

INTERNATIONALE

Carl Maria von Weber

GESELLSCHAFT e.V.

WEBERIANA

MITTEILUNGEN

HEFT 4

FRÜHJAHR 1995

Herausgeber: Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Unter den Linden 8
D – 10117 Berlin
Tel. 030 / 2015-1685

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß 20. Februar 1995

Titel-Gestaltung: Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien

Bildnachweis: Staatsbibliothek zu Berlin – PK (S. 4, 20, 21, 87, 90, 93), Dr. Ernst Sell (S. 26, 28, 30), Evelyn Dombrowsky (S. 43/44), Dr. Joachim Veit (S. 46/47), Dr. Britta Spranger (S.52-54), Herbert Gläß (S. 89), Verein zur Geschichte Berlins (S. 96)

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

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Bahn AG.

INHALT

Vorbemerkung	2
Reinhold Franz Zapf. Ein Porträt von Dagmar Beck	3
Notizen und Arbeitsberichte	
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold (Berichte von Eveline Bartlitz, Dagmar Beck, Joachim Veit und Frank Ziegler)	5
Zur Restaurierung der Weberbriefe der Staatsbibliothek zu Berlin (von Gertrud Schenck)	19
Beiträge	
Ernst Sell: Täuschung wider Willen. Überlegungen zum <i>Letzten Gedanken</i>	22
Oliver Huck: ... ein Gedicht recht wohl gefallen kann. Ein Arbeitsbericht zu Carl Maria von Webers Schauspielmusik	31
Alla Königsberg: Weber in Rußland. Bemerkungen zu einigen Aufführungen und Quellen	40
Wolfram-Theo Freudenthal: Kaspar und Kasperle oder Samiel als Holzkopf. Webers <i>Freischütz</i> auf der Puppenbühne	42
Joachim Veit: Etwas für Webers musikalischen Baedeker	45
Sabrina Quintero: Quellenkritische und formanalytische Untersuchungen zu den Klaviersonaten Carl Maria von Webers (Arbeitsbericht)	48
Britta Spranger: Anmerkungen zu Ernst Rietschels Weber-Denkmal in Dresden	50
Buchbesprechung	
Frank Heidlberger: Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption (Joachim Veit)	55
Aufführungsberichte	
Frank Ziegler: Webersche Pretiosen konzertant	57
Sybille Becker: Freischütz-Flaute – Kleiner Auswahl-Pressespiegel 1994	60
Frank Ziegler: Heimliche Weber-Tage	63
Tonträgerneuerscheinungen (Frank Ziegler)	65
Mitteilungen aus der Gesellschaft (von Eveline Bartlitz, Ute Schwab, Alfred Haack und Frank Ziegler)	75
Kuriosa	
Frank Ziegler: Sechse treffen, sieben öffnen	93
Till Gerrit Waidelich: Webers Spottchor unter einer Saphir-Karikatur	95

VORBEMERKUNG

In neuem Gewand präsentieren sich die *Weberiana* in diesem Jahr. Der etwas nüchterne Umschlag der letzten Nummer – lediglich als Übergangslösung gedacht – hat zurecht etliche Kritiker gefunden. Nun hat sich Frau Helga Gfatter, Diplomgrafikerin aus Wien und Ehrenmitglied unserer Gesellschaft, bereitgefunden, das Provisorium durch einen – wie ich meine – sehr schönen Entwurf zu ersetzen. Ein herzliches Dankeschön in die Donaumetropole!

Eine regelrechte Flut von Beiträgen "brach" in diesem Jahr über die Redaktion der *Weberiana* herein – das ist freilich kein Unglück, im Gegenteil! Wir freuen uns über die rege Anteilnahme am Gedeihen unserer gemeinsamen Arbeit. Ein ganz besonderes Dankeschön an alle "externen" Mitarbeiter an diesem Heft, d. h. all jene, die weder zum Vorstand der Weber-Gesellschaft noch zum Kreis der Mitarbeiter an der Weber-Gesamtausgabe gehören, und die sich dennoch bereitgefunden haben, ohne jegliche finanzielle Vergütung Beiträge zu dieser Ausgabe zu liefern. Unser Dank geht an dieser Stelle vor allem an Frau Gertrud Schenck, Frau Dr. Britta Spranger, Herrn Wolfram-Theo Freudenthal und Herrn Dr. Ernst Sell. Der Aufsatz von Frau Prof. Königberg ist die Zusammenfassung ihres Referats im Rahmen der Beiratssitzung am 14. Oktober 1994 in Dresden. Auch ihr sei für die Veröffentlichungsgenehmigung gedankt.

Leider sind uns bei der Veröffentlichung unserer Mitteilungen Grenzen gesetzt: unser gewissenhafter Schatzmeister Herr Alfred Haack wacht darüber, daß der Druck der *Weberiana* die Finanzen der Gesellschaft nicht völlig ruiniert! Zwar half auch in diesem Jahr die Deutsche Bahn AG mit einer Annonce – auch dafür möchten wir Dank sagen – doch die Drückkosten sind für eine kleine Gesellschaft wie die unsrige trotzdem nicht gering. Daher mußten einige Beiträge gekürzt werden – es entfällt beispielsweise der vollständige Überblick über die Tonträger-Neuerscheinungen des vergangenen Jahres – andere wurden auf die "Warteliste" gesetzt. Geplant waren u.a. der Beginn einer mehrteiligen Weber-Diskographie (Frank Ziegler) und Notizen über Franz Anton und Edmund von Weber (Joachim Veit); sie sollen nun im nächsten Heft erscheinen.

Bei aller Freude über das breite Echo der *Weberiana* sind doch nicht alle Wünsche in Erfüllung gegangen. So hätten wir gerne über den Weber-Zyklus am Nürnberger Theater berichtet, wo im Juli 1994 Webers drei Hauptopern über die Bühne gingen (Musikalische Leitung: Wolfgang Gayler, Inszenierung: Wolfgang Quetes). Über die Nürnberger *Euryanthe* hatten wir bereits berichten können (Heft 1, S. 20-22 und Heft 2, S. 19-21), doch die Neuinszenierung des *Freischütz* und die Wiederaufnahme des *Oberon* sind uns bislang "entgangen". Schuldig bleibt dieses Heft auch den Ausblick auf die Mitgliederversammlung 1995. Zwar steht der Termin schon fest (2. September), doch die Planungen sind noch nicht in einem Stadium, das ihre Veröffentlichung gestatten würde. Die Einladungen werden in diesem Jahr daher separat verschickt.

In dieser Nummer erstmalig besetzt ist die Rubrik *Buchbesprechung*; mit Bemerkungen zu Frank Heidlbergers Dissertation über Weber und Berlioz wird sie würdig eröffnet. Da die letzten Jahrgänge unserer Mitteilungen auf diesem Gebiet sehr "schweigsam" waren, ist für das folgende Heft ein Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen zu Weber in den vergangenen zehn Jahren geplant. Dann können wir auch die *Weber-Studien 2* vorstellen, die zur Zeit die Druckerpressen des Schott-Verlages passieren.

Ein besonders herzlicher Dank gebührt auch in diesem Jahr allen Mitarbeitern der Weber-Ausgabe in den beiden Arbeitsstellen. Ihr unermüdlicher Elan und ihre selbstlose Unterstützung hat die Arbeit an diesem Heft zu einem Vergnügen gemacht.

FZ

REINHOLD FRANZ ZAPF

Ein Porträt von Dagmar Beck, Berlin

Wer sich in der Berliner Staatsbibliothek Unter den Linden mit den Tagebüchern Carl Maria von Webers beschäftigte, die sich seit 1956 als Leihgabe, seit 1986 als Schenkung des Nachfahren Hans-Jürgen Freiherr von Weber in der Musikabteilung befinden, konnte seit 1977 wertvolle Hilfe durch ein maschinenschriftliches Manuskript erfahren, das in jenem Jahr über den Deutschen Verlag für Musik, Leipzig in die Bibliothek gelangt war und für wissenschaftliche Arbeiten zur Verfügung gestellt wurde. Die Übertragung sämtlicher 17 Jahrgänge stammt von Franz Zapf, dem damaligen Direktor des Münzkabinetts Dresden, der eine kommentierte Tagebuchausgabe plante, eine Arbeit, die durch seinen plötzlichen Tod 1966 unvollendet blieb.

Reinhold Franz Zapf wurde am 26. Oktober 1903 in Dresden geboren. Sein Wunsch, Lehrer zu werden, war ihm aus sozialen Gründen verwehrt. Er erlernte das Klempnerhandwerk, eignete sich aber daneben im Selbststudium, später auch an der Volkshochschule grundlegende Kenntnisse auf Gebieten an, die ihn von frühester Jugend an interessierten – Heimatgeschichte und Numismatik. Schon damals war er bemüht, bei dieser Beschäftigung an Originalquellen zu gelangen.

1951 wurde er mit dem Wiederaufbau und der Leitung des Stadtmuseums in seiner zerstörten Heimatstadt Dresden betraut. Hier konnte er bei der Sicherung wertvoller Kulturgüter seine Kenntnisse einsetzen. Nach einem Bericht von W. Koblenz¹ barg er selbst unermeßliche Mengen wichtigsten Materials aus den Trümmern der Stadt.

Während seiner Tätigkeit an den *Städtischen Sammlungen* veranstaltete er eine Reihe von Ausstellungen, unter denen vor allem 1956 die Ausstellung zur 750-Jahr-Feier Dresdens im Hygiene-Museum auf lebhaftes Interesse stieß.

1959 wurde Franz Zapf als Direktor des im Vorjahr von der sowjetischen Regierung zurückgegebenen Münzkabinetts berufen, das er bis zu seinem Tode leitete. Mit dem Neuaufbau und der Erweiterung dieser wertvollen Sammlungen hat er sich bleibende Verdienste erworben.

Franz Zapfs Interesse an Webers Tagebüchern datiert aus der Zeit seiner Tätigkeit am Dresdner Stadtmuseum. 1956 begannen Arbeiten zur Neugestaltung der damals von den *Städtischen Sammlungen* betreuten *Carl-Maria-von-Weber-Gedächtnisstätte* (heute *Carl-Maria-von-Weber-Museum*) in Dresden-Hosterwitz. Die Gedenkstätte, für die Zapf die Konzeption erstellt hatte, wurde 1957 zu Webers Todestag am 5. Juni wiedereröffnet. Als wertvolle Bereicherung der dort gezeigten Exponate wurde eine Vielzahl von Tagebuchseiten – faksimiliert und in Übertragung von Franz Zapf – hinzugezogen. Anfang der sechziger Jahre muß dann die Idee zu einer vollständigen Übertragung und Veröffentlichung der Tagebücher entstanden sein. Während zunächst Übertragungen in loser Folge vorgenommen wurden, begann 1963 die systematische Arbeit, zuerst nach Fotokopien, dann anhand der Originale. Ab 1964 kamen Ermittlungen für den Personen- und Sachkommentar hinzu.

1 Werner Coblenz, *Franz Zapf*, in: Arbeits- und Forschungsberichte zur sächsischen Bodendenkmalpflege, Bd. 16/17, Berlin 1967, S. 661-664.

Bewundernswert ist die Intensität, mit der Franz Zapf diese Arbeiten neben seiner Tätigkeit im Münzkabinett betrieb. Als er unerwartet am 9. Juli 1966 starb, lag die vollständige Übertragung der Tagebücher 1810-1826 vor, die allerdings Lesefehler enthält und ebenso wie bereits vorhandene Anmerkungen zu den Jahrgängen 1810-1812 und 1817 heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen nicht mehr genügt.

Eine Veröffentlichung der Tagebücher war durch den Deutschen Verlag für Musik, Leipzig geplant, der das Manuskript 1969 erwarb. Es kann hier nicht erörtert werden, warum eine Vervollständigung und Drucklegung des Manuskripts nicht zustande kam. Zu bedauern ist, daß offenbar Kommentarmaterial verlorengegangen ist. Nach Briefen Franz Zapfs sowie nach Aussagen seiner Witwe, Frau Elsa Zapf, Dresden, existierten u. a. Ergebnisse von Recherchen zum Personenkommentar einiger Jahrgänge aus Prager und Dresdner Archiven, über deren Verbleib bisher nichts ermittelt werden konnte. Erwähnt werden soll auch, daß Zapf für die Drucklegung bereits Abbildungen sowie Entwürfe zu den Einbänden vorbereitet hatte.

Leider bedeutet der Abstand von nahezu 30 Jahren, daß die sich jetzt im Rahmen der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in Vorbereitung befindende Brief- und Tagebuchausgabe nach neuen Editionsrichtlinien und dem aktuellen Erkenntnisstand erarbeitet werden muß. Doch wird in strittigen Übertragungsfällen auch Franz Zapfs Version zu Rate gezogen.

Es hat mehrfach Ansätze zur Veröffentlichung von Webers Tagebüchern gegeben. Dem Ziel am nächsten ist Franz Zapf gekommen, dessen engagierte Tätigkeit für die Gedenkstätte in Hosterwitz und die bis heute so vielfältig genutzte Erschließung der Weberschen Tagebücher unvergessen bleiben soll.



Franz Zapf im Gespräch mit Erika von Witzleben und Alma Kind 1957 in Hosterwitz

AUS DEN ARBEITSSTELLEN IN BERLIN UND DETMOLD

März 1994 - Februar 1995

Richtfest

Wollen wir nicht hoffen, daß sie zu Richt-Werkzeugen werden, vielmehr sollen sie richtungweisend für die kommende Arbeit sein: die nun endlich gedruckt vorliegenden Editions-Richtlinien für die Notenbände der Weber-Gesamtausgabe. Im Anschluß an die Weber-Tagung im September 1993 war der im Sommer d. J. von Joachim Veit erarbeitete Entwurf der Richtlinien für die Ausgabe der musikalischen Werke nochmals gründlich überarbeitet und in der Neufassung Ende Februar 1994 mit Vertretern des Verlages B. Schott's Söhne, der Konferenz der Akademien der Wissenschaften sowie der Brahms- und Schumann-Ausgabe kritisch diskutiert worden; über all das hatte die letzte Nummer der *Weberiana* (S. 9-12) ausführlich berichtet. Daraufhin bedurfte es einer nochmaligen enormen Kraftanstrengung: in Detmold und Berlin liefen Computer, Telefone und Faxe heiß, Köpfe rauchten, bis im Juni die (vorläufige) Endfassung fertiggestellt werden konnte – ein allein vom Umfang her doch recht beachtliches Regelwerk von über 80 Seiten. Über die inhaltliche Qualität und die Handhabbarkeit wird die editorische Arbeit entscheiden; Editionsrichtlinien sind wohl nie *der Weisheit letzter Schluß*, vielmehr ein *work in progress*, und so sind der Editionsleitung und den Redakteuren Joachim Veit und Frank Ziegler auch in Zukunft Anregungen und Ergänzungen höchst willkommen.

Daß die Editionsrichtlinien bereits seit September 1994 gedruckt (oder besser kopiert) und gebunden vorlagen, und das ohne finanzielle Belastung der Gesamtausgabe und der Weber-Gesellschaft, ist dem besonderen Entgegenkommen der Staatsbibliothek zu Berlin und ihres im März 1995 aus dem Amt scheidenden Generaldirektors Dr. Richard Landwehrmeyer zu danken. Mit freundlicher Aufgeschlossenheit nahmen sich die Kollegen der Reprographischen Abteilung der Bibliothek unseres "Kindes" an und leisteten weit mehr als einen behördlichen Akt der Amtshilfe. In atemberaubend kurzer Zeit und ansprechender Form wurde die in Detmold mit Hilfe des Laserdruckers "entbundene" Druckvorlage in ein ansehnliches Bändchen verwandelt. An dieser Stelle geht nochmals ein herzlicher Dank an alle beteiligten Kollegen der Staatsbibliothek, und stellvertretend für sie namentlich an Herrn Dr. Böhrenz.

Mittlerweile sind die einzelnen Bandherausgeber im Besitz der Richtlinien und hoffentlich dabei, diese "auswendig zu lernen". Zur leichteren Handhabung sind dem eigentlichen Haupttext mehrere Anhänge beigegeben: Abkürzungsverzeichnisse, eine Liste editorischer Zeichen, Beispiele zur Partituranordnung, Richtlinien zur Textgestaltung etc. Als besonders nützlich hat sich bereits bei den Korrekturarbeiten das Stichwortverzeichnis bewährt, das einen schnellen Zugriff auf spezielle Aussagen zu Detailfragen ermöglicht. Gelinde gesagt ein Wagnis schien es, den Richtlinien als Anhang 1 auch ein Kurzverzeichnis der Werke Webers als Entwurf zum neuen Weber-Werkverzeichnis (WeV) beizugeben, aber frisch gewagt ist halb gewonnen. Die Erfahrungen bei der Überarbeitung älterer chronologischer Werkverzeichnisse und den damit verbundenen Problemen (etwa beim Köchel-Verzeichnis), mehr aber noch Inkonsequenzen in der Anlage des Jähns'schen Verzeichnisses der Kompositionen Webers (separate, aus der chronologischen Abfolge herausgelöste Zählung fragmentarischer und verschollener Werke im Anhang, unterschiedliche Handhabung der Numerierung bei zyklischen Werken und Kompositionen, die in verschiedenen Fassungen vorliegen bis hin zur Mehrfachzählung im Falle des Opernfragments *Rübezahl* JV 44-46, JV Anh. 2 und JV Anh. 27), dazu neu- oder wieder-

aufgefundene Werke; all das ließ eine völlige Neufassung in Form eines systematischen Werkverzeichnisses sinnvoller erscheinen als eine Revision des trotz aller Einschränkungen nach wie vor grundlegenden Werkes von Jähns mit unzähligen Einschüben, Unternummern und unvermeidlichen Konkordanzen.

Zusätzliche Argumente für die neue Anlage des Verzeichnisses liefert die Art seiner Entstehung. Das Werkverzeichnis ist integraler Bestandteil der Gesamtausgabe, wächst gleichzeitig mit der Edition der musikalischen Werke, der Schriften, Briefe, Tagebücher und Dokumente. Die Forschungstätigkeit im Rahmen der Quellen-Ermittlung und Edition läßt neue Erkenntnisse erhoffen, die nicht ohne Einfluß auf das Verzeichnis bleiben. Insofern schien die für nachträgliche Korrekturen und Ergänzungen empfänglichere Gattungs-Systematik gegenüber der Chronologie als Ordnungs-System geeigneter. Die neuen WeV-Nummern setzen sich aus einem gattungs- bzw. besetzungsspezifischen Buchstaben (z.B. F für die Schauspielmusiken) und einer laufenden Nummer innerhalb dieser Kategorie (z.B. 22 für die *Preciosa*) zusammen. Für Bearbeitungen, Neufassungen und Klavierauszüge wird ein zusätzlicher Buchstabe angefügt (z.B. Klavierauszug der *Preciosa* WeV F.22a). Diese Nummern finden im vorliegenden Heft der *Weberiana* erstmalig Verwendung.

Es bleibt zu wünschen, daß sich Editionsrichtlinien und Werkliste bei der weiteren Arbeit bewähren und nicht allzu schnell einer Fassung *nouvellement corrigé par l'auteur* weichen müssen.

Tipp(el)brüder

Zeitschriftenauswertung war auch 1994 ein Dauerbrenner. Anfang März reiste Joachim Veit nach Heidelberg und Mannheim, um in einer wilden Tipp-Aktion seitenweise Auszüge aus der *Schreibtafel von Mannheim* (und anderen Periodika) in den Computer zu bringen, weil ein Kopieren oder Verfilmen aus konservatorischen Gründen nicht möglich war. Nach Erholung der Finger folgte ein Abstecher in die mit alten Zeitschriftenbeständen gut bestückte Trierer Stadtbibliothek. Dort waren noch etliche Jahrgänge diverser Zeitschriften durchzuackern, die von den Brüdern des *Harmonischen Vereins* beliefert wurden. Bei einem Zeitungslesetag in Frankfurt/Main konnte in der Musikabteilung der Frankfurter Stadt- und Universitätsbibliothek noch eine Abschrift in Augenschein genommen werden, die eine besondere Kostbarkeit darstellt: Webers *Jubelkantate*, kopiert von seiner Berliner Freundin Friederike Koch mit autographem Titelblatt und großen Teilen der Textunterlegung in Webers eigener Handschrift. Da es sich hier um die Stichvorlage des Werkes handelt, und das eigentliche Partiturautograph uns bisher bedauerlicherweise nicht zugänglich ist, waren wir natürlich sehr froh, daß die Musikabteilung uns umgehend einen Mikrofilm zur Verfügung stellte.

So schreitet die Erfassung der Beiträge und der Artikel, die beim Kommentieren der Briefe nachgewiesen werden müssen, stetig voran. Jedes Periodikum erhält nach der Durchsicht eine "ZD"-Nummer ("Zeitschriften-Durchsicht"-Nummer). In einer Großaktion hat Oliver Huck die Kopien, die aus diesen zur Zeit knapp 70 Periodika angefertigt (oder von Hand abgetippt) wurden, mit dem neuen System AskSam katalogisiert und geordnet, so daß (wenn nicht der Tippsfehlerteufel ein Schnippchen schlägt), die zur Zeit 1183 Einträge umfassende Kartei bequem per Suchbefehl in Sekundenschnelle abfragbar ist. Wie wertvoll diese Kartei ist (und was dabei andererseits noch alles zu tun bleibt), zeigt die tägliche Arbeit an den Kommentaren.

Postgeheimnis???

Komponistenbriefe des 19. Jahrhunderts lautete das Thema eines Kolloquiums, das am 17. und 18. Juni 1994 vom Ausschuß für musikwissenschaftliche Editionen der Konferenz der Deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz veranstaltet wurde. In den Räumen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur trafen sich Historiker, Musikwissenschaftler und Vertreter von Musikverlagen, vorrangig natürlich Mitarbeiter von Forschungs-Instituten, die sich der Herausgabe von Werken, Briefen und Schriften der Komponisten des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Wagner widmen. Dem in einem derart großen Kreis von Fachkollegen zu erwartenden allzu einhelligen Konsens bei der inhaltlichen Bewertung der Briefe trat Rudolph Stephan in seinem Eröffnungsreferat engagiert und wohl auch ein wenig "ketzerisch" entgegen. Nachdrücklich mahnte er die Wissenschaftler zur Behutsamkeit und Diskretion im Umgang mit den teils sehr persönlichen Dokumenten und reklamierte das Eigentumsrecht der Brief-Empfänger an diesen Schriftstücken. Zwar bedeute es für den Forscher einen schmerzlichen Informationsverlust, wenn die Adressaten oder deren Nachkommen Passagen in den Briefen tilgten bzw. ganze Korrespondenzen vernichteten, um sie so der Öffentlichkeit vorzuenthalten, doch sei solches Handeln aufgrund des oft intimen Charakters von Briefen oder auch Tagebüchern verständlich und moralisch legitimiert. Vorsicht sei zudem bei der Interpretation der Briefe geboten, die sich je nach Empfänger nicht nur einer abweichenden Stilistik bedienten, sondern durch einen unterschiedlichen Grad der Offenheit und Öffentlichkeit auch in ihrem Wahrheitsgehalt voneinander unterschieden. Stephan rechtfertigte zudem die im 19. Jahrhundert vorherrschende Betrachtung des Briefautographs als Reliquie, die im Schriftstück unabhängig von seinem inhaltlichen Wert den "Abdruck des gelebten Lebens" sah, das der Erinnerung an den geliebten Menschen, den geschätzten Freund dienen sollte. Das Zerteilen von Briefen, extrem etwa bei Schubertschen Autographen, das den Forscher heute zu einem mühsamen und (beim Fehlen zu großer Teile) oft genug erfolglosen "Puzzle-Spiel" zwingt, findet in dieser Anschauung seine Begründung.

Den Vorbehalten Stephans trat Michael Struck von der Brahms-Ausgabe energisch entgegen. Er betonte in seinem Referat den unverzichtbaren Wert der Komponisten-Korrespondenz für die Forschung und beleuchtete anhand von Beispielen deren philologisches Erkenntnisspektrum. Briefe des Komponisten, Gegenbriefe an und Briefe Dritter über ihn können interessante Aussagen zur Werkgenese, Publikationsgeschichte und Quellenfiliation enthalten, die zur Grundlage editorischer Entscheidungen werden, geben aber auch oft singuläre Hinweise auf geplante bzw. verschollene Werke oder Fassungen, ohne die kein verlässliches Werkverzeichnis erstellt werden kann. Dabei darf die Benutzung älterer Briefausgaben, die durch häufig ungekennzeichnete Auslassungen und Übertragungsfehler selten zuverlässig sind, nie die Benutzung der Originale ersetzen.

Strucks Ausführungen und Martin Staehelins Votum für möglichst vollständige Brief-Editionen im Rahmen der Musiker-Gesamtausgaben, die den für das 19. Jahrhundert spezifischen quasi Gesamtkunstwerk-Charakter von Kompositionen, Schriftzeugnissen und häufig auch bildkünstlerischen Werken eines Komponisten unterstreichen, vertiefte das Referat von Gerhard Allroggen und Joachim Veit zur Arbeit an der Weber-Briefausgabe. Die Weberianer stellten das nach der Detmolder Tagung von 1993 modifizierte Projekt einer integrierten Ausgabe von Tagebüchern und Briefen sowie einer separaten Veröffentlichung der handschriftlichen und gedruckten Dokumente (vgl. *Weberiana* 3, S.15/16) vor. Illustriert durch ausgewählte Beispiele berichtete Joachim Veit von spezifischen Problemen und Erfahrungen bei

der Ermittlung, Katalogisierung, Übertragung und Kommentierung von Briefen. Sowohl das Modell der Edition als auch die dargestellte Detailarbeit fanden großes Interesse und wurden als beispielhaft bezeichnet.

In der anschließenden Diskussion griff Bernhard Appel (Neue Schumann-Ausgabe) die während der Tagung mehrfach erhobene Forderung nach einer intensiveren Zusammenarbeit der Forschungsstellen untereinander auf. So sollte beispielsweise die Auswertung von Auktionskatalogen zur Vermeidung von Mehrfacharbeit unter den Instituten abgestimmt werden. Angeregt wurde die Schaffung eines Forums für die spezifischen Probleme der Brief-Editionen, das möglicherweise unter dem Dach der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung beheimatet sein könnte.

Hingewiesen sei abschließend auf zwei Ereignisse am Rande der Tagung. Am Vorabend des Kolloquiums stellte Gerhard Allroggen in der Reihe "Musik im Landtag" die Arbeit der E.T.A. Hoffmann-Ausgabe vor. Anliegen dieser auch vom Rundfunk aufgezeichneten Konzertreihe ist es, Arbeit und Ergebnisse der von der Mainzer Akademie der Wissenschaften betreuten Editions-Vorhaben einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Am Abend des 17. Juni fand ein Empfang zu Ehren von Hanspeter Bennwitz anlässlich seines bevorstehenden Eintritts in den Ruhestand statt. Dr. Bennwitz hat sich als Geschäftsführer des Ausschusses für musikwissenschaftliche Editionen innerhalb der Konferenz der Deutschen Akademien der Wissenschaften bleibende Verdienste erworben, und besondere Würdigung fand sein engagiertes Eintreten für die 1992 erfolgte Übernahme der musikwissenschaftlichen Forschungs-Institute der neuen Bundesländer in das Akademienprogramm. Auch die Weber-Ausgabe profitierte durch die Schaffung der beiden Berliner Arbeitsplätze von diesem Engagement, und wir möchten an dieser Stelle nochmals unseren herzlichen Dank dafür aussprechen.

Im Zweisitzer durch München

Das Gespann Veit-Ziegler begab sich in den letzten Tagen des August ins sommerliche München, um Arbeiten zu erledigen, die für Einspänner mit Mühe und Langeweile verbunden sind, galt es doch u. a. Lücken in der Liste der bisher durchgesehenen Auktionskataloge zu füllen. Einigermassen enttäuscht trösteten sie sich dann auch beim spätabendlichen Schoppen über die spärlichen Möglichkeiten in der Bayerischen Staatsbibliothek hinweg: Viele der Lücken ließen sich nicht füllen, selbst die frühen Kataloge des in Tutzing ansässigen Hans Schneider sind nicht komplett vorhanden. Umfangreichere Ergänzungen waren nur bei Sotheby's möglich. Ob das nun daran liegt, daß die Weberianer schon recht viele Kataloge gewälzt haben oder die Bestände der Staatsbibliothek zu mager sind, muß dahingestellt bleiben.

Enttäuscht war Frank Ziegler auch nach der Durchsicht der *Weberiana* in der Musikabteilung. Neben etlichen interessanten Drucken waren an wichtigen Musikhandschriften neben den bereits bekannten nur eine unvollständige Dresdner *Oberon*-Partiturabschrift, ein frühes Münchner Aufführungsmaterial zu *Abu Hassan* und eine aus dem Jähns'schen Besitz stammende Abschrift der *Trias harmonica* von Meyerbeer und Gänsbacher mit einem Text von Weber mit ins Verzeichnis aufzunehmen. Besser ging es da schon in der Handschriftenabteilung: Bei der Kontrolle von Personen aus dem Umkreis Webers tauchten wenigstens in einigen Briefen Hinweise auf, die für die Arbeiten an den Kommentaren oder bei Hinweisen auf Manuskripte von Bedeutung sind.

Rundum erfreulich verlief dagegen die mühsame, meist nach Schließen der Sonderabteilungen durchgeführte Sichtung von Zeitschriften. Sowohl im *Gesellschaftsblatt für gebildete*

Stände als auch in der *Münchener Politischen Zeitung* fanden sich etliche, nur zum Teil (durch die Arbeiten von Dr. Robert Münster) schon bekannte, Artikel der Brüder des *Harmonischen Vereins* bzw. Texte, die unmittelbar damit in Zusammenhang stehen. Durchgesehen wurden ferner Teile des *Münchener Theaterjournals* (im Theatermuseum), des *Hesperus* und der Zschokkeschen *Erheiterungen*, die Weber in einem Brief erwähnt, während der *Kritische Anzeiger für Litteratur und Kunst*, der zwar nach umständlicher Suche im alten Katalog nachgewiesen werden konnte, dann doch nicht einsehbar war, weil ausgerechnet der wichtigste Jahrgang 1811 seit dem Krieg verschollen ist. Immer wieder erweist sich so die Suche nach Zeitschriften und Periodika als äußerst schwierig und die *Zeitschriften-Datenbank* bleibt leider ein noch sehr unzureichendes Hilfsmittel.

Am Ende hatte sich das Hetzen von Abteilung zu Abteilung dann doch gelohnt und müde und erschöpft trennte sich das Gespann, und auf getrennten Wegen kehrte ein jeglicher in seine Arbeitsstelle zurück. Fazit: München wird wohl noch weitere Arbeitstage mit Weberknechten verkraften müssen.

Koch-Bücher und andere Überraschungen

In Heft 3 (S. 12) wurde versprochen, daß unsere Weber-Graphologin Eveline Bartlitz den Jahrgang 1817 der Briefe Webers an Caroline Brandt 1994 "in die Scheuer fahren" wird. Die gedruckte Ausgabe von 1986 hatte aus Umfangsgründen auf etliche Briefe und Briefteile verzichten müssen, die es galt aufzuarbeiten. Der Abschluß der Arbeiten kann nun vermeldet werden.

Eine bibliothekarische Aufgabe sorgte im Sommer für Abwechslung: Recherchen zu Webers Umfeld anhand des Zentralkatalogs der Autographen in der Staatsbibliothek Berlin. Darüber hinaus wurde auch in den Briefkatalogen der Musik- und Handschriftenabteilung (jeweils in beiden Häusern der Bibliothek) und schließlich im Nachlaßverzeichnis der Handschriftenabteilung gefahndet. Namen wie Bärmann, Brühl, Kind, Lichtenstein, Rochlitz und Gottfried Weber, um nur einige zu nennen, standen auf der Wunschliste. Förderte die Katalogdurchsicht insgesamt nicht viel Unbekanntes zutage, gab es doch abschließend noch eine Überraschung beim Blick in den Nachlaßkasten Nr. 230 der Königlichen Schauspiele Berlin. In ihm verbargen sich immerhin vier Briefdiktate des Grafen Brühl an Weber aus den Jahren 1819, 1820, 1824 und 1826, von denen nur zwei als Antwortbriefe in der gedruckten Briefausgabe von Georg Kaiser (1911) den Weberschen Schreiben zugeordnet werden können. Zu der Fundsache gehören weiterhin drei Honorarquittungen Webers für die *Yngurd*-Musik (1818) und den *Freischütz* (1820 und 1822), zwei von Caroline von Weber für den *Oberon* (1828) und einen "Nachschuß" zum *Freischütz* (1841) sowie eine Adressenseite zu einem bereits gedruckten Brief Webers an Brühl von 1824.

Durch diese "Ernte" stimuliert, konnte die Übertragungsarbeit am Tagebuch der Friederike Koch, der Berliner Freundin Webers, begonnen werden. Wer je behauptet hat, Webers Handschrift sei schlecht zu lesen, der hat nicht diejenige von Friederike Koch gesehen! Das Lesen der beiden Bändchen – leider haben sich in der Berliner Musikabteilung nur zwei Jahrgänge (1813 und 1818) erhalten – war (und ist) ein saures Brot, aber es gab Erholungsphasen, etwa beim Korrekturlesen der Briefübertragungen der Korrespondenzen Weber – Koch (1812-1823) und Weber – Türke (1812-1818). Auch die Adressatin der letztgenannten Serie hieß Friederike und gehörte samt Familie zum Berliner Freundeskreis. Die Briefe, die 1926 erstmals veröffentlicht wurden, liest man mit besonderem Vergnügen.

Ende 1994 lag dann auch der Jahrgang 1813 des Koch-(Tage)-Buchs in Übertragung vor. Es wird zu gegebener Zeit – besonders über die inhaltliche Seite – ausführlich darüber berichtet.

Wer nennt die Namen...

Es muß als Glücksumstand betrachtet werden, daß Weber sich entschloß, den Beginn eines von ihm angestrebten neuen Lebensabschnittes 1810 mit der Führung eines Tagebuchs zu eröffnen. 1810/11 erleben wir – sorgfältig dokumentiert – den Komponisten bei verschiedenen Aufhalten, u.a. in Mannheim, Darmstadt, Heidelberg, München sowie auf einer Reise in die Schweiz. Beide Jahrgänge seiner mit ausführlichen Notizen angefüllten Tagebücher liegen jetzt in einer Übertragung von Dagmar Beck vor, die nach den neuen mit der Briefausgabe abgestimmten Editionsrichtlinien erarbeitet wurde. Dazu wurde mit Hilfe des Textverarbeitungsprogramms ein Register aller in diesem Zeitraum erwähnten Personen erstellt. Schon jetzt läßt die Vielzahl der erfaßten Namen erahnen, wieviel Stunden bei der laufenden Kommentierung noch in Archiven und Bibliotheken verbracht werden müssen.

Einblicke in die Arbeit benachbarter Fachkollegen gewährte die Teilnahme an einer Internationalen Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition zum Thema *Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie* im März 1994 in Weimar, wobei unter den vorgestellten Editionsprojekten besonders die von der Stiftung Weimarer Klassik veranstaltete Ausgabe von Goethes Tagebüchern Anregungen für die eigene Arbeit bieten könnte.

AskSam?

– nein, es ist kein neues TV-Ratespiel eines amerikanischen Mediengiganten. AskSam heißt eine Software, die sich gerade beim Katalogisieren und Inventarisieren von Quellen auch bei anderen Gesamtausgaben bewährt hat. Die Umsetzung des ersten Quellenverzeichnisses für die musikalischen Werke, entstanden sozusagen als "Abfallprodukt" der Brief-Ausgabe in Detmold, auf die neue Software übernahm im Frühjahr 1994 Oliver Huck, danach wanderte die zarte Pflanze nach Berlin. Inzwischen hat sie erfreulich ausgetrieben, die Quellendatei der Handschriften ist nach Auswertung der Jähns-Sammlung und der Angaben des Forschers in seinem Werkverzeichnis sowie zahlreicher Nachweise in Auktionskatalogen und Publikationen auf annähernd 700 Dokumente angewachsen, vom Einzelblatt bis zum vollständigen Aufführungsmaterial, von der wenige Takte umfassenden flüchtigen Skizze bis zum repräsentativen Dedikationsexemplar. Leider sind gerade unter den über Auktionskataloge nachgewiesenen Quellen viele, die in der Datei mit einer ärgerlichen Anmerkung versehen sind: "Verbleib unbekannt". Besonders schmerzlich für die Ausgabe ist, daß bislang nur ein verschwindend geringer Teil der 1922 bei Karl Ernst Henrici in Berlin versteigerten Stichvorlagen Webers aus dem Schlesinger-Archiv aufgefunden werden konnten. Der Verlag Lienau, Rechtsnachfolger von Webers Hauptverleger Schlesinger, hatte in den 20er Jahren, belastet durch den Bau eines neuen Verlagsdomizils in Lichterfelde (Einzug 1924) und die Übernahme kleinerer Berliner Verlage (1919 Krentzlin Unterrichtsverlag, 1925 Verlag Otto Wernthal, 1928 Verlag Adolf Köster) sowie infolge der Inflation mehrfach Archivalien bei den Berliner Auktionshäusern Leo Liepmannsohn und Henrici veräußern müssen. Eine große Sammlung Weberscher Stichvorlagen mit autographen Korrekturen kam im November 1922 unter den Hammer. Vielfach wurden die Preise, um nicht durch den anhaltenden Wertverlust der Reichsmark in der Nachkriegszeit zusätzliche Einbußen zu erleiden, in Dollar ausgeschrieben, und so liegt die Vermutung nahe,

daß wertvolle Quellen gegen Devisen ins Ausland verkauft wurden. Keine öffentliche Bibliothek in Deutschland hätte zu jener Zeit die nötigen Mittel – noch dazu in ausländischer Währung – aufbringen können, um den einmaligen Schatz zu heben. Das Auftauchen einiger dieser Handschriften in der Library of Congress in Washington scheint diese These zu stützen.

Verschollen sind weiterhin zahlreiche von Jähns beschriebene Aufführungsmaterialien des Dresdner Hofopernarchivs, darunter auch Webersche Autographen zu Schauspielmusiken. Sie fanden sich nicht unter den in jüngerer Zeit vom Opernhaus an die Sächsische Landesbibliothek abgelieferten Beständen, und es besteht wenig Hoffnung, daß sie unter jenen Materialien auftauchen, die momentan im Opernarchiv ihrer Archivierung harren. Der wertvollere Bestand des Archivs lagerte im Intendanzgebäude, dem Taschenbergpalais, das bei den Luftangriffen vor 50 Jahren in Trümmer sank und erst vor kurzer Zeit seine Auferstehung erlebte; diese Quellen dürften somit als verloren gelten. So fehlt jede Spur von dem wohl für die Dresdner Erstaufführung der *Preciosa* am 27. Juni 1822 nachkomponierten spanischen Tanz, von ihm zeugt nur ein quellenmäßig völlig belangloser handschriftlicher Auszug für Klavier zu vier Händen von Friedrich Wilhelm Jähns in der Berliner Staatsbibliothek und die von Ludwig Karl Mayer 1939 vorgelegte Druckausgabe des Werks.

Nur wenig positiver ist der Befund im Falle anderer Schauspielmusiken wie derer zu Moretos *Donna Diana*, Hells *Das Haus Anglade* oder Grillparzers *Sappho*. Von ihnen liegen in der Berliner Weberiana-Sammlung zumindest Abschriften vor, die Jähns in den 1860er Jahren in Dresden, vermittelt durch Moritz Fürstenau und Julius Rietz anfertigen ließ. Die Zuverlässigkeit der Dresdner Kopien ist – mehr noch als bei den von den beiden Berliner Hauptkopisten Jähns' besorgten und von ihm selbst kontrollierten Abschriften – zumindest anzuzweifeln, und so blieb Jähns nicht zuletzt in der Frage der Echtheit mancher Nummer eine stichhaltige Antwort schuldig.

Aber es gibt doch mindestens ebenso viele Erfolgserlebnisse, und so wuchs die Detmolder Kopiensammlung 1994 beachtlich: Mikrofilme und Xerokopien aus Bibliotheken in Berlin, Dresden, Frankfurt am Main, Hamburg, Kopenhagen, Leipzig, Lichtenstein/Sachsen, London, München, St. Petersburg, Tallin, Washington und Wien sowie aus ausländischem Privatbesitz bereichern das Archiv.

Gut Ding will Weile haben

Schon im Jahr 1989 hatte die Library of Congress in Washington Kopien ihrer Weber-Briefe für die Edition zur Verfügung gestellt und bereits 1986 für die Dissertation von J. Veit auch zwei der autographen Kompositionen verfilmt. Als nun im Mai 1993 die übrigen Kompositions-Autographen für das Archiv der Gesamtausgabe bestellt wurden, rührte sich lange nichts. Auch ein erneuter Brief im Oktober bewirkte nichts und selbst ein Fax-Versuch brach nicht das Schweigen. Herr Veit klagte sein Leid der ehemaligen Detmolder Mitarbeiterin an der Briefausgabe, Frau Christine Heyter-Rauland M. A., die inzwischen an der Universität in Mainz tätig ist. Als sie nun im Februar 1994 mit ihrem Mann nach Washington reiste, befand sich in ihrem Reisegepäck auch eine Liste der zu bestellenden Weberiana und ein weiterer Brief an die Musikabteilung der Library of Congress. Herr John Rauland war so freundlich, Erkundigungen über den Verbleib der Bestellungen einzuziehen, von denen zumindest eine irrtümlich in einem Aktenordner mit erledigten Aufträgen gelandet war. Mit der Bestellung durch Herrn Rauland und der Vorab-Begleichung der Rechnung kam die Sache ins Rollen. Nach einer weiteren Nachfrage und dem Überwinden der Zollformalitäten trafen die kostbaren Filme dann endlich

in Mainz und kurze Zeit später in Detmold ein.

Wir danken dem Ehepaar Heyter-Rauland sehr herzlich, daß sie ihre kostbare Zeit wieder einmal für die unersättlichen Webersleute geopfert und uns dadurch einen inzwischen sehr dringlichen Wunsch erfüllt haben.

Bibliographisches Jubiläum sang- und klanglos verstrichen

Ohne Absingen der *Jubel-Kantate* (es fehlt schließlich noch die Edition!) wanderte im vergangenen Jahr der 1000ste Eintrag in die Weber-Bibliographie des Detmolder Computers. Dabei hatte Oliver Huck eigentlich Grund zum Feiern. In sehr kurzer Zeit konnte (trotz des hilflos veralteten Gerätes, das sich immer wieder beharrlich weigerte...) die alte Bibliographie auf die neue Datenbank AskSam umgestellt und erheblich erweitert werden. Heute (im Januar 1995) umfaßt die Bibliographie schon 1238 Einträge. Schlagworte, die sich aus dem Titel des Aufsatzes ergeben, erlauben ein schnelles Auswählen z. B. von Literatur zu einem bestimmten Werk oder einem bestimmten Aspekt des Schaffens. Soweit möglich, sind auch bereits inhaltliche Schlagworte aus den Aufsätzen oder Monographien selbst ausgeworfen, allerdings wird hier das "Nacharbeiten", das meist mit dem aktuellen "Lektürebedarf" verbunden wird, noch etliche Zeit in Anspruch nehmen.

Wo ist der goldene Adler?

So ganz ohne Weber geht es bei Weberknechten auch im Urlaub nicht! Auf ihrer letztjährigen Urlaubsreise im September berührten die "Capelle-Veits" ein paar Stationen, die mit Carl Maria bzw. der Familie seines Vaters verbunden sind, darunter Meiningen und Hildburghausen (zu beiden Orten folgen Artikel im nächsten Heft) und schließlich das märchenhafte Marienbad. Dort war (nach einem ersten vergeblichen Versuch vor dem geschlossenen Museum) immerhin zu erfahren, daß die Kurlisten aus der Zeit von Webers Aufenthalt im Juli und August 1824, als das Bad noch in den Anfängen steckte, erhalten blieben. Wo sich aber der *goldene Adler* befand, in dem Carl Maria wohnte, konnte leider niemand sagen und so verließen die beiden, unfreiwillig auch noch um eine Geldbörse erleichtert, das eindrucksvolle Kurbad, von dem Weber nach seiner Ankunft schrieb: *Einige recht schöne Häuser, aber noch mehr Bauplätze, angefangene Anlagen, elende Buden, kurz alles im Entstehen.*

Vom Kopieren von Kopisten, Vermessen von Messen und Alp-Drucken

Sukzessive eroberten in der Woche vor der Dresdner Mitgliederversammlung am 15. Oktober letzten Jahres die Detmolder Weber-Knechte die gastliche Dresdner Landesbibliothek. Den Anfang machte Joachim Veit, der allerdings zwischendurch der Landesbibliothek untreu wurde und sich lieber im Sächsischen Staatsarchiv in der Neustadt herumtrieb, wo er bei der Durchsicht von Akten nach Kommentarmaterialien für die Briefausgabe suchte. Dabei beförderte er auch so manche Akte zur Dresdner Kopistenwerkstatt in fingerhakennder Kopierarbeit in seinen Laptop. Webers Kontakte zu seinen Dresdner Kopisten rücken so zunehmend in ein helleres Licht und für das kommende Frühjahr ist bereits geplant, einen Stapel ausgelagerter Akten durchzusehen, um die bislang nur in Ansätzen mögliche Zuordnung von Kopisten durch weitere Dokumente zu erleichtern. Darüber wollen die Weberianer bei der für November 1995 geplanten kleinen Detmolder Arbeitertagung Rede und Antwort stehen.

Wo ein Weberknecht ist, da bleibt der zweite oft nicht aus: Dagmar Kreher folgte auf interregionalen Schritten und konnte in der Landesbibliothek die Dresdner Widmungsexem-

plare der Weberschen Messen, die z. T. arg unter den Einwirkungen der Überflutung gelitten haben, im Detail studieren und viele auf dem Film nicht sichtbare Phrasierungen und dynamische Zeichen in ihrem Computer-Ausdruck der Messenpartituren ergänzen.

Aus zwei mach drei: Schließlich nahm im Lesesaal auch noch die Herausgeberin der *Jubelkantate* (WeV B.15, JV 244) die Friedrich August I. gewidmete Partitur des Werkes unter die Lupe und ergänzte eifrig Unsichtbares (d. h. im Film nicht Erkennbares). Frau Dr. Capelle stellte dabei auch fest, daß der Schlesingersche Erstdruck des Werkes in zwei voneinander abweichenden Auflagen vorliegt.

Die scheinbare äußere Identität von Drucken brachte Joachim Veit fast zur Weißglut. Beim Überprüfen der Sonatendrucke, die in der Dresdner Landesbibliothek vorhanden sind, mußte er zu seinem (und fortan vermutlich aller Weberknechte) großen Leidwesen feststellen, daß fast keine Ausgabe nur auf einer einzigen einheitlichen Plattenserie beruht, sondern zum Teil wilde Kombinationen älterer, korrigierter und neuerer Druckplatten vorliegen. Damit ist das große Problem, auf das zuerst vehement Dr. Bernhard Appel im Falle Robert Schumanns hingewiesen hat, auch eines für die Weber-Forschung. Die Konsequenzen sind bereits gezogen – fortan werden alle bekannten Drucke stets in mehreren Exemplaren konsultiert, um unter vielen Mischfassungen die "Ur-Platten" zu ermitteln. Überraschungen halten die Erstdrucke immer wieder bereit, und gar manches Mal bringt die Post Kopien eines "Erstdrucks", der sich bei Ankunft eines zweiten Drucks in den "Zweit-" oder "Dritt-Druck" verwandelt. Glücklicherweise werden wir hier auf Vorarbeiten und die Beratung und Hilfe benachbarter Gesamtausgaben zurückgreifen können. Die Alpträume verursachenden "Alp-Drucke" sollen den externen Mitarbeitern der Gesamtausgabe im November bei der Tagung in den neuen Räumlichkeiten des Detmolder Musikwissenschaftlichen Seminars vorgestellt werden.

Alle Jahre wieder

... kommt nicht nur bekanntermaßen das Christkind, sondern – auch das ist aus der letzten *Weberiana*-Nummer bekannt – der technische Fortschritt in die Räume der Berliner Weber-Arbeitsstelle. Daß die Erwerbung neuer Computertechnik ausgerechnet in die Vorweihnachtszeit fiel, war durchaus nicht beabsichtigt, paßte doch aber zum allgegenwärtigen adventlichen Einkaufsrausch.

1994 bescherte er uns (aus Mitteln der Konferenz der Akademien) so Manches, was Editoren-Augen feucht werden läßt – es sei dahingestellt, ob aus Freude oder Gram. Die Wunschliste war lang, der Gabentisch noch länger: Erweiterung der Speicherkapazität der vorhandenen PC's, ein Laser-Drucker, ein Streamer zur Datensicherung, ein Laptop zur Vervollkommnung von Reiselust und -frust (speziell für Archiv- und Bibliotheksbesuche), diverse Software und und und... Leider war eine Software zur automatischen Edition Weberscher Werke noch nicht auf dem Markt, aber der Fortschritt ist ja nicht aufzuhalten, und wer weiß, was Knecht Ruprecht den Weber-Mägden und -Knechten 1995 bescheren mag?!

Joachim Veit begab sich auf der Suche nach "Weihnachtsgeschenken" für das Archiv der Weber-Gesamtausgabe in die Frankfurter Zentrale von RISM. Das "Angebot", das der Leiter der Zentrale, Herr Klaus Keil, und seine Mitarbeiterin, Frau Albrecht, bereitwillig ausbreiteten, war mehr als reichhaltig, Kästen über Kästen mit Karteikarten aus aller Herren Länder. Doch diese enthielten leider so gut wie nichts zu Carl Maria (der eigentlich auch jenseits der Erfassungsgrenze von RISM mit dem Jahr 1800 liegt). Nur in dem bereits aufgearbeiteten Bestand, der noch 1995 auf CD-ROM erscheinen soll, wurde der Sucher fündig. Zwar glänzten die Äugelein,

aber Freude wie unter dem Weihnachtsbaum wollte nicht so recht aufkommen: Enthielt der Katalog doch vier weitere, uns bislang unbekannte Abschriften der Weber zugewiesenen Kantate *Wiedersehn, o Wiedersehn in des Paradieses Auen*, die im neuen Werkverzeichnis mutig als echtes Werk mit der Nummer WeV B. 1 versehen ist, obwohl ein Echtheitsbeweis aussteht. Immerhin kommen zu den uns bisher bekannten Abschriften in Berlin, Coburg, Dresden, Gotha und München nun noch weitere in Lichtenstein/Sachsen, Annaberg-Buchholz und gleich zwei in Crimmitschau. Eine Kopie der Lichtensteiner Abschrift ist inzwischen schon im Archiv, mit Eintreffen der weiteren Kopien rückt die Klärung der Echtheitsfrage hoffentlich ein Stückchen näher. – Der Frankfurter Zentrale von RISM sei für die freundliche Hilfe sehr herzlich gedankt!

Aus zwei mach drei mach vier...

Der (wiederholten) freundlichen Aufmerksamkeit von Herrn Dr. Axel Beer (Münster) verdanken wir den Hinweis auf eine erhaltene Stichvorlage von Webers *Concertino für Horn und Orchester* (WeV N.3a, JV 188) im Archiv des Verlags von C. F. Peters in Leipzig. Dankenswerterweise stellte uns Herr Klaus Burmeister vom Verlag Peters in Leipzig umgehend eine Kopie der Partiturabschrift mit autographen Eintragungen Webers zur Verfügung. Diese Partitur gibt der Diskussion um die Schlußtakete des Werkes eine neue Variante: Hatte Joachim Veit vor einigen Jahren in der Pariser Nationalbibliothek per Zufall die fehlenden drei autographen Schlußtakete des Werkes entdeckt und sich damit die von Webers Freund Rothe stammende zweitaktige Ergänzung im Berliner Autograph als "falsch" erwiesen, bestätigt die Leipziger Stichvorlage nun den Pariser Fund – allerdings hat Weber darin nachträglich nochmals geändert und nun sind aus den drei Taketen doch noch vier geworden! [Fortsetzung folgt?]

Was man schwarz auf weiß besitzt

... sollte man getrost noch einmal untersuchen! So hat man den Ehrenpräsidenten unserer Gesellschaft, unsere Vorsitzende, den Schatzmeister und zwei der Detmolder Mitarbeiter wahrscheinlich selten gesehen: Während Frau Dr. Schwab mit der Taschenlampe das von Herrn Haack festgehaltene Notenblatt aus Webers eigenschriftlicher Partitur der 1. Sinfonie von hinten durchleuchtet, versucht Herr Dr. Veit verzweifelt mit Bleistift auf dem dagegeengehaltenen Butterbrotpapier Teile des Wasserzeichens abzumalen und Herr von Weber macht auch noch gute Miene zu dem Spiel, über das die gleichzeitig über dem Autograph von Webers Messe brütende Frau Kreher nur noch kichern kann. Nein, der technische Fortschritt bei der Weber-Forschung hinkt offensichtlich den modernen Methoden weit hinterher, und das Bild, das hier in Worten festgehalten wurde, paßt fast in das Kuriosenkabinett der Wissenschaftsgeschichte... Daß aber trotz allem Mangel an moderner Technik die veraltete Methode allen Beteiligten viel Spaß machte und so manchen Lacher entlockte, sei auch nicht verschwiegen. Was war der Anlaß zu diesem Gruppenbild mit Dame(n)?

Dagmar Kreher hatte bei der Arbeit an "ihren" Weber-Messen in der Kopie des Autographs (die wir vor einiger Zeit durch die tatkräftige und großzügige Unterstützung unseres Ehrenpräsidenten anfertigen konnten) etliche Stellen entdeckt, die schwer lesbar waren bzw. aus denen die Abfolge von Korrekturschichten nicht nachvollziehbar war. Da konnte nur noch der Blick ins Original selbst helfen. Auch Joachim Veit hatte beim Vergleich des Autographs der 1. Sinfonie mit einer frühen Abschrift festgestellt, daß Weber offensichtlich im Autograph außer zahlreichen Korrekturen durch Überklebungen noch weitere Veränderungen vorgenommen hat.

In der Kopie aber sind alle Noten "schwarz auf weiß" abgebildet – eventuelle Unterschiede in der Tinte, die auf zeitlich versetzte Schreibvorgänge deuten, sind so nicht zu erkennen.

Bei einem "Lokaltermin" in einer Hamburger Bank, zu dem Herr von Weber sich sehr kurzfristig bereiterklärt hatte, um den Weberianern zusätzliche Wege zu ersparen (die im folgenden Abschnitt beschriebene Handschriftenübergabe konnte so am gleichen Tag erfolgen), wurden die Autographe im wahrsten Sinne des Wortes unter die Lupe genommen. Dabei erwies sich die Partitur der 1. Sinfonie als besonders spannendes Objekt. Bei dem Versuch aller oben genannten Anwesenden, neben den Wasserzeichen des Papiers auch das unter Webers "eigehändigen" Überklebungen verborgene sichtbar zu machen, zeigte sich überraschend, daß Weber zum Überkleben Blätter verwendet hat, die auf der Rückseite eigene musikalische Notizen oder Kompositionsbruchstücke enthalten. Als da plötzlich Worte aus dem *Agnus Dei* des Messetextes lesbar wurden, gab es lautes "Ah" und "Oh" und man mutmaßte natürlich gleich, hier habe Weber wohl seine umstrittene *Jugendmesse* "verschnippelt"...

Leider mußte es aber bei einigen winzigen Einblicken in das unter dem Klebstoff verborgene Geheimnis bleiben, denn die aufgeklebten Blätter lassen sich von dem Papier nicht ablösen. Herr von Weber, der das lebhafteste Interesse der Forscher teilt, hat sich aber schon bereit gefunden, nach "Lösungen" Ausschau zu halten, die ggf. ein Aufklappen der Überklebungen ermöglichen. Diese Möglichkeit kann natürlich nur von einem erfahrenen Restaurator beurteilt werden. Deshalb freuen wir uns, daß Frau Gertrud Schenck, die stellvertretende Leiterin der Restaurierungswerkstatt der Staatsbibliothek zu Berlin, sich umgehend bereit fand, das Autograph ggf. einmal in Augenschein zu nehmen, um festzustellen, ob dem Forschungstrieb der Weberianer in diesem Falle überhaupt nachgegeben werden kann und darf.

Ein höchst angenehmer Nachmittag in Hamburg ging so mit der Klärung etlicher Fragen, zugleich aber – wie das nun mal in der Natur der Wissenschaften zu liegen scheint – mit dem Aufwerfen ganz neuer und unerwarteter Probleme zu Ende. Wir danken Herrn Hans-Jürgen Freiherr von Weber sehr herzlich für diesen "Einblick", der uns umso tiefer ins "Ungewisse" stürzte, und möchten auch dem Leiter der Bank für die idealen Arbeitsbedingungen in seinem Hause ein Wort des Dankes sagen.

Heißes Gepäck an kühlem Wintertag

Zu der Detmolder Weber-Tagung im September 1993 hatte Herr Dr. Michael Struck, Mitarbeiter der Johannes-Brahms-Gesamtausgabe und zugleich Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats unserer Gesellschaft, eine Notenhandschrift mit nach Detmold gebracht, die durch seine freundliche Vermittlung von der Detmolder Arbeitsstelle begutachtet werden sollte. Der private Besitzer stellte die Handschrift zugleich zur Auswertung für die Gesamtausgabe zur Verfügung. Bei dem Manuskript handelt es sich um eine Kopistenabschrift des Schlußchores von Webers melodramatischer Kantate *Der erste Ton* (WeV B.3, JV 58), die als Stichvorlage für den Verleger Nikolaus Simrock in Bonn diente und einige autographe Zusätze Webers enthält.

Weber hatte im September 1810 in Darmstadt unter dem Eindruck der Lektüre des *Fugensystems* seines Lehrers Abbé Vogler den Schlußchor seines Werkes (eine Fuge) umgearbeitet und während der Vorbereitungen der Uraufführung der Oper *Silvana* in Frankfurt eine Kopie der neuen Fassung anfertigen lassen, um sie dem während der Frankfurter Messe anwesenden Verleger Simrock mitgeben zu können. Offensichtlich konnte Weber in der Eile die Kopistenpartitur nur noch flüchtig durchsehen und hat dabei einige kleine Ergänzungen vorgenommen. Eben um diese Partitur handelte es sich bei dem von Herrn Dr. Struck überbrachten Manuskript.

Trotz der wenigen autographen Eintragungen kommt der Handschrift ein hoher Quellenwert zu, da zur Zeit mit Ausnahme des Klavierauszugs und der letzten zehn Takte der Schlußfuge in ihrer ersten Gestalt keinerlei autographes Material zu diesem Werk nachzuweisen ist, obwohl Friedrich Wilhelm Jähns noch 1866 die komplette Partitur des *Ersten Tons* und sogar das Autograph der umgearbeiteten Schlußfuge hatte einsehen können.

Glücklicherweise war der Besitzer der Handschrift nach Vorlage des Gutachtens bereit, sein Rarum der Weberiana-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – zu verkaufen. Der Leiter der Musikabteilung, Herr Dr. Hellmut Hell, wurde mit dem Besitzer schnell über den Preis einig und bat ihn, da am Ende des Haushaltsjahres die Kassen leer waren, das Manuskript bis zur Freigabe des Haushalts 1994 zurückzuhalten. Zwischenzeitlich nahm es der Schatzmeister der Trägergesellschaft der Gesamtausgabe, der Direktor der Dresdner Bank Detmold, Herr Herbert Engelhardt, in Empfang und verschloß es vor unliebsamem Zugriff und möglicher unbeabsichtigter Beschädigung.

Die Zeit verstrich, und die eigentlich laut zu beklagende finanzielle Situation der Berliner Staatsbibliothek veränderte sich nicht im Geringsten zum Positiven – im Gegenteil, die Musikabteilung mußte sich auf das "Alltagsgeschäft", die Erwerbung moderner Musikdrucke, Bücher und Tonträger, beschränken. Ankäufe älterer Musikalien erlaubte die von der Volkswagenstiftung finanzierte "Sammlung deutscher Drucke", doch für sogenannte "museale" Anschaffungen (sprich: Handschriften) war der Etat zu gering. Resigniert mußte Herr Dr. Hell Ende des Jahres dem Besitzer mitteilen, daß es wohl sicherer sei, die Handschrift einer anderen Bibliothek anzubieten. Daraufhin bemühte sich Frau Dr. Schwab als Vorsitzende unserer Gesellschaft um einen Ankauf durch die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek in Kiel. Kurz vor Jahreschluß kam das ersehnte grüne Licht, und so durfte die Handschrift aus den Tiefen des Tresors auch wieder ans Tageslicht.

Dagmar Kreher und Joachim Veit gaben sich am 12. Januar 1995 auf der Reise nach Hamburg gegenseitig Geleitschutz und versuchten, sich möglichst unauffällig zu bewegen, um keine diebischen Blicke auf sich bzw. ihr heißes "Reisegepäck" zu ziehen. Während der oben beschriebenen Sichtung der Weber-Autographe von Herrn von Weber in Hamburg überreichte Herr Veit unserer Vorsitzenden, die als Vertreterin der Kieler Landesbibliothek angereist war, das mitgebrachte gute Stück. Die Übergabeurkunde zierte neben den Unterschriften von Frau Dr. Schwab und Herrn Dr. Veit auch ein Autograph unseres Ehrenvorsitzenden Hans-Jürgen Freiherr von Weber.

Ein herzlicher Dank geht an den Vorbesitzer des Manuskripts sowie an Herrn Dr. Struck für seine hilfsbereite Vermittlung, ein herzlicher Glückwunsch an die neue Besitzerin, die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek in Kiel, die sich damit im Rahmen ihrer Möglichkeiten erneut um Weber verdient gemacht hat.

Traumvilla ohne Glücksspirale

Die Klagen über die Raumnot und die unzureichenden Arbeitsbedingungen der Detmolder Arbeitsstelle im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold-Paderborn (vgl. *Galgenhumor* in *Weberiana* 3, S. 7) werden bald ein Ende haben. Die Renovierung des neuen Domizils in der Gartenstraße 20 geht ihrem Ende entgegen und zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses dieses Heftes befinden sich die Detmolder Weberknechte wahrscheinlich "auf der Straße". Alle fiebern jetzt schon diesem Ereignis entgegen, denn es erwartet die Geplagten eine geradezu traumhaft schön sanierte Villa. Sogar der Editionsleiter, der sich bis vor kurzem mit allen Mitarbeitern

einen einzigen Raum teilen mußte, wird jetzt wieder einen eigenen Arbeitsplatz erhalten. Über dieses Ereignis und die neuen Räumlichkeiten soll im nächsten Heft der *Weberiana* ausführlich berichtet werden.

Ein Wort des Dankes ist aber auch an dieser Stelle angebracht: Im vergangenen Jahr hat Herr Prof. Dr. Altenburg einen Ruf an die Universität Regensburg angenommen und Detmold leider verlassen. Während der Zeit der Stellenvakanz konnte die Weber-Arbeitsstelle dank der Bereitschaft von Frau Prof. Dr. Silke Leopold diesen zweiten Raum ausschließlich für eigene Zwecke benutzen, was die Arbeit erheblich erleichtert hat. Frau Prof. Leopold, die mit ihren Mitarbeitern selbst in beengten Verhältnissen arbeitet, sei für diese uneigennützig und großzügige Unterstützung ein sehr herzliches Wort des Dankes gesagt!

Mitarbeitertagung geplant

In den neuen Räumlichkeiten des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold-Paderborn soll voraussichtlich am 13. und 14. November des Jahres eine kleine Tagung der in- und externen Mitarbeiter der Weber-Ausgabe stattfinden. Dabei sollen akute Probleme im Mittelpunkt stehen, die sich bei der Vorbereitung der bislang vergebenen Bände der Notenausgabe ergeben haben. Neben kurzen Referaten, z. B. zu den wichtigsten Kopisten Webers, zur Bestimmung und Erfassung von Erstdrucken, zu den zahllosen Problemen bei der Festlegung von Phrasierung und Dynamik oder zur Gestaltung des Notentextes, werden editorische Einzelfragen erörtert und einige bisher in den Editionsrichtlinien nur vorläufig festgehaltene Grundsätze überprüft. Dieser Erfahrungsaustausch soll zu einer Präzisierung der weiteren Vorgehensweise führen und ist auch im Hinblick auf die für 1997 vorgesehene Publikation der ersten beiden Bände der Notenausgabe von großer Wichtigkeit.

Ver-Messe-nes Beginnen? Erstmals Aufführung nach der Gesamtausgabe!!

Die Kirche St. Nikolai im ehemaligen Hanse-Städtchen Lemgo wird im Mai 1995 die erste Aufführung von Webers *Missa sancta* in Es-Dur mit dem Offertorium *Gloria et honore* nach der neuen Weber-Gesamtausgabe erleben! Als Jobst-Hermann Koch, Leiter der Lemgoer Kantorei St. Nikolai, den Editionsleiter Ende Januar 1995 fragte, wie weit denn die Edition der Messen sei, war flugs der Plan entstanden, aus der von Dagmar Kreher erstellten Partitur die Stimmen für die geplante Aufführung "herauszuziehen" – ein Verfahren, das Frau Kreher allerdings etliche schlaflose Nächte und Tage bescherte. Inzwischen probt der Chor bereits mit dem neuen Leihmaterial, die Orchesterstimmen sind noch "in Arbeit". Über das Ereignis soll im nächsten Heft eingehender berichtet werden.

Kleiner Auktionsspiegel für 1994

Die im März vergangenen Jahres von J. A. Stargardt auktionierten Briefe an Gottfried Weber vom 1. Juli 1825 (Ergebnis: 1.900,- DM) und Adolph Martin Schlesinger vom 2. Mai 1826 (Ergebnis: 6.000,- DM) wurden wenige Monate später vom Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing erneut angeboten. Die Preise waren auf stattliche 3.800,- bzw. 10.000,- DM geklettert. Da war für öffentliche Bibliotheken kein Mithalten mehr. Ob die Briefe dennoch verkauft wurden bzw. an wen, ist bisher noch nicht bekannt. Zugleich bot Dr. Schneider einen Brief vom 4. Januar 1811 an Seligmann in Karlsruhe (in bisherigen Auktionen wurde irrtümlich Kammerherr von Berstedt als Adressat angenommen) für 6.200,- DM an.

Erfreuliche Ergebnisse sind von der Fernauktion des Genfer Hauses L'Autographe am 28.

Juni 1994 zu vermelden. Ein unbekannter Brief an Johann André vom 18. Oktober 1810 und ein weiterer an Nikolaus Simrock vom 23. April 1811, in denen es u. a. um Webers Violinsonaten op. 10 (WeV P. 6, JV 99-104) ging, wurden freundlicherweise von einem Mitglied der Weber-Gesellschaft, Dr. Ernst Sell, erworben und der Weber-Ausgabe zur Verfügung gestellt, wofür wir Herrn Dr. Sell zu großem Dank verpflichtet sind. Das angebotene autographe Schriftstück mit Notizen zum Musikleben in Sachsen wurde von den Detmoldern selbst erworben (vgl. dazu J. Veit, *Etwas für Webers musikalischen Baedeker*, S.45 ff.).

Im Mai hatte Sotheby's einen kleinen Brief Webers an den Organisten M. B. Veltmann in Osnabrück für 1.200 bis 1.500 £ angeboten. Der Brief wurde nicht verkauft. Im Dezember stand erneut ein kleiner Brief Webers vom 4. April 1826 für 800 - 1.200 £ zum Verkauf. Ebenfalls in London fand im September 1994 eine Auktion statt, in der eine Sammlung von Autographen aus dem Besitz des Dichters der *Winterreise*, Wilhelm Müller, versteigert wurde, in der sich auch ein bislang unbekannter Brief Webers vom 12. November 1824 befand. Trotz der freundlichen Hilfe des Auktionshauses Bonhams ist eine Reaktion des Käufers bislang ausgeblieben.

Die Galerie Gerda Bassenge versteigerte im Mai das Stammbuch eines Göttinger Studenten, das auch einen Eintrag Franz Anton von Webers enthält. Der neue Besitzer hat freundlicherweise die Möglichkeit einer Einsichtnahme in dieses Kleinod gewährt.

Eine beeindruckende Sammlung von Musikerautographen war im Oktober 1994 in dem Katalog des Hauses Wolfdietrich Hassfurther in Wien vereint, darunter ein Webersches Albumblatt und ein Musikmanuskript mit autographen Eintragungen zu dem *Gebet während der Schlacht* (WeV L.42/1, JV 174) aus der Sammlung *Leyer und Schwert*. Dieses Manuskript, bei dem es sich um die Stichvorlage des Werkes handelte, war für die geplante Edition natürlich von größtem Interesse. Erneut konnte die Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek unseren sehnlichen Wunsch erfüllen und das Manuskript für ihre nun stetig wachsende Weber-Sammlung erwerben.

Schließlich tauchte im Dezember 1994 im Den Haager Antiquariat Lelieveld auch noch die Wiener *Freischütz*-Partitur auf, die von Weber bei seinem Aufenthalt in Wien im Februar 1822 zum Dirigieren benutzt wurde und laut Katalogbeschreibung zahlreiche Eintragungen Webers enthält. Bis Redaktionsschluß der *Weberiana* war nicht bekannt, ob eine der Wiener Bibliotheken dieses kostbare Stück erwerben konnte.

So "fett" das Jahr 1994 im Hinblick auf Weber auch war, so bedauerlich ist andererseits, daß die öffentlichen Bibliotheken immer weniger in der Lage sind, Brief- oder Musikautographe in größerem Umfang zu erwerben. Wir sind daher der Dresdner Landesbibliothek für ihr beispielhaftes Engagement in Sachen Weber zu sehr großem Dank verpflichtet und möchten uns an dieser Stelle besonders bei Herrn Dr. Karl W. Geck für die gute Zusammenarbeit bedanken. Die Sächsische Landesbibliothek baut auf diese Weise ihren Rang als das bedeutendste Archiv an Weber-Quellen neben Berlin stetig aus. Zugleich erfüllt uns mit großer Sorge, daß es der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin im vergangenen Jahr nicht möglich war, auch nur einen einzigen unserer Handschriftenwünsche zu erfüllen. Dem Leiter der Musikabteilung, Herrn Dr. Helmut Hell, möchten wir aber unseren herzlichen Dank für seine, angesichts der Ebbe in den Berliner Kassen leider aussichtslosen, Bemühungen sagen. Die Weber-Gesellschaft muß durch ihre Öffentlichkeitsarbeit mit dazu beitragen, daß diese untragbare Situation bald ein Ende hat, damit aus der einzigartigen Sammlung *Weberiana* nicht ein Museum wird, sondern daß sie eine lebendige, wachsende Sammlung als Grundlage der Forschung bleibt.

Addenda

Auch wenn die Berliner Staatsbibliothek im vergangenen Jahr nicht mit aufsehenerregenden Weber-Neuerwerbungen aufwarten konnte, gab es doch kleine Erfolgserlebnisse. Mühsam nährt sich das Eichhörnchen, und wie unendlich mühsamer noch im kargen märkischen Kiefernwald... In *Weberiana* 2 (S. 6/7) konnten wir über den Ankauf des literarischen Nachlasses von Hans Schnoor durch die Staatsbibliothek zu Berlin im Juni 1992 berichten; 1994 kamen zwei Nachträge zu dieser für die Weber-Forschung wichtigen Sammlung in die Berliner Musikabteilung. Im Frühjahr d. J. verkaufte die Witwe, Frau Alice Schnoor, Schallplatten, darunter die heute kaum mehr greifbare einzige Gesamtaufnahme von Webers *Kampf und Sieg* unter der Leitung von Herbert Kegel aus dem Jahre 1960 und die Gesamteinspielung des Weberschen Klavierwerks durch Hans Kann – eine willkommene Bereicherung der Tonträgersammlung. Im Herbst bot das Stuttgarter Antiquariat J. Voerster in seinem Katalog Nr. 11 zahlreiche Musikalien und Bücher aus dem Schnoor-Nachlaß an. Einige Drucke, die in der Berliner Sammlung bislang fehlten, konnten aus diesem Bestand angekauft werden, etwa der *Freischütz*-Klavierauszug von Anton Diabelli & Comp., Wien (PN 877, 918-935), eine Ausgabe der Sopranarie "Wonnig süßes Hoffnungsträumen" aus dem Opern-Fragment *Die drei Pintos*, instrumentiert von Fritz Oeser (Partitur und Klavierauszug Brucknerverlag Wiesbaden 1952), der Klavierauszug der *Euryanthe* in der Bearbeitung von Kurt Honolka (Robert Lienau, Berlin 1955) sowie mehrere Einzelnummern und Arrangements zu Webers Opern.

ZUR RESTAURIERUNG DER WEBERBRIEFE DER STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN

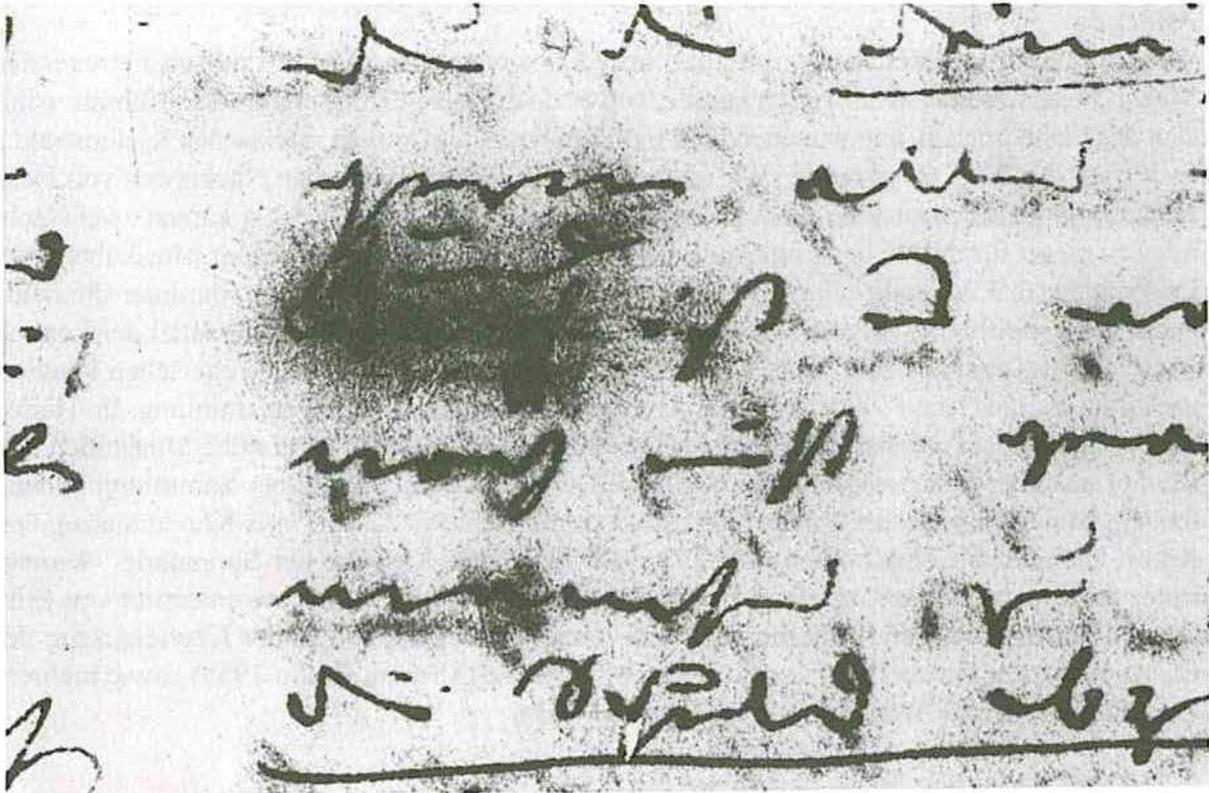
von Gertrud Schenck, Berlin

Der Anfang ist gemacht. 1993/94 wurde die erste Kassette mit Weberbriefen (Mus. ep. C.M.v. Weber 72 - 112) in der Hauswerkstatt der Berliner Staatsbibliothek restauriert. Dabei ist der restauratorische Spielraum klein – die Originale setzen enge Grenzen. Tinte und Papier verlangen Zurückhaltung, alle im Verlauf der letzten 150 Jahre entstandenen – oft unsensiblen – Eingriffe in das Material erfordern zusätzlich Stellungnahmen, und diese immer unter den Gesichtspunkten Ästhetik und Stabilität.

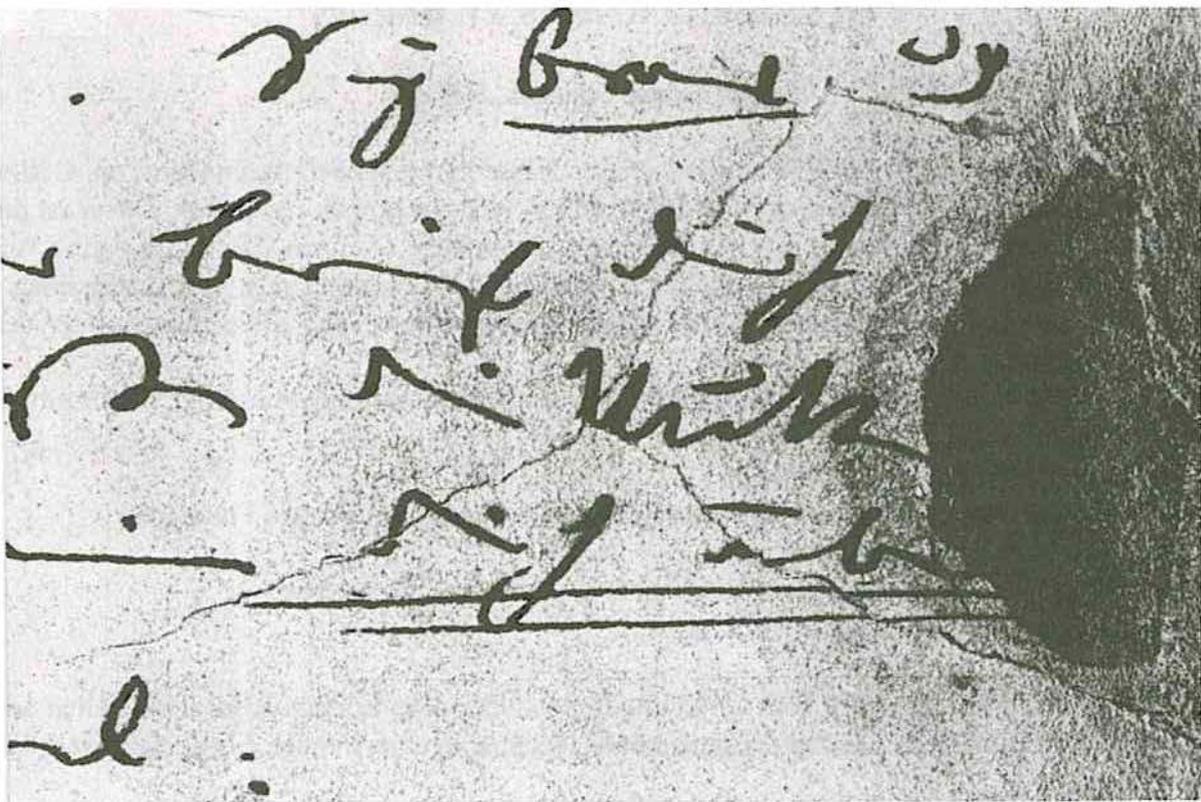
Alle Briefe sind durchgängig mehr oder minder schwer mechanisch geschädigt. Dafür gibt es im wesentlichen die folgenden Ursachen:

- beginnender Tintenfraß (Abbildung 1),
- dünne, nicht sehr hochwertige Papiere sowie die Briefformat-bedingten Faltungen,
- aufgebrochene Siegel (Abbildung 2),
- zu starke Belastung der Substanz durch nicht angemessene Benutzung,
- gezielte mechanische Eingriffe (Schnitte).

Die Hauptarbeit war bestimmt vom vorsichtigen Schließen aller Löcher, Risse, Fehlstellen und Falzschädigungen. Dazu wurden dünne, getönte Japanpapiere verwendet. Einige sehr stark be-



Tintenfraß (Detail aus Mus. ep. C.M.v. Weber 96, stark vergrößert)



Siegelschaden (Detail aus Mus. ep. C.M.v. Weber 102, stark vergrößert)

schädigte, nur einseitig beschriebene Blätter wurden kaschiert bzw. mittels der Passepartoutmethode (Kombination aus Fehlstellenergänzung und partieller Einbettung) gefestigt. Lediglich zwei Briefe erfuhren vor der Stabilisierung eine Heißwasserbehandlung ohne Zusätze. Hier ging es darum, stark geknautschte Papiersubstanz zu quellen und großflächige Flecken zu mildern.

Ein weiteres Problem stellten die durch das Aufbrechen der Siegel entstandenen großen Fehlstellen in den Briefen dar. Die herausgerissenen, zum Teil beschriebenen Papierfragmente wurden von den Siegeln gelöst und in die entsprechenden Fehlstellen eingesetzt. Alle Fehlstellen mit gerissenen Kanten, die auf einen unwillkürlichen Benutzungsschaden zurückgehen, wurden ebenfalls mit Japanpapier ergänzt bzw. ausgebessert.



Detail aus Mus. ep. C.M.v. Weber 108

Nicht ergänzt wurden – in Absprache mit der Musikabteilung – willkürlich herbeigeführte Beschädigungen wie heraus- oder abgeschnittene Briefteile. Hier erfolgte lediglich eine Stabilisierung der Schnittkanten, um ein erneutes Einreißen dieser besonders gefährdeten Partien zu verhindern.

Die Restaurierungsdokumentation besteht aus einem allgemeinen Teil mit übergreifenden Informationen, einer Tabelle, in der spezifische Angaben über jeden einzelnen Brief aufgeführt sind, sowie Zustandsfotos nach der Restaurierung.

Die Archivierung der Autographen erfolgt in säurefreien, alkalisch gepufferten Umschlägen und Mappen. Die Benutzung der Originale sollte auf ein Minimum beschränkt werden.

TÄUSCHUNG WIDER WILLEN

Überlegungen zum *Letzten Gedanken*

von Ernst Sell, Hilden

Die Geschichte des Plagiats, des Diebstahls geistigen Eigentums eines anderen, und der Fälschung ist in der Literatur und in der Musik etwa genauso alt wie die Geschichte des Buch- und des Notendrucks. Von Händel weiß man, daß er sich gelegentlich großzügig fremder Melodien bediente; Wagner benutzte vereinzelt komplizierte harmonische Wendungen, die fast genauso schon bei Mendelssohn und Liszt aufgetaucht waren. Allzu streng ging man in den vergangenen Jahrhunderten mit diesem Problem nicht um. Im Bereich der Schlager- und Unterhaltungsmusik dagegen hatten Gerichte bisweilen darüber zu entscheiden, ob der eine oder der andere Arrangeur oder vielleicht bereits Mozart oder eine andere Musikgröße Erfinder irgendeiner Folge von Tönen oder einer musikalischen Phrase gewesen ist. Ein Plagiat im engeren Sinne liegt dann vor, wenn der auf dem Titel eines gedruckten Werkes genannte Komponist bewußt ein Stück als eigenes ausgibt, das gar nicht von ihm stammt. Da die Käufer des Musikstücks vorsätzlich getäuscht werden und der Plagiator (manchmal auch der mitwissende Verleger) ungerechtfertigt Geld daran verdienen, ist hier vermutlich im streng juristischen Sinne der Tatbestand des Betrugs erfüllt.

Es muß aber nicht immer ein pekuniärer Erfolg sein, den der Plagiator anstrebt. Der Wunsch, das Herz einer angebeteten Schönen zu gewinnen oder beispielsweise auch die Ausschreibung eines gut dotierten oder besonders ehrenhaften musikalischen Amtes hat schon manchen zur geistigen Diebestour verleiten können. Ein beinahe legendärer Plagiator mit dem letztgenannten Motiv war Johann Sebastian Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann, der es seiner Begabung nach – so sollte man meinen – eigentlich nicht nötig gehabt hätte. Die Tatsache, daß er Werke seines Vaters als eigene ausgab, verbunden mit der zweiten Tatsache, daß er ein recht bewegtes Leben geführt hat und zudem einer der ersten Musiker war, die glaubten als freischaffende Künstler bestehen zu können, machte ihn interessant genug, posthum als tragische Titelfigur für die Literatur (in Brachvogels vielgelesenem und sogar verfilmtem Roman) und für die Oper (Paul Graener) zu dienen.

Der umgekehrte Fall liegt bei der Fälschung vor, wenn ein (in der Regel zweitrangiger) Musiker das Ziel verfolgt, ein eigenes Werk als das eines großen Komponisten auszugeben. Dies kann mit oder ohne Wissen des Verlegers geschehen, der das Werk herausbringt und u.U. damit ein großes Geschäft macht. Fälschungen hat es in der Geschichte der Musik zu allen Zeiten gegeben. In den Werkverzeichnissen der großen Meister sind sie meist in den Anhängen zu finden. Eine Sinfonie von Joseph Aloys Holzmann beispielsweise wurde Mozart untergeschoben (KV Anh. C 11.11), ebenso sechs Streichquartette eines nicht zu ermittelnden Komponisten (KV Anh. C 20.05) und ein Violinkonzert in D-Dur von Marius Casadeus (KV Anh. C 14.05), das es – wie viele mit einem poetischen Namen ausgestatteten Opera – als *Adelaide-Konzert* sogar zu bemerkenswerter Popularität gebracht hat. Nicht immer liegt Fälschungen eine Absicht zugrunde. Bei dem berühmten Wiegenlied "Schlafe, mein Prinzchen" von Bernhard Flies, das lange Zeit irrtümlich als Mozartkomposition mit der Nummer 350 bei Köchel verzeichnet war (im neuen KV unter Anh. C 8.48), wies erst Max Friedlaender auf den tatsächlichen Urheber

hin. Drei Klavierstücke von Leopold Koželuch waren zu der Ehre gekommen, zunächst Mozart (KV Anh. 41 a) und dann Beethoven (Anh. 8) zugeschrieben worden zu sein.

Auch die jüngste Vergangenheit kann mit einem bemerkenswerten Beispiel einer Fälschung aufwarten: Mit der Wiederentdeckung von sechs seit über 200 Jahren als verschollen geltenden Haydn-Klaviersonaten, die in "zeitgenössischen Abschriften" auf dem beinahe schon legendären Dachboden einer nicht namentlich genannt sein wollenden älteren Dame vom Lande aufgetaucht sein sollten. Sie hatten eine Menge Staub aufgewirbelt, mehr als sich auf ihnen in der kurzen Zeit ihrer tatsächlichen Existenz hätte ansammeln können, und in London standen sie sogar noch im Mittelpunkt einer internationalen Presse-Präsentation, nachdem das Kölner Haydn-Institut und Experten wie Albi Rosenthal das Ganze bereits als recht plumpe Scharlatanerie entlarvt hatten. Hier dürfte es dem Aufspürer und vermutlichen Urheber der Sonaten um den Publicity-Erfolg und die zweifelhafte Ehre gegangen sein, seine Haydn-Stilparodien von der Fachwelt als echte Kompositionen des Meisters anerkannt zu sehen und damit dann auch Eingang in eine Neuauflage des Hoboken-Verzeichnisses zu finden.

Das Plagiat, von dem nun im besonderen die Rede sein wird, ist wohl in mehrfacher Hinsicht ein Sonderfall und im strengeren Sinne gar nicht als Plagiat und auch nicht als Fälschung zu definieren, denn eine Täuschungsabsicht hat sicherlich bei keinem der Beteiligten vorgelegen. Überhaupt ist es hier mit den "Beteiligten" so eine Sache: Der eine, Carl Maria von Weber, war gerade gestorben, der andere, Carl Gottlieb Reissiger, hatte von dem, was da vorging, zu jener Zeit nicht die geringste Ahnung, und der dritte, ein mit detektivischem Spürsinn eventuell noch namentlich zu ermittelnder erster Verleger aus einer stattlichen Reihe von Berufskollegen, die ihm sogleich nacheiferten, handelte offenbar im besten Glauben.

Passiert war, so überliefert es zumindest Johann Peter Pixis unter Berufung auf eine entsprechende briefliche Mitteilung Reissigers in einem Gespräch mit dem Verleger Maurice Schlesinger im Jahr 1869, folgendes¹:

Einige Tage vor Webers Abreise von Dresden war ich [Reissiger] bey ihm um ihm Lebewohl zu sagen. Da Frau v Weber gegenwärtig war und die Rede auf Invitation a la Valse kam, setzte ich mich ans Fortepiano und spielte meinen Walzer [op. 26/5] den ich gerade so eben geschrieben hatte. Derselbe gefiel Weber so daß er mich bat ihn ihm aufzuschreiben, was ich auch that. Er legte ihn unter seine Papiere und so kam er mit nach London. Nach Webers Tode fand man denselben unter dessen Papieren und gab ihn als Dernière pensee v Weber heraus, aus Pietät für Weber, und weil ich gar kein Gewicht auf so ein unbedeutenderes Stück setzte habe ich gar nicht reclamirt.

Pixis' Erläuterungen sind mit großer Vorsicht zu "genießen" – er zitierte Reissiger nach immerhin vierzig Jahren frei aus der Erinnerung, denn dessen Brief konnte er nicht mehr finden. So war der Walzer auch nicht 1826 *gerade so eben geschrieben*, sondern bereits 1822 von Reissiger komponiert worden, und eine Zusammenkunft mit Weber unmittelbar vor der London-Reise ist in dessen Tagebuch nicht vermerkt. Pixis' Reminiszenzen an sein Zusammentreffen mit

¹ Friedrich Wilhelm Jähns hatte sich mit einer Anfrage (Pixis' Phantasie über den angeblich von Weber stammenden Walzer betreffend) an Maurice Schlesinger gewandt. Dieser suchte Pixis auf und berichtete darüber in seinem Brief aus Baden vom 15. Februar 1869 (Original im Jähns-Nachlaß der Staatsbibliothek zu Berlin, ohne Signatur).

Weber 1826 in Paris, im selben Zusammenhang geäußert, lassen ebensolche Erinnerungsverluste erkennen:

Während Webers Anwesenheit gab Maurice Schlesinger ein großes Künstler Diner ihm zu Ehren wobey Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Halevy, Auber, Onslow, und alle berühmte Musiker gegenwärtig waren und wozu auch ich eingeladen war. Nach Tische begleitete mich Weber in meine Wohnung, und da er so matt war daß wir fast eine halbe Stunde brauchten um dahin zu kommen, so wandt ich alle meine Redens Kraft an um ihn von seinem Plan nach London zu reisen abzubringen, er antwortete mir aber, daß er wohl fühle daß es sehr bald aus mit ihm seie, und da müsse er noch ein Stück Geld verdienen um es seiner Familie zu hinterlassen [...].

Das Diner bei Schlesinger mit Auber, Berton, Onslow, Pixis etc. fand laut Webers Tagebuch am 28. Februar 1826 statt. Schon einen Tag zuvor aber notierte Weber: *Mit Pixis nach Hause. um 1 Uhr ins Bett.*

Eine andere Schilderung des Sachverhalts gab Reissiger selbst in einem Brief an Karl Bansi vom 12. Juli 1855, der bereits neun Tage später in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* veröffentlicht wurde²:

Als der selige Weber 1824 meine italiänische Oper "Dido" auführte, war ich bei ihm in Dresden herzlich aufgenommen, und ich erinnere mich mit Freuden daran, dass mir der grosse Meister sehr schöne komische Lieder vorsang, und dass ich im kleinen Familienkreise (es war nur seine liebe Frau Karoline da) aufgefordert wurde, ebenfalls einige Kleinigkeiten zum Besten zu geben, unter Anderem auch diesen Walzer [op. 26/5]. Dieser gefiel Weber so, dass ich ihn mehrmals repetiren musste, [...] Seit dieser Zeit hat Weber, wie ich von seiner seligen Frau hörte, diesen Walzer oft mit Vorliebe gespielt. Vielleicht hat er ihn auch oft in Paris gespielt, als er 1826 auf seiner Reise nach London sich dort aufhielt. - Das Uebrige gehört der Musikhändler-Speculation an. - Kurz, es fand sich in Paris ein Musiker, der ihn aufschrieb, nachdem er ihn oft von Weber gehört hatte, und so erschien er nach seinem unglücklichen Tode in London als Dernière Pensée.

Auch Reissigers Bericht ist aus der Erinnerung verfaßt und mag nicht in jedem Detail überzeugen. Aber wie dem auch sei, ob in Paris von einem Zuhörer notiert oder in London unter den Nachlaß-Papieren aufgefunden – an der Autorschaft Webers hegte man keinen Zweifel. Der Geschäftssinn des Verlegers, dem das Manuskript wenig später in die Hände kam, und sein Gespür für die daraus konstruierbare Sensation ist verständlich und leicht nachvollziehbar. Ihm kann man es kaum übelnehmen, wenn er in der Veröffentlichung dieses für jeden klavier spielenden Dilettanten leicht zu bewältigenden Musikstücks so kurz nach dem tragisch-frühen Ende des Komponisten, den die ganze musikalische Welt betrauerte, eine Riesenchance witterte, und er ahnte möglicherweise sogar schon, daß er damit eine regelrechte Lawine in Bewegung setzen würde. Es dauerte nun auch gar nicht lange, bis Reissigers Klavierwerkchen als *Webers letzter Gedanke, Dernière Pensée, Letzter Walzer* oder *Last Idea* die europäischen Musikalienhandlungen überschwemmte. Nicht genug damit: Etliche Komponisten fühlten sich animiert, dem Walzer eine Introduction voranzusetzen und Variationen anzuhängen, ihn zu einer Fantasie

² *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jg. 3 (1855), Nr. 29 (21. Juli), S. 229; auch in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 9 (1855), Nr. 35 (29. August), S. 279

oder zu ein- oder zweistimmigen Gesängen zu verarbeiten.

Friedrich Wilhelm Jähns nennt in seinem *Chronologisch-thematisches Verzeichnis* der Kompositionen Webers im Anhang unter den Nummern 104 und 113 einen Teil der Titel, unter denen Reissigers Walzer als Webers Komposition vertrieben wurde: *Das Herzeload* (*Wie i bin verwichen*), mit englischem Text als *Weber's Farewell, Song of the Dying child, When the hours of day are numbred*, italienisch als *Chi mai può vivere*, französisch unter dem Titel *Allons, plus de tristesse*. In meiner Musiksammlung existiert das Stückchen als "*O Music, sweet Music*" written by *W. Bartholomew, Esq.*" *Adapted to the last Waltz of C.M. von Weber*, ferner als *Weber's last Waltz with Introduction and Variations for the Piano Forte by John S. Stone* und schließlich, verlegt bei Johann André in Offenbach, als *Letzte Idee von C. M. v. Weber. Versuch, die darin herrschende Empfindung mit Worten zu bezeichnen, und für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Carl Gollmick* mit der Tempobezeichnung *Langsam und sehr gemüthlich*. Welche Empfindung Gollmick hier verspürte, sei den Lesern der *Weberiana* nicht vorenthalten:

*Die Welt ist so schön, denn uns ward ja der Frühling,
die Blumen, die Liebe, die himmlische Kunst.
Nur du vermagst Schmerzen des Lebens zu heilen,
und leitest der Ahnung des Höhern zu.*

*Wird mein Geist einst entfesselt,
dann führst du, o Muse,
mich in jene Gefilde,
wo kein Mißklang mehr herrscht.*

*Drum hebt sich die Seele, wenn Saiten erklingen,
und Sehnsucht nach Oben erfüllet die Brust.*

Nicht weniger poetisch klingt der englische Text, zu dem der o.g. Londoner Blumenmaler und spätere Übersetzer zahlreicher Mendelssohn-Lieder, William Bartholomew, sich durch Reissigers biederer Musikstück hatte inspirieren lassen, natürlich im Glauben, Weber habe sich mit jenen Noten aus der Welt verabschiedet. Die Tempovorschrift lautet *Andante con molto espressione*, und am Ende steht natürlich ein breites *ri--tar--dan--do*:

*O music, sweet music, tho' thy magic of gladness
No longer enchants me with dreams of delight,
Yet arise like the low wind that whispers in sadness,
To the flowers that weep on the bosom of night.
Then awake, on the breath of thy lay,
Like the dove I would soar, like the dove flee away.*

*In childhood's bright morning, thy soft murmurs imparted
Illusions of beauty, as fading as fair.
But alas, the sweet visions of hope are departed,
And all that is left me is sorrow and care.*

Freitag d. 29. Jun. 29.

Car. Hoffmann

manuskript ist nicht stark mitgeteilt, weil man es in der Drucklegung nicht hat. Aber
 findet sich in Pauls Manuscript. "la dernière pensée de C. M. de Weber mit seinem
 Brief bei Schott gedruckt. Was ist der letzte gedruckte Heft? Mein in
 der bei dem Hofmann'schen Verlag danses modernes & brillants op. 26. es der berühmte
 Walzer No: 5, der man auch in der Sammlung hat. — Was nicht genug. Aber
 können Novitäten d. da findet sich Fantaisie sur la dernière pensée de
 Mr. C. M. de Weber par Pixis, Paris & Londres. Auf an Paul hat er diese
 Fantaisie verkauft. Diese Fantaisie ist ebenfalls ein Walzer, für sich
 nicht. — Es ist kurios, dass diese zwei Walzer verschieden im Buch
 zu sein. — Diese Walzer sind bei Hofmann schon 1823 oder noch früher
 erschienen — wo ist Weber noch gar nicht bekannt. In Paris ist ein Heft
 erschienen, Heft 15, die ist ebenfalls schon in Paris alle französischen
 Blätter zur Drucklegung fertig. — Ich würde die Sache dringender bekannt
 zu machen, dass der unter dem Namen "la dernière pensée" ^{versteht} gedruckt
 und von Pixis zu einer Fantaisie umgewandelt Walzer. & von mir schon im Jahr
 1822 in Wien mit den übrigen Tänzen als der Walzer komponiert wurde und
 bereits seit 1823 oder 24 (wie die sich am besten ablesen können) bei
 C. F. Peters erschienen ist. — Ich selbst würde nicht gerne etwas in die Blätter
 geben da es mir zu unbedeutend scheint sich für den Autor zu setzen um einen Walzer zu schreiben.
 Geben Sie die Güte mit einigen Zeilen zu befehlen. G. Hoffmann
 Car. Hoffmann

ganz ergebener C. Reissiger

Brief Carl Gottlieb Reissigers an Carl Gotthelf Böhme, 29. Juni 1829

*Then awake music wake on the breath of thy lay,
Like the dove I would soar, like the dove flee away*

*Now the melody rising harmoniously blends,
And the incense of song to its heaven ascends.
Now the cadence dissolves in an Echo's soft plain,
And music is hush'd into silence again.*

*The Fays of harmony obey; we rise to waft Thee on thy lay.
Come, come away, come away, come, come away, come away, away.*

Drei Jahre und 24 Tage nach Webers Tod, am 29. Juni 1829, passierte dann das, was auf Dauer nicht ausbleiben konnte! Carl Gottlieb Reissiger wurde bei der Durchsicht von Novitäten in der Dresdner Musikalienhandlung von Wilhelm Paul gleich mit zwei mehr und weniger stark veränderten Publikationen seines nun Carl Maria von Weber zugeschriebenen Walzers konfrontiert. In einem Falle war das Stück lediglich um einen Ton nach oben transponiert worden, im anderen hatte es Johann Peter Pixis als Thema für eine Fantasie gedient. Spontan setzte Reissiger sich an den Schreibtisch und schrieb an Carl Gotthelf Böhme, den damaligen Leiter des Verlags von C.F. Peters in Leipzig, einen Brief, der hier im verkleinerten Faksimile und im folgenden in buchstaben- und zeichengetreuer Übertragung wiedergegeben ist (lediglich die heute nicht mehr gebräuchliche Verdoppelung der Buchstaben m und n durch einen darüber angebrachten Längsstrich, den sogenannten "Faulenzer", wurde geändert):

Dresden, d. 29. Jun. 29.

Ew. Wohlgeboren

ermangle ich nicht etwas mitzutheilen, was nothwendig eine Berichtigung verdient. Eben finde ich in Pauls Musikhandlg. "la dernière pensee de C. M. de Weber mit seinem Bildniß bey Schott herausgekommen. Was ist dieser letzte Gedanke Webers? Mein in der bey Ihnen erschienenen Sammlung danses modernes & brillants op. 26. as dur befindlicher Walzer No: 5, den man nach b dur transponirt hat. - Noch nicht genug. Eben kommen Novitäten u. da finde ich Fantaisie sur la dernière pensée de Mr. C. M. d. Weber par Pixis, Paris & Londres. Auch an Paul hat er diese Fantasie verkauft. Diese Fantasie ist ebenfalls mein Walzer, sehr hübsch ausgeführt. - Es ist kurios, was diese Herrn Verleger versuchen um Beute zu ziehn. Diese Walzer sind bey Ihnen schon 1823 oder noch früher erschienen - als ich Weber noch gar nicht kannte. Die Sache ist mir theils schmeichelhaft, theils ärgerlich, denn es ist durchaus sowohl in deutschen als französischen Blättern eine Berichtigung nöthig. - Ich ersuche Sie daher dringend bekannt zu machen "daß der unter dem Namen "la dernière pensee de Weber herausgegebne und von Pixis zu einer Fantasie verarbeitete Walzer." von mir schon im Jahre 1822 in Wien mit der übrigen Sammlung as dur Walzer componiert wurde und bereits seit 1823 oder 24 (wie Sie dieß am besten ausweisen können) bey C.F. Peters erschienen ist. - Ich selbst möchte nicht gern etwas in die Blätter setzen da es mir zu unbedeutend scheint sich wegen Autorschaft um einen Walzer zu streiten.

Haben Sie die Güte mich mit einigen Zeilen zu beehren. Hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeb.

ganz ergebenster CGReißiger.

Der Brief Reissigers, der vor wenigen Jahren aus einem nordamerikanischen Antiquariat den Weg in meine Musiksammlung gefunden hatte, blieb natürlich nicht ohne Folgen, und man kann heute nur staunen, zu welcher Aktualität in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Presseorgane fähig waren. Schon in der Ausgabe Nr. 26 der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) vom 1. Juli 1829 erschien, vermutlich vom Verlag Peters veranlaßt, der hier wieder-gegebene kurze Artikel, der durch den Zusatz U.A.w.g. (Um Antwort wird gebeten) eine Stellungnahme Reissigers bereits vorbereitete.

Eine Erklärung Reissigers vom 5. Juli 1829 wurde in der Nummer 29 der AMZ vom 22. Juli abgedruckt.

Der Spuk war damit wohl vorbei. Doch etliche Jahre später dürfte für den zunächst unbeabsichtigten Reklamerummel auch Carl Gottlieb Reissiger noch ein wenig entschädigt worden sein, denn es erschienen nun etliche Neuauflagen seines Opus 26 wie die mir vorliegende aus dem Londoner Verlag Lonsdale & Mills unter dem Titel *Twelve Waltzes, for the Piano-forte, Composed by C.G. Reissiger. In this Collection will be found the celebrated Waltz hitherto published as the last Composition of C.M. von Weber*. Man darf sicher davon ausgehen, daß das Werk ohne die geschilderten Begleitumstände kaum mehr jemanden interessiert hätte.

Ein paar Bemerkungen noch zu Reissigers Lebenslauf und musikalischem Werdegang. Er ist – wenn auch nicht eben in üppiger Ausführlichkeit – noch in heutigen Musiklexika nachzulesen. Geboren ist er am 31. Januar 1798 in Belzig bei Wittenberg. Seine wesentliche musikalische Ausbildung erhielt er durch den Thomaskantor Johann Gottfried Schicht in Leipzig und durch Salieri in Wien. Ein erster Kontakt mit Carl Maria von Weber hatte sich – anders als Reissiger es im vorliegenden Brief darstellt

Sonderbarlicher, doch augenscheinlicher Beweiss, dass einerley Tänze von zweyerley verschiedenen Tonsetzern gleichmässig componirt oder gedruckt werden können.

Weltkundig steht jetzt in teutschen Landen die Tanzmusik in ausserordentlichem Flore, und wie viel wir in unseren Gauen Ringelblumen zählen, so viel Tänze sind auch hervorgesprosst. Die meisten jedoch wachsen in Wien, und erhalten da zu angenehmer Unterscheidung oft sehr origi nelle Taufnamen. Nun hat sich's zugetragen, dass einer auch der Selnsuchtswalzer von Beethoven heisst und mit besonderer Empfindung reichlich gespielt und getanzt wird. Als aber einst auch der Geist der Tanzlust in Schubert fuhr, da er noch lebte, und ihn antrieb, seine „Originaltänze, Op. 9, Wien, bey Diabelli“ herauszugeben: da geschah es, dass Nr. 2. Namens „Trauerwalzer“ gerade derselbe Walzer war, wie Beethoven's Selnsuchtswalzer, jedoch ohne Trio, von welchem müssige Zungen wiederum behaupten wollen, dass Hr. Hoffmann in Breslau es dazu gefertigt haben soll.

Ein anderes Curiosum der Art hat sich auch neuerlich wieder kund gethan. Es erschien nämlich bey Schott, in Mainz der letzte Walzer von C. M. von Weber, auf dem Titel mit dem Bildnisse des Componisten und darunter *propriété de l'éditeur*, was unwiderruflich beweist, dass die bekannte rechtliche Handlung ihn als Weber's Composition an sich gekauft hat. Nun gab aber vor Zeiten Hr. Reissiger, jetzt Kapellmeister in Dresden, an Ws. Stelle gekommen, auch Tänze bey Peters in Leipzig heraus, und — *mirabile dictu* — unter diesen steht lebhaftig jener Walzer auch schon, nur in einer andern Tonart. Es fragt sich nun: Wessen Geist hat in geheimnißvoll freundlichen Mittheilungsstunden dem andern Geiste den Walzer eingehaucht? oder: Wie und durch welchen Rapport wird es möglich, dass zwey Tänze eins sind? U. A. w. g.

Erklärung.

Das unter dem Titel: „Dernière pensée musicale de C. M. de Weber in Paris bey J. Pleyel et Comp.“ (Propriété des éditeurs)* erschienene Andante Energico ist nichts anderes, als ein von mir componirter Walzer, welcher in der Sammlung: „Dances brillantes pour le Piano-forte. Oeuv. 26,“ unter Nr. 5 befindlich, schon 1822 von mir componirt, 1824 im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen, und leider zu seinem Nachtheile etwas verändert ist.

So wenig ehrenvoll ich es auch halte, mich wegen Autorschaft um einen Walzer zu streiten, so glaube ich doch, dass dergleichen Vorfälle öffentlich gerügt werden müssen, damit das Publicum nicht betrogen werde; es möchte sonst wohl bald alle Musikalien mit Misstrauen in die Hände nehmen, wenn sich zum lieben Nachdruck noch verfälschte Titel gesellen.

Dresden, d. 5. July 1829. C. G. Reissiger.

– bereits 1820 ergeben, als die beiden Komponisten in Leipzig u.a. mit Friedrich Wieck zusammentrafen. Reissiger spielte damals Variationen auf dem Pianoforte, und Weber zeigte sich beeindruckt vom Klavierspiel³. Erneuert und vertieft wurde die Bekanntschaft im Herbst 1823, als Reissiger dem Dresdner Hoftheater seine Oper *Didone abbandonata* anbot. Sie wurde nicht zuletzt dank Webers Zuspruch angenommen, darüberhinaus unter dessen Leitung einstudiert und auch (mit passablem Erfolg) dreimal aufgeführt. Nach der Premiere am 31. Januar 1824 notierte Weber in sein Tagebuch ein ambivalentes *so so*, die zweite Vorstellung am 4. Februar geriet nach seiner Meinung *besser*. Erst am 5. Februar kam Reissiger in Dresden an und machte sofort Weber seine Aufwartung⁴. Er traf in den nächsten Tagen noch mehrfach mit Weber zusammen⁵, eine Aufführung seiner Oper sollte er allerdings erst am 25. Februar erleben. Die am 18. Februar geplante Vorstellung mußte wegen Krankheit der Sängerin Sandrini abgesagt werden⁶ – statt dessen spielte man *Tancredi*. Aber Reissigers *langweiliger Aufenthalt*⁷ sollte sich doch auszahlen. *Zuerst muß ich Weber die größte Achtung und Dankbarkeit zollen, denn er hat das Möglichste getan, das Orchester hat mich überrascht und, ich wünschte wohl, Sie könnten diese Oper einmal hören, bloß um das Orchester zu bewundern*, konnte er am 26. Februar an den befreundeten Berliner Fabrikanten Stobwasser melden⁸.

1826 war Reissiger bereits als Lehrer am königlichen Kirchenmusikinstitut in Berlin etabliert, als er die ehrenhafte Berufung erhielt, Kapellmeister und ein Jahr später Königlicher Musikdirektor in Dresden zu werden und damit die Nachfolge Carl Maria von Webers anzutreten. In diesem wichtigen, mit großem Engagement und Fleiß versehenen Amt verblieb er bis zu seinem Tode am 7. November 1859. Nicht unerwähnt bleiben soll, daß es Reissiger war, der erstmals in Dresden Beethovens 9. Sinfonie aufführte. Daran, daß er lange Zeit weniger hoch eingeschätzt war als es seiner Bedeutung und seinem Können entsprach, ist vermutlich Richard Wagner nicht unschuldig, der sich aus verletzter Eitelkeit zum Teil recht böse über Reissiger ausließ, ihn sogar wider besseres Wissen bezichtigte, er habe 1842 versucht, die Aufführung von Wagners *Rienzi* in Dresden zu hintertreiben. Hans Schnoor rückt in seinem verdienstvollen Buch *Dresden – Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur* die Verhältnisse wieder zurecht und widmet Reissiger u.a. die nachfolgend wiedergegebenen Zeilen, denen ein ausführlicher Rückblick auf die Dresdner Erstaufführung von Webers *Oberon* am 24. Februar 1828 vor-

³ Webers Tagebuchnotiz vom 26.7.1820: *Mittag bei Weiß. [...] ich spielte nach Tische Sonate As. Rondo Es. der junge Reissiger spielte Variat. mit Talent. H. und Mad. Wiek waren da.*

⁴ vgl. Webers Tagebuch, Notiz am 5.2.1824: *Reissiger kam an, brachte mir Brief von Lichtenstein.* Reissiger beschreibt die Begegnung in seinem Brief an Stobwasser vom 5.2.1824, vgl. Kurt Kreiser, *Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden*, Dresden 1918, S. 20/21.

⁵ vgl. Webers Tagebuch 9.2., 25.2., 26.2.1824

⁶ vgl. Brief an Stobwasser vom 18.2.1824, in Kurt Kreiser, a.a.O. S. 21/22

⁷ a.a.O. S. 21

⁸ vgl. Brief an Stobwasser vom 26.2.1824, in Kurt Kreiser, a.a.O. S. 23

angegangen war⁹:

Mit dieser Oberon-Aufführung hatte sich auch jener Mann in künstlerisch hoher Form bestätigt, dem das Geschick die schwere Mission der Nachfolge Webers als musikalischer Führer der Deutschen Oper zugebracht hatte: Karl Gottlieb Reißiger. Vom Historischen her betrachtet ist nichts verkehrter, als Reißiger mit dem Maßstab wohlwollender Geringschätzung zu messen, wie es Wagner bei jeder sich anbietenden Gelegenheit tat. Reißiger als Orchesterführer war zwar kein Weber, kein Wagner, und es konnte nur als ein doppeltes Unglück angesehen werden, daß ihn die Geschichte zwischen solche Genies gestellt hat. Aber es ist andererseits auch unbestreitbar, daß Reißiger diese Nachbarschaft mit Würde und fachlicher Tüchtigkeit getragen hat. Seine romantischen Kompositionen – er war einer der schreibseligsten Tonsetzer des Jahrhunderts – stellen sogar stilistisch eine gewisse Verbindung zwischen der Kunst des älteren und des jüngeren Meisters dar. Die Zeitgenossen gewannen eine gute Meinung von Reißiger, sie glaubten, Weber würde sich freuen, "könnte er Zeuge sein, welch' herrliche Früchte das von ihm mit vielem Schweiß errichtete deutsche Institut trägt".

Um zum Schluß noch einmal auf den Anfang zurückzukommen. Auch Weber blieb natürlich nicht davon verschont, "plagiiert" zu werden. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit, wenn auch nur vier Takte lang, hat jeder im Ohr, der sich gelegentlich von der Fernseh-Werbung berieseln läßt: Mit dem zum Abschluß wiedergegebenen Themenbeginn des *Andante con Variazioni* (WeV T.1/4, JV 12), dem vierten der *Six petites Pièces Faciles pour le Piano-Forte à quatre mains* wirbt seit Jahren eine große deutsche Versicherungsgesellschaft für ein sorgenfreies, unbeschwertes Leben. Weber hätte darüber milde gelächelt und es sicherlich mit Fassung und Humor getragen.

12. N. 4. Andante con Variazioni. Amoroso.

The image shows a musical score for two hands, Primo (right) and Secondo (left), in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Primo part is marked 'legato' and 'p'. The Secondo part features a steady accompaniment of eighth notes. The score is for the beginning of the piece, showing the first four measures.

⁹ Hans Schnoor, *Dresden - Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 168

"... EIN GEDICHT RECHT WOHL GEFALLEN KANN"

Ein Arbeitsbericht zu Carl Maria von Webers Schauspielmusik¹

von Oliver Huck, Detmold

Das heftigste Unrecht im Kapitel 'Bühnen-Musiken' jedoch ist Carl Maria v. Weber widerfahren, weil man es bisher – seit über hundert Jahren – für nicht erforderlich hielt, seine Werke überhaupt zu drucken.²

Die Schauspielmusik gehört, wie Constantin Floros zurecht bemerkt hat, zur terra incognita in Carl Maria von Webers Schaffen³. Der Grund dafür ist (neben dem Mangel an einer zuverlässigen Ausgabe) darin zu sehen, daß sich die Darstellungen zur Geschichte der Schauspielmusik bisher primär an den Dramen bedeutender Dichter orientiert haben und nicht wenige der von Weber vertonten Dramen als *literarische Totgeburten erster Klasse*⁴ betrachtet wurden. Symptomatisch ist die Einschätzung von Franz Mirow⁵:

C. M. v. Weber brauchen wir in diesem Zusammenhang kaum näher zu behandeln. Seine "Preziosa"-Musik (so herrlich sie als musikalisches Werk ist) hat rein lyrischen Charakter und kann P. A. Wolffs Machwerk nicht erträglicher machen; die Wolfsschlucht-Szene im "Freischütz" aber gehört trotz ihrer melodramatischen Konzeption und ihrer engen Verbundenheit mit den Voglerschen Grundprinzipien der Schauspielkomposition ins Gebiet der Operngeschichte, von welcher sie ja auch zur Genüge behandelt wurde.

Drei Aspekte, die das Bild Webers und seiner Schauspielmusik prägten, sind hier genannt: Das einzig bekannte Werk dieser Gattung ist die Musik zu *Preciosa*. Weil Wolffs Schauspiel jedoch nicht zum Kanon der Nationalliteratur gezählt, sondern als *Machwerk* verworfen wird, spielt Webers Musik zu diesem Drama in den Darstellungen zur Geschichte der Schauspielmusik

¹ Die folgenden Ausführungen zu Webers Schauspielmusik sind eine kurze Zusammenfassung einiger Ergebnisse meiner im Oktober 1994 an der Universität Paderborn bei Prof. Dr. Gerhard Allroggen eingereichten Magisterarbeit *Die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* und zugleich ein Arbeitsbericht zu Bd. 10, Serie III der *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*.

² Leopold Hirschberg, *Webers Musik zu Grillparzers "Sappho"*, in: *Die Musik*, Jg. 18, Heft 9 (Juni 1926), S. 652

³ vgl. Constantin Floros, *Carl Maria von Weber - Grundsätzliches über sein Schaffen*, in: *Carl Maria von Weber*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1986 (= *Musik Konzepte*, Bd. 52), S. 5

⁴ Leopold Hirschberg, *Ein verschollenes "Agnus Dei" Carl Maria von Webers*, in: *Zeitschrift für Musik*, Jg. 93, Nr. 6 (Juni 1926), S. 333

⁵ Franz Mirow, *Zwischenaktmusik und Bühnenmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit*, Berlin 1927 (= *Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 37), S. 72. In gleicher Weise äußerte sich auch Edgar Istel, *Schauspielmusik*, in: *Das literarische Echo*, Jg. 9, Nr. 17 (1. Juni 1907), Sp. 1291: *Webers 'Preziosa' [...] läßt bedauern, daß eine so herrliche Musik, die zum ersten Mal mit vielem Geschick charakteristische Exotik einführte, an ein so völlig unmögliches Machwerk, wie es das Schauspiel Pius Alex. Wolfs ist, verwendet wurde.*

keine Rolle. Webers Schaffen und seine Bedeutung werden dabei letztlich wieder einmal auf den *Freischütz* reduziert. Gerade der *Freischütz* verweist jedoch auf Webers eigene Schauspielmusik, die im wesentlichen in dem Jahrzehnt zwischen seiner Abreise aus Darmstadt 1811 und der Uraufführung des *Freischütz* 1821 entstanden ist. In dieser Zeit schrieb er nicht nur seine bekannteste Oper, sondern auch 22 der insgesamt 24 Kompositionen für die Schauspielbühne. Allein drei dieser Werke komponierte Weber zu Schauspielen des *Freischütz*-Librettisten Friedrich Kind, der hierin den Grundstein für die Zusammenarbeit bei der Oper gesehen hat⁶. Nicht zu übersehen ist zudem, daß Webers Erfolg eine doppelte Ursache hatte: *Der Freischütz* und *Preciosa* erschienen beinahe gleichzeitig auf der Bühne. Mit diesem Erfolg brach Webers kompositorisches Schaffen für die Schauspielbühne – abgesehen von einem *Festspiel* für den sächsischen Hof – ab.

Ich möchte hier zur Orientierung zunächst eine Übersicht über Webers Schauspielmusik geben:

WeV	JV	Titel	Dichter / Quellen	Premiere
F. 1	75	Turandot	Friedrich Schiller / Carlo Gozzi, <i>Turandot</i>	Stuttgart: 20.9.1809
F. 2	110-113	Der arme Minnesänger	August von Kotzebue	München: 9.6.1811
Prag				
F. 3	Anh. 43-45	Das österreichische Feldlager	Heinrich Schmidt / Friedrich Schiller, <i>Wallensteins Lager</i>	24.10.1813
F. 4	Anh. 48	Romeo und Julia	William Shakespeare	9.12.1813
F. 5	186-187	Lieb' und Versöhnen oder die Schlacht bei Leipzig	Friedrich Wilhelm Gubitz	Prag: 18.10.1815 Berlin: 3.4.1816
F. 6	189	Gordon und Montrose oder der Kampf der Gefühle	Georg Reinbeck / Otto Friedrich von Diericke, <i>Eduard Montrose</i>	Prag: 19.11.1815 Dresden: 20.3.1817
F. 7	195 und Anh. 62	Diana von Poitiers	Ignaz Franz Castelli / ?	4.9.1816
Dresden				
F. 8	214	König Yngurd	Adolph Müllner	Dresden: 14.4.1817 Berlin: 9.6.1817

⁶ vgl. Friedrich Kind, *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Akten. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig: Göschen 1843, S. 123: *Wir waren, wie die alten Troubadoure, gleichsam Dichter und Harfner in einem.*

F. 9	Anh. 65 und 85	Die Ahnfrau	Franz Grillparzer	18.9.1817
F. 10	220	Donna Diana	Carl August West (Joseph Schreyvogel) / Agustín Moreto y Cavana, <i>El Desdén con el Desdén</i>	2.10.1817
F. 11	222	Der Weinberg an der Elbe	Friedrich Kind	15.11.1817
F. 12	223	Das Nachtlager in Granada	Friedrich Kind / Ballade: August Friedrich Ursinus nach Thomas Percy und Ginés Pérez de Hita	22.11.1818
F. 13	225	Das Turnier zu Kronstein oder Die drei Wahrzeichen	Ignaz Franz Holbein	3.3.1818
F. 14	227	Das Haus Anglade, oder die Vorsehung wacht	Theodor Hell (Karl Theodor Winkler) / Narciss Fournier und Frédéric, <i>La Famille d'Anglade ou le Vol</i>	13.4.1818
F. 15	237	Der Tod Heinrichs IV.	Eduard Gehe	6.9.1818
F. 16	240	Sappho	Franz Grillparzer	18.7.1818
F. 17	243	Der Abend am Waldbrunnen	Friedrich Kind	11.1.1819
F. 18	Anh. 71	Die Zwillinge	Friedrich Maximilian Klinger, bearb. von August Rublack	18.8.1818
F. 19	246	Liebe um Liebe	August Rublack	20.9.1818
F. 20	273	Carlo	Georg Graf von Blankensee	Berlin: 5.4.1820
F. 21	276	Der Leuchtturm	Ernst von Houwald	24.4.1820
F. 22	279	Preciosa	Pius Alexander Wolff / Miguel de Cervantes, <i>La Gitanilla</i>	Berlin: 14.3.1821
F. 23	280	Der Kaufmann von Venedig	William Shakespeare	1.2.1821
F. 24	289	Festspiel "Den Sachsensohn vermählet heut"	Ludwig Robert	28.11.1822

Durch die rege Sammlertätigkeit von Friedrich Wilhelm Jähns sind 20 von 24 Schauspiel-
musiken ganz oder zumindest teilweise erhalten geblieben⁷. In seinem Werkverzeichnis traf
Jähns bezüglich der Echtheit einzelner Sätze jedoch eine Reihe von zweifelhaften Entschei-
dungen. Den Ausschlag für oder gegen die Zuschreibung an Weber gaben dabei nicht die Quellenla-
ge, sondern stilkritische Erwägungen. Jähns hat damit eine Situation geschaffen, in der heute,

⁷ Als verloren müssen die Musik zu *Das österreichische Feldlager*, *Romeo und Julia*, *Die Ahnfrau* und *Die Zwillinge* gelten.

bei einer durch den Verlust der Manuskripte des Dresdner Theaterarchivs⁸ weitaus schlechteren Quellenlage, in einigen Fällen zunächst die Frage nach der Autorschaft Webers neu gestellt werden mußte. Dabei wurde deutlich, daß sowohl jene Stücke, die bereits Jähns für zweifelhaft gehalten hatte (JV Anh. 86, Anh. 87 und Anh. 97), als auch der von Jähns für eine Komposition Webers gehaltene *Andantino*-Satz aus der Musik zu *Das Haus Anglade* (JV 227) nicht von Weber komponiert worden sind.

Zu *Donna Diana* hat Weber offenbar nur ein 8-taktiges *Duo* (WeV F.10, JV 220) für zwei Gitarren komponiert. Neben den beiden Stücken, für die bereits Jähns Adalbert Gyrowetz als Komponist ermittelt hatte⁹, konnte das *Menuett* als eine Komposition Leonhard von Calls identifiziert werden¹⁰. Die *Romanze* findet sich in einem Druck mit Werken von Joseph Küffner¹¹. Im Gegensatz zu Schwarz-Reiflingen, der Weber als Komponisten und Küffner lediglich als Arrangeur dieser *Romanze* ansieht¹², gehe ich davon aus, daß es sich um eine Komposition Küffners handelt, da Küffner seine Arrangements ansonsten stets als solche kenntlich gemacht hat, die unterschiedlichen Tonarten (C-Dur in Dresden bzw. A-Dur bei Küffner) als Fehler beim Abschreiben aus Küffners Druck am ehesten zu erklären sind¹³ und in Dresden vermutlich nicht alle Stücke zu *Donna Diana*, die Jähns angibt, gleichzeitig verwendet wurden¹⁴, so daß das Datum des Druckes (1824) nicht gegen Küffners Autorschaft spricht.

⁸ Trotz mehrmaliger Anfragen im Archiv des heutigen Staatsschauspiels Dresden konnte bisher keine der bei Jähns genannten Quellen des ehemaligen Hoftheaterarchivs nachgewiesen werden. Es existiert allerdings ein noch nicht gesichteter Depotbestand, der jedoch derzeit nicht zugänglich ist.

⁹ vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 232

¹⁰ Es handelt sich um den fünften Satz, *Menuetto cantabile*, aus dessen 1811 erschienenem *Notturmo* op. 89. Vgl. 4^{me} / NOTTURNO / pour / Flûte, Alto & Guitarre, / Composé et dédié / à Madame Eleonore Inkey de Passin / née Comtesse d'Hoditz. / Par / LEONARD DE CALL / Œuvre 89. / Prix: 3 Francs. / A BONN chez N. Simrock. / Deposée à la Bibliothèque Imperiale. [PN 852; die Zählung 4^{me} und die Opuszahl sind handschriftlich ergänzt] Für die Hilfe bei der raschen Beschaffung dieser und anderer Quellen möchte ich Herrn Frank Ziegler herzlich danken.

¹¹ Nr. 7 der VIII PIÈCEN / für / zwei / Gitarren, komponirt / und seinem Freunde / Stadelmaier gewidmet / von / J: KÜFFNER. / 140.tes Werk. / [...] / Offenbach a/M, bey Joh. André. [PN 4749] Vgl. dazu auch Matthias Henke, *Joseph Küffner. Leben und Werk des Würzburger Musikers im Spiegel der Geschichte*, Bd. 2, Tutzing 1985, S. 177.

¹² vgl. Erwin Schwarz-Reiflingen, *Die Gitarre in C. M. v. Webers Musik zu Donna Diana*, in: *Die Gitarre*, Jg. 9, Heft 3/4 (1928), S. 26

¹³ Die Stimme der Gitarre 1 ist im Druck in A-Dur notiert, erklingt durch den geforderten Aufsatz des Kapodasters auf dem dritten Bund jedoch in C-Dur. Die Stimme der Gitarre 2 ist klingend in C-Dur notiert.

¹⁴ Zum Problem der Zuordnung der einzelnen Musikstücke zu den Regieanweisungen vgl. Oliver Huck, *"Glaub mir, der Ton der Laute, malet meine Liebe nicht!"*. *Carl Maria von Weber und die Gitarre II*, in: *Gitarre und Laute*, Jg. 15, Nr. 6 (November/Dezember 1993), S. 14-15. Mein Plädoyer, aufgrund der Widersprüche bei Jähns bis zum Beweis des Gegenteils alle Stücke zu *Donna Diana* Weber zuzuschreiben, ist durch die neue Quellenlage hinfällig geworden.

Von der Ballettmusik zu *Das Haus Anglade* hatte Jähns den abschließenden zwölftaktigen *Andantino*-Satz Weber zugeschrieben¹⁵. Diese Ballettmusik wurde jedoch in Dresden nicht bei der Premiere des Schauspiels am 13. April 1818, sondern erst bei Aufführungen am 22. und 27. Januar 1822 gespielt¹⁶ und das Ballett zudem später als selbständiges Divertissement aufgeführt¹⁷. Bei dieser Ballettmusik handelt es sich offenkundig um eine Zusammenstellung mehrerer bereits vorhandener Musiknummern, deren Orchesterbesetzung von der in Webers *Tanz und Gesang* (JV 227) abweicht. Das Ballett wurde vor dem Lied des Troubadours getanzt und der abschließende *Andantino*-Satz ist lediglich eine Verbindung zwischen Ballettmusik (Schluß in F-Dur) und dem *Tanz und Gesang* (G-Dur) durch eine simple Sequenzierung des Kopfmotivs (T₈₋₇ TP⁷ [=D⁷]). Nichts spricht für eine Autorschaft Webers.

Auch der von der Harfe begleitete Monolog zu Grillparzers *Sappho* (JV Anh. 87) stammt wahrscheinlich nicht von Weber, wie bereits Jähns vermutet, Hirschberg aber später bezweifelt hat¹⁸. Auf diese Szene wurde in der Dresdner Kritik erstmals bei einem Gastspiel, das Sophie Schröder 1819 als Sappho gab, hingewiesen¹⁹ und es ist damit zu vermuten, daß diese gefeierte Sappho-Darstellerin die Musik mitgebracht hat. Zudem fällt auf, daß die Satztechnik in der Harfenstimme (z. B. Übergreifen der Hände) anders angelegt ist, als in Webers Werken für dieses Instrument (WeV F.6, JV 189 und WeV F.21, JV 276).

Die in Dresden aufbewahrte Ouvertüre, die angeblich zum *österreichischen Feldlager* gehört, wurde Weber untergeschoben²⁰. Hingegen könnte der *Kriegseid* (WeV H.3, JV 139), dessen Text neben zahlreichen anderen Zitaten in *Das österreichische Feldlager* eingearbeitet ist, in der Prager Aufführung verwendet worden sein und ist möglicherweise mit dem von Jähns als *Quodlibet* (JV Anh. 45) bezeichneten Satz identisch²¹.

Aufgrund der Kritiken zu den Berliner Aufführungen von *Lieb' und Versöhnen* ist zu vermuten, daß das von Jähns nicht datierbare Arrangement von *Heil dir im Siegerkranz* (JV 247) bei diesen Aufführungen gesungen wurde²². Auf dem Manuskript hat Jähns einen Schriftzug des

¹⁵ vgl. Jähns (*Werke*), S. 247

¹⁶ vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 16, Nr. 22 (18. März 1822), S. 268

¹⁷ vgl. *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 77 (30. März 1822), S. 308

¹⁸ vgl. Jähns (*Werke*), S. 441, hingegen: Hirschberg (*Sappho*), S. 653

¹⁹ vgl. *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 184 (3. August 1819)

²⁰ vgl. Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 4689-N-9. Die Ouvertüre verwendet ein Thema aus *Lützow's wilde Jagd* (JV 168) - einem Lied, das Webers erst ein Jahr nach der Aufführung des *Feldlagers* komponierte.

²¹ vgl. Jähns (*Werke*), S. 432. 'Quodlibet' ist ein Lesefehler [recte: Quartett], vgl. TB, 22. Oktober 1813. Zum ursprünglichen Anlaß und zur Entstehungsgeschichte des *Kriegseids* (WeV H.3, JV 139) vgl. Jürgen Mainka, *Carl Maria von Weber und die antinapoleonische Unabhängigkeitsbewegung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 29, Nr. 1 (Januar 1987), S. 73-75.

²² vgl. hierzu: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 42 (6. April 1816): *Die Musik-Einleitung von C. Maria von Weber zu dem kleinen Schauspiel 'die Schlacht bei Leipzig' war sehr kurz, aber zweckmäßig. Ergreifender wirkte indeß die Melodie des Volksliedes: 'Heil dir im Sieger-Kranz!' am Schluß, auf alle, für König und Vaterland treu fühlenden Herzen.*

Sängers Stümer identifiziert²³, der bei diesen Aufführungen mitgewirkt hat. Weber spricht zudem in einem Brief vom 20. Januar 1816 an Johann Gänsbacher davon, daß er zu einem Stück von Gubitz 3 Lieder mit Orchester komponiert habe.

Webers Kompositionstätigkeit in der Gattung Schauspielmusik stand in engem Zusammenhang mit seinen jeweiligen dienstlichen Verpflichtungen: In Prag, wo Weber das Amt eines Direktors der Oper inne hatte, war er nicht für die Schauspielmusik zuständig, wie seine Notizen aus dieser Zeit belegen²⁴. Die hier entstandenen Werke sind Gelegenheits- bzw. Gefälligkeitskompositionen. *Das österreichische Feldlager*, eine aktualisierte und durch bekannte Liedtexte von Goethe, Koerner, Collin und Castelli erweiterte Adaption von Schillers *Wallensteins Lager*, wurde als Festspiel zur Feier des Sieges in der Schlacht bei Leipzig innerhalb von drei Tagen geprobt und aufgeführt²⁵. Den Chor zu *Romeo und Julia* komponierte Weber für eine Benefizvorstellung des Schauspielers Franz Rudolf Bayer²⁶. Die beiden Lieder zu *Lieb' und Versöhnen* entstanden auf die Bitte von Friedrich Wilhelm Gubitz hin²⁷, der das Schauspiel im Rahmen eines groß angekündigten Wohltätigkeitskonzertes am 3. und 17. April 1816 in Berlin aufführen ließ. Webers Freund Georg Reinbeck hatte nach eigenem Bekunden Schwierigkeiten, sein Trauerspiel *Gordon und Montrose* auf die Bühne zu bringen²⁸. Weber half ihm dabei nicht nur in Prag, sondern später auch in Dresden.

In Dresden, wo Weber als Musikdirektor der deutschen Oper und des deutschen Schauspiels angestellt wurde, war er vor allem zu Beginn seiner Tätigkeit für die Musik im deutschen Schauspiel zuständig. In dieser Zeit entstanden eine ganze Reihe von Kompositionen zu Dramen von Mitgliedern des Dresdner Liederkreises (WeV F. 11, 12, 14, 15 und 17) und zu erfolgreichen Dramen der Zeit (WeV F. 8, 9, 10, 13 und 16). Erstaunlich ist dabei, daß Webers Musik in den Kritiken, die seine Freunde August Böttiger für die *Dresdner Abend Zeitung* und Karl Theodor Winkler für das *Morgenblatt für gebildete Stände* schrieben, nur selten erwähnt wird. Nach 1818 komponierte Weber nur noch vereinzelt Schauspielmusik, vor allem zu Festspielen für den Hof (WeV F. 11, 19 und 24).

Eine Sonderstellung nehmen die Musik zu *König Yngurd* und *Preciosa* ein. Hierbei handelt es sich um Auftragsarbeiten für den Berliner Intendanten Karl Graf Brühl, die in Zusammenhang mit dessen Bemühungen, Weber nach Berlin zu verpflichten und mit Brühls Interesse an

²³ vgl. Jähns (*Werke*), S. 269

²⁴ vgl. Jaroslav Bužga, *Carl Maria von Webers Prager Notizenbuch (1813-1816)*, in: *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, hg. von Horst Seeger und Mathias Rank, Bd. 8, Berlin 1985, S. 29-32 und 36-37

²⁵ In Wien wurde das Stück am 23. Oktober 1813 mit Musik von Ignaz Seyfried gegeben.

²⁶ vgl. TB, 9. Dezember 1813: *Chor zu Romeo und Julie für Bayer gemacht [...] ins Theater Bayers Benefice. Rom: und Julie. Chor singen lassen.*

²⁷ vgl. TB, 6. Oktober 1815: *Brief von Gubitz erhalten*. Weber komponierte die beiden Lieder am 10. und 12. Oktober und übersandte sie Gubitz am 13. Oktober 1815.

²⁸ vgl. dazu Georg Reinbeck, *Sämmtliche dramatische Werke. Nebst Beiträgen zur Theorie der deutschen Schauspieldichtung und zur Kenntniß des gegenwärtigen Standpunktes der deutschen Bühne*, Bd. 4, Coblenz: Hölscher 1819, S. 188

einer musikalischen Ausstattung der gehobenen Schauspiele²⁹ gesehen werden können. Nach dem Erfolg des *Freischütz* 1821 nahm Weber keine Aufträge mehr für Schauspielmusik an, wie seine abschlägigen Antworten in Bezug auf Michael Beers Drama *Der Paria* zeigen³⁰.

Webers Umgang mit der Schauspielmusik war vielfach von praktischen Überlegungen geleitet, er griff immer wieder auf frühere Werke, die er umarbeitete, zurück³¹. In dem Bewußtsein der geringen Wirkungsmöglichkeiten der Schauspielmusik³² hat Weber zudem einzelne Stücke später wiederverwendet³³.

Weber ging es in der Schauspielmusik nicht um eine Interpretation der Dramen in einer Ouvertüre oder Zwischenaktmusik, er schrieb vor allem effektvolle Musik zu den von den Dichtern geforderten Liedern und Instrumentalstücken, die einen illustrativen Charakter hat³⁴. Eine neue Ouvertüre komponierte er nur zu *Preciosa*, für *Turandot* brachte er eine ältere Komposition in eine endgültige Gestalt. Während diese beiden Ouvertüren durch die Verwendung einer *Couleur locale*³⁵ in den Schauplatz der Handlung einführen, hat Weber Dramen, die diese Möglichkeit

²⁹ vgl. hierzu Marieluise Hübscher, *Die Königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl (1815-1828)*, Diss. Berlin 1960, S. 183

³⁰ vgl. die Briefe vom 27. November 1823 an Michael Beer und vom 4. Dezember 1823 an Graf Brühl, sowie den Brief vom 10. Dezember 1823 an Hinrich Lichtenstein: *Den 4t erhielt ich Brief von Brühl, wegen einer Ouverture zu den Paria von Michael Beer. es that mir leid es abschlagen zu müssen, aber dergl. Arbeiten mache ich nicht mehr.*

³¹ Die *Ouverture Chinesa* (WeV M.1, JV Anh. 28) wurde zur Ouvertüre zu *Turandot*, der erste Satz der *Harmonie in B* (WeV O.2, JV Anh. 31) ging als Nr. 6 in die Musik zu *Heinrich IV.* ein, *Preciosas Tanz* (WeV F.22, JV 279/ Nr. 4) ging aus dem *Tedesco* (WeV O.7, JV 191) hervor, der seinerseits auf einem *Favoritwalzer* (WeV S.8/1, JV 143) basiert und der instrumentale Einleitungssatz zu Roberts *Festspiel* (WeV F.24, JV 289/ Nr. 2) ist eine Umarbeitung des *Adagios* aus der *Symphonie Nr. 2 C-Dur* (WeV M.3, JV 51).

³² vgl. etwa Webers Brief vom 11. Dezember 1818 an Friederike Koch: *Meine Musik zu Rublaks Stük kann nicht weiter wirken.*

³³ Vor allem die Musik zu *Heinrich IV.* diente Weber als Steinbruch musikalischer Ideen. Den Tanz (Nr. 2) hat Weber zu einem *Alla Siciliana* für Klavier zu vier Händen (WeV T.3/5, JV 236) umgearbeitet, die melodramatische Begleitung (Nr. 5) war zunächst für die zweite Szene im zweiten Akt des *Oberon* vorgesehen, wurde dann aber gestrichen (vgl. Leopold Hirschberg, *Reliquienschein des Meisters Carl Maria von Weber*, Berlin u. a. 1927, S. 159) und der Krönungsmarsch (Nr. 9) in das Finale des dritten Aktes (Nr. 22) des *Oberon* integriert. Das nachträglich zu *Euryanthe* arrangierte *Pas de cinq* ist hingegen nicht aus der Musik zu *Heinrich IV.*, sondern direkt aus der *Harmonie in B* (WeV O.2, JV Anh. 31) hervorgegangen. Einzelne Motive aus dem zweiten Lied zu *Lieb' und Versöhnen* (WeV F.5 Nr. 2, JV 187) hat Weber in Rezitativ und Arie (Nr. 4 und 5) seiner Kantate *L'Accoglienza* (WeV B.13, JV 221) wieder aufgegriffen.

³⁴ Die theoretische Diskussion um die Schauspielmusik drehte sich zu Webers Zeit vor allem um die Ouvertüren und Zwischenaktmusiken. Hinweisen möchte ich dabei auf einen Aufsatz von Gottfried Weber, *Über Musikstücke bey dem romantischen Trauerspiele*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Jg. 1, Nr. 8 (20. Februar 1817), Sp. 58-62.

³⁵ Zu den mutmaßlichen *nazional-karakteristischen* Melodien, die Weber in seiner Musik zu *Das Nachtlager in Granada*, *Das Haus Anglade* und *Preciosa* verwendet hat, waren bisher keine Quellen zu finden, die Quellen

nicht bieten, eigene Ouvertüren vorangestellt, die am jeweiligen Aufführungsort noch unbekannt waren³⁶.

Weber verwendete zur Begleitung der Lieder im Schauspiel in der Regel nur einzelne Instrumente, insbesondere die Gitarre³⁷, aber auch die Harfe (WeV F. 6 und 21), und erreichte damit jene Realitätstreue, wie sie etwa E. T. A. Hoffmann forderte³⁸. Eine Ausnahme bildet dabei die Musik zu höfischen (WeV F. 11, 19 und 24) und patriotischen (WeV F. 3 und 5) Festspielen. Hier erforderte die Gattung des Festspiels eine Musik, die dem Zweck höfischer Repräsentation bzw. den monumentalen Posen der Siegesfeiern durch eine große Orchesterbesetzung Rechnung trägt³⁹. Eine zweite Ausnahme ist die Musik zu *Preciosa*. Durch die von Wolff nicht vorgesehene melodramatische Verknüpfung einzelner Szenen erlangt die Musik hier eine gewisse Selbständigkeit. Dennoch gibt es keinen Grund, bei der Musik zu *Preciosa* von einem Singspiel zu sprechen: Der geringe Umfang (ein Lied, vier Chöre) und der geringe gesangstechnische Anspruch der Musik sprechen, ebenso wie die Gestaltung des Textes als Versdrama, gegen eine Zuordnung zur Gattung des Singspiels. Diese Zuordnung ist ein rezeptionsgeschichtliches Phänomen, das auf dem großen Erfolg von Webers Musik beruht, der dazu führte, daß sich das Interesse an der *Preciosa* vom Text auf die Musik verlagert hat und somit Wolffs *Preciosa* zu Webers *Preciosa* wurde⁴⁰.

Weber hat sich über keines der Dramen, zu denen er Musik komponiert hat, wertend geäußert und es berechtigt nichts zu der Annahme, daß er die Qualität der Texte für so gering gehalten hat, wie viele seiner späteren Fürsprecher. Vergleicht man Webers Kompositionen mit den ästhetischen Vorstellungen einzelner Dichter, so fällt auf, daß eine Übereinstimmung vor allem

zu Webers Musik zu *Turandot* sind bereits bei Gaynor Grey Jones, *Backgrounds and themes of the operas of Carl Maria von Weber*, Diss. Cornell 1972, S. 250-254 ausführlich dokumentiert.

³⁶ Die Ouvertüre zu *Peter Schmoll* (WeV M.4, JV 54) zu *Lieb' und Versöhnen*, die Ouvertüre zu *Der Beherrscher der Geister* (WeV M.5, JV 122) zu *König Yngurd* und die Ouvertüre aus *Silvana* (WeV C.5, JV 87) zu Roberts Festspiel.

³⁷ zu WeV F. 2, 7, 10, 12, 17 und 23 vgl. auch Huck, a. a. O., S. 14-17

³⁸ vgl. E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963, S. 174: *Im Schauspiel [...] soll das Lied wirklich ein Lied sein, wie man es wohl im Leben anstimmt, und da vernichtet die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effekt des Ganzen. [...] Rez. würde zu solchen, in Schauspielen vorkommenden Liedern höchstens die Begleitung setzen, welche von den auf dem Theater befindlichen Personen, wenigstens scheinbar, ausgeführt werden kann.*

³⁹ vgl. hierzu Peter Sprengel, *Die inszenierte Nation, Deutsche Festspiele 1813-1913*, Tübingen 1991, S. 17. Sprengel weist zudem darauf hin (S. 30), daß die Festspieldichtung häufig einen *Kantatencharakter* aufweist, so daß es mir, wenn man zudem die szenischen Anweisungen bei Robert berücksichtigt, in Bezug auf Webers Musik zu Roberts Festspiel sinnvoller scheint, dieses Werk, wie auch die anderen Festspiele, den Schauspielmusiken zuzurechnen, als es, wie von Jähns (*Werke*), S. 19 vorgeschlagen, den Huldigungskantaten zuzuordnen.

⁴⁰ vgl. zu *Preciosa* insbesondere auch: Frank Ziegler, *Preciosa - Schauspielmusik zwischen Bühne und Konzertsaal*, in: *ProgrammBuch zum Konzert der Staatskapelle Berlin am 22. und 23. Juni 1994*, Berlin 1994

zwischen Weber und Friedrich Kind zu verzeichnen ist⁴¹. Kinds Dramenkonzeption basiert auf einer Gattungskombination, die auf der Grundlage der Idylle andere Künste, vor allem auch die Musik, in besonderem Maße mit einbezieht. Kind faßt seine Ideen selbst zusammen: *Darf man aber vollends Rede, Mimik und Musik zu Hülfe nehmen, so ist es ja augenscheinlich noch gewisser, daß etwas ächt Künstlerisches erzeugt werden könne.*⁴² Die Bedeutung von Webers Musik zu Kinds Dramen wird durch die gemeinsame Publikation von Text und Musik noch unterstrichen⁴³.

Will man sich Webers musiktheatralischem Schaffen nicht von den gängigen, am *Freischütz* entwickelten Vorurteilen aus nähern, bedarf es einer Beschäftigung mit jenen Gattungen der Vokalmusik, die Weber in dem Jahrzehnt, das zwischen *Silvana* und *Abu Hassan* und der Uraufführung des *Freischütz* liegt, besonders gepflegt hat. Neben der Schauspielmusik sind dies die Kantate, die Konzertarie und eine Reihe von Opernbearbeitungen - ein Bereich in Webers Schaffen, der bisher nur wenig Beachtung gefunden hat und den ich daher noch weiter verfolgen werde.

⁴¹ Grillparzers Polemiken gegen Weber sind hinlänglich bekannt. Neben Grillparzer und Kind hat sich von den oben genannten Dichtern nur Adolph Müllner explizit zu Webers Musik geäußert, wobei sein Brief vom 27. August 1826 an Friedrich Wagener auf eine eher ablehnende Haltung schließen läßt. Er kritisiert die Verwendung von Waldhörnern für das Blasen der *Nothörner* und schlägt zudem vor, die Musik zu Beginn des dritten Aktes wegzulassen. Vgl. Friedrich Wagener, *Müllner in poetischer, kritischer und religiöser Beziehung*, Meissen: Goedsche 1831, S. 13 und 27. Vgl. auch den Briefwechsel zwischen Weber und Müllner zum *Lied der Brunhilde* (JV 214) in: Carl Maria von Weber, *Sämtliche Schriften*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. 368-376.

⁴² Friedrich Kind, *Van Dyck's Landleben*, Leipzig: Göschen 1821, S. 18-19 und Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd. 2, S. 397. Auf die Bedeutung der Idylle für das Verständnis von Kinds Dramen und des *Freischütz*-Librettos hat bereits Joachim Reiber mehrfach hingewiesen, vgl. Joachim Reiber, *Bewahrung und Bewährung. Das Libretto zu Carl Maria von Webers "Freischütz" im literarischen Horizont seiner Zeit*, München 1990 (= *Literatur aus Bayern und Österreich*, Bd. 2), S. 66-67 und ders., *Friedrich Kind - Versuch einer Würdigung*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz 1993, S. 232.

⁴³ Die Musik zu *Der Weinberg an der Elbe* wurde dem Erstdruck des Schauspiels als Typendruck in Partitur beigegeben, vgl. Friedrich Kind, *Der Weinberg an der Elbe*, Leipzig: Göschen 1817 (= *Malerische Schauspiele*, Bd. 2), Beilage zwischen S. 52 und 53. Auch für *Der Abend am Waldbrunnen* war eine gemeinsame Publikation von Text und Musik vorgesehen, wie aus einer Ankündigung von Kind in der *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 257 (28. Oktober 1818) hervorgeht und noch auf dem Titelblatt des Erstdrucks im *Almanach für Privatbühnen. Drittes Bändchen auf das Jahr 1819*, hg. von Adolph Müllner, Leipzig: Göschen 1818, S. 329 vermerkt ist: *Der Abend am Waldbrunnen. Dramatisches Idyll in einem Aufzuge von Kind. Mit einer Melodie von Carl Maria von Weber*. Warum die Musik nicht mit abgedruckt wurde, ist unklar. Kind entschuldigte sich für dieses Versehen in der *Dresdner Abend Zeitung*, Nr. 286 (1. Dezember 1818).

WEBER IN RUßLAND

Bemerkungen zu einigen Aufführungen und Quellen

von Alla Königsberg, St. Petersburg

Die russische Weber-Rezeption begann bereits recht früh. Der Komponist selbst vermerkte in seiner 1818 in Dresden niedergeschriebenen *Autobiographischen Skizze*, daß seine zweite Oper *Das stumme Waldmädchen* in Petersburg mit Erfolg gespielt wurde. Es gelang bis heute nicht, einen Beleg für diese Aufführung und deren Zeitpunkt zu ermitteln. Erst für 1830 ist im Moskauer deutschen Theater eine Aufführung von *Silvana oder Die Stumme im Walde* nachgewiesen, wobei es sich vermutlich um die 1808-10 komponierte Oper *Silvana* handelte, die mit einigem Erfolg über die deutschsprachigen Bühnen lief – so 1821 in Königsberg und 1823 in Riga. Leider hat sich das Moskauer Aufführungsmaterial nicht erhalten.

Große Popularität erlangte *Der Freischütz*. Er wurde in Petersburg drei Jahre nach der Berliner Uraufführung fast gleichzeitig in zwei Theatern aufgeführt: im Januar 1824 in der deutschen Oper sowie am 12. Mai des Jahres in der russischen als Benefizvorstellung ihres Leiters, des Komponisten und Kapellmeisters Catterino Cavos. 1854 inszenierte eine italienische Truppe, die ständig in Petersburg spielte, die Oper und brachte sie insgesamt 33 mal auf die Bühne. Auch in Moskau etablierte sich der *Freischütz* dauerhaft in der russischen wie in der italienischen Oper. Die Vorstellungen fanden bei den führenden russischen Kritikern Serov, Cui und Čajkovskij Widerhall. Russische Sängerinnen und Sänger wählten das Stück für ihre Benefizvorstellungen, Sopranistinnen ebenso wie Bassisten. So sang Osip Petrov, der erste Darsteller des Iwan Sussanin in Glinkas Oper *Ein Leben für den Zaren*, in seiner Benefiz-Vorstellung am 26. November 1862 die Rolle des Eremiten – in dieser Aufführung bezeichnet als "ein Eremit Oberon".

Ein Beleg für die weite Verbreitung des *Freischütz* ist allgemein bekannt: Puschkin schrieb in seinem Roman *Eugen Onegin*, die Musik werde allerorten von schüchternen jungen Mädchen, die gerade das Klavierspiel erlernen, vorgetragen. Interessant ist daneben auch ein Ballett mit dem Titel *Ein verhängnisvoller Tag oder Die Fortsetzung des Freischützens*, das 1827 in Moskau zur Aufführung kam. Es verband Musik Webers und Rossinis in einer Bearbeitung von F. E. Stolz.

Neben dem *Freischütz* erschien mehrfach auch *Preciosa* auf der Bühne, erstmalig in Petersburg am 21. September 1825 in russischer Sprache mit Ballettszenen des berühmten Ballettmeisters Didelot. Bemerkenswert ist die Aufführung vom 7. September 1856 auf der Bühne des Petersburger Theater-Zirkus, dem Vorgänger des späteren Marien-Theaters, mit einem deutschen Ensemble aus Dresden.

Alle bekannten Kritiker schrieben begeistert über Weber, verglichen den *Freischütz* mit Glinkas *Ein Leben für den Zaren* und unterstrichen besonders die volkstümlichen Züge, die beide Werke miteinander verbinden. Serov, der erste russische Wagnerianer, sprach in seinem Artikel über *Die Oper und ihre neuere Richtung in Deutschland* (1859) mit Enthusiasmus von Weber, den er als unmittelbaren Vorgänger seines musikalischen Favoriten betrachtete. Aber auch der unversöhnliche Anti-Wagnerianer Stasov betonte die Bedeutung des Weberschen Schaffens (*Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, 1901). Einer seiner ersten Artikel über Weber aus dem Jahr 1847 behandelt den Klavierauszug der *Freischütz*-Ouvertüre, der kurz zuvor in der

Bearbeitung von Adolph von Henselt erschienen war. Henselt, Stasovs Lehrer, lebte seit 1838 in Petersburg, wo er sich vorrangig der pädagogischen und redaktionellen Arbeit widmete, u.a. der Herausgabe von Klavierwerken Webers.

Als 1855 Max Maria von Weber dem Zaren Alexander II. das Autograph der *Oberon*-Partitur übereignete, brachten sowohl Stasov als auch Serov in der russischen und der französischen Zeitung Beschreibungen der wertvollen Handschrift, die vom Zaren der Kaiserlichen Öffentlichen Bibliothek übergeben worden war. Serov verglich das 219seitige Autograph, in dem nach Webers Gewohnheit viele Nummern datiert sind, mit zwei in Petersburg befindlichen Abschriften der Oper, die eine aus dem Theater-Archiv, die andere aus dem Besitz von Adolph von Henselt, der sie als Geschenk von Webers Witwe Caroline erhalten hatte. Zwei Abweichungen hob er besonders hervor: Im Autograph fehlt das in London nachkomponierte Gebet Hüons Nr. 12 A, dagegen ist das Orchesternachspiel zu Rezas Arie Nr. 13 um 13 Takte länger als in den Kopien.

Obwohl die *Oberon*-Partitur auf diesem Wege in Rußland ihre Heimstatt gefunden hatte, blieb die Oper dort fast unbekannt. Zweimal erklang sie im Petersburger deutschen Theater konzertant: am 12. Dezember 1837 und 22. Februar 1838. Erst 1872 erlebte das Werk eine szenische Umsetzung; es wurde in der italienischen Oper in Petersburg in italienischer Sprache inszeniert und erreichte insgesamt vier Aufführungen. Auch die *Euryanthe* gelangte in Rußland nur einmal auf die Bühne; sie wurde 1840 vom deutschen Theater in Petersburg einstudiert. Bezeichnenderweise wurde keine der beiden Opern ins Russische übersetzt oder durch eine gedruckte Ausgabe einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt. Wirklich bekannt und beliebt blieb einzig der *Freischütz*, für den russische Rezitative als Ersatz für die deutschen Dialoge nachkomponiert wurden. Eine tatsächliche Weber-Tradition entstand also nicht, herausragende Weber-Spezialisten oder -Interpreten sucht man in Rußland vergeblich. Im 20. Jahrhundert verschwand auch der *Freischütz* allmählich von der Bühne, und bis zum heutigen Tage erschien in russischer Sprache nur eine einzige Weber-Monographie, basierend auf dem Lebensbild aus der Feder Max Maria von Webers¹.

Neben dem *Oberon*-Autograph gibt es heute in Rußland nur wenige Originalhandschriften Webers. Drei Briefe seien stellvertretend für diese Zimelien genannt: Im Moskauer Zentralen Staatsarchiv für historische Dokumente wird Webers Brief an Caroline Brandt vom 15. Dezember 1813 aufbewahrt, in dem Weber die Sängerin zu Aufführungen von Isouards *Aschenbrödel* und Boieldieus *Johann von Paris* an das Prager Theater verpflichten will. Tatsächlich debütierte Caroline, Webers spätere Frau, am 1. Januar 1814 mit der Rolle des *Aschenbrödel* in Prag. Dieser Brief ist durch eine Veröffentlichung bekannt².

Ein zweiter Brief liegt gedruckt bislang nur in einer Übersetzung von Stasov vor³. Es handelt sich um ein Empfehlungsschreiben für zwei holländische Musikliebhaber aus Groningen an den

¹ Autorin ist die Verfasserin dieses Beitrags.

² Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов [Briefe ausländischer Musiker. Aus russischen Archiven], Leningrad 1967, S. 239-240 [Brief Nr. 9]

³ Vladimir Stasov, *Autographen von Musikern in der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek in Petersburg*, in: Artikel über Musik, Heft 1, Moskau 1974, S. 149

Leipziger Thomaskantor Johann Gottfried Schicht vom 30. Mai 1818. Das Original befindet sich in der Russischen Nationalbibliothek in St. Petersburg. Ebenfalls in Petersburg, in der Handschriftenabteilung des dortigen Konservatoriums, befindet sich das dritte Brief-Autograph, ein Schreiben Webers aus Aschaffenburg an den Offenbacher Verleger Johann Anton André vom 15. April 1810. Weber kündigte dem Verleger darin seine baldige Ankunft in Offenbach an und erwähnt u.a. seine Serenade "Horch, leise horch!" (WeV L.11, JV 65). Diesen Brief erwarb neben anderen Materialien Michail Pavlovič Asančevskij, der spätere Direktor des Konservatoriums, während seiner Leipziger Studienzeit (1861-64) im Februar 1863 für 3 Taler und 24 Groschen in Leipzig. Zwei weitere handschriftliche Quellen in dieser Sammlung, die 1880 als Geschenk des Konservatoriumsprofessors Aleksandr Ivanovič Rubec ihren Weg in den Bestand fanden, sind eher von rezeptionsgeschichtlicher Bedeutung: es handelt sich um den Klavierauszug und ein Libretto zur Kantate *Der erste Ton*. Das Textmanuskript enthält kurze Notencipits zur Orientierung für den Sprecher sowie einen Eintrag des deutschen Zensors in St. Petersburg, der am 22. Dezember 1831 die Aufführung des Stücks genehmigte.

KASPAR UND KASPERLE ODER SAMIEL ALS HOLZKOPF

Webers *Freischütz* auf der Puppenbühne

von Wolfram-Theo Freudenthal, Taucha

Ich wollte ich hätte den Freysch:[ütz] auf dem Puppen theater gesehen, es würde mir gewiß mehr Spaß gemacht haben, als ihn jezt einstudiren zu müßen, schrieb Weber am 24. Dezember 1821 an seine Berliner Freundin Friederike Koch. Eine gegenseitige Zuneigung, denn auch den Puppenspielern hatte und hat es der *Freischütz* angetan. Zahlreiche Belege dafür finden sich in der Puppentheatersammlung in Radebeul Hohenhaus. Dort lagern neben kaum zu zählenden Marionetten, Hand- und Stabpuppen aus unterschiedlichsten Ländern und Epochen auch viele andere Dokumente zum Thema Puppenspiel: Theaterzettel, Textbücher, aber auch Musikalien.

Als mir diese vor einigen Jahren mit der Bemerkung offeriert wurden, *in diesem Fach liegen auch noch ein paar alte Noten*, wurde ich doch neugierig. Erstaunliches kam schon nach der ersten Durchsicht zutage. Zwar war bekannt, daß die Puppen- und besonders die Marionettenbühnen häufig Singspiele in ihrem Repertoire hatten, doch fanden sich hier auch Opern- und Operetten-Fassungen. Eingeweihte werden nun sagen, daß ja auch Joseph Haydn für den Fürsten Esterházy Puppenopern geschrieben hatte, und daß man heutzutage im Salzburger Marionettentheater nahezu jede Mozart-Oper erleben kann, doch standen Haydn eine Hofkapelle und ausgebildete Gesangssolisten zur Verfügung, und in der Mozartstadt sorgt modernste Wiedergabetechnik für eine akzeptable musikalische Darbietung. Die Notenbestände in Radebeul dagegen offenbaren uns, wie etwa die sächsische Wanderbühne der Familie Bille um 1848 mit ihren beschränkten Mitteln in Püchau bei Wurzen den *Freischütz* nach Weber aufführte und damit – in einer Zeit ohne Rundfunk und Fernsehen – maßgeblich an der Propagierung des Werkes teilhatte.

Bearbeitungen des *Freischütz*-Stoffs haben sich in der Radebeuler Sammlung in erstaunlich vielen Textfassungen erhalten. Die gruselige Wolfsschlucht-Sage aus dem Gespensterbuch von

Apel und Laun war so recht nach dem Geschmack der Prinzipale und des Publikums. So fand die Erzählung schon vor der Vertonung durch Weber den Weg auf die kleine Bühne. Die meisten Textbücher beginnen mit dem "Segen des Eremiten". Friedrich Kind hatte seinem Libretto eine Eremiten-Szene vorangestellt, durch die die Funktion der weißen Rosen und das Erscheinen des Einsiedlers auf dem Höhepunkt der Oper erst recht verständlich werden, doch Webers Braut Caroline Brandt drängte den Komponisten zu einer Änderung. Am 21. Mai 1817 schrieb er ihr: *diese Verbeßerung habe ich dir mein guter Schneefuß eigentlich zu danken; denn du fastest zuerst den kühnen Gedanken, den ganzen ersten Akt wegzuerwerfen, und auch den Einsiedler -- wett! wett! schriest du immer. Nun ist er zwar nicht ganz wett! Aber er erscheint erst wo Agathe vom Schuße scheinbar getroffen in seine Arme sinkt, und versöhnt und heilet das Ganze.* Trotz der Streichung durch Weber beharrte Kind auf der Eröffnungsszene. Er veröffentlichte sie beispielsweise in seinem 1843 erschienenen *Freischütz*-Buch.

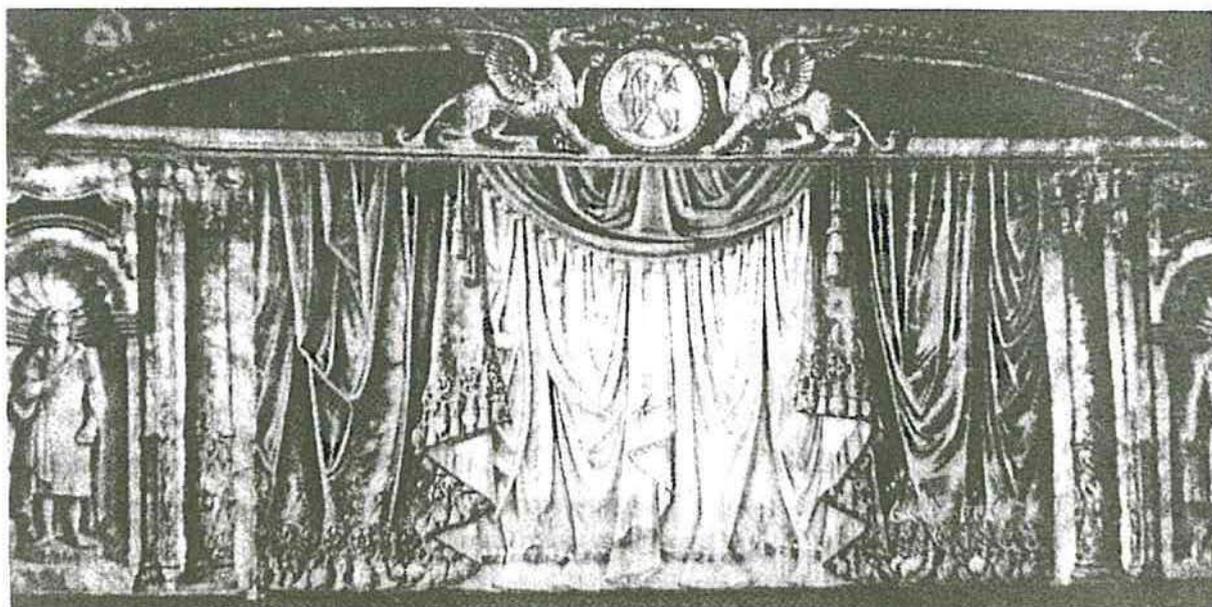
In der Puppentheatersammlung werden drei unterschiedliche musikalische Bearbeitungen des *Freischütz* aufbewahrt. Sie stammen aus dem Besitz der Bühnen Bonneschky, Bille und Apel. Zu dem aus der Kollmann-Sammlung stammenden Material der Dresdner Bühne von Albert Apel aus dem Jahr 1885 fand sich auch das dazugehörige Textbuch. Dadurch war eine Rekonstruktion des Aufführungsmaterials möglich. Die Wiederaufführung dieser Fassung fand am 16. Februar 1994 zur Eröffnung des IV. *HANDfest* im Dresdner Kulturpalast als Co-Produktion des Traditionellen Marionettentheaters Dombrowsky und des Puppentheaters *Firlefan* mit der



Staatsoperette Dresden statt, und inzwischen war sie u.a. auch in Hagen/Westfalen (15./17. April 1994) und innerhalb der Veranstaltungsreihe *Puppentheater Musiktheater* in der Berliner *Schaubude* zu erleben (19./20. April 1994).

Webers Vorlage wurde für die Apelsche Truppe gekürzt und teils transponiert. Nur die eingängigsten Nummern fanden Verwendung, Maxens Arie *Durch die Wälder, durch die Auen*, Kaspars Lied *Hier im ird'schen Jammertal*, Agathes Arie *Leise, leise, fromme Weise* und natürlich auch *Jungfernkranz* und *Jägerchor*. Libretto und Noten zeigen eine nachträgliche Erweiterung von ursprünglich sechs auf später elf Musiknummern. Das "Orchester" besteht aus einer Klarinette (in C und D) und einem Streichquintett. Bei heutigen Aufführungen muß die nicht mehr gebräuchliche D-Klarinette in den zu hohen Partien durch eine Flöte ersetzt werden. Bekannt ist, daß bei Apels

Dresdner *Freischütz*-Aufführungen Eleven, Chorsänger und Musikstudenten mitwirkten. Auf den Tournéen sprangen andere Musiker ein, wie ein Eintrag in den Noten beweist: *Hans Schernezl Musiker (I. Cellist) aus Franzensbad (Böhmen), derzeit in Wolkenstein 21.10.1892*. Sicher werden nicht wenige Weber-Freunde einwenden, daß die Beschränkung auf ein Holzblasinstrument und Streicher das originale Klangbild zu sehr beschneidet, doch konnten sich die Prinzipale aus ökonomischen und oft genug auch räumlichen Gründen (Dorfgasthöfe) eine größere Besetzung nicht leisten, und die Reduzierung auf ein Mini-Orchester paßt durchaus zu der Miniaturwelt des Marionettentheaters.



Zur Neuproduktion der Apelschen Fassung des *Freischütz* eignete sich besonders gut die historische Bühne aus dem Besitz der Familie Kressig-Dombrowsky. Dabei handelt es sich um ein neobarockes Proszenium mit Rollvorhang aus dem Jahre 1918, gemalt von dem Chemnitzer Theatermaler Richard Hartmann. Soweit vorhanden fanden historische Dekorationen, Figuren und Kostüme Verwendung; Fehlendes mußte nachgearbeitet werden. Alte Spielweisen wurden studiert und nachempfunden, auch wenn Apels reißerische Ankündigung auf einem alten Theaterzettel heute eher zu Problemen mit der Brandschutz-Aufsicht führen könnte: *Ich erlaube mir ein hochgeehrtes Publikum ganz ergebenst auf die Wolfsschlucht aufmerksam zu machen, indem sie noch nie auf einem mechanischen Theater so brillant vorgestellt worden ist, als es hier der Fall sein wird. Auch werde ich keine Kosten scheuen, das Feuerwerk sehr brillant vorzustellen.*

Durch einen Bandmitschnitt kann die Puppenbühne künftig auch ohne Live-Musik diese Fassung anbieten – zu empfehlen besonders für Schulen und Gymnasien zur anschaulichen Unterstützung des Musikunterrichts und als Vorbereitung auf einen Besuch des "richtigen" *Freischütz* im Opernhaus.

Erwähnt sei an dieser Stelle auch die Fassung der Familie Bille. Die Bearbeitung verlangt mehr mitwirkende Musiker: Flöte, Klarinette, zwei Hörner, Violine 1 und 2, Viola und Basso. Diese Besetzung entspricht dem Instrumentarium der sogenannten Fatzer-Kapellen, böhmischen Wandermusikanten, die auch durch Sachsen zogen. Das Material entstand vermutlich unter

Johann Albert Bille (1808-1851), dessen Schwiegervater Anton Boone, auch Beck genannt, ein Musiker und Mechanici – so eine damals übliche Bezeichnung für Marionettenspieler und -hersteller – böhmischer Abstammung war¹. Die Bille-Version beginnt mit Webers Ouvertüre, die in voller Länge erklang! Ein Vergleich der erhaltenen Stimmen mit Webers Partitur bezeugt, daß der Arrangeur durchaus ein Könnner seines Fachs war. Auch diese Fassung wäre besonders wegen ihrer klanglichen Nähe zu Webers Partitur einer Wiederaufführung wert, doch leider fehlen die beiden Violinstimmen und das Textbuch.

ETWAS FÜR WEBERS MUSIKALISCHEN BAEDEKER

von Joachim Veit, Detmold

Bei der Versteigerung des Schweizer Auktionshauses L'Autographe am 28. Juni 1994 in Genf wurde ein unbekanntes Schriftstück Webers mit *Notizen zum Dresdner Musikleben* angeboten, das bereits vor etlichen Jahren einmal von J. A. Stargardt in Marburg auktioniert wurde. Da öffentliche Mittel nicht in Sicht waren, griffen die Detmolder in ihrer Nervosität ins eigene Portemonnaie, um dieses Blatt zu ersteigern, das sich dann (wie die Wissenschaftler vermutet hatten) als eine ganz besondere Kostbarkeit erwies. Das kleine, 17 x 20 cm große Blatt enthält nämlich Notizen zu einer bislang unbekanntem Schrift, die in Zusammenhang mit Webers geplantem *Noth- und Hilfsbüchlein für reisende Tonkünstler* steht – ein Projekt, das Weber Anfang September 1811 während einer Reise durch die Schweizer Berge in den Sinn kam. Er schreibt dazu an seinen Freund Gottfried Weber: *d: 2t Sept: bekam ich eine sonderbare Idee zu deren Ausführung ich sogleich schritt, nämlich der ewigen Qual mit dem Arrangement eines Concerts, daß man nicht weis an wen man sich wenden soll, wer beliebt ist als Aushilfe, was man für Musik liebt pp will ich durch ein Noth und Hilfs-Büchlein für reisende Tonkünstler abhelfen. dieß giebt zugleich einen Beytrag zur Geschichte des jezigen Musik-Zustandes in Deutschland. der ausführliche Plan davon ist schon ins Reine gebracht [...]*

Diesen Plan schickte Weber dann an die Freunde im *Harmonischen Verein* und bat sie, von allen Orten, an die sie bei ihren Reisen kamen, Berichte einzusenden bzw. seinen "Fragebogen" auszufüllen, in dem er sich nach allen möglichen Details erkundigte, die für Konzertveranstaltungen wichtig waren, so z. B. auch nach dem Drucken von Konzertzetteln, nach Zeitungsannoncen, geeigneten Sälen und deren Größe, beliebten Konzerttagen oder bevorzugten Musikarten u. v. a. m. Die Berichte sollten dann gebündelt als eine Art musikalischer Baedeker in der Verlagshandlung von Orell & Füßli in Zürich veröffentlicht werden.

Lediglich ein einziger, diesem Fragebogen-Muster folgender Beitrag Webers war bisher in der Weber-Literatur bekannt: Er wurde im Oktober 1811 über Basel verfaßt (die *Musikalische Topographie* von Mannheim Anfang 1811 hat mit diesem Plan noch nichts zu tun). Die jetzt aufgetauchten Notizen zu einem ähnlichen Artikel über Sachsen bzw. speziell über Dresden hat Weber im Februar 1812 verfaßt, als er sich mit dem Klarinettenisten Heinrich Bärmann während einer Konzertreise von München über Leipzig und Dresden nach Berlin in der Elbmetropole aufhielt.

¹ Für diese Mitteilung danke ich dem ehemaligen Puppenspieler Herrn Kurt Bille in Hameln.

Boffin.

3. Boffin; Einleitung Boffin. Boffin
2. Boffin. Boffin. Boffin. Boffin
3. Boffin. Boffin. Boffin. Boffin
4. Boffin. Boffin.

Danke

Ober dominisch
 Boffin in Boffin.
 in Boffin.
 Boffin Boffin.
 Boffin Boffin.
 Boffin Boffin.

2. Boffin.

in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.

in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.

in Boffin.
 in Boffin.

Wende

in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.

in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.

in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.

in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.
 in Boffin.

Zusammenfassung

Subjektive Eindrücke über die Aufführung
 und den Verlauf der Aufführung in der
 Festhalle am 20. Okt.
 in der Nacht am 20. Okt.
 Die Aufführung war sehr gut.
 Die Musik war sehr schön.
 Die Sängerinnen und Sänger waren
 sehr gut.
 Die Orchesterleitung war
 sehr gut.
 Die Aufführung war
 sehr gut.

Die Aufführung war
 sehr gut.
 Die Musik war
 sehr schön.
 Die Sängerinnen
 und Sänger waren
 sehr gut.
 Die Orchesterleitung
 war sehr gut.
 Die Aufführung
 war sehr gut.
 Die Musik war
 sehr schön.
 Die Sängerinnen
 und Sänger waren
 sehr gut.
 Die Orchesterleitung
 war sehr gut.
 Die Aufführung
 war sehr gut.

Die Aufführung war
 sehr gut.
 Die Musik war
 sehr schön.
 Die Sängerinnen
 und Sänger waren
 sehr gut.
 Die Orchesterleitung
 war sehr gut.
 Die Aufführung
 war sehr gut.
 Die Musik war
 sehr schön.
 Die Sängerinnen
 und Sänger waren
 sehr gut.
 Die Orchesterleitung
 war sehr gut.
 Die Aufführung
 war sehr gut.
 Die Musik war
 sehr schön.
 Die Sängerinnen
 und Sänger waren
 sehr gut.
 Die Orchesterleitung
 war sehr gut.
 Die Aufführung
 war sehr gut.

Der *Dresdner Anzeiger*, in dem sich Anzeigen des Konzerts der beiden Künstler am 14. Februar 1812 im *Hotel de Pologne* in Dresden finden, gehört zu den Zeitungen, die Weber in seinen Empfehlungen für reisende Musiker nennt: *erscheint alle Tage, ausgenommen Sonntag. Zeile 15 Pf.* Auch das "Lokal" empfiehlt Weber als das beste vor Ort: *die Kapelle spielt in keinem anderen. es ist auch am beliebtesten. besonders der Adel will sonst nirgends hin* – wichtige Informationen, für den, der die Mühen eines eigenen Konzerts auf sich nehmen wollte. Zu den lästigen Pflichten gehörte für Weber dabei auch das *Visiten schneiden*, das heißt die Besuche in vornehmen Familien, um diese zur Teilnahme an der Subskription zu bewegen.

Besonders interessant für uns heute sind auch die Angaben zur bevorzugten Musik. So empfiehlt Weber für Dresden *leichte gefällige Musik. besonders sogar aus opera buffa Arien*, auch größere Arien mit Chor oder Bruchstücke aus Opern seien im Konzert beliebt. Für Konzerte solle man außerdem Arien mit *viel Höhe und Verzierungen* auswählen – hierin spiegelt sich sicherlich die Wertschätzung der italienischen Sänger am Dresdner Hof. Der dortige Musikgeschmack schien jedoch nicht auf Webers Gegenliebe zu stoßen: *KirchenMusik vorherrschend. nur 1 Hof, der blos am Italienischen hängt und am alten. Choräle. Kirchlicher VolksGesang.* [zusammenfassend:] *ästhetischer Mangel, aus Übermaß auf jeder Seite, lauter Italienisches oder lauter Choräle.*

Weber hat zu diesem Zeitpunkt wohl kaum geahnt, daß er dereinst in dieser Stadt als Kapellmeister angestellt werden sollte und mit der Gründung einer deutschen Opernsektion ein Pendant (manchmal wohl auch einen Widerpart) zur italienischen Opernkunst aufbauen würde. Kaum geahnt hat Weber aber wahrscheinlich auch, daß dieser Notizzettel einmal im Tresor der Dresdner Bank in Detmold landen würde. Hier wird der Schatzmeister des Trägervereins der Gesamtausgabe das gute Stück verwahren, bis die öffentliche Hand wieder in einen gefüllten Geldbeutel greifen kann, oder sich ein Spender findet, der die geringe Summe von knapp 2.800,- DM aufbringt, um das Autograph wieder den übrigen Entwürfen Webers in der *Weberiana*-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin zuzufügen.

QUELLENKRITISCHE UND FORMANALYTISCHE UNTERSUCHUNGEN ZU DEN KLAVIERSONATEN CARL MARIA VON WEBERS¹

Arbeitsbericht von Sabrina Quintero, Göttingen

Wie so viele seiner Instrumentalkompositionen standen auch die vier Klaviersonaten Carl Maria von Webers lange Zeit im Schatten seiner populären Opernwerke, insbesondere des *Freischütz*, und sind bis heute in Konzertsälen eine Seltenheit. Während sich die zwischen 1812 und 1822 entstandenen Sonaten zur Zeit Webers großer Beliebtheit erfreuten, hielten sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem strengen formalen Anspruch an eine Sonate und dem glänzenden Vorbild Beethovens nicht stand. Erst in den letzten Jahren ist im Zuge eines neuen, weitgehend historischen Verständnisses der Sonatenform diese Werkgruppe erneut gewürdigt worden. Hier ist vor allem der 1989 entstandene weiterführende Aufsatz Bernd Sponheuers zu

¹ Magisterarbeit des Fachbereiches Historisch-Philologische Wissenschaften der Georg-August-Universität Göttingen, vorgelegt im Mai 1994

nennen, in dem auf die Formproblematik und den daraus resultierenden Wandel in der Rezeption der Klaviersonaten Webers aufmerksam gemacht wird. Daran knüpfen die in oben genannte Magisterarbeit vorgenommenen Untersuchungen an.

Voraussetzung für die Formstudien war zunächst eine Überprüfung des heute zugänglichen Notentextes. Abgesehen von der Sonate in C-Dur op. 24 (WeV Q.2, JV 138), die 1992 als Urtextausgabe im Henle-Verlag erschien, sind die Sonaten Webers z.Zt. ausschließlich als Sammelausgabe in der Edition Peters erhältlich. Bei einem Vergleich des hier vorliegenden Notentextes mit den Erstausgaben von Webers Hausverleger Schlesinger und den Notenhandschriften Webers, die in reproduzierter Form in der Weber-Forschungsstelle Detmold archiviert sind, konnten erhebliche Abweichungen vornehmlich in der Phrasierung festgestellt werden. Der Quellenvergleich macht jedoch nicht nur die Dringlichkeit einer Neuedition der hier besprochenen Werke deutlich, sondern erlaubt durch Auswertung der zahlreichen Korrekturen und Streichnungen in den Handschriften auch einen ersten Einblick in die Schaffensweise des Komponisten, ein Aspekt, der in der Weberforschung bislang noch nicht untersucht wurde.

Auf der Grundlage des revidierten Notentextes bildet die detaillierte formale Analyse der Klaviersonaten Webers den Schwerpunkt der Untersuchungen. Ziel der vorliegenden Hausarbeit war es, die formale Gestalt seiner Sonatenkompositionen innerhalb ihres historischen Kontextes zu erfassen, eine Vorgehensweise, die sich erst in der neueren Musikwissenschaft im Zuge eines wachsenden historischen Interesses an der Sonate durchgesetzt hat.

Die Gattung Klaviersonate mit ihrer spezifischen Sonatenform im Kopfsatz war zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Wandel begriffen. Sonatenkompositionen aus dieser Zeit wurden jedoch in der späteren Kritik nach einem starren Formschema beurteilt, das erst 1845 in der *Lehre von der musikalischen Komposition* von Adolf Bernhard Marx formuliert wurde, zur Zeit ihrer Entstehung demnach noch nicht existierte. Aufgrund dieser Diskrepanz zwischen einem tradierten Formschema und den tatsächlichen musikalischen Abläufen ergab sich für die vorliegende Hausarbeit die Schwierigkeit, eine für die hier behandelten Werke angemessene Definition der Sonatenform zu finden, die nicht nur der besonderen Situation dieser Gattung zur Zeit Webers, sondern auch, soweit möglich, Webers eigenen, individuellen Formvorstellungen gerecht wird. Eine knappe Darstellung der Entwicklung der Sonatenform, ergänzt durch Überlegungen zur Ästhetik und zum Formverständnis Webers, die sich weitgehend auf eigene Äußerungen des Komponisten und auf den Einfluß seines Lehrers Georg Joseph Vogler stützen, liefert den geschichtlichen Hintergrund für die konkrete inhaltliche Beschreibung und Interpretation des Notentextes.

Der Hauptteil der Analyse ist zunächst der formalen Gestalt der Kopfsätze gewidmet, die für die Sonatenform von besonderem Interesse sind, bevor die Sonaten hinsichtlich der Beziehung der einzelnen Sätze zueinander betrachtet werden.

Die Untersuchungen haben ergeben, daß die vier Klaviersonaten Carl Maria von Webers nicht in gleichem Maße der "gängigen" Sonatenform entsprechen, daß diese vielmehr als ein äußerer Rahmen, als ein "Gehäuse" verstanden werden muß, welches von Weber nach einem ihm eigenen Kompositionsprinzip auf unterschiedliche Weise ausgefüllt wird. Für die Form relevant ist weniger das Spannungsverhältnis zwischen Haupt- und Seitenthema, als vielmehr die Aufeinanderfolge kontrastierender Teile, eine "Mannigfaltigkeit", in der jedoch stets als höchste Forderung die Einheit angestrebt wird. Diesbezüglich konnte für die Klaviersonaten Webers eine Entwicklung von einer noch weitgehend diskontinuierlichen Formkonzeption hin

zu einer konsequenten thematischen und ästhetischen Einheit festgestellt werden.

Von Interesse wäre in diesem Zusammenhang eine nähere Beschäftigung mit der Frage, ob die bei Weber ermittelten Formcharakteristika auch in den Werken seiner Zeitgenossen begegnen. Eine ausführliche Untersuchung hierzu steht noch aus.

ANMERKUNGEN ZU ERNST RIETSCHELS WEBER-DENKMAL IN DRESDEN

von Britta Spranger, Mainz

Vier Monate vor dem Tode des großen Bildhauers und Professors an der Kunstakademie zu Dresden Ernst Rietschel (geb. 1804 in Pulsnitz, gest. 1861 in Dresden) konnte eines seiner letzten Werke, das überlebensgroße Bronzestandbild Carl Maria von Webers, in Dresden feierlich enthüllt werden¹. Die Vorbereitungen dazu hatten bereits 1844 begonnen, angeregt u.a. von Richard Wagner und engagierten Bürgern der Stadt.

Achtzehn Jahre nach dem Tode Carl Maria von Webers waren – nach schwierigen vielseitigen Verhandlungen – seine irdischen Überreste von London nach Dresden überführt und auf dem alten katholischen Friedhof in Friedrichstadt, gegenüber dem ehemaligen Brühlschen Palais, beigesetzt worden; Gottfried Semper hatte das Grabmal gestaltet. Unmittelbar danach setzten die Bestrebungen ein, dem Komponisten ein würdiges Standbild zu errichten. Die Verwirklichung dieses Planes sollte sechzehn Jahre dauern: Am 11. Oktober 1860 wurde in den Wallanlagen zwischen Zwinger und Semper-Oper das Denkmal in einem großen Festakt feierlich enthüllt.

Einen eingehenden, genaubeschreibenden Bericht der Feierlichkeiten verdanken wir einem mit "-z." zeichnenden Korrespondenten der *Illustrierten Zeitung* aus Leipzig vom 27. Oktober 1860 und einer eingefügten, detailliert ausgeführten Zeichnung (Abb. 1²) mit der Unterschrift *Die Enthüllung des Standbildes Carl Maria von Weber's in Dresden am 11. October. Originalzeichnung von A. Reinhardt*³.

Der Historiograph gibt ein lebendiges Bild von den Feierlichkeiten: Bereits am Abend vor der Enthüllung hatte der Tonkünstlerverein Musik von Weber zur Aufführung gebracht. Beim Festakt selbst, leider beeinträchtigt *durch die höchst ungünstige Witterung*, hatten sich dennoch viele Menschen auf dem Festplatz eingefunden, wie auch die Zeichnung A. Reinhardts lebendig

1 weiterführende Literatur bei Christiane Theiselmann, *Das Wormser Lutherdenkmal Ernst Rietschels (1856-1868) im Rahmen der Lutherrezeption des 19. Jahrhunderts*, Diss. phil. Münster 1991 sowie Ernst Rietschel, *Erinnerungen aus meinem Leben*, hrsg. von Christian Rietschel, Berlin 1963

2 Reproduktion mit freundlicher Genehmigung der Sächsischen Landesbibliothek mit besonderem Dank an Frau Dr. Ortrun Landmann

3 *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, vom 27.10.1860 (Nr. 904), S. 277 ff. [Fundstelle: Dresden SLB, Sign.: Eph. Lit. 27. III. Jb. 1860 No. 904]

schildert. Ab 10 Uhr hatte man sich auf den mit Flaggen und Guirlanden geschmückten Platz begeben: Militärmusikorchester, Dresdner Männergesangverein, Mitglieder der königlichen Musikkapelle und des Hoftheaters, Staatsminister, einzelne Mitglieder des diplomatischen Korps, Spitzen der königlichen und städtischen Behörde, viele Verehrer des Komponisten; für die königliche Familie hatte man vor dem gegenüberliegenden Hoftheater *geschmackvolle Zelte* errichtet. Nur Ernst Rietschel, der todkranke Schöpfer des Denkmals, konnte nicht mehr dabeisein.

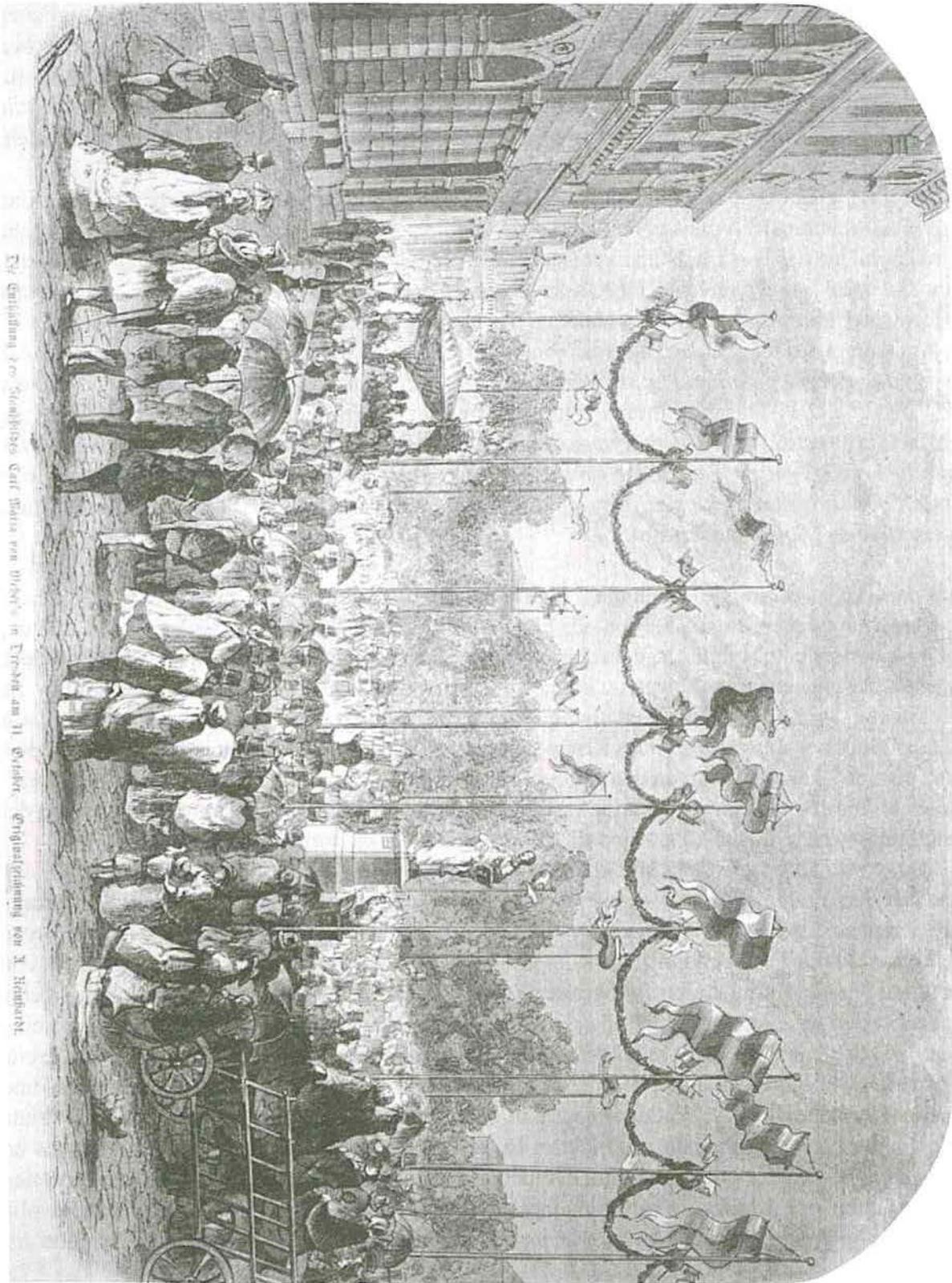
Es erklang ein eigens gedichteter und komponierter Festgesang für Männerstimmen und *Blechinstrumente*; der Vorsitzende des Weber-Comités, Prof. Dr. Hettner, hielt eine Ansprache zur Geschichte des Denkmals und zur Bedeutung des gewürdigten Komponisten, um schließlich *das Denkmal der Pflege und Obhut der Stadt Dresden [zu] übergeben*. Oberbürgermeister Pfothenhauer übernahm mit einem Dank an das Comité das Denkmal im Namen der Stadt⁴.

Am Abend des feierlichen Tages gab man *im Hoftheater bei festlich erleuchtetem und bis in die letzten Räume gefüllten Hause Webers Oberon*, ein Festmahl im Hotel de Pologne und ein Fest der Dresdner Gesangsvereine schlossen sich an. Am folgenden Abend spielte man im Hoftheater *Preciosa unter Mitwirkung der ersten Kräfte, [...] und es errangen die oft gehörten und doch ewig jungen Weisen des großen Meisters immer und immer wieder den lebhaftesten Beifall des überfüllten Hauses*. Die größten Musikchöre der Residenz führten an diesem Tage vorzugsweise Musik Webers auf.

Die dem Text beigegefügte Zeichnung A. Reinhardts gibt alle für den Festplatz geschilderten Einzelheiten wieder, einschließlich der Flaggenmasten und Wimpel im weiten Rund und der Menschenmenge, z.T. unter Regenschirmen und mit Weib und Kind auf Leiterwagen postiert, um dem Geschehen besser folgen zu können. Auffallend ist, daß – neben soviel Realismus – die Architektur-Komposition der Zeichnung nicht der wirklichen Orts-Situation entspricht: Zwar läßt der Zeichner den dargestellten Komponisten auf die Oper blicken (es ist der erste Semper-Bau, der 1869 abbrannte und in den Folgejahren durch den Bau der berühmten "Semper-Oper", die 1945 dem Bombenkrieg zum Opfer fiel, ersetzt wurde); fast der gesamte Hintergrund der Zeichnung wird jedoch als Parklandschaft dargestellt, die es dort real nicht gab.

Eine vom nahezu gleichen Blickpunkt gemachte moderne Photographie (Abb. 2) zeigt, daß man das Denkmal in Wirklichkeit in einen dunklen Winkel der Zwinger-Anlage gezwängt hatte. Im Hintergrund stehen die Wall-seitigen Gebäude mit dem barocken Nymphenbad (1712/13 von Matthäus Daniel Pöppelmann); links im Bild erhebt sich die Gemäldegalerie (1847-54 von Gottfried Semper), mit der der Zwinger zur Elbe hin baulich geschlossen wird. Durch die rechts zu denkenden ansteigenden Wallanlagen stellt sich der Standort des Weber-Denkmals als eine enge, abgelegene Ecke des Gesamt-Ensembles dar. Kritik an der Aufstellung gab es bereits 1860: Man wünschte sich einen Standort vor dem Theater, wie etwa bei Rietschels Schiller- und Goethe-Denkmal vor dem Nationaltheater in Weimar. In Dresden hingegen blieb dieser Platz dem Landesherrn vorbehalten. Zeichner Reinhardt empfand die Situation offenbar als so unangemessen, daß er die Architektur-Umgebung in eine Landschaft wandelte, und somit den Komponisten der Romantik in einen ihm gemäßen Rahmen stellte. Diese phantasievolle künstlerische Freiheit ist um so erstaunlicher, als in der Zeit um 1860 die reale Wiedergabe des

4 Diese Situation gewinnt noch für heutige Verantwortliche Bedeutung: Es ist danach verbrieft Aufgabe der Stadt Dresden, für die dringend notwendige Instandsetzung des Denkmals baldmöglichst Sorge zu tragen.



A. Reinhardt, Die Enthüllung des Standbildes Carl Maria von Webers 1860 in Dresden

Abgebildeten vornehmste Forderung war. Zeichner Reinhardt aber gibt eine soziale Gesamtsituation mit dem Ziel, eine ideale Aussage über den wünschenswerten Zustand zu machen.

Der Historiograph "-z." hingegen läßt sich gar nicht erst auf die Schilderung des Standortes ein; er findet zur realistischen Detailbestimmung des Denkmals: Er berichtet, daß die 1858 von Rietschel modellierte und 1859 in der gräflich Einsiedelschen Hütte zu Lauchhammer in Bronze gegossene Statue acht rheinische Fuß hoch ist und auf einem ebensohohen Sockel aus poliertem roten Granit steht; er beschreibt Haltung und Attribute des Dargestellten mit Rose und Eichenzweig in der Rechten, mit der Linken auf ein Notenpult gelehnt, auf dem seine musikalischen Werke mit Namen und Emblemen gezeigt werden, auf der Vorderseite des Sockels die Bronzetafel mit dem Namen *CARL MARIA von WEBER*.

Mit dieser kargen Beschreibung wurde der Historiograph allerdings der poetisch-psychologischen Aussagekraft des Denkmals nicht gerecht. Christiane Theiselmann zählt das Weber-Standbild zu den Werken Rietschels, die *den streng und gewissenhaft durchgeformten Realismus um die Jahrhundertmitte* repräsentieren, einen Realismus allerdings, *den Rietschel mit einem ihm eigenen Gefühl für eine fein durchschimmernde Beseeltheit und mit einer Kraft für das Exemplarisch-Überindividuelle der dargestellten Persönlichkeit anzureichern wußte*⁵.



Ernst Rietschels Weber-Denkmal, Zustand 1994

5 Christiane Theiselmann a.a.O. S. 246

Die volle künstlerische Bedeutung dieses Werkes Rietschels gibt sich nur dann vollends zu erkennen, wenn man in großer Ruhe das Denkmal aufmerksam umschreitet und betrachtet und die prägenden und aussagekräftigen Details aus unmittelbarer Nähe wahrnehmen und zuordnen kann. So scheint beispielsweise wichtig, daß der Geehrte nicht etwa einen Lorbeerkranz in Händen hält, vielmehr ganz unprätentiös ein Gebinde aus heimischen Blüten und Blättern, aus Rose und Eiche. Die Gewandung zeigt den Musiker sowohl als Vetreter der Zeitmode als auch in klassischer Allgemeingültigkeit. Neben dem Ausdruck des Hingegebenen, verträumt Lauschenden der Kopfhaltung wird mit dem leicht ausgestreckten Zeigefinger der erhobenen Linken zugleich das Lehrende und Weisende im Werk des Musikers und Opernreformers betont.

Die Bronzestatue Carl Maria von Webers in Dresden ist in einem deplorablen Zustand: Seit Jahrzehnten den ätzenden Abgasen der Region schutzlos ausgesetzt, ist das Metall von Säuren und Schmutz angefressen. Die mahnend erhobene Hand Webers scheint an den Festakt vor 135 Jahren zu erinnern, als *das Denkmal der Pflege und Obhut der Stadt Dresden übergeben* und vom damaligen Oberbürgermeister mit Dank übernommen wurde. Die Pflege und Obhut sei hiermit angemahnt.



Ernst Rietschels Weber-Denkmal, Zustand 1994

BUCHBESPRECHUNG

Im vergangenen Jahr erschien die Dissertation unseres Mitglieds Frank Heidelberger im Druck. Der Autor hatte in Heft 1 der *Weberiana* (S. 15/16) bereits über sein Dissertations-Vorhaben berichtet. Wir freuen uns nun, daß wir mit der Besprechung dieses Buches erstmals seit der Gründung unserer Gesellschaft eine größere, zudem sehr eindrucksvolle wissenschaftliche Weber-Monographie vorstellen können:

Frank Heidelberger, *Carl Maria von Weber und Hector Berlioz. Studien zur französischen Weber-Rezeption*, Tutzing: Hans Schneider, 1994, 556 S. (= *Würzburger Musikhistorische Beiträge*, Bd. 14)

Gewiß wird niemand leugnen, daß Webers Musik auf Hector Berlioz' Schaffen (zumindest auf dessen Orchesterbehandlung) bedeutend eingewirkt hat. Die Weber-Beispiele in der Berlioz'schen *Instrumentationslehre* kennt man – daß es nur drei sind, mag erstaunen – und im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* liest man: *He learnt much from Weber and Beethoven*, erfährt etwas über Berlioz' *Freischütz*-Rezitative und den Einfluß dieser Oper auf die Komposition der *Franc-Juges* – aber damit ist das Wissen (auch anderer Autoren) meist erschöpft.

Diese Schmalspur-Perspektive ist mit der Dissertation Heidelbergers dem offenen Blick in eine angenehm weite, bewaldete Ebene gewichen. Bewaldet, weil der Autor sich geschickt hütet, die zwischen beiden Horizonten sich erstreckende Ebene durch Abholzen zu planieren und griffige, schubladenfähige Beziehungen zwischen beiden Komponisten herzustellen. Ihm ist bewußt, daß Vergleichen nicht Gleich-setzen bedeutet, sondern Berücksichtigen der grundverschiedenen Entstehungsbedingungen und des Kontextes der Werke. Im Sinne Carl Dahlhaus' möchte er *Kompositionsgeschichte als Problemgeschichte erfahrbar* machen und *kompositorische Probleme [...] verdeutlichen, die von beiden Künstlern auf ähnliche bzw. unterschiedliche Art und Weise gelöst wurden*. Der auch in den Anmerkungen ersichtliche breite musik- und literaturgeschichtliche Horizont des Autors bewahrt ihn vor dem Vorwurf zu großer Enge, der bei solchen Einflußstudien allzu leicht zur Hand ist, und schützt ihn vor monokausalen Erklärungsversuchen. Gerade durch das Ausleuchten des jeweiligen Hintergrundes der von Heidelberger ausgewählten Aspekte treten die Charakteristika der beiden Künstler (auch ihre Unterschiede!) deutlicher hervor, und es ist ein gewichtiges Buch entstanden, das einen bedeutenden Beitrag sowohl zur Weber- als auch zur Berlioz-Forschung darstellt.

Der Autor nähert sich seinem Thema zunächst über die Musikanschauung beider Persönlichkeiten, stellt die Äußerungen dann jeweils in ihren literaturhistorischen bzw. rezeptionsgeschichtlichen Kontext und vertieft dies anschließend durch ausgewählte analytische Studien. Daß dabei alle zugänglichen biographischen Dokumente zu Berlioz' Weber-Rezeption ausgewertet sind, versteht sich von selbst. Im letzten Kapitel werden die Pariser Aufführungen der Opern Webers, d. h. die Bearbeitungen von Castil-Blaze und die Berlioz'sche Fassung des *Freischütz* ausführlich anhand musikalischer und journalistischer Dokumente besprochen. In einem Notenanhang sind schlecht zugängliche Ausschnitte der besprochenen Werke wiedergegeben und einige wichtige Briefe zur Auseinandersetzung mit Castil-Blaze im Wortlaut abgedruckt. Quellen- und Literaturverzeichnis ergänzen die Arbeit ebenso sinnvoll, wie ein nützliches Personen- und Werkregister.

Die zunächst subjektiv anmutende Auswahl von Einzelaspekten der Musikanschauung beider

Komponisten (ihr Verhältnis zum Thema *Original und Bearbeitung* oder zur Charakteristik- und Romantikdiskussion mit Schlagworten wie *dramatische Wahrheit* bzw. *expression passionnée*) erweist sich im Hinblick auf den Erkenntnisgewinn als Vorteil. Auch in den Analysen kehren diese Themen zyklisch wieder, und Webers "fortschrittliches Denken" in musikalisch-syntaktischer Beziehung, die *musikalische Prosa* seiner Opern wird in der neueren Literatur (vielleicht mit Ausnahme von Michael C. Tusas Buch zur *Euryanthe*) nirgends deutlicher als hier. Andererseits zeigen aber schon diese Kapitel, daß Berlioz hier nicht nur musikalische Wesensverwandtschaft zu dem Repräsentanten einer *neuen Kunst* empfand, sondern dieses Gefühl besonders stark von der Biographie des *pauvre immortel* Weber ausging, welches Bild Berlioz dann auch auf das Werk selbst projizierte. *Die Mélancholie der Agathe wie die Dämonie Samiels werden in Berlioz Augen zu Reflexionen des fiktiven Weberschen Charakters* – wiederholt assoziiert Berlioz Agathe mit der Klarinettenmelodie der Ouvertüre (ab T. 96ff. mit der *Transformation* in Agathes Gesang bzw. das zweite Thema), und Heidelberger zeigt gerade an der Rolle der Agathe, welche Umwertungen Berlioz auch durch subtile Varianten in der Übersetzung und in den Rezitativen an diesem Charakter vornimmt. In diesen Veränderungen spiegeln sich unterschiedliche Auffassungen beider Künstler – Unterschiede, die (trotz aller Verwandtschaft der Motive und der Gestaltung) auch das Verhältnis beider zur eigenen oder fremden literarischen Tätigkeit kennzeichnen.

Die Methode, charakteristische Details der Kompositionen beider in ihrem Kontext zu betrachten und miteinander zu konfrontieren, erweist sich im Analyse-Kapitel als fruchtbar. Einerseits sind hier bisherige Erkenntnisse zusammengefaßt und vertieft, andererseits fügt Heidelberger etliche interessante Einzelbeobachtungen, speziell zur Instrumentation und zum engen Zusammenhang von Textvorlage und Musik, hinzu. Vereinzelt gibt dabei die komplizierte Quellenlage Anlaß zu Fragen, die wohl offen bleiben müssen: Hat Castil-Blaze bei Schott Klavierauszüge oder nicht doch bei Zulehner Partituren gekauft? Wer hat die Kürzung der letzten Worte Richards im 3. Finale der *Robin*-Partitur (S. 494, T. 96-108; die Taktangaben sind bei Heidelberger S. 491 um 10 verrutscht) bzw. der Takte 81-87 später rückgängig gemacht? (Im Lemoine-Klavierauszug von 1877 ist zu der besprochenen Fassung angemerkt: *Finale moins développé et usité dans quelques théâtres*). Was beendet in Webers Original eigentlich den Wolfsschluchtpuk – Max' Kreuzschlagen oder die im Partiturautograph angemerkte Ein-Uhr-Glocke?

Einige kaum erwähnenswerte kleinere Irrtümer und einige wenige, allerdings vom Autor selbst problematisierte, etwas unspezifische Aussagen, wirken marginal angesichts der Verdienste der Arbeit. So sind hier auch erstmals die unterschiedlichen Weber-Bearbeitungen von Castil-Blaze ausführlicher beschrieben, die Berlioz'schen Rezitative werden (im Anschluß an Bockholdt) eingehender analysiert und Heidelberger versucht die Position der Balletteinlagen genauer zu bestimmen. Dieses Paris-Kapitel hätte wohl am ehesten noch konzeptionelle Ausfeilung vertragen können und vielleicht auch eine kritischere Haltung zu Castil-Blazes Besprechungen, jedoch tut dies dem insgesamt positiven Eindruck keinen Abbruch.

Die Fülle der Ergebnisse dieser Untersuchungen lassen sich nicht auf einen Nenner bringen, die Methode führt nicht zu einem "schön greifbaren Ergebnis" – aber eben dies macht das Buch zu einer gewinnbringenden, auf weite Strecken wirklich spannenden Lektüre.

WEBERSCHE PRETIOSEN KONZERTANT

aufgelesen von Frank Ziegler, Berlin

Noch muß ich schließlich meinen wärmsten Dank E. Hochgebohren dafür aussprechen, daß Sie das Orchester in der Preziosa wie in der großen Oper besetzten. in solchen Dingen spricht sich die wahre Theilnahme und Vorsorge aus, die dem Künstler so selten zu Theil wird, so schrieb Weber nach der Uraufführung des Wolffschen Dramas *Preciosa*, zu dem er eine umfangreiche Schauspielmusik beigetragen hatte, am 25. März 1821 an den Generalintendanten der Berliner Königlichen Schauspiele, den Grafen Karl von Brühl. Gleicher Dank gilt seinem Amtsnachfolger, dem Intendanten der Staatsoper Unter den Linden Georg Quander 173 Jahre später. Auch er bot zur Aufführung der Schauspielmusik im Berliner Schauspielhaus am 22. und 23. Juni 1994 ein Orchester "wie in der großen Oper" auf, die Staatskapelle Berlin. *Freischütz* und *Preciosa*, beide 1821 von den Berliner Königlichen Schauspielen aus der Taufe gehoben, haben inzwischen die Plätze getauscht. Fand die Uraufführung des Schauspiels am 14. März 1821 noch im Königlichen Opernhaus statt, so zog die dazugehörige Musik nun in den Schinkelbau am Gendarmenmarkt ein; der *Freischütz* ging schon lange den umgekehrten Weg ins Opernhaus, wo er – dies nur angemerkt – im Mai und Juni 1994 erstmalig mit Helen Donath (noch bestens in Erinnerung als Ännchen der Kubelik-Einspielung von 1980) nun in der Partie der Agathe zu erleben war.

Nachdem die *Preciosa* das gesamte 19. Jahrhundert hindurch Triumphe auf den Bühnen des deutschsprachigen Raumes feierte und als "Zugstück" das Publikum scharenweise ins Theater lockte, ist es heute still geworden um dieses Werk. Zu ferngerückt ist uns das Sujet vom adligen Findelkind, das, von Zigeunern erzogen, inmitten von Laster und Roheit seiner Bestimmung gemäß und dank seines naiven Gottvertrauens Anmut und Reinheit bewahrt, zu sentimental und gekünstelt die Verse Pius Alexander Wolffs. Wie aber kann man die tatsächlich wertvolle Musik Webers für die Musikpraxis erhalten? Schon Mendelssohn beklagte 1838, daß man die herrliche Musik zu *Preciosa* [...] nur sehr selten und vollkommen gut ausgeführt niemals auf der Bühne hört, und regte an, sie in den Konzertsaal zu verpflanzen, um die schönen Töne nicht nach und nach ganz verschwinden zu lassen. Am 30. November 1843 erklang das Werk in einer solchen Fassung im Leipziger Gewandhaus. Unproblematisch ist aber auch eine solche konzertante Darbietung nicht. Weber verknüpfte die Instrumentalsätze, Chöre und Melodramen der Schauspielmusik motivisch miteinander, verwendete in den einzelnen Nummern, wie er dem Text-Autor Wolff beschrieb, *manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien* [...], die das Ganze organisch verbinden. Diese "organische Verbindung" ist auf die Schauspiel-Darbietung hin konzipiert, rechnet also mit langen Pausen zwischen den musikalischen Nummern und ist entsprechend eindringlich gestaltet. In sechs der zwölf Nummern findet beispielsweise der in der Ouvertüre ausführlichst exponierte Marsch der Zigeuner Verwendung, teils vollständig zitiert, teils als motivische Grundlage. Hört man die einzelnen Stücke im Konzert in dichter Folge nacheinander, so entsteht schnell der Eindruck von Redundanz; ein Eindruck, der an der musikalisch sehr reichhaltigen Partitur im Grunde vorbeigeht, der wohl aber auch den Dirigenten bewog, Marsch und Melodram aus der abschließenden Nummer 12 in dieser Aufführung zu streichen.

Problematisch ist besonders die Gestaltung der Textpassagen zur Verbindung der musikalischen Nummern. Aus dem 19. Jahrhundert sind zwei Textbearbeitungen für die konzertante Aufführung überkommen, eine in Dresden tradierte und möglicherweise auf Webers Freund

Theodor Hell zurückgehende Fassung, die sich inhaltlich wie sprachlich eng an das Wolffsche Drama anlehnt – bis hin zu wörtlichen Übernahmen – und eine von C. O. Sternau verfaßte freiere Dichtung. In der Staatsoper entschied man sich für den aus der Dresdner Tradition stammenden verbindenden Text, der freilich in Hinblick auf seine dichterische Qualität weitgehend gekürzt und stellenweise geändert wurde. Werner Rehm von der Berliner Schaubühne mühte sich redlich, dem Publikum die Handlung des Schauspiels auf diese Art nahezubringen – ob es ihm gelungen ist, mag man angesichts der teils sehr belustigten Reaktionen im Saale bezweifeln. Die Versdichtungen für die Konzertaufführungen sind, wie das Wolffsche Drama selbst, einem Geschmack geschuldet, den heute zu goutieren Mühe bereitet. Möglicherweise hätte eine Prosa-Nacherzählung der Handlung, mit einer gewissen ironischen Distanz dargeboten, den Erwartungen des heutigen Publikums eher entsprochen.

Aber genug der Einwände; die musikalische Interpretation durch die Staatskapelle unter der Leitung von Hartmut Haenchen ließ wenig zu wünschen übrig, wenn auch die Wahl der Tempi nicht in jedem Fall überzeugte. So gemächlich wie bei Haenchen dürften die Zigeuner unter Webers Stabführung wohl kaum marschiert sein. Das Orchester, das man bei den letzten Repertoirevorstellungen des *Freischütz* in der Spielzeit 1993/94 nicht gerade in Höchstform erlebte, glänzte hier mit rundem, warmem Klang und vorzüglichen Solo-Leistungen vor allem bei den Bläsern. Sehr gut disponiert auch der Staatsoperchor, freilich für dieses Werk geradezu monströs besetzt. Hätte *Preciosa* eine so große Zahl von Zigeunern durch ihr Singen und Tanzen ernähren müssen, sie wäre wohl schon nach einigen Tagen heiser und fußlahm gewesen. Beides kann man von der Sängerin Carola Höhn nicht behaupten, die sowohl die heiklen Melodrame als auch das – ach – so einfach klingende (aber eben nur klingende!) Lied der Titelheldin stilsicher und mit Anmut darbot.

Genau fünf Monate später ließ die Staatsoper erneut aufhorchen: am 23. und 24. November setzte sie Webers *Silvana* auf den Spielplan, leider auch dieses Werk nur konzertant. Man kann dem Hause und seiner Intendanz kaum genug Dank abstaten für die Möglichkeit, sich klingend mit diesem Frühwerk Webers vertraut zu machen, und möglicherweise war man sich, als der Entschluß gefaßt wurde, *Silvana* in den Konzertplan aufzunehmen, kaum im klaren, welche Konsequenzen sich aus dieser Entscheidung ergeben könnten. Zwar liegen von der Oper neben dem unvollständigen Autograph Teile der originalen handschriftlichen Aufführungsmaterialien der Frankfurter Uraufführung von 1810 (heute Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt) und der Berliner Einstudierung von 1812 (heute Staatsbibliothek zu Berlin) vor, dazu Klavierauszüge der Berliner Fassung, gedruckt von Webers Hauptverleger Schlesinger in Berlin, und eine "moderne" Partitur (1928!); spielbares Orchestermaterial sucht man dagegen vergeblich. Das gesamte Stimmenmaterial für die Aufführung mußte eigens angefertigt werden – ein Aufwand, den ein subventioniertes Theater in den Zeiten des Rotstiftes nur in Ausnahmefällen betreiben kann. Die Sichtung, Korrektur und Überarbeitung der Partitur sowie der Orchesterstimmen wurde von Herrn Kurt Damies besorgt, die Herstellung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Henschel-Verlag. Das Streichen sämtlicher Dialoge, die zugegebenermaßen kaum als literarische Kunstwerke zu bezeichnen sind, erzwang zusätzlich die Einlage von kommentierenden Zwischentexten. Basierend auf den Eindrücken der *Preciosa*-Aufführung versuchte die Konzertdramaturgin Christine Mitlehner, das reichlich unüberschaubare Bühnengeschehen (eine Reihung typischer Versatzstücke der frühen romantischen Oper mit einer Unzahl beteiligter Personen, dramaturgisch kaum motivierten Handlungs-Umschwüngen und den für eine konzer-

tante Aufführung besonders heiklen pantomimisch-tänzerischen Szenen) mit ironisch-karikierenden Kommentaren dem Publikum zu vermitteln. Das Anliegen ging nur zum Teil auf, wie auch die ambivalente Publikumsreaktion – am ersten Abend äußerst amüsiert, am zweiten eher distanziert – erkennen ließ. Die Texte, von Thomas Schendel ansprechend dargeboten, entwickelten nach einigen Startschwierigkeiten durchaus eigenständige Qualität, standen doch aber als Fremdkörper neben dem Bemühen der Interpreten um eine adäquate musikalische Darbietung.

Leider musizierte die Staatskapelle unter der Leitung von Hartmut Haenchen an den beiden Abenden nicht auf ihrem gewohnt hohen Niveau. Besonders den sonst so exzellenten Bläsern schien das naßkalte und trübe Berliner Novemberwetter die Spiellaune verdorben zu haben, und so erlaubte man sich manche Ungenauigkeit und etliche Kickser. Daß der Gesamteindruck trotzdem ein überaus positiver wurde, ist der kundigen Stabführung Haenchens zu danken, der sich einmal mehr als überzeugender Anwalt des Komponisten auswies, auch wenn man sich hin und wieder ein etwas energievolleres Zupacken durchaus vorstellen konnte.

Webers Musik ist keinesfalls ausschließlich als experimentelle Vorstufe zu den großen Bühnenwerken anzusehen, sie hat eigenständige Qualitäten. An Fülle thematischer Gedanken und Beherrschung des Orchesterklangs kann sie sich durchaus mit späteren Partituren messen, und besonders der 2. Akt läßt den späteren Bühnendramatiker mehr als nur ahnen. Hier konzentriert sich die stärkste Musik des Werks: Mechthildens große dramatische Szene Nr. 10 "Er geht! Er hört mich nicht!", 1812 für die Berliner Erstaufführung als Ersatz für eine ältere Arie nachkomponiert, das an Mozarts *Entführung* gemahnende Quartett Nr. 11, die Orchesteruntermalung zu Silvanas Erwachen und ihr Spiegeltanz Nr. 12, Krips' schalkhaftes Lied Nr. 14 über die Frauen, das Tanzen und das Zechen mit dem mehrdeutigen *rumbidiwidibum*-Refrain und schließlich das durchschlagende Finale. Daß gerade die dramaturgisch am engsten miteinander verbundenen Nummern dieses Akts – das eröffnende Duett zwischen dem Grafen Adelhart und seiner Tochter Mechthilde und die anschließende Arie, die Mechthildens Gewissensnöte nach der Auseinandersetzung mit dem Vater nachzeichnet – durch die Konzertpause aus ihrem Zusammenhang gerissen wurden, kann nur als Mißgriff bezeichnet werden. Hier siegte die Arithmetik (zehn Nummern vor der Pause, zehn danach) über das Gespür für theatralische Wirkungen.

Die Musik des 1. und 3. Akts fällt gegen den 2. etwas ab. In der Farbigkeit der Instrumentation bereits meisterhaft, zeigt der musikalische Satz gelegentlich Schwächen. Weber beherrscht die Kunst des Übergangs noch nicht. Musikalische Phrasen brechen unvermittelt ab, ebenso unvermittelt setzt ein neuer thematischer Gedanke an. Besonders in den Arien des dramatischen Fachs verbinden sich die Binnenglieder nur selten zu einem wirklichen musikalischen Ganzen. Der größte Mangel der Partitur liegt aber fraglos in der aufgesetzten Virtuosität. Weber gibt seinen Solisten – zumindest den Interpreten der Hauptpartien – reichlich Gelegenheit, ihre "geläufigen Gurgeln" zu präsentieren. Die Koloraturpassagen stehen jedoch für sich, ergeben sich nicht logisch aus dem musikalischen Ablauf und verhalten sich nicht selten diametral zum Text, wenn etwa der Tenor ausgerechnet in neun endlosen Takten der Stimmakrobatik *Ruh und Rast* finden soll.

Die Anforderungen an die Interpreten der Mechthilde und des Rudolph sind äußerst hoch. Weber verlangt z.B. vom Sänger des Rudolph die Leichtigkeit eines lyrischen Tenors, aber auch die Strahlkraft und stimmliche Tragfähigkeit eines jugendlichen Helden. Letzteres kann man dem Südafrikaner Johan Botha kaum absprechen, in den singspielhaften Passagen konnte seine eher dem dramatischen Fach zuneigende Stimme nicht restlos überzeugen. Der Star des Abends

war ohne Frage die junge Amerikanerin Helen Bickers, sonst eher als kundige Sachwalterin des italienischen Belcanto zu hören, als Mechthilde. Sie hatte sich, nachdem die ursprünglich engagierte Julia Faulkner fünf Tage vor der Aufführung aus gesundheitlichen Gründen absagen mußte, bereiterklärt, die Partie in der unglaublich kurzen Zeit einzustudieren, und meisterte den leichten Singpielton des Quartetts ebenso wie die dramatischen Ausbrüche ihrer großen Arie, die den Höhepunkt des Abends bildete, mit stilistischer Sicherheit und stimmlicher Brillanz, vom bestechend-schönen Piano bis zum großen, die Klanggewalten des 2. Finales überstrahlenden Ton. Dagegen verblaßte ihr Partner – Reiner Goldberg als Albert von Cleeburg. Paroli konnte Siegfried Lorenz in der Rolle ihres Vaters, des Grafen Adelhart, bieten, der der schwarzen Seele der Figur einige stimmliche Lichtpunkte aufsetzte. Zu den herausragenden Personen des Abends zählte auch René Pape als Krips, der – eigentlich eher ein seriöser Baß – die buffoneske Figur mit launigem Witz und stimmlicher Beweglichkeit und Frische zum Leben erweckte. In Nebenrollen überzeugten Dorothea Röschmann als Mechthildens liebenswürdige Zofe Klärchen und Kwangchul Youn als stimmungsgewaltiger Herold. Der vorbildlich vorbereitete Staatsopernchor trug des Seine zum Gelingen des Abends bei.

Ein Wunsch blieb allerdings offen – Webers Musik "schreit" nach der Bühne, sie ist zugeschnitten auf theatralische Wirkung. Natürlich ist die mittelalterliche Szenerie mit ihren aufgesetzten Konflikten dem heutigen Publikum ferngerückt, und die Dialoge bedürften einer grundlegenden Überarbeitung, doch kann die Musik, einige Straffungen vorausgesetzt, über die Schwachstellen des Librettos hinweghelfen. Bei geläufigen Opern – der *Zauberflöte* etwa – haben wir uns längst an Ungereimtheiten der Handlung gewöhnt, sind zu Zugeständnissen bereit; warum nicht hier?! Ein phantasievolles, in einer Märchenwelt angesiedeltes Regiekonzept und eine behutsame Choreographie der stummen Partie der Silvana vorausgesetzt, könnte die Oper sich auf der modernen Bühne durchaus behaupten.

Abschließend sei der Staatsoper nochmals ausdrücklich gedankt – einerseits für die Entscheidung, die beiden Werke auf den Spielplan zu setzen, zum anderen für die insgesamt gelungene musikalische Umsetzung. Die Entdeckungsreise hat gelohnt, und vielleicht hat die konzertante *Silvana* ja auch Lust auf eine szenische Umsetzung geweckt – wollen wir's hoffen!

FREISCHÜTZ-FLAUTE – KLEINER AUSWAHL-PRESSESPIEGEL 1994

von Sybille Becker, Detmold

Im vergangenen Jahr 1994 war eine regelrechte "Freischütz-Flaute" festzustellen – auch uns lagen diesmal nur Pressestimmen aus Graz und Heidelberg vor.

Die Heidelberger Aufführung bot mit ihrer eigenwilligen Inszenierung durch Wolfgang Hofmann den Rezensenten reichlich Anlaß zu einem Bad im dezenten, teils vernichtenden Vokabular der Kritik. Christoph Ludewig (*Allgemeine Zeitung* vom 25. Juni 1994) empfand den *Freischütz* wenigstens als *ansehnbar* (was allerdings auch ein eher zweifelhaftes Lob nett umschreibt) und beschreibt die Handlung wie folgt: *Hofmann hat in seiner »Freischütz«-Inszenierung für das Heidelberger Theater das allgegenwärtige Walten dämonischer Kräfte in dieser deutschesten aller romantischen Opern von Carl Maria von Weber mit effektheisenden pyrotechnischen Knalleffekten versehen. Konsequenter will Hofmann aber auch den Einbruch einer höheren, schicksalhaften Macht in das reale Leben darstellen – die Handlung spielt statt*

nach dem 30jährigen Krieg nun in den 50er Jahren. Seine Gestalten sind dämonisch-nationalistische Wesen: die Brautjungfern im unheilvollen Schwarz, polternd die Jäger und das Landvolk, das im stampfenden Gleichschritt zum Walzer marschiert. Der Wald ist damit reingewaschen von seiner "mythologischen Schuld", erscheint als reine Kulisse für den ersten und dritten Akt und wird in den unheimlichen Visionen von abstrakten Zeichenstrichen überblendet. Zwischen Biertischen und Fesztelt ist das Volkstümliche des Stücks gleichzeitig nur noch oberflächlicher Bauernschwank.

In diesem Sinne urteilte Monika Lanzendörfer (*Mannheimer Morgen* vom 20. Juni 1994, Nr. 139): *Lederhosen-Posse* und *ungelenker Bauernschwank mit Feuerzauber und Schneerieseln*. Etwas schadenfroh wird nachgefragt, ob die Komik wirklich beabsichtigt war; auch erschienen der Rezensentin die Chorszenen aufreizend tollpatschig. Der Unmut der Kritiker wurde noch durch eine kleine Panne bestärkt: Bereits vor dem Probeschuß purzelte das ausgestopfte Federvieh vom Himmel – und nicht nur das: Folgenscher traf Agathe das Bild des Ahnvaters Kuno, welches plump zu Boden ging. Dieses Ereignis muß bei dem Rezensenten der *Stuttgarter Zeitung* (Jürgen Leukel in Nr. 147 vom 29. Juni 1994) einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, wie sich aus seiner bedeutungsschweren Überschrift *Ballermann und Co* entnehmen läßt. Auch ihm war übrigens die süddeutsche Nationalmode zutiefst abhold (*krachledern*).

Hochgelobt wurde demgegenüber die Wolfsschluchtszene: *Hofmann muß die Gruselschocker eines John Carpenter oder Steven Spielberg gut studiert haben. Ein greller Alptraum zieht hier vorüber: Die Glastüre von Agathes Schlafgemach wird von außen mit weißer Säure bespritzt und schmilzt dahin, herein kommt Kaspar und beginnt mit seiner okkulten Kunst. Während Agathe sich im bösen Traume herumwälzt, spricht Samiel aus ihr heraus, schaurig wie aus einem Medium. Durch den schwarzen Zauber schmelzen nun auch die schützenden Zimmerwände dahin, und was sonst noch stehen bleibt, ist buchstäblich des Teufels. Oben, wo eben noch die Decke sich befand, taucht Max auf und blickt herab wie in einen Abgrund. Das Grauen geht fulminant weiter, als Kaspar damit beginnt, im satanischen Ritus bis sieben zu zählen. [...] Eine Wolfsschluchtszene, die mit parapsychologischen Schockeffekten arbeitet und gerade deshalb sehr schlüssig und so ungemein furios gerät. Wer hier keine Gänsehaut bekommt, muß aus Holz geschnitzt sein* (Rainer Köhl in der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 20. Juni 1994). Christoph Ludewig lobte die *Metamorphose* des Samiel zum Eremiten, durch die die Grenze zwischen Gut und Böse verschleiert wurde.

Andere Pressestimmen konnten dem Stück und der Inszenierung nun wieder gar nichts Positives abgewinnen: *Es ist dramaturgisch betrachtet, ein elendes Machwerk. Dennoch: Es muß möglich sein, den »Freischütz« nicht als miserable Parodie aufzuführen. [...] Als am Ende die übliche Opernclaque Bravorufe anstimmte, geriet ein besserer Teil des Premierenpublikums ganz ungewohnterweise in Rage und buhte den darüber lächelnden Regisseur heftig aus.* (*Heidelberg diese Woche*, vom 24.-30. Juni 1994).

Auch das Bühnenbild von Dorin Kroll konnte die Kritiker nicht überzeugen: *Der Protagonist im Freischütz ist der deutsche Wald, sagte dereinst Pfitzner und hatte recht. Im Bühnenbild von Dorin Kroll [...] ist der Wald eher Staffage und zwielichtig dazu. Auf transparente Vorhänge aufgemalt, umgibt das Waldesgrün die Szenerie – im Wechsel mit gelegentlich dahinter aufscheinender abgestorbener Waldes- und Felsenöde. Waldesgrün und Naturöde sind in dieser Inszenierung Symbole für die zerrissene, gefährdete Psyche der menschlichen Protagonisten* (*Rhein - Neckar - Zeitung* vom 20. Juni 1994).

Je mehr Zauberkunststückchen sich Dorin Kroll einfallen läßt, desto gründlicher wird der Freischütz entzaubert, desto naiver wirken Glaube und Aberglaube, desto mehr vernachlässigt Hofmann die Gestaltung der Charaktere. (Mannheimer Morgen, vom 20. Juni 1994). Eher lieblos hat Dorin Kroll (Bühnenbild und Kostüme) einen Verschlag in die Dekoration gestellt, dem man die Waldkneipe "Schützenhaus" nur ansieht, weil ihn eine Zielscheibe schmückt. Die Holzwand ähnelt einem prosaischen Unterschlupf, der Schutz bietet, sollte es im romantisch-grünen Pastellwald einmal regnen. (Jürgen Leukel in der Stuttgarter Zeitung, vom 29. Juni 1994).

An der musikalischen Umsetzung bemängelte die Kritik das zu Beginn sehr rustikal volkstümelnde Spiel des Orchesters und die anfänglichen Koordinationsschwierigkeiten, wobei man dem musikalischen Leiter auch das Fehlen einer ironischen Distanz vorwarf: *Thomas Kalb läßt es durchaus bedeutungsschwer dräuend angehen, Fermaten und Rubati schleppen ihren unheilgeladenen Rucksack, dem mit ein bißchen ironischer Distanz die drückende historische Last genommen werden könnte (Stuttgarter Zeitung vom 29. Juni 1994).*

Was dem einen Kritiker *rustikal volkstümelnd* erschien, empfand ein anderer als jugendlichen Schwung, allerdings wurde auch hier die nachlassende Präzision und ein Nebeneinander einzelner Instrumentenstimmen vermerkt. (Mannheimer Morgen vom 20. Juni 1994).

Während eine einzelne Kritik die sängerischen Leistungen anscheinend nicht erwähnenswert empfand, gab es ansonsten durchweg Positives über die Darsteller zu berichten: Zoran Todorovich (Max) zeichnete sich durch eine *schlanke Gesangslinie, die ihn als Mozartsänger ausweist und kernige Durchschlagskraft* aus (Mannheimer Morgen). Eine andere Rezension lobte eben diese Eigenschaften des kernigen, lyrisch-biegsamen und strahlkräftigen Tenors, bemängelte jedoch die darstellerische Leistung (Rhein - Neckar - Zeitung).

Judith Burbank (Agathe) fiel positiv auf als *samtweicher, runder Sopran*, wurde allerdings nur dem lyrischen Teil der Partie gerecht (Mannheimer Morgen), außerdem bemerkte man eine beengte Höhe (Rhein - Neckar - Zeitung). Brigitte Geller begeisterte als munteres Ännchen und gab mit *goldglänzender Stimme* ein hinreißend inszeniertes Monroe-Double ab (Rhein - Neckar - Zeitung).

Die **Grazer Neuinszenierung** des Berghaus-Adepten Martin Schüler wurde gelobt wegen ihrer soliden Art, dem Text zu folgen. Der Rezensent hatte den Eindruck, daß hier wirklich die Oper von Kind und Weber inszeniert wurde, auch in der Betulichkeit und im deutschen Biedersinn, die dem Werk eingeschrieben seien (Opernwelt, vom Mai 1994). Dennoch ließ Schüler es nicht an Ironie fehlen. Auch hier (ähnlich wie in Heidelberg) schwarzgekleidete Brautjungfern. *Die finstere Macht war aber in Franz Kalchmairs Kaspar, einem hinkenden Kriegsveteranen, sowie im Schauspieler Otto David als Samiel, dem mit Klumpfuß über die Szene schleichenden Leibhaftigen, durchaus gegenwärtig (Opernwelt).*

Unter der Leitung von Mario Venzago entstand ein *dezentes, nicht gerade leidenschaftliches Klangbild, bei dem die dämonischen Farben eher zurücktreten*. Die Sänger, Silvana Dussmann (Agathe), Martina Uden (Ännchen) und Michael Roider (Max), erhielten eine positive Kritik wegen ihres schönen und inniglichen Gesangs.

Alles in allem kann man nach dem vergangenen, mageren "Freischütz-Jahr" 1994 nur vermuten, daß bei Publikum und Regisseuren wahrscheinlich eine Übersättigung an "Deutscher-Wald-

Romantik" eingetreten ist. Vielleicht ist eine "Freischützpause" neuen Ideen zuträglich!

HEIMLICHE WEBER-TAGE

entdeckt von Frank Ziegler, Berlin

Die Alte-Musik-Szene hat in den zurückliegenden Jahren expandiert, nicht nur was die Zahl der Solisten und Ensembles, sondern auch was ihr Betätigungsfeld anbetrifft: die Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört längst schon dazu – Beethoven, Berlioz, und nun auch Weber (wie u.a. die Einspielungen der Hanover Band eindrucksvoll belegen). So nimmt es nicht wunder, daß auch die Berliner Bach-Tage, 1994 unter dem Thema *Bachstadt Berlin – Musikstadt Berlin*, von Weber Besitz ergriffen. Erstaunen bereitete allerdings die Häufung. Gleich in drei Konzerten des Festivals kam der Komponist klingend zu Wort, dessen *Freischütz*-Uraufführung gemeinsam mit der Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion durch die Zeltersche Singakademie zu den bedeutendsten Musikereignissen im Berlin der 1820er Jahre zählte.

Ein Höhepunkt war bereits das erste Konzert mit Weber-Beteiligung am 6. Juli, arrangiert als *ein Abend im Hause Mendelssohn*. Das Londoner Ensemble *Hausmusik*, das sich der Pflege der Musik um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf Originalinstrumenten verschrieben hat, brachte neben Louis Spohrs Doppelquartett in d-Moll und Felix Mendelssohns Oktett in Es-Dur das Klarinettenquintett (WeV P.11, JV 182) von Weber zu Gehör. Die Musiker legten dabei weit mehr Ehre ein, als der Name ihres (inzwischen renommierten) Ensembles ahnen ließ. Denn was da erklang, war keine solide Hausmusik, sondern kammermusikalisches Zusammenspiel der Spitzenklasse. Nicht akademisch oder puristisch wirken ihre Interpretationen, wie man es auch heute noch bei einigen Originalklang-Propheten hören kann, sondern vital und expressiv mit Freude am sonoren Ensemblespiel. Derart filigran und spannungsvoll hört man das Scherzo aus Mendelssohns Oktett so bald wohl nicht wieder. Überwältigend ebenso die Spielfreude bei Webers Quintett. Antony Pay brillierte auf seinem Instrument (über das man im Programmheft gerne etwas mehr erfahren hätte), getragen vom exzellenten, durchsichtigen Klang der Streicher – trotz der für die historischen Instrumente nicht unbedingt günstigen Akustik – und zum besonderen Erlebnis wurde der 3. Satz mit Passagen kunstvoller metrischer Auflösung, die die Musik als ziel- und bewegungslose Stimmungsmalerei erscheinen ließen. Ein großer Abend für die wenigen Unermüdlichen, die trotz der sommerlichen Hitze in den Kammermusiksaal der Philharmonie gefunden hatten.

Eher als schmückendes Beiwerk begegnete Weber dem Publikum einen Abend später in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg. *Liedertafel – Tafellieder* war das Konzert des Männerchores *Cantabile Limburg* überschrieben, wer aber das von Weber für die Zeltersche Liedertafel komponierte *Turnierbankett* (WeV H.2, JV 132, Nr. 101 der Liedertafel-Gesänge) auf dem Programm erwartet hatte, der sah sich in seinen Hoffnungen getäuscht. Zwar hatte man in der Wahl der Komponisten deutlich auf Berlin Bezug genommen: Carl Friedrich Zelter, E. T. A. Hoffmann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Albert Lortzing und Richard Strauss; doch waren von den Gesängen, die innerhalb der ersten, 1809 in Berlin gegründeten Liedertafel entstanden, gerade zwei Lieder zu hören: Zelters Vertonung von Goethes *Bundeslied* (Nr. 15 der Liedertafel) und sein *Sankt Paulus* (Nr. 151). Die anderen "Hauskomponisten" der Liedertafel – Hell-

wig, Wollank, Rungenhagen, Grell, Blumner und G. Schumann – blieben stumm. Dominiert wurde die Auswahl von den – freilich ebenso von der Liedertafel gepflegten – Liedern Mendelssohns, man hätte sich aber durchaus ein abwechslungsreicheres Programm mit weniger bekannten Titeln vorstellen können; die Chance, wirklich Bekanntschaft mit dem Urbild deutschen Männerchor-Gesangs zu schließen, wurde vertan.

Die sechzehn jungen Chorsänger unter der Leitung von Jürgen Faßbender traten den vielfältigen Vorurteilen gegenüber dem Männerchor(un)wesen tapfer entgegen und strafte die gängigen Klischees von Bierseeligkeit und krausen Harmonien Lügen. Aber bei aller hohen Stimmkultur blieben ihre Interpretationen meist im Unverbindlichen. Vornehme Zurückhaltung zeichnete ihre Darbietungen aus – sicherlich das letzte, was man Zelters Mannen hätte nachsagen können. Zupackender hätte man sich etwa Mendelssohns *Türkisches Schenkenlied* (nach Goethe) gewünscht, und erst mit Richard Strauss' *Traumlicht* (nach Rückert) bewies das Ensemble, was es in puncto Gestaltung und Intonation zu leisten imstande ist. Aufgelockert wurde der Abend im kaum halbbesetzten Saal durch pianistische "Kleinkunst", neben *Liedern ohne Worte* von Mendelssohn auch Webers *Rondo brillante* (WeV S.9, JV 252), allerdings wurde der Pianist Johannes Roloff dem Titel des Werks kaum gerecht.

Im Mittelpunkt stand Weber dagegen im letzten Konzert dieser "Weber-Trias". Der aus Singapur stammende, u.a. an der Menuhin School ausgebildete Pianist Melvyn Tan präsentierte am 9. Juli im Apollo-Saal der Staatsoper Unter den Linden den *Hammerflügel romantisch* – so die Überschrift des Konzerts. Ausgewählt hatte er zu diesem Zweck neben Robert Schumanns Sonate g-Moll op. 22 und Mendelssohns 6. Heft der *Lieder ohne Worte* zwei Webersche Klavierwerke, die 1. Klaviersonate in C-Dur (WeV Q.2, JV 138) und die *Aufforderung zum Tanze* (WeV S.10, JV 260), beides Virtuosenstücke, die auf dem historischen Hammerklavier (Nachbau nach Conrad Graf 1830-1835) zu erleben man gespannt sein durfte, galt doch Weber schon lange vor seiner allgemeinen Anerkennung als Komponist im besonderen Maße als einer der führenden Pianisten seiner Zeit.

Tan, der bereits einen Abend vorher als Pianist und Dirigent des *New Mozart Ensemble* in Erscheinung getreten war, empfahl sich auch hier als Meister seines Instruments, und doch blieb der Gesamteindruck des Konzerts ambivalent. Zu erleben war eine Virtuosität der leisen Töne, ein wunderbares Spiel mit Klangnuancen, doch gerade bei den Kompositionen Webers gab das historische Instrument Defizite zu erkennen. War man am Tag zuvor noch begeistert von der Ausdruckskraft des Hammerflügels, etwa bei Carl Philipp Emanuel Bachs Fantasie C-Dur, so mangelte es bei den "Romantikern" an zupackender Kraft und Brillanz. Vielleicht ist dieser Eindruck modernen Hörgewohnheiten geschuldet, doch sollte man nicht außer acht lassen, daß die bahnbrechenden Neuerungen im Klavierbau der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend dem Ausdruckswillen der Komponisten und Pianisten der Zeit entsprachen. Alles in allem also eine großartige Originalklang-Demonstration, die die Vorzüge des modernen Konzertflügels verdeutlichte.

Besondere Anerkennung gilt den Programm-Gestaltern der Bach-Tage Berlin für die gelungene thematische Verbindung der Musik- und Wortbeiträge des Festivals, das natürlich – auch wenn die vorangegangenen Betrachtungen einen anderen Eindruck erwecken sollten – vorzüglich Johann Sebastian Bach huldigte, zugleich aber einen Ausschnitt aus der Berliner Musiktradition des frühen 19. Jahrhunderts vermittelte.

TONTRÄGERNEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Einen wahren Boom erlebten Webers musikalische Werke 1993 und 1994 auf dem Tonträgermarkt. Eine geradezu unüberschaubare Menge von Neueinspielungen und Wiederveröffentlichungen kam in den Handel, geradeso, als wollten sie die Rubrik der Tonträgerneuerscheinungen in unserem Heft sprengen. Aus diesem Grunde müssen wir in diesem Heft auf den sonst angestrebten vollständigen Überblick verzichten, eine Liste aller ermittelten Neuerscheinungen ist für Interessenten bei der Redaktion erhältlich. Nachfolgend sollen einige besonders positive (und negative) Produktionen der Jahre 1993 und 1994 in der gebotenen Kürze vorgestellt werden.

Vergäbe die *Weberiana* einen Fonopreis, er ginge in diesem Jahr an das Label Naxos. Fünf allein Weber gewidmete CD's brachte die Firma mit den erfreulich niedrigen Preisen 1994 auf den Markt und bewies wiederum, daß billig nicht notwendigerweise auch schlecht sein muß. Die größte Aufmerksamkeit verdienen die vier Bände mit **Klaviermusik** (Naxos 8.550988-990, 8.553006) – seit der Gesamteinspielung der Klavierwerke des Komponisten durch Hans Kann (1970) der erste umfassende Versuch einer Würdigung des pianistischen Œuvres Webers. Die Veröffentlichung erhebt keinen Vollständigkeitsanspruch; sie verzichtet auf kleinere Kompositionen wie die 6 Fughetten (WeV S.1, JV 1-6) oder die 6 Favoritwalzer (WeV S.8, JV 143-148) und die vierhändigen Opera, bietet aber – sozusagen als Zugabe – auch das Weber fälschlich zugeschriebene *Les Adieux* (JV Anh. 105). Geordnet ist die Edition natürlich nicht nach chronologischen oder systematischen Gesichtspunkten, sondern nach den Markt-Erfordernissen: Jede CD eröffnet mit einer Sonate und beschließt mit einem virtuosen Glanzpunkt (*Aufforderung zum Tanze*, *Polacca brillante* etc.). Dazwischen "verstecken" sich die weniger geläufigen Werke – meist Variationszyklen.

Der moldavische Pianist **Alexander Paley**, bereits mit 16 Jahren Gewinner des nationalen moldavischen Musikwettbewerbs, danach am Moskauer Konservatorium ausgebildet und heute in den USA lebend, stellt einmal mehr den hohen Rang der russischen Pianisten-Schule unter Beweis. Er zeigt sich sowohl den artistischen (4. Satz der 1. Sonate) wie auch den gestalterischen (2. Satz der 2. Sonate) Anforderungen der großdimensionierten Weberschen Sonaten durchaus gewachsen. Zwar fehlt der Virtuosität mancherorts die brillante Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, der Interpretation ein wenig Sensibilität, doch insgesamt bleibt eine beeindruckende, gültige Leistung. Als problematisch erweisen sich die teils "lindwurmartigen" Variationsketten; sie abwechslungsreich zu gestalten, scheint der klanglich farbigere historische Hammerflügel geeigneter. Allerdings liefert Paley mit den Variationen über eine Romanze aus Méhuls *Joseph* (WeV R.9, JV 141) den überzeugenden Beweis, daß auch der moderne Konzertflügel ein reiches Spektrum klanglicher Abstufungen bietet.

Neben den Klavierwerken legte Naxos eine CD vor, die sich selten zu hörender Orchesterwerke aus Webers Feder annimmt (Naxos 8.550928) – und zu diesen gehören trotz mehrfacher Einspielung auf Tonträgern immer noch die beiden **Sinfonien** (WeV M.2 und 3, JV 50 und 51). Die Interpretation durch das **Queensland Philharmonic Orchestra** unter John Georgiadis

gefällt sich in effektreichem sinfonischem Pathos, läßt jedoch die leisen Töne vermissen. Diese Tendenz verstärkt die Aufnahmetechnik. Sie gibt keine Chance, in das Orchester hineinzuhören; das Hörerlebnis bleibt zweidimensional, auf die Klang-Oberfläche beschränkt. Dieser holzschnittartige Eindruck tut der Wirkung der sich anschließenden großflächiger gearbeiteten Einzelnummern aus *Turandot* (WeV F.1, JV 75) und *Silvana* (WeV C.5, JV 87) jedoch keinen Abbruch. Die CD schließt mit einer Komposition Gustav Mahlers unter Webers Namen, sozusagen "Webers Geist aus Mahlers Händen": dem Entr'acte zur Oper *Die drei Pintos* (WeV C.8, JV Anh. 5). Mahler hatte die Ergänzung der unvollendet gebliebenen Opern-Partitur 1887 übernommen, fragmentarische Entwürfe ausgeführt, fehlende Nummern durch andere Kompositionen Webers ersetzt und einige Nummern nach dessen Skizzen nachkomponiert, darunter das den 2. Akt einleitende sinfonische Stück; eine reizende Hommage an den Komponisten-Kollegen – Weber'sch empfunden, aber doch schon ganz Mahler'sch ausgeführt.

Die 3 CD mit **Bläserkonzerten** Webers, aufgenommen mit Solisten des **Consortium Classicum** liegen inzwischen auch in der handlichen Dreierbox vor. Leider ist zu Vol. 2 (Novalis 150 096-2) und 3 (Novalis 150 100-2) der Serie kaum Anderes zu sagen als zur ersten CD (vgl. *Weberiana* 3, S. 60/61). Durchweg guten und sehr guten solistischen Leistungen steht ein matter, etwas schwerblütiger Orchesterapparat gegenüber. Das Slovakische Rundfunk-Sinfonieorchester Bratislava unter Arturo Tamayo liefert unbeeindruckt von der musikantischen Spielfreude der Solo-Bläser ein ordentliches, aber doch wenig inspiriertes Fundament. Trotzdem verdienen beide CD's Aufmerksamkeit. Vol. 2 enthält neben dem 1. Klarinettenkonzert (WeV N.10, JV 114) in der Fassung des Autographs und dem Fagott-Konzert (WeV N.13, JV 127) einen besonderen Leckerbissen, die Ersteinspielung des *Adagio und Rondo* für Harmonichord und Orchester (WeV N.11, JV 115) in einer Bearbeitung als "Quadrupelkonzert". Diese Komposition Webers fiel der Vergessenheit besonders schnell anheim. Friedrich Kaufmann hatte bei Weber das Konzert für das 1808 von ihm entwickelte Instrument bestellt, die Erfindung setzte sich jedoch nie durch, und so lag dieses Werk bis heute "auf Eis". Den unermüdlichen Nachforschungen Dieter Klöckers ist die Auffindung einer anonymen zeitgenössischen Bearbeitung des Werks für vier Solobläser (2 Klarinetten, 2 Fagotte) zu danken, die das Opus der Musikpraxis nun in einer ansprechenden Form zugänglich macht. Freilich wird diese Fassung die Konzertsäle nicht im Sturm erobern – welches Orchester leistet sich für ein 12-Minuten-Stück schon vier Solisten? – aber so bietet sich doch erstmalig die Gelegenheit, klingend mit einem Werk Bekanntschaft zu machen, das bisher bestenfalls Fachleuten ein Begriff war. Das brillante chorische Zusammenspiel der Solisten verrät die fabelhafte Ensemble-Kultur des Consortium Classicum.

Auf eine Entdeckungsreise lädt die 3. CD der Serie ein. Neben der selten zu hörenden *Romanza siciliana* für Flöte und Orchester (WeV N.2, JV 47), dem *Andante und Rondo Ungarise* für Fagott und Orchester Es-Dur (WeV N.15, JV 158) und dem Horn-Concertino (WeV N.3a, JV 188) erklingt hier Weber zugeschriebene (oder besser unterschobene?) Musik. Zu seiner jüngsten Aufnahme von Mozart zugeschriebenen Bläserwerken (MDG 301 0494-2) schreibt Klöcker im Begleitheft, *selbstverständlich [sei] vieles mit Fragezeichen zu versehen, doch es ist dem ausübenden Musiker erlaubt, Hypothesen aufzustellen. Aufgabe der Musikwissenschaft ist es dann, diese Gedanken zu widerlegen oder zu untermauern. Der Künstler befindet sich somit als notwendiges Bindeglied zwischen Theorie und Praxis.* Die Worte hätten ebenso als Motto über Vol. 3 aus der Reihe der Bläserkonzerte stehen können, und einiges, was

die Interpreten hier als "neue" Werke Webers vorstellen, dürfte der Musikwissenschaft und insonderheit der Weber-Gesamtausgabe noch Probleme bereiten. Eine CD-Besprechung ist nicht der geeignete Ort, um die Echtheitsfrage endgültig zu klären, doch sei nach dem ersten Höreindruck zumindest ein lauter Zweifel an der Autorschaft Webers nicht verschwiegen. Ganz unbekannt waren die Werke freilich nicht; das Oboen-Concertino hatte das Consortium Classicum bereits 1979 für Teldec eingespielt, das Divertimento für Klarinette und Orchester lag in einer Einspielung mit Karl Leister und dem Gumma Symphonie-Orchester unter der Leitung von Antoni Wit vor, und die *Romanze appassionata* für Euphonion bzw. Fagott und Orchester (überliefert nur im Klavierauszug) in der Interpretation von Christian Lindberg (Posaune) und Roland Pöntinen (Klavier). Vielleicht gibt ja diese Produktion neuen Anstoß für eine Diskussion um die Echtheit dieser Kompositionen. Leider verschweigt das Begleitheft (hier immer noch so fehlerhaft wie bei Vol. 1), wer die Orchesterfassung der *Romanze appassionata* erstellte, die sich, wie es heißt, *zwingend aus der klavierauszugsmäßigen Begleitstimme* ergab.

So bleibt nach dem Kennenlernen der gesamten Serie der Eindruck ein zwiespältiger. Eine Bereicherung sind die 3 CD's allemal – dies vorrangig in editorischer Hinsicht. Eindrücklich auch der Appell an die Musikforschung, sich der offenen Fragen um die Authentizität der zugeschriebenen Werke zu entsinnen; den hochgesteckten Erwartungen auf interpretatorischem Gebiet konnte sie nicht gänzlich gerecht werden.

Interpretatorische Bonbons für Klang-Gourmets bieten andere Produktionen mit Weber-Beteiligung. Philips legte eine neue CD mit **Klarinettenkonzerten** vor (Philips 438 868-2), die – würdig umrahmt von Mozarts einzigem Konzert für dieses Instrument in der rekonstruierten Originalversion für Bassettklarinette und Spohrs 1. Klarinettenkonzert – Webers letzte der drei Konzertkompositionen für seinen Freund Heinrich Baermann (Es-Dur, WeV N.12, JV 118) vorstellt. Aufnahmen dieses Werks zählen inzwischen nach Dutzenden, und doch möchte man bedauern, daß nicht mehr Weber auf dieser CD erklingt, denn hier erlebt man nicht nur eine hochrangige, sondern durchaus eigenständige Interpretation des Werks. Es scheint müßig, über den Rang eines Ausnahme-Klangkörpers wie der Wiener Philharmoniker zu schwärmen. Das Orchester trägt unter der kundigen Leitung von Sir Colin Davis "seinen" Solisten auf einem goldenen Tablett. **Ernst Ottensamer**, sonst Solo-Klarinettist der Philharmoniker, darf hier aus dem Schatten des Ensembles treten und fasziniert mit technischer und künstlerischer Perfektion.

Ein weiteres Bonbon serviert die Firma Capriccio auf einer CD, die das Doppelkonzert von Brahms mit Webers **Fagott-Konzert** (WeV N.13, JV 127) und seinem *Andante und Rondo Ungarese* in der zweiten Fassung für Fagott (WeV N.15, JV 158) kombiniert (Capriccio 10 496). In den beiden Kompositionen Webers erweist sich **Milan Turković** als überragender Meister seines Instruments. Er beherrscht alle Klang-Register von der samtigen Baß-Kantilene bis in die buffoneske Tenorlage. Seine kongenialen Partner sind das Radio-Sinfonieorchester Stuttgart und Sir Neville Marriner. Mit feinem Gespür halten Orchester und Solist im *Adagio* des Konzerts genau die Waage zwischen auftrumpfendem Pathos und leichter Melancholie, die dem Satz seinen ganz eigenen Charakter verleiht. Und geradezu genial interpretieren sie das ungarische Rondo, das hier nicht wie üblich als heiterer Kehraus fungiert, sondern einen wunderbar kapriziösen Ton erhält.

Daß freilich nicht nur die Fagott-Fassung des *Andante und Rondo Ungarese* Gültigkeit hat, beweisen **Gérard Caussé** und Les Solistes de Montpellier-Moscou mit ihrer bei EMI Classics erschienenen Einspielung des Werks (EMI CDC 7 54817 2). Ihre CD ist das längst fällige

Votum für die erste Fassung mit Bratsche und Orchester (WeV N.6, JV 79), ja sie ist geradezu ein Plädoyer für die Viola, die sich hier als Konzertinstrument aus der Rolle der "armen Schwester" der Violine befreien kann. Neben der Komposition Webers hält die CD einige Überraschungen bereit, etwa das überschwengliche *Allegro* aus F. A. Hoffmeisters Bratschenkonzert D-Dur, die kantable *Romanze* aus Joseph Schuberts Konzert für Viola C-Dur oder J. N. Hummels Mozart-Huldigung in Form einer *Fantaisie pour alto et orchestre*. Ein lohnender Streifzug abseits ausgetretener Repertoire-Pfade.

Webers **Viola-Kompositionen** fanden auch Berücksichtigung auf einer CD, die die Firma Bayer Records zur Erinnerung an den 1979 verstorbenen Bratschisten **Ernst Wallfisch** in Zusammenarbeit mit der Witwe des Interpreten herausgegeben hat (Bayer Records 200 028). Die Spannweite seines Repertoires unterstreicht eindrucksvoll die Werkauswahl: neben Weber stehen J. B. Vanhal, N. Paganini und G. F. Malipiero. Leider sind die historischen Aufnahmen – entstanden zwischen 1959 und 1976 überwiegend in Rundfunk-Produktionen – nicht von gleicher Qualität. Gerade die Weber-Einspielungen sind so hallig, daß die beiden begleitenden Orchester, die Nordwestdeutsche Philharmonie unter Franz Allers und das NDR-Sinfonieorchester unter Wilhelm Brückner-Rüggeberg, nur als Klangblöcke ohne jede Transparenz in Erscheinung treten. Trotzdem verdient die CD Beachtung, stellt sie doch die kaum bekannten, liebenswürdigen Variationen über das österreichische Volkslied "A Schüsserl und a Reind'rl" (WeV N.4a, JV 49), entstanden 1806 im schlesischen Carlsruhe, vor, das bislang gerade in einer einzigen, noch dazu vergriffenen Aufnahme (Moog und Andrae bei RCA) vorlag.

Eine Hundsföttsche Arbeit habe ich jezt vor, 6 kleine Sonaten mit 1 Violin für André, kostet mich mehr Schweiß als so viel Simphonien, schrieb Weber am 23. September 1810 über seine 6 **Sonates progressives** für Klavier und Violine (WeV P.6, JV 99-104) an seinen Freund Gottfried Weber. Anzuhören ist ihnen die Mühe freilich nicht. Die Sonaten – der Name ist ihnen kaum angemessen – sind keine große Virtuosenliteratur, es sind heitere und eingängige, keinesfalls jedoch anspruchslose Kabinettstücke. Kaum verwunderlich, daß die "Heroen" der Geige sie kaum berücksichtigen, weit häufiger hört man die zeitgenössische Bearbeitung für Flöte und Klavier. Diese Fassung erklingt auch auf einer CD mit **Klaus-Peter Riemer** und **Ernst Sell** (Sound Star-Ton 31 118). Ihren eigentümlichen Reiz erhält diese Aufnahme durch die Wahl eines historischen Hammerflügels aus der Wiener Firma von Johann Fritz (1815). Dieser Flügel verfügt über eine erstaunliche Breite von Klangfarben-Varianten. Sein heller, transparenter Ton erfährt in verschiedenen Registern (*una-corda*-Spiel, Dämpfer, Fagottregister) delikate Wandlungen, und das "Janitscharen-Pedal" für das integrierte "Schlagwerk" eröffnet dem Interpreten auch hand- (oder besser Fuß-)festere Gestaltungsmöglichkeiten. Eine wirklich gelungene Einspielung, die die kleinen Nummern wirkungsvoll und charmant darbietet.

Ein historisches Instrumentarium garantiert allerdings nicht zwangsläufig eine erstklassige Aufnahme. Das beweist bedauerlicherweise das Kammerensemble der **Academy of Ancient Music** (L'Oiseau Lyre 433 044-2). Üblicherweise stehen die Decca-Reihe für historische Aufführungspraxis wie auch das Londoner Ensemble für musikologisch fundierte und interpretatorisch hochrangige Produktionen. Die Neueinspielung von Webers **Klarinettenquintett** (WeV P.11, JV 182) mit Antony Pay erfüllt diese Erwartungen keineswegs. Wer nach Pays Aufnahmen der Klarinettenkonzerte Webers (1988 bei Virgin) – orchestral etwas spröde, doch solistisch fabelhaft – und mehr noch nach der glänzenden Aufführung des Quintetts durch Pay und das Ensemble Hausmusik bei den Berliner Bach-Tagen 1994 (vgl. S. 63) eine ähnliche

Leistung erhoffte, der sieht sich enttäuscht. So distanziert und steril wird hier gespielt, so von Taktstrich zu Taktstrich gedacht, daß der musikalische Zusammenhang kaum erlebbar wird. Erklärte Gegner der Alte-Musik-Szene finden hier ein Musterbeispiel für akademisch-trockenes Musizieren.

Ganz im Gegensatz dazu entscheidet sich das **Ensemble Walter Boeykens**, benannt nach seinem Klarinettenisten, bei der Interpretation Weberscher **Kammermusik mit Klarinette** (Harmonia mundi France HMC 901 481) für den großen Bogen, die große Geste – besonders in den Ecksätzen des Quintetts allerdings zu Lasten des Tempos. Derart breit verliert etwa das Rondo seinen fröhlichen Übermut, wirkt spannungslos. Entschädigung bietet der 2. Satz. Die herrlich erblühende Kantilene, getragen von vibrato-reichen Streicherklängen, gerät zu einer wahren Seelen-Massage. Ansprechender als im Quintett gelingt das stimmungsmäßig ambivalentere Rondo des *Grand Duo concertant* (WeV P.12, JV 204), aber auch hier wünscht man dem einleitenden *Allegro con fuoco* ein wenig mehr des vorgeschriebenen Feuers. Die Interpretation der *Silvana-Variationen* (WeV P.7, JV 128) durch Walter Boeykens vermag nicht zu überzeugen. Erstaunlich, ja ärgerlich bei einer renommierten Firma wie Harmonia mundi, daß auf dieser CD Joseph Küffners *Introduktion, Thema und Variationen für Klarinette, Streichquartett und Kontrabaß* immer noch Weber zugeschrieben wird, einzig und allein mit dem Zusatz, Webers *Urheberschaft* [werde] *gelegentlich angezweifelt*. Das Stück hat Qualität und fügt sich durchaus in den Kontext ein, doch Ehre, wem Ehre gebührt!

Der einzig wirklich große Wurf des Jahres 1994 in Sachen **Klarinettenquintett** gelang **Dieter Klöcker** und den Solisten des **Consortium Classicum** (Orfeo C 314 941 A). Bereits 1988 legten die Interpreten eine Sammlung romantischer Quintette für Klarinette und Streicher vor, darunter Werke aus Webers Umfeld: G. Meyerbeer, L. Spohr und H. Baermann. Sozusagen als Folge 2 rundet die neue CD den Überblick erfreulich ab – wiederum mit Kompositionen Meyerbeers und Baermanns (Bearbeitung nach Mendelssohn). Dazu reiht sich neben das Webersche Opus das unbegreiflicherweise kaum bekannte wunderbare Quintett op. 57 von Andreas Romberg. Auf dem Cover prangt eine völlig unpassende Abbildung: eine im Wasser versinkende (oder aus selbigem auftauchende?) Klarinette. Dabei geht der Solist keineswegs baden, im Gegenteil, er wird den technischen Anforderungen ebenso brillant gerecht wie seine Partner. Überzeugend gelingt Klöcker der Balanceakt zwischen extrovertierter Virtuosität und innerlicher Gefühlstiefe, wie ihn Webers Meisterwerk auszeichnet; zugunsten des Ausdrucks "riskiert" der Klarinettenist auch mal einen nicht ganz sauberen, an dieser Stelle (3. Satz *Menuetto*) aber doch ganz richtigen Ton. Eine wirkliche Referenzaufnahme!

Euryanthe, Webers musikalisch stärkstes, geschlossenstes Bühnenwerk, findet im Theateralltag wenig Gelegenheit, ihre Qualitäten unter Beweis zu stellen. Das romantisch-mittelalterliche Sujet mit seinen Ungereimtheiten in der Handlungsführung scheint sich einer realistischen Musiktheater-Auffassung zu verweigern. So sollte man meinen, daß die Schallplatte bzw. CD die geeigneten Medien wären, das Werk – sozusagen unter weitgehender Aussparung szenischer Belange – einem größeren Kreis der Musik-Liebhaber nahezubringen. Aber auch hier ist die Oper unterrepräsentiert. Ist es inzwischen schwer geworden, einen Überblick über die *Freischütz*-Einspielungen zu behalten, liegt das Schwester-Werk gerade in drei Interpretationen vor. Neben einer Privatpressung und einem frühen Live-Mitschnitt existiert nur eine Aufnahme, die dem Werk gerecht wird, und die sich dauerhaft auf dem Markt etablieren konnte: **Marek Janowskis** Einspielung von 1976. Um so erfreulicher, daß sich die Hamburger Firma Edel,

Sachwalter des ehemaligen Eterna-Archivs, entschlossen hat, die Einspielung wieder in ihr Programm aufzunehmen (Berlin Classics 1108-2). Janowski standen großartige Ensembles zur Verfügung: die traditionsreiche Dresdner Staatskapelle und der zu jener Zeit beste Berufschor der DDR, der Rundfunkchor Leipzig. Mit ihnen weiß der Dirigent ein opulentes Ton-Gemälde zu entwerfen, vielleicht schwelgt er gelegentlich mit episch-breiten Tempi sogar zu sehr im kulinarischen Klang-Rausch.

Die Sängerbesetzung ist wahrhaft hochkarätig. Nicolai Gedda ist als Adolar in Höchstform zu erleben; Jessye Norman ist seine Partnerin als Euryanthe – ihre Stimme bleibt Geschmacksache, doch zeigt sich die Sängerin hier auf dem Gipfelpunkt ihrer musikalischen Entwicklung. Ihre Gegenspielerin, die Intrigantin Eglantine, ist mit der hochdramatischen Rita Hunter bestens besetzt, nur einige messerscharfe Spitzentöne trüben die Freude an ihrer Leistung. Siegfried Vogel gibt mit nobler Stimmkultur einen seriösen König. Sie alle aber übertrifft Tom Krause. *Kein Sänger ringt den Preis dir ab*, preist Lysiart seinen Konkurrenten Adolar. Doch diese Worte straft der Darsteller des Lysiart selbst Lügen; seine Szene und Arie zu Beginn des 2. Akts bilden den Höhepunkt dieser Einspielung.

Neben dieser Wiederaufnahme begegnet Janowski dem Weber-Interessierten noch ein zweites Mal: mit einer Gesamteinspielung des *Freischütz* (RCA Victor 09026-62538-2). Wer sich heute – nach E. Kleiber und Keilberth – an eine Gesamtaufnahme dieser Oper wagt, der muß mindestens einen Trumpf aus dem Ärmel zaubern, um den übermächtigen Vorbildern Paroli bieten zu können. **Marek Janowski** hat eine solche Trumpfkarte, den momentan wohl besten Max überhaupt: Peter Seiffert. Die Besetzung der Zwischenfach-Partie gilt seit jeher als besonders schwierig; hier ist sie wie nur bei wenigen Aufnahmen nicht nur befriedigend, sondern perfekt gelungen. Jugendliches Timbre, lyrischer Schmelz, heldischer Glanz und dazu intelligentes musikalisches Gestaltungsvermögen verbinden sich bei Seiffert auf einzigartige Weise. Hätte man diesem Max nicht eine passende Agathe finden können? Sharon Sweet ist eine kolossale Fehlbesetzung. Mit überschatteter, verbrauchter Stimme, gepreßten Höhen und den gefürchteten "Wacklern" (von enormem Ton-Umfang) kann sie ihren Vorgängerinnen nicht das Wasser reichen. Dazu kommen die bei der Amerikanerin verständlichen Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache – gibt es denn in Deutschlands außerordentlich dichter Theaterlandschaft keine muttersprachliche Agathe mehr? Enttäuschend ist auch der aus früherer Zeit in großartiger Erinnerung gebliebene Kurt Rydl als Kaspar, der das unkultivierte Poltern der Figur allzu genau stimmlich umsetzt. Rydls einstiges Format ist gerade noch in den vorbildhaft gestalteten Dialogen und Melodramen erkennbar. Nur eine der Hauptfiguren ist Max ebenbürtig: das quirlige Ännchen. Ruth Ziesaks leicht ansprechender, lieblicher Sopran, gewürzt mit einer Prise Koketterie, machen sie zu einer Idealbesetzung dieser Partie: *Alles wird [ihr] zum Feste*.

Die beachtliche Besetzung der weiteren Rollen, überwiegend mit jungen Sängern am Beginn ihrer Karriere, allen voran Andreas Schmidt als Ottokar, daneben Anton Scharinger als Kuno, Matthias Hölle als Eremit, Roman Trekel als Kilian bis hin zu den Brautjungfern Gabriele Rossmann und Yvi Jänicke, der fabelhaft disponierte Rundfunkchor Berlin, der in den zurückliegenden Jahren einen erstaunlichen Aufschwung genommen hat, und das großartige Deutsche Symphonie-Orchester Berlin lassen die positiven Eindrücke beim Hören der Aufnahme überwiegen. Janowski geht keine grundsätzlich neuen Wege. Er wählt sehr sangliche Tempi, die mit Ausnahme des Walzers, der eher an die wilde Jagd in der Wolfsschlucht als an einen behaglich wirkenden Bauerntanz erinnert, überzeugen. Der Dirigent schwelgt in opulentem Orchester-

klang, er zeigt keine Scheu vor dynamischen Extremwerten (Ouvertüre) und hat die Ruhe, auch mit Pausen und Fermaten zu musizieren. Hoffen wir, daß der so eingeschlagene Weg mit zunehmendem Engagement weiter beschritten wird, und die ins Auge gefaßte Gesamtein-spielung aller Bühnenwerke Webers bald Gestalt annimmt.

Freischütz-Dokumente ganz anderer Art bietet die Edition **Wiener Staatsoper live**. Die Firma Koch stellt in dieser umfangreichen Serie Live-Mitschnitte vor, die in den 30er und 40er Jahren an der Wiener Staatsoper aufgenommen wurden. Die Tonträger aus der May-Sammlung, die der Edition zugrunde liegen, sind Unikate, Zeugnisse einer großen Tradition. Freilich sind die historischen Tonaufnahmen für das heutige HiFi-verwöhnte Ohr eine "harte Nuß". Es rauscht, schnarrt und knackst unaufhörlich, nicht selten überlagern die Sänger das Orchester, Bühnengeräusche die Sänger (das Aufnahmegerät stand hinter der Bühne!). Etliche Nummern sind unterbrochen; war eine Aufnahmeplatte gefüllt, so mußte eine neue aufgelegt werden, die Musik lief weiter. Und doch birgt die Zusammenstellung Schätze. Hat man sich an die Neben-geräusche gewöhnt, wird man Zeuge einer großartigen Gesangskultur, hört man Momentauf-nahmen, wie man sie heute nur noch von Studio-Produktionen zu kennen glaubt. Webers *Freischütz* kommt jeweils in Ausschnitten mehrfach zu Wort. So begeistert in der 1933er Aufnahme unter **Josef Krips** (Vol. 3, Koch 3-1453-2) Franz Völker mit strahlendem Tenor als Max. Mit engelhaft leichtem Sopran ist seine Partnerin Elisabeth Rethberg die Verkörperung der Agathe schlechthin. Mehr noch als die Krips-Aufnahme verdeutlichen die sechs Jahre jüngeren Mitschnitte mit **Hans Knappertsbusch** (Vol. 17, Koch 3-1467-2), wieviel hektischer unsere Zeit auch musikalisch geworden ist, und welchen Interpretations-Spielraum selbst (oder gerade?) die wohlbekanntesten Repertoire-Stücke bieten. Mit faszinierend breiten Tempi zelebriert Knappertsbusch die Musik. Tiana Lemnitz als Agathe, wiederum Franz Völker als Max und Michael Bohnen als Kaspar halten mit erstaunlichem Atem scheinbar mühelos mit. Martialisch donnern die Pauken zum wahrhaft bäurischen Walzer, schmetternde Hörner und gespenstische Bläser-*crescendi* durchhallen die Wolfsschlucht. Hier wird kein Schönklang produziert, steht die Musik einzig im Dienst eines expressiven Ausdrucks. Die Edition (die noch weitere *Frei-schütz*-Raritäten enthält: Vol. 13 Ausschnitte, aufgenommen unter Rudolf Moralt 1939, Koch 3-1463-2; Vol. 19 Terzett und Chor Nr. 2 unter Knappertsbusch 1941, Koch 3-1469-2) ist ein Gewinn, eine Fundgrube großartiger, eigenwilliger Interpretationen, empfehlenswert jedoch nur für wirklich hartgesottene Schellack-Fans.

Im Gegensatz zum *Freischütz* spielt Webers sogenannte "**Freischütz-Messe**" im modernen Musikleben ungeachtet ihrer musikalischen Qualität nur eine untergeordnete Rolle. Sie erklingt im liturgischen wie im konzertanten Rahmen äußerst selten, die Repräsentanz auf dem Platten-Sektor ist mit vier Einspielungen nur wenig besser. Webers erste Meß-Vertonung für Dresden erhielt ihren Beinamen aufgrund der zeitlichen Nachbarschaft der Entstehung beider Werke, doch ist dieser Zusammenhang auch musikalisch greifbar. Die vom Solo-Cello begleitete Sopran-Partie des *Benedictus* findet – freilich ohne motivische Übernahmen – in Agathes Cavatine *Und ob die Wolke sie verhülle* eine Parallele. Nicht allein der Seltenheitswert macht die Neuaufnahme der Messe durch Chor und Orchester des **Collegium musicum der Uni-versität Bonn** (Cantabile 2001) erwähnenswert, erfreulich ist auch die interpretatorische Umsetzung. Wohl der Universität, die eine solche Zahl musikbegeisterter und talentvoller Studenten und Mitarbeiter ihr Eigen nennen kann. Die engagierten Laien-Ensembles musizieren auf einem Niveau, das hinter professionellen Produktionen nicht zurückstehen muß. Den

positiven Gesamteindruck bestimmt vor allem der Chor. Er besticht – mit Abstrichen im *Sanctus* – durch homogenen Klang und gestalterische Flexibilität, die vom zurückhaltenden Begleiten der Solisten bis zum machtvollen Unisono des Glaubensbekenntnisses reicht. Das Orchester unter der Leitung von Walter L. Mik, in der zuvor erklingenden Schubert-Sinfonie nicht überzeugend, läßt sich von der Leistung der Chorsänger mitreißen und trägt ebenso zum Gelingen der Aufnahme bei wie das Solistenquartett. Einzig die von Weber besonders geforderte Sopranistin Cäcilie Fuhs wird den Erwartungen nicht völlig gerecht. Alles in allem jedoch eine großartige Leistung und ein gelungener Beitrag, Webers kirchenmusikalisches Œuvre zu propagieren. Die CD ist in limitierter Auflage erschienen und nur über das Collegium musicum bzw. Bonner Fachgeschäfte zu beziehen.

Webers Lieder gelten noch heute unter Sängern als wenig dankbar, neben denen des Zeitgenossen Franz Schubert kaum bemerkenswert. Um so erstaunlicher, daß immer wieder große Lied-Interpreten zu Weber finden: Erna Berger, Hans Hotter, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau. Zu diesen Gralshütern des deutschen Liedgesangs gehört ohne Zweifel **Hermann Prey**. Die Firma Philips legte daher zum 65. Geburtstag des Barden den Band 1 einer **Lied-Edition** mit Aufnahmen aus den 70er Jahren vor (Philips 442 687-2), die Prey noch einmal auf der Höhe seiner Gestaltungskraft erleben läßt. Auf den vier CD, die ein Spektrum vom Minnesang bis zu Carl Loewe beleuchten, erklingen gerade vier Lieder von Weber – nicht eben viel, möchte man meinen, aber allein die Auswahl dieser so gegensätzlichen Gesänge läßt alle Vorurteile gegen den Liedkomponisten Weber vergessen. Innig, ohne falsches Pathos, wie es der Text leicht provozieren könnte, macht Prey den Verzicht des Sängers auf den Nachruhm im kontemplativen *Meine Lieder, meine Sänge* (WeV L.17, JV73) glaubhaft. Er weiß ebenso mit schmunzelnd-ironischem Verstehen von der gescheiterten Flucht des Jünglings vor seinem ersten Verliebtsein zu berichten (*Über die Berge mit Ungestüm*, WeV F.2/1, JV 110), wie er im derb-komischen *Reigen* (WeV L.38, JV 159) mit polternd-vordergründigem Humor die Freuden eines Dorffestes beschreibt. Meisterlich vermittelt der Interpret die Ambivalenz der Tieckschen Verse *Sind es Schmerzen, sind es Freuden* (WeV L.36, JV 156), die Weber die Grenzen des Strophenlieds durchbrechen ließ und ihn zu einem durchkomponierten Stimmungs-Gemälde anregte. Freilich – es sei nicht verschwiegen: Nicht die Weber-Lieder sind das herausragende Erlebnis dieser Zusammenstellung. Preys Aufnahmen der Beethovenschen Gesänge *An die ferne Geliebte* und der Loeweschen Balladen gehören zu jenen einzigartigen Kunstwerken, die die moderne musikalische Massenproduktion einsam überstrahlen.

Lieder der Romantik für Männerchor wählte der Gummersbacher **Quartettverein "Die Räuber"** für seine jüngste CD (Koch 3-1079-2) aus, darunter die Ersteinpielung von Webers Chor *Gute Nacht* (WeV H.7, JV 261). Damit wären die Positiva dieser Produktion bereits zusammengefaßt. Die Sangesfreude der Choristen in Ehren, wer sich auf das glatte Parkett des kommerziellen Musikmarktes wagt, der sollte mehr zu bieten haben als nur guten Willen. Höhen (Schumann, Schubert) und Tiefen (F. Abt, W. H. Veit) der deutschen Männerchor-Literatur werden durchschritten in einer Zusammenstellung, deren einzige Programmatik in ihrer Buntheit zu erahnen ist; und Kirmes-Niveau ist mit einer Komposition des Chorleiters erreicht, die in naiven Tönen die Freuden des Frühlings besingt. Intonationsprobleme machen dem Chor (und dem Hörer!) vorrangig bei den a cappella-Gesängen zu schaffen und steigern sich bei Bruckners *Der Abendhimmel*, Schumanns *Ritornell* op. 65/1 und Lortzings *Walzerlied* ins Unerträgliche. Einen Lacherfolg garantieren die Strophen 2 und 3 von *Lützows wilder Jagd*

(WeV H.4/1, JV 168). David Gideon Michelbach läßt darin das Lützowsche (hier: Lützoffsche) Freikorps zu vogelfreien Jagdgesellen mutieren, die – trari trara – im Frühtau die Wildsau hetzen; eine Geschichtsaufarbeitung ganz eigener Art. Da hätte eine Beschränkung auf die 1. Strophe wie bei *Gute Nacht* (der Textdichter Kannegießer wird unterschlagen) doch weniger geschmerzt. Den Interpreten sei der auf der CD angestimmte Refrain zu Carl Loewes *Kloster Grabow* ins Stammbuch geschrieben: *Sie hätten sich sollen begnügen...*

Louis Spohrs *Faust* in neuen Einspielungen

Üblicherweise ist dieses Heft Rezensionen zu Neueinspielungen Weberscher Werke vorbehalten, doch an dieser Stelle sei eine Ausnahme gemacht, denn es gilt Musik zu entdecken, die auch für Weber-Enthusiasten von Interesse sein dürfte. In zwei kurz nacheinander entstandenen Gesamteinspielungen liegt Louis Spohrs Oper *Faust*, 1816 von Weber in Prag aus der Taufe gehoben, nun auf CD vor. Die Aufnahmen ermöglichen die Bekanntschaft mit einem der gelungensten Beispiele aus jener Phase der deutschen Opernentwicklung zwischen *Zauberflöte* und *Freischütz*, die im gängigen Opern-Repertoire fast gänzlich vernachlässigt wird.

Spohr bewältigt in seiner Oper keinen Faust von Goetheschen Dimensionen. Das Libretto Joseph Carl Bernards orientiert sich vielmehr am Volksbuch und zeichnet eine Faust-Gestalt, die versucht, mit menschlicher Kraft die Hölle zu besiegen, Mephisto ins Joch zu zwingen, um mit der Macht des Bösen Gutes zu bewirken. Doch zu groß ist Fausts Drang nach Unabhängigkeit und Lebensgenuß. Die zwei widerstreitenden Seelen in seiner Brust symbolisieren keinen geistigen, sondern einen – der Oper weit gemäßeren – sinnlichen Kampf. Zu zwei Frauen fühlt Faust sich hingezogen: Die zarte Liebe des bürgerlichen Röschen, einer *kindlich reinen Seele*, könnte ihn erlösen, er aber verlangt auch nach der Gräfin Kunigunde, die für ihn der *Schönheit Fülle* und *üppigen Lebens Vollgenuß* versinnbildlicht. So behält Mephisto seine Macht über Faust, den er selbst zum Mord an Kunigundes Gatten, dem Grafen Hugo, verleitet. *In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet*, schrieb Weber 1816 über das Opernbuch, und Spohr gestaltete die im Libretto angelegten Möglichkeiten mit sicherer Hand. Die lyrische Partie des Röschen gipfelt in einer innigen Kavatine, kontrastiert von Kunigundes großangelegten dramatischen Szenen. Unüberhörbar das musikalische Vorbild: Mozart, besonders dessen *Don Giovanni* und *Figaro*, aber immer wieder fühlt man sich auch an den Weber'schen Ton erinnert, etwa mit der Polonaise in der Ballszene des 2. Akts. Dramaturgisch besonders gelungen und effektiv ist der Beginn des 2. Akts, der dem Hexenspek des Blocksbergs in der folgenden Kirchenszene die ungetrübte Gläubigkeit Röschens gegenüberstellt.

Ein Vergleich – der sich durch die kurzfristige Aufeinanderfolge der beiden Neuerscheinungen geradezu aufdrängt – geht "unentschieden" aus. Spohrs Bühnenwerk liegt in drei unterschiedlichen Fassungen vor. Der Komponist ergänzte die Oper zwei Jahre nach der Uraufführung um zwei Arien und ein Orchester-Vorspiel zu einer Tenor-Arie – mit diesen Zusätzen lief der *Faust* über die meisten Bühnen. 1852 folgte eine weitere Überarbeitung. Für London wurden die letzten Bilder des 2. Akts zu einem selbständigen 3. Akt ausgebaut und mit einer Introduction versehen. Ein anderer Eingriff allerdings veränderte die Anlage des Werks viel tiefgreifender: Spohr strich die gesprochenen Dialoge und legte statt dessen Rezitative ein. Zwar bemühte er sich, die Ergänzungen stilistisch in die fast 40 Jahre alte Partitur einzupassen, doch gerade in dieser bewußten Beschränkung gerieten die Rezitative gegenüber den kraftvollen und lebendigen Arien und Ensembles recht trocken und steif. So möchte man der Aufnahme mit dem Südfunkchor Stuttgart und dem **Rundfunkorchester des SWF Kaiserslautern** unter

Leitung von **Klaus Arp** (Capriccio 60 049-2), der die 2. Fassung von 1818 zugrunde liegt, den Vorrang geben. Schade nur, daß sie auf die Dialoge völlig verzichtet – übrigens auch im Libretto, das im Beiheft abgedruckt ist. Man hört in gedrängter Folge die musikalischen Nummern, muß sich zur Orientierung über den Handlungsablauf jedoch mit einer knappen Zusammenfassung begnügen. Dadurch bekommt die gesamte Einspielung eine konzertante Attitüde.

Sehr viel mehr Theater-Nähe atmet die Interpretation durch den Chor der Oper Bielefeld und die **Bielefelder Philharmoniker** unter Leitung von **Geoffrey Moull** (cpo 999 247-2). Sie entstand in direkter Verbindung mit der Bielefelder Inszenierung der Oper und profitiert von dieser langfristigen und gewissenhaften Vorbereitung. Die Tempowahl von Moull trifft sicher den Charakter der Musik, wogegen die oftmals breiteren Tempi bei Arp zupackende Dramatik teils vermissen lassen. Am Klangbild der Bielefelder Aufnahme muß man freilich Abstriche machen, wie sie eine Live-Produktion mit sich bringt. Nach Transparenz und Brillanz des Orchesterklangs und Präsenz der Sängerstimmen bleibt die Interpretation Arps – ebenfalls als Live-Mitschnitt dokumentiert – unangefochtener Favorit.

Das Sängensemble ist in beiden Einspielungen heterogen – herausragend jeweils die Interpreten der Titelfigur. Michael Vier gestaltet einen reifen, introvertierten Faust, Boje Skovhus in der Arp-Einspielung dagegen eine energiegeladene Don Giovanni-Figur, die bis zum letzten Moment die Grenzen der menschlichen Existenz zu durchbrechen sucht und somit der Bernard/Spohrschen Rollen-Zeichnung eher entspricht. Die Parallele Don Giovanni – Faust kommt besonders in der Schlußszene – Mephistos Triumph über Faust und dessen Höllensturz – zum Tragen, für die ohne Zweifel Mozarts Oper Pate stand.

Schwierigkeiten der Besetzung – wiederum gleichermaßen in beiden Aufnahmen – bereiteten die Partien des dramatischen Fachs: Mephisto, Kunigunde und Kuno. Auf der Bühne mag Mephisto den Sieg davontragen; sängerisch bleibt er im Schatten Fausts, obgleich Spohr beide Rollen durchaus gleichrangig anlegte. Aus dem Bielefelder Ensemble sei besonders Claudia Taha hervorgehoben, die dem Röschen überzeugendes Profil verleiht. Ihr lyrischer Gegenpart, der Geselle Franz, findet dagegen in der Gestaltung durch Christoph Späth – also in der Vergleichseinspielung – zu einem Format, das die Nebenrolle erheblich aufwertet.

Für welche der beiden Aufnahmen man sich auch entscheiden mag, eine interessante Neuentdeckung ist garantiert, die mehr bietet als die längst fällige Schließung einer Repertoire-Lücke.

Wir danken den Herren Dieter Klöcker und Dr. Ernst Sell, dem Collegium musicum der Universität Bonn sowie den Firmen Classic Produktion Osnabrück cpo (Georgsmarienhütte), Delta GmbH (Frechen), EMI Electrola GmbH (Köln), Fono Schallplatten GmbH (Laer), Helikon Musikvertrieb GmbH (Heidelberg), Koch International GmbH (München), Orfeo International Music GmbH (München) und Polygram GmbH (Langenhagen) für die Übersendung von Rezensionsexemplaren.

Glasharmonika und Orchester erlebte das Werk nun seine Uraufführung: es erklang am 19. Februar 1995 in Solingen, interpretiert von Sascha Reckert und dem Symphonieorchester der Stadt Solingen.

Sascha Reckert spielt seit 1983 Literatur für Glasinstrumente, u. a. die Glasharmonika-Parts in *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss und *Lucia di Lammermoor* von Gaetano Donizetti an der Bayerischen Staatsoper München, und rekonstruiert diese bis ins 19. Jahrhundert hinein äußerst beliebten, sensiblen Instrumente auf traditionelle Weise.

Es bleibt interessant zu beobachten, ob diese Fassung – ähnlich wie die zeitgenössische Bläser-Bearbeitung als "Quadrupelkonzert", die Dieter Klöcker entdeckt und eingespielt hat (vgl. S. 66) – dem Werk zu bleibendem Erfolg verhilft.

FZ

Freischütz à la française

Im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele hat die Dresdner Philharmonie am 25./26. Mai 1995 eine Besonderheit zu bieten. Unter der Leitung ihres Chefdirigenten Michel Plasson plant sie eine konzertante Aufführung der *Freischütz*-Bearbeitung von Hector Berlioz. Die beiden Aufführungen sollen gleichzeitig eine CD-Produktion dieser Version vorbereiten – neben der jüngst veröffentlichten Dissertation von Frank Heidelberger sicher ein wesentlicher Beitrag zur Erhellung der französischen Weber-Rezeption.

FZ

KURIOSA

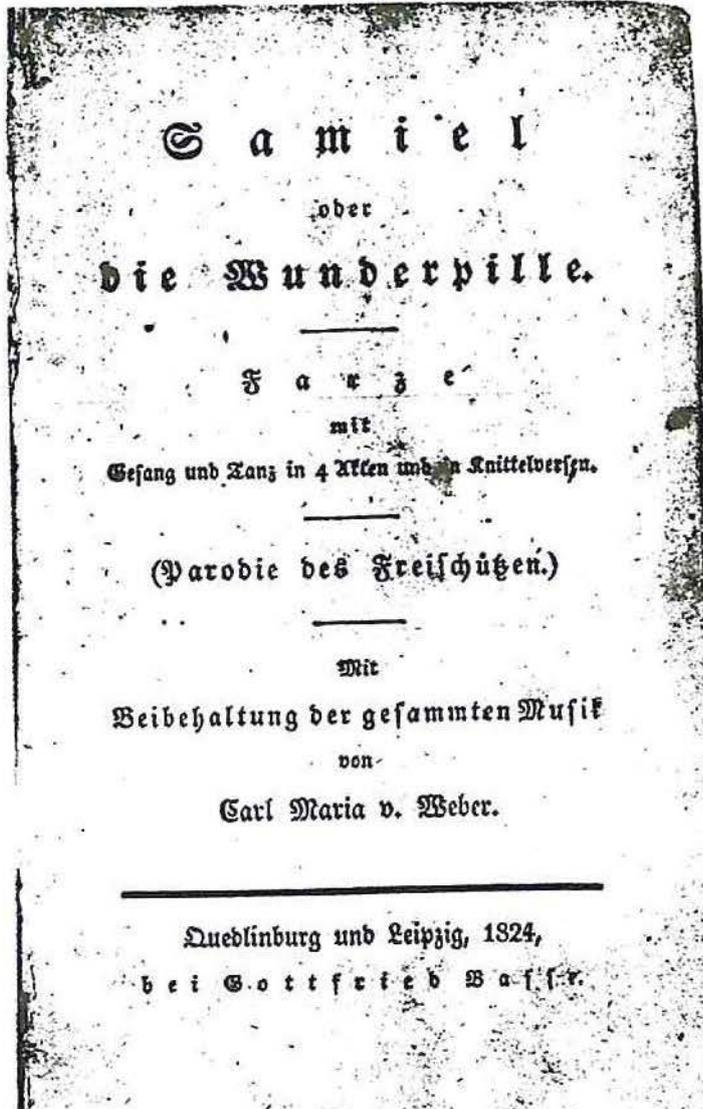
SECHSE TREFFEN, SIEBEN ÄFFEN

nachgezählt von Frank Ziegler, Berlin

Sechse treffen, aber die siebente gehört dem Bösen – von dieser stattlichen Erfolgsbilanz der saisonweise (nur bei Mondfinsternis) gefertigten Freikugeln kündigt uns Bauer Kilian; solide Handarbeit! Weit weniger solide und treffsicher war dagegen in der zurückliegenden Zeit die Satire in Sachen *Freischütz*: ein Streifschuß, doch zweimal böse daneben, so muß man nach den Inszenierungen des Vorjahres konstatieren. Der ärgerlichste weil am lautstärksten propagierte Fehlschuß ist aus Wien zu vermelden. Dort hatte man sich Franz Grillparzers bissig-ironischer Wolfsschlucht-Parodie aus dem Jahre 1822 erinnert, eines Dramoletts von 13 Textzeilen, vom österreichischen Komponisten Gerald Futscher brandneu in Musik gesetzt mit wenig Humor und großem Aufwand. Die Uraufführung mit beachtlicher Besetzung (Anton Scharinger als der wilde Jäger Scirocco, begleitet vom ORF-Symphonieorchester unter Leitung von Dennis Russel Davies) fand im Rahmen der Wiener Festwochen am 27. Mai 1994 im Museumsquartier statt und wurde durch Fernsehübertragungen (ORF 2 am 6. Juni und 3sat am 26. Oktober 1994) auch einem breiteren Publikum zugänglich. Grillparzers Zeilen verlieren durch die Vertonung, die die Besetzungsanweisung *113 wilde Musiker* allzu wörtlich nimmt, jeden Witz, sie werden zäh und ungenießbar – Humor ist, wenn man trotzdem lacht, etwa über das Geld, das mit dieser unnöti-

gen und unerfreulichen Produktion verpulvert wurde!

Etwas billiger geriet *Samiel oder die Wunderpille*, eine *Farze mit Gesang in vier Akten* in der Deutschen Oper Berlin – billig leider nicht nur in bezug auf die aufgewendeten Budget-Mittel, sondern auch auf den klammottigen Humor. Die Parodie in Knittelversen, die am 6. Februar 1995 im Parkett-Foyer des Opernhauses Premiere hatte, datiert aus dem Jahr 1824; zumindest erschien sie in diesem Jahr gedruckt im Verlag von Gottfried Basse, Quedlinburg / Leipzig. Sie spielt gekonnt mit der Popularität der Oper, verlegt die Handlung in den Haushalt des Apothekers Salbe (in der Deutschen Oper dessen Witwe Emma), der sein Geschäft (und die Tochter Agathe) nicht seinem Provisor Casper, sondern seinem Lehrburschen Max anvertrauen möchte. So kommt es, wie es kommen muß: *Da nun der Max von Herzen gut, doch in der Apotheke faul gewesen, so habe ich ihm eine Probe auserlesen*, verkündet Salbe. Max vertraut jedoch nicht auf seine Künste, er hört lieber auf Casper, der ihm um Mitternacht im Laboratorium mit Hilfe des Pferdearztes Dr. Samiel Wunderpillen verschaffen will und auch die von Agathe erhofften Süßigkeiten zurechtbraut. Mit witzigen Anspielungen läßt immer wieder der Original-*Freischütz* grüßen – ein amüsanter Lese-Spaß. In der modernisierten Bühnenfassung, die Werner Zeilbeck für die Deutsche Oper erstellte, wird dies alles platter. Die mit Gewichtsproblemen kämpfende Agathe hat nur eine Hoffnung: *Max bringt Gummibärchen mit*, und den durch etliche Kürzungen sinnentleerten Schluß versucht man durch die Einführung des Dr. Freud (alias Eremit) zu retten, der Max zwar mit der Couch droht, aber nur äußerst bemüht



den Bogen von den Wunderpillen zur Psychoanalyse findet. Die Regisseurin Saskia Kuhlmann weiß nur wenig Erheiterndes beizutragen, und die schwache Laboratoriumsszene kann als beispielhaft für die gesamte Aufführung gelten: viel Dampf, aber wenig Feuer! Warum der für das Publikum unsichtbar auf dem rückwärtigen Balkon agierende Klaus Lang seine Interpretation des Samiel in einer Parodie auf Marcel Reich-Ranicki findet, bleibt unverständlich. *Nur du kannst dieses Rätsel lösen*, wollte man dem Darsteller zurufen – der Literatur-*"Papst"* als teuflischer Wunderdokter?

Musikalisch mußte an diesem Abend Weber erhalten; bearbeitet und wenig erbaulich auf

zwei Klavieren heruntergedroschen von William B. Harpe und Douglas V. Brown. Der einzige wirkliche musikalische Einfall in dieser Fassung, die Simultankopplung von *Jungfernkranz* und *Jägerchor*, blieb in der Ausführung unbefriedigend. Daß die Musik an diesem Abend ohnehin nur eine untergeordnete Rolle spielte, machte man gleich zu Beginn deutlich: die Ouvertüre erklang noch vor der eigentlichen Aufführung zur Einstimmung vom Band und untermalte Bierkonsum und Small talk des Publikums, von kaum jemandem bemerkt. Enttäuschend, kaum mehr als akzeptabel waren auch die sängerischen Leistungen, etwa von Aimee Willis als Agathe und Volker Horn als Max. Von dem Niveau, das das Haus sonst zu bieten hat, kündeten nur Heidi Person als Ännchen und Ralf Lukas als Bürgermeister Lebrecht (alias Fürst Ottokar).

Vergnüglicher geriet die *Freischütz*-Parodie auf der Studiobühne des Berliner Maxim-Gorki-Theaters, deren Premiere am 18. Dezember 1994 zu erleben war. Regisseur Thomas Kirchner hielt sich dabei ganz an die Kindsche Vorlage, bereichert durch einige erheiternde Zugaben. So muß Kaspar vor seinem erbosten Lehrmeister Kuno die auswendig gepaukten Lehrsätze über das Ausweiden eines Hirsches mit köstlichem Berufsstands-Vokabular repetieren, und die fürstlichen Jäger unterhalten sich zu Beginn des dritten Aufzugs nicht nur über den nächtlichen Sturm in der Wolfsschlucht, sondern tauschen auch Jagderfahrungen aus – nicht ohne einen zünftigen Anteil Jägerlatein – um sich dann nach durchwachter Nacht auf dem Anstand aufzuwärmen, natürlich mit einem Jägermeister! Die Schauspieler des Gorki-Theaters – sechs an der Zahl in fünfzehn Rollen – agieren als Wandertruppe auf provisorischer Bretterbühne, Wolken und Sternenhimmel natürlich im Handbetrieb. Und da die Schauspieler rundum beschäftigt sind, etwa Reinhard Michalke als Kuno, personifiziertes Ahnenbild, Samiel, fürstlicher Jäger und Brautjungfer, muß auch schon einmal die Souffleuse zufassen, um in der Wolfsschlucht Windmaschine, Becken und Glocke zu bedienen. Mit viel Liebe und Witz, aber ohne Spott rezitiert man das Opernlibretto, und nicht selten klingen die Dialoge viel wahrhafter, als man sie von der Opernbühne, von Sängern interpretiert kennt. Allein Max (Wolfgang Hosfeld) gerät etwas dümmlich und streitet sich mit der Souffleuse, ob er nun *in den Fluß* oder *zu Fuß* geht. Kirchner wartet mit Einfällen auf, um die ihn jeder Opernregisseur beneiden könnte: So dirigiert Samiel nicht nur Kaspars Lied vom *ird'schen Jammertal*, er stimmt in den zweiten und dritten Vers gar mit ein. Doch nach einer äußerst turbulenten Wolfsschlucht, an der das gesamte Ensemble – ob nun als wandelnde Tanne oder als Perkussionist – Anteil hat, wird die Komik seichter, das Spiel schwerfälliger. Der Gag, die fürstliche Jagd als DDR-Staatsjagd inklusive Honecker-Parodie (Dieter Wien als Ottokar) darzustellen, sitzt dann schon unter der Gürtellinie, und die Final-Lösung, die den Kindschen Text zugunsten der *Freischütz*-Sage verwirft und den Ausgang der Handlung vor dem Vorhang berichten läßt, ist nicht überzeugend: Agathe von Max erschossen, Kuno erliegt seinem Gram, Max verfällt dem Wahnsinn, und Kaspar triumphiert.

Musikalisch ist der ganze Kind ohne Weber natürlich nicht denkbar, zu fest sind die Texte mit den Melodien verknüpft. So bemühte sich Ute Falkenau um eine adäquate musikalische Umsetzung. Dem Wandertheater steht natürlich kein Orchester zur Verfügung. Klavier, Flöte, Fagott und Gitarre, in verschiedenen Besetzungs-Varianten und angereichert hier und da mit etwas Schlagwerk, müssen ausreichen. Die Bearbeitungen haben durchweg Charme, und die Ouvertüren-Ausschnitte, zu Beginn hinter dem Vorhang von einer vokal-instrumentalen Mischbesetzung dargeboten, nehmen die Melodien der Oper nicht nur motivisch, sondern auch in Text-Fragmenten vorweg. Erstaunliches leisten die Schauspieler; sie singen mehr als wacker neben der Ouvertüre die meisten Chöre, Lieder und Arien, gekürzt natürlich. Beeindruckend dabei vor allem Brigitte Hube-Hosfeld, die mit den beiden Agathen-Arien durchaus keine

schlechte Figur macht. Gestrichen ist vorrangig die Musik der Ensemble-Nummern, und es hat schon eine eigene Komik, den Text des Terzetts Nr. 9 *Wie? Was? Entsetzen!* – eher Reim und Versmaß verpflichtet als tiefgründiger Aussage – mit ernsthafter Miene rezitiert zu hören. Die meisten Arien dagegen erscheinen bearbeitet als Ensemble-Stücke, so daß Agathe, Kaspar und Kuno dem Tenor bei seiner Lieblings-Wälder-und-Auen-Arie die Show stehlen können, indem sie ihm die Rampe streitig machen. Kein Volltreffer zwar, dieser *Freischütz* in "Volkstheater-Version", aber doch für Publikum und Beteiligte ein vergnüglicher Abend.

WEBERS SPOTTCHOR UNTER EINER SAPHIR-KARIKATUR

aufgelesen von Till Gerrit Waidelich, Berlin

Wohl in Wien dürfte Weber mit dem ungarischen Schriftsteller Moritz Gottlieb Saphir bekannt geworden sein, der dort zur Zeit der *Euryanthe*-Uraufführung als einer der produktivsten Mitarbeiter der *Allgemeinen Theaterzeitung* wirkte. Als "Witzbold der Rebeller" gehörte Saphir gleich Weber ("Agathus der Zieltreffer, Edler von Samiel") seit 1823 außerdem der Wiener Künstlergesellschaft *Ludlamshöhle* an¹ und nahm sicherlich an deren Feier zu Ehren Webers am 25. Oktober 1823 teil. Weber berichtete seiner Frau Caroline am 26. Oktober von dieser Feier: *Von da fuhr ich in die Ludlam wo 27 Dichter und Künstler versammelt waren. das Zimmer festlich erleuchtet, mit Guirlanden geschmückt, mein Bild in der Mitte mit einem Lorbeerkranz. die vielfältigen Beweise von Liebe und Verehrung waren rührend und schön. Hier hast du die Gedichte die ich gleich mitnehmen konnte. Eines von Kastelli, Saphir, und ein ungarisches von Graf Majlath bekomme ich erst in Abschrift*².

Durch seine Dreistigkeit machte Saphir sich bereits in Wien und erst recht nach seiner Berliner Übersiedlung viele Feinde. Ab 1826 redigierte er die selbst gegründete und vielgelesene *Berliner Schnellpost für Literatur, Theater und Geselligkeit* – deren Rubriken das Bild der eiligen Nachrichtenkutsche bemühen – sowie ab 1827 den noch flinkeren *Berliner Courier, ein Morgenblatt für Theater, Mode, Eleganz, Stadtleben und Localität*³, der bereits des Morgens Ereignisse vom Vorabend schilderte. Saphir hatte das Talent, sich fast täglich mit den Journalisten angesehener und alteingeführter Blätter anzulegen. Selbst die von den Berlinern umschwärmte Henriette Sontag (die erste Euryanthe) kam bei ihm nicht ungeschoren davon. Mit seinen Attacken forderte Saphir wiederum Satiren seiner Antipoden heraus. Die sehr lebendige Reaktion des von den Kollegen totgesagten Saphir war eine Flugschrift unter dem Titel:

Der getödtete und dennoch lebende M. G. Saphir, oder dreizehn Bühnendichter und ein Taschenspieler gegen einen einzelnen Redakteur.

¹ vgl. Lucia Porhansl, *Auf Schuberts Spuren in der Ludlamshöhle*, in: *Mitteilungen des Internationalen Franz-Schubert-Instituts* 7, S. 59

² Die Originale der drei zuletzt erwähnten Gedichte befinden sich in der Jähnsschen Sammlung Weberiana Cl. V [Mappe I A] Abt. 2 Nr. 3-5.

³ Der Verein zur Geschichte Berlins verwahrt ein weitgehend vollständiges Exemplar des heute seltenen *Courier* unter der Signatur III/71 und stellte freundlicherweise die Reproduktionsvorlage zur Verfügung.

Auf sie nimmt wiederum die hier abgebildete Karikatur aus der Beilage zu Nummer 386 des *Courier* vom 14. Mai 1828 Bezug.

Saphir macht sich mit dem Spottchor über all jene lustig, die ihn zu schmähen suchten und wehrt alle Angriffe souverän ab. Auch die ursprüngliche Wiener Zensurvariante des *Freischütz* (Pfeile und Bögen anstelle von Gewehren) findet indirekt hier noch späten karikaturistischen Niederschlag.

Die literarische Fusillarde,

oder:

Wie ein Schriftsteller aus dreizehn Federn auf sich schießen läßt und die Kugeln mit der Hand auffängt.

Viele haben ihre stumpfen Federn auf einen Einzigen gerichtet, dieser wehrt sie mit seiner ganz spitzigen Feder ab und die Kugeln rollen zu Boden. Mehrere Leser-Schmetterlinge wimmeln um die spitzige Feder. Unter dem Holzschnitte finden sich die Noten des Lachchors aus dem *Freischützen*.

