

INTERNATIONALE

Carl Maria von Weber

GESELLSCHAFT e.V.

WEBERIANA

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 bzw. -1321

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß 22. März 1996

Titel-Gestaltung: Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien

Bildnachweis: S. 1 Lord Menuhin und Hans-Jürgen Freiherr von Weber am 17. Februar 1996 in der Musikhalle Hamburg, Foto Günter Vaut
Staatsbibliothek zu Berlin – PK (S. 8, 25, 33, 92), Hans-Jürgen Freiherr von Weber, Hamburg (S. 27), Privatbesitz Wien (S. 41, 42), Nationalgalerie der Staatlichen Museen PK Berlin (S. 57), Theater Hagen (S. 64, Foto Dietrich Dettmann)
Abb. S. 5 nach Wilhelm Kleefeld, *Carl Maria von Weber*, Bielefeld, Leipzig 1926, S. 87; Abb. S. 58 nach Johannes Werner, *Die Schwestern Bardua*, Leipzig 1929 (nach S. 16)

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

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Bahn AG und des Verlages Schott Musik International.

VORBEMERKUNGEN

Jubilare

Das Erscheinen des fünften Heftes der *Weberiana* unserer Gesellschaft ist sicher noch nicht Anlaß, ein Jubiläum anzukündigen. Doch ist das Heft 5 zugleich das erste, das die Gesellschaft einer einzelnen Person widmet: nämlich einem Jubilar, der am 10. Dezember 1995 seinen 85. Geburtstag gesund und schaffensfroh im Kreise seiner Familie feiern konnte, unserem Ehrenpräsidenten

Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber.

Vieler Begründungen für diese Widmung bedarf es wahrlich nicht, denn allein sein Name ist schon Teil des Programms unserer Gesellschaft, und sein Anteil an deren Aufbau kann nicht



hoch genug geschätzt werden. Carl Maria von Weber ist für ihn bis heute Aufgabe und Verpflichtung geblieben. Wir danken ihm dafür und freuen uns auf mannigfaltige weitere gemeinsame Arbeiten, Gespräche und Konzerte.

Wir hoffen, daß die Beiträge dieser *Weberiana* unserem Jubilar Freude bereiten werden, wird doch gleichzeitig in diesem Heft des 40. Todestages seiner Tante

Mathilde Freiin von Weber ehrend gedacht, die in schwierigen Zeiten das Erbe der Familie sorgsam zu behüten wußte.

Ein besonders herzlicher Glückwunsch geht an **Yehudi Menuhin** zu seinem 80. Geburtstag am 22. April. Wir sind dankbar und auch ein wenig stolz, daß Lord Menuhin trotz seiner so zahlreichen künstlerischen Verpflichtungen und öffentlichen Aufgaben Mitglied unserer Gesellschaft geworden ist und damit sein Interesse an der Musik Carl Maria von Webers demonstriert. Wir wünschen dem Jubilar Gesundheit und weiterhin die Kraft, sein Wirken für und mit Musik in der Welt fortzusetzen. Während der Mitgliederversammlung im November 1995 haben wir beschlossen, Lord Menuhin die Ehrenmitgliedschaft unserer Gesellschaft anzutragen.

Allerdings gilt es noch zwei weiterer "Jubilare" zu gedenken: vor 175 Jahren wurde im Berliner Schauspielhaus der *Freischütz* aus der Taufe gehoben. Diesem Ereignis widmet sich der Beitrag von E. Douglas Bomberger, Assistant Professor im Music Department des College of Arts and Humanities der University of Hawai'i at Mānoa, dem wir besonders herzlich für die Erlaubnis danken, das Manuskript seines Referates anlässlich der Tagung der American Musicological Society am 3. November 1995 in New York an dieser Stelle zu publizieren. – In den Tagen nach der *Freischütz*-Premiere entstand eines der bekanntesten Weber-Porträts, das Gemälde von Caroline Bardua, über dessen Entstehungsgeschichte Dagmar Beck einige weniger bekannte Details zu berichten weiß.

Auch die Berliner Staatsoper gratulierte Hans-Jürgen Freiherr von Weber zu seinem Geburtstag. In der letzten Nummer des Staatsopern-Journals *Vivace* (3/1996) stellte sich Freiherr von Weber mit einigen Notizen vor, die wir im Anschluß an diese Vorbemerkungen auch dem Leserkreis der *Weberiana* zugänglich machen wollen.

Wie immer geht ein großes Dankeschön an die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe, die mit Ideen, aber auch durch tatkräftige Mithilfe die Entstehung dieses Heftes engagiert unterstützt haben.

FZ

DIE BEIDEN WEBERS

Auf seiner zweiten großen Kunstreise durch Deutschland gelangte Carl Maria von Weber zum ersten Mal nach Berlin – am 20. Februar 1812, 25 Jahre alt. Viele Jahre später, am 18. Juni 1821, erlebte dann der *Freischütz* einen beispiellosen Erfolg – im damaligen Königlichen Schauspielhaus.

Die Aufführung in der Staatsoper Unter den Linden zum 100jährigen Jubiläum der Uraufführung, zu der mich mit meiner Familie der Intendant – und größter Freund – Max von Schillings einlud, war mein erstes, mich tief beeindruckendes Erlebnis in diesem Hause. Ich mußte sogar am Schluß auf die Bühne und habe mich tief verbeugt. Das werde ich nie vergessen.

Die Verbindungen zur Lindenoper sind dann nie mehr abgerissen und fanden immer wieder neue Höhepunkte. Zuletzt in der Einladung des Intendanten zu meiner Mitgliedschaft als Ehrenmitglied des "Vereins der Freunde und Förderer der Deutschen Staatsoper Berlin", die ich 1992 gerne und dankbar annahm.

Während meiner Berufsjahre in Berlin, 1936 bis 1938, entwickelten sich sehr schnell enge Bindungen an die Berliner, aber auch an die internationale Musikwelt, in der die tiefen Wurzeln des großen musikalischen Erbes Carl Maria von Webers zum Ausdruck kamen. Mit dem langjährigen Generalintendanten Heinz Tietjen ergaben sich viele schöne und persönliche Kontakte. Marion von Weber, meine Großmutter väterlicherseits, in Dresden lebend, entstammte einer jüdischen Familie in Manchester/Großbritannien, was sich für uns alle unangenehm bemerkbar machte. Tietjen setzte bei den Regierungsoberen eine völlige Aufhebung aller Beschränkungen sehr schnell durch.

Zu den Begegnungen damals in Berlin gehörten Besuche mit den "Wagner-Buben" Wieland und Wolfgang aus Bayreuth – etwa 20jährig – im Hause Barbara Kemp, der Sängerin und Frau von Max von Schillings. Der Großvater der "Buben", Richard Wagner, war bekanntlich bereits im Knabenalter ein glühender Verehrer Webers. 1844 hielt Wagner die Abschiedsrede am Grabe Webers in Dresden, wohin er mit Wagners Zutun von London überführt worden war.

Hans-Jürgen Freiherr von Weber

INHALT

In memoriam Mathilde von Weber. Ein Porträt von Eveline Bartlitz	4	
Notizen und Arbeitsberichte		
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold (Berichte von Eveline Bartlitz, Joachim Veit und Frank Ziegler)	9	
Erste Herausgebertagung in Detmold vom 12.-14. November 1995 (Bericht von Eveline Bartlitz und Dagmar Beck)	17	
Reisetagebuch (von Armin Koch)	19	
Ein Autograph geht baden (von Gertrud Schenck)	21	
Schnipsel-Jagd (von Joachim Veit)	26	
Beiträge		
E. Douglas Bomberger: Special Effects in the First Production of <i>Der Freischütz</i>	28	
Lucia Porhansl, Frank Ziegler: Mutter Ludlams geplagter Sohn. Weber und die Wiener Ludlamshöhle	34	
Alla Königsberg: Weber-Briefe in St. Petersburger Bibliotheken	43	
Frank Ziegler: Weber scheib(ch)enweise. Eine Diskographie (Teil 1)	47	
Dagmar Beck: Das Bild gefällt sehr...	55	
Buchbesprechung		
Wolfgang Michael Wagner: Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper, Weber-Studien Bd. 2 (Frank Heidlberger)	59	
Aufführungsberichte		
Frank Heidlberger: Der Bär ist los (<i>Silvana</i> am Theater Hagen)	62	
Sybille Becker: Erfrischende Vielfalt. Kleine Presselese 1995	66	
Frank Ziegler: Wer hat Angst vorm deutschen Wald?	68	
Tonträgerneuerscheinungen (Frank Ziegler)	71	
Mitteilungen aus der Gesellschaft (von Eveline Bartlitz, Dagmar Beck, Ute Schwab, Alfred Haack und Frank Ziegler)		78
Dokumente aus dem Weber-Umfeld (von Gerrit Waidelich)	86	
Das <i>Freischütz</i> -Phänomen: Oper als Kulturspiegel (von Alice und Donald Henderson)	87	
Kuriosa	91	

IN MEMORIAM MATHILDE VON WEBER

(1881-1956)

Ein Porträt von Eveline Bartlitz, Berlin

Marion Maria Ellen Mathilde Freiin von Weber wurde am 14. April 1881, 14 Tage vor dem Tode ihres Großvaters Max Maria, in Dresden als Tochter von Karl Maria Alexander Eduard Freiherr von Weber (1849-1897) und seiner Ehefrau Marion Mathilde geb. Schwabe (1857-1931) geboren. Mathilde war das dritte Kind, die drei Jahre ältere Schwester Maximiliane heiratete Erik von Witzleben und starb im Dezember 1946, der zwei Jahre ältere Bruder Herbert Max Maria fiel 35jährig 1914 in Frankreich. Dessen Sohn Hans-Jürgen Carl-Maria ist der derzeitige Nestor der Familie von Weber und lebt in Hamburg¹. Mit ihm pflegte Mathilde – von der Familie und von Freunden liebevoll "Tante Mücke" genannt – einen besonders herzlichen und engen Kontakt.

Mathilde von Weber war fünf Jahre alt, als ihr Vater anlässlich des 200. Geburtstages Carl Maria von Webers dessen Reisebriefe (1823 und 1826) veröffentlichte, sie ging bereits zur Schule, als er sich mit der Textneufassung der Fragment gebliebenen Oper *Die drei Pintos* beschäftigte, für deren musikalische Ergänzung Gustav Mahler gewonnen wurde. Vielleicht begleitete sie ihre Eltern auch zur Uraufführung am 20. Januar 1888 in Leipzig. In Mathildes kunstsinnigem und gastfreien Elternhaus gaben sich bedeutende Dresdner und internationale Musiker, Dirigenten und Komponisten ein Stelldichein. Sie atmete also schon von Kind an "Weber-Luft", und so nimmt es nicht wunder, daß sie sich nach dem frühen Tode ihres Vaters gemeinsam mit der Mutter für das kostbare Familienerbe verantwortlich fühlte und beschloß, ihr Leben fortan der Pflege und Erschließung des Werkes ihres Urgroßvaters zu widmen. Diese Ausschließlichkeit wurde nur während der Inflation zu Beginn der zwanziger Jahre unterbrochen, als die Familie in finanzielle Not geraten war und sie mit ihrer Mutter vorübergehend Arbeit bei einer Militärdienststelle annehmen mußte, um den Lebensunterhalt zu verdienen. Im Laufe der Zeit hatte sich Mathilde von Weber Leben und Werk ihres großen Ahnen zu eigen gemacht und konnte die vielen Anfragen von Künstlern und Wissenschaftlern aus dem In- und Ausland sachkundig beantworten. Nach dem Tode der Mutter (1931) versuchte sie ständig, das Weber-Archiv mit gedruckten Musikalien, Bildnissen und andern Materialien zu erweitern, bis diesem Streben in der Bombennacht des 13. Februar 1945 ein jähes Ende gesetzt wurde. Das Elternhaus Karlstraße 2 mit dem Museumszimmer, eingerichtet mit Möbeln und Gegenständen aus Webers Besitz, versank in Schutt und Asche, aber wundersamerweise konnten die Noten-, Brief- und Tagebuch-Autographe, die zum Schutz in einen Safe im Keller der Deutschen Bank am Albertplatz gebracht worden waren, unversehrt geborgen werden – allein dem Konvolut mit den Familiendokumenten sieht man die Brandspuren an². Hans Schnoor erinnerte sich 1964: *Ja, mit der trefflichen "Tante Mücke" habe ich ja jahrelang eng zusammengearbeitet. Wir gruben nach der Dresdner Katastrophe die verschütteten Weberschätze aus den Trümmern aus und wurden so zu herzlichsten Freunden*³. Leider war der Safe vorher geplündert worden, so daß

¹ vgl. über seinen Lebensweg das Porträt von Ute Schwab in *Weberiana* 3 (1994), S. 3-5

² vgl. Gertrud Schenck, *Gutachten zu den unbearbeiteten Weber-Dokumenten der Staatsbibliothek zu Berlin*, in: *Weber-Studien*, hg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Bd. 1, Mainz u. a. 1993, S. 47-51

³ Berlin SBB, Schnoor-Nachlaß, Ordner 61, Brief vom 21. Februar 1964 an Samuel Geiser in Bern

mehrere persönliche Erinnerungsstücke wie Webers Uhr, Brille, Ehering, Käppchen u. a. zu den unwiederbringlichen Verlusten gehören. Einige Schätze hatte Mathilde von Weber im August 1943 nach Langburkersdorf bei Neustadt/Sachsen bringen lassen. Ihrem Neffen schrieb sie: *man sorgt sich um alles und weiss im Endziel nicht, wie wirklich schützen, weil alles unsicher ist. Der Not gehorchend habe ich [...] schweren Herzens unsre sieben Familienbilder aus der Stadt heraus [...] geschickt [...], aber ich muss gestehen, dass es mir direkt ein Schmerz ist und ich schwer darunter leide*⁴. Dieses verantwortungsvolle Handeln bewahrte die Bilder vor der Zerstörung; jedoch entwendeten in den Wirren der Tage nach der deutschen Kapitulation Besatzungssoldaten drei Ölgemälde, darunter das 1825 von Ferdinand Schimon gemalte Porträt von Carl Maria von Weber⁵.



Das Museumszimmer in Dresden vor seiner Zerstörung 1945

⁴ Brief vom 31. August 1943 an Hans-Jürgen Freiherr von Weber, Familienbesitz

⁵ Die originale Hängung der sieben Familiengemälde im Museumszimmer in der Karlstraße 2 ist auf einer alten Fotografie zu erkennen: in der oberen Reihe (v. l. n. r.) Katharina Huberta von Weber, geb. Cramer (Ehefrau Max Marias, gemalt von Otto Patzig), Franz Anton von Weber (anon.), Carl Maria von Weber (1825 gemalt von Ferdinand Schimon, seit 1945 verschollen), Max Maria von Weber (1846 gemalt von Julius Amatus Rötting, seit 1945 verschollen), Caroline von Weber (um 1840/44 gemalt von Alexander von Weber); darunter die Weber-Enkel Karl und Karolina, genannt Lina (beide gemalt von Albert Gliemann, das Bild von Lina von Weber seit 1945 verschollen), sowie mehrere Miniaturen (Webers Mutter, seine Stiefbrüder und -schwestern, Max Maria als Kind u. a.) und ein Stich nach dem Mozartschen Familienbild von Johann Nepomuk della Croce (um 1780). Glücklicherweise blieb eine Originalkopie des verschollenen Weber-Bildes von Schimon erhalten, die heute gemeinsam mit den überlieferten Bildern aus Familienbesitz im Weber-Museum in Dresden-Hosterwitz hängt.

Mathilde von Weber aber gab nicht auf, sie bezog nach kurzer Zwischenstation im Körnerweg 10 in Dresden-Loschwitz mit den ihr verbliebenen Kostbarkeiten ein Zimmer in der Glacisstraße 20b bei Frau Katharina Schmidt, geb. von Schuch (1885-1973), mit der sie eine lange Freundschaft verband. Dort wohnte sie bis zu ihrem Tode; Wissenschaftler, Künstler und Journalisten fanden den Weg zu ihr und wurden stets freundlich aufgenommen. Des 160. Geburts- und 120. Todestages Webers wurde 1946 durch den Rat der Stadt Dresden auf besondere Weise gedacht: Man bewirkte durch Straßenumbenennungen, vermutlich auf Anregung Mathildes, daß auf der dem Weberschen Sommersitz in Hosterwitz gegenüberliegenden Elbseite in Klein-Zschachwitz ein Weber-Viertel entstand, bestehend aus der Carl-Maria-von-Weber-Straße, Friedrich-Kind-Straße, Freischütz-, Oberon- und Peter-Schmoll-Straße. Außerdem setzte man der Weber-Urenkelin eine Ehrenrente in Höhe von 100,- RM monatlich – zur damaligen Zeit eine durchaus bedeutende Summe – aus.

Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre waren es besonders drei Persönlichkeiten, die Mathilde von Weber berieten, unterstützten und auch motivierten, ihre Schätze der Öffentlichkeit durch Publikationen in breiterem Maße zugänglich zu machen: Hans Schnoor, Hans Dünnebeil und Wilhelm Virneisel. Der sehr rührige Hans Schnoor (1893-1976), der als Motor der Nachkriegs-Weberforschung bezeichnet werden kann, nahm gemeinsam mit ihr Teilübertragungen der Tagebücher vor (Anfang 1810 bis 20. November 1813 sowie 13. Januar 1817 bis 23. Juni 1818). Diese Arbeiten galten in erster Linie seiner geplanten Weber-Biographie⁶, verbunden jedoch mit der Idee einer Veröffentlichung der Tagebuch-Aufzeichnungen, die mit dem Jahrgang 1817 beginnen sollte. Schnoor initiierte vermutlich auch den Aufruf für den *Wiederaufbau des Dresdner Weber-Archivs* in der *Neuen Musikzeitschrift* (München)⁷, in dem die *Weberfreunde aus aller Welt* um *Überlassung von einschlägiger Literatur, Musikdrucken und anderem Material* gebeten wurden. Bereits am 1. Oktober 1947 reagierte der Berliner Musikalienhändler und Verleger Hans Dünnebeil (1883-1961)⁸ in einem Brief an Mathilde von Weber⁹ auf diesen Appell und kündigte ihr an, daß er ihr seine neu erworbenen "Weberiana" – seine ehemals umfangreiche Sammlung war durch Verlagerung verschollen – nach und nach zusenden werde. Und er hielt Wort, in den Jahren 1948/1949 stiftete er dem Weber-Archiv unzählige Materialien, u. a. Bücher, Noten, Bilder, Rezensionen sowie eine Büste, von dem Berliner Künstler Gotthard Sonnenfeld nach der Weberschen Totenmaske geschaffen. Mathilde war überaus glücklich und faßte, nachdem sie von Dünnebeil die Weber-Büste erhalten hatte, ihren Dank im Brief vom 23. April 1950 zusammen: *Wenn ich Ihnen nur auch mal einen Gefallen tun könnte, ich bin zu tief in Ihrer Schuld! Aber mehr anerkennen und mehr die*

⁶ Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953; vgl. auch: Eveline Bartlitz, *Der Nachlaß Hans Schnoor*, in: *Weberiana* 2 (1993), S. 6f.

⁷ Jg. 1 (1947), Nr. 9, S. 305f.

⁸ Dünnebeil, selbst seit langem großer Weber-Verehrer, veröffentlichte in seinem AFAS-Musikverlag in Berlin während des Krieges bibliographische Heftchen zu Weber (Schrifttum über ihn und Werkverzeichnis), die er nach 1945 in weiteren Auflagen erscheinen ließ. Sein *Weber-Brevier* (1949), eine Kompilation aus verschiedenen Quellen, widmete er Mathilde von Weber.

⁹ Die im folgenden erwähnten bzw. zitierten Briefe an Mathilde von Weber sowie die Entwürfe zu ihren Antwortschreiben stammen, soweit nicht anders vermerkt, aus ihrem in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrten Nachlaß (ohne Signatur).

Sammlung heilig halten als ich kann wohl niemand auf der Welt. Die erste persönliche Begegnung der beiden Weber-Enthusiasten kam im Jahre 1951 zustande.

Auch der Nachfolge-Verlag von Webers Hauptverleger Schlesinger, Robert Lienau, beteiligte sich am Wiederaufbau des Weberschen Archivs und schickte "Weberiana" aus seinem Verlag nach Dresden. Somit hatte Mathilde von Weber schon wenige Jahre nach dem Kriege wieder eine stattliche Bibliothek um sich versammelt, die ihr die Arbeit ungemein erleichterte.

Bereits gegen Ende der vierziger Jahre hatte Mathilde mit der Übertragung der über 200 Briefautographe Webers an seine Braut und spätere Frau Caroline in ihrer klaren – im Gegensatz zu ihrem Urgroßvater – gut leserlichen Handschrift begonnen. Daneben wertete sie im Staatsarchiv die Theaterzettelsammlung von 1818 bis 1826 aus, ihre diesbezüglichen Aufzeichnungen sind in der Berliner Staatsbibliothek erhalten.

Schnoor wurde nicht müde, Theater, Wissenschaftler und Verlage für Weber zu interessieren, und so war es ein Meilenstein, als 1954 die von Hans Joachim Moser 1926 begonnene Gesamtausgabe im Bärenreiter-Verlag wieder aufgenommen werden sollte. Schnoor sollte gemeinsam mit Moser und Wilhelm Virneisel Herausgeber werden und wandte sich daraufhin an Mathilde von Weber mit der Bitte, *die Mitherausgeberschaft der Gesamtausgabe, sowie etwaiger weiterer wissenschaftlicher Unternehmen wie Brief-Gesamtausgabe u. a. zu übernehmen [...] leihen Sie bitte Ihre Kräfte und Ihren so vielfach bewiesenen Idealismus der neuen schönen Sache!*¹⁰ Mathilde und Hans-Jürgen von Weber wurden als Eigentümer des handschriftlichen Weber-Nachlasses in das Herausgebergremium berufen, doch bald schiefen die so hoffnungsvoll begonnenen Aktivitäten, bedingt vor allem auch durch die sich zuspitzende Ost-West-Situation, wieder ein. Mathildes Übertragungen der Briefe und Tagebücher blieben unveröffentlicht.

Die dritte Persönlichkeit, die Mathilde von Weber unterstützte, war Wilhelm Virneisel (1902-1995). Er kannte sie schon von seiner langjährigen Dresdner Wirkungsstätte, der Städtischen Musikbibliothek her. Am 1. April 1950 war Virneisel als wissenschaftlicher Bibliothekar an die Musikabteilung der damaligen Öffentlichen Wissenschaftlichen Bibliothek nach Berlin gegangen, seit 1. Juni 1951 leitete er die Abteilung als kommissarischer Direktor. Auf seine Vermittlung hin wurden die Weber-Tagebücher verfilmt, so daß seit 1954 Fotokopien der Aufzeichnungen in der Berliner Weberiana-Sammlung für wissenschaftliche Arbeiten zur Verfügung stehen. Schnoor und Virneisel genossen Mathilde von Webers volles Vertrauen, und so konnten sie sie überzeugen, ihr Testament im Hinblick auf den Familien-Nachlaß zugunsten der Berliner Staatsbibliothek abzufassen¹¹.

In seinem Brief vom 27. März 1956, als Mathilde von Weber schon monatelang schwer leidend im Krankenhaus lag, rief ihr Schnoor, um ihren Lebensmut zu stärken, fast beschwörend zu: *Zum hundertsten Male wiederhole ich: wir brauchen Sie! Meine Verehrteste, wirklich glauben Sie mir's: es ist ausser Ihnen niemand mehr auf der Welt, der die von Max Maria eingeleitete, von Ihrer treuen Mutter fortgesetzte Linie der familiären Verpflichtung so ins Praktisch-Arbeitsmässige weiterverfolgen könnte.*

¹⁰ Berlin SBB, Schnoor-Nachlaß, Ordner 51, Brief vom 18. Juni 1954

¹¹ Wie bekannt gelangte nach dem Tode von Mathilde der Weber-Familiennachlaß zu einem bedeutenden Teil als Depositum in die damalige Deutsche Staatsbibliothek, das der Eigentümer Hans-Jürgen Freiherr von Weber 1986 großzügig in eine Schenkung umwandelte.

Mathilde von Weber lebte sehr zurückgezogen. Sie war gütig, hilfsbereit, sehr bescheiden und selbstlos, und man bescheinigte ihr auch den feinen Weberschen Humor. Jedweder Publicity war sie abhold. Als sie – schon auf dem Krankenbett – um ein Gespräch für einen geplanten Aufsatz in der *Musica* gebeten wurde, schrieb sie zurück: *Muß das sein? Ehrlich gestanden bin ich eine ausgesprochene Feindin davon, in der Öffentlichkeit zu erscheinen, weiß aber nicht wie ich es vermeiden kann.*

Man kann sagen, daß sie bis zum letzten Atemzug Weber diente; selbst im Krankenhaus beantwortete sie noch Anfragen. Sie hat also im Laufe ihres Lebens neben allem anderen auch eine immense Schreiarbeit geleistet. Sie war in Dresden eine hochgeachtete Persönlichkeit und hatte viele Künstler zu Freunden. Darunter war ihr die Verbindung zu Erich Kleiber, dessen *Freischütz*-Neueinstudierung am 27. November 1954 in Dresden sie über alle setzte, besonders kostbar. Ihre in der Berliner Staatsbibliothek überlieferte Korrespondenz gibt Zeugnis von ihrer weltweiten Verbindungen und ihren kompetenten und uneigennütigen Auskünften. Sie war immer gern gesehener Gast bei Weber-Premieren, nicht nur in Dresden. Sehr einfühlerisch charakterisierte sie Günter Hausswald in seinem Nekrolog in der *Musica*: *Erfüllt vom Adel des Geistes und einer hohen sittlichen Idee, hat sie als Frau in der Stille gewirkt, um mitzuhelfen ein neues und vor allem echtes Weber-Bild zu prägen, das sich auf die Quellen stützt*¹².

Die Weberforschung verdankt Mathilde von Weber viel; daher wollen wir anlässlich ihres 40. Todestages am 21. Juli 1996 am Familiengrab auf dem alten katholischen Friedhof in Dresden-Friedrichstadt der Weber-Urenkelin ehrend gedenken.



Mathilde von Weber bei der Besprechung zum 1000. *Freischütz* in der Dresdner Staatsoper (21. Oktober 1951) mit dem Regisseur Paul Hager (geb. 1926), dem Bühnenbildner Karl von Appen (1900-1981) und dem Kapellmeister Erich Riede (1903-1986), Foto Hildegard Jäckel, Dresden

¹² *Musica* Jg. 10 (1956), H. 9, S. 648f.

AUS DEN ARBEITSSTELLEN IN BERLIN UND DETMOLD

März 1995 – Februar 1996

Ein Bücherwunder und Klein-Christo in Detmold

Auf ein Jahr Erfahrung mit dem neuen Gebäude können jetzt die Detmolder Weberianer zurückblicken – wer die renovierte dreistöckige Villa in der Gartenstraße 20 kennt, der weiß, daß dieser Rückblick mit den angenehmsten Gefühlen verbunden ist. Das Arbeits- oder besser gesagt: Wohnklima im neuen Domizil könnte kaum besser sein. Die Hochschule für Musik und das Staatshochbauamt in Detmold haben alles getan, um für die Mitarbeiter des Hauses optimale Arbeitsbedingungen in stilvollem Ambiente zu ermöglichen, aber auch um den Anwohnern der Gartenstraße den Anblick des Hauses so angenehm wie möglich zu machen. (Daß damit die Baukonjunktur angekurbelt wurde, war für die Stadt sicherlich ein willkommener Nebeneffekt, wird doch seit dem letzten Jahr eine Fassade nach der anderen in der Gartenstraße auf Hochglanz gebracht...)

Der Umzug selbst war ein schöner Beleg für den Teamgeist, der erfreulicherweise bislang im Musikwissenschaftlichen Seminar anzutreffen ist. Professoren, Mitarbeiter und Studenten veranstalteten "ihren" Umzug in Absprache mit der Hochschulverwaltung gemeinsam mit einem Detmolder Umzugsunternehmen. Was das praktisch hieß, ließ sich individuell am Grad des Muskelkaters, objektiv an der Zahl der transportierten Kisten ablesen: An einem einzigen Tag wurden die Bücher in der Allee 20, dem ehemaligen Domizil, in 650 große Bücherkisten verpackt, abtransportiert und in der Gartenstraße 20 wieder in die neuen Regale einsortiert. Was morgens um 8.00 Uhr in Hektik begann, konnte am Abend um 8.00 Uhr abgeschlossen werden – über dieses "Wunder" staunten selbst die Mitarbeiter der Umzugsfirma.

Möglich war dies natürlich nur durch eine Art generalstabsmäßiger Organisation: Alle neuen Regale waren ausgemessen und mit provisorischen Signaturschildchen beklebt worden, die Bücherkisten wurden genau nach Signaturen gepackt und beschriftet, und – wie nicht anders zu erwarten – gab es bei soviel Planung auch ein paar kleine Pannen. So hatte man beim Ausmessen der Monographien zu einzelnen Komponisten zwar an Weber gedacht, den guten Johann Sebastian Bach aber schlichtweg übersprungen. Folgenreicher war ein Versehen beim Ausmessen der Gesamtausgaben: Sie sollten in die Kompaktregale im Keller, waren dafür aber schlichtweg zu hoch. Also wurden, während die ersten 200 Kisten unterwegs waren, schnell neue Pläne erstellt, alle Schildchen eiligst umgeklebt und damit ein größeres Bücherchaos verhindert.

Zwei Tage später traten dann auch die Büromöbel die Reise in die Gartenstraße an, und bald waren die Räume wieder zum Arbeiten zu benutzen, wenn auch die schöne Aussicht auf den Hochschulpark und Gärten flugs wieder versperrt wurde, denn nun machten die Detmolder der Berliner Reichstagsverhüllung Konkurrenz, und Klein-Christo verbarg für Monate das Gebäude hinter Plastikfolien. Preßluftschlämmer beseitigten den gesamten Putz, Beizegeruch verbreitete sich im Hause, und es dauerte lange, bis nach Fallen der letzten Hüllen der eigentliche Glanz des Gebäudes sichtbar wurde.

Längst ist nun auch die offizielle Einweihung verstrichen und der Alltag eingeleitet, der für die Weber-Gesamtausgabe erhebliche Erleichterungen mit sich gebracht hat. Statt eines einzigen Zimmers stehen nun (mit dem Raum des Herausgebers) insgesamt drei benachbarte Räume zur Verfügung, eine verschubladete Regalwand birgt die Kopien der Autographen, Abschriften und Drucke; die Mikrofilme, Ordner und sonstige Materialien konnten so untergebracht werden, daß

leicht auf alles zugegriffen werden kann. Der gesamte Bestand wurde inzwischen (die üblichen "Reste" ausgenommen) neu geordnet und katalogisiert und ist über die jetzt miteinander "vernetzten" Computer abfragbar, wenn nicht gerade – wie leider jüngst passiert – ein Virus eine komplette Festplatte leergefressen hat. – Kurzum, bessere äußere Bedingungen für die Arbeit an der Gesamtausgabe kann man sich kaum vorstellen, und so ist zu hoffen, daß, wenn auch die Schutzhüllen der ersten Bände der Gesamtausgabe fallen, ein wenig vom Glanz der neuen Hütte und der Zufriedenheit der Mitarbeiter zu spüren sein wird.

Moppel auf Reisen

Am 3. Juni 1817 berichtete Weber seiner Braut Caroline über seine Dresdner Dienstgeschäfte: *Aber Du dummer Moppel, soll ich Dir denn die Akten anders als obenhin erzählen? will Dirs aber doch erklären. Sieh! bei einem ordentlichen Theater, wo die Geschäfte nicht so wie die Schweine durch einander gejagt und getrieben werden, müssen alle Vorträge, Berichte, Pläne, Entwürfe, Entscheidungen, Anordnungen, Verhandlungen, kurz alle das ganze Wesen betreffende Papiere in der Zeitfolge zusammen geheftet und aufbewahrt werden, damit man sehen kann, was geschehen ist. Das nennt man Akten. So giebt es nun bei Uns Akten über die Kapelle, die italienische Oper, das deutsche Schauspiel, die deutsche Oper. Da ich nun einen Bericht und Vorschläge zur vollständigen Organisirung der letzteren machen mußte, so war es nothwendig zu wissen, was schon von Seiten der Direktion dafür geschehen, und in welchen Verhältnissen zu den übrigen Kunstanstalten in jeder Hinsicht sie stehen, und endlich was seine Majestät die letzten Jahre her in dieser Beziehung zu befehlen und anzuordnen geruht haben. Dahinein schlägt auch der Theaterbau, und alle Vorschläge dafür und dagegen pp. Daß muß ich nun alles lesen und in meinem Hirn die Resultate zusammenfassen, pp. begreifst Du nun daß es da einiges zu lesen gab? Ach! ist mir ganz sauer geworden die Explikazion. – Gut aufbewahrt sind die meisten dieser Akten (zu den Ausnahmen siehe weiter unten) bis heute im Dresdner Staatsarchiv, und so machten sich im Mai 1995 zwei andere "Moppel" von einer ordentlichen Gesamtausgabe auf, denn es gab einiges zu lesen und in den Hirnen (neudeutsch Notebook oder Laptop) zusammenzufassen. Das Hauptaugenmerk legten Joachim Veit und Frank Ziegler dieses Mal auf die Rechnungsbücher der Hoftheater incl. der Belege zu Festaufführungen und zur Hofmusik in Pillnitz. Besonders interessantes Material fand sich über die bei den Dresdner Theatern angestellten Noten-Kopisten, die teilweise auch für Weber arbeiteten. Erste Ergebnisse der Untersuchungen zu Webers Kopisten konnten im November während der Mitarbeitertagung der Gesamtausgabe vorgestellt werden.*

Damit aber die *Explikazion* den beiden nicht allzu sauer wurde, ging es zur Abwechslung immer wieder in die Sächsische Landesbibliothek, wo (fast) alle vorhandenen Weber-Autographen und -Abschriften zwecks Beschreibung in der Quellendatei angesehen wurden. Natürlich reichte eine Woche für die reichhaltigen Dresdner Archiv- und Bibliotheksbestände bei weitem nicht aus, und so freuen sich zwei nicht mehr ganz so dumme Moppel auf ein Wiedersehn mit der Elbestadt.

Allerunterthänigstes Promemoria...

Im Berichtszeitraum konnte Eveline Bartlitz die Übertragung der Tagebücher von Friederike Koch mit dem Jg. 1818 abschließen, der inhaltlich insofern enttäuschte, als er nur *eine* magere auf Weber bezügliche Eintragung enthält. Dabei hätte er uns so herrliche Informationen bringen können, denn die "Köchin" hielt sich ganze *acht* Wochen in Hosterwitz als Gast bei den Webers

auf, stattdessen "gähnen" leere Blätter. Möglicherweise wüßten wir, ob sie die *Jubelkantate* – die Stichvorlage von ihrer Hand gehört zum Bestand der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/M. – tatsächlich schon in Hosterwitz abgeschrieben hat. Es sei damit nicht gesagt, daß die vorhandenen Eintragungen uninteressant sind. Neben vielen für den Kommentar der Briefausgabe wichtigen Details lernen wir u. a. den Kreis ihrer Gesangsschülerinnen kennen, begleiten sie auf ihrer Kur-Reise nach Neustadt-Eberswalde, erfahren, wie dort der Kurbetrieb (Trink- und Badekuren) offensichtlich florierte, und registrieren die schönen Ausflugsziele, deren Namen z. T. noch heute geläufig sind. Im Zusammenhang mit der Beschäftigung mit Friederike Koch lag es nahe, das Korrekturlesen der sechs Briefe von Weber an ihren früh verstorbenen Verlobten Friedrich Ferdinand Flemming anzuschließen.

Eine ganz andere Aufgabe wartete in der Bibliothek des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Freien Universität in Berlin. Dort liegen seit Einrichtung der Bibliothek infolge der Gründung der Universität 1948 fünf Faszikel Akten aus dem Dresdner Hoftheater, sie wurden von unbekanntem Ort "angespült". Die Akten aus dem Zeitraum 1815-1834 umspannen die Ära der Intendanten Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt (1815-1820), seines Nachfolgers Hans Heinrich von Könneritz (Ende 1820-1824) und einige Jahre des Generaldirektors Wolf Adolph August Freiherr von Lüttichau (Sept. 1824-1862), die beiden Erstgenannten unter dem König Friedrich August I., Lüttichau dann ab 1827 unter Friedrichs Bruder Anton (1827-1836). Sie betreffen das Sekretariat, das Administrationspersonal sowie die Theatermacher, die Bühnen- und Beleuchtungsarbeiter und den *Singechor*. Die *Promemoriae* beinhalten Stellengesuche, Bittschriften um Gehaltserhöhungen oder Gratifikationen sowie persönliche Angelegenheiten, die in der Regel in einem äußerst devoten Ton gehalten sind.

Das für die Weberforschung interessanteste Konvolut bezieht sich auf das Administrationspersonal; in diesem Band fand der Theaterwissenschaftler Arne Langer, Mitarbeiter des Theaterwissenschaftlichen Instituts, Dokumente zum Angebot der Kapellmeisterstelle am Theater in Kassel an Carl Maria von Weber (1821), deren Veröffentlichung ins Auge gefaßt ist. Das war das Signal, die Akten näher in Augenschein zu nehmen, besonders im Hinblick auf Webers Kopisten und andere für die Brief- und Tagebuch-Kommentierung wichtige Dokumente. Die drei das Administrations-Personal bzw. den Theater-Sekretär betreffenden Faszikel wurden mit Inhaltsangaben zu den jeweiligen Eingaben und Bescheiden auf PC vollständig dokumentiert. Das Arbeiten in der Theaterbibliothek war durch die Freundlichkeit der Mitarbeiter und die angenehme Atmosphäre ein Vergnügen.

Ich suche nicht, ich finde

Dieses Statement von Pablo Picasso soll nicht unter dem Aspekt seines Anspruches verstanden werden, sondern im Wortsinn, der kaum besser zu dem folgenden Begebnis passen kann.

Während der Vorarbeiten zum Gedenkartikel für Mathilde von Weber wurden auch die Korrespondenzordner aus ihrem Nachlaß eingehend gesichtet. Sie enthalten neben Zeitungsausschnitten vorwiegend Briefe des Musikalienhändlers und Verlegers Hans Dünnebeil in Berlin, der nicht nur ein sehr engagierter und erfolgreicher Geschäftsmann war (er eröffnete z. B. bereits vor der Kapitulation am 5. Mai 1945 sein Geschäft in der Potsdamer Straße 98 wieder), sondern auch ein Weber-Enthusiast. Von 1947 bis zu Mathildes Krankheit und Tod 1956 standen beide im Briefwechsel (vgl. S. 6). In seinem Brief vom 10. Januar 1949 schrieb er ihr u. a.: *Inliegend ein Weber-Dokument, es ist zwar nur das Stück eines Briefes, immerhin doch wertvoll.* Da die Briefumschläge (zum Glück!) mit abgeheftet worden sind, schaute Eveline Bartlitz aus Spaß hinein und traute ihren Augen nicht: das Brief-Fragment von Weber lag noch

darin! So ist es fast auf den Tag genau – am 12. Januar 1996 – 47 Jahre später gefunden worden! Mathilde von Weber hatte sich beglückt am 22. Januar 1949 bedankt, dann aber offensichtlich vergessen, das Autograph aus dem Umschlag zu nehmen.

Glücklicherweise machte ein in dem Torso genanntes Konzertdatum eine mühelose Zuordnung möglich. Es handelt sich um den Anfang eines Briefes an Friedrich Rochlitz in Leipzig vom 23. Februar 1817, in dem Weber ihm mitteilte, welche Werke er in dem dort für den 8. April geplanten Konzert aufführen wollte. Da bisher nur wenige Briefe an Rochlitz aus jenem Jahr überliefert sind, ist dieses Schriftstück trotz seines fragmentarischen Charakters ein wertvolles und wichtiges Dokument. Es trägt nun die Signatur *Mus. ep. C. M. v. Weber 258* und wird in der Musikabteilung der SBB (Haus 1) aufbewahrt.

Neue Freuden-Quellen

Auch bei der Vervollständigung der Quellendatei hat nicht selten der Zufall seine Hand im Spiel. So ist es dem Hinweis eines Kollegen in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek zu danken, daß uns zwei neu erschienene gedruckte Bibliothekskataloge in die Hände fielen: die Musiksammlungen des Palacio Real in Madrid (bearb. von J. P. Lacasa u. a., Madrid 1993) und der Stiftelsen Musikkulturens främjande (Nydahl-Sammlung) in Stockholm (bearb. von Bonnie und Erling Lomnäs, Stockholm 1995). Nun sind Madrid und Stockholm nicht unbedingt die ersten Orte, denen die Aufmerksamkeit der Weber-Forschung gilt, umso erfreulicher waren die Funde. Aus Webers Tagebuch wußten wir, daß der Komponist am 10. Februar 1826 eine *Missa nach Spanien über geben* hatte; dieses Exemplar – die *Missa sancta* Nr. 2 JV 251 mit dem dazugehörigen Offertorium – fand sich nun in den königlichen Sammlungen der spanischen Hauptstadt. Noch aufsehenerregender die Nachweise aus Schweden: Dort werden die Partiturotographen zum *Ersten Ton* JV 58 (ohne Schlußchor), zum *Schwäbischen Tanzlied* JV 135, zur Kantate *Zwei Kränze zum Annentage* JV 218 und die autographen Tenorstimmen zur Burleske zu Heinrich Baermanns Namenstag "*Drei Knäbchen lieblich ausstaffirt*" JV 180 sowie eine Partitur des *Abu Hassan* mit autographen Eintragungen von Weber aufbewahrt. Alle fünf Manuskripte waren aus Auktionskatalogen der Jahre 1886-1930 bekannt, sie galten bislang als verschollen.

Einmal fündig geworden, wandten wir uns natürlich auch an die zweite große Stockholmer Musiksammlung, und auch hier war uns das Glück hold: Die Kungliga Musikaliska Akademiens Bibliotek informierte uns über zwei – wenn auch winzige – Fragmente einer Kopistenhandschrift des *Adagio und Rondo für Harmonichord* JV 115 mit autographen Zusätzen von Weber. Eben diese Zusätze wurden aus der Partitur herausgeschnitten und liegen heute in Stockholm, der Rest war wohl vom Vorbesitzer als nicht bewahrungswürdig betrachtet und vernichtet worden. Ironie des Schicksals: Die einzige Handschrift, die wir eigentlich in Stockholm vermuteten, eine Partitur der *Euryanthe*, die Weber 1825 dorthin gesandt hatte, ließ sich bislang nicht nachweisen.

Natürlich waltet bei "Webers" nicht nur der Zufall. Auch zielstrebige und ausdauernde Arbeiten werden belohnt. So wurden auch im zurückliegenden Jahr die Recherchen in Bibliotheken – neben Berlin und Dresden standen vor allem die Österreichische Nationalbibliothek und das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Mittelpunkt – weitergeführt. Die Zieglerschen Quellenverzeichnisse wuchsen erfreulich beständig auf über 900 Eintragungen bei den Handschriften und über 1400 Nachweise bei Drucken. Und auch das Kopien-Archiv konnte sich über reichen Zuwachs freuen: Quellenkopien aus Bibliotheken und Archiven in Berlin, Chicago, Coburg, Cologny-Genève, Crimmitschau, Dresden, Eutin, Kopenhagen,

London, Madrid, Stockholm, Wien und Wrocław sowie aus deutschem Privatbesitz ergänzen die Sammlung; nur hin und wieder war aus Detmold ein fernes Seufzen und Stöhnen bei der Inventarisierung der meterlangen Mikrofilme zu vernehmen, das nach erfolgreicher Erledigung allerdings von einem wilden Veits-Tanz abgelöst wurde.

Eine wesentliche Bereicherung der Nachweisdatei der gedruckten Ausgaben ergibt sich aus der Durchsicht der Hofmeister-Verzeichnisse. Die Jahres- bzw. Monatsberichte über neu erschienene Musikalien (beginnend 1817) liefern nicht nur zuverlässige Hinweise zur Datierung von Notendruckten, nicht selten erfahren wir hier erstmals von uns bislang unbekannten Ausgaben. Die vollständige Auswertung der Verzeichnisse – ein mühseliges aber erfolgversprechendes Unternehmen – wird Frank Ziegler wohl noch eine Weile beschäftigen.

Ver-Messung im Vatikan

Lange schon wird sie gesucht: die Partitur der Messe (JV 224), die Weber im November 1818 an den Papst gesandt hatte. Etliche Versuche, des in den unergründlichen Tiefen des vatikanischen Archivs verschwundenen Manuskripts habhaft zu werden, waren bislang fehlgeschlagen. Einziger Lichtblick: Im Nachlaß von Hans Schnoor fanden sich zwei Kopien nach Originalen aus dem Archiv: Webers Widmungsbrief an den Papst sowie der Entwurf zu dessen Dankschreiben (vgl. *Weberiana* 2, S. 12).

Neue Hoffnung keimte auf, als die Restauratorin der Berliner Staatsbibliothek, Frau Gertrud Schenck, die Restaurierungswerkstatt der Vaticana besuchte. Ihre Tochter – derzeit zum Architekturstudium am Mittelpunkt der Welt – hatte das Terrain bestens sondiert, ist sie doch aufgrund vorzüglicher Kontakte glückliche Besitzerin eines *Permesso di accesso alla Città del Vaticano*, der ihr die Benutzung der Sammlung gestattet – und somit auch Recherchen nach der Messe (sozusagen ein *Per-Messo per la Messa*).

Aber auch dieser Versuch scheiterte, obgleich höchste Stellen sich der Suche annahmen. Ergebnis: Weder die Partitur ward gefunden noch jene Briefe, die für Schnoor noch kopiert worden waren. So bleibt also auch noch für spätere Forscher-Generationen die Chance, ein verschollenes Weber-Manuskript zu finden. Viel Glück!!!

Erben gesucht

Dem Herausgeber der Weberschen *Preciosa*, Frank Ziegler, war er ein Quell schlafloser Nächte: der ominöse Nachlaß Pius Alexander Wolff. Der Textdichter der *Preciosa*, ein Schüler von Goethe, hatte sein Drama zwar 1823 in Berlin drucken lassen – Weber hatte diesen Druck für Aufführungen ausdrücklich autorisiert – aber sollten doch noch autographe Quellen aus des Dichters Hand oder gar ein Briefwechsel zwischen den beiden Autoren existieren? Zweimal war der sagenhafte Nachlaß in der theaterwissenschaftlichen Literatur erwähnt worden: 1950 veröffentlichte Hans-Georg Böhme einige auf Goethe bezügliche Manuskripte daraus unter dem Titel *Die Weilburger Goethe-Funde* (Bd. 36 der *Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*); 1960 zitierte Marieluise Hübscher in ihrer Dissertation über *Die königlichen Schauspiele zu Berlin unter der Intendanz des Grafen Brühl* mehrere Dokumente aus dieser Sammlung. Als Besitzerin war jedesmal Frau Hertha Bergius in Weilburg an der Lahn angegeben. Danach verschwand der Nachlaß spurlos. Die großen Goethe-Sammlungen kannten ihn nicht, die Nachlaßverzeichnisse der BRD und der DDR schwiegen hartnäckig, und auch die Berliner Zentralkartei der Autographen konnte nicht weiterhelfen.

So gab es nur noch eine Lösung: die Suche nach den Erben. Nachdem ein Kontakt mit dem

Weilburger Archiv, dem dortigen Museum und der Bibliothek nicht zum erhofften Ergebnis führte, kam eine erste heiße Spur vom Einwohnermelde- und vom Standesamt, die nach Mörlenbach wies. An das dortige Standesamt ging die Bitte, Briefe an den/die Erben weiterzuleiten, und siehe da: eines Tages meldete sich ein Darmstädter Arzt, der extra für uns "den Schuhkarton unterm Bett vorholte", und den Wolffschen Nachlaß nach "Weberiana" und anderen "Pretiosen" durchforstete. Der Erfolg war ernüchternd: kein Brief, keine Notiz an, von oder über Weber. Zur *Preciosa* fand sich lediglich ein bislang unbekanntes Melodram des Alonzo, das aber nicht zu der von Weber vertonten Fassung des Dramas gehört. Nun also hat Herr Ziegler wieder ruhige Nächte und eine Hoffnung auf eine authentische Quelle weniger.

Erfüllt wurde dagegen eine ungleich kleinere Hoffnung durch eine Anfrage in Coburg. In der dortigen Landesbibliothek befindet sich eine zeitgenössische Partitur-Kopie der Schauspielmusik zu *Preciosa*. Der Blick auf die Probekopien, die wir aus Coburg erbeten hatten, löste einen Freudenschrei aus: Endlich fand sich ein Manuskript mit dem für die Dresdner Erstausführung des Werks 1822 als Ersatz für den ursprünglichen *Ballo primo* nachkomponierten spanischen Tanz. Das Autograph dieses gerade 29 Takte zählenden Tanzes befand sich in der Aufführungspartitur der Sächsischen Staatstheater, die seit 1945 vermißt wird. Alle bislang bekannten handschriftlichen Kopien und Drucke überlieferten die Uraufführungs-Fassung des Werks, also ohne die Dresdner Ergänzung; einzige greifbare Quelle war der Band der alten Gesamtausgabe von 1938. Nun ist nur noch die schwierige Frage zu klären, warum eine Handschrift mit der Dresdner Fassung ihren Weg nach Coburg gefunden hat. Die bereits konsultierten Dokumente (Tage- und Ausgabenbuch) enthalten dazu keinen Hinweis. So wirft wie so oft jede Antwort wieder neue Fragen auf – Schicksal (und Ansporn) der Forschung!

Quellenwanderung

Bei dem Bemühen, die Provenienz einer Handschrift zu ermitteln, stoßen Wissenschaftler nicht selten auf Probleme, haben doch Quellen die unangenehme Eigenschaft, hin und wieder zu wandern. Manchmal kann solch eine Wanderung allerdings auch sehr willkommen sein, etwa wenn ein Autograph aus Privatbesitz in eine öffentliche Sammlung übergeht und somit für die Forschung leichter zugänglich wird.

Auch die Staatsbibliothek zu Berlin konnte im zurückliegenden Jahr ein Autograph von Weber kaufen, freilich unter Aufbietung ihrer letzten (soll heißen gegen Jahresende im Haushalt verbliebenen) Finanz-Mittel. Im November übernahm Herr Dr. Hell in Detmold jenes Notizblatt Webers mit Aufzeichnungen über Sachsen und speziell Dresden aus dem Jahr 1812, das ein nicht genannt sein wollender Mitarbeiter der Detmolder Arbeitsstelle im Juni 1994 in Genf erworben hatte (vgl. *Weberiana* 4, S. 45-48). Das Blatt geht nun mit der Signatur *Mus. ep. Carl Maria von Weber Varia I* in die reiche Berliner Weber-Sammlung ein.

Gewisses Kribbeln...

– so lautete die Überschrift eines Berichts der Detmolder Hochschulzeitschrift *ad notam*, in der über eine wertvolle Bereicherung der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold-Paderborn berichtet wurde. Prof. Dr. Allroggen hatte vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen eine namhafte Summe zur Beschaffung von Erst- und Frühdrucken Weberscher Werke erhalten. Wie dringlich der Vergleich originaler Druckausgaben untereinander und mit anderen Auflagen ist, war nicht zuletzt im Vorfeld der Detmolder Arbeitertagung deutlich geworden (vgl. Bericht S. 17). Daher war die Freude

groß, als der Bewilligungsbescheid von Herrn Ministerialdirigent Prof. Dr. Hochmuth aus Düsseldorf eintraf. Von Antiquaren in Dänemark, Deutschland, Großbritannien und der Schweiz sowie aus dem Freistaat Bayern konnten nun kostbare Frühdrucke erworben und damit der Grundstein für eine Drucke-Sammlung in der Detmolder Arbeitsstelle gelegt werden. Unter den Raritäten befanden sich ein hervorragend erhaltener Sammelband mit Weberschen Liedern aus dem Besitz von Herzogin Friederike zu Anhalt, geb. Prinzessin von Preußen, Erst- und Frühdrucke der Sonaten und Klaviervariationen und – selbst in der Berliner Weberiana-Sammlung nicht vorhanden – der Erstdruck des Klarinettenquintetts JV 182 (das zweite uns bislang bekannt gewordene Exemplar dieses Druckes).

Die Überschrift des Berichtes bezog sich allerdings auf eine andere Ausgabe: Ambrosius Kühnells Veröffentlichung der *Josephs-Variationen* JV 141 von 1812, deren Titelblatt der Namenszug *Ulrike LeCoq* zierte. Frau Bartlitz, die gerade mit den übrigen Berliner Weberianern zur Tagung in Detmold weilte, als dieser Druck eintraf, wußte aus ihrer Beschäftigung mit dem Tagebuch der Friederike Koch, deren Gesangsschülerin Ulrike LeCoq war, daß Weber in einem Brief vom 5. Dezember 1812 der Koch versprochen hatte, just diese Variationen für Ulrike mitzusenden, die sich bereits mit anderen Weberschen Variationen am Klavier abmühte. Weber schrieb hierzu: *Fr: Ulrike spielt ja sehr fleißig meine Variat: und wie ich auch von Lichtenstein höre, recht brav. Glück zu. Sobald die Variat: über Joseph heraus sind soll Sie sie auch bekommen.* Er hat das angekündigte Exemplar dann einem Brief vom 29. Juli 1813 an die Berliner Familie Türk beigelegt. Die Detmolder Arbeitsstelle kann nun also mit Grund behaupten, daß sie einen Erstdruck besitzt, den Weber selbst in Händen hatte und "eigenhändig" von Prag nach Berlin sandte – da die Mitarbeiter in Detmold sonst nur mit Kopien von Autographen arbeiten müssen, ist es verständlich, wenn sie wenigstens bei diesem Druck *ein gewisses Kribbeln* empfinden!

Die kleine, aber feine Sammlung der Weber-Drucke hat für die Arbeiten erhebliche Erleichterungen mit sich gebracht und, wie man während der Detmolder Tagung erleben konnte, die Forschungen sogleich "beflügelt". Ein sehr herzlicher Dank geht daher nach Düsseldorf! – Vielleicht finden sich ja im Laufe der Zeit weitere Sponsoren, die zur Erweiterung dieser Sammlung beitragen.

Ite missa est!

Auch wenn man den ersten Band der Weber-Gesamtausgabe noch nicht sehen kann – hören konnte man ihn zur Hälfte bereits! Im kleinen lippischen Hansestädtchen Lemgo fand im Mai 1995 die erste Aufführung der Es-Dur-Messe Webers JV 224 nach den von Frau Dagmar Kreher erstellten Materialien zur Gesamtausgabe statt. Zwar war die Vorlage noch nicht ganz "druckreif", der Computer machte es aber möglich, in aller Eile eine Vorabfassung der Partitur und der Stimmen zu erstellen, die für die Praxis tauglich ist. Zugleich bot sich so eine gute Möglichkeit, das Verfahren der Noteneingabe sowohl hinsichtlich des späteren "Ausziehens" von Stimmenmaterialien als auch im Hinblick auf eventuelle Fehler zu überprüfen.

Der Kantor der Lemgoer Kirche St. Nikolai, Jobst-Hermann Koch, hatte sich für das Werk interessiert und studierte die Messe in kurzer Zeit mit seinem Chor und Solisten der Detmolder Hochschule für Musik (Susanne Martin – Sopran, Birgit Görgner – Alt, Joachim Thalmann – Tenor, Volker Arendts – Bariton) sowie Mitgliedern der Nordwestdeutschen Philharmonie Herford ein. Auch das dazugehörige Offertorium *Gloria et honore* stand auf dem Programm. Ihm verlieh Susanne Martin mit brillanten Koloraturen festlichen Glanz, so daß angesichts dieser "Jubelstimmung" im Offertorium und im *Gloria* die Kritik kurioserweise von einer

wiederentdeckten *Jubel-Messe* sprach. Aufführung und Ausführende fanden bei Publikum und Kritik großen Anklang. Die krittelnden Weber-Experten hätten sich manchmal noch mehr Detailtreue und stringenter durchgeführte Tempi gewünscht, hatten dafür aber den Vorteil, auch die Generalprobe mitzuerleben, die in der akustisch schwierigen Kirche besser ausfiel als die eigentliche Festaufführung. Von solchen kleinen Einschränkungen abgesehen, kann man die erste Aufführung "nach der (vorläufigen) Gesamtausgabe" aber als Erfolg verbuchen, und wir sind Herrn Koch dankbar für die Erfahrungen, die er uns durch seinen Einsatz für dieses kaum noch bekannte (oder: noch kaum bekannte!) Werk vermittelt hat. Wir hoffen sehr, daß auch in Zukunft "Editions- und Musizierpraxis" in dieser Weise fruchtbar verbunden werden können. Reichliche Möglichkeiten sind gerade in Detmold durch die Nachbarschaft zur Hochschule für Musik gegeben. Zugleich hoffen wir, daß Herr Koch sein Interesse an der G-Dur-Messe ebenfalls bald in klangliche Realität umsetzt, dabei aber den Weberknechten etwas mehr Zeit bleibt, das Material vorzubereiten.

Preisverleihung

Einmal pro Jahr verleiht das Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität-Gesamthochschule Paderborn den Preis der Paderborner Sprachenschulen für herausragende Examensarbeiten und Dissertationen. In diesem Jahr wurden drei geisteswissenschaftliche Arbeiten prämiert, darunter eine Magisterarbeit, die musik- und literaturwissenschaftliche Ansätze in einer interdisziplinären Studie verbindet: Die preisgekrönte Arbeit stammt von dem Detmolder Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe Oliver Huck und ist den Schauspielmusiken Webers gewidmet (vgl. seinen Bericht in *Weberiana* 4, S. 31-39).

Die Preisverleihung fand vor wenigen Wochen im Gästehaus der Universität Paderborn statt. Dabei hatten die Preisträger Gelegenheit, ihre Arbeiten kurz vorzustellen. Herr Huck hatte die 1818 entstandene Romanze "*Leise weht es*" zu Friedrich Kinds Schauspiel *Das Nachtlager in Granada* als Beispiel ausgewählt und erläuterte in einem knappen, aber gehaltvollen Vortrag die komplizierte, nahezu alle europäischen Literaturen einbeziehende Stoffgeschichte des Werkes und den Stellenwert der von Weber komponierten "nationalcharakteristischen" Romanze im Werkganzen. Das *Liedchen, worin die kunstgewandte Hirtin es selbst an dem schweren Triller nicht ermangeln läßt* (so die von Huck zitierte zeitgenössische Presse), dient dazu, einen Jäger (d. i. in Wahrheit ein verkleideter Fürst) vor dem Überfall der Hirten zu warnen.

Die anwesenden Gäste hatten das Vergnügen, zum Abschluß der Preisverleihung diese Romanze in quasi originaler Besetzung zu hören, wobei Oliver Huck selbst zur Gitarre griff, um die Sängerin zu begleiten. Seine den Gesang einleitenden Bemerkungen faßten in amüsanter Weise den Kurzvortrag zusammen: *Eine kunstgewandte Hirtin aus Eldorado oder Utopien kann ich Ihnen zwar nicht bieten, aber ich bin sicher, daß Susanne Martin es als Studentin der Hochschule für Musik Detmold dennoch an dem schweren Triller nicht ermangeln läßt, wenn sie Ihnen nun die vom Spanischen ins Englische und vom Englischen ins Deutsche übersetzte, von Friedrich Kind zitierte und nach Spanien zurückversetzte, dort von Carl von Braun für Conradin Kreutzer präparierte und schließlich von Gustav Mahler mit neuem Text versehene, von Weber nach einer echt spanischen Melodie komponierte Romanze "Leise weht es" vorträgt.*

Wir wünschen Herrn Huck mit seiner in Arbeit befindlichen Dissertation zu Weber ebensoviel Erfolg wie mit der prämierten Magisterarbeit (und dies auch ganz eigennützig im Hinblick auf die Fortschritte der Weber-Forschung...)!

Kleiner Auktionsspiegel 1995/96

Auch 1995 begann für die Weberknechte das "Auktionsjahr" mit der Frühjahrsauktion des Hauses J. A. Stargardt in Berlin. Zwei Briefe Webers an Wilhelm Heinrichshofen vom 15. Januar 1821 und an Karl Graf von Brühl vom 7. Juni 1824 kamen für 3.800,- bzw. 6.500,- DM unter den Hammer und konnten erfreulicherweise wieder von der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden erworben werden. Ein Albumblatt von 1823 verließ für 1.400,- DM den Gabentisch.

Im Sommer des Jahres bot das Antiquariat Dr. Ulrich Drüner (Stuttgart) in seinem Katalog 39 für 4.950,- DM einen Brief an den Musikverleger Adolph Martin Schlesinger vom 5. Januar 1816 an – leider fehlten der Berliner Staatsbibliothek Mittel, um diesen Brief zu erwerben.

Ein wichtiges Schreiben aus der Entstehungszeit des *Freischütz*, datiert den 6. Dezember 1819, wiederum an den Berliner Intendanten Karl Graf von Brühl, fand auf der Auktion des Hauses Stargardt am 22. März 1996 für 9.500,- DM seinen neuen Besitzer. Die Staatsbibliothek zu Berlin konnte bei einem derart schwindelerregenden Preis nicht mithalten. Einziger Trost: der Brief ist gedruckt und somit sein Inhalt bekannt.

Berichtet hatten wir im letzten Heft (S. 18) über eine *Freischütz*-Partitur im Katalog 165 des Antiquariats Lelieveld (Den Haag), die angeblich von Weber 1822 in Wien als Dirigierexemplar benutzt worden sein sollte. Hofrat Dr. Günter Brosche von der Österreichischen Nationalbibliothek kaufte das Stück und – sandte es umgehend wieder zurück. Grund: keine Wiener Handschrift, keine Eintragungen von Weber. Frank Ziegler von der Berliner Arbeitsstelle, dem die Handschrift kurze Zeit später in Berlin vorgelegt wurde, konnte dieses Urteil nur bestätigen: Die Partiturskopie stammt keinesfalls aus dem Umfeld Webers; den Aufführungsvermerken nach könnte sie um 1829 in Breslau entstanden sein. Die im Katalog angegebenen *spektakulären Änderungen* im Terzett Nr. 9 erwiesen sich so als willkürliche Bearbeitung eines unbekannten Kapellmeisters; für die Gesamtausgabe ohne Interesse. Wollen wir hoffen, daß die beiden im letzten Heft der *Musikforschung* (1/1996, S. A 4) angebotenen zeitgenössischen Partitur-Kopien zum *Freischütz* und *Oberon* ergiebiger sind.

ERSTE HERAUSGEBERTAGUNG IN DETMOLD

Notizen von Eveline Bartlitz und Dagmar Beck, Berlin

Vom 12. bis 14. November 1995 lud die Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold-Paderborn unter der Leitung von Prof. Dr. Gerhard Allroggen die bisher benannten Bandherausgeber in das neue Haus des Seminars in der Gartenstraße 20 zu einer Arbeitstagung ein. Unter den 19 Teilnehmern waren Herr Thomas Frenzel als Vertreter des Verlages Schott Musik International, Frau Dr. Gabriele Buschmeier von der Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften in Mainz und Herr Dr. Michael Struck von der Brahms-Gesamtausgabe in Kiel, zugleich Mitglied des Beirates der Weber-GA. Der Einladung waren erfreulicherweise auch drei ausländische Mitarbeiter gefolgt: Herr Jonathan del Mar, Herausgeber der Konzertouvertüren, und Herr Prof. Dr. John Warrack, Herausgeber des 1. Klavierkonzertes, aus England sowie Dr. James L. Zychowicz aus den Vereinigten Staaten, Herausgeber der Skizzen zu den *Drei Pintos*. Ihre Teilnahme wurde durch die Unterstützung der Universität-Gesamthochschule Paderborn ermöglicht.

Am Vorabend, Sonntag, dem 12. November, kam im Brahms-Saal der Hochschule für Musik eines der in die Diskussion einbezogenen Werke zum Klingen. Herr Dr. Wolfgang

Goldhan, Herausgeber von Webers *Grand Potpourri* für Violoncello und Klavier (JV 64) spielte das Werk in der Fassung mit Klavierbegleitung (am Flügel Gerhard Allroggen) sowie den Variationensatz aus Franz Danzis Cellokonzert A-Dur. Beim folgenden Umtrunk und Salatbuffet, das – wie auch die Pausenerfrischungen – von den Mitarbeitern der WeGA "gesponsert" und bereitet war, hatten die Teilnehmer und Gäste Gelegenheit, sich kennenzulernen.

Ziel der Tagung war, die Vielzahl der Probleme zu bündeln, den Erfahrungsaustausch der Bandherausgeber zu ermöglichen sowie die Editionsrichtlinien in Detailfragen zu erläutern und eventuell zu ergänzen. Dazu gehört der Umgang mit Kopien und Kopisten, mit Erst- und Frühdrucken, der im Verlauf der Quellensammlung neue Einsichten, wenn auch noch keine endgültigen "Durchsichten" gebracht hat.

Die Arbeitstagung begann am Montag, dem 13. November, pünktlich um 9 Uhr nach der Begrüßung durch den Herausgeber, Prof. Allroggen, der gleichzeitig den Mitarbeitern Oliver Huck M. A., Dr. Joachim Veit, Frank Ziegler und den beiden studentischen Hilfskräften, Frau Sibylle Becker und Frau Friederike Ramm, seinen Dank für die sehr gute Vorbereitung und Organisation aussprach.

Der Vormittag war den Berichten über den Stand der Arbeitsmittel gewidmet, die eine Voraussetzung für die Herausgabe darstellen: zum neuen Werkverzeichnis und der Quellerfassung der Handschriften und Drucke (Frank Ziegler); zur Brief- und Tagebuchausgabe (Dr. Joachim Veit und Dagmar Beck); zur Dokumentensammlung und Bibliographie (Oliver Huck); zu Webers Dresdner Kopisten und ihrer Tätigkeit in der Notisten-Expedition (Joachim Veit); zur Bestimmung der Dresdner und anderer Kopisten (Frank Ziegler), schließlich zur sehr schwierigen Bestimmung von Erstdrucken und der Chronologie weiterer Auflagen und Ausgaben (Joachim Veit / Frank Ziegler). Es wurde deutlich, welche immense Arbeit in Sonderheit die Mitarbeiter Huck, Veit und Ziegler geleistet haben, um das Material aufzubereiten: Es waren zu diesem Zeitpunkt ca. 880 Handschriften, 1100 Musik-Drucke, 1300 Titel an Sekundärliteratur und 1800 Dokumente sowie über 2000 Briefe gespeichert.

Der Nachmittag war angemeldeten Referaten und Beiträgen der Teilnehmer zum Stand ihrer Arbeit vorbehalten; Fragestellungen und Probleme konnten u. a. durch Folien-Beispiele verdeutlicht werden. Dr. Frank Heidelberger (Klarinettenkompositionen mit Orchester), Matthias Schäfers (2. Klavierkonzert) und Joachim Veit (Sinfonien) berichteten im ersten Teil, der die Instrumentalmusik berücksichtigte, über erste Quellenstudien und dabei aufgetauchte Probleme.

Im zweiten Teil wurde über Bühnenwerke und Vokalmusik referiert: Oliver Huck (Schauspielmusiken); Frank Ziegler (*Preciosa*); Joachim Veit (*Abu Hassan*); Dr. Irmlind Capelle (*Jubelkantate*); Dr. Ute Schwab (Kantate *Kampf und Sieg*); Dagmar Kreher, M. A. (Messen). Frau Kreher, deren Edition 1997 als erster Band erscheinen soll, ist inzwischen am weitesten fortgeschritten. Als sehr nützlich zur Überprüfung des von ihr erstellten Materials hat sich die Aufführung der Es-Dur-Messe in Lemgo erwiesen.

Der zweite Tag, Dienstag, der 14. November, begann mit einem weiteren Referat von Joachim Veit *Zur Frage der Partituranordnung bei Weber*, das eine lebhafte Diskussion auslöste. Prof. Allroggen betonte eingangs, daß die Verlage im allgemeinen eine moderne Partituranordnung fordern, der Schott-Verlag jedoch bereit sei, die originale Webersche Anordnung zu übernehmen, wenn sich dieses als sinnvoll erwiese. Das Gespräch ergab einen breiten Konsens zugunsten der originalen Partituranordnung. Im Verlauf des Tages wurden dann Detailfragen angesprochen und diskutiert, z. B. die Umsetzung von *colla parte*-Bezeichnungen, die Unterscheidung und Deutung von Punkten und Strichen, die Übernahme von Bogensetzungen, die

typographische Gestaltung von Szenenanweisungen und vieles andere – überwiegend Fragen, die vor Drucklegung des ersten Bandes entschieden werden müssen.

Der inzwischen praktizierte Umgang mit den Editionsrichtlinien ergab bei den Angesprochenen keine gravierenden Änderungswünsche, über einige Konkretisierungen wird nachgedacht werden, man wird vorerst mit einem Ergänzungsblatt auskommen. Konnten viele Probleme auch noch keiner endgültigen Lösung zugeführt werden, so kam man doch durch das gemeinsame Nachdenken einer Lösung näher. Am Ende der Zusammenkunft wurde angeregt, einen weiteren Erfahrungsaustausch in ca. eineinhalb Jahren anzuberaumen. Die Resultate der Tagung sollen bald auch "gedruckt" vorliegen. Es ist geplant, das Protokoll des Treffens als Sonderpublikation zu den Editionsrichtlinien zu vervielfältigen.

Am Abend hatten die Tagungsteilnehmer Gelegenheit, an einer Gastvorlesung von Dr. Zychowicz über *Gustav Mahler's Motives and Motivation in the "Resurrection" Symphony: The Apotheosis of Hans Rott* teilzunehmen; am folgenden Morgen referierte Prof. John Warrack in der Hochschule für Musik über *French Grand Opéra: its Nature and its Influence*.

REISETAGEBUCH

Eine Welterst-Edition nach wissenschaftlichsten Prinzipien
von Armin Koch, Würzburg

Eine kleine Sensation stellt die Entdeckung neuer Tagebucheintragungen durch eine Gruppe Würzburger Studenten unter der Leitung von Dr. Frank Heidelberger dar. Die handschriftlichen Zeugnisse stellen die bisher einzige bekannte autographe Quelle für eine Reise von Würzburg nach Detmold und Berlin dar. Bei der Quelle handelt es sich um mehrere lose Blätter, beim Schreiber um A_K. Außerdem liegen einige Rechnungen und Quittungen vor, die jedoch aus Diskretion nicht mit veröffentlicht werden, da sie nach bisherigem Forschungsstand nicht Weber selbst zugeordnet werden können. Die vorliegende Abhandlung gibt zuerst – eher unwissenschaftlich – eine "Interpretation" der Quelle; ein Versuch, mit dem nötigen Hintergrundwissen die rudimentären Notizen zu ergänzen und in der Form eines Berichts für einen weiteren Kreis lesbar und verständlich zu machen. Im Anschluß ist dann die Transkription der handschriftlichen Notizen wiedergegeben, außerdem ein ausführlicher Kommentar mit zusätzlichen Informationen.

Interpretation in der Form eines Erlebnisberichts

Es war einmal ein Herausgeber von zwei Konzerten und einem Concertino für Klarinette und Orchester von Carl Maria von Weber, der veranstaltete im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Würzburg ein Seminar *Zur Editionstechnik am Beispiel der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe*. Dieses Seminar sollte dazu dienen, den Studenten innerhalb von zwei Semestern jeglichen Glauben an die Möglichkeit einer wissenschaftlichen, historisch-kritischen (Gesamt-)Ausgabe zu nehmen, indem man sie schrittweise ein Problem nach dem anderen erkennen läßt: Quellensuche, -beschreibung, -bewertung, -auswertung. Teil des Seminars war außerdem eine Exkursion zu den beiden Weber-Forschungsstellen in Detmold und Berlin, dort auch die genauere Betrachtung einiger Quellen.

Im Vorfeld der Exkursion stellte jeder Seminarteilnehmer einen Satz besagter Konzerte vor. Dabei galt es jeweils, im Vergleich der beiden Autographe und einem vermutlichen

Erst(stimmen)druck, auf auftretende Probleme hinsichtlich einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe hinzuweisen und diese zu diskutieren. Schon bald stellte sich heraus, daß viele Fragen nur an den Autographen selbst sowie mit Fachleuten der einschlägigen Forschungsstellen zu klären oder noch komplizierter zu machen sein würden.

Die Reise nach Detmold verlief in einer groß angelegten Verbreiterung: nach den beiden Fermaten wurde das Tempo jeweils zurückgenommen (funktionstheoretisch: *ICE, IR, RE*).

Am Anfang stand ein ausführlicher Vortrag von Prof. Allroggen, der uns unter einem verschleiernenden Titel (*Geschichte der Arbeitsstelle und der WeGA*) und anhand einiger Anekdoten prophylaktisch jegliche Illusion bezüglich eines Einstiegs in die Arbeitswelt nehmen sollte. Die anschließende Diskussion führte nahtlos über zu den Problemen der Weber-Forschung, von denen einige durch unsere Kurzreferate eigentlich elegant gelöst werden sollten. Die zuvor deutlich gewordene Aussichtslosigkeit bezüglich Quereinstieg ließ uns die Taktik ändern: statt Lösungen zu bieten, versuchten wir, die Konfusion zu erhöhen (aufgrund einer angenommenen Proportionalität von Konfusion, Forschungs- und schließlich Forscherbedarf). Die Tiefe der Diskussion zeigte sich mikrostrukturell in der alles andere in den Schatten stellenden "Klimax"-Frage: *Ist dieser Strich ein Weberscher?* Um nicht zu einseitig die Werke für Klarinette in den Vordergrund zu stellen, versuchten wir abends noch etwas (kulinarisches) Ambiente von Webers frühem Schaffen (*Turandot*) zu schnuppern.

Am zweiten Tag erhielten wir durch Dr. Veit und Herrn Huck eine Einführung in die Geheimnisse, i. e. Methoden der Forschungsstelle. Außerdem trug eine kleine "Hausführung" zur weiteren Steigerung unserer Bewunderung bei.

In Berlin hatten wir dann die Möglichkeit, an Autographen die Schreibweise Webers genau zu studieren – unerlässlich für die weitere Vorgehensweise. Schnell wurde der Plan aufgegeben, schon bei diesem Besuch alle problematischen Stellen in den Autographen auszubessern bzw. Webers Absichten deutlich einzutragen (z. B. Punkt oder Strich, Bogen- und Akzentsetzung). Diese Maßnahme, die dem Kursleiter die Herausgabe der angesprochenen Werke wesentlich vereinfachen und vor allem späteren spitzfindigen Diskussionen über Einzelstellen schon jetzt die Spitze nehmen sollte, mußte mangels Übung auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden. Zu oft mußten die Teilnehmer feststellen, wie schwierig das Geschäft einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe bezüglich der Vereinheitlichung von Stellen ist. Zugleich erwies es sich wieder als günstig, eine solche Pionierarbeit im Team voranzutreiben, so daß sich meist zumindest eine Stimme beispielsweise gegen den gedankenlosen Einsatz von Bleistift statt möglichst ähnlicher Tinte regte.

Außerdem stellte uns Frau Bartlitz verschiedene Beispiele der Handschriften-Forschung vor und gab uns einen sehr anschaulichen Überblick über die Sammlung Weberiana von Friedrich Wilhelm Jähns; Frau Schenck ermöglichte einen Einblick in die Restaurierungswerkstatt und berichtete vor ungläubigen Ohren über die Badefreuden von Autographen (s. auch nächster Beitrag).

Im Verlauf des Seminars und der Exkursion konnten alle Teilnehmer feststellen, daß es sich als dankbarer erweist, nur einzeln vorhandene Quellen und auch diese nur aus normalerweise streng gehütetem und möglichst wenigen Menschen zugänglichem Privatbesitz zu edieren. Als Beispiel bietet sich Bachs h-moll-Messe an: wäre das Autograph nicht faksimiliert worden, wären die immer wieder auftauchenden Spitzfindigkeiten einzelner Forscher nicht möglich.

So bewahrheitet sich das alte Wissenschaftlerwort: *Wenn du heut' etwas edierst, sieh zu, daß Du es dann verlierst!*

Transkription

[7.-10. Februar 1996]

- 1: Mit Gottes Hilfe abgereist. ½ 3 mw Palais
- 2: Detmold. Sehr schön. 8 Reich der Sinne.
- 3: Mitternacht im Idyll. 8: ½ 10 Führung
- 4: durch Palais. ½ 1 Italien. 2 Abschied &
- 5: Weiterreise. Sehr betrübt. ½ 8 bei Amadeus.
- 6: Wirtschaftliche Erkundung. Unwohl. 9: Kater.
- 7: Sehr müde. Trotzdem Arbeit an Klarinettenkonzerten
- 8: und Concertino. Mittags ins Casino.
- 9: 10: Rückreise. Wärmer, kleiner. Dank!

Kommentar

- Z.1: mw] musikwissenschaftliches
- Z.2: Reich der Sinne] möglicherweise Ambientestudien beim Chinesen (vgl. *Turandot*)
- Z.3: Idyll] Pension. | 8:] 8. Februar
- Z.4: Italien] evtl. kulinarische Anspielung.
- Z.5: Weiterreise] nach Berlin. | Amadeus] Unterkunft (oder sollte doch jemand um die letzte Ruhestätte wissen?)
- Z.6: Wirtschaftliche Erkundung] läßt sich nicht mit Sicherheit klären. | 9:] 9. Februar | Kater] unklar (Kosename?)
- Z.7: Klarinettenkonzerte] Nr. 1 (f-moll) JV 114 und Nr. 2 (Es-Dur) JV 118; Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber WFN 11, 12
- Z.8: Concertino] (Es-Dur) JV 109; Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber WFN 13 | (Z. 7/8) Gemeint sind wohl Detailstudien zur Quellenlage bzw. zu den Lesarten zur Vorbereitung einer Edition. | Casino] Gastraum.
- Z.9: 10:] 10. Februar | Rückreise] nach Würzburg. | Dank] möglicherweise sollte diese Notiz daran erinnern, den Gastgebern in den Forschungsstellen noch einmal ganz herzlichen Dank für die freundliche Aufnahme und Betreuung zu sagen!

EIN AUTOGRAPH GEHT BADEN

Bericht zur Naßbehandlung der Sinfonie Nr. 1 in C-Dur JV 50
von Gertrud Schenck, Berlin

Wasser ist unbestreitbar ein lebensnotwendiges Element. Zumindestens für die Lebewesen unseres Planeten. Aber auch für eine Handschrift? Jeder, der in Archiven und Bibliotheken zu Hause ist, kennt verblichene Schriftzüge, ausgelaufene Tinten, weiche, mit Flecken und Rändern übersäte Papiere. Wasser – der Schrecken jeder Bibliothek! Von dieser Erfahrung geprägt nahm Herr Ziegler entsetzt die Nachricht entgegen, daß die 1. Sinfonie von Weber ins Wasser müsse. Herr Dr. Veit litt aus der Ferne mit, was sicher weitaus schlimmer war.

Eigentlicher Grund für diese Behandlung war die wissenschaftliche Neugier; die im Autograph vorhandenen Überklebungen sollten möglichst gelöst werden, um so das Geheimnis der verborgenen Stellen zu lüften. Dazu mußte freilich zuallererst Autopsie betrieben werden, die sich in einem ganz nüchternen Gutachten niederschlug:

Gutachten zum Weber-Autograph der Sinfonie Nr. 1 C-Dur

Am 30. Juni 1995 wurde in Hamburg in Anwesenheit des Besitzers, Herrn Hans-Jürgen Freiherr von Weber, und Herrn Dr. Joachim Veit, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold-Paderborn, das Autograph zu Carl Maria von Webers Sinfonie Nr. 1 einer optischen Prüfung unterzogen, um festzustellen, ob die überklebten Passagen freigelegt werden könnten.

1) Status

Bei dem genannten Autograph handelt es sich um 24 Blatt einer querformatigen Notenhandschrift, die am seitlichen Falz mit einfachem Faden durchgeheftet ist. Ein fester Einband existiert nicht. Das verwendete Notenpapier ist von unterschiedlicher Stärke¹ und besitzt eine offene Papierstruktur, die Staub und Feuchtigkeit leicht aufnehmen kann. Insgesamt ist das Papierfließ weich, an einigen Stellen lappig. Ursachen dafür liegen in der Herstellung wie in der natürlichen Alterung des Originals. An mehreren Stellen der Handschrift ist beginnender Tintenfraß² festzustellen, erkennbar am durchschlagenden Notenbild, deutlicher noch bei vorgenommenen Streichungen mit starkem Tintenstrich. Rein mechanische Schäden (Risse, Knicke, Falten) treten vorrangig in Randpartien der Blätter auf.

Korrekturüberklebungen befinden sich auf den Blättern: 2v, 4r, 6r, 9r, 9v (klein), 13r, 19v. Bis auf den Papiernutzen Blatt 9 verso (ca. 2,5 x 6 cm) bedecken die Überklebungen bis zu $\frac{1}{3}$ der Blattfläche. Verwendet wurden dazu feste Büttelpapiere, die akribisch aufgeklebt worden sind, so daß es trotz entsprechendem Werkzeug nicht möglich war, auf rein mechanische Weise die Ränder anzuheben.

Aussagen zum verwendeten Klebstoff sind nur dahingehend zu machen, daß ein Stärkekleister denkbar wäre. Die Elastizität der Klebestellen, das Fehlen von Bräunungen wie von Spuren herausquellenden Klebstoffs könnten allerdings darauf hinweisen, daß entgegen dieser Annahme ein tierischer Leim verwendet wurde.

2) Weiteres Vorgehen

Ablösevorgänge sind gemäß der vorgefundenen Schadenslage und dem Papiergefüge vom Ergebnis durchzuführender Proben abhängig. Diese sind, mit Rücksicht auf das Objekt, nur unter Werkstattbedingungen möglich. Solche betreffen sowohl die erforderliche technische Ausrüstung (z. B. feuchte Kammer, Saugtisch) als auch Lösungsmittel in unterschiedlichen

¹ Papier wird nach Quadratmetergewicht bezeichnet, z. B. Papier zwischen 5 und 120 g/m², Pappe zwischen 400 und 3000 g/m².

² Trotz unterschiedlicher Wichtung einzelner Teilaspekte scheint in der gegenwärtigen wissenschaftlichen Diskussion über die Ursachen des Tintenfraßes inzwischen doch folgendes unstrittig zu sein:

Wesentlicher Auslöser ist die verwendete Eisengallustinte selbst. Sie besteht aus einer wäßrigen Lösung von Eisen(II)-Salzen (Eisen(II)-Sulfat, "Eisenvitriol") und gerbstoffhaltigen Pflanzenauszügen (Gallotanninen) aus Galläpfeln, Sumach oder einheimischen Rindenarten. Die beiden Komponenten reagieren unter Zutritt von Luftsauerstoff zu einem tiefschwarzen Eisen(III)-Komplex. Diese Reaktion verläuft nur dann vollständig, wenn die dabei freiwerdende Schwefelsäure (H₂SO₄) durch basische Bestandteile des Trägers, hier des Papiers, neutralisiert werden kann. Kommt es zu einem nicht neutralisierbaren Überschuß an Säure, so beginnen Zersetzungsprozesse sowohl beim Tintenfarbstoff (Bräunungen, Höfe) als auch beim Trägermaterial Papier (Hydrolyse).

Beschleunigt werden diese Prozesse offensichtlich durch die katalytische Wirkung von Eisen(III)-Salzen im sauren Medium. Die möglicherweise migrierenden Eisenionen werden neben der Säure als Ursache des Tintenfraßes gesehen. Unstrittig ist auch, daß Papier sowohl durch Hydrolyse als auch durch Oxydation abgebaut wird.

Konzentrationen. Es muß allerdings damit gerechnet werden, daß bei Nichtlöslichkeit des Klebstoffs (denkbar durch Alaunzusätze) oder übermäßige Empfindlichkeit der Tinte die Proben abgebrochen werden müssen. In diesem Falle ist zu prüfen, ob "zerstörungsfreie" Untersuchungsmethoden zur Lesbarmachung der überklebten Texte gefunden werden können.

3) Konservatorische Hinweise

Wie jedes organische Material unterliegt auch Papier einem natürlichen, wenn auch sehr komplexen Vorgang, der als Alterung bezeichnet wird. Durch die Alterung verändern sich in der Endkonsequenz alle technisch-physikalischen Eigenschaften irreversibel. Der Vorgang der natürlichen Alterung ist jedoch durch günstige klimatische Bedingungen beeinflussbar. Für die Aufbewahrung von Bibliotheksgut sind folgende Richtwerte vorgegeben:

- Temperatur: 18-20°C
- Relative Luftfeuchte: 50-55 %
- Beleuchtungsstärke: 50 lx für die Benutzung, Lagerung möglichst in völliger Dunkelheit
- UV-Licht: Reduzierung der Wellenlängen zwischen 330 und 500 nm

Dem hydrophilen Charakter des Papiers entsprechend sind für die Aufbewahrung gleichartige klimaaustauschfähige Materialien³ zu benutzen, Plastikfolien⁴ sind nicht zu verwenden.

Schließlich sei eine liegende Aufbewahrung empfohlen. Sie ist der stehenden Aufbewahrung vorzuziehen, weil sie die Gefahr mechanischer Beschädigungen reduziert.

Soweit das trockene (weil noch nicht gebadete) Gutachten. Nachdem also die Grenzen des Eingriffs abgesteckt waren, begab sich das Autograph auf die Reise nach Berlin, wo es die Weihnachtstage und den Jahreswechsel in trauter Zweisamkeit – zur moralischen Unterstützung war auch die 2. Sinfonie mitgereist – im Tresor der Restaurierungswerkstatt verbrachte.

Zur Restaurierung

Um die Ablösung der Überklebungen vorzunehmen, waren ursprünglich keine Vollbäder vorgesehen. In der Praxis zeigte sich jedoch, daß keine der Proben zur Löslichkeit den gewünschten Erfolg brachte, weder die Alkohol-Wasser-Kompressen (30:70 und 50:50), noch die Kompressen mit reinem Wasser. Dies ließ den Schluß zu, daß der von Weber verwendete Klebstoff mit Alaun versetzt wurde. Alaun ist u. a. ein bekanntes Konservierungsmittel, das gegen Schimmelbefall schützt, die damit versetzten Klebstoffe jedoch nur noch schwer lösbar macht. Andererseits eröffneten die Proben Möglichkeiten für den weiteren Arbeitsablauf. So gab es keine Veränderungen am Schriftbild, das vor und während der Proben laufend mikroskopisch beobachtet wurde. Die Tinte ist gut aufliegend, hat eine glatte Oberfläche ohne Risse oder Borkenbildungen. Das Schriftbild zeigt scharfe Umrisskanten. Dieser Status bleibt über die Gesamtbehandlung unverändert. Mit diesem Nachweis der Tintenstabilität war der Weg frei für die Entscheidung, die Ablösung der Überklebungen in einem Wasserbad (20 Minuten bei 21°C) zu versuchen. Zunächst wurde der aktuelle Säuregrad (pH-Wert) des Papiers gemessen, das sich mit pH 4,5 als ziemlich stark säurehaltig erwies. Säuren beschleunigen die natürliche Alterung

³ säurefreie Papiere, Karton (Schachteln, Kassetten)

⁴ Bei Verwendung nichtaustauschfähiger Materialien kommt es zu einem Klimastau. Eine zusätzliche Gefahr bei Plastikfolien besteht durch Weichmacherwanderung. (Weichmacher sind organische Lösungsmittel, die die physikalischen Eigenschaften hochpolymerer Substanzen beeinflussen und so z. B. für die Flexibilität der Folie verantwortlich sind.)

des Papiers. Werden sie herausgelöst, erhöht sich die Lebensdauer des Werkstoffes erheblich. Im Wasserbad lösen sich die freien Säuren und schwemmen aus. Daneben hat Wasser noch einen zweiten positiven Effekt: Papiere verfestigen durch das Füllen der Kapillaren mit Wasser erneut ihr Fasergefüge, vergleichbar dem Vorgang beim ursprünglichen Schöpfen. Das Schütteln des Siebes zum Entwässern der Faser ist von entscheidender Bedeutung für die Verfilzung der Fasern und somit für die Papierfestigkeit. So zeigt sich, daß eine gezielt eingesetzte Wasserbehandlung doch keine Tragödie, sondern eher ein wirklicher Jungbrunnen für das Papier ist (vgl. Foto 1). Die pH-Werte nach dem Wasserbad lagen übrigens zwischen 6,7 und 7,0, wobei der letzte Wert für chemisch neutral steht.

Das eigentliche Ziel unseres Wasserbades, das Abnehmen der zur Korrektur aufgeklebten Papiere, gestaltete sich dann doch noch ziemlich mühsam. Der Klebstoff war nach der Wässerung stark gequollen. Das ganzflächig mit Klebstoff beschichtete Korrekturblatt verfügte über den stärkeren "Zug", so daß das größerformatige Originalblatt vom kleinen Korrekturblatt millimeterweise abgezogen werden mußte (vgl. Foto 2). Der von Weber verwendete Klebstoff ließ sich übrigens mit Hilfe der Jodprobe als feinporiger, klarer Stärkekleister (Weizen, Kartoffel) analysieren.

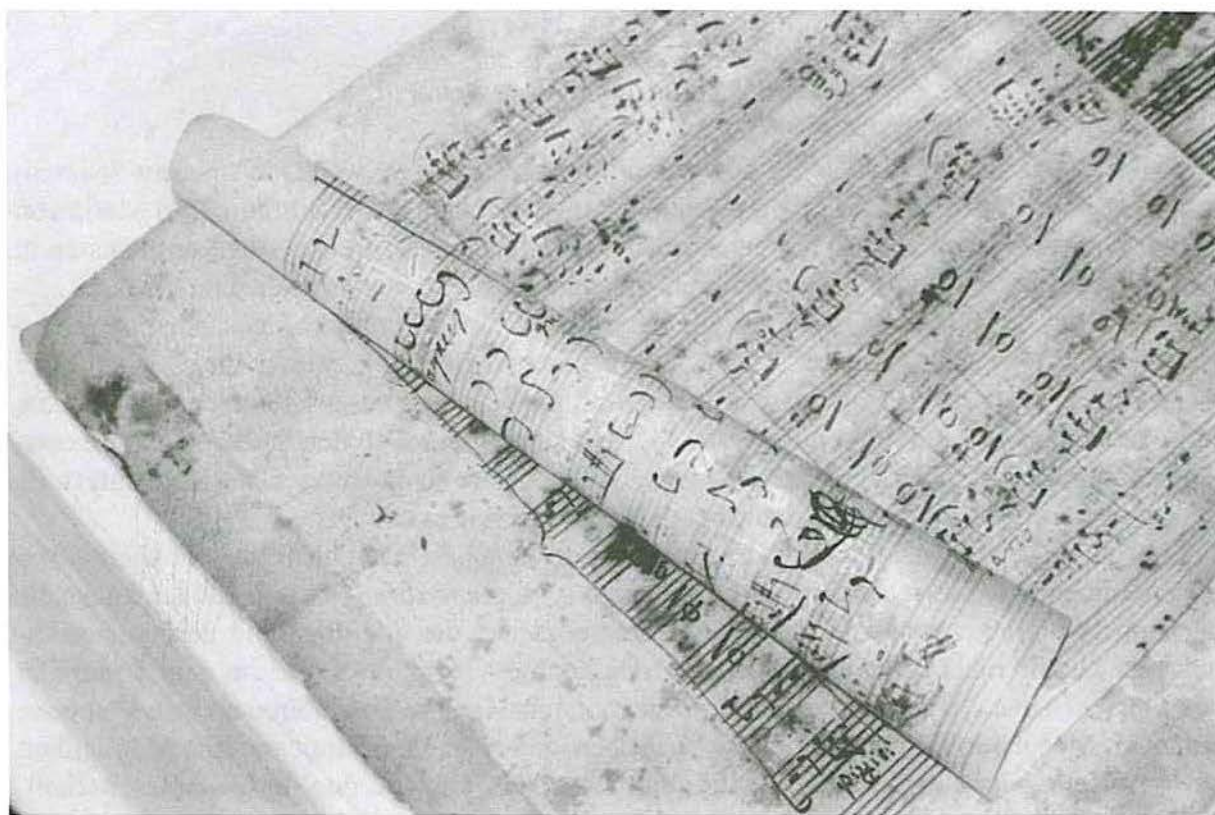
Da durch Alterung und Wasserbad die Leimung als ein originärer Bestandteil des Papiers verloren gegangen war, wurde sie erneuert. Alle Fehlstellen und Risse sind mit farblich angeglichenem Japanpapier ausgebessert worden.

Das Wiederanbringen der abgelösten Papierteile an gleicher Stelle erforderte zunächst einige Überlegungen. Einerseits sollten die beschriebenen Rückseiten der Korrekturstreifen weiter zugänglich sein, andererseits sollte der Gesamteindruck der Handschrift nicht verändert werden. Die abgenommenen Überklebungen rollten sich nach dem Trocknen durch den starken Klebstoffauftrag (unter dem Mikroskop lagen die Noten wie eingeschmolzen in einem dicken Film) sehr stark in Richtung Klebstoff. Dieser ließ sich jedoch ohne Gefahr für das darunter liegende Notenbild nicht einfach abnehmen, so daß ich mich entschloß, zum Glätten des Papiers, d. h. zur Beseitigung der entstandenen Spannung die Leimschicht nach der Trocknung des Papiers zu brechen. Das bedeutet, das getrocknete, gerollte Papierstück vorsichtig auf einem Profil gegenzurollen, ohne es zu beschädigen. Dabei bekommt die Klebstoffschicht viele kleine Risse, die den "Zug" brechen und dem Papier die Chance geben, sich glattzulegen.

Anschließend wurden die abgelösten und geglätteten Papierteile an gleicher Stelle auf der Handschrift mit Scharnieren aus Japanpapier klappbar angebracht.

So wurde die Arbeit schließlich glücklich zu Ende gebracht. Die Herren Ziegler und Veit konnten aufatmen und entspannt Weber und nun auch Vogler (vgl. den folgenden Beitrag) in die musikwissenschaftlichen Arme schließen.

Grund zur Freude gewiß auch bei Herrn Hans-Jürgen Freiherr von Weber, der den schwersten Part zu tragen hatte. Ihm vor allem gebührt Dank für den Vertrauensvorschuß, mit dem er sein wertvolles Eigentum nach Berlin in fremde Hände gehen ließ, und für die ruhige Gelassenheit, mit der er die Arbeiten, deren Ergebnis ungewiß schien, verfolgte.



Blatt 6 im Wasserbad (Detail recto)



Ablösung der Überklebung auf Blatt 6

SCHNIPSEL-JAGD

von (und mit) Joachim Veit, Detmold

Neugier ist ein allzu menschliches Laster – aber verzeihlich (?), wenn sie sich mit "wissenschaftlichem Interesse" paart. Die Überklebungen im Autograph der 1. Sinfonie Carl Maria von Webers, die ich schon anläßlich meines ersten Besuchs beim Ururenkel des Komponisten in Augenschein nehmen durfte, erweckten in mir damals (d. h. vor etlichen Jahren) pure ... – pardon: reines Forschungsinteresse. Der einmal im Wissenschaftlerfleisch steckende Stachel der Neugier ließ aber seine Schärfe zunehmend deutlicher fühlen, je weiter die Quellenarbeit fortschritt. So zeigte eine frühe Abschrift der Sinfonie aus der Pariser Bibliothèque Nationale (dort hatte man die Kopie fälschlich als Autograph katalogisiert) an den Stellen, die im Exemplar aus dem Besitz unseres Ehrenpräsidenten überklebt sind, einen abweichenden Notentext. Es lag nahe, diesen Text auch unter den Überklebungen zu erwarten.

Bei einem neuerlichen Besuch in Hamburg wurde dann beim Durchleuchten der überklebten Stellen mit einer wissenschaftlichen Taschenlampe (vgl. *Weberiana* 4, S. 15) auf der Rückseite der zum Überkleben benutzten Zettel Notentext entdeckt, der allerdings mit den vorsintflutlich(ten) Mitteln nicht näher identifiziert werden konnte – lediglich Worte aus dem *Agnus Dei* des Messe-Textes waren zu erkennen. Erfreulicherweise ließ sich auch Freiherr von Weber so von dem Stachel der Weberianer-Neugierde stechen, daß er spontan bereit war, die Möglichkeit einer Ablösung der aufgeklebten Zettel prüfen zu lassen. Wir sind ihm für diese Bereitschaft, die dann sogar bis zur Erlaubnis ging, das Autograph mit "auf Reisen" zu nehmen, ebenso herzlich dankbar, wie der stellvertretenden Leiterin der Restaurierungsabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Frau Gertrud Schenck, für ihr außergewöhnliches Engagement bei der Vorbereitung der konservatorischen Maßnahmen und die geduldige, behutsame und außerordentlich sorgfältige Behandlung des Manuskripts sowie aller betroffenen Personen! Wenn auch der Schock des "Badens" den Gebrüdern Ziegler/Veit noch immer tief in den Gliedern sitzt, so ließ das hohe fachliche Verantwortungsbewußtsein von Frau Schenck doch nie einen Zweifel daran aufkommen, daß diese (für den Laien-Verstand) ungewöhnliche Behandlung zum Wohle des Autographs geschah – die erfreulichen Ergebnisse haben dieses Vertrauen mehr als bestätigt!

Ein wenig enttäuscht war der Schreiber dieser Zeilen dann aber doch, als er von Herrn Ziegler fernmündlich erfuhr, daß die begehrten "Rückseiten" offensichtlich nicht von Weber stammten. Mit brennender Neugierde fuhr er Mitte Januar nach Berlin, um die frisch gewaschene Handschrift in Augenschein zu nehmen. Peinlich war ihm dabei, daß er zwar bei einigen Schnipseln spontan die flüchtige Handschrift von Webers Lehrer Abbé Vogler erkannte, bei anderen aber erst lange überlegen mußte, woher ihm diese Schriftzüge so vertraut waren – bis ihm allmählich dämmerte, daß auch sie von Vogler stammten, allerdings dessen so ganz andere "Schönschrift" zeigten.

Die anfängliche Enttäuschung darüber, statt Weber nun "nur Vogler" in Händen zu halten, wich bald einer angenehmen Mischung von Befriedigung und neu angestachelter Neugier. Zum einen war durch die Ablösungen nun endgültig bestätigt, daß die Pariser Abschrift mit dem ursprünglichen, noch unkorrigierten autographen Text übereinstimmte – also zu einem Zeitpunkt kopiert wurde, als Weber die Revision seines Textes noch nicht vorgenommen hatte. Zum anderen bestätigten die überklebten Zettel, daß Weber die Veränderungen vermutlich in der Zeit seines Unterrichts bei Vogler vorgenommen hatte, was aber auch bedeutet, daß diese Eingriffe

direkt in Hinblick auf die im Sommer 1810 mit Johann André vereinbarte Drucklegung des Werkes vorgenommen sein dürften. Möglicherweise hat Vogler mit seinem Rat die Endgestalt des Werkes beeinflußt.

Welche Werke Voglers der junge Weber für seine Revision "verschnippeln" und als "Klebe-material" benutzen durfte, ist zwar eine nebensächliche, aber doch reizvolle Frage. Hier war in der Kürze der Zeit noch keine endgültige Identifizierung möglich. Der mühsam zu entziffernde Ausschnitt aus dem *Agnus Dei* (Überklebung auf f. 9r) z. B. stammt nicht aus einer der bekannten Messen Voglers. Einige zweistimmige (Violin?)-Übungen (Überklebung auf f. 6r), eine Skizze zu einem Werk für Violine (?) und begleitendes Tasteninstrument sowie ein Kontrapunktfragment (beides auf der Überklebung auf f. 4r) bedürfen ebenso der Identifizierung wie die beiden zusammenhängenden Zettel, die in Voglers "Sonntagsschrift" Notenbeispiele zu dem Anfangskapitel eines theoretischen Werks enthalten (Überklebungen auf f. 13r und 19v). Dabei hat Vogler zu den verwandten Dur- und Moll-Tonartpaaren offensichtlich kurze Präludien in verschiedenen Tonarten notiert. Der erkennbare Ausschnitt aus dem *Preludium Aus C Dur* stimmt weder mit den entsprechenden Sätzen seiner 32 Präludien noch mit der Sammlung von 112 kurzen Präludien überein. Auch die Gegenüberstellung von Tonleitern und nachfolgenden Präludien findet sich in dieser Art in keinem seiner bekannten Werke, auch nicht in der schwedischen Organistenschule (in der man es am ehesten vermutet hätte). Daher lassen die beiden Fragmente den Schluß zu, daß Vogler noch an einer weiteren theoretischen Abhandlung gearbeitet hat – als Hobby-Vogler-Forscher werde ich dieser Frage natürlich mit großem Interesse weiter nachgehen.

Einiges muß so noch Spekulation bleiben: Bedeutet die Tatsache, daß Weber "Altpapier" Voglers verwendete, daß sein Lehrer die Revision wirklich beaufsichtigt hat? Hat Weber sich frei im "Altpapierkasten" bedient, oder handelt es sich zum Teil um Vorlagen, die Weber vorher für Vogler in Reinschrift gebracht hatte? [Webers Kopiertätigkeit für seinen Lehrer belegt eine Partitur-Kopie der Voglerschen Oper *Castore e Polluce* in der Darmstädter Landes- und Hochschulbibliothek, deren Schlußchor von der Hand des Schülers stammt. Die genauere Untersuchung des Materials zeigte, daß Weber diese Kopie bereits 1804 in Wien angefertigt hatte.] Handelt es sich bei einigen der zur Überklebung verwendeten Skizzen möglicherweise sogar um Material aus dem Unterricht? – Vieles wird sich nicht klären lassen, was aber Einschlägiges zu ermitteln ist, wird der Kritische Bericht enthalten.

So hat die Freilegung der Überklebungen einerseits etliche Fragen beantwortet, zum anderen aber etliche neue aufgeworfen – dies scheint das Schicksal aller forschenden Tätigkeiten zu sein... Für diese "heilsame" Erfahrung sei am Ende nochmals Frau Schenck und Herrn von Weber sehr herzlich gedankt.



Ausschnitt aus der Überklebung auf f. 19v

SPECIAL EFFECTS IN THE FIRST PRODUCTION OF *DER FREISCHÜTZ*¹

von E. Douglas Bomberger, Honolulu

For over a century, Carl Maria von Weber's *Der Freischütz* was the most frequently performed opera in Berlin². The reasons for its initial success and continuing popularity have been thoroughly examined: the rivalry with Spontini's *Olympia*, the quintessentially German characters and plot, the dedication of a new theatre for which this work was ideally suited, and of course Weber's powerful and memorable music. There was yet another factor, though, that contributed significantly to the appeal of the original production. Contemporary audiences were impressed not only by the music and the drama, but also by a stunning array of visual effects in the Wolf's Glen scene. The effects used in the 1821 premiere are now obsolete because of the availability of electric lighting, which is safer and easier to use but may lack the excitement and potential danger of the flames and smoke used in Weber's day. These effects were so powerful that they helped give credibility to an essentially incredible story, thereby allowing the entire opera to be effective.

Weber's letters to his librettist Friedrich Kind show that the special effects for the pivotal Wolf's Glen scene were a constant preoccupation for the directors throughout the rehearsal process. On 27 May, the day after the dedication ceremony for the Neues Schauspielhaus, he reported in a letter to Kind:³

Nun sollen auf S: Majestät ausdrücklichen Befehl, alte Sachen gegeben werden, bis meine Oper in Szene gehen kann. dieß wird schwerlich vor dem 8 – 10 – Juny geschehen können, da die Wolfsschlucht gar zu viel Szenischen Apparat fo[r]dert. Uebrigens sind des MaschinenMster und Dekorateur Gropius⁴ Ansichten und Plane davon ganz herrlich und phantasiereich, und es wird wohl in seiner Art einzig dargestellt werden.

Four days later he reported further: *Mit dem Freischützen geht es von Seiten des musikalischen trefflich. alles wirkt dabei mit Liebe und Lust. Das Dekorations und Maschinenwesen aber hält entsetzlich auf*⁵.

Indeed the Wolf's Glen scene was so complicated that the problems of staging it were not finally solved until the cast and crew devoted an entire rehearsal to the scene on 14 June. Since the total rehearsal period for the opera consisted of only sixteen rehearsals, this scene clearly demanded a disproportionate amount of time and effort.

The Wolf's Glen scene utilized the most advanced visual and sonic effects available in 1821.

¹ Anm. der Redaktion: Eine erweiterte Studie des Autors über die *Freischütz*-Uraufführung und Schinkels Neues Schauspielhaus ist in Vorbereitung und wird voraussichtlich 1997 in *Opera in Context: Essays on Historical Staging*, ed. by Mark A. Radice erscheinen.

² *185 Jahre Staatsoper. Festschrift zur Wiedereröffnung des Opernhauses Unter den Linden am 28. April 1928*, ed. by Julius Kapp, Berlin [1928], p. 110

³ Autograph: Berlin SBB (Weberiana Cl. II A b, Nr. 15); see also Friedrich Kind: *Der Freischütz. Volks-Oper in drei Aufzügen. Ausgabe letzter Hand*, Leipzig 1843, p. 158. Text follows the original.

⁴ Carl Wilhelm Gropius (1793-1870)

⁵ Kind, op. cit., p. 160

Most of these are now long forgotten, superseded by electric lighting and recorded sound. It is possible to get a sense of what the original production looked like, however, by comparing several sources. Many of the effects are included in the score, although without explanation on their precise execution. The composer addressed this problem when the opera was performed for the first time in Dresden in January 1822. Weber wrote an extensive description of the effects for the Dresden director Hellwig⁶ in preparation for the premiere in that city⁷. His description elaborates on the stage directions in the score, explaining how the effects were achieved in the Berlin production. In order to clarify his clarification, however, it is necessary to turn to contemporary manuals of stagecraft. The three most useful in this regard are the *Theater-Lexikon* of 1841 by Düringer and Barthels, the *Allgemeines Theater-Lexikon* of 1846 by Blum, Herloßsohn, and Marggraf, and the *Deutsches Theater-Lexikon* of 1889 by Oppenheim and Gettke⁸.

Weber's description of the Wolf's Glen scene mentions three separate sound effects – a thunder machine, a crash machine, and a rain machine – while the score mentions another, the wind machine. The *Donnermaschine* normally consisted of a large drum set in a metal frame which was struck with a double-headed mallet. The method for recreating thunder varied greatly in different theatres, though. A sheet of iron or copper could be shaken to imitate the rolling of thunder, but this method was only effective for small rooms. A *Donnerwagen* consisted of a wheeled rectangular wooden box filled with stone that was drawn back and forth over an uneven portion of the stage. A fourth means of recreating thunder consisted of paper stretched on a wooden frame, dampened, and then struck with the hands as it was being dried over a coal fire. This was by far the most complicated, but it yielded the widest variation in tone quality through the use of frames of different sizes and through different rates of drying⁹.

The *Einschlagemaschine* created a similar sound to the *Donnermaschine*, but through two different methods. The first consisted of alternating boards and sheets of iron tied at each end on two ropes to create a series of parallel pieces about half an ell (22 ½ inches or 57.2 cm) apart resembling a rope ladder, which was then mounted on a pulley in the ceiling. The entire contraption was dropped on a hollow wooden floor to create a crash whose length was dependent on the number of pairs of boards and sheets of iron in the stack. The second method consisted of a channel in the floor through which stones or nuts could be dropped onto a large drum of sheet metal with a leather drumhead¹⁰.

The *Regenmaschine* was mounted above the stage and could be operated from stage level by pulling a cord. It normally consisted of a wooden drum with a head of parchment or wire sieve

⁶ Friedrich Hellwig (1782-1825)

⁷ The original manuscript is in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (Weberiana Cl. II A g 2): *Einige Bemerkungen die Szenischen Anordnungen des Freyschützen betreffend*. The text is reprinted in Georg Schünemann (ed.), *Carl Maria von Weber. Der Freischütz. Nachbildung der Eigenschrift aus dem Besitz der Preussischen Staatsbibliothek*, Berlin 1942, pp. 64-65. Text follows the original.

⁸ Philipp Jakob Düringer and H. Barthels (eds.), *Theater-Lexikon*, Leipzig 1841; Robert Blum, Karl Herloßsohn, Hermann Marggraff, *Allgemeines Theater-Lexikon*, Neue Ausgabe, 7 vols., Altenburg, Leipzig 1846; Adolf Oppenheim and Ernst Gettke, *Deutsches Theater-Lexikon*, Leipzig 1889

⁹ Düringer and Barthels, op. cit., col. 326-327

¹⁰ Düringer and Barthels, op. cit., col. 347-348

that contained dried peas. When this was set in motion it created the illusion of rain. A similar effect could be achieved by simply shaking a wire sieve containing a few dried peas¹¹.

Finally, the *Windmaschine* consisted of a sort of drum mounted in a frame over which strips of coarse linen or horsehair were hung. The drum could then be rotated in its frame, slowly or quickly, depending on the volume of noise desired¹².

These sound effects were part of the stock-in-trade of all theatres in the 1820s, and therefore aroused little comment¹³. What drew the attention of audiences and critics to *Der Freischütz*, though, was the visual effects, which were not only extremely varied, but in some cases innovative as well. The first category of visual effects is one familiar to audiences today but apparently new in Weber's day, judging from his detailed descriptions. These effects involve the sudden appearance of persons from the rocky walls of the glen. Weber wrote to Hellwig:¹⁴

Samiel erschien in Berlin im Felsen. Kasper macht seinen Kreis etwas seitwärts, um den größten Theil des Theaters für die Erscheinungen frey zu halten. an der Kouliße steht dann ein FelsenStük das auf Marly¹⁵ gemahlt ist. hinter diesem ist eine Vorrichtung daß es von hinten schnell erleuchtet werden kann. so lange es dunkel ist, steht Samiel ungesehen dahinter, so wie es aber beleuchtet wird, bewährt der Marly /: oder grobe braune Gaçe :/ seine Durchsichtigkeit.

The effect involves semi-transparent cloth. As long as light falls on the front of the cloth, it is completely opaque. When there is light behind the cloth, however, it becomes transparent, and any objects behind it are visible. The sudden appearance of Samiel was made possible by an oil lantern with a shade that allowed it to switch from dark to light almost instantaneously. The 1841 dictionary also describes a mechanism whereby several lamps may be controlled simultaneously by one stage hand¹⁶. The figures of the mother and Agathe appeared in the same manner, behind painted scenery. In the Berlin production, these two female apparitions were played by children, presumably to make them appear more distant.

Surprisingly, neither of the dictionaries published during the 1840s discusses this technique. It had been known since at least the seventeenth century but apparently was not widely used in the theatre. During the early part of the nineteenth century, magic lantern shows using this translucent effect and other means of projection were a popular form of entertainment. The magic lantern seems to have made its debut in Berlin in an 1819 production of *Faust*¹⁷. That the technique was not discussed by Düringer or Blum is curious, but Weber's description cited

¹¹ Düringer and Barthels, op. cit., col. 918

¹² Düringer and Barthels, op. cit., col. 1132; Blum et al., op. cit., vol. 7, p. 223; Oppenheim and Gettke, op. cit., p. 853

¹³ All of the effects survived, with slight modifications, into the twentieth century. For photographs of wind, rain, thunder, and *Einschlag* machines as used in the 1920s, see Friedrich Kranich, *Bühnentechnik der Gegenwart*, 2 vols., München, Berlin 1929-1933, vol. 1, pp. 244-247

¹⁴ C. M. v. Weber, op. cit., f. 1r

¹⁵ *marly*, a cotton fabric, named after the French city of Marly-le-Roi and similar to gauze

¹⁶ Düringer and Barthels, op. cit., col. 139

¹⁷ Kranich, op. cit., vol. 1, p. 276, n. 1

above makes the effect clear.

A second category of visual effects involved figures of animals and other creatures that moved across the stage. These were mounted in channels in the floor or hung from wires above the stage and then pulled rapidly across during the scene. Weber identified the principal problem with these figures when he wrote: *da das Hüpfen der Waldvögel leicht lächerlich wird. ließ man nach Eins, auch Schlangen, und Kröten am Boden sich bewegen, und Fledermäuse an Drähten vorbeyschwirren*¹⁸.

The idea seems to have been to keep the audience so busy looking at new creatures that they had no time to laugh. The boar that runs past Kaspar during the casting of the second bullet runs in a channel behind him. Weber states that it does not need moving parts because it goes by so fast that no one will notice. The wild hunt during the casting of the fifth bullet called for yet another variation on this basic theme. In Weber's words:¹⁹

Die wilde Jagd. sind Figuren von Jägern, Hunden, Hirschen, als Skelette, oder den Hals umgedreht pp auf Leinwand gemahlt, weiß und grau, und dann ausgeschnitten, wieder auf Marly geklebt und so in langen Streifen und Zügen unter den Soffitten über das Theater gezogen. da man den Marly nicht sieht, so schweben alle Gestalten frey in der Luft.

These creatures all moved by rapidly enough that the audience could not examine them closely. There was however one creature, the owl, that was subject to closer scrutiny because it remained on stage during the entire scene. Weber specified that the owl's head and wings must move and its eyes must glow. The moving wings proved to be the bane of this production, as a contemporary review mentioned a performance during which the owl lifted only one of its wings²⁰.

The shining eyes of the owl could be achieved with colored glass and a flame inside the body. George Bernard Shaw described the owl in an 1894 performance at Drury Lane in London:²¹

And yet nobody could help laughing [...] The owl alone would have sufficed to set me off, because, though its eyes were not red like those of previous stage owls, and it was therefore not so irresistibly suggestive of a railway signal as I had expected, one of its eyes was much larger than the other, so that it seemed to contemplate the house derisively through a single eyeglass.

Both Weber and Shaw make a telling point about the moving creatures – they could easily be laughable, spoiling the effect of this scene. The third general category of effects, those involving fire, was not so easy for the audience to laugh at because of the history of the theatre in which the premiere was performed.

As noted, *Der Freischütz* was the first opera performed in the Neues Schauspielhaus, a magnificent neo-classical structure designed by the eminent architect Karl Friedrich Schinkel. The theatre was built on the foundations of the previous theatre, a building so large and uninspiring that it had earned the nickname *Der Koffer*. The building has been designed and built by Karl

¹⁸ C. M. v. Weber, op. cit., f. 1 v

¹⁹ C. M. v. Weber, op. cit., f. 1 v

²⁰ John Warrack, *Carl Maria von Weber*, 2nd ed., Cambridge 1976, p. 248

²¹ George Bernard Shaw, *Music in London 1890-94*, London 1932, vol. 3, p. 265

Gotthard Langhans²² in 1800/1801 and was scheduled for renovation when it was destroyed by fire on 29 July 1817²³. An important part of Schinkel's plan for the new building was an innovative fire-safety system, but this must have provided small comfort for the audience when they discovered that the first opera in the new theatre involved so much smoke and fire.

After the appearance and disappearance of Samiel at the beginning of the Wolf's Glen scene, the skull that Kaspar has mutilated with a hunting knife descends through a trap door, out of which a small charcoal fire emerges. Weber notes: *hingegen liegt etwas Pulver von bengalischem Feuer, oder sonstig grünlich brennendes dabei, wovon Kasper unbemerkt vom Zuschauer zuweilen etwas in die Kohlen wirft*²⁴.

The 1889 dictionary states, *das elektrische Licht hat auch die Beleuchtung von Tableaux u. s. w. durch bengalisches Feuer verdrängt; nur kleinere Bühnen wenden das B.-F. an*²⁵. In Weber's day, however, the practice was still alive and well. Bengali fire was one of many chemical substances used to create flames of different colors. The dictionary of 1841 describes the mixing of these substances and their theatrical uses in considerable detail, providing formulae for *bengalisches, blaues, gelbes, griechisches, grünes, rothes and weisses Feuer (Indisches Feuer)*²⁶. The principal ingredients of these formulae are saltpeter, sulfur, resin, and pitch in various proportions, with the color provided by arsenic, sulfuric acid and other agents. The 1841 *Lexikon* gives five different methods of creating green fire, although the one recommended for theatrical use is a mixture of 130 parts *salpetersaurer Baryt* [barium nitrate], 32 parts *Schwefel* [sulfur] and 50 parts *Chlorkalischwefel* [probably a compound of potassium chlorate and sulfur]. Bengali fire, said to have been discovered by the British in the East Indies and refined for use in the theatre, consisted of 24 parts saltpeter, seven parts flowers of sulfur, and two parts red arsenic. The fumes from Bengali fire are so noxious that the editors add this warning, which also attest to the growing fame of Weber's opera by 1841:²⁷

Werden solche Feuer im Laufe einer Vorstellung (wo es gewöhnlich zum Schlusse eines Actes geschieht) gebraucht, wie z. B. im Freischützen, so müssen im Zwischenacte sofort alle Fenster des Bühnenraumes, besonders die oberen, geöffnet werden, damit der Dampf sich schnell verzieht, der, wie gesagt, den Schauspielern oder Sängern schon im Momente Beschwerden genug verursacht.

By throwing a handful of the chemical onto the smoldering coals at strategic moments, Kaspar created a dazzling display of colored flames. The 1889 dictionary also describes a method for

²² Karl Gotthard Langhans (1732-1808)

²³ E. T. A. Hoffmann, who lived in a building directly behind the theatre, witnessed the conflagration first hand, commenting on the heroics of the firemen in keeping the flames from spreading to surrounding buildings (see E. T. A. Hoffmann, *Briefwechsel*, ed. by Friedrich Schnapp, München 1967-1968, vol. 2, p. 147).

²⁴ C. M. v. Weber, op. cit., f. 1v

²⁵ Oppenheim and Gettke, op. cit., p. 96

²⁶ Düringer and Barthels, op. cit., col. 145/6, 162/3, 518, 540, 543, 946/7, 1130/31. Additional formulae, including some for lilac and purple fire, may be found in Terence Rees, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, London 1978, appendix 2.

²⁷ Düringer and Barthels, op. cit., col. 146

shooting flames of Bengali fire out of holes in the stage, which it says are typically employed in *Der Freischütz*. These are called for in the score during the final climactic storm of the Wolf's Glen scene. Weber's notes also call for will-o'-the-wisps, consisting of sponges soaked in alcohol and set on fire. The composer states that these and the flames shooting out of the earth must be *häufig*.

Perhaps the most dazzling of the pyrotechnic effects was the staging of the fiery wheels of the fourth bullet. Weber described in detail the method for constructing these wheels:²⁸

Die Feuerigen Räder, sind leichte Reifen an einer Stellage; die in dem Kanal übers Theater läuft



an diesen Rädern die sich natürlich an einer Axe

drehn, sind kleine Raketen befestiget. sobald diese angezündet sind drehen sie von selbst die Räder mit Schnelligkeit.

The lighter the wheels and the more numerous the rockets attached to them, the faster they would spin. One can imagine that as the fumes from the Bengali fire wafted through the audience and Weber's gripping orchestral score set the tone for this chilling scene of devil worship, it must have been a moment of sheer terror when the wildly spinning wheels hurtled through the air, spewing sparks onto the stage and into the wings.

In a letter to Goethe in Weimar, Carl Friedrich Zelter summed up the popularity of *Der Freischütz* with the words: *Die Musik findet großen Beifall und ist in der That so gut daß das Publicum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet*²⁹. Like many critics of this opera, he felt that the special effects somehow detracted from the artistic merit of an otherwise fine work. On the contrary, I believe the effects were crucial to *Der Freischütz*, not only in making it appealing for a popular audience, but in contributing to the overall artistic impression. More than any other work of the period, *Der Freischütz* was a multi-sensory experience, affecting not only the sense of hearing, but also the senses of sight and smell, and if the smoke was thick enough, even the sense of taste.

A modern-day production cannot hope to replicate the special effects of the premiere. 175 years of theatrical development have rendered most of them ineffectual, and in some cases, illegal. In order to recreate the impression of the original production, however, the Wolf's Glen scene must do two things. First, it must somehow frighten the audience. This scene will never be effective if the audience does not receive several good jolts of fear. Second, as in Weber's day, the audience members must feel that their space has somehow been invaded, whether by smoke and sparks or by flying objects over their heads. A production that does not invade the audience's space, simultaneously surprising them and frightening them, is simply not in the spirit of the original production.

A recent production of this opera that is available on video is an excellent example of the way directors have lost sight of the original intentions of Gropius and his crew. The orchestra and singers sound fabulous, but at the point when the score calls for fiery wheels, what appear to be two wagon wheels strung with Christmas lights are rolled from the back of the stage. They

²⁸ C. M. v. Weber, op. cit., f. 1v

²⁹ *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832*, ed. by Friedrich Wilhelm Riemer, vol. 3 (Die Jahre 1819-1824), Berlin 1834, p. 192 (Nr. 370, 5 September 1821)

move so slowly that they wobble and eventually fall to the stage, where they lie for the rest of the scene, blinking with Christmas cheer.

The function of the special effects in any production of *Der Freischütz* must be to create a sense of the supernatural. Already in 1894, though, Shaw observed that the task was not so easy as it had been in Weber's day:³⁰

To appeal to our extinct sense of the supernatural by means that outrage our heightened sense of the natural is to court ridicule. Pasteboard pies and paper flowers are being banished from the stage by the growth of that power of accurate observation which is commonly called cynicism by those who have not got it; and impossible bats and owls must be banished with them. Der Freischütz may be depended on to suggest plenty of phantasmagoria without help from out-of-date stage machinists and property masters.

Can *Der Freischütz* work in an age of cynicism and secularism? If so, it must be a production, like the original, that appeals to more than just the ears of the listeners. Weber and Gropius recognized that their work combined visuality with music, and the care they took with special effects helped make the highly improbable plot palatable. Today, when George Lucas and Steven Spielberg can use special effects to make millions believe in cuddly extraterrestrials and the power of the lost Ark of the Covenant, a viable production of *Der Freischütz* does not seem so far-fetched after all.

MUTTER LUDLAM'S GEPLAGTER SOHN

Weber und die Wiener Ludlamshöhle

von Lucia Porhansl, Wien, und Frank Ziegler, Berlin

Der freundschaftliche Austausch mit Gleichgesinnten, der gesellige Kontakt mit Künstlern und Intellektuellen blieb für Weber zeitlebens ein Quell persönlicher Bereicherung und künstlerischer Produktivität. Sein Bedürfnis nach einer schöpferischen Atmosphäre manifestiert sich nicht zuletzt in seiner Verbindung zu Künstlervereinigungen, wie man sie sich unterschiedlicher kaum denken kann: War es in der Mannheimer und Darmstädter Zeit der gemeinsam mit Gottfried Weber und den Studienfreunden Jakob L. Beer (G. Meyerbeer) und Johann Gänsbacher begründete *Harmonische Verein* mit seinen hochfliegenden Plänen zur Förderung moderner (besonders natürlich auch eigener) Musikwerke, so fand Weber 1812 in der Berliner *Liedertafel* von Carl Friedrich Zelter, einer elitären Männerrunde, die dem Essen und Trinken wenigstens ebenso huldigte wie dem Gesang, wichtige Freunde und Wegbegleiter. In Dresden schließlich war es der von Literaten dominierte *Dichterthee*, später *Liederkreis*, der einzige dieser Vereine mit Frauenbeteiligung übrigens¹, in dem Weber Entspannung vom aufreibenden Kapellmeister-Dienst und künstlerische Anregungen suchte. Zugang zu einem wiederum gänzlich anders gearteten Kreis von Intellektuellen erhielt der Komponist in Wien: zur *Ludlamshöhle*.

³⁰ Shaw, op. cit., vol. 3, p. 266

¹ Die Berliner *Liedertafel* veranstaltete nur gelegentlich sogenannte "gemischte Tafeln", zu denen auch Frauen zugelassen waren.

Diese kleine, aber einflußreiche Künstlergesellschaft, die ihr Vereinsziel in die Richtlinien *Zerstreuung durch Unterhaltung, Erheiterung durch geistreichen Scherz, Erleichterung der Verdauung durch Lachen* faßte², bestand von 1818 bis 1826. In keiner anderen Stadt gab es einen vergleichbaren Verein, die *Ludlamshöhle* konnte nur auf Wiener Boden gedeihen. Ihr Name geht auf das 1817 im Theater an der Wien erstaufgeführte dramatische Märchen *Ludlam's Höhle* von Adam Gottlob Öhlenschläger zurück. *Ludlamshöhle* hieß auch der Versammlungsort der Gesellschaft, das Gasthaus von Leopold Haidvogel, wo den Ludlamiten ein Extrazimmer zur Verfügung stand. Das Haus im heute nicht mehr existierenden *Schlossergassel* nächst dem Stephansplatz war nicht zu verfehlen: über dem niedrigen Tor ritt ein nackter Bacchus auf einem Weinfäß. Eine schmale, düstere Treppe führte hinauf in das Reich der Mutter Ludlam und ihrer Söhne.

Wie eine erst 1991 in Wiener Privatbesitz aufgefundene, aus dem Nachlaß von Ignaz Franz Castelli stammende Liste³ zeigt, hatte die Gesellschaft zuletzt 106 Mitglieder, die gemäß den Bestimmungen zunächst als "Schatten" aufgenommen und nach bestandener Prüfung zu "Körpern" erklärt wurden – die Parodie auf den Ritus der Freimaurer ist unverkennbar. Wer "Schatten" blieb, war wegen seiner Unfähigkeit, zum "Körper" aufzusteigen, ein beliebtes Ziel von Spötteleien. In Zusammenhang mit der "Ver-Körperung" legte man natürlich seinen "Schatten"-Namen ab. Die Ludlamiten wählten die neuen Namen in humorvoller Anspielung auf Eigenschaften, Herkunft, Beruf oder den bürgerlichen Namen des Neulings. So wurde aus dem nimmermüden Redekünstler Johann Ludwig von Deinhardstein, Mitglied seit 1818, ein "Sansmastill von Disputirovat", der wegen seines sächsischen Dialekts belächelte Theodor Hell (Winkler) aus Dresden, ebenso 1818 in die Höhle eingeführt, erhielt den seine Aussprache karikierenden Titel "Feifer von Feifersberg", den Pianisten Ignaz Moscheles taufte man 1818 wegen seiner Vorliebe für Kalbshax'n als "Tasto den Kälberfuß", und der Berliner Sänger Johann Daniel Heinrich Stümer hieß nach seiner Aufnahme im Jahr 1819 "Armandus, Cantor an der Spree". Der Schriftsteller und spottlustige Redakteur Moritz Gottlieb Saphir wurde 1823 als "Witzbold der Rebeller, Lapis infernalis" Mitglied der Gesellschaft, und Wenzel Würfel, Kapellmeister des Kärntner-Theaters und Komponist einer Rübezahn-Oper gesellte sich 1826 als "Cubus der Rübenzähler" hinzu.

Alle Ludlamiten hatten in irgendeiner Form mit Kunst zu tun, sei es als Schauspieler, Sänger, Dichter, Komponist oder einfach als Kunstfreund. Der Verein gab fünf verschiedene interne Zeitungen heraus, alle geistreich, witzig und sarkastisch. Die Aufnahme in die Gesellschaft erfolgte durch geheime Abstimmung (Ballotage mit weißen und schwarzen Kugeln) in Anwesenheit des Betreffenden. Das wichtigste Gebot der Zusammenkünfte lautete, kein Wort über Politik oder Handelsangelegenheiten zu sprechen. Ferner wurde festgelegt, daß das Oberhaupt der Gesellschaft, der "Kalif", der Dummste von allen sein und eine Tochter haben müsse. In diesem Zusammenhang notierte der Hofschauspieler Carl Ludwig Costenoble am 4. Juni 1822 in seinem Tagebuch:⁴

² Heinrich Anschütz. *Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mittheilungen*, Wien 1866, S. 323

³ vgl. Lucia Porhansl, *Auf Schuberts Spuren in der "Ludlamshöhle"*, in: *Schubert durch die Brille. Internationales Franz-Schubert-Institut. Mitteilungen* 7 (Juni 1991), S. 52-78 (Mitgliederliste S. 55-62)

⁴ Carl Ludwig Costenoble, *Aus dem Burgtheater 1818-1837. Tagebuchblätter*, Wien 1889, 1. Band, S. 188

Eine gewaltige Satire liegt dieser Ernennung zum Grunde. Es ist ein Glück für die Mitglieder dieses Vereines, dass die strenge Polizei ihr fröhliches Wesen duldet. Aber da alles, was sie treiben, bei offenen Thüren geschieht, wo jeder Fremde, und auch der Polizeibeamte, ungehindert eintreten kann, so dürfte dieser frohe Zirkel wohl unzerrissen bleiben.

Nur wenige Jahre vergingen, und die strenge Polizei bereitete dem fröhlichen Wesen der Ludlamshöhle ein jähes Ende.

Aber zurück zu den Mitgliedern: Neben Wienern, darunter die Komponisten Antonio Salieri und Adalbert Gyrowetz, kamen zahlreiche Mitglieder aus dem Ausland, die meisten natürlich aus deutschen Staaten. Viele durchreisende Künstler suchten und fanden in dem nationalgesinnten Kreis freundliche Aufnahme. Dies nicht zuletzt, weil sich eine beträchtliche Anzahl von Ludlamiten aus deutschen Schauspielern rekrutierte, die am Hofburgtheater engagiert waren. Hier ist vor allem der aus Sachsen stammende Hofschauspieler Carl Schwarz zu nennen, der die an den "Kalifen" gestellten Bedingungen erfüllte und die Gesellschaft nach außen hin vertrat. Als leidenschaftlicher Zigarrenraucher erhielt er den Scherz-Namen "Rauchmar, der Zigarri-ger". Seine kupferrote Nase gab Anlaß zum geflügelten Wort "Schwarz ist rot und rot ist Schwarz", das auch die Farben der Ludlamshöhle bestimmte, mit denen man den Versammlungsraum dekorierte. Garant für derbere Späße war der Schriftsteller Ignaz Franz Castelli. In der Männergesellschaft herrschte ein freizügiger Ton, und Castellis Vorliebe für schlüpfrige Anekdoten brachte ihm den Namen "Cif Charon, der Höhlenzote" ein. "Cif" waren seine Initialien, "Charon" nannte man ihn nach dem sagenhaften antiken Fährmann, der die Schatten über den Fluß der Unterwelt, den Styx bzw. die Lethe, übersetzt, da Castelli als Übersetzer zahlreicher "wässriger" französischer Schauspiele ins Deutsche hervortrat. Castelli lieferte in seinen Memoiren die wohl ausführlichste Beschreibung der Gebräuche und Geschehnisse in Ludlam⁵. In Wiener Privatbesitz befindet sich auch das von ihm verfaßte *Ludlams Postbüchl für 1826*, das im dritten Teil 30 Nagelneue schöne alte Sprichwörter für, von und über Ludlam enthält, etwa: *Keine Dummheit ist so groß, Du wirst sie in Ludlam mit Ehren los.*

Carl Maria von Webers erster Kontakt zur Ludlamshöhle ist 1823 dokumentiert. Ob der Komponist schon 1822, als er sich zur Aufführung des *Freischütz* in Wien aufhielt, die "Höhle" besuchte, ist nicht festzustellen⁶. Im Tagebuch verlautet darüber nichts, doch immerhin wohnte Weber beim "Kalifen" Carl Schwarz. Auch in Wien wurde der *Freischütz* zum umjubelten Ereignis, und so nimmt es nicht wunder, daß der Komponist ein Jahr später, als er zur Einstudierung der *Euryanthe* in die Donaumetropole kam, von Schwarz persönlich in die Ludlamshöhle begleitet wurde. Seiner Frau Caroline berichtete Weber im Brief vom 29. September 1823 über den Besuch zwei Tage zuvor:

dann wurde die erste Versammlung wieder in der Ludlams Höhle gehalten, so eine Art von Liederkreis, aber ohne Vorlesen und mit solidem Eßen. wo Kastelli, Schwarz, Lambert⁷,

⁵ Ignaz Franz Castelli, *Memoiren meines Lebens. Gefundenes und Empfundenes, Erlebtes und Erstrebtes*, Wien und Prag 1861, 2. Band, S. 174-232. Diese Notizen dienten auch Max Maria von Weber als Grundlage seiner Ausführungen in: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig 1864, Band 2, S. 494-499.

⁶ Die Mitgliederliste vermerkt unter Webers Namen die Jahreszahl 1823, allerdings meint diese Datierung die Aufnahme als "Körper", Weber könnte als "Schatten" schon vorher an Treffen der Ludlamshöhle teilgenommen haben.

⁷ Wenzel Joseph Lambert (eigentlich Tremler), Schriftsteller und Oberinspizient am Hofburgtheater

Mailath⁸, Saphir pp. sich treffen. das dauerte bis ½ 1 Uhr, besonders auch weil der Maultrommel Virtuose Koch⁹ spielte, was recht artig war.

Weber wurde mit größter Auszeichnung behandelt und erhielt in Anspielung auf seinen großen "Treffer", den *Freischütz*, den Namen "Agathus der Zieltreffer". Besondere Ehre erwies man ihm dadurch, daß er als einziges Mitglied mit dem Zusatz-Titel "Edler von Samiel" in den Adelsstand erhoben wurde. Und auch Webers Reisebegleiter und Schüler Julius Benedict erhielt als "Maledünntus, Wagner der Weberjunge"¹⁰ Zutritt und komponierte sogar die Musik zu Castellis Gedicht *Zum Geburtstage des Kalifen "Ein großes Fest begehn wir heut"*¹¹.

Glaubt man Holtei, als Ludlamit "Hudltei, Schirmherr der Abruzzan" genannt, so war Weber vom lauten Treiben der Gesellschaft anfangs nicht sehr begeistert. Holtei berichtet in seiner Autobiographie:¹²

Anfänglich schreckte der vorwaltende Cynismus jeden bescheidenen Neuling zurück. Ich sehe noch Weber's bange Mienen, als am Abende seiner Rezeption [...] ihm zu Ehren der "Höhlen-Zote", und dessen würdigster Genosse, der "Zoten-Infant"¹³ ihres Urquells Bronnen, der kein kastalischer war, öffneten. Bei'm Nachhausegehen sagt' er mir ängstlich: Das ist doch zu toll, das ist nichts für mich; müßt' ich nicht wegen meines Vorhabens¹⁴ [...] in dem Kreise aushalten, ich bliebe weg!

Noch deutlicher wurde Holtei in einem Brief an Max Maria von Weber:¹⁵

Ihren Vater betreffend habe ich in meinen "Vierzig Jahren" angedeutet, daß er am Abend unserer gemeinschaftlichen Aufnahme beim Nachhausegehen außer sich war über die "gemeinen und zotigen Späße", die da getrieben worden waren. [...] Weber sagte: "Wenn ich nicht Rücksicht auf die Kritik zu nehmen hätte, deren Helden dort mitschweinigen, kein Teufel brächte mich wieder hin!"

Aber die Verstimmung dürfte nur von kurzer Dauer gewesen sein. Nach dem Eröffnungsabend am 27. September taucht Ludlam in den Tagebuchaufzeichnungen bis zum 1. November

⁸ Johann Graf Majláth, ungarischer Schriftsteller und Historiker

⁹ Franz Koch

¹⁰ Im Gegensatz zur Literatur über die Ludlamshöhle, wo der Name generell in dieser Form erscheint, steht in der Mitgliederliste "Maletinctus", dabei handelt es sich wohl aber um einen Schreibfehler, denn gemeint sind die Gegensatzworte male – bene und dünn – dick. Der Zusatz "Wagner der Weberjunge" bezieht sich in Anlehnung an den Faust-Famulus auf Benedicts Jüngerschaft bei Weber.

¹¹ Castelli, a. a. O., S. 215, 217f.

¹² Karl von Holtei, *Vierzig Jahre*, 4. Band, Berlin 1844, S. 96f.

¹³ Hofschauspieler Georg Johann Kettel

¹⁴ Gemeint ist die Uraufführung der *Euryanthe*.

¹⁵ Brief von Karl von Holtei an Max Maria von Weber, Ratibor/Schlesien, 7. November 1860, unvollständige Abschrift von Friedrich Wilhelm Jähns in Berlin SBB, Sammlung Weberiana Cl. V [Mappe XVIII], Abt. 4 B, Nr. 41 B. Diese Beschreibung diente Max Maria von Weber als Quelle für die Schilderung in seiner Weber-Biographie [a. a. O., Bd. 2, S. 498].

immerhin noch 21mal auf¹⁶. In Holteis Brief heißt es weiter: *Aber es half nichts. Die Kerls waren zu lustig, trieben zu verrückte Streiche! Zuletzt gerieth man wider Willen mit hinein, und endlich freute man sich schon den ganzen Tag über auf den Abend.* Und in der Autobiographie liest man:¹⁷

Nur zu bald machten Sang und Klang, Wort und Lied, Geist und Gemüth sich geltend, und wie von Zauberbanden umwunden, wurde Carl Maria der treu'ste Ludlamit. – In der Ludlam, so sagt' er mir noch kurz vor seiner letzten Abreise nach London, hab' ich die glücklichsten Stunden meines Lebens zugebracht.

Tatsächlich hielt Weber auch von Dresden aus Kontakt zu einigen Ludlamiten, und dem Brief an Castelli vom 8. Januar 1824 fügte er bei: *Grüße die würdige Mutter Ludlam aufs beste von ihrem geplagten Sohne.* Andere Mitglieder der Gesellschaft gehörten ohnehin zu seinem Dresdner Bekanntenkreis – neben Theodor Hell auch der Bankier Karl Baron von Kaskel, der 1824 sein "Schatten"-Dasein abgelegt hatte.

Ein ludlamitischer Höhepunkt des Wien-Aufenthalts war sicher die Feier nach der Uraufführung der *Euryanthe* am 25. Oktober 1823. Das Tagebuch meldet dazu: *darauf in die Ludlam, wo ein schönes Fest veranstaltet war. Gedichte aller Art mich ehrten. bis ½ 2 Uhr. Todmüde nach Hause.* Ausführlicher heißt es im Brief an Caroline vom 26. Oktober:¹⁸

Von da [der Uraufführung] 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 Lorbeerkrantz. die vielfältigen Beweise von Liebe und Verehrung waren rührend und schön. Hier hast du die Gedichte die ich gleich mitnehmen konnte. Eines von Castelli, Saphir, und ein ungarisches von Graf Majlath bekomme ich erst in Abschrift.

Ähnliches berichtet Charlotte Moscheles über den *solennen Abend*: *Unter den Anwesenden waren Castelli, Jeitteles¹⁹, Gyrowetz, Bäuerle²⁰, Benedict, Grillparzer und viele Andere. Es wurden Gelegenheitsgedichte vorgetragen, die Weber jubelnd begrüßten, und die fröhlichsten*

¹⁶ Besuche in der Ludlam 1823 lt. Tagebuch: 27.9., 30.9., 1.10., 3.10., 4.10., 9.10., 10.10. (mittags), 11.10., 12.10., 15.10. (mittags und abends), 16.10. (mittags), 17.10. (mittags), 19.10. (mittags und abends), 20.10., 21.10., 22.10., 25.10., 27.10., 28.10., 1.11.

¹⁷ Holtei, *Vierzig Jahre*, S. 97

¹⁸ Drei Gedichte, darunter zwei der zuletzt genannten, haben sich erhalten in: Berlin SBB, Sammlung Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 2, Nr. 2-4. Es sind: Johann Gabriel Seidl, *Festgesang an C. M. v. Weber, nach Anhörung seiner Euryanthe. "Held der Lieder, Held der Töne"* (Autograph, datiert 29t Octob. [1]823, vier Strophen mit Chor); Johann Graf Majláth, *An C. M. v. Weber.* (freie Prosa-Übertragung von Moritz Gottlieb Saphir in dessen Handschrift); Ignaz Franz Castelli, *Thulied auf das berühmte Thu'n des edlen Ludlamiten Agathus der Zieltreffer Edler v Samiel nach der Melodie eines österreichischen Volksliedes im österreichischen Dialekte verfaßt von Cif Charon (in der Höhle abgesungen bei einem fröhlichen Abendschmause nach der ersten Aufführung der Euryanthe am 25 Oktober 1823) Wie Gott will! "Ihr Freunde all beym frohen Glas"* (Autograph, 23 Strophen mit Chor-Refrain)

¹⁹ Gemeint ist nicht der Brünner Arzt, Schriftsteller und Redakteur Dr. Aloys Jeitteles, sondern sein Vetter Ignaz Jeitteles, Kaufmann und Rezensent in Wien. Beide waren seit 1818 Mitglieder der Ludlamshöhle.

²⁰ Adolf Bäuerle, Schriftsteller und Redakteur, Hrsg. der *Wiener Theater-Zeitung*

*Ludlamslieder gesungen*²¹. Erstaunlich ist dabei freilich die Erwähnung von Franz Grillparzer. Der Dichter wurde erst am 4. März 1826 als "Saphokles Istrianus" in die Ludlamshöhle aufgenommen²²; seine Anwesenheit am Uraufführungsabend ist somit unwahrscheinlich und wird durch keinerlei weitere Dokumente gestützt. Angesichts der Äußerungen Grillparzers über die *scheußliche* und *polizeiwidrige Euryanthe-Musik*²³ wäre er im Chor der Lobredner auch nur schwer vorstellbar. Carl Ludwig Costenoble vermerkte in seinem Tagebuch über den Abend:²⁴

Der Handelsmann Jeitteles hat eine witzige Recension vor Aufführung der "Euryanthe" geschrieben und dem Tondichter in der Ludlamshöhle vorgelesen. Die Kritik schließt: "Es ist also ausgemacht, dass es Herrn Karl Maria von Weber durchaus an Talent fehlt, etwas Mittelmäßiges zu schreiben."

Auch Julius Benedict erinnerte sich gern an diesen Abend. In seinem Bericht mischen sich allerdings unleugbare Fakten mit offensichtlichen Fehlern:²⁵

*Weber had promised his devoted friends of the Ludlams Höhle to accept the supper prepared for him by the members, and though half dead with fatigue and emotion, made his appearance. The warmth of his reception could not be equalled; the members were **au complet**; eight charming poems, extolling the man, the artist, and the work, were recited by the leading spirits of that unique assemblage of talent and wit, and his health was repeatedly drunk with acclamation. To perpetuate the memory of such an event Weber, hitherto only a shadow, was unanimously elected a body, with the euphonious name of "**Euryanthus der Zieltreffer**,"²⁶ [...] A similar honour was conferred on myself, who, emerging from my obscurity and not yet of age, was exceptionably "embodied" under the appellation of "**Male-dünntus Wagner der Weberjunge**:" [...] He [Weber] seemed to revive in this congenial atmosphere, and it was nearly three in the morning when all escorted him to his home. Even then he did not seek the needed rest, but wrote a touching letter to his wife, describing the occurrences of the evening.*

²¹ Aus Moscheles' *Leben. Nach Briefen und Tagebüchern* hg. von seiner Frau, 1. Band, Leipzig 1872, S. 83f.

²² vgl. sowohl die Datierung in der Mitgliederliste als auch die Tagebuchnotiz von Joseph Karl Rosenbaum (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, S. n. 204, f. 6v) am 4. März 1826: *um 9. Uhr in Ludlam [...] Grillparzers Aufnahme als Körper: Saphokles Istrianus*. Grillparzers Ludlams-Name leitet sich aus seinem Trauerspiel *Sappho*, zu dessen Dresdner Erstaufführung am 18. Juli 1818 Weber einen kurzen Chorsatz schrieb (JV 240), ab. Der Beiname "Istrianus" ist wie folgt zu erklären: In Wien geboren hat Grillparzer an der Donau das Licht der Welt erblickt. Die lateinische Bezeichnung für den Unterlauf der Donau etwa ab Wien lautet "Ister" ("Hister"). Sie findet beispielsweise bei Ovid häufig Verwendung.

²³ Franz Grillparzer, *Tagebücher und Reiseberichte*, hg. von Klaus Geißler, Berlin 1980, S. 96f. (Nr. 1315, 1316)

²⁴ Costenoble, a. a. O., S. 275

²⁵ Sir Julius Benedict, *Weber*, New Edition, London 1913, S. 98f.

²⁶ Nicht nur den Namen verwechselte Benedict, auch für die Aufnahme Webers als "Körper" an diesem Abend gibt es sonst kein Indiz. Dagegen, daß sie gemeinsam mit der Benedicts stattgefunden haben soll, spricht die chronologisch angelegte (allerdings nur bei den letzten drei Mitgliedern genau datierte) Mitgliederliste, auf der Weber und Holtei benachbarte Nummern haben (Nr. 57 und 58) – sie wurden also möglicherweise am selben Abend der "Schatten"-Prüfung unterzogen – Benedict dagegen ist erst als Nr. 63 verzeichnet. An diesem Huldigungsabend für den Komponisten werden wohl kaum sieben Aufnahmeprüfungen abgehalten worden sein.

Ebenso gebührend wurde Webers Abschied von Wien in der Ludlamshöhle gefeiert. Ein Beleg der Weber-Verehrung und der fröhlichen Stimmung in diesem Kreise ist das in einem amüsanten Dialekt-Kauderwelsch abgefaßte Abschiedsgedicht für den Komponisten, als dessen Autoren Johann Gabriel Seidl und Moritz Gottlieb Saphir zeichneten²⁷. Das Lied wurde vermutlich von den beiden Verfassern in der für Ludlam typischen Art auf die Melodie eines volkstümlichen Liedes vorgetragen, während die Ludlamskapelle, vielleicht auch der Chor aller Ludlamiten, lauthals in die Refrainzeile einstimmte.

**Abschiedlied an C. M. v. Weber.
für Ludlamshöhle.
von J. G. Seidl und M. G. Saphir.**

Der Weber geht von hinnen,
d'rum bringen wir ihm dieß,
doch ob auch unser Sinnen
Wird seinen Beifall g'winnen,
das wiß'n mir nit g'wiß.
das wißn mir nit g'wiß.

Wir dachten dieß und jenes
Wie sichs wohl machen ließ,
fürn Weber g'hört was Schönes,
doch ob er wird verschmäh'n es
das wiß'n mir nit gwiß
das wiß'n mir nit gwiß.

Der Weber geht nach Böhmen
Ins Hopfen Paradies,
Doch ob er sich wird grämen
Wans geht ans Abschied nehmen
das wißn mir nit gwiß
daß wißn mir nit gwiß.

Zwar d'Ludlam hat prästiret
Was nur kreutzmöglich is,
Doch wers so komponiret,
Ob den nicht mehr gebühret,
das wißn mir nit gwiß,
das wißn mir nit gwiß.

Sein Freyschütz nachzuäffen,
das scheint gar manchem süß,
Doch ob auch Kunz und Steffen
Glei's Schwarze werden treffen
das wißn mir nit gwiß
daß wißn mir nit gwiß.

D'Euryante, seyds nit böse,
Is weiter a kan Rieß,
doch ob ichs Buch der *Chezy*
Auch ohne d'Noten lese
das was mer nit gwiß
das wißn mir nit gwiß!

Ich kenn' auch hin und wieder
Von ihm noch das und dieß,
doch ob ihr schön're Lieder
Je singen g'hort habts Brüder
das was mer nit gwiß
das wißn mir nit gwiß.

Du bleibst in Stadt und Stadteln
der Componisten Skies²⁸,
doch ob das den *Bagateln*
Nicht wird versalzen d'Brateln
das wißen mir nit gwiß
das wißen mir nit gwiß.

Wir hören das die Reise
In Dresden er beschlies',
Doch ob im Liederkreise
Er denkt an unser G'häuse
das wißn mir nit gwiß
das wißn mir nit gwiß.

"Wie Gott will" ist erschollen
Von Weber die Devis'
doch ob auch Gott will wollen
das man soll beßer sollen,
das wißn mir nit gwiß
daß wißen mir nit gwiß.

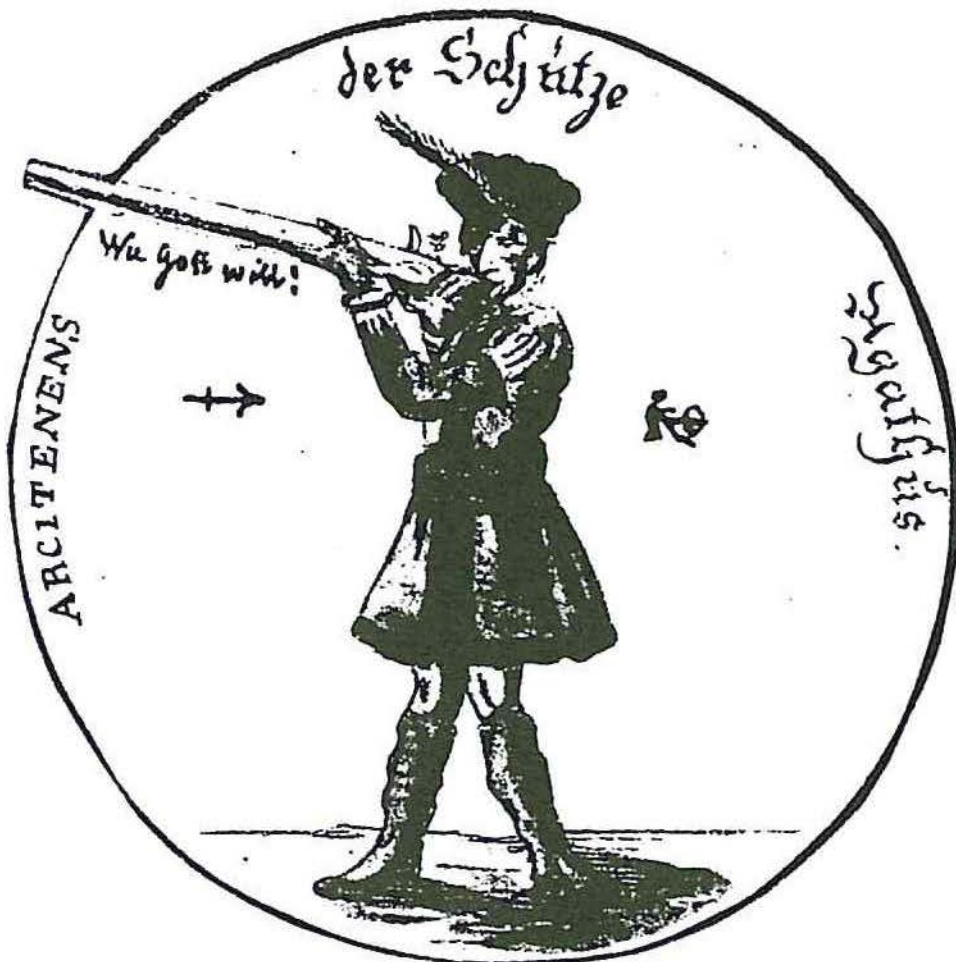
²⁷ Autograph von Saphir: Berlin SBB, Sammlung Weberiana Cl. V [Mappe I A], Abt. 2, Nr. 5

²⁸ Sküs – die höchste Karte beim Tarockspiel

D'rum schreyt's halt "*Vivat Weber!*"
als stekets all am Spieß,
Und das dies "*Vivat Weber!*"
Uns geht von Herz und Leber
Das Einz'ge was man g'wiß
Das Einz'ge wißn mer gwiß.

Nachschrift an C. M. v. Weber.
Die Dichter sind halt eitel
In Dreßden, Wien, Paris,
drum stek Saphir und Seidl
In dein Gedächtnißbeutel,
doch weiß man nicht gewiß
Ob dann was drinnen is!

Im bereits erwähnten, in Privatbesitz befindlichen Nachlaß von Castelli wurde ein bislang unbekanntes Bild Webers gefunden. Es ziert den *Immerwährenden Ludlams Kalender*, auch *Zodiacus Ludlamiticus*. Die Idee zu diesem Kalender stammt von Eugen von Stubenrauch, der 1824 die zeichnerische Gestaltung übernahm, die Textbeiträge (die in Ludlam gebräuchlichen Namen der Monate und Wochentage, die Zeit- und Festrechnung, die Posten und die "Nordischen Bauernregeln") lieferten Georg Johann Kettel und Heinrich Sichrowsky. Die Zierleiste mit insgesamt 16 Aquarellen zeigt neben den Utensilien der Ludlamshöhle die zwölf Tierkreiszeichen. Als Vorlage der Darstellungen dienten Stubenrauch Personen aus dem Kreise der Ludlamiten; als [Frei-]Schützen erkennt man Weber alias "Agathus", unter dem angelegten Gewehr seinen Wahlspruch: *Wie Gott will!* Neben Weber sind u. a. in witziger und sarkastischer Weise dargestellt: Die "Mutter Ludlam" als Jungfrau, "Kalif" Schwarz als Krebs, Saphir als Skorpion und Castelli als Priapus mit den Hörnern des Steinbocks.

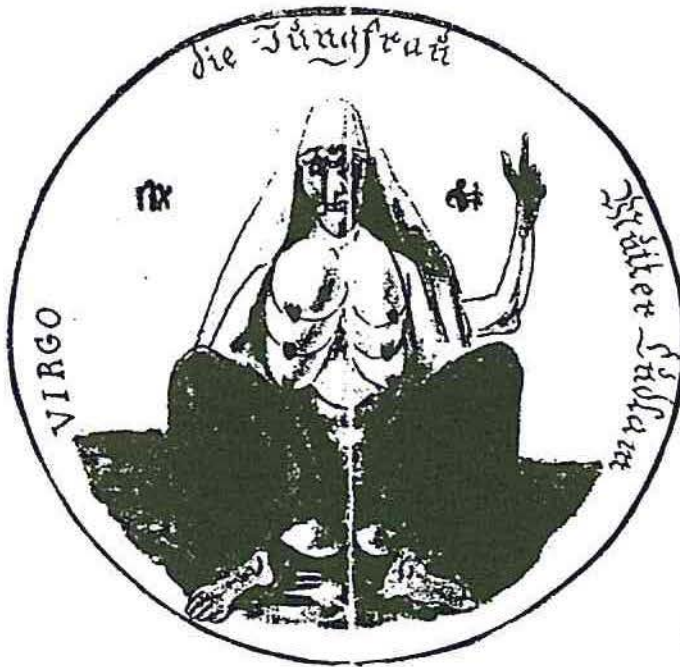


Weber als "Agathus der Zieltreffer", Aquarell von Eugen von Stubenrauch (1823)

Das Ende der Ludlamshöhle war ebenso schmähsch wie absurd. Am 16. April 1826 traf man sich ein letztes Mal, danach besetzte die Polizei in der Nacht um 3 Uhr²⁹, eine geheime Verschwörung witternd, das Versammlungslokal beim "Haidvogel" und beschlagnahmte alles, was sie vorfand: Schriften, Musikalien, Abzeichen, Tabakspfeifen und Bilder. Bei einigen Verdächtigen wurden am nächsten Tag Hausdurchsuchungen vorgenommen, mehrere Schriftsteller wie z. B. der kaiserliche Beamte Franz Grillparzer erhielten gar Hausarrest³⁰. Alle erreichbaren Mitglieder wurden einzeln zum Verhör vorgeladen, und nicht wenige machten sich ganz nach Ludlamiten-Weise einen tollen Spaß daraus, die Polizisten zu nasführen. Schließlich bemerkten die Amtshüter doch, daß sie sich zum Narren gemacht hatten, und man stellte das Verfahren ein. Wie reimte doch schon Castelli: *Keine Dummheit ist so groß, Du wirst sie in Ludlam mit Ehren los*. Die Öffentlichkeit dürfte diesem Behörden-Streich freilich weniger Ehren gezollt haben. Eduard von Bauernfeld berichtet aus der guten alten Wiener Zeit:³¹

Das war denn der letzte "Spaß" – die Ludlam war und blieb aufgelöst, der alte Wiener Spaß lag begraben. Die Ex-Ludlamiten liefen traurig vereinsamt umher und klagten bitter, daß ihnen von Staatswegen untersagt worden, Dummheiten zu sprechen und zu schreiben. Einige wurden aus Verzweiflung darüber gescheidt – die meisten aber alt.

Weber wird von diesen Kapriolen kaum mehr erfahren haben, er befand sich in diesen Tagen in London, wo er die Einstudierung und Uraufführung des *Oberon* geleitet hatte, und kurz darauf am 5. Juni starb.



"Mutter Ludlam"

Aquarell von Stubenrauch

²⁹ vgl. J. K. Rosenbaums Tagebuch-Aufzeichnungen (a. a. O., f. 11r) vom 19. April 1826: *hörte die HiobsKunde, daß Commißaire in der Nacht 3 Uhr Ludlam öffnen ließen, [...] am meisten scheint es Zedtlitz, Grillparzer, Castelli, Schlehta zu gelten – hatten auch den ganzen Tag Hausarrest.*

³⁰ vgl. auch Franz Grillparzers *Selbstbiographie*, in: *Grillparzers sämtliche Werke in sechzehn Bänden. Mit Einleitung von Alfred Klaar*, Berlin u. Leipzig 1903, Bd. 15/16, S. 125-127

³¹ [Eduard von] Bauernfeld, *Aus der guten alten Wiener Zeit*, in: *Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, hg. von Robert Prutz, 2. Jg. (1852), 1. Halbband (Januar - Juni), S. 8

WEBER-BRIEFE IN ST. PETERSBURGER BIBLIOTHEKEN

von Alla Königsberg, St. Petersburg

Anknüpfend an die Bemerkungen zur russischen Weber-Rezeption im Heft 4 der *Weberiana*¹ sollen in den folgenden Notizen jene Weberschen Brief-Autographen vorgestellt werden, die sich heute in St. Petersburger Sammlungen befinden. Insgesamt fünf Briefe des Komponisten haben sich in der Stadt an der Newa erhalten:

- an Johann Anton André in Offenbach, 15. April 1810
St. Petersburg, Rimski-Korsakov-Konservatorium, Handschriftenabteilung, Inventar-nummer 154²
- an Georg Friedrich Treitschke in Wien, 26. November 1817
St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung, Fond 991, Allgemeine Sammlung ausländischer Autographen Nr. 1339
- an Johann Gottfried Schicht in Leipzig, 30. Mai 1818
St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung, Fond 977, Sammlung von Suchtelen, K. 104³
- an Adolph Martin Schlesinger in Berlin, 10. Januar 1822
St. Petersburg, Russische Nationalbibliothek, Handschriftenabteilung, Fond 965, Sammlung P. L. Waksel Nr. 2862
- an Carl August von Schwerdtgeburth in Weimar, 3. Februar 1823
St. Petersburg, Institut für russische Literatur – Puschkin-Haus, Handschriftenabteilung, Fond 347, Bestandseinheit 9772, Sammlung der Fürstin Jusupova Z. I.

Zwei der Schreiben sind seit längerem bekannt⁴, und so wird es für den Weber-Freund von besonderem Interesse sein, die bislang unveröffentlichten Briefe kennenzulernen. Es handelt sich dabei um relativ kurze Geschäfts-Notizen, die hier vollständig wiedergegeben und kurz kommentiert werden sollen⁵.

¹ Alla Königsberg, *Weber in Rußland. Bemerkungen zu einigen Aufführungen und Quellen*, in: *Weberiana* 4 (1995), S. 40-42

² zur Provenienz vgl. Alla Königsberg, a. a. O., S. 42

³ In der Sammlung von Suchtelen befinden sich noch zwei weitere auf Schicht bezügliche Autographen, ein Gutachten von seinem Leipziger Amtsvorgänger Johann Adam Hiller vom 12. Februar 1782 über Schichts Fähigkeiten als Pianist, Geiger, Flötist, Pädagoge und Komponist sowie zwei Gedicht-Niederschriften von Schicht vermutlich aus dem Jahre 1815.

⁴ Brief an Schicht: V.[ladimir] V.[asil'evič] Stasov, *Avtografy Musykantov v imperatorskoi publičnoj Biblioteke*, in: *Stat'i o Musyke*, 1. Band, Moskau 1974, S. 90-162 [Brief in russischer Übersetzung S. 149]; Brief an Schlesinger: *Carl Maria von Weber: Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe zur Feier seines 100. Todestages (5. Juni 1926)*, hg. von Leopold Hirschberg, Hildburghausen 1926 (= *Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 6), S. 35f. (Nr. 46)

⁵ Für die Publikationsgenehmigung sei den drei Bibliotheken herzlich gedankt. Mein Dank gilt ebenso den Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe für die Unterstützung bei der Übertragung und Kommentierung der Briefe.

Johann Anton André hatte von seinem Vater Johann den Verlag in Offenbach übernommen, den er insbesondere durch zwei Entscheidungen konsolidieren und zum Erfolg führen konnte. So entschloß er sich sehr früh, das von Aloys Senefelder entwickelte Verfahren der Lithographie auch für den Notendruck nutzbar zu machen, und erwarb sich große Verdienste durch den Kauf des musikalischen Nachlasses Mozarts von dessen Witwe Constanze. André verlegte zahlreiche Werke Mozarts, ließ mehrere Nachlaß-Verzeichnisse anfertigen und bemühte sich gegen Ende seines Lebens, die wertvolle Sammlung in öffentliche Hände zu übergeben⁶.

Webers Geschäftsbeziehungen zu André waren nicht von langer Dauer. Bei André erschienen als Erstdrucke 1809 die Variationen op. 9 JV 55 (PN 2827), 1810 zwei Favoritgesänge aus der Oper *Silvana* (PN 2986 und 2987) sowie 1812 das Rondo für Sopran "*La dolce speranza*" JV 93 (PN 3007), das 1. Klavierkonzert JV 98 (PN 3019) und die 1. Sinfonie JV 50 (PN 3162). Als André jedoch den Druck der von ihm bestellten 6 *Sonates progressives* JV 99-104 ablehnte, wandte sich Weber verärgert dem Verleger Nikolaus Simrock zu.

Die im folgenden Brief angesprochene Serenade "*Horch, leise horch!*" JV 65 war bereits am 8. Januar 1810 im *Morgenblatt für gebildete Stände* mit Klavierbegleitung erschienen, bei André folgte noch im selben Jahr eine Ausgabe wahlweise mit Klavier- bzw. Gitarrenbegleitung (PN 2931).

Aschaffenburg d: 15t April [1810]

Bester Freund!

Ihr werthes Schreiben habe ich richtig erhalten, und eile Ihnen blos mit ein paar Worten zu sagen daß ich spätestens in 6 – 7 Tagen das Vergnügen haben werde Sie persönlich zu sprechen, wo wir das weitere über die *Serenade* gegen deren Stich ich gar nichts habe, und wo ich das *Arrangement* nur gerne sehen möchte, weil ich sie auch *arrangirt* habe, sprechen wollen. ich gebe heute hier *Concert* daher verzeihen Sie meine Kürze und Eile.

mit aller Hochachtung

E: Wohlgebohren

ergebenster Freund
und Diener von Weber.

S: Wohlgebohren / dem Herrn KapellMeister / Andrée / Offenbach / am Mayn.

PS: ASCHAFFENBURG

1 Bl. (2 b. S. einschl. Adr.), Siegelrest; Eingangsvermerke von André

Das Schreiben an Treitschke vom November 1817 befaßt sich gänzlich mit dienstlichen Belangen. Weber, seit Beginn 1817 als Musikdirektor der Deutschen Oper in Dresden angestellt, heiratete am 4. November 1817 in Prag die Sängerin Caroline Brandt. Die anschließende Hochzeitsreise wollte Weber gleichzeitig nutzen, um neue Sänger für die Dresdner Oper zu engagieren, allerdings waren seine Bemühungen nicht von Erfolg gekrönt, wie wir auch dem

⁶ Erst 1873 konnten Andrés Söhne Johann August und Carl August das Vermächtnis ihres Vaters durch den Verkauf eines Großteils des Nachlasses an die Berliner Königliche Bibliothek erfüllen.

folgenden Brief entnehmen können. So zog die Sopranistin des Prager Ständetheaters Therese Grünbaum, Tochter des Komponisten und Amtsvorgängers Webers in Prag Wenzel Müller, einen Ruf nach Wien dem Dresdner Engagement vor. Dort sang sie u. a. 1823 bei der Uraufführung von Webers *Euryanthe* die Partie der Eglantine.

Verehrtester Freund!

Ihren lieben Brief nebst der so gütig besorgten Auskunft über die Beleuchtungs Geschichte habe ich d: 19t *huj.* in Mainz richtig erhalten, und die Einlage sogleich weiter an den H: Grafen v: *Vitzthum*⁷ expedirt, der Ihnen nun wohl direkt Auskunft und Bestimmung geben, und Ihre gütige Besorgung und Leitung in Anspruch nehmen wird. zur Hoffnungsvollen Postrität gratulire von Herzen, hoffe daß ich auch bald daſelbe annehmen kann.

Meine junge Frau dankt, und erwiedert freundlichst Ihre Grüße.

Meine Reise giebt keine erfreuliche Ausbeute. das Gute ist rar, sehr rar. Wild⁸ ist hier mit 5000 *f* auf 1 Jahr *engagirt*. die Grünbaum hat Ihr Herren mir weggeschnappt, – ja, ja, – es ist eine Kunst und Künstlerarme Zeit.

Ueber die Geistige Vermählung hoffe ich bald mehr zu hören.

Ende Xber bin ich wieder zu Hause.

Meine beste Empfehlung an H: Schreyvogel⁹.

Mit alter Anhänglichkeit und Achtung

Ihr
ergebener Freund
CM: vWeber

Darmstadt d: 26t 9b [November] 1817.

S: Wohlgebohren / dem K: K. HofSekretär / und Hof Opern *Regisseur* / Herrn Fried:
Treitschke / zu / Wien

PSt: R 1 DARMSTADT

1 Bl. (2 b. S. einschl. Adr.); Empfangsvermerk Treitschkes vom 4. Dezember

Der letzte der drei Briefe nimmt Bezug auf ein Porträt Webers, das der Weimarer Kupferstecher Carl August von Schwerdtgeburth 1823 nach einer Zeichnung des Dresdner Malers Carl Christian Vogel von Vogelstein anfertigte. Schwerdtgeburth hatte sich wegen der Gestaltung der Bildunterschrift an Weber gewandt, und der Komponist gab sowohl den Wunsch des Malers Vogel weiter, unter dem Bild Webers Unterschrift im Faksimile wiederzugeben, als auch den Vorschlag Karl August Böttigers, einen Wahlspruch hinzuzusetzen.

⁷ Heinrich Graf Vitzthum von Eckstädt, Direktor der Königlich Sächsischen Theater

⁸ Franz Wild, Tenor, wechselte 1817 von Wien nach Darmstadt

⁹ Joseph Schreyvogel, Schriftsteller und Hoftheatersekretär in Wien

E. Wohlgebohren

haben mich durch Ihre freundliche Zuschrift ungemein erfreut, und ich es ist wahrlich mehr an mir, für Ihre gütige Theilnahme, mich durch Ihren trefflichen Grabstichel verherrlichen zu wollen, dankbar zu sein, als daß Sie den kleinen Zeit Aufwand in Anschlag bringen sollten.

Wegen dem FacSimile kann ich nicht recht mit mir einig werden. H: Pr. *Vogel* glaubte, mein Name wie ich ihn gewöhnlich unterschreibe, sei das zweckmäßigste. Dieß habe ich sowohl unter dem Bilde gethan, als ich ihn hier nochmals beilege. H. Hofrath *Böttiger* aber wünschte, einen Wahlspruch, oder etwas ähnliches beigelegt. Obwohl nun wohl mancher mich im Leben begleitet hat, habe ich doch bei jedem, zur öffentlichen Bekanntmachung irgend einen Skrupel. Haben E. Wohlgebohren die Güte mir zu berichten, ob Sie außer meiner Unterschrift noch Etwas wünschen, und es wird sich dann wohl finden.

Empfangen Sie nochmals meinen besten Dank, für den mir so werthen Beweis Ihrer Theilnahme, und glauben Sie mich mit der aufrichtigsten Hochachtung

E. Wohlgebohren

ganz ergebenen
CMvWeber.

Dresden d: 3t Februar 1823.

Dem Kupferstecher / Herrn *Schwerdtgeburch* / Wohlgebohren / zu / Weimar. / d: güte E:

1 Bl. (2 b. S. einschl. Adr.)

Schwerdtgeburch folgte beiden Anregungen und ergänzte das Bild um Webers Namenszug und seinen Wahlspruch *Wie Gott will!*, beides im Faksimile. Darunter folgt die Widmung des Stechers an die Großherzogin Maria Pawlowna, geb. Großfürstin von Rußland. Der Großherzogin hatte Weber seine 1. Klaviersonate JV 138 und die Klavier-Variationen über das russische Lied "*Schöne Minka*" JV 179 gewidmet. Über den Klavierunterricht der Zarentochter berichtete Weber seinem Freund Hinrich Lichtenstein im Brief vom 1. November 1812 vertraulich:

die Großfürstin will gerne die Sonate unter meiner Leitung lernen, hat aber selbst schon öfter gesagt, sie glaube sie lerne sie in ihrem Leben nicht ordentlich; und wenn Sie keine Grosfürstin wäre würde ich so frey sein ihr vollkommen Recht zu geben. aber so - muß man sehen wie weit man es bringt.

WEBER SCHEIB(CH)ENWEISE

Eine Diskographie, zusammengestellt von Frank Ziegler, Berlin

Der Versuch, eine komplette Weber-Diskographie zu erstellen, würde zwangsläufig in einer Monographie beachtlichen Ausmaßes enden. Kaum eine gefeierte lyrische Sopranistin der Vergangenheit, die sich nicht mit Agathes und Rezas Arien der Nachwelt klingend in Erinnerung brächte, kaum ein deutscher Tenor, der sich nicht an Maxens *Wälder und Auen* versucht hat. Aufnahmen der *Aufforderung zum Tanze* – ob original mit Klavier oder bearbeitet für Orchester und selbst Gesang – sind Legion, und Klarinettenisten, die auf sich halten, müssen neben Mozarts Klarinettenkonzert mindestens eines der Weberschen Werke für ihr Instrument auf die schwarze oder heute silberne Scheibe bringen. Ein vollständiger Überblick, der dies alles berücksichtigt, lag jedoch weder in der Absicht des Autors, noch wären die *Weberiana* – allein schon aus Platzgründen – der geeignete Ort für eine solche Publikation.

Trotzdem schien es an der Zeit, eine Übersicht über die interpretatorische Auseinandersetzung mit Weber – zumindest soweit sie auf Tonträgern festgehalten ist – zu versuchen, zumal der Boom der CD-Branche in den letzten Jahren auch die Zahl der Weber-Neueinspielungen und -auflagen emporschnellen ließ; die Angaben über die Neuproduktionen in den letzten Heften der *Weberiana* können dies eindrucksvoll untermauern. Zweck dieser statistischen Kompilation ist es nicht vorrangig, das Werk Webers mit den klingenden Namen großer Interpreten in Verbindung zu bringen, sondern einmal mehr auf das Ungleichgewicht in der Werkpflege aufmerksam zu machen, die krasse Bevorzugung einiger weniger Werke und mehr noch das Fehlen wichtiger Kompositionen in den Phono-Katalogen, wie Gesamtaufnahmen von *Silvana* und *Preciosa* (Aufnahmen beider Werke sind allerdings in Vorbereitung).

Auswahlkriterien mußten gefunden werden, und so enthält diese Auflistung in der Regel nur Gesamteinspielungen der Werke, bei Opern auch Querschnitte und größere Auswahl-Aufnahmen, nicht jedoch einzelne Ouvertüren, Arien oder Chöre aus Bühnenwerken. Natürlich bestätigen hier (wie immer) die Ausnahmen die Regel, und so fanden im Falle zyklischer Werke, von denen keine Gesamtaufnahmen vorliegen – etwa *Silvana*, einige Schauspielmusiken oder die Chöre aus *Leyer und Schwert* – auch Einspielungen einzelner Nummern Berücksichtigung. Trotz dieser Einschränkung ist die Zahl der Werkinterpretationen so beachtlich, daß sie – dem Medium angemessen – nur "scheibchenweise" vorgestellt werden können. Nach Besetzungs- und Gattungskriterien geordnet – die systematische Gliederung ist angelehnt an die von den Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe als Grundlage für das künftige Werkverzeichnis neuerarbeitete Werkliste – sollen in den folgenden Heften der *Weberiana*, nachdem heute die Bühnenwerke und Konzertarien den Auftakt bilden, vier Fortsetzungen erscheinen:

- II Kirchenmusik, Kantaten und Huldigungsmusiken, mehrstimmige Gesänge, Sololieder
- III Orchesterwerke, Werke für konzertierendes Soloinstrument und Orchester, Tänze und Bläsermusiken
- IV Kammermusik
- V Klaviermusik

Ausgespart bleibt in dieser Diskographie die wertende Komponente. Hier liegen für die Vergangenheit sorgfältige Zusammenfassungen vor, von denen stellvertretend an die Aufsätze zu den

Weber-Gedenkjahren 1976 und 1986 in der Zeitschrift *Fonoforum* erinnert werden soll¹. Seit 1992 übernehmen die Rezensionen der *Weberiana* diese Funktion.

Grundlage für die Diskographie waren neben den Beständen einiger öffentlicher Bibliotheken und privaten Sammlungen vorrangig Phono-Zeitschriften, Angebotslisten von Plattenfirmen und selbstverständlich die großen nationalen Phono-Kataloge wie der *Bielefelder Katalog*, *Diapason* oder die Tonträger-Reihe der *Deutschen Nationalbibliographie*. Leider sind die Informationen zu den Einspielungen nicht in allen diesen Medien von gleicher Qualität; dies macht sich auch in der folgenden Zusammenstellung durch das Fehlen einzelner Interpreten oder Bestellnummern bemerkbar. Eine zusätzliche Fehlerquelle sind die in den zurückliegenden Jahren zunehmenden Billig-Produktionen, die ältere Aufnahmen auf CD remastern und dabei mit den Angaben zu Interpreten, Aufnahmejahren etc. nicht immer sorgfältig verfahren, so daß beispielsweise identische Einspielungen unter den Namen verschiedener Dirigenten kursieren oder die Namen von Solisten und Orchestern einfach unterschlagen werden – auch bei den älteren Schellackplatten sind derartige Informationsverluste immer wieder zu beklagen. Sind Aufnahmen mehrfach auf Schallplatte oder CD erschienen, so ist dies nur bei einem Wechsel des Labels vermerkt; Neuauflagen bei derselben Firma bleiben in der Regel unberücksichtigt, es wird nur eine Bestellnummer (meist die der letzten Produktion) angegeben.

Die Hoffnung, wirklich alle Weber-Einspielungen zu "erwischen", hat der Autor längst aufgegeben, und besonders außerhalb des deutschen, französischen und anglo-amerikanischen Marktes ist ein umfassender Überblick kaum zu erreichen. Um so mehr würden wir uns freuen, Ergänzungen oder Korrekturen zu dieser Auflistung von den Mitgliedern unserer Gesellschaft und natürlich auch von allen anderen Lesern der *Weberiana* zu erhalten. Die Diskographie soll natürlich weitergeführt werden, und sicher ergibt sich auch die Möglichkeit zur Veröffentlichung von Addenda und Korrigenda.

Abschließend sei allen Personen gedankt, die im Vorfeld durch Hinweise und Ratschläge die Zusammenstellung der Diskographie erleichtert und befördert haben, besonders Herrn Dr. Martin Elste, Berlin, und Herrn Alfred Haack, Hamburg.

Teil I: Bühnenwerke und Vertonungen dramatischer Texte für den Konzertgebrauch

Opern und Singspiele

JV 8 *Peter Schmoll*

– Markson (1993) / P. Schmoll: Busching, M. Schmoll: J. Schmidt, Minette: Pfeffer, K. Pirkner: Basa, H. Bast: Porcher, Niklas: Schöpflin / Philharmonisches Orch. Hagen; Marco Polo MP 8.223592-93

JV 44-46 *Rübezahl*

keine Gesamteinspielung

Aufnahmen der Ouvertüre (in der Konzertfassung) s. Orchesterwerke

JV 87 *Silvana*

keine Gesamteinspielung, einzelne Nummern in Auswahl:

Ouvertüre

– Järvi (1990) / Philh. Orch. London; Chandos 9066

¹ Franz Werner Halft, *Carl Maria von Weber. Eine vergleichende Diskographie der Opern zum Ausklang des Weber-Jahres*, in: *Fonoforum* 1976, Nr. 12, S. 1248-1259; 1977, Nr. 2, S. 124-130; Martin Elste, *Carl Maria von Weber. Anwärter auf die historisierende Aufführungspraxis*, in: *Fonoforum* 1986, Nr. 11, S. 29-34

Nr. 4b Arie Rudolph "So soll denn dieses Herz"

– Piccaver (1920) / Dirigent und Orchester nicht angegeben; Preiser Records Mono 89 060 (Odeon 76 802)

Nr. 10a Arie Mechthilde "Weh mir, es ist geschehen!"

– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999

Nr. 10b Arie Mechthilde "Er geht! Er hört mich nicht!"

– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999

Nr. 19 Finale, daraus: Fackeltanz und Tanz der Edelknaben

– Georgiadis (1994) / Queensland Philh. Orch.; Naxos 8.550928

JV 106 Abu Hassan

– Ludwig (1944) / Abu Hassan: Witte, Fatime: Schwarzkopf, Omar: Bohnen / Chor und Orch. d. Reichssenders Berlin; Forlane 16 572 (Urania Records URPL 7029, Vox OPBX 149, Saga FDY 2065, Preiser Records Mono 90209)

– Rögner (1972) / Kalif: Göhler, Abu Hassan: Schreier, Fatime: Hallstein, Omar: Adam, Zemrud: Garlin, Mesrur: Hütten / Chor d. Staatsoper Dresden, Staatskap. Dresden; Eterna 8 26 131 (Ariola M 80 608 R)

– Sawallisch (1973) / Kalif: Brand, Zobeide: Forster, Abu Hassan: Gedda, Fatime: Moser, Zemrud: Renard, Omar: Moll / Chor und Orch. d. Bayer. Staatsoper München; EMI 1C 065-30 148 Q

JV 277 Der Freischütz

– Ackermann (1951) / Ottokar: Poell, Kuno: Bierbach, Agathe: Cunitz, Ännchen: Loose, Kaspar: Ruf, Max: Hopf, Eremit: O. Edelmann / Wiener Staatsoperchor, Wiener Philh. Orch.; London/Richmond RS-62016 (Decca LXT 2597/99)

– Böhm (1972) / Ottokar: Wächter, Kuno: Jungwirth, Agathe: Janowitz, Ännchen: Holm, Kaspar: Ridderbusch, Max: King, Eremit: Crass, Kilian: Zednik, Samiel: Elger / Chor und Orch. d. Wiener Staatsoper (Live-Mitschnitt); Foyer 502 059 (Arkadia CDMP 457.2)

– Böhm (Anthologie histor. Aufnahmen als Querschnitt) / Anders, Kipnis, Bohnen, Hafgren, Bosetto, Reinhardt, Seider, Hann, Teschemacher, Sack, Schorr / Chor und Orch. d. Staatsoper Dresden; Historia/Top Classic H-648

– Davies, D. R. (1981) / Agathe: Ligendza, Ännchen: Viljakainen, Max: Krämer, Samiel: Raub / Chor und Orch. d. Württemberg. Staatsoper Stuttgart; Castle Opera CVI 2039 (Video, Regie und Ausstattung Freyer)

– Davis, Sir C. (1990) / Ottokar: Lorenz, Kuno: Thomaschke, Agathe: Mattila, Ännchen: Lind, Kaspar: Wlaschiha, Max: Araiza, Eremit: Moll, Kilian: Scheibner, Brautjungfern: Drechsel, Hoffmann, Kaltoven, Schwarz, Samiel: Quadflieg / Rundfunkchor Leipzig, Staatskap. Dresden; Philips 426 319-2

– Furtwängler (1954) / Ottokar: Poell, Kuno: Czerwenka, Agathe: Grümmer, Ännchen: Streich, Kaspar: Böhme, Max: Hopf, Eremit: O. Edelmann, Kilian: Dönch, Samiel: Clausen / Chor d. Wiener Staatsoper, Wiener Philh. (Live-Mitschnitt); Gala 100.510 (HOPE 207, Rodolphe Productions 32 519/20)

– Gönnerwein (1988) / Ottokar: Ebbecke, Kuno: Wild, Agathe: Johnson, Ännchen: Sonntag, Kaspar: Nimsgern, Max: Heilmann, Eremit: Stabell, Kilian: Mohr, Samiel: Dennhardt / Chor und Orch. der Ludwigsburger Festspiele; DG VHS 072 026-3 (Video, Regie und Ausstattung Lorient)

– Hauschild (1985) / Ottokar: Ketelsen, Kuno: Emmerlich, Agathe: Smitková, Ännchen: Ihle, Kaspar: Wlaschiha, Max: Goldberg, Eremit: Adam, Kilian: Bär, Brautjungfern:

- Ulbrich, Ehrlich, Juch, Albert, Samiel: Kemter / Chor d. Staatsoper Dresden, Staatskap. Dresden (Live-Mitschnitt); Eterna 8 27 913-915 (Denon C 37 7433/35)
- Heger (Kurzfassung) / Ottokar: Domgraf-Faßbender, Kuno: Großmann, Agathe: Müller, Ännchen: Spletter, Kaspar: Hann, Max: Seider, Eremit: Greindl, Kilian: Dörr, Brautjungfer: Ahlendorf, Samiel: Fleischer / Chor d. Staatsoper Berlin, Orch. d. Städt. Oper Berlin; DGG/Siemens Spezial 68074-81 (Decca DX 112)
- Heger (1969) / Ottokar: Anheisser, Kuno: Weller, Agathe: Nilsson, Ännchen: Köth, Kaspar: Berry, Max: Gedda, Eremit: Crass, Kilian: Förster, Brautjungfern: Hellmann, Steinmeier, Samiel: Büttner / Chor und Orch. d. Bayer. Staatsoper München; EMI 1C 065-28 351/53
- Hollreiser (Querschnitt) / Agathe: Brouwenstijn, Ännchen: Schwaiger, Kaspar: Berry, Max: Kmentt / Wiener Staatsoperchor, Wiener Symph.; Philips G 03 094 L
- Janowski (1994) / Ottokar: A. Schmidt, Kuno: Scharinger, Agathe: Sweet, Ännchen: Ziesak, Kaspar: Rydl, Max: Seiffert, Eremit: Hölle, Kilian: Trekel, Brautjungfern: Rossmanith, Jänicke, Samiel: Matić / Rundfunkchor Berlin, Deutsches Symph.-Orch.; RCA BMG Classics 0 9026 62538 2
- Jochum (1960) / Ottokar: Waechter, Kuno: Peter, Agathe: Seefried, Ännchen: Streich, Kaspar: Böhme, Max: Holm, Eremit: Kreppel, Kilian: Kuen, Brautjungfern: Laminet, Ohrt, Samiel: Ginsberg / Chor und Sinf.-Orch. d. Bayer. Rundf.; DGG 2726 061
- Keilberth (1958) / Ottokar: Prey, Kuno: Wiemann, Agathe: Grümmer, Ännchen: Otto, Kaspar: Kohn, Max: Schock, Eremit: Frick, Kilian: Dicks, Brautjungfern: Friederun, Hildebrand, H. M. Schmidt, Kirschstein, Samiel: Hoppe / Chor d. Deutschen Oper Berlin, Berliner Philh.; EMI CMS 7 69342 2 (Electrola STE 90956-58, Eterna 8 25 088-090, Melodija 33 S 10-17951-6)
- Kempe (1951) / Ottokar: Paul, Kuno: Faulhaber, Agathe: Trötschel, Ännchen: Beilke, Kaspar: Böhme, Max: Aldenhoff, Eremit: Kramer, Kilian: Thomann / Chor und Orch. d. Staatsoper Dresden; Acanta 29 268 (BASF 22 29268-1, Vox OPBX 149)
- Kleiber, C. (1973) / Ottokar: Weikl, Kuno: Vogel, Agathe: Janowitz, Ännchen: Mathis, Kaspar: Adam, Max: Schreier, Eremit: Crass, Kilian: Leib, Brautjungfern: Hoff, Krahmer, Pfretzschner, Springer, Samiel: Paul / Rundfunkchor Leipzig, Staatskap. Dresden; DGG 415 432-2 (Eterna 8 26 431-433)
- Kleiber, E. (1955) / Ottokar: Poell, Kuno: Horn, Agathe: Grümmer, Ännchen: Streich, Kaspar: Proebstl, Max: Hopf, Eremit: Böhme, Samiel: Münch, Kilian: Marschner, Brautjungfern: Kaltwasser, Siemeling, Weissenfeld, Schulz / Chor und Orch. des WDR; Estro armonico 014 (Fonit Cetra LO, Hunt Productions 2 CDLSMH 34033, Arkadia CDMF 433.2)
- Knappertsbusch (Auszüge, 1939) / Kuno: Bissuti, Agathe: Lemnitz, Ännchen: Rutgers, Kaspar: Bohnen, Max: Völker, Samiel: Soetber, Kilian: Franter / Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Live-Mitschnitt); Koch Schwann 3-1467-2
- Krips (Auszüge, 1933) / Kuno: Ettl, Agathe: Rethberg, Kaspar: von Manowarda, Max: Völker, Brautjungfern: Klinger, Wybiral / Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Live-Mitschnitt); Koch Schwann 3-1453-2
- Kubelik (1979) / Ottokar: Brendel, Kuno: Grumbach, Agathe: Behrens, Ännchen: Donath, Kaspar: Meven, Max: Kollo, Eremit: Moll, Kilian: Sapell, Samiel: Boysen / Chor und Sinf.-Orch. d. Bayer. Rundf.; Decca 417 119-1 EX
- Lange (Querschnitt) / Cloos, Schöner, Wilhelm, Roth-Ehrang / Günther-Arndt-Chor,

Orch. d. Deutschen Oper Berlin; Ariola Z 75 869 R

– Leitner (Querschnitt) / Agathe: Schlemm, Ännchen: Streich, Kaspar: Uhde, Max: Windgassen / Chor und Orch. d. Württembergischen Staatstheaters; DGG/Heliodor 89537 tr

– Lutze (Querschnitt) / Agathe: Richter, Ännchen: Schöner, Kaspar: Frei, Max: Hauser / Chor und Orch. d. Städt. Oper Berlin; Telefunken E 3898

– Matačić (1967) / Ottokar: Nicolai, Kuno: Ollendorf, Agathe: Watson, Ännchen: Schädle, Kaspar: Frick, Max: Schock, Eremit: Böhme, Kilian: Lang, Samiel: Meisel / Chor und Orch. d. Deutschen Oper Berlin; Ariola 352 894-219 (Parnass HI-FI 75607, RCA Classics 74321 25287 2)

– Moralt (Auszüge, 1939) / Ottokar: Monthy, Kuno: Ettl, Agathe: Reining, Ännchen: Rutgers, Kaspar: Alsen, Max: Pölzer, Samiel: Muzzarelli / Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Live-Mitschnitt); Koch Schwann 3-1463-2

– Schmidt-Isserstedt (Querschnitt) / Agathe: Koegel, Ännchen: Spletter, Kaspar: Nissen, Max: Anders / Chor d. Deutschen Opernhouses Berlin, Berliner Philh.; Telefunken E 1943

– Schütze (Querschnitt, Bearb. von Lützow) / Agathe: Völkel, Ännchen: Scheppan, Kaspar: Wolf, Max: Treptow / Chor und Orch. der Staatsoper Berlin; Grammophon 15173 (Decca LY 6126)

– Weigert (Kurzfassung, 1932) / Ottokar: Weltner, Kuno: Ernster, Agathe: Marherr-Wagner, Ännchen: de Garmo, Kaspar: Kandl, Max: Soot, Eremit: Watzke, Kilian: Reiss, Brautjungfer: Klust, Samiel: Henke / Chor und Orch. d. Berliner Staatsoper; Grammophon 95234-237 (Polydor 95 234/7, Decca CA 8132/5)

– von Zallinger (Querschnitt) / Schlemm, Frei, Schöner / Chor und Orch. der Komischen Oper Berlin; Supraphon FLPM 286

Bearbeitungen für Harmoniemusik:

– Consortium Classicum (anon. Arr., 1987); Dabringhaus und Grimm L 3267

– Consortium Classicum (Arr. Karl Flachs, P 1979); Telefunken 6.35 366 FK (Teldec 2292 43 162-2 ZK)

JV Anh. 5 *Die drei Pintos*

[Aufnahme der von G. Mahler ergänzten Fassung]

– Bertini (1976) / Inez: Scovotti, Clarissa: Popp, Laura: Lövaas, Don Gaston Viratos: Hollweg, Don Gomez/Haushofmeister: Kruse, Ambrosio: Prey, Don Pantaleone/Wirt: Grundheber, Don Pinto: Moll / Nederlands Vocaal Ensemble, Münchener Philh.; RCA 26.35 125 FX (BMG/RCA Classics 74321 32246 2)

JV 291 *Euryanthe*

– Janowski (1974) / König: Vogel, Adolar: Gedda, Euryanthe: Norman, Lysiart: Krause, Eglantine: Hunter, Bertha: Krahmer, Rudolf: Neukirch / Rundfunkchor Leipzig, Staatskap. Dresden; Eterna 8 26 716-719 (EMI 653-763 509-2, Berlin Classics 001 1082 BC)

– Giulini (1954) / König: A. Welitsch, Adolar: van der Burg, Euryanthe: Wilfert, Lysiart: Kamann, Eglantine: Workh, Bertha: Steffek / Orch. e Coro di Maggio Musicale Fiorentino; TIS Fonit Cetra DOC 71

– Schermann / König: Davis, Adolar: Lewis, Euryanthe: Kubiak, Lysiart: Howard, Eglantine: Bible / Chor und Orch. nicht angegeben; BJR 120-S (Privatpressung)

JV 306 *Oberon*

– Conlon (Mahler-Fassung, 1992) / Oberon: Lakes, Puck: Livengood, Meermädchen: Obata, Rezia: Voigt, Fatime: Ziegler, Hüon: Heppner, Scherasmin: Croft / Chor d. Oper d. Stadt Köln, Gürzenich-Orch.; EMI 754 739 2

- Gui (1958) / Oberon: di Palma, Rezia: Cerquetti, Fatime: Pirazzini, Hüon: Picchi, Scherasmin: Cardoni / Chor und Orch. nicht angegeben; EJS 413
- Kubelik (1970) / Oberon: Grobe, Puck: Schiml, Meermädchen: Auger, Rezia: Nilsson, Fatime: Hamari, Hüon: Domingo, Scherasmin: Prey / Chor und Sinf.-Orch. d. Bayer. Rundf.; DGG 419 038-2
- Müller-Kray / Rezia: Bader, Fatime: Münch, Hüon: Liebl, Scherasmin: Titze, Fehringer / Chor und Symph.-Orch. des Süddeutschen Rundf.; Period 101/2
- Schüchter (Querschnitt, 1964) / Meermädchen: Köth, Rezia: Bjoner, Fatime: Plümacher, Hüon: Thomas, Scherasmin: Brauer / Bamberger Symph.; Eurodisc (Ariola) S 70 829 KR

Einlagen zu fremden Opern und Singspielen

- JV 77 **Rondo alla Polacca zum Pasticcio *Der Freybrief* "Was ich da thu"**
[Aufn. nur in der Bearb. von G. Mahler als Einlage in die Oper *Die drei Pintos* Nr. 2]
– Hollweg (1976) / Bertini / Münchener Philh.; RCA 26.35 125 FX (BMG/RCA Classics 74321 32246 2)
- JV 178 **Szene und Arie zu Méhuls *Hélène* "Ha! Sollte Edmund selbst der Mörder sein?" / "Laß, o laß ihn Ruhe finden"**
– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999
- JV 183 **Lied zu M. Stegmayers *Der travestierte Aeneas* "Mein Weib ist capores"**
[Aufn. nur in der Bearb. von G. Mahler als Einlage in die Oper *Die drei Pintos* Nr. 16 "Ein Mädchen verloren"]
– Alsen (zwischen 1939 und 1945) / Leopold Ludwig / Wiener Symphoniker; ORF CD 28
– Prey (1976) / Bertini / Münchener Philh.; RCA 26.35 125 FX (BMG/RCA Classics 74321 32246 2)
- JV 194 **Ariette zu Ferdinand Kauer's *Sternenmädchen im Maidlinger Walde***
– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999
- JV 239 **Szene und Arie zu Cherubinis *Lodoïska* "Was sag ich?" / "Fern von ihm"**
– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999

Konzertarien und Duette mit Orchesterbegleitung

- JV 93 **Rezitativ und Rondo für Sopran "Il momento s'avvicina" / "La dolce speranza"**
– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999
- JV 107 **Duett "Se il mio ben"**
eingespielt nur die Fassung für 2 Soprane und Klavier
– Hautermann, Mitternacht / Journes; Musica Bavarica 70 908
– Piltti, Schwarzkopf (1942) / Raucheisen; Acanta 40. 23 566
- JV 121 **Szene und Arie der Atalia für Sopran "Misera me!" / "Ho spavento d'ogn'aura"**
– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999
- JV 181 **Szene und Arie aus *Ines de Castro* für Sopran "Non paventar mia vita" / "Sei tu sempre"**
– Berger (1937) / Schüler / Orch. d. Staatsoper Berlin; Grammophon 57083 (Preisner Records Mono 89 035, Decca LY 6181)
– Kenny (1985/7) / Parry / Philh. Orch. London; Opera Rara ORCH 103
– Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999
– Rüggeberg (1974) / Strobl / Münchener Philh.; Musica Bavarica 906

Schauspielmusiken

JV 75 Musik zu *Turandot* von Friedrich Schiller

keine Gesamteinspielung, einzelne Nummern in Auswahl:

Nr. 1 Ouvertüre

- Andrae (1976) / Sinf.-Orch. des NDR Hamburg; RCA 26.41 398 AS
- Järvi (1989) / Philh. Orch. London; Chandos 9066
- Georgiadis (1994) / Queensland Philh. Orch.; Naxos 8.550928
- Roždestvenskij / Großes Sinf.-Orch. des zentralen Fernsehens und Rundfunks; Melodija S 10-10530 (2)
- Schönzeler / London Symph. Orch.; RCA 26.41 417 AW
- Scholz / Philh. Slavonica; STRATO Classics 10.089

Nr. 2 *Marcia maestoso*

- Järvi (1989) / Philh. Orch. London; Chandos 9066
- Georgiadis (1994) / Queensland Philh. Orch.; Naxos 8.550928
- Schönzeler / London Symph. Orch.; RCA 26.41 417 AW

Nr. 7 *Marcia funebre*

- Georgiadis (1994) / Queensland Philh. Orch.; Naxos 8.550928

JV 110-113 Musik zu *Der arme Minnesänger* von August von Kotzebue

keine Gesamteinspielung, einzelne Nummern:

Nr. 1 Lied "Über die Berge mit Ungestüm"

- Fischer-Dieskau (1991) / Höll; Claves 50-9118
- Hill / Hogwood; L'Oiseau Lyre SOL 284
- Kruse (P 1977) / Goudswaard; Teldec 60.30 010 (Privatpressung)
- Prey (1974) / Scheit; Philips 442 687-2
- Schreier (1977) / Ragossnig; Archiv 2533 381 (Eterna 8 27 210)
- Spatzek (1994) / Körber; Ars Produktion FCD 368 351

Nr. 3 Lied "Laß mich schlummern, Herzlein, schweige"

- Kruse (P 1977) / Goudswaard; Teldec 60.30 010 (Privatpressung)
- Schreier (1977) / Ragossnig; Archiv 2533 381 (Eterna 8 27 210)

JV 189 Ballade zu *Gordon und Montrose* von Georg Reinbeck "Was stürmet die Heide herauf?"

- Egmond (P 1977) / Witsenburg; Teldec 60.30 010 (Privatpressung)

JV 195 Musik zu *Diana von Poitiers* von Ignaz Franz Castelli

Romanze "Ein König einst gefangen saß"

- Kruse (P 1977) / Goudswaard; Teldec 60.30 010 (Privatpressung)
- Schreier (1977) / Ragossnig; Archiv 2533 381 (Eterna 8 27 210)
- Schreier (1988) / Ragossnig; Novalis 150 039-2

JV 220 Musik zu *Donna Diana* von Agustín Moreto y Cavana

keine Gesamteinspielung

bisher auf Tonträger nur das Weber zugeschriebene Menuett von Leonhard von Call (5. Satz aus dem *Notturmo* op. 89):

- Artaria Trio (P 1995); Aurophon 34 056
- Walker (Git.) / Flöte und Viola nicht angegeben (1932); Odeon O-25187-b (Pearl GEMM CD 9133)
- Walker / Hechtel / Geise (P 1969); Turnabout TV 34171S

JV 223 **Romanze zu *Das Nachtlager in Granada*** von Friedrich Kind "*Leise weht es*"
[Aufn. nur in der Bearb. von G. Mahler als Einlage in die Oper *Die drei Pintos* Nr. 4]
– Scovotti (1976) / Bertini / Münchener Philh.; RCA 26.35 125 FX (BMG/RCA Classics 74321 32246 2)

JV 243 **Lied zu *Der Abend am Waldbrunnen*** von Friedrich Kind "*Ein Mädchen ging die Wies' entlang*"

– Schreier (1977) / Ragossnig; Archiv 2533 381 (Eterna 8 27 210)

JV 279 **Musik zu *Preciosa*** von Pius Alexander Wolff

keine Gesamteinspielung, einzelne Nummern in Auswahl:

Nr. 1 Ouvertüre

- Andreae (1976) / Sinf.-Orch. des NDR Hamburg; RCA 26.41 398 AS
- Ansermet (P 1965) / Orch. de la Suisse Romande; Decca SXL 2112-B
- Blech / Orch. der Staatsoper Berlin; Electrola E.H. 336
- Böhm / Wiener Philh.; RCA ACL 28 (Eurodisc 70 688 KR)
- Grüber (P 1973) / Philh. Hungarica; Mediaphon 22 327
- Järvi (1990) / Philh. Orch. London; Chandos 9066
- Kleiber / Berliner Philh.; Telefunken E. 1232
- Kubelik / Sinf.-Orch. des Bayer. Rundf.; DGG 2535 136
- Kuhn (1985) / Staatskap. Dresden; Capriccio 10 052 (Eterna 7 29 035)
- Lehmann / Bamberger Symph.; DGG 30120 EPL
- Markevitch / Orch. des Span. Rundf.; Philips 6580 064
- Oberfrank (P 1981) / MÁV Symph. Orch.; Hungaroton SLPX 12175
- Rodan / Israel Sinfonietta; Stereoplay 27100 159 A
- Rother / Orch. der Städt. Oper Berlin; Teldec 2292 44 634-4 AD
- Sawallisch (1958) / Philh. Orch. London; EMI CDM 7 69572 2
- Scherchen (1959) / Orch. du Theatre National de l'Opera Paris; Ades 202 692
- Suitner (1974) / Staatskap. Berlin; Ars Vivendi MRC 040 (Eterna 8 26 781, Lunar 2153 152)

Nr. 6 Chor "*Im Wald*"

– Lange / Chor der Komischen Oper Berlin, RSO Berlin; Eterna 1 20 175

Nr. 7 Lied "*Einsam bin ich, nicht alleine*"

- Ott (1986) / Andreae / Orch. d. Radiotelev. d. Svizzera Italiana; Ex libris EL 16999
- Schreier (1977) / Ragossnig (Gitarre); Archiv 2533 381 (Eterna 8 27 210)

Nr. 9 Chor "*Die Sonn' erwacht*"

- Meyer-Kundt / Wolfsburger Chorgemeinschaft; Philips 6612 033
- Otto / Chor der Deutschen Oper Berlin; Teldec 4509 90 435-2 KB
- Rother / Chor der Deutschen Oper Berlin; Teldec 2292 42 761-1 AH

Nr. 12 daraus: Chor "*Es blinken so lustig die Sterne*"

– Seidler-Winkler / Chor der Königl. Hofoper Berlin; Gramophone Concert Record 44697/98

JV 289 **Musik zum *Festspiel*** von Ludwig Robert "*Den Sachsensohn vermählet heut*"

keine Gesamteinspielung; bisher auf Tonträger nur Nr. 4 Mädchenchor "*O Kinder des Thrones*" in der Bearb. von G. Mahler als Einlage in die Oper *Die drei Pintos* Nr. 19 "*Mit lieblichen Blumen*"

– Bertini (1976) / Nederlands Vocaal Ensemble, Münchener Philh.; RCA 26.35 125 FX (BMG/RCA Classics 74321 32246 2)

DAS BILD GEFÄLLT SEHR...

Anmerkungen zu Caroline Barduas Weber-Porträt
von Dagmar Beck, Berlin

Am 18. Juni 1996 jährt sich zum 175. Male der Tag der stürmisch umjubelten *Freischütz*-Uraufführung im wiedereröffneten Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt. Carl Maria von Weber war 1821 zu diesem Ereignis nach Berlin gekommen. Nach dem 18. Juni, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes, ließ er sich bis zu seiner Abreise am 30. Juni von einer Bildnismalerin porträtieren, die zu dieser Zeit ebenfalls ihre größten Erfolge zu verzeichnen hatte: von Caroline Bardua. Das 77,5 x 60,5 cm große, in Öl auf Leinwand gemalte Bild, dessen Ähnlichkeit mit dem Komponisten besonders hervorgehoben wurde, gehört zu den am häufigsten abgebildeten zeitgenössischen Porträts Webers. Aufgrund eines Vermächtnisses von Maria Karoline von Wildenbruch (1847-1920), einer Tochter Max Maria von Webers, gelangte es 1920 in die Nationalgalerie Berlin¹. Bis 1991 hing es als Leihgabe über dem aus dem Besitz Webers stammenden Brodmann-Flügel im Instrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Zur Zeit befindet es sich im Berliner Amtssitz des Bundespräsidenten, Schloß Bellevue.

Von der Entstehung und Verwendung des Bildes zeugen einige wenige Äußerungen in Webers Tagebüchern und Briefen, die hier auszugsweise zitiert werden sollen. Im Tagebuch vermerkte Weber nur eine einzige Sitzung. Am 27. Juni 1821 notierte er: *der Bardua geseßen*.

Wie einem Brief an Friederike Koch zu entnehmen ist, beabsichtigte er, das Bild seiner Frau zum Namenstag am 4. November, dem gleichzeitigen Hochzeitstag, zu schenken. So schrieb er am 21. September 1821:²

Mlle Bardua wollte mir mein Bild für 6 Fried: laßen, 2 Fried: für den goldnen Rahmen haben. Lichtenstein bringt 8 Fried. dor mit. haben sie die Güte diese Mlle Bardua ein-zuhändigen, und zu bitten, daß das Bild wohlgepackt baldigst hieher gesendet werde unter folgender Adresse. an den Königl: Sächs: Kammermusikus Herrn Roth, jun: zu Dresden. da soll es bleiben, um meine Frau zum Namenstag und Hochzeitstage zu überraschen.

Aus nicht näher zu ermittelnden Gründen erhielt Weber das Bild jedoch nicht zum vorgesehenen Termin. Noch am 18. Oktober mahnte er bei Lichtenstein die Absendung des Porträts an: *Die Koch hunze mir tüchtig aus, daß sie mir gar nicht geantwortet hat; ich weiß nicht woran ich bin mit meinem Bilde, im Laufe 8br muß ich es noch haben*³. Und am 5. November schrieb er enttäuscht an Friederike Koch:⁴

Ende September erhielten sie schon meine Bitte durch Lichtenstein. d: 18t 8b ließ ich Sie nochmals erinnern daß ich das Bild im Laufe des Monats haben muße. denn zum 4t 9b unserm Hochzeit und Namenstag war es meiner Frau bestimmt. Sie laßen mir antworten, ich sollte sehr mit Ihnen zufrieden sein. Ein Posttag um den anderen vergeht. Mein Ver-

¹ Dieter Honisch, *Die Nationalgalerie Berlin*, Recklinghausen 1979, S. 325

² Abschrift von F. W. Jähns, Berlin SBB (Weberiana Cl. II A e, Nr. 31a)

³ *Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein*, hg. von Ernst Rudorff, Braunschweig 1900, S. 102f.

⁴ Berlin SBB (Weberiana Cl. II A e, Nr. 32)

trauen auf Sie war aber so fest, daß ich selbst glaubte Sie stäken mit Rothe unter einer Dekke, um mich mit zu überraschen. Es muß übrigens ein außerordentliches Hinderniß vorgefallen sein, sonst hätte die ängstliche pünktliche Koch mich gewiß nicht im Stich gelassen. – Nun haben Sie ihre Schelte, und machen Sie daß ich es wenigstens vor [vierfach unterstrichen] dem 19t November erhalte, da kann ich es auch noch brauchen.

Am 19. November 1821 konnte Weber im Tagebuch eintragen: *Verlobungs und Geburtstage. ich schenkte Lina das von der Bardua gemahlte Bild von mir.* Lichtenstein schrieb er am 3. Dezember: *Die Koch grüße bestens. Das Bild ist wohlbehalten angekommen und wird sehr ähnlich gefunden⁵.* Persönlich bedankte er sich bei Friederike Koch am 24. Dezember 1821. Auf den verspäteten Erhalt des Bildes anspielend heißt es in seinem Brief:⁶

Ich kann mir denken wie Sie treue sorgsame Freundin erschrocken sind über ihren Irrthum. aber wie es so oft in der Welt geht, es war so beßer, und gewährte uns mehr Freude als wäre es zum 4t 9b da gewesen.

Ein kurzer Bericht über Webers Besuch in der Jägerstraße 23, der damaligen Berliner Wohnung Caroline Barduas, ist den Erinnerungen der Schwester, Wilhelmine Bardua zu entnehmen⁷. Es fällt auf, daß – abweichend von Webers Tagebucheinträgen – von mehreren Sitzungen die Rede ist:

Um diese Zeit kam Karl Maria von Weber nach Berlin, seinen Freischütz zu dirigieren. Unvergeßlich ist diese Epoche gewiß allen, die sie mit erlebt haben. Wer riefte sich nicht mit Enthusiasmus die denkwürdige Zeit dieser ersten Aufführungen zurück? – Alles war davon elektrisiert. Gleich nach den ersten Vorstellungen hörte man die Jungen auf der Straße Melodien daraus pfeifen und singen. Solchen Succes hat wohl selten eine Oper erlebt. Wollte man Plätze haben, mußte man den Einfluß aller Theaterautoritäten in Bewegung setzen und sich lange gedulden, ehe man das gewünschte erreichte. [...] Karl Maria von Weber kam auch zu Carolinen; sie malte ihn und es gab wieder interessante Sitzungen. Am Tage seines Concertes⁸ brachte er selber den Schwestern Billets; auch trug er seinen Namen in ihr Stammbuch ein, mit dem Wort das er stets einschrieb: "Beharrlichkeit führt an's Ziel". – Er hinkte ein wenig und war ein sehr schwächtiger Mann; mit schmalen Schultern, langem Hals, großen Augen und breiten Augendeckeln.

Wilhelmine Bardua berichtet außerdem von einer Soiree bei Varnhagens. Die Schwestern waren zugegen, und Caroline von Weber, begleitet von ihrem Mann, sang dessen Lied "Schlaf Herzenssöhnchen" (JV 96). Diese Soiree fand vermutlich am 19. Juni statt, dem einzigen Tag, für den Weber während seines Berlin-Aufenthalts eine Visite bei Rahel Varnhagen verzeichnet.

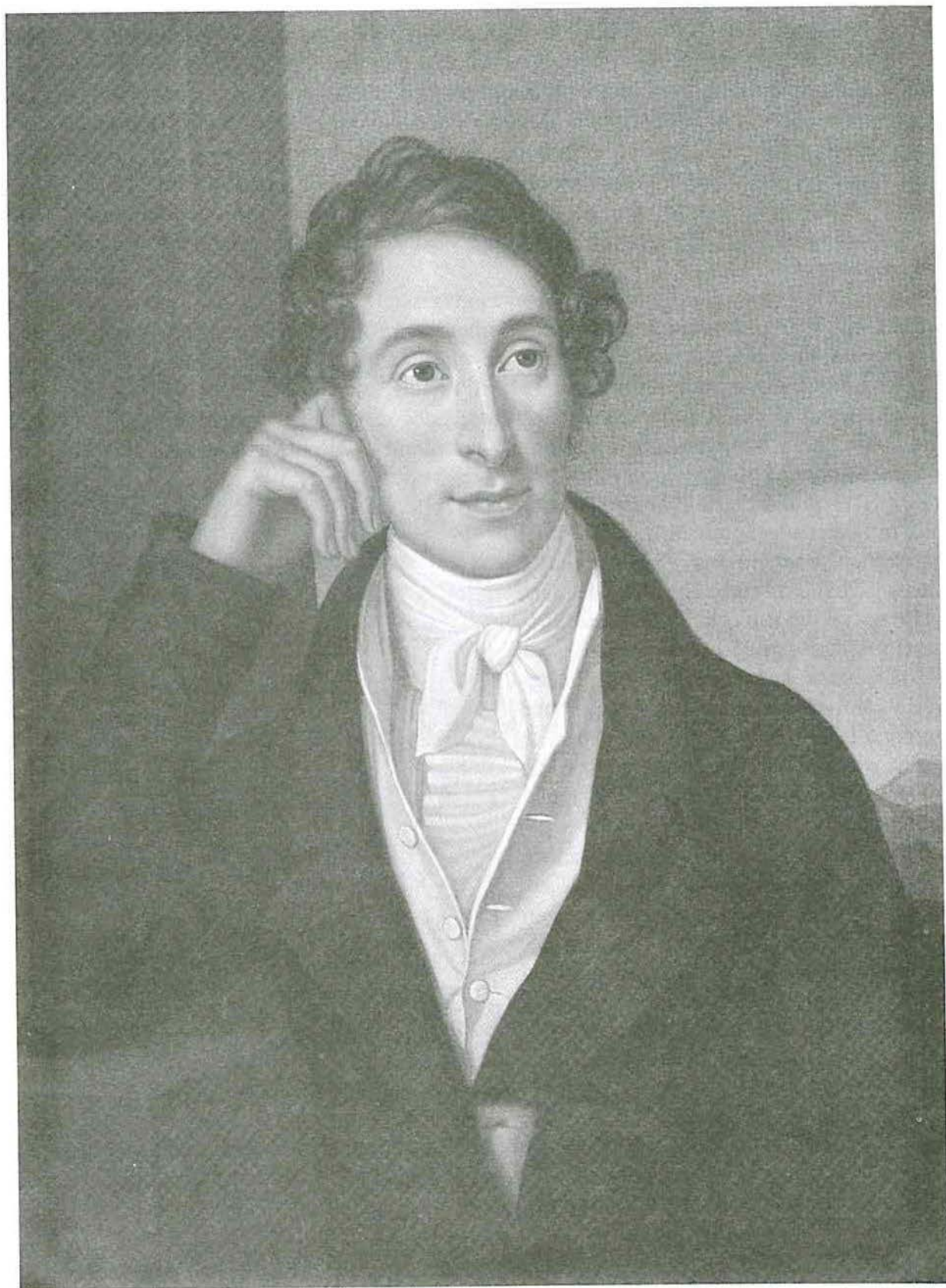
Heute ist der Name Caroline Barduas weitgehend unbekannt. Ihrer Schwester, die den größten Teil ihres Lebens an ihrer Seite verbrachte, sind durch Aufzeichnungen in Tagebüchern und Me-

⁵ Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein, a. a. O., S. 106

⁶ Berlin SBB (Weberiana Cl. II A 3, Nr. 33)

⁷ *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua. Nach einem Manuscript ihrer Schwester Wilhelmine Bardua hg. von Walter Schwarz [d. i. Wanda von Dallwitz], Breslau 1874, S. 265f.*

⁸ Konzert vom 25. Juni 1821 im Saal des Berliner Schauspielhauses, in dem erstmals das Konzertstück f-Moll (JV 282) erklang



Carl Maria von Weber, Ölgemälde von Caroline Bardua, Berlin 1821

moiren anschauliche Berichte und Informationen zum Lebensweg der Malerin zu verdanken⁹. Dieser ist durch viele bedeutende und interessante Beziehungen gekennzeichnet. Die am 11. November 1781 in Ballenstedt/Harz geborene Tochter eines herzoglichen Kammerdieners erhielt nach ersten Unterweisungen im Zeichnen und Malen während eines Aufenthalts in Weimar von 1805 bis 1807 wesentliche Anregungen durch den Goethe-Freund, den Maler und Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer. In dieser Zeit gehörte sie zu einem geselligen Kreis um Goethe, der ihr, obwohl sie auf dem Gebiet der Malerei Anfängerin war, 1806 drei Sitzungen zu einem Porträt gewährte, dem 1807 ein weiteres folgte. In Briefen Johanna Schopenhauers, mit der sie freundschaftlich verkehrte, wird auf ihre schöne Stimme verwiesen und von Liedvorträgen berichtet.

Mit einem Empfehlungsschreiben Goethes ging sie 1808 nach Dresden, wo sie bis 1811 Schülerin des Historien- und Porträtmalers Gerhard von Kügelgen (1772-1820) war. In dieser Zeit kopierte sie zahlreiche Werke Kügelgens sowie Bilder aus der Gemäldegalerie. In Dresden machte sie auch die Bekanntschaft Caspar David Friedrichs.

1819 beschloß Caroline Bardua, nach vorübergehenden Aufenthalten in Magdeburg, Leipzig und Halle, ihren Lebensunterhalt in Berlin zu verdienen. Die Stadt wurde bis 1852 – mit wenigen Unterbrechungen – zum Ort ihres ständigen Aufenthalts, zu ihrer zweiten Heimat. In Berlin angekommen, galt eine ihrer ersten Visiten dem Freund Webers, Hinrich Lichtenstein und seiner Familie. Sie hatte Lichtenstein, der auch ein Freund ihres Bruders Ernst war, um 1807 bei einem Besuch in Ballenstedt kennengelernt. Möglicherweise kann man in ihm den Anreger und Vermittler für das Weber-Porträt sehen. In Berlin wurde Caroline Bardua bald in die Salons adliger und bürgerlicher Kreise eingeladen. Zu Beginn der zwanziger Jahre gehörte sie dann schon zu den meistgesuchten Porträtmalerinnen. So entstand u. a. 1821 ein Bild der Familie des Prinzen Wilhelm von Preußen, Bruder Friedrich Wilhelms III. Freundschaftliche Beziehungen bestanden zu dem Verfasser der *Preciosa*, Pius Alexander Wolff, und seiner Frau, der Schauspielerin Amalie Wolff, sowie zu Bettina Brentano.



Caroline Bardua, Kreidezeichnung von Anton Graff

Spätere Reisen führten sie nach Heidelberg, in die Rheingegenden, nach Paris und Frankfurt am Main. 1829 kam es in Weimar zu einer Wiederbegegnung mit Goethe. 1852 siedelte sie mit ihrer Schwester von Berlin nach Ballenstedt über, wo sie am 7. Juni 1864 starb.

⁹ *Jugendleben der Malerin Caroline Bardua*, a. a. O.; Johannes Werner, *Die Schwestern Bardua*. [...] Aus *Wilhelmine Barduas Aufzeichnungen*, Leipzig 1929

Zu den Porträts, die Caroline Bardua im Laufe ihres Lebens schuf, gehören Bildnisse von Johanna Schopenhauer, Caspar David Friedrich, Gottfried Schadow, Niccolò Paganini. An ihrem Weber-Porträt wird die Ähnlichkeit mit dem Komponisten hervorgehoben. Dieses Erfassen charakteristischer Züge, in Verbindung mit einer gewissen Idealisierung, befördert durch Ebenmäßigkeit, statuarische Haltung und Hintergrund¹⁰, scheint ein besonderes Merkmal ihres Porträtschaffens, das in dieser Zeit viel Anklang fand, gewesen zu sein, während die individualisierende Charakteristik kaum eine Rolle spielte.

In Webers Umfeld wurde das Porträt geschätzt. *Das Bild gefällt sehr, ich hätte gerne der talentvollen Bardua dieß selbst geschrieben, aber es geht nicht, kurz, mag ich nicht, lang kann ich nicht*¹¹. *ich bitte es in meinem Namen zu thun*, schrieb Weber in seinem bereits erwähnten Brief an Friederike Koch vom 24. Dezember 1821. Heute, im Jubiläumsjahr der *Freischütz*-Uraufführung, können wir uns freuen, ein Bilddokument des vierunddreißigjährigen Weber aus der Zeit zu besitzen, in der er in seiner Freude über den Erfolg der Oper von dem *vollkommensten Triumph [...], den ein Componist zu erleben im Stande ist*¹² sprechen konnte.

BUCHBESPRECHUNG

Wolfgang Michael Wagner, *Carl Maria von Weber und die deutsche Nationaloper*, Mainz u. a.: Schott 1994, 262 S. (*Weber-Studien*, Bd. 2)

Der Freischütz ist ein zur Oper gewordenes deutsches Volkslied. Diese Sentenz aus Otto Schumanns *Geschichte der deutschen Musik* von 1940 bezeichnet ein auffälliges wirkungsgeschichtliches Phänomen. Durch Carl Maria von Webers Oper wird ein komplexer Mechanismus nationalen Selbstverständnisses initiiert, der sie entweder als kulturelle Selbstbehauptung gegenüber "welscher" Übermacht benutzte oder als Vehikel für den populistischen Transport nationalistischer Großmannssucht mißbrauchte. Richard Wagners Ausspruch *Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!* (1844) gehörte ebenso zu der Vereinnahmung der längst zur historischen (und internationalen) Größe gewordenen Gestalt des *Freischütz*-Komponisten wie die Widmung des Weber-Werkverzeichnisses von Friedrich Wilhelm Jähns, der sein verdienstvolles und bis heute unverzichtbares Werk just im Jahr der nationalen Einigung 1871 *Allen Deutschen* vorlegte und damit Webers kompositorisches Œuvre gleich einem Denkmal zum Nationalheiligtum stilisierte. Die Metapher vom Volksliedhaften des *Freischütz* scheint nicht ohne Folgen für die seriöse Weber-Forschung geblieben zu sein. Die Vertrautheit mit diesem Werk, seine Rolle als nationales Besitztum verhinderte lange eine wissenschaftliche Diskussion, bis John Warrack – bezeichnenderweise ein Brite – mit seiner Weber-Biographie 1968 die "moderne" Weber-Forschung einläutete. Besonders seit dem Weber-Jahr 1986 sind zahlreiche Dissertationen und Kongreßberichte erschienen. Dennoch blieb die Deutung des

¹⁰ Renate Paczkowsky, *Carl Maria von Weber in zeitgenössischen Bildnissen*, in: *Carl Maria von Weber, Werk und Wirkung im 19. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, Kiel 1986, S. 77

¹¹ Der Verzicht auf einen "langen Brief" resultiert aus der Zeitbedrängnis, in der sich Weber gerade befand.

¹² Brief C. M. v. Webers vom 21. Juni 1821, in: *Neue Musik-Zeitung*, Jg. 26 (1905), S. 488 (Faks.)

Eulenburg Studienpartituren Carl Maria von Weber

Bühnenwerk

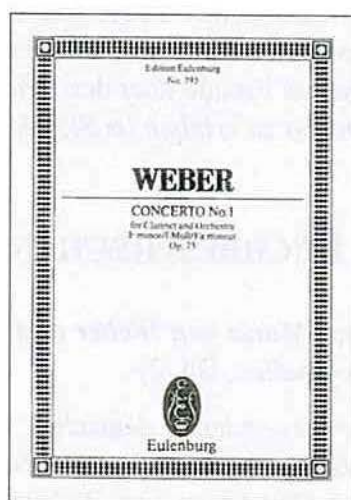
Der Freischütz, op. 77
ETP 915, DM 52,-

Sinfonien

- Nr. 1 C-Dur, op. 19
ETP 591, DM 15,-
- Nr. 2 C-Dur
ETP 592, DM 27,50

Ouvertüren

- Abu Hassan
ETP 696, DM 11,-
- Der Beherrscher der Geister „Rübezahl“, op. 27
ETP 605, DM 11,-
- Euryanthe, op. 81
ETP 635, DM 12,-
- Der Freischütz, op. 77
ETP 602, DM 12,-
- Jubel-Ouvertüre, op. 59
ETP 612, DM 12,-
- Oberon
ETP 607, DM 11,-
- Peter Schmoll, op. 8
ETP 1111, DM 11,-
- Preziosa, op. 78
ETP 609, DM 11,-



- Silvana
ETP 697, DM 11,-
- Aufforderung zum Tanz,
op. 65
ETP 831, DM 13,50

Instrumental-Konzerte

Klavierkonzert

- Nr. 1 C-Dur, op. 11
ETP 1229, DM 19,50
- Nr. 2 Es-Dur, op. 32
ETP 1230, DM 19,50
- Konzertstück f-Moll, op. 79
ETP 746, DM 13,50

Cellokonzert D-Dur, op. 20
ETP 1282, DM 13,50

Klarinettenkonzert

- Nr. 1 f-Moll, op. 73
ETP 793, DM 13,50
- Nr. 2 Es-Dur, op. 74
ETP 794, DM 15,-
- Concertino Es-Dur, op. 26
ETP 1205, DM 11,-

Fagottkonzert F-Dur, op. 75
ETP 1201, DM 12,-

Kammermusik

- Quintett B-Dur
für Klarinette und
Streichquartett, op. 34,
ETP 384, DM 12,50
- Trio g-Moll
für Flöte, Violoncello und
Klavier, op. 63
ETP 400, DM 10,50



Edition Eulenburg

Weberschen Werkes im Kontext nationaler Nomenklatur eines der vordringlichsten Desiderata der Weber-Forschung.

Dieser verdienstvollen Aufgabe stellte sich Wolfgang Michael Wagner, der mit dem zweiten Band der *Weber-Studien* eine repräsentative und vorzüglich edierte Studie zu diesem Thema vorlegt. Auffälligstes Merkmal dieser Arbeit ist ihr interdisziplinärer Ansatz. Über weite Strecken scheint ihr allgemeinesgeschichtlicher Ursprung durch, der sich in einer von Thomas Nipperdey betreuten Magisterarbeit niederschlug. Als Dissertation wurde diese Arbeit im Fach Theaterwissenschaften angenommen (1993), was den Autor jedoch nicht hindert, auch im engeren Sinne musikwissenschaftliche Betrachtungen einfließen zu lassen und literaturwissenschaftliche Methoden anzuwenden. Ausgehend von einer Deutung des Kulturnationalismus in Deutschland nach den Befreiungskriegen, der – primär getragen von der Schicht der Intellektuellen – Kunst als Substitut für mangelnde politische Einheit der Nation definiert, beschreibt der Autor Webers Suche nach einem Konzept der "deutschen Oper", die, nach Webers bekannten Worten, an *Krämpfen* leidet und *aus einer Ohnmacht in die andere* fällt. Er stellt dabei den *Freischütz* in den Zusammenhang der spezifischen Merkmale deutscher Romantik mit ihren assoziativen Komponenten: übernatürliche Mächte, Natur als Sinnbild für Idylle und teuflischen Schrecken, und versucht, an der Musik spezifisch deutsche Charakteristika festzumachen (etwa die Entwicklung der ästhetischen Diskussion über den Gegensatz von italienischem und deutschem Arienstil, den Einfluß pseudo-volksmusikalischer Komponenten oder die spezifisch deutsche Behandlung der Instrumentation und Klangfarbe). Dies stellt der Autor in den Kontext der Rezeptionsgeschichte des *Freischütz* von der Berliner Uraufführung mit ihren Querelen um die "Parteien" Gasparo Spontinis und Webers bis hin zu seiner ideologisierten Wertschätzung als nationales Kulturgut, die sich in der Aufführungsdichte und der trivialen Opernführer-Literatur bis zur Jahrhundertwende gleichermaßen niederschlägt. Die klischeehaften Argumentationsschemata von der Oberflächlichkeit italienischer Oper gegenüber der dramatischen Wahrheit des aus "deutschem Geist" geborenen Kunstwerks werden vom Autor ausführlich zitiert und auf ihren geistesgeschichtlichen Hintergrund hin überprüft. Dabei stellt er auch einen opernhistorischen Kontext her, indem er diskutiert, weshalb die Oper vor Weber – ausgehend von den Singspielen Johann Adam Hillers über Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethovens *Fidelio* bis hin zu Johann Nepomuk Poißls *Athalia* und den als "deutsche Opern" reklamierten Beiträgen E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Spohrs – hinsichtlich ihrer national-spezifischen Charakteristik nicht die Bedeutung des *Freischütz* erreichen konnten.

Vergleiche zu Gioacchino Rossini, François Adrien Boieldieu und François Esprit Auber erweitern den Horizont mit Blick auf die Struktur des Opernrepertoires in Deutschland, wobei auch die soziologische Struktur des Theaterpublikums nicht außer acht gelassen wird. Auch Wagners Bedeutung für das Verständnis einer deutschen Oper sowie sein Beitrag zur Vereinahmung Webers als nationales Symbol kommen zur Sprache, wenngleich sich hier einige Schwächen der Arbeit zeigen. So läßt der Autor eine Interpretation von Wagners Schrift *Oper und Drama* vermissen, die wesentlich dessen gezielte und scharfsinnige Opposition gegen Rossini und Meyerbeer artikuliert, indem Weber zum Sinnbild natürlichen und unverbrauchten (d. h. für Wagner: deutschen) Kunstausdrucks stilisiert wird. Teilweise wirken die Ausführungen nicht ausreichend fundiert: Der Begriff des "Charakteristischen" wird ohne Berücksichtigung der Dissertation Jacob de Ruijters diskutiert, auch fehlt der Darstellung von Webers ästhetischem Denken eine Auseinandersetzung mit Matthias Viertels Aussagen zu diesem Thema. Zahlreiche Thesen tauchen an verschiedenen Stellen des Buches wiederholt auf und lassen die Darstellung mühsam erscheinen, wenngleich sich oft scharfsinnige Deutungen

dahinter verbergen. Die musikalischen Analysen bringen wenig neue Erkenntnisse (worauf der Autor mehrfach selbst hinweist) und scheinen beliebig ausgewählt zu sein (weshalb erwähnt Wagner nur die Takte 17ff. der Agathen-Arie Nr. 8, um Webers Klangsinn zu belegen, nicht jedoch die unmittelbar vorausgehende Stelle, bei der das Öffnen des Fensters T. 12ff. eine außerordentlich feinsinnige musikalische Behandlung erfährt?). Die Diskussion der Oper *Euryanthe*, der es aufgrund ihrer Mängel hinsichtlich des Textes und der für die meisten Rezipienten unverständlichen Musik nicht gelang, die Stellung der spezifisch deutschen "seriösen", d. h. großen Oper einzunehmen, fällt dagegen knapp und präzise aus. Leider bleiben auch hier einige Aspekte an der Oberfläche; Anna Amalie Aberts Studie zum Begriff der "großen Oper" wird nicht erwähnt.

Trotz dieser Mängel bietet Wagners Arbeit einen umfassenden Überblick über die Facetten der nationalspezifischen Diskussion im Zusammenhang mit der Person und dem Werk Webers. Vor allem die zahlreichen Zitate aus der zeitgenössischen Presse und Literatur sowie die fundierte Interpretation allgemeinhistorischer Phänomene und ihrer Relevanz für den Begriff der deutschen Nationaloper bieten eine solide Basis für eine weitere Diskussion dieses Problems.

(Januar 1996)

Frank Heidlberger

DER BÄR IST LOS

Webers *Silvana* am Stadttheater Hagen

von Frank Heidlberger, Würzburg

Die Oper *Silvana* erhielt den Todesstoß durch ihren eigenen Schöpfer. Spätestens mit dem Erfolg des in Sujet und Musik ähnlichen *Freischütz* gingen ihre Aufführungszahlen rapide zurück, und in unserem Jahrhundert tendierten sie gegen null: Die Hager Inszenierung ist mit Ausnahme der 1989er Zwingenberger Produktion (in der Pasqué-Langer-Fassung) wohl die bisher einzige seit den 1880er Jahren, die Aufführung im November 1994 im Berliner Schauspielhaus war konzertant. Wohl fehlt *Silvana* die dämonische Komponente ihres "großen Bruders", doch die Musikalisierung frischen Waldlebens und menschlicher Konflikte, gepaart mit ritterlicher Couleur, und vor allem die klanglich reizvolle instrumentale Zeichnung der stummen Hauptdarstellerin läßt dem 1810 in Frankfurt erstmals aufgeführten Werk eine Schlüsselrolle in Webers Œuvre zukommen. Es markiert die Ablösung vom Frühwerk und die Hinwendung zum dramatisch packenden, inspirierten und farbenreichen Weberschen Musiktheater des *Freischütz* und der *Euryanthe*.

Auch die Handlung und die Zeichnung individueller Personencharaktere stehen einer musikalisch packenden Realisation kaum im Wege; zumindest führt die ermüdende Diskussion nicht sehr weit, ob nun das Motiv der einst von einem Rivalen ihres Vaters aus Eifersucht geraubten *Silvana*, die durch einen spontan in Liebe zu ihr entbrannten Ritter aus ihrer Felsenhöhle im Wald herausgeführt wird und in ihr gräfliches Elternhaus zurückkehrt, sinnvoll genug ist, um die eigentliche Handlung glaubhaft werden zu lassen. Zweifellos bedarf es eines sensiblen und stilerfahrenen Regisseurs wie Wolfgang Quetes (er zeichnete jüngst für den erfolgreichen Weber-Zyklus in Nürnberg verantwortlich), um die Dialoge etwas von ihrem modrigen Geruch zu befreien und zu straffen. Tiefgreifende Bearbeitungen und Umstellungen kann man sich jedoch sparen. Die Musik ist schlüssig und interessant; sie spricht ohnehin für sich.

Daran hält sich Quetes weitgehend. Tanzeinlagen wurden gekürzt und einige diskussionswürdige Leitideen in seine szenische Darstellung sachte eingeführt. Quetes vermittelt die stoffliche Dialektik von Natur und feudaler Zivilisation durch den Bären, der als lebende Requisite dient: Das Sinnbild des Ungeschlachten, Wilden wird von Silvana als Spielkamerad benutzt, sie kommuniziert mit ihrem tapsigen Freund durch Gesten und Liebkosungen und beschützt ihn durch ihre Intelligenz vor den etwas steif und borniert mit ihren Schießseisen herumfuchtelnden Jägern. Doch beide, der Bär und Silvana, werden gewaltsam defloriert: Während das naive Mädchen im fürstlichen Schloß Rudolphs eindeutigen Schmeicheleien erliegt – anfangs noch widerstrebend, später durchaus willig, ohne genau zu wissen wie ihr geschieht –, ist der Bär verloren: Er wird endlich aufgespürt und erlegt – nein – hingerichtet, wenn unzählige Gewehrsalven aus nächster Nähe auf ihn niederprasseln. Daß der Bär so lange "mitspielt" und gewissermaßen als rollenspezifisches Gegenstück zu Silvana fungiert, gehört zu den glücklichen Einfällen des Regisseurs. Im Original wird der Bär schon zu Beginn erlegt: die Trophäe einer dünkelfaften, wein- und gesangsselligen Jagdgesellschaft.

Andere Ideen erscheinen dagegen weniger glücklich und führen eher dazu, das ursprüngliche Sujet zu verschleiern und mit zusätzlichen Komplikationen zu überfrachten: in Quetes' Dialog ist es Graf Adelhart selbst, der Frau und Tochter verbannte, weil er in dem Mädchen die Züge seines Erzrivalen zu erkennen glaubte: Dieses Konstrukt führt zu Inkonssequenzen in der gespielten Handlung: weshalb nimmt Adelhart seine von ihm selbst verstoßene Tochter Silvana nun plötzlich wieder auf, warum verspürt Adelhart gegen den unbekannten Ritter, der sich später als Sohn eben jenes Erzrivalen entpuppt, solch einen Haß, daß er ihn im Finale des zweiten Aktes auf der Stelle töten lassen will? Quetes' Taktik erscheint zwar einleuchtend: er ist bestrebt, das zwischenmenschliche Konfliktpotential der Handlung zu erhöhen und die psychologischen Zwänge der Personen in ihrer Beziehung untereinander ganz auf den verbitterten, autoritären und rigorosen Schloßherrn zu projizieren. Graf Adelhart geht auch mit seiner zweiten Tochter rücksichtslos um, indem er sie zur Heirat mit dem ungeliebten Rudolph zwingen will. Des Vaters Prinzipien – "Achtung erzeugt Liebe" – und die Forderung absoluten Gehorsams treffen allerdings auf eine erstaunlich selbstbewußte Mechthilde, die letztlich siegt und die Autorität des Vaters schwächt. Quetes' Umdeutung der Silvana-Vorgeschichte und die Rückkehr der verbannten Tochter führen dazu, daß sich der Vater ein zweites Mal seines Unrechts bewußt wird. Doch um die Herausarbeitung dieses Motivs nimmt der Regisseur zu viele Ungereimtheiten in Kauf. Die etwas einfältig-biedere originale Version dieser Vorgeschichte erscheint demgegenüber im Kontext der Opernhandlung griffiger.

Das Bühnenbild von Uta Fink konzentriert sich sinnvoll auf die wesentlichen Ausstattungsmerkmale. Die beiden Aktionsräume Wald und Schloß werden durch einen bewachsenen Felsen mit Silvanas Höhle bzw. durch die klassizistisch anmutenden getäfelten Holzwände der gräflichen Kemenaten sehr naturalistisch markiert und durch sinnfällige Beleuchtungsvarianten situationsgerecht belebt. Die Personenführung ist im ganzen sehr lebendig und nutzt die Geometrie der Bühnenarchitektur sinnvoll aus. Sie bleibt jedoch in den Massenszenen unbefriedigend: Im dramatisch entscheidenden Finale des zweiten Akts mißlingt gerade der dramatische Höhepunkt, weil im Durcheinander auf der Bühne die Vordergrundhandlung – die auf Albert von Cleeburg einstürmenden Ritter und die Hauptperson Rudolph von Helfenstein, die Albert vor Lynchjustiz bewahrt, – nicht ausreichend transparent von der sie umgebenden aufgebrauchten Festgesellschaft abgesetzt ist.



Katja Isken (Silvana) und Bernd Gilman (Rudolph)

In den Solo- und Ensemblenummern gab es für die Ausführenden dankbare Momente der Darstellung. Webers Musik zeigt sich hier ebenso bildhaft und transparent wie in seinem erfolgreichsten Opernwerk. Er legt Wert auf klare solistische Linien, vor allem der Bläser, denen er einiges virtuoses Potential abverlangt. Oboen, Flöte, Fagott, aber auch Bratsche und Cello bilden die "Stimme" Silvanas, eine liebenswürdige, einschmeichelnde, bisweilen tänzerisch ausgelassene Stimme, etwa wenn Rudolfs gesungene Liebesbeteuerungen in seiner Arie mit den Einlagen der Instrumente kokettieren. Hier bewiesen die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Hagen unter dem solide arbeitenden Gerhard Markson ein großes Engagement, während in den Tuttiabschnitten noch einige Unsicherheiten zu spüren waren, die jedoch nach dem Premierenfieber verfliegen dürften. Sicher und kraftvoll präsentierte sich jedoch der Chor (Einstudierung Lothar Welzel): Nicht nur die brillanten Jägerchöre des ersten Aktes, auch die Finalchöre und der anmutige Freudenchor am Schluß der Oper konnten überzeugen.

Gesanglicher Anspruch prägt vor allem Mechthildes Partie. Ihre große Szene im zweiten Akt verlangt ein immenses Volumen, das zugleich auch flexibel und farbenreich wirken muß. Nicht weniger ist Mechthilde im vorausgehenden Duett mit ihrem Vater Adelhart (Markus Brück) gefordert, wenn sie Sicherheit in den Koloraturen nachweisen muß. Hier lagen die Glanzlichter der Hagener Interpretation. Angelina Ruzzafante füllte diese Partie hervorragend aus und bot einen Ausgleich für den indisponierten Rudolph: Bernd Gilman konnte in der Premiere nicht singen; er beschränkte sich auf den Dialog und das Schauspiel, der kurzfristig eingesprungene Tenor Alexander Speemann mühte sich vom Orchestergraben aus, die nicht minder anspruchsvolle Partie fast *prima vista* aus dem Klavierauszug zu singen. Sein Mut verdient Lob, wenngleich ihm nicht alles gelang.

Von den Ensembles überzeugte vor allem das Quartett von Mechthilde und Albert (Volker Thies), Clärchen (Anneli Pfeffer) und Kurt (Sergio Gomez) beim nächtlichen Rendezvous im Garten. Das musikalische Zusammenspiel wirkte überaus inspiriert und leichtfüßig, unterstützt durch eine sympathisch-spielerische Personenführung. Der komischen Figur Krips, Knappe des Ritters Rudolph, fielen einige anspruchsvolle Liederinlagen zu, die der gekonnt schauspielernde Andreas Haller mit Humor und stimmlicher Souveränität meisterte.

Schließlich sei noch Katja Isken erwähnt, die als Silvana den ganzen Abend bis auf ein paar tierähnliche Laute nichts sprechen oder singen durfte. Ausgleich für diese undankbare Rolle ist das gestische Spiel, das der Darstellerin als einzige Möglichkeit der Kommunikation bleibt. Es ist unverständlich, weshalb Quetes so wenig Zutrauen in diese Darstellungsart besaß. Er strich die einzige Solonummer Silvanas, die Spiegelszene im zweiten Akt, kurzerhand, um der Gefahr einer lächerlichen Tanzerei aus dem Wege zu gehen. Dabei enthält er dem Publikum eines der interessantesten musikalischen Stücke des Werkes vor, denn Weber ließ es sich natürlich nicht nehmen, die Regieanweisungen in der Partitur minutiös musikalisch und klangfarblich nachzuzeichnen. Außerdem ist diese Szene wichtig für die Charakterzeichnung der Hauptdarstellerin: Silvana entdeckt einen Spiegel, vor dem sie zunächst zurückschreckt, bis sie allmählich an ihrer eigenen Schönheit Gefallen findet und zu tanzen beginnt. Silvana wird hier vom wilden Wesen zur Frau, eine Metamorphose, die auch für das Verständnis des dramatischen Verlaufs bedeutend ist, denn sie läßt Rudolfs Gefühle für Silvana erst richtig glaubhaft erscheinen. All dies fehlt in Quetes' Inszenierung, und dies ärgert gerade bei einem Regisseur, der so viel Verständnis für die dramatischen Absichten Webers aufzubringen vermag und bei einer Oper, die ihre Tauglichkeit für den heutigen Spielplan ja erst beweisen muß.

Es ist zu hoffen, daß die geplante CD-Einspielung dieser Oper mit den erwähnten Interpreten

dieses Manko zumindest akustisch wieder ausgleicht und vielleicht sogar die hier gestrichenen Tänze sowie die dokumentarisch bedeutenden Arien Rudolfs und Mechthildes der Frankfurter Uraufführung bringen wird. Jedenfalls war diese Aufführung trotz der bedauerlichen Kürzung ein wichtiger Markstein auf dem längst überfälligen Weg, Weber endlich von dem Ruf des *Freischütz*-Komponisten zu befreien.

ERFRISCHENDE VIELFALT

Kleine Presselese zu den Aufführungen 1995/96

von Sybille Becker, Detmold

Unzählige Inszenierungsversuche hat der *Freischütz* über sich ergehen lassen; davon reichlich mißlungene. Wenn man den Kritiken glauben darf, hat sich wohl letzteres ausgerechnet an der Wiener Staatsoper ereignet. Da fragt man: Können so viele Kritiker irren?

Das Opernereignis weckte die interessantesten Assoziationen bei den Rezensenten, die jedoch immer in die gleiche Richtung zu gehen schienen. Dem Regisseur Alfred Kirchner wurden peinliche Ideenarmut, fehlende Intelligenz und ein leeres Regiekonzept vorgeworfen, welches für das öde Spektakel verantwortlich war (Clemens Höslinger in *Fono Forum* 1/96). Es fehle an der klaren Charakterisierung der Protagonisten und an psychologischer Durchdringung (*Neue Zeit*).

Diese Feststellungen gehören noch zu den harmloseren. Manch ein Kritiker äußerte sich weniger dezent, etwa Edwin Baumgartner mit seinem vernichtenden Urteil: *Seine [Kirchners] "Freischütz"-Inszenierung ist nicht schlecht, weil sie "modern" ist: Sie ist schlecht, weil sie dumm ist. Ihre Dummheit liegt darin, das Stück nicht zu entlarven, sondern zu verulken. Das Ergebnis präsentiert sich als pubertärer Spaß, der wahrscheinlich nur für seine Verursacher Anspruch auf klugen Witz erhebt* (Wiener Zeitung vom 21./22. Oktober 1995).

Die Wiener Philharmoniker unter Leitung von Leopold Hager hätten lediglich musiziert, wobei Peter Vujica hervorhebt, daß "musizieren" hier im unschönen Sinne gemeint sei. Er spricht von einer künstlerischen Niederlage, dokumentiert durch eindeutige Publikumsreaktionen: *Das Trio der szenischen Gestalter wurde am Schluß vom Sturm der Proteste beinahe von der Bühne geblasen* (Standard vom 21./22. Oktober 1995). Dagegen gab es lediglich eine positive Beurteilung der musikalischen Gestaltung in der *Wiener Zeitung* (s. o.). Wie gut, daß bei alldem wenigstens die Sänger einen positiven Eindruck hinterließen. Einstimmig gelobt wurden Ruth Ziesak (Ännchen), Soile Isokoski (Agathe) sowie der Opernchor. (Mehr zu dieser Aufführung auf S. 69-71.)

Wiederholtes Lob erntete die konzertante *Freischütz*-Aufführung durch Nikolaus Harnoncourt anlässlich der Berliner Festwochen. Bereits vor zwei Jahren war seiner in Zusammenarbeit mit Ruth Berghaus am Opernhaus Zürich entstandenen Produktion der Oper von der Fachwelt hohe Anerkennung gezollt worden (vgl. dazu *Weberiana* 3, S. 52f.).

Aber es gab auch Gegenstimmen. Mangelnden Tiefgang wird man Harnoncourt sicherlich nicht vorwerfen können, dennoch kann die intensive musikalische Ausarbeitung leicht ins Gegenteil umschlagen: *Harnoncourts Vehemenz im Umgang mit der Musik wurde kontrapunktiert von einem Hang zum Elegischen, zur Wehmut und zur Pianissimo-Kultur. Auch da, wo es das Stück keineswegs nahelegt* (Stephan Mösch in *Opernwelt* 9/95). Durch allzu dezidierte

Formungsabsichten entstehe allzu leicht eine "gemachte", "gekünstelte" Kunst. *Webers Freischütz bezieht seine bis heute unverbrauchte Frische vor allem aus der wunderbaren Selbstverständlichkeit der musikalischen Einfälle. Er kann auch munteren Volkston anschlagen, einfaches Singspiel sein, ohne sich unter Wert zu verkaufen. Harnoncourt scheint daran kaum zu glauben.* Sängerrische Leistungen wurden im einzelnen zwar hervorgehoben, aber insgesamt als zu mikrofonorientiert empfunden und keineswegs als bühnentauglich (Auch dazu mehr S. 68f.).

An der Deutschen Oper Berlin versuchte man es ganz anders, nämlich mit einer *Freischütz*-Parodie eines Anonymus von 1824 (vgl. *Weberiana* 4, S. 93f.). Man findet sich nicht im Wald, sondern im Apothekermilieu wieder. Apotheker-Lehrjunge Max strebt nicht nach der Freikugel, er sucht die Wunderpille! Trotz der Fassung für zwei Klaviere ein Publikumserfolg (*Die Welt* vom 8. Februar 1995).

Nach seinem Grazer *Freischütz* (vgl. *Weberiana* 4, S. 62) holzte am Staatstheater Cottbus Operndirektor Martin Schüler kräftig ab. Keine naive Heimatfilmidylle entstand, vielmehr ein *Schützenfest in shakespeareischem Sinne*: Erlaubt ist, was gefällt. Hier hat die Regie eine Vorliebe für die Nachtseiten der Oper entdeckt und mit wenig Effekthascherei ein hintersinniges Bühnenspektakel erreicht. Das Orchester unter Leitung von GMD Reinhard Petersen überraschte durch musikalischen "Drive", der aber leicht zur Hetzerei für die Sänger wurde (Michael Horst in *Berliner Morgenpost* vom 30. Januar 1996).

Die Wortwahl des Kritikers Frederick Hanssen (*Tagesspiegel* vom 6. Februar 1996) könnte manchen allerdings annehmen lassen, er spreche nicht vom *Freischütz* sondern von der *Rocky-Horror-Picture-Show*: Ännchen singt ihre *Kettenhund-Ballade*, Samiel erscheint mit *Nosferatu-Fratze*, *Showdown* in der Wolfsschlucht, dazu eine *trashverdächtige Bühnennebel-Orgie*. Amüsant geradezu die Darstellung des Max als Heimatfilmtenor: *Heldisch-kernig schleudert er seine Spitzentöne ins weite Rund und bleibt doch ein liebenswürdiges Weichei mit romantischem Alpenveilchenblick*. Auch wenn man sich darunter wenig Griffiges vorstellen kann – zumindest die Neugier wird geweckt.

Erwähnt sei noch die *Oberon*-Aufführung der Oper Frankfurt. Hier wurde das Libretto von Planché kräftig gekürzt. Von ursprünglich zwanzig Personen bleiben in der Fassung von Martin Mosebach lediglich sechs übrig. Das bewirkt eine angenehme Straffung des unübersichtlichen Stoffes.

Ein guter Einfall auch die Art der Inszenierung, eine Kopplung von konzertanter und szenischer Aufführung: Sänger in Konzertkleidung hinter Notenständern, der Chor thront auf der rückwärtigen Tribüne; im Zentrum eine Puppenbühne. Das Götterpaar wurde von Menschen, die Menschen von Puppen dargestellt, wobei besonders das Puppenspiel des "Klappmaul-Theaters" beeindruckte. Unter der Leitung von Hans Zender ließ das konzentrierte Orchester eine dynamisch feine und sezierend klare Arbeit erkennen. Was fehlte war lediglich klangliche Wärme (Andreas Bomba in *Frankfurter Neue Presse* vom 6. Februar 1995). Großes Lob für diese Inszenierung: *Das Zauberhafteste, was in der Oper seit langem zu sehen war* (ebd.). *Die Quintessenz der Fabel, nachdem die Menschen den Göttern ihre Gefühle vor-aushaben, fand in der Darstellung ihre vielleicht unfreiwillige Bestätigung* (*Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 5. Februar 1995).

Alles in allem eine erfrischende Vielfalt! Vielleicht war ja die *Freischütz*-Flaute des Vorjahres tatsächlich neuen Ideen zuträglich.

WER HAT ANGST VORM DEUTSCHEN WALD?

Eine Polemik zum *Freischütz*-Dilemma

von Frank Ziegler, Berlin

Das Ganze schließt freudig – so zumindest hatte Weber das Libretto zum *Freischütz* (miß)verstanden und somit wiederum jegliches Gespür für literarische Texte und szenische Notwendigkeiten vermissen lassen – oder nicht??? Symbolträchtige grüne Tannenhaine als Schauplatz für Brauchtumpflege mit Sternenschießen und Brautjungfern – diese Horror-Vision scheint jedenfalls den modernen Opernregisseuren zu schaffen zu machen. Kann man angesichts solcher Kind-ereien das heutige Publikum noch mit dem *Freischütz* in der originalen Gestalt locken? NEIN!!! – so lautet offensichtlich das Credo; das Resultat kann allerdings unterschiedlich ausfallen:

Finger weg von diesem romantischen Ungetüm! – so jedenfalls haben die drei Berliner Opernhaus-Intendanten sich wenigstens in einem Punkt Hauptstadt-übergreifend einigen können: im Jubiläumsjahr 1996, 175 Jahre nach der Berliner Uraufführung, spielt keines der drei Häuser die Oper, obgleich bis vor kurzer Zeit sowohl die Staatsoper Unter den Linden als auch die Komische Oper den *Freischütz* in respektablen und gut besuchten Inszenierungen im Programm hatten. Nur eine Alibi-Aufführung soll die Blöße bedecken: Am 29. Juni gibt es, organisiert von Götz Friedrich, auf dem Gendarmenmarkt einen Open-Air-*Freischütz* mit Ralf Weikert am Pult und arrangiert von Winfried Bauernfeind. Der Ort der Aufführung entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie: die Oper scheint an ihrer Aufführungsstätte Hausverbot zu haben, nun muß sie sich mit einem Platz auf der Schwelle begnügen.

Wer mag wissen, was die Programm-Gestalter der **Berliner Festwochen** dazu bewegte, sich Webers Meisterwerk anzunehmen? Eine Verbindung zum Thema der 1995er Festwochen *Berlin – Moskau, Moskau – Berlin* läßt sich jedenfalls nur schwer konstruieren. Doch sei's drum, allein die Ankündigung des Dirigenten machte neugierig: **Nikolaus Harnoncourt** wollte nach seiner umjubelten Zürcher Produktion nun auch den Berlinern zeigen, wie die altbekannte Musik richtig klingen muß. Seit seinem Debüt bei den Berliner Philharmonikern im Jahre 1993 erweist der Dirigent seiner Geburtsstadt häufiger die Ehre. Hier fand er, was ihm in seiner Wahlheimat Österreich nur unter Dornen vergönnt war: die philharmonische Adelung. Denn nach seinem Ausbruch aus der selbstgewählten Beschränkung auf die Welt der historischen Aufführungspraxis und ihrer Spezialensembles reizt es Harnoncourt, seine Kraft und Erfahrungen auch an den großen, traditionellen Orchestern zu messen.

Der Platz, den man für die Aufführungen (27./28./30. September und 1. Oktober 1995) gesucht hatte, war hingegen nicht unproblematisch. Nicht nur, daß die eher kühl-rationale Architektur der Scharounschen Philharmonie jegliche Assoziation der Bühnenschauplätze – Festwiese, Agathes Zimmer, Wolfsschlucht – unmöglich machte; der große Saal ist zwar ein phantastischer Raum für orchestrales Musizieren, doch Sänger haben ihre Probleme mit der Akustik. Und so wurde der konzertante Rahmen durch den klanglichen Eindruck noch bestärkt. Die Hauptrolle fiel dem blendend disponierten Orchester zu, das bereits die Ouvertüre zu einem packenden Erlebnis werden ließ: fern aller Routine und bis ins letzte Detail durchgearbeitet, wie man sie in einer Repertoirevorstellung schwerlich erleben wird. Der Berliner Rundfunkchor stand dem Orchester kaum nach, aber nur ganz zaghaft erinnerten die Solisten daran, daß sie doch eigentlich ein gewichtiges Wörtchen mitzureden und zu singen hätten. Diese Zurückhal-

tung war durchaus nicht gerechtfertigt, hatte man doch beim Engagement der Sänger aus dem vollen geschöpft. Mit der Slovakin Luba Organosova (Agathe) und Christine Schäfer (Ännchen) waren die weiblichen Hauptpartien vorzüglichst besetzt. Atemberaubend das leichte, glänzende *piano* im Gebet der Agathe, ein Höhepunkt des Abends. Bei den Herren gab besonders Matti Salminen mit kraftvoll-klarem Baß dem zynischen Aussteiger Kaspar überzeugendes Profil. Problematisch war allein die Besetzung des Max mit Endrik Wottrich. Der junge lyrische Tenor von der Berliner Staatsoper – dort z. B. ein mehr als achtbarer Tamino – hat eine angenehm helle, unverbrauchte Stimme, doch für den Übergang ins Zwischenfach braucht es noch Zeit. In den lyrischen Passagen überzeugend, fehlte es den dramatischen Ausbrüchen wie etwa im drängenden Rezitativ-Teil "*Nein, länger trag ich nicht die Qualen*" an Kraft.

Harnoncourts Interpretation verblüffte wie gewohnt durch ungewöhnliche Tempi, wenn auch nicht so extrem, wie zu befürchten. Den Bauern-Marsch der Introduktion nahm er äußerst schnell – vom Orchester brillant gespielt, aber seiner eigentlichen Bühnenfunktion völlig unangemessen. Zu schnell auch Kilians Spottlied, dem dadurch seine überhebliche Ironie verloren ging, und der Walzer, der hier vielmehr zum Galopp geriet. Im Gegensatz dazu schloß das Ännchen zu Beginn des Duetts "*Schelm, halt fest*" fast ein; das gewaltsam gebremste Tempo nahm dem lebensfrohen Mädchen seinen Übermut. Auch der harsche Tempowechsel zu Beginn des Terzetts Nr. 9 – "*Der wilde Jäger soll dort hetzen*": er hetzte plötzlich im *presto* davon – ist der Weberschen Partitur nicht zu entnehmen. Abgesehen von diesen Mißgriffen wußte Harnoncourt dem Werk jedoch packende Momente abzugewinnen. Höhepunkt neben der schon genannten Szene und Arie der Agathe und Kaspars Arie "*Schweig! Schweig!*" – mit einem großartigen Spannungsbogen vom gespenstischen Pauken-*Tremolo* zu Beginn bis zum diabolischen Ausbruch des Rache-Triumphs – war natürlich die Wolfsschlucht. Hier half die dramatische Kraft, die Bildhaftigkeit der Musik über das Fehlen der Szene hinweg; Harnoncourt gelang ein fulminantes Orchester-*crescendo* vom fahlen *pianissimo* bis zum grellen *forte-fortissimo*, ein sprühendes Feuerwerk der Klangfarben.

Und doch – das Erlebnis blieb ein zwiespältiges. Zu eng ist im *Freischütz* Musik und Szene verwoben; wie amputiert bot sich das Werk nur zur Hälfte dar. Auch die kluge Regie der (gekürzten) Dialoge von Thomas Langhoff und ein dämonischer Samiel (Ekkehard Schall) konnten die Lücke nicht schließen. Der *Freischütz* gehört auf die Bühne; geteilte Freude ist halbe Freude!!!

Wer das Fehlen der Szene beim Berliner *Freischütz* allzusehr betrauerte, der wurde in der **Wiener Staatsoper** eines Besseren belehrt. *Hier in Wien sind die Aufführungen des Freischütz, Oberon u. Euryanthe so schandbar, daß ich wahrlich darüber mit der Operndirektion in Differenz gekommen bin. Im Opernhaus gilt alles für obsolet u. zopfig u. trivial, was nicht Verdi, Gounod, Wagner u. Meyerbeer ist*, so wußte schon Max Maria von Weber in seinem Brief an Ernst Rudorff vom 23. Februar 1877 zu berichten. Viel scheint sich seither nicht geändert zu haben in der Donaustadt, außer vielleicht, daß die dortige Operndirektion gar nicht erst einen Gedanken an Meyerbeer oder an eine *Oberon-* bzw. *Euryanthen*-Produktion verschwendet. Aber vielleicht besinnt man sich ja 1998 einer nicht ganz unwichtigen, dann ebenfalls 175 Jahre zurückliegenden Wiener Uraufführung?!? Vorerst kehrte am 19. Oktober 1995 der *Freischütz* nach einigen Jahren Pause in das große Haus am Ring zurück. Für die szenische Umsetzung holte man sich den Bayreuth-erprobten **Alfred Kirchner**. Das Mißtrauen von Schauspiel-Regisseuren gegenüber dem "Fossil" Oper ist sprichwörtlich, daß es aber durchaus zu erfrischenden Resultaten führen kann, zeigten viele Arbeiten von Ruth Berghaus, nicht zuletzt ihr Berliner *Freischütz*. Doch welch' schlaflose Nächte muß der "prähistorische" *Frei-*

schütz Kirchner bereitet haben. In den *Informationen* der Wiener Staatsoper ließ er verlauten: *Wie man heute zu einer einleuchtenden und schönen Lösung kommen kann, muß man wie in vielen Werken – hier aber ganz besonders – seinen ganz eigenen Lebenserfahrungen ableiten und damit entscheiden.* Leider verhalfen Kirchner diese Erfahrungen weder zu einer schönen noch zu einer einleuchtenden Umsetzung. Bühnenbildner Erich Wonder gab als Spielraum eine nachtschwarze und dekorationslose Bühne mit Blick auf Schaltkasten, Seitentür und Scheinwerfer vor, die erst mittels raumfüllender Bild-Projektionen die Schauplätze ahnen läßt. Festwiese und Wald bleiben hier Phantasiegebilde; die Bilder zerfließen, sie überschneiden sich und finden erst in der goldenen Barock-Kathedrale des Schlußbildes eine gewisse Stabilität. Keine äußerlich heile Welt, durch eine Katastrophe in Frage gestellt, wird hier thematisiert, sondern ein Verschwimmen von Realität und Fiktion, von Handlung und Wunsch, Erlebtem und Ersehntem. Strahlen, gebündelt oder spektral gebrochen, beherrschen die Szene und beleuchten Wesentliches: in Agathes Zimmer etwa die ins Wanken geratene Tradition in Gestalt des Porträts vom Urältervater Kuno, nach Maxens erster Verfehlung, dem Schuß mit der Freikugel auf den Adler, in Scherben zersprungen. Diffuser das Licht in der Wolfsschlucht. Mehrere Projektionen lassen gespenstische Masken, Medusenhaupt und Totenkopf durch Bühnen- und Zuschauerraum irrisieren. Doch trotz dieser Lichtspielereien dringt kein erhellender Strahl durch die Nächte des Regie-Konzepts, das offensichtlich weder Darsteller noch Publikum nachvollziehen konnten oder wollten. Denn Kirchner und Wonder gefallen sich so sehr in technischen Effekten, daß sie diese dem Selbstlauf überlassen. Ohne erzählerische Konsequenz, ohne nachvollziehbare Tendenz verlieren sie ihre Wirkung.

Hinzu kommen unverzeihliche handwerkliche Schwächen. Kirchner versteht den Chor als sperriges Requisit, mit dem nur sentimentale Arrangements, nie aber ausdruckskräftige Bilder gelingen. Auch die Solisten bleiben statisch. So reagiert einzig Ännchen auf Agathens Zusammenbruch und vermeintlichen Tod beim Probeschuß, Vater Kuno verzieht keine Miene, Fürst Ottokar faßt sich ungläubig an die Stirn, und Max nutzt die Situation, die Bühnenposition zu wechseln: weg von Agathe, hin zu Kaspar. In den großen Arien läßt Kirchner die Sänger gänzlich im Stich. So muß Max, der während der gesamten Introdution dazu verdammt ist, auf der rechten Vorderbühne gesenkten Kopfes am Tisch zu sitzen, nur mit einem Stuhl bewaffnet von seinen einstmaligen Jagdzügen durch Wälder und Auen und von der ihm unbegreiflichen Schicksalswendung berichten, den Stuhl dazu je nach Gemütslage fest in die Erde stemmend oder drohend über den Kopf erhoben. Thomas Moser – stimmlich wie erwartet überzeugend – sind seine Probleme mit der Rollenzeichnung des Regisseurs anzusehen.

Auch musikalisch ließ der *Freischütz* am Ring noch viele Wünsche offen. Die Philharmoniker spielten unter der Leitung von Leopold Hager seriös, aber nicht unbedingt inspiriert. Trotz großartiger Sololeistungen (Klarinette, Bratsche, Cello) blieb der Gesamteindruck bieder, dem Hause unangemessen. Entschädigung boten weitgehend die Sänger, unter denen das Hauspersonal (Herwig Pecoraro als Kilian und Walter Fink als Eremit) durchaus nicht die schlechteste Figur machte. Für die großen Partien hatte man sich natürlich Gäste geladen. Die Finnisches Isokoski kann als Agathe nur als Glücksfall bezeichnet werden. Mit ihrem makellosen Sopran, der hin und wieder an eine der ganz großen Agathen der Vergangenheit, an Gundula Janowitz, erinnerte, verhalf sie dem jungen, von widerstreitenden Gefühlen gepeinigten Mädchen zu beseeltem Bühnenleben. An ihrer Seite Ruth Ziesak, die bereits in der letzten Spielzeit an der Berliner Staatsoper bewiesen hatte, wie sehr ihr die Rolle des Ännchen auf den Leib geschneidert scheint, so daß sie hier trotz Kirchners Regie als eine der wenigen auch schauspielerisch zu überzeugen wußte. Monte Pederson wurde als stimmlich etwas polternder Kaspar der Dämonie

und Bosheit der Figur gerecht, plagte sich jedoch sehr mit den Dialogen und dem Wolfsschlucht-Melodram. Jean-Luc Chaignaud als Ottokar – von Kirchner auf eine Art Hochsitz in der oberen Etage des Festzeltes verbannt und deutlich eingezwängt – blieb auch stimmlich recht statisch.

Die Publikumsreaktion war einmütig wie selten: Jubel für die Sänger und (wohl nicht ganz gerechtfertigt) für das Orchester; Stürme der Entrüstung für das Inszenierungsteam. Dem ist eigentlich nichts hinzuzufügen.

Freischütz-Dilemma? Zugegeben, die letzte Spielzeit war vielleicht nicht dazu angetan, in eine *Freischütz*-Euphorie auszubrechen, aber das Werk wird dadurch kaum Schaden nehmen. Zu fest hat es sich etabliert in der Gunst des Publikums. Und immer dann, wenn ein Regisseur sich der Mühe unterzog, seine Ideen aus der Musik zu schöpfen, wenn er den Zauber des romantischen Waldes – Ort der Geborgenheit wie des übernatürlichen Schreckens – als integralen Bestandteil des Werks anerkannte, dann waren auch die Ergebnisse der Auseinandersetzung entsprechend. Warten wir also auf den furchtlosen Regisseur, der dem Wald noch traut!

TONTRÄGER-NEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Weber stand seinen beiden 1807 in Karlsruhe entstandenen **Sinfonien** (JV 50, 51) in späteren Jahren durchaus kritisch gegenüber, am 21. August 1817 berichtete er seiner Braut Caroline jedoch ganz begeistert über eine Probe mit der Dresdner Kapelle: *dabei probierte ich auch eine alte Sinfonie von mir, die sehr ergriff, und wobei sie sagten es wäre zuweilen als wenn Jupiter donnerte. nun freilich mit so einem Orchester*. Auch in den 1995 erschienenen Neuproduktionen machen die Frühwerke Effekt, und das auf ganz unterschiedliche Weise. **Roger Norringtons** Einspielung (EMI Classics 5 55348 2) lebt vom expressiven Spiel mit Klangfarben. Das historische Instrumentarium der **London Classical Players** erlaubt ihm, das klangliche Kolorit in seinem ganzen Reichtum bis hin zu Extremwerten auszuleuchten. Schnarrende Fagotte, spitze Oboen-Töne, rauher Hörnerklang und gellende Trompeten illustrieren den "Donner Jupiters", dem lyrisch aufblühende Kantilenen entgegengesetzt werden. **Claus Peter Flor** (BMG/RCA Victor 09026 62712 2) dagegen bevorzugt einen insgesamt helleren, transparenten Orchesterklang, der weniger durch grelle Farbwerte fasziniert als durch die Durchhörbarkeit des musikalischen Ablaufes; und im Hinblick auf das Londoner **Philharmonia Orchestra** möchte man Weber zitieren – *nun freilich mit so einem Orchester*. Dabei eröffnet Flor freilich nicht nur den Blick auf fein gearbeitete und oft verborgen gebliebene Stimmführungen, sondern mancherorts auch auf instrumentale Floskeln in den Tutti-Passagen. *Dass ich an meiner Sinfonie manches jetzt anders schreiben würde, das weiss Gott!*, hatte Weber 1815 gegenüber Friedrich Rochlitz bekannt. Trotz kleiner Schwachpunkte – Norrington fehlt beim langsamen Satz der 1. Sinfonie die nötige Ruhe; das *Scherzo* erreicht bei Flor nie das vorgeschriebene *Presto* und wirkt gewaltsam gebremst – überzeugen beide Interpretationen, Norringtons farbsprühendes Fresko ebenso wie Flors nicht minder dramatisches Aquarell.

Während Flor seine Einspielung um eine hörenswerte *Freischütz*-Ouvertüre ergänzt, hat Norrington die Sinfonien mit dem ebenso sehr viel später entstandenen **Konzertstück für Klavier und Orchester** (JV 282) gekoppelt. Leider kann **Melvyn Tan** trotz vorzüglicher Technik auf seinem Hammerklavier-Nachbau mit unschönen, blechernen Höhen, dem schon vor

den Höhepunkten auf halbem Wege die Kraft versagt, nicht so ein glückliches Plädoyer für das historische Instrumentarium abgeben. Webers Meisterwerk der Konzertliteratur für Klavier bleibt hier – auch wenn der Solist aus wärmeren Regionen stammt – "britisch unterkühlt".

Das Konzertstück begegnet uns auch auf mehreren Neuproduktionen der Weberschen **Klavierkonzerte** (JV 98, 155). Lange Zeit hatte sich (nach Peter Rösel 1984) kein Pianist mehr an die Einspielung aller drei Konzerte gewagt, nun erschienen fast gleichzeitig drei neue Interpretationen. Zwei dieser Aufnahmen zeichnen sich eher durch ihren Preis (beide erfreulich billig!) als durch die Interpretation aus. Die Rumänin **Dana Protopopescu** (Discover 920 222) meistert zwar den anspruchsvollen Klavierpart, läßt aber besonders in den schnellen Sätzen jegliche gestalterischen Raffinessen vermissen. Das Belgische Radio-Symphonieorchester begleitet unter Leitung von Alexander Rahbari undifferenziert, im Klang sehr "dick" und "mulmig". Der Brite **Benjamin Frith** (Naxos 8.550959) weiß am Klavier eher zu überzeugen, wenn auch seine Auffassung der drei Konzerte (hinzu kommt als "Zugabe" Franz Liszts Fassung der *Polacca brillante* JV 268 für Klavier und Orchester) nicht ausgewogen und organisch erscheint. Prionnsias O'Duinn, Leiter der RTE Sinfonietta, gefällt sich in vordergründiger Dramatik; die Holzbläser seines Orchesters erwecken mancherorts Dudelsack-Assoziationen. Wirklich empfehlenswert ist einzig die Aufnahme mit **Nikolai Demidenko** (Hyperion CDA 66729). Dem Russen stehen alle pianistischen Ausdrucksmittel von perlenden *Pianissimo*-Läufen bis zu kraftvollen, vollgriffigen Akkorden zu Gebote, und er ist auch der einzige der drei Solisten, der im 1. Satz des 2. Klavierkonzerts den Mut zu einer ausladenden (und dennoch stilvollen) Kadenz aufbringt. Scheinbar mühelos entfaltet er ein virtuoses Feuerwerk, vom Scottish Chamber Orchestra unter Leitung von Sir Charles Mackerras wundervoll begleitet – Abstriche sind hier bestenfalls im 1. Satz des 2. Konzerts zu machen, wo den Violinen ein wenig Glanz fehlt. Mackerras läßt dem Pianisten genug Freiraum, weiß aber auch das Orchester ins rechte Licht zu rücken. Die wundervollen langsamen Sätze werden hier zu berückenden Stimmungsbildern.

Im Gegensatz zu den Klavierkonzerten brachte das vergangene Jahr in Sachen Weberscher Bläser-Konzerte kaum Neuigkeiten. Zu erwähnen wäre eine CD der **Wiener Akademie** unter Martin Haselböck (Novalis 150 113-2), die umrahmt von Mozarts Flötenkonzert KV 314 und seiner *Sinfonia concertante* für Bläser KV 297 B in der Rekonstruktion von Robert D. Levin das **Horn-Concertino** Webers (JV 188) zu Gehör bringt. Das Spiel des Australiers **Hector McDonald**, Solohornist der Wiener Symphoniker, auf dem Naturhorn ist eine technische Meisterleistung, klanglich jedoch wenig überzeugend. Die unausgewogene Tonqualität des Instruments hemmt den musikalischen Fluß – hier stößt die historische Aufführungspraxis an die Grenzen des musikalisch Sinnvollen. Ebenso unbefriedigend ist übrigens der von Fehlern strotzende Begleittext zum *Concertino* von Christian Gurtner.

Die Flut an neuen Aufnahmen des Weberschen **Klarinetten-Quintetts** (JV 182) scheint nicht abzureißen, im Gegenteil! Unter den Produktionen des Jahres 1995 finden sich gleich drei Einspielungen mit historischem Instrumentarium, unter denen die von **Charles Neidich** (Sony Classical 57 968), der vor wenigen Jahren eine fulminante Interpretation der Klarinettenkonzerte von Weber vorlegte, wohl mit der größten Spannung erwartet wurde. Doch diese Hoffnungen werden enttäuscht. Zwar stellt Neidich auch hier sein großes Können unter Beweis – etwa mit feinen Varianten in den Wiederholungsteilen des Trios oder einem atemberaubenden Glissando im dreifachen *piano* (2. Satz) – aber zu stark wird die Aufnahme von Unarten beherrscht, wie sie in der Alte-Musik-Szene leider nicht selten zu finden sind: jeder Ton ein Schweller; das Tempo ein Gummiband, das nach Belieben und ohne Unterlaß gestrafft oder wieder gelockert

wird. Bei soviel Mühe um die Gestaltung jedes einzelnen Tones, jeder Phrase fehlt die große Linie. Unangenehm auch der farblose Klang der Streicher des Ensembles **L'Archibudelli** und die spitzen Töne in der hohen Lage der Klarinette. Viel eher überzeugt Neidich mit der Aufnahme des *Grand Duo concertant* (JV 204) auf einer CD mit Klarinettensonaten (Sony Classical 64 302). Obgleich hier ebenso der eher spröde Reiz der alten Instrumente dominiert, treffen Neidich und sein Partner am Klavier **Robert Levin** den Charakter dieses Konzertstücks, das beiden Solisten Raum zu virtuoser Entfaltung bietet, überzeugend. Aber zurück zum Klarinetten-Quintett: Das Label L'Oiseau-Lyre (444 167-2) präsentierte die Neu-Auflage einer älteren Aufnahme mit **Alan Hacker** und **The Music Party** (1978). Auch hier herrschen das fahle, vibratolose Spiel der Streicher (auch mal mit unsauberen Tönen) und bisweilen schmerzhaft spitze Töne der Klarinette vor – ansonsten bildet die biedere Interpretation jedoch das genaue Gegenstück zu Neidichs manierierter Einspielung. Sie ist so brav, daß man passagenweise meint, das Schlagen des Metronoms durchzuhören. Das unsensible Spiel der Streicher, besonders in den Mittelstimmen, läßt den 1. Satz seltsam trutzig erscheinen, und dem kapriziösen Menuett fehlt jegliche Eleganz. Die gelungenste unter den "historisierenden" Aufnahmen legten **Eric Hoeprich** und **Les Adieux** vor (NCA MA 95 03 804). Hier wird gänzlich undogmatisch und mit großem Einfühlungsvermögen musiziert. Trotz des unbestrittenen Primats der Klarinette zelebriert der Solist nicht die virtuose Beherrschung seines Instruments, sondern ordnet sich in das fabelhafte Ensemble ein und besinnt sich auf ein kammermusikalisches Miteinander, das diesem "Schaustück" vieler Klarinettenisten immer wieder abgesprochen wird. Eine interessante Beigabe und Katalogbereicherung ist Sigismund Neukomms Klarinettenquintett op. 8, dessen 3. Satz eben jenes *Thème russe* variiert, das einige Jahre später Weber zum Ausgangspunkt seiner Klaviervariationen op. 40 (JV 179) machte.

Wem das moderne Instrumentarium mehr zusagt, dem sei nachdrücklich die Aufnahme des Quintetts mit **Richard Stoltzman** und dem **Tokyo String Quartet** (BMG/RCA Victor 09026 68033 2) empfohlen. Nicht zu Unrecht erscheint diese schwelgerisch-pastose Einspielung gekoppelt mit Johannes Brahms' Klarinetten-Quintett op. 115. Über den Solisten ließen sich die Superlative häufen; der Ton seines Instruments ist in allen Registern, vom kraftvollen *fortissimo* bis zum zarten *morendo* ausgeglichen und von makelloser Schönheit; die verspielten Auszierungen der Wiederholungen besonders im 1. Satz überraschen und überzeugen gleichermaßen. Das Quartett begleitet mit voluminösem Streicher-Wohlklang. Klangschön ist auch die Interpretation des Quintetts durch den jungen Franzosen **Paul Meyer** und das **Carmina Quartett** (Denon CO-78801), doch sind die Tempi besonders im 1. Satz und im Trio so gehetzt, daß sich eine nervöse Hektik ausbreitet. Auch der ansonsten ansprechend musizierten *Fantasia* fehlt es an innerer Ruhe, und das abschließende Rondo ist in solchem Höllentempo zwar eine artistische Höchstleistung, geht aber an Webers Intentionen vorbei. Einen ganz ähnlichen Eindruck hinterläßt die Aufnahme mit dem jungen Finnen **Kari Kriikku** und dem **New Helsinki Quartet** (Ondine 820-2). Der Klarinettenist beherrscht sein Instrument virtuos, das Quartett ist durch jahrelanges gemeinsames Musizieren wunderbar aufeinander eingespielt; und doch will die rechte Freude nicht aufkommen. Der 1. Satz wird sehr expressiv dargeboten, wirkt jedoch streckenweise fast grobschlächtig – ein wenig mehr *con anima* hätte nicht geschadet. Ruhelos hetzen Menuett und Trio vorbei. Entschädigt wird man allerdings durch ein wunderschönes *Grand Duo concertant* (mit Arto Satkangas am Klavier) und die beiden herrlichen Mendelssohnschen Konzertstücke für Klarinette, Bassethorn und Klavier opp. 113 und 114 (mit Osmo Linkola, Bassethorn).

Die musikalisch zumindest in den beiden ersten Sätzen durchaus gelungene Einspielung des Quintetts mit **Kálmán Berkes** und dem **Auer-Quartett** (Naxos 8.553122) verliert durch den

überhalligen Aufnahmeraum, die Budapester Schotten-Kirche. Die Streicher treten nur als Klangteppich in Erscheinung, die Klarinette tritt wie aus einem Nebel hervor. Im Menuett und Rondo geht dann allerdings das Temperament mit den Ungarn durch: Aus dem *Allegro giocoso* des Schlußsatzes wird ein *Prestissimo* nach *Perpetuum mobile*-Art, da bleibt keine Zeit für Differenzierungen. Auch die Klarinettenwerke mit Klavier – das *Grand Duo concertant* und die *Silvana-Variationen* (JV 128) –, begleitet von Jenő Jandó, leiden unter den akustischen Verhältnissen, befriedigen aber insgesamt mehr als das Quintett. Die *Introduktion, Thema und Variationen* für Klarinette und Streicher, auf dem Cover frech Weber unterschoben und erst im Begleitheft (und auch nur im deutschen Text) Joseph Küffner zugewiesen, heben etwas hölzern an, finden dann aber bald zu heiter-unbeschwertem Charme. Der Kategorie "überflüssig" ist die Quintett-Einspielung von **Eddy Vanoosthuyse** und dem **Vilnius Streichquartett** (Sony/Digital Focus QK 69270) zuzuordnen. Sie verliert besonders durch das schwerfällig steife, rhythmisch unpräzise Spiel der Streicher. Die *Fantasia* wird vom Tempo her als nordische Elegie gestaltet, ohne aber daß die Musiker den Klangraum wirklich ausfüllen können. Der Klarinettist erleichtert sich seinen Part durch Negieren der sehr genauen Weberschen Artikulations-Vorschriften, die er durch ein endlos-*legato* ersetzt.

Schon nicht mehr ganz taufrisch – aber erst jetzt über den "großen Teich" zu uns gelangt – ist eine Gesamteinspielung von Webers **Klarinettenwerken** auf 2 CD's (XLNT Music 18005, 18006), die bereits 1989 erschien. Solist ist der junge Amerikaner **Jon Manasse**, der u. a. 1987 Preisträger des Münchner Klarinetten-Wettbewerbs war. Die erste CD, der Kammermusik vorbehalten, hinterläßt einen durchaus positiven Gesamteindruck; besonders das mit dem Manhattan String Quartet aufgenommene Klarinetten-Quintett muß den Vergleich mit anderen Aufnahmen nicht scheuen. Manasse überzeugt hier mit brillantem Spiel und einfühlsamer Gestaltung. Die gemeinsam mit Samuel Sanders eingespielten Werke für Klarinette und Klavier leiden ein wenig unter dem sehr "dicken", undifferenzierten Klavierpart. Ganz anders der Eindruck der zweiten CD mit den Konzerten (JV 109, 114, 118). Die Brooklyn Philharmonic unter Lukas Foss begleiten derart unsensibel und pathetisch, daß man auch diese CD durchaus als überflüssig bezeichnen kann. Überflüssig ist jedenfalls der pseudowissenschaftliche Begleittext. Webers Tagebuch-Eintrag vom 4. Februar 1815, nach dem er an einem Konzert für den Klarinettisten Hermstedt arbeitete, muß hier gleich für zwei unterschobene Werke geradestehen. Diesmal ist es jedoch nicht das fragwürdige *Divertimento* für Klarinette und Orchester, sondern neben Küffners Variationen eine Bearbeitung des *Andante und Rondo ungarese* für Klarinette. Nun mag es verdienstvoll sein, dieses Werk durch die Bearbeitung von James Cohn auch den Klarinettisten als Konzertkomposition zu erschließen, Cohns Mutmaßung aber, Weber hätte das Werk 1815 nach den Fassungen für Viola (JV 79) und Fagott (JV 158) nochmals für Klarinette umgearbeitet, ist reine Spekulation. Daß diese Bearbeitung auch musikalisch nicht überzeugt, liegt allerdings wohl eher an der betulichen Langeweile, die die Interpreten verbreiten.

Nicht nur das Klarinetten-Quintett erfreut sich wachsender Beliebtheit, auch andere Kammermusik-Werke Webers erscheinen seit einigen Jahren immer wieder in neuen Aufnahmen. Ein wenig mißverständlich ist vielleicht der Titel einer CD, die Webers Flöten-Sonaten ankündigt (Valois 4751). Weber hat wohl außer dem 1813 im Tagebuch erwähnten, verschollenen *Adagio* mit Variationen für den befreundeten Arzt und dilettierenden Flötisten Dr. Jungh – Jähns vermutete darin eine Vorarbeit zum Trio JV 259 – nie für die Besetzung Flöte/Klavier komponiert. Aber es existieren etliche Bearbeitungen für diese Instrumente. Dazu zählen die sechs *Sonates progressives* (JV 99-104), die Weber auf Bestellung des Verlegers André für Violine und Klavier schrieb, und von denen fast zeitgleich mit dem Erstdruck eine Alternativ-

Ausgabe für Flöte erschien. Jean Gallois bezeichnet diese Sonaten im Begleitheft sehr französisch als *reizende Stücke, die durch eine zu strenge Analyse nur an Glanz verlören und die man wie eine Blume oder einen Schmetterling bewundern muß*, und ganz in diesem Sinne interpretieren **Emmanuel Pahud** (Flöte) und **Éric Le Sage** (Klavier) die duftigen Charakterstücke nicht als große Konzertwerke, sondern als liebenswerte, qualitätvolle Unterhaltungsmusik. Nicht so überzeugend ist ihre Auffassung der Flötenbearbeitung von Webers 2. Klaviersonate (JV 199). Dieselbe Fassung der Sonate erklingt auf einer weiteren französischen Produktion gekoppelt mit Webers **Trio** (JV 259). Die Firma Harmonia mundi France (HMC 911535) stellt in ihrer Reihe *Les Nouveaux Interprètes* den Flötisten **Philippe Bernold** und den Pianisten **Laurent Cabasso** vor, zu denen sich im Trio der Cellist **Jean-Guihen Queyras** gesellt. Die drei jungen Künstler erweisen sich hier als Meister ihres Instruments und als vorzügliche Ensemblesmusiker, und doch ist der Gesamteindruck nicht vollauf befriedigend. Man wünschte sich oft den Mut zur größeren Geste: einen beherzteren Zugriff zu Beginn des *Scherzo*, mehr *espressivo* und *passione* im langsamen Satz. Der Vergleich mit älteren Einspielungen, etwa der klangschönen und stilsicheren Aufnahme mit Aurèle Nicolet von 1990 (Novalis 150 065-2), läßt diese Mängel besonders plastisch erscheinen.

Nach Marek Janowskis *Freischütz*-Aufnahme von 1994 (vgl. *Weberiana* 4, S. 70/71) gelangte keine Neuproduktion einer Weber-Oper mehr auf den Markt. Dafür brachte das zurückliegende Jahr allerdings einige Neuauflagen älterer Einspielungen, darunter der *Freischütz*-Interpretationen von Lovro von Matačić 1967 (RCA Classics 74321 25287 2), Robert Heger 1969 (EMI 5 65757 2) und Rafael Kubelik 1979 (Decca 443 672-2) sowie der schon längere Zeit vergriffenen einzigen Gesamtaufnahme der Oper *Die drei Pintos* in der von Gustav Mahler ergänzten Fassung (RCA Classics 74321 32246 2). Die bei der Veröffentlichung historischer Aufnahmen sehr rührige Firma Preiser Records legte die älteste Gesamteinspielung eines Weberschen Bühnenwerks vor: die Berliner *Abu Hassan*-Produktion vom 19. Dezember 1944 unter Leitung von **Leopold Ludwig** (Mono 90209). Die Umstände der Aufnahme hätten beklemmender kaum sein können: Goebbels hatte am 18. Februar 1943 den totalen Krieg ausgerufen, am 10. August 1944 wurden alle öffentlichen Veranstaltungen "nicht kriegsmäßigen Charakters" verboten, und am 3. Februar 1945 sank die Berliner Staatsoper, die nach einer ersten Zerstörung bei Bombenangriffen im April 1941 hastig instandgesetzt worden war, zum zweiten Mal in Schutt und Asche. Doch von Endzeitstimmung läßt die Aufnahme nichts erahnen. Nichts stört die Idylle, die heitere Laune des "orientalischen" Lustspiels, dessen Geschichte um den Scheintod der beiden Liebenden vor diesem Hintergrund fast makaber erscheint. Hassans Worte *Durch Trinken, Singen, Tanzen löst man die Dissonanzen des Lebens wieder auf* könnten als Motto über der Einspielung stehen. Zwar konnten die Interpreten die Dissonanzen ihrer Zeit nicht auflösen, doch die Flucht in die heile (und heilende) Welt der Oper gelingt ihnen glaubhaft. Die Sänger sind drei jener "Gottbegnadeten", die nach Heinz Tietjens Intervention bei Goebbels weiter in der Reichshauptstadt musizieren durften: Elisabeth Schwarzkopf, Erich Witte und Michael Bohnen. Sie beweisen hier einmal mehr die hohe Ensemble- und Stimmkultur, die die Linden-Oper in der Vorkriegszeit zu einem der international führenden Häuser hatte aufsteigen lassen. Besonders die junge, am Beginn ihrer Karriere stehende Elisabeth Schwarzkopf kann man ohne Übertreibung als Idealbesetzung der Fatime bezeichnen. Neben dem *Hassan* begegnen wir auf der Doppel-CD einer Aufnahme von Humperdincks *Hänsel und Gretel* vom April 1944 mit der faszinierenden, zeitlos jugendhaften Erna Berger als Gretel und einem großartigen Hans Heinz Nissen, der mit seiner metallischen Stimme dem Besenbinder Peter besonderes Format verleiht.

Auch die Messen erlebten 1995 keine Neueinspielung. Dafür brachte EMI in der Reihe *Spiritus* die wohl prachtvollste Aufnahme der **Es-Dur-Messe** (JV 224) mit dem dazugehörigen Offertorium (JV 226) aus dem Jahr 1985 neu heraus (EMI Classics 5 65842 2). **Horst Stein** wird mit dem Chor und Orchester der Bamberger Symphoniker dem festlich strahlenden Glanz der sogenannten "Freischütz-Messe" wunderbar gerecht. Die Interpretation darf man – zumindest unter den auf Tonträgern festgehaltenen – als bislang konkurrenzlos bezeichnen. Interesse verdient aber auch die älteste Einspielung dieses Werks aus dem Jahr 1963 mit Chor und Orchester von St. Michael in München unter **Ernst Ehret**, von der Firma Musica sacra neu vorgelegt (AMS 43-2). Ehret nahm neben dem Offertorium *Gloria et honore* (JV 226) auch das zur G-Dur-Messe (JV 251) gehörige Offertorium *In die solemnitatis* (JV 250) auf – immer noch die einzige Einspielung dieser Komposition.

Nachdem im vergangenen Jahr die Firma Philips ältere **Lied-Aufnahmen** von **Hermann Prey** neu veröffentlicht hatte (vgl. *Weberiana* 4, S. 72), folgte nun auch EMI mit einer Serie von Weber-Liedern dieses Interpreten, am Klavier begleitet von Leonard Hokanson (EMI Classics 5 68436 2). Sie bildet gemeinsam mit Liederzyklen von Schumann und Originalliedern für Bariton von Liszt den Band II einer Prey-Lied-Edition. Die 1977 entstandene Einspielung von 20 ausgewählten Gesängen Webers gehört zu den Ecksteinen der Interpretation von Solo-Liedern dieses Komponisten; gleicher Rang gebührt nur der in ebendiesem Jahr von Peter Schreier aufgenommenen Sammlung von Gitarre-begleiteten Gesängen des Romantikers. Prey zeigt sich stimmlich wie interpretatorisch auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Wundervoll wiedergegeben sind die trefflichen Charakterporträts der *Vier Temperamente* (JV 200-203), trotzig auftrumpfend die *Klage* (JV 63), herzhaft übermütig die Betrachtungen über das hübsche Schatzerl (JV 234), stimmungsvoll ungekünstelt der *Abendsegen* (JV 255). In *Meine Lieder, meine Sänge* (JV 73) herrscht nicht mehr der resignative Ton wie in der älteren Aufnahme (Philips) vor. Einziger Schwachpunkt ist gleich zu Beginn die etwas weinerlich-manirierte Interpretation des Liedes *Die Zeit* (JV 97). Dem Begleitheft sind zwar keine Lied-Texte beigegeben, doch scheint dies aufgrund der mustergültigen Textverständlichkeit überflüssig. Wer sich einen repräsentativen Überblick über Webers Liedkompositionen verschaffen will, dem sei dieser Band wärmstens empfohlen.

Weniger gelungen ist eine bereits 1994 von der Firma Ars Produktion veröffentlichte CD mit Liedern der frühen Romantik (FCD 368 351). Hier finden sich je zehn Lieder von Friedrich Silcher, Conradin Kreutzer und Weber, darunter auch die Ersteinspielungen von *Maienblümlein* (JV 117) und *Zur Freude ward geboren* (JV 133). Letzteres, ein vierstimmiges Geburtstagsständchen für Friederike Koch, erscheint allerdings, wie auch das zweistimmige *Quodlibet* (JV 209), in der reduzierten Fassung für Sopran und Klavier. So erfreulich dieser Vorstoß in Repertoire-Neuland an sich erscheint, so unbefriedigend bleibt das künstlerische Ergebnis. Der abgesungene Sopran von **Helga Spatzek**, die von Till Alexander Körber am Klavier begleitet wird, ist nur mit Mühe zu ertragen.

Olaf Bär erfreut mit einem Kranz von Liebesliedern von Mozart bis Richard Strauss (EMI Classics 5 55345 2). Seine Stimme beeindruckt auch in dieser Aufnahme durch ihren tenoralen Glanz und läßt einige offensichtlich beabsichtigt fahle Töne in der Mittellage schnell vergessen. Dem Bariton, dem mit Geoffrey Parsons einer der großartigsten, sensibelsten Lied-Begleiter unserer Zeit zur Seite steht, gelingt nach einem nicht ganz glücklichen Auftakt mit Mozart-Liedern in den Kompositionen Webers eine gesanglich wie gestalterisch gleichermaßen faszinierende Liebeserklärung an die Musik des Romantikers. Die Bestürzung des jungen Burschen über die Stacheln der Rose und die Sprödigkeit der Mädchen ("*Ich sah ein Röslein*" JV 67) weiß

er ebenso glaubhaft zu machen wie die verwirrten, zwiespältigen Gefühle des jung Verliebten ("Was zieht zu deinem Zauberkreise" JV 68). Höhepunkt der CD ist Richard Strauss' Lied "Du meines Herzens Krönelein" op. 21/2.

Gleichermaßen empfehlenswert ist eine Produktion der Firma Chandos mit schottischen Volksliedern (Chaconne CHAN 0581). Sie bringt eine Auswahl der schönsten Lieder aus den beiden großen Sammlungen, dem *Scots Musical Museum* von Robert Burns und der *Select Collection of original Scottish Airs* von George Thomson. Thomsons Sammlung erlangte Berühmtheit, da der wendige Verleger namhafte Komponisten – Haydn, Beethoven, Pleyel, Koželuch und eben auch Weber – für die Bearbeitung der Lieder gewinnen konnte. Dem herben Reiz der volkstümlichen Melodien, mal heiter ausgelassene Rundgesänge, mal lyrisch getragene Balladen, kann man sich nur schwer entziehen. Dem **Scottish Early Music Consort** stehen vier Sänger zur Verfügung, die dem Charakter dieser Lieder vorzüglich gerecht werden; besonders hervorzuheben der jugendlich helle Sopran von Lorna Anderson und der kernige Bariton von Alan Watt. Den trutzigen *Robert Bruce's March to Bannockborn* (Begleitung Haydn), den mitreißenden Schwung des *Duncan Gray* (Beethoven) oder des "Contended wi' little" (Weber, JV 300) behält man noch lange im Gedächtnis.

Webers drei *Canzonetten* op. 29 präsentieren in einer neuen, fabelhaften Aufnahme **Neil Jenkins** und der tschechische Gitarrist Jan Záček (Supraphon 3084-2 231). Die beiden Künstler stellen Originalkompositionen für Gitarre und Gesang vom 18. bis 20. Jahrhundert vor, etwa eine hier erstmals eingespielte Solokantate von Händel (*Cantata Spagnuola*) oder Jan Nováks groteske Vertonung von Kochrezepten des Apicius. Daneben stehen zeitgenössische Bearbeitungen von Klavierliedern Beethovens und Schuberts für Gitarre, unter denen das Arrangement des Schubertschen *Erlkönig* von Anton Diabelli freilich verzichtbar gewesen wäre. Jenkins, ein typisch englischer Tenor mit wundervoll heller, leuchtkräftiger Stimme, trifft stilsicher den Ton der Lieder; besonders brillant ist seine Interpretation von Benjamin Britzens Arrangements englischer Volkslieder.

Eine Hausmusik bei Bertel Thorvaldsen gestaltet die CD *Thorvaldsen og Musikken* (Dana-cord 424) nach. Der bedeutende dänische Bildhauer war ein begeisterter Musikfreund. Im Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen wird eine Sammlung von handschriftlichen Notenbüchern aus seinem Besitz aufbewahrt, die einen Überblick über die musikalischen Vorlieben des großen Künstlers vermittelt. In den Heften sind die Lebensstationen des Bildhauers präsent: Italien und Dänemark. So finden sich neben einer Cimarosa-Sinfonie in kammermusikalischer Besetzung, Rossinis *Cavatina "Una voce poco fa"* mit Gitarrenbegleitung und einem Gitarren-Quintett von Paganini – Thorvaldsen spielte selbst Gitarre, aber auch Flöte und Violine – auch zahlreiche Kompositionen deutscher Musiker, die in Kopenhagen ansässig waren (Kuhlau, Weyse) oder aber in den dortigen Salons hoch im Kurs standen. Ein Favoritstück der Kopenhagener war Webers *Serenade* (JV 65) nach einem Text von Jens Baggesen. **Inger Dam-Jensen** (Sopran) und Ingolf Olsen (Gitarre) bringen das Liedchen liebevoll und charmant zum Klingen.

Wir danken Herrn Jan Záček sowie den Firmen Denon Electronic G.m.b.H. (Ratingen), Disco-Center GmbH (Kassel), EMI Electrola GmbH (Köln), FONO Schallplatten GmbH (Laer), Helikon Musikvertrieb GmbH (Heidelberg), in-akustik GmbH (Ballrechten-Dottingen), Koch International GmbH (München), New Classic Adventure (Hamburg), Polygram GmbH (Langenhagen), Sony Music Entertainment GmbH (Frankfurt/M.) und XLNT Music Inc. (Little Neck, N. Y.) für die Übersendung von Rezensionsexemplaren.

Veranstaltungen des Weber-Museums in Dresden-Hosterwitz

Auch in diesem Jahr hält das Museum im Hosterwitzer Weber-Haus ein reichhaltiges Programm für seine Besucher bereit. Aus den 15 Veranstaltungen (Beginn jeweils 15.00 Uhr) seien drei herausgegriffen, die für die Leser der *Weberiana* von besonderem Interesse sein dürften: So wird am 8. Juni mit einem Konzert des Carl-Maria-von-Weber-Chores der Deutschen Post des 170. Todestages des Komponisten gedacht. Am 27. Oktober musizieren Studenten und Dozenten der Dresdner Hochschule für Musik "Carl Maria von Weber" in den historischen Räumen. Unter dem Motto *Taktstock und Federkiel* werden am 10. November Dresdner Literaten aus dem Umkreis Webers vorgestellt. Die Lesung von Dr. Günter Klieme wird umrahmt von vierhändiger Klaviermusik, die Prof. Manfred Knolle und Prof. Gerhard Berge zu Gehör bringen.

FZ

Dokumente aus dem Weber-Umfeld

Im Verlag von Hans Schneider in Tutzing erscheinen zwei kommentierte Editionen von Gerrit Waidelich, die einen nahen Bezug zu Weber aufweisen und sein Verhältnis zu Heinrich Marschner und Helmina von Chézy aufgrund bislang unpublizierter Quellen beleuchten:

VON DER *LUCRETIA* ZUM *VAMPIR* – NEUE QUELLEN ZU MARSCHNER. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der *Lucretia*. Vollständige Edition des *Reise-Tagebuchs* von 1826 bis 1828. Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken.

Bislang verschollene oder entlegen veröffentlichte musikalische, biographische und publizistische Quellen zum Opernkomponisten Marschner (1795-1861) sind Gegenstand der Edition. Ausführlich dokumentiert und kommentiert werden Marschners Dresdner Jahre als Musikdirektor neben Carl Maria von Weber, beide Akte der durchkomponierten "großen ernsthaften Oper" *Lucretia* (von der nur ein Torso bekannt war) und ihre Rezeption bei der Uraufführung in Danzig 1827, Marschners Erfahrungen als Reisebegleiter seiner Frau, der Sopranistin Marianne geb. Wohlbrück in Berlin und der deutschen Theaterprovinz sowie schließlich der Sensationserfolg des *Vampir* in Leipzig 1828. Ein eigenes Kapitel ist Marschners überwiegend anonymen journalistischen Aktivitäten gewidmet: Dresdner Korrespondenzen in Adolph Bernhard Marx' *Berliner AMZ* (1824-1826) und Leipziger Briefe an Moritz Gottlieb Saphirs *Berliner Schnellpost* (ab 1827). Neben vielen anderen bislang unveröffentlichten Briefen kommen auch deren zwei über ein Opernprojekt mit Charlotte Birch-Pfeiffer (1834) zum Abdruck. Erstmals seit 1918 wird wieder eine umfangreichere Quellenedition zu Leben und Werk des Komponisten – mit über dreißig Abbildungen und Handschriften-Faksimiles – vorgelegt.

ROSAMUNDE, Drama in fünf Akten von Helmina von Chézy. Musik von Franz Schubert. Erstveröffentlichung der überarbeiteten Fassung des Schauspiels nach einem zeitgenössischen Manuskript. Herausgegeben mit einer Einleitung und unbekannten Quellen.

Helmina von Chézys Schauspiel *Rosamunde*, das bislang als verschollen galt, hat sich in einer zeitgenössischen Kopistenabschrift doch erhalten. Dieses Manuskript gibt eine von der Autorin durchgesehene und "neu umgestaltete" Version wieder, die in einer kommentierten Edition erstmals veröffentlicht wird. In der Einleitung der Ausgabe wird die Entstehung und Rezeption des Werkes anhand einer Reihe bislang unbekannter Quellen ausführlich dargestellt. Dabei kommen u. a. eine Aufführung am Isartortheater in München 1824 mit Gretchen Carl geb. Lang in der Titelrolle und Chézys wiederholte Versuche, dem Drama 1837 in München und 1853 in Stuttgart mit Schuberts Musik neuerlich auf die Bühne zu verhelfen, zur Sprache. Schließlich werden weitere unpublizierte Quellen aus dem Chézy-Umkreis zu Schubert und Weber einbezogen und neue Informationen zur *Rosamunde*-Musik dokumentiert und diskutiert.

Bei den Recherchen im Chézy-Nachlaß kam in einem Tagebuch der Autorin von 1848/1849 eine sehr persönliche Notiz zum Vorschein, die möglicherweise Rückschlüsse auf konzeptionelle Erwägungen bei der *Euryanthe* zuläßt. Im gemeinsam von Weber und Chézy erarbeiteten Libretto war ja zunächst geplant, die Erscheinung von Emmas Geist – wie jene der Mutter in der Wolfsschlucht des *Freischütz* – szenisch umzusetzen und erst im Nachhinein fiel die Entscheidung für die Erzählung des Vorfalls. Chézys Eintrag vom 23. Mai 1849, der sich auf persönliche Erinnerungen an ihre Mutter Caroline von Klencke geb. Karsch (1754-1802) bezieht, lautet:

Mittwoch 23. Heut 1801 sah ich meine geliebte Mutter in ihrer sterblichen Hülle zum Letztenmahl – im Juni 1803 sah ich ihren seligen Geist, morgens um 5 in rosiger Verklärung, umflattert von weißen diaphanen Hüllen, die Tapete des Zimmers schimmerte durch ihre Gestalt, wie eine Landschaft durch den Regenbogen durchschimmert. Ach! Mutter, das sind ja Sie! rief ich Ihr zu: "Ich bin immer bei Dir. Du siehst mich nur nicht!" Und so schön! so schön! – Sie, mit einem Seufzer: Jetzt bin ich immer so schön! – Ich schrieb nichts auf, hielt meine folgenden zwei Fragen u[n]d ihre Antworten für unmöglich zu vergeßen, u[n]d weiß sie nun schon lange nicht mehr. – Heut in der Schweizerhütte. Poetische Stimmung.

Verwahrt wird das Tagebuch im Chézy-Nachlaß (Mappe 48, unpaginiert, Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin).

Gerrit Waidelich

Das *Freischütz*-Phänomen: Oper als Kulturspiegel

Im Frühjahr 1995 besuchte das Ehepaar Alice und Donald Henderson aus Spartanburg, South Carolina, auf seiner Europa-Reise u. a. die beiden Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe. Zweck der Forschungsreise waren Recherchen für das neue *Freischütz*-Buch, das die beiden Wissenschaftler derzeit vorbereiten. Für die *Weberiana* übersandten sie uns jetzt eine genauere Beschreibung ihres Publikationsvorhabens:

Unser *Freischütz*-Buch richtet sich hauptsächlich an englischsprachige Musikliebhaber mit Interesse an Kulturgeschichte. Der *Freischütz* wird in der englischsprachigen Welt eher selten aufgeführt, obwohl er durchaus ein dauerhafter Bestandteil des Opernrepertoires ist. Wir hoffen, daß unsere Veröffentlichung neues Interesse an diesem Werk von unvermutetem Reichtum erwecken wird.

Kapitel I bietet einen Überblick und führt in die Themen ein, die in den späteren Kapiteln genauer untersucht werden. Wir beginnen mit allgemeinen Betrachtungen zur Oper, einer Gattung, die unter allen Genres klassischer Musik am deutlichsten eine bestimmte Kultur widerspiegelt – ihre Ideale, Tugenden und Laster, aber auch ihre Paradoxe und Widersprüche. Der *Freischütz* bietet sich als Muster eines Kulturspiegels an; die Bandbreite an Reaktionen, die dieses Werk in den 175 Jahren seit seiner ersten Aufführung ausgelöst hat, ist nicht nur beachtenswert; sie ist geradezu phänomenal.

Die Rezeptionsgeschichte beginnt mit der außerordentlichen Anziehungskraft dieser Oper in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus. Sie umfaßt die weitverbreitete kommerzielle Ausbeutung des Werkes, seine Reduktion zur Travestie und seine Verstümmelung, seine Erhöhung zum deutschen Nationalbesitz, die Verspottung und den Rückgang der Popularität; auch den endlosen Streit über Bedeutung und Werkgehalt sowie in der Gegenwart die immer neuen Experimente bei der Inszenierung und Interpretation. Man muß sich fragen, ob eine andere Oper ebenso viele Horizonte öffnete oder ähnlich unterschiedliche Erwartungen ausgelöst hat. Die Rezeption des *Freischütz* ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt in einer Krise, einer Identitätskrise. Welche der unzähligen Inszenierungen zeigt heute noch die eigentliche Substanz des Werkes? – wahrscheinlich am ehesten die traditionellen. Falls Ihnen aber Lebenskraft und Überzeugung fehlen, dann fehlt auch der Kern der Identität des Werkes, seine Integrität ist verletzt. Dann haben wir sozusagen nur die abgetragene Hülle. Wenn der Oper die Verbindung mit unserer Zeit zu fehlen scheint, dann haben wir vermutlich die Verbindung zu den Quellen ihrer Vitalität, zu ihrem kulturellen Ursprung verloren. In einem späteren Kapitel werden wir diesem Zeitalter mit seinen ausgeprägten Idealen, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland blühten, einen *metaphysischen Spiegel* (Primo Levi) vorhalten und versuchen, ihren Einfluß auf Weber zu bestimmen. Nicht nur die Rezeptionsgeschichte, sondern auch das Werk selbst muß man *phänomenal* als ein *rare and significant event* (Webster) bezeichnen. So schrieb Wilhelm Furtwängler: *es ist durchaus sui generis ein Werk, wie es weder vorher noch nachher geschrieben wurde oder geschrieben werden konnte*. Weil die Oper das besondere Zeitalter so glänzend widerspiegelt, hielt Furtwängler sie für *eines der größten Meisterwerke der abendländischen Literatur*. Diese Feststellung wird in einem späteren Kapitel überprüft.

Kapitel II folgt Webers Pfad zum *Freischütz*. Seine Lebenserfahrung, seine intellektuelle Neugier, sein Idealismus, die Breite seiner Aktivitäten, seine christliche Überzeugung und entscheidende Begegnungen sind in Zusammenhang mit der Entstehung der Oper beleuchtet. Es folgt eine allgemeine Beschreibung der Oper mit Anmerkungen zur Musik.

Die nächsten drei Kapitel schildern die Rezeption des Werkes. Kapitel III umfaßt die ersten 20 Jahre der internationalen Verbreitung, konzentriert sich jedoch auf die enorme Popularität in Deutschland, die u. a. aus den politischen Gegebenheiten in Preußen, Österreich und den Nachbarländern erklärt werden kann. Hier wurde das Kulturleben durch starre Zensur und Unterdrückung der nationalen Gefühle eingeengt. Neben biedermeierlichen und spätaufklärerischen Horizonten betrachtet das Buch den Nationalismus als eine starke Strömung: obwohl unterdrückt und sublimiert geht er als Leitgedanke von der deutschen Volkskunde-Bewegung aus, von Herder zu Arnim und Brentano, den Gebrüdern Grimm und – so behaupten wir – findet seinen Ausdruck auch im *Freischütz*.

Kapitel IV zeigt, daß das Freiwerden des aufgestauten Nationalstrebens erst 1840 möglich wurde. Erneute Feindseligkeiten mit Frankreich lockerten die Zensur. 1841 beschrieb Richard Wagner in Berichten aus Paris für die *Dresdner Abendzeitung* den *Freischütz* mit glühendem nationalistischem Überschwang und beurteilte zugleich die französische Inszenierung ab-

schätzig. Drei Jahre später initiierte Wagner die Überführung der Gebeine Webers aus London und leitete die Begräbniszeremonie in Dresden. Weber wurde als deutscher Kulturheld gefeiert und bildete somit einen Ausgangspunkt für Wagners ideologisches Programm einer Nationaloper. Ein weiteres Phänomen der deutschen Verehrung des *Freischütz* äußert sich in den periodischen Gedenkaufführungen, der umfangreichen Lobpreis-Literatur (einschließlich der *Freischütz*-Erzählungen) und in unzähligen Salonmusik-Bearbeitungen, die mit Grimms *Haus- und Kindermärchen* und Goethes *Faust* als feste Kulturbestandteile des Haushalts wetteiferten.

Kapitel V beginnt mit dem "Abstieg" des *Freischütz* außerhalb Deutschlands und den zunehmenden realistischen Bestrebungen in der internationalen Opernwelt. Beschrieben werden der Verlust des nationalen Charisma im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und die frühen Versuche, die traditionelle Identität des Werkes in Richtung auf ein Psychodrama zu verwandeln. Ferner wird untersucht, wie der Nationalsozialismus und später der deutsche Kommunismus die Oper in den Dienst ideologischer Bestrebungen zu stellen versuchten. Daneben finden sich weitere Experimente in Verbindung mit dem Manierismus, Realismus, Surrealismus, Symbolismus und der *deconstruction*. Damit trat der *Freischütz* in *the age of the producer* (David Littlejohn) ein, d. h. in jene (gegenwärtige) Zeit, die gut bekannte Repertoire-Opern zum Material für die Schöpfungen ehrgeiziger Regisseure degradiert.

Kapitel VI begibt sich auf die Suche nach dem tieferen Sinn des *Freischütz*. Auf welche Art ist diese hervorragende deutsche romantische Oper wesentlich *romantisch*? Unsere Antwort: als Mythos. Wir müssen Herder, Friedrich Schlegel, Novalis, Schelling, Hölderlin und die Gebrüder Grimm beachten, wenn wir die mythische Potenz der Oper richtig beurteilen wollen. Es war Herder, der darauf bestand, daß aller Mythos im Ursprung religiös und ethnisch ist und seinen Ausgang in der Volkskunde hat. Er liefert darum den tiefsten, lebenswichtigen Ausdruck der Nationalidentität. Friedrich Kind erklärte in seinem *Freischützbuch*, daß Herder einer der ertragreichsten Einflüsse seines Lebens war. Sein vielverleumdete Libretto ist, nach den Maßstäben des Volkskundlers Vladimir Propp, in seiner Substanz viel mehr ein Märchen als eine banale Spukerzählung mit *lieto fine*. Weber hatte Kontakte zu den volkskundlichen Bestrebungen und kannte auch Schelling. Zu beachten ist weiter, daß die Gegenaufklärung (wie sie Isaiah Berlin nennt), die sich gegen doktrinären Rationalismus wandte, in Deutschland ihr Zentrum hatte und ein Wiederaufleben des christlichen Mythos beförderte. Sie beeinflusste die oben genannten Schriftsteller stark – und nach unserer Ansicht auch Weber.

Bestimmt ist der *Freischütz* weder eine philosophische noch eine symbolische Oper. Vielmehr spricht er mit der Klarheit und Unmittelbarkeit des Mythos. Die Konfrontation satanischer Dunkelheit gegen göttliches Licht – die wichtigste Grundlage des Mythos – ist für diese Oper ebenso entscheidend wie die christliche Vorsehung. Die Personen sind Modelle der mythischen Klarheit, sie erläutern Qualitäten, die Erich Auerbach (*Mimesis*) homerischen Helden zuschreibt, deren Schicksal *klar definiert* ist, und deren *Gefühle, wenn auch stark, einfach sind und sofort Ausdruck finden*. Der *Freischütz* atmet den Geist eines lebendigen Volksmythos, in Kontrast zu jenen Opern, die eine tote Mythologie thematisieren – wie Spontinis *Olimpie* –, oder jenen, die eine Mythologie unter den Prämissen einer nationalistischen Ideologie auferstehen lassen – etwa Wagners *Ring*-Zyklus.

Das letzte Kapitel erläutert die Musik des *Freischütz* als mythische Evokation. Überdies schlägt es Annäherungsversuche vor, wie ein im Mythos verwurzelter *Freischütz* das heutige Publikum anziehen kann. Künftige Inszenierungen werden zweifellos sein Charisma durch gegenwärtige Mittel der Dramaturgie und Bühnenkunst vergrößern müssen.

Alice und Donald Henderson

Weber-Fest in Darmstadt

Dem Engagement des Pianisten Prof. Peter Schmalfuss ist es zu danken, daß in der Woche vom 1.-8. November 1996 in Darmstadt ein Weber-Fest stattfinden wird. Nach dem bisherigen Stand der Planungen (Februar 1996) werden insgesamt vier Veranstaltungen angeboten:

1.11. Klavierabend in der Orangerie: Prof. Peter Schmalfuss

Es erklingen Werke von Ludwig van Beethoven (Rondo op. 51, 2; Sonate op. 57) und von Carl Maria von Weber (1. Klaviersonate JV 138, *Aufforderung zum Tanze* JV 260, 1. Satz der 2. Klaviersonate JV 199).

3.11. Konzert in der Johannes-Kirche, Leitung: Ute Süss

Carl Maria von Weber: *Missa sancta* Es-Dur; Igor Strawinsky: *Psalmensinfonie*

6.11. Dr. Joachim Veit: Weber und Darmstadt (Vortrag)

8.11. Kammerkonzert in der Orangerie

Carl Maria von Weber: *Grand Duo concertant* JV 204; Trio für Pianoforte, Flöte und Klavier JV 259; Klarinettenquintett JV 182

US

Einladung zur Mitgliederversammlung

Anläßlich des in Darmstadt stattfindenden Carl-Maria-von-Weber-Festes haben wir in der letzten Mitgliederversammlung beschlossen, in diesem Jahr in Darmstadt zu tagen. Unsere Versammlung soll am 2. November um 14.00 Uhr im Vortragssaal des Hessischen Staatsarchivs, Karolinenplatz 3, stattfinden. Zuvor wird für alle bereits anwesenden Mitglieder ein Besuch am Grabe des Abbé Vogler, Webers Lehrer in Wien und Darmstadt, vorgeschlagen, zu welchem uns Herr Prof. Schmalfuss, der Initiator des Weber-Festes, selbst führen will. Herr Dr. Veit hat sich darüber hinaus bereiterklärt, uns in einem Vortrag über "Weber in Darmstadt" zu informieren, da wohl nur die wenigsten Mitglieder die Möglichkeit haben werden, seinen öffentlichen Vortrag am 6. November zu besuchen. Für alle, die schon am Freitag anreisen, besteht zudem die Möglichkeit, das Eröffnungskonzert zu hören. Dazu wäre es gut, Ihre Anmeldung rechtzeitig zu bekommen, da wir für die Gesellschaft Karten bestellen wollen.

Aufmerksam machen möchten wir Sie besonders auf die am 2. November bevorstehende Neuwahl des Vorstandes der Weber-Gesellschaft. Dazu werden Vorschläge der Mitglieder erwartet. Gemäß § 9, Abs. 2 unserer Satzung können Mitglieder, die nicht persönlich an der Abstimmung teilnehmen, andere Mitglieder schriftlich bevollmächtigen, das Stimmrecht für sie auszuüben. Auch Vorschläge für die Kandidaten zur Wahl des Vorstandes können schriftlich eingereicht werden. Sie müssen bis spätestens 2. September 1996 bei der Schriftleitung eingegangen sein; eine eigenhändig unterschriebene Einverständniserklärung des benannten Kandidaten mit kurzem Lebenslauf muß dem Vorschlag beiliegen. Die Schriftleitung prüft die Richtigkeit des Vorschlages und stellt die Originalunterlagen dem Wahlvorstand zur Verfügung. Solche Wahlvorschläge gelten als gleichberechtigt mit den auf der Versammlung mündlich vorgeschlagenen Kandidaten.

US

Weber on tour

Wer bislang noch keine Gelegenheit hatte, sich in Hagen die *Silvana* anzusehen, dem bietet sich in der laufenden Spielzeit noch mehrfach Gelegenheit dazu. Die nächsten Vorstellungen sind am 12. und 20. April geplant. Außerdem soll das Werk im März für die Schallplatte (Marco Polo)

produziert werden, so daß sich wiederum eine schmerzliche Lücke in der Diskographie schließt. Auch von der Bertelsmann-Tochter BMG ist Erfreuliches zu hören: Dort sind Neuproduktionen von *Abu Hassan* und *Preciosa* sowie *Oberon* in Vorbereitung. Überhaupt erfreut sich der *Oberon* neuerdings wieder größerer Beliebtheit. Das Stigma der Unaufführbarkeit, das ihm lange anhaftete, scheint immer weniger Regisseure und Intendanten zu überzeugen. Die Frankfurter Oper wird am 22. Mai ihre halbszenische Aufführung aus der letzten Spielzeit, die ein äußerst positives Echo fand, wiederaufnehmen (weitere Vorstellungen: 24., 26., 29. Mai, 2. Juni). In derselben Textfassung wie in Frankfurt (Martin Mosebach) geht das Werk bei den Sommerfestspielen in Salzburg in Szene (Regie Klaus Metzger, Dirigent: Sylvain Cambreling; Premiere: Kleines Festspielhaus 25. Juli, weitere Vorstellungen: 28., 31. Juli, 2., 6. August). In der nächsten Spielzeit 1996/7 sind Neueinstudierungen in Zürich und Kaiserslautern geplant, letztere in der Regie von Wolfgang Quetes, der schon für die Nürnberger Weber-Trilogie verantwortlich zeichnete, und dem auch die szenische Aufführung der *Silvana* in Hagen – ursprünglich nur konzertant geplant – zu danken ist. Quetes' nächstes Weber-Projekt: *Die drei Pintos* in der Fassung von Gustav Mahler in Bielefeld. Also wieder einige gute Gründe, mit Weber *on tour* zu gehen.

FZ

KURIOSA

Wolfsschlucht allerorten

In der Jähnschen Weberiana-Sammlung finden sich auch etliche Kuriosa, die als amüsante Belege für die Volkstümlichkeit der Werke Webers eine Mitteilung wert sind. So etwa eine Notiz der *Berliner Tribüne* Nr. 99 vom 30. April 1875:

Wolfsschlucht im Abgeordnetenhaus. Der auf der rechten Seite von der Ministerbank gelegenen äußersten Ecke im Abgeordnetenhaus hat man scherzweise den Namen "Wolfsschlucht" beigelegt. Es geht auch, wie die Magd.=Ztg. mitteilt, die Rede im Hause, daß Jeder, der das Bedürfnis habe, einen Augenblick zu schlafen, sich zu dem Ende in jenen äußersten Winkel des Hauses zurückziehe, ein Fall, der neuerdings wohl wiederholt vorgekommen sein muß. Wenigstens deutet der nachfolgende interessante Einfall eines witzigen Mitgliedes des Hauses, der vorgestern vielfach Spaß erregte, darauf hin. In der besagten Ecke fand sich nämlich an der Wand ein großes Placat angeklebt, dessen Inhalt so lautete: "Hier darf nicht geschlafen werden. Nur Mitglieder der Wolfsschlucht dürfen hier schlafen und plaudern."

[Slg. Weberiana Cl. V, Mappe XIX, Abt. 5 A, Mappe 5, Nr. 55 m]

Nur gut, daß das "Wilde Heer" heutiger Parlamentarier solcher Schonplätze nicht mehr bedarf. Schlafende Abgeordnete sieht man bei Übertragungen aus verschiedenen Parlamenten auch an ganz zentralen Orten. Keine falsche Scham also, Schlaf ist gesund!

Der *Gartenlaube* (1869, Nr. 40, S. 642) entnahm Jähns einen Bericht über eine *Freischütz*-Aufführung im Dezember 1854 in Milwaukee/Wisconsin, die deutsche Auswanderer unter der Leitung eines 1849 aus Wien geflohenen Studenten, Johann Balatka, gestalteten:

Kaum war der Plan im Publicum bekannt geworden, da strömten von allem Seiten Freiwillige herbei. Wer nur irgendeine Stimme in der Kehle, ein Instrument im Kasten hatte, wollte mitwirken. Die Seele des Orchesters war ein Sanitätsrath S. aus Berlin, der meisterhaft die Geige

spielte. Das erste Cello strich ein Gelehrter D., jetzt, wenn ich nicht irre, Professor der Astronomie in Zürich. Die erste Flöte blies ein Arzt aus Rastatt. Auf dem Horn quälte sich ein ehemaliger Großhändler H. aus Berlin. Das Fagott blies der Besitzer einer Leimsiederei, der zu jeder Probe von seiner vier englische Meilen entfernten Farm herein wanderte, mit dem schweren Instrument unter dem Arme &c. Trotz allem Feuereifer blieb dem Musikdirector noch eine Riesenarbeit. Für gar manches Instrument fand sich kein Vertreter; da mußte durch andere Mittel der vom Componisten geforderte Effekt erreicht werden.

Die Zusammensetzung eines gemischten Chores, aus theilweise ganz unmusikalischen Elementen, war unendlich schwierig. Selbst einzelne von den Solopartieen mußte Balatka aus seiner Schülerzahl heranbilden. Doch alle Hindernisse wurden überwunden; Liebe zur Sache, Thatkraft und Ausdauer trugen den Sieg davon. [...] Den Landbewohnern war schon lange durch die Tagesblätter der bevorstehende Genuß verkündigt worden; ungeduldig harreten sie auf das große Ereignis. Es war deshalb für sie kein Hinderniß, daß fußtiefer Schnee lag; sie strömten zu hunderten auf schellenklingenden Schlitten mit Weib und Kind nach der Stadt. [...]

Endloser Jubel begrüßte die Ouvertüre, obgleich bei den ersten Accorden im Andante dem unglücklichen Hornbläser, aus Angst und Aufregung, die hohen Töne überschlugen. Die Vorstellung nahm ihren geregelten Fortgang, und jede Nummer steigerte den Enthusiasmus. Mit rührender Theilnahme sah der Zuhörer am papiernen Fenster Agathe den reinen Glanz der goldnen Sterne preisen. Kein Lächeln zeigte sich, als auf den Schuß mit der Freikugel statt des versprochenen Adlers ein unschuldig gemordeter Haushahn herabfiel. Mit andächtigem Grausen erblickte man die pappdeckelnen Schrecken der Wolfsschlucht. Und als, im letzten Act, Max das Feuerrohr versagte, der Schuß nicht fiel und Agathe dennoch in Ohnmacht, Caspar aber tödlich getroffen zu Boden stürzte, da hielt noch immer die Rührung alle Sinne des Hörers

gefangen. Alles Aeufferliche verschwand vor dem Stück Vaterland, das hier in weiter Ferne dem deutschen Herzen vorgezaubert ward. [Slg. Weberiana Cl. V, Mappe XIX, Abt. 5 A, Mappe 2, Nr. 26 a]

Grüße aus der Wolfsschlucht, einer Nürnberger Gastwirtschaft, sandte Max Jähns seinem Vater am 28. August 1885:

Alles in Ordnung! Es wird Dich interessieren, lieber Vater, daß in der hiesigen, trefflich altdeutsch eingerichteten Wirtschaft von Deinhardt in dem, einem Männergesangsvereine gewidmeten Sale eine schöne große Handzeichnung [Wilhelm von] Kaulbachs hängt, welche Lützows Wilde Jagd in einer dahin stürmenden Reitergestalt mit den Zügen Körners darstellt. Leider nicht vervielfältigt. – Es geht uns gut; Maria u. Lili denken am Montag Euerer Einladung zum Kafe zu folgen. Treulichst Euer Max

[Slg. Weberiana Cl. VIII, Heft 2, Nr. 89]



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 bzw. -1321

Redaktion: Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß 22. März 1996

Titel-Gestaltung: Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien

Bildnachweis: S. 1 Lord Menuhin und Hans-Jürgen Freiherr von Weber am 17. Februar 1996 in der Musikhalle Hamburg, Foto Günter Vaut
Staatsbibliothek zu Berlin – PK (S. 8, 25, 33, 92), Hans-Jürgen Freiherr von Weber, Hamburg (S. 27), Privatbesitz Wien (S. 41, 42), Nationalgalerie der Staatlichen Museen PK Berlin (S. 57), Theater Hagen (S. 64, Foto Dietrich Dettmann)
Abb. S. 5 nach Wilhelm Kleefeld, *Carl Maria von Weber*, Bielefeld, Leipzig 1926, S. 87; Abb. S. 58 nach Johannes Werner, *Die Schwestern Bardua*, Leipzig 1929 (nach S. 16)

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

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Bahn AG und des Verlages Schott Musik International.

Mit dem EC nach Prag, auf den Spuren von „Carl Maria von Weber“.

Unternehmen Zukunft
Deutsche Bahn



DB-FV 204/95-A

Wie unser EuroCity, so war auch sein Namensgeber Carl Maria von Weber häufig zwischen Berlin und Prag unterwegs: 1813 wurde er Operndirektor in Prag, 1821 dirigierte er die Uraufführung des „Freischütz“ in Berlin. Allerdings geht der Ortswechsel heute wesentlich schneller und bequemer. Die Bahn bringt Sie täglich und in nur 4.31 Stunden nach Prag. So komfortabel, daß Sie noch am gleichen Tag den Burgberg stürmen können. Nähere Informationen bei allen Fahrkartenausgaben, Reisebüros mit DB-Lizenz oder T-Online *DB#.