Weberiana

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

Heft 24
(Frühjahr 2014)

Verlegt bei Hans Schneider • Tutzing

Wir danken dem Verleger, Herrn Prof. Dr. Hans Schneider, sehr herzlich für die großzügige Unterstützung bei der Drucklegung dieses Heftes.

ISSN 1434-6206
ISBN 978-3-86296-073-6
© 2014 by Hans Schneider, D – 82327 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Herausgeber:	Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Unter den Linden 8 D – 10117 Berlin Tel.: 030 / 266-435383 bzw. -435210 e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de Website: http://www.webergesellschaft.de
Redaktion:	Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß:	31. März 2014
Satz:	Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Beiträge

Eveline Bartlitz: Streiflichter auf *Oberon* in Leipzig und Berlin 1826/27 – zu einer Brieferwerbung der Berliner Staatsbibliothek 5

Ortrun Landmann: Wie es zur Weber-Gruft und zum Weber-Denkmal in Dresden kam. Ein Bericht nach Archiv-Akten 27

Frank Ziegler: Daniel Gottlieb Quandt, Carl Maria von Weber und der *Allgemeine Deutsche Theater-Anzeiger* 61

Till Gerrit Waidelich: Die Beziehungen zwischen Carl Maria von Weber und Louis Spohr im Spiegel ihrer Korrespondenz 117

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 145

Solveig Schreiter: Zur Zuordnung einer *Freischütz*-Partiturkopie im Besitz der Berliner Staatsbibliothek 158

Aufführungsberichte

Baumgartens postmoderner Geschichts-Cocktail. *Der Freischütz* in Bremen: Die Grenzen des Regietheaters weit ausgesteckt (Werner Häußner) 163

Alptraum in Gelb. In Koblenz erzählt Philipp Kochheim den *Freischütz* als Ausbruch einer Frau aus dem falschen Leben (Werner Häußner) 166

Weber im Konzert 2012/13 (Bernd-Rüdiger Kern) 168

Neuerscheinungen

Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon, hg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien 2013 (Frank Ziegler) 171

Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler) 174

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll, Kassenbericht etc. 181

Blickpunkte: Kleinere Berichte

Mitgliedertreffen in Prag vom 18. bis 21. April 2013 (Solveig Schreiter) 189

Die 10. *Weber-Musiktage* 2013 in Carlsruhe / Pokój (Manfred Rossa) 193

Kein Wagner ohne Weber – Die 18. Eutiner *Weber-Tage* 2013 und weitere Planungen (Ute Schwab) 197

„Die Weber'schen Nachfahren laden ein. Carl Maria von Weber in Frankfurt", Konzert und Lesung am 9. Oktober 2013 in Frankfurt am Main (Manfred Rossa) 199

Zur Erwerbung einer Weber-Zeichnung von John Cawse durch die Weber-Gesellschaft (Frank Ziegler) 201

Ein komplettes Register aller Beiträge in den *Weberiana* seit 1992 findet sich unter:
www.webergesellschaft.de/fileadmin/pdf/WeberianaRegister.pdf

Streiflichter auf *Oberon* in Leipzig und Berlin 1826/27 – zu einer Brieferwerbung der Berliner Staatsbibliothek

von Eveline Bartlitz, Berlin

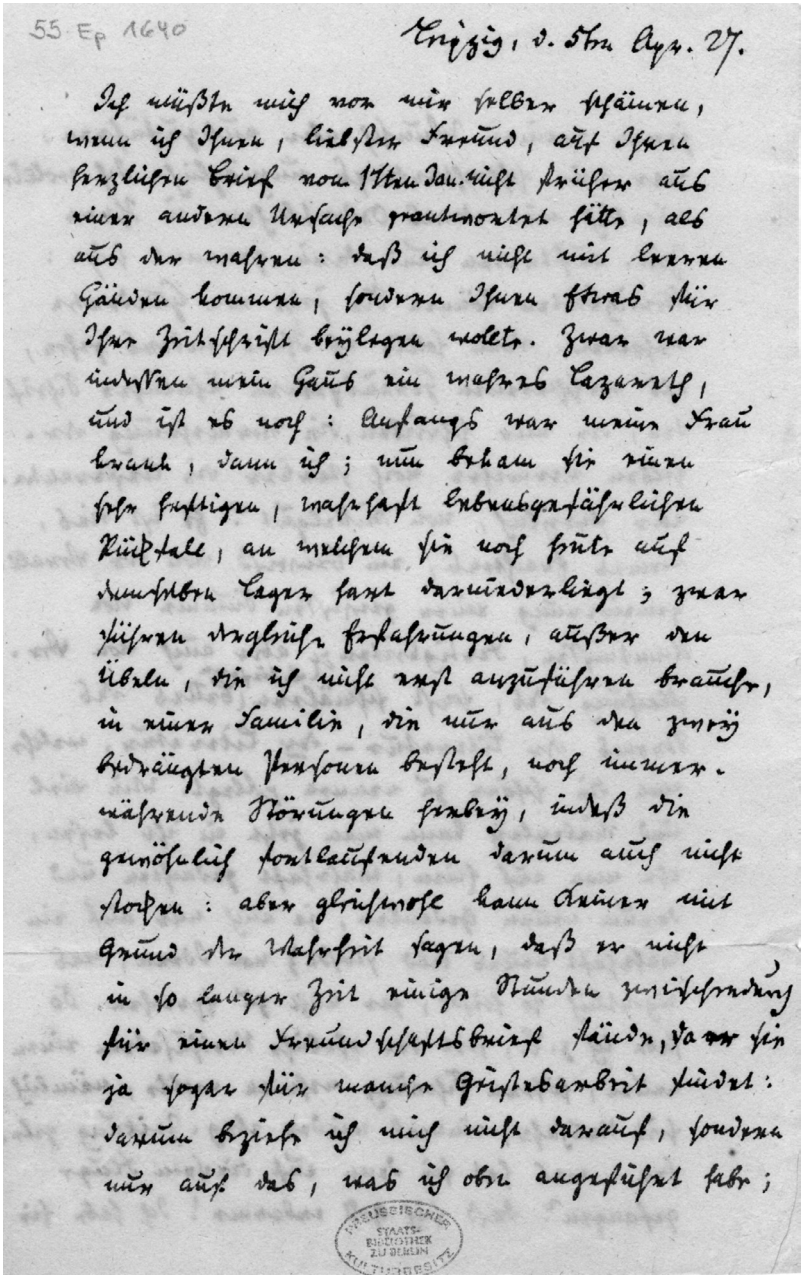
Im Juni 2013 erwarb die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin beim Antiquariat J. Voerster in Stuttgart einen Brief vom einstigen Leipziger Weber-Vertrauten Friedrich Rochlitz (1769–1842) aus dem Jahre 1827[1]. Im Katalog war der Adressat als „unbekannt" vermerkt. Mit recht hoher Wahrscheinlichkeit lässt er sich aber als der Dresdner Literat Friedrich Kind (1768–1843) bestimmen, mit dem Rochlitz eng befreundet war. Beide waren annähernd gleichaltrig, besuchten die Thomasschule und studierten in Leipzig. Der Brief ist an einen in Dresden ansässigen Freund gerichtet und erwähnt eine von diesem verantwortete Zeitschrift – dabei dürfte es sich um die seit Beginn des Jahres von Kind gemeinsam mit Karl Constantin Kraukling herausgegebene *Dresdner Morgen-Zeitung* handeln[2]. Eine Eigenheit von Rochlitz war, dass er nur in seltenen Fällen eine Anrede am Briefkopf verwendete, er sprach die Adressaten, zumeist im Briefkontext – je nach Bekanntheitsgrad – mit „herzlieber Freund" (an Friedrich Kind am 26. Oktober 1821[3]) oder wie in unserm Brief mit „liebster Freund" an. Interessant ist das Schreiben nicht nur, weil Webers *Oberon* erwähnt wird, sondern ebenso, weil Rochlitz – selbst über zwanzig Jahre Herausgeber der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – sich äußerst distanziert zu der im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts stark gewachsenen Zahl der Kunst-, Literatur- und Theaterjournale äußert:[4]

1 Katalog 40 (2013), Nr. 43.

2 Die Zeitschrift erschien seit dem 1. Januar 1827 bis Ende Juni 1828 im Verlag der Wagnerschen Buchhandlung in Dresden. Sie enthielt als Beilage: *Dramaturgische Blätter* Nr. 1–25, hg. von Ludwig Tieck. Im 2. Jahrgang änderten sich die Beilagen, Kraukling gab ab 9. Januar 1828 ein *Correspondenz- und Notizenblatt zur Dresdner Morgenzeitung* heraus, dessen letzte Nummer (Nr. 13) am 24. Juni 1828 erschien; Friedrich Adolf Ebert nannte seine ab 5. Januar 1828 erscheinende Beilage *Dresdner Literaturblatt*, von der bis zum 21. Juni 1828 25 Nummern herauskamen; Tieck änderte den Titel seiner Beilage in: *Dresdner Theaterzeitung*, die ihr Erscheinen mit Nr. 10 einstellte.

3 Wienbibliothek im Rathaus, I. N. 19530.

4 Staatsbibliothek zu Berlin – PK (im folgenden: *D-B*), 55 Ep 1640.



55 Ep 1640

Leipzig, d. 5ten Apr. 27.

Ich müßte mich vor mir selber schämen, wenn ich Ihnen, liebster Freund, auf Ihren herzlichen Brief vom 17ten Jan. nicht früher aus einer andern Ursache geantwortet hätte, als aus der wahren: daß ich nicht mit leeren Händen kommen, sondern Ihnen etwas für Ihre Zeitschrift beylegen wollte. Zwar war indessen mein Haus ein wahres Lazareth, und ist es noch: Anfangs war meine Frau krank, dann ich; nun bekam sie einen sehr heftigen, wahrhaft lebensgefährlichen Rückfall, an welchem sie noch heute auf demselben Lager hart darniederliegt; zwar führen dergleiche Erfahrungen, außer den Übeln, die ich nicht erst anzuführen brauche, in einer Familie, die nur aus den zwey bedrängten Personen besteht, noch immerwährende Störungen herbey, indeß die gewöhnlich fortlaufenden darum auch nicht stocken: aber gleichwohl kann Keiner mit Grund der Wahrheit sagen, daß er nicht in so langer Zeit einige Stunden zwischendurch für einen Freundschaftsbrief fände, da er sie ja sogar für manche Geistesarbeit findet: darum beziehe ich mich nicht darauf, sondern nur auf das, was ich oben angeführt habe;

PREUSSISCHER STAATS-BIBLIOTHEK ZU BERLIN KULTURBESITZ

Erste Seite des Rochlitz-Briefes vom 5. April 1827

Leipzig, d. 5ten Apr. [18]27.

Ich müßte mich vor mir selber schämen, wenn ich Ihnen, liebster Freund, auf Ihren herzlichen Brief vom 17ten Jan. nicht früher aus einer andern Ursache geantwortet hätte, als aus der wahren: daß ich nicht mit leeren Händen kommen, sondern Ihnen Etwas für Ihre Zeitschrift beylegen wollte. Zwar war indessen mein Haus ein wahres Lazareth, und ist es noch: Anfangs war meine Frau[5] krank, dann ich; nun bekam sie einen sehr heftigen, wahrhaft lebensgefährlichen Rückfall, an welchem sie noch heute auf demselben Lager hart darniederliegt; zwar führen dergleiche Erfahrungen, außer den Übeln, die ich nicht erst anzuführen brauche, in einer Familie, die nur aus den zwey bedrängten Personen besteht, noch immerwährende Störungen herbey, indeß die gewöhnlich fortlaufenden darum auch nicht stocken: aber gleichwohl kann Keiner mit Grund der Wahrheit sagen, daß er nicht in so langer Zeit einige Stunden zwischendurch für einen Freundschaftsbrief fände, da er sie ja sogar für manche Geistesarbeit findet: darum beziehe ich mich nicht darauf, sondern nur auf das, was ich oben angeführt habe; jenen meinen Wunsch aber auszuführen, war mir schlechterdings unmöglich. Ich wollte nämlich mit etwas Ordentlichem in Ihrer Zeit.-[schrift] auftreten und darin genannt seyn: Kleinigkeiten können Sie jetzt von Hunderten erhalten. Denn sollte es Ihnen anders gehen, als verschiedenen Herausgebern ähnlicher Schriften, die mir schrieben, die Vermehrung derselben vermehre noch stärker die Lieferanten – aber freylich, von Mittelgut? Es ist dies, meines Erachtens, ein Beweiß von der Verallgemeinerung einer gewissen Summe von Kenntnissen, Fertigkeiten *pp* aber auch von Verflachung des, sonst schmälern u. tiefern Bettes des Stroms der Literatur – der Literatur, welche man die schöne zu nennen pflegt. Wie viel und Vielerley kann man jetzt in ihr lesen, ehe man auf Einen, wahrhaft gedachten und darum neuen Gedanken, ja auch nur auf ein wahrhaft neues Bild stößt; von Ideen, was eigentlich so heißt, gar nicht zu sprechen. So habe ich z. B., seit der ehrliche Methusalem[6] einen neuen, höhren Schwung nehmen wollte, nämlich seit Neujahr, einmal wieder eleg. Zeitung gelesen: was hat sie denn auf

[5] Henriette Rochlitz, geb. Hansen, verw. Winkler (1770–1857?), seit 23. Februar 1810 Ehefrau von Rochlitz.

[6] Karl Ludwig Methusalem Müller (1771–1837) war langjähriger Redakteur der *Zeitung für die elegante Welt*, begründet 1801 von Johann Spazier (1761–1805), nach seinem Tod von dessen Schwager August Mahlmann (1771–1826), fortgeführt, ab 1810 mit Müller

diesem Fluge gefangen? Daß sich Gott erbarme! Ich habe sie drum, und nun wohl auf Lebenszeit, wieder aufgegeben. Und die Verkehrtheit: um nur in jedem Blatte möglichst Vielerley auszupacken, fast Jedes aufs jämmerlichste zu zerreißen, damit man recht gewohnt werde, nicht einmal mehr auf Zusammenhang zu sehen! Meine arme Historie hat der Meth.[usalem] mir dadurch geradezu tod gemacht. Sie fahre hin, und es kann mir an ihr wenig gelegen seyn: aber daß man es so will – denn Müller wenigstens behauptet, man wolle es so – das ist doch erbärmlich[7]. Aber wir haben Besseres zu reden!

Sie verlangten von mir ein Urtheil über Webers Oberon[8]: aber als ihr Verlangen ankam, war ein kurzes, blos den Totaleindruck bezeichnendes von mir schon abgeschickt, und ein ganz ausführliches, das Ganze und Einzelne nach allen Seiten hin erwägendes, schon zugesagt – jenes an Böttiger[9] zunächst für die Wittwe[10], die über die hiesige Aufnahme, als die erste auf dem Continent, ängstlich war: dieses an Härtel[11] für die hiesige musikal. Zeitung. (Von jenem ließ dann Böttiger, ganz ohne mein Vorwissen, einen Fetzen, und noch dazu etwas verballhornt, in der allgem. Zeitung abdrucken!)[12] Ein Drittes war mir nun nicht mehr möglich. Das, bey Härtel, womit ich so eben zu Stande bin und das sogleich gedruckt wird, sollten Sie wohl lesen, wenn nicht um meinet-, doch um des wahrhaft merkwürdigen Werks willen[13].

gemeinsam; ab 1832 übernahm Heinrich Laube die Redaktion; mit Jg. 59 (1859) wurde das Erscheinen des Blattes eingestellt.

7 Rochlitz spricht damit seine Geschichte *Die Mißheirath* an, die in 11 Heften vom 1. bis 15. Januar 1827 in der *Zeitung für die elegante Welt* in Fortsetzungen abgedruckt worden war.

8 Am 24. Dezember 1826 hatte die Erstaufführung von Webers *Oberon* mit deutschem Text im Leipziger Theater stattgefunden.

9 Karl August Böttiger (1760–1835), Kunsthistoriker, Archäologe, klassischer Philologe, Journalist, Mitglied des Dresdner Liederkreises, mit Weber befreundet.

10 Caroline von Weber, geb. Brandt (1793–1852), seit 4. November 1817 Webers Ehefrau.

11 Gottfried Christoph Härtel (1763–1827) übernahm 1795 den Verlag Breitkopf in Leipzig, der fortan unter dem Namen Breitkopf & Härtel firmierte. In seinem Verlag erschien die *Allgemeine musikalische Zeitung* (im folgenden: AmZ).

12 Carl August Böttiger, *Erinnerungen an Weber,* in: *Allgemeine Zeitung*, Stuttgart/Tübingen: Cotta, Jg. 30, Beilage zu Nr. 28 (28. Januar 1827), S. 109f.

13 *Recension Oberon. Romantische Oper in drey Akten. Nach dem Englischen des J. Planché. Musik von Carl Maria von Weber. Klavierauszug vom Componisten. Berlin, bey Schlesinger*

Auf jene Stelle in der Leipz. L.[iteratur-]Z.[eitung], wo meiner in Beziehung auf Katholicismus gedacht wird[14], bin ich durch Sie erst aufmerksam gemacht worden. Wozu ein Mann doch kommen kann! Seyn Sie ganz unbesorgt: es kann mir selbst im Traume nicht beykommen, in diese geist- und herzlosen, niedrigen, ekelhaften Streitigkeiten mich auch nur mit einem Federzuge mischen zu wollen. Mehr darüber einmal mündlich!

Wenn ich Ihnen über Ihre Zeitschrift nichts sage, so geschieht das aus dem einfältigen, aber hinlänglichen Grunde, weil ich sie, die ersten mir zugesandten Blätter ausgenommen, nicht gelesen habe. „Oho!" Geduld! Ich kann das Zerstückeln nicht leiden, am wenigsten dessen, was ja erst im Ganzen Sinn bekömmt und ein Urtheil zuläßt. Darum lese ich alle die, nicht zahlreichen Zeitschriften, die ich überhaupt lese, bündel-, ohngefähr vierteljahr-weise. Die Ihrige werde ich am besten und bequemsten von Ihnen selbst in Dresden lesen können; denn bald nach der Messe mache ich mich auf[15]. „Und kömmt's zur That, wird's auch zur Rede kommen"; sagt der Tell[16]. Ich freue mich wie ein Kind, dann auf geraume Zeit aus gar Vielem, was hier sich an mich hängt, und hält und hält, blos weil es etwas haben will und abschwapeln, heraus zu kommen, und einmal leben zu können, wie ichs wünsche. Auch verspreche ich mir davon, und von Struve's Anstalt[17], Vortheil für meine Gesundheit, oder wenigstens die Überzeugung, die auch 'was werth ist, ihr sey nicht mehr aufzuhelfen.

(Pr. 6 Thlr. 12 Gr.), in: AmZ, Jg. 29, Nr. 15 (11. April 1827), Sp. 245–255 und Nr. 16 (18. April 1827), Sp. 265–273, gezeichnet: Rochlitz.

[14] Die Erwähnung seines Namens in der *Leipziger Literatur-Zeitung*, auf die sich Rochlitz bezieht, betrifft eine ungezeichnete polemische Rezension über: *Wie wir den Vorwürfen begegnen sollen, durch die man den Ruhm der evangelischen Kirchenverbesserung zu verdunkeln gesucht hat. Eine Predigt, am Reformationsfeste 1826 zu Dresden* gehalten von dem Oberhofprediger Dr. Christoph Friedrich v. Ammon, Dresden, bei Hilscher, in der Nr. 309 vom 13. Dezember 1826, Sp. 2467.

[15] Ostersonntag war 1827 am 15. April; die Frühjahrs-Messe in Leipzig fand jeweils kurz vor Ostern statt.

[16] Das Zitat lautet korrekt: „Ist es gethan, wird's auch zur Rede kommen" (Tell in Szene IV/1), vgl. Erstausgabe des Dramas *Wilhelm Tell* von Friedrich Schiller, Tübingen: Cotta, 1804, S. 166.

[17] Friedrich Adolph August Struve (1781–1840), Arzt und Apotheker, hatte 1821 in der Dresdner Seevorstadt eine Trinkkuranstalt gegründet, der sehr bald weitere Orte im In- und Ausland folgten.

[Am linken Blattrand Bl. 2v quer zur Schriftrichtung:]
Ich begrüße Sie und alle die Ihrigen von Herzen.

Ihr | Rochlitz.

In dem von Rochlitz erwähnten Artikel von Böttiger bezüglich des *Oberon* in der *Allgemeinen Zeitung* übernahm dieser den Bericht über die Leipziger Erstaufführung, den Rochlitz in seinem Brief vom 11. Januar 1827[18] gegeben hatte, allerdings nicht wörtlich, sondern bearbeitet, was Rochlitz zu seiner nicht ganz zutreffenden Äußerung veranlasste, Böttiger habe seine Mitteilung „verballhornt". Das Urteil von Rochlitz sollte vor allem Caroline von Weber einen Eindruck vermitteln, da sie, wie aus obigem Brief hervorgeht, besorgt war, wie die für England geschaffene, nach dort gängigen dramaturgischen Prinzipien gestaltete Oper in Deutschland aufgenommen würde.

In einem Brief von Rochlitz an den befreundeten Wiener Verleger Tobias Haslinger vom 28. Dezember 1826, also vier Tage nach der Erstaufführung, kann man den Nachklang des unmittelbaren Eindrucks des bedeutenden Abends ablesen, wenn er schreibt:[19]

> „Eben jetzt haben wir hier (in Deutschland zuerst) des verst.[orbenen] Webers Oberon auf der Bühne. Was ist das wieder für ein geniales, vortreffliches Werk, und ganz von seinen andern verschieden! Ohne Vergleich anmuthiger und einnehmender, als die Euryanthe; und im Ganzen des Charakters und der Schreibart weit fester gehalten, als der Freyschütz. Das wird wieder seinen Kreislauf durch ganz Europa machen; wenigstens überall, wo man die großen Anforderungen an Maschinisten, Decorateurs u. dgl. einigermaßen befriedigen kann. Bey der ersten Aufführung war mein Inneres zugleich entzückt und schmerzlich ergriffen, daß dieser liebe Freund, indem er der Welt neue Freuden giebt, in der Erde modert, und sogar erst noch die engländische Eigensucht und hochmüthige Gemeinheit so schwer empfinden mußte[20]. Ich weiß freylich, daß wir alle gerade für unser Bestes, das wir,

[18] Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (im folgenden: *D-Dl*), Mscr. Dresd. h. 37,4°, Bd. 171, Nr. 41.

[19] *D-Dl*, Mscr. Dresd. App. 292,209.

[20] Rochlitz bezog sich hier wohl auf mehrere Zeitungsberichte, in denen die mangelnde Anteilnahme des Londoner Publikums an Webers Konzerten und dessen angeblich geringe Einnahmen beklagt und über die Ablehnung von Benefiz-Vorstellungen berichtet wurde; vgl. die Auszüge aus Briefen aus London in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 26, Nr. 117 (19. Juni 1826), Sp. 937–641 („Maria von Weber. Auszug zweier Briefe aus London vom 29. Mai und 1. Juni.", besonders Sp. 937) und Nr. 164 (24. August 1826), Sp. 1315–1318

worin es auch sey, leisten, die eigentliche Belohnung hier auf Erden nicht erwarten dürfen, gar nicht erwarten sollen; dieses mein Wissen ist auch kein todtes, sondern es beruhigt mich: allein beym ersten Eindruck solcher Erfahrungen, mögen sie nun mich oder Andere betreffen, kann ich meiner Gefühle schwer Herr werden."

Unter die anfänglich ungetrübte Begeisterung, wie sie im Brief an Haslinger zum Ausdruck kommt, mischten sich nach näherem Studium des Werks[21] kritischere Töne. Besonders in Hinblick auf das Libretto beurteilte Rochlitz die Oper mit einer gewissen Distanz, die sich auch in seiner großen Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im April 1827 (vgl. Anm. 13) wiederfindet. Im Brief an Böttiger (wie Anm. 18) heißt es:

„Sie verlangen von mir Nachricht über unsres Webers Oberon, liebster Freund! Wahrscheinlich komme ich nun zu spät damit: doch sollen Sie wenigstens sehen, daß ich jeden Ihrer Wünsche gern erfülle. Früher konnte ichs nicht; denn ein Werk, das, wie die andern der spätern Opern W.s gleichfalls, so vieles ganz Eigenthümliche – dabey auch so viel Pracht- und Reizvolles zu sehen, nicht aber in einem guten, ein wahres Ganze[s] bildenden Gedichte Etwas bietet, was über das zerstreuende herrscht, beym Mittelpunkte des Ganzen hält: ein solches Werk muß man erst mehrmals hören, ehe man sich ein Urtheil erlauben darf. Dafür können Sie sich aber auch auf das verlassen, was ich Ihnen nun schreibe. Wären Sie ein Musiker, so würde ich sehr in's Einzelne gehen und meines Schreibens viel werden: da Sie aber jenes nicht sind, halte ich mich blos an das Allgemeinste.

Der Dichter hat zwar einige gute Situationen, sonst aber nichts gegeben, als eine Reihe – weniger verbundener, als an einander gehangener Scenen und Tableaus. Desto mehr ist der Componist zu bewundern, daß er dennoch, wenigstens im Wesentlichen, ein wahres Ganze[s]

(„Noch etwas über Webers letzte Lebenstage", besonders Sp. 1316) sowie die zweite der vier Anekdoten ebd., Jg. 26, Nr. 133 (11. Juli 1826), Sp. 1069 („Weberiana"). Alle diese Beiträge sind ungezeichnet; für den erstgenannten ist Böttiger als Einsender gesichert; vgl. Böttigers Brief an Heinrich Blümner vom 14. Juni 1826, Bibliothek des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, A/2012/412.

[21] Im Brief an Böttiger schrieb Rochlitz, ein solches Werk müsse man „erst mehrmals hören, ehe man sich ein Urtheil erlauben darf"; dazu hätte Rochlitz zwischen den beiden Briefen an Haslinger (28. Dezember) und Böttiger (11. Januar) im Leipziger Theater noch viermal Gelegenheit gehabt: am 29. Dezember 1826 sowie am 2., 6. und 10. Januar 1827; vgl. Oscar Fambach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817–1828* (*Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 2), Bonn 1980, S. 165.

herzustellen vermocht hat; und ein Ganzes, das sich nicht nur von den Opern aller Andern, sondern auch von seinen eigenen andern, ganz absondert. Das vermag selbst das eminenteste Talent allein nicht: es muß ein wahrhaft denkender Geist dazukommen; ein Geist, der überall weiß, was er will und was er soll. Jenes hat W. zunächst und im Allgemeinen dadurch erreicht, daß er das gesammte Geisterwesen scharf von dem, was Menschen thun oder leiden, in seiner Musik geschieden, und *NB* jenes zur Hauptsache erhoben hat. Dadurch hat er zugleich seinem Werke einen unbeschreiblichen, auch durchaus neuen Reiz verschafft (daß, soll dieser Vorzug zur lebendigen Anschauung kommen, nicht nur ein reicher Chor, sondern auch der Maler, Decorateur, Maschinist, Tanzmeister vor allem, ein Director, der diese Alle mit Geschmack anzustellen wußte und nun über der pünktlichsten Ausführung hält [sic] daß diese Alle ihre Schuldigkeit mit Geschicklichkeit und Liebe thun müssen: das versteht sich. Bey uns ist dies alles nicht nur gut, sondern das Schönste, was wir hier noch jemals gesehn und gehört haben.) Nur Oberon selbst macht im oben Angeführten gewissermaßen eine Ausnahme. Offenbar hat der Dichter nicht gewußt, was mit ihm machen; und so hat auch W. ihn nur als ein Mittelding zwischen Geist und Menschen ziemlich unbestimmt hinstellen können. Hüon und Rezia sind gut gezeichnet: aber etwas Anderes, etwas Bestimmteres, aus ihnen zu bilden, als einen tüchtigen ersten Sänger und eine tüchtige erste Sängerin, war, nach [dem] was ihnen der Dichter zu thun und zu sagen [gibt] nicht möglich. Da man dies aber aus vielen deutschen und allen italienischen Opern gewohnt ist: so thut es dem Werke keinen Schaden, es ziehet ihm nur einen Nutzen. Fatime hat sehr schöne Gesangstücke: aber ein wahrer Charakter konnte auch sie nicht werden. Die Andern bedeuten wenig. So bleiben die Geistergeschichten die Hauptsache: diese aber sind auch an Originalität und Seele, an Anmuth und Zartheit, an Mannichfaltigkeit bey fester Haltung, Leichtigkeit und an Reiz bey geistvoller Ausarbeitung, nicht zu viel zu preisen; sie sind die lieblichsten und fleckenlosesten Blüthen der Phantasie unsres Freundes. Hören Sie früher oder später die Oper, so halten Sie sich in den ersten Aufführungen vor allem, ja allein, an sie; und ich verspreche Ihnen den schönsten Genuß. Mit dem Übrigen wird sichs dann nach u. nach finden, und Sie werden dann auch hier verschiedene treffliche Stücke entdecken. Hieraus ergiebt sich auch, wie der Gesammteindruck des Werks auf die gemischte Menge seyn müßte. Alle Welt wird

es hören und – sehen wollen. Wird für Beydes hinlänglich gesorgt, so wird sie sich sehr, sehr freuen: aber so oft wiederkommen, wie beym Freyschütz, das wird sie nicht. Wer hingegen zu unterscheiden und Jedes in seiner Art zu genießen fähig ist, der wird eben so oft, wie dort, wiederkommen, und vielleicht noch lieber zu diesen Feen, als zu jenem Teufels-Spuk.

Dies sey Ihnen genug; und wenn Sie glauben, daß es der guten, lieben Weber einige Freude machen könne, diese meine Ansicht und ganz unumwundene Überzeugung zu lesen: so theilen Sie es ihr: mit meinen herzlichen Grüßen, mit."

Vergleicht man Rochlitz' Brief an Böttiger mit dessen publizistischer Bearbeitung, fällt auf, dass beide Texte über weite Strecken gleichlautend sind. Böttigers Bericht in der *Allgemeinen Zeitung* (vgl. Anm. 12) lautet, den zweiten Absatz des Briefes aufgreifend:

„Es mag vielleicht bei einem so allgemein interessirenden Gegenstand an der Stelle seyn, das Urtheil eines der kundigsten Männer in Leipzig auch hier zu lesen: »Das Gedicht entbehrt alles innern Zusammenhangs, und ist eine bloße Reihe von Tableaux. Destomehr ist der Komponist zu bewundern, daß er ein wahres Ganzes herzustellen vermochte, ein Ganzes, das sich nicht nur von den Opern aller Andern, sondern auch von seinen eigenen andern völlig absondert. Dis vermag selbst das eminenteste Talent allein nicht; nur ein Geist der überall weiß, was er will und soll, kan hier waltend ein solches hervorbringen. Es ist der Preis des denkenden Künstlers, daß er das gesamte Geisterwesen scharf von dem, was Menschen thun oder leiden, in seiner Musik geschieden, und j e n e s zur Hauptsache erhoben, und eben dadurch seinem Werke einen unbeschreiblichen, durchaus neuen Reiz verschaft hat. Es versteht sich dabei wohl von selbst, daß nicht nur ein reicher Chor, sondern auch Maler, Dekorateur, Maschinist, Tanzmeister, vor allem aber der dis alles durchdringende Direktor vollkommen ihre Schuldigkeit thun, und es ist nur Gerechtigkeit zu sagen, daß dis alles bei uns nicht nur gut, sondern auch das Schönste gewesen, was wir hier noch jemals gesehen und gehört haben. Nur Oberon machte im Geisterreiche eine Ausnahme. Dieser erschien dem Dichter selbst in grauem Nebelflor, und so hat ihn auch Weber nur als ein Mittelding zwischen Geist und Menschen unbestimmt herstellen können. Aus Hüon und Rezia etwas Anderes und Bestimmteres zu bilden, als einen e r s t e n

> Sänger, eine erste Sängerin, war nach dem, was ihnen der Dichter zugetheilt hatte, nicht möglich. Fatime hat schöne Gesangstüke, aber zu einem wahren Charakter konnte kein Tonzauber sie heran bilden. Die andern bedeuten wenig. So bleiben nur die Geisterscenen übrig. Diese aber sind auch an Originalität und Seele, an Anmuth und Zartheit, an Mannichfaltigkeit bei fester Haltung, an Leichtigkeit und Reiz bei geistvoller Ausarbeitung, die lieblichste und flekenloseste Blüthe des Unvergeßlichen. Wer diese Oper zuerst hört, halte sich nur immer vor allem, ja allein, an sie. Mit dem Uebrigen wird sich's dann schon finden, und man wird auch hier Trefliches genug entdeken. Hieraus ergibt sich, wie der Gesammteindruk auf die gemischte Menge seyn müsse. Alle Welt wird es hören und – sehen wollen. Wird nun für beide zur Genüge gesorgt, so wird sich die Menge sehr, sehr freuen; aber so oft wieder kommen, wie beim Freischüz, das wird sie nicht. Wer hingegen zu unterscheiden, und jedes in seiner Art zu genießen fähig ist, der wird eben so oft, wie dort, wieder kommen, und gewiß noch lieber zu diesem Feenzauber als zu jenem Teufelsspuk.«"

Von einer inhaltlichen Verballhornung kann hier, trotz etlicher Straffungen und Umformulierungen des Originals, nicht die Rede sein!

Der von Rochlitz oben genannte Direktor war Karl Theodor von Küstner (1784–1864), der weder Kosten noch Mühe gescheut hatte, die neueste Oper Webers in Leipzig noch im Uraufführungsjahr erfolgreich auf die Bühne zu bringen. Er hatte dieses Projekt schon von langer Hand vorbereitet. In seinem Brief vom 27. März 1826 an Karl Gottfried Theodor Winkler, der mit der Übersetzung des *Oberon*-Textes von Weber beauftragt worden war und dafür vom Komponisten den Klavierauszug ratenweise in Briefen aus London zugeschickt erhalten sollte, spürt man, wie vordringlich ihm dieses Projekt war, wenn er schreibt:[22]

> „Mit Weber sprach ich bei seiner Durchreise über seinen Oberon. Er sagte mir, daß ich das Buch durch Sie schon bald erhalten könnte. Die Vorbereitungen hiezu sind bedeutend. Ich habe den Plan, im Sommer alles vorzubereiten und die Oper im September für die Michaelismesse zu geben. Sobald Sie also können, schiken Sie mir das Buch und was Sie haben. Daß jetzt zunächst noch von keiner Vorstellung die Rede seyn kann, versteht sich. Sehr neugierig bin ich darauf nach Allem, was mir Weber erzählt."

[22] Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, A/2012/802.

Im Tagebuch Webers ist an seinem Abreisetag von Dresden nach London, dem 16. Februar 1826, wohl die Ankunft in Leipzig um 7 Uhr abends vermerkt – er stieg im Hôtel de Bavière in der Petersstraße 63 ab –, aber keine Begegnung mit Küstner. Über diese erfährt man lediglich aus seinem ersten Brief an seine Frau Caroline, den er sofort nach seinem Eintreffen im Hotel schrieb. Nach der Schilderung seiner Fahrt teilte er ihr mit: „Eben hat sich schon Herr Hofrath Küstner bei mir melden lassen, ich benutzte also den Augenblick, bis er mich stört, mit Dir zu plaudern und meine ersten Papier-Grüße und -Küsse zu schicken“.[23] Die Unterredung am Abend mit dem von der Reise ermüdeten Komponisten muss intensiv gewesen sein; das kann man folgendem „Stoßseufzer“ Webers zum Schluss desselben Briefes entnehmen: „Da hat mich der Küstner lange gepeinigt und ich muß für heute schließen.“

Karl Theodor von Küstner
anonyme Porträt-Lithographie (um 1827)

Die ursprüngliche Zeitplanung Küstners erwies sich als nicht umsetzbar; im Brief vom 18. August 1826 an Winkler klagte er:[24]

„Mit der Uebersendung der Partitur des Oberon zieht es sich ein wenig in die Länge, was wohl Fürstenaus[25] verzögertes Eintreffen veranlassen mag. Ich wünschte jedoch

[23] *D-B*, Mus. ep. C. M. v. Weber 208.

[24] Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, A/2012/804.

[25] Anton Bernhard Fürstenau (1792–1852), Flötist. Er hatte Weber nach London begleitet und musste nach dessen Tod noch länger in der Stadt bleiben, bis er von der Familie Vollmacht für die Übernahme des Nachlasses hatte; vgl. den Brief von Fürstenau an K. G. T. Winkler in Dresden vom 6. Juni 1826 (*D-B*, Weberiana Cl. V, Mappe IA, Abt. 3, Nr. 11a). Sein England-Aufenthalt zog sich bis Anfang September hin; vgl. Bernhard Maria Hein-

> nun bald sie zu empfangen, denn wenn ich sie auch erst zum Geburtstage des Königs[26] bestimme, so ist doch wegen der Vorbereitung nicht mehr Zeit zu verlieren."

Küstner wollte in seiner Inszenierung sogar mit Bühnenbildern aus London arbeiten, in seinen Erinnerungen an die Leipziger Theaterdirektion schrieb er dazu:[27]

> „Ich hatte mir die Skizzen der Londoner Dekorationen und Costumes[28] dieser Oper kommen lassen, muß jedoch gestehen, daß sie mir, wie Allen, die sie sahen, einige Meerprospekte und die dazu gehörige Maschinerie abgerechnet, weder schön noch richtig erschienen. Der Theatermaler Gropius[29] benutzte sie daher gar nicht und erfand dafür neue schönere, als z. B. die Halle mit Liliensäulen und wasserspeienden Schwänen und den maurischen Saal."

Es nimmt nicht wunder, dass Küstner die offenbar durch den Erwerb der Londoner Materialien entstandenen Kosten durch Weiterverkauf decken wollte. Er bot die Dekorationsentwürfe der Direktion des Stuttgarter Hoftheaters für 3 Louisd'or in Gold an:[30]

rich Schneeberger, *Die Musikerfamilie Fürstenau. Untersuchungen zu Leben und Werk*, T. 1, Münster, Hamburg 1992, S. 286.

[26] Friedrich August I., König von Sachsen 1806 bis 1827; sein Geburtstag war der 23. Dezember.

[27] Karl Theodor Küstner, *Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Ein Beitrag zur Geschichte des Leipziger Theaters* […], Leipzig 1830, S. 153.

[28] Eine Beschreibung der Originalkostüme zur Uraufführung findet sich im gedruckten Textbuch der Oper von James Robinson Planché: *OBERON: A ROMANTIC AND FAIRY OPERA, IN THREE ACTS AS PERFORMED WITH THE Music Of THE BARON CARL MARIA VON WEBER AT THE THEATRE ROYAL, COVENT-GARDEN*, London 1826, S. 2.

[29] Ferdinand Gropius (1796–1849), Dekorationsmaler, Theaterausstatter ab 1824 in Leipzig; vgl. Küstner (wie Anm. 27), S. 126. Er wechselte 1827 an das Königsstädtische Theater in Berlin und blieb dort bis 1828; vgl. *Repertorium des Königsstädtischen Theaters in Berlin vom ersten Januar bis 31. December 1827*, hg. von den Souffleuren dieses Theaters Seidel und Just, Jg. 4, Berlin 1828, S. 39 und Jg. 5, Berlin 1829, S. 32. Neben seiner Teilnahme an den Berliner Aktivitäten seiner Brüder Carl Wilhelm Gropius (Diorama) und Georg Friedrich Gropius (Kunsthandlung) ist er nachfolgend als Bühnenbildner u. a. in St. Petersburg (Oktober 1838) und Dresden (1842) bezeugt.

[30] Landesarchiv Baden-Württemberg / Staatsarchiv Ludwigsburg (E 18 I, Bü 211). Die Ausgaben, die Küstner für das Londoner Material entstanden, sind derzeit nicht zu ermitteln. In seinen Erinnerungen listet er die Gesamtkosten für die Leipziger Inszenierung auf,

„Unter Andern stellen sie dar und beschreiben genau die Verwandlung von Oberon's Halle in den persischen Kiosk (Act I *Sc*. 1.) so wie ferner die effektvolle Felsenhöhle worin *Puck* die Geister zittirt, und desgleichen die am Schlusse des zweyten Aktes vorkommende Höhle mit der Aussicht auf's Meer, dem Gewitter, dem Untergang der Sonne, dem Mondaufgang und gestirnten Himmel nebst der dazu gehörigen Beschreibung der Maschinerie zum Meer und den Reflexen der Sonne und des Mondes im Wasser."

Leider ist die Antwort nicht überliefert[31], wenngleich sie negativ ausgefallen sein dürfte, denn die Erstaufführung des *Oberon* erfolgte in Stuttgart erst am 10. April 1831[32].

Die Kostümfigurinen offerierte Küstner im Brief vom 13. Dezember 1826 Theodor Winkler in Dresden:[33]

„Die 4 Londoner Kostüme, die ich mit erhalten, sind sehr schlecht, stehen jedoch zu Diensten. Wollen Sie von den Meinigen eine Beschreibung mit Zeichnungen haben, so will ich dieselben, wenn die Aufführ-

die sich auf 2460 Taler beliefen, wovon allerdings die höchste Summe von 787 Talern für die Dekorationen ausgewiesen ist. Er gab sich überzeugt, dass diese Ausgaben „jedem Sachverständigen sehr mäßig vorkommen" müssten, denn „In Dresden soll Oberon das Zwei- bis Dreifache gekostet haben."; vgl. Küstner (wie Anm. 27), S. 313.

31 Nach freundlicher Mitteilung von Dorothea Bader vom Landesarchiv Baden-Württemberg / Staatsarchiv Ludwigsburg vom 10. September 2013 sind erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts Korrespondenzen der Direktion erhalten.

32 Rudolf Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1908, S. 190. Geplant war die Einstudierung auch in Stuttgart bereits 1826, musste aber wohl aus finanziellen Gründen verschoben werden. Die Partitur der Oper erwarb man erst Anfang 1830 von K. G. T. Winkler; vgl. die Briefe von Peter von Lindpaintner an Heinrich Baermann vom 13. August 1826, an Winkler vom 24. Januar 1830 bzw. an Unbekannt vom 5. April 1831 in: Peter von Lindpaintner, *Briefe*, Gesamtausgabe (1809–1856), hg. von Reiner Nägele, Göttingen 2001, S. 119, 162 und 171.

33 Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, Theaterhistorische Sammlungen, Autographensammlung, Inventarnr. A 4479. Obwohl der *Oberon* in Dresden erst am 24. Februar 1828 aufgeführt worden ist, interessierte sich im Vorfeld gerade Winkler als Hoftheater-Sekretär und Übersetzer der Oper insbesondere für die Leipziger Inszenierung und erhoffte sich Anregungen, nicht zuletzt von den Londoner Skizzen, für die eigene Arbeit. Auf die deutsche Erstaufführung der Oper in Leipzig folgten 1827 neben Wien, wo das Werk zunächst nicht im Original, sondern in einer Bearbeitung (Instrumentierung nach dem Klavierauszug) von Franz Joseph Gläser gegeben wurde (20. März), weitere Bühnen: Kassel (28. Juli), Frankfurt am Main (16. September), Bremen (23. Oktober), Hannover (6. November), Breslau (13. November).

rung vorbey, für Sie fertigen lassen. Die Zeichnungen könnten dann für Ihre Rechnung nach den Kostümen verfertigt werden, wozu ich jedoch noch Ihren Auftrag erwarte."

Carl August Böttiger äußerte sich in dem genannten Aufsatz in der *Allgemeinen Zeitung* (vgl. Anm. 12) zur Leipziger Erstaufführung:

> „Der für alles Schöne empfängliche uneigennüzige Direktor der Leipziger Stadtbühne, Hr. Hofrath Küstner, bestand zuerst in Deutschland das kühne Wagestük, den Oberon auf die Bühne zu bringen. Es galt der Geburtsfeier des ehrwürdigen Königs. Weber hatte ja seine Kapelle geleitet, ihm eine hochvollendete Missa mit Offertorium geweiht[34], und von den drei Pintos einer komischen Oper nach dem von Theodor Hell bereiteten Text, welche er ganz eigentlich dem König von Sachsen zu weihen gedachte, bereits mehr als ein Drittel komponirt (Meyer-Beer hat es übernommen, sie zu vollenden[35]). So war der würdigste Zeitpunkt für die Oper gewonnen. Nichts wurde gespart, selbst aus London wurden die Musterbilder verschrieben, doch genügten die eigenen Hülfsmitmittel [sic]. Fand in der Aufführung selbst die allzuhoch gespannte Erwartung, bei überfülltem Hause und sehr verschiedener Empfänglichkeit, nicht überall gleich enthusiastischen Beifall; so befriedigte es doch als Schau- und Singspiel alle Kunstfreunde vollkommen, und ward mehrmals nach einander vor immer neu herbeiströmenden Zuschauern mit steigendem Interesse aufgeführt, den Kennern bei jeder folgenden Vorstellung höhern Genuß bietend […]."

Küstner selbst berichtete voller Genugtuung am 27. Dezember 1826 an Theodor Winkler:[36]

> „Was den Oberon anlangt, sage ich Ihnen zu vörderst, daß derselbe mit dem größten Beifalle aufgenommen worden. Man war so begeistert von der Musik als zufrieden mit der Ausführung, die Alles leistete, was unsere Mittel erlauben. Bei der Menge der Verwandlungen u. Maschi-

[34] *Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur (WeV A.2). Zum Namenstag von König Friedrich August I. von Sachsen (Friedrichstag) am 5. März 1818; mit Offertorium „Gloria et honore" (WeV A.3).

[35] Giacomo Meyerbeer (1791–1864) vollendete die Oper nicht und gab auf Drängen der Familie Ende 1851 alle Materialien an die Witwe Caroline von Weber zurück. Erst Gustav Mahler schuf 1888 unter Verwendung vorwiegend Weberscher Kompositionen für die fehlenden Nummern eine aufführbare Fassung mit neuem Text vom Enkel Karl von Weber, die in Leipzig uraufgeführt wurde.

[36] Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, A/2012/809.

nerien muß ich es auch wirklich als ein Glück anerkennen, daß kein Fehler, keine Störung von Anfang bis zu Ende eintrat. Mehrere kleine Veränderungen habe ich vorgenommen und nehme noch einige vor, die wohl von andern Direkzionen nachgeahmt werden dürften. Davon später, wenn Sie es wünschen, einmahl ausführlich. Dem Puck habe ich noch einen andern dienenden Geist, Droll, beigefügt, weil die Sängerin des Puck (Dlle Erhart[37]) mir nicht den bedeutenden Erzählungen in Versen gewachsen schien. Sie [gemeint ist die Darstellerin des Droll Auguste Lauber[38]] spricht deshalb hier die bedeutendsten Reden, die zum Erfolg des 1t Aktes beitragen. Alle Sprechparthien als Roschana, Almansor waren in Händen vorzüglicher Schauspieler, als der Mad. Miedke[39], H. Stein[40] u. s. w. Fremde kommen von allen Seiten dazu herbei, die Herzöge v. Braunschweig, von Altenburg u. Dessau."

Das Urteil eines Mitwirkenden, des Sängers Eduard Genast, lautet ähnlich positiv:[41]

„Mit fürstlicher Pracht in Decorationen und Costümen wurde das Werk ausgestattet und aufs sinnigste in Scene gesetzt. Er [Küstner] beschäftigte darin alle seine ersten Kräfte, und um dies zu bewirken, ließ er mehrere Partien alterniren. Rezia – Canzi[42], Fatime – Doris Devrient[43]

[37] Die in Wien bei Antonio Salieri und Giuseppe Tomaselli ausgebildete Sängerin Elise Erhart (1804–um 1870) debütierte Anfang 1823 am Prager Ständetheater als Tancred, verließ das dortige Engagement aber bereits im Frühjahr 1824, um eine Kunstreise durch Deutschland anzutreten. Am 15. Oktober 1825 debütierte sie am Stadttheater Leipzig ebenfalls als Tancred und blieb dort bis zu ihrer Heirat am 13. August 1828 mit Peter Wilhelm Graf von Hohenthal im Engagement (danach Abgang von der Bühne).

[38] Auguste Lauber (1810–1880), Schauspielerin am Stadttheater Leipzig von Juli 1826 bis Juni 1827.

[39] Wilhelmine Miedke-Vetter (geb. 1795), Schauspielerin, von 1820 bis 1827 am Leipziger Theater engagiert.

[40] Eduard Stein (1794–1828), Schauspieler, Mitglied der Leipziger Bühne seit Gründung 1817 bis zu seinem Tode.

[41] Eduard Genast, *Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers*, Th. 2, Leipzig 1862, S. 230f. Genast (1797–1866), Bariton, war ab Juni 1818 bis Mai 1828 am Stadttheater Leipzig.

[42] Katharina Canzi (1805–1890), nach Gastrollen am Theater Leipzig (Oktober/November 1825) dort ab Dezember 1825 bis Juni 1827 engagiert.

[43] Doris Devrient, geb. Böhler (1804–1882), Schauspielerin und Sängerin, September 1817 bis 1828 am Stadttheater Leipzig.

und Frau von Zieten[44]; Hüon – Vetter[45] und Höfler[46]; ersterer, mit einer wunderbar kräftigen, hohen Tenorstimme, sang die Arie in E-dur, die Weber für den englischen Tenor[47] hatte schreiben müssen, weil diesem die ursprünglich geschriebene nicht dankbar genug gewesen war, letzterer die ursprüngliche[48]; Scherasmin – Fischer[49]. Den Elfenkönig Oberon mußte ich selbst, drolliger Weise, mit meiner kräftigen, langen Gestalt spielen; später erhielt ich einen Stellvertreter in einem Herrn Voigt[50]. Aus dem Puck hatte Küstner zwei dienende Geister gemacht und nannte den zweiten Droll. Fräulein Erhart (spätere Gräfin Hohenthal), die eine wundervolle Altstimme besaß und als Tancred ganz ausgezeichnet war, hatte er den Puck, die zu singende, Fräulein Lauber den Droll, die zu sprechende Partie übertragen. Die zu recitirenden Rollen waren durch die ersten Schauspieler besetzt. Es war in der That eine durchaus gelungene Darstellung zu nennen und wurde dieselbe mit unbeschreiblichem Beifall aufgenommen. Unserm trefflichen Director ward der wohlverdiente Dank des Publikums von allen Seiten im reichsten Maße."

[44] Ehefrau von Karl August Friedrich Zieten-Liberati, sie wurde nach einem Auftritt im *Oberon* am 25. März 1827 engagiert; vgl. Fambach (wie Anm. 21), S. 245.

[45] Franz Xaver Vetter (1797–1845), nach Gastauftritten am Theater Leipzig (August/September 1824) dort ab September 1824 bis 1827 engagiert.

[46] Josef August Höfler (um 1785–1828), ab November 1820 bis zu seinem Tod am Theater Leipzig engagiert; sang in den dortigen Erstaufführungen des *Freischütz* (23. Dezember 1821) und der *Euryanthe* (20. Mai 1825) den Max bzw. Adolar.

[47] John Braham (1774–1856), Sänger (Tenor), Theatermanager, Komponist in London.

[48] Die ursprüngliche Arie Nr. 5 „From boyhood trained in battle field" wurde von Weber auf Wunsch von Braham gegen die nachkomponierte Nr. 23 „Yes, even Love to fame must yield" ausgetauscht; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen,* Berlin 1871, S. 384, 390.

[49] Wilhelm Fischer (1789–1859), Bass-Buffo am Opernhaus Leipzig ab Ende August 1817 bis 1831, unterbrochen durch Engagement 1828/29 in Magdeburg; ab 1829 arbeitete er auch als Regisseur.

[50] Laut Fambach (wie Anm. 21), S. 242: „Tenorist am Stadttheater Leipzig. Debüt bzw. sonst. Angaben waren nicht zu ermitteln. Sein Vorname vermutlich Eduard".

Die Kritik in der von Methusalem Müller herausgegebenen *Zeitung für die elegante Welt* sei hier stellvertretend für das positive Presse-Echo vorgestellt:[51]

> „Am 24. Decbr. wurde zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät, unsers allergnädigsten Königs, nachdem zuvor ein von dem Herausgeber dieser Blätter gedichteter Prolog von Hrn. Stein gesprochen worden war[52], zum ersten Male auf unserer Bühne sowohl als auf dem Continente Europens überhaupt, Webers Oberon aufgeführt. Das Haus war überfüllt, die Erwartung aufs Aeußerste gespannt, und doch darf man sagen, daß diese auf keine Art getäuscht wurde, sey es nun, daß man den innern Gehalt dieses herrlichen, eben so tief empfundenen, als tief gedachten und meisterhaft gearbeiteten Werkes, als seine Darstellung auf unserer Bühne ins Auge faßt. Vor allem gebührt der Direktion das Lob, daß sie nicht nur nichts gespart hatte, weder an Reichthum und Eleganz der Kostüms und Pracht der Dekorationen, noch an Sorgsamkeit und Fleiß in Anordnung jedes Einzelnen, sondern daß sie auch durch zweckmäßige Besetzung der Rollen und Einübung des Auszuführenden Alles gethan hatte, um das Meisterwerk – über dessen Geist und Charakter in diesen Blättern sich, wie wir hoffen, die Stimme eines Kenners vernehmen lassen wird[53] – seiner würdig in die Scene zu setzen. Das Publikum fühlte sich von dem Zauber dieser Töne so innig ergriffen und durchdrungen, daß keines der bedeutenderen Tonstücke ohne lebhaft geäußerten Beifall blieb. Alle Sängerinnen und Sänger, so wie sämmtliche zur Darstellung mitwirkende Schauspieler, leisteten Alles, was sie vermochten, so daß schon diese erste Darstellung ungemein präcis und wohl ineinandergreifend genannt werden konnte. Rezia's Partie führte Demois. Canzi aus, die des Hüon Hr. Vetter, die der Fatime Mad. Devrient; Oberon gab Hr. Genast, den Scherasmin Hr. Fischer u. s. w. Das ganze Bühnenpersonal war fast beschäftigt. Wir werden vielleicht bei einer spätern Vorstellung wieder auf dieses geniale Werk zurückkommen. So schloß sich der Jahrescyklus auf unserer Bühne auf eine höchst würdige Weise."

[51] *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 26, Nr. 254 (30. Dezember 1826), Sp. 2039f., ungezeichnet.

[52] Der Text des Prologes wurde abgedruckt in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 27, Nr. 15 (20. Januar 1827), Sp. 113–115.

[53] Im Jg. 1827 der *Zeitung für die elegante Welt* kommt nachfolgend weder ein „Kenner" zu Wort, noch wird anlässlich einer späteren Vorstellung die Oper nochmals thematisiert.

Die im Folgejahr 1827 stattgehabten 32 Vorstellungen des *Oberon* in Leipzig beweisen den außergewöhnlichen Erfolg des Werkes und der Inszenierung.

Ebenfalls im Herbst 1826 wurde in Berlin von Webers Verleger Adolf Martin Schlesinger (1769–1838) eine Privataufführung des Werks in seinem Hause mit Sängern der Königlichen Hofoper[54] und Klavier- statt Orchesterbegleitung unter der Klavier-Direktion des 17jährigen Felix Mendelssohn Bartholdy vorbereitet, der allerdings, wie Heinrich Dorn (1804–1892) berichtete, während der Generalprobe mit der Sängerin der Rezia, Josephine Schulz(e)[55], wegen einer von ihm vorgeschlagenen Verbesserung einer Phrase im Finale I in Streit geriet. Dorn schrieb dazu:[56]

> „Peppi hatte einmal wieder ihre Schrullen und wollte commandiren, wo sie pariren mußte. Felix stand vom Flügel auf, der alte Schlesinger lief verzweiflungsvoll von Einem zum Andern, ohne vermitteln zu können; und ehe wir's uns versahen, war der Dirigent in der allgemeinen Aufregung verschwunden."

Schlesinger betraute daraufhin den fünf Jahre älteren, vielseitig begabten und mit Mendelssohn befreundeten Dorn, der 1823 zu musikalischen Studien nach Berlin gekommen war, mit der Leitung. Mendelssohn war bei der Aufführung „als Zuhörer gegenwärtig" und „executirte" auf seinen Vorschlag hin mit Dorn ohne Vorbereitung die Sturm-Musik im zweiten Akt vierhändig. Der genaue Zeitpunkt dieser Darbietung ist leider nicht bekannt; Dorn spricht nur von Winter[57] und einem Termin nach dem Erscheinen des

[54] Karl Adam Bader (Hüon), Heinrich Stümer (Oberon), Eduard Devrient (Scherasmin), Therese Schlesinger (Fatime); vgl. Heinrich Dorn, *Aus meinem Leben. Musikalische Skizzen*, Bd. 2, Berlin 1870, S. 103. In der szenischen Erstaufführung an der Berliner Hofoper am 2. Juli 1828 sang Bader den Oberon und Stümer den Hüon, Eduard Devrient behielt die Rolle des Scherasmin bei; vgl. den Theaterzettel in *D-B*, 2° Yp 4824/2100. In den Tagebüchern von Bader, die vermutlich über die Aufführungen von 1826 und 1828 berichtet hätten, fehlen leider die entsprechenden Jahrgänge; vgl. Ernst Jacobi (Hg.), *Begegnungen eines deutschen Tenors 1820–1866. Aus den Tagebüchern des Hofopernsängers Carl Adam Bader*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1991, S. 6.

[55] Josephine Schulz(e), geb. Killitschky (Sopranistin), ab 1813 an der Kgl. Hofoper Berlin engagiert (Debüt als Julia in Spontinis *Vestalin*) bis zu ihrer aus gesundheitlichen Gründen selbst gewählten Pensionierung 1831.

[56] Vgl. Dorn (Anm. 54), Bd. 2, S. 104.

[57] Vgl. auch Frank Ziegler, *Felix Mendelssohn Bartholdy und Carl Maria von Weber*, in: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 16, Hannover 2009, S. 556, Anm. 34, wonach die Aufführung „ein paar Tage" nach dem 17. Dezember (einem Sonntag) stattfand, vermutlich aber bewusst vor dem oder am Tag der Leipziger Erstaufführung (Heiligabend 1826).

gedruckten Klavierauszuges, der kam allerdings bereits Anfang August 1826 auf den Markt[58]. In der zwei Jahre später erschienenen dritten Sammlung seiner Erinnerungen kam Dorn in seinem Mendelssohn-Kapitel noch einmal auf das Ereignis zurück und berichtete:[59]

> „Obgleich der Klavierauszug schon im Druck erschienen war, hatte mein Vorgänger doch aus der Partitur accompagnirt, und mir blieb nun nichts übrig als dasselbe zu thun."

Eine Wiederholung der konzertanten Aufführung des *Oberon* unter Dorns Leitung bei Staatsrat Friedrich August von Staegemann (1763–1840) und dessen Frau Elisabeth, geb. Fischer (1761–1835), einer Schriftstellerin, Malerin und Salonnière, deren Palais in der Nähe des Dönhoff-Platzes einer der gesellschaftlichen Mittelpunkte in Berlin war, fand am 15. März 1827 statt[60].

Dass das Berliner Publikum nach dem beispiellosen Erfolg des *Freischütz* sehr gespannt auf Webers neueste Oper war, ist verständlich; deshalb konnten noch im Todesjahr des Komponisten Kostproben gehört werden. In der Vossischen Zeitung vom 13. Juli wurde die erstmalige Aufführung der Ouvertüre angekündigt:[61]

> „Dem verehrten musikliebenden Publikum beehre ich mich ergebenst anzuzeigen, daß ich am Montag den 17ten d. M., in den Abendstunden von halb 7 bis halb 9 Uhr, ein großes Instrumental- und Vokal-Concert zu geben beabsichtige. Da jedoch in der jetzigen Jahreszeit die Hitze in einem Concert-Saale nicht allein sehr lästig sondern sogar ganz unerträglich seyn dürfte, so wird dies Concert im Freien, und zwar in dem eben so schönen, als zu diesem Zwecke geeigneten, mir von dem Buchhändler Herrn Reimer hierzu gütigst überlassenen Garten seines Hauses (des ehemaligen Fürstlich von Sackenschen Palais, Wilhelmsstraße No. 73) statt finden.
>
> Zu den Haupt-Piecen des Concerts habe ich zwei Meisterwerke Beethoven's gewählt, nämlich seine Pastoral-Symphonie, und Wellingtons-Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria. […]

[58] Anzeige in: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 185 (10. August 1826).

[59] Dorn (wie Anm. 54), Bd. 3, Berlin 1872, S. 67f.

[60] Vgl. Dorn (wie Anm. 54), Bd. 2, S. 107–109 und Ziegler (wie Anm. 57), S. 58, Anm. 40.

[61] *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 161 (13. Juli 1826).

> Außer den beiden genannten genialen Tonwerken, werden die hier noch nicht gehörten, grandiosen, phantastischen Ouvertüren zu Carl Maria von Weber's neuester für London geschriebenen Oper: Oberon, und zu Spohr's Faust, so wie Spontini's Ouvertüre zur Oper: Olympia […] ausgeführt werden. […]
>
> Möser[62], Königl. Musikdirektor"

Der junge Mendelssohn wirkte als Geiger in diesem Konzert mit. Die Probe dazu, die von Regen unterbrochen wurde, schilderte er sehr launig in einem Brief vom 18. Juli an seine Schwester und seinen Vater, die in Doberan weilten. Als die *Oberon*-Ouvertüre an die Reihe kam, berichtete er: „Mit heiligem Respekt lege ich meine Geige in den Kasten, und gehe zuzuhören auf den Grasplatz, ein bischen gespannt." Über das Konzert selbst heißt es dann:[63]

> „Zur Aufführung des Abends um ½ 7 hatte Möser den Sautreffer schönstes Wetter und an 1000 Menschen zu bekommen. – Pastoralsymphonie – alles still; Olympia – alles mäuschenstill; Faust – alles todtenstill; Oberon – donnernder Applaus von allen Seiten her; das war hübsch."

Am 19. Juli erfährt man bestätigend wiederum aus der Vossischen Zeitung: „Am ausgezeichnetsten wurde von der Gesellschaft die Ouvertüre C. M. v. Webers zum Oberon aufgenommen"[64].

Am 28. November 1826 gab der in Berlin gastierende Pianist und Komponist Ignaz Moscheles (1794–1870) im Opernhaus sein Abschiedskonzert, zu dessen Programm auch die Arie der Rezia gehörte, gesungen von der Sopranistin Josephine Schulze. Ludwig Rellstab (1799–1860), den Kritiker der Vossischen Zeitung, überzeugte die Darbietung allerdings nicht:[65]

[62] Carl Möser (1774–1851), Violonist, Konzertmeister, Kapellmeister und Musikpädagoge in Berlin.

[63] Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe*, hg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, Bd. 1, Kassel (2008), S. 181–184; Schilderung der Probe und des Konzerts S. 182–184; es folgen seine Eindrücke von der Komposition, vgl. dazu auch Ziegler (wie Anm. 57), S. 56–62.

[64] *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 166 (19. Juli 1826).

[65] *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 281 (30. November 1826).

„Die Arie aus Webers Oberon, welche Madam Schulze sang, verliert sehr, wenn die dramatische Situation dabei fehlt; überdies schwächte die Wirkung sich auch dadurch, daß sich nicht ein Wort des Textes verstehn ließ, und der Vortrag dieser talentvollen Sängerin […] gemäßigter seyn müßte. Man würde also dem Componisten sehr Unrecht thun, wenn man sein Werk nach der gestrigen Wirkung voreilig abschätzen würde."

Drei Tage zuvor war in der gleichen Zeitung folgende Annonce erschienen:[66]

„Mit allerhöchster Genehmigung werde ich Donnerstag den 30sten November im Concertsaale des Königlichen Schauspielhauses mit dem Musik Chor des zweiten Garde Regiments, die neueste, von mir für große Militair-Musik eingerichtete Oper Oberon von C. M. v. Weber, als Concert aufführen. Die Türkischen Trommeln werden nur da angewendet werden, wo sie der Componist vorgeschrieben hat.

Fr. Weller[67], Musik.Direktor des | 2ten Garde-Regiments"

Ludwig Rellstab rezensierte dieses merkwürdige Konzert:[68]

„Am Donnerstag führte Hr. Weller mit dem Musikkorps des 2ten Garde-Regiments die Oper Oberon von C. M. von Weber im Schauspielhause als Concertmusik auf. Wir heben zwei Seiten der Beurtheilung hierbei vorzüglich heraus. Die erste betrifft die gewährte Leistung. In dieser Beziehung kann man das zweckmäßige Arrangement der Partitur fast durchgängig nur rühmen, und die Ausführung höchst lobenswerth nennen. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß von den Flöten mehr Gebrauch gemacht und die Oberstimme nicht fast durchgängig der Clarinette überlassen worden wäre. Auch hätte es bei einer Tenor-Arie besser geklungen, wenn nicht Singstimmen und Baß von Fagotten exekutirt worden wären. Als die in der Ausführung vorzüglich gelungenen Nummern bezeichnen wir die Ouverture und die Preghiera mit der Wiederholung im zartesten Pianissimo.

[66] *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 277 (25. November 1826).

[67] Friedrich Weller (1791–1870), Militärmusiker, Kapellmeister, Komponist und Direktor des Musikkorps des 2. Garde-Regiments zu Fuß; zu seiner Vita vgl. Joachim Toeche-Mittler, *Preußische Militärmusik im Umbruch unter dem Garde-Kapellmeister Friedrich Weller*, in: *Mit klingendem Spiel. Militärmusik einst und jetzt,* Jg. 16, H. 1 (1993), S. 3–9.

[68] *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 285 (5. Dezember 1826); gez. „L. R."

Der zweite Theil der Beurtheilung geht das Werk selbst an. Was sollen wir aber davon sagen? Wer kann uns zumuthen ein Urtheil über die Composition eines Meisters zu fällen, die uns in einer solchen Verwandlung vorgetragen wird? Waren schon in der, einzeln neulich durch Mad. Schulze gesungenen Arie, die Intentionen des Componisten nicht erkennbar, wie viel weniger hier. Wir können nur von einem Reichthum schöner Melodien, wohlklingender harmonischer Folgen und origineller Rhythmen reden; von Charakteristik, Instrumentirung, Auffassung des Textes u. s. w. kann nicht die Rede seyn. Wie konnte man so grausam mit dem Werke eines so verehrten und geliebten Landsmannes umgehen, es uns zuerst in dieser Gestalt vorzuführen? Steht für Weber unsere Bühne nicht so offen, daß sein Werk zuerst dort und in seiner eigenthümlichsten Gestalt erscheinen konnte? Wir fragen jeden bedeutenden Componisten, der unter uns lebt, ob er gewünscht hätte, daß man sein Werk zuerst so ins Publikum brächte. – Möge der begangene Fehler (sey er nun Hrn. Weller, Hrn. Schlesinger[69] oder andern Verhältnissen beizumessen), durch unsere Direktion gut gemacht werden, indem sie uns die treffliche Oper, den Schwanengesang unsers theuren Landsmanns, recht bald in ihrer ursprünglichen Gestalt sehen und hören lasse."

Auf die Erstaufführung der Oper mussten die Berliner aufgrund von Streitigkeiten zwischen dem Hoftheater und dem Königsstädtischen Theater, an denen auch der Generalmusikdirektor Gaspare Spontini nicht unbeteiligt war[70], allerdings noch längere Zeit warten: Erst am 2. Juli 1828 hob sich in der Berliner Hofoper der Vorhang für Webers letztes Bühnenwerk.

[69] Wellers Bearbeitung erschien gedruckt im Verlag Schlesinger in Partitur und Stimmen in jeweils mehreren Lieferungen ab Sommer 1826.

[70] Vgl. Joachim Veit, *Wranitzky contra Weber – Zu den Auseinandersetzungen um die Berliner Erstaufführung von Carl Maria von Webers Oberon*, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hg. von Axel Beer, Kristina Pfarr, Wolfgang Ruf, Tutzing 1997, Bd. 2, S. 1439–1452.

Wie es zur Weber-Gruft und zum Weber-Denkmal in Dresden kam

Ein Bericht nach Archiv-Akten

von Ortrun Landmann, Dresden

Unter dem Titel „Das dem verstorbenen Kapellmeister von Weber zu errichtende Denkmal betr. A.° 1841“ verwahrt das Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden einen Band mit Aktenstücken. Sie belegen die über 19 Jahre sich erstreckenden Aktivitäten seitens der sächsischen Könige Friedrich August II. (†1854) und Johann, ihrer Ministerien, des Generaldirectors der Kgl. Musikalischen Kapelle und mehrerer einander ablösender Comités sowohl zur Überführung des Sarges mit dem Leichnam Carl Maria von Webers von London nach Dresden (1844) als auch zur Errichtung eines Denkmals für Weber ebendort (1860)[1]. Die Dokumente sind geeignet, präzisere Kenntnis von den Vorgängen zu vermitteln und vor allem zu zeigen, dass die Themen Sargüberführung und Denkmalerrichtung von vornherein miteinander verbunden gewesen sind.

Im folgenden werden die aus den Schriftstücken ablesbaren Hergänge referiert und im Anhang die wesentlichen von ihnen im Wortlaut wiedergegeben. Ein dem Anhang vorangestelltes chronologisches Inhaltsverzeichnis[2] erlaubt, für die jeweiligen Aussagen auf die Nummern der ihnen zugrunde liegenden Akten zu verweisen und mit dem Zeichen **T** auf den vorliegenden Abdruck im Text-Anhang zu verweisen.

*

Zu Beginn des Jahres 1841 machte eine Schreckensmitteilung die Runde durch deutsche Zeitschriften: Dr. Gambihler aus Nürnberg[3] habe im Herbst des Vorjahres anlässlich einer Reise nach London Webers Grabstätte in der Moorfields Chapel aufgesucht und sie angeblich weder in gutem Zustand angetroffen noch Auskünfte erhalten, die auf unbegrenzten

[1] Aktenkonvolut Loc. 50,3F des Bestandes 10711 (Ministerium des Kgl. Hauses).

[2] Reihenfolge und Foliierung der Akten befinden sich konträr dazu: die jüngste Akte ist am Anfang, die älteste am Ende des Bandes eingeheftet.

[3] Wohl Joseph Gambihler, Lehrer und Publizist aus Nürnberg; zu dessen Aufsatz siehe *Carl Maria von Weber. … wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 176. Für diese Hinweise danke ich Herrn Frank Ziegler herzlich.

Verbleib des Sarges am damaligen Platz schließen lassen konnten. Es sei vielmehr zu befürchten, dass bei Überfüllung der Grabgewölbe die alten Särge entnommen und verbrannt würden. Ohnehin gäbe es in der Kapelle bzw. in den darunter befindlichen Gewölben keine Gedenktafel und schon gar kein Denkmal mit einem Hinweis auf die berühmte Persönlichkeit, die dort beigesetzt sei. Gambihler rief dazu auf, den Sarg mit Webers Gebeinen nach Deutschland zu holen und durch ein Denkmal zu ehren, wozu er Eutin oder Dresden vorschlug.

Auch die in Dresden erscheinenden *Sächsischen Vaterlands-Blätter* griffen diesen Bericht auf (Akte 1). Ihr Redakteur, der Rechtsanwalt Adolph Schäfer, der die relevanten Nummernfolgen samt einem Bittschreiben (Akte 2) an den sächsischen König Friedrich August II. sandte, hatte seinen Bericht als Aufruf an die Kgl. musikalische Kapelle formuliert und gehofft, es würden alsbald Benefiz-Konzerte veranstaltet mit dem Ziel, vom eingenommenen Geld die Überführung des Weberschen Sargs von London nach Dresden zu finanzieren. Schäfer spricht vom „freudigen Anklang", den die Idee beim „Volke" gefunden habe. Zu seiner Bestürzung jedoch hätten sowohl Wolf Adolph August von Lüttichau, der Generaldirector der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters, als auch Hofrat Karl Theodor Winkler namens der Weberschen Familie eine Unterstützung dieser Aktionen zunächst verweigert.

Der Grund dafür zeigte sich bald: Königlicherseits war die sächsische Gesandtschaft in London beauftragt worden, dem Sachverhalt an Ort und Stelle nachzugehen und darüber zu berichten. Dieser Bericht (Akte 3/**T**) entwarf nun freilich ein ganz anderes Bild als jener von Dr. Gambihler. Er gelangte vom Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten am 10. April 1841 abschriftlich an das Ministerium des Kgl. Hauses (Akte 4). Friedrich August II. schrieb dazu an den Generaldirector der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters, Wolf Adolph August von Lüttichau, er wünsche die Bildung eines „Comité", welches (bzw. hier mit französischem Genus: welcher) sich der Angelegenheit annehme, sowie von diesem eine Rücksprache mit der Familie von Weber auf der Grundlage des Gesandtschaftsberichts (Akte 5/**T**).

Der Comité sandte sein Mitglied, den Buchhändler Christoph Arnold, zu einer Beratung, die am 13. Mai 1841 in Lüttichaus Wohnung stattfand und an welcher des weiteren „Herr Advocat Schäfer[4], als Bevollmächtigter der verw. Frau Kapellmeister von Weber", und Karl Theodor Winkler, „als

[4] Identisch mit dem Redakteur der *Sächsischen Vaterlands-Blätter*.

Vormund der von Weberschen hinterlassenen beiden Söhne“, teilnahmen. Winkler fertigte ein Protokoll davon an (Akte 6/**T**), aus welchem die sehr unterschiedlichen Ansichten der drei Herren hervorgehen. Der Generaldirector selbst gab, als Hofbeamter, keine persönliche Meinung ab; von ihm sind nur das Gespräch moderierende Äußerungen protokolliert.

Aufgrund der Berichterstattung von Lüttichaus (Akte 7) und des Protokolls entschied der König sich mit Schreiben vom 30. September 1841 dafür, die Weberschen Überreste in London zu belassen und mit einem Denkmal zu schmücken, außerdem ein Denkmal für Weber in Dresden errichten zu lassen sowie, „wenn es die Mittel gestatten, dessen Andenken auch durch Gründung eines wohlthätigen Instituts“ zu ehren. Einen Grundstock für den dazu nötigen Fonds sollten die Einnahmen der 100. Dresdner *Freischütz*-Vorstellung bilden (Akte 8, Zitat ebendort Bl. 29v).

Der Comité scheint, vor allem wegen des nach Amerika gereisten und keine klare Meinung hinterlassen habenden Advocaten Schäfer, seine Aktivitäten ruhen gelassen zu haben. Nach Jahresfrist aber meldete Lüttichau sich beim König und sprach die Probleme an, die die Verwendung der Einnahmen aus der 100. Vorstellung des *Freischütz* im Kgl. Theater am 24. August 1842 aufwürfen. Hinter anderen großen Bühnen wie Wien und Berlin, die den Autoren des *Freischütz* bzw. deren Erben anlässlich der 100. Vorstellung eine Wiederholung des ersten Honorars gezahlt hätten, dürfe Dresden nicht zurückstehen (Akte 9/**T**). König Friedrich August II. beschloss daraufhin ebenfalls entsprechende Zahlungen an Webers Hinterbliebene sowie an Friedrich Kind, beließ die Einnahmen von der 100. Dresdner *Freischütz*-Vorstellung jedoch ungekürzt dem Denkmals-Fonds (Akte 10/**T**).

Im Frühjahr 1844 endlich meldete sich der Ausschuss der Weber-Stiftung mit der neuen Idee, Webers Gebeine doch nach Dresden holen und auf dem katholischen Friedhof bestatten zu wollen. Alles Erforderliche werde er, der Ausschuss, übernehmen und der älteste Sohn Webers (Max) voraussichtlich den Sarg begleiten, wie denn das gesamte Vorhaben als vorwiegend interne Familienangelegenheit behandelt werden solle. Dagegen nun hatte der König nichts einzuwenden (Akten 11/**T**, 12, 13/**T,** 14). Wie bekannt, ereigneten sich die Überführung und die Beisetzung (15. Dezember) noch im Jahre 1844, und die Weber-Begräbnisstätte ist bis heute erhalten.

Ab 1845 konzentrierte die Weber-Stiftung ihre Anstrengungen auf ihr zweites Anliegen: die Errichtung eines Denkmals für Weber, sich darauf beziehend, dass man die Familiengruft auf dem Dresdner Katholischen Friedhof bewusst schlicht gestaltet habe und somit die auch königlicherseits vorlie-

gende Maßgabe, Weber durch ein Denkmal zu würdigen, noch unerfüllt sei. Der König, 1845 um Bewilligung eines bestimmten Standorts gebeten (Akte 15/**T**), gab sein Einverständnis (Akten 16/**T** und 17). Nun folgten Bemühungen des Ausschusses bzw. Comité um den Erhalt weiterer Geldspenden, worüber unter anderem 1851 in Gestalt eines gedruckten „Zweiten Berichts“[5] informiert wurde (Akte 18).

Die Einkünfte tröpfelten aber wohl spärlich. Das nächste Aktenstück datiert erst von 1858. In der Zwischenzeit war König Friedrich August II. tödlich verunglückt, und sein jüngerer Bruder Johann hatte 1854 den Königsthron bestiegen. Gleich Friedrich August galt er als sehr musikliebend, doch war er auf den Gebieten der Politik und des Rechts angestrengt tätig, dazu privat mit seinen Dante-Forschungen beschäftigt und gab daher dem Weber-Comité keine Impulse. Einen solchen stellte 1858 die Spende von 50 Golddukaten seitens des Kaisers Franz Joseph I. von Österreich dar (Akten 19–21). Nun meldete die Kgl. Kapelle über ihren Generaldirector (noch immer im Amt: von Lüttichau) ihren Wunsch an, durch ein Benefizkonzert oder eine dergleichen Opernvorstellung einen finanziellen Beitrag zu leisten. Zunächst sollte ein Konzert unter Mitwirkung Franz Liszts stattfinden, der jedoch plötzlich ablehnte, mit der Kapelle zusammenzuwirken (steckte dahinter ein Ressentiment seines exilierten Freundes Richard Wagner?) (Akten 22, 23, 24/**T**, 25). Wenige Monate später ergab sich eine Ausweichlösung durch einen neuen Konzertsolisten in Gestalt des damals sehr geschätzten böhmischen Pianisten Alexander Dreyschock (1818–1869), mit welchem eine „Große Musikaufführung“ im Kgl. Theater am 5. Mai 1859 anberaumt wurde (Akten 26/**T**, 27/**T**).

*

Die königliche Genehmigung für dieses Konzert (Akte 27) bildet das letzte Aktenstück in der hier besprochenen Sammlung. Der Fortgang der Dinge ist bekannt: 1860 wurde das von Ernst Rietschel geschaffene schöne Weber-Standbild in Dresden eingeweiht. Es ist anzunehmen, dass der erste Standort sich dort befand, wo der Weber-Ausschuss ihn beantragt hatte (Akte 15/**T**): im nördlichen Teil der Gartenanlagen hinter dem ersten Semper-Bau. Im Vergleich der Angaben aus Akte 15 mit Dresdner Stadtplänen der Jahre 1849[6], 1928[7] und der Gegenwart sowie mit der Lageplanzeichnung der

[5] Ein „erster Bericht“ ist im hier referierten Aktenband nicht enthalten.

[6] Befindet sich als Anlage in Fritz Löffler, *Das alte Dresden*, Dresden 1955.

[7] Als Reprint s. d. (nach 1989) erschienen.

Theaterbauten in der Umgebung des Zwingers, die bei Hans Schnoor zu finden ist[8], ergibt sich als sehr wahrscheinlich, dass Rietschels Statue zunächst etwa dort stand, wo auf der Elbseite des heutigen Opernhauses hinter einer Schranke die Zufahrt zum betriebseigenen Parkplatz der Oper sich befindet. Diese Stelle wäre zu identifizieren mit dem Anlagen-Oval auf dem Stadtplan von 1849, welches zu dem in Akte 15 beschriebenen „Halbkreis" passen könnte, und erlaubte außerdem, wenn die Vorderseite des Standbildes zum heutigen Theaterplatz gerichtet gewesen wäre, den in Akte 15 erwähnten Blick zu jenem „Schauspielhause", „wo Carl Maria von Weber eine Reihe von Jahren so thätig wirkte" (Bl. 17r), das heißt zu dem ehemaligen Morettischen Theater, das zwischen 1764 und 1841 als „Kleines kurfürstliches" bzw. „Königliches Theater" diente und dem Neubau des ersten Semper-Theaters weichen musste[9].

Es kann freilich sein, dass der ursprünglich ausgewählte Standort für die Statue vor deren Aufstellung doch noch etwas in südwestlicher Richtung verschoben wurde: Ein Grundrissplan im Dresdner Amt für Denkmalpflege, angefertigt nach dem Brand des ersten Semper-Theaters, zeigt das Denkmal genau in der Längsachse hinter diesem Theater[10].

Wie auch immer: Dieser Standort musste aufgegeben werden, als nach dem Brand des ersten Semper-Baus (1869) der zweite, gegenüber dem ersten nach rückwärts verschobene, errichtet wurde. Vermutlich kam das Denkmal bereits damals an seine heutige Stelle zwischen Zwinger und „Semperoper"[11].

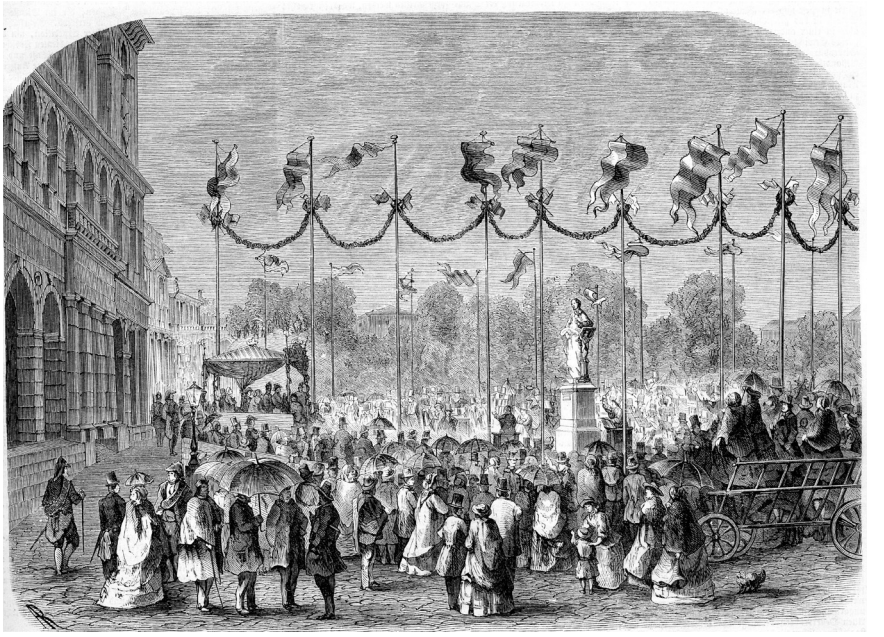
*

[8] Hans Schnoor, *400 Jahre deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 224.

[9] Alle drei Theater – den zweiten Semper-Bau mitgerechnet – standen bzw. stehen mit der Längsachse parallel zum Elbufer, die Bühne jeweils nordwestlich, der Zuschauerraum südöstlich angeordnet. Südwestliche Außenmauer des Moretti- und nordöstliche Mauer des ersten Semper-Baus berührten einander fast; an der genannten Mauer des letzteren entlang konnte man vom Weber-Standbild aus also den Platz sehen, auf welchem sich der Vorgängerbau befunden hat. Auch heute ist diese Fläche – vor dem „Italienischen Dörfchen" gelegen – frei und wird von Zeit zu Zeit als Parkplatz genutzt.

[10] Für diese Auskunft danke ich der Dresdner Architekturhistorikerin Frau Dr. Heidrun Laudel sehr herzlich. Ihrer Angabe entspricht zudem die bildliche Darstellung der Einweihungsfeier (nach einer Zeichnung von August Reinhardt) in: *Das Weber-Denkmal zu Dresden*, in: *Illustrirte Zeitung*, Leipzig, Bd. 35, Nr. 904 (27. Oktober 1860), S. 277f., siehe auch die Abb. auf S. 32. Diesen wichtigen Hinweis verdanke ich Frank Ziegler.

[11] Laut Mitteilung von Heidrun Laudel weist ein Dresdner Stadtplan von 1898 ihn ebenfalls dort aus.



Enthüllung des Dresdner Weber-Denkmals am 11. Oktober 1860, Holzstich nach einer Zeichnung von August Reinhardt

Nachfolgend verdienen die Mitglieder der „Comités“ oder „Ausschüsse“ sowie der Generaldirector von Lüttichau noch einige Aufmerksamkeit. Zu den Initiatoren gehörte der Rechtsanwalt (Advocat) Adolph Schäfer, Redakteur der *Sächsischen Vaterlands-Blätter*. Bei der Beratung am 13. Mai 1841 über Webers endgültigen Verbleib fungierte er als Vertreter des „Comité für Webers Denkmal“ (Akte 6). Christoph Arnold (1763–1847), bedeutender Verleger, Buch- und Kunsthändler in Dresden, stimmte gegen eine Überführung nach Dresden und zugleich für die Errichtung von Denkmälern in London und in Dresden – eine Meinung, die auch der sächsische König vertrat (Akte 8).

Die erste Zusammenstellung aller Mitglieder des „Ausschusses der Weberstiftung“ (Akte 12) ist undatiert, aber gleich den sie umgebenden Akten in das Jahr 1844 einzuordnen. Hier werden benannt:

1. Herr Musiklehrer Brauer.
2. “ Rechtsanwalt Theodor Flemming.
3. “ Hofschauspieler Heyne.
4. “ Banquier Lötze.

5. “ Professor Dr. Löwe.
6. “ Director Dr. Schulz.
7. “ Capellmeister Wagner[12].

Ferdinand Heine (1799–1872)[13] ist vor allem als Dresdner Freund Richard Wagners bekannt. Doch war der gebürtige Dresdner bereits Mitglied von Webers Deutscher Oper. Später wirkte er wohl vorwiegend als Kostümzeichner, in welcher Eigenschaft er auch für zwei Jahre (1850–1852) in Berlin tätig war.

Auf den Akademiker Dr. Maximilian Leopold Löwe ist Richard Wagner nicht gut zu sprechen; in *Mein Leben*[14] beschreibt er ihn abfällig als „wunderlich ehrgeizig“ (war er, Wagner, das nicht auch?). Einen weiteren Berührungspunkt hatten beide Männer durch die Dresdner Liedertafel, deren Mitglied Löwe war, als Wagner die Leitung übernahm (Wagner hält es in *Mein Leben* immerhin für notwendig, seine musikalische Überlegenheit über Löwe mit der Komposition des *Liebesmahls der Apostel* zu begründen, welches 1843 für das Allgemeine deutsche Männergesangsfest in Dresden entstand und uraufgeführt wurde).

Zu den weiteren Mitgliedern des Weber-Stiftungs-Ausschusses äußerte sich Wagner in *Mein Leben* hingegen gar nicht. Friedrich Wilhelm Brauer (gest. 20. September 1870) war der Musiklehrer der Weber-Söhne Max Maria und Alexander, zudem Patenonkel der ältesten Enkelin Maria Karoline von Weber (spätere von Wildenbruch, 1847–1920). Er verkehrte, ebenso wie Richard Wagner, im Haus der Familie von Weber. Während Caroline von Weber allerdings Wagner gegenüber eine gewisse Distanz wahrte[15], zeich-

[12] Angaben aus dem *Dresdner Adress-Handbuch auf das Jahr 1844*: 1. „Brauer, Friedr. Wilh., Musiklehrer, Kl. Plaue[nsche] G. 16, 2 Tr.“; 2. „Flemming, Theodor, Adv. u. Gerichtsdir. der v. Sahrschen Gerichte zu Zscheckwitz mit Quohren und Kautzsch, Nst. Klosterg. 8 pt.“; 3. „Heine, Frdr. [sic], Hofschausp. u. Costumier, Viehw. 2 1 Tr.“; 4. „Lötze, Carl Ed., Kfm., Marienstr. 22 1 Tr., Gew. Moritzstr. 23“ [gemeint? Alternative auch in Jg. 1845 nicht vorh.]; 5. „Löwe, Max. L., Prof. der Philosophie u. Vorbereit. Wissenschaft bei d. chir. med. Academie, auch Lehrer b. d. techn. Bild.Anstalt, am See 22 1 Tr.“; 6. „Schulz, Heinr. Wilh., D. phil., Director bei der Antiken- und Münzsammlung, Augustusstr. 6 3 Tr.; 7. „Wagner, Richardt, Kapellmeister, Ostraallee 6“; vgl. S. 27, 61, 99, 166, 167, 258, 297.

[13] Vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 2: *Die Solisten*. Dresden 2004, S. 146.

[14] Richard Wagner, *Mein Leben*, Jubiläumsausgabe mit Vor- und Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963; darin S. 305f.

[15] Vgl. Eveline Bartlitz, *„Wie liebt ich dich! – Du warst mein höchstes Gut“. In memoriam Caroline von Weber, geb. Brandt*, in: *Weberiana* 12 (2002), S. 26–28. 1844 bezeichnete sie

nete sie Brauer mit ihrem besonderen Vertrauen aus und beschenkte ihn mit mehreren Autographen Carl Maria von Webers: der *Missa sancta* Nr. 1 Es-Dur, der 4. Klaviersonate e-Moll sowie einem gedruckten Klavierauszug der *Euryanthe* mit Eintragungen des Komponisten[16]. Dr. Heinrich Wilhelm Schulz (1808–1855), Leiter der kgl. Antiken- wie der Münz-Sammlung, war ein renommierter Gelehrter und suchte möglicherweise den näheren Kontakt zu Wagner nicht.

Über seinen Anteil an der Ausgestaltung der feierlichen Überführung des Weberschen Sarges vom Elbschiff auf den Katholischen Friedhof am 14. Dezember und der tags darauf folgenden Beerdigung hat Wagner ausführlich geschrieben[17], natürlich nicht, ohne den Dresdner Hof und diesem nahestehende Personen zu verunglimpfen und seine eigenen Meriten hervorzuheben[18]. Ja, er geht so weit, sowohl dem Generaldirector von Lüttichau als auch dem König zu unterstellen, an der Heimholung Webers keinerlei Interesse gehabt zu haben – was die hier besprochenen Akten deutlich widerlegen.

Noch ein Mitglieder-Verzeichnis des Weber-Comité ist überliefert, und zwar am Schluss des gedruckten „Zweiten Berichts" von 1851 über die Bemühungen um das Denkmal (als dessen Schöpfer bereits Ernst Rietschel genannt wird). Der Comité besteht nun aus den Herren Schulz (Vorsitzender), Brauer, Flemming (Schriftführer), Heine („K. Pr[eußischer]. Costumier"), Lötze, Löwe, zu denen neu hinzugekommen sind:

Giacomo Meyerbeer, K. Pr. General-Musikdirector.
C. G. Reissiger, K. S. Kapellmeister.
J. Schnorr von Carolsfeld, K. S. Galerie-Director und Professor.

Mittels handschriftlicher Korrektur ist der erste Name ersetzt worden: „jetzt Dr. Hettner, Director," [weiter, wie bisher gedruckt: „Vorsitzender des Comité"], und nach den Angaben zu Meyerbeer steht als Bleistiftnachtrag „Ehrenmitglied".

Damit waren vier bedeutende Persönlichkeiten gewonnen worden, darunter Carl Gottlieb Reissiger, dessen früheres Fernbleiben womög-

Wagner als „bedeutend dünkelvoll" und konstatierte: „Seinen [sic] Charakter trau ich nicht recht, ich glaube er versteht es den Leuten recht schön Comödie vor zu spielen." (ebd., S. 28).

16 Für sämtliche Informationen zu F. W. Brauer danke ich Frank Ziegler sehr herzlich.

17 *Mein Leben* (wie Anm. 14), S. 349–353.

18 Die kleinen Kompositionen (teils auf Webersche Motive), die Wagner für den 14. und 15. Dezember verfasste, sind u. a. in einem Wagner gewidmeten Sonderkonzert der Sächsischen Staatskapelle 2013 wiederaufgeführt worden.

lich mit Wagner zu tun hatte. Reissiger ist ja nicht nur nachweislich ein Verehrer Webers gewesen, sondern auch dessen unmittelbarer Amtsnachfolger als einer der beiden Dresdner Hofkapellmeister[19]. Im Weber-Comité ersetzte er den 1849 aus Dresden geflohenen Richard Wagner.

Sieht man auf die zuletzt dazugestoßenen Comité-Mitglieder, Giacomo Meyerbeer (1791–1864) als damalige Berühmtheit, dessen wichtige Bühnenwerke in Dresden mit vollem Beifall des Autors auf die Bühne kamen, auf den Maler Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) als weitere prominente Künstlerpersönlichkeit und schließlich auf Dr. Hermann Hettner (1821–1882), der dem früh verstorbenen Schulz im Beruf und zugleich im Ehrenamt nachfolgte und sich als Literatur- wie als Kunsthistoriker einen weithin klangvollen Namen erworben hat, so ist zu konstatieren, dass sich sehr würdige Sachwalter um die Ehrung Carl Maria von Webers in Dresden bemühten.

*

Ein letzter Blick gelte Wolf Adolph August von Lüttichau (1786–1863), dem „Wirklichen Geheimen Rath und General-Director der Kgl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters“, der sein Amt von 1824 bis 1862, also 38 Jahre lang und somit länger als alle seine Vorgänger und Nachfolger, versah. Aus den umfangreichen Aktenbeständen des Sächsischen Hauptstaatsarchivs zur Geschichte von Hofkapelle und Hoftheater geht hervor, wie engagiert und erfolgreich Lüttichau gewirkt hat. Er erlebte anfangs noch Carl Maria von Weber, und als er den Dienst aufgab, lag die aufregende Zeit mit dem Kapellmeister Wagner hinter ihm, war das große, vielbewunderte erste Sempersche Hoftheater gebaut, florierten Oper und Schauspiel dank vieler namhafter Mitglieder und bewahrte sich die Kgl. musikalische Kapelle ungebrochen ihren Rang als führendes deutsches Orchester. Wie schwer dieser allgemeine Hochstand zu halten war, dürfte allein aus den beiden Tatsachen ablesbar sein, dass das Königreich Sachsen auf dem Wiener Kongress 1815 mehr als die Hälfte seines angestammten Territoriums an Preußen verloren hatte und dass 1831, anlässlich der Errichtung der konstitutionellen Monarchie in Sachsen, die gesamten Unterhaltungskosten für Kapelle und Theater auf die Zivilliste des Königs übergegangen waren. Bei dieser Regelung ist es bis zur Abdankung der Könige 1918 geblieben. Es gehörten ständiger Wille und ausführende Energie dazu, angesichts alles dessen das gewünschte künstlerische Niveau zu verteidigen. Die sächsischen Könige, denen daran

[19] Wagner folgte auf Francesco Morlacchi (†1841).

sehr gelegen war, bedurften jeweils eines sehr fähigen Mannes, der stets die Balance zu halten vermochte zwischen (berechtigten) materiellen Ansprüchen der Musiker und Theaterleute einerseits und den finanziellen Möglichkeiten des Hofes andererseits.

An anderer Stelle hat die Verfasserin bereits die Rolle Lüttichaus zu beleuchten versucht, die dieser de facto gespielt hat, die aber vor allem durch Richard Wagners diffamierende Gegendarstellungen dem allgemeinen Bewusstsein so sehr entgingen, dass nicht einmal die großen allgemeinen und biografischen Lexika einen Artikel zu Lüttichau aufzunehmen für nötig hielten[20].

Schon den wenigen in der vorliegenden Studie referierten Texten lässt sich entnehmen, dass Lüttichau ein sehr korrekter Beamter gewesen ist – dies allerdings als Voraussetzung dafür, auch dann zum Ziel zu gelangen, wenn die königliche Einwilligung nicht auf direktem Wege zu erwarten war. Wie engagiert Lüttichau auch in den mit Webers Heimholung und dem Weber-Denkmal verbundenen Aktivitäten handelte, mag das folgende Zitat andeuten, das einem internen ministeriellen Schreiben entstammt (Akte 4):

> „Das unterzeichnete Ministerium [der auswärtigen Angelegenheiten] ermangelt nicht[,] diesen Bericht [aus London] beifolgend in Abschrift an das [Ministerium] des Königlichen Hauses gelangen zu lassen, und stellt zugleich Wohldemselben ganz ergebenst anheim, den Königl. General-Director der musikalischen Kapelle und des Hoftheaters, wirklichen geheimen Rath, Herrn von Lüttichau, der dem in der Beilage behandelten Gegenstande ein besonderes Interesse schenkt, von dem Inhalte derselben in Kenntniß zu setzen."

Und so sei auch dem, durch Wagners Häme zu Unrecht gescholtenen, letzten Vorgesetzten Webers hier ein kleines Andenken gewidmet als einem der Mitbeförderer der Unternehmungen, die zur Heimholung des Meisters nach Dresden und zur Errichtung des schönen Denkmals für ihn geführt haben.

*

[20] Ortrun Landmann, *Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle*, in: *Wagner in Dresden – Wagner und Dresden. Bericht von dem musikwissenschaftlichen Symposion Dresden, 24. bis 27. Januar 2013* (erscheint 2014 im Verlag Olms).

Gesamtinhalt des Aktenbandes Loc. 50,3F in *D-Dla*, Bestand 10711 (Ministerium des Kgl. Hauses) in chronologischer Reihenfolge der Schriftstücke (**T** = siehe Textanhang)

1. Nummern 46, 52, 56 und 64 von Jg. 1 der von Adolph Schäfer in Dresden hg. *Sächsischen Vaterlands-Blätter*, 16. Februar, 2., 11. und 30. März 1841 (Bl. 54–61)
2. Schreiben Adolph Schäfers an König Friedrich August II. von Sachsen, 30. März 1841 (Bl. 48–53)
3. Abschrift des sächs. Gesandtschaftsberichtes aus London vom 2. April 1841 (Bl. 44–47/**T**)
4. Begleitschreiben des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten an das Ministerium des Kgl. Hauses zur Abschrift des Gesandtschaftsberichts (Bl. 43)
5. Schreiben des Königs Friedrich August II. an Generaldirector von Lüttichau vom 22. April 1841 mit der Anordnung einer Beratung zu den mit Webers Grab zusammenhängenden Fragen (Bl. 41f./**T**)
6. Abschrift des Protokolls dieser Beratung, die am 13. Mai 1841 in Lüttichaus Wohnung stattfand; Protokollant: K. Th. Winkler (Bl. 35–40/**T**)
7. Bericht Lüttichaus an den König zu der Beratung vom 13. Mai 1841 und zur Übersendung des Protokolls, 26. August 1841 (Bl. 31–34)
8. Kgl. Entschließungen hierzu vom 30. September 1841 (Bl. 29f.)
9. Lüttichau an den König mit Bericht über die Einnahmen von der 100. *Freischütz*-Vorstellung im Kgl. Theater am 24. August 1841 und über die im Blick auf deren Verwendung entstandenen Probleme, 15. September 1842 (Bl. 26–28/**T**) [nach Bl. 29 ein leeres, ungezähltes Bl.]
10. Schreiben des Königs an Lüttichau vom 29. September 1842 bezüglich der Verwendung der Einnahmen von der 100. Vorstellung des *Freischütz* im Kgl. Theater zugunsten eines Denkmals für Weber in London oder Dresden (Bl. 25/**T**)
11. Der Ausschuss der Weberstiftung an den König wegen Genehmigung der Überführung des Sargs, 20. Mai 1844 [vermutlich nachträgliche, inhaltlich erweiterte Version eines spätestens auf den 10. Mai 1844 zu datierenden Originals] (Bl. 21–23/**T**) [Bl. 24 = leer]
12. Mitgliederverzeichnis des Ausschusses der Weberstiftung (Bl. 20)
13. Kgl. Genehmigung für die Überführung des Sargs nach Dresden, 11. Mai 1844 (Bl. 19/**T**)

14. Entsprechende Mitteilung an den Ausschuss der Weberstiftung, 21. Mai 1844 (Bl. 18)
15. Der Ausschuss an den König wegen Errichtung eines Standbildes, 2. Mai 1845 (Bl. 16f./**T**)
16. Kgl. Zustimmung vorbehaltlich der Zustimmung des Finanzministeriums, 15. Mai 1845 (Bl. 15/**T**)
17. Kgl. Schreiben an das Finanzministerium mit Wunsch nach Zustimmung, 15. Mai 1845 (Bl. 14)
18. „Zweiter Bericht" des Comité mit Aufruf zu weiteren Spenden für das Weber-Denkmal (Druck Dresden: E. H. R. Roempler, 1851), 1 Bl. 8° (Bl. 13)
19. Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten an Ministerium des Kgl. Hauses mit Übergabe von 50 Golddukaten des Kaisers von Österreich als Spende für das Weber-Denkmal, 3. März 1858 (Bl. 12)
20. Ministerium des Kgl. Hauses an den Weber-Ausschuss mit Überreichung der Dukaten, 9. März 1858 (Bl. 11)
21. Ministerium des Kgl. Hauses an das Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten mit Quittungen der Ausschussmitglieder über die empfangenen Dukaten des österreichischen Kaisers, 17. März 1858 (Bl. 10)
22. Lüttichau an den König Johann wegen Genehmigung eines Benefizkonzerts der Kapelle und Franz Liszts zugunsten des Denkmals, 6. November 1858 (Bl. 8f.)
23. Genehmigung des Konzerts durch König Johann, 18. November 1858 (Bl. 7)
24. Lüttichau an Ministerium des Kgl. Hauses wegen einer Benefiz-Opernvorstellung anstelle des von Liszt abgesagten Konzerts, 4. Januar 1859 (Bl. 5f./**T**)
25. Ministerium des Kgl. Hauses an Lüttichau: vorerst keine Neuentscheidung (Bl. 4)
26. Lüttichau beantragt „große Musikaufführung" am 5. Mai 1859 im Kgl. Theater und deren Einnahmen für den Fonds zugunsten des Weber-Denkmals, 6. April 1859 (Bl. 2f./**T**)
27. König Johann an Lüttichau am 28. April 1859: Genehmigung des Antrags (Bl. 1/**T**)

Anhang: Wörtliche Wiedergabe einiger Texte aus der Akte 10711/ Loc. 50,3F in *D-Dla*

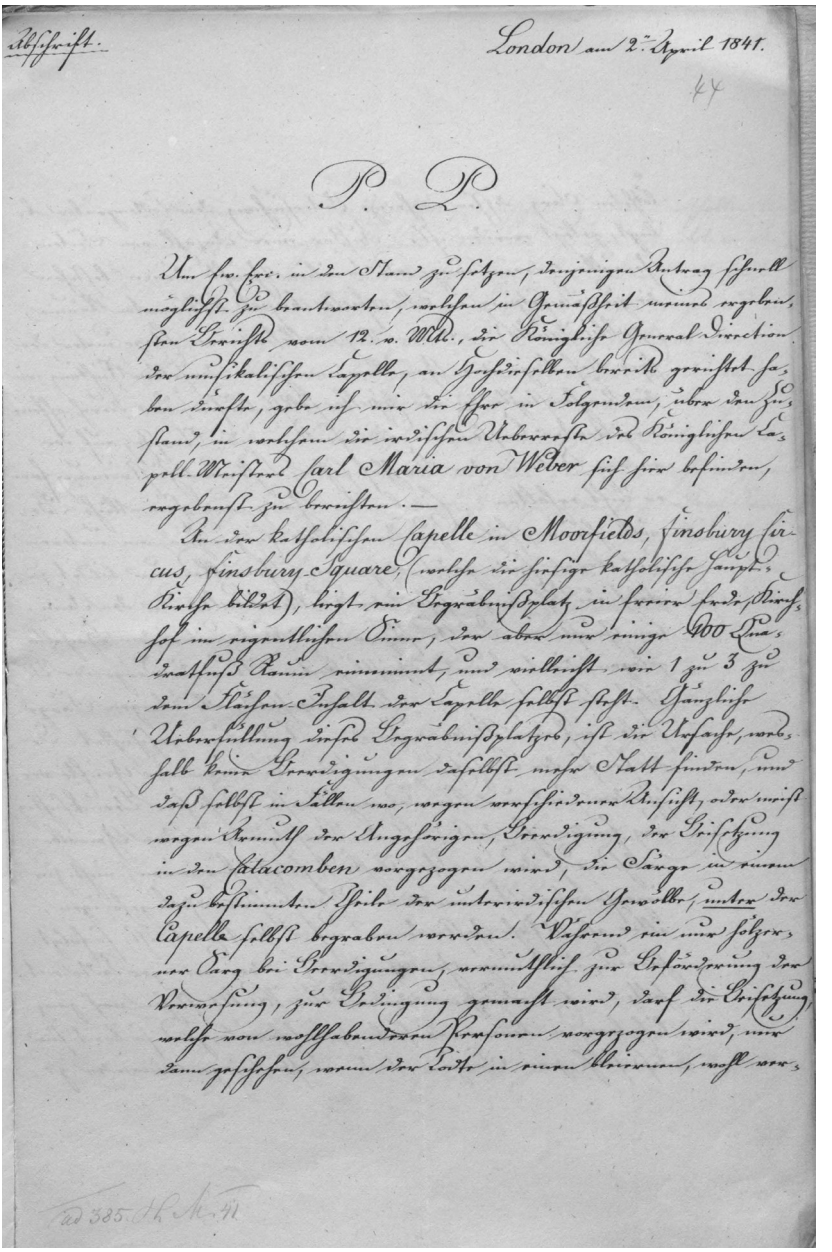
Akte 3: Gesandtschaftsbericht aus London an den sächsischen Minister der auswärtigen Angelegenheiten. Kanzlistenschrift[21]

[Bl. 44r:] Abschrift. London am 2.n April 1841.
P. P.

Um Ew. Exc. in den Stand zu setzen, denjenigen Antrag schnell möglichst zu beantworten, welchen in Gemäßheit meines ergebensten Berichts vom 12. v. Mts, die Königliche General Direction der musikalischen Capelle, an Hochdieselben bereits gerichtet haben dürfte, gebe ich mir die Ehre in Folgendem, über den Zustand, in welchem die irdischen Ueberreste des Königlichen Capell-Meisters Carl Maria von Weber sich hier befinden, ergebenst zu berichten. –

An der katholischen Capelle in Moorfields, Finsbury Circus, Finsbury Square, (welche die hiesige katholische Haupt-Kirche bildet), liegt ein Begräbnißplatz in freier Erde, Kirchhof im eigentlichen Sinne, der aber nur einige 100 Quadratfuß Raum einnimmt, und vielleicht wie 1 zu 3 zu dem Flächen-Inhalt der Capelle selbst steht. Gänzliche Ueberfüllung dieses Begräbnißplatzes, ist die Ursache, weshalb keine Beerdigungen daselbst mehr Statt finden, und daß selbst in Fällen wo, wegen verschiedener Ansicht, oder meist wegen Armuth der Angehörigen, Beerdigung, der Beisetzung in den Catacomben vorgezogen wird, die Särge in einem dazu bestimmten Theile der unterirdischen Gewölbe, unter der Capelle selbst begraben werden. Während ein nur hölzerner Sarg bei Beerdigungen, vermuthlich zur Beförderung der Verwesung, zur Bedingung gemacht wird, darf die Beisetzung, welche von wohlhabenden Personen vorgezogen wird, nur dann geschehen, wenn der Todte in einen bleiernen, wohl ver-[Bl. 44v:]lötheten Sarg, dessen vorherige Untersuchung dem Todtengräber obliegt, gelegt worden ist. Außer einer Anzahl von Seiten-Gewölben, deren einige als Familien Grüfte dienen, bestehen die zur Beisetzung in Moorfields chapel bestimmten Räume, (public Vaults) in 8 oder 10 parallelen, eine Etage unter der Erde tief, liegenden Gewölben, welche in derselben Richtung wie die Kirchenstühle in der Capelle selbst, laufen, und durch offene, vergitterte Fenster, die einer-

[21] Vorbemerkung: Auch dieser Text wird vorlagengetreu wiedergegeben einschließlich der konfusen Interpunktion (von der nicht gesagt werden kann, ob sie dem Originalschreiben entspricht oder auf das Konto des abschreibenden Kanzlisten kommt).



Beginn der Abschrift des sächsischen Gesandtschaftsberichtes aus London vom 2. April 1841 (Akte 3)

seits in die Straße, auf der andern Seite in den Kirchhof sehen, Licht und Zuströmung freier Luft erhalten. Ein breiter Gang, um sämmtliche Gewölbe herum, führt zu den beiden Eingängen, am unteren und oberen Ende jedes einzelnen Gewölbes, und bildet zugleich, die Scheide zwischen den Public Vaults und den Familien-Grüften. Das Gruftgewölbe No: 1., unter dem Hochaltar gelegen, dient für die Geistlichkeit. Nur die Särge der Bischöfe sind in steinerne Nichen gestellt, alle übrigen Särge stehen auf dem Boden ruhend, in Reihen, und geschichtet. Da die Preise der Beisetzung, nach den Nummern der Grüfte verschieden sind, und Standesverhältnißе auch hier Berücksichtigung finden, so daß z. B. die Beisetzung in dem Gewölbe, welches auf das der Geistlichkeit folgt, für einen, nicht zur eingepfarrten Gemeinde von Moorfieldschapel gehörigen, älter als 10 Jahr Gestorbenen, auf £ 20 taxirt ist, so folgt hieraus, daß einige Gewölbe mehr, andere weniger Todte enthalten. Ein oder zwei der Public Vaults stehen noch gänzlich leer, in keinem derselben, welche übrigens so breit sind, daß solche zwei Särge mit den Füßen gegen einander ge-[Bl. 45r:]richtet, und einen breiten Gang zwischen denselben enthalten können, scheint mehr als eine Seite des Ganges bis jetzt in Anspruch genommen worden zu seyn, und wiewohl die Höhe des Gewölbes, 8 Schichten Särge enthalten dürfte, so hat nur in einigen dieser Gewölbe, und dies ist namentlich mit dem Raume N.° 5 der Fall, in welchem die Ueberreste des vorm. Capell Meisters von Weber stehen (und wo die Berechtigung zur Beisetzung £ 6. 10 sh. kostet,) die Anzahl der über und auf einander gestellten, an die nächsten Nachbarn dicht angerückten Särge, bisher eine dreifache Reihe erreicht. Der Sarg des Capell-Meisters v. Weber, steht in dem, dem Haupteingange zur Linken, nächstfolgendem[!] Gewölbe, ungefähr in der Mitte der 2ten Reihe, und da dessen Ober- Unter- und Seitenflächen sonach, mit Ausnahme der kleineren, am Fuße des Sarges dem Gange zugekehrten verticalen Fläche, – hier wo alle Särge einerlei flache Gestalt und Dimension haben, – von andern Särgen bedeckt sind, ist solcher, ohne Störung der andern Särge, dem Forscher nur, durch eine kleine, von einem Mr. Grattann, an besagten Fuß, 1840, angeschlagene kleine Metallplatte kenntlich. Letztere nehmlich, enthält folgende Inschrift:

> „C. M. von Weber | ob: June 5. 1826. | Vixi, scripsi, dixi. | This humble Inscription was affixed as a tribute of respect | to the genius of this great Composer. Jan. 1840. by H. W. Grattann."

[Bl. 45v:] Die Einrichtung der Grüfte und der Beisetzung in Moorfieldschapel ist übrigens der, in den andern Kirchen aller Confeßionen in London selbst,

ganz gleich, so wie ebenfalls der Umstand eines überfüllten kleinen Kirchhofs. Erst seit wenig Jahren, sind in den Umgebungen der Stadt, Gottes Aecker, und zwar wie jedes größere hiesige Unternehmen, durch Compagnien und auf Actien, angelegt worden. Auch in diesen, giebt es Catacomben, welcher Umstand den Angehörigen der Verstorbenen, die Wahl zwischen Beisetzung und gewöhnlicher Beerdigung frei stellt. Diese größeren im Freien gelegenen Gottes Aecker, werden jetzt von allen Seiten vorzugsweise benutzt, und so kommt es demnach daß, wiewohl die in Moorfieldschapel eingepfarrte katholische Gemeinde, 30000 Seelen beträgt – in London selbst, sollen 100,000 Katholiken seyn – im Verhältniß, nur sehr wenig Begräbnisse und Beisetzungen daselbst Statt finden, und eine Anfüllung der Räume, unter genannter Kirche, wohl noch zwei volle Jahrhunderte erfordern dürfte. Abgesehen davon, daß in den neuen großen Cemeteries außerhalb der Stadt, stets eine besondere Abtheilung des Flächenraums für Katholiken und andre, von der Staats Religion dissidirende, offen gelassen wird, hat die katholische Gemeinde übrigens noch einen kleinen eigenen Gottes Acker in London selbst.

Aus dem Gesagten, welches auf eigne Anschauung, und auf die mir von dem Minister Apostolicus der Moorfields-Capelle mitgetheilten Angaben begründet ist, wollen Ew & geneigtest beurtheilen, welche Glaubwürdigkeit, die Berichte [Bl. 46r:] der Reisenden verdienen, welche von Ueberfüllung und der Gefahr der Räumung der Catacomben unter Moorfields Chapel gesprochen. Es geht ferner hieraus hervor, daß die Art der Bestattung der irdischen Hülle Carl Maria von Webers, von der zur Zeit des Todes desselben, in der Mehrzahl der Fälle, bei wohlhabenderen oder ausgezeichneteren Mitgliedern der hiesigen katholischen Gemeinde üblichen Bestattungsweise, keineswegs verschieden war. Die Rücksicht endlich, auf die Möglichkeit einer späteren Zurückwünschung der irdischen Ueberreste nach Deutschland, dürfte sich den, sich der Bestattung 1826, unterziehenden Personen demnach weniger stark aufgedrungen haben, als dies demjenigen Theile des deutschen Publicums erscheinen dürfte, welchem unbekannt ist, daß Beisetzung früher, die hier gewöhnliche Bestattungsweise in den höhern Classen war, und daß ein bleierner Sarg, die unerläßliche Bedingung der Zulaßung eines Todten zu den Catacomben ist.

Allerdings aber, wird durch die im Jahre 1826 bei Bestattung Webers beobachteten, durchaus nicht außergewöhnlichen Maaßregeln, die Möglichkeit sehr anschaulich, die Ueberreste des großen Tonkünstlers – sollte hierauf wirklich bestanden werden, – nach Deutschland zurückzuführen, und ich

habe bereits die Versicherung erhalten, daß von Seiten der geistlichen Behörde gedachter Capelle, der Entfernung des bewußten Sarges, zum Behuf anderweiter Bestattung, sey es in Deutschland, oder hier, kein Hinderniß entgegengesetzt werden solle. Nun ist, für den Fall eines Trans-[Bl. 46v:]portes nach Deutschland, der Kostenpunkt auch, in sofern, einer besondern Beobachtung werth, als bei dem bestehenden Vorurtheil, gegen Einschiffung eines todten Körpers, der Widerwille und Aberglaube aller Capitains und Seeleute, nur durch bedeutende Zahlung aufgewogen werden kann, während es, unter den bewußten Umständen, mit der, dem Todten zu zollenden Ehre wenig in Einklang stehen würde, dessen Sarg, unter einer falschen Bezeichnung, wie dies bisweilen wirklich geschieht, z. B. als ein Pianoforte an Bord zu geben.

Nach dem, von Seiten der General-Direction der Königlichen musikalischen Capelle an mich erlassenen Schreiben, scheint es aber nothwendig, die Aufregung des Publicums in bewußter Angelegenheit, auf irgend eine Weise zu beschwichtigen, und jedenfalls die Unmöglichkeit, des gänzlichen spurlosen Verschwindens des Andenkens an die Ruhestätte Webers – soweit nicht Stein und Erz selbst dem Gesetze der Verwesung unterliegen – auch für denjenigen anschaulich zu machen, der nicht, wie es hier, dem Publicum, gegen ein kleines Honorar, zu bestimmten Stunden gestattet ist, in die Catacomben hinabsteigen und sich von der Dauerhaftigkeit des, durch die oberwähnte kleine Metallplatte kenntlichen Sarges, überzeugen will. Die einfachste Weise diesen Zweck zu erreichen, dürfte demnach die Errichtung einer Gedächtnißtafel seyn, die, wie dies hier häufig geschieht, um den Beschauer darauf aufmerk-[Bl. 47r:]sam zu machen, daß z. B. in den Gewölben unter dem Gebäude, die irdischen Reste des N. N. ihre Ruhestätte haben, sodann in die Wand des Innern der Kapelle oder Kirche eingefügt wird. Als Relief behandelt, kann die Gedächtnißtafel zu einem Monumente ausgedehnt werden, das man nach zuvor empfangenen Dimensionen, sogar in Dresden fertigen und anhersenden könnte. Da dergleichen zu Ausschmückung des Gotteshauses gereichen würde, und die Wände in Moorfieldschapel noch sehr wenig Gedächtnißtafeln aufzuweisen haben, so bin ich überzeugt, daß gedachter Ausweg von der betreffenden katholischen Geistlichkeit und Gemeinde, mit größtem Beifall aufgenommen werden würde.

Sollte jedoch ein, auf Vorhergehendes zu gründender Vorschlag, den Freunden Webers zu wenig dünken, und namentlich die gewünschte Absonderung des Sarges selbst, nicht genug bezwecken, so bleibt endlich noch übrig, dessen Bestattung auf einem der neuen Gottes Aecker, in freier Erde, in einem gemauerten, oder ungemauerten Grabe vorzunehmen, dessen

Unverletzbarkeit, auf ewige Zeiten, durch Ankauf des Flächen Raums, den es einnimmt, zu sichern, und auf solches Grab ein mehr oder weniger kostbares Monument zu setzen, dessen Kosten, angeregten Ankauf inbegriffen, sich im wohlfeilsten Falle, auf £ 30. belaufen würden. Für letzteren Preis, dürfte das Monument jedoch von einem gewöhnlichen Grabstein nicht viel abweichen. Sobald das neue [Bl. 47v:] Grab bereitet, könnte der Sarg sodann entweder in aller Stille, oder sogar mit einigen Feierlichkeiten, die allerdings hier sehr kostbar sind, in seine bleibende Ruhestätte gebracht werden. Eine Wiederholung der kirchlichen Ceremonien, ist dazu hingegen, nach der Ansicht des katholischen Geistlichen der Capelle in Moorfields, nicht mehr nöthig.
Der ich mit den Gefühlen ehrerbietigster Hochachtung zu verharren die Ehre habe, als

Ew. Excellenz | && | /gez:/ R. von Gersdorff[22]. | [unten links:] Sr. Excellenz Herrn Staatsminister | von Zeschau[23]. | &&. &&. | Dresden.

Akte 5: König Friedrich August II. an Generaldirector von Lüttichau, Handschrift des Cabinetssecretairs Albert Zenker

[Bl. 41r, linke Spalte:] An den wirklichen Geheimen Rath und Generaldirector & von Lüttichau. Die Grabstätte des in London verstorbenen Kapellmeisters von Weber betr.
[rechte Spalte:] P. P.

Euch ist bekannt, wie neuerlich in öffentlichen Blättern die Besorgnis, daß der in der Moorfieldskapelle zu London beigesetzte Sarg des Kapellmeisters Karl Maria von Weber in wenig Jahren zerfallen und Webers Asche bei der jezeitigen Räumung des Gewölbes spurlos verschwinden werde, mehrfach ausgesprochen und hiermit die Aufforderung verbunden worden ist, den irdischen Ueberresten dieses deutschen Meisters der Tonkunst im Vaterlande selbst, vorzugsweise in Dresden, wo er den größten Theil seiner Meisterwerke geschaffen, eine bleibende Ruhestätte zu bereiten und solche durch ein Denkmal zu bezeichnen, so wie daß ein zu diesem Zwecke zusammengetretener Comité zu Deckung der desfallsigen Kosten bereits Beiträge eingesammelt, auch insonderheit ein Concert veranstaltet hat.

[22] Lt. *Sächs. Staats-Handbuch auf das Jahr 1841*, S. [245]: Georg Rudolph von Gersdorff, sächsischer Ministerresident in London.

[23] Lt. derselben Quelle, ebd., Anton Heinrich von Zeschau, sächsischer Staatsminister für auswärtige Angelegenheiten.

Wir halten es für eine theure Pflicht Unserer musikalischen Kapelle, an deren Spitze Weber gestanden, durch kräftige Mitwirkung zu dem Zwecke, daß dessen irdische Ruhestätte möglichst dauernd erhalten und auf würdige Weise bezeichnet werde, einen [Bl. 41v:] Beweis des dankbaren Andenkens an ihren verewigten Meister zu geben. Wenn nun aber nach dem von Unserer Gesandtschaft zu London, in Folge der von euch geschehenen Veranlassung, über den Zustand, in welchem sich Webers irdische Reste in gedachter Kapelle befinden und überhaupt über die einschlagenden Verhältnisse, erstatteten in Abschrift beiliegenden Berichte die obenerwähnte Besorgnis sich als ungegründet darstellt, so erachten Wir für angemessen, daß, ehe weitere desfallsige Vorschritte geschehen, von euch zuvörderst von Webers Wittwe, als die zunächst Betheiligte, von dem Inhalte des Berichts in Kenntniß gesetzt und mit derselben, oder einem von ihr dazu Beauftragten, so wie mit dem Vormunde der von Weberschen Kinder, auch mit Zuziehung eines Mitglieds des vorerwähnten Comité, darüber Berathung gepflogen werde, ob nicht unter den obwaltenden Umständen von der Anherschaffung des Sarges abzusehen und einer oder der andere der in dem Berichte enthaltenen Vorschläge zu befolgen sein möchte, womit auch die hiesige Errichtung eines Denkmals an geeigneter Stelle in Verbindung gesetzt werden könnte.

Wir begehren demnach gnädigst, ihr wollet [kanzelliert: „dem gemäs das Weitere“ und darüber geschrieben: „diese Berathung“] veranstalten und [Bl. 42r:] Uns das Resultat derselben mittelst Vortrags anzeigen, auch darin über die Art und Weise, auf welche von Unserer Kapelle in Verbindung mit dem Opernpersonal für den fraglichen Zweck am geeignetsten zu wirken sei, ohnmaasgebliche Vorschläge thun.
Daran vollbringet ihr && und Wir &&[24]

G[egeben] z[u] Dresden, am 22. April 1841. | Friedrich August. | Auf Sr. K. Majestät
allerh[öchst]eigenen Befehl | Albert Zenker.

Akte 6: Protokoll einer Beratung im Hause Lüttichau betr. Überführung des Weberschen Sarges nach Dresden, Niederschrift von Kanzlistenhand (nur jeweils auf der rechten Spalte der Seiten; in der linken, sonst leeren Spalte, ebenfalls abschriftlich, der in der Vorlage wohl vorhandene eigenhändige Schriftzug: „Wolf Adolph August von Lüttichau.“)

[24] Übliche längere Schlussformel für eine königliche Anordnung, die so bekannt war, dass sie nur als Rudiment niedergeschrieben wurde.

[Bl. 35r:] Abschrift. | Dresden am 13. May 1841.

In der Wohnung Sr. Excellenz des Herrn wirklichen Geheimen Raths und General-Directors von Lüttichau erschienen des Vormittags nach 10. Uhr

Herr Advocat Schäfer, als Bevollmächtigter der verw. Frau Kapellmeister von Weber,

Herr Buchhändler Arnold, als Mitglied des Comité für Webers Denkmal, und

Subscriptus [= Karl Theodor Winkler, siehe Bl. 40v], als Vormund der von Weberschen hinterlassenen beiden Söhne,

und es ward zu der in dem Allerhöchsten Rescripte vom 22.n April d. J. anbefohlenen Berathung geschritten, nachdem den Betheiligten vorher sowohl dieses Rescript, [Bl. 35v:] als der ihm beigefügte Bericht der sächsischen Gesandtschaft in London ad statum legendi vorgelegt worden war.

Nachdem Se. Excellenz nun auch noch vorher die Allerhöchste Intention näher auseinandergesetzt und auf das diesen Berathungen zum Grunde zu Legende aufmerksam gemacht hatte, bemerkte er, wie eigentlich diese Angelegenheit in zwey Fragen zerfalle, nämlich

a) soll der Leichnam Webers nach den eingegangenen Nachrichten in London bleiben?

oder

b) soll er dessen ohnerachtet anher gebracht werden?

Hinsichtlich des letz-[Bl. 36r:]tern sey blos zu bemerken, daß zwar Inhalts der gesandtschaftlichen Mittheilung wohl kein Bedenken wegen dort zu erhaltender Bewilligung obwalten werde, die Transportkosten aber sehr bedeutend seyn würden, dann immer auch noch zu bedenken, was hier deshalb noch zu veranstalten und zu berücksichtigen.

Bliebe der Leichnam Webers jedoch in London, so würde nur zu ermitteln seyn, was dort wegen eines Denkmals und sonst für Veranstaltungen zu treffen, und was hier in dieser Hinsicht vorzunehmen.

Herr Advocat Schäfer erklärt sich hierauf dahin, daß die Entscheidung [Bl. 36v:] der Wittwe des Defuncti hier eigentlich das Wesentliche sey. Nun aber habe diese bereits, ehe das zu diesem Zwecke veranstaltete Concert allhier stattgefunden, sich gegen ihn dahin erklärt, wie sie die Anherbringung des Leichnams ihres verstorbenen Gatten wünsche, und es sey in dieser Beziehung auch von ihm die öffentliche Erklärung in den Sächsischen Vaterlandsblättern erfolgt, wie auch das Concert selbst in dieser Voraussetzung gegeben worden, daher er diese Frage für entschieden ansehen müsse. Das

Gegentheil könne nur dann eintreten, wenn Se. Königl. Majestät ausdrücklich anbeföhle, daß der Leich-[Bl. 37r:]nam Webers in London verbleiben solle. Solchenfalls würde auch Frau von Weber der Allerhöchsten Willensmeinung willig nachgeben, und der bereits errichtete Comité völlig zufrieden gestellt seyn. Wäre dies aber nicht der Fall, und Frau von Weber wollte jetzt einer andern Ansicht sich zuneigen, so würde sie sich jedenfalls dem Publiko gegenüber compromittiren, und er wisse nicht, wie der Comité dabey stillschweigend sich würde beruhigen können.

Herr Buchhändler Arnold trat im Namen des Comité ebenfalls dieser Meinung bey.

Endesunterzeichneter, als Vormund der von [Bl. 37v:] Weberschen Kinder, äusserte dagegen Folgendes. Die ganze Angelegenheit des Transports von Webers Leichnam nach Dresden beruhe lediglich und allein auf dem Aufsatze, den ein Doctor Gambihler über seinen Besuch in der Moorfields-Kapelle in ein öffentliches Blatt habe einrücken laßen, von wo er in andere Zeitschriften übergegangen. In Beziehung darauf, und weil darinn angeführt, daß nach Verlauf von wenigen Jahren Webers Leichnam in eine allgemeine Grube werde geworfen werden, so daß keine Spur von ihm mehr übrig bleibe, sey von vielen Seiten der Wunsch ausgesprochen worden, den-[Bl. 38r:]selben nach Dresden zu transportiren und hier zu bestatten. Nur in Annahme der Wahrheit obiger Voraussetzung habe sich auch hier der Comité für diesen Zweck gebildet, und sey von der Wittwe von Weber der Wunsch und die Genehmigung für einen solchen Transport ausgesprochen worden.

Nun aber gehe aus den authentischen Mittheilungen der Sächsischen Gesandtschaft in London klar und deutlich hervor, daß eine solche Furcht gänzlich ungegründet, daß Webers Leichnam vielmehr aufs Anständigste beigesetzt sey, und eine Veränderung in der dortigen sichern Lage desselben in mehrern Jahrhunderten nicht zu erwarten, mithin [Bl. 38v:] falle der Grund, auf welchen jene Vereinigung zur Transportirung beruhe, gänzlich hinweg, und mit diesem Grunde jede Nothwendigkeit wie jede Zweckmäsigkeit einer solchen, nach einem Ablaufe von mehr als 15. Jahren.

Dagegen wäre nur zu wünschen, daß man sich zu einem angemessenen Denkmale sowohl in der Moorfieldskapelle in London, als vielleicht auch hier, einverstehe, wozu alle gemeinsamen Kräfte hinzuwirken hätten.

Se. Excellenz bemerkte darauf, wie Se. Majestät der König noch keine Entscheidung deshalb gefällt hätten, sondern die heutige Zusammenkunft eben dazu [Bl. 39r:] bestimmt sey, die allseitigen Ansichten darüber zu vernehmen, wo möglich zu einer Vereinigung zu gelangen, und allerunterthä-

nigsten Vortrag darüber zu erstatten. Es stellte derselbe darauf die Frage: ob man nach Maasgabe des gesandtschaftlichen Berichts finde, daß Weber auf würdige Weise in London bestattet sey?

Herr Schäfer und Arnold antworteten darüber, daß dies allerdings, wie sie nunmehr überzeugt, der Fall sey, da aber Frau von Weber und das Publikum sich sehr für die Transportirung und hiesige Beerdigung des Leichnams entschieden und öffentlich ausgesprochen hätten, so müße [Bl. 39v:] es dabey bleiben, wenn nicht Allerhöchste Entscheidung dagegen erfolge.

Endesunterzeichneter berufte sich auf seine bereits abgegebene Erklärung.

Ja selbst auf die anderweit von Sr. Excellenz gestellte Frage: was, wenn noch gar nichts in der Sache geschehen, sie für das Zweckmäsigste hielten? äusserte Herr Adv. Schäfer, daß er auch dann noch für das Anherbringen des Leichnams sich entscheiden müße, dagegen Herr Buchhändler Arnold erklärte, daß solchenfalls alles wie bisher bleiben können [sic], jedoch Maasregeln für Denkmäler in der dortigen Kapelle und hier hätten [Bl. 40r:] getroffen werden mögen.

Beide bemerkten auch noch schlüßlich, daß sie von den zuerst gemachten Bedenken und Ansichten nur dann zurücktreten könnten, und sich von dem bereits factisch begründeten Wunsche der Anherbringung von Webers Leichnam entbunden erachten würden, wenn Allerhöchsten Orts die Erklärung erfolgte, daß unbesiegbare Hinderniße sich dieser Anherbringung entgegenstellten, wo sie dann bereitwillig mit Aufstellung eines Denkmals in der Moorfieldkapelle und sonst zu treffenden Maasregeln sich begnügen wollten.

Endlich hat auch [Bl. 40v:] Herr Adv. Schäfer sich die Erlaubniß erbeten, seine ausführlichere Erklärung binnen heut und 8. Tagen schriftlich ad Protocollum einzureichen, welches ihm gern gewährt worden.

Hiermit ward die Berathung gegen 12. Uhr Mittags beendet und solches anher protokollirt von | Karl Theodor Winkler, | Sekretair des Depart.

[linke Spalte der Seite, eine andere Handschrift:] Gelesen | Adv. Adolph Schaefer, mit gehorsamster Bitte, seine Erklärung, von der er bis jetzt durch längere Abwesenheit von Dresden u. sonst vielfache Geschäfte abgehalten worden, bis zum 5. July d. J. annoch einreichen zu dürfen. | ges[ehen]. G[sic] Arnold.

Akte 9: Der Generaldirector von Lüttichau an König Friedrich August II., Kanzlistenschrift (unter vorwiegender Benutzung der rechten Seitenspalte), Bl. 26r, ganz oben rechts, Kanzleivermerk: „praes. den 20. Septbr. 1842."

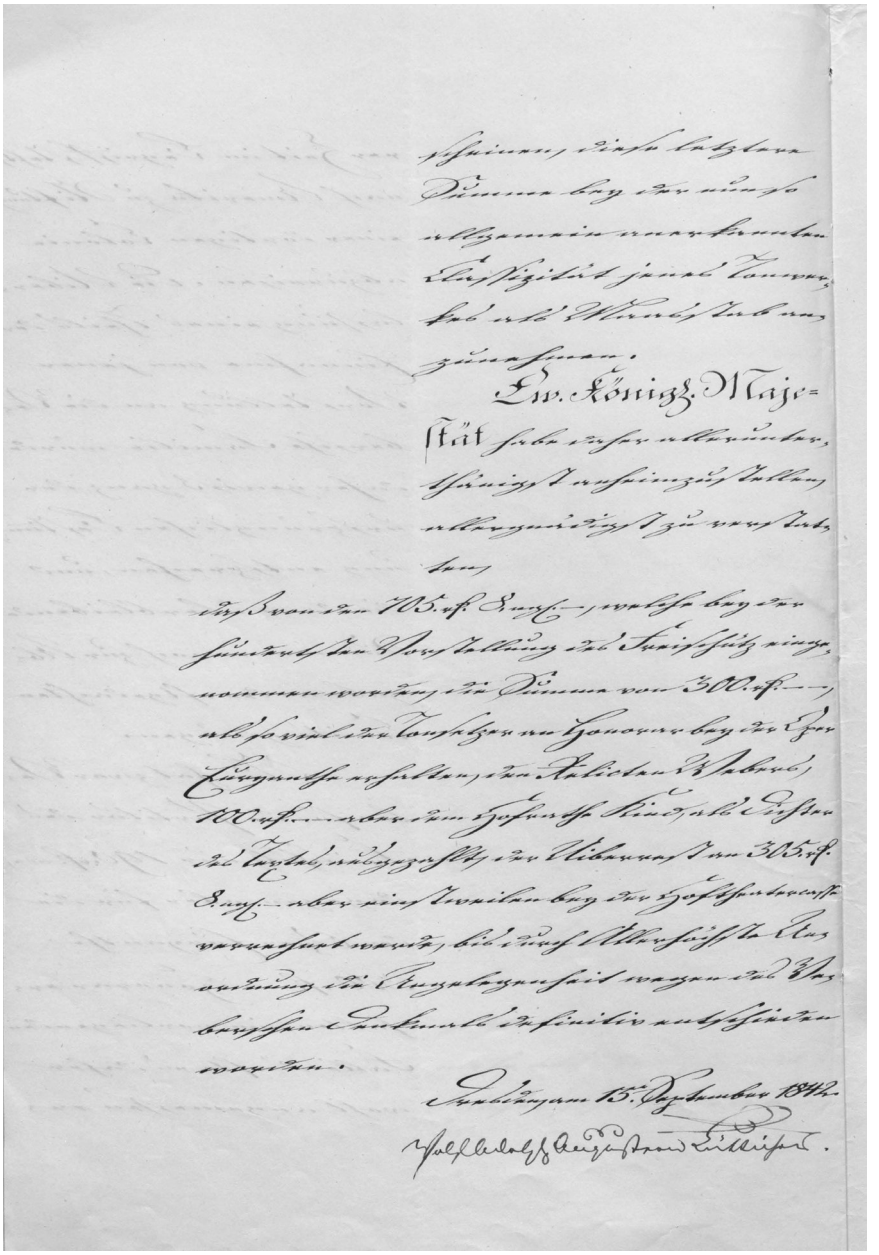
[linke Spalte:] An | S.^e^ Königl. Majestät von | Sachsen & & & | Die hundertste Aufführung der Oper der Freischütz betr.
[rechte Spalte:] Durch das Allerhöchste Rescript vom 30.^n^ September vorigen Jahres, [Notiz hierzu in der linken Spalte: „liegt bei."] die Grabstätte des Kapellmeisters von Weber betreffend, geruhten Ew. Königl. Majestät zu genehmigen, daß die Einnahme der hundertsten Vorstellung des Freischütz, als der ersten dieser Oper im neuen Schauspielhause[25], Seiten der Königl. musikalischen Kapelle nebst dem Opernpersonale als Beitrag zu Errichtung eines Denkmals für den Eingangs gedachten Tonsetzer, an den deshalb zusammengetretenen Comité abgegeben werde.

Diese hundertste [Bl. 26v:] Vorstellung ist nun am 24^n^ vorigen Monats erfolgt, und es sind dabey 705. rl. 8. ngl. – eingenommen worden.

Hierbey tritt nun aber der Umstand ein, daß bereits von andern Bühnen, und namentlich von den Hoftheatern zu Wien und Berlin, den Erben des Kapellmeister von Weber bei der dort stattgefundenen hundertsten Vorstellung jener Oper, als eine Anerkennung der Verdienste des Compositeurs, und des Vortheils, welchen dieses Tonwerk den resp. Theatercassen gebracht hat, von neuem das Honorar zugesendet worden ist, das dem Kapellmeister von Weber [Bl. 27r:] bey der ersten Aufführung der Oper gegeben ward, auch der Dichter des Textes, Hofrath Kind allhier, abermals ein angemessenes Honorar dafür erhielt, ja selbst in mehrern in Dresden und Leipzig erscheinenden öffentlichen Blättern ist dies schon als auch hier geschehen angenommen und als eine billige Vergeltung für den so seltenen Succeß dieser Oper angesehen worden.

Da nun Weber in Königl. Sächßl. Diensten stand, dessen Wittwe und annoch unmündige Kinder sich noch allhier und nicht in glänzenden Vermögensumständen aufhalten, der 75.jährige [Bl. 27v:] Dichter des Textes aber noch minder mit Glücksgütern gesegnet ist, so dürfte wohl das hiesige Hoftheater um so weniger eine Ausnahme von jenen bereits bekannt gewordenen Vorgängen machen können.

[25] Gemeint ist das erste Sempersche Theater, das für Oper und Schauspiel gemeinsam bestimmt war. Zur Einweihung dieses Theaterbaus wurden am 12. April 1841 Webers *Jubelouvertüre* und Goethes *Torquato Tasso* sowie am 13. April Webers *Euryanthe* gegeben; vgl. u. a. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, [Bd. 1] *Namen, Zahlen, Ereignisse*, Hamburg 1998, S. 130.



Letzte Seite von Lüttichaus Schreiben an den sächsischen König
vom 15. September 1842 (Akte 9)

Dagegen ist Seiten des obengedachten Comité, ohnerachtet der von mir beschehenen Aufforderungen und gegebenen Versprechungen, seit nun fast einem Jahre weder eine mündliche noch schriftliche Erklärung weiter erfolgt, noch Veranlaßung zu neuen Berathungen gegeben worden, um so mehr als der Advocat Schäfer schon seit länge-[Bl. 28r:]rer Zeit im Begriffe steht, nach Amerika zu Stiftung einer dortigen Colonie abzureisen. Die Uiberlassung eines Theils der Einnahme von jener Vorstellung an die Webersche Familie würde daher gewiß ganz der ursprünglichen Bestimmung entsprechen, und die dann überbleibende Summe annoch zur Abgabe an den oft gedachten Comité genügen.

Nun hat zwar Weber für die Partitur des Freischütz nur 190. rl: – –, dagegen für die der Oper Euryanthe 300. rl: – – Honorar erhalten, im vorliegenden Falle dürfte es daher wohl angemessen er-[Bl. 28v:]scheinen, diese letztere Summe bey der nun so allgemein anerkannten Classizität jenes Tonwerkes als Maasstab anzunehmen.

Ew. Königl. Majestät habe daher allerunterthänigst anheimzustellen, allergnädigst zu verstatten,

[Zeilen über die gesamte Seitenbreite:] daß von den 705. rl: 8. ngl. –, welche bey der hundertsten Vorstellung des Freischütz eingenommen worden, die Summe von 300. rl. – –, als so viel der Tonsetzer an Honorar bey der Oper Euryanthe erhalten, den Relicten[26] Webers, 100. rl. – – aber dem Hofrathe Kind, als Dichter des Textes, ausgezahlt, der Uiberrest an 305. rl. 8. ngl. – aber einstweilen bey der Hoftheatercasse verrechnet werde, bis durch Allerhöchste Anordnung die Angelegenheit wegen des Weberschen Denkmals definitiv entschieden worden.

Dresden, am 15. September 1842. | [eigenhändig:] Wolf Adolph August von Lüttichau.

Akte 10: Kgl. Antwort, geschrieben von Albert Zenker (unter vorwiegender Benutzung der rechten Seitenspalte), Bl. 25r, am oberen Rand Kanzleivermerk: „ad 843“

[linke Spalte:] An den wirklichen Geheimen Rath und Generaldirector & von Lüttichau.

Die hundertste Aufführung der Oper der Freischütz betr.

[26] Hier soviel wie: Hinterbliebenen, Hinterlassenen.

[rechte Spalte:] P. P. Wir haben ersehen, was von euch über den Ertrag der hundertsten Vorstellung der Oper der Freischütz mittelst Vortrags vom 15ten dieses Monats angezeigt, auch wegen dessen Verwendung in ohnmaasgeblichen Vorschlag gebracht worden ist.

Nun genehmigen Wir zwar, daß den Hinterlassenen des verstorbenen Kapellmeisters von Weber rücksichtlich jener Vorstellung die Summe von 300 Thlr. – – als soviel genannter Tonsetzer an Honorar für die Oper Euryanthe erhalten, ingleichen dem Hofrath Kind als Dichter des Textes die Summe von 100 Thlr. – – aus der Hoftheaterkasse verabreicht werde.

Dafern aber die Errichtung eines Denkmals für Weber in der Moorfieldskapelle zu London oder hier, [kanzelliert: „von Seiten des bet"] worüber die weitere Berathung mit dem betreffenden Comité noch nicht stattgefunden hat, zur Ausführung gelangt, so ist [in der linken Seitenspalte nachgetragene Einfügung: „der in Unserem Rescripte vom 30. Sept. v. J. enthaltenen Zusage gemäß,"] die ganze Einnahme der gedachten Vorstellung an 705 Thlr 8 ngl. – und nicht blos der nach Abzug jener 400 Thlr. – – verbleibende Ueberschuß dazu abzugeben und zu verwenden.

Indem Wir euch diese Unsere Entschließung zur Nachachtung bekannt machen, verbleiben Wir euch, die ihr deren & | G[egeben] z[u] Dresden, am 29. Septbr. 1842. | Friedrich August. | Auf Sr. K. Majestät aller- | eigenen Befehl | Albert Zenker.

[in der linken Seitenspalte, neben weiteren Kanzlei-Daten, auch das eigenhändige Monogramm des Königs „FA"]

Akte 11: Bittschrift an den König, vermutlich Kanzlistenschrift (vollzeilig beschriebene Seiten), Bl. 21r, oben rechts 2 Kanzleivermerke, a) „praes. den 20. Mai 1844.", b) mit roter Tinte: „Der Ausschuß der Weber-Stiftung D. Heinr. Wilh. Schulz und Advocat Theodor Flemming allh."

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr!

Nachdem in der am 11.n April 1844 gehaltenen Generalversammlung der Herren, welche Geldbeiträge zur Weberstiftung gege-[Bl. 21v:]ben haben, ein neuer Ausschuß zur Wiederaufnahme der ganzen Angelegenheit gewählt worden war, glaubte sich dieser bei seiner ersten Zusammenkunft am 15.n Mai verpflichtet, die Frage wegen Anherschaffung der irdischen Ueberreste des großen Tonkünstlers nochmals in Berathung zu ziehen.

Wir ersahen aus dem im verflossenen Sommer durch Freunde der Wittwe mit der katholischen Geistlichkeit in London angeknüpften Unterhandlungen, daß diese bereit ist, für die Ablieferung des Sarges und die kostenfreie Uebersendung desselben an die Witwe nach Dresden Sorge zu tragen, wenn Frau von Weber in einem vom hiesigen Bischoff und dem Gesandten Ew. Königlichen Majestät am Britischen Hofe unterzeichneten Schreiben, den Wunsch, die Asche des Verewigten in ihrer Nähe zu besitzen, klar ausspricht, und für die weitern Besorgungen Herrn Ferdinand Pickert, Sekretair des Preußischen Consulats in London, der sich bereits aufs freundlichste dieser Angelegenheit widmete, zu ihren[!] Bevollmächtigten ernennt. Was umso mehr zu wünschen sein dürfte, als nach neueren Mittheilun-[Bl. 22r:]gen wohl zu befürchten ist, daß bei eintretender Ueberfüllung der Gruft mit Särgen das zeitherige Verfahren, die älteren Särge ohne Unterschied herauszunehmen und zu verbrennen, auch die Ueberreste C. M. v. Webers treffen könnte.

Wenn nun Ew. Königl. Majestät der Wittwe die Erlaubniß huldreichst zu ertheilen geruhen würden, wollten wir derselben alles auf die Uebersiedelung der Asche bezügliche als eine Familienangelegenheit ganz allein überlassen, jede öffentliche Besprechung vermeiden, nur für Herstellung eines anständigen Familienbegräbnisses auf dem katholischen Friedhofe aus den bei uns vorräthigen Mitteln Sorge tragen und die in Dresden angelangte Asche in der Weise eines gewöhnlichen Leichenbegängnisses, ohne das größere Publicum zur Theilnahme irgend zu veranlassen, begleiten.

Die Ruhestätte sollte nach unserm Plane die Aufschrift eines einfachen Denksteins bezeichnen, aber nach der Bestattung wollten wir wieder hervortreten und uns zum Ziele setzen, durch öffentliche Samm-[Bl. 22v:]lungen und Concerte, welche auch die Herren Liszt, Meyerbeer und Mendelsohn [sic] veranstalten wollen, die Summe zur Errichtung eines ansehnlichen Denkmals, worüber vor dessen Angriff Ew. Königl. Majestät wir noch allerunterthänigsten Bericht zu erstatten uns erlauben werden, zu vereinigen.

Der Herr Kapellmeister Wagner und der Herr Hofschauspieler Heine übernehmen es, Frau von Weber unsere Absicht mitzutheilen und wenn sie bei der früheren Anregung der Idee, die Asche ihres Gemahles nach Sachsen zu übersiedeln, durch die Beabsichtigung damit verbundener öffentlicher Feierlichkeiten aus edler Bescheidenheit in diesen für sie an sich erhebenden Gedanken einzustimmen gehindert wurde, so hat sie jetzt nach Darlegung unseres neueren Planes mit freudiger Rührung ihre Uebereinstimmung mit unserem Wunsche erklärt, jedoch die Verwirklichung dieser von ihr selbst

gehegten frommen Idee einzig und allein der Entschließung Ew. Königl. Majestät anheim gegeben. [Bl. 23r:]

Der ältere Sohn der Frau von Weber ist im Begriffe nach London zu reisen, um daselbst zu seiner technischen Ausbildung bis zum October zu verweilen. Sollte sich der Wunsch seiner Mutter, das Streben des Ausschusses, verwirklichen lassen, so ist er selbst von dem Gedanken durchdrungen, seine Rückreise in der Weise einzurichten, daß er auf einem Schiffe die Asche seines Vaters bis Hamburg und von da nach Dresden geleiten kann.

Wenn nun dieser tief empfundene Wunsch der Wittwe und der veränderte Plan des unterzeichneten Ausschusses nur allein der allerhuldreichsten Entschließung Ew. König: Majestät seine Verwirklichung zu danken haben wird, so erlauben wir uns in tiefster Ehrfurcht die unterthänigste Bitte auszusprechen:

Ew. Königl: Majestät wolle huldvoll geruhen, uns hierüber die allerhöchste Bescheidung in Gnaden zu ertheilen.

In der Hoffnung auf Ew. Königl. Majestät Hohe Gnade haben wir diese unterthä-[Bl. 23v:]nigste Bitte in Worte zu fassen gewagt und unterzeichnen uns in tiefster Ehrfurcht
Ew. Königl. Majestät | allerunterthänigste Diener, | der Ausschuß der Weberstiftung
[links:] Dresden | am 20. Mai | 1844.

[rechts, offenbar jeweils eigenhändig:] Dr. Heinrich Wilhelm Schulz. | Vorsitzender | Rechtsanwalt Theodor Flemming | schriftführender Vorstand.

Akte 13: Begleitschreiben Zenkers an den König, betreffend eine im vorliegenden Konvolut nicht vorhandene[27] Bittschrift, und des Königs eigenhändige Genehmigung der Überführung von Webers Sarg nach Dresden

[Bl. 19r, linke Spalte:] An | Seine Majestät den König.

[rechte Spalte:] Der Director Dr. Schulz, als Vorstand des Ausschusses der Weberstiftung, hat mir am gestrigen Abend die anliegende Bittschrift überbracht und den Wunsch ausgesprochen, insofern es thunlich sei, vor Ew. Königl. Majestät Abreise allerhöchste Resolution darauf zu erhalten.

[27] Man darf vermuten, dass der Inhalt dieses spätestens am 10. Mai 1844 zu Papier gebrachten Schreibens größtenteils auch in die nunmehrige Akte 11 vom 20. Mai Eingang gefunden hat. Ob das ältere Schriftstück an anderer Stelle abgeheftet wurde, wäre noch zu ermitteln.

Nach meinem ohnmaasgeblichen Dafürhalten dürfte nun wohl die Anherschaffung der irdischen Ueberreste Webers, unter den dermaligen in der Anfuge angegebenen Verhältnissen, mehr nur als eine Familienangelegenheit zu betrachten und daher die allerhöchste Genehmigung kaum zu versagen sein. Indessen habe ich, ob Ew. Königl. Majestät solche überhaupt und vor der Abreise zu ertheilen geruhen wollen, ehrerbietigst anheimzustellen.

Zugleich erlaube ich mir auch, die ebenfalls beigefügte Registratur in Gemäßheit der frühern Vorgänge, zu höchstgefälliger Paraphirung vorzulegen.
In tiefster Ehrfurcht und [unten rechts:] unterthänigst | AZenker.
[unten links:] Dresden, | am 11. Mai | 1844.

[linke Spalte, obere Hälfte, eigenhändig niedergeschriebene Resolution des Königs:] Unter den angeführten Umständen | trage ich kein Bedenken, die Anherschaffung | d. Überreste Webers zu genehmigen | FA

Akte 15: Der Ausschuss an König Friedrich August II., Kanzlistenschrift (ganzzeilig), Bl. 16r, oben links: „Abschrift.“, oben rechts: „prs. den 3. Mai 1845.“

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr.
Ew. Königliche Majestät geruhten dem unterzeichneten Ausschuß auf sein unterthänigstes Ansuchen vom 20. Mai des vorigen Jahres am 22. desselben Monats huldreichst die Erlaubniß zur Herbeischaffung der irdischen Ueberreste des großen Meisters Carl Maria von Weber zu ertheilen, damit ihm hier an dem Schauplatz seiner letzten und erfolgreichsten Wirksamkeit ein würdiges öffentliches Denkmal errichtet werde. Nach Beseitigung mannigfacher Hindernisse gelang es uns, die theuere Asche auf dem hiesigen katholischen Friedhofe beizusetzen, wo die Ruhestätte auf eine einfache Weise bezeichnet wurde.

Die hohe Huld und Gnade Ew. Königlichen Majestät gaben auch der neuen Richtung unserer Thätigkeit, die sich nunmehr das Hervorrufen eines möglichst ansehnlichen Denkmals zum alleinigen Ziel setzen mußte, durch die allergnädigste Bewilligung der aus dem Ertrage der hundertsten Vorstel-[Bl. 16v:]lung des Freischütz von der hohen Theaterdirection zurückgelegten Summe von mehr als siebenhundert Thalern eine sichere Basis.

Unserer hierauf an die Freunde und Verehrer des Meisters, insbesondere aber an die deutschen Bühnen und Musikvereine erlassenen öffentlichen Aufforderung[,] zur Errichtung des Denkmals mitzuwirken, wurde zunächst durch eine Aufführung des Stadttheaters zu Nürnberg und durch die glänzende Darstellung der Euryanthe in dem neuen Opernhause zu Berlin entsprochen.

Andere von mehreren Seiten in Aussicht gestellte musikalische Aufführungen lassen uns hoffen, daß die schon jetzt beträchtlich vermehrte Casse, in der nächsten Zeit ansehnliche Zuflüsse erhalten wird.

Da somit kein Zweifel mehr obwaltet, daß es uns gelingen werde, die erforderliche Summe für ein des großen Meisters würdiges Denkmal, welches zugleich der Residenz Ew. Königlichen Majestät eine neue Zierde verleihen kann, zu vereinigen, so wagen wir die ehrfurchtsvolle Bitte, Ew. Königliche Majestät wollen uns gnädigst den für ein bronzenes Standbild des Künstlers geeignetsten Platz bewilligen.

Besonders passend erscheint uns aber für diesen Zweck der zwischen dem Theater und dem Packhof gelegene freie Raum. [Bl. 17r:]

Hier könnte das Standbild nach dem an der Stelle errichteten Schauspielhause hinblicken, wo Carl Maria von Weber eine Reihe von Jahren so thätig wirkte[,] und gewiß war die Belebung der deutschen dramatischen Musik das vorzüglichste, vom glänzendsten Erfolg gekrönte Bestreben des Meisters. Die ländliche Umgebung der offenen Promenade würde aber dem Wesen des sinnigen Sängers, dem aus der deutschen Natur so gemüthvolles Leben zuströmte, weit mehr entsprechen, als andere öffentliche mehr für Standbilder berühmter Staatsmänner geeignete Plätze.

In jenen Räumen erscheint uns aber die Stelle vorzüglich passend, die sich ungefähr dreißig Ellen in gerader Linie hinter der in der halbkreisförmigen Gartenanlage stehenden Gaslaterne befindet, welche letztere später nach der Errichtung des Denkmals durch zwei Laternen zu den Seiten desselben zu ersetzen sein dürfte.

Mit der Hoffnung, Ew. Königliche Majestät wolle diese unsere allerunterthänigste Bitte gnädigst gewähren, verharren wir in tiefster Ehrfurcht

Ew. Königlichen Majestät

[links:] Dresden, | am 2. Mai 1845. [rechts:] treu gehorsamste Diener | Der Ausschuß zu Errichtung eines Denkmals | für Carl Maria von Weber. | Dr. Heinrich Wilhelm Schulz, Vorstand. | Rechtsanw. Theodor Flemming,

Schriftführer. | Richard Wagner. | Eduard Lötze, Cassirer. | Ferdinand Heine. | Wilhelm Brauer. | Dr. Max. Leopold Löwe.

Akte 16: Bescheid des Ministeriums des Kgl. Hauses an den Ausschuss, Handschrift Zenkers, Kanzlistenvermerke am linken unteren Rand: „Exp. am 15. Mai 45." und „Abg[egeben zur Ablage] am 20. ej."

[Bl. 15r, linke Spalte:] An den Ausschuß zur Errichtung eines Denkmals für Carl Maria von Weber, Herrn Director D. Schulz u. Gen.
[rechte Spalte:] Das [kanzelliert: „Ministerium des Königl. Hauses hat das"] von dem Ausschusse zur Errichtung eines Denkmals für Carl Maria von Weber an S^{e}/ Majestät den König gerichtete Gesuch vom 27 d. M. um allerhöchste Genehmigung, daß das beabsichtigte Standbild auf dem Platze zwischen dem Theater und dem Packhofe aufgestellt werden dürfe, ist Allerhöchstdemselben von dem Ministerium des Königl. Hauses vorgelegt worden.

S^{e}/ Majestät haben hieraus gern ersehen, wie es keinem Zweifel unterliege [kanzelliert: Textwiederholung „wie es keinem Zweifel unterliege"], daß ein des großen Meisters würdiges Denkmal zu Stande kommen werde, auch den bezeichneten Platz zu dessen Aufstellung geeignet befunden. Da jedoch derselbe als fiskalisches Eigenthum, nebst den darauf befindlichen Anlagen, zum Bereich des Finanzministeriums gehört, so ist das gedachte Gesuch [Zeichen für die in der linken Spalte notierte Einfügung: „allerhöchster Anordnung zufolge"] behufs der weiteren Erörterung und definitiven Beschlußfassung dem nur erwähnten Ministerium mitgetheilt worden.

Das unterzeichnete Ministerium hat nicht unterlassen wollen, dem besagten Ausschusse hiervon vorläufige Nachricht zu geben.
Dresden, am 15. Mai 1845. | Minist. des Königl. Hauses | In dessen Erledigung && | Zenker.

Akte 24: Lüttichau an das Ministerium des Kgl. Hauses, Kanzlistenschrift (unter Verwendung nur der rechten Seitenspalten), Bl. 5r, ganz oben rechts Kanzleivermerk „Praes. den 6. Janr. 1859."

[linke Spalte:] An das Ministerium des Kgl. Hauses.

[recht Spalte:] Nachdem durch Allerhöchstes Rescript vom 18. November 1858. auf erstatteten allerunterthänigsten Vortrag allergnädigst genehmigt worden, daß von der Generaldirection der Kgl. musikalischen Kapelle unter

Mitwirkung des Kapellmeister Lißst [sic] zu Weimar, ein Conzert im Kgl. Hoftheater gegeben, und der hierbei erzielt werdende Ertrag dem Fond für das allhier zu errichtende Weberdenkmal überlassen werde, auch dem Comité hiervon Anzeige gemacht, und der Kapellmeister Lißst unterm 26. November vorigen Jahres zur Mitwirkung in diesem [Bl. 5v:] Concerte schriftlich von mir eingeladen worden, hat dieser letztere durch Schreiben vom 3. December seine dem Comité dieserhalb früher gegebene Zusage insoweit zurückgenommen, als er nur in irgend einem außerhalb des Concerts der Kgl. Kapelle, früher oder später im Hoftheater oder anderswo von ihm zu veranstaltenden Concerte als Pianist wirken zu wollen erklärt.

Nachdem nun diese Absicht Lißst's mir auch durch ein Schreiben des Professor D.r Hettner hier bestätigt worden, von einem derartigen Conzerte ohne Mitwirkung Lißst's wohl aber abzusehen, indem dadurch voraussichtlich eine geringere Einnahme erzielt werden dürfte als durch Aufführung einer großen Oper Webers [Bl. 6r:] zu erwarten, so habe ich hierdurch gehorsamst anheimzugeben, ob, da der Ertrag einer solchen, bereits im Jahre 1842., stattgefundenen Vorstellung, des Freischütz von 705. Thaler 8. ngl., dem Comité im Jahre 1845 übergeben worden, von einer Aufführung im Hoftheater zum Besten des Fonds für das Weberdenkmal überhaupt abgesehen, oder ob an Stelle des beabsichtigten Conzertes für diesen Zweck eine Opern-Vorstellung, mit vorangehendem kurzen Fest-Vorspiele im Kgl. Hoftheater veranstaltet werden soll, worüber Allerhöchster Entscheidung ich gehorsamst entgegen zu sehen habe.
Dresden, am 4. Januar 1859. [eigenhändig:] Wolf Adolph August von Lüttichau.

Akte 26: Lüttichau an König Johann, Kanzlistenschrift (unter Verwendung vorwiegend der rechten Seitenspalten)

[Bl. 2r, linke Spalte:] An S.e Königliche Majestät von Sachsen & & & | Das Weberdenkmal betr. [späterer Bleistift-Zusatz oberhalb dieser Zeile, Schrift des Ministers von Zeschau[28]: „Der Antrag dürfte wohl zu | genehmigen seyn. | vZeschau. | 28/4. 59"]

[rechte Spalte:] Durch allerhöchstes Rescript vom 18. November vorigen Jahres ist allergnädigst genehmigt worden, daß von der Kgl. musikalischen

[28] Vgl. Anm. 23; laut den Jgg. 1858 und 1860 des *Staats-Handbuchs für das Königreich Sachsen* (S. 53 bzw. 56) nunmehr Staatsminister a. D., aber amtierender Minister des Kgl. Hauses.

Kapelle zu einer Zeit, deren Bestimmung der Kgl. Generaldirection allergnädigst anheim gestellt worden, unter Mitwirkung des Kapellmeisters Lißst zu Weimar, ein Conzert im Kgl. Hoftheater gegeben und daß der hierbei erzielt werdende Ertrag dem Fond für das allhier zu errichtende Weberdenkmal überlassen werde, hierauf indeß, nachdem Lißst seine früher in Aussicht gestellte Zusage wieder zurück genommen, durch Schreiben des Ministeriums des Kgl. Hauses vom 10. Januar dieses Jahres [Bl. 2v:] angeordnet worden, daß die Veranstaltung dieses Conzertes vor der Hand auf sich beruhen solle. Inzwischen sind zur Aufbringung der zur Herstellung des Denkmals immer noch mangelnden Summe, von mehreren anderen Hofbühnen, Kapellen und Stadttheatern auf's neue Vorstellungen und Conzerte veranstaltet, und auch von der hiesigen Kgl. musikalischen Kapelle der dringende Wunsch wiederholt worden, zu Ehren Webers und zum Besten des ihm hier zu errichtenden Monumentes im Kgl. Hoftheater ein Conzert veranstalten zu dürfen, für welches der bekannte Pianist Hofkapellmeister Alexander Dreischock, der diesen Winter unter Mitwirkung der Kgl. musikalischen Kapelle hier einige mit größtem Beifall aufgenommene Conzerte gegeben, seine Theilnahme durch Vortrag mehrerer Weberscher Compositionen auf dem Flügel, bereits zugesichert hat. [Bl. 3r:] Da ich nun, um der Theaterkasse keinen Verlust zu bereiten, einen der gewöhnlichen Theaterabende zu diesem Zwecke nicht in allerunterthänigsten Vorschlag bringen, doch aber der Bestrebung der Kapelle zum Besten des Denkmals meine devoteste Verwendung nicht versagen kann, so wage ich, nach dem Vorgange der mit Allerhöchster Genehmigung am 5. Mai 1855. im Kgl. Schauspielhause stattgefundenen großen Musikaufführung zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen des Kgl. Hoftheaters, bei Ew. Königl. Majestät um allergnädigste Bewilligung des submissest erwähnten Conzertes allerunvorgreiflichst am 5. Mai dieses Jahres im Kgl. Hoftheater hierdurch allerunterthänigst nachzusuchen.
Dresden, am 26. April 1859. | [eigenhändig:] Wolf Adolph August von Lüttichau.

Akte 27: König Johann an Lüttichau, Handschrift W. I. Bärs[29], unten links Kanzleivermerk „Exp. am 28. ej.“

[Bl. 1r, linke Spalte:] An den Wirklichen Geheimenrath, Generaldirector v. Lüttichau [darunter, dem fertigen Schriftstück hinzugefügt, das eigenhändige Monogramm des Königs „JvS“]

[rechte Spalte:] zu [Briefeingang] N. 487 | P. P. | Auf euern Vortrag vom 26/28 d. M. wollen Wir geschehen lassen, daß nächstkommenden fünften Mai in Unserem Hoftheater ein Concert von Unserer musicalischen Kapelle unter Mitwirkung des Hofkapellmeister Dreischock gegeben, u[nd] der Ertrag dem Fond für das allhier zu errichtende Weberdenkmal überlassen werde. Wir stellen euch daher anheim, das weiter Nöthige anzuordnen u[nd] zu besorgen, u[nd] verbleiben –
Gegeben zu Dresden am 28 April 1859. | Johann | v. Zeschau. | /LS/ | Bär. | [links nochmals: „Br.“]

[29] Lt. *Staats-Handbuch für das Königreich Sachsen*, Jgg. 1858 (S. 53) und 1860 (S. 56), war Wilhelm Immanuel Bär Ministerialrat im Ministerium des Kgl. Hauses.

Daniel Gottlieb Quandt, Carl Maria von Weber und der *Allgemeine Deutsche Theater-Anzeiger*[1]

von Frank Ziegler, Berlin

1810 gründeten gleichgesinnte junge Musiker um Carl Maria von Weber einen sogenannten „Harmonischen Verein", der in den kommenden Jahren eine rege Pressearbeit entfaltete, mit der erklärten Absicht, „dem wahrhaft Guten, auch ohne großen Namen, in der Welt Plaz und Würdigung zu verschaffen"[2]. Zur Umsetzung ihrer Ziele suchten die Mitstreiter nach überregional gelesenen Journalen – ein solches lernte Weber am 6. März 1811 kennen und informierte darüber seinen Namensvetter Gottfried Weber am 10. März 1811. In dem Brief heißt es:[3]

> „in Nürnberg habe ich [...] eine mir bisher unbekannte Zeitschrift gefunden. Expedition des allgemeinen deutschen TheaterAnzeigers in Leipzig ist ihre Adreße, und ich werde von München aus an sie schreiben."

Tatsächlich handelte es sich um ein noch sehr junges Blatt. Einen Monat zuvor konnte man in der in Leipzig erscheinenden *Zeitung für die elegante Welt* darüber lesen:[4]

> „Man hatte schon öfters den Versuch gemacht, hier ein Blatt erscheinen zu lassen, das sich ausschließlich dem Theater widmen sollte, allein es hat sich keines dieser Blätter lange erhalten. Herr Quand, der selbst Schauspieler und Schauspieldirektor gewesen, und als ein in seinem Fache wohl erfahrner Mann bekannt ist, wird jetzt unter dem Titel: Allgemeiner deutscher Theater-Anzeiger, ein ähnliches Blatt herausgeben, und, nach den uns zu Gesicht gekommenen Proben zu

[1] Der Beitrag basiert auf dem Vortrag des Autors im Rahmen der Tagung „230 Jahre Ständetheater in Prag. Das schöpferische Potential der Bühne im europäischen Kontext"; vgl. auch Frank Ziegler, *Daniel Gottlieb Quandt a jeho* Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger *jako svědectví o první pražské sezoně Carla Marii von Webera v roli hudebního ředitele*, in: *Divadelní Revue*, Jg. 24, Nr. 2, Prag 2013, S. 149–159.

[2] Vgl. *Die Schriften des Harmonischen Vereins*, Teil 1, hg. von Oliver Huck und Joachim Veit (*Weber-Studien*, Bd. 4/1), Mainz 1998, S. 5.

[3] Alle in diesem Aufsatz zitierten Briefe Carl Maria von Webers folgen den Wiedergaben der Weber-Gesamtausgabe (vgl. http://weber-gesamtausgabe.de).

[4] *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 11, Nr. 23 (1. Februar 1811), Sp. 183f. (ungezeichneter Leipziger Korrespondenzbericht).

Daniel Gottlieb Quandt
Anonymer Punktierstich (um 1800)

> urtheilen, würde man diesem Versuche vielleicht ein besseres Gelingen versichern dürfen. Es soll wöchentlich ein Stück in groß Oktav erscheinen. Die neuesten Tagesereignisse aller deutschen Bühnen sollen darin mitgetheilt werden, auch wird monatlich diesem Anzeiger eine literarische Beilage hinzugefügt, welche Recensionsauszüge über die dramatische Literatur, und das dem Künstler und Kunstfreunde Interessanteste enthalten soll."

Auch das Cottasche *Morgenblatt für gebildete Stände* würdigte das junge und ambitionierte publizistische Unternehmen:[5]

> „Seit dem Anfange d. J. kommt hier [in Leipzig] alle Freytage ein allgemeiner deutscher Theater-Anzeiger heraus, den der verdiente ehemalige Schauspieler und Schauspiel-Direktor Quandt, ein geborner Leipziger, redigirt. Dies nützliche Blatt erfreut sich besonders der Unterstützung der Bühnen, für die es zuerst bestimmt und in nachrichtlicher Hinsicht unentbehrlich ist. Aber es verdient auch die thätige Unterstützung der Freunde des Theaters und Geschmacks überhaupt, denen, nach einer längeren Dauer, dieses Institut einen Vorrath der interessantesten Materialien zur Geschichte des deutschen Theaters, zu den fruchtbarsten Resultaten, darbieten möchte."

Inwieweit eine mögliche Kontaktaufnahme Webers[6] eventuell zu einer korrespondierenden Mitarbeit der Vereinsbrüder führte, ist noch nicht untersucht worden und soll auch nicht Thema der nachfolgenden Ausführungen sein. Allerdings kreuzten sich die Lebenswege von Carl Maria von Weber und dem Herausgeber des Theater-Anzeigers, Daniel Gottlieb Quandt, gute zwei Jahre später: Die Kriegsereignisse von 1813 zwangen Quandt, Leipzig zu verlassen, wo die ersten Jahrgänge seiner Zeitschrift erschienen waren, und er wandte sich nach Prag, wo Weber gerade seinen Vertrag als Operndirektor am Ständetheater unterzeichnet hatte. Über den Ortswechsel der Zeitung berichtete das *Morgenblatt für gebildete Stände*:[7]

[5] *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 5, Nr. 97 (23. April 1811), S. 388 (ungezeichnete Leipziger Korrespondenz-Nachricht vom April; auch im Redaktionsexemplar der Zeitschrift aus dem Cotta-Archiv im Deutschen Literaturarchiv in Marbach ohne Autorenvermerk).

[6] Ob der angekündigte Brief Webers an die Redaktion des *Theater-Anzeigers* überhaupt geschrieben wurde, ist unbekannt; vgl. Huck/Veit (wie Anm. 2), S. 60.

[7] *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 8, Nr. 79 (2. April 1814), S. 316 (ungezeichnete Korrespondenz-Nachricht aus Prag vom Februar, mutmaßlicher Verfasser nach dem Eintrag im Redaktionsexemplar der Zeitschrift im Cotta-Archiv Friedrich Alexander Bran).

„Unsre Journal-Literatur ist seit Kurzem durch den »Allgemeinen deutschen Theater-Anzeiger, von Hrn. Quant,« vermehrt worden. – Die fernere Herausgabe dieses Journals in Leipzig war durch die Zeitverhältnisse gestört worden, und so erscheint der vierte Jahrgang derselben [sic] jetzt hier. Es zeichnet sich dieses Institut vor andern dergleichen, deren in Deutschland so viele begonnen, und so bald wieder aufgegeben wurden, dadurch aus, daß es mehr für den Schauspieler als für das Publikum berechnet ist. Allein auch für dieses ist es nicht ohne Interesse. Der Herausgeber liefert eine sinnige Kritik, und kennt durch eine langjährige Erfahrung die deutschen Bühnen. Es wäre ihm zu wünschen, daß sein Blatt allgemein bekannt wäre, und verdiente Unterstützung, besonders von den Theater-Unternehmern, erhielte."

Der vierte Jahrgang des *Theater-Anzeigers* sollte der letzte bleiben, wie man dem sechsten Fortsetzungsband von *Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexikon* aus dem Jahr 1819 entnehmen kann, in dem es heißt:[8]

„Quandt (Daniel Gottlieb) Doctor der Philosophie, ein sehr verdienter dramaturgischer Schriftsteller und privatisirender Gelehrter, der immer mit Mangel kämpfen mußte, geboren zu Leipzig, starb zu Prag am ersten Osterfeiertage 1815, in 53sten Jahre seines Alters. Er war der Herausgeber des allgemeinen teutschen Theateranzeigers, dessen vierten Jahrgang für 1814 er eben beendigt hatte."

In vielen zeitgenössischen Verlautbarungen wurde Quandt als verdienstvolle Persönlichkeit gewürdigt. Der Nachruf in der Hallischen *Allgemeinen Literatur-Zeitung* bedauerte:[9]

„Deutschland verliert an ihm einen seiner verdienstlichsten *dramaturgischen* Schriftsteller, der für die Verbesserung unsers Theaterwesens sehr viel Nützliches hätte leisten können, wenn ihm ein günstigerer Wirkungskreis, als der eines bloss privatisirenden und leider mit stetem Mangel kämpfenden Gelehrten, zu Theil geworden wäre. [...] die vier Jahrgänge seines allgem. Theateranzeigers [...] sind redende Beweise von den gründlichen Kenntnissen, dem Eifer und der Freymüthigkeit, womit der Verstorbne den grössten Theil seines Lebens hindurch

[8] *Fortsetzung und Ergänzungen zu Christian Gottlieb Jöchers allgemeinem Gelehrten-Lexiko*[*n*] *worin die Schriftsteller aller Stände nach ihren vornehmsten Lebensumständen und Schriften beschrieben werden*, Bd. 6, hg. von Heinrich Wilhelm Rotermund, Bremen 1819, Sp. 1095.

[9] *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Halle, Jg. 31, Nr. 191 (August 1815), Sp. 751f.

bemüht war, zur Vervollkommnung unsers deutschen Theaterwesens mitzuwirken."

Da, abgesehen von kurzgefassten (und nur bedingt zuverlässigen) älteren Lexikoneinträgen keine Überblicks-Biographie zu Quandt vorliegt[10], scheint es gerechtfertigt, seinen Lebensweg Revue passieren zu lassen, um sich dann im zweiten Teil mit dem letzten Jahrgang seines *Theater-Anzeigers* als Quelle für das Prager Theaterleben auseinanderzusetzen.

I. Zur Biographie Quandts

Daniel Gottlieb Quandt wurde am 12. November 1762 in Leipzig als Sohn einer begüterten Kaufmannsfamilie geboren[11]. Über seine Ausbildung bis zum Studienabschluss am 2. März 1786 informiert das *Leipziger gelehrte Tagebuch*:[12]

> „Sein Vater Wilhelm Gottlieb, ein Kaufmann, starb noch vor seiner Geburt: seine Mutter eine gebohrne Marbachin, verheurathete sich nachher mit Herrn Christian Friedrich Wege, auch einem hiesigen Kaufmann, der ihn so sorgfältig zu erziehen bemüht war, daß er zweifelt, ob es ein rechter Vater sorgfältiger thun könne. Unter seinen Hauslehrern war Herr Gelbke, itzt Kirchenrath zu Gotha. 1777 kam er auf die Landschule zu Grimma, wo er bis 1782 von den vorhin erwähnten Lehrern[13] wohl unterrichtet worden ist. In diesem Jahre kam er hieher [nach Leipzig] zurück, wurde vom damaligen Rect. Magnif. Hrn. Domherrn D. Burscher, unter die akademischen Bürger aufgenommen, und trieb sein Studiren folgendergestalt. Hrn. Platner hörte er in der Philosophie, Hrn. Reiz über einige latein. Schriftsteller, Herrn Gehler in der Mathematik, Hrn. Beck in der Geschichte, und Hrn. Morus in der Theologie. Mit einem seiner Freunde, Herrn John, dessen

[10] Vgl. etwa die Kurzbiographie von Paul Schlenther in *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 27, Leipzig 1888, S. 10f. oder die Angaben bei Eike Pies, *Prinzipale. Zur Genealogie des deutschsprachigen Berufstheaters vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Ratingen, Kastellaun, Düsseldorf 1973, S. 285.

[11] Geburtsdatum nach: Johann Georg Meusel, *Das gelehrte Teutschland oder Lexicon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller,* 5. verm., verb. Ausgabe, Bd. 19, bearb. von Johann Wilhelm Sigismund Lindner, hg. von Johann Samuel Ersch, Lemgo 1823, S. 221.

[12] *Leipziger gelehrtes Tagebuch. Auf das Jahr 1786*, hg. von Johann Georg Eck, S. 11f.

[13] Im Artikel zu Johann Gottfried Born (ebd., S. 10) sind folgende Lehrer der Grimmaer Schule erwähnt: „die bekannten verdienten Männer Herr Krebs, Mücke, Hofmann, Reichard und Richter".

> Umgang ihm sehr angenehm gewesen, übte er sich in der hebräischen Sprache. Auch rühmt er das Wohlwollen verschiedener Gönner, besonders seines zwar verstorbenen[14], aber in den Herzen aller Einwohner Leipzigs noch lebenden Oheims, Johann Gottlob Quandts."

Doch die akademische Laufbahn reizte den Universitäts-Absolventen nicht, vielmehr faszinierten ihn die Künste, besonders das Theater. In einem Brief an den Prinzipal Gustav Friedrich Wilhelm Großmann vom 3. Juni 1789 bekannte er:[15]

> „Rastlose Leidenschaft für den Ideengenuß der Kunst trieb mich aus dem Schooße akademischer Pflege in die Kunst-Welt, die ich mir aus ihren trüglichen Tagebüchern so abstrahirte, wie sie nicht war. Hier im Gewühl der niedrigsten Menschen-Classe verzweifelte ich fast an Kunst und Künstler[n] – an Menschenwerth; hier feßelten mich die Sorgen des Gatten so enge ein, daß ich unthätig der Stimme des denkenden Meisters wartete – oder verderben mußte!"

Der recht geschwollene Stil des Briefes sagt viel über Quandts Persönlichkeit aus; Carl Ludwig Costenoble, der Quandt sowohl als Schauspieler als auch als Schauspieldirektor kennengelernt hatte, charakterisierte ihn wohl recht treffend:[16]

> „Quandt war ein sehr wissenschaftlich gebildeter Mann, voll herrlichen Willens für seine Laufbahn; aber da er immer in höheren Regionen schwebte, so verstieß er alle Augenblicke gegen die prosaische Wirklichkeit."

Quandts Bühnendebüt ist unklar[17]; 1789 reiste er mit seiner Braut und späteren Ehefrau von Leipzig aus längere Zeit durch Deutschland: Durch

[14] Der Onkel Johann Gottlob Quandt war am 11. Mai 1784 verstorben; vgl. *Leipziger gelehrtes Tagebuch. Auf das Jahr 1784*, hg. von Johann Georg Eck, S. 52. Daniel Gottlieb Quandt verfasste dazu ein Gelegenheitsgedicht: „Am Grabe ihres unvergeßlichen Vetters Hn. J. G. Quandt [...]", gedruckt: Leipzig 1784; ein Exemplar des Drucks befindet sich in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

[15] Universitätsbibliothek Leipzig (nachfolgend: *D-LEu*), Slg. Kestner/I/C/II/327, Nr. 1.

[16] Vgl. Alexander von Weilen (Hg.), *Carl Ludwig Costenoble's Tagebücher von seiner Jugend bis zur Übersiedlung nach Wien (1818)*, Berlin 1912, Bd. 1 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 18), S. 57.

[17] Laut Weilen (ebd., Bd. 1, S. 249) spielte Quandt 1788 bei Carl August Dobler in Köln. Diese Angabe übernahm auch Pies, der freilich nachweist, dass Dobler angeblich letztmalig 1783 Prinzipal einer eigenen Gesellschaft war; vgl. Pies (wie Anm. 10), S. 98f. (zu

zwei Briefe Quandts an Großmann sind als Reisestationen Erfurt, Frankfurt/Main, Mannheim, Kassel und Mainz gesichert[18]. In Mannheim suchte das Paar auch August Wilhelm Iffland auf[19], der den jungen Schauspieler an Großmann empfahl[20]. Bei dessen Gesellschaft debütierte Quandt schließlich in Braunschweig am 17. Juli 1789 in Lessings *Freigeist* als Theophan. Etwa Ende August, Anfang September heiratete das Paar[21]; die frischgebackene Ehefrau hatte ihr Debüt am 22. September in Hannover im Lustspiel *Der verdächtige Freund* als Fräulein von Altheim[22]. Obgleich Quandt bei Großmann durchaus dankbare Rollen erhielt (u. a. den Posa in Schillers *Don Carlos*, 18./19. Januar 1790[23]), verließ er dessen Gesellschaft 1790, um sich 1791 kurzzeitig dem Prinzipal Karl Heinrich Friedrich Butenop in Neuhaldensleben und Wolmirstedt bei Magdeburg anzuschließen[24] und 1792 zur Gesellschaft von Conrad Carl Casimir Döbbelin in Magdeburg zu wechseln[25]. Sein Rollenprofil in dessen Truppe ist beschrieben mit: „zärtliche

Dobler) und S. 285 (zu Quandt). Unklar bleibt bezüglich der Zeit vor 1789 auch die Angabe bei Meusel (wie Anm. 11, S. 221; seitdem unverändert tradiert), Quandt habe als Autor „Antheil an den allgem. Ephemeriden der Literatur und des Theaters" gehabt. Dabei müsste es ich um die von Christian August von Bertram in Berlin von 1785 bis 1787 herausgegebene Zeitschrift *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters* handeln, in deren sechs Bänden sich allerdings keine namentlich gekennzeichneten Beiträge Quandts finden. Wenn Meusels Angabe stimmen sollte, dann wären Quandts Zuschriften unter den ungezeichneten oder nur mit Sigle versehenen Beiträgen zu suchen.

18 *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/327, Nr. 1 (Mainz, 3. Juni 1789) und Nr. 2 („v.[on] h.[ier]", 2. Juli 1789 – möglicherweise in Celle geschrieben, wo die Großmannsche Gesellschaft vom 17. Juni bis 7. Juli 1789 zehn Vorstellungen gab; vgl. Friedrich Müller, *Nachrichten von der Großmannschen Gesellschaft*, in: *Annalen des Theaters*, hg. von C. A. von Bertram, H. 5, Berlin 1790, S. 32).

19 Vgl. die Briefe Quandts in *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/327, Nr. 2 (wie Anm. 18) und Nr. 3 („v.[on] h.[ier]" = Braunschweig, 3. August 1789).

20 Vgl. Michael Rüppel, *Gustav Friedrich Wilhelm Großmann 1743–1796. Eine Epoche deutscher Theater- und Kulturgeschichte*, Hannover 2010, S. 423 (nach dem Brief Ifflands an Großmann vom 23. Mai 1789).

21 Vgl. Quandts Brief an Großmann („v.[on] h.[ier]" = Braunschweig) vom 18. August 1789 zur Bestellung des Aufgebots in Wolfenbüttel; *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/327, Nr. 4.

22 Vgl. Müller (wie Anm. 18), S. 32f.

23 Vgl. Rüppel (wie Anm. 20), S. 447.

24 Vgl. Weilen (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 55.

25 Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1793*, hg. von Heinrich August Ottocar Reichard, Gotha [1792], S. 131.

Väter, Greise, edle Karaktere, singt Tenor“[26]. Doch auch bei Döbbelin blieb Quandt nur bis zum Frühjahr, denn erstrebenswerter als die Tätigkeit eines abhängigen Schauspielers erschien ihm die eines selbständigen Theaterprinzipals. Aus diesem Grund nahm er 1793 Kontakt zu Franz Anton von Weber auf, der eine eigene Schauspielgesellschaft in Bayreuth und Erlangen leitete, und handelte mit diesem eine Übernahme des Bayreuther Theaterprivilegs samt der Weberschen Truppe aus[27]. Von der Döbbelinschen Gesellschaft in Magdeburg warb er etliche Schauspieler ab[28], mit denen er nach Bayreuth zog. Dort debütierte Quandt am 16. März 1794 noch unter Weberscher Direktion[29] und avancierte bald darauf zum neuen Direktor. Unter seiner Leitung spielten kurzzeitig auch einige Mitglieder der Familie von Weber, so Edmund von Weber (bis Juli 1794[30]), dessen Ehefrau Josepha (bis Mai 1794[31]) und der siebenjährige Carl Maria von Weber (bis Mai 1794[32]). Bayreuth, wo Quandt offenbar recht günstige finanzielle Bedingungen ausgehandelt hatte[33], blieb

[26] Vgl. *Theater-Kalender, auf das Jahr 1794*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1793], S. 298.

[27] Vgl. Frank Ziegler, *Die Webers – eine Familie macht Theater. Wanderbühnenbetrieb im ausgehenden 18. Jahrhundert am Beispiel der Weberschen Schauspielgesellschaft*, in: *Musiker auf Reisen. Beiträge zum Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*, Augsburg 2011, S. 154f.

[28] Vgl. *Taschenbuch, fürs Theater. Mannheim 1795*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Mannheim [1794], 2. Abt., S. 29: „Abgegangen: Herr und Mad. Quandt, (übernahm die Gesellschaft des Hrn. von Weber,) Herr [Johann Christian] und Mad. [Friederike] Kroseck [geb. Wäser, mit ihren Töchtern Caroline und Friederike], Herr [August Wilhelm] Pauli, Hr. Mindke [recte: Carl Miedke], zur Quandtschen Gesellschaft.“ Zu den aus Magdeburg verpflichteten Schauspielern gehörte zudem der junge Carl Ludwig Costenoble; vgl. Weilen (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 79f. sowie das Manuskript der Costenobleschen Erinnerungen in der Wienbibliothek im Rathaus in Wien, H. I. N. 17.337, Ic 59.759, Kasten I (bis 1821), Bl. 52r und 53r.

[29] Vgl. den Theaterzettel in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Rar 4589, Nr. 81.

[30] Vgl. Ryuichi Higuchi, Frank Ziegler, *„Fürchte Gott! Und wandle den Weg der Tugendt“. Das Stammbuch Edmund von Webers als biographische Quelle*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 16.

[31] Bis zum 14. Mai ist sie auf Bayreuther Theaterzetteln (Stadtarchiv Bayreuth, Signatur: B 2947) nachgewiesen, am 15. Mai gab sie eine „große musikalische Akademie“ im Bayreuther Theater (Ankündigungszettel ebd.)

[32] Er ist am 11. Mai 1794 letztmalig auf einem Theaterzettel (wie Anm. 31) in Bayreuth genannt.

[33] Gegenüber der Familie von Flotow gab Quandt an, dass „der Hof einen Accord mit ihm gemacht und ihm für 6 Monathe [Winterhalbjahr 1794/95] 21000 fl. zugesichert hat“; vgl. Philipp Hausser, *Die Tagebücher der Caroline von Flotow. Zu Jean Pauls 150. Todestag*, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 55, Bayreuth 1975, S. 220.

bis Sommer 1795 das Zentrum seiner Unternehmung[34]; von dort aus unternahm er mit seiner Truppe Abstecher nach Hildburghausen (Mai bis Juli 1794)[35], Niederfüllbach (August bis Oktober 1794)[36] und Coburg (Oktober 1794)[37]. Die Auftritte auf dem winzigen Rittergut Niederfüllbach dienten zunächst der Umgehung des in Coburg geltenden Theaterverbots[38]. Da Quandt vom Prinzen Friedrich Wilhelm Eugen von Sachsen-Hildburg-

[34] Vgl. Karl Hartmann, *Kunstpflege in Bayreuth nach der Residenzzeit (1769–1806)*, in: *Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken*, Bd. 33, H. 2, Bayreuth 1937, S. 49–53; Arno Ertel, *Theaterpflege in Bayreuth nach der Residenzzeit (1769–1806). Zur Entwicklung des fränkischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert*, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken*, Bd. 43, Bayreuth 1963, S. 212–214 und 233f.; Theaterzettel bis 15. Mai 1794 (wie Anm. 31). Eine umfangreiche Aufführungschronik vom 26. Oktober 1794 bis 29. Juli 1795 findet sich in: *Rheinische Musen. Zeitung* [bzw. *Journal*] *für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim, Jg. 1, Bd. 3 (1795), H. 1, 3. Stück, S. 63–66, Bd. 3, H. 2, 8. Stück, S. 189f., Bd. 4 (1795), H. 3, 11. Stück, S. 253–261, Jg. 2, Bd. 1 [= Bd. 5] (1795), H. 2 [ohne Stück], S. 136–140. Sehr negativ waren die Eindrücke von Heinrich Zschokke; vgl. ders., *Meine Wallfahrt nach Paris*, Bd. 1, Zürich 1796, S. 148–151. Positiver lesen sich die Erinnerungen von Caroline von Flotow; vgl. Hausser (wie Anm. 33), S. 226–231.

[35] Vgl. Gerhard Steiner, *Geschichte des Theaters zu Hildburghausen – spezieller Beitrag zur Kulturgeschichte des thüringisch-fränkischen Raumes und der theatergeschichtlichen Beziehungen Coburg – Meiningen* (*Schriften des Rodacher Rückert-Kreises e. V.*, H. 14), Rodach bei Coburg 1990, S. 78–80; Anzeigen in: *Hildburghäusische wöchentliche Frag- und Anzeigen auf das Jahr 1794*, S. 155, 164, 194, 217.

[36] Vgl. *Rheinische Musen. Zeitung für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim, Jg. 1, Bd. 2 (1794), H. 1, 3. Stück, S. 71; *Der fränkische Merkur oder Unterhaltungen gemeinnützigen Inhalts für die fränkischen Kreislande und ihre Nachbarn*, Jg. 1, Nr. 24 (9. September 1794), Sp. 434f.; Theaterzettel 2. August bis 3. Oktober in der Landesbibliothek Coburg (*D-Cl*), TB WW 745, Bd. 1794/1806. Dieser Episode ist auch ein Beitrag Quandts im *Allgemeinen Deutschen Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 35, S. 137f. gewidmet.

[37] Vgl. Christian Kruse, *Theateraufführungen in Coburg in den Jahren 1794 bis 1806*, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung*, Bd. 41 (Dezember 1996), S. 277, 286; Arno Ertel, *Theateraufführungen zwischen Thüringer Wald und Altmühl im Aufbruch der deutschen Klassik* (*Neujahrsblätter*, hg. von der Gesellschaft für fränkische Geschichte, H. 30), Würzburg 1965, S. 41, 67; Coburger Theaterzettel (wie Anm. 36) vom 6. bis 18. Oktober.

[38] In Coburg waren seit einem kurzen Gastspiel der Gesellschaft von Karl Friedrich Abt im September 1770 keine Spielgenehmigungen mehr erteilt worden. Zudem gab es 1780 Auseinandersetzungen zwischen den Herzogtümern Sachsen-Coburg und Sachsen-Hildburghausen wegen einer auf hildburghausenschem Territorium, im Amt Sonnefeld, agierenden Theatertruppe. In der Beschwerde des Coburgischen Kanzlers heißt es dazu, „daß in dem benachbarten Dorfe, Seidmannsdorf, sich wiederum eine liederliche Comoedianten-Bande, seit verschiedenen Tage[n] aufhalte, welche die hiesigen Gymna[sia]sten und

hausen wärmstens empfohlen wurde, erhielt er aus Coburg zunächst lediglich eine Absage bezüglich Auftritten in der Residenzstadt; im Antwortschreiben von Herzog Ernst Friedrich von Sachsen-Coburg-Saalfeld vom 28. Juni 1794 heißt es:[39]

> „Und ob ich zwar bey den gegenwärtigen Zeitläuften Bedenken finde, die Quandtische Schauspielergesellschaft in meiner Residenz-Stadt auftretten zulaßen [sic], So will ich doch gar gerne zugeben, daß solches an einem Orte auf dem Lande, welcher es auch sey, geschehe, und daß ermeldeter *Directeur* sothanen Ort sich selbsten aussuchen möge."

Quandt sicherte sich zusätzlich ab, indem er für seine Theatergesellschaft einen Ort auswählte, der außerhalb der coburgischen Landeshoheit lag. Das Gut des Hohenlohe-Oehringischen Geheimen Kammerrats Friedrich Wilhelm von Portzig in Niederfüllbach, südlich Coburg, war dem Stift Bamberg lehenspflichtig[40]. Nachdem die Quandtsche Truppe sich nicht nur durch ihre Aufführungen empfohlen, sondern auch ihren „sittlichen Lebenswandel" unter Beweis gestellt hatte, durfte sie ab dem 6. Oktober 1794 schließlich zwei Wochen lang Vorstellungen in dem als Hoftheater eingerichteten Coburger Ballhaus geben.

Zudem bemühte sich Quandt um das Generalprivileg für die unter preußischer Verwaltung stehenden Fürstentümer Ansbach und Bayreuth[41]; mit dem neuen Titel „Königlich preußische General privilegirte Quandtische

andere junge Leute hiesiger Stadt an sich ziehe, und zu aller Ausschweifung und beträchtlichem Geld-Aufwand verleite"; vgl. Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 37), S. 39.

39 Staatsarchiv Coburg, ehemaliges herzogliches Hausarchiv, LA F 8152, Bl. 4; ebd. auf Bl. 2f. findet sich das Empfehlungsschreiben aus Hildburghausen mit der Bestätigung, „daß genannte Schauspieler Gesellschaft während ihres hiesigen Aufenthalts, sich aufs anständigste betragen, theils durch ihre ausgesuchten Schauspiele, den Charakter der Sittlichkeit, zuerheben und theils dem Liebhaber und Kenner der Tonkunst durch ihre unterhaltende [sic] Opern vollkommene Genüge zuleisten gesuchet" habe.

40 Friedrich Wilhelm von Portzig starb am 16. November 1799; sein Rittergut wurde 1803 zunächst bayerisch und gehörte erst ab 1811 zu Sachsen-Coburg; vgl. Ludwig Ungelenk und Rudolf Waldvogel, *Niederfüllbach. Aus der Geschichte eines coburgisch-fränkischen Rittersitzes*, Coburg 1912, S. 12f. und 28f. Erinnerungen an die dortigen Theatervorstellungen finden sich auch in: [Agnes Kessler, geb. von Schultes,] *Altfränkische Bilder und Geschichten aus dem Erinnerungsschatz einer alten Tante*, Coburg [1882], S. 97–99; vgl. außerdem Carl Friedrich Wittmann, *Niederfüllbach. Eine Theater-Idylle*, in: *Universum. Illustrierte Familien-Zeitschrift*, Jg. 16, 2. Halb-Bd., H. 24 (26. Juli 1900), Sp. 2703–2708.

41 Vgl. Ertel, *Bayreuth* (wie Anm. 34), S. 213f.

Provinzial-Schaubühne“[42] wandte sich die Truppe im August 1795 nach Erlangen, von wo aus auch Abstecher nach Fürth unternommen wurden[43]. Doch der großsprecherische Titel konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass Quandt bei seiner Direktionsführung allzu oft die finanziellen Notwendigkeiten ignorierte. Costenoble, der der Quandtschen Gesellschaft von ihrem Beginn im März 1794 bis Juli 1795 angehörte, notierte in seinen Erinnerungen immer wieder entsprechende Bemerkungen. So liest man zum Mai 1794, dass „Quandt, wegen schlechter Einnahmen, genöthigt [wurde], von Bayreuth nach Hildburghausen zu wandern“[44]. Statt aus diesem Fehler zu lernen, kümmerte er sich auch in Hildburghausen nicht rechtzeitig um einen neuen Spielort; wieder liest man bei Costenoble:[45]

> „Sechs Wochen lang mochte Hildburghausen nebst fürstlichem Zuschuß uns ernährt haben, als Quandts leichte Kasse ihn ermahnte, einen ergiebigern Platz zu suchen. Es zeugt offenbar von der Geistesträgheit und völligem Mangel an Umsicht und [...] Direktorstalent, daß unser Prinzipal nur dann an Uebersiedlung erst dachte, wenn die Mittel des innehabenden Ortes bereits erschöpft waren.“

Auch seine Kündigung bei Quandt begründete Costenoble im Nachhinein mit dessen Amtsführung:[46]

> „Quandt war so sorglos, daß er heute oft nicht wußte, was Morgen aufgeführt werden sollte; und es brachte ihn gar nicht aus seiner gewöhnlichen, philosophischen Haltung, wenn er statt am Besoldungstage die gebührende Zahlung zu verabreichen den Mitgliedern nur eine Pfeife Tabak oder ein Gläschen Franzwein anzubieten hatte.“

[42] Vgl. *Theater Kalender. Mannheim 1796* [= *Taschenbuch, fürs Theater. Mannheim 1796*], hg. von H. G. Schmieder, Mannheim [1795], 2. Abt., S. 87 (dort eine vollständige Personalübersicht zur Gesellschaft).

[43] Vgl. Ludwig Göhring, *Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: *Erlanger Heimatblätter*, Jg. 12, Nr. 36 (4. September 1929), S. 142, Nr. 37 (11. September 1929), S. 147; Arno Ertel, *Erlanger Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zur Entwicklung des fränkischen Theaterwesens im 18. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, Bd. 25 (1965), S. 99 und 112; vollständiger Spielplan in Erlangen und Fürth vom 22. August bis 17. Dezember 1795 nachgewiesen in: *Rheinische Musen. Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Mannheim, Jg. 2, Bd. 2 [= Bd. 6] (1796), H. 1, S. 40–47.

[44] Costenoble-Manuskript (wie Anm. 28), Kasten I, Bl. 56v.

[45] Ebd., Kasten I, Bl. 57v.

[46] Ebd., Kasten I, Bl. 62v.

So verwundert es nicht, dass das nicht unerhebliche Startkapital, das Quandt von seiner Familie erhalten hatte, bald aufgebraucht war und sich Schulden anhäuften[47]. Doch scheinbar ignorierte der Schöngeist die Probleme weitgehend; als sein einstiger Prinzipal Großmann sich bezüglich eines geplanten Lessing-Denkmals mit der Bitte um eine Spende an Quandt wandte, schrieb dieser aus Bayreuth:[48]

> „Sauer mußte ich mirs werden lassen dieß Kolonisten Plätzchen für meine Kunst, die ich über alles liebe zu erlangen. Noch blühen zwar meine Hofnungen für das Beste dieser Kunst nur ihrem ersten Frühling, aber ich hoffe der Herbst meines Lebens soll sich in diesem kleinen Wirkungskreis nicht früchtelos entblättern. [...]
>
> Für Lessings Ehre will ich nach Kräften und Verhältnissen ohne Falsch thätig seyn, wies dem deutschen Manne ziemt, der Lessings Geist im Chatechismus seiner Kunst täglich verehrt. Seine Emilie soll in Erlangen Beute geben[49], ich will bey der Ankündigung des Stücks die Musen Söhne anbetteln, und mich nicht schämen jeden Kreuzer für Deutschlands Barden zusammenzutrommeln. Wär ich nicht jetzt stark in *Passivis*, so gäb ich Waltron im Freyen mit lebendigen Pferden[50] für eine runde Summe zur Vollendung seines Steins und Emilie Galotti Tags drauf *gratis* für seine Ehre."

Auf der Suche nach einem zusätzlichen Spielort richtete Quandt seine Hoffnungen im Oktober 1795 auf Bamberg[51], doch verließen offenbar aufgrund

[47] Vgl. die Akte zur Schuldsache Quandt von 1797 mit Rechnungsbelegen ab 1795 im Stadtarchiv Bayreuth, Signatur: 23241.

[48] Brief in *D-LEu*, Slg. Kestner/I/C/II/327, Nr. 7, Datum undeutlich, vermutlich 16. Juni 1795 (da der bevorstehende Wechsel der Gesellschaft nach Erlangen thematisiert wird).

[49] Eine Aufführung der *Emilia Galotti* in Erlangen ist bislang nicht nachweisbar; vgl. Ertel, *Erlanger Theaterleben* (wie Anm. 43), S. 112 und Göhring (wie Anm. 43) S. 147. In Großmanns Abrechnung vom 9. August 1795 ist lediglich die Zusage vermerkt: „Der Herr Direktor Quandt zu Anspach und Bayreuth hat sich auf mein Bitten gleich bereitwillig finden lassen, den Ertrag einer Einnahme dem Denkmal zu widmen." Ein Geldeingang ist hingegen nicht dokumentiert; vgl. Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, *Lessings Denkmal. Eine vaterländische Geschichte. Dem deutschen Publikum zur Urkunde vorgelegt,* hg. von Axel Fischer, Hildesheim, Zürich, New York 1997, S. 21.

[50] Das damals beliebte militärische Schauspiel *Graf von Waltron* von Heinrich Ferdinand Möller wurde gerne mit zahlreichen Statisten bei Freiluftaufführungen gegeben.

[51] Vgl. Friedrich Leist, *Geschichte des Theaters in Bamberg bis zum Jahre 1862. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Bambergs*, 2. vollst. umgearbeitete Aufl., Bamberg 1893 (*Bericht über Bestand und Wirken des historischen Vereins zu Bamberg*, Bd. 55), S. 98f. sowie

der finanziell instabilen Situation immer mehr Schauspieler die Truppe. Im *Journal des Luxus und der Moden* liest man zur Ansbacher Winterspielzeit (Dezember 1795 bis ca. April 1796):[52]

> „Seine Oper hat durch den Abgang einiger Mitglieder seiner Bühne stark gelitten. Er ist jetzt im Begriff, dieselbe wieder zu formiren, und sucht deshalb brauchbare Subjekte zu derselben."

Im Frühjahr 1796 wich der Prinzipal in das zum Fürstentum Ansbach gehörige Mainbernheim aus. Zur dortigen Spielzeiteröffnung am 13. Mai gab er eine Druckschrift *Vorläufige Ideen über den wohlthätigen Einfluß einer sittlichen Schaubühne auf Geschmack und Volksbildung* heraus[53], die ganz offensichtlich darauf zielte, Vorbehalte gegen das Theaterwesen in den Hochstiften Bamberg und Würzburg abzubauen. Von Mainbernheim aus sandte er im Juli nicht nur einen erneuten Antrag nach Bamberg, dem er eine Denkschrift „Ideen über den Plan und Bestand einer guten Provinzial-Schaubühne für Franken" beilegte[54], sondern auch eine entsprechende Petition nach Würzburg. In der Denkschrift entwickelte er den Plan zu einem turnusmäßigen Wechsel seiner Gesellschaft zwischen den Residenzstädten der preußischen Fürstentümer Ansbach und Bayreuth sowie der Hochstifte Bamberg und Würzburg mit Abstechern nach Erlangen und Fürth[55]. Vorerst blieb die Reaktion in den geistlichen Hoheitsgebieten jedoch negativ. Als die Gesellschaft schließlich nach Ansbach zurückkehrte, ließ sich der Bankrott nicht mehr aufhalten: Quandt wurde gezwungen, sein Schauspielprivileg für die preußisch-fränkischen Länder an Cosmas Morelli zu übergeben[56]; am

Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 37), S. 30f.: Antrag auf das Bamberger Privileg vom 31. Oktober 1795.

52 *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 11, Nr. 4 (April 1796), S. 205f. Quandt selbst schrieb von einem „viermonathlichen Winteraufenthalte mit meiner Gesellschaft zu Anspach"; vgl. Daniel Gottlieb Quandt, *Vorläufige Ideen über den wohlthätigen Einfluß einer sittlichen Schaubühne auf Geschmack und Volksbildung*, in: *Annalen des Theaters*, hg. von C. A. von Bertram, Berlin, H. 18 (1796), S. 3.

53 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 11, Nr. 8 (August 1796), S. 429f. sowie *Annalen des Theaters*, hg. von C. A. von Bertram, Berlin, H. 18 (1796), S. 3–14.

54 Vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 99.

55 Vgl. Wolfgang Schulz, *Theater in Würzburg 1600–1945. Eine soziokulturelle Untersuchung*, Dissertation Würzburg 1970, S. 70.

56 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 12, Nr. 1 (Januar 1797), S. 30f. (der dort angegebene Wechsel Quandts als Schauspieler ans Theater Frankfurt/Main konnte bislang nicht nachgewiesen werden) sowie *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von

26. November 1796 wurde von der preußischen Stadtvogtei der offene Arrest über den gescheiterten Prinzipal verhängt[57]. Ein Zeitgenosse bestätigte das Urteil Costenobles, nach dem „Quandt gute persönliche, aber keine dirigierenden Tugenden“ besitze[58].

Aufgrund seines Scheiterns als Direktor musste Quandt wieder als Schauspieler sein Auskommen suchen. Nach einem Gastspiel am Berliner Hoftheater im März 1797[59] ging er mit seiner Frau zur Gesellschaft von Franz Seconda, die wechselnd in Leipzig und Dresden spielte[60]. Seine Hoffnungen, weiterhin selbständig arbeiten zu können, gab er jedoch nicht auf: Im Juli 1797 sandte er von Leipzig aus eine erneute Bewerbung um das Bamberger Schauspielprivileg an das dortige Hochstift[61]. Dabei erzielte er zumindest einen Teilerfolg: Das Privileg wurde erteilt, freilich unter dem Vorbehalt eines bevorstehenden Friedensschlusses[62] – die tatsächliche Spielerlaubnis erhielt Quandt daher erst 1801.

Somit blieb die weitere Tätigkeit als Schauspieler vorerst die einzige Alternative. 1798 wandte sich Quandt nach Böhmen: Von der Secondaschen Gesellschaft ging er mit seiner Frau zum Direktor Carl von Steinsberg, der mit seiner Gesellschaft im Sommer in Karlsbad und sonst am Vaterländischen Theater in Prag auftrat[63]. Nachdem Steinsberg Ende Januar 1799 die Direktion des Vaterländischen Theaters an Anton Grams übergeben und sich mit einer neuen Schauspieltruppe in Karlsbad etabliert hatte, folgten ihm

H. G. Schmieder, Hamburg, Jg. 1 (1797), Bd. 1, H. 2, S. 154 (danach Beginn des Spielbetriebs unter Morelli am 21. November).

57 Vgl. Hartmann (wie Anm. 34), S. 53.

58 Aus: *Briefe eines Württembergers über Ansbach* (Grünberg 1797), zitiert nach Hartmann (wie Anm. 34), S. 53 (Anm. 142).

59 Vgl. *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg, Jg. 1 (1797), Bd. 2, H. 2, S. 155f. (Gastauftritte des Ehepaars zwischen 6. und 24. März).

60 Vgl. ebd. Jg. 1 (1797), Bd. 2, H. 3, S. 282 (Debüts in Leipzig Mad. Quandt 21. April, Hr. Quandt 24. April) und Jg. 2 (1798), S. 88–90.

61 Antrag vom 12. Juli 1797; vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 100f. sowie Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 37), S. 31f.

62 Das Privileg wurde am 22. Januar 1798 erteilt; vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 102f. sowie Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 37), S. 32f.

63 Vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1798], S. 243. Rollenprofil: Mad. Quandt „alle erste Rollen im Schauspiel, naive Mädchen“, Hr. Quandt „alle erste Alte im Schauspiel, auch Karakterrollen und Helden“; vgl. *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 9 (September 1798), S. 268f. (ähnlich in: *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 1, Nr. 12 vom Dezember 1798, S. 184f.).

auch die Quandts dorthin[64]. Sie blieben allerdings nur bis August, um dann nach Prag zurückzukehren[65], wo sie Anfang September 1799 ein vorteilhafteres Engagement im Ensemble des deutschen Schauspiels am Ständischen Theater antraten[66]. Neben der Tätigkeit am Theater veröffentlichte Quandt zudem 1800 bei Schall in Breslau anonym das Büchlein *Vermächtniß eines alten Komödianten an seinen Sohn. Goldenes A. B. C. für Zunftgesellen des Theaters*[67].

Die Hartnäckigkeit, mit der Quandt seine Angelegenheit in Bamberg verfolgte, sollte sich schließlich auszahlen. Im Mai 1801 wandte er sich dorthin und erklärte, er habe „sich bei erfolgtem Reichsfrieden seiner Verbindungen bei dem K. Ständischen Nationaltheater Prag mit seiner Familie[68] entlediget und die bereits für seine Schaubühne auserlesenen guten und sittlichen Mitglieder für diesen Zeitpunkt durch Contrakte auf ein Jahr von Ostern 1801 an zu erhalten [...] gesucht."[69] Quellen zur Bamberger Sommerspielzeit 1801 sind äußerst rar[70], allerdings wird aus einem Bericht des *Hamburgischen Journals der Moden und Eleganz* klar, dass Quandt noch

[64] Ende von Steinsbergs Prager Direktion gegen Ende Januar 1799, danach Übernahme durch Grams; vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 3 (März 1799), S. 40f. Steinsbergs Direktion in Karlsbad ab 31. Mai 1799, dort Rollenprofile Hr. Quandt „zärtliche Väter, im komischen und tragischen Greise", Mad. Quandt „1te Liebhaberinnen in Lust- und Trauerspiel, naive Mädchen, in der Oper Nebenrollen"; vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 8 (August 1799), S. 88.

[65] Vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 9 (September 1799), S. 96.

[66] Vgl. ebd., Jg. 2, Nr. 10 (Oktober 1799), S. 108 sowie *Taschenbuch für Theater. Zum neuen Jahrhundert*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg 1801, S. 262f. und 265. Ein erneuter Vorstoß hinsichtlich einer Spielerlaubnis in Bamberg blieb wiederum erfolglos; vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 103.

[67] Als Parodie darauf erschien ein angeblich vom selben Autor stammendes Probestück aus dem „Testament einer verlebten Komödiantin an ihre Tochter" in: *Janus*, Jg. 1, Bd. 2, Nr. 8 (August 1800), S. 72.

[68] Neben der Ehefrau ist wohl u. a. die Tochter Augusta gemeint, die 1802 in Bamberg als Darstellerin von Kinderrollen nachweisbar ist; vgl. das handschriftliche Bamberger Theaterjournal für die Jahre ab 1802, Staatsbibliothek Bamberg, Bestand Historischer Verein Bamberg, HV. Msc. 67, Bl. 25r. Pies (wie Anm. 10, S. 285) nennt ohne genauere Angaben einen Sohn Emanuel Josias Quandt. Ob der in späteren Jahren als Theaterdirektor nachweisbare Max Quandt genealogisch mit Daniel Gottlieb Quandt in Verbindung steht, ist noch ungeklärt.

[69] Vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 104f. sowie Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 37), S. 33f.

[70] Vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 113; einige Spielnachweise für den August bringt Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 37), S. 34f., 63.

immer auf eine Kopplung der Bamberger Spielerlaubnis mit einem Würzburger Theater-Privileg spekulierte:[71]

> „Hr. Quandt besitzt zur Zeit nur in Bamberg die Erlaubniss ein Schauspiel etabliren zu dürfen, und befindet sich zur Zeit wohl. Bamberg besass lange Jahre kein Schauspiel, gelänge es Hrn. Quandt Würzburg dazu zu acquiriren, so könnte ein schönes Etablissement entstehen. [...]
>
> Quandt ist ein braver Mann, und versteht sein Fach vollkommen. Er hat sich auch als Dichter bekannt gemacht."

Doch geriet Quandt bald schon, da erhoffte staatliche Zuschüsse ausblieben, in finanzielle Bedrängnis; sein Bamberger Privileg wurde für 1802 nicht verlängert, sondern ging an Julius von Soden über[72]. Dieser plante freilich keine eigene Direktion, statt dessen sollte Quandt die künstlerische Leitung des Bamberger Ensembles beibehalten. Da zugleich ein Theater-Neubau in Angriff genommen wurde[73], ging Quandt mit seiner Gesellschaft im Sommer 1802 vorerst nach Erlangen[74]. Das relativ kleine Quandtsche Ensemble, das sich weitgehend auf das Sprechtheater beschränken musste, sollte für die herbstliche Theatereröffnung in Bamberg erweitert werden, um auch Opernvorstellungen geben zu können[75].

Von Quandts Theaterleitung in Bamberg hatte auch der Schauspieler Costenoble in Hamburg erfahren; er notierte in seinen Erinnerungen:[76]

> „Ich hatte vernommen, daß dieser Mann eine neue Unternehmung in Bamberg begonnen habe, von der sich viel Gutes erwarten liesse, weil der Fürst Bischoff und das ganze Publikum mit allen Kräften den neuen Direktor unterstützen werde."

[71] Vgl. *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 1, Nr. 11 (November 1801), Sp. 471f.

[72] Vgl. Peter Hanke, *Ein Bürger von Adel. Leben und Werk des Julius von Soden 1754–1831*, Würzburg 1988, S. 145f. sowie Leist (wie Anm. 51), S. 115–119.

[73] Soden erwarb aus diesem Grund im April 1802 ein Haus im Zinkenwörth und ließ dort das neue Theater einrichten, das Anfang Oktober 1802 eröffnet wurde; vgl. Rudolf Stark, *Soden, Reichsgraf Julius (Heinrich, Friedrich) von*, maschr. Diss., Würzburg 1923, S. 37 und Leist (wie Anm. 51), S. 115.

[74] Vgl. Ertel, *Erlanger Theaterleben* (wie Anm. 43), S. 100.

[75] Vgl. dazu die Berichte in: *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 2, Nr. 5 (Mai 1802), Sp. 210f. und Nr. 7 (Juli 1802), Sp. 289f.

[76] Manuskript der Costenoble-Erinnerungen (wie Anm. 28), Kasten I, Lebenslauf 2. Teil, Bl. 90v. Costenoble datierte diese Episode fälschlich ins Jahr 1803.

Mit seinem damaligen Engagement in Hamburg unzufrieden, wandte sich Costenoble an seinen ehemaligen Prinzipal und erhielt von ihm einen Brief, in dem dieser den Schauspieler mit Lobeshymnen umwarb und den Hamburger Direktor Friedrich Ludwig Schröder heftig kritisierte:[77]

> „er hält im Commtoir des künstlerischen Egoismus gut Buch – weiter nichts, und verkehrt die unwillkürliche Harmonie des wahren Kunstsinnes in – militairische Pedanterie."

Mit anderen Worten: Schröder achte zu sehr auf die Wirtschaftlichkeit seines Unternehmens und auf die strikte Einhaltung der von ihm formulierten Theatergesetze. Sein eigenes Projekt schilderte Quandt dagegen in den rosigsten Farben, um Costenoble für sich zu gewinnen:[78]

> „Ein Jahrzehend, daß ich bey der Bühne meine besseren Gefühle, mit meiner Herzensruhe, mit viertausend Thaler Vermögen opferte, scheint den schönsten Morgen nach einer Nacht voll Graus für mich anbrechen zu lassen. Das jungfräuliche keusche Bamberg und Würzburg, nach dem der Wucher seine Krallen streckte, ist für mich gerettet. Am Busen dieser unentweyhten Kinder sollen edle Künstlerseelen sich wieder aus der Ohnmacht des Zeitverderbnisses der Schausucht erholen; der Handwerker in den Fesseln der Vernunft und des Gehorsames arbeiten [...]. Ich bin überschwemmt mit Anträgen von großen und kleinen Bühnen, von Leuten die Ruf haben, aber deren Innerstes ich nicht kenne. Ich muß mich bald bestimmen: denn zu Ende kommenden Monats [Juli] oder Mitte August, wenn der Bau, der die Erweiterung des hiesigen Liebhabertheaters bezweckt, vollendet ist, fange ich an. – [...] Frankens Bisthümer sind das Paradies Frankens – vielleicht Deutschlands, und in diesen schlägt mein Herz."

Schließlich entschied sich Costenoble gegen den Wechsel nach Bamberg und erhielt wenig später die Nachricht, dass Quandts Unternehmung „schon mit Tode abgieng, eh[e] sie noch recht ins eigentliche künstlerische Leben getreten war". In seinen Erinnerungen heißt es weiter:[79]

> „Hätte man es denken sollen – Quandt, der in der Tat für die Schauspielkunst und deren Emporblühen gefühlt, gedacht und unzählige

[77] Ebd., Kasten I, Lebenslauf 2. Teil, Bl. 91r (Abschrift des Briefes durch Costenoble); den Brief datierte Costenoble: Bamberg, 28. Juni 1803 [sic].

[78] Ebd., Kasten I, Lebenslauf 2. Teil, Bl. 91r/v.

[79] Ebd., Kasten I, Lebenslauf 2. Teil, Bl. 92r.

> Pläne entworfen hatte – Quandt war kurz vorher, ehe er obigen Brief an mich ablaufen ließ, mit seinem ganzen Vermögen in Bamberg eingezogen, mit einer Summe von acht – Groschen in der Tasche. Seine ganze Zukunft basirte sich auf Versprechungen und Hoffnungen, von denen in der Folge keine einzige in Erfüllung gegangen ist. Hauptsächlich aber scheiterte sein loses Unternehmen, weil es ihm an einer Eigenschaft fehlte, die er so bitter an der Hamburger Direktion tadelte – an der Kunst, gut Buch zu halten zum Besten der Kunst."

Tatsächlich blieb Quandts Sub-Direktion in Bamberg eine kurze Episode. Nach der Eröffnung des neuen Theaters am 3. Oktober 1802[80] kam es schon bald zu Differenzen mit Soden, so dass Quandt das Engagement gemeinsam mit einem Teil seines Ensembles im Dezember 1802 verließ[81]. Er hatte bereits im Herbst 1802 Verhandlungen mit dem Nürnberger Theaterbesitzer Leonhard Aurnheimer über eine Pachtung der dortigen Bühne aufgenommen[82], um dort ab April 1803 wieder als selbständiger Direktor arbeiten zu können[83]. Im *Journal des Luxus und der Moden* wurde Quandt sehr positiv angekündigt:[84]

> „Auf Ostern kömmt Herr Quandt zu uns, und übernimmt die Direktion unsers Schauspiels. Wir dürfen von dieser glücklichen Wahl uns viel Gutes versprechen, da Herr Q. wie bekannt, ein denkender Künstler, ein guter Schauspieler ist, und als Direktor bereits rühmliche Proben seines Eifers für Kunst und Geschmack abgelegt hat."

[80] Vgl. das handschriftliche Bamberger Theaterjournal (wie Anm. 68), Bl. 1v–2v; die Saison dauerte bis zum 23. Oktober 1803.

[81] Vgl. Leist (wie Anm. 51), S. 118; zu den Schauspielern, die mit Quandt Bamberg verließen, gehörte auch das dem Prinzipal eng verbundene Ehepaar Kroseck, das mit Sohn Eduard zum Personal der Truppe gehört hatte; vgl. das handschriftliche Bamberger Theaterjournal (wie Anm. 68), Bl. 25.

[82] Vgl. *Hamburgisches Journal der Moden und Eleganz*, Jg. 2, Nr. 11 (November 1802), Sp. 459.

[83] Der Eröffnungstermin wird unterschiedlich angegeben: Laut Kiefhaber war es der 11. April; vgl. Johann Carl Sigmund Kiefhaber, *Nachrichten zur ältern und neuern Geschichte der freyen Reichsstadt Nürnberg*, Bd. 1, Nürnberg 1803, S. 107. Laut dem anonym veröffentlichten Bericht *Theaterumwälzungen in Nürnberg* (datiert 1. Juli 1803) in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 18, Nr. 9 (September 1803), S. 491–493 (speziell S. 492), war es der 15. April.

[84] Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 18, Nr. 3 (März 1803), S. 151 (Bericht aus Nürnberg vom 6. Februar 1803).

In Nürnberg veröffentlichte Quandt eine weitere theatertheoretische Schrift; 1803 erschien beim dortigen Verlag Grattenauer sein *Versuch durch ein psichologisch-ästhetisches Gemeinprincip für wahre Menschendarstellung auf der Bühne, den Beruf zu ihr, aus ihren Forderungen abzuleiten*. Die Nürnberger Saison wurde allerdings ein Fehlschlag; Quandt verärgerte das Publikum sowohl durch Personalumbesetzungen (zugunsten der Schauspieler, die er aus Bamberg mitbrachte) als auch durch seine Spielplangestaltung. Der Berichterstatter des *Journals des Luxus und der Moden* meldete Anfang Juli:[85]

> „Quandt, dem man für seine Person das Zeugniß eines braven Künstlers wohl schwerlich absprechen kann, begieng überdies den Fehler, daß er bei dieser Stimmung und Lage, noch alsbald an dem Geschmack des Publikums modeln wollte."

Da zudem vorwiegend ältere, bekannte Stücke auf dem Spielplan standen, blieb das Publikum aus und somit die Kasse leer. Das Resultat:[86]

> „Nach zwei Monaten gab er Knall und Fall seinen Pachtcontract wieder auf, den er auf sechs Jahre geschlossen hatte, und zog mit den Gliedern, die er mit nach Nürnberg gebracht hatte, von dort ab und nach Erlangen, woselbst er mit diesen Leuten, jetzt als reisender Direktor, das Theater eröffnet hat."

Die Erlanger Spielzeit im Juli und August ist kaum dokumentiert und war wohl kaum mehr als eine Notlösung. Auf der Suche nach einem neuen Auftrittsort rückte wiederum Würzburg in den Blick, doch dort galt noch immer ein Theaterverbot. Wie einst in Coburg umging Quandt dies, indem er in der Nähe der fürstbischöflichen Residenz auf quasi exterritorialem Gebiet spielte: auf dem Domänenhof Randersacker, der zum preußischen Fürstentum Ansbach gehörte. Aus dem Zeitraum zwischen dem 28. September und dem 16. November 1803 (= Abschlussvorstellung) blieben gerade acht Theaterzettel erhalten, die, wenn auch lückenhaft, einen Eindruck von der Zusammensetzung des Personals und vom Spielplan vermitteln[87]. Dokumentiert

[85] Vgl. *Theaterumwälzungen in Nürnberg* (wie Anm. 83), S. 492.

[86] Ebd., S. 493. Kiefhaber (wie Anm. 83, S. 107) schrieb: „Mit Ende des Monaths Junius trat er aber schon wieder die Direktion an Herrn Aurnheimer ab [...]." Kertz gibt an, dass Quandt am 2. Juli 1803 Nürnberg verließ; vgl. Paul Kertz, *Das Nürnberger Nationaltheater (1798–1833)*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*, Bd. 50, Nürnberg 1960, S. 425.

[87] Vgl. Werner Dettelbacher, *Daniel Gottlieb Quandts Theateraufführungen in Randersacker 1803*, in: *Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst*, Bd. 34 (= 105), Würzburg

sind lediglich Sprechtheater-Produktionen, allerdings ist verbürgt, dass in Randersacker auch ein kleines Orchester zur Verfügung stand, geleitet von dem zu dieser Zeit noch als Militärmusiker (Hautboist) tätigen, später als Komponist und Arrangeur bekannten Joseph Küffner[88].

In der *Ansicht des Schauspielwesens in Süd- und West-Deutschland*, die im Schmiederschen *Theater-Kalender auf das Jahr 1804* publiziert wurde, liest man unter dem Stichwort „Erlangen und Anspach" zu Quandt:[89]

> „Ein in den Annalen des Theaters bekannter Schauspieler, denkender Künstler und kenntnißvoller Director; doch stets verfolgte diesen Mann das Unglück. Er spielte noch im Herbst 1803 in Rundsacker [sic] bei Würzburg und sein Personal bestand aus den Trümmern der Bambergischen und Nürnbergischen Theater. Md. Krosek, Hr. und Md. Quandt, Hr. Haffner, sind bekannte Glieder. Es ist wahrscheinlich, daß sich diese Gesellschaft zum Sommer auflöst, oder sich an die Sodischen Bühnen anschließt."

Tatsächlich erhielt Julius von Soden ab November 1803 neben Bamberg auch das Theaterprivileg für Würzburg. Quandt war somit die wirtschaftliche Grundlage seines Unternehmens entzogen und er musste zum zweitenmal seine Tätigkeit als Schauspieldirektor aufgeben.

Zunächst versuchte er, nach Gastauftritten mit seiner Frau am Theater in Frankfurt am Main[90], sein Glück offenbar in Regensburg; sein Aufenthalt dort ist am 10. April 1804 dokumentiert[91]. Kurz zuvor, am 1. März 1804, hatte der Regensburger Theaterdirektor Johann Gottfried Tönniges seine Gesellschaft nach Streitigkeiten aufgelöst; gleichzeitig ließ Kurfürst-Erzkanzler Carl Theodor von Dalberg, dem die ehemals freie Reichsstadt Regensburg seit 1803 unterstand, ein neues Theater errichten, das im März

1982, S. 75–80. Zum Ensemble gehörte u. a. wiederum das Ehepaar Kroseck mit Kindern (genannt sind neben den Eltern eine Tochter und in Kinderrollen der Sohn Eduard).

88 Vgl. Wenzel Dennerlein, *Geschichte des Würzburger Theaters von seiner Entstehung im Jahre 1803–4 bis zum 31. Mai 1852, nebst einem chronologischen Tagebuch und einem Anhang. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Würzburg 1853, S. VIIf.

89 Vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1804*, hg. von H. G. Schmieder, Hamburg, S. 183.

90 Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbstständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1892, S. 63: Auftritte des Ehepaars zwischen 4. und 24. März 1804.

91 Vgl. *Regensburger Intelligenzblatt*, XVI. Stück, Mittwoch den 18. April 1804; bei Herrn Lehr im goldenen Bären logirte: „Den 10. [April] Hr. Quandt, Schauspieldirector von Frankfurt am Main".

vollendet worden war. Möglicherweise hoffte Quandt, hier eine neue Truppe etablieren zu können, ohne zu wissen, dass man in Regensburg bereits im Februar 1804 Verhandlungen mit Ignaz Walter aufgenommen hatte, der dort tatsächlich ab September als Direktor das neueröffnete Theater leiten sollte[92]. Quandt blieb somit lediglich die Rückkehr nach Frankfurt, wo er gemeinsam mit seiner Frau als Schauspieler engagiert wurde[93]. Von dort aus sind im Mai und Juni 1805 Gastspiele in Coburg, Bamberg und Würzburg[94] dokumentiert. Unmittelbar darauf, im Juli 1805, fand das Ehepaar eine neue Anstellung am Hamburger Theater[95], die Quandt allerdings im September 1806 kündigte[96], um die Hansestadt Ende April 1807 wieder zu verlassen[97]. Während der Hamburger Zeit dürften jene Gedichte entstanden sein, die Quandt Anfang 1807 in der *Zeitung für die elegante Welt* veröffentlichte[98].

92 Vgl. Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages* (*Musik und Theater*, Bd. 3), Sinzig 2008, S. 368–393.

93 Vgl. Bing (wie Anm. 90), S. 64f. (dort Besetzungsnachweise von Juli 1804 bis Januar 1805).

94 Vgl. zu Coburg: den Theaterzettel vom 24. Mai 1805 in *D-Cl* (wie Anm. 36): „Herr Quandt vom Frankfurter Nationaltheater wird den Pygmalion [von Benda] als Gast spielen"; zu Bamberg: den Theaterzettel vom 3. Juni 1805 (während der Direktion von Maria Vanini) in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), in: Yp 4801/900 R; zu Würzburg: Dennerlein (wie Anm. 88), S. 10: fünf Gastauftritte von Herrn Quandt zwischen 11. und 28. Juni (Benefiz); ebenso in: *Würzburger Theater-Almanach auf das Jahr 1810*, hg. von Carl Philipp Bonitas, Jg. 1, Würzburg 1809, S. 56.

95 Vgl. Weilen (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 211f.: Abschluss des Engagements am 12. Juli, erste Auftritte Quandts am 16./18. Juli. Während Ifflands Hamburger Gastspiel im Spätsommer 1805 stand Quandt mehrfach gemeinsam mit ihm auf der Bühne, etwa am 28. August und 13. September in Ifflands *Aussteuer* als Präsident Darner (Iffland gab den Amtmann Riemen) und am 9. September in Schillers *Räubern* als alter Graf Moor (Iffland gab seinen Sohn Franz); vgl. die Theaterzettel in *D-B*, in: Yp 4801/900 R.

96 Vgl. Weilen (wie Anm. 16), Bd. 2 (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 19), S. 14.

97 Vgl. das Hamburger Personalverzeichnis in: Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, Hamburg 1819, Bd. 2/2, S. 109 (dort Abgang am 31. April [sic] 1807 angegeben).

98 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 7, Nr. 15 (26. Januar 1807), Sp. 117f. („Menschenscheu"), Nr. 19 (2. Februar 1807), Sp. 150 (drei Epigramme zum Theater: „Charakterstoff eines Allesspielers", „Verborgener Werth", „Künstlerprätension"), Nr. 25 (12. Februar 1807), Sp. 199f. („Lust- und Brotberuf", zwei Epigramme zum Theater: „Liebhaberschauspieler" und „Schauspieler") sowie Nr. 82 (22. Mai 1807), Sp. 654 („Dramaturgische Fragenlösung").

In den Jahren 1807 bis 1810 versuchte sich Quandt schließlich erneut als Theater-Impresario, konnte aber an seine einstigen (Teil-)Erfolge in Franken nicht wieder anknüpfen. Um den Jahreswechsel 1807/08 ist er mit einer eigenen Schauspielgesellschaft in Hameln bezeugt[99], dann fehlen über ein Jahr Hinweise auf seine Tätigkeit. Erst im April 1809 wird Quandt wieder greifbar, als er gemeinsam mit seiner Frau stellungslos nach Bamberg kam, um dort bei der Truppe von Direktor Heinrich Cuno zu gastieren[100], in der auch mehrere Familienangehörige der Webers (Carl Maria von Webers Halbschwester Jeanette Weyrauch mit ihren Kindern sowie sein Halbbruder Edmund mit seiner zweiten Frau Louise) engagiert waren. In Bamberg machte Quandt die Bekanntschaft E. T. A. Hoffmanns und weckte offenbar dessen Erwartungen bezüglich einer neuen Anstellung; Hoffmann notierte in seinem Tagebuch am 31. Mai: „Hoffnungen zur künftigen MusikDirector-Stelle | Quandt“[101]. Danach finden sich lediglich zwei weitere diesbezügliche Notizen; am 30. Juni „Quandt hat Abschied genommen“ und am 1. August „Brief von Quandt erhalten“[102]. Zu dieser Zeit dürfte sich Quandt bereits als Theaterdirektor in Meiningen aufgehalten haben[103].

Hoffmann war gut beraten, den Avancen Quandts nicht zu folgen, denn die letzten Monate von dessen Wirken als Direktor in Thüringen waren vermutlich eine Gratwanderung am finanziellen Abgrund. Im Februar 1810 erhielt Quandt in Erfurt die Erlaubnis, im April 16 Vorstellungen in der Stadt zu geben[104], nahm diese Genehmigung allerdings nicht in Anspruch, sondern bat statt dessen am 1. Mai von Eisenach aus, im Herbst nach Erfurt kommen zu dürfen. Er wolle mit seiner „kleinen, blos für das rezitirende Schauspiel

[99] Vgl. *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung*, hg. von Carl Reinhold, Leipzig, Jg. 1, Nr. 5 (15. Januar 1808), S. 22.

[100] Vgl. das handschriftliche Bamberger Theaterjournal (wie Anm. 68), Bl. 29v: Auftritte am 14. April in *Kabale und Liebe* als Miller und Luise, am 16. April in Zschokkes *Abällino* als Doge Andreas Gritti und Rosamunda von Corfu, sie am 18. April in *Die Martinsgänse* als Martha und er am 21. April in Kotzebues Einakter *Der Hagestolz und die Körbe* als Hagestolz (zu seinem Benefiz).

[101] E. T. A. Hoffmann, *Tagebücher*, hg. von Friedrich Schnapp, München 1971, S. 96.

[102] Ebd., S. 99 bzw. 103.

[103] In der *Chronik der Stadt Meiningen von 1676 bis 1834*, Bd. 2, Meiningen 1835, S. 174, heißt es zum Sommer 1809: „In dieser Zeit gab die Quandtische Schauspielergesellschaft auf dem Theater im Sächsischen Hofe einige Vorstellungen.“

[104] Vgl. die Theater-Akte Stadtarchiv Erfurt 1-1/XVI e-5, darin Schreiben vom General-Inspektor der Polizey in Erfurt Kahlert vom 21. Februar 1810.

organisirten Gesellschaft“ wegen seines anhaltenden Erfolges in Eisenach weiterspielen und danach Sängerpersonal engagieren, um auch Opern geben zu können. Zudem habe er eine Zusage für die Sommersaison von Juli bis Mitte August im meiningischen Kurbad Liebenstein und hoffe danach auf eine Spielerlaubnis für das Rudolstädter Vogelschießen[105]. Tatsächlich sind Theaterankündigungen für die Liebensteiner Saison überliefert[106], in Rudolstadt hatte Quandt hingegen kein Glück[107], und auch für das Stattfinden der erbetenen Herbst-Vorstellungen in Erfurt ließ sich kein Beleg ermitteln. Statt dessen scheint sich Quandt endgültig von seinem Wunschtraum verabschiedet zu haben, als Theaterdirektor dauerhaft Fuß zu fassen, und zog sich gänzlich von der Bühne zurück. Eine Passage aus seiner undatierten Schrift *Licht und Schatten im Gebiete der dramatischen Kunst* liest sich wie ein Resümee seiner Aktivitäten zwischen Frühjahr 1794 und Herbst 1810:[108]

> „Wen der Olymp und seine Götter-Schaar straft, der wird gewiß aus Thaliens Priester-Stand zum Directeur einer reisenden Schauspiel-Gesellschaft erwählt. Geht es denselben wirklich einmal an einem Orte gut, so wollen gewiß die ersten Rollenfächer, wozu sich natürlich die größere Zahl rechnet, Zulage an Gage oder Benefice haben, welchen Kabalen und Schikanen ist er ausgesetzt, wenn er diesen Anforderungen nicht g[e]nügt – (dies wäre allenfalls das glückliche Loos eines Schauspiel-Directors). Welche schaudervolle Lage hingegen tritt für ihn ein, wenn große Kälte, Hitze, Feuersbrunst, Wasser-Ueberschwemmungen, Sterbefälle und Mißfallen mehrer Mitglieder, kurz alle dem Theaterwesen unzertrennliche Widerwärtigkeiten hinzu kommen. O ihr Götter des Olymp's, wann werdet ihr einmal den vom Sturm verschleuderten Prinzipalen ein besseres Loos bestimmen?“

Quandt ließ sich anschließend in seiner Heimatstadt Leipzig als Privatgelehrter nieder; ab 1811 gab er dort seinen *Theater-Anzeiger* heraus. 1813 zog

[105] Ebd., Brief Quandts vom 1. Mai 1810.

[106] Vgl. die *Theater-Nachricht aus Bad Liebenstein* in: *Privilegierte Gothaische Zeitung. Auf das Jahr 1810*, Nr. 127 (9. August), Aufführungen am 11./12. August 1810 von Quandt angekündigt.

[107] Dort fanden zwischen 1809 und 1815 keinerlei Aufführungen statt; vgl. Eckart Kröplin, Peter P. Pachl (Hg.), *200 Jahre Theater Rudolstadt. 200 Jahre Aufregung 1793–1993*, Rudolstadt 1994, S. 204.

[108] Vgl. *Licht und Schatten im Gebiete der dramatischen Kunst*, hg. von Daniel Gottlieb Quandt, o. O., o. J., S. 15f. (Exemplar in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums in Wien: 624.161-B Th).

Der Prager Theaterunternehmer Johann Carl Liebich
Kupferstich von Ferdinand von Lütgendorff (1817)

er nach Prag, wo er ab 1814 dieses Periodikum weiterführte. Costenoble erinnerte sich später an „das tragische Ende des sonst vermögenden Mannes, wie er durch Krankheit ein Auge verloren hatte, und in bitterster Not bei [Theaterdirektor Johann Carl] Liebich in Prag antichambrieren mußte“[109]. Tatsächlich scheinen die Quandts in Prag in sehr beschränkten Verhältnissen gelebt zu haben. Der Versuch der Ehefrau, am Ständetheater ein Schauspielengagement zu erhalten, blieb erfolglos. Ihre Gastauftritte um den Jahreswechsel 1814/15 wurden weder vom Publikum noch von der Theaterkritik positiv aufgenommen[110]. Nach dem Tod ihres Mannes am 26. März 1815 wuchsen die Schwierigkeiten; Carl Maria von Weber hielt am 2. Juni 1815 in seinem Tagebuch eine „*Collecte* der Mad. *Quandt*“ zur Unterstützung der Witwe fest[111]. Nach einem gleichfalls erfolglosen Gastspiel am Kasseler Theater[112] verliert sich Anfang 1816 ihre Spur.

II. Quandts *Theater-Anzeiger* 1814 und das Prager Ständetheater

In seinen Erinnerungen an Quandt bezeichnete Costenoble dessen *Allgemeinen Deutschen Theater-Anzeiger* abschätzig als ein „Winkelblatt“[113]; die anfangs zitierten Hinweise in der *Zeitung für die elegante Welt*, dem *Morgenblatt* und der Hallischen *Literatur-Zeitung* würdigen das Journal hingegen als eine ernstzunehmende Stimme in der theaterästhetischen Debatte der Zeit. Immerhin lieferten neben Quandt weitere namhafte Autoren wie Benedict Joseph Koller, August Klingemann und Carl Julius Schütz Originalbeiträge für den vierten Jahrgang[114]. Wolfgang Adolf Gerle hob denn auch 1815

[109] Vgl. Weilen (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 249f. (aus Äußerungen Costenobles gegenüber Johann Friedrich Gley von 1832).

[110] Vgl. den Bericht von Wolfgang Adolf Gerle im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815), S. 204 sowie die Hinweise in *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, Wien, Jg. 6, Nr. 205 (24. Dezember 1814), S. 820 und Jg. 7, Nr. 40 (4. April 1815), S. 176.

[111] Webers Tagebücher befinden sich, soweit erhalten, in der Musiksammlung in *D-B* (Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1). Alle hier wiedergegebenen Angaben folgen den Übertragungen von Dagmar Beck im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe.

[112] Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 10, Nr. 14 (16. Januar 1816), S. 56 (Autor: Ernst Friedrich Georg Otto Freiherr von der Malsburg).

[113] Vgl. Weilen (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 250.

[114] *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 16, S. 63f. (Koller: *Geschichte und Literatur der dramatischen Kunst in Deutschland*), Nr. 34, S. 133f. (Klingemann: *Woher schreibt sich der Mangel an Achtung gegen den Schauspielerstand im allgemeinen?*), Nr. 50, S. 197f. (Schütz: *Ein paar Worte über Iffland als Theoretiker seiner Kunst*).

„einige sehr gute theoretische Aufsätze“ im *Theater-Anzeiger* hervor, bemerkte aber: „Gedichte, Anekdoten und Charaden sind meistens sehr armselig.“[115]

Unmittelbar nach der Übersiedlung Quandts nach Prag, veröffentlichte dieser eine *Literarische Theaternachricht. An sämmtliche resp. deutsche Schaubühnen in den k. k. Oesterreichischen Erbstaaten, die Fortsetzung und Verbreitung der Zeitschrift: Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger betreffend*[116]. In diesem mit dem 23. Oktober 1813 datierten Aufruf machte der Herausgeber nochmals mit dem Profil der Zeitschrift bekannt, war ihm doch nach eigenem Zeugnis mit den ersten Jahrgängen „die Verbreitung derselben [...] nicht ohne Erfolg von Leipzig aus an alle deutschen Bühnen“ gelungen, allerdings, wie er bekannte, „mit Ausnahme derer in den k. k. Oesterreichischen Erbstaaten“ – kaum verwunderlich, war dies doch das bevorzugte Einzugsgebiet der seit Sommer 1811 wiedererstandenen Wiener *Theater-Zeitung*, die sich als wesentlich dauerhafter und einflussreicher erweisen sollte. Gerade in den Ländern der k. k. Monarchie sollte aber laut Quandt zukünftig ein besonderer Schwerpunkt der Berichterstattung liegen, um mit dem *Theater-Anzeiger* nach „seiner allgemeinen Verbreitung in Oesterreich und Ungarn [...] in bald zu hoffenden günstigern Zeiten für die deutsche Bühne, eine vollständige Vereinigung des nachrichtlichen Verkehrs aller deutschen Bühnen zu bewirken“.

Quandt schwebte also nicht weniger als eine Art Jahrbuch der deutschsprachigen Bühnen vor; ein Ziel, das er nicht nur aufgrund seines frühen Tods nicht erreichen sollte. Als er mit der letzten Nummer des vierten Jahrgangs auch das Gesamt-Titelblatt mit einem einleitenden Text verschickte, musste er bekennen, dass es ihm nicht gelungen war, von „allen deutschen Bühnen vollständige Nachrichten mittheilen zu können“, daran hatten ihn „theils die Zeitumstände“ gehindert, „welche mehrere seiner Correspondenten in andre Gegenden Deutschlands versetzt hatten, theils auch die Saumseligkeit so mancher derselben, die nach wiederholten Aufforderungen in ihrem Schweigen beharrten, oder die versprochenen Fortsetzungen vorenthielten“ – eine Klage, in die viele Herausgeber eines Periodikums einstimmen könnten.

[115] *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815), S. 204. Gerle wies darauf hin, dass der folgende Jahrgang angezeigt sei, und urteilte, dass der *Theater-Anzeiger* „stark an der Lokalität [gemeint ist wohl der Erscheinungsort Prag] kränkelt“.

[116] Ein Exemplar der *Theaternachricht* ist dem vom Autor verwendeten Exemplar des 4. Jahrgangs des *Allgemeinen Deutschen Theater-Anzeigers* (Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums in Wien, 825.083-B Th) vorgeheftet.

Quandt benannte in der im Herbst 1813 versandten „Theaternachricht" zwei Zielgruppen seiner Zeitschrift: In erster Linie dachte er an die Bühnendarsteller, denen die Beiträge einerseits als Quellen der „Erkenntniß des Wahren und Schönen" dienen sollten, denen er aber auch durch „Anfragen, Engagementsgesuche und Anträge, Aufforderungen, Gegenerklärungen und Bekanntmachungen jeder Art" den Service eines Anzeigenblattes und eine Verständigungsplattform bieten wollte. Der zuerst genannte pädagogische Ansatz sollte dabei ausdrücklich „alles Dramaturgische und Kritische" aussparen, der Akteur also nicht, wie in vielen Blättern der Zeit, durch harsche Kritik belehrt, sondern durch Anregungen gebildet werden[117]. Quandt dachte aber auch weiter:

> „Dem künftigen Geschichtsschreiber der deutschen Bühne vorzuarbeiten, tritt dieses Blatt als ein treuer Erzähler alles dessen auf, was bei den entferntesten Bühnen für ihre Emporbringung unternommen wurde, oder ihren Verfall beschleunigte; es berichtet, welches neue der dramatischen Literatur im Schauspiel und der Oper, ob bei- oder misfällig, auf die Scene kam; macht die Personalveränderungen bei allen Bühnen, so wie eintretende Sterbefälle bekannt; setzt verdienten Todten ein ehrendes Denkmal; zieht die Existenz kleiner Theater ans Licht, und theilt die neuesten Tagesereignisse der Theaterwelt in vermischten Nachrichten, aus Briefen mit, die kurz vor dem Abdruck einliefen."

Was hat der Quandtsche *Theater-Anzeiger* also dem heutigen Theaterhistoriker zu sagen? Sehen wir uns dazu exemplarisch den vierten Jahrgang an: Er besteht aus 52 Nummern, erschien also wöchentlich in einer je vierseitigen Ausgabe. Dabei sind die ersten neun Nummern ausdrücklich als Fortsetzung des dritten Jahrgangs von 1813 gekennzeichnet, den Quandt in Leipzig offenbar nicht mehr hatte beenden können. Allein anhand des Gesamtumfangs von 208 Seiten wird deutlich, dass angesichts des Quandtschen Anspruchs, ein Gesamtbild der deutschsprachigen Theaterlandschaft nachzuzeichnen, die Informationsdichte nicht ausgewogen sein kann. Der vierte Jahrgang enthält zwar gelegentliche Berichte von deutschsprachigen Theatern in Dänemark (Altona, Odense), Mecklenburg (Schwerin, Strelitz) und Pommern (Stettin, Stralsund) im Norden bis nach Kärnten (Klagenfurt) und Slowenien (Laibach) im Süden, von Württemberg (Stuttgart,

[117] W. A. Gerle kritisierte Quandt, er wäre im *Theater-Anzeiger* „mit Ausspendung des Lobes an unsre Künstler und Künstlerinnen so freygebig [...], daß solches allen Werth verliert"; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815), S. 204.

Ulm) und Baden (Karlsruhe) bis Galizien (Lemberg) und Ungarn (Ofen, Pest, Ödenburg), von Hoftheatern bis hin zu kleineren Wandertruppen und sogar Liebhaberbühnen, doch wird er durch Nachrichten von zwei Bühnen dominiert: vom Ständetheater in Prag und vom Nationaltheater in Brünn. Die Prag-Berichte dürften in der Regel von Quandt selbst stammen, auch wenn sie keineswegs immer mit seinem Kürzel („Qdt.“) unterzeichnet sind. Durch den Umstand, dass der Beginn des vierten Jahrgangs quasi gleichzeitig als Abschluss des dritten fungiert, decken die Prager Notizen einen Zeitraum von Anfang September 1813 bis Ende Dezember 1814 ab – mithin Webers komplettes erstes Amtsjahr als Prager Operndirektor, das ebenfalls im September 1813 startete.

Wer angesichts des Überwiegens der Nachrichten aus Prag und Brünn erwartet, im *Theater-Anzeiger* vollständige Tageschroniken der beiden genannten Bühnen zu finden, der wird enttäuscht: Quandt sah sein Journal nicht als Lokalblatt, sondern als überregionales Organ, und so geben auch die Berichte vom Prager Ständetheater nur jenen Ausschnitt des Spielplans wieder, der üblicherweise in Korrespondenzberichten solcher Zeitschriften zu finden ist: Erst- und Festaufführungen, Gastspiele, Debüts und Neueinstudierungen mit grundlegenden Umbesetzungen; sie betreffen also ausschließlich Vorstellungen, denen ein Sonderstatus im Bühnenalltag zukam.

Die Entwicklung des Ständetheaters in der Spielzeit 1813/14 ist – möglicherweise aufgrund der politisch instabilen Situation – in der überregionalen Presse nicht überreich dokumentiert. Ausschließlich in dem in Wien erscheinenden *Sammler* finden sich fast durchgehend Berichte von der Prager Bühne, während die Wiener *Theater-Zeitung* lediglich bis in die erste Jahreshälfte 1814 informierte[118], um dann für längere Zeit als Quelle zu versiegen. Erst ab Juni 1815 wurden die Mitteilungen wieder aufgenommen[119], nun freilich weniger detailliert als zu Beginn der Weberschen Amtszeit. Die *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* stellte ihr Erscheinen mit Ende 1813 ein und lieferte ab Herbst 1813 nur noch zwei Korrespondenzen mit Theater-Bezug aus Prag[120]. Auch in den einflussreichen, vielgelesenen Journalen außerhalb Österreichs ist das Bild nicht besser: Die Leipziger *Allgemeine musikalische*

[118] Der letzte dortige Bericht für 1814 gilt den Prager Vorstellungen bis zum 13. Juni; vgl. *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 7, Nr. 71 (16. Juni 1814), S. 283f.

[119] Ebd., Jg. 8, Nr. 50 (1. Juni 1815), S. 199, Nr. 54 (22. Juni 1815), S. 216, Nr. 58 (10. Juli 1815), S. 230, Nr. 59 (18. Juli 1815), S. 234f. u. s. w.

[120] Vgl. *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 41 (13. Oktober 1813), Sp. 631–634 und Nr. 46 (1. Dezember 1813), Sp. 714–718.

Zeitung brachte erst 1815 einen zusammenfassenden Rückblick über die Prager Entwicklungen (verfasst von Weber selbst)[121], im Cottaschen *Morgenblatt* finden sich für den Zeitraum zwischen Herbst 1813 und Ende 1814 gerade drei Korrespondenzen[122], und die Berichte in der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* brechen Anfang 1813 ausgerechnet mit dem Hinweis auf die gerade erfolgte Anstellung Webers in Prag (den Kontrakt hatte er laut Tagebuch bereits am 8. Februar 1813 unterzeichnet) ab[123], um bis Ende 1815 nur eine einzige Fortsetzung zu erleben[124].

Der Quandtsche *Theater-Anzeiger* kann insofern Überlieferungslücken schließen, so jene des *Sammlers* im Sommer 1814: Dort fehlen zwischen den Besprechungen zur Vorstellung am 11. Juli[125] und jener am 26. August 1814 Berichte aus Prag; der anonyme Autor gab zur Entschuldigung an: „Mehrere kleine Reisen in Geschäften und eine Badekur haben eine Lücke von mehr als sechs Wochen in meinen Berichtserstattungen [sic] verursacht“[126]. Gerade in diese Phase fällt beispielsweise der Abschluss des Gastspiels von Louis Brandt, dem Bruder von Webers späterer Ehefrau Caroline, in Prag. Ohne die Infor-

[121] Vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Jg. 17, Nr. 37 (13. September 1815), Sp. 617–622.

[122] Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 8, Nr. 79 (2. April 1814), S. 315f. (zum Autor s. Anm. 7), Nr. 250 (19. Oktober 1814), S. 1000 und Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815) S. 203f. (Autor: W. A. Gerle).

[123] Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 13, Nr. 58 (22. März 1813), Sp. 463f.: „Karl Maria v. Weber, auf dessen Besitz als Kapellmeister bei unserm Theater, statt des mit Ostern abgehenden W. Müller wir mit Recht stolz seyn können, arbeitet an einer neuen Oper: betitelt: Libussa, die einen Berliner Dichter zum Verfasser, und die böhmische Sage von dieser Prophetin zum Gegenstande haben soll.“ (Zitat Sp. 464; die Auseinandersetzung Webers mit dem *Libussa*-Libretto von Friedrich Wilhelm Gubitz ist zwischen August 1813 und April 1814 mehrfach bezeugt).

[124] Ebd., Jg. 13, Nr. 202 (11. Oktober 1814), Sp. 1616. Darin wird nicht über spezielle Aufführungen, sondern lediglich über Liebichs Aufruf zu einer theatralischen Feier des 18. Oktobers als Nationalfeiertag (zur Feier der Völkerschlacht bei Leipzig) berichtet, der erstmals in der *K. K. Privilegirten Prager Zeitung* Nr. 254 vom 11. September 1814 (S. 641) veröffentlicht worden war und ein großes Echo fand; vgl. auch *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 44, S. 173f. sowie *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 8, Nr. 250 (19. Oktober 1814), S. 1000.

[125] *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 148 (15. September 1814), S. 592 (gegeben wurde: *Merope*, Trauerspiel von Friedrich Wilhelm Gotter).

[126] Ebd., Jg. 6, Nr. 151 (20. September 1814), S. 604 (gegeben wurden: *Die englischen Waaren*, Posse von August von Kotzebue, und *Der Mechanikus*, Ballett in einem Akt in neuer Einrichtung von Katharina Horschelt).

mationen aus Quandts *Theater-Anzeiger* (vgl. unten) wäre unsere Kenntnis seiner Gastauftritte unvollständig.

Webers Tagebuch bezeugt am 16. Juni die Ankunft von Louis Brandt in Prag gemeinsam mit dessen Vater; die Lücken im Tagebuch im Sommer 1814 (die Prager Eintragungen enden mit dem 18. Juni) lassen diese Hauptquelle zu Webers Biographie allerdings bald versiegen. Am 8. Juli brach Weber zudem zu seiner länger geplanten Kur nach Liebwerda auf, während die Brandts noch längere Zeit in Prag blieben. *Der Sammler* würdigt lediglich den Beginn des Brandtschen Gastspiels:[127]

> „Herr Brand, Schauspieler der Bamberger Nationalbühne, (Bruder unserer allbeliebten Cendrillon) gab hier mit abwechselndem Beyfall mehrere Gastrollen. Die erste war: Otto von Wittelsbach; nachdem wir erst kurz vorher den Riesen [Franz] Mattausch [vom Berliner Hoftheater] als Otto gesehen hatten, so war es natürlich, daß der jugendliche Künstler nicht alle die gesteigerten Forderungen zu erfüllen im Stande war; doch wurden seine Verdienste deßhalb nicht verkannt, und er nach Endigung des Stückes hervorgerufen. Er hat eine sehr kräftige, wenn gleich etwas tiefe Stimme, und eine günstige Gestalt; nur ist die Haltung seines Körpers, zumahl die Stellung der Knie, nicht immer nach den Gesetzen des Schönen berechnet. Carl XII. in Sitah Mani war seine zweyte Rolle, und leider gelang es ihm hier eben so wenig Herrn [Franz Rudolph] Bayer [vom Prager Theater], als dort Mattausch zu ersetzen. Glücklicher war er als Philipp in Johanna v. Montfaucon, welchen er mit der größten Innigkeit und Wahrheit darstellte. Die letzte Rolle, die er bisher spielte, war der Amerikaner, und auch hier ward ihm lebhafter Beyfall zu Theil."

Relativ knapp (und offenbar ebenfalls unvollständig) sind die Vorstellungen im Prager *Theater-Anzeiger* vermerkt:[128]

> „Am 22. Juni eröffnete Hr. Brand, vom Bamberger Theater, die Reihe seiner Gastdarstellungen mit Otto von Wittelsbach. [Am] 27. gab er den Carl den zwölften in Sitah Mani. 4. (Juli) den Wilhelm Lips im Amerikaner 8. den Gotthold von Felseck in Fridolin. [...] 19. den Otto in: So sind sie gewesen. (Erste

[127] Ebd., Jg. 6, Nr. 122 (31. Juli 1814), S. 488.

[128] *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 38, S. 152 (ungezeichnet). Dabei fehlt die im *Sammler* genannte Vorstellung von *Johanna von Montfaucon*, die laut Vorankündigung in der *K. K. Privilegirten Prager Zeitung* am 30. Juni stattfand.

> Abtheilung der Zeiträume von Heigel.) 25. den Wilhelm in: Die Geschwister von Göthe. 30. den Major von Böhm in: Die Soldaten von Aresto, und am 1. August zur letzten Gastrolle den Figaro in der Oper: Figaros Hochzeit, welche zu seinem Vortheil gegeben wurde. Er zeigte in allen Rollen den Schauspieler von Talent und gewandter Theaterroutine. Sein Spiel erhielt Beifall, und er wurde mehrere Mal hervorgerufen."

Auch wenn sich für Caroline Brandt die Zeit der Anwesenheit von Vater und Bruder offenbar nicht unproblematisch gestaltete[129], scheint das Gastspiel zufriedenstellend verlaufen zu sein, heißt es doch in Webers Brief vom (11.–)13. August an Caroline: „Es freut mich von Herzen, daß das *Benefiz* Deines Bruders gut ausgefallen ist, so daß er doch vielleicht nicht ganz unzufrieden Prag verlaßen hat."

Eine Besonderheit hat Quandts Magazin gegenüber den genannten Wiener Journalen: Es enthält auch Besprechungen zu den Aufführungen in tschechischer Sprache, die ein Verein von Theaterliebhabern unter Leitung von Johann Nepomuk Stiepanek zu wohltätigen Zwecken im Ständetheater gab[130]. Dies ist umso erstaunlicher, als Quandt, wie er selbst bekannte, „der böhmischen Sprache unkündig [sic]" war[131]. Bezüglich eines volkssprachlichen Theaters positionierte sich der *Theater-Anzeiger* deutlich:[132]

> „Die biedre böhmische Nation, welche den größern Theil der Hauptstadtbewohner ausmacht, hat allerdings gerechte Ansprüche auf ein vaterländisches Theater zu machen, das die Reinheit ihrer Sprache erhalten, ihre Gefühle und Sitten veredeln, und zugleich der arbeitenden Classe am Sonntag ein anständiges Vergnügen gewähren könnte."

[129] Vgl. u. a. Webers Briefe vom 5.–6. August und 23. August 1814.

[130] Vorstellungen am 31. Oktober und 22. Dezember 1813 sowie 25. März, 15. und 29. Mai und 22. Dezember 1814; vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 6, S. 23f., Nr. 9, S. 35, Nr. 22, S. 86f., Nr. 28, S. 111, Nr. 31, S. 124 sowie Nr. 49, S. 195. Stiepanek, der Theatersekretär des Ständetheaters, wird gleichermaßen als Autor (bzw. Bearbeiter) aller dort genannten böhmischen Stücke (mit „Dichtertalent") wie auch als Schauspieler und Leiter der Liebhabergesellschaft gelobt und als ein Mann gewürdigt, „den gründliche Kenntniß der Landessprache, so wie insbesondre eine genaue Bekanntschaft mit dem Volksgenius" als Leiter einer „Volksbühne" prädestinierten; vgl. ebd., Nr. 6, S. 23 (Text ungezeichnet).

[131] Vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 9, S. 35. Das Autorenkürzel „Jdt." ist wohl als vom Setzer verlesenes „Qdt." zu interpretieren.

[132] Ebd., Jg. 4, Nr. 6, S. 23 (ungezeichnet).

Überblickt man die Prag-Berichte Quandts, so wird deutlich, dass ihn der Sprechtheatersektor wesentlich stärker interessierte; die Musiktheaterproduktionen werden weniger ausführlich dargestellt. So finden sich im *Theater-Anzeiger* nicht einmal zu allen Opern-Erstaufführungen Hinweise: Sie fehlen u. a. zu Boieldieus *Johann von Paris* (8. Januar 1814), Fioravantis *Dorfsängerinnen* (30. Januar 1814), Dalayracs *Adolph und Clara* (6. Februar 1814), Fischers *Hausgesinde* (13. Februar 1814), Bertons *Aline* (19. April 1814), Ebells *Fest im Eichthale* (24. Mai 1814) und selbst zu Beethovens *Fidelio* (27. November 1814), ganz zu schweigen von Neueinstudierungen bzw. Wiederaufnahmen in Prag bereits bekannter Werke[133]. Das heißt allerdings nicht, dass Quandt Webers Tätigkeit ignoriert hätte, im Gegenteil[134]: Er stand den Bemühungen des neuen Operndirektors sehr positiv gegenüber. Bereits in der ersten Nummer des Jahrgangs findet sich eine Würdigung, die hervorhebt, dass die „harmonische Verschmelzung des Schauspiels und der Oper zu Einem Kunstganzen" in besonderem Maße „durch die neue Organisation der letztern" und mittels „der Beseelung ihrer dramatischen Darstellung" durch Weber erreicht worden sei. Weiter schrieb Quandt:[135]

> „Mit anerkannten musikalischen Kunstverdiensten verbindet dieser, in früher Jugend berühmte Componist und Tonkünstler auch jene, dem theatralischen Musiker unentbehrlichen ästhetischen Kenntnisse des poetischen Kunstgeschmacks und der scenischen Anordnung, ohne welche keine Oper zur dramatischen Handlung auf der Bühne werden kann[136]. Unter seiner Leitung, die ganz mit den Einsichten

[133] Dazu zählten u. a. Spontinis *Vestalin* (3. Oktober 1813), Cherubinis *Wasserträger* (17. Oktober 1813) und *Faniska* (7. November 1813), Mozarts *Don Giovanni* (15. Januar 1814), Paers *Sargines* (7. März 1814) und Himmels *Fanchon* (27. März 1814); die genannten Premieren unter Webers musikalischer Leitung sind im *Allgemeinen Deutschen Theater-Anzeiger* nicht besprochen.

[134] Webers Beiträge zum Prager Sprechtheater (seine Schauspielmusiken) finden im *Allgemeinen Deutschen Theater-Anzeiger* keine Erwähnung; vgl. die Besprechungen zu *Das österreichische Feldlager* von Heinrich Schmidt (24./26. Oktober 1813; Jg. 4, Nr. 6, S. 23) sowie zu Shakespeares *Romeo und Julia* in der Bearbeitung des Prager Schauspielers Joseph Passy (EA 9. Dezember 1813; Jg. 4, Nr. 8, S. 30f.)

[135] *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 1, S. 3 (Kürzel „Qdt.").

[136] Dass auch die Inszenierungen in Webers Verantwortungsbereich fielen, wird auch an anderer Stelle hervorgehoben: „Seit 1813. ist die Bildung der Oper gänzlich Hrn. Carl Maria v. Weber in scenisch und musikalischer Hinsicht übergeben."; vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde für das Jahr 1816*, hg. von Johann Wenzel Lembert und Carl Carl (eigentlich Bernbrunn), Stuttgart und München [1815], S. 209.

und Wünschen des [Direktors] Hrn. Liebichs übereinstimmend, und daher unbeschränkt wirkt, haben wir eine mit dem Schauspiele gleichgebildete Oper erhalten, die Geist und Leben athmet, und mit den Darstellungen jeder deutschen Bühne zu wetteifern vermag."

In Nr. 2 liest man zu Webers erster Opernpremiere am 9. September 1813:[137]

„Am 6. [sic] September wurde unsere Gesangbühne eröffnet, und die große heroische Oper in 3 Aufzügen: Ferdinand Cortez, oder die Eroberung von Mexico, nach dem Französischen von Castelli mit Musik von Spontini zum ersten Mal gegeben. Die Erwartung des Publikums war gespannt, aber die Aufführung dieses Meisterwerks übertraf jede Erwartung. Hr. v. Weber hätte kein glücklicheres Debüt wählen, und Hr. Dir. Liebich die großen Kosten an keinen würdigern Stoff verwenden können, als an diesen Cortez. Denn dem Musikkenner und dem Dilettanten, so wie dem bloßen Schaulustigen gab die Darstellung dieser Oper eine gleich befriedigende Nahrung, und der Beifall stieg mit jeder Wiederholung. – Aber wieviel wirkte auch hier zusammen, ein schönes Ganze[s] zu vollenden! Die Composition eines Meisters, Kunstsänger, die den Gesang durch lebendige Darstellung der Charactere unterstützten, ein vollkommen besetztes, und mit dem genialen Geist seines Directors beseeltes Orchester, musikalisch- und mimisch wohleingeübte Choristen, zweckmäßig erfundene und (trotz dem Außenbleiben mehrerer für dasselbe engagirter Subjecte) gut ausgeführte Ballets, schöne Decorationen und eine neue blendende Garderobe – so sahen wir ein großes Süjet mit Geist, Talent, Fleiß und Pracht auf unserer Bühne behandelt, wie es wohl wenige deutsche Theater vermögen."

Mehrere folgende Opern-Premieren wurden in einem Sammelbericht erwähnt[138], der besagt, dass *Die vornehmen Wirthe* von Catel (19. September 1813) „allgemein" gefielen und „oft wiederholt" wurden, Méhuls *Joseph* (26. September 1813) „mit Beifall aufgenommen und oft wiederholt" wurde, der *Uthal* vom selben Komponisten (19. Oktober 1813) „gefiel" sowie Isouards *Lotterielos* (21. November 1813) „allgemein durch Gesang und Spiel" überzeugte und „oft wiederholt" wurde. Fränzls *Carlo Fioras*

[137] *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 2, S. 6f. (Kürzel „Qdt.").

[138] Ebd., Jg. 4, Nr. 10, S. 37 (Kürzel „Qdt.").

(19. Dezember 1813) ist lediglich genannt, ohne eine Bewertung. Isouards Oper *Cendrillon* (*Aschenbrödel*) wurde wieder ausführlicher gewürdigt:[139]

> „Hr. Dir. Liebich hat eine bedeutende Summe angewendet, diese Oper in Rücksicht neuer, prächtiger Garderobe glänzend darzustellen; und seine Anordnung der Züge ist eben so zweckmäßig, als durch die Menge der figurirenden Personen, die im Hofstaat (die Damen von schleppentragenden Pagen bedient) auftreten, und von acht Hoftrompetern angeführt werden – imponirend, und durch die eingewebten graziösen Tänze sinneschmeichelnd. So wirkt das Ganze als das, was es seyn soll, als eine feenhafte Darstellung, die eine moralische Idee versinnlicht, und den Musikfreund durch die gemüthliche Tonsetzung, die unter der Direction unsers verdienstvollen Hrn. von Weber mit Einfachheit und Würde gehalten wird, rührend anspricht."

Abgesehen von einer Erwähnung des von Weber am 14. September 1813 veranstalteten Wohltätigkeitskonzerts für die „im Kampfe für Deutschlands Freyheit verwundeten und erkrankten Krieger", das „in den Redoutensälen" stattfand und „sehr zahlreich besucht wurde"[140], und einem indirekten Hinweis auf seine Beteiligung am Deklamatorium, das die Schauspielerin Sophie Schröder am 11. Februar 1814 im kleinen Redoutensaal gab[141], finden sich keine weiteren Erwähnungen des Operndirektors mehr.

Eine kritische Begleitung der Tätigkeit Webers sucht man im *Theater-Anzeiger* demnach vergeblich, ganz anders als etwa im Wiener *Sammler*.

[139] Ebd., Jg. 4, Nr. 19, S. 75 (ungezeichnet).

[140] Ebd., Jg. 4, Nr. 6, S. 22 (ungezeichnet). Auch in der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 6, Nr. 117 (30. September 1813), S. 458, wird das Konzert lediglich am Rande erwähnt.

[141] Im Tagebuch notierte Weber, dass er bei diesem Auftritt „etwas *accomp*.[*agnierte*]". Quandt gibt eine detaillierte Übersicht über das Programm und an einer Stelle auch einen Hinweis auf eine musikalische Begleitung: „Mit süßer Schwermut erfüllte die Rednerin jedes Herz durch den meisterhaften Vortrag des schönen Gedichts: An Psyche. (Gegenstück zu Goethe's Lied: Kennst du das Land &c.) Eine dazu von [Johann Hermann] Clasing in Hamburg eingerichtete Musik Bethhovens [sic] fiel bei bedeutungsvolleren Stellen des Gedichts von der entfernten Gallerie wie Geisterstimmen ein, und erhöhte die schauerliche Wirkung dieser Grabesphantasie ungemein."; vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 16, S. 62 (Kürzel „Qdt."). Noch ein zweites Mal ist Webers Mitwirkung an einer Deklamationsdarbietung der Schröder bezeugt: Am 15. November 1814 spielte er im Rahmen der deklamatorisch-musikalischen Abendunterhaltung als Benefiz für Franz Clement „die [Johann Rudolph] Zumste[e]g'sche Pianofortebegleitung" zur Klopstock-Ode *Die Frühlingsfeier*; vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 205 (24. Dezember 1814), S. 820.

Auch in dieser Zeitschrift war Webers Amtsantritt sehr positiv besprochen worden:[142]

> „Nach viermonathlichen Ferien hat auch die deutsche Oper wieder ihren Anfang genommen, obwohl die Kriegsunruhen mehrere engagirte Mitglieder anzukommen verhinderten, und dieser Zufall leider dem Theaterdirector nicht erlaubte, dasjenige zu leisten, was er zur Vollendung derselben zu thun gesonnen war. Die wichtigste Akquisition ist ohne Zweifel der Capellmeister, Herr Carl Maria von Weber, der an die Stelle des abgegangenen Hrn. Wenzel Müller ins Orchester getreten ist. Ein junger Mann von allgemein anerkannten musikalischen Verdiensten und einer Thätigkeit, die es ihm allein möglich machte, mit einem noch so äußerst geringen Personale in vier Wochen vier Opern, worunter drey ernsthafte, aufzuführen. Auch der Violindirector, Herr Clement ist ein schätzbarer Gewinn für das Orchester, welches nunmehr gewiß von jedem Unparteyischen unter die vorzüglichsten in Deutschland gerechnet wird."

Doch die Prager Korrespondenten des *Sammlers* stellten Webers Amtsführung nicht ausschließlich wohlwollend dar; es gab auch kritische Einwände, etwa zu Webers Besetzungspolitik. Zu der bereits erwähnten *Cendrillon*-Premiere wurde angemerkt, dass diesmal – im Gegensatz zu anderen Opern – die Besetzung der Rollen passend gewesen sei. Im Großen und Ganzen wäre es jedoch „unbegreiflich, wie ein so kenntnißreicher Operndirector, als Herr C. M. v. Weber, die Kräfte seines Personals so wenig abzuwägen und zu benützen weiß". Besonders übte der Berichterstatter Kritik an der Verteilung der ersten Tenorpartien. In diesem Fach war am Ständetheater seit September 1807 Johann Christoph Grünbaum engagiert[143], im September 1813 kam als Neuzugang Otto Mohrhardt hinzu[144]. Im *Sammler* wurde bemängelt, dass Grünbaum, „dem die Natur mehr Milde als Kraft verliehen hat", viel zu

[142] *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 164 (14. Oktober 1813), S. 656 (gezeichnet „S.")

[143] Vgl. *Prager Theateralmanach auf das Jahr 1809*, Prag 1808 (= Jg. 2), S. 56f.: Debüts am 15. September 1807 als Rasinsky in *Faniska* und am 20. September 1807 als Murney im *Unterbrochenen Opferfest*.

[144] Weber kannte Mohrhardt aus dessen Zeit am Theater in Frankfurt am Main (1809–1811), wo dieser bei der Uraufführung von Webers *Silvana* die männliche Hauptpartie (Rudolph) gegeben hatte. Der seit Anfang 1812 an der Wiener Hofoper engagierte Sänger wurde 1813 wohl von Weber für Prag abgeworben, jedenfalls findet sich in dessen Tagebuch am 28. April 1813 während des Wien-Aufenthalts die Notiz: „noch mit Mohrhart *soupirt*".

häufig eingesetzt werde, zudem „in Rollen, die gar nicht für ihn taugen", während Mohrhardt, „dem eine Riesenstimme zu Theil geworden" wäre, „oft wochenlang gar nicht erscheint"[145]. Der Grund für diese geringe Zahl der Auftritte könnte allerdings auch in Mohrhardts instabiler Gesundheit gelegen haben – er starb im Februar 1814[146].

Die Kritik im *Sammler* erreichte im Herbst 1815 ihren Höhe- (oder vielmehr Tief-)punkt in einem mit „B–i." gezeichneten, mit dem 24. September 1815 datierten Artikel[147], in dem in recht gehässiger Form die Personal-Situation des Ständetheaters beklagt wurde. Dort heißt es: „Es ist nicht genug, daß wir mehrmahls in der Woche das Leid erleben, M.[adame] Gerstl u. Reinecke – ihrer braven und talentvollen Gatten wegen – sehen zu müssen"; Liebich engagiere „eine zahllose Menge Leute, welche höchstens bey andern bessern Bühnen Nebenrollen spielen", und gäbe „wichtige Rollen in ihre Hände; überdies werden schlechte Choristen und ungeschickte Statistinnen zu Sängern und Schauspielern avancirt und treiben ganz ungescheut ihr Wesen". Weiter liest man: „Wahrlich, es ist unangenehm, wenn ein Herr Bolze Rollen von [Franz Rudolph] Bayer und [Friedrich] Wilhelmi spielt; wenn ein Herr Bachmann den Gouverneur im Don Juan, ein Schwarz zweyte Tenor-, und Dorsch[148] zweyte Baßrollen gibt". Während Liebich in Bezug auf das Schauspiel immerhin attestiert wurde, selbiges „auf eine

[145] *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 29 (19. Februar 1814), S. 116. Webers angeblich nachlässige Rollenbesetzung wurde nochmals im Bericht über die Aufführung von Anton Fischers Oper *Das Hausgesinde* am 13. Februar 1814 gerügt; vgl. ebd. Jg. 6, Nr. 60 (14. April 1814), S. 240.

[146] Der *Allgemeine Deutsche Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 17, S. 67 gibt in dem kurzen Nekrolog (ungezeichnet) das Sterbedatum mit 21. Februar an; im *Sammler*, Jg. 6, Nr. 39 (8. März 1814), S. 156, heißt es, Mohrhardt sei am Morgen des 22. Februar gestorben. Weber erhielt laut Tagebuchnotiz am 22. Februar morgens vor Beginn der 10-Uhr-Probe „die Nachricht von Mohrhardts Tode" und ergänzte: „lange hat mich nichts so angegriffen."

[147] Vgl. *Schreiben aus Prag an die Redaction des Notizenblattes über den Zustand der Prager Schaubühne*, in: *Der Sammler*, Jg. 7, Nr. 121 (10. Oktober 1815), S. 504 und Nr. 122 (12. Oktober 1815), S. 508.

[148] Der Bassist Dorsch kam 1815 ins Prager Ensemble; vgl. Lembert/Carl, *Taschenbuch 1816* (wie Anm. 136), S. 205 und 208. Zu den Choristen Bachmann und Schwarz vgl. Anm. 217.

beträchtliche Höhe gebracht“ zu haben[149], wurde das Musiktheater besonders scharf angegriffen:[150]

> „Was die Oper betrifft, so ist zu ihrer Wiedererstehung gar wenig Hoffnung. Als die teutsche an die Stelle der italienischen trat, [...] bedauerte man, daß die Oper doch durchaus keine Vergleichung mit der italienischen aushalten könne; wir verloren ein Mitglied nach dem andern, bis endlich Herr v. Weber an die Stelle des Capellmeisters Müller trat. Unter der Leitung dieses geistvollen jungen Tonkünstlers hofften wir den Phönix der Prager Oper aus seiner Asche wieder erstehen zu sehen, aber – leider hat sich die Kraft des Gesanges so ganz auf Mad. Müller-Grünbaum concentrirt, daß, wie im vorigen Jahre ein ausländisches Blatt sagte: »hier keine Oper gut gegeben werden würde, die sie nicht allein singen kann[«].“

Weber war über diese Stellungnahme schockiert; in seinem Tagebuch vermerkte er am 23. Oktober 1815: „Mittag bey Liebich. Aufsaz gegen den Sammler 121 – 122 […] geschrieben. bis 7 Uhr.“ Eine Entgegnung auf die Angriffe erschien im November im *Sammler*, unterzeichnet von Liebich[151]; demzufolge hatten Liebich und Weber die Zuschrift entweder zusammen verfasst oder aber Weber den im Tagebuch erwähnten Aufsatz, der sich weitgehend auf den Musiktheaterbereich beschränkt haben dürfte, an Liebich gegeben, der dann seinerseits eine das gesamte Haus betreffende Einsendung verfasste, die vermutlich Webers Argumentation hinsichtlich der Opernsparte aufgriff[152].

[149] Sämtliche vorstehend zitierten Textpassagen nach: *Schreiben aus Prag* (wie Anm. 147), S. 504.

[150] Ebd., S. 508. Auch hier findet sich ein Seitenhieb auf den Tenor Grünbaum, der ehemals zu den guten Kräften des Ensembles gehört habe: „(damahls noch mit Stimme)“.

[151] Vgl. *Antwort der Theaterdirection in Prag auf das in Nr. 121 und 122 dieses Notitzenblattes eingesandte Schreiben: Über den Zustand der Prager Schaubühne*, in: *Der Sammler*, Jg. 7, Nr. 134 (9. November 1815), S. 552; datiert ist dieser Text mit dem 26. Oktober 1815.

[152] Der Operndirektor wird nur in einer Passage der Entgegnung von Liebich explizit erwähnt: „Ohne mich nun weiter in Widerlegung einzelner eingeschlichener Irrthümer, die dem Herrn Verfasser im Eifer für die gute Sache entschlüpft sind, einzulassen, bemerke ich bloß noch, daß der Herr Operndirector, Carl Maria v. Weber, eben so von dem Besten für das Gedeihen der Kunstanstalt beseelt, meine Ansichten hierüber theilt; und daß auch auf die Oper dieselben allwaltenden Zeitumstände ein noch drückenderes Recht üben, werden wir dem Herrn Verfasser bey seiner persönlichen Bekanntschaft [d. h. wenn er den Schutz der Anonymität verlassen hat und sich einer direkten Diskussion stellt] klar erweisen.“

Weber kurz nach seinem Weggang aus Prag
Aquatinta von Friedrich Jügel (1816)

Die im *Sammler*-Artikel formulierten Einwände beschäftigten die Prager Theaterleitung offenbar noch bis in den November 1815. Weber notierte in seinem Tagebuch am 13. November: „Brief von Liebich erhalten wegen den Opern." Am Folgetag heißt es an gleicher Stelle: „Antwort an Liebich geschrieben"; diesem Entwurf folgte am 15. November – offenbar nach einem Tag ‚Bedenkzeit' – die Reinschrift: „Brief an Liebich abgeschrieben und geschikt."[153] Besagter Brief Webers ist mit recht großer Wahrscheinlichkeit identisch mit einem undatiert und in recht fehlerhafter Form nur gedruckt überlieferten Rechtfertigungsschreiben an Liebich vom Herbst 1815, in dem Weber die besonderen Schwierigkeiten bezüglich des Engagements guter Ensemblemitglieder erläuterte[154] und sich nochmals auf den „erst kürzlich im Sammler" veröffentlichten „Tadel" eines „schreibselige[n], ununterrichtete[n] Krittler[s]" bezog. Weber spottete darüber: „so vermuthete er vielleicht, daß ich, ein musikalischer zweiter Prometheus, Sänger und Sängerinnen aus Thon hervorzaubern könnte"[155]. Webers Angaben zufolge hatte der Bericht im *Sammler* offenbar zu „Bemerkungen der hohen Landesbehörde in Betreff des Zustandes der Oper" geführt, „die den Vorwurf ausdrücken, daß seit dem Jahre 1812 nichts für dieselbe geschehen sey".

[153] An Johann Baptist Gänsbacher schrieb Weber am 20. Januar 1816 über die Ereignisse: „d: 13ᵗ bekam ich einen Brief von Liebich, worinn er mir anzeigt das er vom *Gubernium* [der ehemaligen böhmischen Statthalterei] eine Ausstellung bekommen hätte, daß er seit 3 Jahren nichts für die Oper gethan hätte, ich schrieb darauf eine Antwort von der ich wünschte daß du sie lesen könntest. – darauf erfolgte nichts mehr als mündliche Entschuldigungen *pp* ich sey ja nicht gemeint gewesen. *pp* ist es nicht unendlich kränkend, an einem Orte wo man alles gethan hat, Zeit, Kopf und Gesundheit opferte, alles so verkannt zu sehen, ja noch dazu Vorwürfe zu bekommen? dieß besiegelt noch meinen Entschluß Prag auf jeden Fall zu verlaßen."

[154] Wiedergegeben bei Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler, Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Dresden, Leipzig 1828, Bd. 1, S. XX–XXVII (mit zahlreichen falschen Namenswiedergaben: Dem. Böders = Christine Böhler, Herr Mankard = Otto Mohrhardt, Herr Maletinsky = Johann Manetinsky, Ehepaar Tölle = Carl August und Mathilde Dölle, Herr Rode = Matthias Rhode (auch Rohde), Mad. Harles = Helena Harlas, Hr. Pestaker = Friedrich Gerstäcker, Herr Tarti = Franz Anton Forti, Mad. Pewais = Catharina Gervais, Herr Scharböck = Ludwig Schwarzboeck, Herr Kronner = Krönner aus Frankfurt, Herr Hanabacker = Andreas Hannwacker).

[155] Ebd., S. XXVf. Hinweise zur Datierung des Schreibens liefern neben diesem Bezug auf den *Sammler* auch die erwähnten Engagements von Wilhelm Ehlers (ab September 1815 am Ständetheater) und Anna Czegka (Debüt am 26. Oktober 1815). Somit ist die Vermutung, es handle sich bei dem durch Winkler überlieferten Schreiben um den im Tagebuch am 14./15. November 1815 genannten Brief an Liebich, sehr wahrscheinlich.

Weber wertete dies in besagter Stellungnahme gegenüber Liebich als „den bittersten Augenblick“ seiner bisherigen beruflichen Laufbahn[156].

Solche schwerwiegenden Konflikte löste der *Theater-Anzeiger* nicht aus, war sich Quandt doch bewusst, wie verletzend Kritik sein konnte. Er bekannte:[157]

> „Gegen Kritik, wie sie in den meisten, selbst den bessern, Zeitschriften abspricht, und, der zugemessenen Zeilen halber, oft absprechen muß, sind Künstler und Nichtkünstler mit Recht eingenommen.“

Quandt verstand seine Hinweise hingegen eher als Würdigung der Bemühungen und Ermunterung zu weiteren Anstrengungen um eine künstlerische Konsolidierung des Theaters.

Neben den Aufführungsbesprechungen des *Theater-Anzeigers* erweisen sich vor allem die dort abgedruckten Personalverzeichnisse der Theater als Fundgrube. Dessen war sich auch der Herausgeber bewusst: Als er nach Abschluss des 4. Jahrgangs das Titelblatt samt Vorwort nachlieferte, verzichtete er auf ein komplettes Inhaltsverzeichnis und beschränkte sich statt dessen auf Hinweise darauf, wo diese Übersichten zu finden sind, da „die Personallisten der deutschen Bühnen oft nachgeschlagen werden müssen“. Schon die (unvollständige) Zusammenstellung verdeutlicht den Anspruch, das deutschsprachige Theater möglichst flächendeckend zu berücksichtigen: Neben Bühnen aus den Ländern des österreichischen Kaiserstaates (Baden, Brünn, Graz, Lemberg, Linz, Ofen und Pest, Prag, Preßburg sowie Wien) sind auch solche aus verschiedenen deutschen Staaten zu finden (aus Aschaffenburg, Braunschweig/Hannover, Bremen, Breslau, Hamburg, Karlsruhe, München, Regensburg und Stettin)[158].

Mit diesen Ensembleübersichten, die das gesamte Bühnenpersonal der jeweiligen Theater inklusive Fachangaben benennen, schließt Quandts *Theater-Anzeiger* eine Überlieferungslücke, auch bezüglich des Prager Ständetheaters. Zwischen den Personalangaben im fünften Jahrgang von August Wilhelm Ifflands Berliner *Almanach fürs Theater 1812* sowie in Friedrich Ludwig Schmidts Leipziger *Almanach fürs Theater 1812*, die jeweils

[156] Ebd., S. XX.

[157] Aus Quandts *Literarische*[*r*] *Theaternachricht* (wie Anm. 116).

[158] Auch W. A. Gerle wies bezüglich des 4. Jahrgangs des *Theater-Anzeigers* ausdrücklich auf die „ziemlich interessante Uebersicht des Mittelgutes der deutschen Bühnen“ hin, aller dings sei beispielsweise der Überblick zu Wien „mangelhaft“; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815), S. 204.

die Spielzeit 1810/11 berücksichtigen[159], und dem von Johann Wenzel Lembert und Carl Carl herausgegebenen Münchner *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde für das Jahr 1816*, das für Prag die Zeit von Neujahr bis Oktober 1815 abdeckt, steht die Mitteilung des „gegenwärtigen Personalbestand[s] des Ständischen Theaters" in Prag, die Quandt in die Nr. 24 des *Anzeigers* (S. 95f.) einrückte. Die Liste gibt den Stand vom Frühjahr 1814 wieder[160] und berücksichtigt die Darsteller aller drei Sparten: Schauspiel, Oper und Ballett[161]. Zieht man die fortlaufenden Prag-Berichte zum Vergleich heran, ergibt sich ein umfassender Eindruck von der Personalentwicklung ab Herbst 1813 bis gegen Ende 1814. So werden etwa die Abgänge zweier wichtiger Protagonisten des Schauspielensembles angezeigt (S. 96): Friedrich Brückl, der im Frühjahr 1808 „zum dritten Male" nach Prag gekommen war[162] und nun ans deutsche Theater in St. Petersburg wechselte, wo seine Tochter Jeanette bereits seit 1809 engagiert war[163], sowie

159 In A. W. Ifflands *Almanach* 1812 findet sich bezüglich Prag (S. 324–328) allerdings kein komplettes Personalverzeichnis, sondern lediglich eine Übersicht über die Veränderungen zwischen 1. August 1810 und 1. August 1811 (Abgänge, Neuengagements etc.); ein vollständiger Überblick ergibt sich erst im Vergleich mit den früheren Jahrgängen.

160 Quandts Zeitungs-Nummern sind undatiert; die Datierung des Verzeichnisses ist allerdings aus Indizien zu erschließen: So wird der Tenor Lorenz Max Neumayer als „neu engagirt" bezeichnet; er hatte laut Webers Tagebuchnotizen am 7. März 1814 in Prag debütiert. Dagegen wird darauf hingewiesen, dass die Schauspielerin Auguste Brede, die (ebenso wir ihre Freundin Rahel Levin, später verh. Varnhagen) im selben Haus wie Weber (bei Johanna Reymann am Fleischhackerplatz Nr. 681) wohnte, „Ende Mai [1814] eine Kunstreise antreten, und die hiesige Bühne verlassen" werde; laut Webers Tagebuchnotizen reiste sie allerdings bereits am 30. April ab.

161 Neben dem Ballettmeister Franz Reiberger nennt Quandt im Personalüberblick (S. 95f.) als Tänzerinnen Therese Frühmann, Katharina Horschelt mit ihren Töchtern Crescenzia und Babette, Mad. Länger und Dem. Zittermann, als Tänzer Michael Cajetan Reiberger, Johann Supper, Adalbert Küffel sowie Herrn Gerstel, wobei mehrere auch im Schauspiel aktiv waren. Zusätzlich „figurirt[e]" Mad. Badner im Ballett. An anderer Stelle (in Nr. 6, S. 23) wird zudem Herr Weininger als „Ständischer Tanzmeister" erwähnt.

162 Vgl. *Prager Theateralmanach auf das Jahr 1809*, Prag 1808 (= Jg. 2), S. 57f. (Debüts ab 27. März). Brückl gehörte zwischen 1780 und 1792 zur Kurfürstlich sächsischen Hofschauspielergesellschaft, die unter Direktion von Pasquale Bondini bzw. ab 1789/90 unter Franz Seconda wechselnd in Dresden, Leipzig sowie Prag spielte. Ein zweites Mal kam er im Juni 1798 nach Prag, diesmal als Ensemblemitglied des Ständetheaters; vgl. *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 9 (September 1798), S. 271.

163 Vgl. Natalja Gubkina, *Nemezkij musykal'nyj Teatr v Peterburge v pervoj treti XIX veka* [Das deutsche Musiktheater in Petersburg im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg 2003, S. 418 und 426. Brückls Abschieds-Benefiz in Prag fand am 31. März 1814 statt;

Auguste Brede, die seit der Saison 1810/11 am Ständetheater für das Fach der „tragische[n] und muntere[n] Liebhaberinnen“ engagiert war[164]. Nach ihrem Abschied von Prag und einer Gastspielreise 1814/15, die sie u. a. an die Theater von Frankfurt/Main, Stuttgart, Wien, Dresden und nochmals Prag[165] führte, fand sie 1815 ihre neue künstlerische Heimat am Württembergischen Hoftheater in Stuttgart.

Bezüglich Weber von größerem Interesse ist freilich das Musiktheater. Das komplette Prager Opernpersonal war mit dem Ausscheiden Wenzel Müllers als Kapellmeister von Direktor Liebich mit Ostern 1813 entlassen worden. Für die Neuengagements ab September 1813 war, in Abstimmung mit dem Direktor, Weber zuständig. Zwar kam die für den Sommer vorgesehene Engagementsreise nach München und Mannheim, die Liebich gemeinsam mit Weber unternehmen wollte[166], nicht zustande, doch seine bereits geplante Reise nach Wien von Ende März bis Anfang Mai nutzte der designierte Operndirektor für Verhandlungen mit etlichen Künstlern. Am 6. April schrieb er noch hoffnungsfroh aus Wien an den befreundeten Friedrich Gottlieb Türke in Berlin:

> „der Fürst Esterhazi hat seine Kapelle und Chöre abgedankt und das hiesige Ballet ist auch aufgelößt, dieß schien mir der günstigste Zeitpunkt mehrere gute *Aquisitionen* für unser Theater und *Orchester* zu machen [...] von Morgens 7 Uhr bis 10–11 Uhr wimmelt es in meinem Zimmer von Leuten die angestellt sein wollen“.

Zehn Tage später heißt es im Brief an den ehemaligen Mitschüler Johann Baptist Gänsbacher schon weniger euphorisch:

> „Mit meinen *Aquisitionen* geht es langsam, da ich nicht viel Geld daran wenden kann, und die Leute hier zu viele *Resourçen* haben. doch hoffe ich einiges zu fischen.“

Tatsächlich gestaltete sich der Aufbau eines homogenen Ensembles schwierig. Zu den neuengagierten Darstellern, die hauptsächlich als Sänger verpflichtet waren, gehörten der bereits erwähnte Tenor Otto Mohrhardt und der Bassist

vgl. *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 7, Nr. 69 (11. Juni 1814), S. 275 sowie *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 94 (12. Juni 1814), S. 376.

[164] Vgl. A. W. Iffland, *Almanach fürs Theater*, Jg. 5, Berlin 1812, S. 324.

[165] Vgl. *Der Sammler*, Jg. 7, Nr. 107 (7. September 1815), S. 446 (Auftritte am Ständetheater im August 1815).

[166] Vgl. Webers Brief an Friedrich Rochlitz vom 22. Februar 1813.

Josef Wolfgang Kainz aus Wien, außerdem eine Mad. Leut(h)ner (für Mütterrollen in der Oper) mit ihrer Tochter (Kinderrollen in Schauspiel und Oper[167]). Aus dem bereits zuvor in Prag tätigen Personal wurden als erste Sängerin Therese Grünbaum, ihr Mann Johann Christoph Grünbaum für erste Tenorpartien, der erste Bassist Franz Siebert[168] und Johann Manetinsky (zweite Basspartien) übernommen. Mehrere bereits verpflichtete Mitglieder traten ihr Engagement nicht an[169]; dazu gehörten der Tenor Carl August Dölle[170] und seine Frau Mathilde vom Augsburger Theater sowie der Buffo Matthias Rhode vom Hoftheater Wiesbaden[171] (zuvor Stuttgart); andere

[167] Sie gab u. a. den Benjamin in der Prager Erstaufführung von Méhuls *Joseph* am 26. September 1813; vgl. Webers Prager *Notizen-Buch*. Die Tagebuchnotiz vom 24. September 1813 („um 9 Uhr die kleine Leuthner") bezieht sich wohl auf eine entsprechende Probe. Alle Angaben aus dem *Notizen-Buch* in diesem Beitrag nach dem Original in der Bibliothek des Prager Konservatoriums (Pražská konzervatoř).

[168] Siebert gehörte von September 1810 bis Oktober 1812 der Gesellschaft von Joseph Seconda in Leipzig und Dresden an; vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 4: *Joseph Secondas „Operngesellschaft"*, Radebeul 2014, S. 194. Er dürfte schon 1812 für das Prager Ständetheater engagiert worden sein, da er in F. A. Brans Bericht über die Neuorganisation der Prager Oper vom Februar 1814 unter die „ältern Mitgliedern der Oper" gezählt wird; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 8, Nr. 79 (2. April 1814), S. 316 (dort fälschlich als „Fiebers"). Auch in Quandts Stellungnahme zur ersten Opernpremiere unter Weber (6. September 1813) werden nur Kainz und Mohrhardt als neu engagierte Sänger ausgewiesen, nicht aber Siebert; vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 2, S. 7. Ebenso findet sich Siebert nicht in der Übersicht der Neuzugänge in: *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 41 (13. Oktober 1813), Sp. 631.

[169] Vgl. dazu Webers Schreiben an Liebich vom November 1815 (wie Anm. 154). Im Brief an Gottfried Weber vom 29. Januar 1814 heißt es: „der Krieg machte daß mir 5 [sic] Mitglieder der Oper ausblieben. doch muste die Oper im *September* beginnen, denk dir meine Verlegenheit bey Zerüttung eines solchen Planes." Verhandlungen führte Weber auch mit dem Münchner Sänger und Schauspieler Karl Flerx (vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 27. Juni und 3. Juli 1813), allerdings erfolglos. Im genannten Brief Webers an Liebich ist Flerx nicht erwähnt.

[170] Weber kannte Dölle von seinem Augsburg-Besuch 1811. Im Tagebuch vermerkte er am 11. März 1811 einen abendlichen Theaterbesuch; gespielt wurde Weigls *Schweizerfamilie*. Die Vorstellung ist in der *Augsburgischen Ordinari Postzeitung* Nr. 58 vom 8. März 1811 von A. Dölle als Benefiz angekündigt. Das Ehepaar Dölle ging von Augsburg nicht nach Prag, sondern ans Theater Nürnberg; vgl. Lembert/Carl, *Taschenbuch 1816* (wie Anm. 136), S. 203 sowie J. W. Lembert (Hg.), *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817*, Stuttgart 1816, S. 464f.

[171] Weber kannte Rhode seit dessen Anstellung am Württembergischen Hoftheater in Stuttgart (1807–1811).

kamen – wie die Soubrette Caroline Brandt vom Theater in Frankfurt/Main – erst verspätet nach Prag[172]. So mussten Darsteller aus dem Schauspielensemble aushelfen: Babette Allram in zweiten Gesangspartien, Joseph Allram als Buffo. Nebenrollen wurden von Chorsängern übernommen (s. u.). Die Personaldecke der Oper war also anfangs, besonders im Sopran- und Tenorfach, äußerst dünn.

In Quandts Übersicht vom Frühjahr 1814 nicht genannt werden zwei Debütanten, die 1813 nur kurz auf dem Prager Theater ihr Glück versuchten: Demoiselle van der Vliegen und Joseph Schnepf, beides „noch ganz Anfänger"[173]. Die Vliegen debütierte am 3. Oktober bei der Wiederaufnahme von Spontinis *Vestalin* als Oberpriesterin, ließ allerdings ihre einzige Arie (im I. Akt) aus[174] und gefiel nicht; Weber notierte im Tagebuch: „es wird wohl schwerlich etwas aus ihr". Zwar zeigte er sich anlässlich der Erstaufführung von Méhuls *Uthal* am 19. Oktober von ihrer Leistung als Malvina[175] angetan (Tagebuch: „die *Vliegen* hielt sich über Erwartung."), doch schon bei der ersten Wiederholung am 27. Oktober wich die Hoffnung wieder der Enttäuschung (Tagebuch: „die *Vliegen* sehr schlecht. ich sagte Ihr meine Meynung darüber"). Offenbar war die junge Sängerin mit ihren Solopartien überfordert; mehrfach notierte Weber krankheitsbedingte Ausfälle[176]. Gegen Ende des Jahres 1813 soll die Debütantin ihre Hoffnungen auf eine Bühnenlaufbahn begraben haben[177]. Auch der Bassist Schnepf, der laut Webers Tage-

[172] So heißt es im *Morgenblatt für gebildete Stände* (wie Anm. 168), S. 316, dass die Oper „wegen der [kriegsbedingt] gehemmten Kommunikationen mit dem Auslande aber, wodurch mehrere Mitglieder, die engagirt waren, an der Herreise verhindert wurden, [...] mit einem beschränktern Personale, als anfangs bestimmt war, eröffnet werden" musste. Das Debüt der Brandt am 1. Januar 1814 in der Titelpartie von Isouards *Cendrillon* löste besondere Begeisterung aus und leitete demnach „eine neue Epoche für unsre Oper ein". Zum zweiten Debüt gab die Brandt am 5. Januar die Gurli in Kotzebues Lustspiel *Die Indianer in England*; vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 36 (3. März 1814), S. 144 (gezeichnet „S.").

[173] Vgl. *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 164 (14. Oktober 1813), S. 656 (gezeichnet „S.").

[174] Vgl. *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 46 (1. Dezember 1813), Sp. 718.

[175] Vgl. *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 181 (13. November 1813), S. 724 (gezeichnet „S.").

[176] Laut Tagebuch mussten geplante Aufführungen der *Vestalin* (10. und 29. Oktober) bzw. von *Uthal* (18. November) wegen der Krankheit der Vliegen entfallen und ersatzweise andere Opern gegeben werden.

[177] Vgl. den Bericht im *Morgenblatt für gebildete Stände* (wie Anm. 168), S. 316, nach welchem sie „der Erwartung des Publikums nicht entsprach, und, selbst fühlend, daß es ihr Beruf nicht sey, auf der Bühne zu glänzen, bald wieder von derselben abtrat".

buch bereits am 13. März 1813 in Prag eingetroffen war, wird nur im Zusammenhang mit Opernproduktionen vom Herbst 1813 genannt[178]. Webers Prager *Notizen-Buch* ordnet ihm kleine Partien in Spontinis *Cortez* (erster Offizier), Méhuls *Joseph* (Naphtali) und Cherubinis *Wasserträger* (Daniel) zu.

Der Operndirektor bemühte sich fortlaufend, neue Sänger zu rekrutieren. Glücklos blieb er hinsichtlich der Engagements von Susette Bach und Lorenz Max Neumayer. Letzterer, ehemals Orchestermusiker in München, versuchte in Prag den Wechsel aus dem Orchestergraben auf die Bühne (als Tenor)[179]. Er war im Februar in Prag eingetroffen[180] und debütierte am 7. März in Paers *Sargines* als Carl. Er wurde zwar durchaus positiv empfangen[181], doch langfristig überzeugte er nicht. Die Bach kam aus Augsburg[182] und sollte, wie Quandts Personalübersicht (S. 95) ausweist, erste und zweite Rollen in der Oper übernehmen[183]. Sie kam laut Webers Tagebuchnotizen am 27. Februar 1814 in Prag an und stellte sich auf dem Ständetheater am 10. März mit derselben Partie vor, wie drei Tage zuvor Neumayr (nun als Hosenrolle)[184], missfiel aber dem Publikum[185]. In der Rückschau beklagte Weber in einem

[178] 1816 erwähnt Weber Schnepf zweimal als Mitwirkenden an Konzerten in Prag; vgl. Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Berlin, Leipzig 1908, S. 84, 88.

[179] Vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 72 (5. Mai 1814), S. 288. Nach Webers *Notizen-Buch* gab er zweite Tenorrollen, u. a. den Alvaro im *Cortez*, Antonio im *Wasserträger*, Paul in der *Schweizerfamilie*, Jacquino in *Fidelio*, Brighello in Salieris *Axur*, aber auch Masetto in *Don Giovanni* und Annius in Mozarts *Titus*.

[180] Vgl. Webers Tagebuchnotiz vom 13. Februar 1814: „Herrn Neumaier herumgeführt".

[181] Vgl. Webers Tagebuchnotiz vom 7. März 1814: „H: *Neumaier deb:*[*ütierte*] als *Sargin*. [jun.] recht brav. gefiel und wurde herausgerufen." Die Partie von Vater Sargines erfordert einen Bass; die Partie des Sohnes (eigentlich Sopran) ist von Weber im *Notizen-Buch* eindeutig Neumayr zugewiesen.

[182] Am dortigen Theater war sie seit 1812 unter Direktion von Friedrich bzw. Caroline Müller engagiert gewesen; vgl. Friedrich August Witz, *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg 1876, S. 153, 155, 189.

[183] Dazu gehörten laut Webers Tagebuch u. a. die Donna Elvira in *Don Giovanni* (ab 16. März), die Constanze im *Wasserträger* (ab 30. März), die Zelie in *Aline* (ab 28. April) sowie laut Eintragungen im *Notizen-Buch* auch die Gräfin in der *Hochzeit des Figaro* von Mozart und die Elvira im *Unterbrochenen Opferfest* von Winter.

[184] Vgl. *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 7, Nr. 42 (8. April 1814), S. 165 sowie *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 72 (5. Mai 1814), S. 288.

[185] Vgl. Webers Tagebuchnotiz vom 10. März 1814 („Mlle *Bach, deb:* als *Sarg:* [jun.] und gefiel nicht.") sowie Rita Steblin, *Weber-Notizen eines Prager Adligen. Johann Nepomuk*

Schreiben an Liebich, „daß Dem. Bach und Herr Neumeyer die Erwartungen nicht befriedigten, wie man nach dem Urtheile Sachverständiger hoffen durfte“[186]. Die beiden erfolglosen Sänger wurden übrigens ein Jahr darauf ein Paar[187] und verließen nach dem 7. April 1815 gemeinsam Prag, um sich im Mai dem Königsberger Theaterensemble anzuschließen[188].

Besonders ein vollwertiger Ersatz für den im Februar 1814 verstorbenen Tenor Mohrhardt war lange nicht zu finden. Verhandlungen mit dem in Prag gebürtigen Viktor Rosenfeldt, der vom 30. April bis in den Juli 1815 in seiner Heimatstadt gastierte[189], verliefen erfolglos; Wilhelm Ehlers blieb nur relativ kurz, von Herbst 1815 bis April 1816, in Prag, wo er etliche tragende Rollen unter Webers Leitung verkörperte. Die persönlichen Spannungen zwischen ihm und Weber – beide konkurrierten um die Gunst der Soubrette Caroline Brandt[190] – mögen seinen Abschied beschleunigt haben. Erst 1816 gelang

von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 35.

186 Schreiben vom November 1815; vgl. Anm. 154.

187 Bei ihrem Benefiz am 7. April 1815 als Sophie in Wenzel Müllers *Teufelsstein* trat die vormalige Dem. Bach laut Webers *Notizen-Buch* bereits als Mad. Neumayer auf.

188 Vgl. *Verzeichnisse der Darstellungen auf den vorzüglichsten Bühnen Deutschlands nebst andern das Theater betreffenden Gegenständen*, hg. von K. T. Winkler, Leipzig, Dresden 1815, Nr. 3 (September 1815), S. 47f., 50 (Debüts 16. und 19. Mai 1815), *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, Jg. 17, Nr. 28 (12. Juli 1815), Sp. 469f. und Jg. 18, Nr. 24 (12. Juni 1816), Sp. 399 und 404f. (Abgang vor März 1816) sowie Ernst August Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen, vornähmlich der Bühnen in Königsberg und Danzig von ihren ersten Anfängen bis zu den Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's*, Königsberg 1854, S. 817f. Im April 1816 sind sie in Elbing bezeugt; vgl. Bruno Th. Satori-Neumann, *Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing. Die Geschichte einer ostdeutschen Provinzialbühne*, Bd. 1 (*Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens*, Bd. 20), Danzig 1936, S. 159. Von Oktober 1816 bis März 1817 schlossen sich die Neumayers der Gesellschaft von Caroline Müller in Düsseldorf an; vgl. die Nachweise in der Theaterzettelsammlung der Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf. Später war das Ehepaar vor allem am Regensburger Theater tätig, mit einer Unterbrechung durch ein Hamburger Engagement 1820/21; vgl. *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von K. T. Winkler, Jg. 6, Nr. 5 (Mai 1821), S. 162f., J. W. Lembert (Hg.), *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1822*, Wien 1821, S. 309 und 437 sowie *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1823*, Wien 1822, S. 309f. und 384.

189 Vgl. *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 8, Nr. 50 (1. Juni 1815), S. 199, Nr. 54 (22. Juni 1815), S. 216, Nr. 59 (18. Juli 1815), S. 235, Nr. 61 (27. Juli 1815), S. 243f., Nr. 62 (10. August 1815), S. 248.

190 Vgl. u. a. Joachim Veit, *Carl Maria von Webers Trio g-Moll – Fantasie über e und es*, in: *Kammermusik in „gemischten“ Besetzungen. Christoph-Hellmut Mahling zum 70. Geburtstag*

die Verpflichtung von Johann August Stöger[191], gleichzeitig zog sich Johann Christoph Grünbaum mehr und mehr von der Bühne zurück[192]. Doch all' dies gehört nicht zu Webers erstem Amtsjahr, das durch Quandts *Anzeiger* begleitet wurde.

Im dortigen Personalüberblick (S. 95f.) ist noch ein Zugang vermerkt: jener des Herrn Valet, der das Fach der „Väter" übernahm. Im Musiktheater war er lediglich in kleineren Rollen zu erleben[193]. Er verließ das Prager Theater bereits während der nachfolgenden Spielzeit 1815/16[194]. Weitere Neuengagements während des Jahres 1814 nach Abdruck des kompletten Ensembleverzeichnisses sind anhand der fortlaufenden Berichte im *Theater-Anzeiger* zu verfolgen; besonders für die Monate, aus denen Webers Tagebuch-Notizen fehlen (5. bis 20. April, 26. Mai bis 9. Juni, 19. Juni bis 26. Juli, 1. August bis 31. Dezember), sind hier Informationen zu erschließen.

Das Ehepaar Friedrich und Sophie Schröder kam mit seinen Töchtern Wilhelmine, Elisabeth und Auguste bereits Ende 1813 nach Prag und trat zunächst in Gastrollen auf. Besonders die Schauspielerin Sophie Schröder begeisterte[195], während ihr Mann als Sänger missfiel[196]. Trotzdem wurden

(*Schloss Engers. Colloquia zur Kammermusik*, Bd. 3), hg. von Kristina Pfarr und Karl Böhmer, Mainz 2002, S. 73f.

191 Debüts laut Webers Tagebuch am 21. und 25. April 1816 (noch als Gast); vgl. auch Lembert, *Taschenbuch 1817* (wie Anm. 170), S. 474. Stögers Engagement kam angeblich auf Empfehlung des Schauspielers Franz Rudolph Bayer zustande; vgl. den Nekrolog Stögers in: *A. Heinrich's Deutscher Bühnen-Almanach*, Jg. 26, hg. von A. Entsch, Berlin 1862, S. 80.

192 Vgl. Webers Brief an Gänsbacher vom 4. August 1816, in dem er zu Grünbaum schreibt: „Er singt gar nicht mehr, und hat selbst erklärt daß er nicht mehr könne."

193 Laut Webers Aufzeichnungen im *Notizen-Buch* gab er den Hauptmann in Cherubinis *Wasserträger*, Vincent in Himmels *Fanchon*, Usbek in Bertons *Aline*, Clermont in Dalayracs *Die beiden Savoyarden*, Drachenfels in der *Teufelsmühle* von Wenzel Müller, Pallos in *Babylons Pyramiden* von Peter von Winter und den Haushofmeister in Meyerbeers *Alimelek*.

194 Vgl. Lembert, *Taschenbuch 1817* (wie Anm. 170), S. 474.

195 Vgl. u. a. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 10, S. 37 (Kürzel „Qdt."): 21. Dezember 1813 Titelrolle in Schillers *Maria Stuart*, 28. Dezember Medea in Bendas gleichnamigem Melodram, 30. Dezember Titelrolle von *Johanna von Montfaucon*.

196 Vgl. Webers Tagebuchnotiz vom 15. Januar 1814: „*Don Juan* zum 1t male. zu meinem *Benefice*. 1tes *Benefice* gieng vortrefflich. H: Schröder den *Juan* als Gast. mißfiel." In Webers *Notizen-Buch* sind nur wenige Rollen Schröders im Musiktheater belegt (Inca im *Unterbrochenen Opferfest*, Fernando in *Fidelio*, Altamore in *Axur*).

im Frühjahr 1814 beide engagiert[197]; sie blieben ein Jahr lang und gingen anschließend nach Wien. Die Schröderschen Töchter waren in Prag in Kinderballetten zu erleben[198], die jüngste der Schwestern Auguste auch in der Oper in einer Kinderrolle[199].

Im Mai 1814 kamen die Böhlers aus Frankfurt am Main nach Prag[200]. Als erste debütierte Anfang Juni die ältere Tochter Christine u. a. in der Erstaufführung von Weigls *Adrian von Ostade* als Marie[201]; im *Theater-Anzeiger* wurde sie als „hofnungsvolle[s] Talent" begrüßt. Sie war im Verlauf der ersten Spielzeit der einzige nennenswerte personelle Zugewinn für das Musiktheater nach Ostern 1814[202], trat aber auch im Schauspiel als jugendliche Liebhaberin auf. Mutter Julia Böhler betrat die Prager Bühne erstmals am 21. Juli als Frau Griesgram in Kotzebues *Bruderzwist*, deren jüngere Tochter Doris am Tag darauf „mit allgemeinem Beifall" als Hannchen in der neueinstudierten Oper *Der kleine Matrose* von Gaveaux, in der „ihr lieblicher Gesang und ihr naives Spiel" gleichermaßen gefielen[203].

197 Vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 27, S. 108 (ungezeichnet): „Hr. und Mad. Schröder sind nun Mitglieder unserer Familie."

198 Vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 180 (10. November 1814), S. 720: zum Benefiz für die Schröderschen Kinder am 11. Oktober 1814 u. a. das allegorische Divertissement *Das Dankfest*.

199 Laut Webers *Notizen-Buch* gab sie den Adolph in Méhuls *Helene*.

200 Die Eltern Wilhelm und Julia Böhler, ehemals Kollegen von Edmund von Weber am Hoftheater in Kassel (vgl. Higuchi/Ziegler, wie Anm. 30, S. 20), waren von 1806 bis 1814 in Frankfurt engagiert; vgl. Bing (wie Anm. 90), S. 71ff. Dort hatte die Tochter Christine nach Auftritten in Kinderrollen ihr Debüt im jugendlichen Fach am 2. Juni 1813 bereits mit der Titelrolle der Oper *Lilla* von Vicente Martin y Soler; vgl. ebd., S. 96. Nach Prag kam nur die Mutter mit ihren Töchtern; Weber hielt im Tagebuch am 18. Mai 1814 fest: „Mlle Böhler kam an"; am Folgetag notierte er: „Mittag mit *Böhlers* bey Liebich".

201 Vgl. *Theater-Zeitung*, Wien, Jg. 7, Nr. 71 (16. Juni 1814), S. 283 (danach Debüt am 4. Juni). Laut *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 33, S. 132 und *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 122 (31. Juli 1814), S. 488 war das Debüt erst am 7. Juni; Webers Angaben im *Notizen-Buch* sprechen eher für den 4. Juni.

202 Laut Webers Angaben im *Notizen-Buch* gab sie u. a. den Pietro in *Die beiden Savoyarden*, Lieschen in *Der kleine Matrose*, Fatme in Boieldieus *Kalif von Bagdad*, Balisa im *Unterbrochenen Opferfest*, Servilia in *Titus*, Anna in *Helene*, Pauline in *Die vornehmen Wirthe*, Malvina in *Uthal* und Isabella (= Dorabella) in *Die Zauberprobe* (= *Così fan tutte*).

203 Vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 39, S. 153 (ungezeichnet).

Ein Multitalent war offenbar Carl Ferdinand Macco; der ursprünglich in Augsburg als Militärkapellmeister tätige Musiker[204] hatte bereits 1808/09 in Bamberg und Coburg als Tänzer erste eigene Ballette kreiert, u. a. in Zusammenarbeit mit E. T. A. Hoffmann[205]. Nach seinen Engagements in Schwerin und Hamburg 1813 sowie 1814 kurzzeitig in Bremen[206] kam er im Sommer 1814 nach Prag, wo er sich zunächst am 19. Juli zwischen den beiden präsentierten Schauspielen „auf der Clarinette mit Beifall hören" ließ, um sich wenige Tage später „als braver Tänzer in einem komisch-pantomimischen Terzett seiner Composition" vorzustellen[207]. Ab Oktober 1814 war er zudem im Schauspiel tätig[208], seltener – vom Ballett abgesehen – im Musiktheater[209].

[204] Vgl. Witz (wie Anm. 182), S. 254.

[205] Vgl. Friedrich Schnapp, *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, Hildesheim 1981, S. 79f., 82, 88, 110 und die Theaterzettel zur Coburger Spielzeit der Gesellschaft von Heinrich Cuno vom 22. November 1808 bis 12. Februar 1809 in *D-Cl*, TB WW 745, Bd. 1807/1822.

[206] Vgl. Hans Wilhelm Bärensprung, *Versuch einer Geschichte des Theaters in Mecklenburg-Schwerin*, Schwerin 1837, S. 237 und 239 (nach einem Gastauftritt in Güstrow am 29. März 1812 und evtl. dortiger Anstellung bei der Gesellschaft von Wilhelm Breede Anfang 1813 in Schwerin unter Direktor Carl Becker gesichert, Benefiz am 24. Februar 1813), Weilen (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 148, Ludwig Wollrabe, *Chronologie sämmtlicher Hamburger Bühnen, nebst Angabe der meisten Schauspieler, Sänger, Tänzer und Musiker, welche seit 1230 bis 1846 an denselben engagirt gewesen und gastirt haben*, Hamburg 1847, S. 139, *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 42, S. 168 (Debüt in Bremen).

[207] Vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 39, S. 154 (ungezeichnet). Auch später waren noch Tanz-Choreographien von Macco in Prag zu sehen; vgl. *Der Sammler*, Jg. 7, Nr. 40 (4. April 1815), S. 176.

[208] U. a. am 28. Oktober Titelrolle in *Ludwig der Springer* von Gustav Hagemann; vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 193 (3. Dezember 1814), S. 772; dort wird allerdings berichtet, dass Macco zuvor „als Clarinettist und Tänzer nicht eben sehr glückliche Versuche gemacht hatte".

[209] Laut Webers Angabe im *Notizen-Buch* wirkte Macco am 23. Juni 1815 in *Babylons Pyramiden* von Winter mit. Später war Macco u. a. in Augsburg (1815 a. G., 1816/17, nochmals a. G. 1831/32), Würzburg (1817 a. G., Januar bis Mai 1820), am Theater Bamberg (ab Mai 1820, mit Abstechern nach Aschaffenburg und Bayreuth), in Aschaffenburg (ab Herbst 1820), Braunschweig (1822/23 als Schauspieler und Tanzlehrer) und in Nürnberg (1825/26) tätig; vgl. Witz (wie Anm. 182), S. 72, 87, 154, Dennerlein (wie Anm. 88), S. 124–128, 150–154, *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von K. T. Winkler, Jg. 5, Nr. 8 (August 1820), S. 305–307, Nr. 10 (Oktober), S. 405 und 407, Jg. 8, Nr. 1 (Januar 1823), S. 21–25, 29, Nr. 6 (Juni 1823), S. 151, 154, Nr. 12 (Dezember 1823), S. 307f., 310, Lembert, *Taschenbuch 1823* (wie Anm. 188), S. 357 und 359 sowie die Nürnberger Theaterzettel im Stadtarchiv Braunschweig (in H X B:70) und im Stadtarchiv Nürnberg (A 66/532).

Letzter Zuwachs des Sommers 1814 war der zuvor in Regensburg, Augsburg und Linz[210] engagierte Schauspieler Karl Seewald[211]. Er trat im Musiktheater-Bereich ebenso kaum in Erscheinung, sieht man von wenigen Nebenrollen und Webers Musikeinlagen zu Gieseckes *Travestirtem Aeneas* (WeV D.3) einmal ab. Die Hoffnung, mit Henriette Eberwein vom Weimarer Hoftheater eine Sängerin für erste Partien verpflichten zu können, zerschlug sich. Sie gastierte in Prag im Herbst 1814 als Constanze in Cherubinis *Wasserträger* (19. Oktober) und Sextus in Mozarts *Titus* (25. Oktober)[212], doch die Aussicht, am Ständetheater zu bleiben, lockte sie offenbar nicht. Weber nannte sie in einem Brief an Direktor Liebich unter etlichen Sängerinnen und Sängern, mit denen er bezüglich eines Prager Engagements vergeblich verhandelt hatte (vgl. Anm. 154). Die Personalsituation der Prager Oper blieb – im Grunde bis zu Webers Abgang 1816 – unbefriedigend.

Zu Webers Dienstpflichten gehörte freilich nicht nur das Engagement von Solisten, sondern auch die des Chorpersonals und der Orchestermusiker, dazu finden sich in Quandts *Anzeiger* allerdings kaum Hinweise. Die Choristen wollte man – anders als die Solisten, Tänzer und Orchestermitglieder – wohl nicht auswärts, sondern weitgehend in Prag direkt verpflichten. Dazu schaltete Liebich im Juni 1813 mehrfach eine Zeitungsanzeige, in welcher „brauchbare Chorsänger männlichen und weiblichen Geschlechts gesucht [wurden], die mit vortheilhafter Gestalt, eine gute reine Stimme und hinlängliche musikalische Kenntnisse verbinden." Weiter heißt es:[213]

[210] Sein Engagement am Theater Regensburg verließ Seewald im März 1809 aufgrund der dortigen Kriegshandlungen; vgl. A. W. Iffland, *Almanach fürs Theater 1811*, Berlin 1811, S. 298f. Danach war er bis 1812 am Theater Augsburg; vgl. Witz (wie Anm. 182), S. 153, 287. 1813/14 war er in Linz unter Joseph Miré auch Regisseur des Schauspiels; vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 26, S. 102.

[211] Debüts am 21. Juli als Franz Bertram in Kotzebues *Bruderzwist* und am 26. Juli als Abbé de l'Epée im *Taubstummen* vom selben Autor; vgl. *Allgemeiner Deutscher Theater-Anzeiger*, Jg. 4, Nr. 39, S. 153. Seewald verließ das Prager Ständetheater Ende Februar 1819; vgl. *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von K. T. Winkler, Jg. 4, Nr. 7 (Juli 1819), S. 236. Nach seiner Tätigkeit am ständischen Theater in Graz (als Oberregisseur) war er von April bis Juli 1820 Mitdirektor der Gesellschaft von Therese Schantroch in Böhmen, von wo aus er ans Prager Ständetheater zurückkehrte; vgl. J. W. Lembert (Hg.), *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1821*, Wien 1820, S. 313.

[212] Vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 185 (19. November 1814), S. 740 und Nr. 187 (22. November 1814), S. 748.

[213] Vgl. *Beilage zur Kaiserlich-Königlich privilegirten Prager Oberpostamts-Zeitung*, 1813, Nr. 69 (9. Juni), S. 989, wiederholt in Nr. 70 (11. Juni), S. 1017 und 71 (14. Juni), S. 1025; s. a. Jaroslav Bužga, *Vergessene Aufsätze, Berichte und Mitteilungen aus Carl Maria*

> „Jene Individuen, welche Lust haben, sich mit Einwilligung ihrer Eltern oder Anverwandten, dem Theater zu widmen, und der nöthigen Prüfung unterziehen wollen, haben sich an den Operndirektor, Herrn Karl Maria von Weber, schriftlich oder mündlich zu wenden, der Ihnen über die nähern Bedingungen Auskunft geben wird."

Der Aufruf war erfolgreich; am 24., 26. und 28. Juni hielt Weber in seinem Tagebuch Proben mit den Choristen fest, und am 20. Juli liest man ebd.: „*Contracte* mit *Chori:* geschloßen."[214] Im Wiener *Sammler* wurde das neue Ensemble im Oktober 1813 gewürdigt:[215]

> „Der Chor, besonders der männliche Theil, ist neu und stark besetzt; auch sind unter den Choristen einige, die im Nothfalle zu Aushilfsrollen gebraucht werden."

Aus dieser Formulierung ist aufgrund der Beschränkung auf die Männerstimmen bereits zu erahnen, dass das Lob nicht uneingeschränkt war. Deutlicher wurde F. A. Bran im *Morgenblatt*, als er die ersten Opernproduktionen im Herbst 1813 beurteilte:[216]

> „Es zeigten sich im Laufe dieser Vorstellungen einige Mängel in der Zusammensetzung des Personals, besonders der [...] eines weiblichen Chors."

Die Quandtsche Personalübersicht im *Theater-Anzeiger* (S. 95f.) nennt nur jene Choristen, die zusätzlich in der Oper bzw. im Schauspiel kleinere Solorollen übernahmen: „Hr. Bachmann, spielt Hülfsrollen im Schauspiel und der Oper. [...] Hr. Schwarz – Hülfsrollen. [...] Dem. Richter – Aushülfsrollen."[217]

von Webers Prager Wirkungszeit (1813–1816), in: *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne*, Bd. 11, Berlin 1988, S. 122 sowie *Musicalia v pražském periodickém tisku 1800–1825*, hg. von Jiří Berkovec, Prag 2011, S. 44, Nr. 77.

214 Auch am 21. Juli notierte Weber „*Contracte* geschloßen", am 22. Juli: „*Contracte pp*".

215 *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 164 (14. Oktober 1813), S. 656 (gezeichnet „S.").

216 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 8, Nr. 79 (2. April 1814), S. 316.

217 Der Tenor Schwarz und der Bassist Bachmann werden von Weber in seinem *Notizen-Buch* 1816 als Choristen mit Soloverpflichtung genannt. Im *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde für das Jahr 1816* von Lembert und Carl (wie Anm. 136), S. 205 heißt es zu Bachmann: „Hülfsrollen im Schauspiel, kleine Baßparthieen in der Oper", S. 206 zu Schwarz: „Hülfsrollen im Schauspiel, kleine Tenorpathieen in der Oper". Demoiselle Richter ist bei Adolf Bäuerle, *Taschenbuch für die deutsche Schaubühne auf das Jahr 1817*, Wien 1816, S. 93 als Choristin bezeugt („Im Schauspiel Nebenrollen, in der Oper Chor, tanzt").

Auch Orchestermusiker erwähnt Quandt kaum. Das ist um so bedauerlicher, als die Aktivitäten zum Neuaufbau des Opernorchesters einerseits zu Webers konfliktträchtigsten, andererseits im Resultat aber auch zu seinen erfolgreichsten Tätigkeiten in Prag gehörten. Als Weber seinen Posten 1816 verließ, war man sich einig, dass er gerade als Orchestererzieher Überdurchschnittliches erreicht hatte[218]. So urteilte beispielsweise der Berliner Intendant Carl Graf Brühl:[219]

> „Als Dirigent eines Orchesters hat er neuerlich einen unzweideutigen Beweiß seiner Kunstfertigkeit abgelegt, indem er in sehr kurzer Zeit das ziemlich mittelmäßige Prager Orchester zu einer merkwürdigen Stufe der Vollkommenheit empor gehoben hat."

Ob der Vorwurf der Mittelmäßigkeit auf die Leistungsfähigkeit der Prager Musiker zu beziehen ist, ist ungewiss – es waren ab September 1813 in vielen Positionen dieselben wie zuvor[220]. Vielmehr scheint Wenzel Müller, der seit März 1807 als Orchesterleiter am Ständetheater gewirkt hatte, zunehmend amtsmüde gewesen zu sein.

Die Neuverhandlungen der Verträge der Orchestermusiker 1813 hatten zu vehementen Auseinandersetzungen geführt; erste Hinweise darauf findet man im Tagebuch Webers, wo er am 13. Juni zu einem Mittagessen bei Liebich „*Orchester*Geschichten" vermerkte. Tags darauf hielt er fest: „Aufsaz als Antwort dem *Orch:* geschrieben". Gegenüber dem Freund Gottfried Weber deutete Weber am 21. Juni 1813 an: „das *Orchester* ist in *Rebellion*." Im zwei Tage später geschriebenen Brief an Johann Baptist Gänsbacher, der die Prager Verhältnisse gut kannte, wurde Weber deutlicher:

[218] Kritik an Webers Dirigententätigkeit findet sich selten; die neue Orchestersitzordnung, die Weber in Prag eingeführt hatte, wurde nach seinem Weggang allerdings wieder rückgängig gemacht; vgl. den ungezeichneten Beitrag *Zustand der Musik in Prag im Jahr 1819*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*, Wien, Jg. 4, Nr. 48 (14. Juni 1820), S. 380f.

[219] Aus der Eingabe Brühls an Staatsminister Karl August von Hardenberg vom 26. Januar 1815; Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I. HA Rep. 100 Ministerium des Königlichen Hauses, Nr. 1040, Bl. 24–31.

[220] Komplette Personalübersichten zum Orchester des Prager Ständetheaters liegen aus den Jahren 1808 und 1816 vor; erstere in: *Prager Theateralmanach auf das Jahr 1809*, Prag 1808 (= Jg. 2), S. 13–15, letztere in Webers *Notizen-Buch*. In beiden Verzeichnissen sind genannt: die Geiger Král sen., Hübner, Karel Kostka und Jan Josef Praupner, der Cellist Karel Kučera, die Kontrabassisten Václav Hause und Zapp, der Flötist Trostmann, der Klarinettist Swoboda, der Hornist Václav Zalužan sowie die Trompeter František Vaničovský und František Weiss.

„ich weiß wirklich nicht wo mir der Kopf steht. der junge Krall ist wegen naseweiser Antwort auf ein *Circulare* der *Direction* abgedankt. ich habe /: Namens der *Direction* :/ einen förmlichen FederKrieg mit denen H: Musikern[221]. Daß Sie dabey keine Seide spinnen kannst du denken, sie sind auch schon ganz mürbe und werden alles thun was ich will."

Doch ganz so schnell kam keine Einigung zustande, vielmehr eskalierten die Streitigkeiten noch weiter, zumal Weber offenbar „mit eisernem Besen kehrte" und bemüht war, geordnete Strukturen einzuführen[222]. Zudem hatte Weber mit der Anstellung des Wiener Geigers Franz Clement als Konzertmeister den bisherigen Orchesterdirektor Václav Král, eines der langjährigsten Mitglieder des Orchesters[223], zurückgesetzt; auch die Differenzen mit dessen Sohn František Král[224] standen sicherlich in Zusammenhang mit dieser Personalie. Die Musiker waren natürlich bemüht, Gehaltsaufbesserungen gegenüber ihren alten Verträgen zu erreichen und setzten Weber entsprechend unter Druck. Der versuchte, die Front durch die Verpflichtung auswärtiger Instrumentalisten zu durchbrechen. An Moritz von Dietrichstein wandte sich Weber beispielsweise am 3. Juli mit der Bitte, weitere Musiker in Wien anzuwerben:

„das ganze *Orchester* ward bey Auflösung der Oper abgedankt, und ich muß nun im strengsten Sinne des Wortes *ab ovo* anfangen, mit jedem Einzelnen unterhandeln, eine förmliche neue Verfaßung entwerfen *pp*. daß es dabey an großem Ärger nicht fehlt, Wißen Sie, als Einge-

221 Darauf beziehen sich wohl auch Webers Tagebuchnotizen vom 19. Juni („Kral geantwortet") und 23. Juni („geantwortet, an das *Orchester*").

222 Im Tagebuch liest man am 25. Juni: „*Orchester* und *Chor Etát* entworfen", am 27. Juni: „an der *Organisation* und Gesezzen für das *Orchester* gearbeitet", am 29. Juni: „gearbeitet an den Gesezzen", am 30. Juni: „die Gesezze vollendet. [...] Liebich vorgelesen", am 1. Juli: „die Gesezze abgeschrieben erhalten und sie von S: Ex: Gr: Kollowrath bestätigen laßen", am 2. Juli: „dem *Orchester* die *Organisation* publizirt".

223 Im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* 1796 (hg. von Johann Ferdinand von Schönfeld, Wien 1796, S. 122, 151) ist Král nachgewiesen als Geiger im Opernorchester des Nationaltheaters, der fürstlich Lobkowitzschen Loretto-Kapelle, im Veitsdom und der Nikolauskirche in Prag, in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Jg. 2, Nr. 29 (16. April 1800), Sp. 505 als erster Violinist im Prager Opernorchester, in den Personalverzeichnissen zum Orchester des Ständetheaters im *Prager Theateralmanach auf das Jahr 1808* [bzw.] *auf das Jahr 1809* (Prag 1807, S. 11f. bzw. 1808, S. 13–15) als Geiger (1. Violine) und (ab 1808) Orchesterdirektor.

224 Anlässlich eines Konzerts von Král jun. am 2. März 1816 beurteilte Weber diesen durchaus ambivalent; vgl. Kaiser (wie Anm. 178), S. 71.

weihter, auch am besten. Die Herren hier stüzzen sich darauf daß man Sie braucht und machen mitunter unverschämte Pretensionen. In dieser Noth meines Herzens nehme ich daher auch meine Zuflucht zu Ihrer Hülfe, die Sie mir öfters schon so gütig zugesagt haben. Ich wage es nehmlich Sie um folgendes zu bitten. Alle guten *Subjecte* von welchem Instrumente es immer sey, die in *Wien* zu haben sind, und Lust haben sich hier zu *engagiren* sollen sogleich, so schnell als möglich an mich schreiben und mir Ihre Bedingungen einschikken da Sie vom 1ˢᵗ *August* an, schon in Thätigkeit seyn können, und sollen. Ihre Bekanntschaft ist so ausgebreitet, Freund *Spohr pp* wird Ihnen dabey mit Rath so gerne an die Hand gehen, daß ich Ueberzeugt bin, Sie werden uns manches treffliche nachweisen können. Freund *Liebich*; der sich Ihnen aufs herzlichste empfiehlt, vereinigt seine Bitten mit den meinigen. am nothwendigsten sind uns, 1 gute Flöte, 1ᵗᵉ Oboe, und 1ᵗᵉˢ Horn."

Eine entsprechende Bitte ging am 4. Juli 1813 auch an Gänsbacher in Salzburg:

„ich habe viel Verdruß mit dem *Orchester*. ich bitte dich sogleich in Salzburg wenn ein gutes *Subject* da ist, das Lust hat sich hier zu *engagiren*, mit ihm zu sprechen, es sey welches Instrument es wolle, daß es sogleich an mich schreibt und seine Bedingungen einschikt, ich muß mir den Rükken dekken, da einige Kerls rasende Prätensionen machen, und sich darauf stüzzen daß wir Niemand anderes hier haben. Aber so schnell wie möglich, hörst du?, es ist keine Zeit zu verliehren, denn im August muß alles beysammen sein."

Ende des Monats, kurz vor Beginn des regulären Probenbetriebs[225], scheinen die Unstimmigkeiten dann – auch ohne erneute Engagements aus Wien oder Salzburg – weitgehend ausgeräumt gewesen zu sein[226]. An Gänsbacher schrieb Weber am 28. Juli 1813:

[225] Am 2. August hielt Weber die erste Streicher-Quartettprobe im Tagebuch fest, am 12. August begann der eigentliche Probenzyklus für die erste Opernproduktion, den *Cortez*.

[226] Nur zwei Vertragsabschlüsse mit Orchestermusikern hielt Weber in seinem Tagebuch fest: am 5. Juli mit dem ersten Klarinettisten Václav Farník und am 11. Juli mit dem ersten Flötisten Michael Janusch. Die am 21. und 22. Juli nur pauschal genannten Kontraktabschlüsse (vgl. Anm. 214) könnten sich sowohl auf Chor- als auch auf Orchestermitglieder beziehen.

„Mein *Orchester* Volk beugt sich nach und nach dem eisernen Zepter und kriecht zu Kreuze. die beyden H: Krals werden wir wohl verliehren, weßhalb ich mir nicht den Kopf abreißen werde."

Doch selbst die Králs blieben dem Orchester erhalten. Der Personalüberblick in Quandts *Theater-Anzeiger* (S. 96) dokumentiert, dass Clement zwar „erster Orchesterdirector" wurde, Vater Král aber als „zweiter Orchesterdirector" einen herausgehobenen Rang behielt, dem man zudem, wie Weber in seinem *Notizen-Buch* festhielt, die Direktion der Schauspielmusiken und die Aufsicht über die Probenordnung anvertraute. Die anfänglichen Spannungen zwischen dem Operndirektor und seinen Musikern scheinen recht bald abgeklungen zu sein. Immerhin bemühte sich Weber, wenigstens einige Grundkenntnisse in der Landessprache zu erwerben (er nahm laut Tagebuch zwischen 15. Juni und 1. August 1813 achtzehn „Böhmisch"-Lektionen), und der von Publikum und Presse anerkannte Erfolg der gemeinsamen Arbeit, der auch in den Berichten des *Theater-Anzeigers* zum Ausdruck kommt, ließ den schweren Start wohl nach und nach vergessen.

Quandts *Theater-Anzeiger* ist also eine aufschlussreiche Quelle besonders bezüglich der Rahmenbedingungen von Webers Wirken in Prag, auch wenn die Berichterstattung über das Ständetheater in diesem vor Ort in Prag herausgegebenen Journal nicht über das in vergleichbaren überregionalen Zeitschriften Übliche hinausgeht. Im Zusammenhang mit Hinweisen und Wertungen in anderen zeitgenössischen Journalen sowie mit originalen Zeugnissen Webers wie seinem Prager *Notizen-Buch*, seinen Tagebuch-Aufzeichnungen und Briefen bereichern Quandts Informationen unser Wissen um die ambitionierte Tätigkeit Liebichs und Webers am Ständetheater; im Zusammenspiel aller dieser Quellen ergibt sich ein plastisches Bild des Theateralltags. Auch wenn Weber seine Prager Dienstzeit als ein „Joch" empfunden haben mag[227], bewährte er sich hier als Theaterpraktiker auch unter „dem beschränkenden Verhältnisse einer Privat-Direktion"[228] – eine Basis, auf der er in seinen Dresdner Jahren im komfortableren Betrieb eines subventionierten Hoftheaters aufbauen konnte.

[227] Das Titelblatt des Tagebuchs für 1814 überschrieb Weber mit „*Erstes Joch Jahr*."; die Bände für 1815 und 1816 haben kein originales Titelblatt.

[228] Vgl. Webers autobiographische Skizze nach Hell (wie Anm. 154), Bd. 1, S. XIII.

Louis Spohr
Punktierstich von Friedrich Fleischmann nach Adam Grünbaum (1820)

Die Beziehungen zwischen Carl Maria von Weber und Louis Spohr im Spiegel ihrer Korrespondenz

von Till Gerrit Waidelich, Wien[1]

Als Louis Spohr 1847, gut zwanzig Jahre nach Webers Tod, damit begann, seine Lebenserinnerungen niederzuschreiben, schien er zunächst zu beabsichtigen, seine 16-jährige Bekanntschaft mit dem Kollegen als harmonisch darzustellen. Dies wohl schon deshalb, weil die allgemeine Wertschätzung Webers längst außer Frage stand und Spohr wahrnehmen musste, dass er selbst inzwischen minder populär war und eher zu den zwar hochgeachteten, aber doch konservativeren Meistern der Vergangenheit gezählt wurde. Er schrieb:[2]

> „In Stuttgart machte ich […] die erste Bekanntschaft mit Carl Maria von Weber, mit dem ich dann bis zu seinem Tode stets in freundschaftlicher Verbindung blieb."

Liest man jedoch Spohrs Schilderung dieser Begegnung mit Weber weiter, dann erlaubt er sich sogleich eine erstaunliche Pointe: Unmissverständlich ist nämlich anschließend davon die Rede, dass Spohr die ersten Proben Weberscher Musik, die er 1810 zu Gehör bekam, in ihrer Machart so „dilettantisch" vorkamen, dass er den zwei Jahre Jüngeren damals für talentlos hielt und ihm keineswegs zutraute, im dramatischen Fach ferner wirken zu können.

Dass er Webers Karriere aus gebührendem Abstand kontinuierlich mit höchstem Interesse verfolgte, steht aber außer Frage, zumal er auch weitere Begegnungen mit Weber in den Memoiren auflistet. Webers entschiedenes Engagement für die Uraufführung seines *Faust* in Prag erwähnt Spohr in diesen Memoiren allerdings nur en passant in einem Absatz, der mitteilt, er habe Ende 1816 in Rom Giacomo Meyerbeer getroffen, der wiederum aus einem Brief Webers die gute Aufnahme des *Faust* in Prag erfahren habe[3]. Nachdem der *Faust* 1817 auch in Frankfurt am Main unter dem neuernannten

[1] Der Verfasser dankt Frau Eveline Bartlitz und Herrn Frank Ziegler, Berlin, auf das Herzlichste für ihre Unterstützung bei der Transkription und Erkundung zahlreicher Quellen aus dem Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin (nachfolgend: *D-B*). Außerdem dankt er Herrn Prof. Dr. Joachim Veit, Detmold, der in anderem Rahmen über die Beziehungen von Spohr und Weber schrieb, für die Möglichkeit zur Einsichtnahme in dessen Manuskript und seine Zustimmung, den vorliegenden Beitrag in den *Weberiana* zu publizieren.

[2] Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing 1968, Bd. 1, S. 109.

[3] Ebd., Bd. 1, S. 299.

Kapellmeister Spohr erfolgreich lief, plante dieser als nächstes Opernprojekt eine Bearbeitung von August Apels *Freischütz*-Erzählung. Damit wäre es unversehens zu einem Konkurrenzprojekt mit Weber gekommen – bei Spohr mit dem tragischen Ende der Erzählung –, doch erfuhr er durch die Schauspielerin Sophie Schröder, die vom 10. bis 26. August 1818 am Frankfurter Theater gastierte[4], rechtzeitig von Webers Interesse an dem Stoff und der Tatsache, dass Weber den ersten Akt bereits vollendet habe. Spohr betrachtete es im Nachhinein als richtig, den Stoff aufgegeben zu haben, da er, wie er einräumt, mit seiner „Musik, die nicht geeignet ist, ins Volk zu dringen und den großen Haufen zu enthusiasmieren, […] nie den beispiellosen Erfolg gehabt" hätte[5]. Zweifellos enthält auch diese Bemerkung eine Sottise gegen Weber, denn dessen Fähigkeit, Erfolg zu haben, wird als Gabe, mit Oberflächlichkeit zu reüssieren, herabgemindert. Auch Spohr selbst machte jedoch zuweilen erklärtermaßen Zugeständnisse an seine Hörer, wenn man dem Zeugnis Xaver Schnyder von Wartensees trauen darf. Schnyders Bericht an seinen Freund Leonhard Ziegler vom Januar 1819 betrifft Spohrs eben vollendete Oper *Zemire und Azor*, „die er mir größtenteils am Klavier vorgespielt und -gesungen hat und die wirklich herrliche Sachen und neue Effekte enthaltet. [...] Spohr hat absichtlich in die Musik so viel Süßigkeiten hineingelegt, daß ihn fast selbst davor ekelt, um einmal dem Publikum zu entsprechen, welches immer bei den faden Tändeleien Rossinis fast vor Entzücken außer sich gerät. Was nun das Publikum zu Spohrs Zuckerwerk sagen wird, bin ich begierig."[6]

Interessant an dieser Mitteilung ist, dass Spohr offenbar glaubte, sich vor einem Kenner wie dem in Frankfurt weilenden Schweizer Komponisten Schnyder tatsächlich derart rechtfertigen zu müssen. Engen Vertrauten gegenüber nahm Spohr also kein Blatt vor den Mund und bekannte freimütig, was er dachte und empfand.

Dies gilt in ganz besonderem Maße für seine Äußerungen in den Briefen an den Frankfurter Liederkomponisten Wilhelm Speyer (1790–1878). Dieser hatte schon als junger Mann vor, die Laufbahn eines Berufsmusikers einzuschlagen, doch wirkte sein Vater dahingehend auf ihn ein, dass er

[4] Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1892, S. 116.

[5] Spohr, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 50.

[6] Peter Otto Schneider, *Leonhard Ziegler und Xaver Schnyder von Wartensee im Briefwechsel* (*Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich*, Nr. 129), Zürich und Leipzig 1941, S. 21.

sich dazu entschloss, eine Karriere als Geschäftsmann zu beginnen und sich seiner leidenschaftlichen Begeisterung für die Musik nur in seiner Freizeit zu widmen. Er betätigte sich als Compagnon eines Italieners, doch brachte dieser das gesamte Vermögen der Familie rasch durch und trieb damit gar den Vater Speyers in den Selbstmord. Für Wilhelm Speyer war dieser Schicksalsschlag in mehrfacher Hinsicht folgenreich: Er mied hinkünftig risikoreiche Geschäfte und war gegenüber Personen und Künstlern aus Italien oder Frankreich wohl noch skeptischer, als es seine Zeitgenossen aus dem deutschen Sprachraum ohnehin waren. Auf Speyers Musikgeschmack und sein musikalisches Urteil schlug sich dies gleichfalls nieder, außerdem in seinen Kompositionen und den von ihm verfassten zahlreichen Musikkritiken, die er für lokale Periodika, aber auch für Friedrich Rochlitz' Leipziger *Allgemeine musikalische Zeitung* schrieb[7]. Die erste Begegnung mit dem nachmaligen Frankfurter Kapellmeister Louis Spohr am 18. Januar 1816 war für ihn von entscheidender Bedeutung und begründete eine besonders enge Freundschaft, die Spohr in dieser Vertrautheit wohl mit keinem anderen einging. Sein Briefwechsel mit Speyer währte über rund vier Jahrzehnte, ist größtenteils erhalten und im Rahmen der biographischen Würdigung Speyers durch seinen jüngsten Sohn Edward auch zu einem Gutteil publiziert[8].

„Wir haben den gefeyerten *Spohr* in unsern Mauern" – Webers Verdienste um Spohr

Zwei Jahre nach der von Spohr dokumentierten ersten Begegnung mit dem Kollegen sind in Zusammenhang mit Carl Maria von Webers Aufenthalten in Gotha 1812 erste Erwähnungen Spohrs durch Weber überliefert, etwa in zwei Briefen an unterschiedliche Empfänger, die beide in Gotha am 12. Oktober 1812 geschrieben wurden[9]. Bereits in jenem an den Verleger Ambrosius Kühnel in Leipzig wird Spohr und sein neuestes Werk mit Sympathie erwähnt:

[7] Unter Speyers außermusikalischen Aufzeichnungen bemerkenswert ist u. a. auch seine Schilderung der Hinrichtung von Kotzebues Mörder Karl Ludwig Sand in Mannheim, der er am 20. Mai 1820 beiwohnte.

[8] Vgl. Edward Speyer, *Wilhelm Speyer der Liederkomponist 1790–1878. Sein Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen*, München 1925.

[9] Alle hier wiedergegebenen Briefzitate Webers folgen den Übertragungen der Weber-Gesamtausgabe (Nachweise siehe dort). Zu Webers Kontakt mit Spohr 1812 in Gotha vgl. Dagmar Beck, *Carl Maria von Weber in Gotha*, erscheint in: *Weber-Studien*, Bd. 9 (in Vorb.); in Spohrs Erinnerungen sind diese Begegnungen nicht thematisiert.

„Beyliegendes Päkchen Briefe, bitte ich unserm Freunde Spohr zuzustellen, wobey ich Ihm herzliches Glük und Gedeihen bey seinem *Oratorium*, und Ihnen recht viel Armschmalz wünsche, da Sie ohne allen Zweifel den Baß kräftigst mitstreichen müßen[10]. Es ärgert mich sehr daß ich nicht mit dabey sein kann."

Der zweite Brief an den Vereinsbruder und nachmaligen Wiener Domkapellmeister Johann Gänsbacher in Prag ist sogar ein dezidiertes Empfehlungsschreiben:

„Dieser Brief ist eigentlich kein Brief, sondern dient nur dazu dir H: Spohr und Gattin zu *praesentiren*. in dem Briefe den ich dir Uebermorgen schreibe, und den du früher als diesen empfängst hast du schon das ausführlichere gefunden. ich thu also nichts als dir den braven guten Spohr nochmals herzlich empfehlen. wirke für ihn so viel du kannst. ich habe ihm Briefe an *Jung*. *Liebich*. *Victorine* und dein Haus gegeben[11]. führe ihn überall ein, und leb wohl."

Spohr war nur vorübergehend in Prag und wechselte rasch nach Wien. Weber hingegen vermochte sich auch in Prag für Spohr einzusetzen, wie aus seinem Brief vom 28. Mai 1815 an Spohr in „Carolath bey *Neustädtel* in Schlesien" hervorgeht:

„Mein theurer Freund!

Von Tag zu Tag habe ich die Beantwortung Ihres lieben Briefes vom 9^{t} Aprill verzögert um Ihnen endlich einen erfreulichen Zustand unsrer Oper melden zu können, aber noch ist es leider nicht möglich, und ich eile Ihnen blos zu sagen daß […] unsre Oper gegen den Herbst wohl wieder auf einem *respectabeln* Fuß sein wird. bis jezt ist unser ganzer Personal Stand noch der Ihnen beschriebene. […]

Die *Partitur* Ihrer Oper übergebe ich H: *Liebich*, dem Sie nun so gütig sein müßen, Ihre weiteren *Dispositionen* zu schreiben. Es thut mir unendlich wehe, daß die ungünstigen verdammten Umstände mir nicht erlaubten Ihnen und mir die große Freude der Aufführung zu machen,

[10] Zur Leipziger Aufführung von Spohrs Oratorium *Das jüngste Gericht* vgl. auch *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig (nachfolgend: AmZ), Jg. 14, Nr. 44 (28. Oktober 1812), Sp. 723–725.

[11] Weitere Empfehlungsbriefe Webers für Spohr gingen demnach an den Arzt und Musikliebhaber Philipp Jungh, den Theaterdirektor Johann Karl Liebich, Webers Nichte Victorine Weyrauch (zu dieser Zeit am Prager Ständetheater engagiert) sowie die gräfliche Familie Firmian, die Gänsbacher förderte.

nehmlich in der bestimmten Zeit. Laßen Sie sie aber uns, wie ich herzlich wünsche und hoffe, so sollen Sie gewiß noch zu Ihrer Freude davon hören wenigstens.

Nun *addio* liebster Freund, alles Schöne an Ihre liebe Gattin und bleiben Sie der Freund Ihres treuen Freundes CMv: *Webers*"

Es waren keine leeren Versprechungen, die Weber hier niederschrieb, sondern er vermochte es wirklich, Spohrs romantische Oper in zwei Aufzügen *Faust* (Text von Joseph Carl Bernard) einzustudieren und am 1. September 1816 uraufzuführen. Darüber hinaus empfahl er das Werk in der *Prager Zeitung* in den „Dramatisch-musikalische[n] Notizen":[12]

„Dem Prager Theater gebührt die Ehre, dieses schöne Erzeugniß teutscher Kunstweise zuerst auf die Bühne zu bringen. Obschon im Jahre 1814 von dem Verfasser laut dem gedruckten Buch für das k. k. priv. Theater an der Wien bestimmt und eigens geschrieben, erlebte es doch dort keine Aufführung, und theilt dieses Schicksal mit einer großen Anzahl Werke, die für die Wiener Theater geliefert wurden, und aus hier nicht zu erörternden Gründen unbeachtet und liegen geblieben sind.

[…] In musikalischer Beziehung hat Herr Bernard ein schönes Feld eröffnet, und es dünket Ref. auch, daß dieses nicht leicht in bessere Hände hätte kommen können, als eben dieses Componisten.

Hr. Spohr hat sich durch seine trefflichen Leistungen in Instrumentalkompositionen aller Art, einen so achtungswerthen Platz in der Kunstwelt erworben, daß gewiß jeder Künstler mit freudiger Verehrung seinen Namen nennt.

Als Opernkomponist kennt ihm [sic] zwar die Menge nicht in eben diesem Grade, doch hat er sich auch in diesem Fache mehrfältig versucht, und daher schon die Erfahrungen voraus, die man nur als Partheyloser beobachten, durch eignen Versuche [sic] sammeln kann. Das Duell um die Geliebte für das hamburger Theater[13] (und andere) sind Ref. am erinnerlichsten davon. Der Charakter des vorliegenden Stoffes liegt offenbar dem Geiste, der sich meistens in den Arbeiten Hrn.

[12] *K. K. privilegirte Prager Zeitung*, Jg. 3, Nr. 245 (1. September 1816), S. 975; Wiedergabe nach der Homepage der Weber-Gesamtausgabe.

[13] Spohrs Originaltitel lautet vielmehr *Der Zweikampf mit der Geliebten*; die Oper wurde 1811 in Hamburg uraufgeführt. 2012 wurde das Werk durch die Initiative von Horst Vladar in der Kammeroper Neuburg an der Donau erstmals wieder szenisch aufgeführt.

Spohrs ausspricht, sehr nahe; und diese romantische düstre Geisterwelt entspricht recht der innern Tonwelt dieses Komponisten. Hieraus entwickelt sich also leicht das Resultat einer schönen Farbengebung des ganzen Werkes, großer theatralischer und musikalischer Effekte von vorzüglicher Lieblichkeit und Anmuth in den einzelnen Theilen, und erschütternden Kraftäußerungen in den Ensembles und Chören.

Die Ausführung der einzelnen Gegenstände musikalischer Bearbeitung, als Instrumentation und Harmonien-Fülle, ist mit der ausgezeichneten Sorgfalt und Strenge gearbeitet, die man an diesem Meister gewohnt ist.

Glücklich und richtig berechnet gehen einige Melodien wie leise Fäden durch das Ganze, und halten es geistig zusammen, in dieser Beziehung wird die effektvolle Ouvertüre erst nach dem Anhören der Oper ganz verständlich […]."

Der folgende Absatz unterstreicht dann die besondere Qualität des Werkes sowie die Schwierigkeiten seiner Umsetzung; einen vergleichbaren Passus findet man bei den Notizen über andere von Weber ur- oder erstaufgeführte Werke kaum:

„Die großen Schwierigkeiten, die sich übrigens in dieser wie in allen Arbeiten Hrn. Spohrs der Ausführung in musikalisch-technischer Hinsicht vorfinden, mögen freylich die Aufführung dieses schönen Wesens [recte: Werkes] mancher Bühne erschweren; Ref. genießt aber die Freude, das kunstliebende Publikum aufmerksam machen zu dürfen, wie der Wille und Eifer des gesammten Opern-Personals-Chors und Orchesters keine Anstrengung für zu groß hält, um neue und oft schon deßhalb schwierigere Kunstwerke demselben vor zu führen."

Nach dem Ende seines Engagements in Frankfurt am Main war Spohr im November 1819 eine Woche in Dresden zu Gast, wo er konzertierte und mit Weber in engem Kontakt stand[14]. Das nächste Zeugnis für Webers bedingungslosen Einsatz für den Kollegen ist genauso folgenreich wie das vorige. Weber war 1821 die vakante Position eines Hofkapellmeisters in Kassel angeboten worden, eine für ihn durchaus nicht unattraktive Position. Er hatte sich jedoch entschlossen, die erfolgreiche Arbeit in Dresden fortzusetzen und

[14] Vgl. Spohr, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 62. Weber vermerkte Spohrs Ankunft in Dresden (17. November 1819) sowie seine Abreise (25. November 1819) in seinem Tagebuch.

dem Theaterchef Karl Feige in Kassel am 12. November 1821 den Kollegen Spohr zu empfehlen:

> „Wir haben den gefeyerten *Spohr* in unsern Mauern[15]. Er gedenkt sich Jahr und Tag wegen der Bildung seiner Töchter hier aufzuhalten, und ist daher frey und unabhängig. Ein so herrlicher berühmter Künstler, deßen verehrter Name überall Achtung erzeugen muß, würde gewiß eine Zierde der Churfürstlichen Oper sein, und das Vertrauen rechtfertigen, welches S: K: Hoheit so huldvoll mir unverdient zuzuwenden geruhten.
>
> Wenn E: Wohlgeb: es Ihren Intereßen angemeßen halten nicht geradezu mit H: K: *Spohr* in Unterhandlung zu treten, würde ich mich mit Vergnügen zum Mittelsmann erbieten."

Bekanntlich wurde Spohr umgehend nach Kassel engagiert[16] und wirkte dort fast vier Jahrzehnte. Zumindest zu Beginn dieser Zeit konnte er über die Entfaltungsmöglichkeiten im Rahmen seiner Position glücklich sein. Seine Produktivität auf dem Gebiete der Oper wurde auch von Weber begrüßt, der ihm aus Hosterwitz am 6. Juli 1823 bezüglich der Oper *Jessonda* (im Vergleich zu seiner eigenen *Euryanthe*) schrieb:

> „Ich gratulire zur Vollendung Ihres neuen Werkes, und wollte ich wäre eben so weit, doch werde ich schwerlich viel vor Ende August – – wo ich nach *Wien* reise, fertig werden. Laßen Sie mich ja bald wißen, wie Sie mit dem Erfolg Ihrer Oper zufrieden waren."

Wie seinerzeit in Prag beim *Faust* war Weber bestrebt, die *Jessonda* baldmöglichst in Dresden auf die Bühne zu bringen; im Gegenzug durfte er damit rechnen, dass Spohr sich in Kassel seiner *Euryanthe* annehmen werde, wie er am 27. April 1824 schrieb:

> „Hier folgt verlangtermaßen *Euryanthe*. die ich Ihrer Theilnahme und Vatersorge bestens empfehle. […]
>
> Nun zu Ihrer *Jessonda*. die Besezzung die Sie wünschen, will, unter uns gesagt, dem H: Geh: Rath [Wolf Adolf August Freiherr von Lüttichau] nicht recht gefallen, weil er allerdings sich um des Reper-

[15] In Webers Tagebuch sind Spohrs Ankunft am 31. Oktober und zahlreiche Treffen bis Ende Dezember 1821 notiert. Am 2. Januar 1822 schrieb Spohr aus Dresden noch einen Brief an Speyer; *D-B*, 55 Nachl 76 (32).

[16] Vgl. dazu Arne Langer, *Dokumente zu Webers geplanter Anstellung in Kassel 1821*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 82–98.

toirs willen sträuben muß unsre beiden ersten Sängerinnen oft in einer Oper beisammen zu haben. besonders da die [Friederike] Funk in allen italien: Opern beschäftiget ist. Er meinte also, ob die *Jessonda* nicht von der [Wilhelmine Schröder-]*Devrient*, und *Amazili* von der [Charlotte] Veltheim, oder [Julie] Haase, gegeben werden könne. die *Devrient* hat eine großartige Stimme, Heldenfigur und Spiel. die Veltheim haben Sie nun gesehen. ich referire Ihnen hier dieses blos, meiner Pflicht gemäß. Sind sie es nicht ganz zufrieden, so soll es meine Sorge sein, daß Ihre Wünsche in ihrem ganzen Umfange erfüllt werden. dieß bin ich Ihnen vor der Welt und meinem Herzen als Künstler und Freund schuldig. Vor dem Herbst möchte die Aufführung nicht wohl thunlich sein. im halben May geht die *Devrient* auf Urlaub. dann ich."

Die Besetzung der Jessonda thematisierte Weber dann nochmals in seinem Brief vom 11. Oktober 1824, verbunden mit dem Hinweis auf die laufenden Vorbereitungen:

„Die Proben Ihrer *Jessonda* beginnen, und sollen mit dem Fleiße und der Liebe gehalten werden, die ein schuldiger AchtungsTribut gegen einen Künstler wie Sie, sind. Rechnen Sie es mir nicht zu wenn die Besezzung nicht ganz so ist, wie Sie sie im März *a: c:* wünschten, aber ich habe die Ueberzeugung daß Ihr Werk dadurch nicht verliehren wird, indem wir es dann wenigstens immer auf dem Repertoir haben, und nicht so unselige Stöhrungen eintreten können wie es ewig bei meiner *Euryanthe* der Fall ist.

die *Devrient* ist *Jessonda*.

die *Veltheim*, – *Amazily*.

Die Männer nach Ihrem Willen, bis auf *Pedro Lopes*, *Tourny*, der *beßerer* Sänger ist als Wilhelmi[17].

Meine Bitte ist nun, mir so bald als möglich die Arie der *Amazily* nachzusenden."

Wie sehr auch er die Gepflogenheiten und Reglements in Dresden beachten musste, hatte Weber Spohr bereits im Brief vom 12. Januar 1824 erläutert:

„Sie kennen unsere Stellung ja selbst genau. *Faust* dürfen wir dem Hof nicht bringen. in *Zemire* und *Azor* hat die *Devrient* in *Wien* Ihnen die

[17] Bei der Dresdner Erstaufführung sangen Karl Johann Gottfried Keller (Oberbramin Dandau), Johann Gottfried Bergmann (Nadori), August Mayer (Tristan d'Acunha), Louis Tourny (Pedro Lopes; anstelle von Georg Wilhelm Wilhelmi), Karl Eduard Geiling (Offizier des Radschas), außerdem Franziska Miller und Pauline Borkmann (Bajaderen).

Zemire verdorben; ist es ihr da zu verdenken wenn sie sich nun davor scheut sie wieder zu geben? Nun bleibt uns *Jessonda.* Sie kennen unser Personale. wie würden Sie es besezzen? ich bitte Sie herzlichst mir darüber und über *Zemire* Ihre Meynung zu schreiben. Endlich muß ich noch bemerken, daß Mad. *Devrient* hoch schwanger ist, nur noch wenig singen kann, und wahrscheinlich erst im *Februar* niederkomt.

Sie sehen daß unsere Laage nicht eben die angenehmste ist."

Der Alltag an Institutionen wie einem Opernhaus konnte ernüchternd sein, das liegt auf der Hand. Am 5. Dezember 1829 klagte Spohr dem Berliner Journalisten (und Komponisten) Johann Philipp Schmidt nicht nur, dass schon wieder eine Primadonna durchgegangen sei, sondern betonte auch sein dezidiertes Engagement für die Opern komponierender Kollegen:[18]

„Wie wenig ich dazu kommen kann, die Sachen, die ich vorzugsweise gerne in Scene setzen mögte, nämlich deutsche Originalopern, vorzunehmen, möge der Umstand bezeugen, daß hier bis jezt weder die Räuberbraut von *Ries*, noch irgendeine von den *Wolfram*schen Opern, noch eine von den zahlreichen andern Werken der letzten Zeit von *Alois Schmidt*, *Reisiger*, *Pixis*, *Schnyder v. Wartensee* u. s. w. hat gegeben werden können, obgleich sie mir alle für unser Theater angetragen worden sind und ich den besten Willen habe, sie zu geben. – Jezt werde ich nun schon wieder gedrängt, den *Wilhelm Tell* von *Rossini* einzustudieren und ist dieser beseitigt, so hat vieleicht *Auber* wieder ein Werk geschrieben was Epoche macht und was man auch auf unserm Theater zu hören verlangt und so wird hier wie anderwärts den gediegeneren vaterländischen Werken der Weg versperrt und ich muß die Zeit an ephemere Modeprodukte verschwenden!"

Solch vollmundige Stellungnahmen würden vermuten lassen, dass Spohr und Weber bestrebt gewesen wären, in ihren Aktivitäten für die deutsche Oper am selben Strang zu ziehen. Dies mag daran gescheitert sein, dass Spohr – wie andere Komponisten seiner Generation auch – zwar gewisse Erfolge verzeichnen konnte, aber keinen solchen Enthusiasmus zu erregen vermochte wie Weber mit seinem *Freischütz*.

Da Spohr wusste, dass Weber – auch dank des „Harmonischen Vereins" – viele Freunde hatte, besonders unter den Musikschriftstellern und Journalisten, mag er sich argwöhnischen Mutmaßungen hingegeben haben,

[18] *D-B*, Mus. ep. L. Spohr 14.

dass Polemiken gegen ihn aus Webers Freundeskreis gesteuert gewesen sein könnten, was indessen nach derzeitiger Quellenlage eher unwahrscheinlich ist. Ob Weber die Antipathien Spohrs und Speyers gegen ihn und seine Musik (vgl. dazu w. u.) auch nur ansatzweise verspürt haben könnte, ist ungewiss oder sogar unwahrscheinlich.

Trotz seiner außerordentlichen Erfolge als Geiger und Komponist war Spohr stets in Sorge, man würdige ihn nicht genug oder arbeite sogar dezidiert daran, seine Verdienste herabzumindern: Tatsächlich war es für ihn wie für viele seiner Kollegen offenbar nicht leicht, wahrzunehmen, wie wenig man bei eigenen Werken Erfolge wie jenen des *Freischütz* kalkulieren oder gar steuern konnte. So ambitioniert viele Versuche waren, sowohl populär als auch künstlerisch anspruchsvoll zu schreiben, ist doch nicht von der Hand zu weisen, dass nun nicht nur aus dem „Welschland" und Paris Konkurrenten zu fürchten waren, sondern man vielmehr auch mit der Popularität des *Freischütz* kaum zu wetteifern hoffen durfte.

Wie Weber trat Spohr zuweilen auch mit publizistischen Ambitionen an die Öffentlichkeit, schrieb Berichte über Erlebnisse in Italien oder Paris, die für einen Abdruck in Fachperiodika bestimmt waren. Außerdem ließ er sich von Zeit zu Zeit auch darauf ein, eigene konzeptionelle Ideen und Erwägungen zu publizieren. Nach deren Veröffentlichung war allerdings der Gegenwind oft eisig, so etwa Anfang 1824 in Friedrich Wilhelm Gubitz' Berliner Feuilleton *Der Gesellschafter*. Hier findet sich aus der Feder eines mit der Sigle „Ph. F." zeichnenden Autors aus Wien ein herber Angriff auf Spohr, dies übrigens im Verein mit einem gemäßigten Lob der *Euryanthe*, von der es heißt, dass zwar selbst die größten Enthusiasten meist nur zu einem einzigen Besuch bereit seien und die Oper daher gewiss kein Kassenerfolg würde, der Rezensent bekannte jedoch, er könne Webers Werk bei jedem Besuch neue Schönheiten abgewinnen. Spohrs vollmundigen *Aufruf an deutsche Komponisten*[19] in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* griff er hingegen scharf an:[20]

> „Ehre sey Weber, dem kräftigen geistvollen, erprobten deutschen Mann; wohl ihm und uns, daß er *so* fehlen kann! Seine Größe blickt vielleicht glänzender daraus hervor – als aus dem glücklichen ‚Freischütz', und sicherer als dieser wird ‚Euryanthe' ihn dahin führen – uns hoffentlich bald mit einem tadellosen Werk zu erfreuen. – Begierig sind wir, welche

[19] AmZ, Jg. 25, Nr. 29 (16. Juli 1823), Sp. 457–464.

[20] *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, Jg. 8, Nr. 1 (2. Januar 1824), S. 3f.

> Früchte aus dem Aufruf des Hrn. Louis (warum nicht Ludwig?) Spohr in Nr. 29 der ‚musikalischen Zeitung' hervorgehen werden. Wenn diese Früchte nicht besser gerathen und ebenso geschmacklos und fehlerreich sind, wie der Aufruf (der schon in sich selbst überflüssige) es leider ist – so dürfte Herr Louis sich darüber hinter den Ohren kratzen müssen, und des Sprüchleins: *Si tacuisses etc.* stündlich gedenken. Welch ein Wirrwarr von gekränkter und um so mächtiger aufschießender Eitelkeit; von Verachtung der Italiener und von Furcht vor ihnen, wie vor den Franzosen; von leerem Pathos für deutsche Kunst und von kleinlichem Herabsehen auf das, was die deutsche Kunst vor und neben ihm geleistet hat u. s. w. in wenigen Seiten!"

Anschließend wird Spohrs älterer *Faust* positiv, seine zwei Jahre zuvor in Wien gespielte Oper *Zemire und Azor* hingegen geradezu vernichtend besprochen. Spohr maße sich an, die Verdienste und Bestrebungen vieler deutscher Komponisten in seinem *Aufruf* einfach zu ignorieren. Aufgezählt wird in diesem Zusammenhang dann die illustre Reihe verdienstvoller erst jüngst verstorbener oder aktiver Meister wie Johann Friedrich Reichardt, Peter von Winter, Franz Danzi, Joseph Weigl, Gottlob Benedict Bierey, Conradin Kreutzer, Johann Nepomuk von Poißl sowie Weber und Carl Wilhelm Ferdinand Guhr:

> „Was will er mit seinem Mischmasch über die Erfordernisse eines Opernbuchs? hat er wirklich schon ernstlich darüber nachgedacht, wie ein Opernbuch eigentlich beschaffen seyn müsse? [...] Lieber, hochgeehrter Meister [...] gieb Dich nicht damit ab, solche musikalische-dämagogische Aufrufe zu schreiben – sondern componire und geige, wie es Dein guter Genius Dir eingiebt. [...] ich glaube, den ‚Faust' vor mir zu sehen und bin Dir wieder von Herzen gut und wünsche, daß Deine ‚Jessonda' nicht sey, was Deine ‚Zemire' ist, und daß sie Deine Hoffnungen und die Unsrigen befriedige, und damit den *treflichen* Tonsetzern deutscher Schule Dich anreihe; wie den M. v. Weber nicht seine Kritiken und Ansichten, sondern seine Werke [...] zu den besten Tonsetzern der Deutschen erhoben haben."

Diese derbe Polemik gegen Spohr blieb im *Gesellschafter*-„Beiblatt" *Bemerker* nicht unwidersprochen, besonders der „Ton" wurde getadelt[21]. Der Referent stellte fest, Spohr rede eher dem von Luigi Cherubini bevorzugten Opern-

[21] Vgl. *Bemerker*, Nr. 4, S. 115.

typus als jenem von Mozart das Wort, er wage jedoch nicht, sich offen dazu zu bekennen.

Beachtenswert sind die zeitgenössischen Gegebenheiten überhaupt: Der beispiellose Erfolg zahlloser italienischer und französischer Opern beim allgemeinen Publikum war offenkundig, und sowohl Journalisten als auch Theater-Pächtern oder Direktoren blieb nicht verborgen, dass man mit der Darbietung dieser Werke die Kasse füllen konnte, das finanzielle Risiko bei den Ur- und Erstaufführungen nationaler deutscher Produkte dagegen oft größer war. Das allzu forsche, selbstbewusste Auftreten eines Conradin Kreutzer, Johann Nepomuk Poißl[22], Spohr oder Heinrich Marschner[23] wurde mit großer Skepsis verfolgt und teils auch ironisch kommentiert.

Aber man setzte durchaus hohe Erwartungen in Spohrs Talent, die deutsche Gründlichkeit mit italienischen Vorzügen zu kombinieren, etwa in einer *Erwiederung auf Herrn Carpani's Sendschreiben über den Freyschütz*:[24]

> „Wir werden demnächst eine deutsche Oper von *Spohr* hören. Dieser gelehrte Tonsetzer, welcher ein paar Jahre in Italien gelebt hat, sollte dort wohl einen Genius für die Melodie gewonnen haben; wenn er diesen italischen Vorzug mit dem deutschen Wissen vereinigt, so steht zu hoffen, daß er, ungeachtet der unsingbaren deutschen Worte, uns eine schöne deutsche Oper zu Tage fördern werde."

Die einvernehmliche Missbilligung Webers im Briefwechsel von Spohr und Speyer

Im Anschluss wird der Briefwechsel zwischen Spohr und Speyer, soweit er Weber direkt oder auch nur mittelbar betrifft, herangezogen. Die relevanten Zitate werden wiedergegeben und knapp erläutert, ohne alle Einzelheiten

[22] Vgl. Johann Nepomuk von Poißl, *Briefe (1807–1855). Ein Blick auf die Münchener Musik- und Theatergeschichte*, hg. von Volkmar von Pechstaedt, Göttingen 2006 sowie Till Gerrit Waidelich, *Weder „Italienisch" noch „Französisch", sondern rein Deutsch. Johann Nepomuk von Poißls „Athalia" als Oper „ohnegefehr im Genre der Gluck'schen"*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz 1996, S. 318–346.

[23] Vgl. Allmuth Behrendt, Matthias Theodor Vogt (Hg.), *Heinrich August Marschner. Bericht über das Zittauer Marschner-Symposium* (*Kulturelle Infrastruktur*, Bd. 5), Leipzig 1998 sowie Till Gerrit Waidelich, *Von der Lucretia zum Vampyr. Neue Quellen zu Marschner. Dokumente zur Entstehung und Rezeption der Lucretia. Vollständige Edition des Reise-Tagebuchs von 1826 bis 1828. Anmerkungen zu Marschners journalistischem Wirken*, Tutzing 1996.

[24] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Jg 9, Nr. 96 (10. August 1824), S. 838ff. Der Artikel erschien in mehreren Fortsetzungen, das Zitat in Nr. 97 (12. August 1824), S. 846.

auf ihren Informations- oder gar Wahrheitsgehalt hin zu überprüfen oder die Zusammenhänge en detail darzustellen, aus denen heraus die mit spitzer Feder niedergelegten Bemerkungen sich möglicherweise erklären ließen oder gar etwas relativieren würden. Dass die Wert- und Geschmacksurteile der Freunde einander glichen, führte dazu, dass sie vieles nicht erläuterten und auch nicht befürchten mussten, missverstanden zu werden oder Widerspruch zu ernten.

In Speyers Brief vom 26. Oktober 1820 schrieb dieser, Meyerbeers „Melodramma eroico" *Emma di Resburgo* (Uraufführung in Venedig 1819) sei bei ihnen in Frankfurt am Main (Erstaufführung 3. September 1820) zu Recht durchgefallen:[25]

> „*Meyerbeer's Emma* ist hier *complett* durchgefallen und das mit Recht. – Das man in Italien so viel Aufhebens davon macht, wundert mich nun nicht, daß aber C. M. von Weber in Dresden ihr das Wort spricht[26], ist mir unbegreiflich."

Aus einem Brief Spohrs an Speyer vom 2. November 1821 geht hervor, dass er ein Schreiben von diesem[27] aus Webers Hand erhalten hatte. Anschließend äußerte sich Spohr, er „habe nicht übel Lust nächsten Sommer wieder eine Oper zu schreiben und bereits ein gutes Sujet *in petto*. Nur muß ich mir erst noch einen gewandten Dichter suchen, der es mir bearbeite. Die Rossinische Sündfluht wird sich ja nun wohl bald verlaufen."[28] In Dresden konnte er sogar Webers Proben der ersten dortigen Einstudierung des *Freischütz* besuchen[29]. Am 10. Dezember 1821 erwähnte Spohr in seinem Brief aus Dresden an den Regisseur der deutschen Oper (vermutlich Johann Michael Vogl) in Wien:[30]

[25] *D-B*, 55 Nachl 76 (201).

[26] Weber hatte, ungeachtet eigener Vorbehalte gegenüber Meyerbeers Hinwendung zur italienischen Oper, das Werk in seinen *Dramatisch-musikalischen Notizen* positiv eingeführt; vgl. *Abend-Zeitung*, Dresden, Jg. 4, Nr. 17 (21. Januar 1820) und Nr. 18 (22. Januar 1820).

[27] Dieser nach Dresden gesandte Brief Speyers für Spohr findet sich nicht in *D-B*, 55 Nachl 76.

[28] *D-B*, 55 Nachl 76 (31).

[29] In seinen Erinnerungen hält Spohr wiederum unmissverständlich fest, dass ihn das Werk nur partiell zu überzeugen vermochte; vgl. Spohr, *Lebenserinnerungen* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 123.

[30] *D-B*, Mus. ep. L. Spohr 5.

Ende des Briefes von Wilhelm Speyer an Louis Spohr vom 13. April 1822

„Aus einem Brief des Herrn von *Mosel* an Freund Weber ersehe ich, daß in dem Augenblick Zemire und Azor bey Ihnen einstudirt wird[31]. Da ich als gewiß voraussetze daß Sie auch bey der neuen Direktion Regisseur der Deutschen Oper sind, so bin ich so frey, Sie, rücksichtlich dieser Oper mit einigen Bitten und Bemerkungen zu belästigen."

All diese Hinweise bestätigen den sehr offenen, kollegialen Kontakt, den Weber in Dresden mit Spohr pflegte.

Am 25. Januar 1822 meldete Spohr dann konkretere Opernpläne: „Das Sujet meiner neuen Oper hoffe ich Ihnen einmal mündlich erzählen zu können; schriftlich würde es zu weitläuftig seyn. Der Dichter *Gehe* in *Dresden* bearbeitet es mir."[32] Inzwischen war er – auch dank Webers Fürsprache – als Kapellmeister nach Kassel gegangen und machte sich daran, dort sowohl den *Freischütz* (Erstaufführung 1. März 1822), als auch seine eigene *Zemire* (Erstaufführung 24. März 1822) einzustudieren. Dass er nicht recht zufrieden mit dem *Freischütz* war, meldete er Speyer am 29. März 1822, sagte aber über das Werk nichts Konkretes[33]. Dies überließ er dem Getreuen Wilhelm Speyer, der am 13. April 1822 aus Offenbach an Spohr bezüglich der Einstudierung in Frankfurt am Main (Erstaufführung 31. März 1822) schrieb:[34]

„Der Freyschütz ist hier nicht mit dem Enthusiasmuß aufgenommen worden wie anderswo. – Ein Elegant, der wahrscheinlich in mehrerern öffentlichen Blättern gelesen, daß in Dresden Berlin und Wien der Componist hervorgerufen worden, hat dieses auch hier versucht. – Wiederhohlt wurde die *Ouvertüre* und der Jäger-Chor. –

Weber kommt mir vor wie ein gescheuter höchst erfahrner Weltmann, der alles Aeußere in sich aufnimmt, benuzt und seine Erfahrungen, verbunden mit einem großen CompilationsVermögen, dem Publikum, mit dem er sich auf einen Standpunkt zu stellen weiß, dargiebt. – Von Innen kömmt wenig oder nichts. Daher das große Gefallen seines Werks, weil er mit dem Geschmak der Meisten zusammentrifft, die Bessern durch vortreffliche Fragmente beschwichtigt, und

[31] Die Wiener Erstaufführung der Oper fand am 20. Dezember 1821 statt.

[32] *D-B*, 55 Nachl 76 (33). Das *Jessonda*-Libretto dichtete ihm der Dresdner Jurist und Literat Eduard Heinrich Gehe (1793–1850).

[33] *D-B*, 55 Nachl 76 (36).

[34] *D-B*, 55 Nachl 76 (203).

den *Palpitis*[35] ihr Recht wiederfahren läßt. – Auch trägt das Buch nicht wenig zum *Succes* der Oper bei. Indessen ist die Steigerung im 2t *Act* erschöpft und der 3te bleibt matt. – Das Terzett im 2t *Act* ist mir eins der liebsten Stüke […]."

Am 24. November 1823 meldete Spohr Wilhelm Speyer dann Nachrichten aus Wien, die Weber und die Uraufführung seiner neuesten Oper (25. Oktober 1823) betrafen:[36]

> „Über die Euryante hören wir noch immer die wiedersprechendsten Nachrichten. Einem Theil des Wiener Publikums hat sie nicht gefallen, ein anderer erhebt sie über alles was bis jezt gehört worden ist. Die Wahrheit wird in der Mitte liegen. Nach Privatbriefen ist die erste Aufführung wirklich ein wenig langweilig gewesen und *Weber* hat zur 2ten [am 27. Oktober] bedeutend gestrichen und die Direktion will nach seiner Abreise noch mehr streichen."

Speyer hatte Spohr bereits am 8. November 1823 einen drastischen Spitznamen von Webers *Euryanthe* mitgeteilt:[37]

> „Hier ist bekannt geworden, daß Euryanthe von *Weber* in Wien *complet* durchgefallen, und von Spottvögeln den Namen Enuyante erhalten hat. – Ist dem so, so hat *Weber* durch diese Oper einen musik. SelbstMord begangen […]."

Auch der nächste Brief Spohrs an Speyer vom 6. Januar 1824 breitet genüsslich Klatsch über die *Euryanthe* aus:[38]

> „Ihre launigen und witzigen Bemerkungen über Euryante habe ich mit großem Intereße gelesen. Wir werden binnen kurzem auch die Partitur erhalten und ich bin recht neugierig zu sehen was an der Musik ist. Haben Sie wohl im Wiener Modejournal die Beurtheilung der Oper[39]

[35] Anspielung auf die außerordentlich populäre Arie des Tancredi in Gioacchino Rossinis gleichnamiger Oper (1813).

[36] *D-B*, 55 Nachl 76 (53). Zu den Kürzungen in der *Euryanthe* vgl. zusammenfassend u. a. *Carl Maria von Weber, ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 159.

[37] *D-B*, 55 Nachl 76 (215).

[38] *D-B*, 55 Nachl 76 (54).

[39] Vgl. *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, Jg. 9, Nr. 134 (8. November 1823), S. 1062–1064 und Nr. 135 (11. November 1823), S. 1109–1112.

und später die Rech[tfer]tigung der Dichterin über die ihr gemachten Ausstellungen und die, bey der Gelegenheit an *Weber* ausgetheilten Hiebe[40] gelesen? Wo nicht so suchen Sie es doch in einem der Lesezimmer in Frankf. auf. Es ist sehr interessant".

In Speyers Brief vom 14. Februar 1824 gibt dieser der Hoffnung Ausdruck, dass Spohr ihn bald besuchen werde:[41]

„Von Einstudieren der Jessonda [in Frankfurt/Main] weiß man noch nichts; zwar sind die Stimmen ausgeschrieben, die Rollen vertheilt, indessen haben noch keine *Quartett*Proben statt gefunden. Die Oper Euryanthe kommt früher vor und wird in 14 Tagen erscheinen […]. Haben Sie die Partitur der Euryanthe und können Sie mir etwas darüber sagen?"

Weber hatte gehofft, dass Spohr die *Euryanthe* mit Wohlwollen beurteilen möge, und diesem am 12. Januar 1824 geschrieben:

„Wenn Sie *Euryanthe* bekommen, so sehen Sie sie mit Nachsicht des Freundes an. Gepriesen ist sie allerdings von Manchen worden, von noch Mehreren aber angefeindet. Beide mögen in der Sache zu viel thun, und es wird noch manches Wort darüber sich hin und her kreuzzen. […]

Wie gerne möchte ich einmal recht ausführlich mit Ihnen plaudern; besonders auch über meinen lezten Aufenthalt in Wien, der wunderlich, interreßant war. Welch ein Gähren der Gemüther, welche vorsäzliche Wiederspenstigkeit mancher Klaßen in Kunstsachen. – die Welt liegt wohl im Argen. Laßt uns Geduld haben, und die Ohren steif halten."

Spohr hingegen hielt in seinem Brief an Speyer vom 21. Februar 1824 seine Kritik nicht zurück:[42]

„Sie wollen mein Urtheil über Euryanthe wissen? Das ist leicht gegeben. Ich finde die Oper weder besser noch schlechter wie den Freyschütz; schlechter allenfals, weil sie noch mehr zusammengeflickt ist wie diese und noch weniger natürlichen Fluß hat. Sehen Sie z. B. nur einmal die *Cavatine* der Euryanthe *Pag:* 49 des Clavierauszugs, welcher holpriche Gesang – gleich im ersten Takt der 8^{ven} Sprung! Dann im 3ten der Schluß auf einer Septime die sich in der Singstimme nicht auflöset \auch im

[40] Vgl. ebd., Jg. 9, Nr. 137 (15. November 1823), S. 1128–1131 und Nr. 138 (18. November 1823), S. 1137–1144.

[41] *D-B*, 55 Nachl 76 (217).

[42] *D-B*, 55 Nachl 76 (57).

11ten Takt!/; dann in der 2ten Reihe der schlechte Baß bey der Auflösung nach Gmoll[43] u. s. w. u. s. w. So giebt es keine Seite, wo man nicht solche Ausstellungen machen könnte. Beym Freyschütz ist das freylich derselbe Fall und doch hat die Oper *Furore* gemacht und sogar die Musikkenner auf eine Zeit lang verblüft! Das lag aber hauptsächlich am Süjet und an der, von ungewöhnlichen Umständen begünstigten Aufnahme in Berlin und Wien. Nun hat der Zauber aber aufgehört und die neue Oper wird in ihrem wahren Lichte gesehen werden. In *Wien* ist sie bereits bey Seite gelegt. In einem Briefe von der *Chezy* an den Professor *Wendt* in *Leipzig*[44] heißt es: »Da eine gute Mutter auch ihre ungerathenen Kinder im Todeskampfe nicht verlassen darf, so wohnte ich gestern der 8ten Aufführung der Euryanthe bey. Das Haus war etwa halb so gefüllt wie vorgestern bey der 45sten [sic] Vorstellung der *Libussa pp*.[«][45] – Spätern Nachrichten zufolge ist die 9te Aufführung die lezte gewesen[46].“

Speyer konnte Spohr am 13. März 1824 dann den eher lauen Erfolg von Webers Oper in Frankfurt (Erstaufführung 8. März 1824) melden und zugleich berichten, dass eine Aufführung von *Jessonda* für den 11. April

[43] Das betrifft die Cavatine Nr. 5 der Euryanthe „Glöcklein im Thale“; die bemängelten Passagen sind T. 31 (Oktavsprung „[Glöck-] lein im“), T. 34 (Phrasenende auf „Bach“) und T. 42 (Phrasenende auf „Laub“) sowie T. 45 (Quintbass zu „Sehn-[sucht]“).

[44] Diesen Brief der Chézy an Amadeus Wendt scheint der Adressat in einem seiner zahlreichen Korrespondenzberichte zitiert zu haben; die Quelle, aus der Spohr hier schöpfte, konnte bislang nicht ermittelt werden. Ähnlich enttäuschte Äußerungen über den ausbleibenden Erfolg der *Euryanthe* in Wien finden sich auch in anderen Briefen der Librettistin aus derselben Zeit; vgl. Till Gerrit Waidelich, *„Durch Webers Betrügerey die Hände so gebunden“. Helmina von Chézys Kampf um die Urheberrechte an ihrem* Euryanthe*-Libretto in ihrer Korrespondenz und Brief-Entwürfen*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 33–68, speziell S. 59ff.

[45] *Libussa*, Oper von Conradin Kreutzer nach einem Libretto von J. C. Bernard. Premiere war im Wiener Kärntnertortheater am 4. Dezember 1822; bis zum 7. November 1823 gab es insgesamt 27 Aufführungen – eine stattliche Serie. Dann blieb die Oper bis zum Januar 1829 liegen.

[46] Der achten und neunten Aufführung (30. November und 5. Dezember 1823) folgten noch weitere am 12. und 30. Dezember 1823 sowie 17. Januar 1824, dann blieb das Stück bis zum April 1828 liegen. Die Behauptung, dass am Vortag die *Libussa* gegeben worden sei, ist falsch – direkt aufeinanderfolgende Vorstellungen beider Opern fanden nicht statt.

(Palmsonntag) festgesetzt sei, die Proben würden in der folgenden Woche beginnen:[47]

> „Euryanthe hat hier keine gute Aufnahme gefunden. Ich glaube dennoch, daß sie an Gehalt den Freyschützen überwiegt, denn der 2te *Act* hat wahre Schönheiten, nur schade, daß es kein Ganzes ist."

In seinem Brief vom 18. März 1824 gab Spohr seiner Hoffnung Ausdruck, *Jessonda* möge in Frankfurt größeren Anklang finden als *Euryanthe*. Dass er der Vorstellung aus Termingründen nicht beiwohnen könne, sei zwar bedauerlich, habe aber auch den Vorteil, dass, falls *Jessonda* mehr als die *Euryanthe* reüssiere, von Webers Freunden nicht behauptet werden könne, das sei lediglich Spohrs Gegenwart zuzuschreiben[48]. Dass Weber ihn nach seinen Wünschen hinsichtlich der Besetzung der *Jessonda* in Dresden befragt hatte[49], referiert er hier auch. Und schließlich konnte er am 1. August 1824, zweifellos mit einer gewissen Genugtuung, berichten, dass seine Kasseler Einstudierung der *Euryanthe* (Erstaufführung 28. Juli 1824) jener in Dresden (Erstaufführung 31. März 1824) wohl kaum nachstand, der Oper aber trotzdem kein ungeteilter Erfolg zuteil wurde:[50]

> „Die Aufführung der Euryanthe war mir sehr gelungen, so daß ein Dresdner, der grade hier war, sie unbedingt der dortigen vorzog. Ich hatte in 7 Orchesterproben alles recht tüchtig eingehezt und namentlich die Chöre sind noch bey keiner Oper, selbst bey meinen eigenen, nicht so gut gegangen. Der Jägerchor wurde mit Begleitung von 8 Hörnern und 2 Posaunen auf der Bühne, der erste Vers noch hinter der Coulisse, der 2te auf den Felsenerhöhungen gesungen und machte so viel mehr Effekt wie in *Frankfurt*. Die Männerparthien waren hier viel besser: *Gerstäcker* und *Hauser* zeichneten sich sehr aus; auch Eglantine war viel ausgezeichneter im Spiel und Gesange, nur die Euryanthe selbst erreichte die *Devrient* nicht im Spiel, obgleich sie ihre Parthie wohl eben so gut sang[51]. Bey aller guten Aufführung hat die Oper aber doch nicht gefallen und unsere Kenner zeichnen nur einzelnes als gelungen aus,

47 *D-B*, 55 Nachl 76 (219).

48 *D-B*, 55 Nachl 76 (58).

49 Vgl. auf S. 125 Webers Brief vom 12. Januar 1824.

50 *D-B*, 55 Nachl 76 (66).

51 In der Kasseler Erstaufführung sangen Sophie Roland (Euryanthe), Amalie Schopf (Eglantine), Friedrich Gerstäcker (Adolar), Franz Hauser (Lysiart) und Eduard Berthold (König).

z. B. das Duett der beyden Mädchen im 1sten Akt, *Adolars* Arie in *as*. Das Duett von Eglantine und *Lisiart* und einiges andere. Dagegen giebt es viele Stellen, die durch ihre Geziertheit bey näherer Bekantschaft einem völlig unerträglich werden, fast noch unausstehliger wie vieles im Freyschütz. Ich bin sehr froh, daß die Oper einige Zeit ruhen wird."

Speyers Bericht vom 6. April 1824 über die erfolgreiche Aufführung von Spohrs *Jessonda* in Frankfurt (Erstaufführung 5. April 1824) enthält ganz nebenbei wieder eine Spitze gegen die Partitur der *Euryanthe*:[52]

„Die [Sabine] *Bamberger* welche die Rolle mit großer Liebe einstudiert hatte, verletzte sich den Kehlkopf an dem letzten 3gestrichenen c der Euryanthe, und mußte mehrere Tage das Zimmer hüten. Sogleich bekam die [Wilhelmine] Schulz |: eine Doublette :| die Rolle, und über Hals und Kopf, ohne die vorübergehende Unpäßlichkeit der *B*. abzuwarten wurde die Oper gegeben."

Am 28. Juni 1824 reflektierte Speyer dann den Besuch Spohrs bei ihm und mutmaßte, dass *Jessonda* vorläufig in Berlin nicht aufgeführt werden dürfte, da man sogar Weber seine Partitur der *Euryanthe* retourniert habe:[53]

„In Berlin wird nun wohl *Jessonda* auch sobald nicht zur Aufführung kommen, da *Euryanthe* an *Weber* zurükgeschikt worden ist […]."

Am 23. Oktober 1824 konnte Spohr an Wilhelm Speyer melden, dass ihm Weber über die sorgfältige Einstudierung der *Jessonda* berichtet habe[54], und am 5. November heißt es hinsichtlich der Aufführungen von *Jessonda* in Dresden unter Weber:[55]

„Wenn Sie Ende November über *Dresden* zurückreisen, so werden Sie dort *Jessonda* sehen, indem die erste Aufführung auf den 30ten dieses festgesezt ist."

Dass die Dresdener Aufführung am 30. November 1824 unter Webers Leitung erfolgreich war, erwähnte Spohr am 24. Januar 1825:[56]

[52] *D-B*, 55 Nachl 76 (220).

[53] *D-B*, 55 Nachl 76 (224).

[54] *D-B*, 55 Nachl 76 (71); zu Webers Brief vom 11. Oktober 1824 vgl. S. 124.

[55] *D-B*, 55 Nachl 76 (72).

[56] *D-B*, 55 Nachl 76 (74).

„Die *Jessonda* hat in *Dresden* sehr gefallen und ist nicht allein reich ausgestattet, sondern auch gut einstudirt gewesen. Doch stimmen alle Berichte darin überein, daß die *Devrient* der Parthie der Jessonda nicht ganz gewachsen gewesen sey. Sie ist aber wieder guter Hoffnung und war seither immer kränklich, so daß auch die Oper nach den beyden ersten Vorstellungen wieder liegen bleiben muste, obgleich sämtliche Plätze bereits auf 6 Vorstellungen bestellt und notirt waren. Ob sie nun wieder im Gange sey, weiß ich noch nicht."

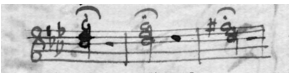
Am 4. Februar 1825 äußerte sich Speyer gegenüber Spohr über dessen Schwierigkeiten mit seinem Theaterpersonal, da wichtige gute Sänger abgegangen waren, und er versagte Guhr sein Verständnis für dessen Wertschätzung der *Euryanthe* und mangelndes Interesse für Spohrs „Witwe" *Jessonda*:[57]

„*Guhr* scheint dieser jungen Wittwe welche sich nicht verbrennen lassen will, keine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Es geschiehet dieses wahrscheinlich aus Zartgefühl, indem er diese Verletzung ehelicher Treue auf dem Theater nicht liebt. Es läßt sich deshalb seine besondere Vorliebe für die Euryanthe erklären, da hier kein eheliches Pflichtgefühl gestört wird, und die treulose Eglantine |: die [Marie] Rotthammer wird wie man sagt in Kurzem die Bühne verlassen um dem Haußе eines Gesandten vorzustehen :| ihren verdienten Lohn erhält. Andere, welche sich in paradoxen Behauptungen gefallen, meinen, *Guhr* liebe diese Oper vorzugsweise, weil er die *Legende* der heiligen *Genoveva* in dem 3ten Akt erkennet, und noch ganz besonders deswegen, weil die Schlange, die im ersten Akt der Schöpfung der Sünde Fluch auf sich und das erste Menschenpaar geladen, im 3ten Akt der Euryanthe, durch ihren heroischen Todt die Vermittlerin der gekränkten Liebe wird, und die Menschheit mit sich versöhnt. Ich begreife jedoch nicht, warum ihn die Schlange so sehr *interessirt*!"

Speyer beschrieb am 12. Mai 1825 anlässlich seines Aufenthalts in Köln ausführlich eine dortige Aufführung von Spohrs *Jessonda* unter Leitung von Webers Halbbruder Edmund:[58]

[57] *D-B*, 55 Nachl 76 (228).

[58] *D-B*, 55 Nachl 76 (230).

„Zu meiner großen Freude hörte ich, daß die 2[t] Aufführung den folgenden Tag statt finden werde[59]. Dieses bewog mich, meine Abreise bis nach Beendigung der Oper aufzuschieben. Um 5 Uhr war das Hauß gedrükt voll. Ich hatte einen Platz in einer *Loge*. Das *Orchester* wird von *Maria Weber's* Bruder dirigirt und bestehet fast gänzlich aus Greise, lauter 60 bis 70jährige Menschen. Das *Orchester* bestand aus 10 Geigen, 1 Bratsche, 1 Violoncell u. 1 Bass, keine *Posaunen*, 2 Horn, 1 Fagott u. s. w. – Das *Tempo* der Einleitung und *Introduction* war *Allegro moderato*, dasjenige der *Ouverture* hingegen *Allegro ma non Vivace*. Die 3 *Accorde* in der *Introduction* ohne Posaunen waren scheußlich anzuhören besonders 

Das *Pizzicato* im *Bass* hörte man durchaus nicht. –"

Am 13. September 1825 berichtete Wilhelm Speyer Spohr von den Aktivitäten des Frankfurter Kapellmeisters Guhr, der Weber bei dessen Durchreise durch Frankfurt mit der *Euryanthe*-Aufführung am 25. August einen Theater-Triumph beschert habe:[60]

„*Weber*, der es wahrscheinlich gewittert hat, daß [Philipp Jakob] *Döring* der Correspondent der belletristischen *Journale* ist, hat ihn mit einem Besuche beehrt[61], und wird hierdurch manches Zeitungslob erhalten. Döring sagte mir *Weber* wünsche den Berggeist in *Dresden*. *Weber's Apotheon*[62] durch *Guhr* konnte ich nicht beiwohnen. Der letztere, dem *Weber's Procente* einleuchten hatte einige hoffnungsvolle junge Kaufleute geworben und ihm einen Theater-Triumpf bereitet; *Guhr* hat es aber schwer zu bereuen; denn einige wohlgesinnte haben ihm, seines gekenhaften Wesens halber, seiner Windbeuteley u. Lügenhaftigkeit

[59] Nach der Kölner Erstaufführung der Oper (1. Mai 1825) gab es Wiederholungen am 9. und 11. Mai (zum Abschluss der Kölner Saison). Danach ging die Gesellschaft von Friedrich Sebald Ringelhardt nach Aachen, wo das Theater am 15. Mai 1825 mit *Jessonda* eröffnet wurde; vgl. *Rheinische Flora*, 1825, Nr. 71 (5. Mai), Beilage zu Nr. 75 (12. Mai), Beilage zu Nr. 77 (15. Mai) sowie Beilage zu Nr. 78 (17. Mai).

[60] *D-B*, 55 Nachl 76 (234).

[61] Weber erwähnt Döring in seinen Tagebuchnotizen weder bei seiner ersten Durchreise durch Frankfurt (12. bis 14. Juli 1825), noch bei der zweiten (25./26. August 1825), das spricht allerdings nicht zwingend gegen ein Treffen beider.

[62] Vermutlich beschrieb Speyer mit diesem Wort eine Huldigung („Apotheose") Guhrs an Weber.

wegen in der *Iris* furchtbar angegriffen und machen ihm nun in fast jeder Nummer den Krieg[63]. Darüber ist er bettlägerig und nervenschwach geworden, geberdet sich wie wüthend u. vergießt Thränen. Doch dieses Alles giebt seinen Gegnern noch mehr Stoff."

Aus der Information, dass die *Euryanthe* nun in Berlin einstudiert werden sollte, zog Spohr am 3. Juli 1825 gleich den Schluss, er habe auch Chancen, dort seinen *Berggeist* anzubringen:[64]

„Aus Privatnachrichten von Berlin weiß ich, daß Brühl nun nach Spontini's Abreise die Euryanthe im August zu geben gedenkt. So wie dieß vorbey ist, werde ich mich wegen des Berggeist's an Brühl wenden und die Aufführung im Winter, wo möglich, selbst leiten."

Diese Oper war nun auch bereits in Leipzig einstudiert (Erstaufführung 16. September 1825) und von Weber für Dresden angefordert worden, wie Spohr seinem Freund am 11. Oktober 1825 zu melden vermochte:[65]

„Der Berggeist ist vor 8 Tagen (wie man mir schreibt) in *Leipzig* zum 6ten mal[66] mit immer gleichem Beyfall gegeben worden. C. M. von *Weber* hat ihn für *Dresden*[67] und der Musikhändler *Böhme* in Hamburg ihn und *Jessonda* für *Amerika*, (doch weiß ich nicht in welche Stadt) verschrieben und von Braunschweig ist mir angezeigt worden, daß sie das neue Hoftheater mit einer Oper von mir nächsten Ostern zu eröffnen gedenken. Sie schwanken aber noch in der Wahl zwischen *Faust* und dem Berggeist."

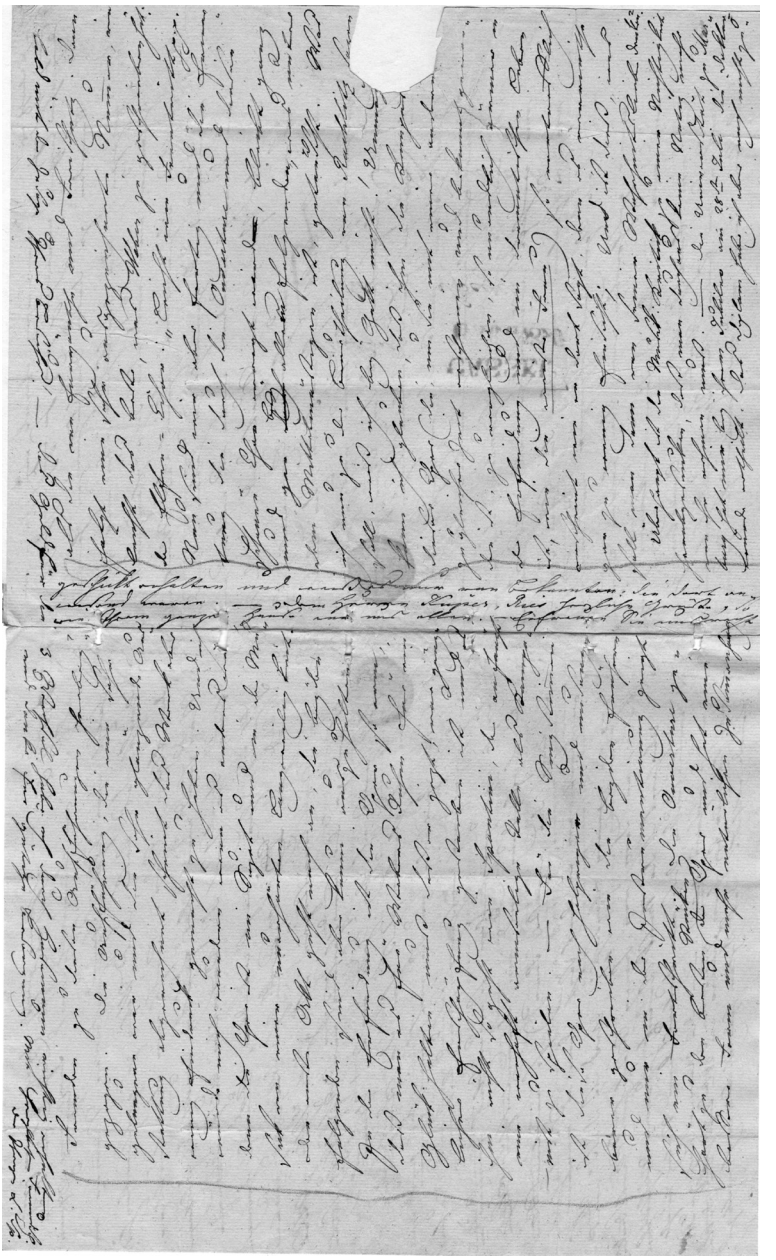
63 Guhr war in der Zeitschrift *Iris* immer wieder scharfen Angriffen ausgesetzt, so auch im Bericht über die Aufführung der *Euryanthe* am 25. August 1825. In Nr. 172 vom 28. August 1825 (S. 688) wird die angebliche Schwäche der Oper beklagt, die vom Komponisten mit „blutwenig Melodie" und statt dessen „vornehmen und ermüdenden" Rezitativen ausgestattet worden sei. Anschließend wird Guhr aufs Korn genommen: Ausländische Kenner seien vom Orchester begeistert gewesen, jedoch nicht vom Musikdirektor Guhr; für diese freundlichen Hinweise danke ich Frau Dr. Ann Kersting-Meulemann, Frankfurt/Main, herzlich.

64 *D-B*, 55 Nachl 76 (81).

65 *D-B*, 55 Nachl 76 (86).

66 Am 4. Oktober fand die fünfte, erst am 13. Oktober die sechste Vorstellung statt.

67 Weber hatte laut Tagebuch am 26. September 1825 an Spohr geschrieben; vermutlich bezüglich des *Berggeists*, dessen Partitur er samt Brief von Spohr am 29. November 1825 erhielt. Eine Aufführung der Oper unterblieb allerdings.



Ende des Briefes von Louis Spohr an Wilhelm Speyer vom 5. August 1827

Dass Weber dann wenig später von Spohr gleichsam in einem Atemzug mit Auber genannt wird, zeigt seine mangelnde Wertschätzung des erfolgreichen Kollegen recht klar:[68]

> „versäumen Sie ja nicht, Nägeli's Zurechtweisung im Literatur-Blatt des Morgenblates […] zu lesen; sie ist höchst merkwürdig![69] Fände sich doch auch ein ähnlicher Kritiker, der das Publikum über den Werth und Unwerth der jezt angebeteten Opernkomponisten aufklärte, von *Weber* an bis auf Auber herab!"

Dass der Tod Beethovens mit dem Zusatz erwähnt wird, Dorette Spohr sei bei der Nachricht in Tränen ausgebrochen[70], ließe vermuten, dass es solche Reaktionen anlässlich von Webers Tod gleichfalls gab, es mag jedoch an mangelnder Überlieferung liegen, dass dergleichen nicht bekannt ist. Immerhin kam es am 14. August 1826 en passant zu einer knappen Erwähnung:[71]

> „Nächsten Freitag [18. August] geben wir den Freyschütz zum Besten der Hinterlassenen *Weber's*, Sonntag: Berggeist, Mittwoch: *Jessonda* in welcher die *Schulze* zum erstenmal auftritt[72]."

Ein Jahr später zog Spohr am 5. August 1827 drastisch über Webers *Oberon* her, dem er neuerlich kaum etwas abgewinnen konnte:[73]

> „Den *Oberon* haben wir nun 3mal gehabt[74] und Webers Name hat eine große Menge von Fremden zu diesen Aufführungen herbey gezogen. Die Aufführung, die sehr gelungen war und die sehr glänzende Ausstattung abgerechnet scheint das Werk aber wenig Eindruck gemacht zu haben. Und ich würde mich wundern wenn es anders wäre, denn die

[68] *D-B*, 55 Nachl 76 (88); Brief vom 30. November 1825.

[69] Ungezeichnete Rezension zu Hans Georg Nägelis *Zeichen der Zeit im Gebiete der Musik*, in: *Literatur-Blatt*, Beilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 19, Nr. 86 (28. Oktober 1825), S. 341–344, Nr. 87 (1. November 1825), S. 345–348, Nr. 88 (4. November 1825), S. 349–352, Nr. 89 (8. November 1825), S. 353–356, Nr. 90 (11. November 1825), S. 357–359, Nr. 91 (15. November 1825), S. 361–363.

[70] Brief vom 11. April 1827 nicht in *D-B*, 55 Nachl 76; vgl. Edward Speyer (wie Anm. 8), S. 96.

[71] *D-B*, 55 Nachl 76 (99).

[72] Die *Jessonda*-Aufführung, mit der gleichzeitig das Gastspiel der Berliner Sopranistin Josephine Schulze begann, fand am 23. August statt; vgl. *Tagebuch der deutschen Bühnen*, hg. von Karl Theodor Winkler, Jg. 11, Nr. 10 (Oktober 1826), S. 267.

[73] *D-B*, 55 Nachl 76 (110).

[74] Die ersten drei Vorstellungen in Kassel fanden am 28./29. Juli sowie 4. August 1827 statt.

Oper ist im Sujet und in der Musik von einer unerhörten Langweiligkeit. Der erste Akt geht noch an, die beyden folgenden sind aber kaum auszuhalten. In der Erfindung ist die Oper so arm, daß man es für Webers Ruhm für ein Glück halten muß daß er jezt an gänzlicher Erschöpfung gestorben ist und es ihm nicht so geht wie *Spontini*, der anfängt eine wahrhaft armseelige Rolle als Komponist zu spielen. – Für die Singstimmen ist diese Oper noch holpriger und unsangbarer geschrieben wie die beyden frühern und nur in der Instrumentirung zeigt sich ein Fortschritt. Die *Ouverture* gehört zu den besten Stücken der Oper und hat eine bessere Form und mehr natürlichen Zusammenhang als die von Euryanthe und Freischütz. Dann folgt eine sehr ausgezeichnete Nummer, vieleicht das beste, was *Weber* je geschrieben hat: der Elfenchor: »Leicht wie Feentritt p. p.[«] Nun sind wir aber fertig und die Erwartung die durch die *Ouverture* und diesen schönen Chor erregt wird, bleibt ganz und gar bey allem folgenden, was unter dem Mittelmäßigen ist, getäuscht. Was ich nun zu der Beurtheilung von *Rochlitz*[75] sagen soll, weiß ich bey Gott nicht! Unmöglich kann ich glauben, daß ihm die Komposition dieser Oper (die, um sie mit einer andren[, die][76] zu gleicher Zeit erschienen und bekannt geworden ist, zu vergleichen, so unendlich ärmer in der Erfindung und im dramatischen Leben ist, wie die weiße Frau[77]) so vortrefflich erscheint wie er dort sagt, denn es verriethe gar zu wenig Einsicht; und ist dieß, was soll man dann von seiner Wahrheitsliebe denken?“

Abschließend sei vermerkt, dass Speyer und Spohr sich noch darüber verständigten, dass Meyerbeer angeblich die Absicht hege, Webers Fragment *Die drei Pintos* zu vollenden, und beide Korrespondenzpartner sich bewusst waren, dass die einvernehmlich zwischen ihnen gewechselten Meinungen und Urteile über Kunstgegenstände im Allgemeinen und Carl Maria von Weber im Besonderen nicht für eine Publikation geeignet oder gar bestimmt, sondern rein privater Natur waren. Seiner Frau Dorette hatte Spohr am

[75] Rezension von Friedrich Rochlitz in: AmZ, Jg. 29, Nr. 15 (11. April 1827), Sp. 245–255 und Nr. 16 (18. April 1827), Sp. 265–273.

[76] Textverlust durch Sigelausriss.

[77] *La dame blanche*, Opéra comique von François-Adrien Boieldieu, Paris 1825.

15. Oktober 1829 aus Köln, im Anschluss an vertrauliche Mitteilungen, wohlweislich geschrieben:[78]

> „hier muß ich unweigerlich an Webers Briefe denken, und damit dieser nicht etwa auch nach meinem Tode gedruckt werde, so bitte ich Dich, ihn den Gang nach dem Eisenhammer aufführen zu lassen […]."

Dorette wurde hiermit also aufgefordert, diesen Brief zu verbrennen, was die Anspielung auf Friedrich Schillers populäre Ballade *Der Gang nach dem Eisenhammer* – melodramatisch vertont von dem älteren Bernhard Anselm Weber – hinreichend verdeutlicht. Noch klarer spricht Speyer seine Missbilligung der Publikation vertraulicher Briefe Carl Maria von Webers durch dessen Freund Gottfried Weber aus, und zwar am 1. August 1833 gegenüber Spohr:[79]

> „*Meyerbeer* beendigt eine von *Weber* als Fragment hinterlassene komische Oper: die drei *Pintos* und zwar im Interesse der Wittwe Webers[80]. Außerdem schreibt er eine große fünfaktige Oper für Paris, welche nächstes Frühjahr zur Aufführung kommt[81] […].
>
> Gottfried Weber hat im letzten Heft seiner Cäcilia einige Briefe C. M. Webers an ihn vom Jahr 1810 abdruken lassen[82]. In einem dieser Briefe wird *André* in *Offenbach* ein Kerl genannt, und zwar um deswillen, weil *A*. einige – ~~augenscheinlich~~ schlechte – Sonatinen von W. nicht verlegen will[83]. Ich aß zu jener Zeit mit W. bei *A*. und erinnere mich recht gut, daß W. seine Sonatinen *A*. vorspielte, der ihm aber sehr praktisch deducirte, daß die S. für den Ernst zu spaßig und für den Spaß zu troken wären. W. aber schien die Ermahnungen Andrés und die Bemerkungen die er ihm damals über Vieles machte, recht zu Herzen zu nehmen, und äußerte gegen mich später in Heidelberg, daß er großen Respect vor

[78] Vgl. Louis Spohr, *Briefwechsel mit seiner Frau Dorette*, hg. von Folker Göthel, Kassel 1957, S. 79.

[79] *D-B*, 55 Nachl 76 (243); auch bei Edward Speyer (wie Anm. 8), S. 140f.

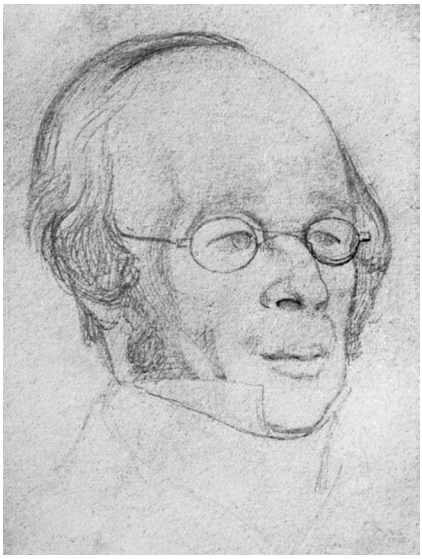
[80] Meyerbeers geplante Ergänzung des Operntorsos kam nicht zustande; erst Gustav Mahler übernahm später in Zusammenarbeit mit Carl von Weber die Vervollständigung.

[81] Hier hatte Spohr also bereits von den damals noch unvollendeten *Les Huguenots* erfahren, zu deren Uraufführung in Paris es erst 1836 kam.

[82] Vgl. *Briefe von C. Mar. v. Weber an Gfr. Weber. Mitgetheilt von Letzterem*, in: *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 15, Mainz 1833, Heft 57, S. 30–58.

[83] Speyer bezieht sich auf Webers Brief vom 1. November 1810, abgedruckt ebd., S. 53–57 (mit eingeheftetem Faksimile zwischen S. 56 und 57).

André hätte[84]. Wie soll ich das mit dem Kerl zusammenreimen? Jedenfalls macht der Abdruk jenes Epithetons Gottfried Weber auch keine Ehre."



Wilhelm Speyer
Zeichnung von Carl Trost (ca. 1844)

Gewiss hätten Spohr und Speyer sich nicht dazu entschlossen, der Öffentlichkeit jene provokanten privaten Äußerungen zugänglich zu machen, die dann hundert Jahre nach Webers Tod in der Edition durch Edward Speyer erstmals in Auszügen gedruckt und hier nun neuerlich beleuchtet wurden. Und doch wäre es heute wohl falsch, eine allzu harmonische Zeichnung des Verhältnisses zwischen den Komponisten Spohr und Weber zu bieten, da dies zumindest von Spohrs Seite aus völlig unangemessen wäre. Und es ist auch nicht wirklich nachvollziehbar, dass Spohr einem Paganini, der ihm sowohl als Geigenvirtuose als auch als Komponist Konkurrent war, fast eher Gerechtigkeit widerfahren ließ, als dem ihm gegenüber äußerst wohlgesinnten Kollegen und Mitstreiter für eine eigenständige deutsche Oper, Carl Maria von Weber.

[84] Diese Schilderung (auf Webers Besuch bei André am 29. Oktober 1810 bezogen) widerspricht Webers eigener Darstellung. Weber hatte laut Tagebuch am 18. Oktober 1810 das Autograph seiner *Sonates progressives* nach Offenbach an André geschickt. Am 24. Oktober versuchte er, André in Offenbach zu erreichen, traf ihn aber nicht an, da dieser verreist war. Am 29. Oktober kam es in Offenbach dann zu dem Gespräch beider über die Sonaten, bei dem sich Weber „schwer geärgert" hat; André hatte also den Verlag der Stücke abgelehnt. André hatte das Autograph der Sonaten bereits vorher postalisch an Weber zurückgeschickt. Dieses Paket mit einem Begleitbrief Andrés erhielt Weber erst am 30. Oktober in Darmstadt. Weber konnte also am 29. Oktober die Sonaten bei André – wenn überhaupt – bestenfalls aus der Erinnerung spielen, da das einzige Manuskript des Werks auf dem Postweg war. Speyer ist in Webers Tagebuch nicht ein einziges Mal erwähnt, weder in Heidelberg, noch in Offenbach. Für diese Hinweise danke ich Frau Dagmar Beck herzlich.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Kammermusik komplett

Erstmals konnte nun eine Serie der Werkausgabe abgeschlossen werden: Nachdem mit den Variationen über ein Thema aus Abbé Voglers Oper *Samori* (WeV P.3), den hochvirtuosen Variationen über ein (vermutlich ebenfalls von Vogler übernommenes) norwegisches Lied für Violine und Klavier op. 22 (WeV P.4), den *Six Sonates progressives* für Violine und Klavier (WeV P.6) und dem *Divertimento assai facile* für Gitarre und Klavier (WeV P.13) der Band 1 der Serie VI erschienen ist, liegen alle drei geplanten Kammermusikbände mit zusammen über 800 Druckseiten vor. Der jetzt erschienene Band wurde von Andreas Fukerider und Claudia Theis herausgegeben; die Redaktion lag in den Händen von Joachim Veit. Fukerider, der für die *Samori*-Variationen verantwortlich zeichnet, ist zur Zeit im Masterstudium Musikwissenschaft eingeschrieben und hatte sich als Studentische Hilfskraft der WeGA so positiv hervorgetan, dass er mit dieser Edition betraut wurde. Dr. Claudia Theis hatte ebenfalls in Detmold studiert und brachte bereits editorische Erfahrung mit: Sie hat Bände der Johann-Hermann-Schein-Gesamtausgabe herausgegeben und war auch an der Lektorierung von Kritischen Berichten der Meyerbeer-Ausgabe beteiligt. Von ihr stammen die übrigen Editionen in diesem Band.

Bemerkenswert bei den *Samori*-Variationen sind die Eingriffe von Webers Lehrer Vogler in das Autograph (erhalten ist lediglich die Klavierstimme in der British Library in London), die im Druck in Grausatz kenntlich gemacht wurden. Nicht letztlich klären ließ sich die Frage, ob die *ad-libitum*-Begleitung des Klaviers durch Violine und Violoncello wirklich auf Weber oder nicht doch auf seinen Lehrer zurückgeht, der weitere Variationen über Themen dieser Oper in derselben Besetzung veröffentlicht hat. Bei den Violinsonaten konnte erstmals umfassend das Autograph (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt) mit seinen Überarbeitungsspuren ausgewertet und damit eine Reihe von Fehlern in den bisherigen, dem Erstdruck folgenden Ausgaben korrigiert werden. Für die erstaunlich virtuose Behandlung der Violine in den Variationen op. 22 ließ sich keine Begründung ermitteln; die Edition konnte sich hier einzig und allein auf den Erstdruck stützen, da alle anderen Quellen als verloren gelten müssen. Erfreulicher war die Situation beim *Divertimento* für Gitarre und Klavier, wo während der redaktionellen Arbeiten die Stichvorlage auftauchte – die Spur einer Internetrecherche führte hier in die Mills Music Library der University of Wisconsin,

die die Handschrift vor etlichen Jahren im Auktionshandel erworben hatte und nach Kontaktaufnahme freundlicherweise umgehend einen Farbscan zur Verfügung stellte. Ein solcher tat auch gute Dienste im Falle der Violinsonaten – hier sind wir Frau Dr. Silvia Uhlemann von der Darmstädter Universitätsbibliothek zu Dank verpflichtet.

Alle Werke dieses Bandes werden zur Zeit von den beiden Herausgebern für eine praktische Ausgabe im Schott-Verlag vorbereitet. Nachdem dort 2013 die praktischen Editionen des Klavierquartetts B-Dur (WeV P.5), herausgegeben durch Markus Bandur (ED 20771), und des Trios für Flöte, Violoncello und Klavier g-Moll (WeV P.14), herausgegeben von Frank Ziegler (ED 20770), erschienen sind, liegt damit in Kürze die gesamte überlieferte Kammermusik Webers nicht nur in der Gesamtausgabe, sondern auch in kritischen praktischen Ausgaben vor. Serie VI ist somit „abgehandelt" – dass noch etwas von den verschollenen frühesten Kammermusikwerken Webers auftaucht, steht wohl nicht zu erwarten.

Webers Rochlitz-Vertonungen *Der erste Ton* und *Hymne*

Als Band 1 der Serie II der Gesamtausgabe erschienen 2013 zwei Kompositionen Webers nach Texten von Friedrich Rochlitz, einem der einflussreichsten Musikschriftsteller des frühen 19. Jahrhunderts: das Deklamatorium *Der erste Ton* (WeV B.2, Hg. Frank Ziegler, Redaktion Markus Bandur) und die Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr" (WeV B.8, Hg. Johannes Kepper, Redaktion Frank Ziegler). Beide Rochlitz-Texte haben eine religiöse Thematik, sind aber für den Konzertsaal bestimmt und von Weber auch entsprechend musikalisch umgesetzt. Die Dichtung zum *Ersten Ton*, die in drei Fassungen (1800, 1806, 1822) überliefert ist, erweitert die Schöpfungs-Thematik um den göttlichen Ursprung von Klang und Musik. Webers Vertonung entstand in seiner Stuttgarter Zeit (abgeschlossen März 1808); der Komponist griff dafür auf die 1806 publizierte zweite Textfassung zurück und konzipierte eine dreiteilige Form: eine instrumentale Einleitung, welche die allmähliche Gestaltung aus Leere und Chaos illustriert, einen melodramatisch-deklamatorischen Teil und zum Abschluss eine große Fuge. Das Werk, das Weber seinem Stuttgarter Mentor und Freund Franz Danzi widmete, wurde mehrfach überarbeitet: im Rahmen der ersten Aufführungen und insbesondere im Vorfeld der Drucklegung bei Nikolaus Simrock 1810. Schwerpunkt dieser Umarbeitung für die Druckausgabe war eine völlige Neufassung des Schlusschores, angeregt durch Webers Auseinandersetzung mit dem Fugensystem seines Lehrers Georg Joseph Vogler.

Die Edition präsentiert im Hauptteil die von Weber für den Druck hergestellte überarbeitete Version; in Anhängen werden erstmals auch bislang unveröffentlichte Materialien zur Darstellung der Werkgenese präsentiert: die Erstfassung der Schlussfuge (zu deren letzten Takten die Bläserstimmen fehlen), erweiterte Trompetenstimmen bei Aufführungen des Werks ohne Posaunen (als Zugeständnis Webers an aufführungspraktische Gegebenheiten) sowie eine nicht genau datierbare (nach der Drucklegung entstandene) Neufassung der Alt- und Tenor-Posaunenstimmen (autograph überliefert in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden). Die Quellenlage ist insofern problematisch, als für die einzelnen Teile des Werks keine einheitliche Hauptquelle überliefert ist: Lediglich die beiden ersten Abschnitte der Komposition (Einleitung und Melodram) liegen im Autograph vor (Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens främjande), das auch als Stichvorlage für den Erstdruck diente. Die zweite Version des Schlusschores ist durch eine Kopisten-Abschrift überliefert, die Simrock von Weber als Stichvorlage erhielt (Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek). Deren autographe Vorlage ist ebenso verschollen wie der Großteil von Webers Originalhandschrift der ersten Fassung der Fuge (davon existiert lediglich noch ein kleines Fragment in der Berliner Weberiana-Sammlung) sowie die von Weber eingerichtete Kopie für Gottfried Weber, welche die erweiterten Trompetenstimmen enthielt. Postume Abschriften aus dem Besitz von Friedrich Wilhelm Jähns (heute in der Berliner Staatsbibliothek), der in den 1860er und 1870er Jahren einige der heute verschollenen Quellen noch einsehen konnte, gleichen die Verluste allerdings in wesentlichen Teilen aus. Die um den Jahreswechsel 1810/11 von Simrock auf den Markt gebrachten Erstdrucke (Klavierauszug und Orchesterstimmen) kamen als Hauptquelle nicht infrage, da Webers Einfluss auf die Drucklegung aufgrund der räumlichen Trennung (Komponist im Raum Mannheim/Heidelberg/Darmstadt ansässig, Verlag in Bonn) höchstwahrscheinlich mit der Ablieferung der Stichvorlagen endete. Spätere Korrekturen oder Absprachen sind nicht dokumentiert, so dass Abweichungen der Drucke von den Stichvorlagen als eigenmächtige Eingriffe des Stechers bzw. eines Redakteurs (möglicherweise des Verlegers?) zu bewerten sind.

Obgleich Rochlitz gegenüber dem Komponisten offenbar keine entschiedenen Vorbehalte äußerte, scheint die musikalische Umsetzung seiner Dichtung durch Weber nicht seinen Vorstellungen entsprochen zu haben; spätere Versuche, auch Friedrich Schneider, Ludwig van Beethoven bzw. Franz Schubert zu einer Komposition anzuregen, blieben allerdings ohne Resonanz. Die dazu überlieferten (im Band in Auszügen wiedergegebenen und einander

gegenübergestellten) Dokumente geben einen interessanten Einblick in Rochlitz' Vorstellungen bezüglich der Vertonung. Dass Webers Musik trotz dieser Vorbehalte durchaus sehr wirkungsvoll ist, hatte bereits die Dresdner Aufführung im Juli 2011 (nach Vorab-Materialien der Gesamtausgabe) bewiesen (vgl. den Bericht in *Weberiana* 22, S. 117f.); somit bleibt zu hoffen, dass das Erscheinen des Bandes weitere Aufführungen anregt.

Während Rochlitz den Text zum *Ersten Ton* nicht für einen speziellen Komponisten und Anlass vorgesehen hatte, entstand jener zur Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr" ausdrücklich für Weber und war für das Neujahrskonzert im Leipziger Gewandhaus 1813 vorgesehen, wo das Werk seine Uraufführung erlebte. Weber erhielt die Textvorlage Anfang Juli 1812 mit (leider verschollenen) Hinweisen von Rochlitz zur musikalischen Ausführung und beschäftigte sich zunächst im September mit dem Entwurf der Schlussfuge; sie gehört (gemeinsam mit der Fuge aus dem *Ersten Ton*) zu Webers interessantesten kontrapunktischen Arbeiten. Die Hauptarbeitsphase an der Komposition ist durch das Tagebuch mit November 1812 dokumentiert, als sich Weber als Gast der herzoglichen Familie von Sachsen-Gotha-Altenburg in Gotha aufhielt.

Gewidmet wurde das Werk (spätestens im Rahmen der Drucklegung) der großen schweizerischen Musikgesellschaft, deren Ehrenmitglied der Komponist seit 1811 war. Vereinbart hatte Weber die Publikation bereits 1814 mit Adolph Martin Schlesinger in Berlin; während allerdings zunächst von einer Partiturausgabe die Rede war, erschien dort 1817 lediglich ein Klavierauszug, der nicht vom Komponisten selbst, sondern von dessen Berliner Freund Friedrich Wollank eingerichtet wurde. Aufführungen des Werks in der Originalfassung mit Orchester blieben somit wohl im Wesentlichen auf Webers direktes Umfeld beschränkt bzw. waren nur durch den Erwerb von Partiturkopien beim Komponisten oder beim Verlag möglich. Erst 1874, fast ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Komponisten, wurden von Schlesinger (Lienau) gedruckte Ausgaben von Partitur und Stimmen verlegt.

Hauptquelle für die Edition der Hymne bildet Webers autographe Reinschrift von 1812 (Staatsbibliothek zu Berlin), die er in seinem Werkarchiv aufbewahrte und die – direkt oder indirekt – als Vorlage für alle weiteren zeitgenössischen Quellen anzusehen ist. Als Vergleichsquellen dienten ein fragmentarisch überliefertes zweites Partiturautograph (Titelblatt und erste Notenseite in der Bibliothek der Accademia Filarmonica in Bologna), dessen Bestimmung und Datierung nicht eindeutig geklärt werden kann, sowie die für Schlesinger eingerichtete Partiturabschrift, die ursprünglich als Stich-

vorlage dienen sollte (Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek). In Einzelfällen wurde der 1817 erschienene Klavierauszug zu Vergleichen herangezogen. Auch in diesem Falle wäre wünschenswert, dass die Edition ihren Weg in die musikalische Praxis findet, damit dem kaum je zu hörenden Werk wieder mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird!

Arbeiten an der Digitalen Edition

Dank der tätigen Mitwirkung aller Mitarbeiter, studentischer und wissenschaftlicher Hilfskräfte sowie Werkbeauftragter gingen auch die Arbeiten an der Digitalen Edition in vollem Tempo weiter. So sind im Berichtszeitraum (diesmal fast zwei Jahre!) mehr als 4000 Dokumente neu hinzugekommen und über 8000 Dokumente überarbeitet worden. Den Löwenanteil an diesen Summen machen die Personendatensätze, das Tagebuch, die Briefe und die neu hinzugekommene Weber-Bibliographie aus. Anders als auf der alten Homepage finden sich hier nicht mehr ausschließlich bibliographische Nachweise zur Weber-Literatur ab 1989 (anknüpfend an die 1990 bei Garland erschienene gedruckte Bibliographie von Donald und Alice Henderson), sondern auch zahlreiche ältere Belege, die bislang nur in den internen Datenbanken der Gesamtausgabe „gehütet" wurden.

Der Schwerpunkt der Arbeiten an der Brief- und Tagebuch-Edition lag im Vorfeld der Tagung „230 Jahre Ständetheater in Prag" im April 2013 auf Webers Prager Zeit (1813–1816), so dass diese Jahrgänge nun komplett, wenn auch noch nicht in finaler Version, erstmals öffentlich zugänglich sind. Die Transkriptionen der Weberschen Tagebücher von Dagmar Beck liegen somit für die Jahre 1813 bis 1823 und 1826 komplett vor; intern auch der Jahrgang 1810, der beim nächsten Release freigeschaltet werden soll.

Die Personendatensätze haben besonders im Bereich der Sänger/innen und Schauspieler/innen enormen Zuwachs erhalten. Frank Ziegler hat viele Einzelergebnisse seiner Untersuchungen zum Personal der Theater in Breslau und Prag (jeweils während der Amtszeiten Webers) aber auch zu reisenden Theatergesellschaften des frühen 19. Jahrhunderts aufgearbeitet und zur Verfügung gestellt, so dass sich auf der Weber-Homepage jetzt auch zu etlichen Künstlern Hinweise finden, die bislang noch in keinem Lexikon gewürdigt waren.

Unsere Nestorin Eveline Bartlitz hat u. a. interessante Brief-Bestände eingearbeitet, so beispielsweise aus dem Stadtgeschichtlichen Museum in Leipzig, das seine Autographenbestände mustergültig in einer Datenbank erschlossen hat (http://www.stadtgeschichtliches-museum-leipzig.de/site_

deutsch/sammlungen/objektdatenbank.php). Darin fanden sich nicht nur einige Weber-Quellen, sondern zahlreiche Schreiben von oder an Friedrich Wilhelm Jähns mit Weber-Bezug. Etliche Pendants zu den in Leipzig erhaltenen Briefen (den Briefwechsel Jähns – Maria Lipsius betreffend) finden sich heute in der Stiftelsen Musikkulturens främjande in Stockholm. Auf der Weber-Homepage ist die Korrespondenz nun in Teilen virtuell wieder zusammengeführt. Auch mehrere in Leipzig befindliche Briefe aus dem Weber-Umfeld (u. a. von Böttiger) konnten eingearbeitet werden.

Von Solveig Schreiter wurden in diesem Zusammenhang die Weber-Schriften (insgesamt 176 Datensätze) anhand der Erstdrucke in den verschiedenen Zeitschriften (die meisten Schriften publizierte Weber in der *K. K. privilegierten Prager Zeitung*, der Dresdner *Abend-Zeitung* und der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*) bzw. bei den wenigen ungedruckten Schriften anhand der handschriftlichen Überlieferung korrekturgelesen. Im Zuge der Korrekturen erfolgte eine nochmalige Sichtung der jeweiligen autographen Entwürfe (soweit vorhanden), die Überprüfung der Datierung, die Vervollständigung der Literaturangaben sowie eine erste Kommentierung. Bei einigen Schriften mit fraglicher Autorschaft Webers konnte diese entweder gesichert oder ausgeschlossen werden.

Die Außenwirkung unserer Homepage trägt inzwischen auch für unsere Arbeit Früchte: So mehren sich nicht nur Anfragen zu Weber, sondern ebenso Hinweise auf Quellen und Zusatzinformationen. Genealogen, Regionalforscher, Sammler oder Fachkollegen aus der Musik- oder Theaterwissenschaft, die in unseren Datensätzen „fündig“ geworden sind, melden ergänzende oder korrigierende Hinweise, die – nach Überprüfung unsererseits – wiederum in die Weber-Datenbanken einfließen.

Vorangetrieben wurden aber nicht nur die inhaltlichen Aspekte, auch die Technik zur Generierung und Darstellung der Digitalen Edition hat einige Überarbeitungen erfahren, die in den Versionen 1.5 bis 1.8 veröffentlicht wurden. Die Entwicklung dieser „WeGA-WebApp“ findet seit Beginn 2013 in einem öffentlichen Code-Repository bei GitHub statt, so dass deren Werdegang auch von anderen Projekten einsehbar und nachnutzbar ist. Gleiches gilt für die Arbeiten an den XML-Schemata, die unter „WeGA-ODD“ bei GitHub zu finden sind.

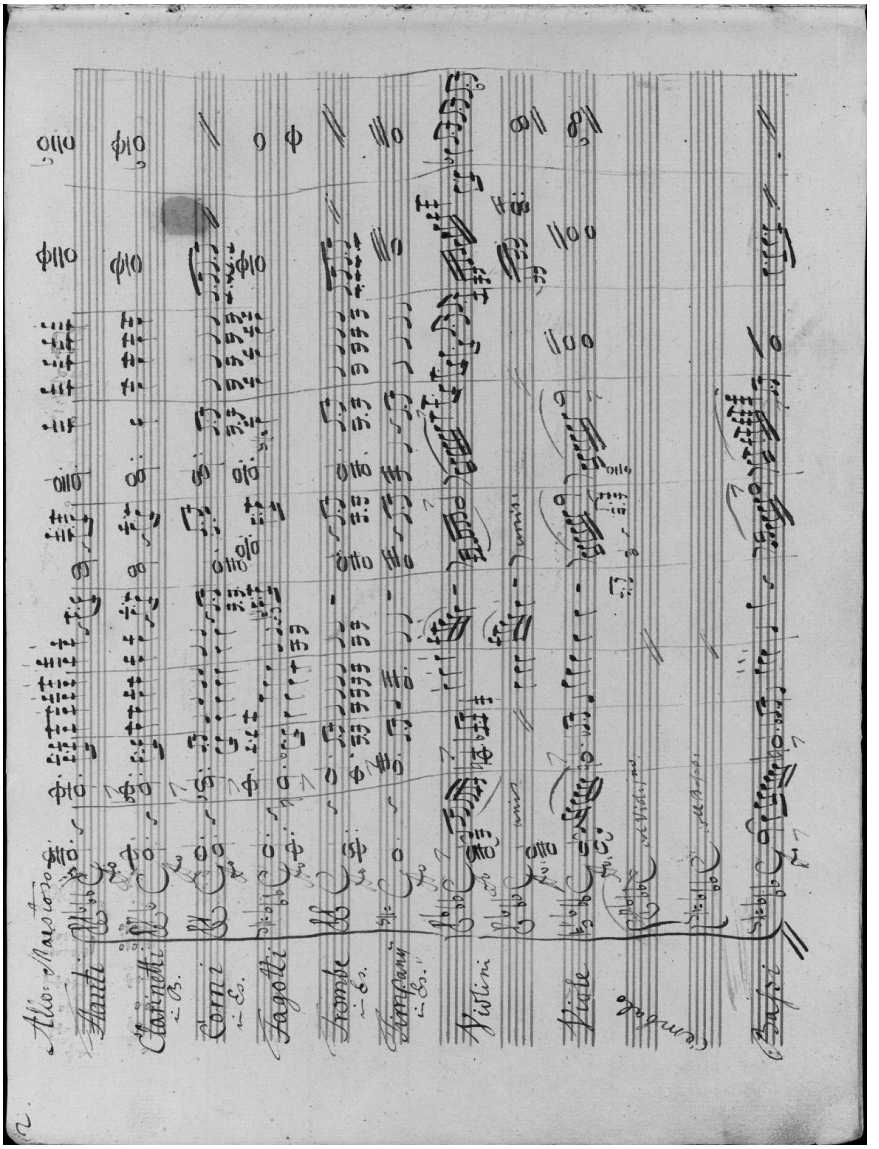
Große Veränderungen werfen indes ihre Schatten voraus: So ist für den Herbst 2014 eine komplette grafische Neugestaltung der Webseiten geplant, womit die Digitale Edition dann – hoffentlich – noch benutzerfreundlicher und ansprechender wird.

Spektakulärer Zuwachs für das Berliner Weber-Archiv

Im Frühjahr 2012 gingen die begehrlichen Blicke der Gesamtausgaben-Mitarbeiter nach London: In der Mai-Auktion kam bei Sotheby's das Autograph von Webers Klavierkonzert Nr. 2 in Es-Dur „unter den Hammer", leider ohne Beteiligung der beiden großen deutschen „Weber-Bibliotheken" Berlin und Dresden. Allerdings fand sich – sicherlich auch aufgrund des sehr hoch angesetzten Schätzpreises – kein potenter Bieter für das Stück, so dass noch ein Fünkchen Hoffnung blieb. Besonders in Berlin bot sich die Erwerbung an, nicht nur, weil so für die Gesamtausgabe der leichteste Zugriff auf die Hauptquelle zum Werk gegeben wäre, sondern auch, weil dort der Hauptteil des einstigen Weber-Werkarchivs lagert, zu dem diese Partitur von der Hand des Komponisten einst gehört hatte. Aus dem Archiv waren seit Webers Tod immer wieder einzelne Stücke verschenkt oder verkauft worden, so dass heute gerade hinsichtlich der zentralen Kompositionen Webers für Klavier eine bedauerliche Lücke in dem Bestand klafft.

Es ist dem Engagement der Generaldirektorin der Berliner Staatsbibliothek Barbara Schneider-Kempf sowie der Leiterin der Berliner Musikabteilung Dr. Martina Rebmann zu danken, dass das Manuskript schließlich doch noch für Berlin gesichert werden konnte. Mittels Verhandlungen mit dem Auktionshaus und dem Vorbesitzer gelang der Ankauf, der natürlich nicht allein aus Haushaltsmitteln der Staatsbibliothek zu „stemmen" war. Als weitere Geldgeber konnten die Deutsche Bank Stiftung, die Rudolf-August-Oetker-Stiftung, die Freunde der Staatsbibliothek zu Berlin, die Wüstenrot-Stiftung sowie die Kulturstiftung der Länder gewonnen werden – ihnen allen gilt unser Dank. Unter der Signatur 55 MS 190 steht das Autograph seit 2013 in der Musikabteilung der Berliner Staatsbibliothek für die Forschung zur Verfügung. Ein besonderes Willkommen ist für den Juni 2014 geplant: Dann soll die Neuerwerbung mit einem Konzert im Musikinstrumentenmuseum des Berliner Instituts für Musikforschung in würdigem Rahmen präsentiert werden. Dabei ist eine Aufführung des Klavierkonzerts (in reduzierter kammermusikalischer Besetzung) geplant – gespielt u. a. auf dem Brodmann-Flügel, der sich einst im Besitz Webers befand.

Die Originalpartitur bestätigt in ihrer Anlage durch Papier/Wasserzeichen, Tintenfarben, Datierungen und zahlreiche weitere Details die bislang bekannten Fakten zur Komposition: Im Herbst 1811 konnte Weber in München, anders als ursprünglich geplant, lediglich den Schlusssatz vollenden, der dort im Konzert am 11. November zunächst gekoppelt mit den beiden ersten Sätzen des Klavierkonzerts Nr. 1 in C-Dur erklang. Die



Webers Klavierkonzert Nr. 2 Es-Dur, erste Notenseite der autographen Reinschrift

Arbeit am Werk setzte Weber erst ein Jahr später in Gotha fort, wo nach einer weiteren Teilaufführung am 28. November 1812 (langsamer Satz nach den Entwürfen, noch ohne Orchesterbegleitung, gemeinsam mit dem Finale) schließlich am 17. Dezember in einem Hofkonzert auf Schloss Friedenstein das komplette Opus zur Uraufführung kam, das Weber später dem Herzog August von Sachsen-Gotha-Altenburg widmete.

Eine Überraschung bot eine Überklebung im Finalsatz (Bl. 37r), die Weber zur Überarbeitung von acht Takten der Solostimme vorgenommen hatte. Um an den ursprünglichen Text dieser Takte zu gelangen, wurde der aufgeklebte Zettel in der Restaurierungswerkstatt der Staatsbibliothek vorübergehend abgelöst. Zu Tage trat nicht nur die Urversion, sondern auf der Rückseite des Korrekturzettels auch ein Fragment aus Webers Klarinettenquintett: Weber hatte für seinen Eingriff Makulatur-Papier aus einem autographen Stimmensatz zum II. Satz des Werks verwendet. Dieses *Adagio* war am 22. März 1812 in Berlin vollendet worden; für eine Aufführung des Satzes am Tag darauf im Salon des Fürsten Radziwill schrieb der Komponist selbst – wie er im Tagebuch notierte – die Stimmen aus. Später, nach der Vervollständigung des Quintetts um die Sätze I und III (Frühjahr 1813) sowie IV (August 1815), betrachtete Weber den separaten Stimmensatz des II. Satzes offenbar als überflüssig, so dass er die leere Rückseite der Cello-Stimme für die Korrektur am Klavierkonzert benutzte. Eine genaue Datierung der Korrektur in der Konzert-Solostimme ist daraus nicht abzuleiten; gesichert ist nur, dass die Überklebung nach dem 23. März 1812 (und somit nach der Uraufführung des III. Satzes des Klavierkonzerts in München), spätestens aber Anfang 1814 (vor Abschrift der Stichvorlage, die bereits die korrigierte Form der Klavierstimme enthält) vorgenommen wurde.

Durch den Ankauf liegen nun alle editorisch relevanten Quellen zu diesem Werk – neben dem Autograph auch eine von Weber korrigierte Partiturkopie als Stichvorlage sowie der Erstdruck von 1815 – unter einem Dach. Beste Voraussetzungen also für die Neuedition, die noch 2014 von Markus Bandur in der Weber-Gesamtausgabe vorgelegt werden soll.

FreiDi-Neuigkeiten

Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Vorhaben *Freischütz Digital* mit seinen drei Projektpartnern an der Goethe-Universität Frankfurt, den International Audio Laboratories der Universität Erlangen-Nürnberg und an der Universität Paderborn (Informatik) bzw. dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn (Leitung) hat im vergan-

genen Jahr in Kooperation mit der Hochschule für Musik in Detmold und deren Tonmeisterinstitut drei ausgewählte Nummern des *Freischütz* aufgenommen. Hintergrund war einerseits das Erlanger Teilprojekt von Prof. Dr. Meinard Müller, der nicht nur mit automatisierbaren Verfahren der horizontalen Segmentierung von Audioaufnahmen experimentiert (dadurch werden später Notentext und Audioaufnahme synchronisiert abrufbar), sondern auch nach Möglichkeiten der vertikalen Klangtrennung sucht, um z. B. in historischen Aufnahmen bestimmte Instrumente, Instrumentengruppen oder Singstimmen hervorheben zu können. Bei der Entwicklung hierfür geeigneter Algorithmen kann eine Neuaufnahme helfen, die von vornherein so viele Kanäle (bzw. Stimmen) wie irgend möglich trennt und dadurch Anhaltspunkte für die Analyse entsprechender älterer Aufnahmen liefert. Andererseits sollten die Neuaufnahmen auch dazu dienen, editorische Probleme der Partitur zu verdeutlichen und ggf. Varianten der Quellen bzw. Unterschiede der Interpretation der Quellen hörbar zu machen. Für die Weber-Gesamtausgabe, die in die Vorbereitung der Aufnahme einbezogen war, ging es gleichzeitig darum, das Verhältnis von Partitur und Stimmen im Hinblick auf die praktische Umsetzung des Gesamtausgabentextes genauer zu bestimmen.

Im Vorfeld waren drei Nummern mit unterschiedlicher musikalischer Faktur (und aus Kostengründen möglichst nicht zu großer Instrumentalbesetzung) ausgesucht worden: das Duett Ännchen/Agathe Nr. 6, selbstverständlich die große Agathen-Szene Nr. 8 und als Ensemble-Stück das Terzett Nr. 9. Der Leiter der Dirigierklasse der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Karl-Heinz Bloemeke, hatte die Einstudierung übernommen, als Gesangssolisten hatten sich Beate Krahnenfeld (Agathe), Kirsten Labonte (Ännchen) und der – wegen eines kurzfristig verhinderten Tenors – nach fieberhafter Suche am Theater Braunschweig „entdeckte" Tobias Haaks (Max) zur Mitwirkung bereitgefunden. Volker Worlitzsch als Konzertmeister richtete die Stimmen ein und verwirklichte dabei auf interessante Weise das von Weber geforderte *sempre legato* in Agathens Gebet (mittels „überlappender" Bogensetzungen innerhalb der Streichergruppen). An drei Tagen wurde unter Leitung der Tonmeisterprofessoren Bernhard Güttler und Michael Sandner von den Studierenden Stefan Antonin, Florian Bitzer und Matthias Kieslich die mit zahlreichen Zusatzmikrofonen (einschließlich einiger auf den Streichinstrumenten direkt montierter Mikrofone) abgenommene Aufnahme durchgeführt. Dies alles lief in einer ausgesprochen experimentierfreudigen und angenehm entspannten Atmosphäre mit so großem Engagement aller Beteiligten ab, dass sogar die Orchestermusiker trotz später Stunde nach einem

langen Aufnahmetag selbst dafür plädierten, die noch nicht ganz „fertige" Agathen-Arie bitte noch zu Ende aufnehmen zu dürfen – im Profi-Alltag kaum vorstellbar!

Inzwischen sind die Aufnahmen geschnitten und in mehreren Sitzungen die Einstellungen für die klangtrennenden Versionen erstellt worden, so dass die Erlanger Kollegen mit den Aufnahmen ihre akustischen Experimente durchführen können, während eine erste Vorab-Version einer der Nummern in das für Ende Mai 2014 geplante erste Release des *Freischütz Digital* integriert werden kann.

Dieses unter der Adresse http://www.freischuetz-digital.de freizuschaltende Release wird noch keinen wirklichen Einblick in die geplante paradigmatische digitale Edition geben, sondern zunächst nur eine Reihe von Faksimiles bzw. Texten bereitstellen. So werden neben dem Autograph Webers alle bisher nachweisbaren autorisierten Abschriften (vgl. dazu auch den Beitrag von Solveig Schreiter S. 158–162) in einer Takt-für-Takt parallelisierbaren Form zugänglich gemacht, dazu auch erste Versionen des Librettos bzw. seiner Vorlagen. In kürzeren Abständen sollen dann weitere Freischaltungen erfolgen – in der Endversion wird *Freischütz Digital* auch mit den Texten auf der Website der WeGA verbunden sein. Bis dahin haben die Mitarbeiter (Benjamin W. Bohl, Johannes Kepper und Daniel Röwenstrunk in Detmold für die digitale Musikedition und die technische Betreuung, Solveig Schreiter und Janette Seuffert in Frankfurt für die Textteile sowie Thomas Prätzlich in Erlangen für den Audio-Anteil und – nicht zu vergessen – Raffaele Viglianti in Washington als Berater für die Codierungsmodelle der Libretto-Edition) noch alle Hände voll zu tun – konzeptionell und in der technischen Umsetzung. Der „analoge" *Freischütz* jedenfalls soll vor seinem digitalen Pendant vorliegen!

Das *Lied der kleinen Ulrike* – von Weber?

Zu den laufenden Arbeiten am neuen Weber-Werkverzeichnis gehören auch Recherchen zu Werken, deren Autorschaft unsicher ist. Die Zahl der Zuschreibungen von Kompositionen an Weber ist seit Erscheinen des Werkverzeichnisses von Friedrich Wilhelm Jähns 1871 noch bedeutend gestiegen; auch das Internet hat seinen Anteil daran, finden sich doch mehr und mehr Kataloge und Inventare online, so dass man immer mal wieder auf einen „unbekannten Weber" trifft. So beispielsweise in der Archivdatenbank des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar, wo das Fragment des oben genannten Liedes verzeichnet ist, und zwar als Bestandteil einer Sammlung, die wohl aus dem

Besitz von Goethes Schwiegertochter Ottilie, geb. Freiin von Pogwisch, stammt (GSA 32/856). Auf eine genauere Prüfung des Sachverhalts mussten die Mitarbeiter der Weber-Gesamtausgabe allerdings warten, war das Archiv doch wegen Renovierungsarbeiten für längere Zeit geschlossen.

Nach der Wiedereröffnung des sanierten Hauses 2012 bot sich im Frühjahr 2013 die Gelegenheit, die aufgeschobenen Quellen-Recherchen in Weimar in Angriff zu nehmen: Solveig Schreiter widmete sich in Vorbereitung der Libretto-Editionen zum *Freischütz* und zum *Oberon* vor allem den handschriftlichen Libretti zu beiden Werken, Frank Ziegler im Rahmen der allgemeinen Quellensammlung zur Edition und zum Werkverzeichnis vorrangig handschriftlichen und gedruckten Musikalien, darunter auch der besagten Liedersammlung.

Die Einsichtnahme bestärkte die Zweifel an der Zuschreibung des Klavier-Liedes an Weber, das am Kopf des Manuskripts eindeutig als von „*C. M. v. Weber*“ komponiert ausgewiesen ist. Es ist als Fragment überliefert: Das Blatt ist unten abgerissen, auf den drei Akkoladen finden sich die T. 1–7, 8–12 und 13–16, die Textunterlegung sowie die Klavierbegleitung ab T. 13 fehlen. Bereits auf den ersten Blick war erkennbar, dass die Niederschrift keinerlei direkten Zusammenhang mit Weber aufweist; es handelt sich weder um ein Autograph noch um die Kopie eines der häufiger für den Komponisten arbeitenden Schreiber – dies allein ist freilich noch kein ausreichendes Argument gegen seine Autorschaft. Der musikalische Tonfall sprach allerdings nicht für Weber.

Mit den in der Weimarer Datenbank nicht ausgewiesenen Details (Ton- und Taktart, Noten- und Text-Incipit) konnte die Suche dann in Berlin weitergeführt werden, und siehe da: Das 16-taktige Lied „Wenn die Vöglein fröhlich singen“ fand sich in dem Heft „Kleine Lieder | und | Canzonetten, | mit Begleitung des Pianoforte.“ innerhalb der Sammlung „Musicalische Versuche | von | Friedrich Naue“, erschienen in der Rengerschen Buchhandlung in Halle (PN 2384, ca. 1816, auf S. 6f.; Exemplar in der Staatsbibliothek zu Berlin, 55 Depos SA 408). Urheber ist also der Hallische Universitätsmusikdirektor Johann Friedrich Naue (1787–1858); eine mögliche Autorschaft Webers ist somit „vom Tisch“.

Fraglich bleibt lediglich die Herkunft des Titels: Im Druck lautet er *Lied der kleinen Luise*; die Bezeichnung in der Weimarer Handschrift als *Lied der kleinen Ulrike* könnte, so es sich nicht lediglich um ein Versehen handelt, mit einer Person aus dem Umfeld von Ottilie von Goethe zusammenhängen – vielleicht mit deren Schwester Ulrike von Pogwisch? Die war allerdings

bereits 1798 geboren, wäre also zur Zeit der Niederschrift des Manuskripts (wohl nach 1820) schon zu alt für diese Bezeichnung. An anderer Stelle taucht das Lied (allerdings in einer zweistimmigen Variante ohne Begleitung, ebenfalls mit der Autorenangabe Naue) übrigens noch unter einem weiteren Titel (*Frohsinn*) auf: in der *Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beim Gesangunterrichte in Schulen. Zunächst für die Schulen in Francke's Stiftungen*, herausgegeben von Carl Abela (vierte verbesserte Auflage Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch, 1839, darin als Nr. 75 in Heft 1 auf S. 44f.; laut www.deutscheslied.com bereits für die Ausgabe 1833 bezeugt).

Weitere Aktivitäten

Im Rahmen der digitalen Aktivitäten der WeGA sind erneut etliche Tagungsteilnahmen und Vorträge zu vermelden. Solveig Schreiter und Peter Stadler nahmen im Oktober 2013 am Members Meeting der Text Encoding Initiative (TEI) in Rom teil, bei dem Stadler das Treffen der Special Interest Group Correspondence leitete, das er 2014 auch in Chicago organisieren wird. Die Gruppe bereitet derzeit die Aufnahme eines speziellen *correspondence-description*-Elements in die TEI vor, das den generellen Zugriff auf Briefdokumente im Netz erleichtern soll. Eine große Anerkennung seiner Arbeit erfuhr Peter Stadler zudem durch die im vergangenen Jahr erfolgte Wahl in das TEI Council. Joachim Veit nahm im Februar 2014 als Mitglied des Vorstands der Digital Humanities im deutschsprachigen Raum an der ersten Tagung dieses Verbands in Passau teil. Bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Dresden im September 2013 hatte er zu einem Roundtable zum Verhältnis von Wissenschaft und Bibliotheken beigetragen. Im Jahr 2013 hielt er Vorträge zu Aspekten des digitalen Wandels in der Musikedition an der TU Darmstadt, der Universität Tübingen und der Universität Paderborn. Gemeinsam mit Kolleginnen und Kollegen der Hochschule für Musik Detmold, der Hochschule Ostwestfalen-Lippe und der Universität Paderborn stellte er beim Bundesministerium für Bildung und Forschung einen Antrag zur Einrichtung eines Zentrums Musik – Edition – Medien. Peter Stadler führte in Köln eine TEI-Schulung für ein geplantes Akademieprojekt durch, beteiligte sich an der Edirom-Summerschool in Paderborn und der Music Encoding Conference (MEI) in Mainz im Mai 2013. Zu seinen Aktivitäten gehörten ferner Vorträge im Fontane-Archiv in Potsdam und bei drei Workshops des Projekts „Digitising experiences of migration: the development of interconnect letter collections“ in Utrecht, Lancaster und Omagh (Irland).

Über die Beiträge von Frank Ziegler, Peter Stadler und Joachim Veit zur Prager Tagung im April 2013 (vgl. S. 189f.) ist bereits an anderer Stelle berichtet worden. Hinzu kamen wieder eine ganze Reihe von Veröffentlichungen. Bemerkenswert an dieser Stelle: Der umfangreiche Beitrag zur Geschichte der Weberschen Klavierauszüge, den Ziegler und Veit in den Beiheften zu *editio* veröffentlicht haben, erschien jüngst in italienischer Übersetzung in dem Sammelband *La filologia musicale* von Maria Caraci Vela, Cremona. Einen weiteren gemeinsamen Beitrag *Zur Idee und Geschichte einer Weber-Gesamtausgabe* bereiteten die beiden Autoren für einen geplanten Sammelband zur Gesamtausgaben-Problematik vor, der derzeit von Reinmar Emans und Ulrich Krämer für eine Veröffentlichung der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung vorbereitet wird.

Zur Zuordnung einer *Freischütz*-Partiturkopie im Besitz der Berliner Staatsbibliothek

Bekanntermaßen befindet sich in der Musikabteilung in der Staatsbibliothek zu Berlin ein reicher Schatz an Quellen zu Carl Maria von Webers Erfolgsoper, dem am 18. Juni 1821 uraufgeführten *Freischütz*. Das Herzstück bildet dabei das Partiturautograph des Komponisten, ergänzt durch bedeutende Quellen zum Libretto, wie z. B. Friedrich Kinds Manuskript und Webers Handexemplar des Textbuches, welches er zur Komposition benutzte[1].

Von den durch Tagebücher und Briefe dokumentarisch nachweisbaren Abschriften (sowohl der Partitur als auch des Librettos), die Weber selbst in Umlauf brachte, müssen die meisten als verschollen gelten. Somit gewinnen die noch erhaltenen Exemplare an Bedeutung. Weber listete in seinem Ausgabenbuch alleine 41 Partitur-Kopien auf, die er von verschiedenen Dresdner Kopisten anfertigen ließ und dann an Theater oder andere Abnehmer verkaufte[2]; davon sind ganze acht Exemplare erhalten geblieben (u. a. für Braunschweig = Nr. 1 im Ausgabenbuch, für Wien = Nr. 2, für Frankfurt/Main = Nr. 9, für Weimar = Nr. 13, für Bremen = Nr. 15, für Kopenhagen = Nr. 19, für Stuttgart = Nr. 26).

[1] Signaturen, sämtlich in der Staatsbibliothek zu Berlin (nachfolgend: *D-B*): Autograph (Mus. ms. autogr. C. M. v. Weber 7); Kinds Manuskript (Weberiana Cl. II A. g, Nr. 12) und Handexemplar (Weberiana Cl. II A. g., Nr. 1).

[2] *D-B*, Mus. ms. autogr. theor C. M. v. Weber WFN 2; darin Bl. 107 v. Allerdings ist diese Angabe nicht vollständig: Es fehlt beispielsweise die Partitur für die Uraufführung in Berlin.

Zu diesen überlieferten Partitur-Kopien zählt auch die seit 1996 im Besitz der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin befindliche, drei Bände umfassende Kopie mit der Signatur N. Mus. ms. 10887. Im Gegensatz zu den anderen erhaltenen *Freischütz*-Partitur-Exemplaren, deren ursprüngliche Bestimmungsorte bekannt sind bzw. erschlossen werden konnten[3], war bisher ungewiss, für welche Aufführungsstätte diese Abschrift einst gedacht war. Hinsichtlich ihrer Provenienz gab es nur wenige Hinweise. Aus Berliner Privatbesitz in einschlägigen Musikjournalen zum Verkauf angeboten, gelangte sie in den Auktionshandel von Sotheby's, woraufhin sie von der Bibliothek erworben werden konnte[4]. Dass besagte Quelle sich bereits 1976 in Privatbesitz befand, belegt der im selben Jahr in der Edition Peters herausgegebene Partiturdruck, der laut Revisionsbericht eben dieses Manuskript mit heranzog[5]. Da zum ehemaligen Besitzer bisher keine weitergehenden Angaben ermittelt werden konnten und die drei Bände selbst auch keine eindeutigen Hinweise enthalten[6], bestand nur geringe Hoffnung, das Geheimnis dieser Quelle noch zu lüften.

Den entscheidenden Ausschlag, der Herkunft nochmals nachzugehen, gab ein kleiner Vermerk auf dem Vorsatz-Blatt des zweiten Bandes. Dort ist am oberen Rand der Seite folgender Bleistift-Eintrag zu lesen: „22 März 1842 Ottokar neu ausgeschrieben f. H. Lindow". Laut Bühnen-Almanach[7] wirkte eben dieser Sänger C. F. Lindow 1841/42 am Großherzoglichen Hofthe-

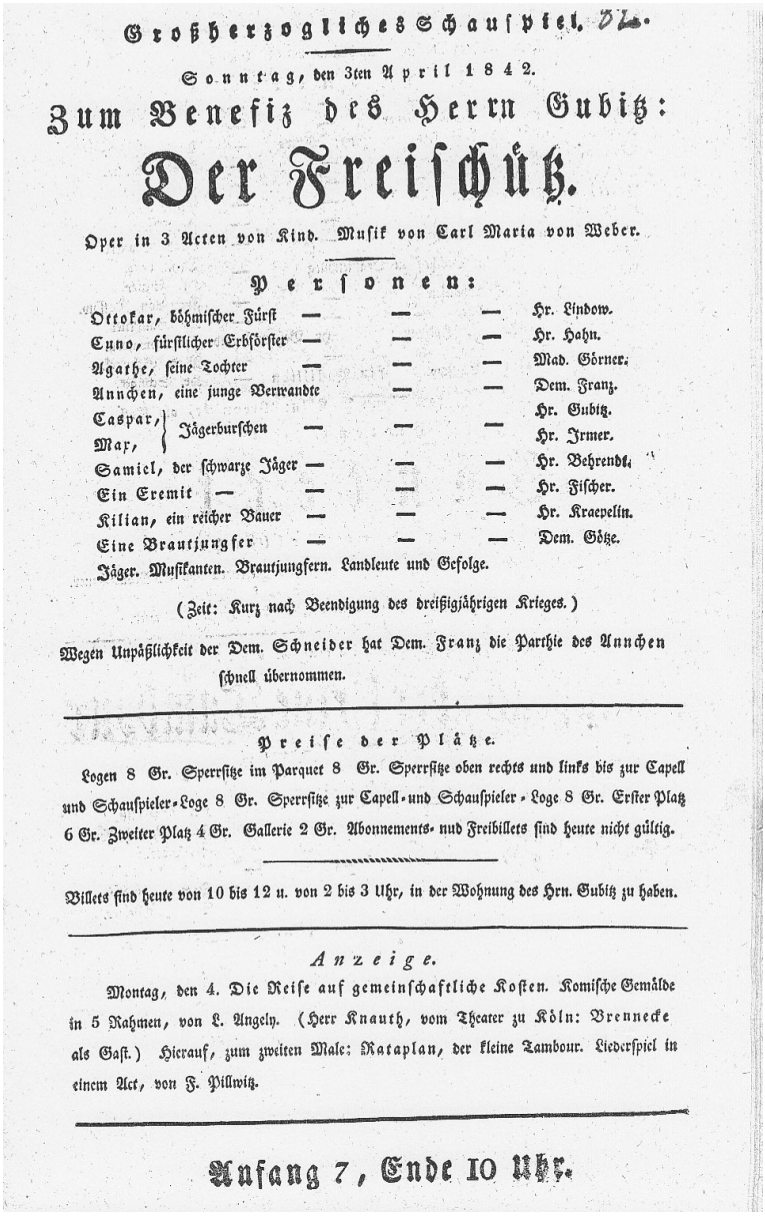
[3] Auch der Verbleib der Bremer Partiturabschrift war lange Zeit ungewiss: Erst als in der Lippischen Landesbibliothek in Detmold ein Exemplar auftauchte, das hinsichtlich Schreibern und Papier eine große Nähe zu den Vergleichsmaterialien aufwies, konnte sie „dingfest" gemacht werden. Der vormals u. a. in Bremen wirkende Theaterdirektor August Pichler hatte das Manuskript bei seinem Wechsel nach Detmold (1825) offenbar – wie viele andere Musikalien auch – mit an seine neue Wirkungsstätte gebracht.

[4] Von Rudi Künzel, Berlin, zum Verkauf angeboten in: *Musikforschung* 1996, Jg. 47, H. 1 (Januar–März 1996), S. A4 sowie H. 3 (Juli–September 1996), S. A2; *Musica*, Jg. 50, Nr. 2 (März/April 1996), S. 104; Angebot bei Sotheby's im Auktionskatalog zum 6. Dezember 1996, S. 131, Nr. 289. Zusammen mit der *Freischütz*-Partitur konnte die Bibliothek noch eine Partiturabschrift derselben Provenienz vom *Oberon* ersteigern (*D-B*, N. Mus. ms. 10888).

[5] Vgl. Carl Maria von Weber, *Der Freischütz, Romantische Oper in drei Aufzügen, Text von Friedrich Kind*, nach den Quellen hg. von Joachim Freyer, Leipzig 1976, S. 263.

[6] Die Partiturabschrift zeigt keine autographen Nachträge Webers, die Aufschluss über die Provenienz geben, wie beispielsweise die Kopien für Kopenhagen und Stuttgart.

[7] Vgl. *Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1841*, hg. von L. Wolff, Berlin 1842, S. 519.



Großherzogliches Schauspiel.

Sonntag, den 3ten April 1842.

Zum Benefiz des Herrn Gubitz:

Der Freischütz.

Oper in 3 Acten von Kind. Musik von Carl Maria von Weber.

Personen:

Ottokar, böhmischer Fürst	—	—	—	Hr. Lindow.
Cuno, fürstlicher Erbförster	—	—	—	Hr. Hahn.
Agathe, seine Tochter	—	—	—	Mad. Görner.
Annchen, eine junge Verwandte	—	—	—	Dem. Franz.
Caspar, Max, Jägerburschen	—	—	—	Hr. Gubitz. Hr. Irmer.
Samiel, der schwarze Jäger	—	—	—	Hr. Behrendt.
Ein Eremit	—	—	—	Hr. Fischer.
Kilian, ein reicher Bauer	—	—	—	Hr. Kraepelin.
Eine Brautjungfer	—	—	—	Dem. Götze.

Jäger. Musikanten. Brautjungfern. Landleute und Gefolge.

(Zeit: Kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges.)

Wegen Unpäßlichkeit der Dem. Schneider hat Dem. Franz die Parthie des Annchen schnell übernommen.

Preise der Plätze.

Logen 8 Gr. Sperrsitze im Parquet 8 Gr. Sperrsitze oben rechts und links bis zur Capell und Schauspieler-Loge 8 Gr. Sperrsitze zur Capell- und Schauspieler-Loge 8 Gr. Erster Platz 6 Gr. Zweiter Platz 4 Gr. Gallerie 2 Gr. Abonnements- und Freibillets sind heute nicht gültig.

Billets sind heute von 10 bis 12 u. von 2 bis 3 Uhr, in der Wohnung des Hrn. Gubitz zu haben.

Anzeige.

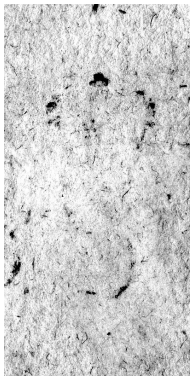
Montag, den 4. Die Reise auf gemeinschaftliche Kosten. Komische Gemälde in 5 Rahmen, von L. Angely. (Herr Knauth, vom Theater zu Köln: Brennecke als Gast.) Hierauf, zum zweiten Male: Kataplan, der kleine Tambour. Liederspiel in einem Act, von F. Pillwitz.

Anfang 7, Ende 10 Uhr.

Theaterzettel zur *Freischütz*-Aufführung am 3. April 1842 am Großherzoglich Mecklenburg-Strelitzschen Hoftheater in Neustrelitz

ater Mecklenburg-Strelitz (in Neustrelitz) in der Rolle von Liebhabern und zweiten Tenorpartien[8]. Dank der freundlichen Unterstützung des Landestheaters Mecklenburg[9] konnte diese Angabe durch eindeutige Nachweise bestätigt werden: Im Theaterarchiv des Landestheaters, welches über eine umfangreiche Theaterzettel-Sammlung verfügt, fand sich der Theaterzettel einer Aufführung des *Freischütz* am 3. April 1842, mit Herrn Lindow als Ottokar[10] (s. die Abbildung auf S. 160).

Zusätzlich bekräftigt wird diese Argumentation durch den Vergleich des Besitzstempels, der ursprünglich jeweils auf den Deckblättern der drei Bände ergänzt, allerdings später per Rasur fast bis zur Unkenntlichkeit getilgt worden war: Er kann als der Stempel von Großherzog Georg, 1816 bis 1860 Landesherr von Mecklenburg-Strelitz, identifiziert werden.



Somit steht nun Neustrelitz als ursprünglicher Bestimmungsort der Partitur-Kopie fest, die von Weber in seinem Ausgabenbuch als Nr. 20 gezählt und laut Tagebuch am 16. Juni 1822 versandt worden war[11]. Als Honorar für die

[8] Vorhergehende Wirkungsstätten des Sängers waren laut Bühnenalmanach die Stadttheater in Königsberg (bis 1836) und Danzig (1838/39) sowie das Königsstädtische Theater Berlin (1837 sowie ab 1839/40).

[9] Frau Evelin Kretschmer, der stellvertretenden Leiterin für Öffentlichkeitsarbeit der Theater und Orchester GmbH Neubrandenburg/Neustrelitz, sei an dieser Stelle herzlichst gedankt!

[10] Die Benefizvorstellung war vermutlich die Premiere der in Wolffs *Almanach für Freunde der Schauspielkunst für das Jahr 1842*, Berlin 1843, S. 385 angezeigten Neueinstudierung der Oper.

[11] Tagebuch-Eintrag: „d: 16ᵗ *Sonntag* Freyschütz nach Strelitz an Blume in Berlin gesandt". Es ist unklar, ob hier der Schauspieler und Regisseur Carl Blum (auch Blume), Hofkomponist am Kgl. Theater Berlin oder dessen Bruder, Heinrich Blume, Schauspieler und Sänger ebenda, der in der UA des *Freischütz* den Caspar sang, gemeint ist.

Neustrelitzer Partitur erhielt er am 22. Oktober desselben Jahres 20 Friedrichsdor in Gold, was er ebenso im Tagebuch vermerkte.

1776 war durch Herzog Adolf Friedrich IV. von Mecklenburg-Strelitz ein Hoftheater initiiert worden, dessen Ensemble zur Winterzeit in Neustrelitz im Komödienhause, im Sommer in Neubrandenburg (zunächst im kleinen Theater des Rathauses, später im Schauspielhaus) auftrat. Das Neustrelitzer Theater wird in der Literatur als größer als das alte Berliner französische Komödienhaus (der Vor-Vorgängerbau des Schinkelschen Schauspielhauses) beschrieben und seine vortrefflichen Dekorationen, Garderoben sowie sein Orchester gelobt. Der *Freischütz*, dessen Erstaufführung in Neustrelitz am 12. August 1822 stattfand, war bis 1904 das meistgespielte Werk auf dieser Bühne (mit insgesamt 150 Aufführungen)[12].

Solveig Schreiter

[12] Vgl. Otto Weddigen, *Das Großherzogl. Hoftheater in Neustrelitz*, in: *Geschichte der Theater Deutschlands,* Bd. 2, Berlin 1904, S. 916–926.

Weber in Theater und Konzert

Baumgartens postmoderner Geschichts-Cocktail

Der Freischütz in Bremen: Die Grenzen des Regietheaters weit ausgesteckt

Seit vierzig Jahren gibt es wohl keinen *Freischütz* auf deutschen Bühnen mehr, der distanzlos Wald und Jagd, Heim, Herd und Hund zum freudigen Schlusse führen würde. Und dennoch befleißigen sich immer noch Kritiken, einem Regisseur einen Kranz zu winden, alleine weil er auf diese Ingredienzien einer vermeintlich treudeutschen Weber-Imagination verzichtet, die wir heute – wenn überhaupt – wohl höchstens noch in von begüterten Witwen mit ärmlichem Geschmack finanzierten Provinzaufführungen im amerikanischen Mittelwesten verorten könnten.

Die erste, von gegenständlichem Waldweben befreite *Freischütz*-Inszenierung, an die ich mich erinnere, stellte 1978 Wolfram Dehmel auf die Bühne des Würzburger Stadttheaters – damals eine ungeheure Provokation. Dehmel hatte während der revolutionären Zeiten Kurt Hübners am Theater in Bremen gearbeitet und den intellektuell geschärften Blick auf die Wahrheit altvertrauter Opern in die Provinz gebracht.

An Hübners Zeiten mag man sich auch durch den neuen Bremer *Freischütz* erinnert fühlen: Sebastian Baumgarten, der nicht erst in Bayreuth mit einem ehrgeizig gescheiterten *Tannhäuser* die Grenzen des Regietheaters weit gesteckt hatte, enttäuscht in dieser Hinsicht auch in Bremen nicht. Sein *Freischütz* (Premiere: 23. März 2013) wird zum assoziationsreichen Bildertheater mit lockeren Bezügen zum Stück, die Baumgarten noch weiter auflöst, indem er Friedrich Kinds Dialoge durch seinem Konzept angepasste Dramaturgieerzeugnisse ersetzt. Es geht nämlich irgendwie wieder einmal um die deutsche Geschichte, diesmal exemplifiziert an der Kolonialzeit. Da hat Kilians Mutter lange in den Kolonien gelebt, der Fürst schwadroniert im Rollstuhl von den Schutzgebieten. Schon während der Ouvertüre ziehen afrikanische Großtiere in Schwarz-Weiß-Aufnahmen auf dem geschlossenen Vorhang vorbei (Videos: Philip Bußmann).

Baumgartens privater Geschichtscocktail speist sich also aus „der Zeit der Kolonialisierung, bei der die Deutschen zu spät gekommen sind und die in ihrer Aggressivität den Boden für den Faschismus bereitet hat“, wie der Regisseur in einem Interview erklärt (http://www.kreiszeitung.de/nachrichten/kultur/immer-brav-geld-nach-2810054.html). Dazu kommen der Wilhelminismus –

eine Rede des Kaisers aus den ersten Tagen des Ersten Weltkriegs wird vor der Wolfsschlucht-Szene eingeblendet – und ein Kaspar mit überlangen Fingernägeln wie der *Struwwelpeter* Heinrich Hoffmanns. Agathe und Ännchen (hier stets Anne genannt) sind wie Stummfilm-Darstellerinnen geschminkt, die Brautjungfern erinnern an fleißige Bienchen, vielleicht aus Waldemar Bonsels *Biene Maja*. Die Projektion des „Bösen" auf den „Schwarzen" exponiert Baumgarten in der Arie des Max: Bei den Worten „Hat denn der Himmel mich verlassen …" hantiert er mit einer Neger-Handpuppe; Kaspar schminkt sich in der Wolfsschlucht als „Wilder".

Die Wolfsschlucht: das ist der Keller einer hölzernen Stufenpyramide – auch auf der Bühne Natascha von Steigers überlebt der Wald nur als domestizierte Bretterwand. Kaspar vollzieht eine Art Voodoo-Ritus, rezitiert seine Zaubersprüche zum Teil auf Englisch. Samiel tritt als Kollektiv schwarzer Gestalten auf: Der Böse ist keine Person, sondern das Böse, das sich in der anonymen, gesichtslosen Menge manifestiert. Zum Jägerchor ertüchtigen sich schnauzbärtige Herren auf schwarz-weißem Zelluloid; das Ende mit einem personifizierten Heiligenbildchen als Eremiten – die Kostüme Marysol de Castillos sind im Sinne der Konzeption stets auf den Punkt gebracht – gerät ins Stocken: Der Text des Schlusschores „Wer rein ist von Herzen …", auf den Gazevorhang projiziert, kann im C-Dur Webers nicht mehr ungebrochen verkündet werden.

Sebastian Baumgarten hat mit diesem *Freischütz* viel, sehr viel, allzu viel gewollt: Friedrich Kind mit seinen Vormärz- und Biedermeier-Versatzstücken, aber auch mit seiner existenziellen, romantischen Verunsicherung; deutsche Geschichte und deutscher Faschismus, Verdrängung und Beschwichtigung, die dunklen Ecken und Abgründe deutscher Geschichte und deutscher Seele …: Das Assoziationspotenzial dieser Inszenierung ist eminent. Das ist Chance und Fluch zugleich, denn wie dem Einzelnen die vielfältigen Bildelemente einen Verstehens-Horizont eröffnen können, so verlieren sich Ansätze einer stringenten Deutung im gewichtigen Detail.

In diesem Sinne ist Baumgartens Inszenierung konsequent postmodern; Beispiel für ein zeitgenössisches Theater, das sich sicherlich intellektuell redlich und mit sprühender Fantasie an den Stoffen abarbeitet, aber damit stets in der Gefahr steht, sich privatistisch zu verengen und jenseits einer selbstreferentiellen Community nichts mehr zu sagen zu haben. Eine Inszenierung in der Nähe einer Installation, als ästhetischer Selbstzweck, als in sich gekrümmter Diskurs ohne kommunikative Relevanz. Der Bayreuther *Tannhäuser* ist in diese Falle gerasselt; der Bremer *Freischütz* balanciert um

Millimeter an dem geöffneten Fangeisen vorbei. Baumgarten spielt Theater in der Gefahrenzone, dort, wo die in Unverbindlichkeit vollendete Dekonstruktion, der Geist des formalen Ästhetizismus und damit das Belanglose danach lechzt, zuzuschnappen.

Auch musikalisch stellte sich in Bremen kein reines Glück ein: Dass Weber seelische Abgründe aufreißt, stellt sich nicht dar, indem man die Musik zerreißt. Markus Poschner treibt Klänge in Extreme, feuert Tempi an, will offenbar den wohligen, gemeinhin mit Romantik verwechselten Sanftklang austreiben. Aber ein gehetztes Allegro bedeutet noch keine wilde Jagd, gedehnte Pausen noch kein Plus an dramatischer Spannung. Und dann bleiben sie doch wieder auf der Strecke, die instrumentalen Details, die Momente gesteigerter Expressivität: ob das in der Ouvertüre die unterbelichteten Pizzicati sind, die blassen Streichertremoli, die rau gesägten Violinpassagen oder die beiläufig belassenen harmonischen Fingerzeige.

Daniel Mayrs Chor verdient sich mit seinen präzisen Aktionen ein spezielles Lob – eine Arbeit mit dem Ensemble, die über das Einstudieren eines runden Klangs oder eines höhensicheren Jägerchors weit hinausgeht. Auch die Solisten identifizieren sich mit ihren Rollen – vom Surrealen bis zum Slapstick. Das geht wie so manches Mal im „Regietheater" zu Lasten des Gesangs: Wenn Ännchen hyperaktiv zu jedem Halbsatz herumzappeln muss, als liefere sie eine Studie zu ADHS, kann Steffi Lehmann kaum ein weiträumig konzipiertes, klug gewichtendes Singen entfalten.

Patricia Andress hat als Agathe mehr Chancen, einen stetigen Ton zu entwickeln; sie geht ihre erste Arie mit klug dosierter Dramatik an, zeigt sich in Ensembles als aufmerksame Partnerin. Der Max von Heiko Börner neigt zur Larmoyanz: der Stimmsitz ist nicht optimal, der Ton verengt sich, weil die Höhe nach oben steigt, statt mit zuverlässiger Stütze abgesichert zu klingen. Loren Lang, darstellerisch pendelnd zwischen Heath Ledgers „Joker" aus *The Dark Knight* und einem Kasperltheater-Bösewicht, demonstriert, dass Webers Musik auch stimmliche Gewaltanwendung noch einigermaßen überlebt. – Ein *Freischütz* mit großen Ambitionen, den man dennoch mit sehr gemischten Gefühlen verlässt.

Werner Häußner

Alptraum in Gelb

In Koblenz erzählt Philipp Kochheim den *Freischütz* als Ausbruch einer Frau aus dem falschen Leben

Der Teufel trägt Ledger: Die Grimasse des „Joker" aus dem Batman-Film *The Dark Knight* ist in so mancher Inszenierung des *Freischütz* auf die Figur des Samiel übergegangen. So auch in Koblenz (Premiere: 21. September 2013): Samiel fixiert uns mit bösen Augen, die aus schwarzen Seen schillern, schleudert uns aus dem breitgeschminkten, blutroten Mund Verse von Andreas Gryphius entgegen. Mathilde Grebot steckt ihn in einen gelben Rock, der an das Ancien Regime erinnert – genau wie die gelben Haare, zu einer Kunstfrisur gefestigt. Gelb, die Farbe des Judas, des Neides und der Gier; der grinsende Clown als Verkörperung des absolut sinnlosen, unberechenbaren Bösen: Philipp Kochheim hat sich in seinem Koblenzer *Freischütz* die Bilder- und Symbolwelt genau überlegt.

Samiel – das ist nicht nur der Parasit einer Gesellschaftsordnung, in der Kampf und Konkurrenz den blinden Mächten des Zufalls das Einfallstor öffnen. Er ist auch der Spielmacher einer existenziellen Verunsicherung, die Max vor dem Probeschuss zum Zweifel an Gott verführt, aber auch Agathe nicht unberührt lässt. Sie mag nicht am Höchsten zweifeln – die Sonne, auch ob die Wolke sie verhülle, waltet weiter am Himmelszelt. Aber sie beginnt zunehmend die Männerwelt um sich herum in Frage zu stellen, die Werte, die da unbefragt und unbesehen die Rituale einer fremdbestimmten Existenz in Gang halten. Wenn Max beteuert, ihn riefen „Wort und Pflicht", glaubt ihm Agathe längst nicht mehr. Sie lässt ihn mit einem Ausdruck resignierenden Wissens in die Wolfsschlucht ziehen – dorthin, wo Samiel die Leben fordert, wo er seine Macht über Menschen nicht nur äußerlich-gesellschaftlich, sondern innerlich-seelisch besiegelt.

Aber Kochheim sieht im *Freischütz* auch das Potenzial des Widerstands. Was zunächst wie eine der gängigen, überinszenierten Wirkungen ohne Ursache erscheint, kristallisiert sich als entscheidendes Motiv heraus: Das Gewehr als Instrument des Schicksals, das man ‚in die Hand nimmt', wird bei Agathe vom scheinbar spielerischen Accessoire zum Instrument der Selbstvergewisserung und Selbstaktivierung: Am Schluss ist sie von den wortreichen Verhandlungen der Männer nur noch genervt. „Die Zukunft soll mein Herz bewähren, stets heilig sei mir Recht und Pflicht"? Mag sein, aber nicht mit Agathe: Sie bahnt sich mit dem Gewehr in der Hand den Weg hinaus aus den

fadenscheinigen Bekundungen. Der *Freischütz* in Koblenz ist die Geschichte einer Frau, die zu ihrem eigenen Begriff von Welt und Leben findet.

Darin kann sie das Böse nicht hindern, das Kochheim durch ein Quartett von gleich gekleideten Statisten über den einzelnen gelben Clown hinaus entpersönlicht. Sie schleichen umher, während Max nach dem missglückten Sternschuss frustriert sein Gewehr wienert; sie umtänzeln Kaspar während seines dämonischen Rachetriumphs; sie beschmieren mit blutigen Händen die Fenster, aus denen Thomas Gruber eine ganze Wand baut: Der Raum der Intimität, in dem Agathe lebt, ist stets von außen einsehbar. Ein Ort, der keinen Rückzug ermöglicht. Auch wenn die Mädchen versuchen, mit einer Bettdecke ein Fenster zu verdecken, durch das sie die Brautjungfern bedrängen.

So gelingt Philipp Kochheim in Koblenz eine beziehungsreiche *Freischütz*-Inszenierung, die musikalisch von der Rheinischen Philharmonie unter Enrico Delamboye beeindruckend bestätigt wird. Selten hört man, selbst an großen Häusern, so glänzend studierte, sichere Hörner: Sie legen Balsam über die Wellen der Streicher in der Ouvertüre, sie schmettern böse-fröhlich zum Jagen, wenn der Jägerchor – strahlend-sauber singend – ein lesendes (!) Mädchen zum Opfer seiner Zielübungen erniedrigt. Delamboye achtet überhaupt auf Webers subtile Behandlung der Bläser, lässt ihre Farben ausspielen. Die *Aufforderung zum Tanz* in den III. Aufzug einzubauen, mag musikalisch seinen Reiz haben, verzerrt aber die Dramaturgie des Stücks.

Nicht glücklos ist das Koblenzer Theater auch in der Besetzung der Partien: Susanna Pütters' locker geführte, natürlich anmutige Stimme mag etwas schmal wirken, aber der blühende Bogen („Welch schöne Nacht"), das erfüllte *piano*, die religiöse Innerlichkeit, aber auch der jubelnde Ton einer veritablen jugendlich-dramatischen Sängerin gelingen ihr. Hana Lee beschränkt sich als Ännchen nicht auf Soubretten-Leichtigkeit, zeigt einen substanzvollen Sopran, intoniert allerdings hin und wieder zu hoch, weil sie Töne dann doch mit Druck bildet, statt sie frei anzusetzen.

Als Kaspar bringt Bart Driessen eine teuflische Tiefe und sprachliche Gewandtheit mit: wesentlich für die Wolfsschlucht-Szene, da Kochheim kein großes Maschinentheater abzaubert, sondern eine dichte, auf die Personen konzentrierte Szenerie entwickelt. Hier muss auch Michael Zabanoff als Max zeigen, was er als Schauspieler drauf hat. Als Sänger überwindet er anfangs nur schwer einen befangenen Ton; auch hilft die forcierte Lautstärke nicht gegen eine gaumige Position. Dabei hat Zabanoff solche Eskapaden nicht

nötig: Die Stimme trägt und klingt, wenn sie locker geführt wird, frei und schön.

Als Kuno überzeugt Evgeny Sevastyanov mit klarem Klang. Auch die weniger umfangreichen Rollen sind ansprechend besetzt: Christoph Plessers als Ottokar, Jongmin Lim als mausgraubrauner Eremit und Marco Kilian, bei dem sich Nach- und Rollenname entsprechen. Endlich einmal ein Sänger, der den jungen Bauern mit robustem Glanz adäquat realisiert. Felix Meyer spricht den Samiel und die ihm zugedachte ergänzend-kommentierende barocke Lyrik zu lautstark und nimmt so der Figur subtile Zwischentöne weg. – Ein *Freischütz*, der sich szenisch wie musikalisch sehen und hören lassen kann; in der Reihe der Deutungen von Webers Meisterwerk aus den letzten Jahren kann sich Koblenz mühelos behaupten.

Werner Häußner

Weber im Konzert 2012/13

Nachdem Konzertprogramme jahrelang kaum Notiz von Webers Schauspielmusik zu *Turandot* nahmen, kamen Ausschnitte aus dem Werk im Jahresabstand zu Gehör, zunächst in Dresden an der Musikhochschule (21. Oktober 2011; vgl. den Bericht in *Weberiana* 11, S. 156), nun in Suhl im Congress (29. September 2012) und in Leipzig im Gewandhaus (30. September 2012) durch das MDR Sinfonieorchester. Das Orchester spielte unter seinem neuen Dirigenten Kristian Järvi die Ouvertüre und einen der Märsche aus der Schauspielmusik in geradezu überwältigender Eindrücklichkeit und Vollendung. In diesem Konzert wurde auch deutlich, warum nicht alle Nummern aus der Musik gespielt werden. Es handelt sich zum Teil nur um Musikfetzen, die ohne den Text nicht wiedergegeben werden können. Nach der Pause erfuhr die Schauspielmusik eine sinnvolle Ergänzung durch die *Sinfonischen Metamorphosen* von Paul Hindemith, nimmt deren II. Satz doch die *Turandot*-Musik auf. Für die übrigen drei Sätze verwendete Hindemith Themen aus Werken Webers für Klavier zu vier Händen (Satz I: JV 242 op. 60/4, Satz III: JV 82 op. 10/2, Satz IV: JV 266 op. 60/7). Somit verfuhr Hindemith ähnlich wie circa zwanzig Jahre zuvor Ottorino Respighi bei seinen Adaptionen rossinischer Musik, der auch auf die geläufigen Opern verzichtete und auf unbekannte Klaviermusik zurückgriff. In der Instrumentierungskunst ist freilich der italienische Komponist dem Deutschen weit überlegen.

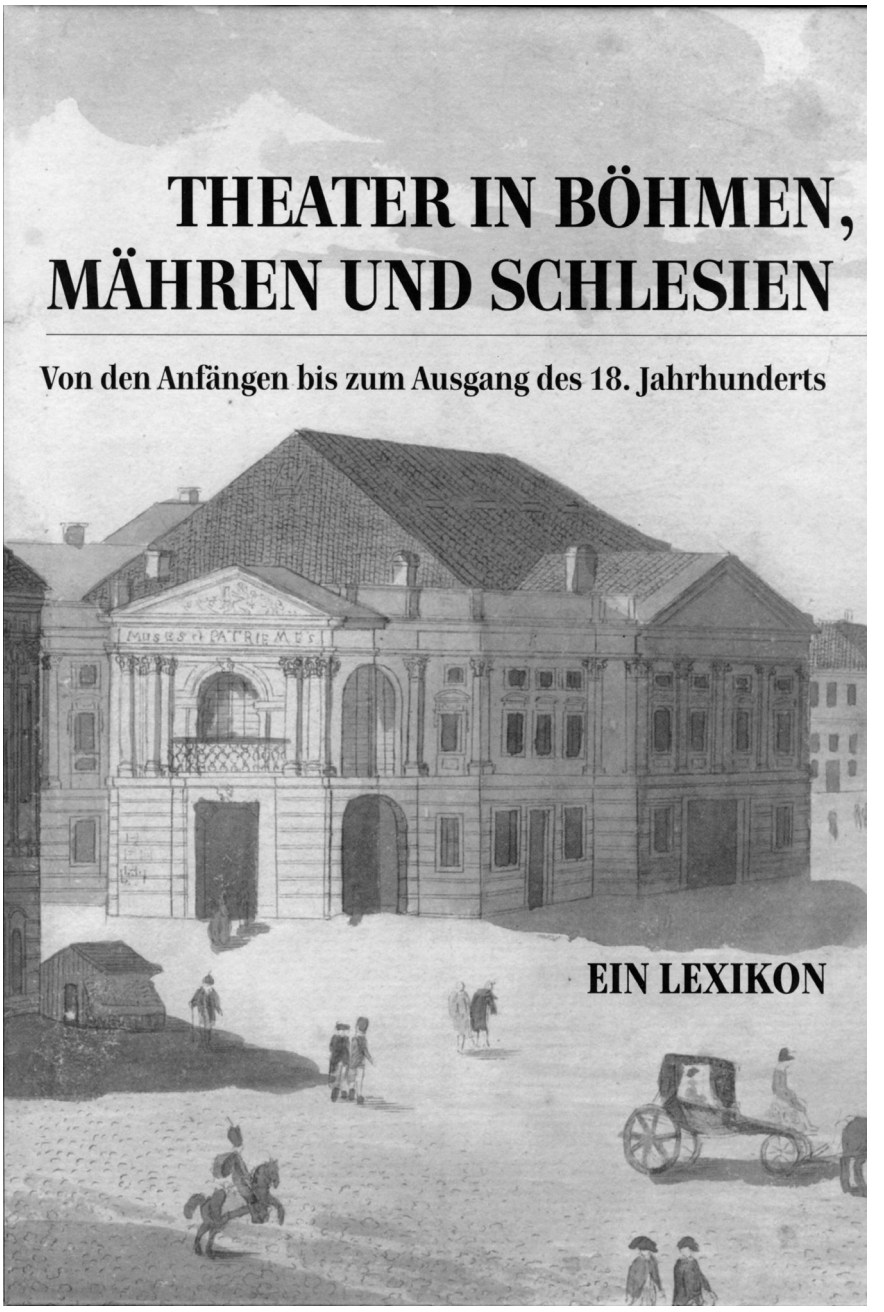
Das Wagner-Jahr sorgte auch für Begegnungen mit der Musik Webers. Unter dem Titel „Richard Wagner vom Pariser Bohémien zum Königlich-

Sächsischen Hofkapellmeister“ nahmen die Landesbühnen Sachsen einen musikalisch-literarischen Abend in ihr Programm auf. Am 30. Oktober 2013 gastierten die drei Sänger Stephanie Krone, Guido Hackhausen, Kazuhisa Kurumada sowie der Pianist Thomas Tuchscheerer mit diesem Liederabend im Rathaus Meißen, weil das Stadttheater flutbedingt nicht bespielbar war. Neben Liedern von Wagner, Berlioz und Carl Gottlieb Reissiger kamen auch zwei Lieder Webers zum Vortrag: *Der Schwermüthige* und die musikalische Einlage in das Schauspiel *Gordon und Montrose* von Georg Reinbeck „Was stürmet die Heide herauf?“

In der Reihe „Musik im Verwaltungsgericht Leipzig“ waren am 6. November 2013 „Zauberflötentöne“ zu hören. Die Reihe wird im Rahmen von „Kunst & Justiz“ als Gemeinschaftsveranstaltung des Gerichts mit der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy veranstaltet. Am genannten Tag stellten sich die Flötenschüler vor. Zu Beginn spielten Ingo Schebosch und Bernhard Kastner eine Fantasie über Themen aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* von dem französischen Flötisten Paul Taffanel (1844–1908). Das Stück greift eine Handvoll Musiknummern aus der Oper auf und stellt sie virtuos zusammen. Diese etwas oberflächliche Virtuosität trafen die beiden jungen Flötenspieler gut.

Unter dem Titel „Von Vampiren, Helden und Königskindern“ bot die Semperoper am 23. November und am 3. Dezember 2013 eine Dresdner Operngala an, die Ausschnitte aus romantischen Opern vorstellte, die lange nicht – oder noch nie – an der Dresdner Oper zur Aufführung kamen. Vor der Pause standen frühromantische Werke auf dem Programm, im zweiten Teil spätromantische, wobei Schillings *Mona Lisa* eher veristisch klingt. Es wurden nicht nur die bekanntesten Arien gesungen, sondern mehrfach auch größere Szenen dargeboten. Zu Beginn des Abends erklangen mehrere Ausschnitte aus *Oberon*. Auf die Ouvertüre folgte das Quartett „Über die blauen Wogen“ sowie die Arie „Ozean, du Ungeheuer“ und die Romanze „Arabien, mein Heimatland“. Die Rezia wurde von Marjorie Owens interpretiert, Christel Loetzsch gab die Fatime. Simeon Esper sang am 3. Dezember den Hüon und Christoph Pohl den Scherasmin. Die Sächsische Staatskapelle Dresden spielte unter der Leitung von Mihkel Kütson. Die Ausführung entsprach den Erwartungen, die man an das Haus stellen darf. Von Marjorie Owens hätte ich ihre Arie lieber in der Originalsprache gehört. Alles in allem war es aber schön, wieder einmal einen größeren Teil von Webers letzter Oper im Konzert zu hören.

Bernd-Rüdiger Kern


THEATER IN BÖHMEN,
MÄHREN UND SCHLESIEN
Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts
EIN LEXIKON

Neuerscheinungen

***Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, hg. von Alena Jakubcová und Matthias J. Pernerstorfer, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013 (ISBN 978-3-7001-6999-4 für Österreich bzw. 978-80-7008-288-1 für Tschechien)**

Zu den ambitioniertesten lexikographischen Projekten der jüngeren Zeit im Bereich der Theaterwissenschaft gehört das vom Prager Kunst- und Theater-Institut (Institut umění – Divadelní ústav) betreute Forschungsprojekt der *Česká divadelní encyklopedie* [Tschechische Theaterenzyklopädie]. In loser Folge erschienen – im Ausland kaum angemessen gewürdigt – die Bände *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* [Tschechische Theater. Enzyklopädie der Theaterensembles], hg. von Eva Šormová (Prag 2001), *Český Taneční Slovník. Tanec, Balet, Pantomima* [Tschechisches Tanzlexikon. Tanz, Ballett, Pantomime], hg. von Jana Holeňová (Prag 2002), *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* [Musiktheater in den böhmischen Ländern. Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts], hg. von Jitka Ludvová (Prag 2006) sowie *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla* [Altes Theater in den böhmischen Ländern bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Persönlichkeiten und Werke], hg. von Alena Jakubcová (Prag 2007); für 2014 ist eine zweibändige Fortsetzung *Česká činohra. Osobnosti 19. století* [Tschechisches Sprechtheater. Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts] geplant. Die bereits erschienenen Bände erschließen eine große Menge von Daten, Fakten und Quellenmaterial zur Entwicklung des Theaters in Böhmen, die über Jahrhunderte hinweg, wie in vielen anderen europäischen Regionen auch, multinational und multilingual war: Neben der tschechischsprachigen Bühnenkunst waren hier über lange Zeit italienische Operngesellschaften ebenso heimisch wie das deutschsprachige sowie das jüdische (bzw. jiddische) Theater. Ethnische und sprachliche Abgrenzung der Volksgruppen untereinander einerseits, aber andererseits auch künstlerischer Austausch zwischen den verschiedenen nationalsprachlichen Kunstformen bestimmten über lange Zeit die Entwicklung.

Die Ereignisse während der Nazidiktatur in Deutschland und in den besetzten Gebieten sowie der Zweite Weltkrieg und dessen Ergebnisse (besonders die enormen Bevölkerungsverschiebungen) haben unvoreingenommene Forschungen bezüglich dieses Phänomens für viele Jahre belastet und behin-

dert: Östlich des „eisernen Vorhangs“ unterstrich man in der Tschechoslowakei und Polen vorrangig die nationalen Traditionen; in der DDR war die Geschichte der Deutschen in Böhmen und Mähren ebenso wie in Schlesien, Pommern oder Ostpreußen ein Tabuthema. Aber auch westlich der Grenzen tat man lange Zeit besser daran, das ideologisch „verminte“ Gebiet zu meiden – die Vertriebenen-Problematik machte auch dort eine unparteiische Aufarbeitung schwierig; die vielfach eingeschränkte Einsicht in Primärquellen erschwerte die Arbeit zusätzlich. So blieben auf der wissenschaftlichen Landkarte viele „weiße Flecken“. Die Öffnung des „eisernen Vorhangs“ 1989 hat auch ermöglicht, dass diese Forschungsdefizite der vergangenen Jahrzehnte nun allmählich aufgearbeitet werden – das Prager Theater-Institut trägt wesentlich dazu bei.

Umso mehr war zu bedauern, dass die in tschechischer Sprache vorgelegten Forschungsergebnisse des Instituts bislang nur einem eingeschränkten Leserkreis vorbehalten blieben. Dass der zuletzt erschienene, in chronologischer Folge aber erste Band der Enzyklopädie jetzt auch in deutscher Sprache vorliegt, kann man nur freudigst begrüßen. Ermöglicht wurde dies durch eine breite internationale und interdisziplinäre Zusammenarbeit: Es entstand eine gemeinschaftliche Publikation des Prager Instituts mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die die Neuausgabe als Heft 6 des Bandes X (*Donaumonarchie*) in ihre Reihe zur *Theatergeschichte Österreichs* aufnahm. Finanzielle bzw. wissenschaftliche Förderung kamen zudem vom Deutsch-Tschechischen Zukunftsfonds, der Stiftung Barocktheater Český Krumlov und dem Don Juan Archiv Wien. Der in Budapest hergestellte Druck des Verlags der Österreichischen Akademie der Wissenschaften erfolgte durch zusätzliche Unterstützung aus dem Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die im April 2013 bei einer „Büchertaufe“ im Rahmen der Tagung *230 Jahre Ständetheater in Prag* und dem damit verbundenen Mitgliedertreffen der Weber-Gesellschaft präsentierte, nicht nur aufgrund ihrer rund 900 Seiten gewichtige deutsche Ausgabe ist weit mehr als eine Übersetzung. In Zusammenarbeit der beiden Herausgeber mit einem international besetzten Beirat (Jitka Ludvová, Hubert Reitterer, Bärbel Rudin, Adolf Scherl, Andrea Sommer-Mathis und Eva Šormová) sowie annähernd 50 Autoren aus fünf Ländern entstand eine grundsätzlich überarbeitete Neuausgabe. Für fast ein Viertel der Artikel des Bandes zeichnet der Doyen der tschechischen Theaterforschung Adolf Scherl allein oder mitverantwortlich; unter jeweils über 50 Beiträgen finden sich die Siglen von Alena Jakubcová bzw. Bärbel Rudin; mit

mindestens jeweils 20 Texten beteiligten sich Alice Dubská, Milena Cesnaková, Otto G. Schindler und Vojtěch Ron.

Das Lexikon zeichnet sich durch zweierlei aus: zum einen durch die inhaltlich und fachlich weite Perspektive, die in knapp 400 Artikeln, vorwiegend zu Personen (Prinzipalen, Darstellern, Dramatikern, Komponisten, Bühnenbildnern, Puppenspielern, Mäzenen etc.), aber auch zu anonym überlieferten Werken wie den in Böhmen so weit verbreiteten geistlichen Spielen kenntnisreich theater-, literatur-, musik- und kunstgeschichtliche Entwicklungen seit dem Mittelalter bis zu der von der französischen Revolution ausgelösten Epochenwende um 1800 behandelt. Besonders hervorzuheben ist zum anderen der Anspruch der Herausgeber und Autoren, nicht – wie bei vielen lexikographischen Projekten üblich – lediglich kumulativ die Ergebnisse bisheriger Forschungen zusammenzutragen, um den aktuellen Forschungsstand zu spiegeln und zu bündeln, sondern darüber hinaus durch eigenständige Quellenrecherchen bislang als gesichert Geltendes zu hinterfragen bzw. unbekanntes Material auszuwerten, wie neben den Literaturangaben die reichen Quellenverzeichnisse ausweisen. Unter manchen Stichworten werden erstmals überhaupt umfangreichere Darstellungen zu einer Person publiziert. Die aufgelisteten Primärquellen und Archivalien dienen nicht nur der Absicherung, quasi als Gewähr für gewissenhafte Untersuchungen, sie stellen auch zukünftigen Forschungen einen reichen Datenpool zur Verfügung. Personen-, Orts- und Stückeregister erleichtern die Benutzbarkeit und eröffnen Querverbindungen. Wer sich über die Theatergeschichte auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik und in angrenzenden Regionen bis um 1800 orientieren will, der findet hier einen unverzichtbaren Leitfaden und eine verlässliche Informationsbasis.

Bedingt durch die zeitliche Begrenzung bietet der Band in Bezug auf Carl Maria von Weber nur vereinzelt direkte Anknüpfungspunkte. Zu nennen ist beispielsweise der Artikel zum Librettisten von Webers Oper *Das Waldmädchen* Karl Franz Guolfinger von Steinsberg. Zudem finden sich Beiträge zu einigen älteren Bühnen-Akteuren, die Weber teils zwischen 1804 und 1806 in Breslau, teils noch 1813 bis 1816 am Prager Ständetheater bzw. später in Dresden (im Engagement bzw. im Rahmen von Gastspielauftritten) erlebte, etwa Friedrich Wilhelm Arnoldi, Luigi Bassi, Josepha Butteau, Antonia Campi, Joseph Anton Christ, Simon Friedrich Koberwein, Maximilian Scholz sowie Franz Bartholomäus Seconda, daneben Angaben zu etlichen Musikerkollegen Webers wie beispielsweise Adalbert Mathias Gyrowetz, Vincenzo Maria Righini, Johann Joseph Rösler oder Vincenz Ferrarius Tuczek. Eine

deutschsprachige Ausgabe des Bandes zum Musiktheater des 19. Jahrhunderts, der mit Webers Prager Zeit als Operndirektor inhaltlich enger verbunden ist, ist derzeit nicht geplant, das Prager Theaterinstitut bietet aber einen anderen Service: Auf seiner Homepage werden ausgewählte Personen-Artikel zum deutschsprachigen Schauspiel in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert mehrsprachig (in Tschechisch und Deutsch) angeboten (vgl. http://encyklopedie.idu.cz/de/personenverzeichnis), sie bieten Ergänzungen zu der 2006 erschienenen Druckausgabe.

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen

Die „Ausbeute" an neuen Weber-Produktionen im zurückliegenden Jahr ist recht mager (daher seien auch zwei Nachträge aus dem Jahr 2011 erlaubt) und wirkt im Ganzen recht „durchwachsen". Dies gilt insbesondere von der neuen ***Freischütz***-Aufnahme mit dem London Symphony Orchestra unter Sir **Colin Davis**, einem Live-Mitschnitt von konzertanten Aufführungen im April 2012 im Londoner Barbican, publiziert in der Reihe LSO Live (LSO0726). Die Einstudierung verzichtete (in London nur zu verständlich) auf fast alle Dialoge, abgesehen von den in den musikalischen Nummern, dem Trinklied Nr. 4 und dem Finale II Nr. 10, vorgesehenen; selbst der für die musikalische Schlussgestaltung des Volkslieds Nr. 14 eigentlich unverzichtbare szenische Kontext wurde ausgeblendet. Davis bringt mit dem Orchester Webers Partitur in der Ouvertüre und der packenden Wolfsschlucht durchaus zum Leuchten, allerdings überzeugen viele seiner Tempi (und einige unvermittelt wirkende Tempowechsel) nicht. Der Dirigent neigt – vielleicht eine Gegenreaktion auf das heute oft zu erlebende Hetzen – zu stark gebremsten Zeitmaßen. Der Bauernwalzer zu Beginn der Nr. 3 wirkt dadurch äußerst behäbig; dasselbe gilt für das Jungfernkranz-Ständchen. Das Terzett Nr. 9 bleibt in der Kanon-Passage fast nach jeder Phrase buchstäblich stehen. Allzu oft senkt sich bleierne Schwere über die Handlung.

Ein großes Manko ist zudem die Besetzung der Hauptpartien: Christine Brewer und Simon O'Neill sind deutlich hörbar eher im dramatischen Wagner-Fach heimisch. Brewers Agathe klingt wie eine sitzengebliebende Matrone, die dringend unter die Haube gebracht werden muss. Bei ihrem „Leise, leise" kämpft sie gegen die Tempovorstellungen des Dirigenten an. „Süß entzückt" ist der Zuhörer kaum, wenn sie atemlos und scheinbar am Ende ihrer Kräfte zum Abschluss der großen Szene und Arie (Nr. 8) Max

entgegen eilt. Der bezwingend schön gespielten Cello-Kantilene in der Arie des III. Akts (Nr. 12) hat sie nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen; von der (selbst für eine Live-Aufnahme indiskutablen) Intonation ganz zu schweigen. O'Neills eng geführter Heldentenor mag Geschmackssache sein; er neigt in den dramatischen Partien sehr zum Forcieren. Den Max behauptet er nur, ohne ihn wirklich in allen Facetten zu verkörpern. Sally Matthews fehlt für das Ännchen die mädchenhafte Anmut und Leichtigkeit; sie wäre vom Timbre her eher eine Agathe, auch wenn (trotz müheloser Höhen) ihre Mittellage bereits deutliche Verschleißerscheinungen erkennen lässt. Allen dreien hätte die Arbeit mit einem deutschen Sprachcoach sicherlich wohl getan, sowohl was die Aussprache und Silbenbetonung als auch was das Textverständnis betrifft. Selbst Lars Woldt, der schon so oft als glänzender Caspar zu erleben war, bleibt hinter seinen Möglichkeiten zurück, besonders in der Finalarie des I. Akts (Nr. 5).

Entschädigung bieten Martin Snell als Kuno und Marcus Farnsworth als Kilian. Stephan Loges mimt einen furchterregenden Samiel in der Wolfsschluchtszene, wirkt als Ottokar im Finale III jedoch blass. Nach Ännchens Bitte um Erbarmen für Max rettet er sich bei seinem dreimaligen „Nein" in die tiefere Variante, die Weber lediglich in dem (für Dilettanten gedachten) Klavierauszug als Variante offerierte – ein Profi sollte die (tatsächlich recht hohe) Passage doch beherrschen! Gidon Saks leidet als Eremit unter dem wiederum sehr gedrosselten Tempo, das Davis vorgibt. Dem London Symphony Chorus fehlt offenbar der inhaltliche Zugang zur Opernhandlung – er singt mit allzu großem sinfonischem Pathos; die Ensembles klingen durchgehend gleich, egal ob hier Bauern, Geister oder Jäger agieren. Als Resümee bleibt: Mit dieser Veröffentlichung hat man dem jüngst verstorbenen Colin Davis keinen Gefallen getan! Sein Dresdner *Freischütz* von 1990 bei Philips (426 319-2), obwohl mit Francisco Araiza als Max auch nicht ideal besetzt, hat mehr zu bieten.

Das Label Decca präsentierte als Erstveröffentlichung auf CD die bereits 1976 auf Schallplatte vorgelegten Aufnahmen Weberscher **Lieder** mit **Martyn Hill** (Eloquence 480 5587), die ihren besonderen Reiz aus der Begleitung mit einem zeitgenössischen Hammerklavier (vom Wiener Klavierbauer Georg Haschka, um 1825) ziehen. Als Pianist ist immerhin Christopher Hogwood zu erleben. Von den klanglichen Möglichkeiten des Instruments mittels Registrierung wird sparsam, aber wirkungsvoll Gebrauch gemacht (mit besonderem Witz im *Reigen*). Die hier präsentierten 25 Kompositionen stammen aus dem Zeitraum zwischen 1804 und 1819 (JV 42, 48,

57, 62, 63, 67, 68, 73, 74, 97, 110, 156, 157, 159, 160, 161, 197, 198, 200–203, 217, 234, 270). Die Auswahl ist durchaus repräsentativ, werden doch volkstümliche Nummern ebenso vorgestellt wie der humorvolle Zyklus *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten* op. 46, ein Höhepunkt des Weberschen Liedschaffens. Hills schlank geführter, leichter Tenor scheint sich gut für die kleine Form zu eignen, wirkt aber streckenweise recht naiv, fast schon infantil, was dem Vorurteil der Belanglosigkeit, das sich Webers Lieder immer wieder gefallen lassen müssen, jedenfalls nicht entgegenwirkt. Nach dem Total-Konsum der CD bleibt ein gewisses Defizit – dass dies nicht unbedingt an der Literatur liegen muss, beweisen andere Einspielungen, etwa mit Hermann Prey oder Olaf Bär.

Den schmalen Grat zwischen bezwingender Anmut und peinlicher Naivität meistert **Romy Petrick** in ihren Liedinterpretationen, am Klavier begleitet von Liana Bertók, unvergleichlich besser. Ihr sympathisch wirkender Sopran bezwingt mühelos die teils unangenehm hohe Lage der ausgewählten Nummern und verfügt über die nötige Beweglichkeit. Besonders interessant ist die Literatur-Auswahl ihrer bereits 2011 erschienenen CD (Querstand VKJK 1129), die neben Gesängen von Weber (JV 217, 256, 267, 270, dazu das Lied aus *Preciosa* JV 279) und Schumann eher selten zu hörende *Dresdner Lieder* aus drei Jahrhunderten vorstellt, darunter Kompositionen von „Amtskollegen" Webers (vor, neben oder nach ihm) am Pult der sächsischen Hofkapelle: Johann Gottlieb Naumann, Ferdinando Paer, Heinrich Marschner und Carl Gottlieb Reissiger (u. a. dessen *Erlkönig*-Vertonung).

Der gemeinnützige Förderverein *Junge Oper Lübeck* hat sich 2013 anlässlich seines zwanzigjährigen Bestehens selbst beschenkt: mit einer CD, für deren Aufnahme ehemalige Mitstreiter eingeladen wurden, darunter so namhafte wie der inzwischen als Wagner-Interpret gefeierte Klaus Florian Vogt und Stephan Rügamer aus dem Ensemble der Berliner Staatsoper. Für die Zusammenstellung volkstümlicher Lieder unter dem Motto *... der weiße Nebel wunderbar* hat der Bariton **Vincenzo Neri** drei Weber-Lieder ausgewählt, neben „Weine nur nicht" (JV 231) zwei der *Schottischen Lieder* (JV 297, 298), die er gemeinsam mit Jacques Ammon (Klavier), Angela Firkins (Flöte), Elisabeth Weber (Violine) und Troels Svane (Violoncello) stimmungsvoll vorträgt. Der liebevoll gestaltete kleine Jubiläumsband mit der CD ist nicht im Handel erhältlich, kann aber über den Verein geordert werden (Kontakt über die Homepage).

Kaum ein Jahr vergeht ohne eine Neuaufnahme der Weberschen **Klarinettenkonzerte**, an denen sich natürlich jeder Klarinettist gerne misst,

werden sie doch zum Schönsten gezählt, was für das Instrument geschrieben wurde. So kann man auch **Alexander Fiterstein** verstehen, dass er 2011 der Versuchung einer Produktion aller drei Werke (JV 109, 114 und 118) nicht widerstehen konnte (Bridge 9416). Leider hat er sich mit dem San Francisco Ballet Orchestra und seinem Dirigenten Martin West nicht die kompetentesten Partner ausgewählt, vielmehr ist der dick wabernde Klangnebel, in den sie den Solisten hüllen, von Weber so weit entfernt wie San Francisco von München, wo der Komponist seine frühen Meisterwerke schuf. Fiterstein spielt überwiegend klangschön, aber ohne Finesse. Zudem verwendet er die Einrichtungen der Werke durch Carl Baermann (mit dem langen Einschub samt Kadenz im I. Satz des Konzerts Nr. 1) und geht diesen ganz „auf den Leim": Er interpretiert die Werke quasi rückwärtsgewandt aus der Sicht der Spätromantik des ausgehenden 19. Jahrhunderts – ein arg kalorienlastiger Weber, dem man gerne eine Diät verordnen würde.

Die Kammermusik mit Klarinette ist diesmal durch eine Neueinspielung des *Grand Duo concertant* (JV 204) vertreten, 2013 aufgenommen vom italienischen Klarinettisten **Dario Zingales** und seinem Landsmann **Fausto Quintabà** am Klavier (Urania Records, Leonardo LDV 14014). Klangvoll und anrührend wird der langsame Satz vorgetragen, auch wenn die dynamische Spannweite, die Weber hier vorgibt (vom verhaltenen *p* / *pp* bis zum auftrumpfenden *ff* und zurück ins ersterbende *pp*), nicht gänzlich ausgeschritten wird. In den Ecksätzen haben sich die beiden Musiker durch eine allzu frische Tempowahl selbst die Aufgabe unnötig erschwert. Das geht besonders zu Lasten des Klarinettisten, der etliche Läufe und Umspielungen undeutlich verwischt, um mithalten zu können. Allzu hurtig hasten die Instrumentalisten durch das eröffnende *Allegro con fuoco* (dem sie die Wiederholung der ersten gut hundert Takte schuldig bleiben); zu wenig kosten sie die differierenden, für Weber so typischen Vortragsbezeichnungen (*con fuoco*, *dolce*, *lusingando*, *con anima*, *con passione*, *grazioso*) aus, die dem Satz erst seine Farbigkeit geben. Atemlos wirkt das Schlussrondo, dem es so an der vom Komponisten beabsichtigten Grazie und Delikatesse mangelt, fast schon belanglos die *con-molto-affetto*-Episode. Sehr viel überzeugender geraten die Interpretationen der Werke dreier komponierender Klarinettisten: vier Duette von Anton Stadler, Ivan Müllers *Grand Duo brillant* und vor allem das stimmungsvolle *Duo concertant* op. 33 von Carl Baermann, dem Sohn von Webers Lieblingsklarinettisten und Freund Heinrich Baermann, für das sich als zweiter Klarinettist Harald Fleißner zu den Interpreten gesellt. Im Zentrum des Werks steht eine ausgedehnte Variationenfolge, die mit viel

Geschmack und Esprit vorgetragen wird und so trotz des sich immer wiederholenden musikalischen Materials nie Langeweile aufkommen lässt; ohne Frage der Höhepunkt der Einspielung.

Auch auf einer weiteren Kammermusik-Produktion fällt ausgerechnet die Weber-Einspielung gegenüber dem sonstigen Programm (Musik für Flöte und Klavier von Johann Nepomuk Hummel, Anton Reicha und Friedrich Kuhlau) in interpretatorischer Hinsicht ab: das **Trio** op. 63 (JV 259). Aufgenommen wurde es von **Magdalena Pilch** (Traversflöte), **Marek Pilch** (Hammerklavier) und **Bartosz Kokosza** (Cello) bereits im Jahr 2011; den deutschen Markt erreichte die polnische Pressung (RecArt 0003) erst mit Verspätung. Die Musiker spielen auf historischen, allerdings keineswegs Weber-zeitgenössischen Instrumenten. Das Hammerklavier der Stockholmer Firma Rosenwall stammt aus der Zeit um 1840, die Flöte ist ein Nachbau nach einem Dresdner Vorbild um 1830. Doch das ist nicht das größte Manko, vielmehr lassen die hastigen Tempi (durchweg in allen vier Sätzen) ein stimmungsvolles Musizieren kaum zu. Vielmehr scheint das Motto der CD *Flauto brillante* auch die Interpretation der Weber-Komposition beeinflusst zu haben. Ein erstaunlicher Fehler geht auf das Konto des Pianisten: In zwei Takten des Schlusssatzes (in T. 7/8 sowie bei allen Wiederholungen dieses Motivs) wechselt er aus dem *Alla-Breve-* in den 3/2-Takt und zerstört damit die fragile metrische Struktur des Satzbeginns. Wie viel ansprechender gelang dagegen etwa die Hummelsche Flöten-Sonate op. 64!

Am größten waren die Erwartungen wohl hinsichtlich einer 2013 erschienenen CD mit Klavierwerken Webers, eingespielt bereits im Herbst 2010 auf einem Wiener Brodmann-Flügel aus der Zeit um 1815 aus der Sammlung von Christopher Hogwood (Centaur CRC 3231) – ganz ähnlich jenem Instrument, das Weber selbst besaß. Die frühen **Variationen über ein Originalthema** op. 2 (JV 7) erhalten in diesem klanglichen Gewand tatsächlich einen ganz eigenen Reiz, auch wenn die Registerspielereien in der 3. Variation etwas aufgesetzt wirken. Weit mehr wird der Pianist **Duncan J. Cumming** freilich im zweiten hier präsentierten Werk für Klavier solo gefordert: der **Sonate Nr. 1** op. 24 (JV 138) – und enttäuscht zumindest in den ersten drei Sätzen. Mit den rhetorischen Gesten des I. Satzes und seinen unvermittelten Brüchen scheint Cumming wenig anfangen zu können; er bringt die Musik zum Klingen, aber nicht zum Sprechen. Auch der II. Satz wirkt lediglich spröde und kann vom historischen Instrument nicht profitieren. Die reizvollen, mutwilligen rhythmischen Verschiebungen des III. Satzes, die das metrische Gefüge verschleiern und den Hörer förmlich verunsichern

müssen, bleiben weitgehend auf der Strecke. Lediglich die stupende Unermüdlichkeit des Finales nötigt Respekt ab! Zwischen den beiden so grundverschiedenen Solowerken stehen die ***Six Pièces*** für Klavier zu vier Händen op. 10 (JV 81–86), bei denen sich **Christopher Hogwood** zu Cumming gesellt. Sie wissen in der Neueinspielung weit mehr für sich einzunehmen als die musikalisch wesentlich ambitioniertere und sowohl interpretatorisch als auch spieltechnisch viel anspruchsvollere Sonate. Die klar gegliederten sechs Miniaturen mit etlichen Wiederholungen bieten reichlich Gelegenheit, die klangliche Vielfalt des Instruments mit seinen vier Pedalen (Verschiebung, Fagottzug, Moderator und Dämpfung) eindrucksvoll unter Beweis zu stellen. Hier wird mit viel Witz und Laune musiziert – man hätte von den Interpreten viel lieber mehr davon gehört und dafür (zumindest in dieser Aufnahme) gerne auf die Sonate verzichtet.

Wer mit der Klangwelt historischer Instrumente weniger anzufangen weiß, der findet an einer anderen Aufnahme wohl mehr Gefallen: Auf der CD mit dem Titel *Paganini Rhapsodie* findet sich innerhalb einer kunterbunten Zusammenstellung virtuoser Literatur für Klavier und Orchester aus dem 19. und 20. Jahrhundert auch Webers ***Konzertstück*** für Klavier op. 79 (JV 282), 1978 phänomenal interpretiert von **György Cziffra** (EMI Classics insp!ration 50999 6 15057 2 8). Sein klares, mal brillant perlendes, dann wieder wundervoll kantables Spiel ist absolut bezwingend und lässt den allzu satten Sound des Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo unter Leitung von György Cziffra Jr. (noch dazu in einer etwas mulmigen Aufnahme) leicht vergessen.

Frank Ziegler

Protokoll

über die dreiundzwanzigste ordentliche Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.
am Sonntag, dem 21. April 2013, 9.00 bis 10.30 Uhr
im Theaterwissenschaftlichen Institut (Celetná 17, Prag 1 – Kleiner Saal, 2. Stock)

TAGESORDNUNG

1. Begrüßung
2. Feststellung der Tagesordnung
3. Bericht der Vorsitzenden
4. Bericht der Schriftführerin
5. Bericht des Schatzmeisters
6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstands
7. Wahl der Rechnungsprüfer
8. entfällt
9. Bericht des Beirats
10. Wahl des Beirats
11. Bericht aus Eutin
12. Bericht aus Pokój
13. Mitgliederversammlung 2014
14. Projekte 2013/2014
15. Verschiedenes

1. Begrüßung

Frau Dr. Irmlind Capelle eröffnete die Sitzung mit der Begrüßung und bat alle Anwesenden sich zum Gedenken an die verstorbenen Mitglieder zu erheben: Herrn GMD Prof. Wolfgang Sawallisch aus Grassau, verstorben am 22. Februar 2013, und Sir Colin Davis aus London, verstorben am 14. April 2013. Beide waren seit 1992 Mitglied.

2. Feststellung der Tagesordnung

Frau Capelle machte auf die fehlerhafte Nummerierung der verschickten TO aufmerksam und schlug vor, den fehlenden TOP 8 mit „entfällt" im Protokoll zu vermerken. Es gab keine Ergänzungen zur TO.

3. Bericht der Vorsitzenden

– Frau Capelle erklärte die Abwesenheit des stellvertretenden Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Manuel Gervink, und richtete dessen Grüße aus.
– Die Haupttätigkeit der Vorsitzenden bestand in der Vorbereitung des Prager Treffens, wobei sie besonders die unkomplizierte Zusammenarbeit mit den tschechischen Organisatoren hervorhob. An dieser Stelle bedankte sie sich bei Frau Alena Jakubcová, der Leiterin des Theaterwissenschaftlichen Instituts, für die vorbildliche Organisation und große Gastfreundschaft mit einem kompletten Satz *Weberiana* und dem Angebot der beitragsfreien Mitgliedschaft.
– Christian Freiherr von Weber überreichte zusätzlich eine CD mit den Weber-Messen. Frau Jakubcová bedankte sich für die Unterstützung durch die Gesellschaft. Die Gesellschaft hatte die Veranstaltung finanziell mit 2000,– Euro und der Übernahme von Reisekosten unterstützt.
– Frau Capelle berichtete, dass am 8. Februar des Jahres die Vorstandssitzung mit Kassenprüfung in Berlin durchgeführt wurde und daher in Prag (auch aus zeitlichen Gründen) keine Vorstandssitzung stattgefunden hat.
– Sie erzählte vom „Gerücht" einer Aufführung von Webers *Waldmädchen* in Freiberg, welches noch nicht restlos aufgeklärt werden konnte. Fest steht, dass die Aufführung nicht im Theater erfolgen wird, sondern zur Einweihung des Lomonossow-Hauses im November 2013 geplant sei (ehemaliges Wohnhaus wird durch TU Bergakademie Freiberg und St. Petersburger Universität zur Begegnungsstätte für deutsche und russische Studenten und Wissenschaftler umgestaltet).
– Frau Dr. Ortrun Landmann brachte ihr Bedauern zum Ausdruck, dass es nicht im Theater ist, hob hervor, dass das Theater sehr alt ist und regte Führung im Theater an.
– Frau Capelle berichtete ferner von der finanziellen Unterstützung von zwei Konzerten des Vereins „Straße der Musik e. V." innerhalb deren Veranstaltungsreihe „Unerhörtes Mitteldeutschland", in denen Webersche Werke erklingen.
– Sie erwähnte abschließend den dieses Jahr frühzeitigen Redaktionsschluss der *Weberiana*: 31. März 2013.

4. Bericht der Schriftführerin

Solveig Schreiter erläuterte den aktuellen Mitgliederstand (134 Einzelmitglieder, 20 Institutionen), erwähnte den Eintritt des Vereins „Straße der Musik

e. V.“ in die Gesellschaft, richtete Grüße von nicht anwesenden Mitgliedern aus und verteilte die neue Mitglieder- und email-Liste.

5. Bericht des Schatzmeisters

Alfred Haack verlas den Kassenbericht für das Jahr 2012 (vgl. S. 187), erwähnte die Ausgaben bis 13. April 2013 (u. a. 2000,– € Unterstützung für Prag) und die noch zu erwartenden Ausgaben für den Druck der *Weberiana* und Auslagen zum Pragtreffen.

6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstandes

– Helga Ziegler berichtete von der durchgeführten Kassenprüfung und dankte Herrn Haack für korrekte und übersichtliche Kontenführung. Sie verlas den Prüfungsbericht.
– Frank Ziegler beantragte die Entlastung des Vorstandes (keine Gegenstimme, 3 Enthaltungen).

7. Wahl der Rechnungsprüfer

Frau Capelle teilte mit, dass die bisherige langjährige Kassenprüferin, Frau Dorothee Köhncke, das Amt aus privaten Gründen gerne abgeben möchte und schlug als neue Kandidatin Frau Gertrud Schenck, ebenfalls Berliner Mitglied der Gesellschaft, vor. Da es keine Einwände gab, wurde die Wahl offen durchgeführt (keine Gegenstimme, 1 Enthaltung).

9. Bericht des Beirats

Herr Prof. Dr. Joachim Veit verlas den Bericht von Herrn Prof. Dr. Gerhard Allroggen, von dem er Grüße bestellte, da dieser zum Treffen nicht anwesend sein konnte:

– Er berichtete von der Evaluierung im Juni 2012, die, im Gegensatz zu der 2008 erfolgten, ein positives Ergebnis erbracht hatte (für die Evaluierung war von den Mitarbeitern ein neuer Veröffentlichungs-Plan erstellt worden, der von den Prüfern als überzeugend und durchführbar erachtet wurde). Die Kommission regte allerdings die Neuregelung des Verhältnisses zum Verlag an, um die Mitarbeiter von typischen Verlagstätigkeiten (Ausführung und Korrektur der Aufführungsmaterialien etc.) zu entlasten.
– Herr Veit betonte, dass mehr Werbung für die Ausgabe gemacht werden muss, der Verlag dies aber auch zugesagt habe und wohl bei der *Freischütz*-Edition erstmals versuchen will. Zu den in Arbeit befindlichen WeGA-Bänden: Herr Dr. Markus Bandur beschäftigt sich mit den Weberschen Klaviersonaten; unerwartet ist vor kurzem die Stichvorlage zum *Diverti-*

mento für Gitarre und Klavier aufgetaucht, wodurch sich die Herausgabe des entsprechenden WeGA-Bandes etwas verzögert; die *Freischütz*-Partitur (Allroggen, Schreiter, Raffaele Viglianti) ist zur Frühjahrsmesse 2014 geplant.
– Herrn Veits herzlicher Dank ging an die Leiterin der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Frau Dr. Martina Rebmann, die die WeGA rege unterstützt.
– Er berichtete von der Aufnahme von drei Nummern aus dem *Freischütz* für das „Freischütz-digital"-Projekt, die nach der Neu-Ausgabe erfolgten und wesentlich für die begleitenden Arbeiten von Herrn Meinard Müller am Projekt sind.
– Er dankte Peter Stadler für die Innovationen bei der digitalen Edition, und besonders den beiden unermüdlichen Mitarbeiterinnen in Berlin, Eveline Bartlitz und Dagmar Beck.
– Außerdem berichtete er von dem kurz vor der Mitgliederversammlung erfolgten Release der Homepage (besonders bezüglich Dokumenten zur Prager Zeit Webers) mit der Bitte um Korrektur und Ergänzungen von Seiten der Nutzer. Er dankte Herrn Christoph Schwandt, der im letzten Jahr durch zahlreiche Tipps die Mitarbeiter unterstützte (neu auf der Weber-Homepage seit dem Release außerdem: Weber-Schriften und überarbeitete Bibliographie).
– Herr Veit äußerte sich erfreut über die vorbildliche Tagung, betonte die Wichtigkeit des erfolgten wissenschaftlichen Austausches und dankte noch einmal der Weber-Gesellschaft und Frau Jakubcová für die Durchführung.
– Zum Schluss seines Berichts ging sein besonderer Dank an Frank Ziegler, den Redakteur der *Weberiana*.

Es folgte eine kurze Aussprache. Für die Gesellschaft bzw. den Vorstand besonders beachtenswert war der Hinweis von Frau Dr. Landmann, die als Gast an der MV teilnahm, dass die Sächsische Staatskapelle sehr gerne längerfristig über Neuerscheinungen der WeGA informiert werden möchte, um sie ggf. in ihre Konzertprogramme aufnehmen zu können.

10. Wahl des Beirats

Frau Capelle verlas die Namen der Mitglieder des Beirats und bestätigte, dass alle Mitglieder weiterhin für eine Wahlperiode bereitstehen. Sie bat um die offene Wahl, welche, da keine Einwände vorhanden waren, durchgeführt wurde (keine Gegenstimme, 1 Enthaltung).

11. Bericht aus Eutin

– Frau Dr. Ute Schwab erwähnte noch einmal die Höhepunkte der *Weber-Tage* 2012: eine Papiertheateraufführung, den Vortrag von Herrn Schwandt und den Rundgang durch die Stadt am Tag des Denkmals (vgl. den Bericht in *Weberiana* 12, S. 170–173).
– Sie teilte mit, dass die Flyer für 2013 noch nicht fertig sind. Geplant ist am 11. Mai eine Pressekonferenz. Das Programm 2013 sieht elf Veranstaltungen mit dem Motto „Aufforderung zum Tanz" vor (einige Konzerte mit tanzbezogener Musik der Zeit mit Erläuterungen und Konzerte in der Hand von Herrn Martin Karl-Wagner).
– Sie verwies auf die Vorbereitungen der Landesgartenschau 2016; der Musikdirektor von Kiel soll dazu geholt werden, um eine Weber-Messe aufzuführen.
– Das Autograph der Kantate *Kampf und Sieg* im Museum hat gelitten, es folgte aber eine Restaurierung mit Bürgermitteln, deren Präsentation in Kürze stattfinden soll (Frau Schwab sucht Orchesterstimmen, will beim Verlag anfragen oder Kontakt zu Daniel Barenboim herstellen, der das Werk vor einigen Jahren in Berlin aufgeführt hatte).
– Ein Höhepunkt wird der Vortrag Ende Oktober mit Prof. Dr. Hans John über den Einfluss Webers auf das Schaffen Wagners sein.

12. Bericht aus Pokój

Frau Capelle verlas den Bericht von Manfred Rossa, den dieser per e-mail zugesandt hatte:

– Die Renovierung der Fassade der Evangelischen Kirche ist abgeschlossen.
– Es erfolgte ein Beschluss des Landtages, Pokój zum Kurort zu machen.
– Für die Wiederherstellung des Parks werden (aus Mitteln der EU und polnischer Institutionen) 2,5 Mio. € zur Verfügung gestellt.
– Die Renovierung des Ev. Pfarrgemeinde-Hauses im Bauhausstil ist geplant, es soll zum ökologischen Bildungszentrum umgebaut werden.
– Herr von Weber und Familie Haack werden wieder zu den diesjährigen *Weber-Tagen* anwesend sein und die Gesellschaft vertreten.
– Herr Rossa hat Kontakt mit Martin Karl-Wagner aufgenommen.

13. Mitgliederversammlung 2014

– Frau Capelle berichtete, dass zu den Vorbereitungen des Treffens in Würzburg am 10. April ein Koordinierungstreffen der verantwortlichen Institu-

tionen stattgefunden hat und dass auch dieses Mal wieder die Möglichkeit und der Vorteil besteht, sich an dortige Veranstaltungen anzubinden.
– Termin: 16. bis 18. Mai 2014.
– Geplant sind bisher Vorträge über Georg Joseph Vogler, Weber und Würzburg und eine Konzertveranstaltung.

14. Projekte 2013/2014

– Frau Capelle erklärte, dass die Begräbnis-Spende für Herrn Gerhard Reisner noch nicht angelegt werden konnte (die Ersteigerung eines Briefentwurfes von Weber bei Stargardt scheiterte an dem hohen Gebot eines anonymen Sammlers).
– Sie resümierte, dass nach wie vor die Möglichkeit besteht, das Geld für ein Restaurierungsobjekt aus der Weberiana-Sammlung zu verwenden (Kontakt zur Staatsbibliothek über Herrn Ziegler).

15. Verschiedenes

– Herr Dr. Manfred Teuscher stellte eine neu produzierte CD der Hochschule für Musik Dresden vor (Violinsonaten Webers), die über ihn oder Herrn Gervink erworben werden kann.
– Herr Schwandt dankte den Mitarbeitern der WeGA, besonders Herrn Ziegler, für die Unterstützung seiner Arbeit an der Weber-Biographie; er wies auf ein Programm hin, das er gemeinsam mit einem Sänger, der Lieder von Weber mit Gitarre interpretiert, anbieten möchte und für welches er Veranstaltungsorte sucht (erste Versuche in Dresden Veranstaltungsorte zu finden, sind u. a. an den Vorgaben des bisher angesprochenen Sponsors, der Sparkasse Dresden, gescheitert).
– Barbara von Weber wies auf die Aufnahme der Weber-Messen eines Schweizer Laienchores hin, die bei ihr erworben werden kann.
– Frau Schwab erwähnte, dass sie einen Nachfolger für ihre Kontaktpflege zwischen Gesellschaft und der Stadt Eutin sucht und deutete an, dass auch die ungeklärte Situation bezüglich einer Versicherung für diese Aufgabe ein Problem sei. Frau Capelle wies darauf hin, dass eine grundsätzliche Haftpflicht durch den Verein gegeben ist, versprach aber den Punkt bei der nächsten Vorstandssitzung noch einmal zu besprechen.

Frau Capelle beschloss die Versammlung gegen 10.30 Uhr und dankte allen Anwesenden für ihre Aufmerksamkeit.

gez. Dr. I. Capelle, Vorsitzende gez. S. Schreiter, Schriftführerin

Bilanz für den Zeitraum 1.01.–31.12.2012

Einnahmen

Beiträge (incl. Nachzahlungen aus Vorjahren)	4.067,31
Spenden	2.435,00
Zinserträge	23,78
Warenverkäufe (Geschäftsbetrieb)	285,45
Rücküberweisung der Staatsbibliothek Berlin für Ankauf Weber-Stichvorlage 2011	3.734,30
Summe	€ 10.545,84

Ausgaben

Porto (incl. Versandpauschale *Weberiana*)	627,16
Mitgliedertreffen Hamburg (Konzert, Museumsbesuch etc.)	1.534,65
Ausgaben für Satzungszwecke (Zuschuss für Notenband Eutin, Brill in Prag, Geschenk in Dresden)	602,46
DFN (Homepage – Namensüberwachung)	38,52
Vorstandstreffen in Berlin und Vorbereitung Treffen Prag 2013	358,25
Kontoführungsgebühren	145,41
Wareneinkäufe (*Weberiana*, Bücher Marktoberdorf)	1.583,90
Sonstige Kosten (Retouren Beiträge, Trauer-Spenden)	242,60
Summe	€ 5.132,95

Ermittlung des Kassenbestands

Kassenbestand 1.01.2012	7.326,63
Einnahmen	10.544,84
Ausgaben	5.132,95
Gewinn 2012	5.412,89
Kassenbestand 31.12.2012	€ 12.739,52

gez.	Alfred Haack	Dorothee Köhncke	Helga Ziegler
	Schatzmeister	1. Kassenprüferin	2. Kassenprüferin

Am Freitag, dem 8. Februar 2013, wurden den beiden Rechnungsprüferinnen in Berlin die Abrechnungen für das Jahr 2012 von Herrn Alfred Haack, dem Schatzmeister der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, vorgelegt. Es wurden alle Eingänge und Auszahlungen an Hand

der Rechnungen und Kontoauszüge für das abgelaufene Jahr 2012 überprüft und für richtig befunden.

Wir danken Herrn Haack für seine immer korrekte Arbeit und übersichtliche Darlegung, die die Prüfung sehr erleichtert.

gez. Dorothee Köhncke Helga Ziegler

Mitgliederstand

Seit dem letzten Erscheinen unserer Mitteilungen begrüßen wir als neue Mitglieder Herrn Siegfried Kiefer aus Zell im Wiesental und das Theaterwissenschaftliche Institut in Prag (Institut uměni – Divadelní ústav), vertreten durch Frau PhDr. Alena Jakubcová.

Wir trauern um Sir Colin Davis, seit 1992 Mitglied unserer Gesellschaft, der am 14. April 2013 in London im Alter von 85 Jahren verstorben ist. Er wird uns als leidenschaftlicher Künstler in Erinnerung bleiben, der immer wieder auch Webers Musik in seine Programme aufgenommen hat. Davon zeugen u. a. die Einspielungen des *Freischütz* (Studioproduktion 1990 mit der Staatskapelle Dresden und Live-Mitschnitt von 2012 mit dem London Symphony Orchestra), der Klavier-Konzerte (komplett 1995 mit Gerhard Oppitz, das *Konzertstück* auch 1965 mit Nikita Magaloff) sowie der Klarinettenkonzerte (Nr. 1 und 2 1961 mit Gervase DePeyer, Nr. 2 1992 mit Ernst Ottensamer).

Wir gratulieren

Wir gratulieren allen Mitgliedern, die seit Erscheinen des letzten Heftes einen „runden" Geburtstag feiern konnten, verbunden mit den besten Wünschen für Gesundheit und Wohlergehen:

Herrn Dr. med. Matthias von Hülsen in Wrangels zum 5. April 2013 (70)
Herrn Dr. Manfred Teuscher in Dresden zum 7. April 2013 (70)
Sir Eliot Gardiner in Salisbury/GB zum 20. April 2013 (70)
Herrn Peter Reich in Nürnberg zum 26. Mai 2013 (60)
Frau Gertrud Schenck in Berlin zum 2. Juni 2013 (65)
Frau Prof. Dr. Mariko Teramoto in Tokio/Japan zum 6. Juni 2013 (65)
Frau Barbara von Weber in Zürich zum 24. Juni 2013 (70)
Herrn Werner Krahl in Neugersdorf/Ebersbach zum 28. Juni 2013 (80)
Herrn Prof. Dr. Michael Tusa in Texas/USA zum 9. Juli 2013 (60)
Herrn Manfred Kindel in Höxter zum 27. Juli 2013 (60)
Frau Dr. Ute Schwab in Gettorf zum 2. August 2013 (75)
Frau Ilse Bastian in Stuttgart zum 26. August 2013 (75)

Frau Dr. Helga Lühning in Bonn zum 27. August 2013 (70)
Herrn Detlev Maschler in Stolberg zum 9. Oktober 2013 (70)
Herrn Dr. med. Ernst Sell in Hilden zum 25. Oktober 2013 (70)
Herrn Werner Haack in Hamburg zum 21. November 2013 (70)
Herrn Martin Meyer in Berlin zum 15. Dezember 2013 (75)
Frau Erika Bülow-Osborne in Ipswich Suffolk/GB zum 2. Februar 2014 (75)
Herrn Manfred Rossa in Eschborn zum 13. März 2014 (75)
Herrn Hilary Griffiths in Köln zum 18. März 2014 (65)
Herrn Dr. Jörgen Bastian in Stuttgart zum 27. März 2014 (75)

Mitgliedertreffen in Prag vom 18. bis 21. April 2013

Das diesjährige Treffen führte die Mitglieder der Gesellschaft erstmalig in die prächtige Moldau-Metropole, die einen wichtigen Meilenstein in Webers Biographie markiert. Von 1813 bis 1816 wirkte er hier als Kapellmeister des Ständetheaters. In dieser im Nachhinein als „Joch-Jahre" bezeichneten Periode seines Lebens widmete sich Weber vor allem der Repertoire-Gestaltung und dem Ensembleaufbau des Theaters sowie der Publikumserziehung, wovon seine in der *K. K. priveligirten Prager Zeitung* veröffentlichten „Dramatisch-musikalischen Notizen" beredtes Zeugnis ablegen.

Das 200-jährige Jubiläum seines Amtsantritts war für die Gesellschaft Anlass, Webers einstige Wirkungsstätte zu besuchen und konnte überaus glücklich mit einer weiteren Ehrung verbunden werden, der Feier des 230-jährigen Bestehens des Ständetheaters. Dieses 1781 bis 1783 von Anton Haffenecker für Franz Anton Graf von Nostitz-Rieneck erbaute und mit Lessings *Emilia Galotti* eröffnete Theater erhielt durch den Verkauf an die sogenannten Böhmischen Stände, das Parlament der Landbesitzer, 1798 seinen später gebräuchlichen Namen *Královské Stavovské Divadlo* (‚Königliches Ständetheater').

Dank intensiver und unkomplizierter Vorbereitung seitens der Gastgeber gestaltete sich das Treffen, wie auch in den vergangenen Jahren, wieder als eine gelungene, abwechslungsreiche Mischung aus Theorie und Praxis bzw. Bildung und Unterhaltung. Das Theaterwissenschaftliche Institut initiierte eine zweitägige internationale wissenschaftliche Tagung mit dem Thema: „230 Jahre Ständetheater in Prag. Das schöpferische Potential der Bühne im europäischen Kontext", die, von der Gesellschaft großzügig unterstützt, im ebenfalls in der Altstadt gelegenen Theater in der Celetná durchgeführt wurde. Der Großteil der Vorträge der aus Deutschland, Österreich, Polen und Tschechien stammenden Referenten und Referentinnen (die von zwei

Dolmetscherinnen simultan übersetzt wurden) widmete sich der Aufarbeitung der Geschichte des Theaters bzw. ausgewählten vor Ort tätigen Künstlern und Künstlerinnen, wurde jedoch sinntragend von auswärtigen, ähnliche Problematiken berührenden sowie Weber-spezifischen Beiträgen ergänzt.

Die immer im Anschluss an eine Sektion durchgeführten und von renommierten Forschern geleiteten regen und teils auch kontroversen Diskussionen machten das breite Interesse an der Thematik der Tagung deutlich, zeigten aber auch, dass insgesamt ein großer Bedarf an wissenschaftlichem Austausch besteht und Barrieren in der Zusammenarbeit der einzelnen Institutionen (nicht nur über die Grenzen hinweg, sondern auch innerhalb einer Nation) bisher noch nicht restlos beseitigt werden konnten. Gerührt zeigten sich die Teilnehmer der Tagung von der überwältigenden Gastfreundschaft: Für leibliches Wohl wurde mittels üppigem Kuchen- und Sandwich-Buffet ausreichend gesorgt. Wer sich einen inhaltlichen Überblick über diese Veranstaltung machen will, der sei auf den ausführlicheren Tagungsbericht in der Zeitschrift *Die Tonkunst: Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* (Weimar Juli 2013, Nr. 3, S. 389f.) verwiesen.

Ebenso aufschlussreich und in schöner Erinnerung bleibend waren die tagungsexternen Veranstaltungen: Am Freitagabend fand in einer der fünf Abteilungen des Nationalmuseums, dem Tschechischen Museum für Musik, ein Festabend der ganz besonderen Art statt. Im stimmungsvollen Ambiente der ehemaligen, zum Museum ausgebauten Barockkirche der Heiligen Maria Magdalena auf der Prager Kleinseite erwartete die Mitglieder und Teilnehmer der Tagung eine „Büchertaufe", ergänzt durch zwei musikalische Darbietungen von ausgezeichneter Qualität. Unter Anwesenheit von prominenten Gästen aus Politik und Kultur (u. a. dem Botschafter von Österreich in Tschechien und dem Direktor des Nationalmuseums) wurden drei aktuelle Buchpublikationen des „Kabinetts für die Erforschung des tschechischen Theaters" vorgestellt (dt. Titel der beiden tschechischen Publikationen: *Prager Theateralmanach – 230 Jahre Ständetheater*; *Bis zum bitteren Ende. Deutsches Theater in Prag 1845–1945*; daneben als erweiterte deutsche Ausgabe des tschechischen Lexikons von 2007 *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Ein Lexikon*). Das letzte der präsentierten Bücher war erst wenige Stunden zuvor, gerade noch rechtzeitig zur Veranstaltung, sozusagen frisch aus der Druckerpresse in Ungarn, nach Prag gelangt (vgl. dazu auch S. 171ff.).

Trotz nicht unproblematischer Akustik beeindruckten die Interpreten der musikalischen Beiträge, allesamt Studierende an der Musik- und Tanz-

fakultät der Akademie der darstellenden Künste in Prag, die Zuhörerschaft. Hana Tauchmanová brillierte zu Beginn mit Webers *Concertino* op. 26 (hier im Arrangement mit Klavier, begleitet von der Dozentin Irena Černá, die am meisten mit der Halligkeit des Kirchenraums zu kämpfen hatte) und verführte durch ihren klangschönen Klarinettenton. Jozef Kamencay (Klarinette) und die Streicher Matouš Pěruška, Jan Zrostlík, Adam Pechočiak und Kristina Vocetková beschlossen das Festprogramm temperamentvoll mit Webers Klarinettenquintett B-Dur op. 34 in einer spritzigen, durch rasche Tempi glänzenden Interpretation, deren „Beseeltheit" des II. Satzes (*Fantasia*) und Komik des musikalischen Dialoges im *Menuetto*, umrahmt von den beiden markanten Ecksätzen, gleichermaßen überzeugte.

Im Anschluss an die Veranstaltung bestand die Möglichkeit, die Sammlungen des im November 2004 wieder eröffneten Museums zu besuchen, auf dessen 1000 Quadratmetern Ausstellungsfläche Instrumente und wertvolle Musikdokumente aus mehr als fünf Jahrhunderten ansprechend präsentiert werden.

Ein Höhepunkt des Prager Wochenendes war ohne Zweifel der Besuch von Wolfgang Amadeus Mozarts *Così fan tutte* am Samstagabend im Ständetheater. In der historischen Spielstätte, welche heute überwiegend für Ballett- und Schauspielaufführungen des Prager Nationaltheaters *(Národní divadlo)*, dem sie 1920 angegliedert wurde, genutzt wird, werden im Gedenken an die hier einst stattgefundenen Ur- und Erstaufführungen regelmäßig Opern Mozarts gespielt. Die spezielle, etwas trockene Akustik des sehr hohen Theaterraumes (fünf Ränge) wurde von den Protagonisten und dem Orchester des Nationaltheaters solide gemeistert. Dirigent Jan Chalupecký leitete das Ensemble behände durch alle Klippen der Partitur und wartete mit einer überzeugenden temporeichen Interpretation auf, souverän den dem Stück innewohnenden Qualitäten vertrauend. Auch die Ausstattung der Inszenierung (Regie: Martin Čičvák) konzentrierte sich auf die Inhalte des Werkes und erregte weniger durch große Effekte, mehr durch kleine, feine Nuancen Aufmerksamkeit. Die eher schlichte Bühnenausstattung von Tom Ciller (eine leicht nach vorn geneigte Scheibe, durch deren Mitte sich während des Stückes mehrfach ein Pavillon mit knallrotem Samtvorhang erhob) bildete vorrangig den Aktionsraum der Sänger und Sängerinnen, die sich sicher darauf bewegten, innerhalb ihrer vorgegebenen Handlungen aber auch Ruhe für die anspruchsvollen Arien bewahrten. Marija Havrans Kostümierung kam dezent, aber farbenfroh und einfallsreich daher und schuf wunderschöne, dem Geschehen auf der Bühne adäquate Assoziationen beim Zuschauer.

Die Sängerleistungen von Marie Fajtová als Fiordiligi, Michaela Kapustová als Dorabella, Martin Šrejma als Ferrando, Adam Plachetka als Guglielmo, Kateřina Kněžíková als Despina und Martin Gurbaľ als Don Alfonso waren stimmlich und schauspielerisch allesamt sehr gut bis herausragend (bis auf den leider an diesem Abend indisponierten Ferrando, der manchmal in der Höhe etwas angestrengt klang, und Don Alfonso, der der Autorin für die Rolle zu jung erschien und zu wenig den Eindruck eines „Spiritus rector" vermittelte).

Beherzt nach der Devise „Morgenstund' hat Gold im Mund" wurde die Mitgliederversammlung der Gesellschaft am Sonntagmorgen in den Gebäuden des Instituts abgehalten. Den Abschluss des Mitgliedertreffens bildete dann eine Führung durch das Ständetheater, geleitet von einer jungen charmanten Prager Gesangs- und Englischlehrerin, die den Mitgliedern selbstbewusst einen informativen Einblick in die Räumlichkeiten des zauberhaften Theaters gewährte. Der Zuschauerraum, ehemals für 1000 Besucher ausgelegt, fasst seit der umfangreichen Sanierung des Hauses in den Jahren 1982 bis 1990 zwar nur noch 664 Sitzplätze, behielt aber sein historisches Aussehen, einzig die ursprüngliche rote Farbgebung wurde zugunsten einer dezenteren, aber sehr stimmungsvollen blau-grauen Tönung aufgegeben. Im sogenannten Mozart-Saal waren ein Modell des Theaters sowie die Büsten von Mozart und dem tschechischen Dramatiker Josef Kajetán Tyl, nach dem das Haus zwischen 1948 und 1990 *Tylovo divadlo* benannt war, zu besichtigen. Aus dessen Theaterstück *Fidlovačka* (*Das Schusterfest*) stammt das Lied *Kde domov můj* (*Wo ist meine Heimat?*, Melodie von František Škroup), die heutige tschechische Nationalhymne, die die Führerin zum Erstaunen aller Teilnehmer (zweifellos die Krönung der fakten- und anekdotenreichen Besichtigung) eindrucksvoll intonierte. Weitere Stationen der Führung bildeten die relativ kleine Unterbühne, der bei der Renovierung neu angelegte Garderoben-Trakt und die Bühne selbst, auf der bereits emsige Vorbereitungen für die nächste Vorstellung liefen. Ein unterirdischer Gang verbindet das Theater-Gebäude mit dem nahe gelegenen Kolowrat-Palais, in dessen mittelalterlichen Gewölben sich die Theaterkantine befindet und das dem Theater bislang als Verwaltungsgebäude dient.

Um das Treffen der Weber-Gesellschaft zusammenfassend und abschließend auf einen Nenner zu bringen, scheinen die Worte des Botschafters von Österreich aus seiner Ansprache zum Festabend durchaus angemessen: „Das wichtigste im Leben ist der menschliche Kontakt, das zweitwichtigste ist das Buch, das drittwichtigste ist das Theater." (Über die vorgenommene Rangfolge ließe sich vielleicht noch streiten ...?!) Solveig Schreiter

Die 10. *Weber-Musiktage* 2013 in Carlsruhe / Pokój

Beim ersten Konzert des Weberfestivals im Juni 2004 in der evangelischen Sophienkirche hatte sich nur eine kleine Schar von etwa 40 Musikfreunden, meist aus Deutschland angereiste ehemalige Carlsruher, versammelt. Der Partner der Veranstaltung war schon damals der Heimatkreis Carlsruhe unter der Führung des Vorsitzenden Detlev Maschler und des Ehrenvorsitzenden Ferdinand Herzog von Württemberg. Der damalige Bürgermeister und die Mehrheit des Gemeinderates lehnten die Veranstaltung ab. Im Jahr 2005 übernahmen Barbara Zając und Joanna Ptaszek die Organisation der Festtage. Nach der Kommunalwahl 2006 wurden die beiden Bürgermeisterinnen. Danach ging es Jahr für Jahr bergauf mit dem Festival.

So erklärt sich der Kontrast zum Jubiläumsjahr 2013. Die Sophienkirche war am 30. Mai mit ca. 350 Besuchern gefüllt. Ryszard Galla, Abgeordneter der deutschen Minderheit im Seim, dem Parlament Polens, Barbara Kamińska, die Vizemarschallin aus Oppeln, Hubert Kolodziej, Abgeordneter der deutschen Minderheit im Oppelner Parlament, der Landrat aus Namslau Andrzej Spor und viele Bürgermeister aus benachbarten Orten besuchten die Veranstaltung. Natürlich war auch Joanna Rostropowicz, die Herausgeberin der deutsch-polnischen Eichendorff-Hefte anwesend. Sie hatte gemeinsam mit Gustav Adolf Panitz, dem großen oberschlesischen Künstler, die Aufstellung der Weberbüste initiiert, die im Jahr 2010 enthüllt werden konnte. Das war auch das Vorbild für die von Dr. Schallhorn und der Deutschen Gesellschaft für Geographie geförderte Richthofenbüste, die im Jahr 2012 ihren Platz vor der Sophienkirche fand. Der Vollender der Konzeptionen seines Vaters Gustav Adolf Panitz für die Büsten von Weber und Richthofen, der Sohn Jakub, war ebenfalls Besucher des Festivals.

Nach Einführung mit einem Gebet durch Marian Niemiec, den Probst der hiesigen evangelische Kirchengemeinde, eröffnete der Ehrenpräsident der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft und Urururenkel von Carl Maria von Weber, Christian Freiherr von Weber, die Musiktage. In einer kurzen Ansprache, verbunden mit einem Dank an Jacek Woleński für die Organisation von zehn Musiktagen und damit 30 hervorragenden Konzerten seit 2004, warb der Autor dieses Berichts um Spenden für die Restaurierung der Kirchenorgel. Sein persönlicher Dank ging an die Bürgermeisterin Barbara Zając für die zehnjährige Zusammenarbeit und Freundschaft. Danach begrüßte die Bürgermeisterin die Ehrengäste und eröffnete

das Festival, das in diesem Jahr neben Weber den beiden großen Jubilaren Richard Wagner und Giuseppe Verdi gewidmet war.

Das *Lasoń-Ensemble*, Geschwister der in Polen berühmten Familie Lasoń, spielte Verdis Streichquartett und Webers Klavierquartett, dessen langsamer Satz 1806 beim Aufenthalt des Komponisten in Carlsruhe entstanden war. Anschließend sang die Sopranistin Ewa Biegas, am Klavier begleitet von ihrem Mann Grzegorz Biegas, eine Folge von Liedern Webers sowie Desdemonas „Lied von der Weide" aus Verdis *Othello*. Als Höhepunkt erklang von der Altarkanzel der Rokokokirche die Arie der Elisabeth aus dem *Tannhäuser* von Richard Wagner, der Weber zu seinen prägenden Vorbildern zählte.

Nach der Pause bestritten der Hornist Manfred Dippman aus Cottbus und Reinhard Seeliger aus Görlitz an der Orgel den zweiten Teil der Veranstaltung. Sie spielten Werke von Vivaldi, Händel, Bach und Mendelssohn Bartholdy. Seeliger gelang es, der maroden Orgel noch wunderbare Töne zu entlocken, um den Hornisten zu begleiten. 2014 plant der deutsche gemeinnützige Verein VEESO (Verein zur Erforschung und Erhaltung schlesischer Orgeln), das Instrument zu restaurieren. Unter den Besuchern dieses Konzerts durften wir Dr. Hans-Peter Laqueur und Andreas Laqueur begrüßen, die Nachfahren des einstigen Rabbiners von Städtel/Miejsce, wo noch der größte jüdische Landfriedhof existiert. Eine besondere Begegnung, denn zum ersten Mal seit dem Nazi-Regime waren in der evangelischen Rokokokirche wieder Protestanten, Katholiken und jüdische Mitbürger versammelt, gleichsam als Erinnerung an die große jüdische Gemeinde in Carlsruhe und die Toleranz der Religionen vor der nationalsozialistischen Diktatur. Gleichzeitig wurde an Siegfried Translateur erinnert, der 1885 wenige Meter entfernt, im jüdischen Kantorhaus, geboren wurde. Er ist der Schöpfer des wohl meistgespielten Werks eines schlesischen Komponisten, des Walzers *Wiener Praterleben* (seit 1923 bekannter als *Sportpalastwalzer*).

Im abendlichen Konzert am Freitag, dem 31. Mai, in der katholischen Pfarrkirche hatten traditionell die Schüler der staatlichen Musikschule Namslau/Namysłów ihren Auftritt, darunter die jugendliche Natalia Zagaja aus Pokój mit ihrer Gitarre, bejubelt von ihren Fans aus dem Heimatort. Danach gestaltete der Kammerchor *Santarello* unter Leitung der Dirigentin Iwona Bańska abwechselnd mit dem *Schlesischen Posaunenquartett* das Programm, das sich aus Kompositionen von Verdi, Bach, Haydn, Wagner und Mendelssohn Bartholdy zusammensetzte. Mendelssohn war schon zu seinen Lebzeiten einer der Lieblingskomponisten am Hof der herzoglichen Familie in Carlsruhe unter Eugen, dem russischen General, der kurzzeitig

Carl Maria von Weber zum Lehrer hatte und später selbst Opern komponierte. Ein Höhepunkt des Konzerts war Webers „Gebet" aus dem *Freischütz*, das in Arrangements zuerst vom Posaunenquartett gespielt und dann vom Chor gesungen wurde. Ein hinreißendes Finale bildete der von *Santarello* dargebotene Gefangenenchor aus Verdis Oper *Nabucco*.

Den dritten Abend am Samstag, dem 1. Juni, in der katholischen Pfarrkirche gestaltete zum ersten Mal die Philharmonie aus Oppeln/Opole. Es war ein Geschenk der Stadt Opole an die Gemeinde Pokój. Unter Leitung des Dirigenten Bartosz Zuraskowski erklangen zunächst Webers Variationen über ein Thema aus seiner Oper *Silvana* für Klarinette, arrangiert mit Streichorchester. Den Solopart übernahm die überragende und bekannte Klarinettistin Barbara Borowicz aus Krakau, exzellent unterstützt von dem zwanzigköpfigen Orchester. Danach wurde Edvard Griegs fünfsätzige Suite von 1884 *Aus Holbergs Zeit* gespielt. Den Schlusspunkt des Abends bildete eine Serenade von Mieczysław Karlowicz (1876–1909). Karlowicz war ein Wanderer in Europa; er verbrachte seine Kindheit auf dem Gut seiner Familie in Litauen, die 1882 nach Heidelberg, dann über Prag nach Dresden umzog, um sich schließlich in Warschau niederzulassen. Ab 1905 studierte er in Berlin, wo er seine ersten Werke schrieb. 1906 ließ er sich in Zakopane nieder, wo er als leidenschaftlicher Bergsteiger und Skifahrer 1909 bei einem Lawinenunglück ums Leben kam. Sein Werk gehört in Polen zum festen Bestandteil der nationalen Musiktradition.

Die Bürgermeisterin Barbara Zając lud am Ende der Veranstaltung zum nächsten Musikfestival 2014 ein: Wie immer zum Eröffnungskonzert am Fronleichnamstag, dem 19. Juni, und zwei weiteren Konzerten am 20. und 21. Juni.

Den Besucher erwarteten im Jahr 2013 einige Überraschungen: Die Renovierung der Fassade der evangelischen Sophienkirche ist abgeschlossen. Die historisch bedeutende Kirche, von Friedrich dem Großen nach Errichtung vieler Bethäuser als erste schlesische Kirche genehmigt, erstrahlt in nie gesehenem Glanz mit einem neuen tiefroten Dach und einer ocker-gelben Fassade. Der vordere Teil der Barockanlage, der französische Garten, ist, von Unterholz befreit, wieder ein Park. Der Platz um die Sophienkirche ist mit Pflastersteinen neu gestaltet, der öde Schlossplatz mit Blumenbeeten belebt. Zusätzlich wiesen zwei mehrere Quadratmeter große Plakate mit einem Weberbild und einem polnischen Text schon Wochen vor den Konzerten auf das Festival hin. Alfred Haack, Vorstandsmitglied der Webergesellschaft, und seine Frau Käthe hatten die Banner in Pokój anfertigen und aufstellen lassen.

Die 1948 vom deutschen Pfarrer Helmut Rupprich für die Rettung aus den Kriegsgräueln 1945 errichtete Mariengrotte hinter der katholischen Kirche wurde mit Hilfe des Heimatkreises Carlsruhe renoviert. Viele heutige Einwohner von Pokój, für deren Gebet die Grotte bestimmt ist, nahmen an der Einweihung am 1. Juni teil. Der seit 2010 amtierende Pfarrer Krzysztof Rusinek ist ein Gewinn für die katholische Kirchengemeinde des Ortes. Er stellt auch die deutsche Geschichte seiner Gemeinde dar und hat darüber ein Buch geschrieben. Er leitete die Einweihung der Grotte mit einem Gottesdienst ein.

Der Sejmik/Landtag in Oppeln und der Powiat/Kreistag in Namslau haben inzwischen Carlsruhe/Pokój als wichtiges Förderungsobjekt anerkannt, mit dem Ziel, dort den einzigen oberschlesischen Kurort zu schaffen. Dafür sind Gelder in Millionenhöhe vorgesehen. Alle hoffen, dass diese Pläne Wirklichkeit werden. Die Leiterin des Denkmalschutzamtes Iwona Solicz spielt dabei eine wichtige Rolle. Sie hat die Erhaltung des historischen Mathildentempels im ehemaligen englischen Park gegenüber der zuständigen Forstbehörde angeordnet und durchgesetzt: Die Wiederherstellung der im Jahr 2004 zerstörten Fenster und das Abholzen der Bäume, die über das Dach gewachsen waren. Ihre Anweisung war: Den Zustand vor 1945 wieder herzustellen; ein unerwarteter Erfolg zur Rettung des Kulturerbes von Carlsruhe.

Im zurückliegenden Jahr gelang es übrigens auch, eine Stätte zu lokalisieren, die Weber während seines Carlsruhe-Aufenthalts oft und gerne besuchte: die Schweizerei, oft Meierei genannt, im hinteren Teil der Parkanlage. Ein solcher Bau mit angrenzendem Kuhstall war in vielen Parks dieser Zeit als Ausflugsziel vorhanden; dort wurde in rustikalem Ambiente Milch gereicht. Ehemalige Carlsruher, die das Gebäude bis 1945 als „Märchenhaus“ erlebten, fanden nun die Reste des Gebäudes und des benachbarten Milchkellers im Park, der im Besitz des Forstamtes leider zum Urwald verkommen ist.

Die Zusammenarbeit zwischen der Bürgermeisterin Barbara Zając und allen Institutionen der Gemeinde sowie dem Heimatkreis Carlsruhe ist vorzüglich. Jedes Jahr wird der Besuch der ehemaligen Herzogsresidenz interessanter und erlebnisreicher. Alle hoffen, dass die positive Entwicklung für die Erhaltung des deutschen Kulturerbes von Carlsruhe zum Wohle der Gemeinde Pokój auch in Zukunft weitere Fortschritte macht.

Manfred Rossa

Kein Wagner ohne Weber – Die 18. Eutiner *Weber-Tage* 2013 und weitere Planungen

Die 18. Eutiner *Weber-Tage* gingen am 16. November 2013, also etwa zu Webers Geburtstag, – nun fast schon traditionell – mit einem Konzert der Kreismusikschule Ostholstein in der Residenz Wilhelmshöhe zu Ende. Es waren zwölf sehr verschiedenartige, sehr attraktive Veranstaltungen, nicht nur unter dem einen Motto *Aufforderung zum Tanz*. Konzerte, die sich dem *Lied* der Weberzeit widmeten, kamen hinzu. Schließlich gab es – dem Jahre 2013 geschuldet – das Thema *Wagner und Weber* oder umgekehrt.

Martin Karl-Wagner hat die Veranstaltungen der *Weber-Tage* wieder, wie in den letzten Jahren schon, erfolgreich koordiniert und neue Gedanken zu einzelnen Ereignissen realisiert. Das Betrachten der *Aufforderung zum Tanz* – der Komposition Webers, die er seiner Frau gewidmet hatte und die später mehrfach für Orchester bearbeitet wurde – führte in diesem Jahr, nach dem erläuternden Konzert zur *Damenwahl* der damaligen Zeit im Jagdschlösschen am Ukleisee (28. Juli) und dem Konzert der Eutiner Festspiele mit ihren aus den USA angereisten Musikern zum selben Tanz-Thema in der Orangerie (1. August), direkt in das Schloss zu einem stilvollen historischen Ball der Weberzeit (28. September). Wie man hört, soll sich dieses Ereignis auch wiederholen lassen. Man sprach viel vom Tanz im Rittersaal mit Wagners *Salonquartett* als Tanzkapelle.

Auch der Kulturspaziergang um den Ukleisee am 25. August mit Musik und Lesungen zu Weber war etwas lange nicht Gehabtes. Und die Beschäftigung mit Bearbeitungen von Opern-Stücken für Bläserbesetzungen – eine im 19. Jahrhundert durchaus gängige Tatsache, vor allem auch zu Tänzen – ergänzte das Thema Tanz noch einmal (6. Oktober).

Dem anderen Motto folgend sang man Lieder, vor allem die besonderen Kompositionen Webers für *Gitarre und Gesang*, die von den Interpretinnen Andrea Chudak (Sopran) und Lidiya Naumova (Gitarre) in der Orangerie überzeugend präsentiert werden konnten (23. Juni). Beide Interpretinnen hatten gerade eine entsprechende CD herausgebracht (vgl. *Weberiana* 23, S. 155). Bestimmte beliebte Themen, wie die *schöne Minka* etwa, wurden im 19. Jahrhundert nicht nur von Weber in neue Kompositionen eingebracht; sie konnten vergleichend erlebt werden (11. August).

Ein Konzert der Musikhochschule in Lübeck mit *Liedern der deutschen Romantik* für Gesang und Klavier (21. Juli, allerdings ganz ohne Weber) wies wohl dann schon auf den am 30. Oktober zu erwartenden Beitrag der

Eutiner Landesbibliothek mit einem Vortrag des Dresdener Musikwissenschaftlers Prof. Hans John *Kein Wagner ohne Weber* hin, welches im Wagnerjahr ein durchaus sinnvolles Thema auch für Eutin war und neue Erkenntnisse mitteilte. Eingeleitet waren ja die Weber-Tage schon durch Wagners Salonquartett mit einem *Walzer in Villa Wahnfried*, der Webers Rolle in Wagners Leben zum Thema hatte (9. Juni). Zudem hat Wagner für Weber eine *Trauermusik* geschrieben, nachdem dessen Leichnam aus London nach Dresden gebracht worden war; sie erklang sowohl zur Eröffnung als auch zum Beschluss der *Weber-Tage* durch die Kreismusikschule. Also viel Wagner zu den *Weber-Tagen*, und eigentlich finden die *Weber-Tage* ja nie ohne Wagner [Martin Karl] statt, dem einmal mehr herzlicher Dank für seine Arbeit gesagt werden muss.

Das Ostholstein-Museum hatte sich unter dem Titel *Regenschauer, Schneegestöber, Donner und Orkan* für Kinder eine Demonstration von Theatereffekten für die Opern im 19. Jahrhundert einfallen lassen (14. November). Dank auch dafür an das mit dem Umbau des Museums beschäftigte Team.

Die 19. *Weber-Tage* – eröffnet werden sie am 8. Juni 2014 im Jagdschlösschen am Ukleisee – werden sich anlässlich des Jubiläumsgeburtstags von Webers Mutter Genovefa (1764–1798) einmal mehr mit dem Musizieren von Frauen in der damaligen Zeit beschäftigen. Durch den Kulturbund dazu eingeladen wurden u. a. die aus Genovefas Geburtsort Marktoberdorf kommenden, schon mehrfach in Eutin aufgetretenen Musiker um Harald Rüschenbaum mit ihrer Fassung des *Freischütz* im Jazz-Gewand. Der Vortrag zu Genovefa von Weber, geb. Brenner, von Dr. Andrea Zinnecker, ebenfalls aus Marktoberdorf, wird in der Eutiner Landesbibliothek zu erleben sein. Das genaue Programm wird Anfang Mai in einer Pressekonferenz vorgestellt werden.

Die Organisatoren der *Weber-Tage* befassen sich aber auch schon mit Programmen für 2016. Eutin wird dann die Landesgartenschau ausrichten und erwartet viele Gäste, denen man auch mit weniger bekannter Musik Webers Interessantes bieten sollte.

Im Juni 2013 fand in der Eutiner Landesbibliothek eine Pressekonferenz zur Restaurierung des Autographs der Kantate *Kampf und Sieg* statt, das zu den besonders wertvollen Beständen dieses Hauses gehört und eine der schönsten Partituren Webers ist. Durch witterungsbedingte Umstände in den letzten Jahrzehnten restaurierungsbedürftig geworden, war das Manuskript, finanziert durch engagierte Eutiner Bürger (Inner Wheel Club) und die Freunde der Landesbibliothek e. V., wieder in eine gute Verfassung

gebracht worden. Der Eutiner Landesbibliothek und dem Leiter des Hauses Dr. Frank Baudach sei für dieses Engagement gedankt. Man kann also die Noten wieder gut lesen, aber, anders als bei Romanen, Briefen, Reisebeschreibungen oder Malerskizzenbüchern etc., erstrebt ja die Musik nun vor allem, auch gehört zu werden. Und da böten sich die kommenden Jahre sehr gut an, denn die Kantate wurde zur Feier des Sieges bei Belle Alliance und Waterloo – 1815 über Napoleon – von Weber geschrieben und im Dezember 1815 in Prag uraufgeführt. Im folgenden Jahr hat Weber zahlreiche Abschriften davon anfertigen lassen und vornehmlich an die europäischen Herrscherhäuser gesandt. In Berlin erlebte diese Kantate eine große Anerkennung durch den preußischen König. Dass das Autograph der Kantate sich heute in Eutin befindet, ist dem Enkel des Komponisten, Carl von Weber, zu danken, der es der Stadt zur Würdigung der Weber-Festlichkeiten des Jahres 1890 übergab, während derer das Weber-Denkmal von Paul Peterich enthüllt wurde. Die Kantate erklang in den folgenden Jahren mehrfach. Weber hielt sie zum Zeitpunkt der Komposition für eines seiner wichtigsten Werke; sie ist keinesfalls eine Gelegenheitsmusik, sondern eine großbesetzte Komposition mit Solisten, Chor und großem Orchester. Eine sorgfältige Aufführung – fast genau 200 Jahre nach der Uraufführung – wäre eine würdige Verpflichtung Eutins und könnte vielleicht auch, zumal seit langer Zeit keine Gesamteinspielung mehr im Handel ist, in Form einer CD eine klingende Dokumentation des Eutiner Autographs liefern, quasi als ein weiteres Eutiner „Weber-Denkmal".

Ute Schwab

„Die Weber'schen Nachfahren laden ein. Carl Maria von Weber in Frankfurt", Konzert und Lesung am 9. Oktober 2013 in Frankfurt am Main

Marina Grützmacher, geborene Freiin von Weber, Ururur-Enkelin von Carl Maria von Weber, hat seit 2006 eine inzwischen führende Frankfurter Galerie aufgebaut. Sie lud am Mittwoch, dem 9. Oktober 2013, zu einem Konzert mit Liedern ihres Vorfahren ein, gesungen – „wie sie der Komponist selber sang" – von dem Tenor Christoph Hierdeis, der sich wie Weber zu seiner Zeit auf der Gitarre begleitete. Hierdeis gastierte u. a. an der Bayerischen Staatsoper, in New York, in Tokio und Singapur und lehrte an den musikpädagogischen Lehrstühlen der Universitäten Augsburg und Regensburg.

Der zweite Schwerpunkt der Veranstaltung war die Lesung von Christoph Schwandt, Autor und Dramaturg, unter anderem Chefdramaturg der Oper Köln (bis 2009) und Mitglied der Internationalen Weber-Gesellschaft. Es war

eine Veranstaltung in der Reihe der renommierten Frankfurter Museums-Gesellschaft „Türen öffnen mit Musik“, die in der FAZ mit einem ausführlichen Artikel angekündigt wurde. Freiherr Christian von Weber eröffnete die Veranstaltung und betonte, dass Weber in Frankfurt glückliche Tage verbracht habe. Christoph Schwandt erläuterte die besonderen Beziehungen Webers zu Frankfurt. Dort fand am 16. September 1810 die Uraufführung von dessen Oper *Silvana* statt, quasi eine „Weiterentwicklung“ seiner Oper *Das Waldmädchen*, die er 1800 im sächsischen Freiberg als 14-jähriger komponiert hatte und die dort auch aufgeführt worden war. Die Titelrolle des stummen kleinen Waldwesens spielte in Frankfurt die junge Soubrette Caroline Brandt, die später seine Frau wurde.

Christoph Schwandt arbeitet an einer Weber-Biografie, die 2014 beim Verlag Schott in Mainz herauskommen wird, wo auch die Weber-Gesamtausgabe erscheint. Er antwortete auf die Frage, warum er sich dieser Aufgabe gestellt hat: „Vor allem die Berliner und Detmolder Weber-Forscher haben in den letzten drei Jahrzehnten so vieles herausgefunden, das noch überhaupt keinen Eingang in die Weber-Biografik gefunden hat. Der knappe MGG-Artikel ist das einzig verlässliche, was es derzeit gibt; alle anderen Bücher orientieren sich an Max Maria von Webers ebenso wertvoller wie hochproblematischer Darstellung des Lebens seines Vaters. Und in Zeiten digitaler Präsenz seines Texts im Internet muss endlich eine ausführliche und faktensichere Alternative her.“

Aber auch in anderer Hinsicht wird sich seine Arbeit grundlegend von den bisher bekannten Biografien unterscheiden. Schwandt „will Weber in seiner eigenen Zeit darstellen und nicht durch die immer noch dominierende Perspektive des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Es war fatal, dass Jähns’ Werkverzeichnis im Jahr der Reichsgründung ‚allen Deutschen gewidmet‘ erschien, man machte ihn zum Nationalkomponisten eines Staats, den er sich wahrscheinlich gar nicht hätte vorstellen mögen. Dass er Körners *Leyer und Schwerdt*-Gedichte vertonte, ist eine biografisch nicht signifikante Episode seines Lebens. Er war da kein Trendsetter, sondern einer der letzten von vielen, die diese Akzidenz-Poesie damals zu ‚politischer Stimmungsmusik‘ machten – zwar der beste und später populärste, aber deswegen noch lange kein ‚patriotischer‘ Komponist. Überhaupt: Was war ‚des Sängers Vaterland‘, das Weber selbst für sich erlebte? – Das Fürstbistum Lübeck wegen Eutin, Österreich und Baden wegen des Geburtsorts seines Vaters? Am Lebensende sicherlich Sachsen, ein immer noch ziemlich spätbarockes Königreich und bestimmt nicht das emporkommende Preußen! Ich schreibe sehr viel

über deutsche Geschichte – und über europäische, denn kurz vor seinem Tod begegnete Weber in London der kleinen (späteren Queen) Victoria und ihrer Mutter, die er schon von seinem Besuch im idyllischen Odenwaldstädtchen Amorbach während seiner Mannheim-Darmstädter Zeit kannte." Der Name Hans Pfitzner wird bei Schwandt gar nicht erwähnt werden und auch Richard Wagner wird in „seinem Buch nur da vorkommen, wo er biografisch hingehört: als kleiner Bruder von Clara W., die in Dresden unter Webers Leitung Rossinis (!) *Cenerentola* in italienischer Sprache (!!) sang. Denn der legendäre Streit Morlacchi/Weber entpuppt sich bei näherem Hinsehen doch nur als eitle Eifersucht zwischen zwei begabten Musikern. Allein schon weil sie einander als Urlaubsvertretung dringend brauchten, arrangierten sie sich nämlich ganz gut."

Christoph Schwandt hat Teile seines Manuskripts bereits einem breiten Publikum am 24. Oktober 2012 bei den 17. Eutiner *Weber-Tagen* vorgestellt. In den *Weberiana* 2013 (Nr. 23, S. 171) ist dies als eine besonders herausragende Veranstaltung dargestellt worden. Eine ähnliche Veranstaltung hatte Christoph Schwandt unter dem Motto „Weber war hier, der *Freischütz*-Komponist und seine Besuche in Aschaffenburg" am 7. März 2013 im Lesesaal der Hofbibliothek Aschaffenburg organisiert.

Es war ein lehrreicher, anregender Abend, eingebettet in eine Ausstellung mit großformatigen Bildern der bedeutenden Künstlerin Uschi Lüdemann, eine Symbiose von Musik, Literatur und Malerei.

Manfred Rossa

Zur Erwerbung einer Weber-Zeichnung von John Cawse durch die Weber-Gesellschaft

Der Katalog zur Sotheby's-Novemberauktion 2013 enthielt eine ganz besondere Überraschung: Dort wurde eine Darstellung Carl Maria von Webers auf dem Totenbett, gezeichnet von John Cawse, angeboten[1], über deren Verbleib seit einem halben Jahrhundert keinerlei Informationen vorlagen. Das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in Privatbesitz, blieb sie weitgehend unbekannt. Aus dem Nachlass von William Henry Kearns (1794–1846) gelangte sie an dessen Sohn William James Kearns, nach dessen Tod 1903 an William James Kearns' Töchter, die das Blatt bei Sotheby, Wilkinson und Hodge verstei-

[1] Vgl. *Music, continental and Russian books and manuscripts*, Sotheby's, London, Auktion 27. November 2013, S. 143, Nr. 272.

gern ließen[2]. 1953 war sie von Georg Kinsky als Bestandteil der Sammlung Koch beschrieben worden[3], 1963 kam sie nochmals bei Sotheby's „unter den Hammer"[4], danach fehlte bis zum Herbst 2013 jede Spur.

Authentische Weber-Porträts sind relativ rar und über die Lebenszeit des Komponisten recht ungleich verteilt[5]. Für kaum mehr als zehn Bildnisse ist gesichert bzw. sehr wahrscheinlich, dass der Komponist tatsächlich Modell

[2] Nach freundlicher Auskunft von Michael St John-McAlister, Kurator der Handschriftenabteilung der British Library, ist die Zeichnung in den Sotheby's-Verkaufskatalogen zwischen 1903 und 1906 nicht nachweisbar.

[3] Vgl. Georg Kinsky, *Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, Stuttgart 1953, S. 156, Nr. 137.

[4] Vgl. *Catalogue of valuable printed books, autograph letters, literary and musical manuscripts*, Sotheby & Co., London, Auktion 11. Juni 1963, S. 115, Nr. 169. Möglicherweise wurde die Zeichnung dort von André Meyer (1884–1974) erworben, der im Katalog von 2013 (wie Anm. 1) als Vorbesitzer angegeben ist.

[5] Zur Weber-Ikonographie vgl. u. a. Franz Rapp, *Ein unbekanntes Bildnis Carl Maria von Webers*, Stuttgart 1937, Karl Laux, *Carl Maria von Weber*, Leipzig, 1. und 2. Auflage 1978, 3. Aufl. 1989, Renate Paczkowski, *Carl Maria von Weber in zeitgenössischen Bildnissen*, in: *Carl Maria von Weber. Werk und Wirkung im 19. Jahrhundert. Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek* [Katalog], Kiel 1986, S. 72–83, Martin Wehnert, *Das Persönlichkeitsbild des Musikers als ikonographisches Problem – andeutungsweise dargestellt am Beispiel Carl Maria von Weber*, in: *Musikalische Ikonographie* (*Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 12), Laaber 1994, S. 297–308, Frank Ziegler, *Wie authentisch ist unser Bild von Weber? Bemerkungen zur Weber-Ikonographie*, in: *Carl Maria von Weber, ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 30–48.

saß oder Vorlagen zur Verfügung stellte[6], bei etwa zehn weiteren ist wahrscheinlich, dass der jeweilige Künstler Weber anderweitig beobachten und einen direkten Eindruck von dessen Persönlichkeit einfangen konnte. Neben vier recht bekannten Druckgraphiken (dem Punktierstich von Johann Neidl nach Joseph Lange von 1804, der Aquatinta von Friedrich Jügel von 1816[7], dem Stich von Carl August Schwerdgeburth nach Carl Christian Vogel von 1823 sowie den Darstellungen von Weber als Dirigent 1826 in London von Charles Joseph Hullmandel nach John Hayter) sowie drei plastischen Arbeiten (der Büste von Gottlob Ernst Matthäi von 1824, der Medaille von Carl Reinhard Krüger von 1825[8] und der Totenmaske von 1826[9]), die jeweils in mehreren Exemplaren (teils auch in größeren Auflagen bzw. durch mehrfache Abgüsse/Prägungen) verbreitet sind, waren bislang als Unikate bekannt:

– eine Porträt-Silhouette von unbekannter Hand aus dem Jahr 1809 (Staatsbibliothek zu Berlin),
– eine Miniatur, angeblich von Johann Leonhard Knauscher von 1809 (Stadtmuseum Dresden, Weber-Museum Hosterwitz),
– eine Karikatur in Form einer kolorierten Federzeichnung von unbekannter Hand, vermutlich vor 1810 (Staatsbibliothek zu Berlin)[10],
– eine Bleistift-Zeichnung von Adam Grünbaum von 1817 (Privatbesitz)[11],
– eine Zeichnung von Christian Horneman von 1820 (Verbleib unbekannt, als Foto überliefert)[12],

6 Das betrifft die Arbeiten von Neidl/Lange (1804), Jügel (1816), Grünbaum (1817), Bardua (1821), Hensel (1822), Vogel/Schwerdgeburth (1823), Matthäi (1824), Krüger (1825), Schimon (1825), Cawse (Gemälde 1826); genauere Angaben dazu im Haupttext. Außer Frage steht die Authentizität zudem bei der Totenmaske.

7 Vgl. dazu auch Eveline Bartlitz, *Eine vergessene Freundschaft – Miniatur zum Weber-Jubiläum 1986*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 29 (1987), H. 1, S. 69–73.

8 Vgl. Gunter Quarg, *Carl Reinhard Krügers Medaille auf Carl Maria von Weber,* in: *Numismatisches Nachrichten Blatt*, Jg. 43, Nr. 5 (Mai 1994), S. 121–124 sowie die Notizen in *Weberiana* 2 (1993), S. 9 und 30, 3 (1994), S. 69 sowie 4 (1995), S. 89f.

9 Vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Webers Totenmaske und ihr Einfluss auf die Weber-Ikonographie*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde. Eutin*, Jg. 45 (2011), S. 137–155.

10 Vgl. Dagmar Beck, *„Unter alten Raritäten". Ein unbekanntes Weber-Bild*, in: *Weberiana* 3 (1994), S. 49–51.

11 Vgl. Ulrike von Hase-Schmundt, *„Grünb. zeichnete mich". Ein bisher unbekanntes Porträt von Carl Maria von Weber*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 147, H. 11 (November 1986), S. 9–12.

12 Vgl. Frank Ziegler, *„... in schmucklosester Wahrheit vorgetragen". Christian Hornemans Weber-Porträt von 1820*, in: *Weberiana* 6 (1997), S. 58–63.

– eine Zeichnung, vermutlich von Detlev Conrad Blunck von 1820 (Verbleib unbekannt, als Foto überliefert),
– ein Gemälde von Caroline Bardua von 1821 (Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie)[13],
– eine Zeichnung von Wilhelm Hensel von 1822 (Verbleib unbekannt, als Foto überliefert),
– eine Zeichnung von Carl Christian Vogel (später von Vogelstein) von 1823 (Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum) = Vorlage für den Schwerdgeburth-Stich,
– ein Aquarell mit einer Karikatur Webers als Mitglied der Wiener Ludlamshöhle von Eugen von Stubenrauch von 1824 (Privatbesitz)[14],
– ein Gemälde von Ferdinand Schimon von 1825 (Originalfassung verschollen, Replik von Schimon selbst im Stadtmuseum Dresden, Weber-Museum Hosterwitz),
– ein Stich der Gebrüder Henschel (vermutlich Stich von August Henschel nach Zeichnung von Wilhelm Henschel) von 1825, Weber in Berlin als Dirigenten der *Euryanthe* darstellend (nur als Probeabzug im Deutschen Theatermuseum München überliefert),
– ein Gemälde von John Cawse von 1826 (Department of Portraits and Performance History im Royal College of Music, London),
– eine Bleistift-Zeichnung von unbekannter Hand von 1826 (Royal Society of Musicians, London),
– eine offenbar mit der letztgenannten Arbeit in Zusammenhang stehende Feder-Zeichnung von unbekannter Hand von 1826 (Department of Portraits and Performance History im Royal College of Music, London).

Unser Bild von Weber bestimmen hauptsächlich drei Zeugnisse: das Schimon-Gemälde, das Max Maria von Weber favorisierte und (nachgestochen durch Adolf Neumann) seiner Biographie des Vaters voranstellte, der Schwerdgeburth-Stich, der unzählige Male als Vorlage für weitere Porträt-Graphiken Verwendung fand, und die Totenmaske. Als ikonographisch besonders „ertragreich" kann der London-Aufenthalt 1826 gelten, der – zählt man die Cawse-Zeichung auf dem Totenbett und die Totenmaske mit – mit sechs Originaldokumenten „zu Buche schlägt", von denen zwei (das

[13] Vgl. Dagmar Beck, *„Das Bild gefällt sehr …". Anmerkungen zu Caroline Barduas Weber-Porträt*, in: *Weberiana* 5 (1996), S. 55–59.

[14] Vgl. Lucia Porhansl, Frank Ziegler, *Mutter Ludlams geplagter Sohn. Weber und die Wiener Ludlamshöhle*, in: *Weberiana* 5 (1996), S. 34–42 (speziell S. 41).

Gemälde und die Zeichnung) sicher dem Maler John Cawse (1778–1862) zuzuordnen sind.

Cawse, Sohn eines Korsettmachers, war Schüler des Historien- und Porträtmalers John Opie (1761–1807) und arbeitete in frühen Jahren vor allem als Bilder-Restaurator und 1799 bis 1801 als Karikaturist[15]. Ab 1801 präsentierte er mehrfach Werke (u. a. Porträts) in der Royal Academy of Arts in London[16]; später publizierte er zudem eine *Introduction to the Art of Painting in Oil Colour*s (1822, 2. Aufl. 1829) und die überarbeitete Neuausgabe *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins, &c., in Oil Colours* (1840). Selbst ein leidenschaftlicher Amateurmusiker, fand er schnell Zugang zu den musik- und theaterbegeisterten Kreisen Londons, u. a. zum Haus von Sir George Smart, den Cawse ebenso porträtierte[17]. Smart dürfte evtl. das Weber-Gemälde von Cawse für sich selbst in Auftrag gegeben haben[18]. Die Bekanntschaft von Weber und Cawse vermittelte demnach entweder Smart selbst oder aber Cawses Tochter Harriet. Letztere war eine Schülerin von Smart[19] und wirkte als Darstellerin des Puck an der Londoner Einstudierung des Weberschen *Oberon* mit[20]. Erstaunlicherweise erwähnte

15 Zu Cawse vgl. u. a. Peter Holeman, *Life after death: The Viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge 2010, S. 264 und 289–292 sowie die Biographie in: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=129741.

16 Vgl. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, Bd. 2, London 1905, S. 18.

17 Ölgemälde im Besitz des Foundling Museum in London, Akz.-Nr. FM 15; vgl. Benjamin Nicolson, *Treasures of the Foundling Hospital*, Oxford 1972, S. 64, Nr. 25. Laut Graves (wie Anm. 8, Bd. 2, S. 18) wurde das Bildnis 1830 in der Royal Academy of Arts präsentiert. Einen Stich nach diesem Bild schuf Ebenezer Stalker; Abb. bei David Reynolds (Hg.), *Weber in London 1826*, London 1976, S. 11. Das British Museum datiert seinen Stalker-Druck mit 1826–1830; vgl. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Cawse.

18 Margaret Rose Smart, die einzige Tochter von Sir George Thomas Smart, übereignete das Gemälde im Mai 1888 dem Royal College of Music; demnach dürfte es wohl aus dem Besitz von Webers Londoner Gastgeber stammen. Die Lithographie nach dem Gemälde, die Richard James Lane (1800–1872) anfertigte und vom Londoner Verlag von William Hawes vertreiben ließ, gibt für die Vorlage allerdings eine abweichende Provenienzangabe: „in the Possession of W. HAWES Esq:"; dieser Widerspruch ließ sich bislang nicht klären.

19 Vgl. James Robinson Planché, *Recollections and Reflections*, revidierte Neuausgabe London 1901, S. 56.

20 Der ursprünglich vorgesehene Knabensopran (Mr. Longhurst) musste offenbar aufgrund des einsetzenden Stimmbruchs ersetzt werden; Weber schrieb am 12. März 1826 aus

Weber in seinen Tagebuchnotizen die Begegnungen mit John Cawse nicht ein einziges Mal, lediglich in einem Brief ist von Sitzungen bei einem nicht genauer benannten Künstler die Rede[21].

Schon die besondere Seltenheit authentischer ikonographischer Dokumente zu Weber ließ eine Erwerbung der wieder aufgetauchten Zeichnung äußerst wünschenswert erscheinen, allerdings verhinderte der Rechnungsschluss in der Berliner Staatsbibliothek einen direkten Ankauf für die dortige Weber-Sammlung. Einmal mehr sprang die Weber-Gesellschaft mittels einer Vorfinanzierung ein (der Weiterverkauf ist für das Jahr 2014 vorgesehen), und mit Unterstützung des Stuttgarter Antiquars Ulrich Drüner, der die Gesellschaft in London vertrat, gelang es tatsächlich, das eindrucksvolle Blättchen für Berlin zu sichern.

Die flüchtige Federzeichnung (über einer Bleistift-Vorzeichnung) entstand am Morgen des 5. Juni 1826, als man Webers Leichnam im Haus seines Gastgebers George Smart gefunden hatte, unmittelbar vor Abnahme der Totenmaske. Dargestellt ist Webers Kopf, auf einem Kissen ruhend. Das Blatt von gerade ca. 5,5 x 12 cm mit der Unterschrift „*C. M. v. Weber. J. Cawse d*[*elinea*]*vit*“ wurde nachträglich auf Karton montiert, golden umrandet und mit Passepartout gerahmt. Cawse hatte auf der Rückseite des Kartons notiert:

> „*I Sketched this from Mr Weber* | *while the Plaister was Preparing to take the* | *Cast from his face on the morning of June* 5[22] | (*Monday*) 1826 – *he died in the front room* | *second floor – No* 91 *G*[*t*] *Portland* – (*Sir G. Smarts*) | *John Cawse*“.

Diese Zeilen von Cawse sind der einzige bislang bekannte Originalbeleg, welcher die Abnahme der Totenmaske erwähnt. Es gibt zahlreiche Berichte über den Morgen nach Webers Tod, u. a. von George Smart, Ignaz Moscheles, Wilhelm Heinrich Göschen, Anton Bernhard Fürstenau und Karl Maximilian Kind, doch keiner davon enthält Hinweise darauf. Leider nannte auch Cawse den Künstler, der die Maske anfertigte, in seiner Notiz nicht. Die Familie von Weber erhielt erst 1844, als sich Max Maria von Weber in London aufhielt

London an seine Frau Caroline: „Der junge Bursche der den Puck machen sollte, hat die Stimme verlohren, ich habe aber dafür ein sehr nettes Mädchen, kleiner wie die [Franziska] *Miller*, sehr gewandt, und singt allerliebst.“

21 Brief vom 11. März 1826 an einen gewissen F. Kennith.

22 Die Ziffer ist durch das Passepartout nicht genau zu erkennen, wirkt eher wie eine 4; Kinsky (wie Anm. 3) übertrug aber bereits 5. An dem (durch die Angabe des Wochentags bestätigten) Datum 5. Juni besteht kein Zweifel.

und u. a. Sir George Smart besuchte, Kenntnis von der Existenz der Totenmaske – in diesem Zusammenhang könnte auch der Name des Künstlers gefallen sein, an den sich die Webers aber in späterer Zeit nur noch dunkel zu erinnern glaubten[23]. Cawses Erwähnung der Vorbereitung der Gipsmasse lässt es freilich auch möglich erscheinen, dass der Maler selbst die Abnahme der Maske überwachte. Vielleicht hatte er sein Ölporträt Webers noch nicht vollendet und wollte daher die Maske (und ggf. auch die Zeichnung) als Vorlage bzw. Anregung nutzen.

Die enge Verbindung der Cawse-Zeichnung mit der Totenmaske ist nicht nur dokumentarisch belegt, sie ist auch deutlich erkennbar. Die Zeichnung ist sicherlich kein Kunstwerk allerersten Ranges (besonders die Verbindung von Nase und Augenbrauenbogen wirkt unharmonisch), aber es ist dem geübten Porträtisten Cawse doch gelungen, Webers charakteristische Züge mit wenigen gekonnten Strichen einzufangen. Ebenso wie bei der Totenmaske glaubt man eher, den entspannt schlafenden Weber zu erkennen – Caroline von Weber schwärmte angesichts der Maske von den „seelig entschlafenen Zügen“ und setzte fort:[24]

> „Ach wohl dem der so stirbt wie er! Wenn ihr einmal diese überirdische Ruhe in den Zügen sehen werdet, dann werdet ihr mit mir denken dass der Todesengel ihn durch einen Kuss von des Lebens Bürde befreite.“

Webers Kränklichkeit in seinen letzten Lebenswochen, wie sie das Londoner Cawse-Gemälde so eindrücklich spiegelt, ist hier nicht sichtbar.

Der Ankauf der Zeichnung von Cawse als anrührendes und beeindruckendes Dokument zu Webers Tod in London ist ein ausgesprochener Glücksfall. Innerhalb der Berliner Weber-Sammlung wird das Porträt zukünftig gemeinsam mit dem wohl ältesten noch existierenden Exemplar der Totenmaske Webers aufbewahrt.

Frank Ziegler

[23] In einer Kurzmitteilung von Caroline von Weber an Friedrich Wilhelm Jähns vom 5. August 1847 heißt es: „Es ist mir eingefallen dass der Gipsmann nicht Batschini sondern Barbatschin heisst. Ich schreibe es wie man es Deutsch ausspricht. Wahrscheinlich sieht es italienisch ganz anders aus.“; mschr. Kopie in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 2097, 98.

[24] Brief an Ida Jähns, Empfangsdatum: 19. Oktober 1844; mschr. Kopie, ebd., Mscr. Dresd. App. 2097, 95.