich bedingt ohne sonderliche Tiefenperspektive. [...] angewandte Fassadenmalerei. Auch wird nicht gefragt, wieso Agathes Träume sich keineswegs zu Phantasien in Callots Manier verdichten, sondern plan ablaufen, warum sie lügt, wenn sie einen anderen Traum erzählt, als wir ihn zu sehen bekommen. Auch wird das Verhältnis zwischen Staat und Kirche nicht hinterfragt, nicht einmal das soziale zwischen Jägern und Bauern durchleuchtet. [...] Del Monaco wagt gegen Tübkes einschüchternden Akademismus weder eine psychologische Personenführung noch eine geistige Auseinandersetzung mit dem Stoff (Frankfurter Rundschau vom 3. März 1993). Im Mittelpunkt der Inszenierung erweckte wohl am meisten die Gestaltung der "Wolfsschluchtszene" das Interesse der Rezensenten. Anders als gewöhnlich gestaltete sich das Kugelgießen als ein Albtraum Agathes. (Neu war die Idee allerdings nicht. Bereits 1974 und 1975 war sie Teil von del Monacos Inszenierung): Um das Chaos in den Köpfen zu zeigen und vorzuführen, wie die Welt der abergläubischen Böhmerwäldler, im Teufelspakt aus den Fugen gerät, wird das Hubpodest samt Kugelgießerei und Bett mit angstgelähmter Förstertochter wie ein Schiff auf hoher See in wechselnde Kipplagen versetzt - ein bühnentechnischer Spaß von schauriger Naivität, gesehen aus der Perspektive eines schwindligen Kindes (Rheinischer Merkur vom 5. März 1993).*

Kaum erwähnenswert erschien der Kritik die musikalische Gestaltung: *Während Tübkes Tableaus kräftig ausgeleuchtet wurden, legte sich Mehltau über Webers Partitur. Dennis Russel Davies gelang die hoffentlich unfreiwillige Annäherung an Tübkes Vordergrundkunst in der Begrädigung von Hörnerlinien, ansonsten klang Webers orchestrale Zauberharfe verstimmt (Frankfurter Rundschau).*

Ausgesprochen erfreulich fiel die Beurteilung der Darsteller aus. Turid Karlsen bestach durch einen klaren, hellen Sopran und vermittelte kühlen Charme und Innigkeit, *für den Freudenton fehlte ihr allerdings Schwung und Volumen (Kölner Stadtanzeiger vom 2. März 1993). Eva Lind (Ännchen) wurde als Idealfall der Opersoubrette bejubelt, während Frank Struckmann (Kaspar) zwar sängerisch gute Leistungen zeigte (Frankfurter Rundschau), aber zu aufgesetzter Dämonie neigte (Kölner Stadtanzeiger). Herbe Kritik traf ausgerechnet den prominentesten Darsteller René Kollo als Max: Daß René Kollo, dem Burschen Max um Lichtjahre entwachsen, die Töne stets von unten ansang, machte uns schmerzhaft bewußt, um welch stratosphärische Kunst es sich bei Weber handelt (Frankfurter Rundschau). Rene Kollo (Max) allerdings schweifte mit schon etwas schwer, matt, dunkel, un gelenk anmutendem Tenor durch die Wälder, durch die Auen (Kölner*

Stadtanzeiger). Der Gesamteindruck, den diese Aufführung bei der Kritik hinterließ, ist eindeutig: zu große Dominanz der Bilder durch eine nicht adäquate Leistung in Inszenierung und musikalischer Gestaltung.

WEBER-ZYKLUS IN KASSEL

von Jochem Wolff, Kassel

Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* wurde am Staatstheater Kassel vom Intendanten Michael Leinert neuinszeniert (Premiere 5. März 1994). Leinert hat in seiner Weber-Monographie eine ganze Reihe neuer Aspekte zum Weber-Bild dargestellt (*Weber als ausübender Musiker und praxisbezogener Theoretiker auch Wegbereiter und Künstler im [...] modernen Sinne*)⁷. Seine Erfahrungen bringt er in die Inszenierung ein, die unterschiedlichen Fragen nachgeht: Verkörpert Agathe die Frauenfigur des aufsteigenden Bürgertums? Erscheint Ännchen als emanzipierte Frau? Ist Max tatsächlich mehr Schreiber als Jäger, sollte er die Flinte gegen die Feder tauschen? Inwieweit trägt die Wolfsschlucht-Szene Züge einer schwarzen Messe?

Die Kasseler Produktion ist bewußt eingebettet in ein Spektrum begleitender Veranstaltungen (Konzept: Ina Wragge, Jochem Wolff), die einen Überblick über die wichtigsten WerkGattungen bei Weber und einen Einblick in die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte seiner Musik geben sollen. Dokumentiert werden Ausschnitte aus Webers Ouvertüren, Messen, Klaviersonaten, Chor- und Liedkompositionen - um nur einige zu nennen - daneben erklingen aber auch spätere Bearbeitungen wie ein *Freischütz*-Potpourri von Franz Burgmüller für Klavier zu vier Händen, Carl Czernys *Freischütz*-Rondino op. 827/4, drei Phantasien über Motive aus dem *Freischütz* für Violine und Klavier op. 18 von Gustav Hollaender oder *Six thèmes favorites tirés de l'opera Der Freyschütz variés pour le Piano* op. 49 von Friedrich Kuhlau. Überdies widmet man sich den Hommages für Weber wie Albert Lortzings *Jubelchor* oder Richard Wagners *Trauermusik* nach Motiven aus *Euryanthe* für 75 Bläser und sechs gedämpfte Trommeln.

Das gesamte *Freischütz*-Projekt gilt - so das Konzept des Kasseler Staatstheaters - als Auftakt zu einer weitgefächerten Pflege von Webers Bühnenwerken. Michael Leinert sieht darin eine wesentliche Komponente seiner Akzentuierung des historischen und zeitgenössischen deutschen Opern-Repertoires. Vor diesem Hintergrund ist zunächst eine in Vergessenheit geratene Weber-Oper für 1995 geplant: das Fragment *Die drei Pintos*, musikalisch ergänzt von Gustav Mahler - insofern ist eine Kooperation mit dem nächsten Kasseler Gustav-Mahler-Fest beabsichtigt.

Langfristig sollen sämtliche Bühnenwerke Webers in Kassel zur Aufführung gelangen. Das nunmehr aktuelle Projekt des *Freischütz* reiht sich ein in Inszenierungen wie die von Achim Freyer und Götz Friedrich unter dem Aspekt, mit der Bühnenumsetzung den gegenwärtig herrschenden Zeitgeist widerzuspiegeln. Hierzu kommt eine für Kassel spezifische Sichtweise: es existiert hier, nicht zuletzt durch die Regisseure Ulrich Melchinger und Siegfried Schoenbohm,

⁷ Michael Leinert: *Carl Maria von Weber in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 8

eine vielbeachtete Wagner-Tradition. Diese Tradition soll im Zeichen der Pflege des deutschen Opern-Repertoires auf frühere Ausgangspunkte bezogen werden, und besonders leicht läßt sich die Verbindung zu Carl Maria von Weber herstellen, den Wagner als Vorreiter einer nationalen Opern-Entwicklung außerordentlich schätzte.

MUSIKALISCHE RITTERSPIELE

Bericht über Webers *Euryanthe* in Aix-en-Provence

von Peter Schmalfuß, Darmstadt

Es steckt eine Menge Musik drin - dieser Ausspruch eines unbekanntes angelsächsischen Opernfreundes charakterisiert am einhelligsten die Meinung des mehrhundertköpfigen, am Schluß frenetisch *Bravo*-rufenden und applaudierenden Publikums aus aller Herren Länder nach der Aufführung von Webers *Euryanthe* bei den Musikfestspielen im Juli 1993 in Aix-en-Provence. Ort des Geschehens: der Hof des mittelalterlichen Bischofspalastes, seit seiner Restaurierung im Jahre 1985 von der Stadt für die sommerlichen Opernaufführungen unter freiem Himmel zur Verfügung gestellt und mit seinem Ambiente vorzüglich auf das romantisierende Mittelalter-Sujet des Werks einstimmend.

Die Aufführung war im wesentlichen durch die musikalisch kompetente Leitung von Dr. Jeffrey Tate und sein English Chamber Orchestra sowie die durchweg beeindruckenden stimmlichen Leistungen der Gesangssolisten Elisabeth Meyer-Topsoe (*Euryanthe*), Karen Hufstedt (*Eglantine*), Thomas Moser (*Adolar*), Andreas Schmidt (*Lysiart*), Frøde Ohlsen (*König*) und Hanne Schaar (*Bertha*) gekennzeichnet. Die Bühnenbilder von Hans-Peter Cloos waren - angesichts der speziellen Aufführungsbedingungen ohne den Fundus einer am Ort befindlichen "Requisitenkammer" - sparsam und deuteten die Bühnenszenerie oft nur an. RADIO FRANCE übertrug die Aufführung live.

Freilich - uns Heutigen ist das Leben, Lieben und Ränkespiel im Frankreich des 13./14. Jahrhunderts, wie es die Librettistin Helmina von Chezy entwarf, ferngerückt. Darin liegt ein zentrales Problem für die Rezeption dieser musikalisch meisterhaft gearbeiteten, aber mit dramaturgischen Schwächen belasteten Oper. Und so hoch der Wissenschaftler den Wert des Werks in der Gattungsgeschichte auch beurteilen mag - diese Betrachtungen können ein großes Publikum kaum auf Dauer bewegen. *Euryanthe* schätzt man, den *Freischütz* liebt man!

Jeffrey Tate beabsichtigt, 1995 den *Oberon* in Aix herauszubringen; da werde ich wieder dabei sein - und berichten.

GRÜBE AUS DER HEIMAT

Eutiner Weber-Aktivitäten

von Ute Schwab, Kiel

Das nun schon traditionelle Geburtstagskonzert für Weber in Eutin fand am 20. November 1993 im dortigen Voß-Haus statt. Eingeladen war der Pianist Peter Rösel, der Klavierwerke von Weber, Schubert, Schumann und Chopin zu Gehör brachte. Edgar Gerhard schrieb für den *Ostholsteiner Anzeiger* (24. 11. 1993) eine umfassende Rezension zu diesem Konzert, aus der hier kurz zitiert werden soll: [...] *Peter Rösel wird getragen von dem Zusammenfinden hoher Begabung mit unbändigem Fleiß und der Fähigkeit, ein Werk nicht nur im Kopf, sondern (wohl in erster Linie) mit dem tief ausgeprägten Gefühl immer wieder neu zu durchdringen. In und mit ihm lebt die Musik. [...] Sein Geburtstagsgeschenk an den "Hausherrn" Carl Maria von Weber überreichte Peter Rösel mit dem Nachweis, daß "Rondo brillant" und "Aufforderung zum Tanz" eben nicht nur "reine Virtuosenstücke" sind, wie selbst in Fachliteratur zu lesen steht. [...] im Rondo sind Feinheiten versteckt, [...] und Webers Aufforderung zum Tanz kann wirklich zum Tanzen auffordern, wenn ein Pianist aufspielt, der außer geübten Fingern Herz und ein gerüttelt Maß Musikantentum mitbringt.*

Daß Eutin in Sachen Weber noch mehr zu bieten hat, beweist das positive Presse-Echo auf die neue *Freischütz*-Einstudierung zu den Eutiner Sommerfestspielen 1993. Klaus-Ulrich Groth (*Opernwelt*, Oktober 1993, S. 50/51) bestätigt dem Regisseur und Intendanten Siegfried Grote *einen gehörigen Schuß Humor und sichtliche Begeisterung für die Sache*, die sich in seinen Arbeiten niederschläge, und hebt *ein für Freiluftverhältnisse erfreulich geschlossenes Klangbild* hervor, das Hilary Griffiths am Pult der Hamburger Sinfoniker erzielte. Günter Zschacke (*Lübecker Nachrichten*, 4. Juli 1993, S. 12) beschreibt Grotes szenische Umsetzung in der von Rolf Cofflet gestalteten Felskulisse als *Bilderbuch [...] aus kräftig konturierten, kolorierten Holzschnitten, die Oberfläche wiedergeben*, dem allerdings *psychologische Farben* fehlen. Einhellig loben die Rezensenten die sängerischen Leistungen der beiden Amerikanerinnen Ashley Putnam (Agathe) und Melody Aristo-Kielisch (Ännchen); als *besondere Entdeckung* feiert Groth den jungen Darsteller des Kaspar Christoph Stephinger, *der von allen Rollenvertretern der letzten Jahre den überzeugendsten Eindruck hinterließ*. Nach zweijähriger Pause scheint dem *Freischütz* auf Eutins *Grünem Hügel* der Erfolg sicher.

TONTRÄGERNEUERSCHEINUNGEN

zusammengestellt von Frank Ziegler, Berlin

Neuerscheinungen 1992

(Nachträge zu *Weberiana* Nr. 2)

- Klarinettenquintett JV 182, Klavierquartett JV 76 [sowie: J. Kuffner (Weber zugeschrieben),
Introduktion, Thema und Variationen für Klarinette und Streichquartett]

-
- Jean-Louis Sajot, Philippe Corre, Carl Stamitz Ensemble / Pierre Verany CD 792021
Konzert für Klarinette Nr.1 JV 114, Sinfonie Nr.1 JV 50, Konzert für Fagott JV 127
Michel Arrignon, Jean-Claude Montac, Sinfonietta de Chambord, Amaury du Closel / ITM
950 006 [Aufnahmen 1988, vorher bei Cybelia]
 - Konzert für Klarinette Nr.1 JV 114 [sowie: P. Hindemith, Concerto für Klarinette und
Orchester (1947) / F. Busoni, Concertino für Klarinette und kleines Orchester op. 48]
Shuhei Isobe, Takao Ukigaya, Filharmonia Pomorska / Thorofon 2159
 - Ouvertüren: Peter Schmoll, Turandot, Silvana, Abu Hassan, Beherrscher der Geister, Jubel-
Ouvertüre, Freischütz, Preciosa, Euryanthe, Oberon
The Philharmonia, Neeme Järvi / Chandos CHAN 9066
 - Ouvertüren: Euryanthe, Freischütz (Aufn. 1952), Oberon [sowie: R. Schumann, Sinfonie
Nr.3, Manfred-Ouvertüre]
NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini / RCA GD 60292
 - Ouvertüre: Freischütz (Aufn. 1945) [sowie Ouvertüren von Hérold, Humperdinck, Kaba-
levsky, Mozart, Rossini, Smetana, Thomas und Verdi]
NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini / RCA GD 60310
 - Sonaten für Klavier Nr.1 JV 138 und Nr.2 JV 199, Aufforderung zum Tanz JV 260, Rondo
brillante JV 252
Hamish Milne / CRD 3485
 - Sonaten für Klavier Nr.3 JV 206 und Nr.4 JV 287, Polacca brillante JV 268
Hamish Milne / CRD 3486
 - Sonate für Klavier Nr.1 JV 138, 4. Satz "Perpetuum mobile" (Aufn. 1964 und 1991) [sowie
Kompositionen von J.S. Bach, Couperin, Schumann, Debussy, Saint-Saëns, Mendelssohn,
Ravel, Rachmaninov, Previn, Schulhoff, Shchedrin, Ginastera, Poulenc und Kapustin]
Nicolai Petrov / Olympia CD 273
 - Sonate für Klavier Nr.2 JV 199 (als Sonate für Flöte und Klavier) [sowie: F. Ries, Sonate
sentimentale Es-Dur für Flöte und Klavier / F. Kuhlau, Grande Sonate a-Moll für Flöte und
Klavier]
Benoît Fromanger, Alexis Golovin / Forlane UCD 16677

Neuerscheinungen 1993

- Adagio und Rondo JV 115 (bearb. als Quadrupelkonzert), Konzert für Klarinette Nr.1 JV
114, Konzert für Fagott JV 127 [Bläserkonzerte vol.2]
Dieter Klöcker, Waldemar Wandel, Karl Otto Hartmann, Eberhard Buschmann, Slovak Radio
Symphony Orchestra Bratislava, Arturo Tamayo / Novalis 150 096-2
- Concertino für Horn JV 188 [sowie: C.A. Kiel, Hornkonzert in F / R. Schumann, Adagio
und Allegro op.70 / R. Strauss, Hornkonzert op.11]
Zbigniew Żuk, Rundfunk-Sinfonieorchester Kraków, Michael Höltzel / Zuk Records 100955
- Konzerte für Klarinette Nr.1 JV 114, Nr.2 JV 118, Concertino für Klarinette JV 109
[Bläserkonzerte vol.1]
Dieter Klöcker, Slovak Radio Symphony Orchestra Bratislava, Arturo Tamayo / Novalis CD
150093-2
- Konzerte für Klavier Nr.1 JV 98, Nr.2 JV 155, Konzertstück für Klavier JV 282
Peter Rösel, Staatskapelle Dresden, Herbert Blomstedt / Berlin Classics 1058-2 [Aufnahme
1984, zuerst bei Eterna]
- Ouvertüren: Euryanthe, Freischütz, Oberon [sowie Werke von J.S. Bach, J.Chr. Bach, L.v.
Beethoven, H. Berlioz, J. Brahms, L. Cherubini, F. Liszt, F. Mendelssohn Bartholdy, R.
Wagner]

-
- Concertgebouw Orchestra, Willem Mengelberg / Pearl GEMM CDS 9018
- Peter Schmoll JV 8
Rupert Busching, Johannes Schmidt, Anneli Pfeiffer, Sibrand Basa, Hans-Joachim Porcher, Hans-Jürgen Schöpflin, Philharmonisches Orchester Hagen, Gerhard Markson / Marco Polo MP 8.223592-93
 - Sinfonie Nr.1 C-Dur JV 50 [sowie: F. Mendelssohn Bartholdy, Sinfonie Nr.10 h-Moll / H. Wolf, Italienische Serenade / R. Wagner, Siegfried-Idyll]
Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach, Hartmut Haenchen / Sony Classical CD 53109
 - Sonaten für Flöte (orig. Violine) und Klavier JV 99 - 104 [sowie J.K Vanhal, Sonatinen in C, D, A und Sonate G für Flöte und Klavier]
Klaus-Peter Riemer, Ernst Sell / sound star tonproduction SST 31118
 - Sonaten für Klavier Nr.1-4 JV 138, 199, 206, 287, Samori-Variationen JV 43, Grande Polonaise JV 59, Rondo brillant JV 252, Aufforderung zum Tanz JV 260, Polacca brillante JV 268
Jean Martin / Arion ARN 268240
 - Trio für Klavier, Flöte und Violoncello JV 259 [sowie: J.N. Hummel, Adagio, Variationen und Rondo op. 78 / J. Haydn, Trio G-Dur Hob. XV:15 / A. Gyrowetz, Divertissement A-Dur op. 50]
Eckart Haupt, Arkadi Zenziper, Götz Teutsch / Capriccio CD 10398
 - Trio für Klavier, Flöte und Violoncello JV 259, Sonaten für Klavier und Flöte (orig. Violine) Nr. 2 JV 100, Nr.5 JV 103, Nr.6 JV 104
Jean-Claude Gérard, Niklas Schmidt, Hermann Lechler / Signum X24-00
 - Trio für Klavier, Flöte und Violoncello JV 259, Grand Duo concertant JV 204, Klaviersonate Nr.2 JV 199
Maxence Larrieu, Michel Renard, Guy Deplus, Martine Joste, Dominique Merlet / Accord 202782

Kurz vorgestellt

Zwei Projekte ließen im zurückliegenden Jahr aufhorchen, zum einen die erste Gesamtaufnahme des *Peter Schmoll*, die wiederum eine schmerzliche Lücke in der Weber-Diskographie schließen hilft, zum anderen der Auftakt zur Einspielung sämtlicher Bläserkonzerte des Komponisten durch Solisten des Consortium Classicum. Webers Bühnenwerke scheinen es - abgesehen natürlich vom *Freischütz* - auf dem Plattenmarkt schwer zu haben. Hat man bei *Abu Hassan* und *Oberon* immerhin die Auswahl zwischen verschiedenen Einspielungen, so ist Marek Janowskis Aufnahme der *Euryanthe* noch immer konkurrenzlos; so wichtige Werke wie *Silvana* und *Preciosa* sucht man in den Phono-Katalogen vergebens. Nur die unverwüstlichen High lights, die Ouvertüren, einzelne Lieder, Arien und Chöre, überschwemmen den Markt.

Umso erstaunlicher und erfreulicher ist es, daß sich die Firma Marco Polo Webers Jugendwerk *Peter Schmoll* (JV 8) angenommen hat. Das Singspiel ist das Werk eines 15jährigen, geschrieben unter den wachsamen Augen seines Lehrers Michael Haydn, der ihm attestierte, den Stoff mit *vielm Feuer und Delikatesse und dem Text ganz angemessen* vertont zu haben. Gewiß, einem Vergleich mit Webers späteren Kompositionen für die Bühne hält das Werk nicht stand, und doch trifft der frühreife Kompositionsschüler vor allem in den Ensemblenummern, etwa dem *Blindekuh-Terzett*, durchaus den leichten und heiteren Singspielton. Da die verbindenden Dialoge verschollen sind, ist eine Ergänzung des Werks für Aufführungszwecke heute unumgänglich; das Aufnahmeteam entschied sich für die Bearbeitung von Willy Werner Göttig (Text) und Meinhard von Zallinger (musikalische Einrichtung), die nicht nur die fehlenden Texte ergänzt, sondern die

Personenkonstellation und Handlungsführung der nicht gerade meisterhaften Text-Vorlage insgesamt ändert und durch die Umstellung einzelner Nummern auch in den musikalischen Ablauf eingreift.

Die musikalische Umsetzung ist insgesamt eher unbefriedigend. Besonders enttäuschend Rupert Busching in der Titelpartie, der der auf der Opernbühne so vertrauten Rolle des reichen Hagestolz, der sein Mündel heiraten will, weder komödiantisch noch sängerisch Profil gibt. Stimmlich farblos auch Johannes Schmidt mit der weniger dankbaren Partie des Bruders Hans Schmoll. Anneli Pfeffer als Peter Schmolls Nichte Minette und Sibrand Basa mit jugendlich frischem Tenor als Karl Pirkner singen ein reizendes junges Paar; die Besetzung der einzigen weiblichen Partie des Singspiels mit einer Soubrette trifft allerdings kaum jedermanns Geschmack - hier hätte man sich eher einen lyrischen Sopran gewünscht. Hans-Jürgen Schöpflin gibt einen freundlichen Bauern Niklas; aus dem Ensemble herausragend Hans-Joachim Porchers Gestaltung der Buffo-Partie des Dieners Hans Bast. Das Philharmonische Orchester Hagen begleitet unter der Leitung von Gerhard Markson mit der sicheren Routine eines Theater-Orchesters, kann der Partitur jedoch keine besonderen Glanzlichter entlocken. Trotzdem bleibt die Einspielung an sich ein positives Signal, die Repertoire-Lücken in Sachen Weber aufzuarbeiten.

Dieter Klöckers Engagement für Weber zu betonen, hieße Eulen nach Athen tragen. Verschiedene Einspielungen des von ihm gegründeten und geleiteten **Consortium Classicum** belegen die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk des Komponisten. Dabei ist es Klöckers besonderes Verdienst, immer wieder auch Neues zu präsentieren, Quellen, die er bei seiner unermüdlichen Suche in verschiedenen Bibliotheken ausfindig machte, durch seine Interpretation zur Diskussion zu stellen - so auch in der neuen Reihe der **Bläserkonzerte** (Novalis). Drei CD's (erschieden sind bisher vol. 1 und 2) vereinen sämtliche Werke des Komponisten für konzertierende Blasinstrumente, und daß sich Klöcker auf **vol. 1** den Wunsch vieler seiner Kollegen, die Einspielung aller drei Konzertkompositionen Webers für den befreundeten Klarinettenisten Heinrich Baermann (JV 109, 114, 118), erfüllt, überrascht nicht.

Verwunderlich hingegen ist die Fassung des 1. Klarinettenkonzerts, die Klöcker seiner Einspielung zugrunde legt. Bekanntlich weicht die Druckausgabe von Carl Baermann, dem Sohn Heinrich Baermanns, in der Auszeichnung der Solostimme weit vom Text des Autographs ab. Klöcker übernimmt alle Ergänzungen Baermanns, wertet zusätzlich dessen neu aufgefundene handschriftliche Solostimmen aus, und bereichert das Ganze um eine Umarbeitung Webers im Adagio, eine Ergänzung von Friedrich Wilhelm Jähns und zwei Kadenzen von Ferruccio Busoni - wie er selbst in der Textbeilage bekennt *zwar mit einem Schamgefühl, Weber in den Rücken zu fallen, doch auch in dem Bewußtsein, daß Baermann und Busoni schon wußten, was sie taten*. Für sich genommen ist jeder dieser Eingriffe ein interessanter Beleg für den Wandel in der Aufführungspraxis, die Mischfassung überzeugt jedoch wenig, zumal in einer Produktion, die durch ihren Vollständigkeits-Anspruch einen besonderen editorischen Stellenwert anstrebt. Uneinsichtig auch, warum Klöcker im Zentrum des 2. Satzes Webers Uminstrumentierung des Horn-Trios für Streicher verwendet, bei der klanglich identischen Passage in den Schlußtakteten jedoch wieder zur Urfassung zurückkehrt. Das Concertino und das 2. Konzert spielt der Solist wieder getreu dem Autograph und erreicht hier eine ungleich höhere musikalische Glaubwürdigkeit. Auf der 2. CD wird dann auch das 1. Konzert in der Original-Fassung nachgereicht.

Den hochgesteckten Erwartungen an diese Edition wird leider das Slowakische Rundfunk-Sinfonieorchester Bratislava unter dem Dirigenten Arturo Tamayo nicht gerecht, das insgesamt etwas behäbig und klanglich recht dick musiziert und dem fabelhaften Solisten, der alle Möglichkeiten seines Instruments auszunutzen weiß, nicht mehr als ein solides Gerüst bietet. Lesenswert übrigens ist die kenntnisreiche Porträtskizze des Klarinettenisten Heinrich Joseph Baermann, die

Heinz Becker für das Begleitheft beisteuerte, dessen Gestaltung ansonsten allerdings viele Wünsche offen läßt.

Einen gänzlich anderen Klangeindruck hinterlassen die **Klarinettenkonzerte** in der Interpretation durch **Charles Neidich** und das **Orpheus Chamber Orchestra** (Deutsche Grammophon). Die gesamte Aufnahme lebt von der Durchsichtigkeit und dem Glanz des wandlungsfähigen Orchesterklanges und erhält so eine einmalige Brillanz - ein Traum beispielsweise das *Morendo* zum Abschluß des 1. Satzes im f-Moll-Konzert. Darüber entfaltet der Solist in den *Allegro*-Sätzen ein virtuoses Feuerwerk und öffnet mit den tiefempfundenen Kantilenen den Blick in großartige Gefühlswelten. Neidich vertraut ganz den Weberschen Autographen. Er verzichtet auf alle späteren Zugaben und spielt eigene Kadenzes. Die Tempowahl ist generell schneller als in der Aufnahme Klöckers (Ausnahme ist nur der 2. Satz, die *Romanze*, im Es-Dur-Konzert), sie schießt hier und da vielleicht übers Ziel hinaus - so wirkt der Beginn des Konzertes Nr.1 etwas verhetzt - alles in allem muß man die Aufnahme aber trotzdem als mustergültig betrachten. Als "Draufgabe" zu Webers Meisterwerken enthält die CD die Bearbeitung zweier Rossinischer Opernszenen als *Introduktion, Thema und Variationen* für Klarinette und Orchester in Es.

Eine weitere Aufnahme des **1. Klarinettenkonzerts** stellt die Firma Thorofon vor. Der japanische Klarinettist **Shuhei Isobe** entscheidet sich ebenfalls für die beiden Kadenzes, die Ferruccio Busoni für den Schweizer Klarinettisten Edmondo Allegra schuf, aber in einem anderen Kontext als Klöcker. Auf der CD erklingen zuvor Paul Hindemiths Concerto für Klarinette für Benny Goodman und Busonis Concertino für Klarinette für Edmondo Allegra - ein Rahmen, der den interpretierenden Blick des frühen 20. auf das frühe 19. Jahrhundert verdeutlicht. Busonis Einlagen sind selbstverständlich in die Fassung Baermanns integriert, die noch bis zur Jahrhundertmitte unumstritten als Weberscher Originaltext galt. Der Solist ist um eine hohe Klangkultur bemüht, scheut dabei aber zu große Kontraste in den Registerwechseln, wodurch die unverwechselbare Farbigkeit des Konzerts, Webers Suchen nach neuen Klangwelten beeinträchtigt wird.

Eine Tendenz zur Angleichung läßt sich auch im Dirigat Takao Ukigayas ausmachen, dem mit der Pommerschen Philharmonie Bydgoszcz ein gut disponierter Klangkörper zur Verfügung steht. Im Vergleich zur Einspielung mit Klöcker nimmt Ukigaya die schnellen Sätze langsamer, den Mittelsatz schneller, erreicht aber doch einen frischeren Ton als Tamayo mit dem Slowakischen RSO.

Webers **Trio für Flöte, Violoncello und Klavier** JV 259 hat in den letzten Jahren verstärktes Interesse bei den Interpreten gefunden. Auch **Eckart Haupt** hat sich mit seinen Musikkollegen Arkadi Zenziper und Götz Teutsch bei seiner neuen Einspielung von Flötentrios (Capriccio) des Werks angenommen, das man neben Joseph Haydns Trio Hob XV:15, Gyrowtze's Divertissement op.50 und J.N. Hummels Variationen op.78 wohl unumstritten als Höhepunkt dieser CD bezeichnen muß. Hier haben sich drei großartige Interpreten zum Musizieren zusammengefunden, die mit wunderbarem Klangempfinden und sicherem Gespür für das motivische Wechselspiel der gleichberechtigten Instrumente das Werk kongenial umsetzen. Vergleicht man diese Aufnahme mit der etwas jüngeren, allerdings schon ein Jahr früher auf den Markt gekommenen Interpretation des Trios durch Solisten des **Philharmonischen Ensembles Berlin** (Dabringhaus und Grimm), dort zusammen mit Brahms' Klavierquartett op.25, so fällt es schwer, einen Favoriten zu benennen. Während die Berliner mit grundsätzlich langsamerer Tempowahl besonders die klanglichen Schönheiten des Werks auskosten, legt das Dresdner Ensemble mehr Wert auf den dramatischen Impetus. Zu empfehlen sind fraglos beide Interpretationen.

Für den Freund von Harmoniemusiken bietet eine Produktion der italienischen Firma Bongiovanni interessante Neuigkeiten. Unter dem Titel **Musica da camera per fiatti** spielt die **Piccola Accademia** unter der Leitung von Marcello Bufalini Originalkompositionen für diese am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst beliebte Bläser-Besetzung, und besonders die Partiten von Druschetzky und Cherubinis Marsch in F sind eine wirkliche Repertoire-Bereicherung. Enttäuschend dagegen Triebensees Variationen über ein Thema aus Mozarts *Don Giovanni*, gerade in Hinblick auf seinen meisterhaften "Querschnitt" dieser Oper für Bläserharmonie. Weber ist auf der CD mit den im Sommer 1808 in Ludwigsburg entstandenen Sätzen *Adagio und Rondo* für 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte JV Anh.31 vertreten. Mehr als eine brave Wiedergabe des Notentextes kann man in der Interpretation des *Adagio* leider nicht entdecken, der heitere Kehraus des *Rondo* liegt den jungen Künstlern offensichtlich (oder besser offenhörbar) weit mehr.

Zum Abschluß sei auf eine originelle CD der englischen Firma Olympia aufmerksam gemacht. Diese Übernahme russischer Aufnahmen vereint Zugaben, die der Pianist **Nikolai Petrov** in seinen Konzerten im großen Saal des Moskauer Konservatoriums gab, eine Mischung aus beliebten "Zuckerln" und weniger bekannten Charakter- und Bravourstücken, die allesamt die große pianistische Meisterschaft des Russen unter Beweis stellen. Die weitgefaßte Auswahl bezeugt die besondere Vorliebe des Interpreten für die deutsche Romantik und die frühe französische Moderne. Den Rahmen der CD bilden zwei verschiedene Einspielungen von Webers sogenanntem *Perpetuum mobile*, dem 4. Satz der 1. Klaviersonate JV 138; zu Beginn eine Aufnahme bei einem der ersten Soloabende Petrovs 1964 und als Schlußpunkt die Interpretation in einem Konzert im Jahre 1991 - Ecksteine einer großen künstlerischen Entwicklung.

Besprechungen der Bände 2 und 3 der *Bläserkonzerte* mit Solisten des Consortium Classicum sowie zur Einspielung der Sonaten JV 99 - 104 durch Klaus-Peter Riemer und Ernst Sell sind für die *Weberiana* Nr. 4 geplant. Wir danken Herrn Dieter Klöcker sowie den Firmen Dabringhaus und Grimm (Detmold), Delta (Frechen), Fono Schallplatten GmbH (Laer), Olympia CD Ltd. (London), Polygram Record Service GmbH (Langenhagen) und Thorofon KG (Wedemark) für die Übersendung von Rezensionsexemplaren.

KURIOSA

Wilde Jagd auf Webers *Freischütz*

Das Programm der heurigen Wiener Festwochen (6. Mai - 12. Juni 1994) verspricht Weber-Freunden einen besonderen Spaß: Am 27. Mai ist die Uraufführung der *romantischen Oper in einem Aufzug "Der wilde Jäger"* von Gerald Futscher zu erleben. Das Libretto von Franz Grillparzer, ein *schriftliches Attentat auf das Operngenre* (Kurt Palm im Programm der Festwochen), verlangt 113 wilde Musiker, 50 wilde Grenadiere, 10 wilde Stiere und einen wilden Jäger - allen Liebhabern und Verächtern des *Freischütz* dringend empfohlen!

Museumsquartier, Halle E	27. Mai 1994 19.00, 21.00 und 23.00 Uhr
Musikalische Leitung	Dennis Russel Davies
Inszenierung	Kurt Palm
Baßbariton	NN
Bühne	Ursula Hübner
Kostüme	Renato Uz

Es spielt das ORF-Symphonieorchester.

Grillparzers Urteil über Weber war nicht schmeichelhaft - erinnert sei an dieser Stelle an seine Ausführungen zu *Euryanthe*: *Was ich schon bei Erscheinung des "Freischützen" geahndet hatte, scheint sich nunmehr zu bestätigen. Weber ist allerdings ein poetischer Kopf, aber kein Musiker. Keine Spur von Melodie, nicht etwa bloß von gefälliger, sondern von Melodie überhaupt. [...] Abgerissene Gedanken, bloß durch den Text zusammengehalten und ohne innere (musikalische) Konsequenz. Keine Erfindung, selbst die Behandlung ohne Originalität. Gänzlicher Mangel an Anordnung und Kolorit. [...] Diese Musik ist scheußlich. Dieses Umkehren des Wohllautes, dieses Notzüchtigen des Schönen würde in den guten Zeiten Griechenlands mit Strafen von Seite des Staates belegt worden sein. Solche Musik ist polizeiwidrig, sie würde Unmenschen bilden, wenn es möglich wäre, daß sie nach und nach allgemeinen Eingang finden könnte. [...] Wenn ich am Schluß des zweiten Aufzuges nicht das Theater verließ, hätte man mich im Verlauf des dritten vielleicht hinaustragen müssen. Diese Oper kann nur Narren gefallen oder Blödsinnigen oder Gelehrten oder Straßenräubern und Meuchelmördern.* [Franz Grillparzer, *Tagebücher und Reiseberichte*, hrsg. von Klaus Geißler, Berlin 1980, S. 96 f. (Nr. 1315, 1316)] Solch starke Worte wecken Neugier auf Grillparzers schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem *Freischütz*!

FZ