

INTERNATIONALE

Carl Maria von Weber

GESELLSCHAFT e.V.

WEBERIANA

Weberiana

Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
Heft 7 (Frühjahr 1998)

ISSN 1434-6206

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 1. März 1998

Titel-Gestaltung: Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien

Bildnachweis: Hans-Jürgen Freiherr von Weber, Hamburg (S. 1); Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (S. 5, 15, 17 links); Frank Ziegler, Berlin (S. 17 rechts, 100); Dr. Ernst Sell, Hilden (S. 23); Staatsoper Unter den Linden, Berlin / Monika Rittershaus (S. 62, 65); Bühnen der Stadt Bielefeld / Fritz Stockmeier (S. 68); Sommerspiele Klosterneuburg (S. 70)

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

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Stadt Marktoberdorf.

VERDIENSTKREUZ AM BANDE FÜR HANS-JÜRGEN FREIHERR VON WEBER

Unser Ehrenvorsitzender, Hans-Jürgen Freiherr von Weber, hatte am 19. Juni 1997 zu einer kleinen Feierstunde in die Aby-Warburg-Bibliothek in Hamburg eingeladen. Im Kreise seiner Familie und in Anwesenheit von Freunden aus Hamburg und der Ferne überreichte ihm der Senator für Wissenschaft und Forschung Prof. Dr. Hajen in Vertretung des Bundespräsidenten das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

Der Vorschlag zu dieser Ehrung war vom Präsidenten des Senats der Freien und Hansestadt Hamburg ausgegangen, gewürdigt werden sollten damit u. a. die vielseitigen Bemühungen des Freiherrn von Weber um Verständnis und Zusammenarbeit zwischen Hamburg und Dresden, bis hin zu einer Städtepartnerschaft. Daß für das Zustandekommen dieser Verbindung einmal mehr die Person Carl Maria von Webers eine bedeutende Rolle spielte, erwähnte Herr von Weber in seiner Dankesrede mit großer Genugtuung. Wenn er auch selbst nie künstlerisch tätig gewesen sei, so war es doch lebenslang sein Anliegen, daß das künstlerische Werk Carl Maria von Webers an dessen letzter Wirkungsstätte in Dresden weiterhin gewürdigt wurde. Dieses kulturelle Engagement bildete einen wichtigen Anknüpfungspunkt, die Beziehungen zwischen Dresden – seinem Geburtsort – und seinem heutigen Wohnort Hamburg zu vertiefen. Mit dem Zustandekommen der bereits 1986 initiierten Partnerschaft der beiden Elbmetropolen erfüllte sich für Freiherrn von Weber ein alter Wunsch.



Trotz seines fortgeschrittenen Alters hat Herr von Weber die Auszeichnung nicht als Beschluß seiner lebenslangen, weltweiten Aktivitäten aufgefaßt, sondern als Ermunterung fortzufahren; das Protokoll unserer letzten Mitgliederversammlung legt davon erneut Zeugnis ab. Wir wünschen Freiherrn von Weber weiterhin Gesundheit und auch im Sinne unserer Gesellschaft Freude und Erfolg bei seinen vielfältigen Aktivitäten.

US

MIT 87 AUF DER SUCHE NACH SPONSOREN

Die mangelnde personelle Ausstattung der Weber-Gesamtausgabe, das Fehlen von Mitteln zur Erwerbung von Drucken, Musikhandschriften oder Briefen, unzureichende Vorsorge beim Auftauchen wichtiger Autographen im Auktionshandel, Ebbe in der Kasse, wenn es heißt, anspruchsvolle wissenschaftliche Tagungen zu organisieren – diese und viele andere Mängel führten und führen wiederholt zu Klagen über die Finanzsituation der Weber-Ausgabe, aber auch der Weber-Gesellschaft, die diese Vorhaben unterstützen möchte. Wünschenswert wäre es auch, zu den Mitgliederversammlungen häufiger ähnlich anspruchsvolle Konzerte organisieren zu können, wie kürzlich beim Berliner Treffen. Obwohl es bislang eine Reihe von kleineren Spenden für konkrete Maßnahmen – etwa den Computer-Arbeitsplatz von Frau Bartlitz oder den Druck der Weberiana-Hefte – gegeben hat (und wir dafür allen Spendern außerordentlich dankbar sind), bedarf es für die genannten Projekte doch der Spendenbereitschaft jenseits solcher eher privater Initiativen. Hilfe in der Not kam wieder einmal von unserem rührigen Ehrenpräsidenten Hans-Jürgen Freiherr von Weber, der seinen lange verdienten Ruhestand nicht sehr wörtlich nimmt, sondern trotz seines hohen Alters nach wie vor tatkräftig um die Förderung des Weberprojekts bemüht ist. So erklärte er sich bereit, mit seinem Namen bei möglichen Sponsoren des In- und Auslandes zu werben und sandte bisher schon eine ganze Reihe von Bittbriefen in alle Welt – wie just kurz vor Redaktionsschluß der Weberiana zu hören war, bereits mit ersten Erfolgen. Hoffen wir, daß es ihm gelingt, vielleicht ein Industrieunternehmen, eine Bank oder einen der großen „Stars“ längerfristig für die Ziele der Weber-Gesellschaft zu interessieren und damit dem Fortkommen der Ausgabe „Beine“ zu machen. Im Namen aller Mitglieder und im Namen der Weber-Gesamtausgabe an dieser Stelle ein ganz herzliches Dankeschön an Herrn von Weber für seinen unermüdlichen Einsatz!

JV

SPENDENAUFTRUF

In der letzten Mitgliederversammlung wurde erneut beklagt, daß die Gesellschaft aufgrund ihrer niedrigen Mitgliedsbeiträge nicht über ein finanzielles Polster verfüge, um angesichts der ständig steigenden Preise auf dem Autographenmarkt schnell reagieren und besonders wichtige Quellen für die Arbeit an der Gesamtausgabe durch Ankauf sichern zu können. Solche Erwerbungen könnten – wie es die Mendelssohn-Gesellschaft seit Jahren praktiziert – als Depositum in der Staatsbibliothek benutzbar aufbewahrt werden.

Herr von Weber hat – wie berichtet – Ende vorigen Jahres eine Sponsoren-Briefaktion begonnen, die bereits erste Früchte getragen hat. Bei der Einrichtung des neuen Spendenkontos bei der Commerzbank Hamburg-Blankenese (BLZ 200 400 00, Kto.-Nr. 333 331 700) zahlte er als „Einstand“ den Betrag von 100,- DM ein; die Vorstandsmitglieder folgten seinem Beispiel. Herr Reisner spendete zudem während der letzten Mitgliederversammlung spontan 320,- DM für eine dringend notwendige Computer-Aufrüstung in unserer Geschäftsstelle.

Wir würden uns sehr freuen, wenn Sie unser Anliegen durch eine Geldspende unterstützen würden. Die Gelder sollen, wie bereits erwähnt, zum Erwerb von Autographen, Handschriften und frühen Drucken von Weber und Umfeld verwendet werden, worüber jeweils in unserem Mitteilungsblatt berichtet wird.

Im voraus vielen Dank!

Der Vorstand

INHALT

Vorbemerkung	4
Weber lebenslänglich: Friedrich Wilhelm Jähns (2.01.1809 – 8.08.1888) Versuch eines Porträts von Eveline Bartlitz	4
Frank Ziegler: Ein vergessener Komponist – Friedrich Wilhelm Jähns	18
Notizen und Arbeitsberichte	
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold (Berichte von Eveline Bartlitz, Dagmar Beck, Joachim Veit und Frank Ziegler)	44
Continental Opera Transformed: Sir Henry Bishop's Adaptations for the English- language London Stage, 1814-33, with a Case Study of <i>Der Freischütz</i> , 1824. (Dissertationsvorhaben von Christina Fuhrmann)	54
Rühstädt – Störche – Weber? (von Eveline Bartlitz)	55
Aufführungsberichte	
Martin Bott: Schützenfest mit Schlachteplatte. Ein kleiner Pressespiegel zu den <i>Freischütz</i> -Premieren 1997	57
Frank Ziegler: Grüne Hölle (<i>Freischütz</i> an der Staatsoper Berlin)	61
Klaus Henning Oelmann: Der Wald sei bei uns (<i>Freischütz</i> in Berlin)	63
Frank Ziegler: Sechs Pintos – drei zuviel (<i>Die drei Pintos</i> in Wien und Bielefeld)	66
Frank Ziegler: Ein schräger Abend (<i>Abu Hassan</i> in Klosterneuburg)	69
Joachim Veit: Wielands Wiedererweckung (<i>Oberon</i> in Kaiserslautern)	71
Tonträgerneuerscheinungen (Frank Ziegler)	73
Mitteilungen aus der Gesellschaft (von Eveline Bartlitz, Ute Schwab, Alfred Haack, Joachim Veit und Frank Ziegler)	82
Die Entstehung und Aktivitäten der Gustav Mahler Vereinigung Hamburg e. V. (Georg Borchardt)	93
Ein Bummel über die Friedhöfe vor dem Halleschen Tor in Berlin (Frank Ziegler)	97

Vorbemerkung

1998 jährt sich zum 110. Male der Todestag von Friedrich Wilhelm Jähns; im kommenden Jahr können wir seinen 190. Geburtstag begehen – zugegeben, es sind etwas „krumme“ Jubiläen, doch es ist an der Zeit, sich des ersten bedeutenden Weber-Forschers zu erinnern. Die moderne Weber-Forschung, speziell die neue Weber-Gesamtausgabe, baut auf den Vorarbeiten von Jähns auf; ohne seine beispiellose Weberiana-Sammlung wären viele Informationen zu Weber und wohl auch etliche seiner Werke heute verloren. Doch seine Forschungen waren für den Königlich preussischen Musikdirektor „nur“ Hobby – seine Tätigkeit als Gesanglehrer, Komponist, Sänger und Chorleiter ist daneben fast völlig in Vergessenheit geraten. Darum sind Jähns in diesem Heft das biographische *Porträt* und ein ergänzender Beitrag gewidmet: eine Zusammenstellung seiner Kompositionen. Im Herbst soll voraussichtlich eine Sondernummer unseres Mitteilungsblattes erscheinen, daß sich dann ausschließlich mit Jähns beschäftigt – interessantes Material dafür lieferte die Auswertung der bislang unbearbeiteten Teile des Jähns-Nachlasses in der Staatsbibliothek.

FZ

WEBER LEBENSLÄNGLICH: FRIEDRICH WILHELM JÄHNS (2. Januar 1809 – 8. August 1888)

Versuch eines Porträts von Eveline Bartlitz, Berlin

Eine außergewöhnliche Persönlichkeit war Friedrich Wilhelm Jähns. Von hohem Wuchs und stattlicher Gestalt war er auch äußerlich anziehend und deshalb verehrt und umschwärmt von den Damen der Gesellschaft. Seine vielseitige Begabung und umfassende Bildung bewirkte, daß er ebenso als hervorragender Sänger (zuerst Knabensopran, später Baßbariton) wie als gewandter Pianist und Begleiter geschätzt, als Gesangspädagoge gesucht und als Komponist und Chordirigent erfolgreich war. Er war außerdem ein anerkannter Musikschriftsteller, akribischer Weber-Forscher, eifriger Arrangeur und Herausgeber Weberscher Werke¹, begeisterter Autographensammler, treusorgender Ehemann und Familienvater, aufrichtiger Freund und nicht zuletzt ein leidenschaftlicher Briefschreiber, nicht nur aus Notwendigkeit, sondern aus Neigung. Über 1000 Briefe von bzw. an Jähns haben sich allein in seinem Nachlaß in der Berliner Staatsbibliothek erhalten, überwiegend sein „Lebensthema“ Weber betreffend. Man darf den Gesamtumfang seiner Korrespondenz demnach wenigstens mit 3000 ansetzen. Doch die Briefe, übrigens in wunderschöner, gut lesbarer Schrift, bilden nur die „Spitze des Eisberges“. Eine weit größere Anzahl beschriebener Notenblätter sowie das kalligraphische Meisterwerk seines Weberiana-Kataloges² sind überliefert. Angesichts so verschiedenartiger künstlerischer und wissenschaftli-

¹ Die heutige Weberforschung schätzt diese Tätigkeit kritisch ein, u. a. wegen vieler Fehler und Flüchtigkeiten. Die Edition der *Freischütz*-Partitur (1849) stieß schon zu seiner Zeit auf Kritik. Der Stecher drängte, Jähns blieben oft nur die Nachtstunden für diese Korrektur-Arbeiten. Der Sohn kommentierte: die Ausgabe enthielt gar manche Ungenauigkeit, eine Strafe dafür, daß Vater in seinem rastlosen Durst nach Eindrücken sich während der Korrektur immer noch von Mutter hatte vorlesen lassen (vgl. Anm. 4, MJ S. 334).

² Staatsbibliothek zu Berlin - PK (im folgenden D-B), Mus. ms. theor. Kat. 840



Friedrich Wilhelm Jähns
Zeichung von Alexander von Weber (1841)

cher Arbeitsfelder mutet diese schöpferische Leistung selbst bei einem fast acht Jahrzehnte währenden Leben wie ein kaum zu bewältigendes Übermaß an, zu erreichen nur durch hohe Arbeitsintensität, unermüdlichen Fleiß und Ausdauer, eiserne Disziplin und beharrliches Verfolgen des gesteckten Ziels. Diese Eigenschaften teilte Jähns mit vielen seiner gelehrten Zeitgenossen, denkt man nur an Musikforscher und -sammler wie Robert Eitner, Ludwig Landsberg, Wilhelm Tappert, Wilhelm Teschner oder Karl von Winterfeld. Deren Leistungen können wir Nachgeborenen nur staunend und respektvoll bewundern.

Jähns war ein faszinierender, allerdings auch dominierender und keineswegs unproblematischer Mensch. Großen Stimmungsschwankungen unterworfen, war er reizbar und verletzlich. Konnte er seine Meinung nicht durchsetzen, so schockierte er seine Umgebung mit Zornausbrüchen und Streitsucht, war aber auch immer wieder versöhnungsbereit. Pessimismus gehörte zu seinen unglückseligen Charakterzügen, und Humor und Späßen konnte er allenfalls in jungen Jahren etwas abgewinnen; er wird stets als sehr ernst geschildert.

Der gebürtige Berliner (geboren in der Friedrichstraße Nr. 193) blieb sein Leben lang seiner Vaterstadt treu. Seine in der Friedrichstadt (heute im Stadtbezirk Mitte) gelegenen Wohnungen – Mohrenstraße 45 und 42, Spittelbrücke 3, Krausenstraße 62 und Markgrafensstraße 24 – fielen sämtlich dem Bauboom der Gründerzeit bzw. den Zerstörungen des letzten Krieges zum Opfer. Das nahegelegene Potsdam war ihm liebstes Ausflugsziel. Seine letzte Ruhe fand er auf dem Jerusalemer Kirchhof an der Baruther Straße; die Grabstätte ist der letzte Erinnerungsort an den Nestor der Weber-Forschung³.

Die wichtigste Informationsquelle über sein Leben stellt das *Familiengemälde* seines ältesten Sohnes, des bedeutenden Militärhistorikers Oberstleutnant Dr. h. c. Max Jähns (1837-1900) dar⁴, das leider mit September 1860 (nach der Silberhochzeit der Eltern und der Rückkehr des Sohnes nach Berlin) abbricht. Im Nachwort des 1906 als Privatdruck erschienenen Buches, das u. a. zahlreiche Zitate aus heute verschollenen Briefen von Caroline und Max Maria von Weber sowie weitere Belege zur Freundschaft der Familien von Weber und Jähns enthält, bemerkt der Herausgeber, daß der Verfasser bis 1897 an dem Manuskript gearbeitet habe. Aus emotionalen Gründen sah er sich bedauerlicherweise außerstande, die Familienchronik zu beenden. Ansonsten ist die Sekundärliteratur über Jähns recht spärlich. Zusätzliche Informationen gewähren zwei zu seinen Lebzeiten erschienene ausführliche Lexikonartikel: einer von dem von Jähns sehr geschätzten Hermann Mendel (1875) sowie derjenige von Robert Musiol in der 10. Auflage des Schubertshchen Lexikons (1877), den Jähns mit Auskünften begleitete; hinzu kommt der Nachruf von A. von Emmenstein⁵.

³ Heiko Schwichtenberg vom Sender *Radio Kultur – SFB/ORB* würdigte in der Sendereihe *Kontrapunkte* am 31.1.1998 unter dem Thema *Spaziergang über Berliner Friedhöfe*, Teil 2, Jähns mit Wort und Musik.

⁴ Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, als Ms. gedr., Dresden 1906, 799 S. (im folgenden: MJ)

⁵ Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin, Bd. 5 (1875), S. 352-354; Julius Schubertsh, *Musikalisches Conversations-Lexikon ...*, 10., verm. und verb. Aufl. bearb. von Robert Musiol, Leipzig 1877, S. 210-211; A. von Emmenstein, *Friedrich Wilhelm Jähns*, in: *Der Chorgesang*, Jg. 4, Nr. 1 (1. Oktober 1888), S. 1-4; Erwähnung findet Jähns auch in der biographischen Skizze von Karl Koetschau in: Max Jähns, *Geschichtliche Aufsätze*, Berlin 1903, S. 9-75; aus neuerer Zeit: Wilhelm Virneisel, *Friedrich Wilhelm Jähns*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 6, Kassel 1957, Sp. 1657-1660

Besonders wertvoll sind daneben briefliche Zeugnisse; sie liegen in reichem Maße vor, z. B. in dem geschlossen erhaltenen Briefwechsel mit dem Kantor und Musiklehrer Robert Musiol (1846-1903)⁶, der in einem kleinen Flecken in der damaligen preußischen Provinz Posen lebte. Von den insgesamt 291 erhaltenen Briefen aus den Jahren 1876-1888 schrieb Jähns knapp 150. War der Briefwechsel in den ersten Jahren äußerst intensiv (1877 schreibt Jähns 28 Briefe, darunter einen 26 Seiten umfassenden!), so ging er 1884 auf gerade einen Brief zurück. Ursache war die Verschlechterung des Gesundheitszustandes in den letzten Lebensjahren; Jähns plagten Rheuma, Doppelsichtigkeit, Schreibkrampf und besonders Bronchialasthma, das schließlich zum Tode führte. Themen des Briefwechsels mit Musiol, den er im Laufe der Korrespondenz zu einem Weber-Verehrer „erzog“, waren neben Weber auch eigene Kompositionen von Jähns sowie persönliche Mitteilungen und Erinnerungen, die es ermöglichen, über die Aussagen von Max Jähns hinaus, den alternden Künstler und Gelehrten in seinen letzten zwölf Lebensjahren zu begleiten.

Den Lebensweg nachzuzeichnen ist Zweck und Anliegen dieses Versuches. Äußerer Anlaß ist der 110. Todestag des großen Weber-Freundes, der am 8.8.1888 in Berlin starb – ein merkwürdiges Phänomen, war die Zahl acht doch von besonderer Bedeutung in seinem Leben⁷.

Als Jähns am 2. Januar 1809 in der Friedrichstraße 193 das Licht der Welt erblickte, brach für Carl Maria von Weber gerade dessen dunkelstes Jahr in Stuttgart an, aus dem er zwar gedemütigt und verbannt, aber innerlich gefestigt und geläutert zu neuen Ufern aufbrach.

Der kleine Friedrich Wilhelm wurde in eine achtbare, aus Friesland stammende Handwerkerfamilie hineingeboren. Der Vater Johann Christoph Jähns (1766-1833) war in zweiter Generation Uhrmachermeister und fertigte auch Walzen für Spieluhren. Die Mutter Dorothea Sophia, geb. Koch (1767-1833), gab ihren drei Söhnen eine besondere Liebe und das Interesse für die Literatur mit auf den Lebensweg. Der Knabe war ein Nachkömmling (die Mutter war bei seiner Geburt bereits 42 Jahre alt), 16 Jahre jünger als sein ältester, überlebte er seine beiden Brüder. Die Eltern, die eine überaus glückliche Ehe führten, lebten in armseligen Verhältnissen; die Sorge um das tägliche Brot bestimmte ihr Leben. Vater Jähns war, wie später auch sein jüngster Sohn, glühender Patriot und nannte ihn daher nach König Friedrich Wilhelm III. Keinen Geringeren als den preußischen Offizier Ferdinand von Schill gewann er als Paten, der ein paar Monate später im Freiheitskampf gegen die Franzosen in Stralsund fiel.

Die musikalische Begabung von Jähns wurde früh erkannt. Während der Schulzeit erhielt er Klavierunterricht bei Charles Detroit, sein schöner Knabensopran wurde entdeckt, und als Elfjähriger sang er bereits – ohne entsprechende Ausbildung – im Königlichen Opernchor mit. Künstler machten den Intendanten Karl Graf von Brühl auf den jungen Sänger aufmerksam. Der Einblick in die faszinierende Theaterwelt begeisterte den Jungen, seine schulischen Leistungen verschlechterten sich angesichts der Verpflichtungen allerdings merklich, so daß sich die Eltern nicht nur zu einem Wechsel vom Werderschen Gymnasium zum Grauen Kloster genötigt sahen, sondern ihren Sohn auch veranlaßten, seine Mitwirkung im Chor aufzugeben (Brühl gewährte

⁶ Die Königliche Bibliothek zu Berlin erwarb diese Korrespondenz am 25. März 1892.

⁷ Ende 1854 schreibt Jähns an seinen Sohn Max nach dessen bestandenen Fähnrichsexamen: *Dein Brief Nr. 8 mußte es sein, der uns die gute Nachricht brachte; das war mein Aberglaube, und er hat mich nicht betrogen. Acht hat mich eigentlich noch nie getäuscht ...* (MJ S. 444).

ihm aber weiterhin freien Zutritt zu Theater und Konzert)⁸. Ihre Entscheidung war in diesem Falle richtig, denn Lerneifer und Ehrgeiz stellten sich bei Friedrich Wilhelm bald wieder ein; Musik- und Schauspielunterricht liefen nebenher. Am Grauen Kloster erhielt er seinen ersten Gesangunterricht beim dortigen Lehrer und späteren Direktor der Sing-Akademie Eduard Grell (1800-1886). Der Vater schaffte ein Klavier an⁹, und Jähns versuchte sich an ersten eigenen Kompositionen.

Dann nahte für ihn der Tag der Tage: am 13. Mai 1821 sah er Carl Maria von Weber erstmals im Konzert. Später reflektierte er dieses große Ereignis in Webers Tagebuch. Unter Webers Notiz d: *13t Sonntag. im Konzert von Tausch die Variat p: Clarinette und Pf: gespielt* findet sich mit Bleistift die Eintragung von Jähns: *dabei sah ich Weber zum ersten Mal. Unvergeßlich!!! Es war im Vormittagsconcert im herrlichen Concertsaale des neuen Schauspielhauses bei schönstem Wetter. F. W. J¹⁰*. Vom 23. Mai ab durfte er an den Freischütz-Proben teilnehmen. Der Vater schenkte ihm eine Eintrittskarte (auf der Galerie) zur Premiere am 21. Juni. Schon damals gelobte der Zwölfjährige: sollte er je einen Sohn haben, würde er ihn Max nennen. Der unauslöschliche Eindruck, den der künstlerisch so aufnahmebereite Knabe an jenem Abend empfang, prägte sein späteres Leben, obwohl er Weber nie persönlich kennenlernen sollte.

Jähns ging Neujahr 1826 von Obertertia ab¹¹, führte seine Schauspiel-Ausbildung bei Friedrich Wilhelm Lemm (1783-1837) weiter und nahm gleichzeitig Gesangunterricht bei den Opernsängern Heinrich Stümer (1789-1857), Heinrich Blume (1788-1856) und Karl Adam Bader (1789-1870). Klavierlektionen und Unterweisungen in der Musiktheorie erteilte Louis Horzizki (1798-1829), Kammermusiker in der Königlichen Kapelle, der die Flöte und das Klavier in gleicher Weise meisterlich beherrschte, leider aber durch seinen frühen Tod Jähns nicht sehr lange unterrichten konnte. Als Schauspieler trat Jähns (zwischen 1826 und 1830) gelegentlich in Aufführungen der privaten Theatergesellschaft Urania in der Kommandantenstraße (gegründet 1792) auf, zu der Jahre zuvor auch Johann Gottlieb und Sophie Charlotte Lortzing gehört hatten. Bald erkannte Jähns allerdings, daß die Schauspielerei kein Lebensberuf für ihn sein könnte. Das Auswendiglernen fiel ihm schwer; zudem stellte sich erster Erfolg als Komponist ein. Der Musikverleger Logier sagte zu, sein erstes Liederheft, drei Gesänge für eine Baßstimme (Carl Friedrich Zelter zugeeignet), zu drucken. Ludwig Rellstab widmete den

⁸ Die Grundschulzeit verbrachte Jähns in der Privatschule von Dr. Siegmund Arndt in der Kronenstraße, dort wurde auch die Begabung zu seiner selten schönen Schrift gefördert.

⁹ 1838 kaufte Jähns bei dem Berliner Klavierbauer und Hoflieferanten Christian Heinrich Kisting, der auch mit Weber befreundet gewesen war, einen Hammerflügel, den er bis zum Frühherbst 1870 gespielt hat, und der 1888 von seinem Sohn Reinhart dem Germanischen Museum in Nürnberg gestiftet worden ist (Inventar-Nr. MI 275). Das Instrument fiel den Bombenangriffen auf Nürnberg im Zweiten Weltkrieg zum Opfer (nach freundlicher Mitteilung von Dr. Frank Bär, Nürnberg). Der Nachfolger des Kistingschen Flügels wurde ein Bechstein, den Jähns sehr geliebt hat.

¹⁰ D-B, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1, Jg. 1821, S. 24

¹¹ Jähns trat am 17. März 1824 in Groß(Ober)quarta des Grauen Klosters ein. Bei seinem Abgang aus Groß(Ober)tertia Neujahr 1826 wurde der Vermerk in der Schülerliste gemacht: *Widmet sich der Tonkunst* (Landes- u. Zentralbibliothek: Berliner Stadtbibliothek, Sammlungen Graues Kloster, Matrikel Bd. 5 (1822-1833), S. 80/81 (nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Peter P. Rohrlach).

Liedern eine freundliche Kritik¹² – das gab Jähns den letzten Anstoß, der Bühne ade zu sagen und sich ganz der Musik zu widmen.

Daneben galt sein Interesse den großen Meisterwerken der Dichtung, insonderheit Torquato Tasso und dessen *Gerusalemme liberata*. Tasso war ihm zeitlebens neben Schiller Lieblingsdichter. Der Sohn Max Jähns meinte hier eine Seelenverwandschaft feststellen zu können und zeichnet mit seiner Begründung ein interessantes Charakterbild des Vaters (MJ S. 39): *Ihre Naturen standen sich sehr nahe: beides hinreißende, fesselnde Persönlichkeiten; bei beiden dieselbe musikalische Grundstimmung der Seele, dasselbe Helldunkel, die gleiche Fähigkeit andauernder Begeisterung für ein leidenschaftlich ergriffenes Ideal, verhängnisvoll verbunden mit dem gebieterischen Anspruch, die eigene Anschauung, ja die eigene Stimmung von seiner ganzen Umgebung anerkannt zu sehen, und daher bei beiden, sobald nicht alles, alles zugegeben wurde, der jähe Umschlag hingebender Liebe und zartester Vorempfindung in argwöhnisches Mißtrauen oder lodernden Zorn. Wie oft habe ich bei Goethes Tasso an meinen Vater denken müssen!*

Jähns betätigte sich nun (ab 1829) als Konzert-Sänger und Pianist, und schon als Zwanzigjähriger hatte er Gesang- und Klavierschüler. Er wurde Mitglied der Sing-Akademie und beschäftigte sich mit wachsender Hingabe mit Webers Musik, aber auch mit den Dichtungen Schillers und der Architektur Schinkels. Außerdem begann er, das Violinspiel zu erlernen und trieb italienische Sprachstudien. Er schrieb Tagebuch – leider ist es verschollen –, führte die Aufzeichnungen allerdings nur sporadisch fort¹³. 1829 schenkte ihm Christian Gottfried Körner ein autographes Gedicht seines Sohnes Theodor, dem sich später noch eine Handzeichnung Goethes zugesellte. Das war der Grundstock für seine später gleichermaßen großartige wie umfangreiche Autographensammlung, die in den besten Zeiten 2000 Stücke zählte und sowohl Musik als auch Literatur einschloß.

Ende August des gleichen Jahres reiste Jähns erstmalig nach Dresden – ein Ziel, das ihn schon lange angezogen hatte. Die ersten Tage waren Ausflügen in die schöne Umgebung gewidmet, am 30. August besuchte er den Hofkapellmeister Carl Gottlieb Reißiger, der ihm ein Empfehlungsschreiben für Caroline von Weber gab. Allein ging er am nächsten Tag zum Hosterwitzer Winzerhäuschen, in dem Weber mehrere Sommer mit seiner Familie verbracht hatte, und spazierte auch schon am Wohnhaus von Caroline in der Waisenhausgasse vorüber, sie und die beiden Knaben (sieben und vier Jahre alt) von ferne beobachtend. *Endlich am 1. September unternimmt er [...] den Besuch bei Carl Marias Witwe. [...] Wilhelm traf sie nicht daheim; er plauderte aber mit den Kindern im Garten, wurde von ihnen ins Zimmer geleitet und steckte sein Gedicht an Hosterwitz in ein kleines Füllhorn über dem Sofa. Da erschien Frau von Weber, begrüßte ihn sehr gütig, und alsbald ergab sich ein Gespräch über Carl Maria, das beide tieferregte. Zwei Tage später wiederholte Wilhelm seinen Besuch und fand sich unendlich beglückt, als Frau Caroline ihn mit dem Bruchstück einer Handschrift Webers aus der Kantate „Der erste Ton“ beschenkte*¹⁴ (MJ S. 44). Damit begann seine lebenslange Leidenschaft für das Sammeln von Weberiana, die Caroline im Laufe der Zeit noch durch viele Gaben unterstützte.

¹² *Iris im Gebiete der Tonkunst*. Red. von L. Rellstab, Jg. 1, Nr. 11 (11. Juni 1830)

¹³ Hingegen führte er seine heute leider ebenfalls verschollenen Reisetagebücher konsequent von 1829 bis 1886 (vgl. MJ S. 227, Anm. 1).

¹⁴ D-B, Weberiana Cl. I, 25

Über diesen ersten Besuch bei Caroline von Weber existiert ein Briefzeugnis, das der Weber-Forschung bislang unbekannt war, und dessen Inhalt uns in Erstaunen setzt. Fast 48 Jahre nach dem Dresden-Aufenthalt, am 2. April 1877, unterrichtet Jähns seinen Freund Musiol über eine Passage im Tagebuch Webers und fährt fort: *seine Tagebücher zu verbrennen hatte er für den Fall seines Todes angeordnet. 3 Jahre nach demselben hatten diese kostbaren Reliquien in Gefahr geschwebt in der vorgeschriebenen Weise vernichtet zu werden. Da wurde ich durch Reissiger bei Weber's Wittwe eingeführt, u. nun kam die Sache zur Sprache, u. nur auf mein inständiges Bitten u. Flehen, ja Beschwören, wurde das Damokles-Schwert abgelenkt. Erst etwas später, als ich zum 1sten Mal mit meiner Frau bei ihr war und wo wir Drei uns zu dem engsten Freundschaftsbunde zusammenschlossen, erst da las ich die Tagebücher und sah welch' einem Schatz für die Kunstgeschichte der Untergang gedroht hatte. W's Wittwe war in der ersten Zeit so tief gebeugt durch seinen Tod, daß alles, was von seinen Papieren vorhanden war, mit schmerz erfüllter, angstvollster Scheu von ihr gemieden wurde; kaum daß sie ein Blatt von ihm berühren mochte; immer wurde der unermeßliche Schmerz aufs Neue wach gerufen, daß sie oft in die traurigsten körperlichen Erschütterungen verfiel. So blieb alles lange Zeit unberührt – bis ich zu rechter Zeit kam. An meiner Liebe zu dem Verlorenen gewann die ihrige die richtige nothwendige Kraft, seinem Andenken den Schatz zu retten. – Und wie einfach, wie schmucklos sind diese Tagebücher, wie unglaublich knapp u. doch so inhaltsvoll sind sie! Freilich werden sie wohl über Menschenalter hinaus noch von einer Veröffentlichung zurückgehalten – aber später dennoch nicht dafür verloren sein, wenigstens nicht ganz.*

1830 kam Jähns in Berührung mit der Berliner Familie Tannhäuser, deren Oberhaupt, Johann Gottlieb, musikalisch sehr begabt, mit seinem Onkel eine Wachsfabrik führte. Anlaß der Begegnung waren die Vorbereitungen zu einer geplanten Privataufführung der *Euryanthe*, auf die Jähns aufmerksam gemacht worden war. Aus diesem Treffen erwuchs eine lebenslange Freundschaft mit der Familie. Die Enkelin Marie (Tochter des dritten Sohnes) wurde später die Ehefrau von Max Jähns. Friedrich Wilhelm fand in der ältesten Tochter Julie seine erste große Liebe, der er später allerdings zugunsten eines Rittergutsbesitzers entsagen mußte. Im Umkreis der Tannhäuser lernte Jähns eine Reihe von Persönlichkeiten kennen, die ihm treue Freunde wurden, allen voran der damalige Adjutant des Kadetten-Korps, Leutnant Adolf Borbstädt (1803-1873), ein erfolgreicher Offizier und späterer Militärhistoriker, der ihm und seiner Familie bis zum Tode verbunden blieb und den er hoch schätzte.

Ein im Wortsinne merkwürdiger Tag wurde für Jähns der 21. Mai 1831. Erstmals betrat er anläßlich des 45. Geburtstages von Karl Friedrich von Klöden (1786-1856) als Ständchensänger dessen Haus, nicht ahnend, daß jener in vier Jahren sein Schwiegervater werden würde. Klöden war ein hervorragender Gelehrter, der sich als Autodidakt aus kleinen Verhältnissen emporgearbeitet hatte und ein ebenso bedeutender wie beliebter Pädagoge und Wissenschaftler wurde. Er gründete die erste Gewerbeschule auf preußischem Boden in der Berliner Niederwallstraße und schrieb eine Fülle von Abhandlungen und Büchern zur Geographie, Mineralogie, Astronomie und Geschichte. Seine damals 15jährige Tochter, Ida von Klöden, beschrieb den Besuch von Jähns in einem Brief an eine Freundin so: *Die Sänger waren: Herr Girschner, den Du von früher her kennst, Herr Lengerich, der eigentlich nur zur Hilfe mitgenommen war, dann unser Nachbar Herr Voigt und endlich ein gewisser Herr Jähns, ein äußerst interessanter Mensch. Der Eindruck, den ihr der ganzen Gesellschaft unerwarteter, so schön ausgeführter Gesang hervorbrachte, war unbeschreiblich [...]. Nun aber laß mich Dir den Herrn schildern, von dem ich hoffe, daß er recht oft mit uns zusammensein wird, nämlich Herrn Jähns. Doch wie soll ich*

ihn beschreiben!? [...] Schon sein Äußeres ist von der Art, daß es Zutrauen einflößt und Neigung erweckt. Ein Jüngling im vollen Sinn des Wortes, wohlgebaut, schlank, eher ein wenig zu groß, bescheiden ohne ängstlich, zutraulich ohne zudringend zu sein (MJ S. 92). Ida hatte also Feuer gefangen, doch Jähns dachte zu der Zeit durchaus nicht an eine Trennung von seiner Julie Tannhäuser; diese erfolgte erst ein halbes Jahr später. Trotzdem war er von nun an häufig Gast bei Klödens, Ida und ihre Schwester Mathilde wurden seine Gesangsschülerinnen. In den gesellschaftlichen Zirkeln der Familie Klöden lernte Jähns wieder neue, für ihn wichtige Gelehrte kennen, u. a. den langjährigen Weber-Freund Prof. Hinrich Lichtenstein, der ihm bereitwillig seine Weber-Briefe lieh.

Jähns wurde nach und nach in die Salons des Großbürgertums und Adels eingeführt und lernte die bedeutendsten Persönlichkeiten des Berliner Kultur- und Geisteslebens kennen. Er wirkte bei Soireen als Sänger und Pianist mit, daneben als Arrangeur von Lebenden Bildern oder Melodramen, wie sie damals in diesen Kreisen *en vogue* waren. Im April 1831 hatte er dem Fürsten Anton von Radziwill (1775-1833), einem ausgezeichneten Dilettanten auf dem Violoncello, der vor allem durch seine Schauspielmusik zu *Faust* bekannt war (auch Weber war bei ihm wiederholt zu Gast), sein Cello-Duo geschickt. Er wurde sogleich eingeladen und musizierte gemeinsam mit dem Fürsten. *Mit Zagen ging ich an mein Duo, doch der Fürst spielte es hinreißend*, notierte Jähns im Tagebuch (MJ S. 63). Im Mai soupierte er erneut bei dem gastfreien, das musikalische Berlin um sich versammelnden Mäzen und wurde dort mit den großen Architekten Karl Friedrich Schinkel und Leo Klenze sowie mit Wilhelm Graf von Redern bekannt. Auch die Töchter Schinkels wurden seine Gesangsschülerinnen. An einem dieser Abende sang Jähns die Sarastro-Arie aus der *Zauberflöte*, der anwesende Generalmusikdirektor der Königlichen Schauspiele Gaspare Spontini wollte ihn daraufhin umgehend an die Oper engagieren. Doch Jähns blieb standhaft bei seinem einmal gefaßten Entschluß, der Bühne zu entsagen, obwohl er von verschiedenen Seiten bedrängt wurde, die Bühnenlaufbahn fortzusetzen. Am 28. August 1831 musizierte er erstmals im Hause Mendelssohn, sang zu aller Begeisterung Bach und führte später dort auch eigene Kompositionen auf. Am 10. Todestag Webers (5. Juni 1836) führte Jähns im Salon des ihm befreundeten Tabakhändlers Ferdinand Wilhelm Ermeler in der Breiten Straße 11 die *Euryanthe* auf. Er hatte die Oper einstudiert, spielte den Klavierpart und sang die Rolle des Lysiart!

Die dreißiger Jahre brachten Jähns ein Übermaß an Unterrichtstätigkeit (manchen Tag zehn Stunden), im Laufe seines Lebens gab er über 900 Schülern Privatunterricht. Seine Tätigkeit als Gesanglehrer reflektierte Jähns in einem Brief vom 28. August 1877 an den damals 31jährigen Musiol so: *Als ich so alt war wie Sie – o Gott – wie beklommen war mein Herz, wenn ich in die ferne Zukunft sah, obschon eine angenehmste Gegenwart mir jene als günstig hinstellen wohl berechtigt war. Noch jetzt, lieber Freund, zieht sich mir das Herz zusammen, wenn ich an jene ruhelose, bange Zeit denke – u. doch war ich schon neben Curschmann¹⁵, ich möchte sagen trotz diesem, Erster Gesanglehrer in Berlin; doch er war reich u. ich arm¹⁶; so rivalisierte er mich nicht hinab, sondern unterrichtete zu 1 Ducaten nur Talente. Das konnte er als sehr wohlhabender Mann wohl; ich mußte freilich vom Ducaten den Blick lassen [Jähns*

¹⁵ Karl Friedrich Curschmann (1805-1841)

¹⁶ Ida Jähns schrieb 1855 in einem Brief an Borbstädt: *Der liebe Gott verteilt seine Güter ungleich, und wenn er uns auch nicht Geld und Gut gegeben hat, so hat er uns doch reich beschenkt mit wahren Freunden, und das ist am Ende mehr wert als Vermögen, das einem genommen werden kann* (MJ S. 471).

nahm 1 bis 1 ½ Taler] u. auch talentlose unterrichten, die so unendlich die Mehrzahl bilden u. niemals zum Vortheil gereichen. Doch es ging u. ich stieg, stieg bis in die höchste Gesellschaft, bis zum Hof hinauf, durch 1848 gerade durch u. danach wurde es immer besser und besser – aber die Sorge hat mich nie verlassen.

Dem bedingungslosen Royalisten und Patrioten Jähns öffnete sich in den folgenden Jahren auch der preußische Hof. Prinzessin Luise, Tochter des Prinzen Karl, zählte 1849 bis 1852 zu seinen Schülerinnen, und bis 1856 war Jähns als leitender Musiker und Sänger bei Festlichkeiten in ihrem Hause tätig. Im Dezember 1846 sprang er mit großem Erfolg als Begleiter für einen erkrankten Pianisten im Konzert vor dem König Friedrich Wilhelm IV. im Schloß Charlottenburg ein, dem weitere Auftritte und schließlich 1849 die Ernennung zum Königlichen Musikdirektor folgten.

Nach der Lösung von Julie Tannhäuser war Jähns der Klöden-Tochter Ida nähergekommen und hatte ihr liebezendes Wesen kennen- und schätzengelernet. Am 16. Februar 1833, ihrem 17. Geburtstag hielt er bei Klöden um die Hand seiner Tochter an. Am 12. Oktober fand die Verlobung statt, am 1. August 1835 die Heirat – auf den Tag genau vier Jahre nach Idas erster Gesangstunde bei Jähns. Ida war die rechte Lebensgefährtin für ihn, sie verbreitete Harmonie um sich, besaß Herzensgüte und Sinn für alles Schöne, war überall beliebt, wurde eine versierte Hausfrau und geistvolle Gastgeberin und verwöhnte ihre Gäste häufig mit eigenen Perlstickereien. Zwei Beispiele ihrer Perfektion in dieser Handarbeit sind in der Weberiana-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin überliefert: der Deckel der sogenannten Webertruhe, in der Jähns den Großteil seiner Weber-Autographe verwahrte, und der Einbanddeckel der Schatulle, in der die Brautbriefe Webers an Caroline aufbewahrt wurden. Auch in seiner Arbeit wurde Ida ihm eine getreue Helferin, indem sie z. B. weit über 800 Seiten Briefe für ihn kopierte¹⁷.

Es folgten glückliche und schaffensreiche Jahre, die oft durch Bildungsreisen bereichert wurden. Solche Fahrten waren später meist mit Forschungen über Weber verbunden. Jähns folgte seinen Lebensstationen und versuchte, Zeitzeugen aufzuspüren. Ein besonderer Anziehungspunkt war natürlich immer wieder Dresden. Im Juli 1836 reiste das Ehepaar Jähns erstmals gemeinsam in die Elbestadt: *Abends waren sie in der Schießgasse Nr. 665 bei Frau von Weber, die sie mit großer Herzlichkeit aufnahm. „Sie verstand das Begrüßen wie selten jemand!“ Max [Maria] zählte 14 Jahre [...] Alex[ander] war 12 Jahre alt [...]. Beide waren ungemein lebendige Knaben und schlossen sich an das junge Berliner Ehepaar mit großer Innigkeit an. Nun begann eine Reihe angenehmer Tage [...]. Wilhelm musizierte wieder eifrig an Webers Klavier, las mit seiner Gattin begeistert die Briefe Carl Marias, schwelgte mit dem alten Rothe in Erinnerungen an ihn und war sehr beglückt, daß Ida und Frau von Weber so schnell und innig Freundschaft schlossen. Am 16. Juli stiftete Wilhelm im Gartenhause des Winzers Felsner zu Hosterwitz [...] Webers schön gerahmtes Bildnis, dem er bald darauf noch ein Album für fremde Besucher hinzufügte*¹⁸ (MJ S. 133). Das war die Geburtsstunde der Hosterwitzer Weber-Gedenkstätte. Im Laufe der Zeit schenkte Jähns noch manches Erinnerungsstück, auch sorgte er dafür, daß 1865 eine Gedenktafel am Hause angebracht wurde.

Am 18. April 1837 wurde Jähns ein Sohn geboren, den er getreu seinem Versprechen Max (Karl Maximilian Wilhelm) nannte. Taufpaten waren Caroline von Weber, die auch das Tauf-

¹⁷ Der größte Teil dieser Brief-Kopien ist im Konvolut Cl. II B der Weberiana-Sammlung (D-B) erhalten.

¹⁸ derzeit als Depositum in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

kleid nähte und stickte, Hinrich Lichtenstein¹⁹ und Adolf Borbstädt. Am 24. Juli 1840 erblickte der zweite Sohn Reinhart das Licht der Welt. Ein heiß ersehntes Töchterchen, Karoline, geb. am 7. Mai 1852, wurde nur 2 Tage alt.

1838 gab es erneut eine beglückende Begegnung mit Caroline beim Hauslehrer ihrer Kinder Friedrich Wilhelm Brauer: *Hier machte ich nach 4 ½ Tag Ruhe zum erstenmal wieder Musik; meine Stimme klang wie Gold, und jeder Ton des Instruments hob mich; der Freischütz lag da und machte uns so lebendig, daß wir die Weber herausholten. – Und nun sang ich vieles, zuerst die Introdution, dann Maxens Arie, dann den Burschen, dann Agathens Arie, dann die Wolke und zuletzt wurden alle schöne Stellen noch besprochen und hervorgezogen. Die Weber sang immer mit. – Das war eine schöne, schöne Stunde!* (Brief an die Schwiegereltern Klöden vom 27. Juli 1838, MJ S. 152).

Im Frühjahr 1840 weilte Caroline von Weber vier Wochen in Berlin. Sie hatte ihren Sohn Max Maria zu Lichtenstein gebracht, der ihn bei seiner Berufsfindung unterstützen wollte²⁰. Die Freundschaft der Familien von Weber und Jähns vertiefte sich. Caroline vertraute Jähns als Ratgeber und Freund, weihte ihn etwa in die Probleme um die Vollendung des Opern-Fragments *Die drei Pintos* ein, um die sie Giacomo Meyerbeer gebeten hatte²¹. Zum vertraulichen DU fand man allerdings erst 1844.

Alexander von Weber, dem Ida Jähns ganz besonders zugetan war, hatte seine künstlerische Begabung entfaltet und begann Ende Juni 1844 Ida Jähns zu malen. Das Gemälde blieb unvollendet, denn noch im gleichen Jahr (am 31. Oktober) wurde er nach einer Folgeerkrankung der Masern im Alter von 19 Jahren dahingerafft. Merkwürdigerweise löste dieser Tod einen Bruch in der innigen Freundschaft der beiden Familien aus. Die genauen Gründe sind nicht bekannt²². Max Jähns ergeht sich nur in Andeutungen, aus denen zu entnehmen ist, daß Eifersucht Carolines auf Ida der Auslöser gewesen sein könnte. Jähns litt unsagbar unter diesem Zerwürfnis und mußte sich sogar die Teilnahme an der feierlichen Beisetzung Webers im Dezember 1844 in Dresden versagen. Welch ein Opfer für ihn! Erst nach drei Jahren gelang es ihm, die Verbindung erneut aufzunehmen. Im Vorfeld hatte er eine Jubelfeier zum 25. Jahrestag der *Freischütz*-Uraufführung am 18. Juni 1846 mit einer Aufführung der Oper im Königlichen Opernhaus angeregt. Danach folgte eine Feier im Hause Jähns, auf der noch bis gegen Morgen Webersche Briefe vorgelesen wurden. Jähns hatte zu Webers Todestag im gleichen Monat dessen Grab schmücken lassen und sandte Caroline anonym eine Zeichnung von Webers Geburtshaus in Eutin. Außerdem wandte er sich brieflich an den alten Weber-Freund Gottlieb

¹⁹ Anlässlich des Todes von Lichtenstein (1857) schrieb Jähns an seinen Sohn Max: *An Lichtenstein verliere ich, nach Großvatern, den wichtigsten Freund meines ganzen Lebens [...]. Zugleich war er mir als Webers nächster Freund wie ein Teil von Weber selbst und fast wie eine sichtbare Verbindung zwischen ihm und mir* (MJ S. 573-574).

²⁰ Er wurde – wie bekannt – ein bedeutender Eisenbahningenieur (vgl. *Weberiana* 6, 1997, S. 19-40).

²¹ Jähns unterstützte die Arbeit, indem er die Fragmente und Skizzen in eine Partitur-Reinschrift übertrug, die Meyerbeer die Arbeit erleichtern sollte. Eine dieser Abschriften hat sich in der Berliner Weberiana-Sammlung erhalten (Cl. III, Bd. 5, Nr. 80).

²² Hans Schnoor spricht in seinem Jähns-Artikel in der *Neuen Deutschen Biographie*, Bd 10 (1974), S. 284/85 davon, daß das Zerwürfnis bereits 1833 eingetreten sei, veranlaßt durch den Anspruch Max Maria von Webers auf die Auswertung des Familien-Nachlasses. Diese Annahme beruht mit Sicherheit auf einem Irrtum, denn Max Maria war zu dem Zeitpunkt erst 11 Jahre alt!

Rothe, dem es ebenso am Herzen lag, den Kontakt wiederherzustellen. Es dauerte aber noch ein Jahr, bis es in Dresden zu einer Aussprache kam: *Sie war ganz die alte! [...] Völlig wie in alter Zeit, als wenn gar nichts geschehen wäre. Dann liebe Stunden im Garten in der Ecklaube gesessen. Erzählung von Alex' Tod. Ach, die Weber gehört doch zu Dresden! Ich will mich fortan nur an das Gute halten, was ich deutlich in diesem Verhältnis liegen sehe!* (Tagebuch von Jähns, MJ S. 281). Auch die Verbindung zu Max Maria von Weber wurde wieder aufgenommen und war auch nach Carolines Tod 1852 intensiv und herzlich, insonderheit war Ida Jähns wiederholt bei der Familie von Weber zu Gast.

Neben seiner Tätigkeit als Sänger, Gesanglehrer und Pianist profilierte sich Jähns zunehmend auch als Chorleiter. An Mozarts 50. Todestag (5. Dezember 1841) hatte er ein vielbeachtetes Gedenkkonzert im Ermeler-Saal veranstaltet, bei dem die Musikgrößen Berlins versammelt waren. Auf dem Programm stand u. a. Webers *Missa sancta* Nr. 1 in Es-Dur. Vier Jahre später erfüllte er sich einen langgehegten Wunsch: er gründete einen eigenen Gesangverein, der seine erste Probe am 4. November 1845 in der Schinkelschen Bauakademie abhielt. Im Verlauf der 25 Jahre seines Bestehens wechselte der Jähns'sche Gesangverein mehrfach sein Domizil, doch immer wieder fand sich ein repräsentativer Proben- und Versammlungsraum.

Die Revolutionswirren 1848, während derer Jähns' Schülerzahl bedrohlich gesunken war, veranlaßte ihn, an eine Übersiedlung nach Dresden zu denken, aber Max Maria von Weber, der damals in der Elbestadt lebte, riet von diesem Schritt ab. Caroline trug den Gedanken an Jähns heran, eine Biographie Webers zu schreiben und ließ ihm zu diesem Zweck die Tagebücher schicken, die während der November-Unruhen in Berlin beim befreundeten Prediger Steudner in Hage/Ostfriesland in Sicherheit gebracht wurden. Wieweit sich Jähns zum damaligen Zeitpunkt tatsächlich mit dem Gedanken an eine Biographie beschäftigte, ist nicht überliefert²³. Bekannt ist hingegen, daß er beabsichtigte, die Weber-Briefe seiner Sammlung zu veröffentlichen²⁴. Dieser Plan kam allerdings nicht zur Ausführung, verfolgte der Forscher doch parallel dazu das Projekt eines Weber-Werkverzeichnisses, für dessen Erarbeitung ihm mit seiner eigenen Dokumenten-Sammlung und der Kenntnis des Weberschen Familien-Nachlasses die besten Voraussetzungen zur Verfügung standen. In den fünfziger Jahren begann Max Maria von Weber mit den Vorarbeiten zu der großen Biographie seines Vaters, deren erste beide Bände 1864 erschienen, der dritte mit den literarischen Arbeiten zwei Jahre später. Das chronologische Werkverzeichnis dazu hatte Jähns beige-steuert, doch es bildete gleichsam nur eine Vorstudie. Angeregt durch das 1862 erschienene Köchel-Verzeichnis²⁵ entwarf Jähns seinen Plan zu einem gleichrangigen Grundlagenwerk über Weber. Die Arbeit begann mit dem Einrücken einer Suchanzeige nach Weber-Autographen in verschiedene deutsche Tageszeitungen und Fachzeit-

²³ Erst nach seinem Werkverzeichnis erschien: F. W. Jähns, *Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen. Mit einem bisher unbekannten Bildniss Weber's in Photolithographie*, Leipzig 1873. Caroline von Weber hatte ursprünglich den Schauspieler und Regisseur Eduard Devrient (1801-1877) als Biographen ins Auge gefaßt. Die ersten drei Bände seiner *Geschichte der Schauspielkunst*, die 1848 erschienen waren, gefielen ihr jedoch nicht, so daß ihr Jähns geeigneter erschien (MJ S. 305).

²⁴ Jähns erwarb im Laufe der Zeit neben zahlreichen Einzelbriefen (u. a. 60 aus dem Besitz von Max Maria von Weber) auch drei umfangreichere Folgen von Briefen Webers an Friedrich Kind, Friederike Koch und Friedrich Rochlitz.

²⁵ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Leipzig 1862

schriften (ab Mai 1864), die vermutlich nicht ohne Erfolg blieb. Acht Jahre intensiven Forschens, vom Zusammentragen und Erschließen der Materialien bis zum abschließenden Formulieren, waren erforderlich, bevor sein „opus magnum“ zum Druck gegeben werden konnte. Im Jähns-Nachlaß sind drei Erarbeitungsstufen überliefert: ein Zettel-Katalog, ein Roh- und ein Reinschrift-Manuskript²⁶. Einblick in seine „Werkstatt“ geben zusätzlich ca. 1000 Antwortbriefe von Weber-Zeitgenossen, Nachkommen von Weber-Freunden, Verlegern, Bibliothekaren und Freunden, die Jähns bereitwillig und uneigennützig Auskunft erteilten, um seine Forschungen zu unterstützen, darunter besonders treue Korrespondenten wie Ernst Pasqué und Antonie Weber (die Tochter Gottfried Webers) in Darmstadt, Rudolf Zumsteeg in Stuttgart, Georg Goltermann in Frankfurt/M., Carl Baermann in München, Moritz Fürstenau in Dresden, Carl Klein in Kopenhagen und Franz Weber (ein Enkel Gottfried Webers) in London. Ebenso selbstverständlich öffnete er seine Schätze für sie.

Damit beschäftigt, ein „Chronologisch-thematisches Verzeichniss der sämtlichen Tonwerke Carl Maria von Weber's nebst Erläuterungen“ in Art der von Köchel'schen Arbeit über Mozart zu verfassen, bitte ich alle Besitzer von musikalischen wie sonstigen Original-Handschriften C. M. v. Weber's hierdurch ganz gehorsamst, mir zur Förderung meines Unternehmens dergleichen Manuscripte zur Ansicht gütigst zu gestatten, beständen dieselben auch nur aus dem kleinsten Fragmente einer Composition oder einer darauf bezüglichen brieflichen oder sonstigen Bemerkung. Die geehrten Einsender dürfen sich der sorgfältigsten Behandlung, so wie der schleunigen (auf Wunsch „rekommandirten“ Rücksendung) des Eingesendeten versichert halten, welches entweder direct an mich oder an Herrn Fr. Espagne, Kustos der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin, gefälligst zu richten sein würde.

Berlin im Mai 1864.

F. W. Jähns.

**Königl. Preuss. Musik-Director,
Krausenstrasse 62.**

Anzeige aus der *Neuen Berliner Musikzeitung* vom 25.5.1864 (S. 168)

²⁶ D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 2, Nr. 1-3

1871 war es schließlich geschafft. Als das Werkverzeichnis²⁷ im April erschienen war, erhielt Jähns viel Anerkennung: positive Rezensionen und Ordens-Verleihungen (1870 war er bereits zum Königlichen Professor ernannt worden) – eine Bestätigung seiner unermüdlichen Tätigkeit. Befriedigt konnte er am 23. Oktober 1876 an Robert Musiol berichten: *Unter einigen 50 Rezensionen²⁸, die darüber in meine Hände gekommen sind, ist nicht eine, die es feindselig, ja nicht einmal theilweis tadelnd besprochen hätte. – Das ist ein seltner u. schöner Lohn für die allerdings etwas schwierige u. lange Arbeit, die ja übrigens in der Beschäftigung mit ihr ihren besten Lohn schon in sich trug. Diese auch äußerliche Anerkennung ist ein freundliches Licht auf den Abend meines Lebens.* Für die moderne Weber-Forschung ist das Verzeichnis ein Grundlagenwerk und, obschon in etlichen Positionen überholt und auch anfechtbar, die Basis, auf der eine Neuerarbeitung eines Werkverzeichnisses aufbauen kann.

Jähns erkannte recht bald, daß das Verzeichnis nicht ohne Korrekturen und Ergänzungen auskäme. Auch nach Erscheinen des Werks erlahmte sein Sammeleifer nicht. Seine rege Korrespondenz, nach dem Erscheinen des Buches nahtlos fortgeführt, brachte neue Erkenntnisse: verschollene Werke oder Autographen wurden aufgefunden, Handschriften in Privatbesitz wechselten den Besitzer. 1879 nahm Jähns mit den Verlagen Lienau und Breitkopf & Härtel Verhandlungen um den Druck eines separaten Nachtrags-Bandes auf. Das Manuskript dieser Nachträge wuchs auf beachtlichen Umfang an²⁹. Leider konnte es der Verfasser nicht mehr abschließen, da ihn vor allem ein unheilbares Augenleiden am Weiterarbeiten hinderte. Ein hinzukommender Schreibkrampf zwang ihn in den letzten Jahren, seine Korrespondenz nunmehr mit Blei fortzuführen; aber trotz dieser Erschwernisse gab er nicht auf, sondern beschäftigte sich noch bis 1885 damit.

Noch 1881, mit 72 Jahren, entschloß sich Jähns, einen Lehrauftrag für Rhetorik an dem im gleichen Jahr gegründeten Konservatorium von Xaver Scharwenka (1850-1924) zu übernehmen³⁰. Schon seit Ende der siebziger Jahre hatte sich sein Gesundheitszustand rapide verschlechtert. Kurreisen nach Teplitz, Marienbad oder Bad Meinberg brachten – wenn überhaupt – nur Linderung, keine Besserung. Jähns fühlte, daß es Zeit sei, sein Haus zu bestellen, und so lag ihm vor allem am Herzen, sein Lebenswerk: die große Weberiana-Sammlung in öffentliche Hand zu übergeben. Ein erster Versuch 1873/1874, sie an die Königliche Privat-Musikalien-sammlung nach Dresden zu verkaufen – er hatte Moritz Fürstenau als Vermittler eingeschaltet

²⁷ F. W. Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*, Berlin: Schlesinger (Lienau) 1871. 480 S., 8 Taf.

²⁸ Jähns sammelte alle Rezensionen über sein Werkverzeichnis in einem eigenen Band, der in seinem Nachlaß erhalten blieb (D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 1, Nr. 7).

²⁹ Manuskript: D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 3, Nr. 1-2. Zwei Briefe von Breitkopf & Härtel vom 5.11.1879 und 2.1.1882 (D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 136 und 139) gehen auf Jähns' Angebot zur Erstellung eines Supplementbandes zum Werkverzeichnis ein.

³⁰ Am 10. Dezember 1887 schreibt er an Musiol, daß er aufgrund seines Gesundheitszustandes kaum noch aus dem Haus käme und fährt fort: *Nur die rhetorischen Stunden im Scharwenka'schen Conservatorium gebe ich noch, jedoch mit Scharwenka's Einverständniß in meiner Wohnung, da ich weitere Fahrten im Winter zu vermeiden gezwungen bin. Dieser Unterricht macht mir eine große Freude, denn ich schaffe wirklich etwas damit, was auch allgemein anerkannt...*

- zerschlug sich aus finanziellen Gründen³¹. Auch in Berlin fehlten öffentliche Mittel, und so mußte erst ein Sponsor gefunden werden. Der Fabrikant Jacob Landsberger kaufte die mehr als 5000 Objekte umfassende Sammlung für 15.000 Mark und schenkte sie 1881 der Königlichen Bibliothek – als Lohn dafür wurde ihm 1 ½ Jahre später der Titel eines Kommerzienrats verliehen³². Diese Jähnssche Bibliothek, die ohne Schaden die Berliner Bombennächte im Zweiten Weltkrieg überstand, gehört zu den großen Kostbarkeiten der Staatsbibliothek und bildet mit den 13 einzeln im 19. Jahrhundert erworbenen Weber-Autographen und dem Weber-Familien-Nachlaß (Schenkung 1986) die weltweit größte Weberiana-Sammlung.



Todesanzeige (D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 1074)



Grabstelle auf dem Kirchhof I der Jerusalem- und Neuen Kirchgemeinde in Berlin

³¹ Ortrun Landmann, Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Aus dem Briefwechsel Friedrich Wilhelm Jähns - Moritz Fürstenau. Eine Auswahl von Briefen und Mitteilungen der Jahre 1863-1885*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3 (1996), S. 135-143

³² Landsberger hatte der Königlichen Bibliothek bereits 1872 dreizehn Mozart-Autographe geschenkt und erhielt dafür den Roten Adlerorden 4. Klasse.

Friedrich Wilhelm Jähns – ein erfülltes, arbeitsreiches Leben mit und für Weber war am 8. August 1888 vollendet. Schwere Schicksalsschläge blieben ihm erspart, von dem Abschied von seiner um sieben Jahre jüngeren Frau 1886 abgesehen, die ihm im Tod infolge schwerer Krankheit voranging. Beide Söhne hatten ihren Weg gefunden: der jüngere Reinhart war mit Unterstützung und Förderung von Max Maria von Weber ebenfalls Eisenbahn-Ingenieur geworden; der ältere Max, zu der Zeit als Privatgelehrter in Berlin lebend, war seinem Vater Trost und Beistand in seinen letzten Lebensjahren.

Geben wir diesem Sohn, dem Jähns' Herz besonders gehörte, das letzte Wort. Angeregt durch die Lektüre einer Schiller-Biographie schrieb er Anfang 1860 in einem Brief an den Vater (MJ S. 731): *Was mir aber mit unendlicher Lebendigkeit entgegentritt, das ist die unglaubliche Familienähnlichkeit zwischen dem Charakter Schillers und dem Deinigen, mein teurer Vater! Dasselbe leidenschaftliche Ergreifen des Gegenstandes und der Person; dasselbe heftige, absolute Abstoßen bei oft wenig plausiblen Gründen; der vollständig durchgeführte Kultus einer Idee oder einer Neigung; das rastlose, unaufhörliche Arbeiten des ganzen inneren Menschen – mit einem Wort: der Enthusiasmus als bewegende Lebenskraft!*

EIN VERGESSENER KOMPONIST – FRIEDRICH WILHELM JÄHNS

in Erinnerung gebracht von Frank Ziegler, Berlin

Friedrich Wilhelm Jähns ist heute vor allem als Musikforscher, Sammler und Herausgeber ein Begriff. Daß er selbst eine stattliche Zahl von musikalischen Werken hinterließ, ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Die großen Leistungen des Berliner Musikdirektors um das Weber-Werkverzeichnis und vor allem seine für die heutige Weber-Forschung unverzichtbaren und fundamentalen Quellenstudien lassen es als eine Ehrenschild erscheinen, auch den Komponisten Jähns gebührend zu würdigen, ohne damit freilich eine musikalische Wiederbelebung seiner Werke anregen zu wollen. Zwar wären einige Kompositionen wie das von Jähns besonders geschätzte Klaviertrio op. 10 oder die *Schottischen Lieder* opp. 21 und 28 durchaus auch heute noch einer Aufführung wert, doch über die meisten seiner Opera ist die Zeit hinweggegangen. Ein Großteil der biedermeierlichen Stimmungsbilder, romantischen Lieder, häuslichen Gelegenheitsmusiken und vor allem die royalistischen oder patriotischen – nicht selten auch nationalistischen – Gesänge zeugen von handwerklichem Können, sind heute jedoch eher als musikalische Zeitdokumente unserer Beachtung wert. Bereits zwei Monate nach Jähns' Tod konstatierte Emmenstein in seinem Nachruf auf den Musiker die eher *schlichte Haltung* seiner Kompositionen: *überall herrschen Wahrheit und edle Keuschheit des Ausdrucks*¹, und auch Max Jähns, der Sohn des Komponisten, urteilte über die Liedkompositionen seines Vaters, daß *ihre meist so schlichte Haltung unserer geräuschvollen Zeit nicht mehr recht zusagt*².

Der Gedanke, den Verfasser des ersten umfassenden Weber-Werkverzeichnisses mit einer Zusammenstellung seiner eigenen Kompositionen zu ehren, fand in der Berliner Staatsbiblio-

¹ A. von Emmenstein, *Friedrich Wilhelm Jähns*, in: *Der Chorgesang*, 4. Jg., Nr. 1 (1.10.1888), S. 3

² Max Jähns, *Friedrich Wilhelm Jähns und Max Jähns. Ein Familiengemälde für die Freunde*, hg. von Karl Koetschau, als Ms. gedr., Dresden 1906 (im folgenden: MJ), S. 119

theke den besten Nährboden, gehört zur dortigen Musikabteilung doch nicht nur die von Jähns zusammengetragene und 1881 durch Jacob Landsberger überwiesene Sammlung Weberiana, sondern auch Jähns' kompositorischer Nachlaß, den Max Jähns gemeinsam mit Nachträgen zur Weber-Sammlung im März 1889 als Geschenk übersandte.

Jähns' berufliche Tätigkeit spiegelt sich in seinem Werk deutlich wider: Der Konzertsänger, Gesanglehrer und Chorleiter hinterließ vorrangig Lieder und Gesänge für Solostimme mit Klavierbegleitung, für gemischten oder Männerchor. Hier liegt der Schwerpunkt seines Schaffens, der in der folgenden Werkliste durch 145 Sololieder, 9 Duette und 35 mehrstimmige Gesänge und Chöre dokumentiert wird, die zahlreichen Umarbeitungen nicht mitgerechnet. Dazu treten etwas weniger als 50 Kompositionen für Klavier zu zwei bzw. vier Händen – galt der Königliche Musikdirektor doch als talentierter Pianist – sowie in weit bescheidenerem Umfang auch Kammermusik mit Klavier. Die *Romanze (Pièce facile)* für Violine und Klavier (WoO 52), komponiert 1828/29, war eigenen Versuchen auf der Geige gewidmet, die jedoch keine Fortsetzung fanden. Auf der Abschrift der überarbeiteten Fassung von 1885 vermerkte der Komponist: *Es war die erste und letzte Pièce, welche ich auf der Geige gespielt habe*³. Größer besetzte Werke blieben, abgesehen von drei Festmärschen für großes Orchester (opp. 49 und 50, WoO 21), meist schon in den ersten Planungen stecken, so eine Sinfonie (WoO 60) und die Operette *Bestrafte List* (WoO 7). Von beiden haben sich die Entwürfe nicht erhalten – wahrscheinlich hat sie Jähns selbst vernichtet: ein Eingeständnis des Komponisten, diesen Gattungen nicht gewachsen zu sein. Auch die Idee, Webers Opern-Fragment *Die drei Pintos* vollenden zu wollen, blieb unausgeführt. Caroline von Weber, die Meyerbeer diese Aufgabe übertragen hatte, tröstete den jungen Künstler im August 1833 mit klugen Worten (MJ, S. 123): *Diese Oper zu beenden, ist eine höchst gefährliche und undankbare Arbeit, bei der ein junger Komponist sich keinen Ruhm erwerben kann. Denn gefällt sie, so bleibt, in den Augen der Menge, dem Weber das Verdienst, und gefällt sie nicht, so trügen gewiß nur Sie die Schuld. Darum lassen Sie es sich lieb sein, daß der Himmel es so gefügt und daß sie nicht durch so einen Gewaltstreich auf die heißen Bretter geschleudert werden!* Es spricht für Jähns, daß er später frei von falschem Ehrgeiz oder gekränkter Eitelkeit Meyerbeer bei den Planungen zur Vollendung des Werks nach Kräften unterstützte.

Jähns wurde von seinen Zeitgenossen als Komponist durchaus geschätzt und gelobt ob der Frische und Originalität der Erfindung, der Natürlichkeit frei jeder Effekthascherei und der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, auch wenn ihm des öfteren angelastet wurde, seinem unerreichten Vorbild Weber allzu stark nachzueifern. 1837 bemerkte ein Rezensent: *In den ersten Liederheften hat sich das jugendliche Gemüth noch nicht von der Fessel des fremden Einflusses befreit. Man erkennt die Vorliebe für Karl Maria v. Weber, eine Pietät, die wir nicht tadeln mögen*⁴. Trotz dieser Einschränkung heißt es hier aber auch: *Unter den Liedercomponisten Berlins gebührt gegenwärtig den Herren Curschmann und Jähns die erste Stelle*⁵. Ledebur attestierte ihm, seine Kompositionen würden *von geschickter Behandlung der Stimmen und Instrumente und von melodischer Erfindung zeugen. [...] Jähns hat bei seinen Compositionen*

³ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 4 N

⁴ G. N., *Fr. Wilh. Jähns's Lieder-Compositionen*, in: *Berliner Figaro*, 7. Jg., Nr. 72 (28. März 1837), S. 287-288 (darin S. 287)

⁵ a. a. O., S. 287

nie der Mode gehuldt und verlangt von denselben einen gefühlten feingebildeten Vortrag⁶. Besondere Beachtung fanden nach dem ersten Erfolgsstück, der *Schildwacht* op. 2/1, die bereits Rellstab in seiner Rezension von 1830 besonders hervorhob⁷, immer wieder die vier Hefte mit den *Schottischen Liedern und Gesängen* opp. 21 und 28, die anders als bei Weber keine Bearbeitungen schottischer Original-Melodien sondern Eigenkompositionen sind. Zu den ersten beiden Heften liest man 1837: *Es ist nicht möglich, den Gegenstand mit klarerer Objektivität aufzufassen, die schottische Nationalität und Empfindungsweise bezeichnender und origineller wieder zu geben, als dies hier in Tönen geschehen ist*⁸. Auch Jähns schätzte diese Lieder besonders. An seinen Sohn Max schrieb er am 19. August 1855 bei Übersendung eines Sammelbandes mit allen vier Heften: *Ich habe die innige Überzeugung, daß sie eine eigenthümliche und beachtungswerthere Erscheinung sind, als sie der musicalischen Welt erscheinen. [...] ich schenke sie dir, als ein rechtes Werk meiner besten Phantasie, sie stammen fast alle aus dem glücklichsten Jahre meines Lebens 1836, kurz vor meiner ersten schönen Reise nach Dresden mit Mutter*⁹ *zusammen. Wenn du dich nicht mit allen meinen Sachen in Zukunft herumschleppen kannst, wenn ich mal nicht mehr bin, so halte diese Lieder doch für etwas*¹⁰.

Sympathisch erscheint die Selbstkritik, mit der Jähns seine Werke in späteren Jahren bedachte. Das Autograph des Liedes »Ich weiß es wohl« (WoO 32), komponiert 1826/27, also mit 17 oder 18 Jahren, versah er im Alter in schon etwas zittriger Schrift mit der Bemerkung: *Euryanthisch aber die beste meiner damaligen Imitationen*¹¹. Er überarbeitete in den 1870er und Anfang der 80er Jahre etliche noch unveröffentlichte Kompositionen, die er im Anschluß mit dem Vermerk *Druckfertig* versah oder ganz einfach wie das Lied *Sängers Klage* (WoO 58) von 1845 mit dem Hinweis *Nicht zu drucken*¹² aussonderte.

Neben seinen eigenen Werken hinterließ Jähns 31 Bearbeitungen fremder Kompositionen, darunter 17 für Klavier zu vier Händen, sowie 26 Klavierauszüge bzw. Arrangements für Klavier. Als Bearbeiter und Herausgeber fühlte er sich vor allem Weber verpflichtet. Er betreute u. a. die ersten Veröffentlichungen nachgelassener Werke (Nr. 1-5) bei Webers Hauptverleger Schlesinger 1838/39: dafür bearbeitete er die 2. Sinfonie (JV 51) für Klavier zu vier Händen und richtete Klavierauszüge des Quintetts aus *Rübezahl* (JV 46), der *Romanza siciliana* (JV 47) und der beiden Einlagen zum *Freibrief* (JV 77, 78) ein. Auch die Partiturausgabe des *Freischütz* von 1849, die erweiterten Klavierauszüge zu *Oberon* (JV 306) von 1865 und *Preciosa* (JV 279) von

⁶ Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexikon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 265

⁷ Ungezeichnete Rezension in: *Iris im Gebiete der Tonkunst*, Jg. 1 (1830), Nr. 11 (11.6.), als Autor ist der Redakteur Ludwig Rellstab mit Sicherheit anzunehmen. Zum Lied op. 2/3 bemerkt auch Rellstab, *in der Manier sind vielleicht Zelter und Weber zu spüren* [Zelter ist der Widmungsträger des Liederhefts].

⁸ G. N., a. a. O., S. 288

⁹ gemeint ist Jähns' Frau Ida

¹⁰ Briefausschnitt, eingeklebt in den Sammelband mit den vier Heften der *Schottischen Lieder*, D-B, N. Mus. O. 469 R

¹¹ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 1 N

¹² D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 15 N

1866 sowie die Bände 10/11 der Schlesinger-Gesamtausgabe mit Liedern von 1868 tragen seine Handschrift. Etliche nur handschriftlich in der Weberiana-Sammlung überlieferte Klavierauszüge machte sich Anfang unseres Jahrhunderts Leopold Hirschberg zunutze und veröffentlichte sie, freilich ohne Nennung des Bearbeiters, z. B. in dem 1927 erschienenen *Reliquien-schrein*. Daß Jähns' Ausgaben, in denen er den verehrten Weber – durchaus in guter Absicht – auch einmal stillschweigend „verbesserte“¹³, kein ungeteiltes Lob fanden, verdeutlicht ein Stoßseufzer von Julius Rietz, der am 20. Mai 1866, befaßt mit Korrekturen für die Neuausgabe des *Freischütz* bei Lienau, seinem Tagebuch anvertraute: *Ganzen Vormittag bis halb 12 Uhr – Freischützpartitur. Nachmittags abermals in der unkorrigiblen Freischützpartitur eine Menge Fehler korrigiert – dieser Kgl. Preuß. Musikdir. Jähns ist der größte Hornochse der Welt!*¹⁴ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, daß der Weber-Enthusiast Jähns auch zwei Kompositionen Gaspare Spontinis – von der Mit- und Nachwelt als persönlicher Gegenspieler Webers stilisiert – arrangierte. Der Beweggrund wird erst auf den zweiten Blick verständlich: es handelt sich um preußische Militärmärsche.

Ein Teil von Jähns' Kompositionen ist heute verschollen. Bereits Max Jähns machte in der Familienbiographie auf Werke aufmerksam, die ihm nur aus den Tagebuch-Aufzeichnungen seines Vaters bekannt waren¹⁵. Er versuchte, so viele Kompositionen wie möglich zusammenzutragen, und so erklärt sich wohl, daß zur Nachlaß-Schenkungen von 1889 nicht nur die beiden Sammelmappen gehörten, die offensichtlich immer in Familienbesitz verblieben waren¹⁶, sondern auch zahlreiche Autographe und Abschriften, die Jähns seiner Schülerin und Vertrauten Marie Blohm übereignet hatte. Nachkäufe einzelner Stücke durch die Bibliothek konnten die Sammlung vervollständigen, so zuletzt noch 1998 durch einen 1865 zusammengestellten Sammelband aus dem Besitz von Helene von Hülsen, der Ehefrau des Berliner Intendanten Botho von Hülsen¹⁷. Allerdings ist auch an den Nachlaß-Beständen in der Staatsbibliothek zu Berlin der letzte Krieg nicht spurlos vorübergegangen. So gelten seit 1945 als verschollen: zehn Autographen und vier Abschriften aus dem Nachlaß (Sammelband Mus. O. 9177), ca. 60 Drucke, vorrangig aus dem Nachlaß (besonders in den Sammelbänden unter der Signatur Mus. 11 208) sowie 4 Drucke aus der ehemaligen Königlichen Hausbibliothek (KH M 2431-2434). Trotzdem ließen sich anhand der alten Katalogbeschreibungen bzw. der Angaben bei Max Jähns, Ledebur und in den Hofmeister-Verzeichnissen die wichtigsten Daten zusammentragen.

¹³ Auf derartige Eingriffe in der Ausgabe der Fughetten macht beispielsweise Joachim Veit in seiner Dissertation *Der junge Carl Maria von Weber. Untersuchungen zum Einfluß Franz Danzis und Abbé Georg Joseph Voglers* (Mainz 1990, S. 164, Fußnote 15) aufmerksam.

¹⁴ Herbert Zimmer, *Julius Rietz als Herausgeber Weberscher Werke*, in: *Deutsche Musikkultur*, 2. Jg. (1937/38), S. 271

¹⁵ Leider sind die Tagebücher, die Jähns seit Neujahr 1823 führte, verschollen. Somit enthalten die Mitteilungen von Max Jähns oftmals den einzigen Hinweis auf verschollene Werke.

¹⁶ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 1-38 N [Vokalwerke] und II, 1-28 N [Instrumentalwerke]

¹⁷ Der Band (D-B, Signatur: 55 MS 10000), den die Vorbesitzerin 1877 an ihre Tochter Marie weitergab, enthält u. a. eine Komposition von Reinhart Jähns (*Lied ohne Worte* für Violine und Klavier e-Moll, komponiert am 6.2.1864), zwei Eigenkompositionen von F. W. Jähns (erste Fassung von WoO 52 sowie WoO 78) und die vermutlich ebenso von Jähns herrührende Bearbeitung von Carl Czernys *Romance* für Violine und Klavier. Frau von Hülsen widmete Jähns sein Lied *Himmelan* WoO 29.

Nachgewiesen sind im folgenden alle Manuskripte sowie alle heute noch verfügbaren Drucke der Berliner Staatsbibliothek sowie einige zusätzliche Quellen aus der Bayerischen Staatsbibliothek in München, der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden¹⁸, aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, der Lippischen Landesbibliothek in Detmold und der Landesbibliothek in Coburg (ohne Anspruch auf Vollständigkeit). Die Quellensiglen folgen den Abkürzungen, wie sie auch in der Weber-Gesamtausgabe Verwendung finden:

A	Autograph
A-Wgm	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
arr.	arrangiert
Berlin PrStB	Preußische Staatsbibliothek Berlin (seit 1945 verschollen)
D	zeitgenössischer Druck
D ⁺	postumer Druck
D-B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
D-Dlb	Sächsische Landesbibliothek Dresden – Staats- und Universitätsbibliothek
D-Mbs	Bayerische Staatsbibliothek München
ED / ED ⁺	Erstdruck / postumer Erstdruck
K	Kopie
K ^A	Kopie mit autographen Zusätzen
VN	Verlagsnummer

Das Verzeichnis übernimmt die zeitgenössische Opus-Zählung, die allerdings nicht konsequent erscheint. Die Opp. 24, 41, 42, 52-57 und 64 ließen sich nicht nachweisen, die Nennung eines Liederheftes op. 7 im Hofmeister-Handbuch von 1834 beruht wohl auf einer Verwechslung mit den Gesängen op. 4. Zwei Opus-Zahlen (opp. 4 und 5) ließen sich aufgrund der separaten Zählung der Lieder-Hefte rekonstruieren, obgleich sie im Druck nicht genannt werden; zwei Nummern (opp. 61 und 62) sind doppelt besetzt. Die große Zahl ungedruckter Werke bzw. die Kompositionen, die ohne Opus-Zahl gedruckt wurden und sich nicht zweifelsfrei in diese Zählung einordnen ließen, erhielten WoO-Nummern. Da sich eine chronologische Abfolge aufgrund fehlender Datierungen nicht bis ins Detail herstellen ließ, folgt die Ordnung dem Alphabet. Im Anschluß sind die 31 Bearbeitungen und 25 Klavierauszüge fremder Werke zusammengestellt, die Arrangements Weberscher Werke sind nach der Chronologie des von Jähns erstellten Weber-Werkverzeichnisses geordnet.

Friedrich Wilhelm Jähns: Verzeichnis der Kompositionen und Bearbeitungen fremder Werke

- op. 1 *Polonoise* für Klavier D
 ED Berlin: Lischke VN 2025 (1828)
- op. 2 3 Gesänge für Baß mit Klavier (1829): 1. *Die Schildwacht* »Steh' ich in finst'rer Mitternacht«, 2. *Die Sehnsucht* »Was rauschen die Wogen«, 3. *Die Schneebräut* »Die Gletschernymphe liebt« [Heft 1 der Gesänge]
 Å (Nr. 1) Dr. Ernst Sell, Hilden
 ED Berlin: W. Logier o. VN (1829)
 daraus Nr. 1 mit Gitarrenbegleitung des Komponisten
 D Berlin: W. Logier o. VN (1833)

¹⁸ Für diesbezügliche Mitteilungen danke ich Frau Dr. Monika Holl und Herrn Dr. Karl Wilhelm Geck.

Die Schildwacht. Gedicht von W. Hauff. Compon. von F. W. Jähns.

Andante con moto.

8. 1. Auf' in tiefen Mitternacht
so riefen wir der Morgenluft: *Sonne, du bist es, die uns*

frucht' Lieb, ob wir auch in's Grab verbleib;
Sonne, du bist es, die uns

Schildwacht zum Vortag

Lieb, ob wir auch in's Grab verbleib.
Sonne, du bist es, die uns
Schildwacht zum Vortag

- op. 3 4 Gesänge für Sopran (Tenor) mit Klavier (1829-31): 1. *Liebesgedanken* »Je höher die Glocke«, 2. *An den Schlaf* »Willst du, holder Schlaf«, 3. *Blauer Himmel* »Heiter blick' ich ohne Reue«, 4. *Minnelied* »Wär ich ein Vögelein« [Heft 2 der Gesänge]
K (Nr. 2) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
K (Nr. 3 für Alt) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
ED Berlin: Bechthold & Hartje VN 38 (1832), später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845) [*D-B*, DMS O. 11 204]
- [op. 4] 4 Gesänge für Tenor (Sopran) mit Klavier (1828): 1. *Tragische Geschichte / Der Zopf* »'s war einer, dem's zu Herzen ging«, 2. *Wiegenlied* »Wie sich der Äuglein«, 3. *Ständchen* »Horch auf, es flüstert«, 4. *Des Finken Gruß* »Im Fliederbusch« [Heft 3 der Gesänge]
ED Berlin: Bechthold & Hartje (1833), später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845) [nur S. 2 = Nr. 1: *D-B*, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 20 N]
- [op. 5] 3 Gesänge für Baß (Alt) mit Klavier: 1. *Ermuthigung* »Hoffe, Herz, nur mit Geduld«, 2. *In der Nacht* »Die Nachtluft ziehet durch den Hain«, 3. *An die Nachtigall* »Nach Tönen sehnt sich meine Seele« [Heft 4 der Gesänge]
ED Berlin: Bechthold & Hartje (1832), später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845, 1860 und 1876)
- op. 6 *Nahid* »Hauchest so süßen Duft«. Gedicht aus *Bilder des Orients* für Sopran (Tenor) mit Klavier (1832)
K *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
K *D-Mbs*, Mus. ms. 8786
ED Berlin: Bechthold & Hartje VN 48 (1833), später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845) [*D-B*, DMS O. 11 202]
- [op. 7] 4 Gesänge für Sopran (Tenor) mit Klavier [Heft 6 der Gesänge]
ED Berlin: Bechthold & Hartje (1833) [lt. Hofmeister-Handbuch 1834, dort ohne Angabe der Opus-Zahl; evtl. eine Verwechslung mit op. 4 = Heft 3 der Gesänge]
- op. 8 *Wiederfinden* »Als der Tod zum erstenmal einst das Wort sprach: trennt euch, scheidet«. Duett für Sopran und Baß mit Klavier
ED Berlin: Bechthold & Hartje VN 51 (1833) [*D-Mbs*, 4 Mus. pr. 50876], später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845 und 1852)
- op. 9 *Lustig* »Lustig wollt' ich sein«. Lied für eine Singstimme mit Klavier
ED Berlin: Bechthold & Hartje VN 64 (1833) [*D-B*, DMS O. 11 203], später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845)
- op. 10 *Trio* für Klavier, Violine und Violoncello in A (1830)
A (Adagio, Takt 1-52 als Albumblatt für G. A. Petter, Wien 31.5.1847) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 46 N
ED Berlin: Schlesinger VN S. 1785 (1833) [*D-B*, N. Mus. Nachl. 99, 341 sowie (fragmentarisch) N. Mus. 12583; *D-Mbs*, 4 Mus. pr. 32582]
[1835 nachgedruckt als *Premier Trio concertant* op. 34 von Charles Merz]
arr. für Klavier zu 4 Händen (1872)
A₁ *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 45 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
- op. 11 3 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier: 1. *Vor Sonnenaufgang* »Ruhig senkte dort«, 2. *Das Leben ein Ton* »Mutterbrust«, 3. *Antrag* »Mädel, ich möchte frei'n«
ED Berlin: Gröbenschütz und Seiler o. VN (1833) (lt. Hofmeister-Handbuch

- 1839 bei Lischke)
D Hamburg: Schubert (lt. Hofmeister-Handbuch 1845)
- op. 12 4 launige Gesänge für eine Singstimme mit Klavier: 1. *Das logische Mädchen* »Die Mutter hat«, 2. *Liebeslehren* »Wer in Amors Kriegen«, 3. *Die Schlimmste* »Ein schwarzes Auge«, 4. *Pommersche Schweiz* »Stäh nur up, du Pommerkind« [Heft 8 der Gesänge]
ED Berlin: Gröbenschütz und Seiler o. VN (1833) (lt. Hofmeister-Handbuch 1839 bei Lischke)
D Berlin: Ende (lt. Hofmeister-Handbuch 1845, dort als op. 10)
D Hamburg: Schubert (lt. Hofmeister-Handbuch 1845)
- op. 13 5 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier: 1. *Die Meere* »Alle Winde schlafen«, 2. *Wanderers Nachtlid* »Der du vom Himmel bist«, 3. *Die Thränen* »Thränen sind der Thau der Augen«, 4. *Am Abend* »Wieder ist ein Tag vollbracht«, 5. *Der Soldat* »Es geht bei gedämpfter Trommel Klang« [Heft 9 der Gesänge]
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 38 N
ED Berlin: Trautwein VN 457 (1834) [D-B, DMS O. 20 942; D-Mbs, 4 Mus. pr. 50721, Beibd. 5]
- op. 14 5 Gesänge für Tenor (Sopran) und Klavier (1830): 1. *Das flotte Herz* »Wann's im Schilfe«, 2. *Frühling und Liebe* »Im Rosenbusch«, 3. *Wanderlied* »Heit're Fluren«, 4. *Wiegenlied* »Schlafe Kindlein«, 5. *Das Mädchen am Ufer* »Es saß ein Mägdlein feine« [Heft 10 der Gesänge]
A (Nr. 5) 1871 D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
ED Berlin: Bechthold & Hartje VN 78 (1834), später vertrieben über Leipzig: Whistling (vgl. Hofmeister-Handbuch 1845)
- op. 15 *Triumphmarsch*
für Klavier zu 4 Händen (1833)
A ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
für Klavier zu 4 Händen, neue durch eine Coda vermehrte Fassung (1875)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 27 N
ED Berlin: Bote & Bock VN 2938 (ca. 1877) [D-B, DMS 91 510]
arr. für Klavier zu 2 Händen
ED Berlin: Westphal in: *Berliner Heller-Magazin* 1. Jg. (1834), Nr. 13, S. 50/51 [D-B, DMS O. 66 724]
arr. für Klavier zu 2 Händen, neue durch eine Coda vermehrte Fassung
D Berlin: Bote & Bock VN 792 (ca. 1877) [D-B, DMS 91 702]
- op. 16 6 Gesänge für 4 Männerstimmen (1833): 1. *Nacht* »Süße Ahnungsschauer gleiten«, 2. *Aufruf* »Das Herz wird im Freien«, 3. *Die Schwimmblase* »Ein Mensch ist kein Feldhaas«, 4. *Des Deutschen Lied* »Im stolzen Selbstgefühl«, 5. *Trinklied* »Was ist das für ein durstig Jahr«, 6. *Ermuthigung* »O zage nicht!« [Heft 13 der Gesänge (im ED falsch als Heft 15)]
ED Berlin: M. Westphal VN 31 (1835) [mit falscher op.-Zahl 19]
neue von Komponisten umgearbeitete Auflage (ca. 1877)
D Berlin: Bote & Bock, VN 1537 [D-B, DMS O. 27 512]
Nr. 1 arr. für gemischte Stimmen (1833)
A (als Albumblatt für Carl Gurckhaus, 17.7.1863) D-Dlb, Mus. 5540-H-500
K D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 17 N
D Berlin: Bote & Bock VN 11393

- op. 17 4 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier (1829): 1. *Das Ständchen* »Was wecken aus dem«, 2. *Lied am Abend* »Will ruhig«, 3. *Der Veilchenkranz* »Ich wand einst«, 4. *Veilchen* »Veilchen unter Gras« [Heft 11 der Gesänge]
ED Elberfeld: F. W. Betzhold VN 11 (*Original-Gesang-Magazin* Bd. 1, Heft 4, 1835)
D Leipzig: Hofmeister (lt. Hofmeister-Handbuch 1839 und 1845)
- op. 18 *Die kühne Karin* »Die kleine Karin diene«. Aecht schwedische Originalballade für Baß (Bariton) und Klavier (1829) [Heft 12 der Gesänge]
ED Elberfeld: Betzhold VN 23 (*Original-Gesang-Magazin* Bd. 3, Heft 5, 1835)
D Leipzig: Hofmeister (lt. Hofmeister-Handbuch 1839 und 1845)
- op. 19 4 Gesänge für gemischte Stimmen: 1. *Würde der Freundschaft* »Als auf unsers Gottes "Werde!"«, 2. *Liebesfreude* [Frühling und Liebe] »In jedes Haus, wo Liebe wohnt«, 3. *Mailed* »Singt ihr Brüder!«, 4. *Lustiges Lied* »Schön rundlich und fein« [Heft 14 der Gesänge]
ED Berlin: C. W. Fröhlich o. VN (1835)
D Berlin: Bote & Bock (lt. Hofmeister-Handbuch 1839 und 1845)
neue vom Komponisten umgearbeitete Ausgabe (ca. 1877)
D Berlin: Bote & Bock VN 4 [D-B, DMS O. 27 513]
Nr. 2 arr. für 1 Singstimme mit Klavier
K^A D-B, Mus. ms. 11082/14
K D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
- op. 20 6 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier: 1. *Nachklang* »Nun schweigt die Höh'«, 2. *Liebeswonne* »Dein Auge hat mein Aug' erschlossen«, 3. *Liebestöne* »Stumm ist der Schmerz«, 4. *Fromme Klage* »Und wenn's einmal nun Abend wird«, 5. *Überall* »Mein Mädels lebet überall«, 6. *Der Musikant* »Ich bin ein Musikant« [Heft 14 der Gesänge (im ED falsch als Heft 16)]
ED Berlin: Schlesinger VN S. 1994 (1835)
- op. 21 Schottische Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor (Heft 1) bzw. Baß/Bariton oder Alt (Heft 2) mit Klavier (1835/36); Heft 1: 1. »Weh ist mein Herz«, 2. »Wie kann ich froh und lustig sein«, 3. »O pfeif' nur und gleich bin ich bei dir«, 4. *Ballade* »Ein stattlicher Freierrmann fragt' bei mir an«; Heft 2: 1. »Mein Herz ist im Hochland«, 2. »Mein Herz ist schwer«, 3. »Wär' ich auf öder Haid' allein«, 4. »Mein Schatz ist eine rothe Ros'« [Heft 15 und 16 der Gesänge (bei Klemm falsch als Heft 18 und 19)]
K (Heft 1 Nr. 1 und 3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 4 N
ED Berlin: G. Crantz o. VN (1836) [D-B, N. Mus. O. 469 – 1.2 R (mit autographen Eintragungen, u. a. Datierung der einzelnen Lieder); D-Mbs, 4 Mus. pr. 50721, Beibd. 3]
D Leipzig: C. A. Klemm VN 200-201 [D-B, DMS O. 24 751; D-Mbs, 4 Mus. pr. 46063]
- op. 22 5 Gesänge für Tenor (Sopran) mit Klavier (1835/36): 1. *Lied der Lodoiska* »Einsam wandle ich so gerne«, 2. *Minnesang* »Wie sich Rebenranken schwingen«, 3. *Morgenlied* »Die Sterne sind erblichen«, 4. *Mein Frühling* »Ich muß hinaus«, Nr. 5 *Wiegenlied* »Mein Kindchen schlafe ein« [Heft 17 der Gesänge]
A (Nr. 2) 1849 D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 41 N
K (Nr. 1-4) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 4 N
ED Berlin: G. Crantz o. VN (1836)
D Leipzig: C. A. Klemm VN 345 [D-B, DMS O. 24 752]

- p. 23 Lied »Wenn ich träumend irr'« für Tenor mit Klavier
-
- ED als Nr. IV im
- Salon de Chant*
- Berlin: G. Crantz o. VN (1836)
-
- D Leipzig: C. A. Klemm (lt. Hofmeister-Handbuch 1845)
p. 25 6 Lieder für eine Singstimme mit Klavier und Violoncello oder Horn: 1.
- Sehnsucht nach dem Walde*
- »Waldeshaus, stilles Haus«, 2.
- Wasserfahrt*
- »Über mir der blaue Himmel«, 3.
- Mein Loos*
- »Ich habe einmal in zwei Augen gesehen«, 4.
- Bei ihrem Scheiden*
- »Nun willst du abermals von mir ziehn auf lange«, 5.
- Zur Nacht*
- »Schlafen will ich friedlich stille«, 6.
- Röslein im Wald*
- »Irgend und irgend im Wald blühet ein Röslein« [Heft 18 der Gesänge]
-
- ED Berlin: Schlesinger VN S. 2115 (1837) [
- D-Mbs*
- , 4 Mus. pr. 50721, Beibd. 4]
p. 26 6 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier (1830/37): 1.
- Der Ungenannten*
- »Auf eines Berges Gipfel«, 2.
- In der Abendstille*
- »Wenn des Thürmers Abendlied«, 3.
- Aus Tieck's Genoveva*
- »Dicht von Felsen eingeschlossen«, 4.
- Sommergang in die Heimat*
- »Wie traurig sehn die Au'n und Matten«, 5.
- An die Geliebte*
- »Wie hab' ich fest«, 6.
- Trinklied*
- »So schlagen wir die Grillen tod« [Heft 19 der Gesänge]
-
- A (Nr. 2)
- D-B*
- , Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
-
- K (Nr. 3)
- D-B*
- , Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 20 N
-
- K (Nr. 4)
- D-B*
- , Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 4 N
-
- ED (Nr. 1) in
- Arion*
- , Braunschweig: Busse, Bd. 8 (1822), Nr. 358 (S. 122-123)
-
- ED (Nr. 6) in
- Arion*
- , Braunschweig: Busse, Bd. 8 (1822), Nr. 355 (S. 109-111)
-
- ED (Nr. 1-6) Leipzig: R. Crayen o. VN (1837)
-
- D Leipzig: Friedlein & H. (lt. Hofmeister-Handbuch 1845)
p. 27 Lieder für eine Singstimme mit Klavier: 1.
- Am Strande*
- »Tief in dem Schoosse der Fluthen«, 2.
- In die Ferne*
- »Siehst du am Abend die Wolken ziehn?« [Heft 20 der Gesänge]
-
- ED (Nr. 1) Berlin: in Schlesingers Album:
- Neue Original-Compositionen für Gesang und Piano*
- (Bd. 1, 1836), PN S. 2093 [
- D-B*
- , N. Mus. 5482-1; Coburg, Landesbibliothek]
-
- ED (Nr. 2) Berlin: in Schlesingers Album:
- Neueste Original-Compositionen für Gesang und Piano*
- (Bd. 3, 1838), PN S. 2093. (2.) [Lippische Landesbibliothek, Mus-n 8100]
-
- Nr. 1 und 2 ebenso in Einzelausgaben, Berlin: Schlesinger
-
- Nr. 2 zusätzlich in Schlesingers
- Auswahl beliebter Gesänge*
- 1, 16
p. 28 Schottische Lieder und Gesänge für Sopran, Mezzosopran oder Tenor (Heft 3) bzw. Baß, Bariton oder Alt (Heft 4) mit Klavier (1839, 1842/43): Heft 3: 9.
- Mary Morison*
- »O Mary sei am Fensterlein!«, 10.
- Das Mädchen am Doon*
- »Ihr Ufer grün am holden Doon«, 11.
- Jamie*
- »Du hast mich verlassen, Jamie«, 12.
- An Mary*
- »Himmelsbote, Strahl der Sterne«; Heft 4: 13.
- Abschied von Ayr*
- »Die schwarze Nacht bricht schnell herein«, 14.
- Hochlandkind*
- »O, wären Berg und Thäler mein«, 15.
- Jean*
- »Vor allen Winden, die da wehn«, 16.
- Liebeslied*
- »Der Rose deiner Wange gleicht« [Heft 21 und 22 der Gesänge; die Zählung Nr. 9-16 knüpft an die beiden Hefte op. 21 an, die allerdings separat gezählt sind]
-
- K (Heft 3 Nr. 1-3)
- D-B*
- , Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 14 N
-
- ED Wien: T. Haslinger VN T. H. 9067. / T. H. 9068. (1844) [
- D-B*
- , N. Mus.O.-469 – 3.4 R (an op. 21);
- D-Mbs*
- , 4 Mus. pr. 46063]
p. 29 4
- Pièces caractéristiques*
- für Klavier (2 Nummern 1838)
-
- ED Wien: T. Haslinger VN 9069 (1843)

- op. 30 *Gruß an den Frühling* »Hinaus, die Welt ist neu erwacht«. Gedicht von Rochlitz für Sopran, Tenor, Baß mit Klavier (vermutlich zwischen 1833 und 1835; vgl. MJ, S. 118: Aufführung der *Frühlingshymne* 19.5.1835)
ED Berlin: Guttentag (lt. Hofmeister-Handbuch 1852)
D Berlin: T. Trautwein VN 56 (1844) [*D-Mbs*, 4 Mus. pr. 18332]
arr. für 4 Stimmen (Alt-Stimme nachkomponiert)
verschollen [vgl. Brief von Jähns vom 13.7.1888, *D-B*, Mus. ep. F. W. Jähns 53]
- op. 31 6 Lieder und Gesänge für Baß (Bariton/Alt) mit Klavier: 1. *Morgenlied* »Werde heiter im Gemüthe«, 2. *Abendlied* »Abend wird es wieder«, 3. *An sie* »So bist du's liebes Bildnis«, 4. *Klage eines alten Schotten* »Fahr wohl, o Schottlands Ruhm« (1839), 5. *Lied aus der Ferne* »Fühlst du, beim seligen Verlieren«, 6. *Frühlings-Feier* »Wälder knospen, Wiesen grünen« [Heft 23 der Gesänge]
ED Berlin: Guttentag (1844) (lt. Hofmeister-Handbuch 1852)
D Berlin: T. Trautwein VN 92 [*D-B*, DMS O. 20 941]
D (Nr. 4) Berlin: Challier als Nr. 1 im *Lieder-Album* (1844) unter dem Titel *Seht, das thun ein paar Buben im Lande* [*D-B*, in: N. Mus. O. 469 R, mit (falscher) autographischer Datierung: 1842 (?), korrigiert von Max Jähns: comp. 19. Juni 39]
D (Nr. 4) in *Berliner musikalische Zeitung* 1844, Beilage 1
- op. 32 *Grande Sonate* für Klavier und Violine in A
ED Wien: Haslinger VN 9812 (1845) [*D-B*, N. Mus. Nachl. 99, 342]
- op. 33 *Grand Duo* für Klavier und Violoncello in E (1831)
ED Wien: Haslinger VN 9719 (1845) [*A-Wgm*, XI / 21233]
arr. für Klavier zu 4 Händen (1873)
A *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 23 N
K ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
- op. 34 6 dreistimmige Gesänge für Sopran, Tenor und Baß (1843): 1. *Liebe* »Schwinget leise, holde Töne«, 2. *Der Fernen* »Noch einmal muß ich vor dir stehn« [Umarbeitung siehe op. 69], 3. *Zigeunerlied* »Es feget die Heide der heulende Wind« [Umarbeitung siehe op. 70], 4. *Die Heimath* »Selig, wer dahin geschieden« [Umarbeitung siehe WoO 27], 5. *Die Abendglocke* »Riefest du auch diesmal wieder« [Umarbeitung siehe op. 67], 6. *Kirmeslied* »Herbei, herbei, die Kirmes ist da« [Heft 24 der Gesänge, ungedruckt]
A (Nr. 1-6) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 11 N
A₁ (Nr. 2, Partituren in Es-Dur, F-Dur) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 2 N
A₂ (Nr. 2, Stimmen) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 43 N
A₁ (Nr. 5, Partitur) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 2 N
A₂ (Nr. 5, Stimmen) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 42 N
- op. 35 6 dreistimmige Gesänge für Tenor, hohen und tiefen Baß (1843): 1. *Das Grab* (*Die Ruhestatt*) »Steh' hier still« [Umarbeitung siehe op. 66], 2. *Deutscher Trost* »Deutsches Herz, verzage nicht« [Umarbeitung siehe op. 71], 3. *Jägers Lust* »Es lebe, was auf Erden« [umgearbeitet aus WoO 33], 4. *Wodurch? Wohin?* »Durch Nacht zum Licht!«, 5. *Jagdgesang* »Die Jagd, die Jagd« [umgearbeitet aus WoO 34], 6. *Der Nüchterne* »Grad aus dem Wirtshaus« [Heft 25 der Gesänge]
A (Nr. 1-6) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 13 N
A (Nr. 1, Partitur sowie Stimmen von Sopran und Alt) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 36 N
A (Nr. 3) *D-B*, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 13 N

- D (Nr. 1 und 6) in: Volkmar Schurig, *Lieder-Perlen deutscher Tonkunst* Bd. 2, Dresden: Meinhold & Söhne (1871) [*D-Dlb*, Mus. 4° 13319]
[Nr. 2-5 ungedruckt]
- [op. 35 s. auch WoO 36]
- op. 36 Lied für eine Singstimme mit Klavier: *Germania* »Land des Rechtes, Land des Lichtes« (1848)
ED Berlin: T. Trautwein o. VN (1848)
D Berlin: Schlesinger (Lienau) (lt. Verlags-Verzeichnis von 1890)
- op. 37 *Agnus Dei* für gemischten Chor (1850)
ED Berlin: T. Trautwein (Guttentag) VN 297 (1850) [*D-Dlb*, Mus. 5540-E-500]
D Berlin: M. Bahn VN 297 [*D-B*, DMS O. 21 058]
- op. 38 Lied für eine Singstimme mit Klavier aus *Bilder aus Glinecke* von Karl Bormann: *Die Fahne auf dem Schlosse* »Auf des Schlosses hoher Zinne«
ED Berlin: Guttentag (1850)
D Berlin: T. Trautwein VN 295 [*D-B*, DMS 110 494]
D Berlin: Schlesinger (Lienau) (lt. Verlags-Verzeichnis von 1890 und Weber-Werkverzeichnis von 1871, S. 478¹⁹)
- op. 39 3 zweistimmige Lieder für Mezzosopran und Bariton (Alt und Baß) mit Klavier aus *Bilder aus Glinecke* von Karl Bormann: 1. *Marienthal* »Sei mir begrüßt«, 2. *Die Havel* »Hell wie ein Spiegel«, 3. *Morlake Screen* »Um auszuruhen von seinem Wogen«
ED Berlin: J. Guttentag VN 294 (1850)
D Berlin: Schlesinger VN 294 [Nr. 1 *D-B*, Mus. 19 480 (1)]
- op. 40 *Ave Regina* für gemischten Chor (1850)
A *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 17 N
ED Dresden: Ad. Brauer VN A 83 B (1852) [*D-Dlb*, Mus. 5540-E-501]
- op. 43 2 Duette für Sopran und Baß mit Klavier (1851): 1. *Trennung* »Dein Name ertönt«, 2. *Glückliche Liebe* »O klingender Frühling«
K (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 3 N
ED Leipzig: Breitkopf & Härtel VN 8607/08 (1851)
- op. 44 6 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier (1844): 1. *König Frühling* »Schneeglöckchen klingen wieder«, 2. *Abendklage* »Vor'm Ostthor steh'n die Weiden«, 3. »Mir hat noch deine Stimme nicht geklungen«, 4. »O hätten wir, Liebchen«, 5. »Liebe und leide!«, 6. *La chitarra non suona più* »Kennst du die Fluth«
K (Nr. 6) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 10 N
ED Leipzig: J. Schuberth & Co., VN 4975 (1872)
- op. 45 *Die Parabel vom Gastwirthe* »Zum Gastwirthe traten«. Komische Ballade für Baß mit Klavier
ED Leipzig: J. Schuberth & Co. VN 3859 (1844)
- op. 46 *Mein Alles* »Ich möchte es mir selber verschweigen«, Gedicht von Max Jähns für Tenor und Klavier (1860)
K *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 11 N
ED Leipzig: J. Schuberth & Co. VN 3849 (1860) [*A-Wgm*, VI / 50223]

¹⁹ Der Erstausgabe von Jähns' Weber-Werkverzeichnis 1871 sind Übersichten aller bei Schlesinger erschienenen Werke Jähns' (S. 478) sowie seiner Bearbeitungen Weberscher Kompositionen (S. 477) beigegeben. Diese Zusammenfassungen fehlen im Reprint von 1967.

- op. 47 3 Gesänge für Mezzosopran (hohen Alt bzw. Bariton) mit Klavier (1866): 1. *Das Veilchen* »Veilchen sah ich tief verschneit«, 2. »Du liebst mich nicht«, 3. »Mir ist's als müßtest du mich zwingen«
 A (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 16 N
 A (Nr. 2) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 13 N
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 5650
- op. 48 3 zweist. Lieder für Alt und Baß mit Klavier (1866): 1. »Ich stand in dunklen Träumen«, 2. »Ich bin die Rose auf der Au'«, 3. »Es schlief ein Keim«
 K (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 8 N
 A (Nr. 2) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 8 N
 A (Nr. 3) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 12 N
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 4879 (1866)
- op. 49 *Deutscher Festmarsch: Heeres-Auszug* für Klavier zu 4 Händen (1868)
 A *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 35 N
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) S. 5929 (1871) [*D-B*, DMS O. 24 538]
 dass. für Orchesterstimmen
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) (lt. Weber-Werkverzeichnis von 1871, S. 478 und Angabe auf dem Titelblatt der Fassung für Klavier zu 4 Händen)
- op. 50 *Deutscher Festmarsch: Heeres-Heimkehr* für Klavier zu 4 Händen
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) S. 5930 (1871) [*D-B*, DMS O. 24 538]
 dass. für Orchesterstimmen
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) (lt. Weber-Werkverzeichnis von 1871, S. 478 und Angabe auf dem Titelblatt der Fassung für Klavier zu 4 Händen)
- [op. 51 *Deutschland 1871* s. WoO 30]
- op. 58 3 Lieder im Volkston für eine Singstimme mit Klavier (1837): 1. »Wenn die Rosen, lenzerwacht«, 2. *Der Schatz* »Ja ein Schatz, mein lieber Schatz«, 3. *Sonett* »Ach könnt' ich vergessen sie«
 A (Nr. 3) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 4 N
 ED Berlin: Simon VN C. S. 465 [I-III] (1878) [*D-B*, DMS 142 275; *D-Dlb*, 5 Mus. 4° 4874]
- op. 59 *Symphonisches Adagio* in E. Charakterstück für Klavier zu 4 Händen (1866)
 A *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 32 N
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 7514 (1883) [*D-B*, DMS 33 412]
 arr. für Klavier zu 2 Händen (1886)
 A *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 22 N [mit Vermerk: *Erste Niederschrift auf durchschlagendem Papier. deshalb cassirt, dafür ein zweites sauberes wirklich druckfertiges Exemplar geschrieben.*]
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 7514 A (1886) [*D-B*, DMS 101 034]
- op. 60 *Rondo brillant* [im Druck: *Rondo giojoso*] für Klavier zu 4 Händen (1866)
 [Umarbeitung des *Rondo brillant* WoO 56]
 A *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 32 N
 ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 7537 (1883) [*D-B*, DMS 33 413]
- op. 61 (I) 5 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier (1882): 1. *Frühlingsträumen* »Auf des Rasens duft'gem Grün«, 2. *Neuer Frühling* »O wunderbares Frühlingsglück«, 3. *Spätherbst* »Durch Reif und Frost«, 4. *Gefangen* »Ach wär' ich das wilde Vöglein«, 5. »Waldregenthal, das ohne Strahl des Lichts«
 A (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 9 N

- K^A (Nr. 2, transponiert nach As) *D-B*, Mus. ms. 11082/18
ED Berlin: T. Trautwein VN T. T. 37 [a-e] (1883) [*D-B*, DMS 84 199; *D-Mbs*, 4 Mus. pr. 46061]
- op. 61 (II) 3 *Nottornos (Andante)* für Klavier [Nr. 4 dazu s. WoO 47]
Nr. 1 [*Elegie: Gib dich zur Ruh*] in C (1876)
Nr. 2 [*Charakterstück*] in As (1866)
Nr. 3 in Des (1876)
A₁ (Nr. 1-3) 1876 *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 28 N
A₂ (Nr. 1-3) ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
A (Nr. 3) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 15 N
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 7868 (1887)
- op. 62 (I) 4 Gesänge für eine mittlere Stimme mit Klavier (1868, 1883/84, 1887): 1. *Widmung* »Was ich dir wollte«, 2. »Mein Roß geht langsam«, 3. »Ich bin der Sturm«, 4. *Liebes-unmuth* »Wohlan denn, ich will wandern«
A (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 37 N
A (Nr. 2, 4) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 6 N
A (Nr. 3) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 19 N
A (Nr. 4) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 34 N
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 7882 (1887) [*D-B*, Mus. 14103; *D-Mbs*, 4 Mus. pr. 46062]
D Nr. 3 in: Volkmar Schurig, *Lieder-Perlen deutscher Tonkunst*, Bd. 2, Dresden: Meinhold & Söhne (1871) [*D-Dlb*, Mus. 4° 13319]
- op. 62 (II) Lieder für eine Singstimme mit Klavier (1875/1880): 1. *Unverwelkt* »Einst schritt ich über das Gefild«, [Nr. 2 unbekannt], 3. *Waldfriede* »Im Kreis von Wald und Binsen« [ungedruckt]
A₁ (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 26 N
A₂ (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 25 N
A₁ (Nr. 3) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 32 N
A₂ (Nr. 3) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 5 N
- op. 63 2 Gesänge für eine Singstimme mit Klavier (1874/1877): 1. *Das Liebeskraut* »Es wächst ein Kraut«, 2. *Zaunstudien* »Ein Maler vor dem Zaune saß« [ungedruckt]
A₁ (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 28 N
A₂ (Nr. 1) *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 5 N
K^A (Nr. 2) *D-B*, Mus. ms. 11082/10
- [op. 64] Laut Brief von Jähns an Robert Musiol vom 31.1.1883 sollten *bei Trautwein noch erscheinen: op. 61, 62, 63, 64 – resp. 5, 4, 2, u. 1 Gesänge*; welches Lied als op. 64 vorgesehen war, geht aus dem Brief nicht hervor. Am 23.1.1885 schreibt Jähns bezüglich der geplanten Ausgaben an denselben Adressaten: *damit ist [es] vorbei. Die alte Handlung [Trautwein] ist dahin u. in die Hände von „Cohn u. Isaac“ gekommen, die die [...] abgeschlossenen Verträge zu halten nicht gehalten sind*²⁰.
- op. 65 *Laterna magica*. 6 Original-Tonbilder für Klavier (1881)
A₁ *D-B*, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 31 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
ED Berlin: T. Trautwein VN T. T. 38 (1883) [*D-B*, DMS 84 200]

²⁰ *D-B*, Weberiana, Cl. X, Nr. 1037 und Nr. 1046

- op. 66 *Die Ruhestatt* »Steh' hier still« für gemischten Chor mit Klavier ad lib. [Umarbeitung von op. 35/1]
K (Stimmen ohne Klavier) D-B, Mus. ms. 11082/6
ED Leipzig: Fr. Kistner VN 7535 [D-B, DMS O. 14 023]
D Leipzig: Licht VN 311 [D-B, DMS O. 55 371]
D in *Der Chorgesang*, 3. Jg. (1888), Musikbeilage, S. 183
- op. 67 *Die Abendglocke* »Riefest du auch diesmal wieder« für gemischten Chor mit Klavier ad lib. [Umarbeitung von op. 34/5]
A (ohne Klavier) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 12 N
ED Leipzig: Fr. Kistner VN 7536 [D-B, DMS O. 14 024]
D⁺ in *Der Chorgesang*, 7. Jg. (1892), Musikbeilage, S. 109
- op. 68 *Schiffahrt* »Über die hellen funkelnden Wellen« für gemischten Chor mit Klavier ad lib.
K (Stimmen ohne Klavier) D-B, Mus. ms. 11082/6
ED Leipzig: Fr. Kistner VN 7537 [D-B, DMS O. 14 025]
D Leipzig: Licht VN 313 [D-B, DMS O. 55 372]
- op. 69 *Der Fernen* »Noch einmal muß ich vor dir stehn« für gemischten Chor mit Klavier ad lib. [Umarbeitung von op. 34/2]
ED Leipzig: Fr. Kistner VN 7538 [D-B, DMS O. 14 026]
- op. 70 *Zigeunerlied* »Es feget die Heide der heulende Wind« für gemischten Chor mit Klavier ad lib. [Umarbeitung von op. 34/3]
ED Leipzig: Fr. Kistner VN 7539 [D-B, DMS O. 14 027]
D Leipzig: Licht VN 265 (1888)
D in *Der Chorgesang*, 3. Jg. (1888), Musikbeilage, S. 113
- op. 71 *Deutscher Trost* »Deutsches Herz, verzage nicht« für Männerchor [Umarbeitung von op. 35/2]
ED Leipzig: Fr. Kistner VN 7999 [D-B, DMS O. 14 028]
- op. 72 *Tragische Geschichte / Der Zopf* »'s war einer, dem's zu Herzen ging«, Lied für eine Baß-Stimme mit Klavier (1862, ergänzt 1876) [nicht identisch mit op. 4/1]
A (Fassung 1876) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 20 N

Werke ohne Opuszahl

- WoO 1 *Der Abendstern* »Du lieblicher Stern« für eine Singstimme mit Klavier (1841)
A₁ (1841) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 8 N
A₂ (1868) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 18 N
- WoO 2 *Adagio* für Violine und Klavier (1832) [Fragment]
verschollen [vgl. MJ, S. 104; möglicherweise identisch mit WoO 78]
- WoO 3 *Adagio und Große Polonaise* für Violine und Klavier (1850)
K^A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 6 N
- WoO 4 »Am Glanze deines Angesichts« für eine Singstimme mit Klavier (1841)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 9 N
- WoO 5 »An der Quelle saß der Knabe« [für Singstimme und Klavier?] (zwischen 1825 und 1827)
verschollen [vgl. MJ, S. 36; im Brief von F. W. Jähns an Robert Musiol vom 8.(-10.)1.1877 (D-B, Weberiana Cl. X, Nr. 942) ist die Vertonung von Schillers *Jüngling am Bache* als 2. oder 3. Lied-Komposition bezeichnet]

- WoO 6 *Die arme Dirne* »Was hab ich arme Dirn' gethan?« für eine Singstimme mit Klavier (1830)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
- WoO 7 *Bestrafte List*. Operette [1823 begonnen, Text fragmentarisch, Musik möglicherweise nur projiziert]; Entwürfe verschollen [vgl. MJ, S. 37]
- WoO 8 *Bitte* »Weil auf mir, du dunkles Auge« für eine Singstimme mit Klavier (1877)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 5 N
- WoO 9 *Blau' Äugelein* »Blau Äugelein, sprich, warum weinst du?« für eine Singstimme mit Klavier (1885)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 6 N
- WoO 10 *Blüthenleben* »Die Blume, wenn sie ausgeblüht« für eine mittlere Stimme mit Klavier (1876)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 27 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 5 N
- WoO 11 *2 dramatische Fantasiestücke* für Klavier und Violine Nr. 1 c-Moll, Nr. 2 d-Moll (1860)
K^A (Nr. 1+2, Partitur mit separater Violinstimme) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 9 N
A (Nr. 1) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 8 N [hier noch bezeichnet als *Fantasie No II*]
A (Nr. 2) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 7 N [hier noch bezeichnet als *Fantasie No I*]
- WoO 12 *Du gibst mir Ruh* »In deinem Herzen wohnt der Frieden« für Baß mit Klavier (1874)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 22 N
- WoO 13 »Du hebst mich nicht« für eine Singstimme mit Klavier (1866)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 13 N
- WoO 14 *Einst und jetzt* »Ins Dorf bin ich gegangen« für eine tiefe Stimme mit Klavier (1880)
K^A D-B, Mus. ms. 11082/15
- WoO 15 *Elfengesang in Sturm* »Auf Tiefen und Höhen« für 2 Soprane und Tenor mit Klavier (1838)
K^A (Partitur und Stimmen) D-B, Mus. ms. 11082/5
- WoO 16 *Fantasie* für Klavier in A (1823); verschollen [vgl. MJ, S. 35]
- WoO 17 *Fantasie* [für Klavier] in As (1826); verschollen [vgl. MJ, S. 36]
- WoO 18 *Fantasie* für Klavier in fis (1823), Emile Bovet gewidmet; verschollen [vgl. MJ, S. 36]
- WoO 19 *Fantasie* [für Klavier?] in H (zwischen 1825 und 1827), Th. Teufel gewidmet; verschollen [vgl. MJ S. 35]
- WoO 20 *Festlied zu einem 80. Geburtstage* [von Wilhelm Ermeler] »So ist der schöne Tag gekommen« für 4 gemischte Stimmen (1864)
A (Partitur) 1880 D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 1 N
K^A (Stimmen) D-B, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 1 N
K (1881) D-B, Mus. ms. 11082
- WoO 21 *Festmarsch* für großes Orchester in E [nicht identisch mit opp. 49 und 50]
K^A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 24 N
- WoO 22 *Frühlingsglück* »Frohe Lieder will ich singen« für eine Singstimme mit Klavier (1874)
K^A D-B, Mus. ms. 11082/17

- WoO 23 *Frühlingsmorgen*. Charakterstück für Klavier zu 4 Händen (1866)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 32 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 24 N
K ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
- WoO 24 *Frühlingssonne* »Sonne, heil'ge Frühlingssonne« für eine tiefere Singstimme mit Klavier (1845, mit neuem Text versehen 1881)
A (neue Textfassung) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 16 N
- WoO 25 *Getrennt* »Dort hinter den schwarzen Bergen« für eine Singstimme mit Klavier (1874)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 23 N
- WoO 26 *Glaube, Liebe, Hoffnung. Terzett* (ca. 1830/31); verschollen [vgl. MJ, S. 94]
- WoO 27 *Die Heimath* »Selig, wer dahin geschieden« für gemischten Chor [Umarbeitung von op. 34/4]
A (Partitur) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 11 N [dreistimmige Fassung zu op. 34, 4. Stimme mit Blei nachgetragen]
K (Partitur) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 15 N
K^A (Stimmen) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 44 N
- WoO 28 *Das Herrlein in Italien* »Ein Herrlein wollt spazieren gehn« für eine mittlere Singstimme mit Klavier (1878)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 29 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 5 N
- WoO 29 *Himmelan* »Verlaß nicht Freunde und Beruf«. *Geistliches Lied* für eine Singstimme mit Klavier (1864)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 30 N
überarbeitete Fassung (1880)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 31 N
- WoO 30 *Hohenzollern* »Land, wo treue Herzen schlagen« für eine Singstimme mit Klavier (1849) [mit Text von Klöden; 1851 neuer Text von Klöden unterlegt, 1871 neuer Text von Max Jähns für den Druck bei Schlesinger unter dem Titel *Deutschland 1871*]
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 5957 (1871) (im Weber-Werkverzeichnis von 1871, S. 478 als op. 51 bezeichnet; bezieht sich wohl auf die Fassung von 1871)
- WoO 31 *Hymne zur Vermählung der Prinzessin Alexandrine von Preußen* (1822); verschollen [vgl. MJ, S. 33]
- WoO 32 »Ich weiß es wohl, du hast mich nie geliebt« für eine Singstimme mit Klavier (1826/27)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 1 N [verso das Fragment einer Fugendurchführung WoO 77]
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
A₃ (Reinschrift von 1840 für Frau Legationsrätin von Gruner) D-Mbs, Mus. ms. 9072
- WoO 33 *Jägers Lust* »Es lebe, was auf Erden« für 3 Männerstimmen (1832); verschollen [umgearbeitet und mit einer Coda versehen als op. 35/3]
- WoO 34 *Jagdgesang* »Die Jagd, die Jagd« für eine Singstimme mit Klavier (1833); verschollen [umgearbeitet für 3 Männerstimmen als op. 35/5]

- WoO 35 *Die Kindheit* »Ein Gärtlein weiß ich noch auf Erden« für eine Singstimme mit Klavier (1841)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 10 N
- WoO 36 *Die Königskugel*, patriotische Ballade »War einst ein alter König« für Bariton mit Klavier (1844)
ED Berlin: Guttentag ohne VN (1844)
D Berlin: T. Trautwein VN 65 [D-B, DMS 136 618]
D Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 2551 (im Weber-Werkverzeichnis von 1871, S. 478 als op. 35 bezeichnet)
- WoO 37 *Komische Festmusik*. »Was deutet der Glocken ernstes Tönen« Herrn Carl Erdmann Legavi, geh. exped. Secretär an der Königl. Bank gewidmet, für 4 gemischte Stimmen und Klavier (Text und Musik von Jähns, 1832)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 4 N
K^A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 5 N
- WoO 38 *Largo et Rondeau brillant* in As für Klavier zu 4 Händen (1826)
K D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 2 N
- WoO 39 *Letzter Gruß* »Ich kam vom Walde hernieder« für Alt mit Klavier
K D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 7 N
- WoO 40 *Maiennacht* »Durch die wolkige Maiennacht« für eine Singstimme mit Klavier (1873)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 21 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 21 N
- WoO 41 *Marsch mit Trio* [für Klavier] (ca. 1825/27); verschollen [vgl. MJ, S. 36]
- WoO 42 *Menschen und Künste*. Festspiel von Ernst von Wildenbruch mit Musik von Jähns (1884)
Nr. 1 melodramatische Klavier-Begleitung zum Auftritt der Musik
Nr. 2 Musik hinter der Szene zum Monolog der Musik »Das ist's, was Kraft und Muth mir giebt« für Klavier [entspricht der Klavierbegleitung des Liedes WoO 59 *Schillers Genius*]
Nr. 3 melodramatische Schlußmusik zum Text »Des Paradieses Herrlichkeit« für Klavier [unter Verwendung von Webers *Euryanthe*: Finale Nr. 25, Solo des Adolar »Ich ahne Emma«]
A (Nr. 1 und 3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 23 N [Beilage: separate Text-Abschrift mit autographen Anmerkungen]
A (Nr. 2) siehe Lied WoO 59 *Schillers Genius*
- WoO 43 *Moderato* Nr. 1 für Klavier zu 4 Händen in Es (1823)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 1 N
- WoO 44 *Moderato* Nr. 2 für Klavier zu 4 Händen in As (1827)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 3 N
- WoO 45 *Morgens im Walde*. Fantasiestück für Klavier zu 4 Händen (1866)
A (1886) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 10 N
- WoO 46 *Notturmo* für 4 Männerstimmen (zwischen 1825 und 1827); verschollen [vgl. MJ, S. 36]
- WoO 47 *Notturmo* Nr. 4 [*Andante*] in As für Klavier zu 4 Händen (1870) [Nr. 1-3 siehe op. 61 (II)]
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 22 N [mit Korrekturen von 1882]
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)

- umgearbeitete Fassung für 4 Hände (1882)
K^A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 27 N
K^A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 39 N
arr. für Klavier zu 2 Händen (1882)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 16 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 30 N
A₃ (Fragment: Teil 1) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 28 N [bezeichnet:
Aus einem »Liede ohne Worte«]
arr. für Violine und Klavier in A
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 26 N
K D-B, Mus. ms. 11082/26
- WoO 48 *Notturmo* in As für Klavier (1836)
A D-B, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 5 N
arr. für Violine und Klavier in A
K^A D-B, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 5 N
arr. für Violoncello und Klavier in A
A (nur Cello-Stimme, Klavier-Stimme entspricht der Violin-Bearb.) D-B, an
Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 5 N
- WoO 49 *Notturmo* in cis für Klavier zu 4 Händen (1866)
A ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
- WoO 50 4 *Original-Galopp* für Klavier
ED Berlin: Bechthold und Hartje VN 50 [ohne Autorenangabe, 1833]
- WoO 51 *Ouvertüre* in Es für Klavier zu 4 Händen (zwischen 1825 und 1827); verschollen
[vgl. MJ, S. 36; daraus evtl. Fragment WoO 77]
- WoO 52 *Pièce facile* für Violine und Klavier g-Moll (1828/29)
K^A D-B, 1 an 55 MS 10000
überarbeitete, ergänzte Fassung unter dem Titel *Romanze* (1885)
K^A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 4 N
- WoO 53 *Polacca brillante* [*Grande Polonoise brillante*] für Klavier in As (1867)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 24 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
A₃ (Fragment mit dem Titel *Polonaise de Concert*) D-B, Mus. ms. autogr.
F. W. Jähns II, 25 N
ED Berlin: Paez (lt. Hofmeister-Handbuch 1845)
arr. für Klavier zu 4 Händen (1876)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 25 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
- WoO 54 *Rondo* für Klavier für Mad. Collignon (1823); verschollen [vgl. MJ, S. 34]
- WoO 55 *Rondo* [für Klavier] für Bertha Tannhäuser (1830); verschollen [vgl. MJ, S. 56]
- WoO 56 *Rondo brillant* in Es für Klavier zu 4 Händen [1866 umgearbeitet zu op. 60]
K ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
- WoO 57 »Ruh' aus in Gott« für Männerchor
ED in *Sängerhalle*, Regensburg: Coppenrath (1876)
- WoO 58 *Sängers Klage* »Kennst du des Sängers Lieben« für eine Singstimme mit Klavier
(1845); umgearbeitete Fassung von 1881
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 15 N

- WoO 59 *Schillers Genius an seines Enkels Vermählungstage* »Noch einmal zieht es mich zur Erde nieder« für eine Singstimme mit Klavier (1862)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 19 N [mit Notizen zur Umarbeitung als Nr. 2 zum Festspiel *Menschen und Künste* WoO 42]
- WoO 60 *Sinfonie* [zwischen 1833 und 1835 projiziert, wohl nicht ausgeführt]; Entwürfe verschollen [vgl. MJ, S. 119]
- WoO 61 *Soldatenlied* »Was blasen die Trompeten« für eine Singstimme mit Klavier (1849); verschollen [vgl. MJ, S. 321]
- WoO 62 *Soli Deo gloria* für gemischten Chor (1845)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 14 N
- WoO 63 *Grande Sonate* für Klavier (zwischen 1825 und 1827); verschollen [vgl. MJ, S. 36]
- WoO 64 *Sternenuntergang* »Abendstern, geliebtes Licht« für eine Singstimme mit Klavier (1860)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 18 N
K D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 11 N
- WoO 65 *Tiefstes Lieben* »Im Herzen ruhen stumm und still« Lied für Mezzosopran mit Klavier (1880)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 33 N
- WoO 66 *Ungarese* für Klavier zu 4 Händen (1870-72)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 33 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
K^A (1872, Korrekturen zum Druck 1886) D-B, Mus. ms. 11082/21
- WoO 67 4 *Valses brillantes* für Klavier: Nr. 1 B-Dur (1869); Nr. 2 Es-Dur (komp. 1840er Jahre, umgearb. mit neuem Trio 1875); Nr. 3 As-Dur (1869); Nr. 4 Des-Dur (1883)
A (Nr. 1-4) ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
A (Nr. 1, 3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 36 N
A₁ (Nr. 2, umgearb. Fassung 1875) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 38 N
A₂ (Nr. 2, umgearb. Fassung 1875) D-B, N. Mus. ms. 309
K (Nr. 4) D-B, Mus. ms. 11082/27
arr. für Klavier zu 4 Händen (1883)
A (Nr. 1) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 18 N
A (Nr. 2) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 19 N
A₁ (Nr. 3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 20 N
A₂ (Nr. 3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 17 N [mit Einlage: überarbeitete Fassung (Trio 1 und 2), dazu Bleistift-Skizzen zu einer Vokalkomposition (WoO 79)]
A (Nr. 4) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 21 N
- WoO 68 3 *Valses brillantes* [*Walzer=Suite*] für Klavier zu 4 Händen: Nr. 1 B-Dur (1873/74); Nr. 2 Es-Dur (1874); Nr. 3 As-Dur (1874)
A (Nr. 1-3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 26 N
K (Nr. 1-3) ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
A (Nr. 1) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 11 N
K^A (Nr. 1) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 12 N
A (Nr. 2) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 13 N
A (Nr. 3) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 14 N
K^A (Nr. 1-3) D-B, Mus. ms. 11082/22

- WoO 69 *Variationen über das Volkslied »Es steht ein Baum im Odenwald« in Form einer Fantasie* für Klavier (1871)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 37 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
arr. für Klavier zu 4 Händen (1872)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 22 N
A₂ ehemals Berlin PrStB, an Mus. O. 9177 (Kriegsverlust)
K^A D-B, Mus. ms. 11082/23
- WoO 70 *Das Vaterhaus »Ich bin ein Kind«* für eine Singstimme mit Klavier
ED in: G. W. Schulze: *Geistliche Lieder*, 7. Aufl. 1865
- WoO 71 *Waldteufel-Marsch* für Klavier zu 4 Händen (1869)
A D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 34 N
- WoO 72 3 *Walzer* [für Klavier] (zwischen 1825 und 1827); verschollen [vgl. MJ, S. 36]
- WoO 73 *Wirf ab Herz, was dich kränket »Es ist so still geworden«. Geistliches Abendlied* für eine Singstimme mit Klavier (1884)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 6 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 35 N
- WoO 74 *Würde der Liebe »Liebe, tröstende Liebe du«* für gemischte Stimmen mit Klavier ad lib. (1831)
A₁ (mit Klavier) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 2 N
A₂ (ohne Klavier) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 3 N
- WoO 75 *Die Zeit »O Zeit! O Zeit!«. Rhapsodie* für eine Singstimme mit Klavier (1875)
A₁ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns 40 N
A₂ D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 24 N
- WoO 76 *Zur silbernen Hochzeit des Cassen-Rendanten an der Königl. Münze Herrn Laufer »Am schönen Fest«* für eine Solostimme, gemischten Chor und Klavier (1832)
A (Partitur) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 6 N
A (Chor-Stimmen) D-B, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 7 N
K^A (Partitur und Chor-Stimmen) D-B, Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 7 N
- Varia:
- WoO 77 Fragment einer Fugendurchführung (evtl. für Klavier zu vier Händen, ca. 1826/27) [möglicherweise Ausschnitt aus der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen von 1825/27 WoO 51]
A D-B, an Mus. ms. autogr. F. W. Jähns I, 1 N
- WoO 78 Klavierbegleitung, vermutlich zu einem Violin-Stück, bezeichnet von fremder Hand: *Componirt für Violin=Begleitung von H. Jähns*
K^A D-B, 5 an 55 MS 10000 [System für Violine leer, nicht identisch mit op. 32, WoO 3, 11, 52 sowie den Violin-Arrangements von WoO 47 und 48 und der Bearbeitung B 18; möglicherweise identisch mit WoO 2]
- WoO 79 Skizzen zu einer Vokal-Komposition
A D-B, in Mus. ms. autogr. F. W. Jähns II, 17 N

Bearbeitungen fremder Kompositionen für Klavier zu vier Händen:

- B 1 *Ouvertüre*, arr. für Klavier zu vier Händen für Mad. Collignon (1823); verschollen [vgl. MJ, S. 34; Vorlage unbekannt]

Gaspard Spontini:

B 2 *Borussia* (1833)

ED Berlin: Schlesinger VN 1733 (1833) [*D-Mbs*, 4 mus. pr. 22272]

B 3 *Großer Sieges- und Festmarsch* (1833)

ED Berlin: Schlesinger VN 1734 (1833)

Carl Maria von Weber:

B 4 *Sinfonie* Nr. 2 JV 51²¹

ED Berlin: Schlesinger VN S. 2319 (1839) [*D-B*, 1. Ausgabe: Weberiana Cl. IV A Bd. 65 Nr. 556 sowie Cl. IV B Mappe IX Nr. 1115; neue Ausgabe (Lienau): DMS O. 12635]

B 5 *Klaviersonate* Nr. 1 C-Dur JV 138

ED Berlin: Schlesinger VN S. 1902 [*D-B*, 1. Ausgabe (1835): Weberiana Cl. IV A Bd. 64 Nr. 551 (mit Korrekturen von Jähns); neue revidierte Ausgabe (Lienau 1874): Weberiana Cl. IV A Bd. 66 Nr. 559 sowie Cl. IV B Mappe X Nr. 1138; Korrektorexemplar der 1. Ausgabe: Weberiana Cl. IV B Mappe X Nr. 1137]

B 6 *Walzer* für Harmoniemusik JV 149

A *D-B*, Weberiana Cl. III Bd. 4 zu Nr. 68

B 7 Vier Lieder für Harmoniemusik JV 150-153

A *D-B*, Weberiana Cl. III Bd. 4 zu Nr. 69

B 8 *Klavierkonzert* Nr. 2 JV 155 (1833)

ED Berlin: Schlesinger VN S. 1786. [*D-B*, 1. Ausgabe (1833): Weberiana Cl. IV A Bd. 65 Nr. 557; 2. verbesserte Ausgabe (Lienau 1873): Cl. IV A Bd. 67 Nr. 566 sowie Cl. IV B Mappe V Nr. 898]

B 9 *Klaviersonate* Nr. 2 As-Dur JV 199

ED Berlin: Schlesinger VN S. 1509 [*D-B*, 1. Ausgabe (ca. 1830): Weberiana Cl. IV A Bd. 64 Nr. 552 (mit Korrekturen von Jähns); neue revidierte Ausgabe (Lienau 1874): Weberiana Cl. IV A Bd. 66 Nr. 560 sowie Cl. IV B Mappe X Nr. 1146; Korrektorexemplar der 1. Ausgabe mit Korrekturen von 1848: Weberiana Cl. IV B Mappe X Nr. 1145]

B 10 *Klaviersonate* Nr. 3 d-Moll JV 206

ED Berlin: Schlesinger VN S. 1510 [*D-B*, 1. Ausgabe (ca. 1830): Weberiana Cl. IV A Bd. 64 Nr. 553 (mit Korrekturen von Jähns); neue revidierte Ausgabe (Lienau 1874): Weberiana Cl. IV A Bd. 66 Nr. 561 sowie Cl. IV B Mappe X Nr. 1153; Korrektorexemplar der 1. Ausgabe: Weberiana Cl. IV B Mappe X Nr. 1152]

B 11 *Missa sancta* Es-Dur JV 224 (1847)

ED Wien: Haslinger VN: T.H. 10,696. (1848) [*D-B*, Weberiana Cl. IV A Bd. 13 Nr. 14a sowie Cl. IV B Mappe V Nr. 915]

B 12 Chor aus *Sappho* JV 240

A *D-B*, Weberiana Cl. III Bd. 4 Nr. 74

B 13 *Trio* JV 259 (1833)

ED Berlin: Schlesinger VN S. 1732 [*D-B*, 1. Ausgabe (1833): Weberiana Cl. IV A Bd. 65 Nr. 558; 2. verbesserte Ausgabe (Lienau 1874): Weberiana Cl. IV A Bd. 67

²¹ Die Angabe im Verlagskatalog von Schlesinger aus dem Jahr 1890, auch das Arrangement der 1. Sinfonie JV 50 für Klavier zu vier Händen stamme von Jähns, ist falsch. Schlesinger hatte das bei André erschienene Arrangement nachgedruckt.

- Nr. 564 sowie Cl. IV B Mappe XII Nr. 1218; Korrektorexemplar der 1. Ausgabe: Cl. IV B Mappe XII, Nr. 1217]
- B 14 *Der Freischütz* JV 277: Ouvertüre (1871)
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 5945 [*D-B*, 1. Ausgabe (1871): Weberiana Cl. IV A Bd. 67 Nr. 563; 2. verbesserte Ausgabe (1873): Weberiana Cl. IV B Mappe VII Nr. 1000]
- B 15 *Preciosa* JV 279: Ouvertüre
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 1205 A. (1868) [*D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe VII Nr. 1008]
D Leipzig: Breitkopf & Härtel VN 12814 (1872) [*D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe VII Nr. 1009]
- B 16 *Preciosa* JV 279: Nachkomponierter Tanz
A *D-B*, Mus. ms. 22722/10
K^A *D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe VI Nr. 965 i
- B 17 *Klaversonate* Nr. 4 e-Moll JV 287
ED Berlin: Schlesinger VN S. 2020 [*D-B*, 1. Ausgabe (1836): Weberiana Cl. IV A Bd. 64 Nr. 554 (mit Korrekturen von Jähns); neue revidierte Ausgabe (Lienau 1874): Weberiana Cl. IV A Bd. 66 Nr. 562 sowie Cl. IV B Mappe X Nr. 1161; Korrektorexemplar der 1. Ausgabe: Weberiana Cl. IV B Mappe X Nr. 1160]

Jähns behauptet im Weber-Werkverzeichnis von 1871 (S. 11), *die 6 gr. Concertarien* Webers für Klavier zu vier Händen bearbeitet zu haben (JV 93, 121, 142, 178, 181, 239) – dazu haben sich keine Quellen erhalten²².

Weitere Bearbeitungen für unterschiedliche Besetzungen:

Carl Czerny:

- B 18 *Romance* D-Dur für Klavier [abgedruckt im *Musikalischen Jugendfreund. Neue Folge*, Cah. III, H. 17 (Berlin, Breslau: Bote & Bock, VN 2024)] arr. für Violine und Klavier
K^A *D-B*, 2 an 55 MS 10000 [die Bearbeitung ist nicht als Werk von Jähns gekennzeichnet, aber die Eintragungen von Jähns und der Fundzusammenhang deuten auf seine Autorschaft hin; Vorlage beigegeben: 4 an 55 MS 10000]

Reinhart Jähns:

- B 19 Lied ohne Worte As-Dur für Klavier arr. für vierstimmigen gemischten Chor zum Gedicht von F. W. Jähns *Herz und Welt* »Sei still mein Herz und finde dich«
K^A *D-B*, Mus. ms. autogr. R. Jähns 1 M [Originalgestalt und Chorfassung in Abschrift mit Korrekturen von F. W. Jähns, kein Autograph R. Jähns, wie nach der Signatur zu vermuten]
K^A *D-B*, Mus. ms. 11083/1 [Originalgestalt und Chorfassung]

Wolfgang Amadeus Mozart:

- B 20 *Die Zauberflöte* KV 620: Priestermarsch arr. für gemischten Chor
ED Leipzig: C. F. Peters VN 4423 (1863)

²² Daß Jähns diese sechs Arien (ohne JV 126) meint, geht aus der Übersicht auf S. 477 des Weber-Werkverzeichnisses hervor. Dort sind die Neu-Ausgaben der Klavierauszüge zu den Arien als von Jähns bearbeitet und herausgegeben bezeichnet.

- B 21 Schottisches Nationallied *The blue bells of Scotland* »Oh where and oh where is your highland laddie gone?« [»Wohin zog, o zog dein Hochlandbursch davon?«] arr. für Singstimme und Klavier

ED in *Auswahl der beliebtesten englischen, schottischen und irischen Gesänge*
Berlin: Schlesinger VN S. 2678. (10) [D-B, Tappert V-74]

Carl Maria von Weber:

- B 22 *Grablied* JV 37 arr. für 4 Männerstimmen
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe IV Nr. 780
K D-B, Mus. ms. 22722
ED [andere Textfassung: *Hoffnung auf Jenseits* »Sanft weht der Hauch«] in: Volkmar Schurig, *Lieder-Perlen*, Bd. 2, Dresden: Meinhold & Söhne (1871) [D-Dlb, Mus. 4° 13319]²³
- B 23 dass. arr. für Singstimme mit Klavier
ED in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 183]
- B 24/25 Klavierbegleitungen zur Klarinetten-Melodie JV 119
- B 24 1. Fassung (brillanter)
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe XIII Nr. 1251 B
ED in Hermann Mohr: *Album deutscher Componisten*, 12. Lieferung Sept. 1872 [D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe XIII Nr. 1251 A]
- B 25 2. Fassung (leichter)
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe XIII Nr. 1251 B
- B 26 *Liebeslied* JV 212 arr. für Sopran, Alt und Baß
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe IV Nr. 804 a-c
- B 27-29 »Schöne Ahnung ist erglommen« JV 228
- B 27 arr. für 4 gemischte Stimmen [neuer Text: »Schmückt das Haus«]
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe IV Nr. 811/812
- B 28 arr. für Sopran, Alt und Baß [neuer Text: »Schmückt das Haus«]
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe IV Nr. 813
- B 29 arr. für eine Singstimme mit Klavier
ED in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 175]

Ernst von Wildenbruch

- B 30/31 »Christ ist geboren«, Melodie von Wildenbruch, Satz von Jähns (1885)
1. für gemischte Stimmen; 2. für Männerstimmen
K^A (beide Arr. in Partitur) D-B, Mus. ms. 23115

Klavierauszüge bzw. Arrangements für Klavier von Werken Carl Maria von Webers

- K 1 *Grablied* JV 37
A D-B, Mus. ms. 22738/6
ED Berlin: Schlesinger VN S. 2416 (1840) [D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe IV Nr. 831]

²³

Das bei Schlesinger gedruckte Arrangement für 4 Männerstimmen stammt von J. P. Schmidt.

- K 2 *Rübezahl*: Quintett JV 46
ED Berlin: Schlesinger VN S. 2323 (1839) [*D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe VI Nr. 927]
- K 3 *Romanza siciliana* JV 47
ED Berlin: Schlesinger VN S. 2321 (1839) [*D-B*, Weberiana Cl. IV A Bd. 71 Nr. 595]
- K 4 Musik zu *Turandot* JV 75: Nr. 3 *Marcia maestoso* und Nr. 7 *Marcia funebre*
A *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 17, Beilage zu Nr. 32
- K 5 *Rondo alla Polacca* »Was ich da thu'« JV 77 zum *Freibrief*
ED Berlin: Schlesinger VN S. 2276 (1839) [*D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe III Nr. 723 sowie Cl. IV B Mappe VI Nr. 928]
- K 6 Duett »Dich an dies Herz zu drücken« JV 78 zum *Freibrief*
ED Berlin: Schlesinger VN S. 2322 (1839) [*D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe VI Nr. 925]
- K 7 *Andante und Rondo ungarese* für Viola und Orchester JV 79 [KIA von Fr. Hermann und Jähns]
A *D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe XII Nr. 1208 A
- K 8 *Die Schäferstunde* JV 91 arr. mit Klavier statt Gitarre
ED in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [*D-B*, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 84]
- K 9 *Abu Hassan* JV 106: Arie »Hier liegt! welch martervolles Los!«
K^A *D-B*, in Weberiana Cl. IV A Bd. 29 Nr. 59
- K 10 Szene und Arie aus *Demetrio* »Qual altro attendi« JV 126 (1868)
A *D-B*, Weberiana Cl. III Bd. 4 Nr. 66
ED⁺ in Leopold Hirschberg: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber* (1927) als Nr. 28 [*D-B*, DMS 205 696/1]
- K 11 *Kriegseid* JV 139
A₁ *D-B*, Weberiana Cl. III Bd. 2 zu Nr. 25
A₂ *D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe IV Nr. 793
ED⁺ in *Die Musik*, Jg. 14 (1914/15), Heft 4, Beilage [*D-B*, Mus. B 1812 4°]
D⁺ in Leopold Hirschberg: *Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker*, Berlin 1919, S. 66/67 [*D-B*, Mus. Ch 311] sowie in Leopold Hirschberg: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber* (1927) als Nr. 31 [*D-B*, DMS 205 696/1]
- K 12 Ariette »Ihr holden Blumen« JV 163 aus *Die Verwandlungen* [mit neuem Text »O bau auf meine Treue«]
A₁ *D-B*, Weberiana Cl. III Bd. 4 Nr. 70/71
A₂ *D-B*, Mus. ms. 22 736 [Adnex: Beginn des Duets aus den *Verwandlungen* JV 162 in reduzierter Fassung]
A₃ *D-B*, Weberiana Cl. IX Kasten 1 Nr. 6
- K 13 *Deutscher* JV 185
ED Berlin: T. Trautwein VN 82 (1845) [*D-B*, Weberiana Cl. IV B Mappe XI Nr. 1179]
- K 14 Musik zu *Lieb und Versöhnen* JV 186 / 187
ED in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [*D-B*, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 176/177]

- K 15 *Romanze zu Diana von Poitiers* JV 195 arr. mit Klavier statt Gitarre
ED in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 181]
- K 16 *Romanze zu Das Nachtlager in Granada* JV 233 arr. mit Klavier statt Gitarre
ED in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 180]
- K 17 *Missa sancta* Es-Dur JV 224 (1841)
A D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 13 Nr. 14
K^A (nur *Benedictus*) D-B, Mus. ms. 22720/1
ungedruckt (1842 an Haslinger verkauft)
- K 18 *Offertorium »Gloria et honore«* JV 226 (1841)
A D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 13 Nr. 14
ungedruckt (1842 an Haslinger verkauft)
- K 19 Musik zu *Heinrich IV.* JV 237: Nr. 1 *Vive Henri IV.*
A D-B, Beilage zu Weberiana Cl. I Nr. 20
[entspricht nicht dem Klavierauszug in Leopold Hirschberg: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber* (1927) in Nr. 49]
- K 20 Chor aus *Sappho* JV 240
A D-B, Weberiana Cl. III Bd. 4 Nr. 74
ED⁺ in *Die Musik*, Jg. 18 (1926), Heft 9, Beilage [D-B, Mus. B 1812 4°]
D⁺ in Leopold Hirschberg: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber* (1927) als Nr. 50 [D-B, DMS 205 696/1]
- K 21 *Agnus Dei* zu *Carlo* JV 273
K^A D-B, Slg. Weberiana Cl. IV B Mappe V Nr. 880
ED⁺ in *Zeitschrift für Musik*, Jg. 96 (1926), Heft 6, Beilage 67 [D-B, Mus. B 991]
D⁺ in Leopold Hirschberg: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber* (1927) als Nr. 60 [D-B, DMS 205 696/1]
- K 22 *Preciosa* JV 279 (ergänzt und neu bearbeitet nach Webers Klavierauszug)
D^A (Korrektorexemplar des alten Schlesinger-Klavierauszuges PN 1089 mit Eintragungen und Einlagen von Jähns) D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 34 Nr. 64
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 1200 (1866) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 41 Nr. 72]
D Lied Nr. 7 separat in C. M. von Weber: *Lieder und Gesänge*, Berlin: Schlesinger (Lienau) VN: S. 5600 (1869) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 47 Nr. 174]
- K 23 *Preciosa* JV 279: Nachkomponierter Tanz
A D-B, Weberiana Cl. IX, Kasten 3 in Nr. 2 (S. 9 zu JV 279)
K^A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe VI Nr. 965 h
- K 24/25 Musik zum *Festspiel* von L. Robert JV 289: Chor Nr. 4
- K 24 1. Fassung
A D-B, Weberiana Cl. IV B Mappe V Nr. 888
- K 25 2. Fassung [mit neuem Text »O traute Gespielen«]
A D-B, Weberiana Cl. III Bd. 4 Nr. 75
ED⁺ in Leopold Hirschberg: *Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber* (1927) in Nr. 65 [D-B, DMS 205696/1] (2. Fassung, aber mit originalem Text)
- K 26 *Oberon* JV 306 (ergänzt und neu bearbeitet nach Webers Klavierauszug)
ED Berlin: Schlesinger (Lienau) VN S. 5303 (1866) [D-B, Weberiana Cl. IV A Bd. 41 Nr. 73; Ouvertüre separat: Cl. IV B Mappe VII Nr. 1020]

AUS DEN ARBEITSSTELLEN IN BERLIN UND DETMOLD

FEBRUAR 1997 BIS FEBRUAR 1998

Parlez-vous French?

Der glanzvolle Auftakt der Reise-Saison der Weberianer mit einem einwöchigen Trip in die französische Hauptstadt im Februar 1997 war leider zugleich Höhe- und Endpunkt der Saison, denn vermessen wäre es gewesen, anlässlich der Messen-Arbeiten längerfristige Dispensationen von der engen Häuslichkeit zu erwarten. Doch hat sich die Paris-Reise der zweieinhalb Weberianer (das Gespann Ziegler-Veit wurde tatkräftig unterstützt von der nur zeitweise lortzinguenden Frau Capelle) wahrlich gelohnt: Zahlreiche Drucke, etliche Musikhandschriften und informationshaltige Briefe wurden gesichtet; manche exaktere Handschriftenbeschreibung und sogar ein echter Fund verirrt sich ins Körbchen (einstweilen allerdings nur das Ask-Sam-Datei-Körbchen, da wir auf die nachträglich bestellten Kopien noch sehnsüchtig warten).

Vor den Erfolg haben die Götter jedoch – so das Ritual bei Besuchen der altehrwürdigen Bibliothèque Nationale (noch im alten Domizil in der Rue Richelieu) – die Anmeldung gesetzt, die über die Vergabe des *Laissez-passer* entscheidet. Hier waren erstmals die Rudimente der einstmaligen Französisch-Kenntnisse gefragt, und mit einer Mischung aus französischen, englischen und symbolischen Brocken konnten alle den anstrengenden Parours, vorbei an etlichen Schaltern, skeptisch blickenden Verwaltungsangestellten und schließlich auch durch die Paßfoto-Box, erfolgreich bestehen – Belohnung: der begehrte Bibliotheksausweis! Somit hatte das Schlange-Stehen für diese Woche ein Ende, denn die Musikabteilung ist trotz hoher Besucherzahlen im Vergleich zum großen Lesesaal eine Oase der Stille!

Still wurde es allerdings nicht für das Personal der Musikabteilung, denn was die Weberknechte den stets freundlichen Mitarbeitern an Auskunfts- und Transportarbeiten zumuteten, war schon ganz beachtlich. Der gesamte Katalog an Weberiana (nochmals auch der der Briefe) wurde in dieser Woche „durchgekämmt“, viele Dinge am Original geprüft und per Notebook aufgenommen, darunter zahllose französische Musik-Drucke. Für ihr Verständnis und die Möglichkeit, täglich wesentlich mehr als die übliche Menge an Quellen bestellen und einsehen zu dürfen, sei den Mitarbeitern der Abteilung an dieser Stelle nochmals sehr herzlich gedankt!

Den eigentlichen Fund der Woche machte Frank Ziegler – wie meist gemäß dem Wahlspruch: „Drum prüfe alles, was lose und gebunden – wie oft hat sich dabei doch Gutes gefunden!“ Eine nach den Katalogangaben absolut uninteressant wirkende Abschrift der Weberschen *Gesänge* op. 53 hatten zwei Weberianer im Katalog mit einem „Oooch..!“ überblättert, doch der Berliner Bär wollte es wieder genauer wissen, bestellt, schlägt auf – und ruft in seiner Überraschung: „Weber!!!“ – natürlich in einer dem Lesesaal angemessenen Lautstärke. Siehe da, nicht nur das Titelblatt war autograph, sondern auch manche Eintragung, und nach kurzer Zeit war klar, daß es sich hier um die Stichvorlage des Werkes handelte. Wie auch schon bei einigen anderen solcher Handschriften fanden sich etliche Markierungen des Stechers: Eindrücke im Papier per Stichel, die an einem Film nie hätten festgestellt werden können. Neben diesem Fund waren dann die übrigen Autographen (u. a. wurden für die Editionen von Herrn Del Mar und Herrn Prof. Michaels die *Jubel-Ouverture* und die e-Moll-Klaviersonate genauer untersucht) eher „marginal“, da schon längst bekannt. Joachim Veit brütete erneut über der frühen Abschrift

der ersten Sinfonie, die vielleicht doch an einer Stelle eine Webersche Eintragung enthält; ansonsten war viel mühsam auszuwertender Kleinkram, darunter auch viele interessante Briefnotizen aus Webers Umkreis, aufzunehmen. Den Versuch, in Paris ein Exemplar der lange gesuchten *Mannheimer Schreibtafel* zu finden, mußte Irmlind Capelle nach ihrer Odyssee durch die Hauptbibliothek leider negativ bescheiden.

Die Tage in der französischen Hauptstadt waren prall gefüllt, und mit zwei ebenso prall gefüllten Laptops voller Informationen reiste ein übermüdetes, seinerseits mit Eindrücken vollgepfropft Grüppchen in etwas wehmütiger Stimmung zurück, denn dies sollte leider die einzige ausführliche Forschungsreise des Jahres bleiben. Zu Hause warteten schon wieder die:

Messen – zum Dritten ...

Der letzte Bericht über die Arbeit an den Weberschen Messen schloß noch hoffnungsvoll mit der Ankündigung, daß die Präsentation im Oktober 1997 fest eingeplant sei, fügte jedoch die Warnung hinzu: *davor steht aber noch viel Arbeit ...* – eine Aussage, die offensichtlich untertrieben war, denn es wurde noch *sehr viel mehr Arbeit!!* Die Arbeit an den ca. 280 Seiten Notentext als auch an den etwa 200 Seiten umfassenden Textteilen des Erstlings-„Elefanten“ der Weber-Ausgabe hatte man doch gründlich unterschätzt. Um beim Herstellungsvorgang Zeit einzusparen und „eigenhändige“ Erfahrungen mit dem neuartigen Computer-Produktionsverfahren zu sammeln, saßen die Capelle-Veits (zeitweise unterstützt von Oliver Huck) des Abends oder Nachts vor dem Computer-Bildschirm und führten im Manuskript der G-Dur-Messe die notwendigen Änderungen von Formaten, Ergänzungen von Klammern, Bögen usw. im Notensatzprogramm *Score* selbst durch. Nachdem so die zweite Messe weitgehend druckfertig zum Verlag wandern konnte, wurde während der Redaktion des Kritischen Berichts überraschend kurzfristig eine zwar vorher schon bekannte, aber unerreichbar geglaubte Quelle wieder zugänglich (die Frank Ziegler samt einigen weiteren Beständen aus dem ehemaligen Staatsopern-Archiv im Berliner Landesarchiv unter die Lupe nehmen konnte). Auch diese Korrekturen erwiesen sich als so langwierig, daß bereits im Sommer der Oktober-Termin zugunsten des 1. Februar 1998 verschoben werden mußte, zumal der Mainzer Domchor, der freundlicherweise unter Leitung von Herrn Matthias Breitschaft die „Jungfernaufführung“ aus dem ersten Band übernehmen wollte, in den Herbstmonaten terminlich bereits sehr eingebunden war.

Mit dieser Ankündigung näherte sich das Weihnachtsfest, nicht aber die umfangreiche englische Übersetzung der Texte des Bandes, so daß knapp drei Wochen vor dem Jahresende auch der Februar-Termin ernsthaft ins „Wackeln“ geriet, denn man wollte doch nicht nur eine einsame Vorab-Sonderanfertigung des ersten Bandes beim Konzert des Domchores präsentieren (derweil war die praktische Ausgabe für die Aufführung schon so gut wie fertig ...). Ein Verschieben in den März oder April war für den Mainzer Domchor leider nicht möglich, da der Katholikentag in der ersten Jahreshälfte alle musikalischen Kräfte in Mainz beanspruchen wird. Die festliche Überreichung unseres ersten Bandes wird somit wohl erst in der neuen Konzertsaison, d. h. Anfang oder Mitte Oktober in Mainz stattfinden können. Kurz danach soll dann in Berlin bereits der *Preciosa*-Band von Herrn Ziegler vorgestellt werden – vielleicht ist es für die weitere Förderung unseres Vorhabens gut, wenn auf diese Weise die Öffentlichkeit recht „kompakt“ über die Ausgabe informiert wird, zumal beide Termine mit hochkarätigen Konzerten verbunden sind.

Berlin – Mannheim – Heidelberg

Von den siebzehn Jahrgängen des Weberschen Tagebuchs (1810–1826) liegen nunmehr neun in Übertragung nach den neuen Editionsrichtlinien vor. Möglichkeiten zu Querverbindungen bieten Personenregister, die gleichzeitig zu diesen Jahrgängen vorbereitet wurden. Die im letzten Jahr erstellten Jahrgänge 1814 (unvollständig überliefert), 1815, 1822 und 1826 umfassen Webers Prager und Dresdner Zeit und seine Aufenthalte in München (1815) und Wien (1822), sowie die Reise nach England mit der letzten Tagebuch-Eintragung vom 3. Juni 1826.

Für die Arbeit am Kommentar des Jahrgangs 1810 recherchierte Dagmar Beck im Dezember 1997 in den Stadtarchiven Mannheim und Heidelberg. Während in Heidelberg vor allem wertvolle bibliographische Hinweise zu Personen sowie zeitgenössische Literatur zu lokalen Gegebenheiten gefunden werden konnten, waren in Mannheim die sogenannten Familienbögen ergiebig. Diese Unterlagen, die seit 1807 geführt wurden, geben Aufschlüsse über Beruf und Lebensdaten von Einwohnern der Stadt und ihren Angehörigen, u. a. existiert auch ein Familienbogen von Caroline von Webers Bruder Louis Brandt. So konnten zahlreiche im Tagebuch erwähnte unbekannte Personen aus Webers Umfeld in Mannheim nachgewiesen werden, der Stadt, in der er nach eigenen Aussagen mit *Herzlichkeit und Liebe aufgenommen wurde* und sich *wie im Himmel* fühlte [Briefe an Johann Gänsbacher vom 24.9. und 7.12.1810].

Im Mannheimer Stadtarchiv befindet sich auch der Nachlaß des Historikers Friedrich Walter (1870–1956), der im Rahmen seiner umfangreichen Forschungen zur Stadt- und Theatergeschichte den kenntnisreichen Aufsatz *Carl Maria von Weber in Mannheim und Heidelberg 1810 und sein Freundeskreis* verfaßte.

Aber wie immer reicht die Zeit in Archiven nicht aus, um alles auszuschöpfen ...

Briefe, Briefe und kein Ende ...

Das vergangene Jahr stand für Eveline Bartlitz unter dem Zeichen der Briefe – vor allem ging es um die Aufarbeitung der Korrespondenz aus dem bislang noch unvollständig bearbeiteten Jähns-Nachlaß, der 1889 (also nach der eigentlichen Weberiana-Sammlung) von der damaligen Berliner Königlichen Bibliothek erworben wurde. Es handelt sich dabei überwiegend um Antwortschreiben auf Anfragen von Jähns, die er im Zusammenhang mit der Erarbeitung des Weber-Werkverzeichnisses und dessen geplantem Nachtrag an zahlreiche Personen richtete. Die Bearbeitung umfaßte sowohl die bibliothekarische Aufarbeitung (Signatur-Vergabe, Einlegen der Briefe in säurefreie Mappen) als auch die Erschließung nach den Erfordernissen der Gesamtausgabe (Eingabe in den Computer incl. inhaltlicher Sichtung und Verzeichnung der genannten Personen und Werke – soweit für die Beschäftigung mit Weber interessant). Die Durchsicht hat gezeigt, daß der Inhalt dieser Gegenbriefe Aufschluß über die Autographenwanderung gibt (besonders wichtig nach Abschluß des Jähnschen Werkverzeichnisses 1871) und wertvolle Hinweise für das neu zu erarbeitende Werkverzeichnis enthält.

Zum Bearbeitungsstand sei nur soviel verraten: etwa 1000 Dokumente sind bearbeitet und im PC erfaßt, darunter 65 Briefe aus der 1881 erworbenen Weberiana-Sammlung. Zu ergänzen sind noch die 293 Nummern zählende Korrespondenz zwischen Jähns und Musiol (vgl. S. 7), 77 Brief-Entwürfe von Jähns aus dem Nachlaß sowie 60 Jähns-Briefe aus dem Altbestand der Musikabteilung. Wir behalten uns vor, besonders wichtige Schreiben in unserem Mitteilungsblatt zu veröffentlichen und wollen im nächsten Heft der *Weberiana* mit Briefen von Carl Baermann, dem Sohn des Weber-Freundes Heinrich Baermann, ebenfalls Klarinetist an der Münchner Hofkapelle, beginnen.

Schon wieder: *Kampf und Sieg*

Die Vorsitzende unserer Gesellschaft wird als Herausgeberin von Webers Kantate *Kampf und Sieg* bald anbauen müssen, denn im Falle dieser Komposition gibt es eine Quellsituation, um die sie andere Bandherausgeber (z. B. jener der *Preciosa*) nur beneiden können: Eine autorisierte Quelle nach der anderen taucht wieder auf! So nahm Joachim Veit Anfang Juli bei einem Besuch in der Düsseldorfer Schumann-Forschungsstelle die Musikalien des dortigen Musikvereins unter die Lupe und „entdeckte“ dabei erwartungsgemäß eine (leider fragmentarische) Partitur des Werkes, die von einem der Prager Kopisten Webers stammte. Zwar fanden sich keine direkten Spuren Weberischer Einträge, Webers Tagebuch vom 30. März 1822 belegt aber, daß er diese Kopie selbst nach Düsseldorf sandte. Die erhaltenen umfangreichen Stimmenmaterialien waren dagegen in Düsseldorf selbst ausgeschrieben worden (wie Frau Müller, die Spezialistin für Kopisten aus dem Schumann-Umkreis, anhand einiger Stimmen bestätigen konnte) und damit für die Edition unbedeutend. Auch die übrigen noch erhaltenen Weberiana (u. a. zur *Euryanthe* und zur *Hymne* JV 154) waren bis auf den Erstdruck der *Schmoll*-Ouvertüre von geringerem Interesse. Bedeutung für die Rezeption hat allerdings ein Exemplar der für Elb-Florenz geschriebenen *Jubelkantate* mit dem abtrünnigen Text: *Willkomm' am lieben Rhein!!*

Den Mitarbeitern der Schumann-Forschungsstelle, insbesondere Herrn Dr. Appel, und Frau Herchenröder vom Heine-Institut sei für ihre Hilfe und die Bereitstellung der Riesenstapel an Materialien sehr herzlich gedankt.

Vom Koffer in Berlin

gab es bereits im letzten *Weberiana*-Heft (S. 15-16) zu berichten, genauer gesagt von der Vereinigung der bislang geteilten Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek in ihrem alten Haus Unter den Linden. Die damaligen Ausführungen endeten allerdings offen – ein Baustopp verhinderte die vollständige Umsetzung der Planungen. Inzwischen ist auch diese Hürde genommen: Ende April 1997 wurde der Baustopp aufgehoben, Ende Juli der Benutzungsbetrieb eingestellt, und Anfang August begann der eigentliche Umzug der Bestände aus dem Haus Potsdamer Straße. Wer jemals umgezogen ist, der weiß, wie nervenaufreibend dieses Einpacken, Transportieren und Auspacken sein kann, von der Knochenarbeit ganz zu schweigen. Nun versuche man sich vorzustellen: stellt man alle Handschriften, Bücher, Musikalien, Nachlässe etc. der Musikabteilung nebeneinander, so ergibt sich eine stattliche Reihe von 10.000 Metern (richtig: 10 km)! Davon befanden sich „nur“ 4,5 km im Hause an der Potsdamer Straße, und die sollten nun bewegt werden. Da kamen plötzlich Kisten voller Bach-, Mozart- und Beethoven-Autographen, deren Wert man finanziell kaum beziffern kann. Auch hier eine Vorstellung-Hilfe: für das letzte Bach-Autograph, das die Staatsbibliothek 1996 erwerben konnte, die Kantate BWV 2, mußten 1,3 Mio. DM aufgebracht werden. Was also kostet eine ganze Kiste davon???

Daß die Musikabteilung bereits Anfang September ihre Pforten wieder für die Leser öffnen konnte, grenzt an ein Wunder – ein gesteuertes freilich, denn ohne den bedingungslosen und unermüdlichen Einsatz der Mitarbeiter wäre es so schnell nicht zu schaffen gewesen. Natürlich glich die Musikabteilung zu diesem Zeitpunkt noch eher einem Potemkinschen Dorf: schöne Fassade (ein – fast – fertiger Lesesaal und benutzbare Kataloge), doch in den Magazinen war noch lange nicht alles dort, wo es hingehört. Das Ineinanderordnen allein der Deutschen Musiksammlung (überschlagsmäßig ca. 380.000 Notenbände) wird wohl noch bis zum Ende dieses Jahres (1998!) andauern. Die Weberianer kamen bei alldem glimpflich davon, sind sie

doch vom „Normalbetrieb“ der Musikabteilung (in diesem Zusammenhang ist das Wort „normal“ eigentlich fehl am Platze) befreit und ausschließlich dem Projekt der Gesamtausgabe verpflichtet. Daß ein Zupacken hier, ein Einordnen dort jedoch nicht zu umgehen war, wird jedem verständlich sein. Zum einen war es bei aller Arbeit doch eine Zeit des emotionalen Hochgefühls. Nach einer Zeitspanne von über 50 Jahren konnten endlich die seit 1941 im Rahmen der Kriegsauslagerungen getrennten Bestände vereinigt werden, und man darf sagen, man ist dabei gewesen! Zum anderen ist seit dem Zusammenzug die Arbeit für die Mitarbeiter der Gesamtausgabe bedeutend erleichtert worden. Alles ist nun griffbereit – eine der weltweit größten und bedeutendsten Musiksammlungen breitet ihre Schätze aus, und man darf (fast) ungehindert zugreifen; ein paradiesischer Zustand, um den uns viele Musikwissenschaftler beneiden werden.

Frau Beck und Herr Ziegler haben nun ihre letzten Umzugskartons geleert, und auch Frau Bartlitz hat ihr neues Domizil bezogen: einen großen Saal, den sich die Mendelssohn-Gesellschaft und die Weber-Gesellschaft als „Amtssitz“ teilen. Den Eingang flankieren einträchtig die Büsten der beiden Komponisten, und griffbereit stehen die große Bibliothek des Mendelssohn-Archivs und der sehr viel bescheidenere Bestand an Weber-Literatur. Wer die letzte Mitgliederversammlung der Weber-Gesellschaft in Berlin besucht hat, der hatte bereits die Gelegenheit, die vergrößerte Musikabteilung und die neuen Arbeitsräume kennenzulernen, und der kann uns nachfühlen, warum wir über die Vereinigung der Musiksammlung so glücklich sind. Umziehen möchten wir freilich so bald nicht wieder!!!

Richtlinien aller Arten

Nach mehreren ausgiebigen Diskussionsrunden in Mainz legte ein Team, dem Vertreter der Ausgaben der Werke Glucks, Mendelssohns, Meyerbeers, Schumanns, Wagners und Webers sowie Frau Dr. Buschmeier von der Konferenz der deutschen Akademien der Wissenschaften angehörten, zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz im September 1997 eine Broschüre mit *Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen* vor, die übrigens als Beispiel einen fiktiven Brief Webers enthalten. Diese Richtlinien sollen künftigen Briefausgaben die Arbeit erleichtern und waren Anlaß, einige Grundsätze der Weber-Brief- und Tagebuchausgabe noch einmal geringfügig zu modifizieren. Eveline Bartlitz, Dagmar Beck und Joachim Veit führten die Mainzer Diskussion weberspezifisch weiter und einigten sich schnell darauf, daß man die neuen Empfehlungen weitgehend übernehmen wird, um so vielleicht als eine der ersten musikwissenschaftlichen Briefeditionen dem vereinbarten Standard zu entsprechen.

Aber auch die Werk-Editions-Richt[lini]er waren nicht untätig. Nach den Erfahrungen mit dem Messenband erarbeiteten Joachim Veit und Frank Ziegler ein Heft mit *Addenda und Corrigenda zur 1. Auflage der Editionsrichtlinien für die Notenbände*, in dem etliche früher offen gelassene Punkte präzisiert und insbesondere die inhaltliche Aufteilung des Bandes und des Kritischen Berichts nochmals neu gefaßt wurden. Um den Bandherausgebern die Arbeit zu erleichtern, wurde ein neues Gesamtregister für die 1. Auflage samt Ergänzungsbändchen erstellt. Zugleich wurden die Richtlinien in mehreren Beschneidungs-Prozessen auf eine gedrängte Fassung gebracht, die in dem von Bernhard Appel unter Mitarbeit von Joachim Veit vorbereiteten Sammelband mit Editionsrichtlinien musikalischer Gesamt- und Denkmälerausgaben erscheinen soll. „Gerichtet“ ist nun also erst einmal genug, jetzt wird ediert – das Urteil müssen andere fällen!

Was Du ererbt von Deinen Vätern ...

Die Instandhaltung meiner „Weberiana“ nimmt mir auch mehr Zeit, als ein Außenstehender beurtheilen kann, klagte Jähns gegenüber seinem Freund Musiol in einem Brief vom 7. März 1878. Jähns hatte 1876 der Berliner Königlichen Bibliothek seine Weberiana-Sammlung zum Kauf angeboten und mußte in diesem Zusammenhang seinen Katalog der Bestände auf den neuesten Stand bringen. 1881 erwarb die Bibliothek, wie hinreichend bekannt, diese Schätze und ist seitdem für die „Instandhaltung“ zuständig. In den zurückliegenden Jahren eifrig benutzt, hatten die Weberiana eine konservatorische Auffrischung dringend nötig, ist die Sammlung doch nicht nur inhaltlich interessant, sondern in ihren einheitlichen grünen Halblederbänden mit Goldprägung auch ein repräsentatives Beispiel für eine sorgfältig gepflegte Privat-Bibliothek des späten 19. Jahrhunderts. Unmittelbar nach der Übernahme der Sammlung durch die Bibliothek hatte man eigens zwei massive Schränke arbeiten lassen, die Jähns in einem Brief vom 28.2.1882 folgendermaßen beschreibt: *Die Weberiana haben jetzt auf d.[er] K.[öniglichen] Bibl.[iothek] ein paar prächtige eichene Schränke bekommen mit der Inschrift am Kopf „C. M. v. Weber“, die aus dem Holz erhaben herausgeschnitten ist.* Diese vermutlich speziell an den Bedürfnissen (d. h. Abmessungen und Umfang) der Sammlung orientierten Schränke fehlen seit dem Krieg; danach fanden sich für den weniger wertvollen Teil der Weberiana – die Autographen waren selbstverständlich sicher im Tresor untergebracht – nur noch vergleichsweise bescheidenere und nicht immer optimale Möglichkeiten der Aufstellung. Zudem mußte die Sammlung seit den Auslagerungen im zweiten Weltkrieg mehrfach umziehen; zuletzt noch 1996 im Rahmen der Zusammenlegung der Musikabteilung im Haus Unter den Linden. Seitdem ist Ruhe eingekehrt, doch die starke Beanspruchung durch Umzüge, Benutzung, Verfilmung etc. hat Spuren hinterlassen: spröde, teils schon brüchige Lederrücken, Schäden an den meist papierenen Deckel-Bezügen, aufgefächerte Ecken, gelöste Heftungen, eingerissene Blätter.

Frau Gertrud Schenck, Leiterin der Restaurierungswerkstatt im Haus Unter den Linden, ergriff die Initiative – sie kennt die Sammlung bestens, hatte sie doch schon mehrfach „Kontakt mit Weber“ (vgl. *Weber-Studien* 1, S. 47-51; *Weberiana* Heft 4, S. 19-21 und Heft 5, S. 21-25). Zwei ihrer Kolleginnen, Frau Ulrike Schlegel und Frau Margret Polaczek, nahmen sich im November und Dezember 1997 den gebundenen Teil der Weberiana vor: die Klassen II B (Brief-Kopien), III (ungedruckte Werke), IV A (gebundene Musikaliendrucke) und VII (Bücher). Die Konservierungsmaßnahmen reichten vom einfachen „Entstauben“ (d. h. der Einbandreinigung) über die Lederpflege (Einfetten) bis hin zu leichten restauratorischen Eingriffen, z. B. dem Stabilisieren loser oder eingerissener Blätter oder defekter Buchrücken. Dabei liegt die Bearbeitungszeit für jeden der behandelten 218 Bände zwischen 15 Minuten und bis zu sechs Stunden. Inzwischen strahlt dieser Teil der Sammlung wieder (fast) wie neu (ohne freilich sein Alter zu verleugnen); derzeit ist der zweite Teil der Sammlung in Bearbeitung: die Mappen der Klassen IV B (mit ungebundenen Musikalien) und V (Vermischtes) sowie die Schubert der Klasse VI (Textbücher). So können wir wohl bald wieder mit Jähns sagen, es ist *ein Glück, den reichen unvergleichlichen Schatz sicher u. würdig geborgen zu sehn.*

Kleiner Auktionsspiegel 1997/98

In der letzten Auction bei List u. Franke in Leipzig ist ein Brief Weber's an Rochlitz 2 Quart-Seiten lang für hundert und vierzig Mark weggegangen. Ein collossaler Preis für einen blossen Brief!, so konnte sich Jähns im Mai 1880 in einem Brief an Musiol erregen. Aufsehen würde ein solcher Preis heute wieder machen, allerdings kaum, weil der Brief überbezahlt wäre. Von

solchen Preisen kann man heute nur träumen, obwohl sich offensichtlich eine leichte Beruhigung der enormen Preissteigerungen der letzten Jahre eingestellt hat – leider bedeutet dieser „Gezeiten“-Wechsel aber auch eine ziemliche „Ebbe“ bei den Angeboten. So herrschte im vergangenen Jahr in den beiden Katalogen des Auktionshauses J. A. Stargardt gähnende „Weber-Leere“ und auch sonst tat sich nicht allzu viel. Immerhin tauchten bei den beiden großen Sotheby-Auktionen ein Brief an Gottfried Weber von 1817 (Ausrufpreis: 1.300 bis 1.500 £, verkauft für 1.840 £) und ein Brief an den Schauspieler Rhode aus dem Jahre 1813 auf (angeboten im Mai-Katalog für 2.300 bis 3.000 £, im Dezember-Katalog dann nochmals für 1.200 bis 1.500 £ und verkauft für 1.495 £.). Beide Briefe konnten erfreulicherweise für die Weber-Sammlung der Staatsbibliothek zu Berlin erworben werden; im zweiten Falle hatte sich das Abwarten sogar ausnahmsweise gelohnt. Ganz anders in einem weiteren Fall: Das wichtigste Dokument innerhalb von Webers Stuttgarter Prozeßgeschichte – seine Schuldverschreibung an den Schwieberdinger Wirt Johann Michael Hönes – tauchte im vergangenen Jahr im Baseler Antiquariat Kurt Walder auf, wurde vom Antiquariat Dr. Ulrich Drüner in Stuttgart erworben und ging dann für die inzwischen höhere Summe von 6.800 DM an einen unbekannten privaten Besitzer, wie uns Herr Dr. Drüner, der sich um eine Vermittlung in öffentliche Hände bemüht hatte, freundlicherweise mitteilte. Schließlich wurde zum Redaktionsschluß der *Weberiana* noch einer der vielen, von Weber unterschriebenen Dankesbriefe für die Mitwirkung bei der Londoner Aufführung seiner *Jubelkantate* in den Argyle Rooms im Mai 1826 angeboten. Der attraktive Preis von 1.500 DM, den das Düsseldorfer Auktionshaus Ulrich Felzmann ansetzte, wird sicherlich etliche Käufer anlocken. Für den von Jähns genannten horrenden Preis von 140 (DM) gibt es in diesem Katalog gerade mal Porträtfotos des Dirigenten Bruno Walter oder der Schauspielerin Marlene Dietrich mit Autogramm – so ändern sich die Zeiten.

Lokalgeschichte für Weber-Forscher (und Voglerianer)

Im Rahmen der Feiern zum 75jährigen Bestehen des Faches Musikwissenschaft an der Universität Würzburg veranstaltete der neue Leiter des Instituts, Prof. Dr. Ulrich Konrad, am 17. und 18. Juli 1997 ein lokalgeschichtliches Symposium unter dem Thema *Musikpflege und 'Musikwissenschaft' in Würzburg um 1800*. Für die Weberianer war dies ein Thema von höchstem Interesse: In einem Würzburger Vorort erblickte 1749 Webers Lehrer Georg Joseph Vogler das Licht der Welt; Weber selbst war 1811 Gast in Würzburg und knüpfte die Kontakte zu dem ortsansässigen Musikprofessor Joseph Fröhlich, der danach in seinen Besprechungen manches Positive über die Mitglieder des *Harmonischen Vereins* zu Papier brachte. Just diese Beziehung der Vereinsmitglieder zu dem Vogler-Verehrer Fröhlich beleuchtete denn auch Oliver Huck in einem Referat, bei dem der Fleiß Fröhlichs gut, die „Brüder“ aber wegen ihrer Nachlässigkeit schlechter wegkamen. Frank Heidelberger, unsern Lesern als zukünftiger Herausgeber der Klarinettenkonzerte und gelegentlicher Mitautor der *Weberiana* bekannt, untersuchte die Kontakte Meyerbeers zu Würzburg bzw. speziell zu Fröhlich und präsentierte neue Erkenntnisse über den Besuch Meyerbeers in Würzburg 1813 sowie zum Einfluß Voglers auf die damals gerade vollendete Oper *Jephtas Gelübde*. Mit Joseph Fröhlich und Abbé Vogler beschäftigten sich noch mehrere Referate: Bernhard Janz stellte das Julius-Spital als Zentrum der Musikausbildung in Würzburg in den Zeiten Fröhlichs und Voglers vor, Dieter Kirsch untersuchte die Anfänge der mit Fröhlichs Namen verbundenen institutionellen Musikausbildung in Würzburg und Ulrich Konrad nahm die musikschriftstellerischen Arbeiten Fröhlichs unter die Lupe. Mit Voglers Musiktheorie setzte sich kritisch Oliver Wiener auseinander, während Joachim Veit von

Voglers Vertonung des *Samori*-Textbuchs schwärmte. Diese Vorträge werden zusammen mit den Beiträgen von Matthias Henke über den Komponisten Joseph Küffner und von Friedhelm Brusniak über das Würzburger Sängerfest 1845 demnächst in der Reihe *Musik in Bayern* im Druck erscheinen. Die äußerst anregende Tagung war verbunden mit einem ebenso gelungenen Konzert des Universitätsorchesters unter der Leitung von Rudolf Dangel. Dabei erklangen neben Dvořaks 8. Sinfonie zwei musikalische Rarissima: Voglers „neue Ouvertüre“ zu *Samori* und Ausschnitte aus der virtuoson Kantate *Gli Amori di Teolinda*, die Meyerbeer dem Klarinetisten Heinrich Baermänn und dessen Lebensgefährtin, der Sängerin Helene Harlas, auf den Leib geschrieben hatte. Die beiden höchst bemerkenswerten Stücke wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen, und so wurde der Einsatz der Würzburger Studenten, die die Materialien für diese Aufführung eigens mit Computer erstellt hatten, belohnt. Interessenten sollten sich nach diesem Material beim Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Würzburg oder bei Herrn Heidelberger erkundigen.

Tagungspläne

Auch die Weber-Forscher rüsten schon wieder zu neuen Tagungen. In Zusammenarbeit mit der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz soll am 26. und 27. November 1998 anlässlich der Übergabe des *Preciosa*-Bandes ein wissenschaftliches Symposium zum Thema *Schauspielmusik zu Webers Zeit* stattfinden. Es ist gelungen, für diese Tagung eine Reihe von renommierten Wissenschaftlern aus den Bereichen der Germanistik, der Theaterwissenschaft und der Musikwissenschaft zu gewinnen, die in einer interdisziplinären Runde Probleme der Schauspielmusik u. a. bei Beethoven, Mendelssohn Bartholdy, Schubert, Wagner und Weber untersuchen werden und in einem Round-Table gemeinsam die Probleme der Edition solcher Musik erörtern. Darüber hinaus hat freundlicherweise der Rektor der Hochschule für Musik Hanns Eisler Prof. Christoph Poppen für den Abend des 26. November ein Konzert mit Schauspielmusiken Webers zugesagt, das von Studenten seiner Hochschule bestritten wird und selten bzw. nie gehörte Werke zur Aufführung bringt. Schließlich sorgt eine Präsentation wichtiger Autographen von Bühnenmusiken aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in der Staatsbibliothek für eine weitere Attraktion.

Aller guten Dinge sind aber drei, und so wird gleich noch ein weiterer Tag „drangehängt“: am 28. November findet in der Staatsbibliothek zu Berlin die zweite Arbeitstagung der Bandherausgeber der Weber-Ausgabe statt. Die genaue Ausarbeitung der Themen dieses Treffens wird wohl erst im Frühjahr erfolgen, da das Team Veit/Ziegler gegenwärtig mit der Vorbereitung eines eigenen Referats zu dem vom 27. bis 29. März 1998 in Berlin stattfindenden Wochenendseminar für Editoren beschäftigt ist.

Veröffentlichungsgedrange

Während die *Weberiana* zum Drucker geht, befinden sich bereits die ersten Notenteile der *Preciosa* im Satz. Der Bandherausgeber Frank Ziegler schwitzt noch über dem Kritischen Bericht, Joachim Veit als Redakteur noch über den Noten. Es wird bis zum Erscheinungsdatum Ende November 1998 abermals knapp werden, aber immerhin wird der Band erheblich dünner (und somit auch erfreulicherweise wesentlich billiger) als der dicke Jungferband. Wir hoffen, daß nach dem Erscheinen des Subskriptionsprospekts bereits viele Bestellungen beim Verlag eingegangen sind, und möchten unsere Mitglieder ermuntern, mit diesem Prospekt in Bibliotheken und anderen Institutionen, aber auch bei potenten Privatiers Reklame zu machen.

Doch nicht nur bei den Noten sollen dieses Jahr zwei Bände erscheinen, auch die *Weber-Studien* machen geradezu atemberaubende Fortschritte. Wenn man in den letzten Wochen im ersten Stockwerk des Detmolder Musikwissenschaftlichen Seminars heftige Diskussionen hörte, so waren es meist zwei unharmonische Brüder, die über die „Harmonischen Brüder“ debattierten – wobei sich der wissenschaftliche Disput gewöhnlich aber in Harmonie auflöste. Der Hintergrund: Oliver Huck hatte die Texte für Band 4 der *Weber-Studien* mit den Schriften des *Harmonischen Vereins* neu geordnet und dabei alle problematischen Texte gebündelt, um nun gemeinsam mit Joachim Veit die guten ins Töpfchen zu sortieren, die schlechten aber aus dem Band hinauszuerwerfen – eine nicht immer leichte Aufgabe. Nach der damit verbundenen letzten Entscheidung über fragliche Zuweisungen startet noch ein letzter Versuch, die fehlenden Nummern der *Schreibtafel von Mannheim* und des Hamburgischen *Archiv für Literatur und Kunst* zu finden, dann geht der umfangreiche Band mit zahlreichen interessanten Texten von Alexander von Dusch, Johann Gänsbacher, Giacomo Meyerbeer und Gottfried Weber samt detailliertem Kommentar zum Verlag.

Nur kurze Zeit später wird die Druckvorlage zu Band 5 mit der Dissertation von Oliver Huck zum Thema *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* folgen. Wer also denkt, bei so einer Gesamtausgabe ginge es gemütlich zu, sieht sich entsetzlich getäuscht ...

Personalsorgen

Alle reden vom Geld – leider müssen auch wir es tun! Die knapper werdenden öffentlichen Kassen machen auch uns das Leben schwerer. So lief Ende 1997 die von der Universität-Gesamthochschule Paderborn getragene Wissenschaftliche-Hilfskraftstelle von Herrn Oliver Huck aus und war für das Projekt nicht mehr zu verlängern. Herr Huck wird zwar die letzten Korrekturen am „Brüder-Band“ noch vornehmen und uns durch seine freie Mitarbeit an den Notenbänden weiterhin verbunden bleiben, der Verlust seiner Arbeitskraft reißt aber ein empfindliches Loch in unsere „Arbeitsdecke“. Ein kleiner Trost mag in dieser Situation sein, daß der Vorstand des Musikwissenschaftlichen Seminars trotz knapper Ressourcen beschlossen hat, uns für 1998 wenigstens eine studentische Hilfskraft zur Verfügung zu stellen. Die ungeheure Flut allein an eher technischen Arbeiten (Kopieren, Beschriften, Einarbeiten von Mikrofilmen und Rückkopien, Beschaffung von Literatur aller Art, Datenerfassung, Korrekturen usw.) wird damit allerdings kaum zu bewältigen sein, d. h. der Wissenschaftliche Mitarbeiter wird wieder einen größeren Teil der dringend anstehenden technischen Arbeiten selbst übernehmen müssen. Wir appellieren daher dringend an die Mitglieder der Weber-Gesellschaft, uns durch Einwerben von Spenden zu unterstützen, um wenigstens zeitweise Werkverträge für solche Aufgaben abschließen zu können und die hauptamtlichen Mitarbeiter zu entlasten.

Verachtet mir die (Klein-)Meister nicht!

Einer Anregung von Prof. Jost Michaels folgend, hat die Detmolder Arbeitsstelle begonnen, Notenmaterialien (Kopien, aber auch Früh- oder Neudrucke) von Komponisten aus Webers unmittelbarem Umkreis zu sammeln. Noch beschränkt sich die Sammlung auf Werke, die direkt für die Arbeiten am Kommentar oder für Vergleiche benötigt werden, gedacht ist jedoch daran, hier ein kleines Archiv zu schaffen, mit dessen Hilfe sich Wissenschaftler und Praktiker ein halbwegs repräsentatives Bild von den jeweiligen Komponisten bzw. bestimmten Gattungen machen können, bevor sie ggf. selbst Kopien in den bewahrenden Bibliotheken besorgen. Wenn

dieses Archiv systematisch aufgebaut werden soll, bedarf es allerdings der Unterstützung der Weber-Gesellschaft oder der Mitglieder. Wir sind auch dankbar, wenn wir auf entsprechende Bestände hingewiesen werden, oder wenn uns die Gesellschaft den Ankauf antiquarischer Titel ermöglichen würde. Bisherige Schwerpunkte waren den Arbeitsgebieten der Mitarbeiter entsprechend Danzi, Gänsbacher, Meyerbeer und Vogler. Noch ist die Sammlung der Drucke sehr bescheiden, aber zu Danzi kann z. B. auch die Sammlung von Neudrucken aus dem Besitz von Joachim Veit genutzt werden. Im Laufe des Jahres hoffen wir auf eine Ergänzung bei Baermann Vater und Sohn, da Anfang 1999 in Detmold im Rahmen der Werk-Meisterkurse eine Veranstaltung zu Webers Klarinettenquintett samt Umfeld geplant ist. Bitte helfen Sie uns durch Spenden, möglichst einige der erhaltenen älteren Drucke der Werke dieses engen Freundes von Weber zu erwerben. Für die Arbeiten an der Gesamtausgabe ist ein Vergleich mit den Klarinettenwerken Heinrich Baermanns unerlässlich, da Weber bei der Komposition seiner eigenen Klarinettenkonzerte von Baermann direkt beraten wurde.

Auch kein Fund ist ein Ergebnis

Noch mitten in den Arbeiten an den *Weberiana* mußte Frank Ziegler Anfang Februar 1998 eine Kurzreise nach Nürnberg antreten. Eine „heiße Spur“ führte in die Stadt an der Pegnitz: 1964 hatte ein Nürnberger Bibliothekar dem Weber-Forscher Hans Schnoor von mehreren zeitgenössischen Weber-Handschriften (u. a. von *Preciosa*) berichtet; seine Nachricht fand sich im Schnoor-Nachlaß und weckte natürlich die Begehrlichkeiten der Weberianer. Freundlicherweise genehmigte die Leiterin der Nürnberger Musikbibliothek, Frau Meta Bischoff, eine Sichtung der – nach etlichen Umzügen – inzwischen in ihrer Bibliothek verwahrten, allerdings noch unbearbeiteten Bestände aus dem Nürnberger Theater. Tatsächlich fand sich eine kleine Sammlung von Aufführungsmaterialien des späten 18. bis frühen 20. Jahrhunderts, darunter auch das gängige Repertoire der Weber-Zeit: *Aschenbrödel (Cendrillon)* von Isouard, das *Donauweibchen* von Kauer, *Faust* von Spöhr, *Figaro* von Mozart, *Rotkäppchen (Le petit chaperon rouge)* von Boieldieu, *Der Schnee (La neige)* von Auber, *Die Schweizerfamilie* von Weigl und die *Theatralischen Abenteuer* nach Cimarosa und Mozart. Auch die erwähnte *Preciosa*-Partitur konnte entdeckt werden, entpuppte sich jedoch leider als postume Abschrift (um die Mitte des 19. Jahrhunderts) und ist somit für die Edition innerhalb der Gesamtausgabe uninteressant. So wurden alle Hoffnungen enttäuscht, und die Stippvisite in der fränkischen Metropole fand ein schnelles Ende. Doch die Gewißheit, hier keine wichtige Quelle übersehen zu haben, ist ja auch ein Resultat!

Diverses – Kurznotizen aus den Arbeitsstellen und der übrigen Welt

– Für die Bibliothek des Detmolder Seminars konnten im vergangenen Jahr u. a. folgende Erstausgaben erworben werden: die Stimmendrucke zu Webers *Konzertstück* für Klavier und Orchester JV 282 und zum *Andante und Rondo ungarisch* für Fagott und Orchester JV 158, der Klavierauszug und die Singstimmen des Schlußchores zum *Ersten Ton* JV 58 sowie die Klaviersonate Nr. 1 C-Dur JV 138. Für die Weber-Ausgabe kam ein Mikrofilm der *K. k. privilegierten Prager Oberpostamtszeitung* zwischen 1813 und 1816 hinzu, die Seminarbibliothek besitzt außerdem inzwischen Filme der zu Webers Lebzeiten erschienenen Jahrgänge der *Haude- und Spenerischen* und der *Vossischen Zeitung* sowie des *Morgenblatts für gebildete Stände* – wichtige Voraussetzungen für eine effektive und außerordentlich zeitsparende Arbeit.

- Weihnachtsmann mit Doktor – als solcher muß sich wohl Oliver Huck gefühlt haben, nachdem er noch kurz vor dem Weihnachtsfest sein Rigorosum mit *summa cum laude* ablegte. Seine Dissertation, die er an der Universität – Gesamthochschule Paderborn mit dem Titel *Von der Silvana zum Freischütz. Die Konzertarien, die Einlagen zu Opern und die Schauspielmusik Carl Maria von Webers* eingereicht hatte, wurde als *opus eximium* beurteilt und wird nun für den Druck innerhalb der Reihe *Weber-Studien* vorbereitet.
- Die 1994 in Saarbrücken eingereichte Dissertation von Marita Fullgraf ist nun unter dem Titel: *Rettungsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der Euryanthe von Carl Maria von Weber* im Pfau-Verlag Saarbrücken erschienen. Sie kann über den Buchhandel oder direkt beim Verlag, Postfach 102314, 66023 Saarbrücken, bezogen werden. Wir werden im nächsten Heft eingehender über die Arbeit berichten.
- Der Münsteraner Student Markus Schroer hat im Herbst 1997 die Arbeit an einer Dissertation über Webers *Oberon* aufgenommen.
- Ulrich Stinzendörfer wird voraussichtlich in Kürze seine Dissertation über Webers Liedschaffen am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Würzburg einreichen. Er wird im nächsten Heft über seine Arbeit berichten.
- Prof. Jost Michaels hat Ende des vergangenen Jahres mit der Redaktion die beiden von ihm herauszugebenden Klaviersonaten besprochen, so daß die redaktionellen Arbeiten an diesen Sonaten voraussichtlich schon im Frühjahr beginnen können.
- Bei einem von Prof. Christoph-Hellmut Mahling an der Universität Mainz veranstalteten Kolloquium der Richard-Wagner-Gesamtausgabe zum Thema *Richard Wagner und seine Lehrmeister* hielt Joachim Veit ein Referat mit dem Titel: *Spurensuche – Einige zerstreute Gedanken zur Beziehung Weber-Wagner*.
- Mit dem vorläufig letzten Band von Pipers *Enzyklopädie des Musiktheaters* erschienen endlich auch die Weber-Artikel. Die Artikel zu den großen Opern hatte noch Carl Dahlhaus konzipiert, sie wurden jetzt von Prof. Dr. Sieghard Döhring in seinem Sinne vervollständigt und ergänzt. An den „kleinen“ Opern durfte sich Joachim Veit versuchen, der sich durch die Nachbarschaft natürlich sehr geehrt fühlt.

DISSERTATIONSVORHABEN

Continental Opera Transformed: Sir Henry Bishop's Adaptations for the English-language London Stage, 1814-33, with a Case Study of Der Freischütz, 1824.

In 1817 *Don Giovanni* burst onto the London scene, performed, adapted, and burlesqued at numerous theatres in the metropolis. This opera's success signalled a burgeoning interest in foreign opera, which increasingly became an expected staple on London's English-language stages. Londoners' enthusiasm for continental fare peaked in the frenzied excitement surrounding *Der Freischütz*, which appeared in no less than eight separate versions in 1824.

Yet, in London's English-language theatres, the audience did not view these operas as they were originally written. Instead, numerous, often drastic changes were made to suit these works to their performers and public. The operas needed to be transformed into the type of fare usually offered at these theatres: spoken dialogue replaced recitative; solos rose in proportion to ensembles; roles were tailored to fit specific performers, which could entail anything from *Don Giovanni* becoming a completely spoken role to the gardener in *Le Nozze di Figaro* becoming

one of the most prominent, comic characters in the work; and, finally, spectacular stage-effects and scenery were employed at every opportunity, reaching perhaps their most magnificent manifestation in the Wolf's Glen scene in *Der Freischütz*.

Societal forces necessitated changes as well. In *Il Barbiere di Siviglia*, Rosina trades pertness for demure purity. Don Giovanni becomes less morally objectionable, as Leporello tones down his catalog aria and Zerlina refuses her seducer's advances. Versions of *Der Freischütz* minimize Max's moral weakness either by having Max resist the temptation of the magic bullets altogether, or at least by emphasizing Kaspar's eternal damnation even in the face of his desire for repentance.

My dissertation will explore these alterations, placing them within the theatrical, musical, and social context of the time to understand why contemporaries found the changes so necessary. The first half of my study will concentrate on Bishop's adaptations, while the second will explore *Der Freischütz*'s overwhelming popularity in London. Gaining a contextual understanding of these adaptations will enable us to view them not as mutilations, but as an important locus for understanding theatrical and musical taste, cultural context, and the popular in art.

Christina Fuhrmann (Washington University in St. Louis, USA)

RÜHSTÄDT – STÖRCHE – WEBER?

Eine Notiz von Eveline Bartlitz, Berlin

Die kleine, knapp 700 Seelen-Gemeinde Rühstädt an der Elbe im Kreis Westprignitz hat durch die Beherbergung von jährlich etwa 40 Storchfamilien einige Berühmtheit erlangt. Die Fluß- und Auenlandschaft bietet ideale Lebensmöglichkeiten für Störche, und in den letzten Jahren ist der kleine Ort eine Touristen-Attraktion geworden. Er wird von Bussen und Autos geradezu überschwemmt. Diesen Ansturm trägt man dort mit Gelassenheit, verhilft er doch letztlich zum Prosperieren des Dorfes, und das sieht denn auch recht schmuck und gepflegt aus mit seinen das Ortsbild prägenden Backstein-Bauernhäusern. Zur Gemeinde gehört auch ein Schloß (1782 erbaut und vielfach verändert), im Zentrum gelegen, das bis zur Enteignung der Familie von Jagow, altem märkischen Adel, gehörte und heute Alten-Pflegeheim ist. Eben jenes Schloß war vom Sommer 1944 bis Ende 1945 Refugium für die Verwaltung der Musikabteilung der damaligen Preußischen Staatsbibliothek. Bibliotheksrat Dr. Peter Wackernagel und seine Mitarbeiterin, die langjährige Bibliothekarin Lotte Floeter, hatten dort offizielle Unterkunft gefunden und mit ihnen der alphabetische Zettelkatalog, der systematische Kapselkatalog und ein großer Teil der theoretischen Musikkultur ab 1701, hinzu kamen die autographe Briefsammlung und unbearbeitete Handschriften, wohl auch einige Kostbarkeiten darunter, deren Zahl und Titel nicht rekonstruierbar sind. Real gesehen hat sich der Aufwand nicht gelohnt, denn es gab nur eine kurze ruhige Arbeitsphase von etwa einem halben Jahr. Die Lage Rühstädt erwies sich im Hinblick auf die immer näher kommenden Frontlinien (die Amerikaner rückten von Westen vor, die Russen von Osten) als äußerst gefährlich. Die Amerikaner verhielten zwar an der Elbe, zerstörten aber durch Artilleriebeschuß ab 17. April Häuser des Dorfes und beschädigten das Schloß schwer. In der Nacht vom 2. zum 3. Mai marschierten die Russen ein, das Dorf wurde kampflos übergeben. Es folgten turbulente Wochen, Plünderungen usw.

Das Schloß wurde zur Kommandantur bestimmt, was zur Folge hatte, daß die Bibliotheksbestände in großer Eile in andere Räume umgelagert wurden und die Bibliotheks-Mitarbeiter das Schloß verlassen mußten. Dabei blieb es nicht, die Bücher und Handschriften wechselten bis zu ihrem Rücktransport nach Berlin Anfang 1946 noch mehrfach ihren Standort, wurden zuerst in Scheunen, dann in der Garage der Postagentur untergebracht; Verluste waren unvermeidlich. In einem umfassenden Bericht über diese chaotische Zeit, den Dr. Wackernagel am 15. August 1945 verfaßte¹, beschreibt er seinen Eindruck beim Wiederbetreten des Schlosses Anfang Juli: *Das Bild freilich, das unsere Räume im Schloß nunmehr boten, war ein erschütterndes. Die Bücher zwar standen unangetastet auf den Regalen. Das lose handschriftliche Material dagegen und die ungebundenen Neueingänge waren durchs ganze Zimmer verstreut, zum Teil beschmutzt und unbrauchbar geworden.* Abschließend heißt es: *Unter den Handschriften sind schmerzliche Verluste entstanden. Wir vermissen Briefe von Wagner, Schumann, Weber und Liszt.* Auch die Tochter des letzten Besitzers, Rose-Marie Gräfin zu Dohna, notierte in einem Bericht über ihren Besuch des Schlosses im Jahr 1947: *In dem Kohlenkeller der Orangerie lagen unendlich viel auseinandergerissene Notenhefte, Partituren usw.*² – die von Wackernagel als *unbrauchbar* geworden beschriebenen Bestände dürften demnach doch noch einen „Gebrauch“ gefunden haben: als Heizmaterial.

Es gibt noch einen Nachtrag zu dem dramatischen Geschehen vom Frühjahr 1945, fünfzig Jahre später, als sich die Verfasserin einer Exkursion des Historikers und ehemaligen Mitarbeiters der Staatsbibliothek Dr. Werner Schochow – er ist mit der Aufarbeitung der Bestands-Verlagerungen während des Krieges beschäftigt – und dessen Ehefrau am 27./28. Mai 1995 nach Rühstädt anschließen durfte. Zweck dieser Fahrt war es vor allem, Zeitzeugen aufzuspüren, und siehe da, man wurde fündig. Wir begegneten nicht nur Hans Werner von Jagow, dem Sohn des ehemaligen Schloß-Besitzers Rittmeister Carl von Jagow (1882-1955), der sich aus alter Familientradition und aus Begeisterung für die wunderschöne Landschaft wieder am Ort angesiedelt hat, sondern wir fanden in Frau Magdalene Lillge, geb. Fromm (ihr Schwiegervater Carl, genannt *Ferdinand* war Diener im Hause der Jagows) eine Bewohnerin Rühstäds, die sich an die Ereignisse rund um das Schloß noch lebhaft erinnern konnte. Sie kannte die Mitarbeiter der Musikabteilung persönlich und wußte sehr lebendig zu erzählen, z. B. daß sie in der Zeit nach dem russischen Einmarsch im Schloßpark verstreut Noten liegen gesehen habe. Sie habe auch ein handschriftliches Blatt aufgehoben und mitgenommen, es war ein Lied von ... *Carl Maria von Weber*; sie habe es sehr lange aufbewahrt, dann aber leider bei einem Umzug aus den Augen verloren. Ein Weber-Autograph (?) womöglich gerettet und wieder verloren. Eine kleine Spur nur, aber ehe sie völlig im Winde verweht, sei sie hier mitgeteilt.

¹ D-B, Akte A 36/4

² Rose-Marie Gräfin zu Dohna, *Die Evakuierung der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, von Berlin nach Rühstädt, Kreis Westprignitz*, Baden-Baden 30.3.1995, mschr., D-B

SCHÜTZENFEST MIT SCHLACHTEPLATTE

Ein kleiner Pressespiegel der *Freischütz*-Premieren 1997
von Martin Bott, Detmold

Daneben geschossen in Salzburgs Kleinem Festspielhaus (18. Februar 1997)

Ein Abend des Ewiggestrigen, bei dem Regisseur John Cox [...] sich mit dem Minimal-Konsens zufriedengegeben hat. Chöre, aufgereiht wie auf der Perlenschnur, und Protagonisten, die sich mit Requisiten abmühen, um wenigstens den Anschein von Spannung zu erzeugen (Ilse Retzek in Oberösterreichische Nachrichten vom 20. Februar 1997). Nicht, daß das Publikum entrüstet das Kleine Festspielhaus verlassen hätte. Nein. Viele äußerten sich still und fielen in seeligen Schlaf; andere wiederum beehrten hartnäckig schnarchend auf. [...] Hubert Soudant hat mit dem Mozarteum Orchester wenig – und das oft behäbig und grob – vom „Geist des deutschen Liedes“ verwirklicht, der durch Webers Singspiel braust. Und gar weit muß man fahren, um einen so gräßlichen Styropor-Kamin zu sehen, wie ihn Carlo Tommasi in den zweiten Akt gebaut hat (Hans Langwallner in Neue Kronen-Zeitung).

Eine Sonderleistung bot der von Stephen Green vorzüglich präparierte schlagkräftige Chor und Extrachor des Landestheaters bis hin zu den zierlichen Brautjungfern und den zungenflinken Jägern (Ernst P. Strobl in Salzburger Volkszeitung vom 20. Februar 1997).

Die Sänger dieser Inszenierung kamen gemeinhin gut davon, besonders gut sogar Nicolai Andrei Schukoff als Max, der nicht nur den jugendlichen Charme hatte, der ihn liebenswert macht, sondern auch all den Zweifel und die Melancholie in seiner dunkel-samtig gefärbten Stimme, die die innere Bewegung nach außen bringt, – er bekam bereits nach seiner ersten Arie Szenenapplaus; Kaspar, dessen durch Not bedingte Falschheit Marek Gasztecki überzeugend verkörperte; Birgit Beer als Ännchen, die zu glockenheller Stimme die entsprechende Fröhlichkeit mitbrachte und Sandrine Eygliers Agathe, die sich allzugründlich dem Harren und Hoffen verschrieben hatte und in der Distanz verschlossen, ältlich wirkte. Karl Dumpharts Samiel war nicht unheimlich und sein Eremit nur bedingt weise, und beide waren sich verdächtig ähnlich (László Molnár in Salzburger Nachrichten vom 20. Februar 1997).

Von dunklen Mächten gejagt im Dortmunder Opernhaus (4. Mai 1997)

Von bösen Mächten getrieben und ständig bedroht zeichnet der Regisseur die Charaktere vor den schwarzen, sich in die dunkle Tiefe der Bühne hinein öffnenden Räumen von Andrea Eisensee. Das Böse ist in diesem „Freischütz“ allgegenwärtig und lauert in Gestalt von zahlreichen Dunkelmännern beständig hinter verschiebbaren Felsversatzstücken und dringt selbst in den Bereich um Agathe und Ännchen – beide plakativ in blendend reines Weiß gehüllt – ein (N. N. in Foyer Juni 97). Sonja Müller-Eisold (in Westfälische Rundschau vom 6. Mai 1997) überzeugte die praktische Lösung der Ausstatteerin: Sie sparte Kosten und Zwischenvorhänge, indem sie alle Schauplätze in schlichten Rahmen gleichzeitig unterbrachte, das was vom deutschen Wald übrigblieb [...], von Agathes Försterhaus lediglich das Bett und ein Bild des Urahnen Kuno. So konnte man endlich [...] einmal erleben, daß das Konterfei genau dann vom Nagel fällt, wenn Max mit Kaspars Freikugeln den Vogel trifft.

Max, dem sozialen Druck seiner Mitmenschen ausgesetzt, von übernatürlichen Mächten und durch seinen Verführer und Konkurrenten Kaspar gepeinigt, kann auch beim verhaltenen

Happy End noch nicht frei atmen und liegt am Boden, während Agathe gar die Szene verläßt. Es will einfach nicht Tag werden in dieser beklemmend-faszinierenden Produktion.

Hell strahlt die musikalische Seite dieser Neuinszenierung. Die Freischütz-Fassung mit den auskomponierten Rezitativen von Berlioz, hier in stark gekürzter Fassung, ermöglicht eine Aufführung wie aus einem Guß, verhindert dagegen die Intimität, die durch die üblicherweise gesprochenen Dialoge zwischen den Protagonisten entsteht (N. N., s. o.).

Besonders tragisch fand Martin Schrahe (Ruhr-Nachrichten vom 6. Mai 1997), daß gerade der Clou dieser Aufführung, die Verwendung instrumentierter Rezitative [...], dem dramatischen Geschehen mehr im Wege stehe. Lob sprach er indes dem Orchester aus, wie fein [...] es diese leichtgängige Musik interpretier[t]e, wie Dirigent Daniel Kleiner Wert auf jede Nuance legt[e]. Ebenso den Sängern: Talia Refeld, die dem naiven aber kecken Ännchen Gestalt gab, Monika Krause als zweifelnde, von Ängsten gepeinigte Agathe, die in feinstem piano betörend seufzen kann, Gregory Frank, der mit bestechender Diktion und üppiger Dämonie den Kaspar sang und zuletzt Norbert Schmittbergs Max in tenoralem Glanz, mit heldischem Temperament, aber auch lyrischer Schönheit.

Schlachtfest am Berliner Opernhaus Unter den Linden (8. Mai 1997)

So etwas gelingt selten: ein Theaterspuk, der Gänsehaut erzeugt. Nikolaus Lehnhoff setzte [...] das Publikum mit seiner Interpretation von Webers „Freischütz“ schachmatt. Tief fühlt[e] er in die Musik hinein, erzählte eine tiefenpsychologische Geschichte um die Gefährdung des Ich (Andrea Hilgenstock in Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 23. Mai 1997). In Tobias Hoheisels Bühnenbild ist der Wald ein Staketenzaun. Dunkelgrün, immerhin, auf der linken Seite, tiefschwarz auf der rechten. Und dort, im Dunkel-Abgründigen, verliert sich auch des Jägerburschen Max reine Seele, denn hier lauert Samiel, der Teufel (Andreas Berger in Braunschweiger Zeitung vom 14. Mai 1997). Der Zaun schirmt den Einzelgänger Max ab vor der ihn hetzenden Meute, wird ihm aber auch zum Gefängnis. In diesem eingegrenzten Lebensraum aus artifizierlicher Natur werden Bierkästen geschoben, trampelt der voluminös auftrumpfende, doch nie plärrige Chor in Marschordnung (Manuel Brug in Der Tagesspiegel vom 10. Mai 1997). In der Wolfsschluchtszene thront Kaspar, der Hohepriester des Samiel-Kults, auf einem bäuchlings aufgeschlitzten Eber, manscht die blutig triefenden Eingeweide heraus wie Trophäen. Auf einem kerzenbestückten Altar werden sie als Opfer dargebracht. Von kahlköpfigen Samiel-Dienerinnen [...] auf ein Kreuz geschnürt, muß Max die Geburt der Kugeln [aus den Eingeweiden des Ebers] verfolgen. Höhepunkt der Szene: Max und Kaspar umarmen einander mit nackten, blutbeschniemen Oberkörpern. So fixieren sie ihren Teufelsbund (Georg-Friedrich Kühn in Frankfurter Rundschau vom 15. Mai 1997). Auch die Brautjungfern sind eher düster gehalten, umtanzen Agathe als unheilverkündende Damen der Macht. Sichtlich aus dem Reiche Samiels entsprungen (Hansjürgen Schaefer in Neues Deutschland vom 13. Mai 1997). Konsequenz auch das Schlußbild. Max, der im Probeschußstreß sein letztes Selbstvertrauen verloren hat, bleibt zerknirscht auf der leeren Bühne zurück [...], enttäuscht setzt sich Agathe [...] neben ihm auf die Bank, während sich auf dem Staketenzaun drohend der Schatten Samiels abzeichnet. Gibt es kein Entkommen vor diesen dunklen Mächten? (Andreas Berger, s. o.).

Den Sängern, Chor und Orchester, wurde gemeinhin Lob zuteil, nicht ganz zu überzeugen vermochte dagegen Zubin Mehtas Grundgestus der musikalischen Interpretation. Alles geriet immer wieder in unnötige klangliche Opulenz und Breite bei Tempo und Dynamik. Überzeugen konnte dagegen das Solistenensemble, auch wenn sich Kim Begleys Max allzusehr auf das

stramme Timbre seiner Tenorstimme verließ, makellos dagegen der blühende Sopranengesang Carola Höhns als Agathe, spritzig, virtuos-komödiantisch Dorothea Röschmann als Ännchen und als Kaspar der energische, dramatisch imponierende Falk Struckmann (Hansjürgen Schaefer, s. o.).

Spuk bei Tageslicht im Bergtheater Thale (21. Juni 1997)

Im Harzer Bergtheater, auf dem Hexentanzplatz, wurde eine Neuinszenierung des Freischütz, *den Carl Maria von Weber einst deutscher Waldessehnsucht und Märchentradition ablauschte, auf mythisch und historisch beladenen Bühnenboden gestellt. Dieser übermächtigen Konkurrenz bewußt, beschränkte sich die Inszenierung der Regisseurin Waltraud Prinz auf naturalistische Vorgänge im natürlichen Umfeld, reale und phantastische Ereignisse existier[t]en in einträchtiger Nachbarschaft*, wahrscheinlich auch durch die eingeschränkten Möglichkeiten einer Freilichtaufführung bestimmt.

Dem historischen Hintergrund des *Bühnenbodens* gerecht werdend, wurde die Handlung der Wolfsschluchtszene durch *Krieger und Flüchtlinge, welche Freiheitsköniginnen und knochige Sensenmänner [...] vom hellen Hexentanzplatz in die Dunkelkammer der Geschichte verlegt. Die Grenzen zwischen Tag und Traum verwischend, wurde zwischen den Untoten und den Lebenden kaum differenziert, ebenso fehlte die konsequente optische Unterscheidung von wilder und wirklicher Jagd.*

Mit *Schießstand und Schützenscheibe als Zentrum des Jägerlebens* in der Mitte der Bühne und der *den reinlichen Hausstand hütenden Agathe zur Linken* blieb schließlich aber doch eher ein *bürgerliches Sittenbild* (Andreas Hillger in *Mitteldeutsche Zeitung* vom 4.7.1997).

Es sangen Klaus Gerber (Max), Barbara Richter (Agathe), Arndis Halla (Ännchen), Peter Schulz (Kaspar); die Leitung des Orchesters hatte John Lawson Webber.

Musiktheatralisches Selbsthilfeprojekt an der Berliner Hochschule der Künste (3. Juli 1997)

... nicht in den pathosgeschwängerten Tonfall des „Freischütz“-Max: „Mich faßt Verzweiflung, foltert Spott...“ fielen die vier Berliner „DirigierstudentInnen“ Kerstin Behnke, Norbert Oochmann, Thomas Ellenberger und Michael Heinzel. In Eigenregie brachten sie Webers Freischütz konzertant auf die Bühne um sich ihre Praxiserfahrung einfach selber zu holen. Denn obwohl in „Dirigieren“ eingeschrieben, ist die Dirigierprofessur seit zwei Jahren vakant (Frederik Hanssen im Tagesspiegel vom 3. Juli 1997).

Der „Freischütz“ wurde [...] in ungewöhnlicher Art aufgeführt, von Ballast befreit und „entkleidet“. Henrik Schröder, Theaterregisseur am Bremer Satyricon, erfuhr von dem Projekt und inszenierte den Auftritt von Schauspielern, Chor und Sängern. Die eigentlichen Texte wurden ersetzt, Schauspieler trugen nun beispielsweise Worte von Bernhard, Kraus und Tucholsky zur Musik vor. Der konzertante Rahmen wurde nur durch wenige choreografische Bewegungen des Chores [...] aufgebrochen (Almut Schröter in Neues Deutschland vom 4. Juli 1997).

Mit einigem organisatorische[n] Aufwand brachten die vier jungen Dirigenten die rund 100 Beteiligten in Chor, Orchester und Solistenensemble zusammen. Auch wenn zuletzt das dirigentische Handwerk oft noch nicht reichte, um das Orchester durch alle Klippen zu führen, so ging das Aufführungskonzept auf. *„Der Freischütz wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Von den 17 Musiknummern wurden 17 lärmend applaudiert. Soli deo Gloria.“* (Stefan Melle in *Berliner Zeitung* vom 5. Juli 1997).

Der schwarze Jäger und die dunkle Seele des Volkes an der Kölner Oper (16. Oktober 1997)

Viel Beifall für die Sänger, gemischte Reaktionen gegenüber dem Dirigenten und lautstarkes Kräftemessen zwischen Gegnern und Befürwortern des szenischen „Konzepts“ (Pedro Obiera in Giessener Allgemeine vom 18.10.1997).

Bernhard Hartmann (in *Generalanzeiger Bonn* vom 18./19.10.1997): Andreas Homoki setzte die Oper durch einige Kunstgriffe sehr schön ins Bild. Er läßt die komplette Geschichte in einem abstrakten, flächigen Symbolraum spielen. Eine große, bräunlich-grüne Säule [...], ist alles was vom Wald übrigblieb. Wenn die Säule nach der [...] Wolfsschlucht-Szene zur Seite kippt, wissen wir: Der Pakt mit dem Teufel hat die Welt in eine gefährliche Schiefelage gebracht. Der Teufel heißt – und das ist eine gewichtige Pointe bei Homoki – das Volk. Wenn Kaspar [...] den unheimlichen schwarzen Jäger Samiel herbeiruft, taucht eine ganze Teufelsbrut auf, die unschwer als die Bauern der ersten Szene zu erkennen ist: Samiel ist das kollektive Böse.

Ganz anders sah es Michael Beughold (in *Neue Westfälische* vom 23. Oktober 1997): Alles und jede artig verkasperlte Bauerntheaterfigur erscheint auf blutleere märchenglatte Oberfläche reduziert. Und ausgerechnet der Wald als eigentlicher Protagonist darf auf Hartmut Meyers kreuzfadem, zu allem und nichts taugenden Einheitsgrund mit Säule nicht mitspielen. [...] Allenfalls Symbolik purzelt beflissen vom Bilderhaken und holzfällert die Säule beim Freikugelguß zum schiefen Turm um, bis ein gottvatergleicher Säulenheiliger alles wieder ins Lot bringt. Diese fatal ernstgemeinte Striese-Schmiere besiegelt eine auffallend schwache, sich im schicken Stereotyp gefallende Singregie. Ähnlich Annette Schroeders Meinung (in *Kölnische Rundschau* vom 18. Oktober 1997): So verläppert die Inszenierung irgendwo zwischen Realismus und Satire, und was gemeinhin als grausiger Höhepunkt gilt, mutiert zur Kasperlenummer.

Hans Hubert Schieffer fand in der Inszenierung dagegen sogar *feinsinnigen Humor*, erkannte in Ännchen mit abstehenden Seitenzöpfchen und spirlligen Bewegungen Pippi Langstrumpf, in Ottokar, dem böhmischen Fürsten, einen strammen Offizier von Preußens Gnaden, in dem Eremiten den Dornengekrönte[n] leibhaftig. Wie seine Kollegen aber, sah er am musikalischen Rang der Aufführung [...] nicht den geringsten Zweifel: Hillevi Martinpelto als Agathe hat einen Sopran mit edler Färbung, Iride Martinez als Ännchen avancierte zum Liebling des Publikums, auch wegen eines Singens von bestrickender Anmut, Roland Wagenführer als Max ist ein Tenor so recht nach deutscher Art, baumstark und unerschütterlich in allen Lagen, und Harry Peters als Kaspar überrascht[e] durch einen Baß von prachtvoller Tönung und mächtigem Volumen. Ein Sonderlob gab es für den Opernchor, der ebenso präzise wie mit glanzvoller Fülle sang, nur Dirigent Johannes Fritzsche hatte es vielleicht an Verve und Glut der Darstellung fehlen lassen (in *Rheinische Post* vom 21. Oktober 1997).

Etwas Besonderes hatte man sich übrigens als Einführungs-Matinee überlegt: Eine Aufführung des *Abu Hassan* mit Klavierbegleitung, kombiniert mit einigen Arien aus Voglers *Kaufmann von Smyrna* im Opernfoyer – eine durchaus nachahmenswerte Idee.

Ausgewählte Termine:

Der Berliner *Freischütz* (Staatsoper, Leitung: Zubin Mehta) wird im Rahmen der *Festtage 1998* nochmals am 10. und 13. April 1998 zu hören sein, der Zürcher *Oberon* (Opernhaus, Leitung: John Eliot Gardiner, Regie: Johannes Schaaf) im Rahmen der 2. *Zürcher Festspiele* am 4., 10. und 12. Juli 1998. Die Bayerische Staatsoper wird am 31.10.1998 ihren neuen *Freischütz* aus der Taufe heben (Leitung: Zubin Mehta, Regie: Thomas Langhoff). Wiederholungen sind am 3., 7., 12., 15., 19. November 1998 sowie am 3. und 6. Juli 1999 (*Festspiele*) geplant.

GRÜNE HÖLLE?

Der *Freischütz* an der Berliner Lindenoper
beobachtet von Frank Ziegler, Berlin

Kahle Stämme formieren sich zu unüberwindlichen Mauern, die den Bühnenraum umschließen. Wer hier lebt ist gefangen – Gefangener des Waldes, der Konventionen, seiner eigenen Ängste. Furcht dominiert in dieser Gesellschaft: Max fürchtet das Versagen beim Probeschuß, das ihn Karriere und Braut gleichermaßen kostet; Kaspar hat schiere Todesangst – kann er seinen Pakt mit Samiel nicht einlösen, sind Leben und Seelenheil verloren. Überall und ständig ist dieser Sachwalter des Bösen gegenwärtig – ein androgynes Wesen mit Pferdefuß (Gerlinde Kempendorff), sichtbar natürlich nur für Kaspar und das Publikum. Selbst die biedere Idylle des Forsthauses – neogotisch à la Schinkel eingerichtet – ist ihm kein Tabu. In dieser bedrückenden Atmosphäre werden Menschen deformiert. Die Agathe – ein junges, unschuldiges Ding, lebensunerfahren, hin- und hergerissen zwischen überschäumendem Verliebtsein und düsteren Vorahnungen, klammert sich verzweifelt an einen letzten Halt: den Trost des Eremiten, seine weißen Rosen. Nur einmal öffnen sich die Schranken dieser geschlossenen Gesellschaft und geben den Blick in die Ferne frei: in der Wolfsschlucht. Doch aus der nebelverhangenen Tiefe tauchen sieben (!) düstere Gestalten auf – halb Mensch, halb Hirsch. Der vermeintliche Weg in die Freiheit ist trügerisch, ein Irrweg.

Regisseur Nikolaus Lehnhoff hält sich weitgehend an die Vorgaben von Kind und Weber, versucht sie nicht gewaltsam für ein neues Konzept passend zu machen. Die Dialoge sind gestrafft, teils auch modernisiert (größtenteils behutsam), erzählen aber die altbekannte Geschichte. Lehnhoff inszeniert den *Freischütz* als Psychodrama. Ihn interessieren die seelischen Nöte der Protagonisten in der Gesellschaft; die Gesellschaft selbst agiert eher kulissenhaft – der Chor bleibt überwiegend im Hintergrund. Wird er allerdings „bewegt“, dann bleiben dem Zuschauer keine Peinlichkeiten erspart, nicht einmal ein marschierender Männerchor, der vorgibt, zu exerzieren (auf der Opernbühne ein garantierter Lacherfolg).

Kulminationspunkt – wie in jeder *Freischütz*-Inszenierung – ist die Wolfsschlucht. Weber war bei der Berliner Uraufführung an einer möglichst plastischen Umsetzung des Gespenstischen, Spukhaften gelegen. Ein heutiges Publikum würde auf glühende Eulenaugen und Feuerräder allerdings wohl eher mit einem müden Lächeln reagieren, und so suchten Regisseur und Ausstatter nach neuen „schauerlichen“ Bildern: Kaspar zelebriert eine schwarze Messe mit reichlich Blutritualen. Rote Rosen (gegen die weißen des Eremiten) schmücken den Altar, davor als Opfertier ein erlegter wilder Eber. Statt Kugeln zu gießen muß Kaspar ihn, assistiert von sieben (!) Teufelbräuten, mit bloßen Händen ausweiden: Herz, Leber und Gedärm sind der Stoff, aus dem Freikugeln werden (auf die alte Rezeptur, eine Mischung von Wiedehopf- und Luchsäugen mit Kirchenfenster-Scherben, wird verzichtet); hier erzeugt bei etlichen Zuschauern der Ekel das Erschauern. Zweimal erscheint Samiel dem verunsicherten Max: als Geist der Mutter und als Trugbild der sich in den Fluß stürzenden Agathe. Kaum beginnt aber die blutige Prozedur, da wird der Jägerbursche mit verbundenen Augen ans Kreuz gefesselt – es gibt kein Entrinnen. Die Ein-Uhr-Glocke beendet den Spuk – Max und Kaspar fallen einander in die Arme. Beide sind nun Ausgestoßene, in ihrer Schuld werden sie eins.

Fortsetzung findet das grausige Geschehen in der Brautkammer. Agathe sitzt auf einem Teppich weißer Rosen. Ihre Brautjungfern singen zwar die bekannte Weise, doch die sieben (!) schwarzgewandeten Frauen vollziehen geradezu eine Aufbahrung. Der Totenschädel, den Agathe statt Brautkrone aus der Schachtel holt, ist des Guten (des Bösen) dann schon zuviel.



Agathe (Carola Höhn) mit Brautjungfern

Daß Lehnhoff nach soviel Schuld und Qual nicht an ein Happyend glauben kann, erscheint fast zwangsläufig. Wenn das Volk am Ende jubelnd das fürstliche Lager verläßt, bleibt Max allein zurück. Agathe findet wiederkehrend einen gebrochenen Mann. Verzweifelt muß sie erkennen, daß das gewährte Probejahr vielleicht nur eine Verlängerung der Leiden, der Unsicherheit bedeutet. Und Samiel – hat er Kaspar nur fallen lassen, weil er sich Maxens allzu sicher war?

Eine düstere Lesart, eine spannende auch, und doch: die Premieren-Vorstellung am 8. Mai 1997 war lange nicht so spannend. Die Staatskapelle musizierte unter der Leitung von Zubin Mehta unkonzentriert. Nur Nervosität, oder machte sich da *Freischütz*-Müdigkeit breit? Ruth Berghaus' Inszenierung der Oper war seit 1970 quasi nonstop im Repertoire. Gerade eine Spielzeit hatte man sich als Pause gegönnt – nun die neue Premiere. Doch vom Schliff einer Neueinstudierung, von der besonderen, elektrisierenden Spannung eines Premieren-Abends war nichts zu spüren. Statt dessen ordentliche Routine, einige kleine Hänger oder Unebenheiten, erstaunlich schlecht aufgelegte Holzbläser – das war nicht das Niveau, das man von der Staatskapelle erwarten darf. Ausgenommen seien ausdrücklich die vorzüglichen Soli von Viola und Violoncello. Wäre eine längere *Freischütz*-Abstinenz vielleicht heilsam gewesen?

Erfreulicher das Bild bei den Sängern – überwiegend bewährtes Hauspersonal. Hier verdienen zwei besonders hervorgehoben zu werden: Dorothea Röschmann und Falk Struckmann. Dorothea Röschmann kam dabei eine undankbare Aufgabe zu. Lehnhoff hatte das Ännchen bedeutend altern lassen – zu alt, um noch unter die Haube gebracht zu werden, dient sie der jüngeren Agathe als Mutter-Ersatz. Das reibt sich mit vielem, was Kind und Weber dem Ännchen in den Mund legen, und doch konnte die Röschmann die ungewöhnliche Rollenauffassung plausibel machen und sang sich dabei in die Herzen des Publikums. Sängerrisch und

schauspielerisch ihr ebenbürtig war der Kaspar. Falk Struckmann interpretierte ihn nicht als dämonischen Schwarzkünstler; sein Kaspar ist ein brutaler, zynischer Machtmensch von kaum zu bändigender Energie, der an seinem Absolutheits-Anspruch scheitert. Die schwierigen Höhen der Partie, die manchem Sänger zu schaffen machen, bewältigte er mühelos.

Carola Höhn als Agathe und der Brite Kim Begley als Max (Rollen- und Berlin-Debüt) gestalteten ihre Partien ohne Fehl und Tadel, standen aber hinsichtlich darstellerischer und stimmlicher Präsenz hinter dem zweiten „Paar“ zurück. Erstklassig waren die kleineren Rollen besetzt: Roman Trekel als arrogant aufgeblasener und selbstherrlicher Fürst, Peter Rose als nobler Eremit mit herrlichem Baß-Wohllaut und Pär Lindskog als „kleines Ekel“ Kilian; dazu der Staatsopernchor in altbewährter Form. Einer packenden Aufführung stünde also nichts im Wege – ein paar Orchesterproben vorausgesetzt. Am Premieren-Abend allerdings zündete der Funke noch nicht.

DER WALD SEI BEI UNS

Der neue Berliner *Freischütz*

ganz anders beobachtet von Klaus Henning Oelmann, Tromsø

Vielleicht ist es ja einfach so: Berlin ist, wie und was auch immer, eine Reise wert, und was sollen wir uns da groß anstrengen, die Leut' kommen eh'. Oder auch: Die Welt ist unbemerkt aus den Scharnieren geraten und treibt sachte Heiner Müller hinterher ins Labyrinth der Maschinenkomödien. Vielleicht aber sind es doch nur wohlfeile Anleihen am sogenannten Regietheater, durch die Küchenmaschine der politischen Anmaßung gedreht und mit jenem Schuß Naivität versetzt, der auch festversessene Abonnenten aussöhnt. Dies jedenfalls der erste Eindruck: Hier möchte einer alles zugleich auf die Bühne stellen – und will es dann doch nicht gewesen sein. Das Seziermesser durchaus elegant an den Nerv des Stückes gelegt – und dann doch vor der Konsequenz zurückgezuckt. Ergebnis: unkontrollierter Grobschnitt.

Es fängt mit unstimmigen Details an. Maxens Erschrecken beim Anblick der verwundeten Agathe: Reine Pantomime, denn Agathe trägt in ihrer blütenweißen Darstellung keinerlei Spuren des unglückseligen Bildersturzes. (Man könnte von einem vergessenen Detail sprechen, wenn nicht Max, in Abweichung vom Libretto, von „Blut“ auf Agathes Stirn redete. Das Blut ist nicht da. Die Inszenierung will uns also etwas zeigen. Aber was?) Ännchen serviert („im Nachtkleide“ ?) Essen, das niemanden so richtig zu interessieren scheint. Max praktisch neben Kaspar stehend, spricht vom gähnenden Abgrund, vom „Höllengefühl“, „klettert“ nicht „einige Schritte hinab“, sondern schwankt auf der Stelle hin und her. (Heiterkeit im Publikum bei Kaspars Aufforderung: „Hasenherz! Klimmst doch sonst wie eine Gemse.“)

Man könnte argumentieren, daß sich gerade in solchen scheinbaren Nebensächlichkeiten die Doppelbödigkeit der Inszenierung erschließen soll: Die Auflösung des Gefahrenmomentes, das in der Verletzung Agathes liegt, in die Zuneigung der beiden Brautleute zueinander; das Ritual der Essenaufnahme, das selbst in Augenblicke der Verstörtheit ein Element der Normalität einbringt; die Ironisierung der Wolfsschluchtszene als einer reinen Äußerlichkeit, die die Handlung zwar lenkt, ihr Resultat aber nicht wirklich beeinflußt – der Abgrund als Einbildung.

Andere Ansätze wären zu nennen, die diese Sichtweise unterstützen: Die Idee, Samiels Geschlecht zu verschleiern, die Ankündigung drohender Gefahr in den schwarzgewandeten Brautjungfern, die mögliche Entfremdung der Liebenden während der auferlegten Trennung durch die Erscheinung Samiels im letzten Bild.

Warum aber muß uns das gleichsam mit dem Holzhammer eingetrichtert werden? Es scheint, als traue die Inszenierung dem Besucher rein gar keine Phantasie zu, sei es nun im Sinne ihrer selbst oder in Rückbesinnung auf das Libretto. Alles, was ihr wichtig erscheint, wird in einer Art ausgebreitet, die bedrängt, bedrückt, und schließlich lähmt. Erinnerungen werden wach an die *Wagnersche Diktatur über das Auditorium*, die Heinz-Klaus Metzger entlarven mochte, oder an den Häppchenfunk à la *Klassik zum Frühstück*, von dem es ja Querverbindungen zur Intendanz der Staatsoper tatsächlich gibt.

Nehmen wir den Wald: Man mag gute Gründe dafür anführen können, daß im Jahre 1997 der Wald nicht mehr als reine Idylle darstellbar ist. Auch ist das Schlagwort vom „deutschen Wald“ in mehr als einer Weise in seinem unreflektierten Gebrauch diskreditiert. Was aber auf der Bühne zu sehen war, war – mit Verlaub – Kitsch: Geometrische Figuren, die Wald stilisieren sollten, aber durch die aufdringliche Farbgebung wieder schlicht wie Wald wirkten; kaum eine doppelte Verfremdung, sondern inszenatorisches Unvermögen, einen Gedanken konsequent auszuloten.

Die Jäger erst im plumpen Walzerdreh, dann im halben Stehschritt: ein gemeiner Populismus, der versucht, Idylle und Ideologiekritik gleichzeitig zu bedienen. Wären die Jäger deutlich als Vollender eines wie auch immer definierten preußischen Militarismus gezeichnet worden, hätte das wenigstens den Ansatz einer Diskussion geliefert. In der vorliegenden Form bleibt nur das schale Gefühl, an der Nase herumgeführt zu werden.

Agathes Behausung, mehr das, was man sich in der Ausstattung wohl unter einer Klausur vorstellt, als eine Wohnung, im Stil mit der Erscheinung ihrer Bewohnerin. Recht hat Ahnherr Kuno, hier von der Wand zu fallen. An einer steril und grell ausgeleuchteten Wand hat ein lebensvolles Porträt nichts zu suchen.

Warum ich Carmen nicht möchte, hat Eckhard Henscheid einmal seinen Unwillen gegen die bekannteste Figur der Operngeschichte überschrieben. Wer möchte eine solche Agathe, die am Rande der Depression zu wandeln scheint, und die weder Max noch Ännchen oder gar die Brautjungfern anzurühren vermögen? Selbst in ihrer eigenen Anrührung kommt sie uns nicht nahe: Ihr Gebet im dritten Akt hört sich an wie abgelesen. Sucht sie demütig Trost, ruft sie verzweifelt um Hilfe? Wir sehen es nicht, hören es nicht, der Kruzifixus bleibt unangesprochene Staffage.

Andererseits: wer möchte überhaupt eine der Frauenfiguren, so wie sie uns die Bühne präsentiert? Die Brautjungfern: Abziehbilder, womöglich Agathes Gegenwelt zu Samiel unterstreichend, aber durch bloßes Dahocken zur Inkonsequenz geradezu verdammt. Blicklos absolvieren sie ihren Part, von der Aufforderung Ännchens, Agathe einstweilen „anzusingen“, keine Spur. Veilchenblaue Seide? Nichts da. Jungfernkranz? I wo.

Vielleicht Samiel? Aber nein, richtig Frau darf er auch nicht sein. Die Regie zwingt ihr aus unvermittelten Gründen eine künstlich tiefe Stimme auf. Für die Nachäffung oder Karikierung eines männlichen Prinzipes war es nicht genug. Für was also sollte es reichen? Sollte das böse Prinzip in quasi politisch korrekter Manier doch einem Mann vorbehalten bleiben?

Ännchen? Eine grob verzeichnete Figur, nicht mehr Freundin aus bekannter Familie, sondern zwischen neckischer Zofe und mißmutiger Klavierlehrerin changierend, gekleidet wie eine Milchkannen schleppende Dienstmagd, bei dieser Agathe so fehl am Platze wie Linda de Mol bei einer kirchlichen Trauung. Ein Lob daher ihrer Darstellerin: Sie sang und gestikulierte tapfer gegen die ihr auferlegte Rolle an, viel Beifall für eine Leistung, die für Augenblicke den inszenatorischen Unsinn vergessen ließ.

Als Hauptleistung muß die Wolfsschluchtszene gelten. Sachte rührt sich die Bauchspeicheldrüse, wenn Kaspar statt zum Kugelgießen zum fröhlichen Schweineschlachten antritt, Max dabei am Kreuz (Symbol!), die Augen verbunden (Symbol!!), Kaspars anatomische Studien durch ein laues Feuerwerk der Statisterie unterstützt. Betont wollüstig suhlen die Beteiligten in roter Konditorfarbe, man meint, Karl Otto Muehl (Sie erinnern sich?) heftig in den Kulissen grinsen zu sehen. Auch bei Adorno selig mochte es dezent um die grimmigen Mundwinkel gezuckt haben: So hatte er sich das *Einverständnis mit der Geschichte* wahrscheinlich nicht vorgestellt.

Wie wäre die Inszenierung zu retten? Ein radikaler Schnitt in die Zeichnung der Frauengestalten könnte ein Anfang sein. Agathe als lebendes, lebendiges Wesen (mit Blut auf der Stirn), Ännchen als unkostümierte, Agathe ebenbürtige Freundin, Samiel als wirkliche Frau, und schon würden sich für die Beziehungen zwischen ihnen und den Männern Welten öffnen.

Die Wolfsschluchtszene allerdings scheint, so wie sie ist, verloren. Sie ist stimmig im Verhältnis zur Inszenierung nur dann, wenn man den puren Effekt als Konzept akzeptiert. Den inneren Horror hat Weber beispielhaft auskomponiert, wenige seines Zeitalters sind ihm nahe gekommen (Wagner, Grieg), keiner hat ihn übertroffen, kurz: es braucht den äußeren Horror nicht. Nicht, daß nun tatsächlich Feuerräder rollen. Aber es müßte im Zeitalter der digitalen Bild- und Tonübertragung ein leichtes sein, Kind und Weber so weit beim Wort zu nehmen, daß im Sinne der Inszenierung ein schlüssiges Gesamtbild entsteht, welches dem Publikum Peinlichkeiten der beschriebenen Art erspart. Der Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“, „Schwarz“ und „Weiß“ ist viel zu aktuell, um ihn den Rotmalern zu überlassen.



Max (Kim Begley) in der Wolfsschlucht

SECHS PINTOS – DREI ZUVIEL

in Wien und Bielefeld nachgezählt von Frank Ziegler, Berlin

Diese Oper [Webers Opern-Fragment Die drei Pintos] zu beenden, ist eine höchst gefährliche und undankbare Arbeit, bei der ein junger Komponist sich keinen Ruhm erwerben kann. Denn gefällt sie, so bleibt, in den Augen der Menge, dem Weber das Verdienst, und gefällt sie nicht, so trügen gewiß nur Sie die Schuld. – So warnte im August 1833 Caroline von Weber einen jungen Weber-Enthusiasten, der sich für die Vollendung der Weberschen Entwürfe interessierte: Friedrich Wilhelm Jähns. Das Projekt zu der komischen Oper, von Weber noch vor Beendigung der *Freischütz*-Komposition 1820 ohne eigentlichen Auftrag begonnen, fiel den Auftrags-Werken für Wien (*Euryanthe*, begonnen 1822) und London (*Oberon*, begonnen 1825) „zum Opfer“. Am 20. September 1824 verzeichnet Webers Tagebuch die letzte Beschäftigung mit den Entwürfen; sie blieben unvollendet. Nachdem Giacomo Meyerbeer, der Wunschkandidat der Weber-Erben vor der Vollendung des Fragments kapituliert hatte – er konnte dem schwachen Libretto von Theodor Hell keine musikalischen Gedanken entlocken – fand sich erst sechzig Jahre nach Webers Tod ein Komponist, der sich der Herausforderung gewachsen sah; ein junger, vielversprechender Kapellmeister am Leipziger Stadttheater: Gustav Mahler.

Weber hatte Skizzen zu insgesamt sieben Nummern hinterlassen – zu wenig für eine Komplettierung ausschließlich aus den Weberschen Entwürfen, denn das von Hell vorgelegte dreiaktige Libretto sah 16 Musiknummern vor. So suchte man andere, überwiegend unbekannte Webersche Musik, die als Einlage in das Werk geeignet schien. Carl von Weber, der Enkel des Komponisten, schrieb das Libretto entsprechend diesen Einlagen um. Gerade aus der Wahl dieser Musik-Zusätze resultiert die stilistische Unausgewogenheit der Partitur. Musik aus nahezu allen Lebensphasen Webers – vom Kanon aus dem Jahre 1802 (JV 35), noch vor dem ersten Unterricht bei Abbé Vogler entstanden, bis zum Lied aus dem Todesjahr 1826 (JV 308), der letzten Komposition des Meisters, – fand Verwendung: ein Pasticcio, zusammengehalten von dem mehr oder weniger schlüssigen, oft bemüht lustigen Text des Weber-Enkels und der Bearbeitung Mahlers.

Webers Aufzeichnungen verraten seinen Bühnen-Instinkt. Unter den Entwürfen finden sich äußerst bühnenwirksame Nummern, die auch die Mahler-Fassung schmücken: etwa die Liebes-Schule, in der Don Gaston und sein Diener Ambrosio versuchen, den plumpen Don Pinto in der Kunst der Galanterie zu unterweisen. Daneben bewähren sich auch „Pinto-fremde“ Theater-Kompositionen Webers, etwa die Romanze zu Friedrich Kinds Schauspiel *Das Nachtlager von Granada* von 1818 (JV 223) als Solo-Nummer der Inez – ein Publikums-Erfolg schon bei der Uraufführung der Mahler-Pintos 1888 – oder Ambrosios Ariette „Ein Mädchen verloren“, ursprünglich 1815 in Prag als Einlage in das Singspiel *Der travestierte Aeneas* entstanden. Weniger geeignet für die Bühne scheinen dagegen Musikstücke, die Weber für das private Musizieren im kleineren Kreis geschrieben hatte, so das dreistimmige Lied „Ei! Ei! Ei! Wie scheint der Mond so hell“ (JV 249) oder der Kanon „Mädchen, ach meide Männerschmeichelei'n“ (JV 35) – diese Nummern fallen musikalisch in diesem Umfeld deutlich ab und sträuben sich gegen den instrumentalen „Aufputz“, der ihnen Bühnentauglichkeit verleihen soll.

Trotz aller Einschränkungen verdient Mahlers Bearbeitung Respekt und Aufmerksamkeit, bietet sie doch die einzige Möglichkeit, Webers Fragmente – wenn auch durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts betrachtet – klingend zu erleben. Insofern ist auch das Engagement Gary Bertinis zu würdigen. Der Dirigent leitete 1976 die nach wie vor einzige Schallplatten-Auf-

nahme des Werks. Gut zwanzig Jahre später hatte man ihn nun eingeladen, die *Pintos* auch anlässlich zweier konzertanter Aufführungen am 12. und 13. Mai 1997 im Wiener Konzerthaus zu leiten. Doch zeugte seine Einspielung noch von Spaß an der Musik und Gespür für den Drahtseilakt zwischen Weber und Mahler, so war die Darbietung in Wien eine große Enttäuschung. Bertini betätigte sich ausschließlich als Taktschläger – ließ keinen Ansatz zu musikalischer Gestaltung erkennen. Entzückende musikalische Einfälle wurden von den Wiener Symphonikern scheinbar unbeteiligt, ohne jede Eleganz heruntergehudelt. Mit ungebremsster Wucht ließ der Dirigent das in Mahlerschen Dimensionen besetzte Orchester auf die Sänger niederbrechen, in Anbetracht der für Opern-Darbietungen schwierigen Akustik des Konzerthauses eine harte Belastungsprobe. Hatte man das Werk etwa unterschätzt und an Proben gespart?

Dialog-Opern konzertant aufzuführen, erweist sich immer wieder als problematisch. Die gesprochenen Texte, aus ihrem Bühnenkontext gelöst, wirken gerade bei komischen Opern nicht selten albern. Dieser Gefahr konnten nur zwei Protagonisten der wahrhaft internationalen Sänger-Riege wirkungsvoll begegnen: Deon van der Walt (Don Gaston) und Bo Skovhus (Ambrosio) – beides Vollblut-Sänger mit Bühnen-Erfahrung und viel Sinn für Komik, die auch auf dem Konzert-Podium überzeugend in ihre Rollen schlüpfen. Sie konnten ihren sichtlichen Spaß an der heiteren Geschichte auf das Publikum übertragen. Der dänische Bariton Skovhus – lange Zeit Publikumsliebbling an der Wiener Volksoper – sang sich erneut in die Herzen seiner treuen Fan-Gemeinde, völlig zu Recht am Schluß laut bejubelt. Der Amerikaner Evan Bowers (Don Gomez) meisterte ebenso wie sein südafrikanischer Tenor-Kollege van der Walt die durchaus anspruchsvolle Partie mit achtbarem Erfolg; mit Einschränkung gilt dies auch für den Deutschen Andreas Macco (Don Pinto) und den Österreicher Alfred Šramek (Wirt / Don Pantaleone). Das sängerisch größte Manko der Aufführung war die Besetzung der weiblichen Partien: Die Polin Joanna Borowska konnte mit abgesungenem Sopran kaum eine Ahnung von den Sehnsüchten der jung verliebten Clarissa vermitteln. Anna-Maria Pammer (Inez) und Ulrike Sonntag (Laura) machten mit eklatanten Intonationsproblemen das Zuhören zu einer Geduldsprobe. Ein Zugstück der Oper, die amüsante Romanze vom verliebten Kater Mansor, verlor so sämtliche Komik. Überzeugender dagegen – wenn auch monströs besetzt – war der Chor, zusammengesetzt aus dem Wiener Jeunesse-Chor und dem Wiener Motettenchor.

Alles in allem also ein sehr gemischter Abend mit einigen hellen Lichtpunkten und weit mehr Dunkelheit – eine Lanze für das Werk hat diese Darbietung nicht gebrochen. Es wäre mit Sicherheit erfreulicher gewesen, sich in häuslich-gemütlicher Atmosphäre die Aufnahme von 1976 auf Schallplatte resp. CD anzuhören – insofern muß man die sicher nicht ganz billige Wiener Produktion schlicht als überflüssig bezeichnen.

Wesentlich positiver der Eindruck der acht Monate später in Bielefeld szenisch gegebenen *Pintos* (Premiere 18. Januar 1998). Die Bühnen der Stadt Bielefeld hatten für diese Inszenierung einen Weber-erfahrenen Regisseur verpflichtet, der in den vergangenen Jahren durch sein Engagement für den Komponisten Aufsehen erregte: Wolfgang Quetes. Nach seinem Nürnberger Weber-Zyklus (*Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon*), der *Silvana* in Hagen (vgl. *Weberiana* 5, S. 62-66) und einem erneuten *Oberon* in Kaiserslautern (s. S. 71/72) verstand er diese neue Beschäftigung mit Weber als längst überfälliges Plädoyer für ein zu Unrecht gescholtenes Werk. Auch Quetes kann den *Pintos* bezüglich der Handlung keinen gedanklichen Tiefgang geben – sie bleiben ein heiteres, der Spieloper nachempfundenes Unterhaltungsstück; nicht mehr, aber auch nicht weniger. Musikalischen Tiefgang haben sie allemal: Donna Clarissas Arie „Wonne-süßes Hoffnungs träumen“ etwa hätte – die Ausführung der Entwürfe durch Weber vorausgesetzt

– das Zeug zu einem „Weber-Schlager“ gehabt, ähnlich Agathes Gebet oder Rezias Ozean-Arie. Quetes läßt sich ohne werkfremden Ideen-Ballast auf die spielerische Heiterkeit des Librettos ein und inszeniert dadurch einen amüsanten, kurzweiligen Theaterabend. Mindestens in den ersten beiden Akten beweist er mit dieser Aufführung die Lebensfähigkeit der Oper. Im 3. Akt gibt es in den Dialogen, aber auch in den musikalischen Nummern (Auftritt Don Pintos) einige Längen, szenischen Leerlauf, doch zumindest bis zur Pause schafft der Regisseur den heiklen Balance-Akt zwischen einem Zuviel oder Zuwenig an Gags und Komik. Die Gefahr der Langeweile ist hier ebenso groß wie die, in die Klamotte abzurutschen; Quetes bewältigt diese Gratwanderung weitgehend überzeugend. Ein Höhepunkt ist dabei die Unterweisung des täppischen Don Pinto in der Kunst der galanten Brautwerbung – ein Kabinettstück, in dem besonders Andrew Dalley als der die umworbene Braut vertretende Diener Ambrosio brillieren darf. Ein hübscher Einfall ist auch die szenische Umsetzung der Entreakt-Musik vor dem 2. Akt: Don Pinto ist noch in seinen Träumen das Essen das Wichtigste; die Frauen und der Ruhm als Ritter rangieren erst nach den „Leib-lichen“ Begierden.

Quetes' Personenführung mißt mit zweierlei Maß. Er stilisiert, ja karikiert einige Figuren, so Donna Clarissa und Don Gomez. Beide sind schon auf den ersten Blick als füreinander bestimmtes Paar zu erkennen: linkisch und naiv, einerseits schüchtern – dann aber doch überschwänglich im pathetischen Ausleben ihrer Liebes-Seligkeit, gänzlich hilflos durch ihre Kurzsichtigkeit, wenn sie ihrer Brillen beraubt sind, die sie Quetes allzu häufig „in Szene setzen“ läßt. Es spricht für die Sängerin der Clarissa (Victoria Pelagia), daß sie just in ihrer großen Arie im 2. Akt das Korsett dieser Figuren-Zeichnung sprengt und plötzlich fern aller Typisierung zu einem „lebendigen“, in der Musik angelegten anrührenden Frauen-Porträt findet (auch sängerisch erreichte sie erst hier volle Überzeugungskraft).



Donna Clarissa (Victoria Pelagia) und Don Gomez (Lassi Partanen)

Ganz und gar nicht typisiert, sondern voller Leben sind jene Personen entworfen, die sich des hilflos-kurzichtigen Liebespaares annehmen: Clarissas Zofe Laura und der Ex-Student Don Gaston. Sie agieren als Spielführer, ihren Schützlingen an Lebenserfahrung weit überlegen. Dieser Gegenüberstellung von Typen und Persönlichkeiten entspricht das ebenso einfache wie praktikable und ansprechende Bühnenbild von Axel Schmitt-Falckenberg mit dem Nebeneinander von stilisierten Räumen und ganz naturalistischen Versatzstücken aus der Requisitenkammer wie etwa dem derben Wirtshaus-Mobiliar des 1. Aktes.

Musikalisch bleibt der Eindruck der Bielefelder Aufführung ambivalent. Geoffrey Moull überzeugt mit frischen, angemessenen Tempi. Gegenüber dem Wiener Monstre-Konzert bewährt sich vor allem die reduzierte Besetzung von Chor und Orchester, die den Solisten sehr entgegen kommt. Leider hatte Moull in der besuchten Vorstellung (8. Februar 1998) Mühe, in den turbulenten Szenen Graben und Bühne beieinanderzuhalten. Unter dem Sängerpokal gebührt Margaret Thompson als Laura die Krone. Ansprechend auch Diana Amos als kokette Wirtstochter mit ihrer wunderbaren Ballade vom verliebten Kater Mansor (mit ausgezeichnetener Solo-Klarinette); stimmlich wußte die Sängerin allerdings als Chorsolistin im 3. Akt besser zu überzeugen. Nikolaus Bergmann ist von der Statur her sicherlich eine Idealbesetzung für den täppischen Don Pinto, doch besonders im letzten Akt fehlte ihm stimmlich in der tiefen Lage die Kraft. Auch Omar Jaras Don Gaston wirkte in den größeren Ensembleszenen etwas matt, sein angenehmer Tenor kam in den solistischen Partien besser zur Wirkung. Ion Bric als Wirt, Mathias Mann als Clarissas Vater Don Pantaleone und Lassi Partanen als Don Gomez steuerten das Ihre zu einer insgesamt befriedigenden Ensembleleistung bei.

Trotz einiger Kritikpunkte bleiben die Bielefelder *Pintos* also weit besser in Erinnerung als die Wiener. Ob dem Werk damit ein Durchbruch gelingt, bleibt mehr als fraglich; ausgezahlt hat sich das Engagement jedoch allemal, auch wenn der Publikumszuspruch (zumindest in der besuchten Vorstellung) eher gering war. Wer sich selbst ein Urteil über diese Produktion machen will, der hat in dieser Spielzeit noch mehrfach Gelegenheit: am 8. und 30. April, 13. Mai, 2. und 19. Juni (jeweils 20.00 Uhr).

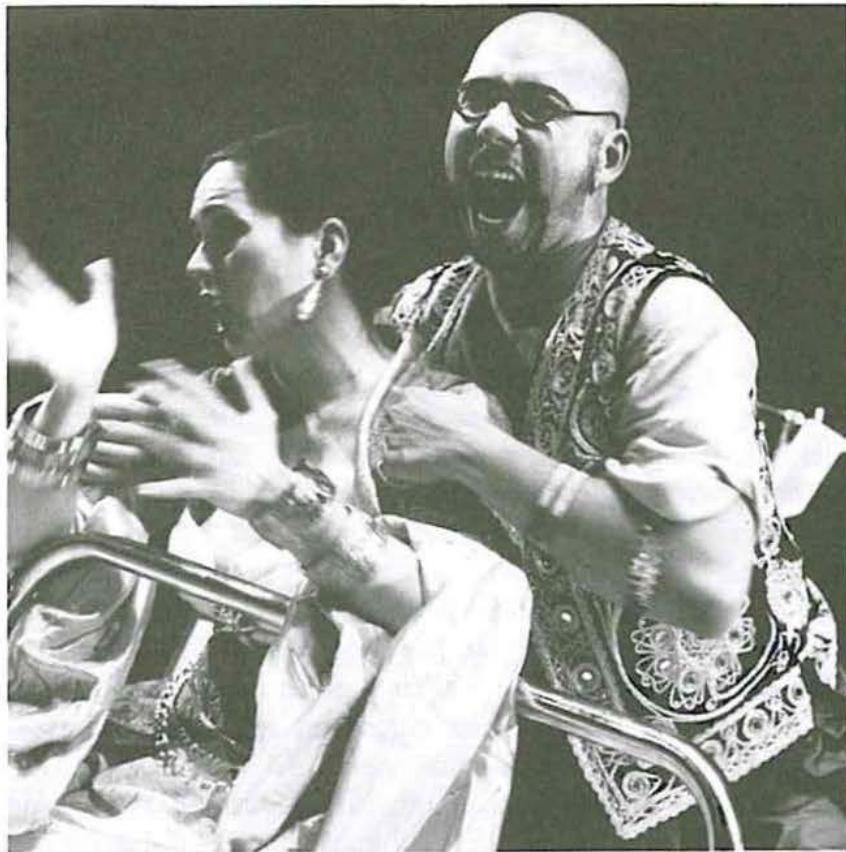
EIN „SCHRÄGER“ ABEND

Abu Hassan bei den Klosterneuburger Sommerspielen
erlebt von Frank Ziegler, Berlin

Sommerzeit ist Festspielzeit – auch und gerade im Urlaubsland Österreich. Und während in Salzburg bei obligattem Schnürlregen Hochkultur konsumiert wird, Bregenz und Mörbisch Unterhaltungstheater mit Seeblick offerieren, versucht auch die „Provinz“, ihre Portion Publikumsgunst zu erhaschen. Daß es dabei durchaus nicht provinziell zugehen muß, bewiesen Ende Juli/Anfang August 1997 die Sommerspiele Klosterneuburg. Dabei hat es die 25.000-Einwohner-Gemeinde zwischen Donau und Wienerwald wahrlich nicht leicht, sich aus dem kulturellen Schatten ihrer alles überstrahlenden Nachbarstadt Wien zu erheben. Die Sommerspiele versuchen sich nun schon seit vier Jahren mit Oper: Lortzings *Zar und Zimmermann*, Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Nicolais *Lustige Weiber* standen dabei auf dem Programm. 1997 faßte man erstmals den Mut, die sicheren, aber ausgefahrenen Wege des Repertoiretheaters zu verlassen und abseits dieser Route nach lohnenden Stücken zu suchen. Und dieser Mut zahlte sich aus: das Publikum strömte trotz empfindlich kühler Sommernächte begeistert herbei, und auch die Kritik zeigte sich beeindruckt – intern wird die Produktion des letzten Sommers als eigentlicher Beginn der Sommerspiele gezählt.

Vielleicht war ja die Themenwahl '97 als Reverenz an die nahe Hauptstadt zu verstehen; man hatte jedenfalls eines der Lieblingsthemen der Wiener gewählt: den Tod. Dem Wiener sagt man ein ganz besonderes Verhältnis zum Tode nach, eine eigentümliche Mischung zwischen Sentimentalität oder Larmoyanz und Ironie bzw. Zynismus à la „Lieber Augustin“. Ganz in diesem Sinne betrachtete man im stattlichen (und akustisch erstaunlich guten) Kaiserhof des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg den Tod von seiner heiteren Seite und kombinierte dazu zwei stilistisch eigentlich kaum vereinbare Opern, die sich hier jedoch zu einem gelungenen Ganzen verbanden: Webers *Abu Hassan* und Puccinis *Gianni Schicchi*. Das Grundthema beider Einakter ist zumindest ähnlich: es geht um das Geldverdienen durch's Sterben. Die Regie (Max Augenfeld) versuchte beide Werke darüber hinaus auch thematisch zu verknüpfen. Zu Webers Ouvertüre sah man Buoso Donati, den sterbenskranken, schwerreichen Familien-Vorstand aus Puccinis Oper. Donati schläft und – er träumt; von der Unbeschwertheit der Jugend, der es an Geld mangelt, nicht aber an Lebensfreude und Glück; er träumt von den amüsanten Streichen des Abu Hassan. Am Ende des Weberschen Einakters marschierten dann die geldgierigen Verwandten des Buoso auf und verscheuchten dessen selige Träume.

Prägend für die gesamte Inszenierung und wohl auch (trotz überzeugender musikalischer Leistungen) ihr beeindruckendstes Detail war die Bühnenlösung – geradezu verblüffend in ihrer Einfachheit und vielseitigen Verwendbarkeit (bis hin zum Beleuchtungsturm). Bernhard Hammer hatte ein riesiges Stahl-Skelett aufgestellt, ähnlich einem Baugerüst, das insgesamt drei Spiel-Ebenen bot. Im Zentrum stand die Hauptbühne: eine schräge Ebene mit atemberaubender Neigung; atemberaubend auch im wörtlichen Sinne, denn die Sänger mußten auf dieser Schräge geradezu sportliche Höchstleistungen vollbringen. Darunter und darüber hatte man je ein weiteres Bühnen-Geschoß angeordnet, angedeutet als Keller (in den Fatime den aufdringlichen



Wechsler Omar sperrt) und als italienische Dach-Terrasse (von der Lauretta ihren Vater Gianni Schicchi um Hilfe anfleht: „Väterchen, teures, höre ...“). Augenfeld spielte in seiner Inszenierung virtuos mit diesen Bühnen, zu der als vierte Ebene der eigentliche Klosterhof kam, und verlangte seinen Sängern dabei einiges ab, hatte aber auch Gespür für musikalische Ruhepunkte und entging somit der Gefahr eines übertriebenen szenischen Aktionismus. Geschickt platzierte er witzige Anspielungen, hier und da auch einmal flachere Gags, ohne aber in die „Klamotte“ oder Farce abzugleiten.

Fatime (Izabela Labuda) und Abu Hassan (Stefan Rankl)

Den Sängern und Schauspielern war der Spaß an diesem turbulenten, komödiantischen Spiel anzumerken, und sie konnten auch das Publikum mit ihrem Humor anstecken. Im *Abu Hassan* dominierten naturgemäß die beiden Protagonisten, sängerisch wie schauspielerisch gleichermaßen überzeugend: Stefan Rankl, ein junger und vielversprechender österreichischer Tenor, verkörperte glaubhaft den jugendlichen Überschwang des Titelhelden. An seiner Seite brillierte die schwedische Sopranistin Åsa Elmgren (besuchte Vorstellungen: 1./2.8.1997, alternierend als Fatime: Izabela Labuda), die die Trauer-Arie der Fatime „Hier liegt, welch' martervolles Los“ als packenden musikalischen Höhepunkt gestaltete. Der Amerikaner John Sweeney gab einen etwas töpelfhaften Omar, stimmlich nicht 100%ig überzeugend. Herausragend dagegen Nadja Schwarz, die als Zofe Zobeide in ihren kurzen Szenen eine satirische Charakterstudie eines zänkischen Weibes mit feministischen Ausbrüchen lieferte. Im Gianni Schicchi – dem Ensemble-Stück par excellence – hingegen bezauberten weniger Einzelleistungen als das perfekte Miteinander der Sänger. Trotzdem rückten einige der oftmals recht derb gezeichneten Typen unweigerlich in den Mittelpunkt, etwa Sigrid Martikke als raffgierige alte Zita, Eva Steinsky als echte italienische Mamma (Nella) und schließlich Roman Sadnik als liebenswertes Schlitzohr Gianni Schicchi. Stimmliche Glanzpunkte setzten wiederum Åsa Elmgren, nun als Lauretta, und ihr Partner, der Brasilianer Juremir Vieira als Rinuccio.

Beteiligt an dem musikalischen Gelingen war selbstverständlich nicht zuletzt das Opern-orchester Bratislava unter der Leitung von Matthias Fletzberger. Sorgte am ersten besuchten Abend (1.8.) die abendliche Kühle noch für einige Intonationsprobleme bei den Streichern – der Konzertmeister wärmte sich zwischenzeitlich die Kälte-steifen Finger an einem Scheinwerfer – so konnte das Orchester am 2. August (letzte Vorstellung) doch noch einmal seine Fähigkeiten voll unter Beweis stellen. Das versöhnte auch mit einigen produktionsbedingten Eingriffen in die Weber-Partitur: die Gitarren der Hassan-Arie mußten unter Open-air-Bedingungen einer Harfe weichen; der Schlußchor wurde (in Ermangelung eines Chores, der zusätzliches Geld verschlungen hätte) gestrichen, und so trat der Kalif zu Klängen aus der Ouvertüre auf. Diese Änderungen taten dem Spaß an der amüsanten Weberschen Komödie jedoch keinen Abbruch. Ein gelungener Abend mit unterhaltsamem und doch niveauvollem Sommertheater – Ansporn für hoffentlich noch viele gelungene Produktionen der Klosterneuburger Sommerspiele!

WIELANDS WIEDERERWECKUNG

Oberon im Pfalztheater Kaiserslautern
beurteilt von Joachim Veit, Detmold

Wie *Euryanthe*, so gilt auch *Oberon* als schwer inszenierbares Werk. Der originale Text – oder das, was man gewöhnlich dafür hält – scheint vielen Regisseuren bühnenuntauglich und dem Erfolg der Musik eher hinderlich. Warum also Energie daran verschwenden – ein neuer muß eben her! Die Motive sind ehrenwert: Es geht um die Rettung einer der differenziertesten, mit subtilen Klangfarbenmischungen gewebten Partituren des frühen 19. Jahrhunderts für die Opernbühne. So kam und kommt manches Produkt zustande, dem die Nachwelt keine Kränze flechten wird. Aber es gibt auch bemerkens- und diskutierenswerte Ausnahmen. Martin Mosebachs und Sylvain Cambrelings Idee eines halb konzertanten Puppenspiel-*Oberon* in Frankfurt 1995 und Salzburg 1996 gehörte dazu. Vielleicht hat diese Idee, die das Drama vom Streit des Paares Oberon/Titania leben läßt, den Weber-Enthusiasten Wolfgang Quetes inspiriert (wie z. B. seine gelungene Persiflage der ersten Hüon-Arie vermuten läßt). Sein eigentlicher „Clou“ aber

ist die Reinkarnation des Dichters Christoph Martin Wieland als Schreiber und Mitspielender seines eigenen Stückes. Weniger interessant mag dabei sein, daß Quetes sich auf die Stoffgeschichte besinnt und Texte aus Wielands *Oberon* und eine Szene aus Shakespeares *Sommer-nachtstraum* neben Planchés Textbuch (und eigenen Texten?) benutzt, als vielmehr, daß er das Drama „spielend“ aus der Interaktion des sein Stück konzipierenden Dichters und der beiden Streithähne Oberon und Titania entwickelt. Hüon und Rezia werden zu Schachfiguren, mit denen die drei ihre Spielchen treiben, wobei ihnen als „echten Menschen“ freie Willensentscheidung (auch gegen die Götter) zugestanden wird. Man gibt ihnen gewissermaßen „Versuchsanordnungen“ vor und beobachtet, wie sie sich verhalten – wenn dies Verhalten dem einen Gott gefällt, ärgert sich der andere und greift mit „übernatürlichen Methoden“ ein wenig ein.

Quetes Konzept hat einen Vorteil: Die verwirrende Handlungsfülle des Werkes mit dem oft (schon in früheren Textbüchern) bloß angehängt wirkenden dritten Tunis-Akt wirkt plötzlich „gewollt“, die Abenteuer in Tunis werden als letzte Versuchsanordnung des rivalisierenden Elfenkönigpaares motiviert. So wird das, was in der englischen Melodram-Tradition als Spiel mit den Möglichkeiten der Bühne und ihrer Effekte (als Sammelsurium) angehäuft wird, hier ganz im Sinne des „Spiel“-Charakters mit all seinen Überraschungen oder unvermuteten Sprüngen umgesetzt: Kaiser Karl oder Fürst Babekan werden wie im Puppen-Spiel vorgeführt, das Ende des 2. Akts wird zu einer inszenierten Unterhaltung für Oberon und Titania mit eingestreuten Ballett-Anspielungen auf Shakespeares Rüpel-Szene im Walde. Dieser Regie-Idee kommen die Bühnenrealisierung und besonders das meist in Blau- und Grün-Tönen mit gelb-orangen Einsprengseln gehaltene Bühnenbild von Heinz Balthes entgegen. Trichterförmig rahmt es die Bühne (und seitlich den Orchestergraben) ein. In den Seitenwänden wird durch Schiebeföffnungen wie in Seitenlogen der Chor sichtbar, der auf der Bühne handelnd durch das Ballett vertreten ist. Dieser „Nachklang“ der Frankfurter konzertanten Fassung führte leider nicht zu der damit möglichen größeren Präzision in der Ausführung, andererseits konnten die Möglichkeiten des Balletts reichhaltig benutzt werden (besonders überzeugend die Visualisierung der als rein instrumentales Stück „unvollständigen“ Sturmmusik).

Bunt wie Planchés Handlung (und die Kostüme von Ute Frühling) sind die Ideen Wielands, Titanias und Oberons. Es ist erstaunlich – Quetes Konzept geht auf: Keinen Augenblick langweilt sich der Zuschauer, nie kommt Zweifel am „Sinn“ der Handlung auf. (Es mag bezeichnend dafür sein, daß Quetes sein Konzept nicht erst in dem – im übrigen nur mit Originalbeiträgen ausgestatteten – Programmbuch erklären muß: Es wird allein durch seine Verwirklichung verständlich.) Orchester, Solisten und Schauspieler unterstützen ihn dabei vortrefflich. Allen voran am besuchten Abend (28. Dezember 1997) das stimmlich vortreffliche Paar Fatime (vorzüglich Susanne Kreusch) und Scherasmin (Markus Brühl) in bester Spiellaune, ein akzeptabler Hüon (Bernd Gilman) und eine in den Höhen durchdringende, sonst aber wenig ausstrahlende Rezia (Silvia Learnä), zwei zickige Melusinen-Meermädchen im Streit darum, wer die beste Sängerin sei (Elke Janda, Renate Düerkop), ein gut aufgelegtes Orchester (Sonderlob für den 1. Hornisten) unter der umsichtigen und modulationsfähigen Leitung von Lior Shambadal, der mit Webers Musik offensichtlich (oder -hörig) etwas anzufangen wußte. Unter den Schauspielern war einer König – der Dichter, der uns das Oberon-Epos geschenkt hat (Dietmar Durand). Alles in allem eine überzeugende Lösung für die Bühne, die weit über Provinz-Niveau, aber auch weit über den schwachen Versuchen mancher viel größerer Bühnen anzusiedeln ist. Wer die Möglichkeit hat, sollte sich diese Inszenierung noch ansehen!

Vielleicht aber gibt es irgendwann einmal einen mutigen und einfallsreichen Regisseur, der sich auch an das englische „Original“ heranwagt ... (erst wenn der Band der WeGA erschienen ist?)

TONTRÄGER-NEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Unter den Neuerscheinungen des vergangenen Jahres verdienen zwei Opern-Gesamteinspielungen besondere Aufmerksamkeit. **Marek Janowski** legte mit dem *Oberon* (in der deutschen Übersetzung von Theodor Hell, in den Dialogen bearbeitet von Götz Naleppa) die zweite Aufnahme seines projizierten Weber-Zyklus vor – nach dem durchwachsenen Auftakt mit dem *Freischütz* (vgl. *Weberiana* 4, S. 70f.) ein fulminantes Ereignis (BMG Classics 09026 68505 2). Der große Trumpf dieser Produktion ist die vorzügliche Besetzung mit durchweg jugendlichen Stimmen. Kubeliks verdienstvolle Einspielung von 1970 – bislang unumstritten die Referenzaufnahme des Werks – hatte besonders bei der Besetzung der beiden heiklen Hauptpartien deutliche Schwächen: Birgit Nilsson gab eine gealterte, Walhall entsprossene Rezia und die Italianité des Hüon (Plácido Domingo) ist Geschmackssache.

Mit der Tradition, die Rezia mit Wagner-erprobten Sängerinnen zu besetzen, bricht Janowski. Seine Rezia ist ein junges Mädchen, überschwenglich in der Freude wie im Leid. Inga Nielsen versteht es meisterlich, das Wechselbad der Gefühle darzustellen, das die Protagonistin durchlebt. Einer bezaubernden *piano*-Kultur mit glockenreinen Höhen und wundervoll lyrischen *Legato*-Bögen stehen geläufige Passagen und kraftvolle dramatische Ausbrüche gegenüber. Ihre Cavatine „Traure, mein Herz“ – einer der Höhepunkte der Aufnahme – schafft eine fesselnde Atmosphäre abgründiger Trauer frei jeder Sentimentalität. Prüfstein jeder Rezia ist die Ozean-Arie. Hier macht sich natürlich am ehesten bemerkbar, daß die typgerechte Besetzung der Rezia mit einem jugendlich-dramatischen Sopran mit Defiziten in der tiefen Lage erkaufte wurde. Aber zu diesen Abstrichen ist man gern bereit, da Inga Nielsen den stimmlichen Kraftakt dieser Nummer nicht nur beispielhaft meistert, sondern auch in der Lage ist, den Spannungsbogen über die gesamte Szene zu halten und mit einer grandiosen Schlußsteigerung zu krönen.

Die Partie des Hüon gehört mit Recht zu den gefürchtetsten des deutschen dramatischen Tenor-Fachs. Sie bringt selbst Peter Seiffert hörbar in stimmliche Grenzbereiche. Trotzdem dürfte man derzeit wohl schwerlich eine vergleichbare rollendeckende Besetzung des Hüon finden. Seifferts bewegliche Stimme hat metallische Durchschlagskraft, aber auch den nötigen lyrischen Schmelz. Bereits die erste Arie „Von Jugend auf in dem Kampfgefilde“ führt mit schmetternden Höhen den draufgängerischen, ehrversessenen Krieger vor, weiß aber auch glaubhaft von seiner Liebessehnsucht zu berichten. Es ist angesichts dieses Sängers nur zu bedauern, daß Janowski nicht als „Zugabe“ die noch nie eingespielte, für den Tenor der Uraufführung von Weber nachkomponierte Alternative zu dieser Arie („Yes, even love“) berücksichtigt hat – Platz für einen solchen Appendix hätte sich allemal gefunden.

Zu diesen beiden Protagonisten gesellt sich ein nicht minder hochkarätig besetztes zweites Paar: Vesselina Kasarova als Fatime und Bo Skovhus als Scherasmin. Die bulgarische Mezzosopranistin, bislang eher als Sachwalterin des italienischen Belcanto hervorgetreten, singt die temperamentvolle Fatime mit golden-warmem Wohllaut in die Herzen der Zuhörer. Ihr dänischer Partner rundet das Solisten-Ensemble vorzüglich ab, das sich im Quartett „Über die blauen Wogen“ ebenso wie im 3. Finale zu einem wundervoll homogenen Ensemble vereint. Deon van der Walt verleiht der Titelfigur tenoralen Glanz – leider nimmt Janowski dessen Arie „Schreckensschwur!“ so schnell, daß eine spezifische sängerisch-musikalische Gestaltung nur in Ansätzen zu erkennen ist. Melinda Paulsen ist der dienstbare Geist Puck – eher zu übermühtigen Streichen aufgelegt als von dämonischer Ausstrahlung.

Wie bereits beim *Freischütz* musiziert Janowski mit zwei glänzenden Berliner Klangkörpern: dem Deutschen Symphonie-Orchester und dem Rundfunkchor. Sie erwecken das farbige Kaleidoskop der Partitur, die Mischung aus Feenwelt, ritterlichem Mittelalter und Orient – gebrochen durch den Spiegel der Romantik – überzeugend zum Leben; die fabelhaften Solo-Bläser haben daran nicht geringen Anteil. Janowskis Interpretation ist zupackend und kraftvoll, ohne allerdings die Zartheit der lyrischen Passagen oder des Feen-Zaubers zu beschädigen. Sie scheut auch nicht vor schroffen Klängen zurück, wenn es der Ausdruck gebietet. Hin und wieder schießt der Dirigent allerdings über das Ziel hinaus und wählt sehr eilige Tempi: neben der Arie des Oberon leiden darunter u. a. Abschnitte im 2. und 3. Finale (wie die Meermädchen-Szene und der Tanz der Harems-Damen in Tunis) sowie der Beginn des Terzetts „So muß ich mich verstellen“. Der Rundfunkchor Berlin hat sich in den letzten Jahren bei etlichen konzertanten Aufführungen und Gesamtaufnahmen als verlässlicher Opernchor profilieren können und bewährt sich auch hier glänzend disponiert, von makelloser Intonation und dramatischer Gestaltungskraft.

Nach diesem *Oberon* darf man auf die Fortsetzung des Weber-Zyklus gespannt sein und hoffen, daß nun bald auch die bereits eingespielten Werke *Abu Hassan* und *Preciosa* auf den Markt gebracht werden.

Auch das Theater Hagen und sein musikalischer Leiter **Gerhard Markson** bleiben ihrem Engagement für Weber treu. Nach der Ersteinspielung des *Peter Schmoll* (vgl. *Weberiana* 3, S. 59-60) und der szenischen Aufführung der *Silvana* (vgl. *Weberiana* 5, S. 62-66) legten sie nun die erste Gesamtaufnahme der 1810 in Frankfurt/Main uraufgeführten *Silvana* vor (Marco Polo 8.223844-45). Dabei griff man allerdings nicht zur Partitur der Uraufführung sondern zur „Fassung letzter Hand“ mit den zwei für Berlin 1812 nachkomponierten Arien und Kürzungen, die Weber 1812 in Berlin bzw. für eine 1817 in Dresden geplante, aber nicht zustande gekommene Aufführung vornahm.

Silvana ist ein Werk auf der Suche nach dem eigenen Stil. Nach einer ersten Musikalisierung dieses Sujets mit dem *Waldmädchen* von 1800 (bereits dort wird eine stumme Protagonistin in den Mittelpunkt der Handlung gestellt) sind von der zweiten Auseinandersetzung mit diesem Stoff nicht weniger als drei Fassungen überliefert: Frankfurt 1810, Berlin 1812 und Dresden 1817. Sie lassen das Ringen um Wahrhaftigkeit im musikalischen Ausdruck und optimale Bühnenwirksamkeit erkennen. Teils kündigt sich hier bereits die „geniale Pranke“ des kommenden Musikdramatikers Weber an (Arie der Mechthilde, 2. Finale), teils darf man aber auch noch über Ungeschicklichkeiten eines Anfängers lächeln (Schlußteil von Rudolphs Arie Nr. 4 „Wo die Schlachttrumpeten schallen“). Das bunte Stilgemisch der heroisch-komisch-romantischen Oper stellt sich einer homogenen Gesamtwirkung des Werks entgegen. Geradezu programmatisch für Weber wird allerdings der sprechende Charakter der Musik, der der stummen Titelfigur eine Stimme verleiht.

Ein großer Vorteil für diese *Silvana*-Einspielung gegenüber der *Schmoll*-Aufnahme von 1993 lag in der vorhergehenden Aufführungsserie, die einerseits eine sehr viel längere und gründlichere Vorbereitung erlaubte, andererseits der Einspielung einen szenischen Hintergrund gibt, die dem eher konzertant wirkenden *Schmoll* fehlt. Freilich schleichen sich so auch Eigentümlichkeiten der Hagener Inszenierung in die Aufnahme ein, so etwa die Unterbewertung der Tanzszenen, die vielfach um die geforderten Wiederholungen gekürzt werden. Besonders eklatant zeigt sich diese Mißachtung bei Silvanas Soloszene Nr. 12, die zum „Zwischenspiel“ degradiert wird, ohne daß dem Hörer im Booklet eine Vorstellung von den Vorgängen dieser Szene gegeben wird. Von den Szenenanweisungen – zum Verständnis mindestens ebenso

wichtig wie die abgedruckten Dialoge – erfährt man hier ebenso wenig wie von der Zwiesprache Silvanas mit Rudolph in dessen Arien Nr. 7 und 13 (in allen drei Nummern gibt Weber der stummen Silvana ein eigenes System in der Partitur!) oder vom Schlaftrunk, mit dessen Hilfe Silvana zu Ende des 1. Aktes auf das Schloß entführt werden kann (das schlampig redigierte Beiheft ist auch sonst ein Ärgernis). Übernommen wurde ebenso die Hagerer Dialogfassung von Regisseur Wolfgang Quetes mit der veränderten Vorgeschichte (Ulrichs Erzählung 3. Akt, 3. Szene), deren Idee, Silvana als wahres Naturkind (in frühester Jugend von einer Wölfin gesäugt) darzustellen, nicht wesentlich plausibler ist als der – zugegebenermaßen nicht eben hochliterarische – Originaltext von Franz Carl Hiemer.

Gegenüber der Hagerer Aufführung gab es kleinere Umbesetzungen: Stefan Adam, in Hagen als Zweitbesetzung bei der Premiere nicht zu hören, übernahm die Partie des Adelhart. Sein wohlklingender, gut geführter Bariton rechtfertigt diese Entscheidung. Allerdings ist der junge Sänger noch zu sehr dem „schönen Gesang“ verpflichtet und gefällt sich darin, Wohlklang zu verströmen; den Mut zum dramatischen Ausbruch, der auch einen „häßlichen“ Ton rechtfertigen kann, muß er sich noch erarbeiten. Der bei der Premiere nur kurzfristig für den erkrankten Bernd Gilman als Rudolph eingesprungene Alexander Spemann wurde nun auch bei der Einspielung mit dieser Rolle betraut. Er bewältigt seine Partie sowohl in den dramatischen (Arie Nr. 4, 2. Finale) wie in den lyrischen Passagen (Arie Nr. 13) überzeugend; die Schwierigkeiten mit der Koloratur-Orgie seiner ersten Arie sind durchaus verzeihlich, nicht allerdings die Ahnungslosigkeit bei der Ausführung von Appoggiaturen. Mit Volker Thies' hellem Tenor ist ein guter Kontrast zum dramatischeren Part des Rudolph gefunden. Er musiziert ebenso natürlich wie Andreas Haller in der Rolle des Krips.

Mit diesen vier Sängern sind die positiven Eindrücke der Einspielung allerdings bereits genannt. Eine große Enttäuschung ist Angelina Ruzzafante in der Partie der Mechthilde, der Weber mit dem Duett Nr. 9 und der Arie Nr. 10 zwei wahrhaft brillante Nummern gegeben hat. Die Sopranistin, eine der Stützen der Hagerer Premiere, singt in der nur einen Monat später produzierten Aufnahme mit matter, glanzloser Stimme, undifferenziert in gleichbleibender Lautstärke. Zum Schluß des 2. Finales fehlt ihr die Kraft, das Ensemble – wie in der Partitur auskomponiert – zu überstrahlen.

Der mäßige Gesamteindruck der Produktion geht allerdings größtenteils zu Lasten des Orchesters, das unter der Leitung von Markson lustlos und undifferenziert spielt. Die für Weber so typischen und wichtigen feinen Abstufungen in Dynamik, Phrasierung und Artikulation bleiben größtenteils unberücksichtigt, Übergänge wirken oftmals nicht organisch. Behäbig erklingt die langsame Einleitung der Ouvertüre, deren sprechende Generalpausen nicht auskosten werden; dem *Allegro*-Teil fehlt jegliche Brillanz. Hier lohnt der Vergleich mit der ungleich lebendigeren Einspielung unter der Stabführung von Neeme Järvi mit ihrem freilich recht eiligen *Allegro*. Behäbig und völlig am Charakter der Musik vorbei wird auch Rudolphs Trinklied im 1. Finale musiziert; hier drängt sich die Vermutung auf, Silvana ermüdet nicht wegen eines Schlaftrunks sondern wegen des Tempos von bleierner Schwere. Das Quartett Nr. 11 verliert durch die Einfügung eines zusätzlichen Taktes zu Beginn die Unmittelbarkeit der Wiedersehensfreude. Im weiteren Verlauf singen die Solisten eher gegen- als miteinander. Eine der stärksten Nummern der Oper, das 2. Finale leidet unter dem Kontrast der sehr eiligen Fanfaren (in anderer Stimmung als das restliche Orchester!) und den schleppenden *Moderato*-Passagen, vor allem aber unter dem unkultivierten, abgesungenen Chor des Hagerer Theaters. Geradezu albern wirkt das vordergründig naturalistische Donnergrollen zu Beginn des 3. Aktes (Nr. 16); das Toben der Naturgewalten gibt die Musik viel plastischer wieder, vorausgesetzt die Interpretationsanweisungen (Akzente, *sforzati*, kurzgliedrige *crescendi*) werden umgesetzt.

Allzu wörtlich (nach Metronom) nimmt Markson im Terzett Nr. 18 das *Moderato*: hier kommt die Musik fast zum Stillstand, gänzlich unpassend zur dramatischen Situation.

Insgesamt macht die Einspielung den Eindruck, als hätten die Aufnahmen unter großem Zeitdruck gestanden. So ist die Freude über die lange erwartete Gesamtaufnahme der Oper getrübt. Es bleibt die Hoffnung, die Tonträgerbranche hat in Sachen *Silvana* noch nicht ihr letztes Wort gesprochen!

Im Teil II der Weber-Diskographie in der letzten Nummer der *Weberiana* (Heft 6, S. 48-55) waren etliche Einspielungen mit dem Zusatz „Privatpressung“ versehen. Junge Musiker der inzwischen arrivierten Alte-Musik-Szene hatten sich 1976 zusammengetan, sich auch an der Musik des frühen 19. Jahrhunderts zu erproben. Diese von ihnen produzierten Aufnahmen wurden 1977 auf insgesamt drei (nicht über den Handel zu beziehenden) Langspielplatten mit **Liedern und Kammermusik** veröffentlicht, waren aber weitgehend unbekannt geblieben, obgleich sich mit den Aufnahmen der Lieder JV 130, 211 und 230 und des „komponierten“ Briefes an Danzi JV 60 auch Ersteinspielungen darunter befanden. Die Firma Sony legte im vergangenen Jahr eine Doppel-CD vor, die diese Interpretationen nun auch einem größeren Interessentenkreis zugänglich macht (Seon SB2K 63191). Leider wurden bei dieser Neu-pressung einige Lieder nicht übernommen (JV 96, 97, 157, 267 – allesamt übrigens von Tuula Nienstedt gesungen), u. a. die bislang einzige Aufnahme des Liedes *Der Jüngling und die Spröde* JV 192.

Eröffnet wird die Produktion mit den sehr selten zu hörenden Bearbeitungen von zehn Schottischen Liedern (JV 295-304), die Weber 1825 für den Verleger George Thomson arrangierte. Hier begeistern vor allem die von dem fabelhaften Tenor Ian Partridge gesungenen Lieder, mit Abstrichen auch die Interpretationen von Max von Egmond. Carolyn Watkinson hingegen singt (mit angestrengten Höhen) dermaßen betulich und gekünstelt, daß der Volkslied-Charakter völlig verloren geht. Die zweite CD bietet einen guten Überblick über Webers Liedschaffen: deutsche Lieder, italienische Canzonetten und eine französische Romanze aus den Jahren 1808-1824, begleitet mit Klavier oder Gitarre, stehen neben Liedern aus Schauspiel-musiken mit Gitarre bzw. Harfe und zwei Duetten. Die Interpretationen sind von wechselnder Qualität, positiv hervorzuheben jene von Bariton Max von Egmond mit Uwe Wegner am Klavier (auch wenn der Begleitung im *Reigen* JV 159 ein wenig Pfiff fehlt) und von Ian Partridge, begleitet von Jan Goudswaard (Gitarre), sowie die Aufnahme der Lieder op. 47/1 und 2 mit dem Tenor Heinz Kruse.

Die erste CD enthält zusätzlich einige Instrumentalwerke: Die Aufnahme des Trios JV 259 mit Frans Vester, Anner Bylsma und Stanley Hoogland ist recht ansprechend, vermittelt allerdings hinsichtlich ihrer Besetzung mit historischem Instrumentarium keine neue Sicht; neu sind hier allenfalls einige rauhe oder fahle Farbwerte des Klanges und hin und wieder auch Nebengeräusche der Instrumente. Sehr schroff gibt sich Vera Beths mit der Violinsonate JV 104. Geläufig, aber ohne Raffinesse spielt Hoogland das *Momento capriccioso* JV 56, und auch dem *Adagio und Rondo* für Bläser-Harmonie JV Anh. 31 fehlt ein wenig Glanz. Aufmerksamkeit verdienen die Einspielungen hingegen allemal, dokumentieren sie doch die wohl frühesten Versuche, Webersche Kompositionen mit historischem Instrumentarium einzuspielen. Heute ist dieser Klang-Historismus auch für die Musik des 19. Jahrhunderts nicht mehr außergewöhnlich. Er hat unterschiedliche Erfolge gezeitigt und findet ebenso glühende Befürwortung wie strikte Ablehnung. Zu den neuesten Produktionen dieser Richtung gehört die Einspielung der *Aufforderung zum Tanze* JV 260 und der ersten beiden **Klaviersonaten** JV 138 und 199 durch **John Khouri** auf einem Hammerflügel, den Jacob Pfister um 1815 baute (Music & Arts

CD-983). Rezensent muß bekennen, mit diesen technisch zwar perfekten, musikalisch jedoch recht hölzernen und bisweilen grobschlächtigen Aufnahmen nicht besonders viel anfangen zu können.

Doch zurück nochmals zu Webers Liedern. Einen – freundlich ausgedrückt – sehr privaten Eindruck erweckt die Einspielung von **Gitarrenliedern** durch das **Duo Lirico** (Antes Edition BM-CD 31.9073). Joachim Junghans und Nikolaos Fragedakis widmen sich dieser vorrangig durch das häuslich-private Musizieren geprägten Gattung mit einer Zusammenstellung, die eher das Biedermeier als die Romantik zu beschwören scheint. Neben Liedern und Gitarrenstücken von Mauro Giuliani, Franz Schubert, Louis Spohr und Johann Kaspar Mertz finden sich hier auch Kompositionen von Weber (JV 57, 67, 72, 97, 110) – allesamt recht betulich dargeboten. Junghans weiß weder stimmlich noch gestalterisch zu überzeugen. Hartnäckig hält sich der Verdacht, einem Schülerkonzert beizuwohnen.

Nachdem Webers Klarinettenkonzerte seit Mitte der 80er Jahre fast ununterbrochen mit Neueinspielungen in den jährlichen Phonokatalogen vertreten sind, scheinen nun auch die **Klavierkonzerte** zunehmend die Beachtung der Pianisten zu finden (vgl. *Weberiana* 5, S. 71/72). Weber schrieb sich mit den drei Konzertwerken vor allem brillante Präsentationswerke für den Eigengebrauch. Die Kompositionen verraten uns ein wenig über Webers brillantes Klavierspiel, und sie verlangen einen wirklich hervorragenden Interpreten. Ein solcher ist **Gerhard Oppitz**, der die beiden Konzerte (JV 98 und 155), das Konzertstück (JV 282) und die Lisztsche Bearbeitung der *Polacca brillante* (JV 268) für Klavier und Orchester auf CD vorlegte (BMG Classics 09026 68219 2). Oppitz stehen alle technischen Feinheiten zu Gebote, perlende Läufe wirken ebenso mühelos wie vollgriffige Passagen; seine Interpretation lebt vom raffinierten Detail, ohne die großen Spannungsbögen zu vernachlässigen. Wundervoll selbstverständlich und natürlich ist das Zusammenspiel zwischen dem Solisten und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Sir Colin Davis – Pianist und Orchester musizieren mit einem Atem. Sehr schwelgerisch, fast ein wenig brahmsisch wirkt der Klang des sehr groß besetzten Streicherapparats, der ebenso wie die mancherorts üppige Pedalverwendung des Pianisten die Transparenz des Gesamtklanges hin und wieder beeinträchtigt (im Gegensatz zum sehr durchsichtigen Bläasersatz). Pianist und Dirigent haben Webers differenzierte Gestaltungsvorschriften genau studiert und sich zu eigen gemacht; ohne sich davon sklavisch einengen zu lassen, musizieren sie frei und unbeschwert. Verträumt wirken die singenden *piano*-Passagen der 2. Sätze (etwa das abschließende *morendo* im 1. oder der Beginn im 2. Konzert), federnde, geradezu tänzerische *Grazie* bestimmt die Schlußsätze der Konzerte und den Marsch des Konzertstücks. Eine Interpretation, die Maßstäbe setzt.

Diese Maßstäbe kann die Einspielung mit **Elizabeth Rich** nicht erreichen. Ihre CD-Aufnahme (Centaur CRC 2283) kann man nur als Zumutung bezeichnen. Die Solistin ist mit Webers Konzerten (JV 98 und 155) schlicht überfordert, nicht nur mit den weitgriffigen Akkorden, die sie in klappernde *Arpeggien* auflöst. Läufe stochern, das Zusammenspiel der Hände ist nicht abgestimmt, die Gestaltung unausgereift, dilettantisch; hin und wieder fehlen auch mal Töne (z. B. 3. Satz des 1. Konzerts, T. 118ff.). Umso ausufernder die stilllose Kadenz im 1. Satz des 2. Konzerts mit *Freischütz*-Anklängen. Doch auch Agathes Gebet kann der Pianistin nicht helfen. Die Janáček Philharmonie Ostrava spielt unter der Leitung von Dennis Burkh besser als seine Solistin, aber auch hier bleiben Wünsche offen. Diese CD lohnt die Anschaffung bestenfalls, wenn man unbedingt Clara Schumanns Klavierkonzert a-Moll op. 7 kennenlernen möchte, das die Produktion eröffnet.

Ganz anders die Einspielung des Konzertstücks mit **Michail Pletnev** (Deutsche Grammophon 453 486-2). Pletnev, der sich gleichgewichtig sowohl als Pianist als auch als Dirigent profiliert hat, ist auf dieser CD in beiden Funktionen zu erleben. Als Pianist ist er ein wahrer Zauberer. Er zieht alle Register seines Könnens und entfaltet ein virtuoses Feuerwerk. Sein klares, fein ziseliertes Spiel bleibt immer durchsichtig. Für Pletnev ist das Konzertstück ein bravouröses Vorführstück, und gelegentlich schießt er auch übers Ziel hinaus. Das Tempo ist nach dem Marsch völlig überzogen; vom *Più mosso* zum *Presto gioioso* bleibt so kaum noch eine Steigerungsmöglichkeit. Das Russische Nationalorchester begleitet sehr farbig. Kraftvoller und dramatischer ist der Zugriff als in der Oppitz-Aufnahme, etwa die Eröffnung voller russischer Schwere und Melancholie. Reiche Farbnuancierungen zeichnen auch die folgenden Ouvertüren zum *Freischütz*, zu *Abu Hassan*, zum *Beherrscher der Geister* und (ganz besonders) zu *Euryanthe* aus. Der *Oberon*-Ouvertüre allerdings bekommen Pletnevs sehr eigenwillige Tempovorstellungen nicht; sie schreitet auf Bleifüßen heran, um dann um so hektischer durchgewirbelt zu werden; ein ständiger Wechsel zwischen Extremen. Erfreuliche Zugaben sind Hector Berlioz' Orchester-Bearbeitung der *Aufforderung zum Tanze* (mit einer besonders stimmungsvollen Einleitung) und Gustav Mahlers *Entreakt* zu den *Drei Pintos*.

Das Konzertstück kann man nochmals mit einem fabelhaften Solisten in einem Live-Mitschnitt aus dem Jahr 1960 erleben, den die Firma Fonit Cetra (ARCD 2051) aus dem Archiv des italienischen Rundfunks und Fernsehens RAI zutage förderte: **Robert Casadesus**. Casadesus hatte das Werk in den 30er Jahren bereits mit dem Pariser Symphonie-Orchester unter Eugène Bigot und später nochmals mit dem Cleveland Orchestra unter George Szell aufgenommen, hier ist er zusammen mit dem Orchestra Sinfonica di Torino della RAI unter dem jungen Kirill Kondraschin zu hören. Casadesus' Spiel begeistert, zumal ein Live-Mitschnitt keine Korrekturen erlaubt – hier ist alles „echt“. Freilich muß man bei einer historischen Aufnahme Zugeständnisse machen: die Balance zwischen Solist und Orchester ist nicht ausgewogen, und über heisere Bläser-Soli sollte man freundlich hinweghören; verglichen mit anderen italienischen Live-Aufnahmen dieser Zeit macht die Produktion allerdings eher einen positiven Eindruck. Keine CD also für das HiFi-verwöhnte Ohr, ansonsten bietet diese Einspielung ein fesselndes Erlebnis.

Mit erstaunlicher Ausdauer behauptet sich das Weber zugeschriebene **Oboen-Concertino** in den Phonokatalogen. Das musikalisch leichtgewichtige, solistisch jedoch nicht anspruchslose Werk wählte auch der ungarische Oboist **Lajos Lencsés** für eine Neuproduktion von weitgehend unbekannter konzertanter Oboen-Literatur aus, die die ganze Spannbreite musikalischer Entwicklung im 19. Jahrhundert illustriert (Capriccio 10 726). Das Concertino gestaltet Lencsés anmutig; mehr Möglichkeiten, seine virtuose Instrumentenbeherrschung und subtile Gestaltungskunst unter Beweis zu stellen, bieten ihm freilich Christian Friedrich Gottlieb Schwenckes Oboenkonzert C-Dur von 1803, Nikolai Rimsky-Korsakovs Variationen für Oboe und Blasorchester von 1878 und Vincent d'Indys *Fantasie über französische Volksthemen* für Orchester und Solo-Oboe op. 31 von 1888. Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Leitung von Hans E. Zimmer bewährt sich als versierter, stimmungsvoller Begleiter.

Immer größerer Beliebtheit erfreut sich auch die 1808 von Weber in Ludwigsburg komponierte **Bläser-Harmonie in B** (JV Anh. 31). Der lange Zeit verschollenen Komposition sind seit 1976 nicht weniger als sieben Produktionen gewidmet worden; ihnen folgt mit der Einspielung durch die **Bläuersolisten der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen** nun die achte (Berlin Classics 0011572BC): ausdrucksstark das *Adagio*, ein wahrer Höllengalopp das *Rondo*. Daneben bietet die CD ein weiteres Original-Werk für Bläser: Schuberts *Menuett und Finale* F-Dur

für Bläser-Oktett (D. 72). Die eröffnenden Kompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy hingegen erscheinen nicht in Originalgestalt; ihnen paßte Andreas N. Tarkmann ein kleidsames Bläser-Gewand an: die Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* op. 61 (ohne Ouvertüre) sowie das *Konzertstück* Nr. 1 op. 113. Die hanseatischen Bläuersolisten musizieren beschwingt, klangvoll und mit hörbarer Freude an der Musik – eine CD, die gute Laune verbreitet.

Eine neue Einspielung der Weberschen **Kammermusik mit Klarinette** legte **David Shifrin** vor (Delos 3194). Shifrin ist musikalischer Leiter zweier amerikanischer Kammermusikensembles: The Chamber Music Society of Lincoln Center und Chamber Music Northwest, und er präsentiert sich hier als ausgesprochener Spezialist und ausgezeichnete Interpret auf diesem Sektor. Seine Interpretation des Klarinettenquintetts (JV 182) stellt weniger den dramatischen Impetus in den Mittelpunkt; sie lebt vielmehr von der großen gesanglichen Linie. Shifrin versteht es auf wunderbare Weise, mit seinem Instrument zu singen. Der schöne Ton, das ungemein zarte *pp* und der große *legato*-Bogen zeichnen seine Interpretation aus, nicht so sehr die dramatische Geste oder die Farbigkeit des Klanges. Vielmehr strebt er über alle Register seines Instruments einen möglichst ausgeglichenen Ton an. Shifrin hat ein ausgezeichnetes Gespür für Tempi – er stellt seine Virtuosität ganz in den Dienst der Musik; benutzt die Werke nicht zum Vorführen seiner technischen Feinheiten. Die begleitenden Instrumentalisten, Mitglieder der Chamber Music Society of Lincoln Center, ordnen sich ganz dem Solisten unter, tragen ihn und folgen ihm in seiner Gestaltung. Beim *Grand Duo concertant* (JV 204) und den *Silvana-Variationen* (JV 128) erweist sich David Golub am Klavier als kongenialer musikalischer Partner. Die CD klingt mit einer beschwingten Interpretation von Köffners *Introduktion, Thema und Variationen* für Klarinette und Streicher aus.

Eine ansprechende Neuaufnahme des **Trios** (JV 259) legte das **shawnigan-trio** mit Mathias von Brenndorff, Mario Blaumer und Charles Foreman vor (Antes Edition BM-CD 31.9081). Die Produktion lebt vom Ensemblespiel: die drei versierten Solisten konkurrieren nicht untereinander; sie werfen sich gegenseitig die Bälle zu. Unüberlegt ist allerdings der Strich der Wiederholung zu Beginn des Finalsatzes, der die Proportionen des gesamten Werkes stört. Dem Weber-Trio folgen Johann Nepomuk Hummels *Adagio, Variationen und Rondo über ein russisches Thema* op. 78. Das von Hummel variierte Lied von der *schönen Minka* war zu Beginn des 19. Jahrhunderts äußerst beliebt. Neben Beethoven, L. Berger, J. J. F. Dotzauer, J. Freystädter, S. Neukomm und F. Ries griff es u. a. Weber für seine Klaviervariationen op. 40 (JV 179) auf. Abgerundet wird die CD durch zwei Kompositionen gleicher Besetzung aus dem 20. Jahrhundert: Maurice Duruflés spätimpressionistisches *Prélude, Récitatif et Variations* op. 3 und Philippe Gauberts farbige *Trois Aquarelles*.

Äußerst selten sind Webers *Variations sur un Air Norvégien* für Violine und Klavier (JV 61) zu hören; um so mehr erstaunt es, daß sich nach der im letzten Heft (S. 81) beklagten, nahezu ungenießbaren Einspielung mit Luigi Alberto Bianchi und Caroline Haffner erneut ein italienisches Duo für dieses Werk interessierte: **Emmanuele** und **Lorenzo Baldini** (Agorá 036). Doch so sehr man sich über die Interpretation von Bianchi beklagen mag – einen großen Vorzug hat sie: sie bringt „reinen“ Weber zu Gehör. Die neue Produktion dagegen bedient sich (ohne dies allerdings zu erwähnen) der Konzertbearbeitung von Samuel Dushkin. Dushkin benutzte die Weberschen Variationen als „Baukasten-Satz“. Dem Thema wird eine frei erfundene langsame Einleitung vorangestellt, gefolgt von den Variationen 1, 3 und 4 mit mehr oder weniger großen Eingriffen. Es schließen sich Webers Variationen 2 und 5 an, allerdings nicht wie im Original für Klavier solo, sondern mit zusätzlicher Violinstimme. Variation 7 wird ersatzlos gestrichen, dafür die Nummern 8 und 6 miteinander verschränkt. Die abschließende

Variation 9 nähert sich wieder der Vorlage. Dieser Bearbeitung sind auf der CD die sechs *Sonates progressives* (JV 99-104) vorangestellt (im Original!); die lebendige, sehr ansprechende Interpretation läßt es besonders bedauerlich erscheinen, daß man sich nicht auch bei den Variationen an den originalen Weber hielt.

Nach der Gesamteinspielung des Weberschen Klavierwerks durch Hans Kann dürften die *Douze Allemands* für Klavier (JV 15-26) diskographisch keinerlei Berücksichtigung mehr gefunden haben. Erstaunt findet man eine Auswahl dieser anspruchlosen Tänze nun auf einer CD mit „unerhörten Orgelklängen“, die **Hervé Désarbre** an der Orgel der Kirche Notre-Dame in Val de Grâce einspielte (Mandala 4894). Das „unerhört“ ist durchaus in seinem Doppelsinn zu verstehen, denn ganz ungeniert mischt Désarbre hier Tanzmusik, Opern-Paraphrasen und Transkriptionen, Klavier- und Orgelliteratur. Er will die Orgel ihres sakralen Anstriches berauben, sie ganz neutral als ein äußerst wandlungsfähiges Instrument vorstellen. Wenn das erste Befremden abgeklungen ist, hört man auch Webers kleine Ländler (in der Reihenfolge JV 21, 16, 19, 20, 24, 18) mit Genuß – sie gewinnen durch die abwechslungsreiche Registrierung, die am Klavier gleichermaßen farbig natürlich nicht möglich ist. Trotzdem sind bei den zahlreichen Walzern (Durand, Tschaikowski, Schostakowitsch, Waldteufel) die Rummelplatz-Assoziationen nicht zu unterdrücken.

Komponisten „neben“ Weber

Zur gerechten Beurteilung von Webers oft gescholtenen Dresdner Messen ist es unerlässlich, sich ein Bild von der Kirchenmusikpraxis der Elbmétropole an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert zu machen. Komponisten wie Johann Adolf Hasse und **Johann Gottlieb Naumann** hatten in der sächsischen Residenzstadt einen eigenen Stil der Sakralmusik geprägt, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Vorbildwirkung für alle für den Dresdner Hof bestimmten Kompositionen behielt. Die Werke von Hasse und Naumann galten als mustergültig und waren üblicherweise hohen Festtagen vorbehalten (z. B. 1. Weihnachts- und 1. Ostertag Messen von Hasse, 2. Weihnachts- bzw. Ostertag Messen von Naumann). Weber, der als einer der Hofkapellmeister zur Leitung der Kirchenmusik verpflichtet war, hatte die Gelegenheit, diese Kompositionen bei Aufführungen in der katholischen Hofkirche genau zu studieren. Seine eigenen Messen tragen deutliche Kennzeichen ihrer Dresdner Provenienz.

Weber wußte die Kompositionen seiner Amtsvorgänger durchaus zu würdigen. Am 26. Dezember 1822 notierte er in sein Tagebuch: *um 11 Uhr Mißa Naum. [ann] No. 18 herrlich*. Webers begeistertem Urteil über das Werk (er dirigierte es nochmals am 26.12.1823) kann nur beipflichten, wer die Einspielung mit **Peter Kopp** hört (Ars musici 1178-2). Unter seiner Leitung interpretieren der Neue Körnersche Sing-Verein und ein Collegium instrumentale **Naumanns Messen** Nr. 18 (d-Moll) und Nr. 21 (c-Moll); das Aufführungsmaterial dazu wurde von Katrin Bemann bzw. Peter Kopp nach den Autographen im Besitz der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden erstellt. Besonders die Messe Nr. 18 fasziniert durch ihren festlichen Glanz. Die musikalische Prachtentfaltung, überbordend von musikalischen Einfällen, prädestinierte das Werk bestens zur Ausgestaltung des Hochamts am 2. Weihnachtstag – in dieser Funktion war sie noch bis in die Mitte der 1930er Jahre in Gebrauch. Auch die Anklänge an den Händelschen *Messias* im *Laudamus te* passen sich in diesen Kontext wunderbar ein. Die mustergültige, sehr lebendige Interpretation begeistert durch einen sehr hellen, jungen und homogenen Chorklang und fabelhafte Solisten (Heike Hallaschka, Kai Wessel, Markus Brutscher, Matthias Weichert). Kopps Tempi sind sehr forsch (besonders dem *Agnus Dei* der *Missa* d-Moll fehlt ein wenig Ruhe); in der Dresdner Hofkirche mit ihrem „entsetzlichen Widerhall“

(so Weber!) müßte man die Messen sicherlich mit etwas weniger „Drive“ aufführen, doch die als Aufnahmeort gewählte, akustisch weniger problematische Marienkirche zu Pirna legitimiert die Tempowahl. Mit der 1995 erschienenen Gesamtaufnahme von Naumanns Oper *Gustav Wasa* (Virgin Classics 5 45148 2 1) und der von der Dresdner Naumann-Gesellschaft unterstützten Einspielung der um 1775 entstandenen *Six Quatuors pour le Clavecin ou Piano Forte avec l'Accompagnement d'une Flûte, Violon et Basse* (Sixtina SKD N1) besitzen wir nun aus den bevorzugten Schaffensgebieten des Komponisten – Oper, Kirchen- und Kammermusik – je ein ansprechendes Tondokument. Es bleibt zu hoffen, daß noch recht viele „Ausgrabungen“ dieser Art folgen mögen!

Auch die von Manfred Schneider betreute Reihe mit Einspielungen von Werken des Weber-Freundes **Johann Baptist Gänsbacher** (vgl. *Weberiana* 6, S. 82; zu beziehen über das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck) hat im zurückliegenden Jahr ihre Fortsetzung gefunden. Die CD „Kammermusik 2“ vereint **Kompositionen für Klavier zu vier Händen**, entstanden über einen größeren Zeitraum: von den 1809 gedruckten Variationen op. 9 bis zum 1830 komponierten *Grand Divertissement*. Das vierhändige Spiel am Klavier gehört zu den heute fast ausgestorbenen Tugenden des geselligen Musizierens – angenehme Unterhaltung zum einen, auf eine Bereicherung der Repertoire-Kenntnis gerichtet zum anderen. Legt man heute zwecks Musik-Konsum eine CD in den Player, so war häuslicher Musikgenuß im vorigen Jahrhundert vorrangig von aktiver Teilnahme bestimmt. Aber nicht nur Arrangements von Opern, Ouvertüren, Sinfonien und Tänzen erklangen in den bürgerlichen Salons. Die Komponisten widmeten der privaten Musikpflege auch etliche Originalkompositionen für diese Besetzung. Dazu gehören Gänsbachers *Six Variations sur l'air „Ist denn Liebe ein Verbrechen“*. Weber, der mit seinen Sammlungen op. 3, 10 und 60 selbst Beiträge dieser Art lieferte, empfahl sie 1811 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nachdrücklich als Werk, das *vornehmlich auf den Klavieren aller Liebhaber mit Recht zu finden sein sollte*. Von erstaunlicher Qualität sind die beiden großangelegten mehrsätzigen Divertissements aus den Jahren 1817 und 1830. Sie gehen über den Rahmen der unverbindlichen Unterhaltungsmusik hinaus und bilden sozusagen – zu Recht weist der Text des Beiheftes darauf hin – bezüglich Konzeption und Ausarbeitung ein „Äquivalent“ für die Gattung der Klaviersonate, die in Gänsbachers Werkkatalog fehlt. Einige Kürzungen (besonders in den Wiederholungen) hätte dagegen der 1822 anlässlich des Innsbruck-Besuches des russischen Zaren Alexander I. komponierte *Große Jubelmarsch* op. 31 vertragen – eine „unendliche Geschichte“, deren musikalische Substanz sich allzubald verbraucht. Marlies Nussbaumer und Norbert Riccabona spielen auf einem Hammerflügel des Tiroler Klavierbauers Johann Georg Gröber (um 1825). Sie musizieren, mit wechselnden Rollen als „Primo“ oder „Secondo“, vorbildlich aufeinander abgestimmt und interpretieren die Werke mit hörbarem Engagement, technisch wie musikalisch versiert.

Herrn Dr. Manfred Schneider, Innsbruck, sowie den Firmen Bella Musica Edition (Brühl), BMG Ariola Classics GmbH (München), Delta Music GmbH (Frechen), Disco-Center Classic (Kassel), Edel Company (Hamburg), Fono Schallplatten GmbH (Laer), Freiburger Musik Forum GmbH, Helikon harmonia mundi GmbH (Eppenheim), Naxos Deutschland (Unterhaching/München) und Polygram GmbH (Langenhagen) danken wir herzlich für die Übersendung der Rezensionsexemplare.