Weberiana

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

Heft 20
(Sommer 2010)

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 978-3-7952-1301-5
© 2010 by Hans Schneider, D – 82323 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. -435212 Fax: 030 / 266-335201 e-Mail: webergesellschaft@sbb.spk-berlin.de Website: http://www.webergesellschaft.de
Redaktion:	Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß:	31. Mai 2010
Satz:	Irmlind Capelle, Detmold

Inhalt

Vorbemerkung 5

Beiträge

Eveline Bartlitz, Ute Schwab, Erika Thüm, Alfred Haack, Joachim Veit: Hans-Jürgen Freiherr von Weber zum 100. Geburtstag. Erinnerungen 7

Frank Ziegler: Ritter von Steinsberg und *Das Waldmädchen* als Ballett und Oper 17

Eveline Bartlitz: „Verzeihung für den schlimmen Frager!" Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Julius Benedict 65

Frank Ziegler: Die Weyrauchs – genealogische und theatergeschichtliche Hinweise 95

Notizen und Arbeitsberichte

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 105

Frank Ziegler: „Spröde" Quellen: Zur Autorschaft des Liedes „Non far la smorfiosa" / „Jez sei nit so sprödig" 122

Joachim Veit: „Wer zu spät kommt …" − Erstveröffentlichung eines Weber-Briefes aus der Musikhistorischen Sammlung Jehle 130

Aufführungsberichte

Freischütz-Neudeutungen zwischen Psycho-Drama und Schwarz-Weiß- bzw. Rot-Grün-Malerei sowie *Euryanthe* im Konzert. Pressespiegel zu ausgewählten Weber-Premieren 2008 bis 2010 (Josefine Hoffmann) 136

„You seldom see *Der Freischütz* in this country". Eine Presselese zu Webers Werk an der West Bay Opera in Palo Alto / Kalifornien (Joachim Veit) 147

Vertraute Chiffren des Unheimlichen wirken wie neu. Eine scharfsichtige *Freischütz*-Interpretation am Theater Pforzheim (Werner Häußner) 150

„Wunderlicher Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll". Webers *Oberon* in Freiburg i. Br. (Markus Bandur) 153

Ein zwingendes Weber-Plädoyer: *Silvana* konzertant in München (Eva-Maria von Adam-Schmidmeier) 157

Operndebüt ganz ohne Oscar-Verdacht. Stefan Ruzowitzkys *Freischütz* am Theater an der Wien (Frank Ziegler) 159

Neuerscheinungen

Markus Schroer, *Carl Maria von Webers* Oberon, Münster 2010 (Markus Bandur) 165

Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler) 167

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll, Kassenbericht etc. 175

Blickpunkte: Kleinere Berichte

Eutiner *Weber-Tage* (Ute Schwab) 185

Lebensfreundschaften. Neuerwerbungen der Berliner Staatsbibliothek zu Julius Benedict (Eveline Bartlitz) 187

Die Webers in Regensburg? Eine familiengeschichtliche Miszelle (Frank Ziegler) 196

Vorbemerkung

Aufgrund der ungewohnt zeitigen Mitgliederversammlung in diesem Jahr wurde entschieden, den Redaktionsschluss der vorliegenden Ausgabe einen Monat früher als gewohnt zu terminieren (31. Mai), um nicht zwei Versammlungsberichte und Protokolle samt Kassenberichten in einem Heft zu vereinen. Das bedeutet freilich, dass die Monate Juni bis August aus der Berichterstattung ausgeschlossen bleiben. Wer auf Informationen zum Mitgliedertreffen 2010 in Pokój nicht bis zum Sommer 2011, also bis zum Erscheinen der *Weberiana* 21, warten möchte, der sei auf die Homepage unserer Gesellschaft verwiesen, wo ein Vorab-Bericht zu finden ist. Immerhin sind mit der Enthüllung einer Weber-Büste und der ersten neuzeitlichen Aufführung von Webers 1. Sinfonie an ihrem Entstehungsort zwei herausragende Ereignisse zu würdigen.

Auch außerhalb unserer Gesellschaft geschah inzwischen Spektakuläres: die seit 1807 erste konzertante Aufführung einiger Nummern aus Webers ältester erhaltener (erst im Jahr 2000 durch unser Mitglied Natalja Gubkina wiederentdeckter) Oper *Das Waldmädchen* am 14. Juni im Mariinski-Theater in St. Petersburg. Hier müssen wir unsere Leser um Geduld bitten: Ein ausführlicherer Bericht kann tatsächlich erst in der nächsten Ausgabe erscheinen. Dafür enthält das vorliegende Heft einen ausführlichen Aufsatz zu diesem Werk – größtenteils verfasst übrigens zu einem Zeitpunkt, als uns zu der bevorstehenden musikalischen „Ausgrabung" noch keinerlei Informationen erreicht hatten; also ein rein zufälliges Zusammentreffen! Wir hoffen übrigens sehr, dass es eine Wiederholungsaufführung in Deutschland, vielleicht am Ursprungsort der Oper, dem sächsischen Freiberg, geben wird – ganz ausgeschlossen scheint dies momentan nicht.

Im Dezember wäre unser erster Ehrenpräsident, Hans-Jürgen Freiherr von Weber, 100 Jahre alt geworden – ihm sei an erster Stelle ein kleines Denkmal gesetzt. Zu ehren ist daneben aber noch ein zweiter Jubilar: Julius Benedict, der wohl bedeutendste und einflussreichste Schüler Carl Maria von Webers. Sein Todestag jährt sich zum 125. Mal. In der letzten Ausgabe der *Weberiana* mussten aus verschiedenen Gründen zwei Rubriken ersatzlos entfallen: die Arbeitsstellenberichte der Weber-Gesamtausgabe und die Presselese zu den Weber-Theaterereignissen des zurückliegenden Jahres – sie werden nun in alter Weise fortgeführt.

Frank Ziegler

Hans-Jürgen Freiherr von Weber beim Festakt zur Übergabe des Familiennachlasses
an die Berliner Staatsbibliothek 1986
(Foto: Carola Seifert)

Hans-Jürgen Freiherr von Weber zum 100. Geburtstag

Erinnerungen von Eveline Bartlitz, Ute Schwab, Erika Thüm, Alfred Haack und Joachim Veit

Den bevorstehenden Jubiläumsgeburtstag des ersten Ehrenpräsidenten unserer Gesellschaft wollen wir nicht ohne eine Würdigung verstreichen lassen – zu diesem Zweck erging an mehrere Mitglieder der Gesellschaft, die Herrn von Weber noch persönlich gekannt haben, die Bitte, persönliche Erinnerungen zu Papier zu bringen. Ein Strauß solcher Reminiszenzen wird hier präsentiert, eingeleitet durch einen kurzen biographischen Überblick, aus verschiedenen Originalquellen – Briefen, Interviews und persönlichen Mitteilungen Hans-Jürgen von Webers – zusammengestellt.

Zur Biographie

„Ich bin ein glücklicher Mensch" – dieses Bekenntnis von Hans-Jürgen von Weber stammt aus dem Jahr 1990, als er anlässlich seines 80. Geburtstages interviewt wurde. Man glaubte es ihm, wenn man ihm damals begegnete, dem hochgewachsenen, gutaussehenden (er wusste es auch!), schlanken, sportlichen und stets perfekt angezogenen Herrn, charmanten Plauderer und weitgereisten Weltbürger, dem man sein Alter nicht ansah, denn er war ein Achtziger „im lockigen Haar". Um das Geheimnis für seine noch immer gute Kondition befragt, verwies er auf die zeitlebens ausgeübte sportliche Betätigung: Er war ein passionierter Ruderer bis zu seinem 83. Lebensjahr, außerdem befand er: „ich schlafe täglich 10–12 Stunden, esse wenig, aber gut", und er ging jeden Tag mindestens eine Stunde an die frische Luft.

Mit seinem von ihm bewunderten Urgroßvater, dem Eisenbahnpionier Max Maria von Weber, teilte er das Schicksal, bereits mit vier Jahren den Vater durch Tod verloren zu haben. Herbert von Weber fiel am 27. September 1914, im ersten Monat des Ersten Weltkriegs, in Frankreich. Am 2. April 1986 berichtete Herr von Weber nach Berlin an Wolfgang Goldhan von einer Reise ins Elsass, in die Champagne und nach Luxemburg, auf der er auch das Grab seines Vaters in der Nähe von Laon besuchte, das er „in einem wunderschönen, sehr einfachen Birkenhain, in sehr gutem Zustand" fand.

Und noch eines hatte er mit Urgroßvater Max Maria gemein: Der Name von Weber war für beide stets ein „goldener Schlüssel", der viele Türen und Herzen öffnete.

Wichtige Stationen seines Lebens schilderte Hans-Jürgen von Weber 1986 im Vorfeld der Weber-Feiern im *Sächsischen Tageblatt* vom 2. Juli:

„Am 10. Dezember 1910 wurde ich in der Dresdner Löwenstraße geboren, ging in die Dreikönigsschule, mit 18 Jahren habe ich das schöne Dresden verlassen müssen, es war mein eigener Wunsch, hinaus in die Welt zu kommen. [...] zunächst [gelangte ich] nach Frankfurt/Oder, einer damals ganz besonders netten Provinzstadt, von da aus kam ich nach Hamburg, wo ich zweieinhalb Jahre in Lehre war. Daran schloß sich England an. Dort ergab sich die Gelegenheit, viel in einem musikliebenden Haus zu weilen, und ich lernte die beiden Töchter kennen. Die eine ist die heutige Diana Menuhin, die andere Griselda Gould, die mit dem bedeutenden Liszt-Pianisten Louis Kentner verheiratet ist. Doch zurück nach Dresden. Besonders eindrucksvoll waren für mich die Auftritte der damals sehr lautstarken, aber lustigen Pauline Strauss, der Frau von Richard Strauss, im Hause meiner Großmutter, das sich parallel zur Löwenstraße, in der Karlstraße (der heutigen Lessingstraße) befand. Meine Großmutter lebte dort bis 1930 zusammen mit ihrer Tochter Mathilde, der Schwester meines Vaters. Letztere überstand die schreckliche Bombennacht vom 13. Februar 1945. Leider wurde das Haus vollkommen zerstört, damit auch wertvolle Weber-Reliquien, darunter viele Bilder und bedauerlicherweise auch die Möbel. Was davon übrigblieb, kam 1956 nach Hosterwitz. Der größte Teil gelangte [... als Depositum] in die Deutsche Staatsbibliothek Unter den Linden.

[...] zuerst zieht es mich immer wieder nach Dresden! auch während des Krieges suchte ich meine Vaterstadt auf. Danach kam ich zum erstenmal auf Einladung des Rates der Stadt zur Wiedereinweihung des Weberhäuschens in Hosterwitz im Frühjahr 1957. Damals lebten noch einige unserer Bekannten aus der Vorkriegszeit, die gute Freunde unserer Familie waren, z. B. der frühere Intendant der Oper, Prof. Alfred Reucker. Aber auch Angehörige der Schauspielerfamilie Wiecke und natürlich Liesel von Schuch, mit der wir heute noch Kontakt haben. Sie ist für mich eigentlich die letzte Brücke zum alten Dresden; inzwischen gibt es neue. Kurioserweise lernte ich damals in Hosterwitz auch Alma Kind kennen, die Enkelin jenes Friedrich Kind, der den »Freischütz« dichtete."

Das für eine Dresdner Tageszeitung gegebene Interview setzte den Schwerpunkt ganz selbstverständlich auf die Geburtsstadt. Als Nachtrag seien hier weitere Stationen der Weberschen Vita ergänzt. Nach seinen Londoner Jahren verschlug es den jungen Papierkaufmann von 1933 bis 1935 nach

Tanganjika zur Deutsch-Ostafrikanischen Gesellschaft, danach ließ er sich in Berlin nieder, unterbrochen von einigen Monaten Tätigkeit in der Pariser Vertretung der Aschaffenburger Zellstoffwerke (1937).

In den Jahren des braunen Terrors blieben ihm als Enkel einer jüdischen Großmutter, besonders aber seiner Tante Mathilde – nach der grausamen Terminologie dieser Zeit einer „Halbjüdin" – Gefährdungen nicht erspart; im Generalintendanten der Preußischen Staatstheater Heinz Tietjen spürten sie glücklicherweise eine „schützende Hand", die sie vor Schlimmerem bewahrte. Es darf angenommen werden, dass Hans-Jürgen von Webers vier Jahre jüngere Schwester Ingrid 1936 nicht nur aus privaten Gründen nach Tanganjika auswanderte, wo sie auch heiratete.

Nach einem Intermezzo als Dolmetscher in amerikanischen Diensten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, den er als Reserveoffizier mitgemacht hatte, kehrte Hans-Jürgen von Weber in seine alte Firma zurück, die sich nun in Rosenheim etablierte; später wurde er nach Hamburg versetzt, wo er bis zu seinem Lebensende wohnte.

Nach dem großen Festtag zu seinem 80. Geburtstag, den er in Dresden verlebte, war es Hans-Jürgen von Weber noch vergönnt, zwölf weitere Jahre bei relativ guter Gesundheit für Weber und sein Werk zu wirken. Ein besonderer Höhepunkt dieser letzten Lebensjahre war für ihn die Verwirklichung seiner Idee einer Weber-Gesellschaft, für deren internationale Ausrichtung und Ausstrahlung er von Beginn an eintrat. Die Gründung erfolgte am 3. April 1991 in der Staatsbibliothek in Berlin. In den ersten Jahren war Freiherr von Weber Motor und Förderer der Gesellschaft: Infolge seiner Kontakte zu Persönlichkeiten des Kulturlebens wuchs die Mitgliederzahl rasch; er und seine Gattin Ute versäumten kaum ein Treffen.

Auch danach gab es für Hans-Jürgen von Weber und seine Familie noch viele herausragende Ereignisse, darunter die Einladung zur open air-Aufführung des *Freischütz* auf dem Berliner Gendarmenmarkt am 29. Juni 1996 aus Anlass der 175. Wiederkehr der Uraufführung der Oper, die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes am Bande am 19. Juni 1997 (s. u.) und die Präsentation des ersten Bandes der Gesamtausgabe der Werke seines berühmten Vorfahren Carl Maria von Weber in Mainz am 11. Oktober 1998. Die große Weber-Ausstellung in der Staatsbibliothek im Jahre 2001 konnte er aus gesundheitlichen Gründen leider nicht mehr besuchen, unterstützte sie aber großzügig durch Leihgaben.

Eveline Bartlitz

Dresden

Meine Verbindung zu Herrn von Weber entstand (beruflicherseits) durch die ehrenvolle Aufgabe, ihn und seine Familie während der Aufenthalte in Dresden zu begleiten und zu betreuen. In fast zwei Jahrzehnten dieser Begegnungen, Kontakte und Erlebnisse habe ich einen wunderbaren Menschen kennengelernt. Geradlinigkeit, Zuverlässigkeit, Ehrlichkeit und eine positive Einstellung zeichneten seine Persönlichkeit aus. Hans-Jürgen von Weber, der sich den Künsten, vor allem der Musik, sehr verbunden fühlte, legte sein besonderes Augenmerk auf die weitere Pflege des Werks seines Urgroßvaters Carl Maria von Weber. Die Präsenz Weberscher Kompositionen in den Opernspielplänen und auf Konzertprogrammen war sein Anliegen. Daneben war die Förderung und Erhaltung des Weber-Museums in Dresden-Hosterwitz, des langjährigen Sommerdomizils von Carl Maria von Weber, sehr wichtig für ihn. Seine häufigen Besuche dort waren immer wieder mit materiellen oder finanziellen Zuwendungen verbunden.

Besonders beeindruckend und aufschlussreich waren für Freiherrn von Weber seine Begegnungen, Gespräche und persönlichen Kontakte mit internationalen Künstlern, Komponisten, Dirigenten und Solisten während der jährlichen Dresdner Musikfestspiele. Zwei unvergessliche Höhepunkte waren die Wiedereröffnung der Semperoper am 13. Februar 1985 mit einer Aufführung des *Freischütz* sowie die Feier zum 80. Geburtstag Hans-Jürgen von Webers, mit der die Stadt den Jubilar 1990 ehrte. Die Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber" in Dresden nahm diese Feier zum Anlass, den Ururenkel ihres Namenspatrons zum Ehrensenator zu ernennen.

Zu einem späteren Zeitpunkt wurden die Dresden-Besuche – altersbedingt – seltener. Trotzdem bestand all die Jahre hindurch, bis zu seinem Tod 2002, eine tiefe, wahre Freundschaft, die ich darüber hinaus bis heute zur Familie von Weber pflege.

Erika Thüm

Das Weber-Jahr 1986 und die Schenkung des Familiennachlasses nach Berlin und Dresden

Hans-Jürgen von Webers geliebte „Tante Mücke", Mathilde von Weber, hatte 1956, nach Beratungen mit dem Weber-Forscher Hans Schnoor und dem damaligen kommissarischen Leiter der Berliner Musikabteilung Wilhelm Virneisel, testamentarisch verfügt, dass der Weber-Familien-Nachlass, besonders das Werk- und Schriftenarchiv Carl Maria von Webers, als Depositum

von der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin (Ost) verwaltet werden sollte. Die Entscheidung zur Übergabe war aus Sicht der Familie sicher nur eine „Notlösung", lag doch die Verwaltung des Erbes über Generationen in den Händen der Webers; geschuldet war sie der politischen Situation, die zur damaligen Zeit die Verbringung von Kulturgut aus der DDR in die Bundesrepublik unmöglich machte.

Gleichwohl erwies sich diese „Notlösung" als ein Glücksfall für die Bibliothek. Im Mai 1985 nahm der Direktor der Musikabteilung, Wolfgang Goldhan, die Vorbereitungen für die Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag von Carl Maria von Weber im Folgejahr zum Anlass, den Ururenkel des Komponisten nach Berlin einzuladen, um gemeinsam über die Zukunft des Weber-Depositums nachzudenken. Freiherr von Weber nahm die Idee zu einer Umwandlung in eine Schenkung sehr positiv auf – die feierliche Übergabe am 15. November 1986, mit der der Familienbesitz endgültig in öffentliche Hände übergeben wurde, war einer der Höhepunkte des Weber-Jahres. Ein Konzert am Vorabend mit Peter Schreier und Monika Rost, die Gitarrenlieder Webers aus der von Wolfgang Goldhan just herausgegebenen Edition präsentierten, gab dem Ereignis den nötigen künstlerischen Glanz.

Freiherr von Weber entschloss sich zu diesem Schritt nicht nur, da er keine andere Lösung für die Zukunft sah, sondern er hatte sich überzeugt, dass die familiären Schätze eine gute Heimstatt gefunden hatten. Im bereits weiter oben zitierten Interview von 1986 bekannte er bezüglich der Berliner Staatsbibliothek: „Meine Kontakte zu dieser Einrichtung sind außerordentlich eng, und sehr oft bin ich bei dem Leiter der Musikabteilung, Dr. Goldhan, der diesen Nachlaß großartig verwaltet." Zudem empfand er die Weber-Pflege in der DDR als vorbildlich und hatte die Hoffnung, durch seine Schenkung die Planungen zu einer Weber-Gesamtausgabe zu befördern. Andere Nachlassstücke, die bereits seit 1956 im Weber-Museum Dresden-Hosterwitz präsentiert wurden (Gemälde von Familienangehörigen und ein Siegelring Webers), gingen zum selben Zeitpunkt in das Eigentum des Dresdner Stadtmuseums über. Und auch die Dresdner Semperoper erhielt im November 1986 ein Weber-Porträt. Für die noch in Familienbesitz befindlichen Autographen räumte Freiherr von Weber im Verkaufsfalle der Berliner Staatsbibliothek ein Vorkaufsrecht ein – leider konnte dies nach seinem Tod 2002 aufgrund finanzieller Zwänge nicht in Anspruch genommen werden.

Hans-Jürgen von Weber hat sich infolge seiner vielen Verbindungen zu Künstlerpersönlichkeiten unermüdlich für kulturelle Kontakte, in Sonderheit in seiner Heimatstadt Dresden eingesetzt. Als er im November 1986

Ehrengast der Berliner *Euryanthe*-Aufführung in der Berliner Staatsoper war, wurde er in der Pause auch vom damaligen Staatschef Erich Honecker begrüßt, der ihm für seine großherzige Schenkung dankte. Von diesem befragt, ob er einen persönlichen Wunsch habe, warb Freiherr von Weber intensiv für eine deutsch-deutsche Städtepartnerschaft zwischen seiner Heimatstadt Dresden und seiner neuen Heimat Hamburg. Er war nicht der einzige, der sich dafür einsetzte; die ersten Bemühungen hatte bereits im Frühsommer 1985 der Erste Bürgermeister Hamburgs Klaus von Dohnanyi unternommen – zunächst aussichtslos. Erst als in Dresden mit Wolfgang Berghofer ein Reformsozialist Bürgermeister wurde, fand man auch im Osten ein offenes Ohr. Im Dezember 1987 konnte die Städtepartnerschaft zwischen den beiden Elbmetropolen schließlich unterzeichnet werden. Einen nicht geringen Anteil daran hatte auch Hans-Jürgen von Weber.

Eveline Bartlitz

Hamburg und Eutin

Mein erstes Treffen mit Freiherrn von Weber fand im Herbst 1986 in seiner Hamburger Wohnung statt; gemeinsam mit meinem Bruder Werner war ich zu einem Abendessen bei den Webers in Hamburg-Nienstedten eingeladen. Wir wurden sehr liebenswürdig empfangen und kamen schnell ins Gespräch über das Wirken des berühmten Ur-Ur-Großvaters Carl Maria. Wir aßen vom Familiengeschirr – Teller und Besteck mit Familienwappen –, das über den Krieg gerettet werden konnte. In den folgenden Jahren entwickelte sich aus dieser ersten Begegnung ein reger Austausch über Carl Maria von Weber und auch dessen Sohn Max Maria von Weber.

Zu den regelmäßigen Weber-Konzerten in Carl Maria von Webers Geburtsstadt Eutin durfte ich Freiherrn von Weber und seine Gattin häufig begleiten. Eine Aufführung des *Freischütz* (als Geschichte vom „Probeschuss am Ukleisee"), die von Martin Karl-Wagner geleitet wurde, bleibt mir unvergesslich. Nach den Schlussklängen sprang Herr von Weber, neben dem ich in der ersten Reihe saß, plötzlich auf und riss seine Arme, beglückt vom Erlebten, unter einem lauten „Hurra" hoch. Während der Freiluft-Aufführung kamen auf die hinter der Bühne gelegene Wiese zwei Rehe, die ruhig zu äsen anfingen – ein stimmungsvolles Bild!

Auch zur Bootstaufe eines neuen Vierers des Eutiner Ruderclubs, dem Freiherr von Weber den Namen *Freischütz* verlieh, war ich eingeladen. Es war bereits der zweite Vierer des Ruderclubs, der diesen Namen trug; das

1. Boot, noch aus Holz gebaut, hatte man wegen seines Alters ausmustern müssen. Nach dem Festakt und der ersten Fahrt des Vierers wurde im Clubheim gefeiert, und Freiherr von Weber erzählte begeistert und begeisternd über seinen großen Vorfahren.

An die Liebenswürdigkeit und die Herzenswärme, die Hans-Jürgen Freiherr von Weber ausstrahlte, denke ich sehr gerne zurück.

Alfred Haack

Verleihung des Bundesverdienstkreuzes

Am 19. Juni 1997 wurde Hans-Jürgen Freiherr von Weber in der Warburg-Bibliothek in Hamburg durch den damaligen Senator für Wissenschaft und Forschung Prof. Dr. Hajen, in Vertretung des damaligen Bundespräsidenten Roman Herzog, in Anwesenheit seiner Familie, hoher öffentlicher Würdenträger und von Freunden das Bundesverdienstkreuz am Bande feierlich überreicht.

Der geborene Dresdner hatte es sich zur ganz persönlichen Aufgabe gemacht, das Wissen um die Bedeutung des Œuvres seines Vorfahren auch im geteilten Deutschland im öffentlichen Bewusstsein wachzuhalten. Mit großem Interesse verfolgte er die Arbeit der Dresdner Musikhochschule, die Webers Namen trägt, die Einrichtung und Entwicklung des Weber-Museums in Hosterwitz, aber auch die Wiedereröffnung der Semperoper mit dem *Freischütz*. Sein Einfluss auf die Verwirklichung der deutsch-deutschen Städtepartnerschaft zwischen Dresden und Hamburg wurde bereits erwähnt. Gleichfalls galt Eutin als der Geburtsstadt Webers seine Aufmerksamkeit. Von besonderer Tragweite war seine Entscheidung, die Notenhandschriften, Briefe und Tagebücher Carl Maria von Webers der Berliner Staatsbibliothek zu übereignen, um so der Forschung zu Leben und Werk seines Ahnen neue Impulse zu verleihen. Diese Schenkung legte die Grundlage für die wenige Jahre später begründete Weber-Gesamtausgabe.

Bei der Feierstunde 1997 betonte Hans-Jürgen von Weber, trotz seines hohen Alters auch weiterhin für die Verständigung zu wirken, u. a. in seiner Position als Ehrenpräsident der Weber-Gesellschaft. Der Festakt war sicher einer der besonders frohen Augenblicke für Hans-Jürgen von Weber.

Ute Schwab

Ur-Ur-Enkel aus Leidenschaft

Eine fantastische rote Grütze – auch das gehört zu meinen Erinnerungen an den Ur-Ur-Enkel Carl Maria von Webers, dem ich als junger Student bei einer meiner ersten Begegnungen mit ihm und seiner Frau Ute eine Einladung in den noblen Hamburger Ratskeller verdankte, damals kaum wissend, wie ich mich in einer so würdevollen Umgebung gehörig zu benehmen hatte. Aber trotz der Nervosität, nur ja nicht unangenehm aufzufallen – die Erinnerung an den erstmals genossenen köstlichen Nachtisch dort verbindet sich für mich mit dem ebenso angenehmen Zurückdenken an zahlreiche, teils denkwürdige Begegnungen, die nicht nur meine geplante Arbeit über den jungen Weber voranbrachten, sondern auch dazu beitrugen, eine Wertschätzung für den hier erlebten verantwortungsvollen Umgang mit dem eigenen kulturellen Erbe zu entwickeln – ein Umgang, der schließlich mit dazu beitrug, dass heute der Ur-Ur-Großvater Hans-Jürgen Freiherr von Webers durch eine Gesamtausgabe seiner Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften gewürdigt wird.

Es war der Leiter der Musikabteilung der damaligen Deutschen Staatsbibliothek in Berlin, Dr. Wolfgang Goldhan, der den Kontakt angebahnt hatte. Meine Absicht, Teile des damals noch als Depositum in der Staatsbibliothek befindlichen Weber-Nachlasses einzusehen, bedurfte der Zustimmung des Erben, die „der Freiherr" – wie er bald bei uns verkürzt tituliert wurde – aber umgehend und gerne erteilte. Von ihm erfuhr ich auch von den Autographen, die noch in Familienbesitz verblieben waren und die für meine eigenen Arbeiten von besonderer Wichtigkeit wurden, darunter die Partitur von *Abu Hassan*, die beiden Jugendsinfonien und die erhaltenen Fragmente der *Silvana*. Mehrere Verabredungen waren nötig, um diese Manuskripte im Beisein Hans-Jürgen von Webers einzusehen, den ich rasch als einen sehr liebenswürdigen, an allen Aktivitäten, die seinen Ur-Ur-Großvater betrafen, lebhaft interessierten und zugleich sehr geduldig mit wissbegierigen jungen Leuten umgehenden Grandseigneur kennen lernte. Die zu überwindenden Sicherheitsvorkehrungen im Tresorkeller einer Hamburger Bank haben mich damals sehr beeindruckt und machten den Wert der Manuskripte für mich wirklich „fühlbar". Zu Beginn des Jubiläumsjahrs 1986 erlaubte mir Herr von Weber großzügig, erstmals Teile der Autographen zu fotografieren. Auch dies geschah im Tresor-Vorraum der Hamburger Bank, und mit Engelsgeduld verharrte der Freiherr, bis die Arbeit an dem kleinen runden Tischchen getan war. Immer wieder gab es solche Foto- oder Studientermine, später auch in der Filiale der Bank, in die die Autographen aus Gründen des Schutzes vor

Hochwassergefahr verlegt worden waren. Teils habe ich das Ehepaar von Weber dann in seiner kleinen Dachwohnung in Blankenese aufgesucht und wir fuhren gemeinsam zur Bank, teils trafen wir uns direkt in der Stadt – an Stoff zur Unterhaltung mit den Webers mangelte es dabei nie, und es waren stets höchst anregende Tage, nach denen ich mit neuen Arbeitsideen nach Detmold zurückkehrte.

Es wären hier zahlreiche Details berichtenswert, aber aus Platzgründen seien doch nur noch ein paar „Highlights" herausgegriffen. An erster Stelle ist sicherlich jenes denkwürdige Treffen vom 1. Dezember 1987 im Lübecker Intercity-Restaurant zu nennen, das Dr. Goldhan nach einem Gespräch mit dem späteren Herausgeber der Weber-Gesamtausgabe, Prof. Dr. Gerhard Allroggen, in die Wege geleitet hatte (auch da erinnere ich mich noch an die innere Aufregung, an so einem bedeutenden Gespräch teilhaben zu dürfen): Es ging um die Pläne zu einer Gesamtausgabe der Werke und deren Durchführbarkeit. Da eine rein deutsch-deutsche Zusammenarbeit in den Jahren vor der Wende politisch inopportun schien, sollte auf Rat Goldhans ein internationales Kuratorium gegründet werden, um die Sache voranzutreiben. Hans-Jürgen von Weber hat sowohl diese Pläne eifrigst gefördert als auch die 1991 erfolgte Gründung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V., die seinem Einsatz zahlreiche Mitglieder verdankte, darunter so renommierte Künstler wie Lord Yehudi Menuhin, Sir Colin Davis oder Wolfgang Sawallisch.

Ein zweites, für die Gesamtausgabe wichtiges Ereignis, war die komplette Verfilmung der Hamburger Quellen. Der Freiherr hatte großes Verständnis für unsere Schwierigkeiten, die Versicherungssumme für den Transport in die Hamburger Universität zu tragen, wo ursprünglich eine solche Dokumentation erfolgen sollte. Also stimmte er zu, dass der Fotograf seine Ausrüstung in die Bank transportierte, und verfolgte das einen vollen Arbeitstag dauernde Unternehmen mit anhaltendem Interesse (nur ab und an war ein kleines Nickerchen erlaubt).

Immer hatte Herr von Weber ein offenes Ohr, selbst für die eigenartigsten Ansinnen: Als ich bei der Überprüfung des Autographs der 1. Sinfonie feststellte, dass dort etliche Passagen überklebt waren, und meine lebhafte Neugier an dem, „was darunter war" äußerte, ließ er sich zunächst zu einem Gespräch mit der Restauratorin der Berliner Staatsbibliothek, Frau Gertrud Schenck, bewegen. Als wir uns in Hamburg trafen, stellte sich heraus, dass die Stellen allenfalls in der Restaurierungswerkstatt der Staatsbibliothek abgelöst werden konnten – für Herrn von Weber war es kein Problem, „seine" Hand-

schrift dafür aus der Hand zu geben. Es wurde dann der Titel von Edmund von Webers Oper *Der Transport im Koffer* frei variiert, und ich brachte damals das gute Stück unter größter innerlicher Anspannung im Zug von Hamburg nach Berlin – später trat es seinen Rückweg mit dem Ehepaar Ziegler an. Wie selbstverständlich nahm der Freiherr diese „Abenteuer" seiner Handschriften für den Fortschritt der Gesamtausgabe auf sich; die spätere Widmung des Sinfonienbandes an ihn konnte – in seinem letzten Lebensjahr – nur ein kleines Zeichen des Dankes sein.

Die Vorstellung des allerersten Bandes der Gesamtausgabe mit den beiden Dresdner Messen und einer Aufführung der Es-Dur-Messe im Mainzer Dom am 11. Oktober 1998 war denn auch für Herrn von Weber ein Höhepunkt seiner Bemühungen um den Ur-Ur-Großvater. Unter meinen Unterlagen finden sich noch aus dem selben Jahr Rundbriefe des Freiherrn, mit denen er um Unterstützung für das finanziell knapp gestellte Unternehmen bat und sich persönlich für entsprechende Hilfen bedankte. Bezeichnend für das anhaltend gute Verhältnis zur Ausgabe mag auch die Anredeformel nach den Glückwünschen zu seinem 89. Geburtstag sein: „Liebe, verehrte Detmolder Weberianer" und ebenso typisch seine Wünsche: „Weiter gutes Gelingen im Sinne Carl Maria's und Dank für alle Mühen und Emsigkeiten. Viel Glück und gute Gesundheit (denn ich/wir wissen nur zu genau wie wertvoll das ist)". Sicherlich fiel es dem Freiherrn schwer, aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr an der Eröffnung der legendären Ausstellung zu Webers Opern in der Berliner Staatsbibliothek Ende 2001 teilzunehmen, wo er bereits durch seinen Sohn Christian Max Maria vertreten wurde.

Und eine letzte Erinnerung: Es war auf dem Weg von unserem Urlaubsort Meran nach Winterthur, wo wir das Autograph von Webers 2. Klaviersonate in As-Dur inspizieren wollten, während einer längeren morgendlichen Pause mit einem Spaziergang an einem kühlen Gebirgsbach, den die noch im Dunst liegende Sonne erst allmählich erreichte, als wir telefonisch die Nachricht erhielten, dass Hans-Jürgen Freiherr von Weber am 10. März 2002 verstorben war. Die Stimmung in dieser kühlen, feuchten Morgenluft beim Erhalt der traurigen Nachricht ist mir noch sehr lebendig, aber geblieben ist vor allem die Dankbarkeit dafür, Hans-Jürgen von Weber an der Seite seiner Frau Ute durch lange Jahre als einen stets lebendigen und in jeder Hinsicht liebenswürdigen Nachfahren Webers, der sich in seiner Rolle sichtlich wohl fühlte, und als Förderer der eigenen Arbeiten erlebt zu haben. Ohne sein Zutun wäre die Weber-Ausgabe sicherlich nicht dort, wo sie heute steht.

Joachim Veit

Ritter von Steinsberg und *Das Waldmädchen* als Ballett und Oper

von Frank Ziegler, Berlin

Das *Waldmädchen*, Carl Maria von Webers früheste Bühnenarbeit, die direkt für eine geplante Aufführung komponiert wurde, stand seit der Wiederentdeckung der Partitur durch Natalja Gubkina mehrfach im Fokus von Publikationen. Und das Thema ist wissenschaftlich längst noch nicht erschöpft. Der vorliegende Artikel versucht, das Werk in einen größeren Kontext einzuordnen: bezogen auf die Biographie des Auftraggebers und Librettisten Steinsberg, sein Wirken als Theaterprinzipal, seine Spielplan-Politik, die Mitglieder seiner Theatertruppe und die Einflüsse dieser Parameter auf die Entstehung der Oper, speziell des Librettos. Zum anderen werden alle bislang ermittelten Nachweise zu Aufführungen des Werks zwischen der Uraufführung 1800 und der Umarbeitung zur *Silvana* durch Weber und seinen Librettisten Franz Carl Hiemer 1808/10 zusammengestellt.

I. Zur Biographie Steinsbergs und seinen dramatischen Werken um 1800

Als Librettist von Webers erster öffentlich aufgeführter Oper ist Karl Ritter von Steinsberg für die Weber-Forschung von besonderem Interesse. Allerdings ist gerade sein Leben und Wirken nach den Prager Jahren noch nie zusammenhängend betrachtet worden[1] – dies sei hier in der gebotenen Kürze unter Hinweis auf bislang unbeachtete Quellen und mit einem Schwerpunkt auf den Spielzeiten in Freiberg und Chemnitz um den Jahreswechsel 1800/1801 nachgeholt. Ende 1797 stand Steinsberg auf dem Höhepunkt seines beruflichen Erfolgs: Seit Frühjahr 1797 leitete er in Prag, nachdem die italienische Operntruppe des Impresario Domenico Guardasoni aufgelöst worden war, das deutschsprachige Nationaltheater in der Altstadt (das spätere Ständetheater)[2]. Im Juni 1797 schloss er für eine zweite Gesellschaft unter

[1] Die derzeit verlässlichste Zusammenfassung des Forschungsstandes samt umfangreichen Literaturangaben bietet der Artikel *Karl Franz Guolfinger von Steinsberg* von Adolf Scherl, in: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, hg. von Alena Jakubcová u. a. (*Česká divadelní encyklopedie*, ohne Bd.-Angabe), Prag 2007, S. 212–215.

[2] Vgl. *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 1 (1797), April-Ausgabe [= Nr. 4], S. 37 (Spielplan der „Steinsbergischen Gesellschaft" 18.–30. April 1797) und S. 38 (zur Trennung der italienischen Gesellschaft), Mai-Ausgabe [= Nr. 5], S. 45f. (Spielplan 4.–30. Mai 1797). Steinsberg war laut Teuber bereits 1796 Guardasonis „Unterpächter für das deutsche Schau- und Singspiel" im Nationaltheater; vgl. Oscar Teuber, *Geschichte des Prager*

seiner Direktion einen Kontrakt für das Theater in Regensburg ab[3]. Zusätzlich übernahm er im Herbst 1797 die Direktion des Prager Vaterländischen Theaters, das im profanierten Hiberner-Kloster Aufführungen in deutscher und böhmischer Sprache gab und in den Sommermonaten auch die Badeorte Karlsbad und Teplitz bespielte[4]. Doch diese Ämterfülle zahlte sich nicht aus. Im Mai 1797 liest man noch, Steinsberg wäre „unermüdet, die Wünsche des prager kritischen Publikums aufs beste zu befriedigen“[5], doch mehrten sich bald die negativen Stimmen; der Absturz folgte prompt. Aus Regensburg erfährt man zu Beginn 1798 von großer Unzufriedenheit mit der Direktion; bereits im April d. J. war das dortige Unternehmen bankrott[6]. Das Prager Nationaltheater wurde an die böhmischen Landstände verkauft und damit zusammenhängend der Ostern 1798 auslaufende Jahresvertrag von Steinsberg nicht verlängert. Er musste sich somit auf das Vaterländische Theater in

Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit, Bd. 2, Prag 1885, S. 319.

[3] Vgl. Heinrich August Ottokar Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1798*, Gotha [1797], S. 249 sowie Helmut Pigge, *Geschichte und Entwicklung des Regensburger Theaters (1786–1859)*, Diss. München 1954, mschr., S. 93; auch: Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages* (*Musik und Theater*, Bd. 3), Sinzig 2008, S. 365–368.

[4] Zur Übergabe der Direktion vgl. u. a. *Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Hamburg, Jg. 1 (1797), Bd. 4, Intelligenzblatt Nr. 12 sowie *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 1 (1797), Oktober-Ausgabe [= Nr. 10], S. 77. Der vorherige Pächter des Vaterländischen Theaters Johann Freiherr von Stenzsch war nach dem Sommergastspiel in Karlsbad mit dem dortigen Teil seiner Gesellschaft nach Chemnitz und dann nach Leipzig gewechselt, während der Teil der Truppe, der in Teplitz gespielt hatte, nach Prag zurückging und dort von Steinsberg übernommen wurde. Diese Übernahme ist wohl der Grund dafür, dass Webers Sohn in Zusammenhang mit Freiberg und Chemnitz 1800 von einer „Stenz'schen Schauspielergesellschaft“ spricht; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 53. Allerdings war die Personalfluktuation unter Steinsbergs Direktion groß, so dass man davon ausgehen muss, dass vermutlich kein einziges Mitglied der Gesellschaft, die im Sommer 1800 nach Freiberg kam, vorher unter Stenzsch gespielt hatte. Die Teilgesellschaft, mit der Stenzsch 1797 von Karlsbad nach Chemnitz und Leipzig ging, wurde von Direktor Carl Friedrich Krüger übernommen; vgl. Franz Carl Weidmann, *Gallerie scenischer Künstler. Fünftes Bild. Carl Krüger*, in: *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, Wien, Jg. 15, Nr. 14/15 (2./4. Februar 1824), S. 65–68, Nr. 16 (6. Februar 1824), S. 81–83 (speziell S. 82). Zu Krüger vgl. auch S. 54, 56f.

[5] *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 1 (1797), Mai-Ausgabe [= Nr. 5], S. 46.

[6] Vgl. *Journal für Theater und andere schöne Künste* (wie Anm. 4), Jg. 2 (1798), [H. 2,] S. 47f. sowie Pigge (wie Anm. 3), S. 94.

Prag und dessen Sommergastspiele in Teplitz und Karlsbad beschränken[7]. Im Sommer 1798 teilte Steinsberg seine verbliebene Belegschaft; dazu heißt es:[8]

> „Obschon Teplitz wegen großer Menge der Baadegäste für das Theater vortheilhafter anfängt, als Karlsbaad, obschon der Besitzer Fürst Clary das schöne geschmackvoll in seinem Schlosse am Garten erbaute Theater dem Direkteur frei ohne Abgabe überläßt, so hat doch Hr. v. Steinsberg den bessern Theil der Gesellschaft, bessere Opern und schönere Garderobe nach Karlsbaad geschikt, wo er aber seine Rechnung nicht fand, obschon er selbst zugegen war."

Ein anderer Kritikpunkt an Steinsbergs Amtsführung war, dass der Prinzipal, der gleichzeitig ein produktiver Bühnenautor war, seine eigenen Werke im Spielplan favorisiere und besonders das Repertoire des Vaterländischen Theaters zu stark auf die seichte Unterhaltung ausrichte. Dabei war das Urteil durchaus gespalten. Positiv berichtete die Brünner *Theaterzeitung*:[9]

> „Hr. von Steinsberg wendet alles an um das Prager Publikum durch Abwechslung der neuesten Opern zu unterhalten; fast jede Woche erscheint eine neue Oper, und blos ihm haben wir es zu verdanken, daß Prag nun auch viel Vergnügen an lokalen Opern findet. Sein Vetter von Podskal gefällt allgemein. Es ist zu verwundern, daß er stets festen Muth behält, bei der kritischen Lage dieses Theaters, worinn er ohne sein Verschulden, blos durch seine Verpächter verwickelt ist; er soll stets nur große Summen Schulden zahlen, die andere [gemeint ist besonders der Vorgänger-Direktor Johann Freiherr von Stenzsch] machten, da ohnehin der Zins viel beträgt und die Gagen groß sind. Doch handelt er stets als redlicher Mann, und sowohl das ganze Publikum, als sein Personal ist mit ihm vollkommen zufrieden."

Ganz anders liest man Anfang 1799:[10]

> „Was an dem Verfall des Theaters schuld ist, kann man so genau nicht sagen, ist [es] des Hrn. v. Steinsberg seine Sorglossigkeit [sic], oder die beständige Aufführung der Hanns Klachels, Kajetan Knoblauchs,

[7] Vgl. H. A. O. Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, Gotha [1798], S. 242f.

[8] *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 6 [recte 7] (Juli 1798), S. 212. Ab 27. Juli spielte dann die Gesellschaft von Samuel Meddox in Teplitz.

[9] Ebd., Jg. 2, Nr. 9 (September 1798), S. 270.

[10] Vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 2 (Februar 1799), S. 29.

Prager Würstelmanns und Nachtwächters, an denen das Publikum kein sonderliches Behagen zu finden schien."

Tatsächlich findet man im Repertoire der Steinsbergschen Bühnen zwischen Mai 1798 und März 1800, also unmittelbar vor der Entstehung von Webers *Waldmädchen*, recht viele Eigenproduktionen auf dem Spielplan[11], darunter mehrere „volkstümliche", offenbar lediglich der gefälligen Unterhaltung verpflichtete Opern auf Libretti von Steinsberg, deren Komponisten in den genannten Verzeichnissen nicht immer angegeben werden, aber auch Schauspiele aus seiner Feder. Einige Steinsbergsche Werke kamen auch in Freiberg (zwischen August und November 1800, mit Abstechern nach Oederan)[12]

[11] Vgl. dazu Steinsbergs Spielpläne für das Prager Vaterländische Theater (= VT) vom 6. bis 17. Mai 1798 in: *Theater und Litteratur*, Prag, Nr. 6 (24. Mai 1798), S. 151f. und Nr. 7 (31. Mai 1798), S. 179–181 sowie vom 2. November 1798 bis 20. Januar 1799 in: *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 1, Nr. 12 (Dezember 1798), S. 185, Jg. 2, Nr. 1 (Januar 1799), S. 9 und Nr. 2 (Februar 1799), S. 29, zeitlich überlappend (aber mit inhaltlichen Abweichungen) für 1.–29. November 1798 in: *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 11 (November 1798), S. 345–348, für Teplitz das Repertoire zwischen Mai und Juli 1798 (ohne genaue Termine) in: *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 6 [recte 7] (Juli 1798), S. 211f., für das Karlsbader Theater vom 20. Mai bis 9. Juni 1798 in: *Theater und Litteratur*, Prag, Nr. 10 (21. Juni 1798), S. 249f., zeitlich überlappend vom 20. Mai bis 19. August 1798 in: H. A. O. Reichard (Hg.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1799*, Gotha [1798], S. 244f. (zu Beginn mit vermutlich fehlerhaften Abweichungen von den Angaben in *Litteratur und Theater*; dieser Zeitschrift wird bei sich widersprechenden Angaben der Vorrang eingeräumt), für 31. Mai bis 17. August 1799 in: *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 8 (August 1799), S. 88f. und Nr. 9 (September 1799), S. 95f., für das Augsburger Theater vgl. A. L. Dahlstedt (Hg.), *Theater-Journal derjenigen Schauspiele und Opern, welche in Augsburg von der Karl Ritter von Steinsbergischen Gesellschaft deutscher Schauspieler vom 12. September bis 31. Dezember 1799 aufgeführt wurden*, Augsburg 1800 sowie ders., *Theater-Journal derjenigen Schauspiele und Opern, welche in Augsburg von der Karl Ritter von Steinsbergischen Gesellschaft deutscher Schauspieler vom 1. Januar bis 29. März 1800 aufgeführt wurden*, Augsburg 1800.

[12] Vgl. die Besprechungen der Auftritte in Freiberg mit Hinweisen auf den Spielplan in Oederan unter der Rubrik *Ueber das hiesige öffentliche Theater*, in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1 (1800), Nr. 38 (18. September), S. 398–400, Nr. 39 (25. September), S. 406–408, Nr. 40 (2. Oktober), S. 414f., Nr. 42 (16. Oktober), S. 430–432, Nr. 43 (23. Oktober), S. 440–442, Nr. 44 (30. Oktober), S. 451–453, Nr. 45 (6. November), S. 460–462, Nr. 46 (13. November), S. 477–479, Nr. 47 (20. November), S. 489–491, Nr. 48 (27. November), S. 497–499, Nr. 49 (4. Dezember), S. 510f., Nr. 50 (11. Dezember), S. 520f., Nr. 51 (18. Dezember), S. 532–534, Nr. 52 (27. Dezember), S. 543–545 sowie Jg. 2 (1801), Nr. 2 (8. Januar), S. 11–13, gez. „W***r."

sowie in Chemnitz (von November 1800 bis Februar 1801)[13] auf die Bühne. Zu nennen wären:

– *Gute Laune*, Lustspiel in 3 Akten (Prag VT 9. Mai 1798, Karlsbad 4. Juni und 12. Juli 1798, Prag VT 9. Januar 1799, Karlsbad 9. Juni und 4. August 1799, Augsburg 20. September 1799, Freiberg 29. August und 14. November 1800, Oederan 8. Oktober 1800, Chemnitz 28. November 1800)
– *Hanns Klachel* [auch *Hans Dachel*] *von Przelautsch*, Oper in 2 Akten, Musik von Vinzenz Tuczek (Prag VT 17. Mai 1798 = letzte Vorstellung vor der Sommerpause[14], Teplitz zwischen Mai und Juli 1798, Karlsbad 6. August 1798; am 9. August 1799 unter dem Titel *Hans Dachel*)
– *Die Grafen Helfenfels oder Rache für achtzehnjährige Acht*, Schauspiel in 4 Akten (Karlsbad 28. Mai 1798, Augsburg 14. September 1799, Freiberg 13. November 1800)
– *Die Liebe der Unterthanen*, Lustspiel in 3 Akten (Karlsbad 6. Juni 1798, Augsburg 4. und 8. Oktober 1799, Freiberg 27. Oktober 1800)
– *Der Nachtwächter von Libeschau*, Oper, Musik von Anton Fabian Alois Woytissek bzw. Voijtisek[15] (Prag VT 7. November 1798[16], 4. Januar 1799)

[13] Vgl. die ungezeichneten Besprechungen unter der Rubrik *Theater-Chronik* in: *Gnädigst bewilligter Chemnitzer Anzeiger, ein Intelligenz- und Wochenblatt für Chemnitz und umliegende Gegend zum Besten des öffentlichen Verkehrs, der vaterländischen Geschichte und gemeinnütziger Gegenstände überhaupt*, Jg. 2 (1801), Nr. 8 (21. Februar), S. 42f., Nr. 9 (28. Februar), S. 47, Nr. 10 (7. März), S. 50f., Nr. 11 (14. März), S. 58f., Nr. 12 (21. März), S. 63, Nr. 13 (28. März), S. 65f. sowie Nr. 14 (4. April), S. 70 (in der letztgenannten *Chronik* werden die Aufführungen vom 11. bis 16. Februar gewürdigt, allerdings versehentlich mit „Jan.[uar]“ überschrieben).

[14] Eine Anekdote zu vermutlich dieser Vorstellung in Prag, kurz vor Abreise Steinsbergs nach Karlsbad, überliefert: *Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 8, hg. von August Kuhn, Bd. 1, Nr. 35 (18. Februar 1811), S. 140.

[15] Zu den Opern des Prager Musiklehrers Woytissek vgl. Teuber (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 321. Fraglich ist, ob auch das Libretto zu Woytisseks zweiaktiger komischer Oper *Der Holzhändler am Lech oder Prellerei über Prellerei*, von Steinsberg stammen könnte; er gab Aufführungen in Augsburg am 23. und 25. November 1799. Zur Freiberger Aufführung am 26. September 1800 liest man die wenig wahrscheinliche Vermutung, das Libretto sei „angeblich von dem Verf.[asser] des neuen Sonntagskindes“ – zu dieser Komposition Wenzel Müllers hatte Joachim Perinet den Text geschrieben; vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 43 (23. Oktober 1800), S. 442. Die Berichte über die Chemnitzer Aufführungen der Oper am 29. Januar und 2. Februar 1801 enthalten keine weiteren Anhaltspunkte; vgl. die Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 13 (28. März 1801), S. 66.

[16] Aufführungsnachweis nach *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 1, Nr. 12 (Dezember 1798), S. 185; dagegen ist in der *Allgemeinen deutschen Theaterzeitung*, Brünn,

– *Der Vetter von Podskal*, Oper in 2 Akten, Musik von Anton Fabian Alois Woytissek (Prag VT 13. oder 28. November[17] und 6. sowie 19. Dezember 1798, außerdem am 25. November 1798 in böhmischer Sprache, Karlsbad 13. Juni und 13. sowie 31. Juli 1799)
– *Die Theatergarderobe*, Lustspiel in 2 Akten (Prag VT 28. Dezember 1798)
– *Der Schneider Wetz als Prager Würstelmann*, Oper in 2 Akten [Komponist nicht nachgewiesen] (Prag VT 1., 3., 6. und 13. Januar 1799)
– *Kajetan Knoblauch*, Oper in 2 Akten, Fortsetzung des *Vetters von Podskal* [Komponist nicht nachgewiesen] (Prag VT 19. Januar 1799)
– *Der junge Invalid, aus Vaterlands- und Menschenliebe*, Schauspiel in 3 Akten (Karlsbad 15. Juli 1799, Augsburg 2. November 1799 und 3. Januar 1800)
– *Das Fliegengift*, Schauspiel in 2 Akten (Augsburg 5. Februar und 12. März 1800; in Freiberg am 24. Oktober 1800 unter dem Titel *Die Rückkehr ins Vaterhaus*)
– *Bonaparte in Ägypten*, militärisches Schauspiel in 3 Akten, eingerichtet von Steinsberg (Freiberg 16. Oktober 1800, Chemnitz 4. Januar 1801)
– *Das Waldmädchen*, romantisch-komische Oper in 2 Aufzügen, Musik von Carl Maria von Weber (Freiberg 24. November 1800, Chemnitz 5. Dezember 1800)
– *Der Feldherr Obelitsch oder Die Treue der Servier*, historisches Trauerspiel in 4 Akten (Chemnitz 16. Februar 1801)

Ende Januar 1799 übernahm Anton Grams das Vaterländische Theater[18]; Steinsberg verließ Prag und versuchte in Karlsbad einen Neuanfang mit einer Truppe, die teils aus ehemaligen Prager Mitstreitern, teils aus Schauspielern von Theatern in Brünn, Salzburg, Wien, Regensburg und Pest bestand[19]. Die

Jg. 2, Nr. 11 (November 1798), S. 346 für diesen Tag Kotzebues Lustspiel *Der Wildfang* angegeben.

[17] Laut *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 11 (November 1798), S. 346 am 13. November gespielt (dort am 28. November eine Wiederholung von Wenzel Müllers Oper *Das lustige Beilager*, erstaufgeführt in Prag am 17. November 1798, angezeigt, ebd., S. 347); laut *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 1, Nr. 12 (Dezember 1798), S. 185 am 28. November gespielt (kein Spielnachweis für den 13. November).

[18] Vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 3 (März 1799), S. 40f.

[19] Vgl. das gedruckte Personalverzeichnis und Personalnachrichten in der *Allgemeinen deutschen Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 8 (August 1799), S. 87–89 sowie die handschriftliche Personalliste, die Steinsberg am 17. Juli 1799 von Karlsbad aus nach Augsburg sandte; Stadtarchiv Augsburg, Bestand Theater und öffentliche Productionen, Fasz. II, Nr. 4 (1796–1800); darin Nr. 4 (1799).

dortige Saison dauerte vom 31. Mai bis 17. August; danach ging es kurz nach Eger[20] und schließlich nach Augsburg.

Bereits von Prag aus hatte Steinsberg sich um die Spielkonzession für Augsburg beworben; die Zusage erreichte ihn verspätet im Juni 1799 in Karlsbad[21]. Die Eröffnung des Augsburger Theaters zur Wintersaison unter Steinsberg war vom dortigen Stadtrat zum 10. September 1799 genehmigt worden, die Spielzeit dauerte vom 12. September 1799 bis 29. März 1800. Mit einer Eingabe vom 29. März 1800 bewarb sich Steinsberg um eine „fernere Conzession"[22], spekulierte also offenbar auf eine erneute Winterspielzeit in Augsburg, die ihm jedoch nicht bewilligt wurde. In Augsburg erschienen noch im Jahr 1800 zwei der genannten Steinsbergschen Schauspiele (*Die Grafen Helfenfels* und *Gute Laune*) gemeinsam mit Kotzebues Lustspiel *Das Epigramm* unter dem Titel *Neue deutsche Schaubühne* – dem Auftaktband dieser als Serie angelegten Publikation sollte kein weiterer folgen.

Nach erneutem Aufenthalt in Karlsbad im Sommer 1800 wandte sich Steinsberg mit seiner Truppe nach Sachsen und spielte unter der Bezeichnung „Karlsbader deutsche Schauspieler-Gesellschaft" ab dem 24. August in Freiberg. Der Unternehmer versuchte, das Publikum zu gewinnen, und versprach auf dem Theaterzettel zur ersten Aufführung, „daß er fast nur neue noch ungedruckte Schauspiele von den ersten Dichtern, große Opern und Ballets geben, auch jede Wiederholung vermeiden werde, wenn nicht ein allgemeines Verlangen Ausnahmen statt finden ließe"[23]. Doch bald schon wurde klar, dass der vergleichsweise (gegenüber Prag oder Augsburg) kleine Ort für den Erhalt einer relativ großen Theatergesellschaft nicht über die nötige Finanzkraft verfügte. Bereits nach der dritten Vorstellung schreibt der Berichterstatter der *Freyberger gemeinnützigen Nachrichten* bedauernd, „daß Mangel an Unterstützung, der freylich mehr in andern zufälligen Umständen, als in der Kälte des Publikums seinen Grund haben mag, den

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

[21] Vgl. Stadtarchiv Augsburg, Bestand Theater und öffentliche Productionen, Fasz. II, Nr. 4 (1796–1800); darin Nr. 4 (1799): Bericht vom 10. März 1799 über die bislang vorliegenden Bewerbungen um das Theaterprivileg (darunter die Gesellschaften von Georg Dengler aus Linz und Ritter von Steinsberg aus Prag); Brief Steinsbergs nach Augsburg vom 10. Juni 1799 (Zeitverzug, da die Augsburger Zusage nach Prag geschickt worden war); weiterer Brief Steinsbergs nach Augsburg vom 22. Juni mit der Bitte um Hinweise zu den Aufführungsmodalitäten.

[22] Vgl. ebd., Fasz. II, Nr. 5 (1800).

[23] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 38 (18. September 1800), S. 398.

Herrn Unternehmer nöthigen wird, seinen Vorsatz, die Wintermonate hier zuzubringen, sehr bald aufzugeben“[24]. Dass dies tatsächlich keineswegs an mangelnder Liebe der Freiberger zum Theater liegen konnte, bestätigt schon der Umstand, dass die Bürger der Stadt in den spielfreien Zeiten, in denen keine Schauspieltruppen vor Ort waren, selbst Liebhaber-Aufführungen organisierten[25]. Nach der vierten Vorstellung der Steinsberg-Saison ergänzt der Freiberger Rezensent:[26]

> „die Anzahl der Abonnenten ist äußerst gering. [...] Den wöchentlichen Kostenbetrag kann man, da die Gesellschaft mit den Tänzern einige dreyßig Personen stark ist, füglich auf 250 Thaler berechnen, dagegen die Einnahme dieser ersten Woche in vier Vorstellungen der Erwartung gar nicht entsprochen hat. Nimmt man nun noch die ansehnlichen Reisekosten, nebst dem noch besonders zu bestreitenden Aufwand für Garderobbe, Dekorationen, neue Opern, ungedruckte theure Stücke und andere Requisiten, welches alles ungleich schöner ist, als man von einem reisenden Theater erwarten kann, so muß man den Muth anstaunen, mit welchem der Herr Ritter [...] noch immer fortfährt, trotz dem Undank des Publikums, für die Kunst sich aufzuopfern.“

Steinsberg zog relativ bald die Konsequenzen und legte um den 8. September die Direktion nieder:[27]

> „Hr. R. v. Steinsberg hat seit Anfang der Woche die Direktion abgegeben und unter gewissen Bedingungen dem Hrn. Baron v. Mandel, und dessen Associé, einem jungen Kaufmann aus Genf, Hr. Harthé, wobey Hr. Seidel Regisseur ist, überlassen, doch wird er noch bis Ostern bey der Gesellschaft bleiben, bis dahin seine Stelle als Schauspieler besetzt seyn möchte.“

Bald schon verließen die ersten Schauspieler das „sinkende Schiff“: In der Nacht vom 17. zum 18. September flohen Herr Muck und das Ehepaar

[24] Ebd., Jg. 1, Nr. 38 (18. September 1800), S. 399.

[25] Vgl. Roland Dressler, *Freibergs Liebhabertheater: Kunst für Brennholz*, in: *Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins*, H. 82 (= Neue Serie, H. 11; 1999), S. 118–122 [mit Nachweisen für 1795 bis 1803].

[26] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 38 (18. September 1800), S. 399f.

[27] Ebd., Jg. 1, Nr. 40 (2. Oktober 1800), S. 414 (Besprechungen ab Donnerstag, dem 11. September).

Stephani[28], andere Ensemblemitglieder kündigten fristgemäß. Herr Harthé (auch Harté) hatte kaum mehr Glück als Steinsberg. Immer wieder liest man vom „Mangel an Unterstützung von Seiten des Publikums“[29] und von finanziellen Engpässen. Auch die Entscheidung, zwischen 7. Oktober und Anfang November Schauspielabstecher nach dem benachbarten Städtchen Oederan zu unternehmen, besserte die Situation nicht wesentlich[30]. Nach dem 20. Oktober resümiert der Theater-Beobachter:[31]

> „Bey dem immer wiederkehrenden Anblick des leeren Hauses, selbst in den besten Stücken, möchte dem Freunde des Schauspiels das Herz bluten. Ungern sagen wir es, aber Freyberg ist seit einigen Jahren schon der Ort nicht, wo eine Gesellschaft bestehen kann, wenn sie ein etwas starkes und nicht schlecht bezahltes Personal hat. [...] Auch sind vier Vorstellungen für die Woche zu viel, unter andern wegen der beträchtlichen Kosten an Spieltagen, und weil das hiesige Publikum zu bald übersättigt wird.“

Selbst Opern- und Ballett-Aufführungen, „sonst Lieblingsspeise unsers Publikums“, blieben leer, und die Direktion nahm „nicht so viel ein, um nur die Kosten des Tages bestreiten zu können“[32]. Am 17. November 1800 gab auch Harthé auf:[33]

> „Es kam zur gerichtlichen Klage, weil ein Theil der Schauspieler, schlechterdings auf ihre rückständige Gage drangen, die er ihnen aber entweder nicht zahlen konnte oder wollte [...]. Zum gütlichen Vergleich wurde [...] vermittelt, daß die Gesellschaft noch zwey Vorstellungen zu ihrem Besten – eigentlich zur Berichtigung rückständiger Gage – geben konnte.“

Tatsächlich verzichtete der Freiberger Rat per Protokoll vom 19. November 1800 freiwillig auf die Gebühren für zwei Vorstellungen (am 21. und

[28] Vgl. Steinsbergs *Theater-Anzeige* in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1 (1800), Nr. 38 (18. September), S. 402.

[29] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 45 (6. November 1800), S. 461 (für die Zeit Anfang Oktober).

[30] Zur ersten sowie zur vermutlich letzten dortigen Vorstellung vgl. ebd., Jg. 1, Nr. 45 (6. November 1800), S. 461 bzw. Nr. 50 (11. Dezember 1800), S. 521.

[31] Ebd., Jg. 1, Nr. 47 (20. November 1800), S. 491.

[32] Ebd., Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1800), S. 543.

[33] Ebd., Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 12.

23. November)[34]. Die nachfolgenden letzten beiden Vorstellungen, die *Waldmädchen*-Premiere am 24. November und den Abschlussabend am 25. November, leitete schließlich wieder Steinsberg[35] – die Uraufführung von Webers Oper kam also unter denkbar schlechten Bedingungen zustande: Man kann sich leicht vorstellen, wie verunsichert und unwillig das Bühnenpersonal in jenen Tagen war, dass aber auch die städtischen Musiker um ihre Bezahlung bangten[36]. Ob sie wirklich so schlecht spielten, wie ihnen Carl Maria von Weber vorwarf[37], sei dahingestellt. Ein Theaterbesucher im März 1801 bescheinigte dem „gut besetzte[n] Orchester" jedenfalls, dass es wesentlich besser war, als an diesem Ort zu erwarten[38].

Den Vorsatz, den gesamten Winter in Freiberg zu bleiben, musste man aufgeben, und so reiste die Truppe am 26. November nach Chemnitz, wo bereits am nächsten Tag die erste Vorstellung stattfand[39]; die dortige Aufführungsserie wurde am 16. Februar beschlossen. Steinsberg legte danach seine Direktion endgültig nieder, die vorübergehend der Regisseur Seidel übernahm; ein großer Teil der Schauspieler verließ die Gesellschaft. Anlässlich des neuen Spielzeitbeginns in Freiberg am 4. März 1801 unter Direktor Mayer[40]

[34] Vgl. Walther Herrmann, *Geschichte der Schauspielkunst in Freiberg*, in: *Schriften zur Theaterwissenschaft*, Bd. 2, Berlin 1960, S. 596.

[35] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 13 sowie die *Nacherinnerung des Herausgebers*, ebd., S. 15.

[36] Der Verleger und Drucker Johann Christoph Friedrich Gerlach sowie der Stadtmusikus Christian Gottlob Siegert fühlten sich aufgrund schlechter Erfahrungen bemüßigt, eine mit dem 3. Januar 1801 datierte *Erklärung* in die Zeitung zu setzen, in der sie von Direktoren reisender Gesellschaften zukünftig Vorkasse für den Druck von Theaterzetteln sowie für die Orchesterdienste bei Vorstellungen verlangten; vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 16.

[37] Vgl. Carl Maria von Weber, *Beantwortung zu Nr. 4. u. 5. in der Beylage der hiesigen gem. Nachr. p. 39.*, in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Beilage zu Nr. 7 (12. Februar 1801), S. 69.

[38] Vgl. *Einige Bemerkungen über das öffentliche Theater und meinen kurzen Aufenthalt in Freyberg*, gezeichnet „Carl Heinrich v. S..en", in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 12 (19. März 1801), S. 113 (mit falscher Datierung der Ankunft auf den „8 May" statt März).

[39] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 13, die *Theateranzeige* im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 1, Nr. 47 (22. November 1800), S. 192 sowie die dortige *Theater-Chronik*, ebd., Jg. 2, Nr. 8 (21. Februar 1801), S. 42.

[40] Mayer war als reisender Schauspieler im Januar 1801 zur Steinsbergschen Truppe gestoßen und am 15. Januar in Zieglers Schauspiel *Der Lorbeerkranz* erstmals als Gast aufgetreten; vgl. die Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 12 (21. März 1801), S. 63.

liest man in der dortigen Zeitung zum weiteren Schicksal der Steinsbergschen Schauspieler:[41]

> „Ein Theil derselben gab nun unter der Direktion des Hrn. Seidel einige 4 oder 5 Vorstellungen in Frankenberg [nordöstlich von Chemnitz]. – Herr Mayer hat nun diese Frankenbergische Gesellschaft und außerdem noch einige andere gute Akteurs [...] engagirt."

Die eigentlich schon zugesagte Sommersaison 1801 in Karlsbad trat Steinsberg aus diesem Grund nicht mehr an. Am 31. Mai eröffnete dort Georg Dengler mit seiner Linzer ständischen Theatergesellschaft die Saison. Die *Zeitung für die elegante Welt* berichtete: „Außerdem muß er [Dengler] dem Ritter von Steinsberg, der für seine Brünner [sic] Truppe bereits das Privilegium, diesen Sommer hier zu spielen, erlangt hatte, 500 Fl. Entschädigung [...] zahlen [...]."[42]

1801 versuchte Steinsberg einen Neustart als Direktor in Amsterdam[43]. Im Frühjahr 1801 reiste er über Hamburg dorthin[44], hatte aber mit dem im Sommer übernommenen Unternehmen[45] wiederum keinen Erfolg. Die nächste Nachricht über seinen Aufenthalt kommt am 14. Januar 1802 aus Cleve:[46]

41 *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 11 (12. März 1801), S. 102. Mayers Gesellschaft spielte in Freiberg bis zum 22. März 1801; danach gingen die meisten seiner Schauspieler ohne ihn wieder nach Frankenberg; vgl. ebd., Jg. 2, Nr. 16 (16. April 1801), S. 152.

42 *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 1, Nr. 91 (30. Juli 1801), Sp. 731–734 (Beschluss des Beitrags über *Karlsbad* unter der Rubrik *Badechronik*, datiert 20. Juni 1801, gez. „W."); Zitat Sp. 731f. 1799 war Dengler in der Bewerbung um Augsburg Steinsberg noch unterlegen (vgl. Anm. 21).

43 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 16, Nr. 6 (Juni 1801), S. 317 (Ankündigung vom 1. Mai aus Altona).

44 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. 144f. Costenoble kannte Steinsberg seit 1790 – beide gehörten damals zur Theatergesellschaft von Christian Wilhelm Klos und Karl Heinrich Friedrich Butenop in Wismar und Altona (ebd., S. 43, 45 und 49), lebten danach ohne Engagement in Braunschweig (ebd., S. 50) und anschließend wiederum als Schauspieler bei Butenop in Gardelegen und Salzwedel in der Altmark, nochmals Gardelegen, Neuhaldensleben bei Magdeburg und Wolmirstedt, wo Steinsberg Anfang 1791 die Bühne vorübergehend verließ (ebd., S. 51–56).

45 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 16, Nr. 11 (November 1801), S. 613 (Bericht vom August).

46 *Dramaturgisches Journal für Deutschland*, Fürth, Nr. 3 (22. Januar 1802), S. 36.

„Herr von Steinsberg, der einige Monate einer Theaterdirektion in Amsterdam vorgestanden, ist seit zwei Monaten der Mühe seines Geschäftes durch die Glieder seiner Gesellschaft überhoben, welche Ihm in ganzen Zügen davon giengen. Er verließ Amsterdam und spielte auf der deutschen Bühne in Köln einige Gastrollen. Seit vier Wochen ist Er wieder Direkteur einer in Cleve befindlich gewesenen Truppe, die Er nun nach Aachen geführt hat."

Zum November 1802 ließ sich Steinsberg dann als Schauspieler ans deutsche Theater in St. Petersburg verpflichten; bereits am 11. November wurde eine Vorstellung zu seinem „Vorteil" gegeben[47]. Die Zahl der Benefiz-Abende, die dem Schauspieler in der russischen Hauptstadt gewährt wurden, war angesichts seiner nur zweijährigen Anstellungsdauer sehr hoch, was für eine herausragende Stellung im Ensemble spricht[48]. Nach einem ersten Moskau-Gastspiel im Frühjahr 1804[49] gründete Steinsberg im Sommer desselben Jahres letztmals ein eigenes Unternehmen in Moskau, dass er bis zu seinem überraschenden Tod am 3. März 1806 leitete[50] – diese letzten zwei Jahre waren wohl seine erfolgreichsten, erinnerte man sich doch noch ein Vierteljahrhundert später dankbar an sein Wirken in Moskau, nicht nur an die mit „Beyfall und Glück" erfolgte Gründung des deutschen Theaters, sondern auch an

[47] 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. 433 (Anstellungsvertrag) und S. 323/367 (der Schmiedersche Einakter *Die Probe-rollen* als Benefiz).

[48] Vgl. ebd., S. 344/368 (31. Januar 1803 *Der Tyrolerwastel*), S. 275/369 (18. April 1803 *Der dumme Gärtner oder Die beiden Antone*), S. 258/370 (30. Januar 1804 *Der Alte Überall und Nirgends*) – Steinsberg wählte hier durchgehend Stücke aus dem Bereich des damals sehr beliebten Wiener musikalischen Volkstheaters.

[49] Vgl. den ungezeichneten Bericht *Deutsche Schauspieler in Moskwa* in: *Russischer Merkur*, hg. von Probst Heideke, Riga 1805, S. 128–134 (speziell S. 130) sowie *Nordisches Archiv*, Riga, Jg. 1804, Bd. 2 (April bis Juni), S. 68, 146f., 237 und Bd. 3 (Juli bis September), S. 34f.

[50] Vgl. *Nordisches Archiv*, Riga, Jg. 1804, Bd. 3 (Juli bis September), S. 230f.; *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 2 (1804), Bd. 2, Nr. 185 (15. September), S. 220, Nr. 186 (17. September), S. 224 und Nr. 245 (8. Dezember), S. 460; Georg Reinbeck, *Flüchtige Bemerkungen auf einer Reise von St. Petersburg über Moskwa, Grodno, Warschau, Breslau nach Deutschland im Jahre 1805. In Briefen*, Leipzig 1806, Bd. 1, S. 218f.; die ungezeichneten Berichte aus St. Petersburg in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 4, Nr. 103 (28. August 1804), Sp. 824 und Jg. 6, Nr. 48 (22. April 1806), Sp. 391 sowie Sergej Petrovič Žicharev, *Zapiski sovremennika*, hg. von Solomon Jakovlevič Strajch, Moskau 1934, Bd. 1, S. 46ff.

dessen „einsichtvolle Leitung“[51]. Zwei Jahre nach seinem Tode heiratete die Witwe Steinsbergs den Petersburger Schauspieler Recke[52] – das Steinsbergsche Aufführungsmaterial von Webers *Waldmädchen*-Oper gelangte wohl aus diesem Grund nach Petersburg zurück, wo es 1824 offenbar in den Besitz (jedenfalls in die Hände) des Sängers Adolf Stein und schließlich in das Archiv des Mariinski-Theaters kam[53].

II. Ballette in Steinsbergs Spielplan

Zum festen Repertoire der Steinsbergschen Gesellschaft gehörten in der bezüglich des *Waldmädchens* besonders interessanten Zeit 1799/1800 (wie schon in den Jahren zuvor) neben Schauspielen und Opern auch Ballette und Pantomimen. Nicht jede reisende Theatertruppe war derart vielseitig ausgelegt; manche kleinere Gesellschaft beschränkte sich nahezu ausschließlich auf das Sprechtheater, viele Ensembles hatten Schauspiele und Opern im Spielplan, nicht aber Tanzstücke. Steinsberg allerdings scheint das Ballett als unabdingbaren Bestandteil seiner Programmplanung betrachtet zu haben und engagierte in seinen Ensembles meist mehrere Tanz-Spezialisten, die die Solopartien interpretierten, während andere Sänger und Schauspieler in Nebenrollen auszuhelfen hatten. Im Karlsbader Bericht vom Juni 1799 heisst es: „Sämmtliche Mitglieder$_{[,]}$ einige$_{[,]}$ deren Gesundheits-Umstände es nicht zulassen, ausgenommen$_{[,]}$ figuriren, nach Erforderniß$_{[,]}$ im Ballet.“ Als Ballettmeister werden zunächst ein Herr Uhlich und ein Herr Kees genannt[54] – mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit handelte es sich bei Letzterem um Franz Kees[55]. Uhlich war als Ballettautor besonders aktiv; von ihm

[51] Vgl. W. B., *Etwas über das deutsche Theater in Moskwa* (datiert 15. April 1830), in: *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur und geselliges Leben*, Wien, Jg. 23, Nr. 65 (1. Juni 1830), S. 262.

[52] Vgl. den ungezeichneten Artikel *Züge zu einem Gemälde von St. Petersburg im Jahr 1807 und 1808. (Aus Briefen.)*, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Bd. 23, Nr. 7 (Juli 1808), S. 498. Recke war 1804–1808 Mitglied des deutschsprachigen Petersburger Theaterensembles; vgl. Gubkina, *Teatr* (wie Anm. 47), S. 428.

[53] Vgl. Natalja Gubkina, *Carl Maria von Webers „Waldmädchen“. Ein wiedergefundenes Jugendwerk*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 53 (2000), H. 1, S. 59.

[54] Vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 8 (August 1799), S. 88.

[55] Franz Kees, geb. 6. Dezember 1776 in Wien, trat 1782–1786 mit seinen Schwestern Katharina und Sabina in Kindertheatervorstellungen unter Felix Berner auf und ist später in Wien als Mitglied des Theaters in der Josefstadt (1805–1816) bzw. des Theaters in der Leopoldstadt (1805–1811) nachweisbar, wo er für die Choreographie etlicher Pantomimen verantwortlich zeichnete; vgl. Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und „sein“ Leopold-*

wurde zwischen Juni 1799 und Februar 1800 in Karlsbad bzw. Augsburg eine Unzahl meist einaktiger Tanzstücke gegeben, welche Vorstellungen mit nicht abendfüllenden Schauspielen abrundeten, darunter: *Die Tyroler Hochzeit* (17. Juni, 19. Juli 1799), *Der Französische Deserteur* (27. Juni, 9. Juli, 8. August 1799), wohl jeweils damit identisch: *Der französische Deserteur oder Die Tiroler Hochzeit* (2. November 1799), *Die unterbrochene Hochzeit* (20. Juni 1799), *Die Kosacken* (30. Juni 1799), möglicherweise damit identisch: *Die Kosacken-Hochzeit* (4. und 5. Juli 1799), außerdem: *Die Liebhaber in Säcken* (7. Juli 1799), *Die Liebe im Kampf und Streit* (28. Juli, 4. August, 30. September, 18. Oktober 1799), *Die Bauer*[*n*]*hochzeit* (20. September 1799), *Das Freudenfest* (4. Oktober 1799), *Die reisenden Zigeuner* (11. und 22. November 1799, 27. Januar, 14. Februar 1800), *Rache und Eifersucht* (16. und 26. November, 20. Dezember 1799), *Die Zaubertrompete des Praxantanderopili oder Arlequin der lächerliche Postillon* (14. und 18. Dezember 1799), *Die übelgehüteten Geliebten oder Das heimliche Verlöbniß* (27. Dezember 1799, 10. Januar 1800) sowie *Die Mohren in Amerika* (28. Dezember 1799). Von Kees stammten in derselben Zeit lediglich: *Die Morgenstunde oder Der Kühhirt* (9. und 18. Juni, 22. Juli 1799, 18. und 27. März 1800), ein Divertissement ohne Titel (23. Juni 1799), *Das Opferfest im Rosenhain* (11. und 15. Juli, 12. September 1799) sowie *Der Sonnenuntergang* (28. Oktober 1799).

In Augsburg kam Jungheim[56] als Autor überwiegend komischer Ballette hinzu; seine dort aufgeführten Werke sind: *Die Kaminfeger* (19. und 25. September, 14. November 1799, 14. Januar 1800), *Die reisenden Schattenspieler* (8. und 11. Oktober, 19. November 1799), *Die Abentheuer des Schneider Wetz* (30. Oktober, 5. November 1799, 5. Februar 1800), *Die drey Spinnrocken* (4. und 12. Dezember 1799), *Das Opfer zum neuen Jahr*

städter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers (*Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis*, Bd. 5), Wien, Köln, Weimar 2009, S. 22, 30, 40f., 53, 59, 81, 88, 101, 131, 140f., 158, 205, 210, 212. Während des Freiberger Aufenthalts der Steinsbergschen Gesellschaft inserierte ein Franz Kees in den *Gnädigst bewilligten Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1 (1800), Nr. 40 (2. Oktober 1800), S. 417, er würde „heute auf dem hiesigen Kaufhaussaale" sein „ganz neu verfertigtes Kunstkabinet" eröffnen; weiter heißt es: „Das nähere Detail der ersten Vorstellung enthält der ausgegebene Zettel." Offenbar versuchte der Tänzer angesichts des prekären finanziellen Zustandes der Theaterunternehmung, neben der von Steinsberg gezahlten Gage weitere Verdienstmöglichkeiten zu finden.

[56] Laut *Theater-Kalender auf das Jahr 1799* (wie Anm. 7), S. 112 geboren in Cleve, Theaterdebüt 1764.

(1. Januar 1800), *Der eifersüchtige Schuhmacher oder der betrogene Liebhaber* (3. und 23. Januar, 23. Februar 1800), *Die Werber oder Der Rekruten Transport* (21. Januar, 1. März 1800), *Die Herrschaftsküche* (3. und 7. Februar, 6. März 1800), *Die Entführung aus dem Serail oder Bellmont und Konstanze* (19. und 22. Februar, 12. März 1800, Musik vom Augsburger Musikdirektor Franz Dominik, auch Dominique), *Der feindliche Einfall der Türken ins Lager der Kroaten* (25. und 27. Februar, 14. März 1800), *Der betrogene Vormund oder Es ist schwer ein Mädchen zu hüten* (3. März 1800), *Der Zauberer zu Tripstrill oder Die wunderbare Windmühle, alte Weiber wieder jung zu machen* (24. März 1800) sowie ein Divertissement ohne Titel (4. November 1799). Etliche dieser Ballette dürften den Augsburgern (teils unter veränderten Titeln) bekannt gewesen sein, war Jungheim doch schon 1790 bis 1793 Ballettmeister an ihrem Theater unter der Direktion von Joseph Voltolini gewesen[57]. Der vielfach zu beobachtende Wechsel der Ballett-Titel war übrigens Kalkül: Beim Lesen des Theaterzettels oder der Zeitungsanzeige wurde der Eindruck erweckt, es handle sich um ein neues Stück; erst bei der Aufführung bemerkte man dann, dass es in Wahrheit eine Wiederholung war – das rügte u. a. der Freiberger Theaterkritiker in seinen Besprechungen (vgl. Anm. 12). In der Rückschau erschwert diese Praxis präzise Aussagen zur Anzahl der Choreographien und ihren jeweiligen Aufführungen.

Jungheim hatte nach seiner Anstellung bei Voltolini (1790 bis 1792 übrigens gemeinsam mit Edmund von Weber) bereits unter Steinsbergs Direktion gearbeitet: 1797 als Tänzer am Regensburger Theater und 1798 als Ballettmeister und Solotänzer in Prag und Karlsbad (gemeinsam mit dem Solotänzer Uhlich), wechselte allerdings im Zuge der Entlassung des gesamten Ballettensembles zunächst gemeinsam mit seiner Frau sowie Uhlich zur Gesell-

[57] Vgl. Friedrich August Witz, *Versuch einer Geschichte der theatralischen Vorstellungen in Augsburg. Von den frühesten Zeiten bis 1876*, Augsburg [1876], S. 147. Durch Theaterzettel im Stadtarchiv Augsburg sind dokumentiert: *Die reisenden Schattenspieler* (28. Oktober 1790 = Nr. 11030), *Die Herrschaftsküche oder Der blinde Lärm* (22. November und 13. Dezember 1790 = Nr. 11041 und 11051), *Der Einfall der Türken in das Lager der Kroaten bey Belgrad* (3. Januar 1791 = Nr. 11057), *Die Werber oder der Rekruten Transport nach Ungarn* (17. Januar 1791 = Nr. 11060). Das von Karl Lohse herausgegebene *Theater-Journal oder Verzeichniß aller von hiesiger deutschen Schauspielergesellschaft unter der Direktion des Hrn. Voltolini vom 24 Oktober 1791 bis den 21 Februar 1792 aufgeführten Lust- Schau- und Trauerspielen Opern und Ballets*, Augsburg [1792] nennt zudem u. a. (S. 6–9): *Der eifersüchtige Vormund* (14. November, 6. Dezember), *Die Plünderung der Kroaten* (21. November), *Die schöne Schusterin* (28. November) sowie *Der Rauchfangkehrer* (7. Februar).

schaft von Cosmas Morelli nach Erlangen[58]. Nach Morellis Konkurs übernahm Louis Cella die führerlose Truppe und gab mit ihr vom 8. Oktober bis 27. Dezember 1798 Vorstellungen in Nürnberg, wo Jungheim (nach Uhlichs Abgang) erneut als Ballettmeister fungierte. Ein Großteil seiner für Augsburg dokumentierten Ballette gehörte auch dort zum Repertoire[59]. Das Mitte Juli 1799 von Karlsbad aus nach Augsburg gesandte Personalverzeichnis nennt Jungheim neben Uhlich und Kees (hier Käß) wieder als Mitglied der Steinsbergschen Truppe[60]. Jungheims zunehmender Erfolg könnte den Kollegen Uhlich bewogen haben, das Steinsbergsche Unternehmen zu verlassen; dessen letzte Neueinstudierung war *Der Tändelmarkt zu Prag oder Die Judenhochzeit* (13. und 21. Februar 1800), danach ging er mit seiner gesamten Familie ab[61].

Beim Eintreffen der Steinsbergschen Gesellschaft in Freiberg im August 1800 gehörten sowohl Kees als auch Jungheim zum Ensemble; auch dort waren sie wieder mit eigenen Balletten vertreten (zum Spielplan vgl. Anm. 12): Kees mit *Der verjüngte Alte oder Der Berggeist* (8. September) sowie *Die Morgenstunde oder Der Kühhirt* (1. Oktober); Jungheim mit *Das frohe Opferfest* (24. August), *Der Einfall der Türken in das Lager der Kroaten* (29. August), *Die herrschaftliche Küche oder Der gefoppte Alte* (1. September;

[58] Nachweise: zu Regensburg vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1798* (wie Anm. 3), S. 249; zu Prag/Karlsbad (incl. Entlassung des Balletts) vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1799* (wie Anm. 7), S. 242f.; zur Gesellschaft Morelli ebd., S. 237f. (die Jungheims sind unter Morelli nur in Schauspielpartien, als „Väter" bzw. „Mütter", genannt, im Gegensatz zu Uhlich nicht als Tänzer).

[59] Acht der zwölf Ballette (teils mit leicht abweichenden Titeln) sind für das Nürnberger Repertoire bezeugt; vgl. 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. 132f. Ertel nennt keine Ballett-Autoren; auf den Theaterzetteln, die seinen Angaben zugrunde liegen (Stadtbibliothek Nürnberg, Nor. 1327 2°), sind die Werke bis auf zwei Ausnahmen immer eindeutig Jungheim zugeschrieben (anonym erscheinen lediglich: 13. Dezember *Die Holzhauer*, 18. Dezember *Die drey Spinnrocken oder Bertha von Salza und Herrmann von Tüngen*; letzteres ist aber aufgrund der Augsburger Hinweise wohl auch in Nürnberg Jungheim zuzuweisen).

[60] Handschriftliche Personalliste (wie Anm. 19); im kurz zuvor zum Druck gesandten Verzeichnis, das in der Preßburger *Allgemeinen deutschen Theater-Zeitung* erschien (wie Anm. 19), fehlt Jungheim noch.

[61] Im Personalverzeichnis des ersten Dahlstedt-Journals (wie Anm. 11, S. 5f.) ist das Ehepaar Uhlich gemeinsam mit ihrem Sohn Joseph Uhlich und einer Tochter Mlle. Uhlich genannt, im zweiten Journal (S. 5f.) nicht mehr; die Abgangsnotiz findet sich im zweiten Journal auf S. 23. Eine Tänzer-Familie Uhlich ist noch 1819 am Leopoldstädter Theater nachweisbar, wo sie zwischen dem 8. und 30. Juli verschiedene Pantomimen aufführte; vgl. Angermüller (wie Anm. 55), S. 22, 73, 75, 89, 99, 132, 134, 233.

dasselbe am 20. Oktober und 5. November in Freiberg sowie am 26. Oktober in Oederan unter dem Titel: *Die Kaminfeger oder Der gefoppte Alte*), *Der eifersüchtige Schuhmacher oder Der betrogene Liebhaber* (11. September), *Die reisenden Schattenspieler* (19. September), *Die Abentheuer des Schneider Wetz* (22. September), *Die Werber oder der Rekruten-Transport* (6. Oktober; am 14. November unter dem Titel: *Die Begebenheiten auf dem Marsche*), *Der Zauberer Trippstrill oder Die wunderbare Windmühle alte Weiber wieder jung zu machen* (10. November)[62] sowie *Die Entführung aus dem Serail oder Belmont und Konstanze* (21. November). Auffallend ist, dass nun vermehrt auch mehraktige Ballette auf den Spielplan kamen, allerdings nie abendfüllende – es blieb stets bei der Kopplung mit einem oder mehreren Sprechtheaterstücken, seltener mit einer Oper.

Kees verließ Freiberg Anfang Oktober und wandte sich nach Salzburg – sehr zum Bedauern des Chemnitzer Rezensenten, der den Tänzer in Freiberg unter die „besten Mitglieder" der Steinsbergschen Gesellschaft zählte[63]. Nach Kees' Abgang kam erneut das Ehepaar Uhlich zurück zur Truppe[64]. Auch Uhlich stellte sich den Freibergern mit älteren und neueren Tanzschöpfungen vor: *Die Köhler* (19. Oktober), *Der Mechanikus* (24. Oktober)[65], *Die reisenden Zigeuner* (27. Oktober und 12. November), *Der Sieg der Liebe oder Die glücklich gewordenen Orientaler* (2. und 25. November, Musik von Anton Wolanek), *Mortali, der Bandit oder Die Probe seltner Liebe* (16. November, Musik von Giovanni Liverati), *Die Zaubertrompete des Praxantandernopoli* [auch: *Die Zauberpfeife des Sopocuradipisifaliarminipi oder Arlekins lustige Hochzeit*] (23. November). Sowohl Jungheim als auch die Uhlichs beglei-

[62] In den Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1800), S. 544 ohne Autorenangabe und mit dem Hinweis: „komisch-pantomimisches Ballet in einem Akt, das schon mehrmals bey Simoni hier gegeben worden ist."

[63] Vgl. die Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 8 (21. Februar 1801), S. 42.

[64] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 45 (6. November 1800), S. 460 (Abgang Kees, Ehepaar Uhlich wird am 6. Oktober noch erwartet), Nr. 46 (13. November), S. 479 (15. Oktober: Uhlich wird „schon seit acht Tagen erwartet", bleibt aber weiter aus).

[65] Dazu vermerkt der Rezensent: „ein angeblich neues Ballet in 1. Akt, angeblich von Hrn. Uhlich, denn schon vorlängst haben wir ein ähnliches Ballet unter demselben Titel von Hrn. Nuth hier gesehen"; vgl. ebd., Jg. 1, Nr. 49 (4. Dezember 1800), S. 511.

teten Steinsberg anschließend nach Chemnitz[66] und kehrten im März 1801 mit Mayer nach Freiberg zurück[67].

Von besonderem Interesse ist jenes Ballett von Uhlich, mit dem die Steinsbergsche Gesellschaft ihre Karlsbader Saison am 17. August 1799 beschloss: das *Waldmädchen*[68]. Auch Dahlstedts Augsburger Journale für 1799 und 1800 belegen weitere Aufführungen, am 16. September („Das Waldmädchen. Ein Karakter-Ballet in 1 A. v. Uhlich."), 24. September, 2. und 5. Dezember 1799 (am 5. Dezember „Auf hohes Verlangen.") sowie letztmalig am 28. Januar 1800 („Das Waldmädchen, kom. [!] Ballet in 1 A. von Herrn Uhlich.")[69]. Fraglich bleibt der Komponist der dazugehörigen Ballettmusik. Uhlich war lediglich der Choreograph (möglicherweise auch der Librettist), wie der Augsburger Theaterzettel zum 16. September 1799 beweist; dort heißt es: „Das Waldmädchen. Ein Karakter-Ballet in 1 Akt, von Herrn Ullich [sic] einstudirt."[70]

III. Das Waldmädchen als Ballett-Sujet

Der Waldmädchen-Stoff war Vorlage für mehrere Ballette, das erfolgreichste darunter stammte von Giuseppe Trafieri (Libretto) und Paul Wranitzky

[66] Auch hier kamen zahlreiche ihrer Ballette zur Aufführung (vgl. die Besprechungen, wie Anm. 13), u. a. von Jungheim: 1800 *Die zwey Rauchfangkehrer* (1 Akt, 28. November), *Die Herrschaftsküche oder Der gefoppte Alte* (1 Akt, 8. Dezember), *Die Entführung aus dem Serail* (2 Akte, Musik von Dominique, 17. und 28. Dezember), 1801 *Das Opfer zum Neuen Jahre* (1 Akt, 1. Januar), *Die Abenteuer des Schneider Wetz* (3 Akte, 6. Januar), *Die reisenden Schattenspieler* (1 Akt, 22. Januar), *Der Zauberer Tripstrill oder Die wunderbare Windmühle, alte Weiber wieder jung zu machen* (1 Akt, 4. Februar), *Die Werber oder Der Rekruten-Transport* (1 Akt, 8. Februar); von Uhlich: 1800 *Der Sieg der Liebe oder Die glücklich gewordenen Orientaler* (3 Akte, Musik Wolanek, 1. Dezember), 1801 *Amors Probestück oder Die ersten Begeisterungen der Liebe* (1 Akt, von Uhlich und Hunger jun., 13. Januar), *Conrad der Siegende* (2 Akte, von Uhlich und Baum, 27. Januar), *Die Zauberpfeife des Sopocuradipisifaliarminipi oder Arlequins lustige Hochzeit* (2 Akte, 6. Februar); ohne Autorenangabe: *Das Freudenfest* (1 Akt, 23. Dezember 1800).

[67] Vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 11 (12. März 1801), S. 102f., Nr. 12 (19. März 1801), S. 113f., Nr. 16 (16. April 1801), S. 151.

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

[69] Dahlstedt (wie Anm. 11), Journal für Ende 1799, S. 12f., 20f.; Journal für Anfang 1800, S. 12.

[70] Stadtarchiv Augsburg, Theaterzettel-Sammlung Nr. 11077.

(Musik) und wurde am 23. September 1796 in Wien uraufgeführt[71]. Noch während der Wiener Aufführungsserie (mit 130 Vorstellungen bis 1804) gab es mehrere „Ableger" in anderen Städten, wobei unklar ist, ob auch Wranitzkys Musik übernommen wurde oder neue musikalische Arrangements entstanden.

Der Ballettmeister Giacomo (Joachim) Brunetti[72] studierte gut anderthalb Jahre nach der Wiener Premiere in Prag ein *Waldmädchen*-Ballett ein (Erstaufführung 28. Mai 1798)[73] – auch diese Produktion erwies sich als sehr langlebig, obgleich das Prager Ballett ab 1804 nur noch ein Schattendasein

[71] Vgl. Frank Ziegler, *Die berauschte Tänzerin. Bemerkungen zum* Waldmädchen *in Wien*, in: *Weberiana* 12 (2002), S. 54–56.

[72] Informationen zu Brunetti sind rar; er wurde vermutlich 1773(?) in Florenz geboren (seinen Geburtstag notierte Weber in seinem Tagebuch 1813 am 17. Oktober) und wirkte als Groteskтänzer mindestens 1791–1798 in Wien (in dieser Zeit ist seine Wiener Wohnung: Innere Stadt 440, Kurrentgasse, bezeugt); 1795 ist er als Ballettmeister des Josephstädter Theaters nachgewiesen; vgl. Riki Raab, *Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1631 bis zur Gegenwart*, Wien 1994, S. 57. 1798 heiratete er die sechzehnjährige Wienerin Therese Frey (1782–1864). 1798–1806 war er Ballettmeister am Prager Ständetheater; vgl. *Český Taneční Slovník. Tanec, Balet, Pantomima*, hg. von Jana Holeňová, Prag 2001, S. 31. Bereits am 15. Mai 1798 wurde am Prager Ständetheater sein Ballett-Divertissement *Der gefoppte Alte, oder: Die natürlichen Zwerge* gegeben; vgl. *Theater und Litteratur*, Prag, Nr. 7 (31. Mai 1798), S. 165. Nach dem Abgang des Impresario Domenico Guardasoni 1806 zog sich Brunetti von der Bühne zurück, blieb aber in Prag, wo seine Frau Therese als Schauspielerin und Tänzerin zu den Stützen des Liebichschen Schauspielensembles gehörte. Laut Jähns leitete Brunetti zu Webers Zeit in Prag die sogenannten Liebichschen bzw. Redouten-Bälle; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 433 (Anh. 50). Nach Hinweisen von Maria Kalliwoda, der Enkelin von Joachim und Therese Brunetti, starb ihr Großvater etwa „ein und einhalb Jahr" nach der Hochzeit ihrer Mutter Therese Kalliwoda, geb. Brunetti (1804–1892); die genannte Hochzeit ist mit 15. Oktober 1822 datiert, somit müsste Joachim Brunetti Anfang 1824 gestorben sein; vgl. Karl Strunz, *Therese Brunetti. Erinnerungen an eine Vergessene*, in: *Deutsche Arbeit. Monatschrift für das geistige Leben der Deutschen in Böhmen*, Jg. 9, Nr. 8 (Mai 1910), S. 459–470 (speziell S. 465f.).

[73] Vgl. Bama Lutes Deal, *The Origin and Performance of Carl Maria von Weber's* Das Waldmädchen *(1800)*, Diss. Florida State University, mschr. 2005, S. 44f., 169 (Aufführungsnachweise 28. Mai und 2. Juni 1798 nach *Litteratur und Theater*, Prag, Nr. 9 vom 14. Juni 1798, S. 221f.) und 172 (Aufführungsnachweise 19. September, 5., 11. und 14. Oktober, 9. und 17. November sowie 17. Dezember 1801). Bei Deal nicht nachgewiesen sind die Aufführungen am 5. und 9. Juni 1798 (vgl. *Litteratur und Theater*, Prag, Nr. 10 vom 21. Juni 1798, S. 237f.), ebenso am 23. und 30. Juni sowie am 4. und 26. Oktober 1798 (vgl. *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 9 vom September 1798, S. 271 und Nr. 11 vom November 1798, S. 343f.).

fristete[74]. Brunettis Choreographie wurde mit einigen Änderungen noch am 24. November 1813 zum Benefiz von Therese Brunetti im Prager Ständetheater gegeben, ohne allerdings ihre „alten Rechte auf die Gunst des Publicums wieder geltend zu machen", obgleich der längst pensionierte Brunetti mitwirkte und, „wenn er gleich durch mehrere Jahre des Privatlebens etwas an Kraft und Gewandtheit verloren hat, doch immer noch an die schöne Zeit erinnert[e], [...] wo dieß Waldmädchen [...] alles entzückte"[75].

Im Januar 1799 ist auch in Mannheim ein *Waldmädchen*-Ballett bezeugt[76]. Eine mehraktige Ballett-Pantomime *Das Waldmädchen* von Ballettmeister Cosmas Morelli (Libretto und/oder Choreographie?) wurde zudem am 21. Juli 1801 auf dem Theater in Frankfurt am Main gegeben[77] – diese Version war mit einiger Sicherheit von Uhlichs gleichnamigem Werk beeinflusst, da Uhlich 1798 kurzzeitig unter Morellis Direktion gearbeitet hatte (s. o., S. 32).

Auch die Coburger Gesellschaft von Ludwig Nuth hatte eine Version des Stoffes im Repertoire: das „pantomimische Ballet in zwey Akten" *Das Waldmädchen* mit Musik des Prager Komponisten Anton Wolanek[78]. Die Trafieri/Wranitzky-Version wurde zudem 1816 von Friedrich Horschelt neu bearbeitet (s. u.).

Dass Trafieris Libretto von 1796 offenbar die Vorlage mehrerer wenn nicht aller dieser Ballette war[79], bezeugen Inhaltsbeschreibungen der Wolanek-Komposition wie auch der Horschelt-Version. Die Coburger bzw.

[74] Vgl. Ferdinand B. Mikovec, *Zur Geschichte des Prager Theaters. Von Steinsberg bis Liebich. (Schluß.)*, in: *Bohemia*, Prag, red. von Franz Klutschak, Jg. 33, Nr. 174 (25. Juli 1860), S. 193.

[75] Besprechung innerhalb der Theater-Notizen in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt*, Wien, Jg. 6, Nr. 2 (2. Januar 1814), S. 8. Laut Tagebucheintrag vom 24. November 1813 besuchte auch Weber die Vorstellung: „ins Theater. *Brunetti Benefize*. 2 Nichten und das Waldmädchen als Ballet. es war rasend voll".

[76] Vgl. Deal (wie Anm. 73), S. 170 (Aufführungsnachweise für den 10. und 29. Januar 1799).

[77] Vgl. Anton Bing, *Rückblicke auf die Geschichte des Frankfurter Stadttheaters von dessen Selbständigkeit (1792) bis zur Gegenwart*, Bd. 1: *Das Frankfurter Stadttheater unter der ersten Aktionär-Gesellschaft (1792–1842)*, Frankfurt/Main 1892, S. 46.

[78] Vgl. die Theaterzettel für Nuths Coburger Aufführungen am 28. Oktober 1810 sowie 27. Januar 1811 in der Landesbibliothek Coburg, in: TB WW 745 [1807/1822] sowie den Theaterzettel für den 13. März 1812 während Nuths Gastspiel in Bamberg in der Staatsbibliothek Bamberg, in: MvO. Bamb. f. 6.

[79] Zum Inhalt der Urversion vgl. die Dokumente bei Ziegler, *Tänzerin* (wie Anm. 71), S. 55f.

Bamberger Theaterzettel zu Wolaneks Werk enthalten eine recht genaue Ablaufschilderung:[80]

> „Erster Akt. Das Theater stellt eine wilde Insel in Polen vor. Ein polnischer Prinz hat sich entschlossen, auf dieser Insel eine Jagd zu versuchen, und seine Leute kommen auf einem Schiff und untersuchen die Gegend. Die Frauenzimmer müssen indessen ein Frühstück bereiten, bey welchem Geschäft sie das Waldmädchen entdecken. Der Prinz wird gerufen; er findet zu seinem Erstaunen ein wildes aber drolliges Geschöpf in dem Waldmädchen, durch vieles Bestreben faßt sie Zutrauen zu ihm. Der Prinz beschenkt sie und läßt ihr Speise und Trank reichen. Der gute noch unbekannte Geschmack des Weins gefällt ihr, sie berauscht sich, und wird schlafend von dem Gefolge zu Schiffe fortgeführt.
>
> Zweyter Akt. Zimmer im Schlosse. Ein neuangekommener Tanzmeister giebt denen Mädchen Unterricht im Tanzen. Die Gemahlin des Prinzen sieht ihm zu. Zwey Polen melden die Ankunft ihres Gemahls, sie eilt ihm entgegen. Er erzählt ihr, daß er auf der Jagd keine wilden Thiere, aber ein wildes Mädchen gefunden habe, womit er ihr ein Geschenk macht. Alle eilen fort, um das Waldmädchen zu sehen. – Saal im Schlosse. Das Waldmädchen liegt schlafend auf einem Sopha, sie erwacht, blickt erschrocken um sich und bewundert alle Gegenstände mit großer Aufmerksamkeit; sie kömmt an eine Uhr, betastet solche, und zieht von ungefähr an der Schnur, die Uhr fängt an zu schlagen und sie fährt erschrocken zurück. Der Prinz, welcher sich heimlich hereingeschlichen hat, zieht nun den Vorhang von einem großen Spiegel, und schlüpft in ein Seitenkabinet. Das Waldmädchen erhohlt sich, sie kömmt vor dem Spiegel, worin sie ihre Gestalt mit großem Erstaunen erblickt, und ängstlich hervorläuft; endlich faßt sie Muth und schleicht zum zweytenmal an den Spiegel, der Spaß scheint ihr zu gefallen, und sie gruppirt sich vor demselben in verschiedenen pantomimischen Wendungen. Freudig hüpft sie hervor und äussert ihre Zufriedenheit. Sie hört Lärm auf der Treppe und verbirgt sich. Neugierig kömmt nun alles herbey, um die Wilde zu sehen, und da sie den Prinzen erblikt, läuft sie auf ihn zu; da ihr nun alle mit Sanftmuth begegnen, wird sie kühner und freut sich unter ihnen ihres Glücks. Der Tanzmeister unterhält sich mit ihr, an dem sie aber kein Behagen findet. Der Prinz befiehlt, daß die Mädchen sie im Tanzen und artigen Manieren

[80] Zitiert nach dem Coburger Zettel zum 28. Oktober 1810 (vgl. Anm. 78); die anderen Zettel enthalten inhaltlich unwesentliche Varianten.

> unterrichten sollen, solches geschieht; das Waldmädchen macht durch ihr drolliges Wesen den Prinzen und seiner Gemahlin manche Freude. Alle sind vergnügt, und mit verschiedenen Tänzen wird das Ballet geschlossen."

Eine ganz ähnliche Beschreibung findet sich in den vergnüglichen *Briefen des neu angekommenen Eipeldauers* zu Horschelts Kinderballett-Version in Wien. Friedrich Horschelt begann seine Kinderballett-Aufführungen 1814 am Theater an der Wien mit einer Bearbeitung aus dem Französischen von Franz Xaver Gewey: *Die Eselshaut* (Premiere 12. März 1814, Musik von Johann Nepomuk Hummel), danach folgten zwei eigene Libretti, jeweils vertont von Joseph Kinsky: *Die kleine Diebin* (Premiere 14. November 1815) und *Nettchen und Paul oder Die Wäschermädchen* (Premiere 5. März 1816)[81]. Die nächste Arbeit griff dann wieder eine fremde Vorlage auf: das *Waldmädchen* von Trafieri und Wranitzky, das Horschelt neu bearbeitete und Kinsky entsprechend musikalisch erweiterte (Premiere 21. Mai 1816)[82]. Der neue „Eipeldauer" Gewey schreibt dazu:[83]

> „Wie der Herr Horschelt g'sehen had, daß seini zwaa Balletln mit so viel wohlverdient'n Beifall aufg'nummen werd'n, so iß er endtli mid was Grössern fürerg'fahr'n, und da had er mid sein'n Liliputern »Das Waldmädichen« aufg'führd – das iß aso ein allerliebster Ballet, daß i'n Herr Vettern schun von ihm a Wengerl was ausführlichers verzähl'n mueß

[81] Alfred Freiherr von Wolzogen, *Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Dramas*, Leipzig 1863, S. 22; Gertraude Dieke, *Die Blütezeit des Kindertheaters. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts* (*Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*, Bd. 8), Emsdetten 1934, S. 166f. (darin zum *Waldmädchen* S. 167f.); Daniela Gerstner, *Das Kinderballett von Friedrich Horschelt. Ein Beitrag zur Wiener Ballettgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Diss. Salzburg 1997, mschr., S. 140ff. (darin zum *Waldmädchen* S. 148–152, 367f.).

[82] Vgl. den Bericht von Wilhelm Hebenstreit über die Aufführung am 21. Mai 1816 im Theater an der Wien zu Horschelts Benefiz in: *Wiener-Moden-Zeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater*, Jg. 1, Nr. 21 (25. Mai 1816), S. 211f. Dort (S. 211) heisst es: „Der Stoff ist nicht neu, sondern nach Traffieri bearbeitet, jedoch mit neuen Tänzen vermehrt." Hebenstreit erwähnt insbesondere die Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Spiegelszene. Vgl. auch Hebenstreits Berichte im *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 10, Nr. 147 (19. Juni 1816), S. 588 sowie Nr. 157 (1. Juli 1816), S. 627f. Ursprünglich war die Aufführung für Ende April geplant; vgl. *Wiener Theater-Zeitung*, hg. von Adolf Bäuerle, Jg. 9, Nr. 29 (10. April 1816), S. 115 sowie darauf bezugnehmend der Aufführungsbericht in Nr. 42 (25. Mai 1816), S. 165f.

[83] [Franz Karl Gewey,] *Briefe des neu angekommenen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran*, Jg. 1816, Heft 8, 3. Brief, S. 35–38 und 41.

– »A Paar großi Herrn in Pohl'n gengen mid ihnern G'folg inn'n Wald hinaus auf a grossi Bärnjagd – und da findens a ganz verwilderts und verwachsens Waldmadl, das schun vun Jugendthum auf in den Wald von nix als Holzbirn und Aepfeln g'lebt, si ihr Bett von Laubwerch, und ihr Kladung von Schilfrohr selber g'macht hat – 's Waldmadl wies dö Menge Mensch'n mid Spiess'n vor ihr sieht, erschrickt und nimmt'n Reißaus in ihr Höhln, wo s' wohnd, wird aber durch Schmeichlereien, und weil ihr der Herr von der Jagd hald glei g'falld, nach und nach heimli g'macht – hietzt bringens ein'n Wein daher, geb'n ihr'n z'trinkn, das Ding schmeckt ihr, si ziegt wie a Bürst'nbinder, kriegt a tüchtichi Katz, fallt z'sammen, schlaft ein, und wies amahl schun recht fest schlaft, so packens di Leud von den pohlnisch'n Fürst'n auf und bringens in sein Schloß – di zwaa großen Herrn woll'n si hald den G'spaß mach'n zu sehen, was denn's Waldmadl mach'n wird, wann s' munter wird, und sie auf einmahl in ein'n so ein'n herrlich'n Pallast sehen wird – si bringens in a prächtigs Zimmer, wo ein unvergleichlichs Bett, und zwei grossi Spiegeln rechts und links vom Bett, von'n Fueß auf in die Höh hinauf anbracht seyn, hietzt leg'n sies auf das Bett und gengen fort und lassens allein – 's Waldmadl draht si im Schlaf um, fallt über das schöni Bett herunter und wird wach – hietzt siehts am erst'n 'n ein'n Spiegel zum erst'n Mahl in ihr'n Leb'n – und sieht ihr ganzi Positur drin'n – sie lauft zu'n andern, siehts wieder, hietzt laufts alleweil von ein'n Spiegl zun andern, macht alleweil allerlei nur möglich'n Quinten und Figur'n eini, dö hald ihr Eb'nbild allzeid alli a wieder auf si ausser-macht – das unterhaltt hald das Waldmadl über di mass'n, hietzt tanzts in die Spiegl'n eini, beudelt 'n Kopf, macht allerhand Ackt'n, kurzum macht si all'n nur möglich'n Jux mit den Spiegeln – die Spiegel mach'n ihr natürli alles nach, auf einmahl lassen d' 2 Fürst'n di Ruletten vor di Spiegeln ober, 's Waldmadl daüber zorni taucht d' Rolett wieder weg, und sieht hald wieder ihr ageni Figur stuckweis auf si ausserschaun – u. s. w.

[…] Von'n übrig'n Ballet will i'n Herr Vettern nix weider sag'n, als daß alli dö scharmant'n Poloneser, und andri Tänz, di Solo, Pasdedä, Springtänz, und was hald drinn tanzt wird, von den Kindern […] mit so aner Ackaratess, Kunst und Schönheid ausg'führd werd'n, daß di Kinder, so oft als a Tanz aus iß, allzeit von'n Publikum einstimmig ausserpascht werd'n, und si wieder bedanck'n müess'n – […]."

Zu den Mitwirkenden gehörten 1816 auch die Töchter der Schauspielerin Sophie Schröder; Wilhelmine (später verheiratete Devrient und Star der Dresdner Oper unter Weber und Wagner) erinnerte sich daran:[84]

> „Ich war eins der anstelligsten unter diesen Kindern und avancirte sehr bald zum ersten Liebhaber, den ich mit viel Grazie und Gewandtheit zu geben pflegte. Den ersten rauschenden Applaus erhielt ich in dem Ballet »Das Waldmädchen«, dasselbe Sujet, das Weber unter dem Namen »Sylvana« componirt hat. Ich hatte darin eine große Erzählung pantomimisch vorzutragen. Die Handlung spielte in Rußland, ich war als Kosack gekleidet und mußte der Fürstin – die von meiner Schwester Betty [d. i. Elisabeth Schröder] gegeben wurde – die Meldung machen, der Fürst-Gemahl habe ein wildes Mädchen im Walde gefunden; dasselbe wäre nur durch List, mittels eines Schlaftrunkes, zu überwältigen gewesen und solle nun, noch immer schlafend, ins Schloß gebracht werden. Den Fürsten gab der später berühmt gewordene berliner Tänzer Stullmüller [Anton Stuhlmüller] und das Waldmädchen, ein reizendes Kind von sieben bis acht Jahren, Angioletta Mayer, die als erwachsenes Mädchen nach München[85] gekommen ist."

Auch wenn es im Detail Widersprüche gibt – nach dem „Eipeldauer" spielte die Handlung der Horschelt-Version unverändert (wie bei Trafieri) in Polen, nach der Schröder aber in Rußland[86] – sind sich die Beschreibungen doch sehr ähnlich und geben einen recht genauen Eindruck vom zugrunde liegenden Ballett-Sujet.

[84] Wolzogen (wie Anm. 81), S. 16.

[85] In München tanzte die Mayer das Waldmädchen in der Horschelt-Version am 26. November 1822; in allen anderen dortigen Aufführungen (23. und 30. Juni sowie 10. September 1822, 3., 4. und 24. Oktober 1824, 25. Februar sowie 1. März 1826) gab Dem. Köck die Titelpartie; vgl. die Theaterzettel in der Bayerischen Staatsbibliothek in München, 2° Bavar. 827, in Nr. 1 (Zettel 1805–1822) bzw. Nr. 2 (Zettel 1823–1826).

[86] Die Wiener dürften musikalisch-szenisch zwischen Polen und Rußland kaum unterschieden haben, denn die Polonaisen und Mazurken der Wranitzky-Musik wurden beibehalten, zusätzlich aber von Kinsky mehrere Kosackentänze ergänzt; vgl. Dieke (wie Anm. 81), S. 168 (nach den Theaterzettelangaben). Einen russischen Tanz gab es aber bereits in der Originalversion von 1796; vgl. Ziegler, *Tänzerin* (wie Anm. 71), S. 56f. Von Bedeutung war lediglich ein „exotischer" Handlungsort mit entsprechend lokal gefärbter Musik.

IV. Vom Ballett zur Oper

Da das Tänzer-Ehepaar Uhlich die Steinsbergsche Truppe im Februar 1800 in Augsburg verlassen hatte, war deren *Waldmädchen*-Ballett danach wohl zunächst nicht mehr aufführbar – dies dürfte Steinsberg veranlasst haben, das Sujet zu einem Operntext umzuarbeiten. Als Uhlich sich im Oktober 1800 in Freiberg erneut der Truppe anschloss, hatte Steinsberg das Opernlibretto sicher schon fertig, zumindest aber in Arbeit. Tatsächlich sind für Freiberg, Oederan und Chemnitz keine Aufführungen dieses Balletts nachweisbar.

Fraglich bleibt, ob Franz Anton und Carl Maria von Weber vielleicht die erste Ballettaufführung in Karlsbad erlebt haben könnten. Max Maria von Weber erwähnt ein erstes Treffen der beiden mit Ritter von Steinsberg im Sommer 1799 in Karlsbad[87]. Nach Meinung des Weber-Sohns waren bereits damals Vereinbarungen bezüglich des Opernstoffes getroffen worden. Auch wenn keinerlei Quellen bekannt sind, die diese Behauptungen Max Maria von Webers stützen, denkbar wäre dieser Karlsbad-Besuch 1799, zumal der Aufenthaltsort der seit 1798 in München wohnenden Webers im Sommer 1799 für den Zeitraum bis zum 29. August, abgesehen von vermutlich kürzeren Besuchen in Heldburg (10. Juli) und Hildburghausen (30. Juli), nicht bekannt ist. Aber auch während der Reise der Webers im April / Mai 1800 durch Böhmen und Sachsen[88] könnte jenes erste Treffen mit Steinsberg stattgefunden haben.

Ein Vergleich der Handlungsführung zwischen Ballett- und Opernversion ist problematisch, da die Dialoge von Steinsbergs Libretto verschollen sind. Nach der derzeitigen Kenntnis der Musiknummern[89] und mittels Rückschlüssen, die sich an der späteren *Silvana*-Fassung Hiemers orientieren, lässt sich aber mit einem Quentchen Phantasie ein Handlungsgerüst der Erstfassung rekonstruieren:

[87] Max Maria von Weber (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 50f.

[88] Zu den Aufenthaltsorten der Webers 1799/1800 vgl. Ludwig Wolf und Frank Ziegler, *Weber-Orte in München*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 9–11.

[89] Zur Verfügung stehen derzeit lediglich die Textincipits bei Natalja Gubkina, *Das Waldmädchen von Carl Maria von Weber. Notizen zum Petersburger Aufführungsmaterial*, in: *Weberiana* 11 (2001), S. 46–49 sowie die Berliner Fragmente der Oper, die 1926 innerhalb der alten Weber-Gesamtausgabe von Alfred Lorenz ediert wurden. Nach Vorliegen des gesamten Quellenmaterials sind möglicherweise ergänzende oder korrigierende Details zu erwarten. Die unterschiedlichen Namensnennungen für den Fürsten Hartor (auch Hertor) werden nachfolgend zur Variante des Chemnitzer Theaterzettels zur Aufführung des *Waldmädchens* am 5. Dezember 1800 (Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Slg. Pasqué C I, Abt. VIII, Bl. 184) vereinheitlicht.

Akt I, 1. Bild (Wald): Eine Hofgesellschaft befindet sich auf der Jagd (Chor der Jäger Nr. 1 „Jaget hin und jaget her"), wobei sich besonders der Knappe Krips als Maulheld und angeblicher Bärenbezwinger (s. u., Nr. 5) hervortut (Aria Nr. 2 „Ein Mensch der viel Kuerage hat"); die nachfolgende *Marcia* (Nr. 3) untermalt möglicherweise einen Aufmarsch der Jäger. Krips begegnet Silvana, die in eine Höhle (?) flieht, und wird von Prinz Sigmund aufgefordert, das stumme Waldmädchen herbeizuholen (Duett Nr. 4, Prinz „Nimm deine Pfeil und geh hinein, bring mir das Mädchen raus"). Dem Knappen ist die Situation nicht geheuer; er flieht (Aria Nr. 5 „Ein Bärenhäuter nimmt reißaus und zahlt das Fersengeld"). Der Prinz dagegen ist von dem Mädchen angetan; ein Schlaftrunk (Wein?) soll helfen, sie aus dem Wald zu entführen (Nr. 6 „Holdes Mädchen der Natur, scheu Dich nicht und trinke nur").

2. Bild (Burg des Arbander, Innenraum): Fürst Arbander mahnt seine Tochter Mathilde, seinen Willen bezüglich der Wahl des Ehegatten, als den er wohl Prinz Sigmund erkoren hat, zu erfüllen (Aria Nr. 7 „Handle stets nach meinem Willen"). Die Kammerfrau Kunigunde versucht, ihre Herrin (oder deren aufgebrachten Vater?) durch ein Scherzlied aufzuheitern (Aria Nr. 8 „Wer Weiber hüten will, der muß gar früh aufstehn").

3. Bild (Burg des Arbander, Garten oder Turnierhof?, s. u.): Mit Kunigundes Hilfe wird eine geheime Begegnung Mathildes mit ihrem Geliebten, Fürst Hartor, arrangiert; das Paar hat sich schon vor längerer Zeit ein Treueversprechen gegeben (s. u., Nr. 16). Bei dem Treffen ist auch Wizlingo, Hartors Stallmeister zugegen (Quartett Nr. 9, Mathilde „Ist es möglich, dass ich's glaube, ist es Hartor, den ich seh"). Krips, der ein Auge auf Kunigunde geworfen hat, missversteht die Situation und meint wohl, Wizlingo wäre ein Nebenbuhler, der sich ebenfalls für die Kammerfrau interessiert (Duett Nr. 10, Krips „Ha nun bin ich desparad", Wizlingo „Nur gemach, Herr Kamerad"). Nach dem Abschied des Geliebten bleibt Mathilde ohne Trost, zwischen Tochterpflicht und Liebe schwankend, zurück (Aria Nr. 11 „Hör oh Himmel, hör die Klagen").

Akt II, 1. Bild (Wald): Die Verzweiflung und Wut, die Hartor angesichts der scheinbar aussichtslosen Situation aufwühlen, finden in dem Sturm, der im Wald tobt, eine Parallele (Duett Nr. 12, „Schrecklich tobt der Stürme Sausen, ängstlich ist des Donners Brausen").

2. Bild (Arbanders Burg, vermutlich Sigmunds Gemach): Prinz Sigmund vergewissert sich der Zuneigung Silvanas, die inzwischen in der ihr unvertrauten Welt erwacht ist (Aria Nr. 14 „Sprich oh Mädchen, liebst du mich ebenso als wie ich dich?"). Die vorhergehende Zwischenmusik (Nr. 13)

könnte lediglich der Überbrückung des Szenenwechsels dienen, könnte aber auch (wie in den zuvor genannten Balletten und auch in Hiemers Librettoversion) einen Tanz der Silvana (Spiegeltanz?) untermalen. Krips kann die Liebe seines Herrn nicht verstehen (Aria Nr. 15 „Die Lieb ist blind“).

3. Bild (Arbanders Burg, vermutlich anderer Raum): Mathilde bekennt sich rückhaltlos zu ihrem Geliebten und weist den vom Vater erwählten Bräutigam zurück (Recitativo con Aria Nr. 16 „Ich will durch mein ganzes Leben ihn erfüllen, meinen Schwur, [...] Hartorn kann ich nicht verlassen, mag geschehen, was da will, wär' der Tod auch selbst mein Ziel. Keinem Menschen soll's gelingen, mich zu dieser Eh' zu zwingen, [...] wollt' ich lieber gleich erblassen.“) Inzwischen sollte Krips Mathilde einen Brief von Hartor überbringen, das Schreiben wurde aber von Arbander abgefangen, der den Verrat rächen will (Terzett Nr. 17, Arbander „Diese Frechheit, dieser Trug“; „[...] Wer hat diesen Brief gebracht?“, Krips „Ich bin tod, wenn ihr es sagt“, Mathilde „Fragt das nicht, ich bitt euch drum.“, Arbander „Sagt mir gleich den Kuppler an, daß ich ihn bestrafen kann.“)

4. Bild (Arbanders Burg, wohl Festsaal): Wie die dramatische Situation aufgelöst wird, das ist den musikalischen Quellen nicht zu entnehmen – der Umschlag zum Positiven auf dem Höhepunkt der dramatischen Zuspitzung war bei Steinsberg (wie auch später bei Hiemer) offenbar im gesprochenen Dialog angelegt, schon weil das Publikum dem Geschehen auf diese Art leichter folgen konnte. Eine wesentliche Rolle bei der Klärung dürfte dem Waldmann Rechter zugekommen sein, möglicherweise (wie bei Hiemer die Figur des Ulrich) der Vormund Silvanas. Ob auch bei Steinsberg die Entdekkung, dass Silvana in Wahrheit die verschollene Tochter Arbanders und Schwester Mathildes ist, die drohende Katastrophe abwendet (vergleichbar der Lösung bei Hiemer), lässt sich nicht erkennen. Klar ist nur der positive Ausgang: die Vereinigung des richtigen Paares (Mathilde und Hartor) im festlichen Rahmen (Nr. 19 Marcia, Nr. 20 Fackeltanz, Nr. 21 Schlusschor „Heil dem edlen Ehepaar“), nachdem auch das Dienerpaar Krips und Kunigunde seine gegenseitige Liebe zum Ausdruck gebracht hat (Duett Nr. 18, Krips „So komm du mein Liebchen, oh komm denn mein Schatz“).

Unklar ist zudem, an welcher Stelle man sich das Turnier vorzustellen hat, das der Chemnitzer Theaterzettel samt dazugehörigen Rittern (u. a. Ritter Wensky) erwähnt (vgl. S. 57) – als Pendant zur Hochzeit in Finale II wäre es am sinnvollsten als feierliches Sujet für das Finale I anzunehmen, was aber bedeuten würde, dass entweder das heimliche Treffen von Mathilde und Hartor nicht (wie in Hiemers *Silvana*) im Garten, sondern am Rande des

Turniers stattfindet, oder aber dass der hier als Bild I/3 bezeichnete Abschnitt in Wahrheit in zwei Teile (I/3 Gartenszene mit Wiedersehens-Quartett und Duett Nr. 10; I/4 Turnierszene mit abschließender Aria Nr. 11) zu gliedern wäre. Ob auch hier (wie bei Hiemer) der Geliebte Mathildes als unbekannter Ritter am Turnier teilnimmt und nach seiner Entdeckung fliehen muss, bleibt ungewiss.

Auch wenn nicht alle Fragen bezüglich Steinsbergs *Waldmädchen*-Libretto lösbar sind, werden doch wichtige Grundzüge und Abhängigkeiten deutlich: Demnach hielt sich der Prinzipal bei der Umarbeitung zum Operntext nicht sklavisch an die Vorgaben des Balletts. Er übernahm daraus lediglich zwei Hauptmotive: zum einen die Auffindung des Waldmädchens während einer Bärenjagd und die List, es mittels eines Schlaftrunkes aus dem Wald zu entführen, zum anderen die naive Überraschung des in der Wildnis aufgewachsenen Kindes über die zivilisierte Welt, besonders signifikant in der Spiegelszene. Während der Prinz im Ballett jedoch bereits verheiratet ist und das Waldmädchen lediglich als „Attraktion" auf sein Schloss bringen lässt, verknüpfte Steinsberg diese Motive offenbar mit anderen typischen Bühnensituationen: zum einen das vom Vater gegen den Willen der Tochter arrangierte Brautpaar, wobei jeder der beiden erwählten Partner eine andere Verbindung erhofft (also zwei parallele Liebesgeschichten: Prinz Sigmund / Silvana, Mathilde / Fürst Hartor; bei Hiemer Rudolph / Silvana, Mechtilde / Albert), zum anderen die kontrastierende Gegenüberstellung eines mutig-selbstlosen Ritters (Sigmund bzw. Rudolph) mit seinem prahlerischen Knappen (Krips)[90].

[90] Die Rekonstruktion ermöglicht zudem einen weiteren Vergleich der Libretto-Versionen von Steinsberg (*Waldmädchen* in II Akten) und Hiemer (*Silvana* in III Akten): Hiemer gestaltete aus Steinsbergs 1. Bild des I. Akts einen selbständigen, im Verlauf offenbar sehr ähnlichen Akt I. Für den Akt II der *Silvana* griff er auf Motive zurück, die Steinsberg in den übrigen Bildern seines I. Akts (Auseinandersetzung Vater / Tochter; heimliches Treffen der Geliebten; Verzweiflung der Tochter, die sich um ihr Glück betrogen fühlt) sowie in Bild II/2 (Silvanas Begegnung mit der Welt der Ritter; ihre wachsende Zuneigung zu Sigmund = Rudolph) vorgelegt hatte, allerdings verzichtete er auf die Verbindung des Knappen Krips mit der Zofe (Clärchen = Kunigunde). Statt dessen führte Hiemer den Knappen Kurt als Liebhaber Clärchens ein. Für Hiemers III. Akt standen besonders Steinsbergs Bilder II/1 (Sturmszene im Wald) und II/4 (Hochzeitsfinale) Pate, dagegen verzichtete er auf das von Steinsberg verwendete Motiv des abgefangenen Briefes (Bild II/3). Eine zentrale Szene im III. Akt von Hiemers *Silvana*, Adelharts Mordanschlag auf Silvana, der durch das Eingreifen von Mechtilde und Graf Rudolph vereitelt wird, war vermutlich im Steinsbergschen Libretto noch nicht enthalten, fand dort jedenfalls keine musikalische Ausformung.

Dabei bedachte der Prinzipal offenbar genau die Möglichkeiten der Mitglieder seiner Truppe[91], deren Stärken unterschiedlich gelagert waren: teils eher im Schauspiel, teils im Gesang und teils im Tanz. So finden sich in der Oper eine reine Tanzpartie (Silvana) und neben den großen Gesangsrollen (Mathilde – Sopran, Prinz Sigmund – Tenor) auch Figuren mit einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Sprech- und Gesangsanteilen (Fürst Arbander – Bariton, Fürst Hartor – Tenor sowie die Untergebenen: Kammerfrau Kunigunde – Sopran, Stallmeister Wizlingo – Bass) sowie reine Sprechrollen (u. a. Rechter).

Auffallend ist, dass ausgerechnet der Spaßmacher Krips (Bass) rein statistisch (unabhängig vom Umfang der einzelnen Nummern) den bei weitem größten Anteil an Solonummern hat: drei Arien Nr. 2, 5 und 15, drei Duette Nr. 4, 10 und 18 sowie ein Terzett Nr. 17 bei insgesamt nur 15 Vokalnummern (die reinen Chöre nicht mitgerechnet). Im Vergleich dazu hat der Tenor-Liebhaber (Prinz Sigmund) nur eine Arie (Nr. 14), den Solopart zum Chor der Jäger Nr. 6 und ein Duett (Nr. 4); der erste Sopran (Mathilde) hat zwei umfangreiche und anspruchsvolle Arien (Nr. 11 und 16) und wirkt in einem Quartett (Nr. 9) sowie einem Terzett (Nr. 17) mit. Dieses Missverhältnis könnte möglicherweise mit den besonderen stimmlichen Fähigkeiten des Interpreten des Krips (Herrn Seidel) zu tun haben, genauso könnte die Bevorzugung der lustigen Dienerrolle allerdings – und dies scheint naheliegender – ganz bewusst mit Blick auf die Zuschauer berechnet sein, trugen die Nummern des Krips doch sicher am meisten zu deren Belustigung bei. Zudem war Steinsberg auf diesem Sektor als Autor geübt; seine zuvor genannten Opernlibretti (vgl. S. 21f.) sind überwiegend im volkstümlich-komischen Bereich angesiedelt.

Eine komische Dienerfigur, die die „heroische“ Handlung des seriösen ersten Paares sekundiert und kommentiert, ist in der Opernliteratur von Beginn an immer wieder zu finden – quasi eine Standard-Bühnensituation. Im *Waldmädchen* wird diese allerdings auf den Kopf gestellt, indem die komische Nebenfigur, vergleichbar vielen Volkstheaterstücken mit Kasperl oder Hanswurst, quasi zu einer Hauptfigur aufgewertet wird. Diese Ambivalenz findet in der Bezeichnung des Werks durch Steinsberg als „romantisch-komische Oper“[92] ihren Niederschlag, wobei auffälligerweise das Petersburger

[91] Vgl. zur Besetzung den genannten Chemnitzer Theaterzettel (wie Anm. 89). Für die Freiberger Aufführung ist lediglich Madame Seiffert als Mathilde gesichert (vgl. S. 50).

[92] Diese Bezeichnung findet sich sowohl in der Freiberger Besprechung (wie Anm. 12, Jg. 2, Nr. 2 vom 8. Januar 1801, S. 13; demnach so wohl auf dem Freiberger Theaterzettel) als

Partiturmanuskript lediglich als „Komische Oper“ bezeichnet ist, als habe auch der Komponist das Überwiegen der komischen Momente als gattungsbestimmend betrachtet. Noch im Falle der späteren Umarbeitung als *Silvana* findet sich in den Quellen eine eigenartige Unentschiedenheit, ob das Werk nun mit den Attributen „heroisch“, „komisch“ oder „romantisch“ adäquat beschrieben werden kann.

V. Steinsbergs *Waldmädchen*-Ensemble 1800

Bezüglich der Anlage der frühen Oper lohnt ein Blick auf Steinsbergs Ensemble von 1800[93]. Einige der Bühnenkünstler hatten zuvor auch schon Kontakte zu den Webers.

Silvana: Mad. Spania

Für die als reine Tanzpartie angelegte Rolle stand dem Prinzipal eine erprobte Solotänzerin zur Verfügung: Mad. Spania aus der Tänzer-Dynastie Viganò[94]. Sie hatte bereits 1797 erst zu Steinsbergs Prager[95], dann zu seinem Regensburger Ensemble gehört, war Anfang 1798 unter ihm erste Solotänzerin wieder in Prag und Karlsbad und wechselte kurz darauf, nach der Entlassung des gesamten Prager Ballettensembles, gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Ehepaar Jungheim und dem Tänzer Uhlich zu Direktor Cosmas Morelli (wiederum als erste Solotänzerin). Allerdings befand sich Morelli in akuten

auch auf dem Chemnitzer Theaterzettel sowie in Steinsbergs *TheaterNachricht* im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 1, Nr. 48 (29. November 1800), S. 196 und in der kurzen Besprechung der Chemnitzer Aufführung in der *Theater-Chronik*, ebd., Jg. 2, Nr. 8 (21. Februar 1801), S. 43.

93 Die in der älteren Literatur immer wieder zu findenden Hinweise, über die „größtentheils ganz obscuren Mitglieder“ der Gesellschaft wäre „nirgends etwas zu finden“, darf man getrost vergessen; vgl. dazu Witz (wie Anm. 57), S. 61 sowie auch Pigge (wie Anm. 3), S. 93.

94 Der *Theater-Kalender auf das Jahr 1799* (wie Anm. 7), S. 238 bezeichnet sie als „gebohrne Vigano“; Steinsberg notierte in seinem handschriftlichen Personalverzeichnis, das er nach Augsburg sandte (wie Anm. 19): „*Mad:* Spania gewesene *Vigano* von Wien.“ Zu den Damen der Viganò-Familie gibt es bislang kaum verlässliche Daten, so dass die Angaben in der Literatur zur Tanzgeschichte mit größter Vorsicht zu benutzen sind. Die Vermutung, Madame Spania könnte möglicherweise eine Tochter Antonio Viganòs (*1752) aus einer angeblich 1770 geschlossenen Ehe mit Josepha Maria Meyer (*1756) sein, ist wenig wahrscheinlich; vgl. dazu den Artikel *Antonio Vigano* von Božena Brodská in: *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* (wie Anm. 1), S. 630.

95 Am 18. April 1797 ist sie noch als Protagonistin des großen heroischen Ritterballetts *Agnes Bernauerin* am Prager Nationaltheater nachgewiesen; vgl. *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 1 (1797), April-Ausgabe [= Nr. 4], S. 37.

Finanznöten; in Erlangen brach sein Unternehmen zusammen. Die Truppe spielte interimistisch unter Leitung des Schauspielers Carl Miedke, bis auf Bitten der Mad. Spania Louis Sebastian Cella die Direktion übernahm[96]. Cella reiste mit der Gesellschaft Anfang Oktober nach Nürnberg, wo er vom 8. Oktober bis 27. Dezember Vorstellungen gab – dort gehörte auch Fridolin von Weber zu seinem Ensemble[97]. Im Januar 1799 endete aber auch Cellas Glück; in Bayreuth entzog er sich dem drohenden Konkurs durch Flucht[98]. Die Ehepaare Spania und Uhlich fanden schließlich bei Steinsberg in Karlsbad wieder Lohn und Brot, wo die Spania nun als „Comik-Tänzerin" angestellt war[99]. Während sie auch weiterhin bei dem Direktor blieb, verließen ihr Ehemann und die Familie Uhlich im ersten Quartal 1800 in Augsburg dessen Unternehmen[100]. Nach Steinsbergs Chemnitzer Saison um den Jahreswechsel 1800/1801 dürfte dann auch Madame Spania die Truppe verlassen haben.

Krips: Herr Seid(e)l

Abgesehen von der Spania und Steinsberg selbst waren alle anderen an den ersten *Waldmädchen*-Aufführungen in großen bzw. mittleren Partien Beteiligten erst seit kürzerer Zeit Mitglieder der Gesellschaft. Herr Seidel (auch Seidl), kam im März 1799 (angeblich vom Brünner Nationaltheater[101])

96 Nachweise zu Regensburg: *Theater-Kalender auf das Jahr 1798* (wie Anm. 3), S. 249; zu Prag/Karlsbad 1798 (incl. Kündigung des Ballettensembles): *Theater-Kalender auf das Jahr 1799* (wie Anm. 7), S. 242f.; zur Anstellung bei Morelli: ebd., S. 238 sowie Arno Ertel, *Erlanger Theaterleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung*, Bd. 25, Neustadt/Aisch 1965, S. 100.

97 Vgl. die Theaterzettel in der Stadtbibliothek Nürnberg (Nor. 1327. 2°). Uhlich gehörte dort nicht mehr zum Ensemble.

98 Vgl. Karl Hartmann, *Kunstpflege in Bayreuth nach der Residenzzeit (1769–1806)*, in: *Archiv für Geschichte und Altertumskunde von Oberfranken*, Bd. 33, Bayreuth 1937, S. 59f.

99 Vgl. das Personalverzeichnis in der *Allgemeinen deutschen Theater-Zeitung*, Preßburg (wie Anm. 19), S. 88.

100 Abgangsnachricht im zweiten Dahlstedt-Journal (wie Anm. 11), S. 23.

101 So Steinsbergs Hinweis auf der handschriftlichen Personalliste, die er im Juli 1799 nach Augsburg schickte (vgl. Anm. 19). Allerdings ist in den Brünner Theaterberichten in der *Allgemeinen deutschen Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 1–3 (1797–1799) zwischen Januar 1797 und März 1799 kein Schauspieler Seidel erwähnt. Somit bleibt fraglich, ob der Künstler eventuell mit jenem Seidel identisch ist, der zuvor bei Joseph Seconda in erster Linie als Souffleur, daneben aber auch als Schauspieler und Sänger in kleineren Rollen angestellt war; vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1799* (wie Anm. 7), S. 272.

zunächst zum Prager Vaterländischen Theater[102], wechselte dann aber zu Steinsberg nach Karlsbad. Im dortigen gedruckten Personalverzeichnis wird sein Fach folgendermaßen beschrieben: „Chevalier, Pedanten, fein komische Charaktere, in der O.[per] Buffons, tanzt im Ballet“[103]. In Dahlstedts erstem Augsburger Journal (wie Anm. 11) werden die Eheleute Seidel samt Sohn Johann und einer Tochter im Ensemble genannt, im zweiten Journal nur noch Vater und Sohn. In Freiberg und Chemnitz war Seidel Regisseur der Gesellschaft und übernahm bei Steinsbergs Direktionsverzicht im Februar 1801 auch die Leitungsfunktion als Übergangsdirektor (s. o.). Im März 1801 gehörte er zur Mayerschen Theaterunternehmung, der Nachfolgetruppe der Steinsbergschen, in Freiberg[104]. Unter Steinsbergs Direktion versuchte sich Seidel zudem als Bühnenautor; das am 4. Februar 1801 in Chemnitz zu seinem Benefiz aufgeführte dreiaktige Lustspiel *Der Schwätzer oder Die eigensinnige Stiefmutter* soll nach Angaben des Chemnitzer Rezensenten „ein Machwerk von Hrn. Seidel selbst“ gewesen sein[105].

Mathilde: Madame Seiffert

Madame Seiffert (auch Seyfert, Seifert bzw. Saifert) ist 1798 in Innsbruck in der Gesellschaft des Direktors Alois Fürchtegott von Hoffmann nachweisbar; ihr Tätigkeitsprofil umfasste ausschließlich „erste Singrollen in der Oper“[106]. Am 29. April und 3. Mai sang sie dort beispielsweise die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*; zur zweiten Vorstellung liest man: „Vorzüglich schön sang Mad. Seiffert ihre beiden Arien [...], mit außerordentlich leichter und angenehmer Geläufigkeit, Richtigkeit, Stärke und Höhe. Ihr rühmlichst verdienter Beifall wurde ihr auch im vollen Maaße zu Theil.“[107] Genannt wird sie zudem als Laura in Wenzel Müllers *Sonnenfest der Braminen*

[102] Debüt am 25. März 1799 in der Rolle des Badoka in der Oper *Der Kopf ohne Mann* von Joseph Wölfl; vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 4 (April 1799), S. 54. Steinsberg hatte zu dieser Zeit die Direktion des Vaterländischen Theaters bereits an Grams übergeben (s. o.).

[103] Vgl. die *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg (wie Anm. 19), S. 88.

[104] Vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 12 (19. März 1801), S. 114 sowie Nr. 16 (16. April 1801), S. 151f.

[105] Vgl. die Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 13 (28. März 1801), S. 66.

[106] *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, Brünn, Jg. 2, Nr. 3 (März 1798), S. 70. In dieser Zeitung wechselt die Schreibung zwischen „Seiffert“ und „Seyfert“. Die Jgg. 1 und 3 der *Theaterzeitung* (1797 und 1799) enthalten keine Berichte aus Innsbruck.

[107] Zitat ebd., Jg. 2, Nr. 5 (Mai 1798), S. 136; Nachweis zur April-Vorstellung ebd., Nr. 4 (April 1798), S. 79.

(15. Juli), als Piriferime in der *Zauberzither* vom selben Komponisten (EA 29. Juli) sowie als Fräulein in F. L. Ä. Kunzens Oper *Das Fest der Winzer* (EA 19. November)[108]. Hoffmanns Gesellschaft ist später in Ansbach (Jahreswechsel 1798/99), Nürnberg (Dezember 1798 und Februar 1799) sowie Fürth (Juli 1799) nachweisbar[109]; wann die Sängerin die Truppe verließ, ob sie direkt von dort nach Augsburg zu Steinsberg wechselte und wann sie dorthin kam, bleibt ungewiss. Sie scheint während der laufenden Augsburger Spielzeit 1799/1800 engagiert worden zu sein, da sie im ersten Dahlstedt-Journal (wie Anm. 11) noch nicht genannt wird. Erst im Personalüberblick in Dahlstedts zweitem Journal (wie Anm. 11) ist sie verzeichnet; leider ist ihr Debüt nicht, wie sonst üblich, angezeigt[110].

In Freiberg verließ sie die Truppe Steinsbergs: Am 1. Oktober 1800 sang sie als Zwischenakt einige italienische Arien von Cimarosa und Paisiello; danach liest man: „sie reist in einigen Tagen ab nach Prag."[111] Schnell musste Ersatz gefunden werden, doch dabei machte man einen Fehlgriff: „Madame Bradatsch, eine neu engagirte Sängerin, (Gattin des Anführers eines kleinen Komödiantentrupps, der vor einiger Zeit in Marienberg, Zschopau und Augustusburg sein Wesen trieb) erregte als Kassandra [in Paisiellos Oper *Die eingebildeten Philosophen* am 5. November] beynahe laute Ausbrüche des Misfallens."[112] Nach dem zweiten Auftritt am 11. November in Teybers *Carl von Eichenhorst oder Die Entführung* legte die Kritik noch nach:[113]

> „Warum aber die Direktion Madame Bradatsch engagiren konnte, bleibt unbegreiflich. Auch heute erregte sie entschiedenes Misfallen, nicht nur wegen ihres jämmerlichen Gesangs, sondern auch wegen ihres affektirten unerträglichen Sprechens und Spielens, wenn man anders ein fast unaufhörliches Händeringen mit dem Namen Spiel benennen will."

[108] Ebd., Jg. 2, Nr. 6 [recte 7] (Juli 1798), S. 210 sowie Nr. 11 (November 1798), S. 340.

[109] Vgl. Ertel, *Theateraufführungen* (wie Anm. 59), S. 23, 55, 58, 61, 134.

[110] Dort „Seifert"; der Chemnitzer Theaterzettel hat „Saifert". Auf den wenigen überlieferten Theaterzetteln zu Steinsbergs Augsburger Spielzeit 1799/1800 (Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, in: 2° Aug 337; Stadtarchiv Augsburg, Theaterzettel-Sammlung, Nr. 11077–11081) ist die Sängerin nicht genannt.

[111] Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 47 (20. November 1800), S. 490.

[112] Ebd., Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1800), S. 543.

[113] Ebd., Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1800), S. 544.

Es kam, wie es kommen musste: Der Neuzugang wurde umgehend entlassen und die Seiffert kurz vor Spielzeitende (letzte Vorstellung 25. November) zurückgeholt. Unmittelbar vor der Uraufführung des Weberschen *Waldmädchens*, zwischen den Kritiken zum 23. und 24. November, liest man: „Mad Bradatsch hat, wie ganz natürlich, ihre Entlassung erhalten. Dagegen ist Mad. Seyfert wieder [...] engagirt worden."[114] Wenn also Webers Angabe stimmt, er habe „die Bravour-Arie, der Mad. Seyfert und deren Passagen ganz nach ihrem eignen Verlangen gesetzt, wie sie ist, da sie bey deren Bearbeitung meist gegenwärtig war"[115], dann wäre dies eine Bestätigung für die mehrfach von ihm erwähnte Eile beim Komponieren. Denn vorausgesetzt, er hatte die Arie Nr. 16 aus dem II. Akt nicht schon vor der Abreise der Seiffert aus Freiberg Anfang Oktober geschrieben[116], blieb ihm nach der Rückkehr der Sängerin nur wenig Zeit. Tatsächlich beklagte Weber Anfang 1801, dass er „von dem Directeur des Schauspiels zu sehr pressirt wurde und den 2ten Akt in 4 Tagen geschrieben" habe[117], und noch in der 1818 verfassten autobiographischen Skizze behauptete er, „namentlich den zweiten Akt in 10 Tagen geschrieben" zu haben[118]. Auch wenn die genaue Zeitangabe differiert, bleibt doch – gerade im Vergleich mit Webers eher langsamem Komponieren der späteren Jahre – die Grundaussage gewahrt, dass sich der junge Komponist bei seiner Arbeit außerordentlich gedrängt fühlte.

Die Seiffert folgte Steinsberg schließlich auch nach Chemnitz; verließ dort seine Truppe jedoch endgültig Anfang Februar 1801. Direkt im Anschluss an den Bericht über die Aufführung von Woytisseks Oper *Der Holzhändler* am 2. Februar liest man in der *Theater-Chronik* des *Chemnitzer Anzeigers*: „Mad. Saifert, *prima donna* im Singspiel, ging von der Gesellschaft ab."[119]

Ritter Wensky und Kunigunde: Ehepaar Löser

Johann Gotthelf Löser und seine Ehefrau – sie gaben den Ritter Wensky (reine Sprechrolle) und die Kammerfrau Kunigunde (mit einer Arie Nr. 8, einem Duett Nr. 18 und Mitwirkung beim Quartett Nr. 9) – waren gute alte

[114] Ebd., Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 13.

[115] Carl Maria von Weber (wie Anm. 37), S. 70.

[116] Dies ist eher unwahrscheinlich, da sich Weber während der Michaelismesse in Leipzig aufhielt; vgl. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 3, Nr. 1 (1. Oktober 1800), Sp. 24.

[117] Carl Maria von Weber (wie Anm. 37), S. 70.

[118] Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler; Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Dresden und Leipzig 1828, Bd. 1, S. VIII.

[119] Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 13 (28. März 1801), S. 66.

Bekannte der Webers. Sie hatten 1785 kurzzeitig zum Personal des Weimarer Theaters gehört. Zu seinem Debüt als Almaviva in Paisiellos *Barbier von Sevilla* am 31. Mai liest man: „Sein Spiel war hölzern, sein Gesang gemein, wie die Töne eines Bierfiedlers". Auch seine hochschwangere Frau hatte mit ihrem Debüt am 4. Juni wenig Glück, so dass beide nach dem Sommer-Aufenthalt des Ensembles in Lauchstädt im September wieder entlassen wurden[120]. 1788/89 gehörten beide zur Gesellschaft von Samuel Meddox, die in Gera, Hildburghausen, Plauen, Naumburg, Zeitz, Bayreuth und Karlsbad spielte[121], 1789–1792 zur Gesellschaft von Anton Faller, die u. a. Nürnberg, Erlangen, Hildburghausen, Amberg, Bayreuth, Meiningen und Eisenach bereiste[122]. 1793 schlossen sie sich mit ihrer Tochter Nanette (auch Lisette genannt) – die 1800 im *Waldmädchen* lediglich in einer Nebenrolle in Erscheinung trat (s. u.) – in Bayreuth der Franz Anton von Weberschen Truppe an, die im Frühjahr 1794 von Daniel Gottlieb Quandt übernommen wurde. Löser debütierte in Bayreuth am 2., seine Frau am 18. Dezember 1793[123]. Nach der Personalübersicht der Weberschen Truppe spielte er „Chevaliers, komische Pedanten". Ihr Rollenprofil lautete: „Soubretten, naive Rollen, singt"; Tochter Nanette trat in Kinderrollen auf[124]. Unter Direktor Quandt spielte das Ehepaar 1794/95 in Bayreuth, Hildburghausen, Niederfüllbach und Coburg[125]. Ende 1798 schlossen sie sich vorübergehend – gemeinsam mit Fridolin von Weber, dem Ehepaar Jungheim und Madame Spania – der Gesellschaft von Louis Cella in Nürnberg an[126] und kamen im Verlauf des

120 Vgl. *Neues Theater-Journal für Deutschland*, Leipzig, 2. Heft (1789), S. 54f.

121 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.*, Heft 14), Rodach bei Coburg 1990, S. 73f.

122 Vgl. u. a. Fallers Nürnberger Theaterzettel vom April 1789 bis Juli 1790 in der Stadtbibliothek Nürnberg (Nor. 1319. 2°) sowie Steiner (wie Anm. 121), S. 75–78; Fachangaben im Gothaer *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1792*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1791], S. 277; Rollenübersicht im *Theater-Kalender, auf das Jahr 1793*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1792], S. 135–137; Abgangsmeldung im *Theater-Kalender, auf das Jahr 1794*, hg. von H. A. O. Reichard, Gotha [1793], S. 300.

123 Vgl. die Bayreuther Theaterzettel in der Bayerischen Staatsbibliothek in München (in: Rar 4589).

124 Vgl. *Zeitung für Theater und andre schöne Künste*, Leipzig, Jg. 1, Nr. 8 (1794), S. 168.

125 Vgl. die Theaterzettel im Stadtarchiv Bayreuth (B 2947) und in der Landesbibliothek Coburg (TB WW 745, Bd. 1794/1806) sowie Steiner (wie Anm. 121), S. 78–80.

126 Vgl. die Theaterzettel in der Stadtbibliothek Nürnberg (Nor. 1327. 2°).

Jahres 1799 zu Steinsberg[127]. Im März 1801 gehörten beide zur Mayerschen Gesellschaft in Freiberg[128].

Rechter: Hubertus von Harrer

Kurz nach den Lösers kam Hubertus von Harrer zu Steinsberg; im *Waldmädchen* spielte er den Waldmann Rechter, eine reine Sprechrolle mit vermutlich wenig Text. Harrer war wohl Neuling auf der Bühne; er hatte 1799 *Nürnbergs Thalia. Ein kritisches Theaterjounal* herausgegeben[129], welches auch einige wenig schmeichelhafte Kritiken zu den Leistungen Fridolin von Webers am Nürnberger Theater enthält. Das Blatt wurde ab August 1799 unter anderem Titel von einem Kreis von mehreren Herausgebern weitergeführt[130]. Harrer verließ Nürnberg und debütierte am 27. September 1799 in Augsburg bei Steinsberg in Sodens Schauspiel *Der Blinde* in der Rolle des Unbekannten[131]. Am 21. Februar 1800 wurde in Augsburg sein vieraktiges Schauspiel *Die Ehescheidung* erstaufgeführt[132]. Der Aufenthalt der Schauspieltruppe im Sommer 1800 in Karlsbad gab Harrer die Möglichkeit, sich erneut schriftstellerisch zu betätigen: Er schrieb einen Stadtführer für Kurgäste, in dem auch eine kleine Werbung für die eigenen Aufführungen Platz fand; dort heißt es zum Theater: „Eine gut organisirte Truppe füllt gewöhnlich mit zweckmäßiger Unterhaltung die trägen Nachmittagsstunden aus“[133].

[127] Sie fehlen noch in den Karlsbader Verzeichnissen, gehörten aber, gemeinsam mit ihrer Tochter, laut den beiden Dahlstedt-Journalen (wie Anm. 11) in Augsburg zum Ensemble.

[128] Vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 12 (19. März 1801), S. 114. 1803 waren die Lösers bei Albinger und Holm in Coburg, 1805 bei der Prinzipalin Dengler in Coburg, Hildburghausen und Erlangen; vgl. Steiner (wie Anm. 121), S. 84–86.

[129] Vgl. Johann Carl Sigmund Kiefhaber (Hg.), *Monathliche historisch-litterarisch-artistische Anzeigen zur ältern und neuern Geschichte Nürnbergs*, Jg. 3, Nr. 4 (April 1799), S. 55: „Es erscheint hievon alle Wochen ein Bogen. Die Vorausbezahlung auf 12 Wochen kostet 1 fl. 12 kr. Rhein. weswegen die Liebhaber sich an Hubert von Harrer in den 3 Königen wenden können.“

[130] Vgl. ebd., Jg. 3, Nr. 7 (Juli 1799), S. 112: „Da Herr von Harrer seine Nürnberger Thalia bereits aufgegeben – so unternimmt eine Gesellschaft hiesiger Theater-Freunde die Fortsetzung derselben. Von dieser Thalia erscheint von 1sten August an, alle Wochen ein Heft, unter dem Titel: Nürnberger Theater-Journal.“

[131] Vgl. Dahlstedts erstes Augsburger Journal (wie Anm. 11), S. 13.

[132] Vgl. Dahlstedts zweites Augsburger Journal (wie Anm. 11), S. 14.

[133] Hubert von Harrer, *Karlsbad und die umliegende Gegend zum Unterricht und Vergnügen für Freunde und Kurgäste beschrieben*, Prag 1801, S. 118; die Widmung ist mit „Juli 1800“ datiert.

In Freiberg scheint Harrer die Steinsbergsche Gesellschaft für einige Zeit verlassen zu haben. In der Kritik zum 21. September 1800 wird er noch als Statist erwähnt[134], dann liest man zwischen den Besprechungen zum 23. und 24. Oktober: „Hr. und Fr. von Harrer [sind] aber wieder engagirt worden“[135]. Am 16. November stand ein offenbar neues Werk von ihm auf dem Spielplan: „Die Getäuschten Lustsp. in einem Akt, nach dem Franz. (vom Herrn v. Harrer, noch ungedruckt.) Eine artige unterhaltende Kleinigkeit, gefällig und lebhaft dialog[is]irt.“[136] Auch in Chemnitz trat er besonders als Autor hervor; dort veröffentlichte er sein „Gedicht – unter dem Titel: An dem Grabe des alten und an der Wiege des neuen Jahrhunderts“[137]. Eine große Bühnenkarriere blieb Harrer versagt; im Februar 1802 ist er als Theaterdichter und Sekretär des Nürnberger Nationaltheaters bezeugt[138]; später ließ er sich als Lehrer in St. Petersburg nieder, blieb aber auch dort dem Theater verbunden: Zwischen 1811 und 1820 schuf er mehrere deutsche Übersetzungen französischer und italienischer Opern sowie mindestens zwei eigenständige Libretti, die von Friedrich Satzenhoven bzw. Friedrich Schol(t)z vertont wurden[139].

Fürst Hartor: Herr Aßmann

Aßmann hatte wie die Lösers 1789 zur Gesellschaft Meddox (als Liebhaber und Sänger in Opern), danach zur Fallerschen Truppe gehört, die er 1792 verließ[140]. 1794–1797 war der Tenor bei der Operngesellschaft von Joseph Seconda in Dresden und Leipzig engagiert[141], 1797/98 bei der Fürstlich Anhalt-Dessauischen Hofschauspielergesellschaft unter Direktor Friedrich

134 Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 43 (23. Oktober 1800), S. 440.

135 Ebd., Jg. 1, Nr. 50 (11. Dezember 1800), S. 520.

136 Ebd., Jg. 1, Nr. 52 (27. Dezember 1800), S. 545.

137 Vgl. die Angabe im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 1 (3. Januar 1801), S. 4, das Gedicht „von Hubertus von Harrer, Schauspieler, ist im Drucke erschienen, und brochirt um 2 Gr. bei dem Verfasser im Ranjeschen Hauße auf der Klostergasse 2 Treppen hoch zu haben.“

138 Vgl. *Dramaturgisches Journal für Deutschland*, Fürth, Nr. 8 (26. Februar 1802), S. 123–127.

139 Vgl. Gubkina, *Teatr* (wie Anm. 47), S. 258f., 262, 299, 339, 346 und 350 sowie Friedrich Satzenhoven, *Die beiden Fra Diabolo. Partitur*, hg. von Denis Lomtev, Moskau 2005, S. 6.

140 Vgl. Steiner (wie Anm. 121), S. 75f. Laut Theater-Kalender auf das Jahr 1799 (wie Anm. 7), S. 93 stammte Aßmann aus Breslau und hatte 1789 debütiert.

141 Vgl. Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 2: *Die Solisten*, Dresden 2004, S. 19.

Wilhelm Bossann[142]. Ab Oktober 1798 spielte er unter Direktor Carl Friedrich Krüger in Leipzig und anschließend im sächsischen Freiberg, danach im Herbst 1799 am Vaterländischen Theater in Prag, um den Jahreswechsel 1799/1800 wieder in Leipzig[143] und zwischen Januar und Mai 1800 in Freiberg[144]; an den beiden letztgenannten Orten gemeinsam mit Edmund von Weber. Die Krügersche Gesellschaft reiste danach weiter nach Teplitz, wo sie aufgrund finanzieller Schwierigkeiten scheiterte[145]. Dem Steinsbergschen Unternehmen schlossen sich Aßmann und seine Frau, die im *Waldmädchen* lediglich mit einer Nebenrolle bedacht war (s. u.), wohl erst im Oktober 1800 in Freiberg an; zum 6. Oktober heißt es, beide würden erwartet[146], da sie allerdings in den nachfolgenden Kritiken nicht erwähnt werden, ist der genaue Zeitpunkt ihrer Ankunft unbekannt. Das Ehepaar Aßmann verließ die Steinsbergsche Gesellschaft bereits wieder während der laufenden Chemnitzer Spielzeit Mitte Januar 1801[147]. Am 2. Februar 1801 gastierte er in Altona als Belmonte in Mozarts *Entführung aus dem Serail*, wo ihm der kritische Carl Ludwig Costenoble „eine Tenorstimme von ziemlichem Umfang" attestierte und vermerkte, „sein Spiel war leidlich für einen Tenoristen"[148]. Auch in der Zeit als erster Tenor der Krügerschen Gesellschaft in Leipzig (Winter 1798/99) lautet die Beurteilung überwiegend positiv: „hat wenig Sonores, aber viel Beugsamkeit [sic] und Höhe in der Stimme, dabey [zeigt

[142] Vgl. Moritz von Prosky, *Das Herzogliche Hoftheater zu Dessau. In seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, 2. verm. Auflage, Dessau 1894, S. 20 (Debüts mit zwei Mozart-Partien: Belmonte in der *Entführung aus dem Serail* und Don Ottavio im *Don Giovanni*).

[143] Zu Leipzig vgl. Carl August Grenser, *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*, hg. von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 67–72; zu Prag vgl. *Allgemeine deutsche Theater-Zeitung*, Preßburg, Jg. 2, Nr. 10 (Oktober 1799), S. 109.

[144] Vgl. die Besprechungen der Krügerschen Spielzeit unter der Rubrik *Ueber das hiesige öffentliche Theater* in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1, Beilage zu Nr. 35 (28. August 1800), S. 363.

[145] Vgl. den Brief von Franz Anton von Weber an Franz Kirms vom 10. Dezember 1800 bei Ernst Pasqué, *Goethe's Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt*, Bd. 2, Leipzig 1863, S. 28 sowie den Bericht (gezeichnet „W**r") in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1, Beilage zu Nr. 37 (11. September 1800), S. 389.

[146] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 45 (6. November 1800), S. 460.

[147] Abgangsmeldung in der Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 12 (21. März 1801), S. 63 (zwischen den Vorstellungen vom 15. und 16. Januar).

[148] Vgl. Weilen (wie Anm. 44), Bd. 1, S. 138.

er] überall bemerkbaren Fleiss und sehr nutzbare Festigkeit. Seine Passagien sind rein, fertig und präcis; den einfachern Gesang überladet er aber, der Mode gemäss, zuweilen mit Verzierungen, welche verunzieren. Schauspieler ist [...] Er nicht."[149] Mit der Partie des Hartor, der gerade in zwei Solonummern (Quartett Nr. 9 und Duett Nr. 12) mitwirkt, war Aßmann wohl eher unterfordert.

Sigmund von Mathusien: Karl Ritter von Steinsberg

Dass nicht Aßmann, sondern Steinsberg im *Waldmädchen* die erste Tenorpartie gab, hatte wohl eher mit persönlicher Eitelkeit als mit künstlerischen Gesichtspunkten zu tun; im Karlsbader Verzeichnis der von ihm geführten Gesellschaft aus dem Jahr 1799 sind dem Prinzipal „in der O.[per] Buffons", also komische Partien, nicht erste Liebhaber zugewiesen[150]. Und 1803 liest man gar aus Petersburg: „Wenn Steinsberg und [Karl G. Leonhard] Lindenstein mitsingen, dann wehe den Ohren!"[151]

Arbander: Herr Gro(h)mann

Bei jenem Grohmann (auf dem Theaterzettel: Gromann), der den ersten Arbander gab, handelte es sich möglicherweise – der regionale Bezug legt dies nahe – um Friedrich August Grohmann, geboren 1772 im nahegelegenen Chemnitz[152]. Es ist freilich auch nicht gänzlich ausgeschlossen, dass jener Grohmann bei Steinsberg angestellt war, der 1796 noch als Chorist im Wiener Nationaltheater sowie Gesangslehrer bezeugt ist und über „eine gute Tenorstimme" verfügt haben soll[153]. Immerhin sieht Arbanders Arie Nr. 7 einen Tenor vor (im Terzett Nr. 17 ist die Partie in der Petersburger Partitur dagegen im Bassschlüssel notiert). Da Grohmann in den Freiberger Kritiken allerdings lediglich in Sprechtheaterstücken hervorgehoben wird ist anzunehmen, dass seine Begabung eher auf diesem Sektor, nicht aber im Gesang lag. Der Schauspieler hatte sich bereits Anfang 1800 in Freiberg der Theatergesellschaft von Carl Friedrich Krüger angeschlossen, bei der er am

[149] Vgl. Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, Jg. 1, Nr. 27 (3. April 1799), Sp. 426f.

[150] Vgl. das Personalverzeichnis in der *Allgemeinen deutschen Theater-Zeitung*, Preßburg (wie Anm. 19), S. 88.

[151] *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 1, Bd. 1, Nr. 41 (15. März 1803), S. 162.

[152] Theaterdebüt 1790; vgl. *Theater-Kalender auf das Jahr 1799* (wie Anm. 7), S. 107.

[153] Vgl. Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag*, Wien 1797, Faksimile, hg. von Otto Biba, München, Salzburg 1976, S. 19f.

14. Februar als Montalban in Plümickes Trauerspiel *Lanassa* debütierte[154]. Er scheint sehr vielseitig gewesen zu sein, denn der Freiberger Theaterrezensent äußerte sein Erstaunen, dass der Schauspieler „fast in alle Fächer geworfen wird; und in keinem misfällt“[155]. Die Krügersche Abschlussvorstellung am 18. Mai 1800 (Neumanns Schauspiel *Kunz von Kauffungen*) fand als Benefiz Grohmanns statt[156]. Nach dem Bankrott des Prinzipals wenig später in Teplitz kam der Schauspieler offensichtlich nach Sachsen zurück und schloss sich dort Anfang Oktober 1800 dem neuen Freiberger Unternehmen an; diesmal debütierte er als Felix in Kotzebues Schauspiel *Die Korsen* „mit Beyfall“[157]. Nach Steinsbergs Chemnitzer Saison gehörte er im März 1801 zur Nachfolgegesellschaft unter Mayers Direktion in Freiberg[158]. Madame Grohmann war im *Waldmädchen* lediglich in einer Nebenrolle besetzt (s. u.).

Wizlingo: Herr Krüger

Über jenen Krüger, der als Wizlingo immerhin drei Solonummern zu absolvieren hatte (Quartett Nr. 9, Duett Nr. 10 und Duett Nr. 12), sind kaum verlässliche Nachrichten zu ermitteln. Er kam erst unmittelbar vor der *Waldmädchen*-Premiere ins Ensemble und wird als „Anfänger“ bezeichnet, wobei hervorgehoben wird, dass er „nicht mit dem ehemaligen Direkteur gleiches [sic] Namens zu verwechseln ist“[159]. Auch Franz Anton von Weber betonte am 10. Dezember 1800: „Der auf dem [Chemnitzer Theater-]Zettel bemerkte Krüger ist nicht derjenige gewesene *Directeur* [Carl Friedrich] Krüger, der voriges Frühjahr [1800] hier [in Freiberg], und nachhero in Töpplitz spielte, [...] er ist gegenwärtig, wie es heißt, in Prag als Schauspieler eingetreten.“[160] Zu dem jungen Debütanten, der offenbar in der *Waldmädchen*-Uraufführ-

[154] Vgl. die Besprechungen (wie Anm. 144), in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1, Nr. 11 (13. März 1800), S. 106.

[155] Ebd., Jg. 1, Nr. 37 (11. September 1800), S. 385 (zur Darstellung des Kämmerers in Schlenkerts Schauspiel *Die Belagerung von Freyberg oder Bürgertreue* am 20. April 1800).

[156] Vgl. die Anzeige in: *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1, Nr. 20 (15. Mai 1800), S. 208.

[157] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 45 (6. November 1800), S. 460.

[158] Vgl. *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 12 (19. März 1801), S. 114.

[159] Ebd., Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 13. Diese Verwechslung findet sich beispielsweise bei Deal (wie Anm. 73), S. 133f.

[160] Vgl. Anm. 145. Krügers Truppe spielte vom 17. Januar bis 18. Mai 1800 in Freiberg, vgl. *Nacherinnerung des Herausgebers* (wie Anm. 35), S. 14. Laut Weidmann (wie Anm. 4,

rung einen seiner ersten Bühnenauftritte (wenn nicht den ersten überhaupt) hatte, finden sich danach keine Dokumente mehr.

Nebenrollen:

In der bisherigen Literatur völlig übergangen wurden die zahlreichen Nebenrollen – meist wohl eher Statisten bzw. Figuranten in Tanzeinlagen (vgl. die Damen) oder „Stichwortgeber" in kleinsten Schauspielpartien, evtl. auch Choristen. Sie seien hier nach dem Chemnitzer Theaterzettel wiedergegeben:

Werborn, Stander,	geharnischte Ritter,	Hr. Uhlich. Hr. Schikedanz.
Erster Zweyter Dritter	Jäger,	Hr. Langer. Hr. Zilhardt. Hr. Jungheim.
Damen beym Turnier und Fakeltanz.		Mad. Düve. Mad. Aßmann. Demois. Löser. Demois. Düve. Mad. Gromann. Mad. Uhlich.

Auf das Gelingen der *Waldmädchen*-Aufführung hatten diese Nebenrollen wohl nur marginalen Einfluss; somit kann man auf eine genauere Darstellung der künstlerischen Entwicklung dieser Ensemblemitglieder hier verzichten. Immerhin waren die wichtigen Protagonisten von Steinsbergs Ballettensemble darunter: die Uhlichs sowie Herr Jungheim (s. o.). Mehrere der Schauspieler und Schauspielerinnen werden zuerst in den Augsburger Journalen von Dahlstedt (wie Anm. 11) in Verbindung mit Steinsberg genannt, dort meist in orthographisch abweichender Form: Herr „Schicketanz" (sowie ein „Ant. Schicketanz" und unter den Kinderrollen „Karl Schicketanz"), Herr „Zilhart" (nur im ersten Augsburger Journal) sowie Madame und Mademoiselle „Dywe". Die Düve (auch Düwe, Dywe) könnte unter Umständen eine gewisse Vorzugsstellung im Ensemble genossen haben, da sie zur Eröffnung der Freiberger Saison am 24. August 1800 „eine kleine artige Antrittsrede mit Herzlichkeit und edlem Anstande hielt"[161] und die

S. 82) gastierte Krüger nach dem Teplitzer Bankrott in Brünn und ging 1802 nach Wien. Dort blieb er bis zu seinem Tod 1828 als Hofschauspieler engagiert.

[161] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 38 (18. September 1800), S. 398. Der Auftritt im *Waldmädchen* war übrigens einer der ersten der Düwe nach einer

Aufführung von Zieglers Schauspiel *Die Pilger* am 28. Januar 1801 in Chemnitz zu ihrem Benefiz veranstaltet wurde[162]. Ihre Tochter wird gemeinsam mit Nanette Löser in den Freiberger Kritiken als Tänzerin erwähnt; in Jungheims Ballett *Die reisenden Schattenspieler* am 19. September 1800 leisteten beide „für ihre Jahre sehr viel", und so wagte der Rezensent die Prognose: Beide „geben große Hoffnung vorzügliche Tänzerinnen zu werden"[163]. Herr Langer scheint zunächst ohne großen Erfolg auf Nebenrollen „abonniert" gewesen zu sein; am 21. September 1800, als er im zweiten Teil von *Rinaldo Rinaldini* „die kleine Rolle des Prinzen della Torre spielte", glich er „in seinem Anzuge und Betragen eher einem gemeinen preußischen Soldaten von einem Freykorps, als einem Prinzen"[164]. Zu Steinsbergs *Liebe der Unterthanen* am 27. Oktober liest man versöhnlicher: „Uebrigens hat heute Hr. Langer in der Rolle des Joseph Bieder sich würklich Mühe gegeben und läßt von sich hoffen, daß er immer besser werden wird."[165]

Alleine der Umstand, dass auf dem Zettel 21 Darsteller namentlich erwähnt und zusätzlich „Viele Knappen und Reißige" angekündigt werden, zeigt, dass Steinsbergs Ensemble tatsächlich für eine Wandertruppe außerordentlich groß war – aus finanzieller Sicht und mit Blick auf die Größe der Auftrittsorte unverantwortlich groß! Der Bankrott war somit absehbar.

VI. Die Aufführungen der Weberschen Oper

Die Steinsbergsche Gesellschaft gab die Oper des jungen Weber nach heutiger Kenntnis nur zweimal: am 24. November 1800 in Freiberg sowie wenig später am 5. Dezember in Chemnitz[166]. Eine in Chemnitz für den

längeren (vielleicht schwangerschaftsbedingten?) Spielpause; zum 21. November 1800 heißt es: „Mad. Düwe trat heute nach einem ziemlichen Zwischenraum zum erstenmal wieder auf, und spielte die Emilie [in Kotzebues Lustspiel *Die Unglücklichen*] mit vielem Beyfall"; vgl. ebd., Jg. 2, Nr. 2 (8. Januar 1801), S. 12.

[162] Vgl. Steinsbergs Anzeige im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 4 (24. Januar 1801), S. 20 sowie die *Theater-Chronik*, ebd., Jg. 2, Nr. 13 (28. März 1801), S. 66.

[163] Vgl. die Freiberger Besprechungen (wie Anm. 12), Jg. 1, Nr. 42 (16. Oktober 1800), S. 432.

[164] Ebd., Jg. 1, Nr. 43 (23. Oktober 1800), S. 440.

[165] Ebd., Jg. 1, Nr. 50 (11. Dezember 1800), S. 520.

[166] Vgl. den *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 1, Nr. 48 (29. November 1800), S. 196: „TheaterNachricht. Von der hier anwesenden R. v. Steinsbergschen Schauspieler Gesellschaft wird aufgeführt. [...] Freitags den 5ten Das Waldmädchen. Eine romantisch komische Oper in 2 Akten von K. R. v. Steinsberg, in Musik gesetzt von Hrn. Karl Marie v. Weber." sowie die Besprechung der Chemnitzer Aufführung in der *Theater-*

2. Januar 1801 geplante Wiederholung fand nicht statt, vielmehr wurde an diesem Abend das fünfaktige Ritter- und Zauberspiel *Der graue Mann* von Crenzin gegeben[167]. Dies spricht für den mangelnden Erfolg der ersten Chemnitzer Darbietung, obgleich in der Freiberger Zeitung vom 8. Januar 1801 als Nachsatz (und Gegensatz) zur Kritik der Uraufführung zu lesen war: „In Chemnitz hat diese Oper ausgezeichneten Beyfall erhalten."[168]

Diese Meldung brachte einen mit „Kr." zeichnenden Chemnitzer Augenzeugen – wohl den Herausgeber des *Chemnitzer Anzeigers* Christian Gottfried Kretschmar – derart auf, dass er eine bissige Gegendarstellung verfasste, die sowohl in der Freiberger als auch in der Chemnitzer Presse veröffentlicht wurde[169] und den ohnehin zwischen dem Freiberger Stadtmusikus Christian Gottlob Siegert[170] sowie dem dortigen Kantor Johann Gottfried Fischer[171] auf der einen und den Webers auf der anderen Seite grassierenden Streit um den Wert des Werks zusätzlich anheizte[172]. Der junge Weber reagierte darauf

Chronik, ebd., Jg. 2, Nr. 8 (21. Februar 1801), S. 43: „– [den] 5 – [Dec.] Das stumme Waldmädchen, romant. kom. O. in 2 A. von Ritt. v. Steinsberg, in Musik gesetzt von Bar. v. Weber, 13 Jahr alt, einem Zögling von Haydn: entsprach der gespannten Erwartung nicht. Auch war die Musik nicht sonderlich besetzt."

167 Vgl. die Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 11 (14. März 1801), S. 58: „– [den] 2 – [Jan. 1801] Das stumme Waldmädchen, wurde angekündigt aber nicht gegeben; dafür Der graue Mann wiederholt."

168 Vgl. die Freiberger Besprechung (wie Anm. 12), Jg. 2, Nr. 2 vom 8. Januar 1801, S. 13.

169 Vgl. die *Berichtigung* vom 22. Januar 1801 in den *Gnädigst bewilligten Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Beilage zu Nr. 5 (29. Januar 1801), S. 50f. sowie im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 5 (31. Januar 1801), S. 23.

170 Der vormalige Artilleriehautboist Siegert war ab 1788 Adjunkt des Freiberger Stadtmusikus Johann Christoph Hennig und übernahm dessen Amt am 1. Juli 1790. Er führte 1791 in Freiberg Abonnementskonzerte ein; vgl. Ernst Müller, *Musikgeschichte von Freiberg* (*Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins*, H. 68), Freiberg 1939, S. 107f.

171 Fischer (1751–1821), Kantor an der Hauptkirche und Lehrer an der Schule zu Eisleben seit 1788, bewarb sich nach dem Tod des Freiberger Kantors Johann Friedrich Kessel (8. August 1798) um die vakante Stelle. In der Ratssitzung vom 10. Dezember 1798 wurde über die Neubesetzung des Postens entschieden; unter den sechs Bewerbern erhielt er acht von dreizehn Stimmen und wurde somit zum neuen Kantor und Collega der Stadtschule gewählt; vgl. Stadtarchiv Freiberg, Signatur: I Ba 73: Ratsprotokoll 1796–1799, S. 947ff. (Punkt 3 des Protokolls) sowie Müller (wie Anm. 170), S. 41f.

172 Die Pressefehde bezog sich auf die am 8. Januar 1801 veröffentlichte, wohl durchaus angemessene Freiberger Besprechung, derzufolge die Oper „weit weniger [gefiel] als man gehofft hatte" (vgl. Anm. 92). Abgesehen vom Schlagabtausch zwischen Kretschmar und Weber (vgl. Anm. 169, 173 und 174), der teils auch im *Chemnitzer Anzeiger* zu lesen war,

äußerst dreist mit einem einzigen Satz in der Ausgabe der Freiberger *Nachrichten* vom 12. Februar 1801: „Dem unbekannten Herrn aus Chemnitz dienet zur Antwort, daß ich das Bellen kleiner H=== nicht achte.“[173] Dafür revanchierte sich der Angesprochene mit der Replik:[174]

> „Unter den vorzüglichen Gaben, die der H. Bar. C. M. v. Weber rühmt, von seinem Schöpfer empfangen zu haben, (Freyb. g. N. Beylage zu No. 7. d. J.) ist, die Gabe zu überzeugen, unstreitig eine der vorzüglichsten; denn er schimpft.
>
> Chemnitz, den 16. Febr. 1801. | Kr.“

Die erbitterte Pressefehde, die damit im *Chemnitzer Anzeiger* ihren Schlusspunkt fand, während sie in den Freiberger *Nachrichten* noch bis Anfang März weiter schwelte, gehört sicherlich zu den wenig rühmlichen Episoden im Leben Webers, war allerdings in der damaligen Zeit durchaus keine Seltenheit.

Die Gründe für den Misserfolg der Oper in Chemnitz müssen (wie auch in Freiberg) nicht ausschließlich im Werk selbst gelegen haben. Die Qualität der Darbietungen des sich aus den Stadtmusici rekrutierenden Chemnitzer Theaterorchesters scheint durchaus unausgewogen gewesen zu sein: Während beispielsweise die Musik in Giesekes *Travestirtem Hamlet* am 7. Januar 1801 „gut exekutirt“ wurde, gelang die musikalische Ausführung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* am 9. Januar (ohne vorherige Probe) nicht, und auch Teubers Oper *Karl von Eichenhorst* konnte am 12. Januar

sind alle weiteren Stellungnahmen auf den Jg. 2 (1801) der *Gnädigst bewilligten Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge* beschränkt; dazu gehören: Webers *Beantwortung* der Besprechung in Nr. 3 (5. Januar), S. 25, die *Rechtfertigung* von Siegert in der Beilage zu Nr. 4 (22. Januar), S. 39, eine *Erklärung* von Fischer in der Beilage zu Nr. 5 (29. Januar), S. 49f., Webers *Beantwortung* der Beiträge von Siegert und Fischer mit einer kurzen Erwiderung von Fischer in der Beilage zu Nr. 7 (12. Februar), S. 69f., ein *Letztes Wort* von Siegert in der Beilage zu Nr. 9 (26. Februar), S. 87f. sowie Webers *Beantwortung* in Nr. 10 (5. März), S. 95. Die in den Freiberger *Nachrichten* erschienenen Beiträge sind nochmals abgedruckt bei Konrad Knebel, *Karl Maria von Weber in Freiberg 1800–1801*, in: *Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins mit Bildern aus Freibergs Vergangenheit*, H. 37 (1900), S. 72–89 (speziell S. 80–88).

[173] *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Beilage zu Nr. 7 (12. Februar 1801), S. 70.

[174] *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 8 (21. Februar 1801), S. 44. Eine kürzere Variante erschien zuvor in den *Gnädigst bewilligten Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 2, Nr. 8 (19. Februar 1801), S. 78.

„bey der schlecht besetzten Musik nicht anders als elend ausfallen“[175]. Ein Pressestreit um die Leistungen der Musiker entbrannte auch in Chemnitz (hier unabhängig von den Webers)[176]. Von schwankender Leistungsbereitschaft zeugt zudem das Urteil in der *Theater-Chronik* zu den Aufführungen der nächsten Schauspielgesellschaft unter der Direktion von Therese Zacheo (ab 8. November 1801); dort heißt es zur Aufführung von Dittersdorfs Oper *Hieronymus Knicker* am 9. November: „Das Orchester war gut besetzt, und gab einen neuen Beweis, daß unsere Herren Musiker eine Musik recht gut aufführen können, wenn – sie wollen.“[177]

Für die Äußerungen Webers in seiner autobiographischen Skizze von 1818, in denen er im Nachhinein die zu weite Verbreitung seines Jugendwerks (mit Aufführungen in Wien, Petersburg und Prag) bedauerte, fanden sich lange Zeit kaum Quellenbelege. Erst im Jahr 2000 gelang es Natalja Gubkina, die Petersburger Aufführung nachzuweisen. Im Rahmen ihrer Ausführungen zur Wiederauffindung der Opernpartitur machte sie auch auf die Notiz in der Zeitschrift *Nordisches Archiv* von 1804 aufmerksam:[178]

> „Von neuen Stücken wurden im Laufe dieses Monats [Februar] gegeben: [...] Das Waldmädchen zum Benefiz des Hn. [Johann Baptist] Hübsch ist sehr fade befunden.“

Bei dieser Aufführung könnten möglicherweise Webers Schwester Jeanette Weyrauch und Steinsberg die Partien der Mathilde und des Sigmund verkörpert haben[179]; Hübsch hatte vermutlich die Rolle des Krips gewählt.

[175] Vgl. die Chemnitzer *Theater-Chronik* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 11 (14. März 1801), S. 58f.

[176] Vgl. die mit „K.“ gezeichneten (möglicherweise ebenso von Kretschmar stammenden) ironischen Bemerkungen im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 2 (1801), Nr. 6 (7. Februar), S. 30f. (datiert 5. Februar) und Nr. 7 (14. Februar), S. 39 (datiert 13. Februar) sowie die Gegenstellungnahmen ebd., Nr. 7 (14. Februar), S. 39 (gezeichnet „T..l..s“, datiert 12. Februar) und Nr. 8 (21. Februar), S. 44 (Stadtmusici). Der Streit fand mit einer Ehrenerklärung für die Musiker sein Ende; vgl. ebd., Nr. 9 (28. Februar), S. 47 (datiert 26. Februar).

[177] *Theater-Chronik* im *Chemnitzer Anzeiger* (wie Anm. 13), Jg. 2, Nr. 48 (28. November 1801), S. 232f.

[178] *Nordisches Archiv*, Jg. 1804, Bd. 2, April-Nummer, S. 61f.; vgl. auch Gubkina, *Musikforschung* (wie Anm. 53), S. 59.

[179] Vgl. Frank Ziegler, *Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte*, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 81.

Alle bislang genannten Aufführungen standen in direktem Zusammenhang mit Steinsberg und lassen es zumindest nicht unmöglich erscheinen, dass auch an weiteren Wirkungsorten des Prinzipals und Librettisten, etwa Amsterdam, Cleve, Aachen oder Moskau, Einstudierungen zustande kamen.

Es gab aber auch Produktionen außerhalb des Steinsbergschen Einflussbereichs; dazu gehörten die von Weber erwähnten Wiener Vorstellungen, um deren Nachweis sich schon Jähns bemüht hatte. Sie konnten inzwischen zweifelsfrei und vollständig dokumentiert werden: An zehn Abenden kam das *Waldmädchen* zwischen dem 4. Dezember 1804 und 8. Juni 1805 im Theater in der Leopoldstadt unter dem Titel *Das Mädchen im Spessarterwald*(*e*) auf die Bühne[180].

Fraglich blieb nur noch Webers Behauptung, die Oper sei „in Prag ins Böhmische übersetzt" worden[181]. Bama Lutes Deal gab den ersten wichtigen Hinweis zur Klärung dieses Sachverhalts; sie machte auf das „Kassabuch über Empfang und Ausgaben bei den [...] böhmischen Spektakeln im Altstädt. Nationaltheater" für die Jahre 1804 bis 1806 im Bestand des Zentralen Staatsarchivs in Prag aufmerksam, wo am 9. März und am 13. April 1806 jeweils Sonntag nachmittags eine Aufführung des Singspiels *Nemá dívka* (*Das stumme Mädchen*) dokumentiert ist[182]. Der Komponist wird dort nicht genannt, doch allein der Titel machte es sehr wahrscheinlich, dass es sich hier um Webers Komposition handelt. Und tatsächlich – eine Deal unbekannt gebliebene Zeitungsnotiz aus dem Jahr 1806 bestätigt diese Vermutung:[183]

> „Als Neuigkeit gab man den 2ten März auf dem Kleinseitner-Theater das »stumme Mädchen im Spessarter Walde«, Oper von Steinsberg, mit Musik von K. M. Weber, und den 9ten schon dieselbe in Böhmischer Sprache im Ständischen Theater, wo den 2ten das erste Mal die »gefährliche Nachbarschaft« von Kotzebue gegeben wurde."

Somit lässt sich die Prager Erstaufführung auf den 2. März 1806 festlegen; sie fand im Kleinseitner Theater (dem Nachfolger des Vaterländischen Theaters) statt, dessen Ensemble seit 1804 im ehemaligen Dominikanerkloster auf

[180] Vgl. Ziegler, *Tänzerin* (wie Anm. 71), S. 52–54. Trotzdem findet sich auch in der jüngeren Literatur noch immer die Fehlzuschreibung des in Wien aufgeführten Werks an Wenzel Müller; vgl. Angermüller (wie Anm. 55), S. 106.

[181] Vgl. Hell (wie Anm. 118), Bd. 1, S. VIII.

[182] Vgl. Deal (wie Anm. 73), S. 140.

[183] *Zeitschrift für die elegante Welt*, Jg. 6, Nr. 41 (5. April 1806), Sp. 336; ungezeichnete Notiz „Aus Prag".

der Prager Kleinseite (nach dem Besitzer als Raymannsches Haus bezeichnet) sowohl Aufführungen in deutscher als auch in böhmischer Sprache gab. Das altstädtische Ständetheater war überwiegend die Pflegestätte des deutschsprachigen Theaters in Prag. Vor der Amtsübernahme Johann Liebichs als Direktor des Ständetheaters im Sommer 1806, bei der beide Bühnen bezüglich des Repertoires für längere Zeit wieder deutlicher voneinander abgegrenzt wurden, gab es allerdings in der Amtszeit des Vorgängerintendanten Domenico Guardasoni, der 1804 bis 1806 die Leitung beider Häuser innehatte, regelmäßig Gastauftritte des Kleinseitner Ensembles mit Stücken in böhmischer Sprache auf der Altstädter Bühne – üblicherweise „an Sonn- und Feiertagen um 4 Uhr nachmittags“[184]. Solche Gastauftritte waren es auch, die im oben genannten „Kassabuch“ zweimal für *Nemá dívka* dokumentiert sind. Wie oft Webers Oper auf der Kleinseite gegeben wurde, ist unbekannt, auch wie lange das Werk im Repertoire blieb und ob es beispielsweise auch bei den Sommerauftritten des Kleinseitner Theaterensembles in Teplitz auf den Spielplan kam. Der kurzlebige *Prager Theater-Almanach*[185] dokumentiert erst die Zeit ab Amtsübernahme Liebichs und verzeichnet ausschließlich die deutschsprachigen Aufführungen im Ständetheater von September 1806 bis August 1808, nicht aber die Einstudierungen im Kleinseitner Theater, für das lediglich Hinweise zum Personal zu finden sind. Die dortigen Spielplan-Übersichten enthalten keine weiteren Aufführungsnachweise für das Werk. Die für Prag überlieferte Titelversion *Das stumme Mädchen im Spessarter Walde* stimmt weitgehend mit dem Wiener Titel überein (s. o.) – dieser Umstand dürfte ein Indiz dafür sein, dass das Prager Aufführungsmaterial aus Wien erworben wurde.

Unklar bleibt, von wem die böhmische Übersetzung stammen könnte; infrage käme als Autor der Souffleur des Kleinseitner Theaters Johann Nepomuk Štěpánek (1783–1844). Über ihn liest man bei Wurzbach bezüglich der Guardasoni-Intendanz:[186]

> „Da [dieser] um jene Zeit [...] auf beiden damals in Prag bestehenden Bühnen čechische Sing- und Schauspiele zur Aufführung brachte, so übersetzte auch S.[těpánek] mehrere Stücke, um dem Bedürfnisse des

[184] Vgl. Teuber (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 380 sowie Mikowetz (wie Anm. 74), S. 193.

[185] *Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1808*, Prag [1807] = Jg. 1; *Prager Theater-Almanach auf das Jahr 1809*, Prag [1808] = Jg. 2.

[186] Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 38, Wien 1879, S. 206.

Repertoires zu Hilfe zu kommen, und trat sogar in einigen Stücken als Dilettant mitwirkend auf."

Allerdings fehlen direkte Hinweise auf eine Arbeit an diesem Stück. In den Druck ging erst Jahre später eine andere Übersetzung Štěpáneks von einer Weberschen Oper: der *Freischütz* (*Střelec Kauzedlnjk*, Prag 1824); außerdem schuf der Übersetzer 1832 eine böhmische Version der *Silvana* von Weber und Hiemer (*Silvána aneb Němé děvče v křivokláteském lese*)[187].

Musik aus dem *Waldmädchen* ist freilich auch noch nach 1806 erklungen – von Weber selbst initiiert. Zu den wenigsten seiner Konzerte in der Frühzeit kennen wir die Programme[188], sicher ist nur, dass am 26. Mai 1807 in Webers Nürnberger Konzert im Saal des Gasthauses Zum roten Roß seine „Ouvertüre der Oper Silvana" erklang[189] – da die Umarbeitung der alten *Waldmädchen-* zur *Silvana*-Ouvertüre allerdings von Weber selbst im Autograph der späteren Version mit 23. März 1809 datiert ist, muss es sich um die Urfassung gehandelt haben; interessanterweise schon hier unter dem Titel, den die Oper eigentlich erst im Zuge der Umarbeitung zwischen 1808 und 1810 erhielt. Wieviel ursprüngliches *Waldmädchen* von Weber in seiner *Silvana* konserviert wurde und damit auch später noch zur Aufführung kam[190], das müssen spätere Untersuchungen klären – bislang stand das Petersburger Manuskript für eingehendere Forschungen leider noch immer nicht zur Verfügung.

187 Vgl. Ljuba Klosová und Jitka Ludvová, Artikel *Štěpánek, Jan Nepomuk*, in: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, hg. von Jitka Ludvová (*Česká divadelní encyklopedie*, Bd. 1) Prag 2006, S. 548.

188 Zu Webers Konzertprogrammen der Breslauer Jahre vgl. Maria Zduniak, *Carl Maria von Weber in Schlesien*, in: *Weberiana* 13 (2003), S. 13–18; dort finden sich keine Hinweise auf das *Waldmädchen*, aber mehrfach einzelne Opernnummern (aus *Peter Schmoll* und *Rübezahl*) als Programmpunkte.

189 Vgl. den als Foto überlieferten Konzertzettel; Ostholsteinmuseum Eutin.

190 Zur späteren Umarbeitung der *Marcia* Nr. 3 vgl. *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. 59.

„Verzeihung für den schlimmen Frager!“

Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und Julius Benedict

Aus Anlass des 125. Todestages von Benedict (5. Juni 2010) vorgestellt von Eveline Bartlitz, Berlin

Mitte bis Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren die Vorarbeiten von Friedrich Wilhelm Jähns zu seinem opus magnum, dem Weber-Werkverzeichnis, relativ weit gediehen. Korrespondenz in alle Himmelsrichtungen, um Notenautographen, Briefe und andere wichtige Dokumente aufzuspüren und z. B. fragliche Überlieferungen, etwa zum Opern-Torso *Die drei Pintos*, zu klären, hatte ihn ein großes Stück weitergebracht. Er musste sich nun verstärkt mit englischen Quellen beschäftigen und suchte vorrangig Londoner Korrespondenzpartner deutscher Herkunft oder ließ sich seine Briefe an Persönlichkeiten, deren Auskunftsfähigkeit er für unverzichtbar hielt, übersetzen, da er selbst seine Englischkenntnisse als zu gering erachtete.

Julius Benedict wird auf Jähns’ Agenda ganz oben gestanden haben, erwartete er doch von dem einstigen Weber-Schüler die kompetenteste Beantwortung seiner zahlreichen Fragen. Jedoch wurden seine Hoffnungen in dieser Beziehung enttäuscht, der vielbeschäftigte Künstler war einfach zeitlich nicht in der Lage, dem akribischen Jähns ausreichende Auskünfte zu geben. Den erhofften Helfer fand Jähns erst ein knappes Jahrzehnt später in Franz Weber[1]. Dennoch ist dem vergleichsweise kleinen Brief-Korpus Benedict / Jähns anzumerken, dass der vier Jahre ältere Benedict dem Weber-Forscher Jähns gegenüber es nicht an Respekt fehlen ließ, wenngleich seine Briefe eine bleibende Distanz erkennen lassen.

Es sind acht Schreiben Benedicts aus den Jahren 1865–1878 erhalten; drei Gegenbriefe sind als Entwürfe überliefert. Benedicts Handschrift ist gut leserlich, lässt jedoch eine gewisse Ungeduld des Schreibers erkennen.

Der Briefwechsel wurde durch Jähns mit einer Anfrage vom 4. Oktober 1865 eröffnet[2]. In dem Entwurf betonte er, dass er auf seinen Reisen zu

[1] Vgl. Eveline Bartlitz, *„Weber und kein Ende!“ Franz Webers Briefe an Friedrich Wilhelm Jähns als Quellen zur Londoner Weber-Rezeption*, in: *Weberiana* 18 (2008), S. 85–152.

[2] Fragmentarischer Entwurf: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (nachfolgend: *D-B*), Weberiana, Cl. X, Nr. 1091 (1 Dbl., 3 b. S., 2°). Kontakt (möglicherweise indirekt) zwischen Jähns und Benedict muss schon früher bestanden haben. In einem Londoner Konzert vom 26. Juni 1863 führte Benedict zwei Kompositionen Webers auf,

Weber-Orten innerhalb von Deutschland viel Material gefunden habe, in neuester Zeit auch aus Paris unterstützt worden sei und jetzt sein Augenmerk auf London lenken müsse. Er fährt fort: „An wen könnte ich mich da wohl mit begründeterer Hoffnung wenden, daß mir freundlich geholfen werde, als an Sie, der Sie so glücklich sind sich des großen Meister[s] würdiger Schüler nennen zu können". Beleg für die Gewissenhaftigkeit des Forschers ist der Fragebogen, den er seinem ersten Brief beilegte und den Benedict wieder zurücksandte, freilich nur in Teilen beantwortet. Benedict scheint über die Anfrage aus Berlin nicht nur erfreut gewesen zu sein, raubte sie ihm doch viel Zeit; so ging er über etliche Details, die Jähns thematisierte, großzügig hinweg.

Dennoch lässt Benedicts Antwort auf Jähns' ersten Brief durchaus erkennen, dass er bereit war, ihn nach seinen Möglichkeiten zu unterstützen:[3]

[London] 2 *Manchester Square*
13 *Nov*. 1865

Hochgeehrtester Herr Musik-Direktor

Schon längst hätte ich Ihr werthes Schreiben vom 4t *October* beantwortet wenn ich – wie ich hoffte – Ihnen günstige Nachrichten über die Weberschen Manuskripte u. s. w. zu geben im Stande gewesen wäre. – Leider haben aber meine Nachfragen im *British Museum* – wo ich mit meinem Freunde – Hr. *Campbell Clarke*[4] – welcher Bibliothekar der musikalischen Abtheilung dieses Instituts ist – mehrere Stunden lang

deren Autographen sich in Jähns' Besitz befanden: den erst im März 1863 wiederentdeckten *Kriegs-Eid* (JV 139) und die Einlage-Arie in Fischers Singspiel *Die Verwandlungen* mit einem von Jähns gedichteten neuen Text; vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871 [nachfolgend: Jähns (Werke)], S. 161f., 180. Vermutlich handelte es sich um das Morgenkonzert in Her Majesty's Theatre vom genannten Tag, das Benedict gemeinsam mit Luigi Arditi leitete; vgl. die Ankündigung in: *The Times*, Nr. 24594 (25. Juni 1863), S. 10, col. A (ohne Erwähnung der Weber-Kompositionen).

3 Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 50, 2 Bl. (6 b. S. o. Adr.) nebst Anlage der beantworteten Frageliste (1 Bl. 4° mit 2 beschr. S.). Am oberen rechten Rand der Rectoseite von Jähns: „Benutzt!"; am unteren Rand der Versoseite mit Bleistift: „*Autograph von Benedict*"; dazu 1 Bl. (1 b. S.) Notizen zum Antwortbrief von Jähns an Benedict vom 19. November 1865.

4 Campbell Clarke (1830–1902) war für eine Reihe von Jahren als Bibliothekar in der Musikabteilung des British Museum tätig, außerdem zwei Jahre (1864–1866) Sekretär der Philharmonic Society. Er arbeitete als Kritiker für die Zeitschriften *The Athenæum* und *Daily Telegraph.* 1870 ging er nach Paris und wurde Hauptkorrespondent der letztgenannten Zeitung. 1897 wurde er mit dem Titel *Sir* geehrt.

die dort befindlichen Ausgaben von Weber'schen Werken examinirte zu keinem erfreulichen Resultat geführt (besonders in Bezug auf die schottischen Lieder).

Ich habe Ihre Fragen *seriatim* beantwortet, und könnte Ihnen daher vor der Hand wenigstens nur die Szene aus *Oberon* verschaffen, welche für *Braham* hier eigends komponirt wurde. –

Wollen Sie mir gefälligst umgehend schreiben, ob Sie Partitur und gestochenen Klavierauszug von „*Yes even love*"[5] noch benützen können.

Ich würde Ihnen rathen, sich an *Sir George Smart*[6] persönlich zu wenden, der am besten davon unterrichtet sein muß, was aus den Weber'schen Autographen in England geworden ist.

Daß der vollständige – in Partitur ausgeschriebene erste Akt der „Drei Pinto's" welchen ich vor meiner Abreise von Dresden wenigstens sechs oder acht mahl gesehen habe – von Weber mit nach *London* genommen wurde, und dort nach seinem Tode auf eine unbegreifliche Weise verschwunden ist scheint mir eine nicht zu bestreitende Thatsache[7]. – Noch im Jahr 1847, als ich Frau von Weber zum letztenmal in Dresden sah, erwähnte sie diesen Umstand[.] Aufrichtig bedauernd, daß ich Ihnen über die betreffenden Manuskripte keinen genügenden Aufschluß verschaffen kann und mit der Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung und Verehrung verbleibe ich

Hochgeehrtester Herr Musik Direktor | Ihr ganz ergebenster

Julius v. Benedict[8]

5 Die autographe Partitur der für den Sänger des Hüon John Braham (eigentlich J. Abraham; 1777–1856) in London als Ersatz für die als zu schwierig erachtete Hüon-Arie Nr. 5 nachkomponierten Szene und Arie „Yes even love" liegt heute in der Bibliothèque Nationale in Paris. Diese nachkomponierte Arie fand bereits 1826 Eingang in den englischen Klavierauszug des *Oberon* bei Welsh & Hawes, London. Für Hinweise in Bezug auf die *Oberon*-Thematik in den Briefen danke ich meinem Kollegen, Herrn Frank Ziegler, herzlich.

6 Sir George Thomas Smart (1776–1867), Gründer der Philharmonic Society, Dirigent und Organist, Londoner Gastgeber Webers 1826; Korrespondenz zwischen Jähns und Smart ist nicht bekannt.

7 Im Hinblick auf die Partitur des I. Aktes der unvollendeten komischen Oper *Die drei Pintos* (WeV C.8) sind Benedicts Erinnerungen nicht verlässlich, besonders was die Übergabe der Fragmente durch Caroline von Weber (1793–1852) an Meyerbeer betrifft, die er fälschlich mit 1854 ansetzt, obwohl er sie selbst bereits 1839 bei Meyerbeer gesehen hatte; vgl. Julius Benedict, *Weber*, London 1881, S. 172–176 und weiter unten S. 88, 90f.; vgl. zu der Thematik vor allem Jähns (Werke), S. 424–427.

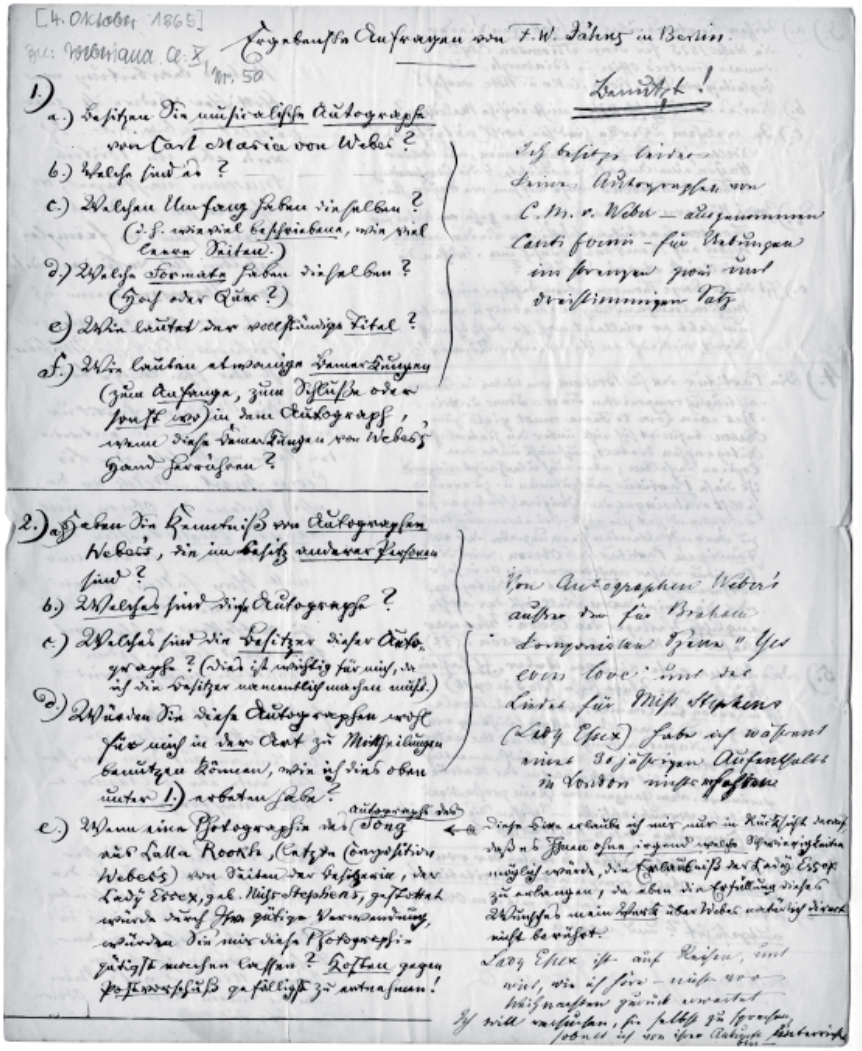
8 Alle hier vorgestellten Briefe aus der Weberiana-Sammlung unterzeichnete Benedict mit: „v. Benedict". Die Württembergischen Hof- und Staatshandbücher (Stuttgart, Haupt-

Den im Original wieder beigefügten Fragebogen von Jähns geben wir hier verkürzt – nur soweit von Benedict beantwortet – wieder:

Besitzen Sie musicalische Autographe von *Carl Maria von Weber*? […]	Ich besitze leider keine Autographen von *C. M. v. Weber* – ausgenommen *Canti firmi* – für Uebungen im strengen zwei und dreistimmigen Satz.
Haben Sie Kenntniß von Autographen Weber's, die im Besitz anderer Personen sind? […]	Von Autographen Weber's außer der für Braham komponirten Szene „Yes even love" und des Liedes für Miss Stephens (Lady Essex) habe ich während eines 30jährigen Aufenthalts in London nichts erfahren.
Wenn eine Photographie des Auto graphs des *Song* aus *Lalla Rookh*, (letzte Composition Weber's) von Seiten der Besitzerin, der *Lady Essex*, geb. *Miss Stephens*, gestattet würde durch Ihre gütige Verwendung, würden Sie mir diese Photo-	Lady Essex ist auf Reisen, und wird, wie ich höre – nicht vor Weihnachten zurück erwartet. Ich will versuchen, sie selbst zu sprechen, sobald ich von ihrer Ankunft unterrichtet bin[9]

staatsarchiv, E 14 Bü 523) weisen nach, dass das württembergische Kabinett in seiner Sitzung vom 19. Oktober 1864 der Verleihung des Ritterkreuzes des Friedrichsordens der Württembergischen Krone an Eduard Mörike und „Kapellmeister Julius Benedict in London" zustimmte. Diese Auszeichnung, die ihm vermutlich im Hinblick auf seinen damals bevorstehenden 60. Geburtstag verliehen wurde, schloss die Erhebung in den persönlichen Adelsstand ein; freundliche Mitteilung von Dr. Albrecht Ernst, Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart vom 5. und 23. Oktober 2009.

[9] Zum Gesang der Nurmahal aus *Lalla Rookh* (JV 308) hatte Weber lediglich die Gesangsstimme notiert, die instrumentalen Zwischenspiele nur angedeutet. Im Konzert am 26. Mai 1826 in London begleitete Weber die Sängerin Catherine Stephens am Klavier frei. Ignaz Moscheles, der unmittelbar nach Webers Tod die fehlende Klavierstimme ergänzt hatte, sorgte im Oktober 1863 dafür, dass Jähns eine Abschrift davon erhielt. Das Weber-Autograph, das Lady Essex, geb. Stephens, laut Brief ihrer Vertrauten, Miss Johnston, vom 18. Februar 1868 an Jähns angeblich verloren gegangen war, liegt heute in der British Library. Ausführliches und Erschöpfendes dazu in: Jähns (Werke), S. 409f. und besonders bei John Warrack, *„Es waren seine letzten Töne!"*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3 (1996), S. 300–317, hierzu S. 308f.; vgl. auch weiter unten S. 72–74.



Beginn des von Jähns seinem Brief vom 4. Oktober 1865 beigelegten Fragebogens mit Antworten von Julius Benedict

graphie gütigst machen lassen? Kosten gegen Postvorschuß gefälligst zu entnehmen! Diese Bitte erlaube ich mir nur in Rücksicht darauf, daß es Ihnen ohne irgend welche Schwierigkeiten möglich würde, die Erlaubniß der *Lady Essex* zu erlangen, da eben die Erfüllung dieses Wunsches mein Werk über *Weber* natürlich direct nicht berührt.

Wissen Sie etwas über die schottischen Lieder, die *Weber* 1825 für *George Thomson Esqu*re, damals *Trustee's Office* in *Edinburgh*, mit Begleitung von *Pfte*, *Violin*, *Cello* u. *Flöte* versah? […]

Weber's Bearbeitung von schottischen Liedern ist mir gänzlich unbekannt – Ich werde aber im „*British Museum*" nachfragen, wo – sollten sie im Druck erschienen sein – ein Exemplar derselben sich vorfinden muß. *George Thomson*, wenn ich nicht irre war ein ausgezeichneter Schottischer Musiker, ist aber schon lange todt[10]

Die Partitur der für *Braham* von *Weber* in *London* nachträglich componirten *Tenor-Scene* u. Arie „*Yes even Love to Fame must yield*" zum *Oberon* befindet sich nicht

Die Original Partitur der *Tenor* Szene gehört entweder den Erben von *Welsh* – oder *Sir George Smart*. – *Welsh* war der erste Verleger des *Oberon*[11], und

[10] George Thomson (1757–1851) war ab 1780 in Edinburgh Senior Clerk im Board of Trustees for Arts and Manufactures in Scotland, im Privatleben Amateur-Geiger und Sänger, später Musiksammler und Verleger. Die Konzerte der Edinburgh Musical Society gaben ihm Anregung zum Sammeln von schottischen, walisischen und irischen Liedern. Zu den zehn Schottischen Nationalgesängen in der Bearbeitung Webers (WeV U.16) vgl. Kirsteen McCue, *Weber's ten Scottish folksongs*, in: *Weber-Studien*, Bd. 1 (1993), S. 163–172.

[11] Erstdruck des Klavierauszugs von 1826: „OBERON, | or the Elf King's Oath. | The Popular Romantic and Fairy Opera, | as Performed with great Success at the | Theatre Royal, Covent Garden. | The Poetry by J. R. Planché, Esqre | Composed & Arranged, | with an Accompaniment for the | Piano Forte, | BY | CARL MARIA VON WEBER. | Part. | Ent. Sta. Hall.

unter den hinterlassenen Autographen *Webers*, auch nicht unter den Copien derselben; aber auch überhaupt nirgends ist diese Partitur aufzufinden u. zu erreichen, selbst *Schlesinger*, der Original-Verleger für Deutschland, hat sie nicht. Bei einer nächstens zu veranstaltenden Herausgabe der vollständigen Partitur des *Oberon*[12], wird die Partitur dieser nachcomponirten *Arie* sehr nothwendig werden. Hat das Autograph oder die Copie davon vielleicht der erste englische Verleger des *Oberon*? Wer war *dieser*? – Mich dünkt *Robertson* (??)

Cramer & *Beale* kauften das Werk von ihm. – Es wird mir nicht schwer fallen, Ihnen eine korrekte Kopie der Arie zu verschaffen, welche noch fortwährend fast bei jedem Musikfeste gesungen wird.

Das kleine alte Lied von *Weber* „Ich sah ein Röschen am Wege stehn" (*No* 5 in *op*. 15) ist in *London* bei *Cramer*, *Addison* u. *Beale* gestochen, und zwar als *Ballade* (Dichtung von *Hampden Napier*) anfangend: „*For as the waters of that still*

Es sollte mich nicht wundern daß *Sir Henry Bishop* die Aenderungen auf dem Gewissen hat, werde aber bei *Cramer & Beale* nachfragen[13].

Price 15^{s}/– | London, Published at the Royal Harmonic Institution Argyll Rooms, 246, Regent Str^{t} | BY WELSH & HAWES, MUSIC SELLERS, | (by special Appointment) to his Majesty their Royal Highnesses the | Dukes of York, Clarence, Sussex and the Duchess of Kent, | & to be had at all the Music Warehouses in the United Kingdom. | Berlin by Ad. M.^{r} Schlesinger (Proprietor for Germany) Paris by Maurice Schlesinger (Proprietor for France)"; Jähns muss es später gelungen sein, ein Exemplar der Ausgabe zu erwerben, denn ein solches befindet sich in *D-B*, Weberiana, Cl. IV A, Bd. 38a.

12 Die Partiturausgabe erschien erst 1874 bei Schlesinger in Berlin.

13 Zu der von Jähns beschriebenen Ausgabe des Liedes *Das Röschen* (JV 67) im Londoner Verlag Cramer, Addison & Beale (1836), von der sich ein Exemplar in *D-B*, Weberiana, Cl. IV B [Mappe I B], Nr. 643 befindet, ist bei Jähns (Werke), S. 82 nur zu lesen: „Die englische Ausgabe als »Ballad« ist von fremder Hand mit einem Recitativ versehen; auch ist die Melodie des Liedes einige Male geändert, namentlich Str. 2 u. 3." Offenbar konnte Benedict die angenommene Autorschaft von Bishop nicht verifizieren; es gibt keine weiteren Hinweise im Briefwechsel.

tide“. Die 3 Strophen sind (namentlich *str*. 2 u. 3) ziemlich willkührlich in der Melodie verändert. Dem Ganzen aber ist ein großartiges Recitativ voraus geschickt. – Wissen Sie vielleicht den Componisten dieses *Recitativs*?

Wer ist der englische Dichter des Textes der von Ihnen zum *Oberon* componirten Recitative?

Wurden dieselben in *London* mit dem *Oberon* aufgeführt? Und wann?

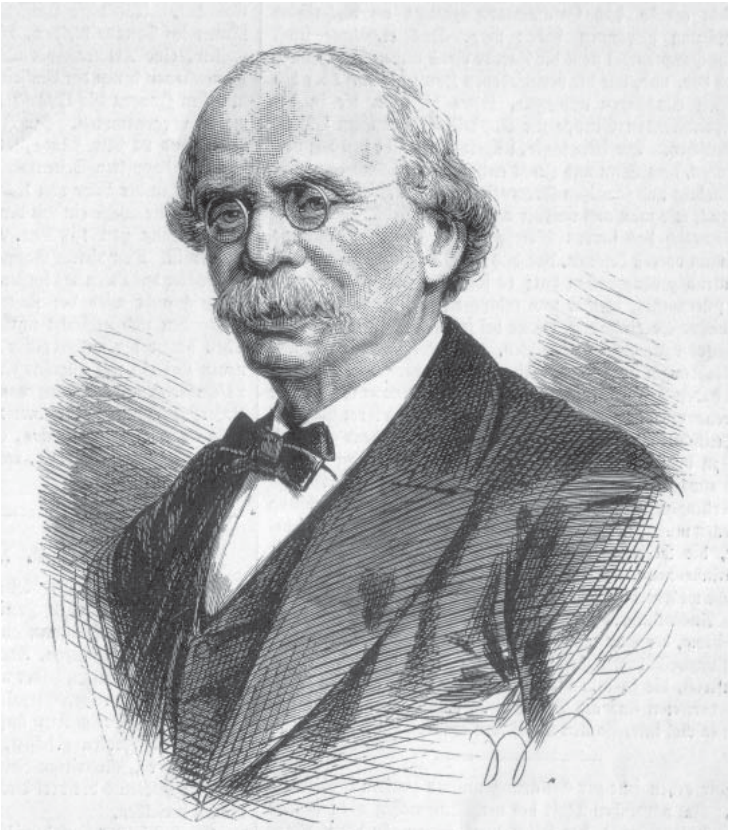
Herr *Planché*[14] – der Dichter der Oper hat den Text der englischen Rezitat. geschrieben welche von Hrn. [S. Manfredo] *Maggioni* in's Italienische übersetzt wurden. Dieselben wurden zuerst im Sommer 1861 [sic] und auf's Neue in der *Saison* 1864 mit *Oberon* aufgeführt[15].

Es folgen Notizen von Jähns für seinen Antwortbrief vom 19. November 1865, die u. a. besagen, dass ihm sehr an einer Kopie der Braham-Arie und einem Foto des Gesanges aus *Lalla Rookh* gelegen wäre, möglichst in kleinem Format wegen der Kosten, und dass ihm die Mitteilungen von Benedict über dessen *Oberon*-Rezitative sehr wichtig seien.

Benedict ließ daraufhin durch den Impresario James Henry Mapleson (1830–1901) bzw. dessen Bruder Alfred, der damals Sekretär in Her Majesty's Theatre war, eine Abschrift der erbetenen Arie des Hüon aus *Oberon* für Jähns anfertigen und diesem über Leo Baron von Lauer-Münchhofen, damals in London lebend, zusenden. Von Lauer war ein Freund von Jähns' Sohn Max

[14] James Robinson Planché (1796–1880), Theaterdichter und Regisseur für mehrere Londoner Bühnen.

[15] Hier hat sich Benedict mit den Jahresangaben vertan, die Premiere des *Oberon* in italienischer Sprache mit seinen Rezitativen fand am 3. Juli 1860 in Her Majesty's Theatre statt; vgl. seinen folgenden Brief, in dem er das Datum korrekt angibt. Zu dieser Opern-Produktion vgl. auch: Luigi Arditi, *My Reminiscences*, London 1896, S. 75f. Neueinstudierungs-Premieren, die alle von Arditi dirigiert worden sind, fanden zudem im selben Theater statt: am 14. Juli 1863, 23. Juli 1864, 14. Juni 1866, 7. Dezember 1878; außerdem im Covent Garden Theatre am 5. November 1870; vgl. *The Times*, Anzeigen jeweils an den Premierentagen sowie zusammenfassend (mit Rückblick auf die Aufführungen der Oper seit der Premiere am 12. April 1826 bis zum 7. Dezember 1878 in: Nr. 29433 (9. Dezember 1878), S. 10, col. E.



Julius Benedict, Holzstich 1885

und stand dem Forscher in den nächsten Jahren als weiterer Londoner Korrespondenzpartner zur Verfügung; u. a. besuchte er im Auftrag von Jähns auch Benedict[16]. Zu dem erneut ausgesprochenen Foto-Wunsch bezüglich des *Lalla Rookh*-Liedes konnte aber auch von Lauer wenig ausrichten. Jähns hatte

[16] Briefe aus London an Jähns aus den Jahren 1865/66 sowie Briefentwurf von Jähns an von Lauer vom 15. Dezember 1865 (incl. Fragebogen und Vollmacht für Benedict) in *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 353–360 sowie 1094. Zur Bezahlung der Abschrift vgl. die Quittung vom 21. Dezember 1865 (ebd., Nr. 355). Leider ist die Arien-Abschrift selbst nicht in der Weberiana-Sammlung erhalten, da Jähns fünf Jahre später von Julius Rietz eine weitere Abschrift (direkt nach dem Autograph) erhielt, die er vermutlich gegen das ältere Manuskript austauschte; vgl. die neue Abschrift: *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 14, Nr. 20 sowie dazu Rietz' Brief an Jähns vom 1. September 1870 (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 532).

bereits 1842, lange bevor er die Idee zu einem Werkverzeichnis gefasst hatte, die Suche nach dem Autograph von Webers letzter Komposition begonnen, damals mit Hilfe des deutschen Konsuls und verschiedener Mittelspersonen. Da ihn besonders schmerzte, dass er bisher keinen Blick auf dieses Manuskript werfen konnte, wagte er nochmals eine Anfrage bei Lady Essex über seine Londoner Gewährsleute. Auch von Lauer musste aufgeben, er berichtete Jähns am 14. Januar 1866:[17]

> „Bei *J. Benedict* bin ich noch ein Mal gewesen [...]; die Photographie, welche Sie gerne von der letzten Arie, die *Weber* componirte, gehabt hätten, wird er schwerlich zu erhalten im Stande sein, da er schon zwei Mal bei *Lady Essex* (früher *Miss Stephens* [...]) vorgesprochen hat, ohne sie zu sehen. Es ist das eine sehr alte Dame und es ist gerade so schwierig, sich ihr zu nähern, als dem alten *Sir George Smart*, *Benedicts* besonderem Freunde."

Jähns merkte sehr bald, dass er von dem überlasteten Benedict keine Detailauskünfte erwarten konnte. So korrigierte jener zwar, dass nicht Robertson, sondern Welsh [& Hawes] der Originalverleger des *Oberon* war, die Rolle von Robertson konnte der Forscher aber erst vier Jahre später mit Hilfe von John Hawes, London, dem Sohn des einstigen Direktors des English Opera House und Mitinhaber des Verlages klären, der ihm am 6. Juli 1869 schrieb:[18]

> „He [Robertson] was <u>not</u> a <u>Music</u> <u>publisher</u>, but was Secretary, and Treasurer to Covent Garden Theatre, and as Mr. Charles Kemble <u>engaged</u> Weber to write the Opera for that <u>Theatre</u>, of course, Weber would send it direct to the Secretary at the Theatre which will accounts [sic] for the notes in his diary. – After Weber came to England he was on very friendly terms with Mr. Robertson."

Zwischenzeitlich versuchte Jähns, andere Bekannte deutscher Zunge für seine Recherchen zu gewinnen, so außer dem bereits genannten Baron von Lauer auch den Cellisten und Komponisten Heinrich Wohlers[19], dem er Fragezettel

[17] *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 358.

[18] Brief: *D-B*, Weberiana, Cl. X, Nr. 275. Jähns hatte die entsprechenden Tagebuchstellen Webers in seiner Anfrage zitiert (vgl. Brief-Entwurf: *D-B*, Weberiana, Cl. X, Nr. 1115).

[19] Briefe aus London an Jähns aus den Jahren 1867/68 in *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 693–696. Wohlers, dessen Lebensdaten unbekannt sind, war ursprünglich Cellist in der Königlichen Kapelle in Berlin, vgl. AmZ, Jg. 48, Nr. 26 (1. Juli 1846), Sp. 441. Er spielte in der Saison 1856/57 in den von Hans von Bülow (1830–1894) in Berlin veranstalteten drei Klavier-Trio-Soireen mit, denen als Geiger Ferdinand Laub (1832–1875) angehörte. Sie fanden

zu Weber-Ausgaben englischer Verlage zusandte. Dieser konnte allerdings nichts erreichen und empfahl Jähns im April 1868 schließlich, sich doch an Benedict als Londoner „Hauptauthorität für *Weber*“ zu wenden[20].

So fasste Jähns zwei Jahre später, als er mit den Endkorrekturen für das Werkverzeichnis beschäftigt war, wohl den Entschluss, die Korrespondenz mit Benedict erneut aufzugreifen; diesmal mit mehr Erfolg. Innerhalb weniger Monate – von Februar bis April 1870 – entstand ein intensiverer Briefwechsel, in dem fast ausschließlich der *Oberon* im Mittelpunkt stand, und dessen Ergebnisse tatsächlich teilweise noch Eingang in die Publikation fanden[21].

Der erste dieser Briefe befasst sich zusätzlich mit Benedicts Besuch bei Beethoven gemeinsam mit Weber in Wien.

Bereits Max Maria von Webers Biographie seines Vaters hatte von Benedict profitiert[22]. Im Katalog Nr. 174 des Antiquariats Leo Liepmannssohn, Berlin, ist unter Nr. 2222 ein Brief von Julius Benedict vom 27. Januar 1855 aufgeführt mit dem Kommentar: „Sehr schöner Brief an Max Maria von Weber. Er erbietet sich zur Mitarbeiterschaft an der Biographie seines »unvergesslichen Meisters«“. Ob Benedict von sich aus an den Weber-Sohn geschrieben oder auf einen Brief von diesem reagiert hat, lässt sich nicht feststellen. Zum intensiven Brief-Austausch kam es erst 1861, in dem es aber vorrangig um die Erinnerungen von Benedict an die beiden Opernpremieren *Freischütz* 1821 in Berlin und *Euryanthe* 1823 in Wien ging. In seinem Brief vom 5. Januar 1861 an Max Maria von Weber, den Jähns zum Zeitpunkt seiner Anfrage bei Benedict Anfang 1870 wohl gekannt haben dürfte[23], behauptete Bene-

am 25. November und 17. Dezember 1856 sowie am 22. Januar 1857 statt, vgl. *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 46/1, Nr. 2 (9. Januar 1857), S. 14f.; Nr. 5 (30. Januar 1857), S. 51f. und Nr. 18 (1. Mai 1857), S. 188. 1860 ging Wohlers nach London, wenngleich er im Berliner Adressbuch noch bis 1864 geführt ist. Seine Spur verliert sich bis auf einige gedruckte Kompositionen; vgl. Carl von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 651.

20 Brief vom 2. April 1868, *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 696.

21 Vgl. dazu Jähns (Werke), S. 403f.

22 Im zweiten Band seiner Weber-Biographie schreibt der Weber-Sohn: „Dem trefflichen Componisten von der »Zigeunerin Warnung« und des »Alten vom Berge« verdankt auch der Verfasser die werthvollsten Nachrichten über die Zeit, die er als Zögling Weber's mit ihm im vertrauten Verkehre verbrachte“; vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 2, Leipzig 1864, S. 276.

23 Eine Abschrift von Jähns überliefert den Text: *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 A, Nr. 5a, S. 5. Diese Kopie datiert allerdings erst aus dem Jahr 1874.

dict noch fälschlich: „Ich war nicht bei der Zusammenkunft Ihres Vaters mit *Beethoven* zugegen“. Dem stehen freilich die Bemerkungen C. M. von Webers in seinem Tagebuch vom Besuchstag, dem 5. Oktober 1823, und im Brief an Caroline von Weber vom 6. Oktober 1823 entgegen. Benedict revidierte selbst seine Aussage in einem Bericht zur *Euryanthe*, den er seinem Brief an Max Maria von Weber vom 8. August 1861 beilegte; dort heißt es: „Am 5. *Oct*. *Sonnta*g kam endlich der langersehnte Tag, der meine heißesten Wünsche krönen sollte: ich durfte *Weber*, *Haslinger* und einen anderen Freund *Beethoven's Bürger* [recte: Pieringer] nach *Baden* begleiten.“[24]

Benedict hatte in der Zwischenzeit offensichtlich Tagebuchauszüge von 1823 in Kopie von Max Maria von Weber oder Jähns erhalten, darauf reagierte er:[25]

2, Manchester Square, W.
26 *Februar* 1870

Hochverehrter Herr

Es ist mir leider mit dem besten Willen nicht möglich eine Korrespondenz selbst mit meinen ältesten und theuersten Freunden im Ausland zu unterhalten, ich will aber versuchen, Ihre Fragen kurz zu beantworten. – *Oberon* mit meinen *Rec.*[*itative*]*n* welche größten Theils *Euryanthe* und *Preziosa* entlehnt sind wurde unter meiner Leitung zum erstenmal in *Her Majesty's Theatre* am 3ten *Juli* des Jahres 1860 aufgeführt[26] – mit enthusiastischem Beifall aufgenommen und bei ausverkauftem Hause am 5, 7, 9, 19, 21, 23, 24, 26 u. 28 wiederholt, womit die *Saison* schloß[27].

[24] *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 B, Nr. 65a, Mitteilung A, S. 6f.

[25] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 51, 1 Dbl. (4 b. S. o. Adr.).

[26] James Henry Mapleson, der damals Impresario in Her Majesty's Theatre war, erinnerte sich: „Benedict, the favourite pupil of Weber, had undertaken to adapt the famous opera for the Italian stage by introducing recitative and excerpts from some of Weber's other works, whilst Planché, the author of the libretto, undertook the mise en scène. A really grand performance took place […]“, vgl. James Henry Mapleson, *The Mapleson Memoirs 1848–1888*, 2nd ed., vol. 1, London 1888, S. 27.

[27] Vgl. *The Times*, Nr. 23662 (3. Juli 1860), S. 8, col. D; Nr. 23663 (4. Juli), S. 9, col. E (review); Nr. 23664 (5. Juli), S. 8, col. A; Nr. 23666 (7. Juli), S. 9, col. A; Nr. 23667 (9. Juli), S. 8, col. D; Nr. 23676 (19. Juli), S. 8, col. A; Nr. 23678 (21. Juli), S. 8, col. B; Nr. 23679 (23. Juli), S. 8, col. A; Nr. 23680 (24. Juli), S. 9, col. A; Nr. 23682 (26. Juli), S. 8, col. A; Nr. 23684 (28. Juli), S. 8, col. C.

Die Rec. d. h. eine Abschrift davon sind im Besitz der *Schlesinger*schen Musikhandlung in *Berlin*, wo Sie dieselben leicht einsehen können. Das Original verbrannte im Theater *of Her Majesty* im Jahr 1868[28]. –

Da ich während meines ersten Aufenthalts in *Wien Beethoven* fast täglich bei *Steiner* im *Paternoster*gäßchen begegnete[29] – so oft er nehmlich von *Baden* kam und später als er ganz in Wien blieb, so hätte mir unser gemeinschaftlicher Besuch mit *Weber, Pieringer* u. *Tobias Haslinger* nicht den bleibenden Eindruck gelassen als wenn ich ihn damals zum ersten Mal gesehen hätte – aber die Andeutungen aus jener Zeit in *Weber's* Tagebuch brachten mir die Erinnerung an den mir jetzt unvergeßlichen Regentag in *Baden* so lebendig zurück, daß mir wieder Alles klar vor den Augen stand. Ich werde mit Vergnügen auf 2 Exemplare Ihres interessanten Werks[30] unterzeichnen

Mit der ausgezeichnetsten | Hochachtung
Ihr | ergebenster
Jv. Benedict

Die Besetzung von *Oberon* war

Oberon Sig. [Buenaventura] *Belart* (seitdem gestorben) [1826/30–1862, Tenor]

Huon Sig. [Pietro] *Mongini* (der die Oper seitdem jedes Jahr in *London* singt) [1828/30–1874, Tenor]

Rezia Frln. [Therese Johanna Alexandra] *Tietjens* d[ito] [auch Tiejens / Titiens, 1831–1877 Sopran]

Fatima M^lle [Marietta, eigentlich Maria Anna Marzia] *Alboni* [1823–1894, Altistin] jetzt *Preballi*

[28] Her Majesty's Theatre (ab 1837 unter dieser Bezeichnung) brachte vorwiegend italienische Opern-Produktionen heraus. Das Gebäude hatte bereits einen Vorgängerbau, der von 1705–1789 bestand und durch Brand zerstört worden war. Das gleiche Schicksal ereilte das jüngere Theater im Dezember 1867. Zwei Jahre später wurde der Nachfolge-Bau eingeweiht. Nach 25 Jahren wurde er abgerissen, an seine Stelle trat das am 28. April 1897 eröffnete Theater, das noch heute besteht.

[29] Vgl. dazu Eveline Bartlitz, Frank Ziegler, *Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn. Biographische Notizen*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 130f. und Anm. 17 und sowie Ziegler, *„[…] wahr und genau aufgezeichnet" – Webers Wien-Besuche 1822/23 und die Rezeption seiner Bühnenwerke in der Kaiserstadt 1821–1829 im Spiegel zeitgenössischer Erinnerungen,* in: *Weber-Studien,* Bd. 8 (2007), S. 497–499.

[30] Gemeint ist das Weber-Werkverzeichnis. Eine Subskriptionseinladung erschien z. B. in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, Jg. 20, Nr. 9 (2. März 1870).

Scherasmin Sig. [Camillo] *Everardi* [1824–1899, Bariton] (jetzt [Sir Charles] *Santley*) [1834–1922, Bariton]

Babekan Sig. [Édouard] *Gassier* [1820–1872]

Puck M^lle Lemaire (jetzt [Sofia] *Scalchi*) [1850–1922, auch Scalchi-Lolli, Mezzosopran]

Fee oder *Nymphe* (mit dem Traumlied in *E dur* 6/8) *M^lle Vaneri*[31]

[quer zur Schriftrichtung an der linken Seite von Bl. 2v:] *Da* weder *Euryanthe* noch *Preziosa* dem englischen Publikum bekannt waren, so benutzte ich diese Opern vorzugsweise

Benedicts Nachschrift bezüglich *Euryanthe* und *Preciosa* ist nicht korrekt, denn gänzlich unbekannt waren beide Werke in London nicht, allerdings lag die letzte Aufführung ersterer durch eine deutsche Truppe (im Juni 1841) zur Zeit der Premiere seiner *Oberon*-Fassung fast 20 Jahre[32], die letzte der *Preciosa* sieben Jahre zurück. Eine englische Einstudierung der *Euryanthe* gab es in der Tat in den Jahren zuvor nicht. Aus Webers Tagebuch wissen wir zudem, dass der Komponist am 26. Oktober 1824 handschriftliche Partitur, Stimmen und Textbuch zu *Preciosa* für das Covent Garden Theatre an Charles Kemble (1775–1854) geschickt hatte[33]; das Werk wurde in nur einer erfolglosen Aufführung unter dem Titel: *Preciosa; Or, the Spanish Gipsy* als „a new Romantic Opera" in einer Adaptation vermutlich von George Soane (1789–1860) oder William Ball (um 1785–1869) und in der musikalischen Bearbeitung von William Hawes (1785–1846) am 28. April 1825 dort gegeben, als zweites Stück zu *Orestes in Argos*, einer neuen Tragödie[34]. Bereits

[31] Hier ist der Gesang der Meermädchen im Finale II gemeint; vermutlich hat die Sängerin beide Strophen gesungen, die eigentlich für zwei Soprane gedacht sind.

[32] Vgl. Bartlitz, *„Weber und kein Ende!"* (wie Anm. 1), S. 145–152.

[33] Vgl. hierzu *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke*, Bd. III/9: *Preciosa*, hg. von Frank Ziegler, Mainz 2000, S. 238f.

[34] In der Rolle der Preciosa Marie Anne Paton (1802–1864); vgl. *The Times*, Nr. 12639 (28. April 1825), S. 2, col. B (Anzeige) und Nr. 12640 (29. April 1825), S. 3, col. F (Besprechung), in der zu lesen stand: „Weber's *Preciosa*, in an English dress, was brought out last night at this theatre, but was so ill received that the managers, in deference to the decided opinion of the audience, have determine to withdraw the piece." Vgl. auch *The Theatrical Observer and Daily Bills of the Play*, Nr. 1058 (28. April 1825) und Besprechung („[…] we are sorry to say it failed […]"), in: Nr. 1059 (29. April 1825) sowie Theodor Fenner, *Opera in London. Views of the Press 1785–1830*, Carbondale 1994, S. 507, 628 und 727, Anm. 206; Aufführungen in deutscher Sprache folgten fast 30 Jahre später, vgl. *The Times*, Nr. 21475 (8. Juli 1853), S. 4, col. F (St. James's Theatre).

vor der Premiere hatten die Londoner Gelegenheit, „selections" aus *Preciosa* in Konzerten in Drury Lane und Covent Garden zusammen mit andern Kompositionen Webers, z. B. Ouvertüren zum *Freischütz, Euryanthe, Beherrscher der Geister,* der Kantate *Kampf und Sieg*, Ausschnitten aus *Silvana*, *Abu Hassan* u. s. w., zu hören[35]; außerdem waren mehrere Ausgaben von „beauties" aus *Preciosa* für Klavier zu zwei und vier Händen oder in anderer Besetzung erschienen[36].

Aus dem folgenden Dank-Brief von Jähns (Entwurf) geht hervor, dass er dem Rat von Benedict gefolgt war und sich dessen Rezitative zum italienischen *Oberon* im Verlag Lienau (Schlesinger) angeschaut hatte[37]. Bei der Einsichtnahme ergaben sich neue Fragen:[38]

Berlin 10. März 1870.
62 *Krausenstr. Berlin.*

Hochgeehrtester Herr.

Haben Sie den allerherzlichsten und wärmsten Dank für Ihr sehr gütiges Schreiben, was mich ganz au fait der *Recitativ*-Angelegenheit gesetzt hat. Von *Schlesinger* habe ich die Copie erhalten u. Ihre Anordnungen ersehen in Bezug auf „Hin nimm die Seele mein" [Act II, Sz. 13] – „Trotze nicht Vermessener" [Act III, Sz. 24] aus *Euryanthe* u. [Akt I] *No* 5 aus *Oberon* „Von Jugend auf im Kampfgefild". Nach *Roschanas* Recit. mit *Hüon* (*Ugo*) *Act* VI. [recte Akt IV, Sz. 7] folgt aber nach dem gedruckten ital.-engl. *Libretto* auf *p*. 64–65 eine Arie derselben, beginnend mit „*Odi, o prode cavaliere*" „*Listen, gallant christain, listen*".

[35] Vgl. *The Times*, Nr. 12590 (2. März 1825), S. 4, col. A (Drury Lane); Nr. 12596 (9. März 1825), S. 2, col. C (Covent Garden); Nr. 12598 (11. März 1825), S. 2, col. F (Drury Lane); Nr. 12601 (15. März 1825), S. 2, col. C (Drury Lane, Hinweis auf Konzert am 16. März 1825); Nr. 12658 (20. Mai 1825), S. 5, col. B (Drury Lane, als Vorankündigung für 21. Mai); außerdem: *The Theatrical Observer*, Nr. 1034 (25. März 1825), „Review" in Nr. 1035 (26. März 1825).

[36] Vgl. *The Harmonicon, a journal of music*, vol. 3, pt. 1, Nr. 25 (January 1825), S. 63f., Nr. 36 (Dezember 1825), S. 232 und pt. 2, S. 43–74: „The Overture and Music of »Preciosa« by Carl M. von Weber."; außerdem *The Quarterly Musical Magazine and Review*, Nr. 26 (Juni 1825), S. 260f; vgl. auch Bartlitz, *„Weber und kein Ende!"* (wie Anm. 1), S. 104–107.

[37] Leider ist diese Abschrift nicht mehr im Verlag vorhanden, nur noch die briefliche Bitte von Schlesinger an Benedict vom 15. Juni 1860 um Abschrift der Rezitative und Arien auf Kosten des Verlages, vgl. Kopierbuch 1833–1864, Archiv des Robert Lienau Musikverlags, Frankfurt/Main. Freundliche Mitteilung von Frau Judith Picard vom 27. August 2009.

[38] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1117, 1 Dbl. (3 b. S.).

Welche *Weber*sche *Arie* hiezu benutzt werden soll, haben Sie in der Partitur der *Recitative* nicht bemerkt.

Ich bitte daher, mir gütigst mit 2 Worten diese Arie *Weber's* zu bezeichnen, da ich diese Notiz zu der ausführlich gehaltenen Mittheilung des ital. *Oberon* nothwendig u. zwar recht bald gebrauche.

Es thut mir herzlich leid, Ihnen nochmals beschwerlich fallen zu müssen. Ich kann aber dieser Notiz nicht entbehren.

Nehmen Sie im Voraus meinen herzlichsten Dank und sein Sie der steten aufrichtigsten Verehrung gewiß

Ihres | ganz ergebensten
F. W. Jähns.

Noch erlaube ich mir die Mittheilung zu machen, daß nach genauer Vergleichung des *Libretto* mit der Copie Ihrer *Recitative* von *Schlesinger* in dieser fehlen:

die Sätze: „*Potente re dell'incantanto lido*", bis „*Che di dolcezza empion il mare, il lido*"

Act III. *Scene* 5 u. 6 *pag*. 46 u. 48.

ferner: *Puck* singt: „*Già sette volto*[39] *è in ciel l'albor venuto*" *bis* „*soggiorno antico*"

Act IV. *Scene* 3. *pag*. 56 u. 58.

ferner: *Ugo* singt: „*Più non cercar*" bis „*la mia fede*" (zwei Zeilen)

Act IV. *Scene* 7. *p*. 66.

ferner am Schluße des letzten Finales im Satz der Rezia: „*Al forte premio*" *bis* „*È la dolce mercè del valor*" p. 74. Welche Musik ist dazu? Die Partitur *Weber's* enthält an dieser [Stelle] keinen besonderen Satz für *Rezia*. Ich schließe daraus, daß sie mit dem Chore singen soll.

Zu dieser Fassung erschien 1860 ein zweisprachiges Textbuch (Italienisch / Englisch) bei A. W. Hammond in London[40]. Das Vorwort stammt von James

[39] Jähns zitiert aus dem in seinem Besitz befindlichen Textbuch, in dem „volto" ein Druckfehler ist, es muss richtig: „volte" heißen, so wie es Benedict in seinem Brief vom 14. März 1870 zitiert hat, vgl. S. 83.

[40] In *D-B* liegen zwei Auflagen dieser Ausgabe vor: eine mit der Premierenbesetzung von 1860, wie sie auch Benedict in seinem Brief vom 26. Februar 1870 nennt (Mus. T 2281), sowie ein späteres Exemplar, dessen Personenangaben Umbesetzungen aufweisen: Alessandro Bettini als Oberon, Émilie de Méric-Lablache (1831–1901) als Fatima, Charles Santley (1834–1922) als Sherasmin und Zélia Trebelli-Bettini (1838–1892) als Puck (Weberiana Cl. VI, Kasten 3, Bd. 29a; mit zahlreichen Bleistift-Marginalien von Jähns).

Robinson Planché, der nicht nur das Originallibretto für 1826, sondern auch die Vorlage für die italienischen Rezitative geschaffen hatte. Planchés Anliegen war es nach seinen Ausführungen, die Handlung zu straffen, überflüssige Dialoge zu eliminieren und die Oper aus Rücksicht auf die szenische Einrichtung in Her Majesty's Theatre in vier Akte einzuteilen[41]. Er bedauerte, dass der früh verstorbene Komponist die Überarbeitung nicht selbst überwachen und leiten konnte, und fährt fort:

> „[…] the musical world will admit that the task could not have been confided to a more competent substitute than Jules Benedict, his favourite pupil and affectionate friend. By such hands it was sure to be performed as reverently as efficiently."

Zu den Veränderungen gegenüber dem Original erläuterte er:

> „The four additional lyrical pieces have been selected by Mr. Benedict from Weber's Opera of »*Euryanthe*«, and the recitatives all but entirely from that and other works of the same master. The absence of a duet between *Huon* and *Reiza* was greatly lamented by Weber; and in one of his charming letters to me, he says, »My musical heart sighs that the first moment when the loving pair find each other passes without music«[42]. His wishes are now as far as possible fulfilled. An aria origi-

Die Besetzung des letztgenannten Exemplars ist mit keiner der nachfolgenden Neueinstudierungs-Premieren (vgl. Anm. 15) identisch; die meisten Übereinstimmungen gibt es mit der Besetzung vom 14. Juni 1866 (drei Nebenrollen abweichend). Das Buch dürfte Jähns im Zuge des 1870-er Briefwechsels von Benedict erhalten haben, der vermutlich nur noch die Ausgabe der vorausgehenden Produktion (1866) erwerben konnte. Zusätzlich erschien ein von Her Majesty's Theatre herausgegebenes Textbuch; vgl. Morris S. Levy, John Milton Ward (Hg.), *The King's Theatre collection. Ballet and Italian opera in London 1706–1883*, Katalog, Cambridge 2006, S. 489 (Nr. 1376). Eine spätere Ausgabe kam beim Londoner Verlag Davidson & Co. heraus; vgl. das Exemplar *D-B*, Weberiana Cl. VI, Kasten 3, Bd. 29aa.

41 Das Textbuch gliedert sich in Act I, Scene 1–13, Act II, Scene 1–6; Act III, Scene 1–6 und Act IV, Scene 1–13, wobei die Szenen ab Nr. 10 (Quartett „Over the dark blue waters") bis zum II. Finale als Act III bezeichnet sind, der ursprüngliche komplette III. Akt zählt im Textbuch als IV. Akt.

42 Der Komponist ergänzte: – „but the opera appears too long already".– Brief Webers an Planché vom 19. Februar 1825, Auszug in: „MANAGER'S EDITION. | OBERON | KING OF THE FAIRIES, | A ROMANTIC FAIRY OPERA, | IN THREE ACTS. | THE MUSIC | BY C. M. VON WEBER: | THE TEXT ADAPTED TO THE GERMAN STAGE, | BY THEODORE HELL, | (In German and English.) | TO WHICH ARE PREFIXED | THREE UNPUBLISHED LETTERS, WRITTEN IN ENGLISH, | BY THE COMPOSER, | TO | M. PLANCHÉ, | AUTHOR OF THE ORIGINAL OPERA,

nally written and composed for the character of *Huon* was objected to by Mr. Braham, and the scena, »O 'tis a glorious sight«, was substituted for it at his request. This omitted aria is now restored to the opera [im Klavierauszug Nr. 14], though not to the part, by little more than an alteration of the words from the first to the second person singular. The feeling of the composition is therefore perfectly preserved, and the character of »*Oberon*« rendered of more musical importance without loss to that of *Huon*."

Der 1877 bei Novello, Ewer & Co, London erschienene Klavierauszug der Oper, hg. von Natalia Macfarren, mit englisch / italienischer Textunterlegung und gesprochenen Zwischentexten[43] gibt im Vorwort zu erkennen, dass er ausdrücklich erschien „to agree with the version prepared for the Italian Opera by Mr. Planché in 1860." Er folgt allerdings im Wesentlichen der Nummernfolge im Weber-Werkverzeichnis von Jähns (JV 306), übernimmt nicht die Einteilung in vier (statt drei) Akte und bringt nur die originale *Oberon*-Musik Webers, lediglich der Austausch der Arie Nr. 5 wird berücksichtigt (vgl. weiter unten).

Benedict antwortete umgehend mit folgendem Brief, der seine Intentionen bezüglich der Arien-Ergänzung verdeutlicht:[44]

2, Manchester Square, W.
14 März 1870

Sehr geehrter Herr

Ich beeile mich, Ihnen auf Ihre freundliche Anfrage die Arie *Roschana's* betreffend zu antworten, daß ich dazu die erste *Cavatine* d. *Eglantine* (vor dem Duett mit *Euryanthe* – Ja mein Leid ist unermessen) benützt habe. Was die fehlenden Rec. betrifft so kann ich Ihnen leider

| NOW PERFORMING AT | THE THEATRE ROYAL DRURY LANE, | UNDER THE DIRECTION OF | HERR SCHUMANN, | DIRECTOR OF THE OPERA AT MAYENCE. ACTING MANAGER, | MR. BUNN. | PRICE EIGHTEEN PENCE. | LONDON: | A. SCHLOSS, 12, BERNERS ST., OXFORD ST" [1841]; nachweisbares Exemplar: *D-B*, Weberiana, Cl. VI, Kasten 3, Nr. 29.

[43] „NOVELLO'S ORIGINAL OCTAVO EDITION, | OBERON | AN OPERA | IN THREE ACTS, | WRITTEN BY | J. R. PLANCHÉ, | THE MUSIC COMPOSED BY | C. M. VON WEBER | EDITED BY | NATALIA MACFARREN. | Ent. Sta. Hall. Price, in paper cover, 2 s. 6 d. | [in] scarlet cloth, 4 s. | LONDON: | NOVELLO, EWER & CO., | I, BERNERS STREET (W.), AND 35, POULTRY (E.C.) | NEW YORK: J. L. PETERS, 599, BROADWAY"; nachweisbares Exemplar: *D-B*, Weberiana Cl. IV A, Bd. 100.

[44] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 52, 1 Dbl. (3 b. S. o. Adr.).

keine Auskunft darüber geben da mein Original Manuskript bei dem Brande des Theaters *of Her Majesty* (Ende 1867) zu Grunde gieng. Es ist warscheinlich – da die vollständige Aufführung der Oper fast 4 Stunden erforderte[45] – daß ich dieselben abkürzte – und der Kopist die ausgestrichnen Stellen wegließ – aber jedes Wort der italienischen Bearbeitung war von mir komponirt – und für die von meinem Nachfolger *Arditi*[46] später gemachten Schnitte bin ich natürlich nicht verantwortlich. Wenn ich nicht irre wurde das erste von Ihnen erwähnte *Rec. Potente rè* als die Handlung aufhaltend schon zu meiner Zeit weggelassen und *Puck* erfüllte den Befehl *Oberon's* ohne Commentare.

Dasselbe im Rec. *Già sette volte* – aber die von Ihnen erwähnte Abkürzung im 4ten *Akte* – *Più non cercar* ist mir unerklärlich, weil *Roshana's* Rec. den Chor in *Adur* vorbereitet.

Achtungsvoll ergebenst | Ihr
J v. Benedict

Benedict hatte der Roshana, ursprünglich als Sprechrolle konzipiert, eine Arie zugedacht, und zwar in der Szene mit Hüon im IV. Akt, in der sie ihm ihre Liebe gesteht („Listen, gallant christain, listen" / „Odi, o prode cavaliere"), er benutzte dazu die Arie der Eglantine „O mein Leid ist unermessen" aus der *Euryanthe* (I. Akt, Nr. 6).

Jähns' nächste Nachfrage galt den beiden alternativen Hüon-Arien im I. Akt, wie aus seinem Brief-Entwurf vom 17. März 1870 hervorgeht:[47]

Berlin 17. März. 1870
Krausen Str. 62.

Sehr geehrter Herr.

Ich fürchte, daß Sie zürnen werden, schon wieder einen Brief von mir [zu] erhalten; er ist aber ein solcher, der keine Antwort nothwendig macht, weil der Schreiber nur danken will. Also Dank für Ihre gütigen Benachrichtigungen, die mir von hohem Werthe waren. Nur noch eins möchte ich erwähnen. Sie haben eigenhändig vor dem Eintritt der *Aria* des *Oberon* (*Segue L'Aria Oberon* 14 A) hinzugefügt: „ursprünglich für

[45] Das lässt sich durch *The Times*, Nr. 23663 (4. Juli 1860), S. 9, col. E bestätigen, wo es heißt: „the performance did not terminate till nearly 1 o'clock", bei einem Beginn um 20.00 Uhr!

[46] Luigi Arditi (1822–1903), italienischer Violinist, Komponist und Theaterkapellmeister, war 1858–1869 und 1880 an Her Majesty's Theatre engagiert.

[47] *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1118, 1 Dbl. (3 b. S.).

Hüon komponirt – im ersten Akt in *E dur*“ – *Oberon* singt also die Arie des Hüon „Von Jugend auf im Kampfgefild“ – „*From boyhood trained in battle field*“ – „*Appena in lui uscia ragion*“ welche letzteren Worte unmittelbar den Worten der Copie der Rezitative und denen des ital. Textbuches „*Anni di gloria e di perenne amore*“ folgen. Es ist das alles ganz klar und einfach; da es aber befremdet, *Hüon's* Arie an *Oberon* gegeben zu sehen, so spreche ich dies alles nur aus, um ganz sicher zu gehen, obwohl ich mir die Arie, als Aufruf zu Muth und Beständigkeit an *Hüon* gerichtet, sehr wohl angewendet denken kann.

Die Sache im 4. *Act* mit dem „*Più non cercar*“ reducirt sich nur auf die Streichung zweier Zeilen bis „*la mia fede*“ des *Hüon*. Denn die Verse *Roshana's* von „*Oh mia tradita speme*“ bis „*ai vezzi miei*“ befinden sich in den *Recitativen* und leiten richtig zum *Chor* u. *Ballet A dur* 6/8 ein.

Haben Sie nochmals den herzlichsten Dank für Alles! In herzlichster Verehrung habe ich die Ehre zu sein

Ew: Hochwohlgeboren
ganz ergebenster *F. W. Jähns*.

N.S.

Wenn Sie gelegentlichst 2 Minuten Zeit hätten, die Sie meiner Arbeit zu Gute kommen lassen können, so bitte, sagen Sie mir, ob die Schröder-Devrient die Rezia gesungen u. vielleicht auch wann, d. h. in *London*! Die Agathe, weiß ich, gab sie dort! d. Ob.

Verzeihung für den schlimmen Frager! Ich verspreche, daß Sie nicht in den Fall kommen sollen, wie *C. M. v. Weber* in seinem „bürgerlichen Familien-Märchen“ zu sagen: „Nur nicht gefragt, oder nach der Frage gefragt!!!“ Hinterlassene Schriften von *Carl Maria von Weber Bd*. I. Vorwort *p* LXVII[48].

Benedicts Entscheidung, die ursprüngliche Hüon-Arie, die bei der Uraufführung nicht gesungen worden war, wieder einzuführen und sie von *Oberon* singen zu lassen, hatte nicht zuletzt Besetzungsgründe, wie aus seinem Antwortbrief ersichtlich ist:[49]

[48] Das Zitat lautet korrekt: „nur nicht gefragt, oder gar nach der Frage gefragt“, entnommen aus: *Ein bürgerliches Familien-Mährchen*, in: Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler; Hg.), *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, Dresden und Leipzig 1828, Bd. 1, S. LXVII.

[49] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 53, 1 Dbl. (3 b. S. o. Adr.).

2. Manchester Square, W.
21 März 1870

Hochgeehrtester Herr

Zwei Worte in aller Eile, um die Anomalie der Arie „Von Jugend auf" welche ich *Oberon* statt *Hüon* gegeben habe zu erklären.

Es war mir von der größten Wichtigkeit keine von *Weber* geschriebene Note weg zu lassen. Da die für *Braham* komponirte Scene den Platz der Original-Arie einnimmt und *Mongini* nicht diese auch hätte singen können – während ich in *Belart* über einen vortrefflichen Coloratur Tenoristen zu verfügen hatte so gieng *Planché* auf meinen Vorschlag ein, und fand es angemessen – daß nach dem Kampf mit den Piraten – *Oberon* den viel geprüften Ritter – an seine glorreichen Ahnen und die schon von ihm vollbrachten Heldenthaten erinnere – und ihm mit der Hoffnung die geliebte *Rezia* wieder zu finden neuen Muth einflöße.

Der Erfolg war ein glänzender – [Alessandro] *Bettini* [1821–1898] singt die Arie jetzt, welche auch ganz für seine Stimmittel paßt – und dadurch ist es leicht geworden – die sonst nur unbedeutenden Künstlern anvertraute Rolle zur Geltung zu bringen und sie zu einer ersten Ranges für italienische Gesangs Virtuosen zu erheben.

In großer Eile aber
mit achtungsvoller Ergebenheit | Ihr
J v. Benedict

Die von Jähns im Postscriptum gestellte Frage zur Schröder-Devrient beantwortete Benedict separat. Jähns hatte wohl vermutet, dass die Künstlerin, die die Partie der Rezia 1830 in Paris gesungen hatte, mit dieser auch während ihrer London-Gastspiele aufgetreten sei, was jedoch nicht der Fall war:[50]

[London] 24. März 1870

Sehr geehrter Herr

Es ist mir nicht gelungen Näheres über *M^me^ Schröder Devrient's* Auftreten in *London* zu erfahren welches vor meiner Zeit im Jahr 1830 statt fand, aber daß sie *Oberon* nicht hier sang scheint mir gewiß zu sein.

[50] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 54, 1 Bl. (1 beschr. S. o. Adr.).

Beiliegendes Programm aus *Philadelphia* mir von *M^me^ Parepa Rosa*[51] geschickt wird Sie vielleicht interessiren.

Achtungsvoll ergebenst | Ihr
J. v. Benedict

Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860) gastierte mit einer deutschen Truppe unter Joseph August Roeckel (1783–1870) in London 1832/33[52]. Beethovens Oper *Fidelio* war der Schwerpunkt des ersten Gastspiels – die Oper wurde erstmals in England gegeben, die Sängerin debütierte am 18. Mai 1832 im King's Theatre als Leonore[53]. Sie sang während dieses Gastspiels von Mai bis Juli elfmal diese Partie, daneben zweimal die Lady Macbeth in *Macbeth* von Chelard, zweimal die Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* und einmal die Desdemona in Rossinis *Othello* (nur III. Akt).

Die erfolgreichen Auftritte konnte die Sängerin im folgenden Jahr fortsetzen. Sie sang 1833 wiederum die Leonore, aber auch die Agathe im *Freischütz* und erstmals in London die *Euryanthe*[54].

Dem letzten Brief Benedicts aus dem Jahr 1870 gingen Fragen von Jähns voraus, die dessen Schülerzeit bei Weber betrafen – erneut versuchte er, Benedicts Erinnerungen betreffs der Wien-Reise 1823 und der Fragment gebliebenen Oper *Die drei Pintos* wachzurufen. Zudem hoffte Jähns, über Benedict eine kostenlose Anzeige seines im Druck befindlichen Werkverzeichnisses in der *Times* zu erreichen:[55]

London 15 *April* 1870

Sehr geehrter Herr

Leider kann ich nicht Zeit finden auf die *Détails* Ihres werthen Schreibens ein zu gehen – Die Aenderung in der *Ouverture* zur *Euryanthe* fand soviel ich mich erinnere statt als *C. M. v. W.* ein <u>lebendes</u> <u>Bild</u> (zur

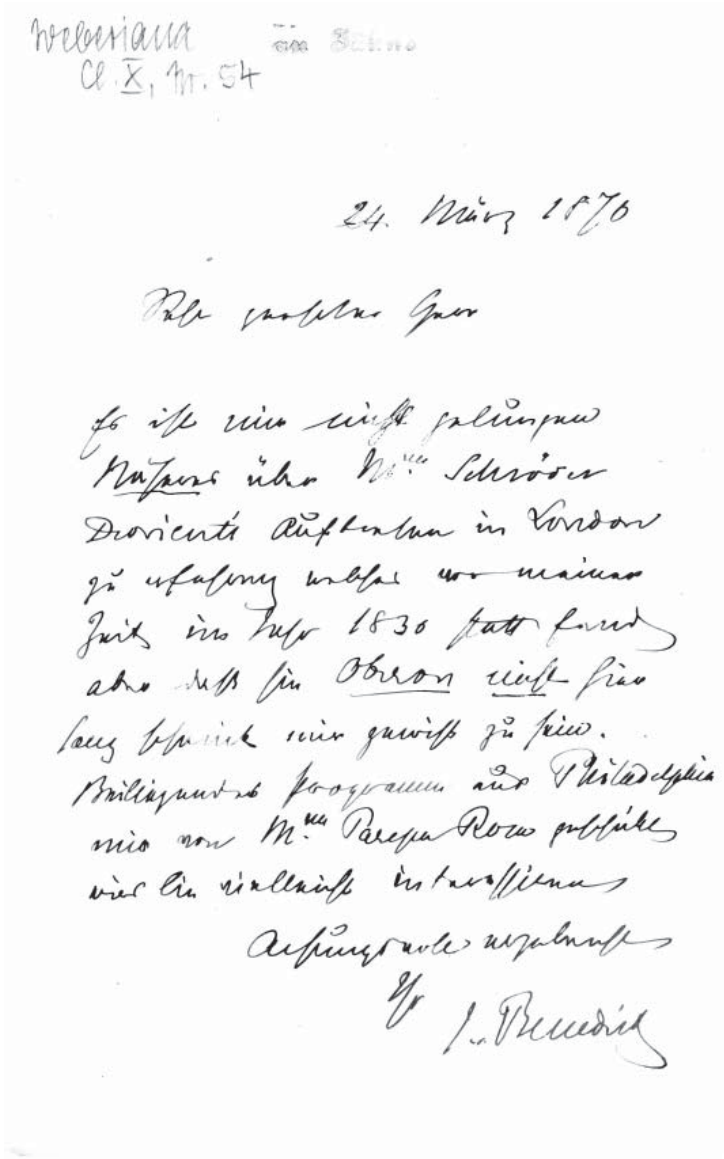
[51] Nachweis: *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XX], Abt. 7, Nr. 36. Jähns notierte am unteren Rand: „Ich empfing diesen Zettel durch *J. v. Benedict* (in *London*) hier in <u>*Berlin*</u> 26. März 1870". Es handelt sich um einen Zettel zur Aufführung des *Oberon* mit Benedicts Rezitativen in englischer Sprache (Übersetzung: Howard Glover) in Philadelphia am 9. März 1870 durch die von Euphrosyne Parepa-Rosa (1836–1874) und ihren Ehemann Carl Rosa (1842–1889) in New York gegründete English Opera Company (Eröffnungsvorstellung der Gesellschaft im French Theatre am 11. September 1869; u. a. Aufführungen von *Freischütz* und *Oberon*). Die Parepa-Rosa sang laut Zettel die Rezia, ihr Mann dirigierte.

[52] Vgl. Bartlitz, *„Weber und kein Ende!"* (wie Anm. 1), S. 135–137.

[53] Vgl. *The Times*, Nr. 14855 (18. Mai 1832), S. 2, col. F.

[54] Vgl. Bartlitz, *„Weber und kein Ende!"* (wie Anm. 1), S. 147–149.

[55] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 55, 1 Dbl. (4 b. S. o. Adr.).



Julius Benedicts Brief an Friedrich Wilhelm Jähns vom 24. März 1870

Erklärung der *Emma* Episode) in der Mitte derselben einführen wollte. Warscheinlich entstand meine irrige Ansicht daraus, daß *W.* von allem Anfang an das Motiv „Ich bau' auf Gott" für seine *Ouverture* bezeichnete – und mir dieselbe vorspielte, bevor die von Ihnen erwähnte Skizze geschrieben war –

Als ich Frau v. *Weber* das letzte Mal in Dresden sah rekapitulirten wir die *Pinto*'sche Frage – und waren beide der Ueberzeugung die vollständige *Partitur* des ersten Aktes eben so vollendet und rein geschrieben als die des Freischütz gesehen zu haben[56].

Zugleich äußerte auch Frau *v. Weber* – daß *Carl* sich nie von diesem Mscpt, das er überall mitnahm getrennt habe[57].

Was ich aus der Oper selbst hörte – spielte *W.* aus den mir später v. Meyerbeer mitgetheilten unvollkommenen Skizzen – und nicht aus der *Partitur*. Nur fehlten – so viel ich mich entsinne – das erste *Finale* in diesen ganz – und dennoch ist mir die Erinnerung daran – namentlich der Effekt des auf den Diener des wahren *Pinto* einstürmenden Chor's – welcher durch Heiserkeit die Stimme verloren hat und nur – pantomimisch antworten kann – so lebhaft – daß es mir unbegreiflich scheint – ein so langes und ausgeführtes Musikstück habe keine substantielle Form bekommen.

Möglich ist es allerdings, daß *W.* welcher ein so wunderbares Gedächtniß hatte – dieses *Finale* – wie später die ganze *Introduction* aus *Euryanthe* – ohne Noten spielte.

Ueber eine Anzeige in der *Times* kann ich Ihnen nichts Erfreuliches berichten. Die Eigenthümer des *Journals* haben mit diesem *Département* – welches unabhängig von der literarischen Abtheilung und Redaktion im allgemeinen ist nichts zu thun – als die jeden Tag eingehenden Posten zu empfangen.

Ausnahmen werden für Niemand gemacht. Der Preis jeder Zeile ist ein *Shilling* – und von kostenfreier Aufnahme irgend einer Anzeige –

[56] Im zweiten Brief an Caroline von Weber nach dem Tod ihres Mannes muss Hinrich Lichtenstein, der Weber von den Berliner Freunden am nächsten stand, schon auf die *Pintos* zu sprechen gekommen sein, denn in ihrem Antwortbrief vom 30. Juni 1826 schreibt Caroline: „Von den Pinto's haben wir bis jetzt nur wenig gefunden, ich hoffe *Weber* hat etwas davon mit nach England genommen, dann sollen Sie alles sogleich bekommen. Mir hat *Weber* oft den ganzen ersten Act vorgespielt, es wäre betrübt, wenn er ihn nicht aufgeschrieben hätte." Abschrift von Jähns: *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe IA], Abt. 3, Nr. 31b. Zum Opernfragment *Die drei Pintos* vgl. auch Anm. 7.

[57] Vgl. dazu Benedict, *Weber* (wie Anm. 7), S. 174f. und Jähns (Werke), S. 424–427.

selbst für die am *Journal* betheiligten Kapitalisten oder Freunde – muß man leider ganz abstrahiren.

Mit achtungsvoller Ergebenheit | Ihr
J. v Benedict

Sollten Sie Raum finden um *W.s* Brief an meinen Vater der Oeffentlichkeit zu übergeben so würde es mich natürlich freuen[58], weil der an mich adressirte und in *M. v. W.s* abgedruckte leicht zu einem irrigen Urtheil führen könnte[59]. – Daß seine strenge – vielleicht nicht ganz gerechte Mahnung auf meine Zukunft großen Einfluß hatte ist unläugbar, – und habe ich ihr viel mehr zu danken, als wenn er sich weniger entschieden und hart gegen mich ausgesprochen hätte. Leider war ich damals so verletzt – daß ich nicht mehr an ihn schrieb – und unglücklicher Weise erhielt ich das Schreiben an meinen Vater erst nach *W.s* Tod in Neapel im Jahr 1826.

Mit der im obigen Brief (1. Absatz) erwähnten „irrigen Ansicht" bezüglich der *Euryanthen*-Ouvertüre bezieht sich Benedict auf folgende Mitteilung an Max Maria von Weber:[60]

„[...] in die *Ouverture* [der *Euryanthe*] wurde noch vor der GeneralProbe in *Wien* das mystische Motiv von *Emma's* Erscheinung eingewoben, während der erste Entwurf nur ein feuriges *Allegro* in einem *Tempo* in der Art (der *Ouverture*) des »Beherschers der Geister« war."

Diesen Hinweis hatte der Weber-Sohn in seine Biographie übernommen[61]; Jähns zweifelte die Behauptung, bestärkt durch Benedicts teilweise Rücknahme im Brief vom 15. April 1870, im Werkverzeichnis zurecht an, denn Weber hatte die Idee schon lange bevor er die Ouvertüre komponierte. Bereits im Textbuch, das Weber 1822 als Vorlage für das Wiener Zensurexemplar überarbeitete, ist auf dem Vorsatzblatt zu lesen: „Pantomimische

[58] Gemeint ist Webers Brief an Moses Benedict vom 10. Februar 1822; vgl. die Edition: Friedrich Wilhelm Jähns, *Ein Brief C. M. v. Weber's an den Banquier M. Benedict in Stuttgart, den Vater Jul. v. Benedict's in London*, in: *Berliner Musik-Zeitung Echo*, Jg. 21, Nr. 5 (1. Februar 1871), S. 45f.

[59] Gemeint ist Webers Brief an Benedict zur Beendigung des Unterrichts vom 22. Juni 1824, vgl. Bartlitz / Ziegler, *Benedict* (wie Anm. 29), S. 148f. Der Brief wurde in Auszügen abgedruckt bei Max Maria von Weber (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 574–576.

[60] Vgl. die von Jähns kopierte Mitteilung von Benedict in *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 B, Nr. 65a, Fragment B, S. 16.

[61] Vgl. Max Maria von Weber (wie Anm. 22), Bd. 2, S. 460 sowie 513.

Prolog Szene während der Ouvertüre“[62]. Jähns hatte sich außerdem zur Klärung dieser Frage am 5. April 1870 mit der Bitte an seinen Wiener Korrespondenzpartner Leopold von Sonnleithner (1797–1873) gewandt, in den Orchesterstimmen der Ouvertüre zur *Euryanthe*, die damals im Hofopern-Archiv[63] lagen, nachzuschauen, ob sich ein entsprechender Hinweis darin befindet, dieser antwortete ihm am 8. April:[64]

> „[…] Ich überzeugte mich bald, daß, nach Papier und Handschrift zu urtheilen, dieß die alten, ursprünglichen Parte sind, und nicht etwa später nachgeschriebene Duplikate. In diesen Parten findet sich aber nicht die geringste Spur einer Einschaltung in die Ouverture, sondern diese ist durchaus so ausgeschrieben, wie sie hier ursprünglich gegeben wurde, und noch derzeit gegeben wird. […] Ich zweifle sonach keineswegs, daß Herr Benedikt sich in einem Irthum befindet, und in seinen Erinnerungen vielleicht ein früheres Stadium der Entstehung dieser Ouverture, mit der letzten Periode des Einstudirens verwechselt.“

Die *Pintos*-Frage hatte Benedict schon in früheren Jahren beschäftigt: Am 19. Oktober 1839 hatte er Giacomo Meyerbeer – vermutlich auf dessen Wunsch – in Paris besucht. Das erfahren wir aus den von Wilhelm Altmann erstellten Regesten zu den Meyerbeer-Tagebüchern, deren Originale leider verloren sind:[65]

> „Benedict, Webers Schüler kommt um 1 h war bei »Pinto«-Composition 1821 zugegen, staunt über Unzulänglichkeit der Skizzen, hatte sie ausgeführter gesehen, bewahrt aber keine Erinnerung, die M. unterstützen könnte“.

Es ist möglich, dass Benedict Meyerbeer schon früher begegnet war, die *Pintos*-Skizzen dürfte er aber erstmals an diesem Tag wiedergesehen haben. In späteren Jahren sind immer wieder Begegnungen mit Meyerbeer dokumentiert, sowohl in Paris als auch in London[66], auch korrespondierten beide

[62] Vgl. Jähns (Werke), S. 365f. sowie Joachim Veit, *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuches zum „Werk“?*, in: *Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie*, H. 8 (1998), S. 198 u. 201; vgl. dazu auch Michael C. Tusa, *Euryanthe and Carl Maria von Weber's Dramaturgy of German Opera*, Oxford 1991, S. 258f.

[63] Heute: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, O. A. 320.

[64] *D-B*, Weberiana, Cl. X, Nr. 614.

[65] *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, hg. u. kommentiert von Heinz Becker und Gudrun Becker, Bd. 3, Berlin 1975, S. 203.

[66] Vgl. dazu auch Bartlitz / Ziegler, *Benedict* (wie Anm. 29), S. 170 und 183f.

miteinander. Benedict bat Meyerbeer, der damals Generalmusikdirektor an der Hofoper in Berlin war, in einem Brief vom 14. November 1844, die Aufführung seiner jüngsten Oper *The bride of Venice* (UA 22. April 1844 am Drury Lane Theatre) in Berlin zu vermitteln, denn er wünschte sehnlichst „als deutscher Komponist als Schüler Ihres verewigten Freundes Weber von einem deutschen Publikum beurtheilt zu werden."[67] Daraus wurde nichts, dennoch kann auf ein freundschaftliches Verhältnis geschlossen werden, wenngleich eine gewisse Enttäuschung im Hinblick auf die *Pintos*-Frage zwischen den Zeilen zu spüren ist, wenn Benedict in seiner Weber-Biographie schreibt:[68]

> „Had the task of completing the fragments been confided immediately after the death of the beloved master, or even one or two years later, to his pupil, he could have supplemented the deficiencies and omissions, and at any rate have presented a pianoforte score containing the harmonies and chief features of every number; but this was not to be."

Im Juni oder Juli 1872 sandte Jähns seine gerade erschienene Weber-*Lebensskizze* in ihrer ersten Druckfassung[69] an Benedict nach London und dürfte nochmals nach Weber-Autographen in dessen Besitz gefragt haben. Der Antwortbrief brachte ein erfreuliches Geschenk – zwei Blätter der oben erwähnten Kompositionsübungen Benedicts bei Weber:[70]

London 14. August 1872
2 *Manchester Square*

Hochverehrter Herr

Hätte ich nicht eine fast beispiellose *Londoner Saison* durch zu machen gehabt, so wäre Ihr erstes so liebenswürdiges und freundschaftliches Schreiben schon seit langer Zeit beantwortet, aber leider ist es mir unmöglich mit ununterbrochenen Beschäftigungen von 8 Uhr Morgens bis 3 und 4 Uhr nach Mitternacht oft selbst den dringendsten geschäftlichen Anforderungen zu genügen – und dadurch kommt meine Korrespondenz immer mehr in Rückstand.

67 *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher* (wie Anm. 65), Bd. 3, S. 547.

68 Benedict, *Weber* (wie Anm. 7), S. 174.

69 Die *Lebensskizze* war zu diesem Zeitpunkt nur in der ersten kürzeren Fassung, die am 14. und 21. Juni 1872 in der Zeitschrift *Die Grenzboten* erschienen war, bekannt, die erweiterte und mit dem Bild Webers von Horneman versehene Separatausgabe ist erst 1873 bei Grunow in Leipzig veröffentlicht worden.

70 Brief: *D-B*, Beilage zu Weberiana Cl. I, 28 (1 Dbl., 3 b. S.); vgl. Bartlitz / Ziegler, *Benedict* (wie Anm. 29), S. 138, Anm. 36–39.

Ihre vortreffliche Lebensskizze *Weber's – Multissimum in parvo* – enthält die Haupt-Momente seiner künstlerischen Laufbahn und giebt zugleich ein treues Bild des trefflichen Mannes – als solcher.

Noch immer ist das Schicksal meiner von Hrn. *v. Hülsen*[71] angenommenen Oper nicht entschieden. – Sollte das Werk wirklich zur Aufführung in *Berlin* kommen, so hoffe ich Sie dort im Laufe des Herbst's begrüßen zu können.

Beiliegend das einzige *Mscpt* von *Weber* (*Canti firmi* für Uebungen) welches ich vorfinden konnte

Mit achtungsvollster | Ergebenheit | Ihr
J. v. Benedict

Zu der erhofften persönlichen Begegnung sollte es nicht kommen. Benedict hatte die Zusicherung von Botho von Hülsen, dass die Umarbeitung seiner Oper *Der Alte vom Berge*[72], die als *The Crusaders* am 26. Februar 1846 im Drury Lane Theatre uraufgeführt worden war, nun unter dem Titel *Almea* an der Berliner Oper mit sehr guten Kräften in Szene gehen sollte. Die neue Textbearbeitung stammte von Julius Rodenberg (1831–1914). Das Projekt verzögerte sich jedoch immer wieder und wurde schließlich infolge Vertragsbruchs der Sängerin Pauline Lucca (1841–1908), die für die Titelpartie vorgesehen war[73], fallen gelassen – sehr zum Bedauern des Komponisten, der viel Zeit und Energie darauf verwendet hatte[74]. An der Lindenoper wurde nur eine Oper von Benedict gegeben, und zwar seine in England erfolgreichste: *Lily of Killarney*, UA 8. Februar 1862 Covent Garden, deutsche Fassung als:

[71] Botho von Hülsen (1815–1886), von König Friedrich Wilhelm IV. 1851 zum Generalintendanten der Berliner Hoftheater berufen.

[72] In der deutschen Fassung (Text von G. Schilling) hatte die Oper im Mai 1847 in Prag und am 23. Januar 1848 in Stuttgart Premiere und wurde danach auch in Frankfurt/Main, München, Königsberg und Hamburg erfolgreich aufgeführt.

[73] Der Vertragsbruch geschah unabhängig von Benedicts Oper; die Sängerin Pauline Lucca hatte in der damaligen Primadonna der Hofoper Mathilde Mallinger (1847–1920) eine Rivalin. Infolge von Intrigen kam es während der Vorstellung von *Figaros Hochzeit* am 27. Januar 1872 zu einem Eklat, bei dem die Lucca (als Cherubino) von Anhängern der Mallinger (Gräfin) ausgezischt und am Singen gehindert wurde. Sie verließ darauf Berlin und absolvierte zwei Jahre lang eine erfolgreiche Amerika-Tournee.

[74] Die Information zur dieser unaufgeführten Opernfassung und den Hintergründen wurde vier unveröffentlichten Briefen Benedicts vom 14. und 19. Februar, 26. September und 2. Oktober 1872, vermutlich an den Berliner Verlag Bote & Bock gerichtet, entnommen, vgl. *D-B*, Mus. ep. Julius Benedict 20–23.

Die Rose von Erin (EA am 9. Februar 1864), sie erlebte hier allerdings nur drei Reprisen[75].

Ein letztes Mal wandte sich Jähns 1878 an Benedict – er hatte inzwischen bei Max Maria von Weber die Berichte Benedicts über seine Erlebnisse 1821 in Berlin und 1823 in Wien kopieren dürfen[76] und bat den Autor um eine Veröffentlichungsgenehmigung. Warum die geplante Ausgabe unterblieb, ist unbekannt. Aus Benedicts Reaktion geht hervor, dass er für den Berliner Weber-Forscher und dessen Lebensleistung große Bewunderung empfand:[77]

[London] *Sept.* 4 1878

Hochgeehrtester Herr Musik Director

Ihr werthes Schreiben vom 26^{t} vorigen Monats erhielt ich bei meiner Zurückkunft von einer leider sehr kurzen Urlaubsreise nach *Paris* und der Schweiz.

Wenn Ihnen meine Briefe über die ersten Aufführungen des Freischütz und der *Euryanthe* wirklich – als treue Eindrücke jener unvergeßlichen Abende die Ehre der Veröffentlichung zu verdienen scheinen so stelle ich sie mit dem größten Vergnügen zu Ihrer Verfügung.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner vollkommensten Hochachtung und meines Danks für Alles was Sie mit rührender *Pietät* über die Werke und die Laufbahn des großen Tonmeisters gesagt haben und noch sagen werden

Ihr treu ergebener
Julius v. Benedict

Einmal noch hatte Jähns, wenn auch indirekt, Kontakt mit dem einstigen Weber-Schüler, als er dessen Weber-Biographie, die Anfang 1881 in London erschienen war, aus den Händen seines Sohnes Max erhielt. Dieser hatte für seinen Vater durch ihm bekannte Persönlichkeiten in London weitere Kontakte aufgebaut. Paul Sanford Methuen (1845–1932), der von 1878 bis 1881 Militärattaché in Berlin war, hatte das Buch von Herbert Gye, dem Bruder des damaligen Besitzers von Covent Garden, Ernest Gye, zugeschickt bekommen zur Weiterleitung an Max Jähns für dessen Vater. Obwohl aus

[75] Vgl. C. Schaeffer, C. Hartmann, *Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick* […], Berlin 1886, S. 73.

[76] Vgl. die schon mehrfach erwähnten bzw. zitierten Briefe an und Aufzeichnungen für Max Maria von Weber aus dem Jahr 1861; *D-B*, Weberiana Cl. V [Mappe XIX], Abt. 5 A, Nr. 5a und Abt. 5 B, Nr. 65a.

[77] Brief: *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 56, 1 Dbl. (2 b S. o. Adr.), Briefpapier mit Trauerrand.

den diesbezüglichen Begleitbriefen[78] nicht ausdrücklich hervorgeht, dass das Geschenk von Benedict stammt, darf man wohl davon ausgehen, dass dem so ist, denn Benedict griff im Werkverzeichnis auf das Jähnssche zurück und bedankte sich auf der letzten Seite seines Buches ausdrücklich bei diesem: „whose patience and perseverance in accomplishing a most difficult and laborious task cannot be praised sufficiently“[79].

Noch im gleichen Jahr hatte der englische Verleger sich mit Breitkopf & Härtel in Verbindung gesetzt und angeregt, in dessen Reihe *Sammlung musikalischer Vorträge* eine deutsche Übersetzung herauszubringen. Als Übersetzerin war ein Fräulein L. Ernst-Schmidthausen empfohlen worden. Zuvor sollte der englische Verleger Jähns befragen, ob er mit der Verwendung seines Werkverzeichnisses einverstanden sei. Obwohl das nicht geschehen war, wandte sich am 14. Dezember 1881[80] der Verlag Breitkopf & Härtel direkt an Jähns mit der Bitte um Durchsicht und Autorisierung dieses Anhangs, den dieser am 26. Dezember, mit Bemerkungen versehen, zurückschickte. Da Jähns dann nichts mehr über das Projekt hörte, wandte er sich am 6. Juni 1882 erneut an den Verlag, der ihm zwei Tage später mitteilte:[81]

> „Auf Ihre werthe Anfrage vom 6. Juni beehren wir uns zu erwidern, daß die deutsche Übersetzung des *Weber* von *Benedict* nicht erschienen ist, weil sich die Übersetzung als eine ungenügende ergab und auch das Werk selbst, wie Sie schon bezüglich einiger Punkte anzudeuten die Freundlichkeit hatten, mancherlei Bedenken hervorruft. Die deutsche Ausgabe wird also vermuthlich überhaupt nicht erscheinen.“

[78] Beide Begleitbriefe: *D-B*, Weberiana Cl. X, zu Nr. 441.

[79] Signatur der Weber-Biographie: *D-B*, Weberiana Cl. VII, Bd. 88 mit Eintragung im vorderen Buchdeckel: „Von *Jul. Benedict* dem Verfasser zum Geschenk erhalten 25.2.[18]81. *F. W. Jähns*.“

[80] *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 138.

[81] *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 140.

Die Weyrauchs – genealogische und theatergeschichtliche Hinweise

von Frank Ziegler, Berlin

Im ersten Versuch einer Biographie von Webers Halbschwester Jeanette Weyrauch in Heft 14 der *Weberiana* waren genealogische Recherchen bewusst ausgeklammert worden, allerdings nicht ohne auf die Desiderate hinzuweisen[1]. Inzwischen liegen erste Ergebnisse, besonders zu den Kindern von Vincent und Jeanette Weyrauch, vor, die allerdings der Klärung bedürfen. Vergegenwärtigen wir uns zunächst die Daten:

1) Zwischen dem 25. und 31. August 1790 wurde in Kassel die Tochter Victoria Elisabeth Weyrauch geboren[2]; ihr weiteres Schicksal war bislang unbekannt (vgl. dazu w. u.).

2) Die Geburt eines Sohnes im Sommer 1791 in Karlsruhe teilte Vater Vincent Weyrauch am 30. Januar 1792 brieflich dem Theaterdirektor Gustav Friedrich Wilhelm Großmann mit[3]. Leider ist weder in Karlsruhe noch in den umliegenden katholischen Gemeinden ein entsprechender Taufnachweis zu erbringen[4], so dass die Vornamen des Kindes unbekannt bleiben. Dieser Sohn debütierte am Weimarer Hoftheater am 22. Oktober 1798 als Carl in August Wilhelm Ifflands Schauspiel *Der Spieler*[5]; danach sind derzeit keine Dokumente zu ihm bekannt.

[1] Vgl. Frank Ziegler, *Maria Anna Theresia Magdalena Antonetta von Weber alias Jeanette Weyrauch. Biographische Notizen als Bausteine zu einer Weberschen Familiengeschichte*, in: *Weberiana* 14 (2004), S. 60 (Anm. 88) sowie S. 72 (Anm. 122).

[2] Vgl. Helmut Thiele (Bearb.), *Einwohner und Familien der Stadt Kassel. Eheschließungen, Geborene, Verstorbene 1731–1839*, Kassel 1986, Bd. 8, S. 316 (Zusammenstellung nach Zeitungsanzeigen; das betreffende Kirchenbuch Kassel Oberneustadt ist Kriegsverlust, freundliche Mitteilung von Peter Heidtmann-Unglaube vom Landeskirchlichen Archiv Kassel).

[3] Vgl. den Brief in der Universitätsbibliothek Leipzig, Sondersammlungen, Slg. Kestner, in: I C II, 444.

[4] Freundliche Auskunft von Frau Dr. Rasp vom Landeskirchlichen Archiv in Karlsruhe für die evangelischen Gemeinden in Karlsruhe sowie von Dr. Christoph Schmider vom Erzbischöflichen Archiv in Freiburg für die katholischen Gemeinden in Karlsruhe und Rastatt (Kirchenbücher für Baden Baden 1791 fehlen in den dortigen Beständen).

[5] Vgl. den Theaterzettel (Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, in: ZC 120), dort als „Weyrauch jun."; weitere Auftritte des Sohnes sind nicht nachweisbar.

3) Am 24. April 1793 wurde in Weimar eine Tochter geboren und am 26. April auf die Namen Caroline Victoria Charlotta Johanna getauft[6]. Dieses Kind wird in der Sekundärliteratur üblicherweise als identisch mit jener Victorine Weyrauch angesehen, die 1815 in Breslau den Schauspieler und späteren Theaterdirektor Friedrich Sebald Ringelhardt heiratete und 1850 bei Leipzig starb.

4) Am 4. September 1793 starb in Erfurt (einem Auftrittsort der Weimarer Hofschauspieler) Johanna Carolina Weyrauch (Begräbnis ebd. am 5. September). Nach dem Sterbeeintrag im Kirchenbuch der dortigen katholischen Kirche St. Lorenz war das Kind zur Zeit des Todes etwa 15 Monate alt („Erat parvula quindecim mensium.")[7]. Fünfzehn Monate zuvor (also ca. Juni 1792) gehörte das Ehepaar zur Weberschen Schauspielgesellschaft, die wechselnd in Nürnberg und Erlangen spielte. In den Nürnberger Kirchenbüchern (Landeskirchliches Archiv) ist ebenso wie in den Erlangern in dieser Zeit allerdings keine entsprechende Taufe nachweisbar[8].

5) Am 23. April 1795 wurde in Weimar erneut eine Tochter geboren und einen Tag später auf die Namen Friederica Wilhelmina Sophia getauft[9]. Diese Friederike wird 1808 am Ansbacher Theater als Darstellerin von Kinderrollen genannt[10]; danach sind nach derzeitiger Kenntnis keine Dokumente zu ihr greifbar.

6) Am 2. Mai 1797 wurde ein Sohn geboren und zwei Tage später auf die Namen Heinrich Ernst Anton getauft[11].

[6] Vgl. Evangelisch-lutherische Kirchgemeinde Weimar, Taufbuch Hofkirche 1787–1797, S. 304, Nr. 20; Abschriften aller genannten Taufeintragungen aus den Kirchenbüchern der Hofkirche Weimar verdanke ich Frau Dr. Uta Kühn-Stillmark. Informationen zu thüringischen Kirchenbüchern verdanke ich außerdem Herrn Günter Wienefeld vom Landeskirchenarchiv Eisenach.

[7] Kirchenbücher Bistum Erfurt K 1/3-2, Bl. 301r; freundliche Mitteilung von Dr. Michael Matscha vom Bistumsarchiv Erfurt.

[8] Freundliche Mitteilung von Oberarchivrat Werner Jürgensen, Nürnberg (zu Erlangen Neustadt), und Kurt Modschiedler, Erlangen (zu Erlangen Altstadt); eigene Recherchen in den Nürnberger Kirchenbüchern.

[9] Vgl. Evangelisch-lutherische Kirchgemeinde Weimar, Taufbuch Hofkirche 1787–1797, S. 407.

[10] Vgl. *Allgemeine Deutsche Theater-Zeitung*, Jg. 1, Nr. 27 (29. März 1808), S. 113.

[11] Vgl. Evangelisch-lutherische Kirchgemeinde Weimar, Taufbuch Hofkirche 1787–1797, S. 522.

7) Am 12. März 1799 wurde als letztes Kind wiederum ein Sohn geboren und am 14. März auf die Namen August Heinrich getauft[12]. Er ist noch bis 1835 als Gold-und Silberarbeiter nachweisbar; danach verliert sich seine Spur.

Auffallend ist die Wiederkehr des Taufnamens Victoria – daraus resultierte vermutlich eine Verwechslung: Victorine Weyrauch debütierte auf dem Weimarer Hoftheater am 12. November 1795 als Fritz in Christoph Friedrich Bretzners Lustspiel *Das Räuschgen* (Wiederholung am 22. November 1796; ab März 1797 dann mehrfache Besetzung in verschiedenen Rollen)[13]. Stimmt die Annahme, sie wäre identisch mit der im April 1793 geborenen Caroline Victoria Charlotta Johanna Weyrauch (3), dann wäre sie zur Zeit dieses Auftritts zweieinhalb Jahre alt gewesen. Die Rolle des Fritz im *Räuschgen* (Druckausgabe Leipzig 1786) ist von Bretzner als vierjähriges Kind angelegt; die Figur erscheint nur in den letzten beiden Szenen (Akt IV, 17. und 18. Auftritt) an der Seite der Bühnen-Mutter Augusta (gespielt von der leiblichen Mutter Jeanette Weyrauch) auf der Bühne und hat drei Sätze zu sprechen – für ein im Theatermilieu aufgewachsenes, begabtes Kind auch im Alter von zweieinhalb Jahren eine möglicherweise zu bewältigende und aus damaliger Sicht vielleicht sogar zumutbare Aufgabe. Allerdings debütierten Kinder von Schauspielern selten vor ihrem fünften Lebensjahr. Und warum betrat der angeblich ältere Sohn (2) erst im Herbst 1798 die Bühne – mit sieben Jahren?

In diesem Zusammenhang ist eine Vermutung von Satori-Neumann bestechend: Er ging davon aus, dass im Erfurter Kirchenbuch beim Begräbniseintrag von Anfang September 1793 ein Fehler unterlief: Das begrabene Kind Johanna Carolina Weyrauch (4) wäre demnach nicht fünfzehn, sondern fünf Monate alt gewesen[14] und somit identisch mit der Mitte April 1793 geborenen Caroline Victoria Charlotta Johanna (3) – die Taufnamen lassen diese Mutmaßung zu. Das hieße aber, Victorine Weyrauch, spätere Ringelhardt, wäre nicht, wie bislang vermutet, 1793 geboren, sondern identisch mit der ersten, 1790 geborenen Weyrauch-Tochter Victoria Elisabeth (1) – auch dies wäre durch die Taufnamen gedeckt.

[12] Vgl. ebd., Taufbuch Hofkirche 1798–1808, S. 54.

[13] Vgl. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Theaterzettel in: ZC 120.

[14] Vgl. Bruno Th. Satori-Neumann, *Die Frühzeit des Weimarischen Hoftheaters unter Goethes Leitung (1791 bis 1798). Nach den Quellen bearbeitet* (*Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Bd. 31), Berlin 1922, S. 90 (Anm. 184a).

Damit würden sich gleich zwei Ungereimtheiten klären: Die bislang in Nürnberg und Erlangen vergeblich gesuchte Taufe einer Weyrauch-Tochter (s. 4) hat es gar nicht gegeben. Zudem debütierte Victorine Weyrauch nicht mit zweieinhalb, sondern mit etwas über fünf Jahren – ein damals durchaus übliches und zudem Rollen-konformes Alter.

Demnach hätten die Weyrauchs nicht sieben, sondern sechs Kinder gehabt; 1808 lebten davon nachweislich noch drei: Victorine (1; gest. 1850), Friederike (5; gest. nach 1808) und August Heinrich (7; gest. nach 1835). Ein Kind war bereits in der Weimarer Zeit verstorben (3=4); wann aber starben die anderen beiden Geschwister (2+6)? Aufgrund der Wanderschaften der Familie ab 1799 sind zusätzliche Kirchenbuchrecherchen äußerst aufwändig, in vielen Fällen durch Kriegsverluste auch nicht mehr möglich.

In der Todesanzeige für Vincent Weyrauch, der am 5. (= 17.) Mai 1802 in Petersburg verstorben war, ist immerhin zu lesen: „Er hinterläßt als nächste Leidtragende eine Gattin und vier noch unmündige Kinder, von denen er das Jüngste, welches in Weimar zurückblieb, kaum kannte.“[15] Das jüngste Kind ist August Heinrich Weyrauch (7), der demnach die ein gutes Jahr nach seiner Geburt zu datierende Reise der Weyrauchs nach Petersburg (April 1800) nicht mitmachte, sondern bei Pflegeeltern in Weimar blieb. Wenn die Angabe im Nachruf richtig ist, wäre der Tod eines Sohnes vor 1802 anzunehmen – vermutlich der des älteren (2). In ihrem Schreiben an das Theater in Karlsruhe vom 3. Januar 1811[16] wies Jeanette Weyrauch neben ihrer Tochter Victorine auf zwei noch minderjährige Söhne (August Heinrich und vermutlich Heinrich Ernst Anton) hin; der älteste wäre zwar juristisch 1811 ebenfalls noch unmündig gewesen, hätte aber doch vermutlich bereits einen Beruf erlernt und damit finanziell auf eigenen Beinen gestanden. Zudem ist aus dem letztgenannten Brief zu schließen, dass der Tod von Friederike Weyrauch (5) zwischen 1808 und 1811 zu datieren ist. Im Begräbniseintrag für Jeanette Weyrauch von Mai 1834 (vgl. Anm. 46) sind dann nur noch zwei überlebende Kinder genannt: Victorine Ringelhardt und August Heinrich Weyrauch.

Auch zum Berufsleben und den Wanderungen der Weyrauchs gibt es inzwischen neue Erkenntnisse: Fraglich war beispielsweise, wann geanu die Weyrauchs, die 1800 aufgrund von Passformalitäten nicht wie geplant

[15] Vgl. *Todtenfeier*, in: *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 2, Nr. 71 (15. Juni 1802), Sp. 570f. (datiert 10. Mai 1802, gezeichnet „r.“).

[16] Generallandesarchiv Karlsruhe, in: GLA 47/902.

nach Russland einreisen durften, nach Petersburg kamen. Ihr Petersburger Theatervertrag datiert vom 15. Februar 1801, ob sie ihn aber selbst an diesem Tag unterschrieben, ist fraglich. In einem mit dem 12. Mai 1800 datierten Bericht über das Petersburger deutsche Theater heißt es: „Herr und Madam Weyrauch werden durch ein Versehen bis jetzt noch in Memel aufgehalten“[17]. Und auch in einem anonymen Beitrag *Ueber das deutsche Theater zu St. Petersburg* vom November 1800 liest man: „Herr Weirauch und Frau aus Weimar kamen nur bis Memel, weil kein Paß für sie auf der Grenze vorhanden war, und mußten nach dreimonatlichem vergeblichen Warten wieder nach Deutschland zurück reisen.“[18] Die Rückreise ging nach Ostpreußen, wo sich die Familie kurzzeitig der Schuchischen Schauspielergesellschaft anschloss. Zwei weitere, ebenso ungezeichnete Berichte aus der russischen Hauptstadt vom Mai und Juli erwähnen die Familie nicht[19]; erst im August 1801 verlautet aus Petersburg: „Jetzt sind Herr und Madame Weihrauch, die nach Deutschland sollten zurückgekehrt seyn, (dem Einsender müßte denn Königsberg in Deutschland liegen) hier angekommen [...].“[20] Und in einer direkt anschließenden redaktionellen Notiz heißt es:[21]

> „[...] Weihrauchs sind nicht durch Herrn Miré, sondern Herrn v.[on] K.[otzebue] engagirt worden; von ihm und nicht von H.[errn] M.[iré] haben sie Kontrakt, Reisegeld und Vorschuß (zusammen 700 Rubel) empfangen. Was doch wohl nicht mit Stillschweigen hätte übergangen werden sollen, da es unter der vorigen Regierung schwer genug gehalten haben mag, neue Mitglieder über die Grenze kommen zu lassen.“

[17] *Neues Journal für Theater und andere schöne Künste*, hg. von Heinrich Gottlieb Schmieder, Hamburg [1799]–1800, Bd. 3, S. 123.

[18] *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 1, Nr. 10 (22. Januar 1801), Sp. 79.

[19] Ebd., Jg. 1, Nr. 81 (7. Juli 1801), Sp. 653–655: Beschluss der *Miszellen aus Rußland*, datiert 18./30. Mai 1801, darin in Sp. 653f. Hinweise zum deutschen Theater und Personal; Nr. 91 (30. Juli 1801), Sp. 734f. *Petersburger Theaternachrichten* vom 4. Juli 1801.

[20] Ebd., Jg. 1, Nr. 118 (1. Oktober 1801), Sp. 948–951, ungezeichneter Beitrag *Ueber das deutsche Theater in St. Petersburg*, darin Sp. 950; vgl. auch *Nordisches Archiv*, Jg. 1 (1803), Bd. 1, Februar-Heft, S. 106: „Herr und Madame Weyrauch, welche Miré schon vor einem Jahre von Weimar hierher berufen hatte, für die aber damals bekannter Maßen keine Pässe erlangt werden konnten, waren [...] ein angenehmer Zuwachs.“; ungezeichneter Bericht über *Theater-Neuigkeiten von St. Petersburg*.

[21] *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 1, Nr. 118 (1. Oktober 1801), Sp. 951f. (*Zusatz* der Redaktion zum vorgenannten Beitrag in derselben Ausgabe), Zitat Sp. 952.

Demnach könnte der Februar-Vertrag den Weyrauchs nach Königsberg zugeschickt worden sein, um an der Grenze die Richtigkeit der Einreise zu belegen. Die Ankunft in Petersburg ist Ende Juli / Anfang August zu vermuten.

Dies bestätigt auch der Bericht zum Tod Vincent Weyrauchs in Petersburg am 5. (=17.) Mai 1802, der gleichzeitig eine sehr positive Würdigung seines schauspielerischen Vermögens und seines persönlichen Charakters enthält:[22]

> „Am 5ten May a. St. erlitt unsre deutsche Bühne einen schmerzlichen Verlust durch den zu frühen Tod des Schauspielers und Sängers Weyrauch, nachdem wir ihn kaum ein Jahr besessen [!] und der vorjährigen Trauer [nach dem Tod von Zar Paul I. im März 1801] wegen nur zu wenig genossen hatten. Sein Werth als Künstler im eigentlichen Sinne des Wortes, ist in Deutschland längst entschieden, und ward auch hier allgemein anerkannt. Unermüdeten Eifers strebte er einer immer höhern Vervollkommnung zu, und schweifte als komischer Schauspieler nie über die feine Linie des Aechtkomischen ins Uebertriebene hinaus. Aber sein Werth als Mensch in allen seinen Verhältnissen war nicht weniger entschieden und anerkannt. Seines innern Gehalts sich bewußt wandelte er offen und frei auf seiner Bahn, gleich entfernt von Anmaßung und von Ränken, war ein gefälliger Untergebener, ein harmloser Mitbruder, ein treuer Gatte, ein zärtlicher Vater, der wärmste Freund, der liebenswürdigste Gesellschafter. Er starb nach zwölftägigem Krankenlager an der fliegenden Gicht, die sich zuletzt auf die Brust warf, mit der Fassung und Ergebung eines Christen, den inneres Bewußtseyn stärkt; mit der Rührung eines gefühlvollen Freundes, der aus dem Kreise seiner Geliebten scheidet. [...] Seine letzte Rolle war Scherasmin im »Oberon«, welche er jedoch bereits mit sichtbarer Anstrengung spielte."

Die Witwe, die in Russland keine Zukunft sah, erwog, Petersburg bereits mit Ablauf ihres ersten Vertrags (Februar 1804) zu verlassen[23]; entschloss sich dann

[22] *Todtenfeier* (wie Anm. 15); mit Bericht zu der am Tage der Beerdigung (9. Mai) im Theater abgehaltenen Totenfeier, der sich eine Benefizvorstellung anschloss, die der Familie 1100 Rubel einbrachte. Während der Feier sang Johann Baptist Hübsch eine Trauerode; Friedrich Joseph Brückl hielt die Gedächtnisrede. Vgl. auch *Nordisches Archiv*, Jg. 1 (1803), Bd. 1, Februar-Heft, S. 107: „Leider hat aber auch die Bühne [...] vorzüglich durch den Tod des als Menschen und Künstler gleich schätzbaren Weyrauch einen bis jetzt noch unersetzten Verlust erlitten."

[23] Vgl. die Berichte vom 30. Oktober 1803 in: *Nordisches Archiv*, Jg. 1 (1803), Bd. 4, Dezember-Heft, S. 192 („es verlassen also unsere Bühne, wie es heißt: [...] Mad. Weih-

jedoch nochmals zu einer Vertragsverlängerung. Ihre stimmlichen Möglichkeiten waren bereits im Schwinden begriffen; Ende 1802 wurde sie zwar noch unter die „Zierden der hiesigen Oper" gezählt[24], doch in anonymen Korrespondenzberichten von 1803 bzw. vom Jahresende 1804 liest man: „Madame Weyhrauch künstelt zu sehr"[25] oder: „Mad. Weyrauch hat seit dem Tode ihres Gatten unendlich viel verloren und verliert, da sie nur selten auftritt, immer mehr"[26]. Ihre Vorzugspartie – die Constanze in Mozarts *Entführung aus dem Serail* sang sie allerdings auch Anfang 1805 noch „recht brav, und ärndtete gerechten Beifall ein"[27]. Wenig später liest man von ihrer bevorstehenden Abreise[28], und Ende 1805 kehrte Jeanette Weyrauch mit ihren Kindern nach Deutschland zurück.

Auch zu den folgenden Jahren in Deutschland gibt es einige neue Fakten: Zwischen Oktober 1806 und August 1808 gehörte die vaterlose Familie der Schauspieltruppe an, die Jeanettes Bruder Edmund von Weber in Amberg, Ansbach, Karlsbad und Bayreuth führte[29]. Gemeinsam mit dem Bruder schlossen sich Mutter und Kinder Weyrauch anschließend in Bamberg der Theatergesellschaft von Heinrich Cuno an. Cunos Bamberger Spielzeit, an der auch E. T. A. Hoffmann mitwirkte, dauerte von September 1808 bis Juli 1809, von November bis Februar unterbrochen durch mehrere Abstecher nach Coburg[30]. Im handschriftlichen Bamberger Theaterjournal ist

rauch [u. a.]") sowie vom 30. November 1803 über die Weyrauch, „die gleichfalls nach ihrer Ankündigung unsre Bühne verläßt" und ihr Benefiz als Königin in Vicente Martin y Solers Oper *Una cosa rara*, ebd., Jg. 2 (1804), Bd. 1, Januar-Heft, S. 58.

[24] Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 3, Nr. 7 (15. Januar 1803), Sp. 54.

[25] *Der Freimüthige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser*, Jg. 1, Bd. 1, Nr. 41 (15. März 1803), S. 162.

[26] Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 5, Nr. 14 (31. Januar 1805), Sp. 111.

[27] *Der Freimüthige oder Ernst und Scherz. Ein Unterhaltungsblatt*, Berlin, Jg. 3, Bd. 1, Nr. 23 (1. Februar 1805), S. 92.

[28] Ebd., Jg. 3, Bd. 1, Nr. 44 (2. März 1805), S. 175 (dort ist die Abreise mit „künftigen Mai" angezeigt).

[29] Zur Theatergesellschaft Edmund von Webers ist ein separater Beitrag in Vorbereitung.

[30] Vgl. zu den Bamberger Auftritten in der Staatsbibliothek Bamberg, Bestand Historischer Verein Bamberg, HV. Msc. 67, Handschrift: „*Theater-Journale vom Jahre* 1802–1812", Bl. 10v–12v (Spielplan) und Bl. 29r/v (Personal); außerdem Karl Joseph Pellkofen, *Kleines Andenken gewidmet Einem hohen, gnädigen Adel und verehrungswürdigem Publikum*, Bamberg 1809, S. 4 (Personalübersicht); zu Coburg 1808/09 vgl. die Theaterzettel in der Landesbibliothek Coburg, in: TB WW 745 (Bd. 1807–1822). Im Januar 1809 spielte die Truppe ausschließlich in Coburg.

das Debüt von Jeanette Weyrauch als Constanze in Mozarts *Entführung* am 27. November 1808 eigens mit einer achtungsvollen, sogar zusätzlich unterstrichenen Bemerkung annotiert: „sehr schön gesungen"; ein Sohn ist an derselben Stelle am 26. Februar 1809 als 3. Knabe in der *Zauberflöte* vermerkt[31]. In der folgenden Spielzeit unter dem Direktor Julius Graf von Soden (September 1809 bis Mai 1810) gehörte dann anscheinend nur noch Tochter Victorine Weyrauch zum festen Bamberger Ensemble, während sich die Mutter möglicherweise vorübergehend von der Bühne zurückzog[32]. Am 14. Februar 1810 wurde als Benefizvorstellung für Mutter und Tochter Gottlob Benedict Biereys Singspiel *Rosette, das Schweizer Hirtenmädchen* gegeben[33]; nach dem Vermerk im Bamberger Journal war die Aufführung „schön"[34].

Die Weyrauchs gingen anschließend nach Augsburg, wo sie von Theaterdirektor Friedrich Müller verpflichtet wurden – Theaterzettel bezeugen die Anwesenheit von Jeanette und Victorine in der Stadt von April 1810 bis März 1811[35]. Von Augsburg aus verhandelte Jeanette Weyrauch sowohl mit dem Hoftheater in Karlsruhe als auch mit jenem in Stuttgart[36], wohin sie im Frühjahr 1811 mit einem Einjahresvertrag wechselte. Von einem dortigen Korrespondenten liest man die nachsichtige Einschätzung: „Mad. Weyrauch

[31] Vgl. die genannte Bamberger Handschrift (wie Anm. 30), Bl. 29r (Mutter) bzw. 29v (Sohn). Bei dem Sohn könnte es sich um Heinrich Ernst Anton oder August Heinrich Weyrauch gehandelt haben; es ist allerdings nicht klar, ob der jüngste Sohn bei den Pflegeeltern in Weimar blieb oder nach der Rückkehr der Weyrauchs aus Rußland wieder zur Familie zurückkehrte.

[32] Vgl. die Bamberger Handschrift (wie Anm. 30), Bl. 12v–14v (Spielplan) und Bl. 30r (Personal; ohne Angaben zu Jeanette Weyrauch).

[33] Vgl. die Anzeige in: *Intelligenzblatt des Mainkreises, und Bamberger wo*[*e*]*chentlicher Anzeiger*, Jg. 57, Anhang zu Nr. 12 (9. Februar 1810).

[34] Vgl. die Bamberger Handschrift (wie Anm. 30), Bl. 14r.

[35] Vgl. Stadtarchiv Augsburg, Theaterzettel 1743–1834, Nr. 11175 bis 11194. Im Brief an die Karlsruher Theaterintendanz vom 9. September 1810 schrieb Jeanette Weyrauch, dass sie „bis Ende Mertz hier [in Augsburg] Contracktmäsig gebunden" sei (Badisches Generallandesarchiv Karlsruhe, in: 47/902), demnach dürfte ihre Augsburger Anstellung Ende März oder Anfang April 1810 begonnen haben.

[36] Vgl. Briefe an die Karlsruher Theaterleitung im Badischen Generallandesarchiv in Karlsruhe, in: 47/902, Briefe des Stuttgarter Intendanten Karl Eberhard Freiherr von Waechter vom 1. und 6. Mai 1811 sowie von Jeanette Weyrauch aus Augsburg zwischen 9. September 1810 und 3. April 1811.

[...] war ehemals als gute Sängerinn bekannt, und sie trägt noch jetzt einfache Melodien angenehm vor“[37].

Nach dem Jahr in Stuttgart trennten sich Tochter Victorine und Mutter Jeanette; die jüngere ging im Frühjahr 1812 nach Prag, die ältere zurück nach Augsburg. Mit Müllers Augsburger Gesellschaft bestritt Jeanette Weyrauch ein Gastspiel in Straßburg, das vom 13. Juli bis 30. September 1812 dauerte[38], wurde aber in den Zeitungsmeldungen darüber keiner Erwähnung für wert befunden[39]. Auch in Augsburg, wo die neue Theatersaison am 10. Oktober 1812 begann, blieb jeder Erfolg aus; in einer Kritik zur Aufführung von Peter von Winters Oper *Das unterbrochene Opferfest* liest man: „Mad. Weyrauch als Elvira dürfte wohl aus mehrern Gründen auf Beifall in ähnlichen Rollen nicht mehr lange rechnen können.“[40] Es folgte das Unvermeidliche: Im Januar 1813 erfährt man aus einem Eintrag in Carl Maria von Webers Tagebuch (29. Januar 1813), dass die Halbschwester stellungslos und auf finanzielle Unterstützung der Familie angewiesen sei.

Danach verliert sich für einige Zeit die Spur der Künstlerin. Erst 1816 ist ein Engagement in Brünn verbürgt, wo Jeanette Weyrauch inzwischen „Mütter-Rollen“ spielte, allerdings noch immer „auch Bravour-Parthien, z. B. die der Königin der Nacht, mit glücklichem Erfolge vor[trug]“[41]. In Brünn gastierte im April/Mai 1816 der Schauspieler Friedrich Sebald Ringelhardt[42], der 1815 in Breslau Victorine Weyrauch geheiratet hatte. Ringelhardt hatte zwar dem Breslauer Theater inzwischen den Rücken gekehrt und suchte nach einer neuen Anstellung, dürfte seine Schwiegermutter jedoch zu ihrer Tochter nach Breslau geschickt haben, wo sie anscheinend bis um den Jahreswechsel 1817/18 lebte.

37 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 5, Nr. 104 (1. Mai 1811), S. 416.

38 Vgl. Eduard Thiemer, *Theater-Journal. Denen hohen verehrungswürdigen Gönnern der bildenden Künste in aller Unterthänigkeit gewidmet*, Straßburg 1812, S. 5 (Personal-Übersicht).

39 Vgl. die Gastspielberichte in: *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 6, Nr. 180 (28. Juli 1812), S. 720, Nr. 216 (8. September 1812), S. 864 sowie Nr. 266 (5. November 1812), S. 1063f.

40 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 12, Nr. 242 (4. Dezember 1812), Sp. 1935.

41 Vgl. Wenzel Lembert (Hg.), *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielfreunde auf das Jahr 1817*, Stuttgart [1816 = Jg. 2], S. 373. Weniger Erfolg bestätigt ihr ein Berichterstatter der Wiener *Theater-Zeitung*, Jg. 9, Beilage Nr. 11 (27. April 1816), S. 40.

42 Vgl. Theodor Winkler, *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 1, Nr. 9 (September 1816), S. 254–256.

Ringelhardt übernahm 1817, zunächst noch gemeinsam mit Carl Gerber[43], ab 1818 dann als alleiniger Direktor, die Leitung des Bremer Theaters und holte seine Schwiegermutter nach einiger Zeit dorthin nach, vertraute ihr auch kleinere Bühnenrollen an. Ihr Debüt in Bremen gab sie mit einer Mozart-Arie (im Zwischenakt) sowie als Lemaide in Boieldieus Oper *Der Kalif von Bagdad* am 22. Januar 1818 (auf dem Theaterzettel wird sie als „Mad. Weyrauch aus Breslau" bezeichnet). Die Bühnenrollen beweisen den künstlerischen Abstieg: In der *Entführung aus dem Serail* gab sie nun nicht mehr Constanze, sondern eine Sklavin (wohl Chorsolistin), in Mozarts *Hochzeit des Figaro* sang sie statt der Gräfin (wie in der Weimarer Zeit) die Marzelline und in der *Zauberflöte* statt der Königin der Nacht nun die Erste Dame; zudem wechselte sie mehr und mehr ins Schauspiel, etwa als Clärchens Mutter in Goethes *Egmont*[44]. Die Weyrauch blieb in Bremen bis mindestens Anfang April 1820[45], als sich Schwiegersohn und Tochter bereits im Rheinland um neue Engagements bemühten, und folgte beiden später nach Köln und Aachen. Ab September 1822 (bis März 1832) führte Ringelhardt die Theatergeschäfte in Köln (im Wechsel mit Aachen 1823–26 bzw. Bonn 1826/27, Trier 1828 und Koblenz 1830), ab 1832 in Leipzig.

Nach Ringelhardts Wechsel nach Leipzig übersiedelte Jeanette Weyrauch 1833 zu ihrem jüngsten Sohn August, der inzwischen in Cölleda (heute Kölleda, Landkreis Sömmerda, Thüringen) lebte. Dort starb sie am 1. Mai 1834 „Nachmittag 2 Uhr" im Alter von 66 Jahren; ihr Begräbnis am 4. Mai 1834 „in aller Stille" ist ebenso in den Kirchenbüchern festgehalten[46].

[43] Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 18, Nr. 8 (10. Januar 1818), Sp. 64.

[44] Vgl. Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, Theaterzettelsammlung, u. a. Zettel vom 25. März 1818 (und öfter, *Egmont*), 8. April 1818 (*Entführung*), 23. April 1818 (und öfter, *Figaro*), 19. Mai 1818 (und öfter, *Zauberflöte*).

[45] Letzter Auftrittsnachweis in Bremen laut Theaterzettel (ebd.) am 6. April 1820 (als Marthe in *Das Guth Sternberg* von Johanna von Weißenthurn).

[46] Kirchenarchiv Kölleda, Kirchenbuch 1834, S. 116, Nr. 43.

Berichte aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Neuer Mitarbeiter bringt neuen Wind in die digitale Edition

Zu Anfang des Jahres 2009 hatte die Weber-Gesamtausgabe die große Freude, einen neuen Mitarbeiter einstellen zu können, dessen Schwerpunkt die Betreuung der digitalen Anteile der Edition bildet: Peter Stadler M. A., der den Lesern der *Weberiana* bereits aus den Berichten über das erfolgreiche Detmolder *Edirom*-Projekt bekannt sein dürfte. Quasi noch im Übergang zu seinem dankenswerterweise durch die Mainzer Akademie der Wissenschaften geschaffenen neuen Amt betreute Stadler zunächst die Endarbeiten bei der Erstellung des Berichts zu der Internationalen Paderborner Tagung vom Dezember 2007, den er als „Morgengabe" mit in die Weber-Ausgabe einbrachte. Unter dem Titel *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung* erschien dieser Band dann im Herbst 2009 in der renommierten Reihe der *Beihefte zu editio* als Bd. 31 im Max-Niemeyer-Verlag in Tübingen. Der 322 Seiten umfassende Band enthält auch zahlreiche Beiträge zu Weber: Neben Daniel Röwenstrunks Vergleich der *Edirom*-Versionen des Klarinettenquintetts von 2004 und 2008 steht ein Beitrag von Joachim Veit zur Codierung digitaler Briefeditionen mit TEI P5, erläutert an Beispielen aus der Weber-Briefausgabe; ferner trugen Stadler und Veit mit einem Editions- und Codierungsbeispiel und Dagmar Beck mit einem Auszug aus Webers Tagebuch zu den Studienmaterialien im Anhang des Bandes bei.

In der Weber-Ausgabe übernahm Peter Stadler, der eingehende Kenntnisse im Bereich der digitalen Text- und Musikedition sowie der Codierungsstandards im Textbereich mitbrachte, dann den Stab bei der Vorbereitung der digitalen Publikation der Briefe, Tagebücher und Dokumente Webers. Im Rahmen eines für diesen Bereich erstellten neuen Gesamtkonzepts waren einerseits XML-Schemata für Briefe, Personen, Tagebücher und Dokumente unterschiedlichster Art zu erstellen und in allen Textbereichen Anpassungen an die neueste Version P5 der TEI-Richtlinien vorzunehmen. Im Kontext dieser Umstellungen wurde auch ein neues Subversion-System für die Textdaten angelegt, zudem waren automatische Exportmöglichkeiten als Vorbereitung der Anzeige im Netz zu schaffen. Umfangreiche Konvertierungsarbeiten erforderte auch die Überführung der bisherigen AskSam-Briefkataloge in die im Projekt nun genutzte eXist-Datenbank. Eine der größten Herausforderungen aber stellte die Codierung der Tagebuchübertragungen

von Dagmar Beck dar – zur Erfassung des Variantenreichtums von Webers Eintragungen existierte kein Vorbild und die unterschiedlichsten Einrückungen und Währungstabellen hatten schon im „normalen" Layout erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Dennoch ist inzwischen eine inhaltlich befriedigende Lösung gefunden und dank der effektiven Unterstützung durch die neue studentische Hilfskraft Sonja Klein konnte im Sommer 2010 auch die Überführung des ersten Jahrgangs des Tagebuchs in eine TEI-Codierung abgeschlossen werden.

Ein weiteres Arbeitsfeld war die Umstellung der noch im regulären Textprogramm gespeicherten Briefe und die Konversion und Überarbeitung der Personendaten. Hier bestand früh der Wunsch, die Berliner Mitarbeiter mit einzubinden, wofür zunächst technische Voraussetzungen zu schaffen waren, die sich als nicht immer einfach zu verwirklichen erwiesen. Dem technischen Personal der Bibliothek sei herzlich für das Entgegenkommen gedankt! Wenn es eines Beweises dafür bedurft hätte, dass das Erlernen der XML-Markupsprache bzw. der TEI-Codierung weniger „schlimm" als der verbreitete „Ruf" der dabei benutzten „spitzen Klammern" ist – unsere nach wie vor unermüdliche freie Mitarbeiterin Eveline Bartlitz hat ihn geliefert: Mit ihren über 80 Jahren ließ sie sich ohne viel Aufhebens auf das Erlernen dieser neuen Computersprache ein und macht damit manchen sehr viel jüngeren etwas vor! Dank ihrer Hilfe und der Unterstützung durch Dagmar Beck und Solveig Schreiter lichtet sich allmählich der zwischenzeitlich entstandene Informationsrückstau und vieles sehr Vorläufige wird nun in eine angemessene Form überführt.

Stadlers neue Gesamtlösung, die sich u. a. an den Vorbildern sozialer Netzwerke orientiert, erlaubt innerhalb des nun entstehenden Archivs vielfache Perspektivenwechsel und Abfragemöglichkeiten für den Benutzer. Noch ist diese neue Präsentationsform nur für die Mitarbeiter der Weber-Ausgabe zugänglich und wegen der zunächst notwendigen Entwicklungsarbeit mussten diese Aktivitäten bisher weitgehend „im Verborgenen" geführt werden. Aber vereinzelt wurde bei Vorträgen schon ein erster Einblick in die Werkstatt gegeben: So referierte Peter Stadler auf dem Leipziger Workshop der Arbeitsgemeinschaft „Elektronisches Publizieren" in der Sächsischen Akademie der Wissenschaften im September 2009 über die Behandlung der Personen innerhalb der Brief- und Tagebuchausgabe, berichtete beim TEI-Members Meeting in Ann Arbor im November über die Aktivitäten der von ihm mit geleiteten *Special Interest Group Correspondence*[1] und stellte

[1] Vgl. http://www.tei-c.org/Activities/SIG/Correspondence/index.xml.

sein Konzept bei der 13. Internationalen Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition im Februar 2010 in Frankfurt mit einem sehr positiven Echo vor, worauf er zu einem Bericht beim nächsten Würzburger *philtag* eingeladen wurde. Eine weitere Präsentation findet im Oktober in Berlin im Rahmen eines von der FU Berlin veranstalteten Workshops *Digitale Briefeditionen* statt.

Nach diesen ersten Teilvorstellungen wird es höchste Zeit, dass der neue Web-Auftritt der Weber-Gesamtausgabe öffentlich wird. Dies soll mit einer entsprechenden Präsentation im Spätherbst oder Winter des Jahres in der Berliner Staatsbibliothek erfolgen. Zwar ist dann erst ein Teilbereich der Briefe, Tagebücher, Schriften und Dokumente zugänglich, und die Web-Oberfläche wird sicherlich noch in einem vorläufigen Layout präsentiert, aber die außerordentlichen Vorteile dieser neuen Veröffentlichungsform dürften damit auch einem breiten Publikum deutlich werden. Der Termin dieser Präsentation, mit der auch der gesamte Internet-Auftritt der Weber-Ausgabe in die neue Umgebung „umzieht" (woraus sich eine gewisse Vernachlässigung des gegenwärtigen, „alten" Auftritts erklärt), wird rechtzeitig über die Website der Gesamtausgabe bekanntgegeben. Die Weber-Ausgabe freut sich jedenfalls darüber, dass sie mit Herrn Stadler einen auf diesem Gebiet ausgewiesenen und schon jetzt auch international anerkannten Experten gewinnen konnte. Es ist zu hoffen, dass diese Arbeiten auch weiterhin ein entsprechendes Echo finden und die Inhalte rasch erweitert werden können.

Weitere „digitale Aktivitäten"

Die Weber-Ausgabe und das aus ihr hervorgegangene DFG-Projekt *Edirom* sind längst zu Vorreitern auf dem Gebiet der digitalen Edition im Bereich der Musikwissenschaft avanciert[2]. Ende Januar 2009 waren die Mitarbeiter des *Edirom*-Projekts und der Editionsleiter der Weber-Ausgabe zu einer Tagung unter dem Titel *Knowledge Representation for Intelligent Music Processing* im renommierten Leibniz-Zentrum Schloss Dagstuhl eingeladen, bei dem Codierungsmöglichkeiten von Musik eine wesentliche Rolle spielten[3]. Diese sind zwingende Voraussetzung für eine dauerhafte Umstellung musikalischer Editionen auf digitale Medien, denn solange die Inhalte von Notation nicht maschinell verarbeitbar, also prozessierbar, sind, müssen sich digi-

[2] Die Website des *Edirom*-Projekts wurde kürzlich erneuert; siehe http://www.edirom.de.

[3] Die Abstracts bzw. Zusammenfassungen der einzelnen Programmpunkte sind auf dem Dagstuhl Research Online Publication Server unter http://drops.dagstuhl.de/opus/volltexte/2009/1972/ publiziert.

tale Editionen (wie zur Zeit auch das *Edirom*-Projekt) mit der Verarbeitung von Bildern bzw. Faksimiles begnügen. Damit sind aber die Ergebnisse der Arbeiten in der Praxis quasi nicht frei benutzbar, denn alle Editionsvarianten müssten wiederum von Hand eingegeben werden. Außerdem erlaubt eine formalisierte Erfassung von Sachverhalten, die sich aus der täglichen editorischen Arbeit ergeben, eine langfristige Speicherung und einen erleichterten Zugriff auf die erzeugten Daten.

Unmittelbar nach der Dagstuhler Tagung entstand die Idee, das von Perry Roland an der University of Virginia in Charlottesville in Anlehnung an TEI entwickelte Codierungsformat MEI (*Music Encoding Initative*), das sich schon während der Paderborner Tagung Ende 2007 als vielversprechend erwiesen hatte und über das auch in Schloss Dagstuhl eingehend debattiert wurde, mit einem gemeinsamen Antrag bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und der amerikanischen Partnerorganisation National Endowment for the Humanities (NEH) weiter zu fördern. Gegenstand des Antrags waren zwei internationale Workshops, die dank der Bewilligung durch die Förderinstitutionen im Juli 2009 in Charlottesville und im März 2010 in Detmold stattfinden konnten. Jeweils gut 20 Spezialisten aus den Bereichen Edition, Bibliothek, Notation und Analyse sowie Informatik aus den USA, Großbritannien, Dänemark, der Schweiz und Deutschland diskutierten an jeweils drei Tagen über die Eignung von MEI als wissenschaftlichem Codierungsformat für schriftlich überlieferte Musik, über die Möglichkeiten, dieses Format als Standard in der Wissenschaft zu etablieren und über die Notwendigkeiten für den weiteren Ausbau des Formats sowie Methoden zur weiteren Verbreitung. Während bei dem Treffen in den USA zunächst die Leistungsfähigkeit des Formats im Mittelpunkt stand, bildete beim Detmolder Treffen die Vorstellung von Projekten, die MEI bereits in ihre Arbeiten einbinden, einen der Schwerpunkte – hier war allgemeines Erstaunen spürbar, wie rasch sich seit dem Beginn der Initiative Anwendungsfelder etabliert hatten. Dazu gehörte auch die Entwicklung eines Editors zur vereinfachten Anzeige bzw. graphischen Eingabe der MEI-Codierung, den der Informatiker Julian Dabbert, der seit Sommer 2009 in einem Teilprojekt des deutschlandweiten TextGrid-Vorhabens[4] im Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Pader-

[4] Nähere Informationen zu diesem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Vorhabens enthält die Seite http://www.textgrid.de. Die in diesem Projekt entwickelte virtuelle Forschungsumgebung enthält bereits jetzt eine Reihe von auch für die tägliche Arbeit im Weber-Projekt nützlichen Tools, darunter etliche gleichzeitig nutzbare historische Wörterbücher. Es ist geplant, unter dieser Oberfläche auch das *Lebensbild* Max Maria von Webers zugänglich zu machen.

born arbeitet, konzipiert. Nach nur viermonatiger Entwicklung konnten hier erste Ergebnisse präsentiert werden, die von allen Seiten als vielversprechend beurteilt wurden.

Als Ergebnis der beiden Workshops sollte Ende Mai als Basis für die weiteren Arbeiten eine stabile Version von MEI veröffentlicht werden; eine ausführliche Website mit einer *Tag Library* mit Codierungsbeispielen und einem ersten, von Christine Siegert (Opera-Projekt Bayreuth) und Richard Freedman (Haverford College) entwickelten Tutorium soll unter der an der Universität Paderborn eingerichteten Adresse http://www.music-encoding.org veröffentlicht werden. Außerdem haben die beiden Partner des Treffens (die University of Virginia und das Musikwissenschaftliche Seminar Detmold/Paderborn) einen Antrag auf eine neuerliche, nunmehr dreijährige Förderung mit dem Ziel des Ausbaus einer umfassenden Dokumentation und der Verbreitung von MEI bei dem NEH und der DFG gestellt.

Im Rahmen dieser Projekte entstand auch eine Kooperation mit dem jungen Wissenschaftler Raffaele Viglianti vom King's College in London. Er ist Leiter der *Special Interest Group Music* in der TEI und wird nun am digitalen Teil der *Freischütz*-Edition als Teil seines Dissertationsvorhabens mitarbeiten. Dabei wird er die MEI-Codierung erstmals innerhalb der Weber-Ausgabe einsetzen und sich speziell um die Möglichkeiten der Kombination von Text- und Musikcodierung kümmern.

Zu dem Berichtenswerten aus diesem Bereich gehört auch der Abschluss des Dissertationsvorhabens von Johannes Kepper (Mitarbeiter des *Edirom*-Projekts und Mitherausgeber der digitalen Edition des *Klarinettenquintetts*). Die an der Universität Paderborn eingereichte Arbeit mit dem Thema *Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben* wurde von Joachim Veit und Fotis Jannidis (Universität Würzburg) begutachtet und wird voraussichtlich Ende 2010 im Druck erscheinen.

Zusammen mit Daniel Röwenstrunk referierte Joachim Veit bei der o. g. Leipziger Tagung im September 2009 über „TextGrid – ein Serviceangebot für die kollaborative Arbeit an Personendaten". Während des 98. Deutschen Bibliothekarstags in Erfurt am 4. Juni 2009 hielt Veit einen Vortrag zum Thema „Digitalisierung musikhistorischer Quellen – Anforderungen von Seiten der Wissenschaft"[5] und während der ebenfalls oben erwähnten Frankfurter Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition im Februar 2010 einen Plenarvortrag unter dem Titel „Es bleibt nichts, wie

[5] Elektronisch publiziert unter: http://www.opus-bayern.de/bib-info/volltexte/2009/733/.

es war – Wechselwirkungen zwischen digitalen und ‚analogen' Editionen"; dieser Beitrag wird in Jg. 2010 des Jahrbuchs *editio* erscheinen.

Silvana ohne Ende – oder: Doch noch ein gutes Ende für die *Silvana*

Zur ersten Großaufgabe für Markus Bandur, seit Februar 2008 Mitarbeiter der Berliner Arbeitsstelle, gehörte die Vorbereitung der Edition von Webers „heroischer Oper in drey Aufzügen" *Silvana*, die am 16. September 1810 in Frankfurt am Main erstmals über die Bühne ging. Pünktlich zum 200-jährigen Jubiläum (allerdings einige Monate früher) sollte dieses Werk nun durch das Münchner Rundfunkorchester und den Chor des Bayerischen Rundfunks unter Leitung von Ulf Schirmer wieder in der Urfassung zum Leben erweckt und anschließend auf CD veröffentlicht werden (vgl. dazu den Aufführungsbericht auf S. 157–159). Schon vor längerer Zeit hatte das Label cpo bei der Weber-Ausgabe nach dem Stand der Edition gefragt, und damals entstand die Idee, die Gesamtausgabenedition vorab zusammen mit dem Aufführungsmaterial für diese Einspielung zu erstellen, damit – wie schon beim *Abu Hassan* – vor dem Druck des Bandes gesammelte Erfahrungen aus der Praxis in die Edition mit eingebracht werden können, um so der gewünschten Eignung der Bände für Wissenschaft und Praxis gerechter zu werden. Nach längerer Funkstille wurde der Plan im Sommer 2009 während der Endredaktion des Arien-Doppelbandes plötzlich wieder akut, da die Aufführung nun für April 2010 festgesetzt wurde. Die Endarbeiten an dem umfangreichen Arien-Doppelband verzögerten zunächst noch den Beginn der Opernedition, dann begann aber ein Abenteuer, das die Mitarbeiter rückblickend doch wohl etwas unterschätzt hatten: Nicht nur die 582-seitige Partitur war zu erstellen, sondern auch ca. 950 Seiten Stimmenmaterial, ein 116-seitiger Chorauszug, ein 282-seitiger Klavierauszug und schließlich ein 59-seitiges Textbuch. Da die ersten Chorproben schon Anfang Februar stattfanden, stand gerade mal ein halbes Jahr für die Anfertigung all dieser Materialien zur Verfügung – die Zusage, dies zu schaffen, schien selbst dem Verlag wagemutig! Zum Glück war der für die Weber-Gesamtausgabe tätige Notensetzer Frank Litterscheid (Hehlen) auf eine solche „Großproduktion" eingestellt, dennoch: Die umfangreichen Materialien mussten zunächst eingerichtet, eingegeben und nach dem Satz jeweils zweimal korrekturgelesen und überarbeitet werden.

Die Anfänge des Vorhabens liefen noch in einigermaßen geregelten Bahnen ab, bald aber zeigte sich, dass die Zeit doch knapp wurde und unvorhergesehene Probleme auftraten, obwohl der Notensetzer alle Reserven mobili-

sierte. So erwies sich z. B. die Quellenlage als nicht unbedingt einfach, da Webers autographe Partitur nur fragmentarisch erhalten ist und die übrigen autorisierten Quellen den Herausgeber vor schwierige editorische Grundsatzentscheidungen stellten. Als dann der Chor-Klavierauszug deutlich früher als zunächst erwartet benötigt wurde, traf man im Dezember die Entscheidung, diesen mit eigenen Kräften zu erstellen. So befassten sich außer dem Studenten Kosta Delinikolov in Detmold an Feierabenden und Wochenenden auch die Vorsitzende der Weber-Gesellschaft und der Detmolder Editionsleiter mit der Eingabe dieses Klavierauszugs, wobei ein neues „Misch-Verfahren" getestet wurde: Die *Score*-Daten der Partitur von Frank Litterscheid wurden über MusicXML in das Programm *Finale* überführt, was stets nur rudimentär gelang, aber sie konnten dann doch immerhin bruchstückweise für die Erstellung des Klavierauszugs mit genutzt werden. Ohne diese Versuche hätte die Zeit für die Herstellung wohl nicht ausgereicht. Rasch wurden vorab die Nummen bearbeitet, die für die Chorproben vonnöten waren. Am Ende wurden die Nächte immer kürzer, alle Mitarbeiter einschließlich des Herausgebers der WeGA, Gerhard Allroggen, wurden in die Korrekturvorgänge einbezogen und so waren drei Tage vor der Probe die Dateien, die ständig zwischen Berlin, Hamburg, Hehlen und Detmold kursierten, fertig. In sage und schreibe nur zwei Tagen schaffte es dann der Verlag, davon 55 Exemplare zu drucken und gebunden beim Veranstalter in München abzuliefern!

Das vorübergehende Aufatmen hielt nur wenige Stunden an, denn einerseits war nun der vollständige Klavierauszug fertigzustellen, andererseits warteten Partitur und Stimmenmaterial. Nun ging es Schlag auf Schlag: Anfang Februar wurden die Partitur des I. Akts und der vollständige Klavierauszug zum Verlag gesandt, Anfang März Akt II der Partitur mit dem riesigen zweiten Finale, wenige Tage später Akt III. Die Stimmen wurden akt- und instrumentengruppenweise bearbeitet, daneben wurde ein Textbuch erstellt, wobei erstmals die Daten aus einer TEI-Datei, die Solveig Schreiter in Berlin erstellt hatte, transformiert wurden. Immerhin konnte Markus Bandur wenige Tage vor Beginn der Proben erschöpft aber zufrieden feststellen, dass es denn doch noch geklappt hatte und ein wahrer Gewaltakt, in den alle Beteiligten viel Freizeit investiert hatten, vollbracht war.

Zum letzten Probentag im Bayerischen Rundfunk und zur Generalprobe im Residenztheater am 17. Februar fuhr Joachim Veit dann mit den drei Partiturbänden, dem Klavierauszug und den auf seinem Laptop gespeicherten Quellen im Gepäck nach München. Natürlich konnte es nicht

ausbleiben, dass bei der raschen Produktionsweise im Material noch einige Fehler stehengeblieben waren (so führten etwa in der Generalprobe fehlende Stichnoten im Chorauszug der Nr. 8 zu einem „verpatzten" Einsatz); die meisten Fehler waren aber schon während der ersten Proben korrigiert worden. Einige wenige offene Fragen gab der Dirigent Ulf Schirmer dann während der laufenden Proben in den Saal weiter, und mit Hilfe der mitgebrachten Materialien ließen sich diese meist postwendend klären. Ansonsten verliefen die Proben außerordentlich erfreulich: Am meisten erstaunte neben der äußerst effektiven Probenarbeit, mit der Schirmer die knappe verfügbare Zeit nutzte, die Texttreue des Dirigenten: Weder Kürzungen noch freie interpretatorische Abweichungen vom Text standen zur Diskussion, sondern bei zunächst befremdlich scheinenden Eigenheiten in Webers Partitur (etwa dem Hervorheben einer Instrumentengruppe durch entsprechende Dynamik) wurde zunächst gefragt, inwieweit dies Absicht des Komponisten sein könne, und ausprobiert, ob diese „Merkwürdigkeit" in der klanglichen Umsetzung überzeugt, bevor Zweifel am Text geäußert und ggf. eine Konsultation der Quellen empfohlen wurde. Auch die Sänger waren mit großem Engagement am Werk, und es war in den Proben deutlich zu spüren, dass der Gehalt der Musik die anfängliche Fremdheit rasch vergessen ließ. Geradezu ungewöhnlich war das Bemühen um Texttreue auch im Hinblick auf Gesangstexte und Dialoge – trotz der krausen Handlung wurde die historische Vorlage respektiert und ernstgenommen (verantwortlich für die Textgestalt mit einigen geschickt vorgenommenen, behutsamen Kürzungen war Regisseur Dominik Wilgenbus, der auch eine Fassung der Oper für Jugendliche erstellte, die am 15. April gegeben wurde). Ebenso vorbildlich war die gemeinsame Suche nach Lösungen, etwa bei der Frage, wie die gestische Musik in den melodramartig gestalteten pantomimischen Passagen der Silvana verdeutlicht werden könne, da Webers illustrierende Regieanweisungen in der konzertanten Aufführung nicht umsetzbar waren. So wurde darüber diskutiert, ob nicht für etliche Szenen zumindest eine Art symbolische Anwesenheit Silvanas für das Verständnis nötig wäre. Schließlich übernahm eine junge Schauspielerin aus dem Team mit andeutenden Gesten und Erscheinen auf der Bühne die stumme Rolle. Problematisch erschien in diesem Kontext aber die Schlusspointe des Textes, als Silvana plötzlich zu reden anfängt und damit die vielen Unwahrscheinlichkeiten der Handlung für den heutigen Zuschauer fast ins Lächerliche wendet. Die gefundene Ersatzlösung hob man sich bis zur Generalprobe auf, wo sich der Dirigent bei dieser Gelegenheit auf seinem Pult

umdrehte und die Schauspielerin, die bis dahin Silvana stumm verkörperte, verwundert fragte: „Du sprichst??“

Dieser kleine, aber doch liebevoll den Text aufnehmende Scherz war bezeichnend für die Stimmung bei der Einstudierung des Werkes. Die Mühen bei der Vorbereitung waren daher für die Mitarbeiter der Weber-Ausgabe dank der rundum erfreulichen Aufführung auf höchstem künstlerischem Niveau und durch die offensichtlich durchweg positive Publikumsresonanz bald vergessen, allerdings begannen für Markus Bandur als Herausgeber und Frank Ziegler als Redakteur des Bandes gleich danach die Arbeiten für die endgültige Publikation der wieder einmal mehrbändigen Edition in der Gesamtausgabe. Besonders nützlich: Für die Edition können auch die Aufführungsmaterialien aus München ausgewertet werden. Webers eigener, fragmentarischer Klavierauszug wird in der Gesamtausgabe noch 2010 erscheinen, die mindestens drei Bände umfassende Partituredition folgt zu Beginn des neuen Jahres. Ulf Schirmer, dem Bayerischen Rundfunk und den Solisten sei an dieser Stelle ein herzliches Wort des Dankes für ihre Geduld beim Warten auf die Aufführungsmaterialien, vor allem aber für ihr vorbildliches Engagement für die erstmalige Wiederaufführung der Urfassung des Werkes gesagt! Ebenso herzlich sei Frank Litterscheid gedankt, ohne dessen beachtlichen Arbeitseinsatz die Termine nicht hätten eingehalten werden können. Es ist zu hoffen, dass der produzierte Mitschnitt des Werkes bald erscheinen und alle Beteiligten klingend „entlohnen“ kann.

Überraschungen bei der Edition der Klarinettenkonzerte

Frank Heidlbergers Edition der Klarinettenkonzerte wird im Herbst 2010 endlich vorliegen – gleichzeitig mit allen Materialien, die Voraussetzung für eine Verbreitung der neuen Fassungen sind: Neben dem dickleibigen Gesamtausgabenband werden auch praktische Klavierauszüge (angefertigt vom Herausgeber) und das komplette Stimmenmaterial (betreut von den Mitarbeitern der WeGA) von Schott Musik International vorgelegt werden – dabei erstmals die Stimmen als Kaufmaterial, was in den Augen der Gesamtausgabenmitarbeiter der Verbreitung der Edition sehr dienlich sein dürfte. Dem Band wird außerdem eine von den Mitarbeitern der WeGA gemeinsam mit dem *Edirom*-Projekt vorgelegte DVD mit einer digitalen Edition aller drei konzertanten Klarinettenwerke kostenlos beigefügt.

Während die Redaktionsarbeiten auf Hochtouren liefen, haben sich überraschende Erkenntnisse ergeben, die eine nochmalige Autopsie der beiden Autographen aus dem Besitz des Klarinettisten Heinrich Joseph Baermann durch

Frank Heidlberger notwendig machten – das Exemplar des 1. Konzerts liegt in der Library of Congress in Washington, das des 2. Konzerts ist Bestandteil der Robert Owen Lehman Collection in der Pierpont Morgan Library New York. Außerdem mussten für die detaillierte Untersuchung der festgestellten Besonderheiten und für die geplante Wiedergabe in der *Edirom* Farbscans beschafft werden, da die Schwarz-Weiß-Aufnahmen keine wirkliche Beurteilung der Sachverhalte zuließen. Zu besonderem Dank sind Herausgeber und Redaktion hier sowohl der Library of Congress als auch Robert Owen Lehman und der Pierpont Morgan Library verpflichtet, darüber hinaus auch der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft für ihre finanzielle Unterstützung bei der Beschaffung dieser kostspieligen Kopien.

Welche Probleme mussten geklärt werden? Bereits während der gemeinsamen Redaktionssitzungen in Detmold hatten Frank Heidlberger und Joachim Veit über die Bedeutung etlicher Eintragungen in den Autographen aus Baermanns Besitz gerätselt, zumal viele der im Schwarz-Weiß-Film kaum erkennbaren Eintragungen wieder ausradiert schienen. Joachim Veit machte sich dann als Redakteur des Bandes die Mühe eines ausgiebigen und zeitintensiven Vergleichs der erkennbaren Einträge mit erhaltenen Handschriften des Widmungsträgers der Konzerte, Heinrich Joseph Baermann, sowie Carl Baermanns, des Herausgebers von Webers Klarinettenwerken in Schlesingers (bzw. Robert Lienaus) *Gesammtausgabe*. Frank Heidlberger überprüfte große Teile der Liste nochmals am Original, weitere Fragen sollten dann mit den Farbaufnahmen geklärt werden. Die überraschenden Erkenntnisse dabei stellten Frank Heidlberger und Joachim Veit erstmals bei der 6th *Conference in Musical Philology* in Cremona Ende November 2009 vor: Viele der Eintragungen stammen gar nicht von Heinrich Joseph Baermann, sondern offensichtlich von seinem Sohn Carl und sind in Verbindung mit dessen Klavierauszugedition von 1870 zu sehen. Während die meisten Eintragungen in den Klaviersatz übernommen wurden, hat Carl Baermann hier allerdings in der Klarinettenstimme längst nicht die minutiöse Festlegung speziell der Dynamik und Artikulation vorgenommen, wie sie sich dann in seiner Edition findet. Wichtiger noch war aber die Erkenntnis, dass er auch etliche der Einträge seines Vaters (und dies sind erstaunlich wenige!) nicht übernommen hat, ja möglicherweise sogar verantwortlich für das Ausradieren einiger Anmerkungen seines Vaters war. Bei der Beurteilung der Eintragungen half auch eine Abschrift, die sich Friedrich Wilhelm Jähns in den 1860er Jahren von den beiden Autographen in Weberschem Familienbesitz (heute in der Berliner Staatsbibliothek) anfertigen ließ: Hierin vermerkte

er auch die Eintragungen, die er in Baermanns Autographen vorgefunden hatte – etliche der heute vorhandenen Einträge sind demnach erst nach dieser Einsichtnahme von Jähns hinzugekommen und manche offensichtlich danach ausradiert worden. Nahezu kriminalistische Methoden waren notwendig, um diese Details aufzudecken – der Gesamtausgabenband wird ausführliche Listen mit diesen Eintragungen enthalten, die sich natürlich nicht immer zweifelsfrei zuordnen lassen. Besonders „peinlich berührt" waren Herausgeber und Redakteur davon, dass sie einige der Eintragungen zunächst Weber zugewiesen hatten – einerseits ähnelt die Schrift Baermanns tatsächlich manchmal der Webers (so dass in der Bayerischen Staatsbibliothek in München eine Handschrift zu der im jüngsten Band der Gesamtausgabe veröffentlichten Arie „Non paventar, mia vita!" WeV E.6 lange Zeit als Autograph Webers verzeichnet war, diese in Wahrheit aber zum größten Teil von Heinrich Baermann stammt)[6], andererseits stifteten in dem Manuskript Eintragungen, die ausradiert und dann nachträglich nochmals in Tinte überschrieben worden waren, Verwirrung, zumal diese Manipulationen in den alten Fotokopien, die der Ausgabe zunächst zur Verfügung standen, kaum sichtbar waren. In der *Edirom*-Edition werden sich die Fremdzusätze für den Benutzer nun erstmals auch optisch (ohne langwierige Konsultation der Listen im Kritischen Bericht) anhand einer Farbwiedergabe nachvollziehen lassen.

Die Behauptung Carl Baermanns, er habe die Klarinettenkonzerte in seinen auch heute noch vielgespielten Editionen so wiedergegeben, wie sein Vater sie mit Weber musiziert habe, verliert damit weiter an Halt: Wenn die Eintragungen Heinrich Baermanns in den Autographen dessen Interpretationen widerspiegeln, dann waren die Modifikationen des Klarinettisten gering – jedenfalls jene, die er des Festhaltens für würdig hielt (dass er teilweise recht frei mit den Vorlagen umging, war bereits aus Eveline Bartlitz' Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Carl Baermann und Friedrich Wilhelm Jähns in *Weberiana* 8 zu entnehmen). Für die Klarinettisten dürfte die Neuedition einige Überraschungen bringen – dazu gehören z. B. Artikulation und Tempobezeichnung des Rondo-Themas im f-Moll-Konzert: Wer Webers Intentionen ernst nimmt, wird aus diesem Satz nicht länger ein bloß

[6] Vgl. dazu WeGA, Serie III, Bd. 11b, S. 504f.; nur der unterlegte italienische Gesangstext und etliche Zusätze zu Dynamik, Artikulation und Tempo sowie die Schlusskorrektur stammen von Weber. Erst eine genauere Prüfung der Handschrift im Zuge der Vorbereitung des Bandes hatte dies aufgedeckt. Ähnliche Unsicherheiten bestanden im übrigen auch bei der Zuweisung der Handschrift der beiden Baermanns in deren eigenen Werken.

virtuoses *Prestissimo* machen. Doch die Details sollen hier noch ausgespart bleiben – der Band, so hoffen Herausgeber und Redaktion, sollte den Diskussionen um die adäquate Interpretation dieser Konzerte jedenfalls lebhaften Auftrieb geben. Er wird zugleich ein Beleg für die deutlichen Fortschritte der *Edirom* in den vergangenen Jahren sein.

Stille Fortschritte

Arbeitsstellenberichte sind seit langer Zeit Bestandteil der *Weberiana* – dass sie in Heft 19 fehlten, hatte seine Gründe in der enormen Arbeitsbelastung der Mitarbeiter, die längst auch die Freizeit für solche Nebenaktivitäten heftig beschneidet. Die pünktliche Produktion der angekündigten Notenbände ist verständlicherweise das primäre Ziel, dem alles andere unterzuordnen ist. Dadurch wird es immer schwieriger, den während der Editionsarbeiten oft überraschend auftauchenden neuen Problemen oder interessanten grundsätzlichen Fragestellungen gebührend nachzugehen, weil es dadurch zu Zeitverzögerungen kommt. So waren bei der Bearbeitung des Bandes mit Opern-Einlagen, Konzertarien und dem Duett „Se il mio ben“ (Serie III, Bd. 11) einerseits vielerlei Fragen und Probleme aufgetaucht, die gründliche Recherchen erforderten, andererseits mussten nun durch die Erweiterung des Redaktionsteams auch etliche editorische Entscheidungen, über die vorher gewissermaßen stillschweigende Übereinkunft bestand, transparent gemacht und begründet werden, damit sie auch für neue Mitarbeiter verfügbar waren. Es erwies sich dabei als sehr sinnvoll, die Editionsrichtlinien unter Mitwirkung des neuen Mitarbeiters Markus Bandur noch einmal zu aktualisieren und etliche Verfahrensweisen und Auszeichnungsformen detaillierter festzulegen, wobei eine interne Internetseite mit vielen kleinen Arbeitshilfen nun dafür sorgt, dass diese Informationen jederzeit für alle Beteiligten zugänglich sind.

Dass der Arienband dann so anwuchs, dass er geteilt werden musste (die beiden Bände haben in der Edition zusammen 574 Seiten plus 37 Seiten Vorspann), zeigte sich erst, als die Seitenzahlen der diesmal unter Beteiligung von Kosta Delinikolov mit *Finale* gesetzten Arien sich auf knapp 300 addierten. Zu klärende Fragen im Vorfeld der *Silvana*-Edition verzögerten die Fertigstellung zusätzlich, so dass der Band erst zum Jahresende 2009 in Druck gehen konnte. Erfreulicherweise sind die früheren Verzögerungen bei der technischen Herstellung der Bände inzwischen Vergangenheit, da der Verlag die von den Mitarbeitern der Weber-Ausgabe erstellten fertigen PDF-Druckvorlagen inzwischen in sehr kurzen Zeiträumen verarbeiten kann, so

dass nach der Abgabe also bald die fertigen Exemplare vorlagen. Begonnen hatte das Jahr 2009 mit der Publikation des zweiten Kammermusikbandes mit dem Klavierquartett (WeV P.5) und dem Flötentrio (WeV P.14), herausgegeben von Markus Bandur, Knut Holtsträter und Frank Ziegler. Nach dem oben erwähnten Paderborner Tagungsbericht, der Ende 2009 ebenfalls vorlag, erschien dann zu Beginn dieses Jahres der Band mit den Klavierauszügen von Einlage- und Konzertarien sowie Ouvertüren (Serie VIII, Bd. 7), an dem Markus Bandur, Solveig Schreiter, Joachim Veit und Frank Ziegler als Herausgeber mitwirkten. Bedenkt man, dass im Jahr 2010 auch die Klarinettenkonzerte, der *Silvana*-Klavierauszug und die *Abu-Hassan*-Partitur sowie Anfang 2011 die umfangreiche *Silvana*-Partitur noch erscheinen sollen, wird verständlich, warum all diese Arbeiten überwiegend „im Stillen" erfolgten und auch wenig Zeit blieb, die neuen Bände durch entsprechende Nebenaktivitäten zu bewerben.

Dennoch ist es nicht die Pflichterfüllung gegenüber den Geldgebern, sondern neben der Anerkennung der wissenschaftlichen Qualität der Ausgabe vor allem das Eindringen der Gesamtausgabentexte in die künstlerische Praxis, das für die Mühen der eigenen Arbeit entschädigt. Nach dem *Silvana*-Großereignis steht nun ein ähnliches für 2011 bevor: Durch Vermittlung der Herausgeberin, Frau Dr. Ortrun Landmann, ist in Dresden im kommenden Jahr die Aufführung der 2006 erschienenen, seit 1818 nicht mehr erklungenen festa teatrale *L'Accoglienza* (Serie II, Bd. 3) geplant – genauere Informationen dazu sind, sobald der genaue Termin feststeht, den Webseiten der Weber-Ausgabe und der Weber-Gesellschaft zu entnehmen.

Zwischenbilanz zur geplanten Publikation des *Oberon*-Textbuches

Die Arbeiten zu dem von Solveig Schreiter herauszugebenden *Oberon*-Libretto innerhalb der Reihe *Opernlibretti – kritisch ediert* im allitera-Verlag München laufen auf Hochtouren. Die Übertragung des Textbuches sowie die Codierung der Varianten und Lesarten nach den Vorgaben der *Text-Encoding-Initative* (im Modul „Drama" von TEI P5) ist inzwischen abgeschlossen. Das verlangte etwas mehr zeitlichen (und emotionalen) Aufwand als seinerzeit beim *Freischütz*, da zum einen eine Einarbeitung der Herausgeberin in diese neue Form der Textauszeichnung vonnöten war, zum anderen durch die Zweisprachigkeit (englischer Originaltext und von Weber in Auftrag gegebene deutsche Neudichtung) dieses Mal gleich zwei Überlieferungsstränge berücksichtigt werden mussten. Denn wiederum sollen alle vorhandenen authentischen bzw. autorisierten handschriftlichen und gedruckten Quellen

zum Werk ausgewertet werden. D. h. hier konkret, dass zunächst die Überlieferung der originalen englischen Textfassung nachzuverfolgen war: ausgehend vom handschriftlichen Manuskript des Librettisten James Robinson Planché über zwei erhaltene Abschriften Webers (ein Textbuch-Fragment sowie eine Abschrift der Gesangstexte mit eigenhändigen Korrekturen) bis hin zum Erstdruck, einschließlich der musikalischen Quellen (u. a. Webers autographe Partitur, Londoner Dirigierpartitur der Uraufführung und englischer Klavierauszug-Erstdruck bei der Royal Harmonic Institution in London). Auf der anderen Seite ist aber auch die Überlieferung der von Karl Gottfried Theodor Winkler angefertigten deutschen Übersetzung von Belang, die in Teilen in den Quellen zum deutschen Klavierauszug sowie komplett im deutschen Libretto-Druck vorliegt.

Die Quellenlage zum *Oberon* ist zwar nicht unüberschaubar, sie weist jedoch ein paar „Ungereimtheiten" aufgrund eigenwilliger Quellencharakteristika und partieller Quellenverluste auf. Bereits die Quellenautopsie lässt erahnen, dass das Kapitel zur Textgenese der Oper, um sich vor übermäßigen Spekulationen zu hüten, einige Fragen wird offen lassen müssen.

Hauptquelle der Edition für den englischen Text bildet der zur Uraufführung im April 1826 erschienene Erstdruck, der aber wiederum erheblich von der ursprünglichen handschriftlichen Fassung des Librettisten Planché, die um die Jahreswende 1824/25 zu datieren ist und die Weber für seine Komposition vorlag, abweicht. Diese ist nicht nur innerhalb der Dialogtexte wesentlich umfangreicher als der Erstdruck, sondern beinhaltet bezüglich der musikalischen Nummern noch Textpassagen, die Weber gar nicht vertonte. Teilweise wurden diese Passagen während des Kompositionsprozesses auf Webers Anweisung hin von Planché durch neue Texte ersetzt, teilweise aber auch von Weber selbst einfach gestrichen. Webers Einfluss auf die Textgenese ist – wie schon beim *Freischütz*-Libretto – nicht zu verleugnen und lässt sich wiederum anhand der Quellen unter Zuhilfenahme von Tagebuch-Notizen und Briefen relativ gut nachvollziehen. Zudem trägt der Erstdruck den konkreten Bedingungen der Uraufführung Rechnung, die sich im Austausch einer Gesangsnummer auf Wunsch eines einzelnen Sängers bis hin zur Aufteilung einer Rolle auf drei verschiedene Darsteller manifestieren. Eine in London aufbewahrte und von zwei verschiedenen unbekannten Schreibern hergestellte Zensur-Kopie „verwirrt" die sich in den Quellen spiegelnde Textgenese zusätzlich, da sie sowohl Textschichten der ursprünglichen frühen Planché-Fassung als auch Ähnlichkeiten mit dem Endprodukt, dem

Erstdruck, aufweist und somit nicht nur ihre chronologische, sondern auch werkgenetische Einordnung problematisch ist.

Auch die Entstehung der deutschen Textfassung birgt Unklarheiten. Die Anfänge der Übersetzung der den musikalischen Nummern unterlegten Texte durch Winkler lassen sich offenbar in den Quellen zum deutschen Klavierauszug finden (in den noch vor Webers Abreise nach London im Februar 1826 entstandenen Nummern), da der autographe Klavierauszug von Weber Textunterlegungen von Winklers Hand enthält, die teilweise von ihm selbst, teilweise von Weber korrigiert wurden und sich so dann im Druck (Berlin: Schlesinger) wiederfinden. Somit ist Webers Einflussnahme auf die deutsche Textfassung zumindest für die in Dresden komponierten Nummern gesichert. Die Texte der später komponierten Nummern sind ebenfalls auf Webers Wunsch von Winkler unterlegt, vom Komponisten dann aber nach derzeitiger Kenntnis nicht nochmals korrigiert worden, so dass deren Authentizität wohl geringer einzuschätzen ist. Die Übersetzung der gesprochenen Dialog-Texte beruhte zunächst höchstwahrscheinlich auf der ursprünglichen Planché-Fassung, wurde dann jedoch nach Vorliegen des englischen Libretto-Erstdrucks, den Weber nach Dresden gesandt hatte, von Winkler dahingehend, aber seltsamerweise nicht durchgehend, überarbeitet und angeglichen.

Innerhalb der werkhistorischen und rezeptionsgeschichtlichen Einführungskapitel in die Edition, vor allem bezüglich der Stoffgrundlage und literarischen Quellen zum *Oberon*-Libretto, kann die Herausgeberin auf die umfassenden Ausführungen von Markus Schroer in dessen kürzlich erschienener Dissertation *Carl Maria von Webers Oberon* zurückgreifen (vgl. S. 165–167). Das Hauptaugenmerk ihrer Neu-Edition des Textbuches wird auf der Textgenese liegen, wie sie sich anhand der überlieferten Quellen mit all ihren lösbaren und unlösbaren „Rätseln" darstellt. Die Aufbereitung der Kompositionschronologie wird dabei eine wichtige Rolle spielen. Im Vordergrund steht aber zuallererst der Versuch, dem heutigen Interessenten einen verlässlichen Text zu bieten und vielleicht somit einen Beitrag zu liefern, das trotz seiner aufwendigen szenischen Bilderwechsel und ausschweifenden Dialoge zu Unrecht als bühnenuntauglich geschmähte Werk wieder im Repertoire der Opernhäuser zu verankern.

Arbeiten am Werkverzeichnis

Eher im Verborgenen gedeiht die im Rahmen der Gesamtausgabe in Angriff genommene Neufassung des Weber-Werkverzeichnisses (WeV). Die neue Numerierung ist inzwischen nicht nur auf der Homepage der WeGA zu

finden, sondern auch in das renommierte Musiklexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* übernommen – allerdings ist sie noch immer nicht für alle Bereiche des Weberschen Œuvre abgeschlossen. Problematische Werkgruppen, in denen noch neue Quellenfunde zu erwarten sind, wie z. B. die Lieder und Kanons sowie die Varia, aber auch die Anhänge zu den zugeschriebenen, unterschobenen und geplanten Kompositionen warten noch auf die endgültige Zählung. Das ist auch der Grund, dass der Redakteur der *Weberiana* in diesen Mitteilungen häufig noch an den alten Jähns-Bezeichnungen (JV) festhält, obgleich ihm als gleichzeitigem Redakteur des Werkverzeichnisses eigentlich an der Verbreitung der neuen Zählung gelegen sein müsste!

Gerade bei den zugeschriebenen und unterschobenen Kompositionen sind Klärungen nicht nur zu hoffen, sie gehören zu den kleinen Erfolgserlebnissen des Arbeitsalltags. So konnte beispielsweise die bei Jähns als Anhang 99 gezählte Körner-Vertonung „Schweigend in des Abends Stille" unlängst als ein Werk von Johann Heinrich Karl Bornhardt „enttarnt" werden; erschienen 1812 in dessen Sammlung *Arion* (Heft 1, Nr. 4) beim Leipziger Verlag Kühnel. Bornhardt gehörte schon länger zu den „Anwärtern" auf dieses Stück, allerdings konnte seine Sammlung seit Jahren nicht nachgewiesen werden. Jetzt half ein Zufallsfund: In der Leipziger *Zeitung für die elegante Welt* findet sich im Dezember 1812 nicht nur eine Besprechung dieses Zyklus', sondern als Musikbeilage genau dieses gesuchte Lied.

Die Datenbanken mit Nachweisen von Musikhandschriften und -drucken sowie zu gedruckten Libretti, aber auch Textvorlagen, aus denen sich das Werkverzeichnis speist (und auf die natürlich auch die Werkausgabe zurückgreift), wachsen mehr und mehr: Derzeit sind mehr als 1000 Manuskripte (Autographe Webers sowie überwiegend von ihm autorisierte Abschriften) und fast 800 Textdrucke katalogisiert. Die gedruckten Musikalien haben gerade die 4000-er „Schallmauer" durchbrochen, wobei nicht die überprüften Exemplare (das sind ca. dreimal soviel), sondern die einzelnen Ausgaben bzw. (korrigierten) Auflagen die Zahl bestimmen. Eine große Unterstützung gewährt uns bei der Vervollständigung dieser Nachweise die Berliner Staatsbibliothek: Die Mitarbeiter der Musikabteilung prüfen die zahlreichen Erwerbungsvorschläge der Weberianer meist sehr wohlwollend und versuchen auch, sie – je nach den finanziellen Möglichkeiten – weitgehend zu berücksichtigen. Besonders der Antiquaria-Markt bleibt fest im Blick, so dass historische Musikdrucke, die sich noch nicht in der ohnehin riesigen Berliner Weber-Sammlung befinden, gezielt nacherworben werden können.

Die Eingliederung der Berliner WeGA-Arbeitsstelle in die Bibliothek erweist sich so einmal mehr als Segen!

Aber nicht nur Neuerwerbungen ermöglichen einen Erkenntniszuwachs – auch im Bestand lassen sich immer wieder Entdeckungen machen. Die Auswertung von Periodika (besonders Musik-, Literatur- und Theaterzeitschriften) der Weber-Zeit gehört seit Jahren zu den quasi nebenbei erledigten Tätigkeiten der Weber-„Knechte". Manchmal lohnt auch eine Zweitdurchsicht – mit einigen Jahren Abstand und gewachsener Sensibilität für spezielle Problemlagen fallen dem Leser dann Dinge ins Auge, die er zuvor achtlos überging. So im Falle eines bei Jähns nicht verzeichneten Liedentwurfes von Weber (*Schlummerlied* „Die Engel singen den Wiegengesang"): Er steht in einem in der Sächsischen Landesbibliothek überlieferten Kompositionsmanuskript, das ansonsten nur Chöre zu *Leyer und Schwert* (JV 170–173) enthält. Mitten unter den Chören notiert, machte der Entwurf zunächst den Eindruck, möglicherweise 1814 als Bestandteil des Körner-Zyklus geplant, dann aber nicht vollendet worden zu sein. Allerdings verlief die Suche nach dem Text unter Körners Gedichten ergebnislos; der Textdichter blieb unbekannt.

Auch hier half die *Zeitung für die elegante Welt*: Im November 1812 ist dort der Text des Liedes abgedruckt – eine Dichtung von Carl Grumbach! Nun stellt sich auch das Lied-Autograph in neuem Licht dar: Es entstand wohl gar nicht in zeitlichem Zusammenhang mit den Körner-Vertonungen (Herbst 1814), sondern irgendwann zwischen November 1812 (vorausgesetzt, Weber diente die Zeitung als Textvorlage für seine Komposition) und September 1814 (die Vertonung des Zyklus' *Leyer und Schwert* begann Weber am 13. September d. J.). Auch der Quellenbefund kann so interpretiert werden, wenn man davon ausgeht, dass Weber – wie häufiger zu beobachten – das bis auf den älteren (nicht ausgeführten) Liedentwurf leere Notenblatt im Herbst 1814 als Arbeitsmanuskript wieder bzw. weiter verwendete.

Zu den unter Werkverzeichnis-Gesichtspunkten erneut inspizierten Periodika gehörte auch das Cottasche *Morgenblatt für gebildete Stände*; und anders als die *Zeitung für die elegante Welt* verhalf es nicht zur Aufdeckung einer Fehlzuweisung an Weber (s. o., JV Anh. 99), sondern ermöglichte mittels einer Musikbeilage sogar einen Werk-Zuwachs – darüber soll die nachfolgende Miszelle Auskunft geben.

„Spröde“ Quellen: Zur Autorschaft des Liedes „Non far la smorfiosa“ / „Jez sei nit so sprödig“

In der zweiten Hälfte des Jahres 1810 beschäftigte sich Carl Maria von Weber mehrfach mit der Übertragung italienischer Texte ins Deutsche; in der „Moralische[n] Uebersicht des Jahres 1810“, dem Jahresresumé am Ende seines Tagebuches für 1810, notierte er unter seinen Schriften an letzter Stelle: „8 *Canzonetten* aus dem Italienischen übersezt“. Sieben dieser acht Canzonetten sind heute noch nachweisbar; ein Großteil gehörte zu einem Liederzyklus des Freundes Johann Baptist Gänsbacher. Dieser hatte für seine Sammlung italienischer Lieder (op. 9 seiner Gesangsstücke) ausschließlich auf Texte Metastasios zurückgegriffen, und zwar aus den verschiedensten Bereichen von dessen Schaffen: Die Nr. 1 stammt aus der Oper *Il re pastore* („L’amerò, sarò costante“, Sz. III/3), Nr. 2 aus der Festa teatrale *Partenope* („Piangerò la mia sventura“, Sz. II/5), Nr. 6 aus der Azione teatrale *Endimione* („Quel ruscelletto“, aus parte 1) und die Nr. 3–5 aus verschiedenen Kantaten („Torna in quell’onda chiara“ aus *La scusa*, „Ah rammenta, o bella Irene“ aus *Il ritorno* und „Io lo so, che il bel sembiante“ aus *Il consiglio*). Über die Drucklegung der Gänsbacher-Sammlung verhandelte Weber stellvertretend für seinen Freund mit dem Verleger André in Offenbach[1]. Ob die Idee zu den zusätzlichen deutschen Texten von Weber, Gänsbacher oder dem Verleger kam, bleibt ungewiss, allerdings war der Komponist äußerst zufrieden und bestätigte, „die schöne Uebersetzung“ Webers sei „ganz dem Gefühle und Geiste des italienischen Textes angemessen“[2]. Unsicher ist auch die genaue Datierung aller Übersetzungen (oder besser Nachdichtungen). Fünf der sechs Gedichte zu den Gänsbacher-Liedern sind im Autograph Webers erhalten[3]. Den beiden Dichtungen zu den Liedern Nr. 1 und 2 folgt

[1] Am 10. Juli 1810 schrieb Gänsbacher aus Darmstadt an Maria Anna Gräfin Firmian: „Vorgestern machte ich die Bekanntschaft des Verleger *André* von Ofenbach. ich hoffe daß er 6 meiner *Canzonetten* sticht. 6 behalte ich für Wien.“ (Original in Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum). Die Initiative zur Veröffentlichung ging also von Gänsbacher aus.

[2] Brief von Gänsbacher an Gottfried Weber vom Ende Juni 1810; vgl. Johann Gänsbacher, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, hg. von Walter Senn, Thaur 1986, S. 140 (Anm. 322).

[3] *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 6, Mappe III, Bl. 30r/v. Auch wenn keine Quelle dies ausdrücklich belegt, dürfte auch die sechste Übersetzung zu diesem Zyklus (Nr. 3 der Sammlung „Torna in quell’onda chiara“ / „Eile zur spiegelnden Quelle“) von Weber stammen; sie stand möglicherweise auf dem heute verlorenen Bl. 29 des Autographen-Konvoluts, also vor den anderen Nummern. Wenn dem so wäre, dann müsste die

die Datierung 11. Juni 1810 (in Darmstadt)[4]; erst danach schließen sich die Texte zu Nr. 4–6 an, die vermutlich wenig später entstanden. Sicher ist, dass alle sechs Übersetzungen am 20. September 1810 vollendet gewesen sein müssen, denn an diesem Tag übersandte Weber die Stichvorlage zu Gänsbachers Liedern mit seinen eigenen deutschen Texten an den Verleger André[5].

Nicht zu dieser Sammlung gehörig ist die siebente von Weber übersetzte Canzonette; zu ihr findet sich in Webers Tagebuch lediglich ein Hinweis am 27. November: „übersezt das *non far la smorfiosa*, ins Baiersche." Der Originaltext dieses Stücks stammt nicht von Metastasio und wurde von Weber nicht in zeitlichem Zusammenhang mit den Gänsbacher-Liedern in Hochsprache übersetzt, sondern Monate später in Mundart übertragen. Trotzdem wurde auch dieses Lied immer wieder mit Gänsbacher in Verbindung gebracht – ausgehend von Theodor Winkler, der in seiner Weber-Schriftenausgabe von 1828 erst eine der Übersetzungen aus dem Gänsbacher-Zyklus (Nr. 6 „Quel ruscelletto" / „Rieselnde Quelle") abdruckte, um danach jene zu „Non far la smorfiosa" folgen zu lassen mit dem fälschlichen Hinweis, sie sei „zu gleichem Zwecke" entstanden[6]. Dieser Behauptung folgten alle weiteren Autoren. Max Maria von Weber veröffentlichte dieselben zwei Texte in der Biographie seines Vaters als „zierliche gelungene Uebersetzungen italie-

Datierung nach den ersten beiden Nummern (11. Juni 1810) möglicherweise auch auf die vorher niedergeschriebene Übersetzung der Nr. 3 bezogen werden.

[4] Im Tagebuch vermerkte Weber am 11. Juni 1810 lediglich seinen „Aufsaz über Mannheim", den er noch am selben Tag an Gänsbacher sandte. In diesem Aufsatz, der (mit Datierung „12ten Juny") in der AmZ, Jg. 12, Nr. 41 (11. Juli 1810), Sp. 659–662 erschien, sind Gänsbachers Lieder nicht nur positiv hervorgehoben, sondern das erste auch abgedruckt (Sp. 661f., allerdings noch ohne Webers deutschen Text).

[5] Webers entsprechende Tagebuchnotiz nennt die Gänsbacher-Lieder nicht, wohl aber der Brief an den Verlag vom selben Tag (Verlagsarchiv André). Zu den übersandten Stichvorlagen gehörten auch mehrere Werke Webers: seine 1. Sinfonie in der überarbeiteten Fassung von 1810, das Sopran-Rondo „Il momento s'avvicina" / „La dolce speranza" sowie zwei Lieder aus der Oper *Silvana*. Die Lieder Gänsbachers erschienen unter der Verlagsnummer 3004 bei André (Exemplar u. a. *A-Wn*, M. S. 3208 qu. 4°); laut Webers Brief an Gänsbacher vom 7. Dezember 1810 war die Ausgabe zu diesem Zeitpunkt beim Verlag „in der Arbeit"; am 27. Juni 1811 schrieb Weber allerdings an den Freund: „es ist mir unbegreifflich daß deine Lieder bey *André pp* noch nicht heraus sind" (Originale in Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde).

[6] Vgl. *Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber*, hg. von Theodor Hell (d. i. Karl Gottfried Theodor Winkler), Dresden und Leipzig 1828, Bd. 1, S. LXXI–LXXIII (Zitat von S. LXXII).

nischer, von Gänsbacher componirter Lieder", die er widersprüchlich mal mit Dezember 1810, mal mit 27. November 1810 datierte[7].

Als Jähns 1868 auf der Suche nach Weber-Autographen von dem Hannoveraner Handschriftensammler Friedrich Culemann den Hinweis erhielt, dieser besäße „ein kleines Liedchen von ihm [Weber] geschrieben & *componirt* für Singstimme, *Chittarra* & *Cembalo*. welches in 3/8 Tact folgende Verse hat »jez sei nit so sprödig [...]«"[8], da zitierte er in seinem Antwortbrief die Ausführungen Winklers aus der Schriftenausgabe und fügte hinzu: „Diese Bemerkung Winklers »zu gleichem Zwecke« kann sich einzig nur auf »*Gänsbachers* Melodieen«, von denen er bei dem zuerst mitgetheilten Gedichte spricht, beziehen, und somit ginge schon hier daraus hervor, daß das Autogr. *W.'s*, was Sie besitzen, wohl eine für *Gänsbacher* notirte Anwendung auf dessen ursprünglich mit italienischem Text geschriebene Composition, aber nicht die eigne Composition *W.*'s sei, wenn nicht in allen Papieren Webers (Tagebüchern u. sonstigem schriftl. Nachlaß) sich auch nicht die leiseste Andeutung befände, daß er dieses Gedicht auch selbst componirt habe."[9] Für Jähns war der Fall damit klar – das Lied wurde nicht in das Weber-Werkverzeichnis aufgenommen.

Selbst Georg Kaiser, der aus seiner Kenntnis der Weber-Briefe und -Tagebücher auf die Diskrepanzen hätte stoßen müssen, blieb in seiner Schriftenausgabe von 1908 bei der Zuordnung des Textes zu den Gänsbacher-Liedern. Er revidierte zwar die Datierungen (danach die Texte zu Nr. 1, 2, 4 und 5 vom 11. Juni 1810, Nr. 6 sowie „Non far la smorfiosa" vom 27. November 1810), schmuggelte das Lied aber fälschlich in den Zyklus ein[10].

[7] Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 234f. (Zitat S. 234) und 557 (dort sind die Übersetzungen zu allen acht Canzonetten des Jahres 1810 fälschlich mit der Tagebuch-Notiz vom 27. November in Verbindung gebracht, die sich ausschließlich auf „Non far la smorfiosa" bezieht).

[8] Culemanns Antwort an Jähns vom 14. Mai 1868 (*D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 150) auf Jähns' Anfrage vom 9. Mai 1868 (Original im Stadtarchiv Hannover, Autographensammlung, unter Nr. 2302; Entwurf zur Anfrage, datiert 8. Mai 1868, in *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1110).

[9] Brief an Culemann vom 25. Mai 1868 (Stadtarchiv Hannover, Autographensammlung, unter Nr. 2302).

[10] Vgl. *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, hg. von Georg Kaiser, Berlin und Leipzig 1908, S. XLf., XLVII, 536–538. Kaiser machte sich – wie alle Autoren vor ihm – nicht die Mühe, Gänsbachers Liederausgabe einzusehen, sonst wäre ihm aufgefallen, dass dort als Nr. 3 das in Webers Autograph (und somit auch in Kaisers Edition) fehlende „Torna in quell'onda chiara" / „Eile zur spiegelnden Quelle" steht (vgl. Anm. 3), nicht das fälschlich an dessen Stelle getretene „Non far la smorfiosa" / „Jez sei

Wenn nun das Lied aber nachweislich nicht zum Gänsbacher-Zyklus gehört, dann stellt sich die Frage nach der Autorschaft neu: Immerhin existiert keinerlei Quelle, die Gänsbacher als Komponisten bestätigt[11], wohl aber eine autographe Niederschrift Webers – ist Weber doch nicht nur Übersetzer, sondern auch Komponist?

Nein! Denn Webers Autograph[12], das ausschließlich seine deutsche Textunterlegung enthält, kann frühestens am 27. November 1810 (dem durch das Tagebuch bestätigten Tag der Übersetzung) entstanden sein, es existiert aber eine ältere Quelle, die das Lied in etwas abweichender Form mit originaler italienischer Textunterlegung überliefert – leider ohne Nennung des Komponisten: eine Musikbeilage zum *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 9. April 1810[13]. Durch diesen Fund können der Originaltext und Webers Übersetzung hier erstmals gemeinsam vorgestellt werden. Problematisch ist allerdings, dass die Textwiedergabe im *Morgenblatt* außerordentlich fehlerhaft ist – die Gründe dafür mögen einerseits eine unzureichende Vorlage, andererseits zusätzliche Fehler des Setzers gewesen sein, der offensichtlich keine entsprechenden Sprachkenntnisse besaß. Die diplomatisch getreue Übertragung des Gesangstextes lautet:

nit so sprödig". Die falsche Zuordnung des Liedes findet sich noch bei Ursula Reichert, *Musik in Heidelberg: Die Zeit der Romantik*, in: *Musik in Heidelberg 1777–1885*, Ausstellungskatalog, Redaktion bzw. wiss. Betreuung: Susanne Himmelheber, Barbara Böckmann, Ludwig Finscher, Heidelberg 1985, S. 69.

[11] Weder im Gänsbacher-Nachlass im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck noch in anderen größeren Sammlungen mit Werken des Komponisten (Wien: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Österreichische Nationalbibliothek; Staatsbibliothek zu Berlin) finden sich entsprechende Zeugnisse. Vgl. auch das Gänsbacher-Werkverzeichnis in: *Mittheilungen aus Wien*, hg. von Franz Pietznigg, Jg. 1834, 1. Quartal, S. 151–155 (Anlage zur Gänsbacher-Biographie von Heinrich Eduard Josef Freiherr von Lannoy, ebd., S. 96–104).

[12] Das ehemals in Culemanns Besitz befindliche Blatt (s. o.) befindet sich heute im Stadtarchiv Hannover, Autographensammlung, Nr. 2301. Ein Faksimile (mit dem Hinweis auf Gänsbacher als Komponisten) findet sich in: *Musik in Heidelberg 1777–1885* (wie Anm. 10), S. 302 (Kat.-Nr. 159).

[13] Jg. 4, Beilage zu Nr. 85 (9. April 1810), dort auf S. 340 angezeigt als „Musik-Beilage: Italienisches Lied Nro. VIII. Liebesbitte." Das Cottasche Redaktionsexemplar des *Morgenblatts* enthält leider keinen Zusatz, von wem das Lied eingesandt wurde.

1.
Non far la smorfiosa,
Ninetta, mio cor!
Un baso via da me
per segno d'amor.
Ma via cosa fai tu,
me voi tu tradir
Ahi, ahi! Me sento morir.

2.
Che caldo, che foco,
Che smania, che ardor
Consola Ninetta
Sto misero cor.
Più tanto tormento
Non posso soffrir.
Ahi, ahi! Me sento morir.

3.
No xe un gran delitto
Se un baso te dà
A chi tel dimanda
Per sola pietà.
Non farme più smorfie!
Mi vedi a languir.
Ahi, ahi! Me sento morir.

Nicht alle dem modernen Italienisch widersprechenden Passagen mögen tatsächlich Fehler sein, möglicherweise flossen in diese Wiedergabe auch volkstümlich-dialektgefärbte bzw. heute nicht mehr gebräuchliche Wendungen ein. Eine Übertragung in ein modernes Italienisch würde folgendermaßen lauten (inklusive einer Prosa-Übertragung):[14]

Non far la smorfiosa,	Spiele nicht die Zimperliche,
Ninetta, mio cor!	Ninetta, mein Herz!
Un bacio, via, dammi	Auf, gib mir einen Kuss
per segno d'amor.	als Zeichen der Liebe!
Ma, via, cosa fai tu,	Aber nun, was tust du?
tu vuoi tradirmi.	Du willst mir untreu werden.
Ahi, ahi! Mi sento morir.	Oh weh, ich fühle mich sterben.

[14] Für die Korrekturen und die Übersetzung danke ich Prof. Dr. Gerhard Allroggen herzlich!

Che caldo, che fuoco,	Welche Hitze, welches Feuer,
Che smania, che ardor!	welcher Wahnsinn, welche Leidenschaft!
Consola, Ninetta,	Ninetta, tröste
questo misero cor!	dieses arme Herz!
Tanto tormento	Solche Qual
non più posso soffrir.	ertrage ich nicht länger.
Ahi, ahi! Mi sento morir.	Oh weh, ich fühle mich sterben.

No c'è un gran delitto	Es wäre kein großes Verbrechen,
Se un bacio tu dia	wenn du dem einen Kuss gäbest,
A chi tale domanda	der dies von dir erbittet,
Per sola pietà.	nur aus Mitleid.
Non farmi più smorfie!	Lass die Ziererei!
Mi vedi a languir.	Du siehst, wie ich verschmachte.
Ahi, ahi! Mi sento morir.	Oh weh, ich fühle mich sterben.

Webers Nachdichtung ist in dessen Autograph folgendermaßen dokumentiert (bereinigt von den Fehlern der alten Ausgaben):

Jez sei nit so sprödig	O Hize! o Schmerze!
Liseterl mein Schaz,	o Feuer! o Brand!
i bin ja so billig	O tröste mei Herze
und will nur an Schmaz,	und reich mir die Hand.
was Teufel$_{[']}$ was machst denn du	Na solchen Spektakel
schau mi nit an,	ertrag i nit mehr
ahi! ahi$_{[']}$ i g'schlagener Mann.	ahi, ahi, i lieb di zu sehr.

En anziges Schmazerl
von dir will i hab'n$_{[']}$
drum reich mir dei Tazerl$_{[']}$
sonst kanst mi begrabn.
Jez sei nit so grandi,
du siehst wi i rehr$_{[']}$
ahi, ahi$_{[']}$ giebs Göscherl do her.

Das *Morgenblatt* war Weber und seinen im sogenannten Harmonischen Verein organisierten Musikerfreunden wohlbekannt und wurde von ihnen als

Publikationsorgan geschätzt. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Weber das Lied in dieser Veröffentlichung kennenlernte[15].

Vergleicht man die *Morgenblatt*-Publikation und Webers Autograph des Liedes genauer, so fallen etliche Unterschiede auf, die beweisen, dass der Druck nicht die unmittelbare (Kopier-)Vorlage für Weber gewesen sein kann: Einige Abweichungen sind eher äußerlicher Natur; der Titel *Liebesbitte* wurde von Weber nicht übernommen und das Stück aus F-Dur nach D-Dur transponiert. Gewichtiger sind schon Unterschiede in der Melodielinie: eine zusätzliche Auszierung in T. 2, eine geringfügige rhythmische Variante in T. 14, eine abweichende Notation der Appoggiatur T. 16 und eine sich innerhalb derselben harmonischen Anlage bewegende Melodie-Umformung in T. 9–11 – all das sind Indizien für ein (unbeabsichtigtes) Umsingen der Melodie, also ein mehrfaches Repetieren ohne schriftliche Vorlage, wodurch Melodie-Varianten entstanden[16]. Weber dürfte das kleine Lied sehr geschätzt und aus der Erinnerung repetiert haben. Damit würde sich auch die Umformung der Gitarrenbegleitung erklären: Die recht schlichte Harmonieführung bleibt fast unangetastet[17], die Lagen der gebrochenen Akkorde sind aber durchgehend verändert[18]. Der wichtigste Unterschied ist freilich, dass in Webers Autograph alternativ zur „*Chittarra*“ auch das „*Cembalo*“ als Begleitinstrument angeboten wird – die Musikbeilage des *Morgenblattes* beschränkte sich dagegen auf die Gitarrenbegleitung.

Somit hat das kleine Liedchen doch Anrecht auf einen Platz im Weber-Werkverzeichnis, freilich nicht unter seinen eigenen Liedern, sondern inner-

[15] Die Möglichkeit, dass ein Mitglied des Harmonischen Vereins, etwa Gänsbacher oder Weber, selbst der Einsender des Liedes gewesen sein könnte, scheint hingegen wenig wahrscheinlich, hätten diese doch ihr Werk (zumindest mit Pseudonym) gezeichnet. Weber veröffentlichte zwei seiner Lieder mit Namensnennung in der Zeitung: die *Serenade* JV 65 und *Die Blume* JV 70; Musikbeilagen zu Jg. 4, Nr. 1 (1. Januar 1810) bzw. Nr. 241 (8. Oktober 1810).

[16] Das im Druck des Liedes fehlende, in Webers Autograph jedoch vorhandene Vorzeichen in der Umspielungsfigur T. 19^2 darf wohl nicht als Variante verstanden werden; vielmehr dürfte es sich um einen Druckfehler in der Musikbeilage handeln.

[17] Die Bearbeitung verzichtet lediglich in T. 9 auf die Sept zu E-Dur (im Original G-Dur); in der zusätzlichen Klavierbegleitung (s. u.) wird diese Sept aber wieder eingeführt.

[18] In der Vorlage springt der Gitarrist überwiegend zwischen recht tiefen Grundtönen auf der 1. Zählzeit des Taktes und nachfolgenden hohen gebrochenen Akkorden, deren Ambitus sich zwischen Quarte und Septime bewegt. Diesen „Sprungeffekt“ schränkt die Umarbeitung ein, indem durchgehend gebrochene Akkorde in weiteren Lagen verwendet werden (wie bei anderen Gitarren-Begleitungen Webers) und der Abstand zwischen Anfangston des Taktes und Weiterführung des Akkordes reduziert wird.

halb der Gruppe „Varia“ unter der Rubrik „Fragliches“. Am wahrscheinlichsten ist es, dass die Abweichungen in Singstimme und Gitarrenbegleitung auf ein mündliches Tradieren samt Umsingen verweisen und lediglich der Zusatz der Klavierbegleitung eine von Weber beabsichtigte Bearbeitung darstellt; freilich ist diese nicht durch andere Quellen abgesichert, da sich Weber im Tagebuch nur zur Übersetzung, nicht aber zu einer Umarbeitung bekennt. Es ist also nicht gänzlich auszuschließen, dass Weber doch nur eine Abschrift anfertigte, zu der ihm eine Fassung in fremder Bearbeitung vorlag, viel spricht jedoch für die These einer eigenen Bearbeitung.

Bleibt noch nachzutragen, dass Webers bajuwarisch gefärbter Text sich bald von seiner Originalmelodie „emanzipierte“. Bislang konnten drei eigenständige Vertonungen der Dichtung nachgewiesen werden: Die früheste stammt von Constantin Holland, der 1829 (quasi als indirekter Nachfolger Webers) Musikdirektor am Breslauer Theater wurde. Noch im selben Jahr veranstaltete die dortige Theaterdirektion am 10. Mai ein Benefizkonzert zum Besten der Hochwassergeschädigten in Ost- und Westpreußen, bei dem dessen *Österreichisches Minnelied* auf Webers Text (ein Sololied mit Klavierbegleitung) vermutlich erstmals aufgeführt wurde[19]; wenig später erschien es gedruckt beim Verlag Carl Gustav Förster in Breslau (VN: 379)[20]. Die beiden anderen Neukompositionen entstanden im Umfeld von Webers 100. Geburtstag, verwenden beide dieselbe Besetzung (Männerchor) und tragen auch denselben Titel (*Ein einziges Schmatzerl*): Josef Roschers op. 52, erschienen 1886 bei Rebay & Robitschek in Wien (VN: 1030)[21], und die Nr. 2 aus den *Heiteren Liedern* op. 7 von Anna Schuppe, erschienen 1887 bei C. F. W. Siegel in Leipzig (VN: 8410)[22].

Frank Ziegler

[19] Aufführungsbeleg bei: Carl Julius Adolph Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830, S. 219.

[20] Exemplarnachweis: u. a. Stadtbibliothek Winterthur, Signatur: BRH 10745 („Oesterreichisches Minne-Lied | nach dem Italienischen: | Non far la smorfiosa | übersetzt von | C. M. von Weber. | Gesungen von | Demoiselle Auguste Sutorius | in Musik gesetzt | VON | CONSTANTIN HOLLAND. | [...]“); die auf dem Titel angegebene Interpretin dürfte das Lied am 10. Mai 1829 im Benefizkonzert gesungen haben. Den Hinweis auf das Exemplar dankt der Autor Irmlind Capelle.

[21] Exemplarnachweis: u. a. *D-B*, DMS O. 20453.

[22] Exemplarnachweis: u. a. *D-B*, DMS O. 22248.

„Wer zu spät kommt ...“ – Zur Erstveröffentlichung eines Weber-Briefes aus der Musikhistorischen Sammlung Jehle

Im Februar 2010 vermittelte freundlicherweise Frau Prof. Dr. Daniela Philippi, Mitarbeiterin der Gluck-Gesamtausgabe in Mainz, einen Kontakt zu dem Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Wolfgang-Hildesheimer-Spezialisten Dr. Volker Jehle, der zur Zeit ein Verzeichnis der Musikhistorischen Sammlung Jehle im Schloss Stauffenberg in Albstadt-Lautlingen (Württemberg) erstellt, die für ihre Instrumentensammlung mit dem Schwerpunkt Tasteninstrumente bei Kennern schon seit längerer Zeit einen Namen hat. Dass es dort neben der vornehmlich von dem Klavierbaumeister Martin Friedrich Jehle (1914–1982) aufgebauten Instrumentensammlung auch eine größere Bibliothek mit Notendrucken und anderen Schätzen gibt, war dagegen weniger bekannt[1]. Seit mehreren Generationen sind diese Sammlung und die Bibliothek von der Familie aufgebaut worden: Initiator war der Hymnologe, Pfarrer, Theologe, Dichter und Komponist Friedrich Martin Jehle (1844–1941), dessen Sohn Johannes Jehle (1881–1935), der u. a. als Komponist, Orgelbauer, Musikverleger und Chorleiter tätig war, die Bestände weiter ausbaute. Inzwischen wird die Musikhistorische Sammlung Jehle seit fast 30 Jahren von Ursula Eppler, der Schwester von Volker Jehle, als Kustodin betreut[2].

In diesem Bestand befindet sich auch ein originaler Weber-Brief – darauf machte uns Volker Jehle während seiner Katalogisierungsarbeiten dankenswerterweise aufmerksam und stellte ihn der Weber-Ausgabe auch umgehend in Kopie zur Verfügung. Für die Möglichkeit, diesen Brief in der vorliegenden Ausgabe der *Weberiana* erstmals in Faksimile und Übertragung abzudrucken, sei Frau Ursula Eppler und Herrn Dr. Jehle sehr herzlich gedankt!

Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch andere, nicht unbedeutende Weber-Bestände dieser Sammlung: So existiert ein Abguss der Totenmaske Webers, die aus dem Besitz des Stuttgarter Bildhauers Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) stammen soll[3] – damit lässt sich den von Frank Ziegler im Ausstellungskatalog Berlin 2001 genannten Dupli-

[1] Ein kleiner, reich bebilderter Katalog *Schloß Lautlingen. Die Schenken von Stauffenberg. Musikhistorische Sammlung Jehle*, hg. vom Kultur- und Verkehrsamt Albstadt, o. J., informiert über die Sammlung, die in den Besitz der Stadt Albstadt übergegangen ist. In seinem kurzen Vorwort würdigt Walter Salmen die Bedeutung dieser Sammlung.

[2] Alle Angaben laut freundlicher Mitteilung von Dr. Volker Jehle.

[3] Vgl. dazu auch den Hinweis in dem in Anm. 1 genannten Katalog, S. 50 (dort ist auch auf den Brief Webers hingewiesen).

katen ein weiteres, vermutlich sogar sehr früh entstandenes Exemplar hinzufügen[4]. Neben einem anonymen Raubdruck des *Freischütz*-Klavierauszugs von 1823[5] findet sich in der Bibliothek z. B. auch ein Druck von *Lützow's wilde Jagd* (JV 168) in einer kleinen Gedenkpublikation zu Theodor Körners 50. Todestag am 26. August 1863[6]. Denkbar ist, dass während der Katalogisierung weitere interessante Weber-Bestände auftauchen.

Der aus einem 40 x 25 cm großen Blatt bestehende Weber-Brief, der in üblicher Weise zu einem Doppelblatt gefaltet ist und eine Adressenseite sowie danebenliegend den eigentlichen kurzen Brieftext enthält (die Rückseiten sind leer), steht in Zusammenhang mit dem Bemühen verschiedener Verleger, sich nach dem großen Erfolg des *Freischütz* das Recht zum Druck des Klavierauszugs der für Wien geplanten „großen Oper" *Euryanthe* zu sichern. Nachdem für den *Freischütz* am 3. November 1821 auch in Wien eine Serie sehr erfolgreicher Aufführungen gestartet war, offerierte der Pächter des dortigen Kärtnertortheaters, Domenico Barbaja, Weber einen Kompositionsauftrag für Wien. Weber ließ sich mit seiner Librettistin Helmina von Chézy auf die Komposition der *Euryanthe* ein und reiste im Februar 1822 nach Wien, um dort die Aufführungsbedingungen und insbesondere die Sänger genauer kennenzulernen. Im Mai 1822 begann er dann mit der Komposition des Werkes, die letzten Arbeiten daran wurden erst während seines neuerlichen Aufenthalts in Wien unmittelbar vor der Uraufführung des Werkes zwischen dem 16. und 19. Oktober 1823 abgeschlossen.

Aus dem Text des hier erstmals veröffentlichen Briefes geht hervor, dass sich die beiden Wiener Verleger Pietro Cappi (1790–1830) und Anton Diabelli (1781–1858), die von 1818 bis 1824 einen gemeinsamen Musikalienhandel

[4] Vgl. dazu 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. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Wiesbaden 2001, S. 30–48, speziell S. 42f. Die Totenmaske wurde in Deutschland erst 1844 bekannt, vgl. a. a. O., S. 42: „Erst als Max Maria von Weber während seiner Reise nach England 1844 in London auch das Sterbezimmer seines Vaters im Hause von Sir George T. Smart besuchte, wurde ihm ein Abguß überreicht."

[5] Der 122-seitige Druck ist identisch mit dem in der Musiksammlung der Berliner Staatsbibliothek vorhandenen (allerdings unvollständigen) Exemplar Mus. O. 17908.

[6] Der Ort der aus einem Doppelblatt bestehenden Publikation ist mit Wöbbelin bei Ludwigslust angegeben, enthalten ist auch die vierstimmige Vertonung des *Schlacht-Gebets* von Friedrich Heinrich Himmel.

und Verlag unter dem Namen „Cappi & Diabelli“ betrieben[7], in dem u. a. Franz Schubert seine frühen Werke publizierte, schon am 5. Juli mit einem Schreiben an Weber gewandt hatten[8] – offensichtlich um die Zusicherung zu erreichen, dass Weber ihnen den Klavierauszug des gerade begonnenen Werkes überlassen sollte. Weber scheint sich mit der Antwort sehr viel Zeit gelassen zu haben: Der laut Poststempel am 23. September 1822 abgesandte, am 20. September geschriebene und unter diesem Datum auch im Tagebuch vermerkte Brief weist darauf hin, dass Weber schon während seiner Anwesenheit in Wien im Februar / März 1822 den Klavierauszug seiner neuen Oper dem Verleger Siegmund Anton Steiner (1773–1838) versprochen hatte[9]. Diesen hatte Weber laut Tagebuch am 26. Februar und am 7. März besucht. Ein weiterer Besuch am 15. März ist nicht im Tagebuch, wohl aber in einem Brief an Caroline von Weber vom 15./16. März erwähnt, in dem es zufrieden heißt: „Gestern habe ich schon den Klavier Auszug der *Euryanthe* verhandelt – für 150 Dukaten. so daß sie also mir nur, – wenn sie fertig ist – *NB*: – in Wien allein über 1200 Thaler trägt.“[10] Weber scheint mit Steiner kurze Zeit später handelseinig geworden zu sein[11] und besprach mit ihm offenbar auch weitere geschäftliche Dinge; so erhielt er von Steiner am 19. Mai 1822 bei dessen Besuch in Dresden beispielsweise das Honorar für eine nach Lemberg vermittelte Kopie des *Freischütz*[12]. Und schließlich gehen dieser frühe Verkauf

[7] Ausführlich dazu Alexander Weinmann, *Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816 bis 1824)*, Wien 1983 (*Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*, Reihe 2, Folge 23), S. IVf. Es heißt dort S. IV u. a. „Das Verlagsprogramm der Aera Cappi & Diabelli war eine bunte Mischung der zeitgenössischen Musikszene, vielfach auf die Opernproduktion ausgerichtet, die besonders von dem neuen Stern Gioacchino Rossini geprägt war [...]“; zudem bildete die „in Mode gekommene Guitarrenmusikpflege“ einen Schwerpunkt.

[8] Das von Weber genannte Datum ist in dem Brief korrigiert und daher nicht eindeutig lesbar, offensichtlich wollte Weber eine andere Zahl notieren, hat diese dann aber überschrieben. Im Tagebuch ist der Eingang des Briefes „von […] *Cappi*“ erst am 17. Juli vermerkt.

[9] Anton Diabelli hatte zuvor im Verlag Steiners über 110 eigene Kompositionen veröffentlicht, nun machte er mit der Verlagsgründung Steiner Konkurrenz (vgl. Weinmann, wie Anm. 7, S. IV).

[10] Alle Briefzitate nach der in Vorbereitung befindlichen Gesamtausgabe.

[11] In einem Schriftstück vom 20. März 1822, das zuletzt 1967 bei J. A. Stargardt versteigert wurde (Kat. 583, Nr. 794), überließ Weber Steiner den Klavierauszug seiner (hier noch nicht benannten) Oper, die bis September (1822!) fertiggestellt sein sollte, als Eigentum.

[12] In einem Brief an Georg Friedrich Treitschke in Wien vom 23. Juni 1822 heißt es dazu: „Steiner habe ich nur auf Augenblikke gesehen, und von ihm das *Honorar* von *Lemberg*

des noch nicht einmal begonnenen Werkes und weitere Details auch aus einem Brief Webers an seinen Berliner Hauptverleger Adolf Martin Schlesinger (1769–1838) vom 10. Oktober 1822 hervor. Demnach hatte Weber schon vor seiner Reise nach Wien bei Schlesinger angefragt, ob er nach dem *Freischütz* auch den Klavierauszug der neuen Oper übernehmen wolle, und Schlesinger antwortete am 9. Februar 1822:

> „ich kenne weder die Größe der Oper noch in welchem *Genre* sie ist, ob sie viele einzelne oder *Ensemble* Stükke hat. in wie viel Akten *pp* um hierüber etwas sagen zu können. auch wißen Sie daß es bei Opern auf das Glük ankömmt, welches sie auf dem Theater gemacht hat, ferner, ob sie auf allen Theatern gegeben werden können *pp*".

Dem zögerlichen Schlesinger gesteht Weber anschließend süffisant: „Da es nun Mehrere gab die den Muth zeigten den Verlag zu unternehmen, ohne erst den Erfolg abzuwarten, so habe ich dem Herren *Steiner* den Verlag überlaßen." Schlesinger ging also leer aus, Steiner musste allerdings länger als zunächst vereinbart auf den Klavierauszug warten. Immerhin erhielt Weber aber nach einer Audienz beim österreichischen Kaiser Franz I. die Erlaubnis, diesem den gedruckten Klavierauszug zu widmen – für Steiner sicherlich eine willkommene Werbemaßnahme.

Der in Schloss Lautlingen erhaltene Brief vom 20. September 1822 ist nun ein erster Beleg dafür, dass Webers Behauptung, „Mehrere" hätten den Mut gezeigt, das Wagnis der Publikation eines noch unbekannten Werkes blind einzugehen, keine entschuldigende Erfindung zur Verteidigung seiner Entscheidung war, sondern tatsächlich der Wahrheit entspricht.

Cappi und Diabelli haben sich von der Absage aber nicht abschrecken lassen und andere Werke Webers, vor allem erfolgreiche Klavierkompositionen, in ihr Verlagsprogramm aufgenommen: Neben dem *Rondo brillante* für Klavier (WeV S.9)[13] erschienen auch die *Aufforderung zum Tanze* (WeV S.10)[14] und die *Polacca brillante* E-Dur (WeV S.11)[15] in diesem Verlag. Offensichtlich schon vor den Verhandlungen mit Weber hatten die beiden

erhalten." In Webers Ausgabenbuch (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 2) ist die Partitur als Nr. 30 der *Freischütz*-Kopien gezählt.

[13] Erschienen 1822, PN: „C. et D. N° 1051.", nachgewiesenes Exemplar: *A-Wn*, M. S. 41.500 qu. 4° (Weinmann, a. a. O., S. 90).

[14] Ebenfalls 1822, PN: „C. et D. N° 1025.", nachgewiesenes Exemplar: *A-Wgm*, VII/16057, Q 15942 (Weinmann, a. a. O., S. 89).

[15] Zwischen Ostern 1822 und Ostern 1823 erschienen, PN: „C. et D. N° 1026.", Exemplar: *D-DTms*, Q Weber 132 (Weinmann, wie Anm. 7, S. 89).

Verleger einen eigenen Klavierauszug und Arrangements des *Freischütz* herausgebracht[16]. All dies war aber sicherlich ohne Webers ausdrückliche Zustimmung geschehen, denn ansonsten hätte er seinen Berliner Verleger brüskiert. Von dem nachfolgend wiedergegebenen Brief abgesehen sind denn auch keine weiteren Kontakte Webers zu Cappi und Diabelli im Tagebuch oder durch Briefe belegbar.

Carl Maria von Weber an Pietro Cappi und Anton Diabelli in Wien
Dresden, Samstag, 20. September 1822

An | die Herren | *Cappi* und *Diabelli*
MusikVerleger | zu | *Wien*

E. Wohlgebohren

Verzeihen überhäuften Geschäften die verspätete Antwort Ihres geehrten Schreiben vom 5ᵗ July.

Sehr bedauern muß ich Ihrem geehrten Antrage nicht entsprechen zu können, da ich bereits bei meiner Anwesenheit in *Wien* dieses Geschäft mit dem H: *Steiner* abgeschloßen habe.

Geben Sie mir Gelegenheit denselben in andern Fällen beweisen zu können, daß ich mit aller Achtung bin

E. Wohlgebohren

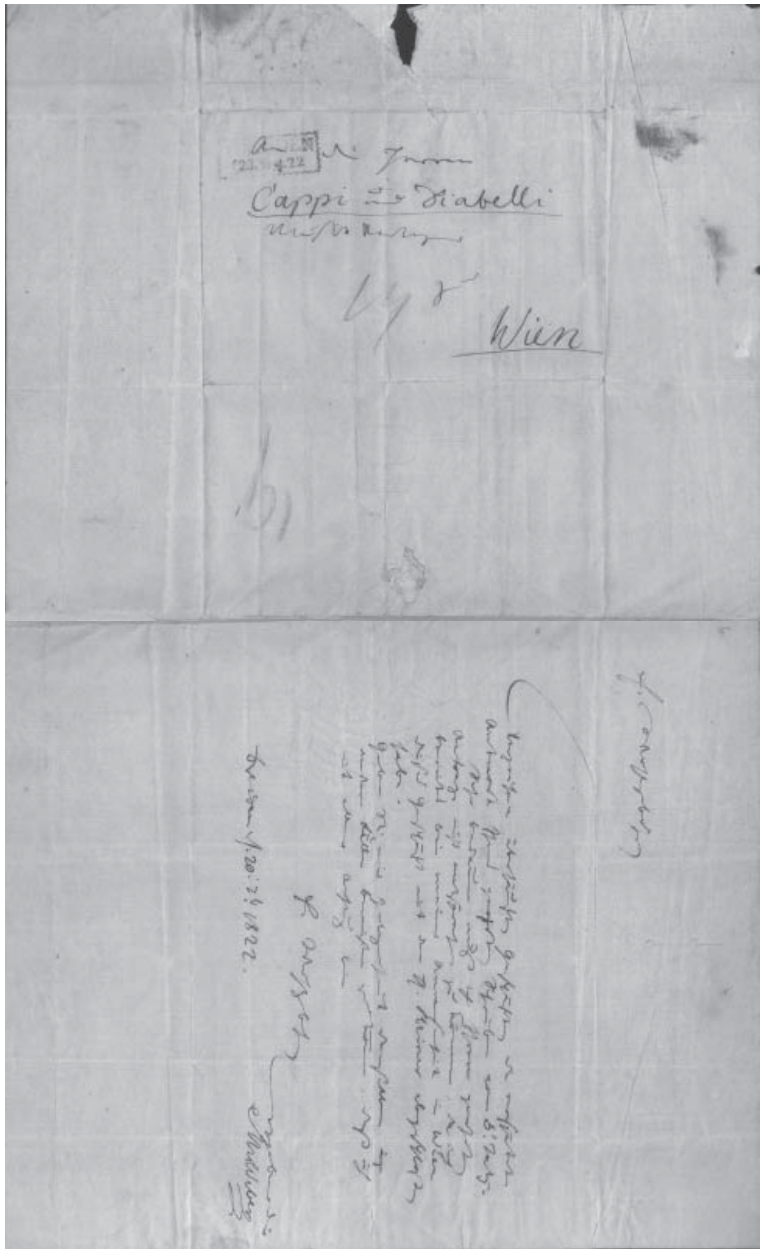
ergebener Diener
CMvWeber

Dresden d: 20ᵗ 7ᵗ 1822.

Autograph: Musikhistorische Sammlung Jehle, Stauffenberg-Schloss Albstadt-Lautlingen, 1 DBl. (2 b. S. einschl. Adr.)

Joachim Veit

[16] *Der Freyschütze. Romantische Oper in Drey Aufzügen.* […] *Clavier-Auszug mit Singstimmen*, VN: 935, PN wechselnd; Exemplar: *D-B*, Mus. Kw 230/11. Die Ausgabe wurde zu Silvester 1821 in der *Wiener Zeitung* angezeigt (vgl. Weinmann, wie Anm. 7, S. 79f.). Etwa zeitgleich wurde eine Fassung ohne Text, arrangiert von Anton Diabelli, vorgelegt (VN: 917), Exemplar: *A-Wn*, M. S. 12.837 qu. 4° (Weinmann, S. 79). Eine Einzelausgabe der Ouvertüre erschien mit der VN 877 bereits im November 1821 (vgl. Weinmann, S. 77), ein Arrangement für Klavier zu vier Händen unter der VN 900 folgte gegen Anfang 1822 (Weinmann, S. 78), im März 1822 wurden außerdem innerhalb der Sammlung *Philomele für die Guitarre* neun Nummern aus dem *Freischütz* vorgelegt (VN 886–894, vgl. Weinmann, S. 78); zudem wurde eine Unmenge von Instrumentalbearbeitungen veröffentlicht. Nachgedruckt wurden 1822 auch die Ouvertüre zu *Preciosa* für Klavier zu zwei bzw. vier Händen, VN: 1063 bzw. 1064, sowie die Chöre aus *Leyer und Schwert* op. 42, VN: 1000.



Carl Maria von Weber an Pietro Cappi und Anton Diabelli in Wien, 20. September 1822
Musikhistorische Sammlung Jehle, Stauffenberg-Schloss Albstadt-Lautlingen

Freischütz-Neudeutungen zwischen Psycho-Drama und Schwarz-Weiß- bzw. Rot-Grün-Malerei sowie *Euryanthe* im Konzert

Pressespiegel zu ausgewählten Weber-Premieren 2008 bis 2010

Ein Kleiderschrank aus der Hölle
Der *Freischütz* am 9. Oktober 2008 in Genf

Im Grand Théâtre Genève wurde im Rahmen der „Trilogie Diable" auch Webers bekannteste Oper in der Regie von Olivier Py aufgeführt. Bühnen- und Kostümbildner Pierre-André Weitz setzte einen Steg vor den Orchestergraben und installierte auf der Bühne mehrere verschiebbare Blöcke, so dass der Schauplatz rasch verändert werden konnte. Der Eingang zur Unterwelt ist ein alter Bauernschrank, aus dem in der Wolfsschluchtszene nackte Leiber herausdrängen (Karl-Franz Schulter, *Opernglas*, 12/2008), die sich „wie in einer Fegefeuerorgie" verrenken (Joachim Lange, www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20082009/GENEVE-der-freischuetz.html).

Nacktheit ist ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung, denn bereits nach dem misslungenen Preisschießen wird Max „ausgezogen und auf einen Hirsch gebunden, dem ein Kreuz aus dem Schädel ragt"; Kuno muss Max befreien. „Obwohl ständig etwas passiert [...], kommt kein inszenatorischer Fluss auf, bleibt die Oper Stückwerk" (Schulter).

Der Max von Nicolai Schukoff fand einerseits Zustimmung bei der Presse, denn sein Tenor war klangvoll, besaß eine „immense Fülle im mittleren Bereich und Strahlkraft in den hohen Lagen" (Schulter). Lange dagegen urteilte, er habe die Partie „stimmlich oft nur mit Mühe gestemmt, meist aber naiv eindimensional [ge]spielt". Elli Dehn als Agathe sang ihre Rolle mit warmem Timbre und machte „verhaltene Innigkeit und verzehrende Sorge" (Schulter) hörbar, allerdings war ihre Aussprache mangelhaft. Jaco Huijpen „überzeugte als Kaspar vor allem in der Tiefe" (Schulter), Olga Pasichnyk war als Ännchen überfordert (Schulter) und wirkte „szenisch müde" (Lange). Rudolf Rosen gab einen „klangvollen" Fürsten Ottokar, Peter Wimberger den „energischen Erbförster Kuno"; den Eremit sang Feodor Kuznetsov sehr bewegend. Jean Lorrain personifizierte das umherschleichende Böse mit erschreckender Präsenz (Schulter).

Die Choreinstudierung hatten Ching-Lien Wu und Krum Maximov inne, der Chor klang sehr geschlossen und überzeugte. Der Dirigent John Nelson

brachte das sehr sauber spielende Orchester auf einen intimen kammermusikalischen Kurs, „der aber so zurückhaltend war, dass einige Passagen regelrecht zu verplätschern drohten“ (Schulter). Das Genfer Publikum sei trotz aller Mängel zufrieden gewesen, „auch mit seinem in einem roten Teufelskostüm auf die Bühne springenden Regisseur“ (Lange).

Toller Chor und überzeugende Sänger, aber ein verhuschtes Ende Der *Freischütz* am 12. April 2009 in Dortmund

Gert Hagen Seebach hat am Theater Dortmund einen stimmigen *Freischütz* inszeniert, in dem er das Werk psychologisch interpretiert. „In Seebachs Arbeit hat jeder soviel mit sich selbst zu tun, dass kaum Zeit bleibt für ein Innehalten oder eine wirkliche Kommunikation untereinander“ (Christoph Schulte im Walde, www.opernnetz.de). Das Bühnenbild von Hartmut Schörghofer ist von „entzauberter, verletzter Naturromantik“ geprägt (Decker-Bönniger, www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20082009/DO-der-freischuetz.html) und stellt eine überdimensionale Zielscheibe dar. Agathes Hochzeitskleid gleicht „einem Trauergewand, die Brautjungfern ähneln eher bleichen Gespenstern aus der Vergangenheit“ (Schulte im Walde).

Die Wolfsschluchtszene wird als zu harmlos beschrieben, denn „Caspar verspeist unter beschwörenden Formeln teuflische Oblaten – und bekommt aus dem Chor bemalte, leuchtende Kugeln im Tiffany-Stil der Siebziger gereicht“. Die Erlösungsszene ist nicht stimmig, denn alles löst sich in ein „romantisches Wohlgefallen“ auf (ebd.), das zum eingangs beschriebenen Konzept nicht so recht passen will. Die Kostüme von Renate Schmitzer hingegen werden einhellig gelobt, da sie die „zeitlose, stereotype Formung der Charaktere und kontrastierende Lichtsymbolik“ unterstreichen (Decker-Bönniger) und einfach eine „Augenweide“ sind (Schulte im Walde).

Der kurzfristig eingesprungene Tenor Michael Baba gab den Max (statt des erkrankten Marco Jentzsch) reif und expressiv (Decker-Bönniger) und konnte dessen Lebenserfahrung und Leiden glaubhaft darstellen (Schulte im Walde). Julia Giebel überzeugte mit schillerndem Sopran als Ännchen (Decker-Bönniger), weil sie ihre Rolle als die einer Seelentrösterin für Agathe anlegte (Schulte im Walde); die Schilderung des Traums der seel'gen Base geriet zum „Höhepunkt des Abends“ (ebd.). Bart Driessen sang den Kaspar ausgezeichnet, da er „brillant zwischen geheimnisvoll dämonischem Ausdruck und kritischem Hohngelächter variierte“. Erika Roos gab die Agathe sehr „tiefgründig und anrührend“. Die musikalische Leitung oblag Ekhart Wycik,

der Chor und Orchester „zu einer überwiegend ruhigen, spannungsvollen, kontrastreichen Ausdrucksdramaturgie von Handlung, Stimmung und Bewegung“ verhalf (Decker-Bönniger). Den Chor hatte Granville Walker exzellent vorbereitet (Schulte im Walde).

Von einem „historisch gespielten“ Wald
Ein konzertanter *Freischütz* auf dem Lucerne Festival am 27. August 2009

Nach der Inszenierung des *Freischütz* durch Robert Wilson in Baden-Baden im Frühjahr 2009 (vgl. *Weberiana* 19, S. 194–196) wurde die Oper in teils identischer Besetzung noch einmal im „Weißen Saal“ in Luzern aufgeführt. Juliane Banse setzte mit ihrem Gesang Maßstäbe (Mario Gerteis, *Der Bund*, 29. August 2010) und sang ihre Agathe noch überzeugender als in Baden-Baden, „weil das schwere Kostüm wegfiel“ (Karl Nagel, *Badisches Tageblatt*, 31. August 2009). Allerdings wirkte sie in weißer Abendrobe eher wie ein Schlossfräulein, denn wie eine Försterstochter (Herbert Büttiker, *Der Landbote*, 29. August 2009). Für manchen Kritiker reichte das Ännchen von Lisa Larsson nicht an Julia Kleiters Darbietung in Baden-Baden heran, denn die Aussprache war unsauber (Nagel). Andere attestieren ihr ein Ännchen „voller Schalk und theatralischer Ironie [...], wie es im Buche steht“ (Büttiker). Steve Davislim bot einen Max auf allerhöchstem Niveau; die Besetzung mit einem lyrischen und nicht dramatischen Tenor wird ausdrücklich gelobt (Gerteis). Auch der Kaspar von Dimitry Ivashchenko wurde mit seinem kernigen Bariton und seiner konzentrierten Präsenz als Bösewicht für gut befunden (Büttiker). Durchschlagend war der „dröhnende Orgelbass von Paata Burchuladze als Eremit“ (Gerteis). Dieter Dorn wurde seinem Kuno gerecht (Büttiker). Der Schauspieler Ronald Spiess sprach seinen Samiel mit „garstiger Stimme, viel Effekt“ (Nagel) von der Empore und war der Einzige, der dekorativ in rotes Licht getaucht wurde (Gerteis).

Das Mahler Chamber Orchestra war klanglich einwandfrei, ebenso der Philharmonia Chor aus Wien, der effektvoll und stimmlich ausgewogen sang (Nagel). Die Harnoncourtsche Schule ist bei Thomas Hengelbrock unverkennbar, und mit bedachtem Vibrato und historischen Blechblasinstrumenten „wurde manch ‚sprechendes‘ Detail in Nebenstimme oder Akzentuierung erkennbar, das im Theatergraben meist untergeht“ (Gerteis). Der Dirigent schaffte eine „suggestive Hörbühne, so prägnant erlebt man selten, was Weber mit Orchesterfarben [...] inszeniert.“ (Büttiker). Gerteis befand sogar: „Ja, wir haben den deutschen Wald gehört!“.

Von traumatisierten Kriegsheimkehrern, einer computergenerierten Wolfsschlucht und einem chattenden Luzifer
Ein schlüssiger *Freischütz* in Osnabrück am 26. September 2009

Lorenzo Fioroni führte im *Freischütz* am Theater Osnabrück Regie und versetzte die Figuren vom romantischen deutschen (bzw. böhmischen) Wald nach dem Dreißigjährigen Krieg in ein bundesdeutsches Provinznest des 21. Jahrhunderts mit wenig Grün, dafür aber umso mehr PTBS, sprich posttraumatischem Belastungssyndrom (Ralf Döring, Ankündigung in der *Osnabrücker Zeitung*, 24. September 2009). Max ist ein Soldat, der „Deutschland am Hindukusch verteidigt" hat (Ralf Döring, Kritik in der *Osnabrücker Zeitung*, 28. September 2009), unter Tinnitus leidet und nun als psychisches Wrack kein normales Leben mehr führen, sogar seine Braut Agathe nicht mehr lieben kann (Christoph Schulte im Walde, www.opernnetz.de). Auch sie ist „ziemlich fertig mit der Welt" (ebd.) und angesichts der Katastrophe „verliert sogar Ännchen ihre Heiterkeit" (Döring, Kritik). Wen wundert es, wo doch die Jäger „als ein Haufen gebrochener Existenzen [...] vor der Deutschlandflagge" salutieren und Kaspar per Laptop mit Samiel chattet (Martina Binnig, *Oldenburgische Volkszeitung*, 3. Oktober 2009). Kaspar lässt Max den Bundesadler abschießen, den dieser morgens mit der Deutschlandfahne rituell gehisst hatte (Christian Helming, *Mindener Tageblatt*, 29. September 2009).

Der Dorfplatz von Paul Zoller ist durch „Absperrzäune für den Festumzug geprägt", es gibt eine Kirche, Felder, eine Tankstelle und eine Busstation, aber Wald ist hier kaum vorhanden. Zu Beginn wird ein Schützenfest mit echtem Spielmannszug, Bierkästen und Plastikeinkaufstüten zelebriert. Die Freikugeln erringt Max via virtueller Wolfsschlucht, „einem Computerspiel, in dem ordentlich geballert wird" (Schulte im Walde); in dem dazugehörigen Videofilm wirken übrigens Osnabrücker Schüler im Rahmen eines theaterpädagogischen Projektes mit (Binnig). Soweit ist alles schlüssig, doch bezüglich des Finales ist die Presse uneins, denn Max läuft Amok und erschießt Agathe und Kaspar. Webers Musik also zu einem, dem heutigen Zeitgeist eventuell eher entsprechenden, „desillusionierenden Ausgang" (Uwe Schweikert, *Opernwelt*, 11/2009), aber es bleibt die Frage, ob ein Umarrangieren des Endes in dieser Form schlüssig ist: Agathe ehelicht in Max' Phantasie einen zweiten Max – hier nun Ottokar – und der Max seine Sünden verzeihende Eremit ist ein Bundeswehrgeneral (ebd.). Die Kostüme von Sabine Blickenstorfer

sprechen ebenfalls für sich, denn der Jägerchor ist ein „todverkündender Zug voller Sensenmänner“ (Schulte im Walde), der auf das brutale Ende verweist.

Sabine Ritterbusch verkörpert die Agathe sehr glaubwürdig und überzeugt mit „kraftvoller Höhe“ (Schulte im Walde) und „eindrücklichen Gesten, vor allem aber macht sie Agathes Leid hörbar“ (Döring, Kritik). Der Bariton Renatus Mészár mimt einen ob seiner unerfüllten Liebe verzweifelten und brutalen Kaspar (Schulte im Walde), der „seine Angst mit beißender Ironie überdeckt“ (Binnig). Hans-Georg Priese ist in der Gestaltung der Titelrolle „nicht so frei“ (Schulte im Walde), was aber auch der Deutung der Figur geschuldet sein kann, denn wie soll sich ein ängstlicher, apathischer Max schon verhalten? Bemerkenswert hierbei ist, wie intensiv sich Fioroni im Vorfeld mit PTBS beschäftigt hat und „wie viele Parallelen tatsächlich im *Freischütz* angedeutet werden“ (Werner Hülsmann, Interview mit dem Regisseur, *Osnabrücker Nachrichten*, 27. September 2009), beginnend bei Überempfindlichkeit, über Bindungsunfähigkeit bis hin zur Isoliertheit des Betroffenen gegenüber der Gesellschaft. Diese Elemente arbeitet er in die Figur des Max hinein, bzw. aus ihr heraus. Anja Meyer steigert sich als Ännchen zunehmend (Schulte im Walde) und versucht mit verzweifelter Fröhlichkeit, die Dauerdepression ihrer Freundin zu überdecken (Helming). In weiteren Rollen sind Hartmut Bauer, Daniel Moon, Marco Vassalli und Genadijus Bergorulko zu erleben.

Der Chor, dessen Einstudierung Peter Sommerer zu verantworten hat, spielte mit Freude und sang frei (Schulte im Walde). Das Urteil über die Leistung des Osnabrücker Sinfonieorchesters fällt unterschiedlich aus. Zum Einen müsse Hermann Bäumer noch Feinarbeit leisten, denn insbesondere die Hörnerpartie ist am Premierenabend nicht geglückt (Schulte im Walde) und in der ersten Szene „sind Chor und Orchester beinahe einen ganzen Schlag auseinander“ (Helming). Zum Anderen aber wird der historische Ansatz von Bäumer hoch gelobt, denn die exzellent geblasenen Naturhörner, die „engen Trompeten und Posaunen der Weber-Zeit“ würden der Inszenierung mit aggressivem, aber auch lyrisch untermalendem Ton gerecht (Döring, Kritik). Das Orchester „peitscht den Psychothriller [...] wild voran“ (Binnig). Schweikert resümiert: „trotz der begrenzten Ressourcen von Orchester und Chor“ brauche man „keinen Vergleich mit größeren Häusern zu scheuen“.

Die Osnabrücker Theatermitarbeiter sind erfreulicherweise sehr engagiert um die nächste Besuchergeneration bemüht, denn mit mehrmonatigen theaterpädagogischen Angeboten zum *Freischütz* wurde ein junges, begeistertes Premierenpublikum geschult, auf das die Künstler auch in künftigen Vorstel-

lungen hoffen dürfen. Neben praktischen Fragen, wie etwa der altförsterlichen Kommunikation vor 200 Jahren mittels Hörnern und Zweigen, setzte man sich auch mit den Themen der Oper und der Regie auseinander (dpa, *Die Welt*, 3. September 2009). Ein dickes Lob für solchen Weitblick, bei dem die nächste Generation an einer stimmigen Inszenierung mitarbeiten und darüber nachdenken darf!

Bedeutungsschweres Schwarz und unschuldiges Weiß
Der *Freischütz* in Freiberg am 10. Oktober 2009 und in Döbeln am 17. Oktober 2009

Regisseur und Intendant des Mittelsächsischen Theaters Freiberg/Döbeln Manuel Schöbel hat in seinem *Freischütz* buchstäblich schwarz-weiß gemalt: Wer sich mit dem Bösen einlässt, trägt einen Januskopf – in diesem Falle sind die Opfer Samiels an den schaurigen Masken auf dem Hinterkopf erkennbar, und fast alle Beteiligten gehören dazu. „Samiels Gehilfen spielen teils rückwärts als totenköpfige Gruselfiguren" (Judith Schilling, *Döbelner Allgemeine Zeitung*, 19. Oktober 2009), und die Ausstattung von Tilo Staudte „umrahmt die Szenerie mit einem schwarz-weißen Geäst, mehr Käfig als Wald" (Jens Daniel Schubert, *Sächsische Zeitung*, 19. Oktober 2009). Die Herren tragen Frack und Zylinder, die Damen schwarzes Biedermeier, ja Agathes Brautjungfern scheinen gar als „Teufelsgehilfen [...] dem Wave-Gotik-Treffen" entlaufen (Marianne Schultz, *Freie Presse*, 12. Oktober 2009). Lediglich Agathe, Ännchen und der Eremit sind weiß gewandet, denn sie sind die einzig Guten. „Diese klare Botschaft hat ihren Reiz, wirkt streckenweise aber überdeutlich" (Schubert).

Die Presse lobte in der Döbelner Aufführung insbesondere Sergio Raonic Lukovic als „raubeinigen" (Schilling), aber auch coolen, dämonisch drohenden Kaspar (Schubert), sowie die Agathe von Katharina Wingen, „die von Vorahnungen und Bedrohungen zermürbt wird" (Schubert). Auch Uta Simones Ännchen sowie Guido Hackhausens Max wurden „souverän und mit Bravour" gespielt (Schilling) und erhielten Beifall, denn die Darsteller waren in Döbeln kurzfristig für Miriam Sabba und Christian Malchow eingesprungen. Malchows wunderbare stimmliche Leistung vom 10. Oktober in Freiberg hatte seine mangelnde spielerische Leistung mehr als wettgemacht (Schultz). Sabba war als Ännchen „bezaubernd leichtfüßig" (Schultz).

Der für dieses Ensemble eine Herausforderung darstellende *Freischütz*, so Schubert über die Aufführung in Döbeln, geriet unter der musikalischen

Leitung von Jan Roelof Wolthuis zum durchschlagenden Erfolg; besonders das „engagierte und typgerechte Spiel" des Chores wird ausdrücklich gelobt. Trotzdem waren „Abstriche in Klang und Homogenität" zu machen (Schubert). In der Freiberger Aufführung hingegen wird das Spiel der Hörner, Trompeten und Posaunen der Mittelsächsischen Philharmonie ebenso anerkannt, wie die solide musikalische Leitung (Schultz).

Adrette Karomuster und sorgfältig geordnete Föhnfrisuren
Der Salzburger *Freischütz* am 8. Januar 2010

In der irisch-britischen Gemeinschaftsarbeit der Regisseurin Annilese Miskimmon und des Ausstatters Simon Lima Holdsworth am Salzburger Landestheater wird die Försterwelt als Rahmen für die „Doppelmoral der prüden Fünfziger" genutzt (Florian Oberhummer, *Salzburger Volkszeitung*, 11. Januar 2010), denn die Regie versucht, romantische Klischees und Männerbilder „ironisch zu unterwandern und psychologisch zu durchleuchten" (www.tv.of.at, 10. Januar 2010). Die Handlung findet im Umfeld einer altmodischen Bürgergesellschaft statt; das Forsthaus ist ein „Wirtshaus mit Neonröhren-Beleuchtung, mit Glas-Fassade zum Wald hin" (Reinhard Kriechbaum, *Wiener Zeitung*, 13. Januar 2010). – „Freilich, der deutsche Wald und die seltsamen Bräuche der Jägerschaft, per Probeschuss Frau und Erbförsterei zu erobern, sind in jeder Inszenierung schwere Krisengebiete" (Hans Langwallner, *Kronenzeitung*, 10. Januar 2010). Die Wolfsschluchtszene findet praktisch im Wohnzimmer statt, präsentiert sich „nahezu herzig" (Langwallner) und wirkt wie ein „zwar technisch aufwendiges, aber ein bisserl kindisches pyromanisches Spektakel" (Kriechbaum). Max entledigt sich am Ende seines Hemds und hat die Sieben auf dem Rücken, an der er als „teuflisch Gezeichneter" zu erkennen ist (Kriechbaum). Die Ausstattung von Holdsworth wurde ihrer Aufgabe nicht wirklich gerecht, denn sie verhalf in letzter Konsequenz weder dem Drama in Max' Kopf, noch der Romantik zu ihrem Recht (Franz Mayrhofer, *Die Furche*, 11. Februar 2010), wird daher als „seltsam" (Langwallner) und „schrullig" (Karl Harb, www.salzburg.com, 9. Januar 2010) bezeichnet. „Ein Heer von Karo-Mustern dominiert die Bühne, die Damen zieren Föhnfrisuren aus der Wirtschaftswunderzeit". Der irischen Regisseurin wird eine Liebe zum Detail bescheinigt, die zuweilen verwirrt, da unklar bleibt, was Diskokugel und Ghettoblaster in einer Zeit vor ihrer Erfindung zu suchen haben (Oberhummer).

Daniel Kirch sang seinen Max mit „hellem, gut fokussiertem Tenor“ und wirkte, „als ob er das Gewehr nach der Matura zum Geschenk bekommen hätte“ (Kriechbaum). Seine Darbietung wird als ausgereift und differenziert“ (Oberhummer) beschrieben. Marcell Bakonyis Kaspar ist ein „patenter Kerl“ (Kriechbaum), der aber keine Tiefen auslotet und daher mitunter gar als Fehlbesetzung bezeichnet wird (Karl Harb, *Salzburger Nachrichten*, 11. Januar 2010). Julianne Borg als Agathe wartete mit einem schillernden Timbre auf (Oberhummer), ist aber „für die Partie bei aller Delikatesse [...] eher zu leicht“ (Harb, 11. Januar). Karolina Plickovás Ännchen war gesanglich tadellos (Oberhummer), sie verfügt über ein „kostbares, entwicklungsfähiges Material“ (Harb, 11. Januar). Beiden Darstellerinnen wurde allerdings eine mangelhafte Aussprache des deutschen Textes attestiert (Mayrhofer); da darf man sich schon wundern: „Dass das Esperanto im Verlauf der Proben niemandem aufgefallen sein sollte?“ (Kriechbaum). Frau Borg wird gar ein Sprachcoach empfohlen (Harb, 11. Januar). Des weiteren überzeugten Franz Supper als Ottokar, Stefan Cerny als Kuno sowie Cornelius Hauptmann, der den Eremiten spielte. Mit Simon Schnorr als Kilian erfuhr das Spottlied des Bauern sogar „eine baritonale Luxusbesetzung“ (Harb, 11. Januar).

Der Chor war „reizvoll eingekleidet, liebevoll geführt“ und sang „beweglich, homogen und charmant“ (Kriechbaum); auch die „aparten Brautjungfern“ meisterten ihren Part hervorragend (Harb, 11. Januar). Musikdirektor Leo Hussein leitete das „gelegentlich zu laute“ Orchester (Mayrhofer) und ließ die Wolfsschlucht-Flammen so gewaltig züngeln, dass „er dabei immer haarscharf an den eigentlich rechten Tempi vorbei schrammt“ (Kriechbaum). Aber das „bestens disponierte Mozarteumsorchester folgt ihm durch Wald und Haus, Hochzeitsfesttag und dunkle Schicksalsnacht mit delikaten Klangkommentaren“ (Harb, 11. Januar).

Die Wolfsschlucht als Kugelgießerei für die Weltkriege
Ein deutscher Berlioz-*Freyschutz* in Trier am 20. Februar 2010

Hector Berlioz schuf 1841 auf ausdrücklichen Wunsch der Pariser Opéra eine französische Neufassung des Weberschen *Freischütz*, welche die originalen musikalischen Nummern mit neu komponierten Rezitativen (statt der Dialoge) und großen Ballettnummern verband. Die auf deutschen Bühnen selten gespielte Berlioz-Version kam nun am Theater Trier neu heraus, wobei man auf eine geraffte Version des Jahres 1851 zurückgriff und die Texte ins Deutsche zurückübersetzte; laut Dieter Lintz (*Opernwelt*, 4/2010) mit dem

positiven Effekt, dass „die gesungenen Zwischenpassagen die Handlung weniger [hemmten] als die oft praktizierte hohle Deklamation" der Kindschen Dialoge – „eine ungewohnte, aber durchaus ernsthafte Alternative" zum üblichen *Freischütz*. Dabei wurde selbst die von Berlioz als Balletteinlage orchestrierte *Aufforderung zum Tanze* aufgegriffen: Sie illustriert hier Agathes Traum von der erhofften Hochzeitsfeier.

Regisseur Lutz Schwarz begreift die Oper als „Tragödie eines Außenseiters", der „traumatisiert [ist] durch seine Versagensängste". Aber nicht nur der Versager Max, auch die „Träumerin Agathe" scheitert an „gesellschaftlichen Zwängen, eigenem Erwartungsdruck und Kommunikationsunfähigkeit. Konsequenterweise hausen die bösen Geister im Kopf, der Wald ist eine Fototapete im bürgerlichen Salon, die Wolfsschlucht öffnet sich im Wohnzimmer. Der provokante Bauer Kilian und der satanische Samiel sind eins. Die Hölle, das sind die anderen" (Lintz). Dabei wird Theater auf dem Theater gespielt: „Ottokar macht es sich in der fürstlichen Loge vor der Bühne bequem. Die Welt als Unterhaltungsstück für die oben, garantiert empathiefrei. Selbst als sich der Potentat am Festtag auf die Bühne unters Volk begibt, lässt ihn [...] Schwarz erst einmal von oben dem bunten Treiben zusehen [...]. Ein wenig Faradayscher Käfig, an dem der Volkszorn im Fall der Fälle abblitzen sollte. Die Mächtigen und Reichen bei Champagner und in bester, Nerz- und Chinchilla-geschmückter Gesellschaft" (Frank Herkommer, opernnetz.de, 15. März 2010). Verortet wird die Handlung im 19. Jahrhundert: „Restauration und Fortschritt rivalisieren im Zeichen des Reichsadlers. In der Wolfsschlucht [...] werden die Kugeln gegossen für die Weltkriege des 20. Jahrhunderts" (Lintz). Trotz aller Düsternis wird aber auch „Witz und Esprit eingemengt, wenn der abgeschossene Gummiadler in seine Einzelteile zerfällt, wenn den Jungfrauen eine Transe beigegeben wird oder ein Sarg mit der nicht tot zu kriegenden, Neurosen züchtenden Mutter hoch über der Bühne schwebt" (Herkommer).

Ausstatterin Kerstin Laube beweist, „dass es keiner aufwendigen Bühnenbilder und hoch technologischer Apparaturen bedarf, um Botschaften zu transportieren" (Herkommer), vielmehr reduziert sie „die Wände auf der Bühne auf eine fotografische Projektionsfläche, die allein den Zweck verfolgt, dem Publikum die Stimmung der Szenerie durch ein bedrohlich wirkendes Rot oder ein beruhigendes Grün zu signalisieren". Das Farbkonzept greift auch die politische Lesart auf: „Schwarz, Rot und Gold sind [...] die Farben der aufständischen Freischärler. Doch deren Traum von einer modernen deutschen Nation mit demokratischer Verfassung wird vorerst nur ein Traum

bleiben. Am Ende fällt der Stoff zu Boden und übrig bleibt das Metallgerüst, das die [...] verkrustete Gesellschaft wie ein Gefängnis umschließt" (Hanne Krier, hunderttausend.de, 24. Februar 2010). Kostümbildnerin Carola Vollrath setzt ebenso auf Typisierungen jenseits der Folklore: „Ästhetik die ins Auge springt" (Herkommer).

Michael Suttner gab den Max ganz als Neurotiker, „Welten von einem Heldentenor entfernt" (Lintz); Vera Wenkert verstand es als Agathe, „ihren kraftvollen Sopran auf ein angenehmes Timbre zu drosseln" (Krier). „Stimmlich überragend in den Männerrollen" (Herkommer) zeichnete Alexander Trauth den Kaspar als „faustische Seele" (Krier). Bei Evelyn Czeslas Ännchen ging „stimmliche Schönheit vor Textverständlichkeit" (Herkommer). In den kleineren Partien überzeugten die Ensemblemitglieder László Lukács (Kuno), Francis Bouyer (Ottokar), Pawel Czekala (Eremit) und Peter Koppelmann (Kilian/Samiel).

Die Trierer Philharmoniker unter Valtteri Rauhalammi nahmen das Tempo der Inszenierung auf (Herkommer), ihr Spiel ließ „an Farbigkeit und Dynamik nichts zu wünschen übrig" (Krier), zuweilen ging das genaue Ausloten der Partitur allerdings „auf Kosten des musikalischen Flusses" (Lintz). Chor und Extrachor begeisterten „stimmlich wie spielerisch" (Herkommer), klangen nur „bisweilen etwas unausgeglichen" (Lintz). Alles in allem also „eine intelligente Inszenierung, die am Ende für viel Beifall sorgte" (Krier).

Raritäten: konzertante Aufführungen der *Euryanthe* in Toulouse am 22. Januar 2010 sowie in Warschau am 27. März 2010

In der Halle aux Grains in Toulouse entdeckte das französische Publikum seine Begeisterung für Webers selten gespieltes Werk. Dank der Übertitel wurde auch die komplizierte Intrige der Geschichte nachvollziehbar (Anne Maria Chouchan, *La Dépêche du Midi*, 24. Januar 2010).

Klaus Florian Vogt sang seinen Adolar nuanciert und natürlich; er vereinte einen starken Tenor mit feiner Stimmgebung (Chouchan). Melanie Diener als Euryanthe wusste mit viel Ausdruck und klangschönen Linien ihr Publikum in den Bann zu ziehen (ebd.), gelobt wird auch die Brillanz und Gefühlstiefe ihres Gesangs (Vincent Guiot, ODB, 27. Januar 2010). Lauren Flanigan sprang kurzfristig für die erkrankte Petra Lang ein und nahm die schwarzen Seiten ihrer Eglantine sehr wörtlich (Emmanuel Andrieu, anaclase.com, 1. Februar 2010). Sie verkörperte die Tragik ihrer Rolle stimmlich absolut angemessen (Serge Chauzy, *Classic Toulouse*, 25. Februar 2010). Auch der Bariton Tommi Hakala wusste als Lysiart zu überzeugen (Chouchon), sang

beseelt und ausdrucksvoll (Chauzy). Dimitry Ivashchenko gab einen warm timbrierten König Ludwig und deklamierte sehr sauber (ebd.). Paul Kaufmann als Rudolf und Catherine Alcoverro als Bertha wurden für ausgezeichnet befunden (Pierre Cadars, *Magazine Opéra*, 3/2010).

Rani Calderon leitete nicht nur die schmissige Ouvertüre, sondern die gesamte Aufführung elegant und souverän (Andrieu). Besonders gelobt wurden die Soli der Fagotte und Hörner (Chauzy), sowie die Celli und Kontrabässe (Maurice Salles, Forumopera.com, 27. Januar 2010). Die sorgfältige und sprachlich präzise Choreinstudierung hatte Alfonso Caiani zu verantworten (Marc Laborde, *Utimiol*, 27. Januar 2010), so überzeugte der Chœur du Capitole de Toulouse mit Musikalität und Beherztheit (Guiot).

Auch beim Warschauer Osterfestival 2010 war Webers *Euryanthe* der musikalische Höhepunkt. Außer dem *Freischütz* sind Webers Werke in Polen eher selten zu hören, und so wird die hervorragende musikalische Leitung von Łukasz Borowicz gelobt, der die Oper „schön einstudiert und mit lebhaftem Temperament aufgeführt" hat (Józef Kański, *Ruch muzyczny*, 2. Mai 2010). Der Ouvertüre habe der Glanz gefehlt, aber die vereinigten Chöre des Polnischen Rundfunks und der Filharmonia Podlaska aus Białystok sangen ausnehmend gut, und auch die Ensembleszenen klangen schön. Melanie Diener als Euryanthe bot ihre Arien glänzend dar, und auch der kanadische Tenor John Mac Master war sehr überzeugend. Helena Juntunen als hinterhältige Eglantine allerdings habe „nicht immer die dramatische Spannung aufrechterhalten" können. In der internationalen Besetzung waren auch zwei polnische Sänger vertreten, der Bass Wojtek Gierlach als König Ludwig und Izabela Matuła als Landmädchen Bertha. Für das polnische Publikum war die „nicht leichte Oper" eine echte Rarität, und so wurde das Ensemble entsprechend gewürdigt.

Eigentlich gehörte in diese Presseschau noch eine dritte (szenische) *Euryanthe*-Einstudierung: die Inszenierung durch Roland Aeschlimann am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Die Premiere war kurz vor dem Redaktionsschluss (am 29. Mai 2010), viele Pressestimmen erschienen jedoch erst danach, so dass hierzu auf die nächste *Weberiana*-Ausgabe verwiesen sei.

Josefine Hoffmann

„You seldom see *Der Freischütz* in this country"
Eine Presselese zu Webers Werk an der West Bay Opera in Palo Alto / Kalifornien

Michael Good, M. S., der Gründer der Firma *Recordare LLC* und Entwickler des weltweit verbreiteten Austauschformats MusicXML, das er im Dezember 2007 während der vom *Edirom*-Projekt gemeinsam mit der Weber-Gesamtausgabe veranstalteten Tagung in Paderborn vorstellte, machte uns im Herbst 2009 auf eine geplante Aufführung von Webers *Freischütz* in seinem Wohnort Palo Alto, ca. 50 km südlich von San Francisco gelegen, aufmerksam. Ganz anders als in Europa, sind Aufführungen des *Freischütz* in den Vereinigten Staaten eher selten, so wurde das Werk etwa von der Oper in San Francisco nach einer Aufführung 1964 erst wieder 1985 auf den Spielplan gesetzt – damals mit so berühmten Sängern wie Pilar Lorengar, Ruth Ann Swenson, William Johns und Michael Devlin, Dirigent war Heinrich Hollreiser. Gleichzeitig wurde 1985 auch Wagners *Ring* einstudiert, und es erstaunt, dass in amerikanischen Besprechungen Webers Musik immer wieder auf die Wagners bezogen wird. An der West Bay Opera in Palo Alto stand das Werk Webers nun „schon" nach 20 Jahren wieder auf dem Spielplan: Einstudiert von Yuval Sharon und musikalisch geleitet vom Hausherrn, José Luis Moscovich, wurde es in dem wegen seiner Akustik berühmten, 1933 erbauten Lucie Stern Community Theatre zwischen dem 19. und 28. Februar 2010 viermal gegeben. In diesem Haus spielt die West Bay Opera seit ihrer 1955 erfolgten Gründung durch den Pianisten und Dirigenten Henry Holt, der zunächst in einer Art „Opern-Workshop" Stücke mit Klavierbegleitung aufführte und begabte Sänger aus der Region San Francisco für die Hauptrollen engagierte, während der Chor sich aus lokalen Kräften zusammensetzte. Später baute Holts Frau das Unternehmen weiter aus, gründete ein eigenes Opernorchester und ließ einen Probenraum bauen. Dieses Orchester ist quasi kammermusikalisch besetzt – so spielten beim *Freischütz* nur 24 Musiker, was aber die Wirkung kaum beeinträchtigte: „On a few occasions, there was evidence that additional strings and woodwinds would be a benefit", im übrigen tat Moscovichs kammermusikalische Behandlung dem Werk aber gut (Mort Levine in *Milpitas Post*, 24. Februar 2010).

Die Mitglieder des Chores werden nach wie vor vom zuständigen Dirigenten in einem Auswahlverfahren bestimmt – Michael Good, von Hause nicht nur Software-Entwickler, sondern auch Trompeter und solistisch auftretender Tenor, hatte sich für diesen Chor beworben und meldete schon

Foto der ersten Bühnenproben zum III. Akt, von links nach rechts: Eric Coyne (Kuno), Thomas Ellison (Chortenor), José Luis Moscovich (Dirigent und Generaldirektor), Michael Good (Chortenor), Diane Yeramian (Chorsopran)
Foto: Barbara Heninger (zugleich Brautjungfer)

Mitte November, dass er an der Aufführung mitwirken werde. „I am having great fun singing first tenor in the Chor der Jäger!", berichtete er im Januar von den Chorproben. Dabei waren die Chormitglieder wie die Solisten vor besondere Aufgaben gestellt: Moscovich gab das Werk in der Originalsprache – einschließlich deutscher Dialoge! (Für die Übertitelung fertigte Moscovich mit Lea Frey eigens eine neue englische Übersetzung an, da ihm die gängigen – die etwa die Zeile „Umsonst ist der Tod" mit „Death is pointless" übersetzten – ungenügend erschienen (Moscovich in der mit „West Bay Opera Goes A-Hunting" überschriebenen Ankündigung in der *San Francisco Classical Voice* am 2. Februar 2010). Das erfahrene Team wendete offensichtlich viele „Tricks" an, um eine gute Aussprache sicherzustellen, denn der deutsche Konsul in San Francisco, Peter Rothen, lobte nach der Aufführung ausdrücklich: „I couldn't believe how in a production with American singers, German diction would be so excellent; I didn't even hear an accent!" (*Music News* in *San Francisco Classical Voice* vom 23. Februar 2010).

Als sängerisch herausragend im Solistenteam wurde vor allem Paula Goodman Wilder bezeichnet, zu der es als Agathe hieß: „[she] has a creamy

coloratura, [and] came close to perfection with »Leise, Leise«" (Levine), während ein anderer Rezensent fand, dieser Aktbeginn „is alone worth the price of admission (to both the Lucie Stern Theatre and Heaven!); it's one of the most transcendent moments in all opera" (Jeff Kaliss in *San Francisco Classical Voice* 19. Februar 2010). Aber auch Patrycja Paluchovitz als Ännchen „was in fine voice especially in duets with Agathe" (Levine). Bon Bongers als Max und Gregory Stapp als Eremit waren beide leider bei der Premiere indisponiert, Bongers ließ dennoch Webers „impressive sense of melody and nuance" spüren (Kaliss). Peter Graham stattete den Kaspar mit einem kräftigen, aber verletzlichen Tonfall aus, „and all four principals fare well as actors". „The secondary roles are also well-sung, including basses Eric Coyne as Kuno and Gregory Stapp (doubling) as the Hermit. A quartet of Bridesmaids – Virginia Phelps, Laura Bouchard, Lisa Sueyres, and Barbara Heninger – ably showcase one of many charming Germanic folk elements in Weber's score, also apparent in a Hunters' Chorus [...]" (Kaliss).

Die Inszenierung von Yuval Sharon dagegen scheint Teile des Publikums eher verwirrt zu haben. Die Handlung war in den amerikanischen Westen der 1950er Jahre verlegt und die Produktion vollgepfropft mit Effekten, die unterschiedlichste Medien nutzten: So begann das Ganze – offensichtlich noch vor der Ouvertüre – mit der Projektion eines „super-kitschigen" Filmclips des Werwolf- und Frankenstein-Darstellers Lon Chaney jr., in der die Verwandlung Chaneys in den wilden Werwolf thematisiert wurde (Chad Jones in *Palo Alto Online*, 26. Februar 2010). Dann folgte die Ouvertüre, die als Ballett in der Choreographie von Yannis Adoniou von der Kunst-Stoff Dance Company gegeben wurde, wiederum begleitet von Leinwand-Projektionen. Zu Beginn des I. Aktes senkten sich Palisaden-Zäune auf die Bühne, dahinter wurde der Chor mit wilden Tiermasken sichtbar (Levine), was C. Jones eher an „demonic Muppets" erinnerte. Diese „overabundance of superfluous elements" trug dazu bei, „to impede or even restrict the character's interactions" (Kaliss). Andererseits wirkten Agathe und Ännchen zu Beginn des II. Akts wie festgeklebt in den Fenstern eines kleinstädtischen amerikanischen Hauses (Kaliss). Eigenartigerweise erwähnt nur ein einziger Rezensent (Jones) die Gestaltung der Wolfsschlucht-Szene:

> „At the end of Act 2, when Kaspar seriously stirs the supernatural fires, the stage erupts in a frenzy of delicious darkness. At the conductor's podium, Jose Luis Moscovich […] whips his sensational 24-piece orchestra into a tornado of sound as von Weber's music marries Wagne-

rian bombast with the pseudo-Wagnerian lilt of 1930s film scores by the likes of Erich Wolfgang Korngold. The dancers return looking like mountain-man zombies, and Robert Anderson's lights conjure shadows and spirits aplenty. In other words, it's a whole lot of fun".

Da ist er also wieder – der Vergleich mit Wagner.

Man gewinnt aus diesen Beschreibungen kein wirkliches Bild der Inszenierung; Max wirke weniger wie der anfangs zitierte Werwolf denn als „junger Frankenstein", und am Ende ist alles in zunehmende Dunkelheit gehüllt, während die Städter nun unmaskiert zwischen ihren Palisaden herumstehen wie auf einem Golfplatz (Jones).

Trotz all dieses „directorial overkill with special effects": „in the end it is the music which makes most of the magic" (Levine). Und so lautet denn auch das Resümee, das Jeff Kaliss hinsichtlich Webers viel zu selten auf amerikanischen Bühnen zu sehendem „fascinating Der Freischütz" zieht: „If stage director Yuval Sharon and his design crew had been able to realize a cohesive and supportive design for the production, this rare jewel would be shining even brighter."

Abschließend ein herzliches Wort des Dankes an Michael Good, der uns über dieses seltene Ereignis auf dem Laufenden gehalten und mit Besprechungen versorgt hat, und auch an Barbara Heninger für das Probenphoto!

Joachim Veit

Vertraute Chiffren des Unheimlichen wirken wie neu
Eine scharfsichtige *Freischütz*-Interpretation am Theater Pforzheim

Vordergründig sieht der *Freischütz* in Pforzheim (Premiere 26. September 2009) recht konventionell aus. Fachwerk, Wald, Kostüme mit Anklängen an die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und des Biedermeiers. In Internet-Foren findet man den Tipp, nach Pforzheim zu fahren, da gehe es noch traditionell zu. Wer genau hinschaut auf die Inszenierung Bettina Lells und die Bühne Verena Hemmerleins, wird das Loblied der problemlosen Bebilderung nicht mitsingen. Und die Lösungen, die Bettina Lell für die Regie-Herausforderungen der Weber-Oper findet, entsprechen erst recht nicht den Klischees, seien sie herkömmlichen oder regietheatralen Zuschnitts. Mit diesem *Freischütz* hat sich die junge Regisseurin mit unspektakulärem Lebenslauf als präzis analysierende, scharfsichtige Interpretin empfohlen. Fern von Mätzchen und aufgesetzten, mühsam ihre Originalität behauptenden Lösungen, hat sie die Sicht auf den *Freischütz* verschärft, ohne dem Stück Gewalt anzutun.

Gewalt findet eher in der Gesellschaft Raum, die sich auf der Bühne zu Demütigung, Sadismus und Totschlag trifft. Die Gestalten sind versehrt, körperlich gezeichnet, seelisch verroht. Ein Kriegsgefangener wird an einem Strick herumgezerrt und mit „Hussa!" totgeschlagen. Dem dicklichen Junker Max zieht man erst mal die Hose runter, als er seinen Schuss vergeigt hat. Ein Sarg wird zur Bestattung getragen; ein Paar tanzt auf Krücken – halb zerstörte Menschen, die sich wenigstens einen Rest von Freude oder Lebenslust zu bewahren suchen.

Die Bühne Verena Hemmerleins offenbart ihre Tiefenschärfe erst auf den zweiten Blick: Man sieht trauliches Fachwerk, aber die Balken sind angekokelt. Spuren von Einschüssen lassen auf schlimme Zeiten schließen. Der Wald steht still und schweiget, weil er verkohlt und hoffnungslos tot ist. Agathes Zimmer wirkt wie ein Refugium, eine Insel in einer verwüsteten Welt, ein Ort der Unversehrtheit – aber gerade deshalb in dieser zerbrochenen Welt auch naiv, unwirklich.

Die Wolfsschlucht öffnet sich tief in die Bühne als eine Kluft, die an die Bilder des Bösen aus *Herr der Ringe* denken lässt. Das blutige Licht – Peter Halbsgut hat an der Atmosphäre der Bühne wesentlichen Anteil – führt in eine Szene der Albträume, in der Gestorbene als untote Wesen wieder auferstehen und gesichtslose schwarze Schemen geistern: Gestalten aus Edgar Allan Poes Wahnträumen, unfasslich wie die Gespenster in Henry James' *Turn of the Screw*. Hemmerlein und Lell versuchen nicht, den transzendentalen Schrecken der Wolfsschlucht in krampfhaft originelle Bilder zu kleiden. Sie verwenden bekannte Chiffren des Unheimlichen aber so gekonnt, dass sie wirken, als seien sie soeben erfunden: Szenische Glücksgriffe!

Samiel ist in dieser Inszenierung weiblich: Die Schankmaid in rotem „Zigeuner"-Kleid und mit einem verkrüppelten Fuß (hochkonzentriert: Lilian Huynen) entpuppt sich allmählich als die Inkarnation des Bösen. Sie wechselt wissende Blicke mit Kaspar, als Max seine Frage „Lebt kein Gott?" herausschreit. Sie zieht den schwarzen Jägersbursch an, der ihr wie hypnotisiert folgt, während Max „bange Ahnung" spürt. Sie zieht Max in den Zauberkreis der Wolfsschlucht und sie gießt die Freikugeln. Im Finale lockt diese „Samiela" Max in weißem Brautkleid als Double seiner Braut Agathe. Die Gefährdung bleibt: In einem Baum hockt ein Schatten, zielt mit dem Gewehr auf Agathe. Lell macht mit solchen und vielen anderen klug gesetzten Regiedetails klar, wer hier die Fäden in der Hand hat: Das – oder die – Böse ist die Triebkraft, sie steuert die Menschen, zieht sie in ihren Bann, lässt sie an ihrer Realität zweifeln und vergiftet ihr Vertrauen in das Existie-

rende. Eine weit reichende Deutung des Bösen, die über moralische oder gesellschaftliche Lesarten hinausreicht.

In diesen Kontext eingepasst sind die Charaktere: Daniel Brennas Max ist kein braver, bloß verführter Naivling. Er geht den finst'ren Mächten ins Netz, weil er verzweifelt ist, weil er an den Umständen leidet und für ihn der Reiz der magischen, einfachen Lösung durchaus attraktiv ist. Musikalisch darf man Brenna bescheinigen, verständlich und mit Gespür für den Sinn der Worte zu artikulieren; stimmlich fehlen Schliff und Sicherheit in der Technik. Die Stimme schlägt, verfärbt sich und scheitert an den wenigen exponierten Stellen.

Axel Humbert ist kein maliziös schachernder Handelsvertreter für Seelenaquise, sondern ein verletzter Mensch, mit blut'gem Streif an Stirn und Hand, vom Bösen verlockt und seiner Freiheit beraubt, und in lichten Momenten eher traurig-resigniert. Dass ihm Ännchen schöne Augen macht, wird von Ottokar (Stefan Hagedorn) mit einer Ohrfeige quittiert: Der Mann will das junge Blut vor dem düsteren Jäger bewahren, den sie am Ende, als er tödlich getroffen ist, liebevoll in die Arme nimmt. Wieder zeigt sich an dieser Stelle, wie überlegen Bettina Lell ihre Regie konzipiert: Der Eremit (Aleksey Ivanov) etwa nimmt wahr, wie fremdbestimmt das Leben Kaspars endet und segnet den Sterbenden trotz seines Fluchens. Und Ännchen nimmt vom Leichnam ihres Geliebten eine schwarze Feder mit; ein Symbol für das Böse, das sich fortsetzt durch existenziell verletzte Menschen.

Die gewohnte Schwärze bringt Humberts Baß für den Kaspar nicht mit, auch der Klangkern der Stimme ist noch nicht genügend gebildet. Aber auch er gibt seinem Text musikalisch Sinn und artikuliert treffend. Katja Bördner als Ännchen bringt eine schöne, sicher sitzende Stimme mit. Sie ist als eine Person gezeichnet, die halb aus Faszination, halb aus Spiellust mit dem Bösen kokettiert. Die weißen Rosen des Eremiten wirft sie ohne Argwohn einfach ins Dunkel, mit dem Schauerlichen treibt sie Schabernack wie ein Kind, das die Kräfte nicht kennt, auf die es sich spielerisch einlässt. Die Lust am Grusel teilt sie mit Agathe. Tonje Haugland bleibt als Agathe eine Ikone einer ambivalenten Reinheit, die sich selbst zu bewahren sucht, so die inneren Konflikte der anderen nicht wahrnehmen kann. Stimmlich war Haugland zu Beginn hart und verspannt, ihr „Leise, leise" noch nicht gleichmäßig geführt, ihre Piani aber zunehmend sicherer und klangschön. Das lyrische Schweben und die sanften Momente der zweiten Arie entfalteten sich gleichmäßig und entspannt.

Kernig und straff, überraschend konzentriert in Klang und wie aus einem Guss holt der Pforzheimer Chor und Extrachor den Auftritt der Jäger aus

dem gedankenlosen Korsett der sicheren Nummer heraus. Martin Erhard hat das Ensemble offenbar gut im Griff, denn auch Beginn und Finale der Oper gelingen konzentrierter als an vergleichbaren Häusern.

Unter der musikalischen Leitung von Markus Huber ereignet sich ein kleines Orchesterwunder: In der Ouvertüre war es trotz anfänglichen Schleppens, der üblichen Hornprobleme und eines zu knalligen Forte bereits zu ahnen, denn Huber baut klare Bögen auf und signalisiert, wohin er will. Immer sicherer findet das Orchester die Farben, die lauernde Schwärze, das schwärmerische Leuchten, den Jubelschwung und die innige Verklärung. Huber, Lell und Hemmerlein stehen als Namen für die Ausnahmequalität dieses *Freischütz*, mit dem Pforzheim wieder einmal bewiesen hat, dass kleine Theater mit Einsatz und Enthusiasmus eine Qualität erreichen, die sich ohne Hybris an größeren Bühnen messen lassen darf.

Werner Häußner

„Wunderlicher Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll"
Webers *Oberon* in Freiburg i. Br.

Wohl kein Cliché hat die Rezeption von Webers *Oberon* im 20. Jahrhundert mehr behindert als die Auffassung, dass diese Oper wegen ihrer hohen Dialoganteile in Form und Aufbau unzeitgemäß sei. Hartnäckig hält sich der Vorwurf, das Werk folge veralteten Mustern, wie sie in England zur Zeit der Uraufführung noch vorherrschten[1].

Diese Sichtweise wird motiviert von der Vorstellung einer natürlichen und stufenweisen Entwicklung von Mischformen aus Dialog und musikalischen Nummern hin zu durchkomponierten Verläufen. Sie beruht damit auf der bis heute unhinterfragten Akzeptanz von Wagners Musikdrama als dem Ziel- und Endpunkt der Operngeschichte, mit dem alle ‚unreinen' – und das heißt nicht-musikalischen – Elemente wie die gesprochene Sprache endgültig ausgeschieden und die angeblich seit Beginn angestrebte und vorbestimmte Einheit von Sprache und Musik erreicht sei.

Das Projekt einer strikten Trennung der mimetischen Wirkungskräfte – hier die gesprochene, dort die gesungene Sprache – ist mit dem 20. Jahrhundert allerdings obsolet geworden und hat sich als eine Ideologie herausgestellt,

[1] Vgl. etwa Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1991, S. 115: „Die Tatsache, daß England nach Händels Tod an der europäischen Opernentwicklung keinen Anteil hatte, erklärt die Querständigkeit des *Oberon* zur kontinentalen Kunstgattung jener Zeit."

die eng an die ästhetischen Reinheitsvorstellungen des späten 19. Jahrhunderts gekoppelt ist. Die Moderne richtete (und richtet) sich nicht zuletzt auch gegen diese Tendenz zur säuberlichen Grenzziehung in den Künsten und darf sich die Befreiung von solchen Einschränkungen auf ihre Fahnen schreiben, auch wenn die musealen Tendenzen der Opernhäuser sich der Umsetzung solcher Freiräume immer wieder verweigern.

Zugleich hat diese Reinheitsideologie zu einer Verengung der Rezeption des 19. Jahrhunderts geführt und solche Werke ungebührlich in den Hintergrund gedrängt, die diesem Konzept weder entsprachen noch entsprechen wollten. Dass die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksmittel nicht mit den skizzierten Tendenzen der Geschichtsschreibung in eins zu setzen ist, lässt sich auch an der Vorlage zu Webers *Oberon* erkennen. Schon Wielands gleichnamiges Versepos, das den Bezugspunkt des von Planché eingerichteten Librettos darstellt, gehört wie die Mehrzahl seiner Werke zu den Opfern einer einseitig am Modell des klassischen Kanons entwickelten Historie. Obwohl Wieland zu einer der produktivsten Quellen der literarischen Romantik zählt, fällt er aufgrund seiner Nähe zu vorklassischen Darstellungsformen allzu leicht aus einer primär linear vorgehenden Geschichtsschreibung heraus, für die er zugleich zu spät und zu früh ist. Verloren geht dabei auch, dass Wielands literarische Ästhetik des ‚Zwischenraums', d. h. seine im Übergang vom Barock zur Klassik geschulte Poetik, zahlreiche Keimzellen späterer Erzähltechniken aufweist: Rekurs auf die Antike, Konzentration auf Fasslichkeit durch eine epigrammatische Schreibweise, Psychologisierung der Personenführung, Ironie, Integration des Autors in die narrative Struktur, formale Gestaltung durch die Perspektiven des Briefwechsels und anderes mehr.

Auch Martin Mosebach unternahm 1995 anlässlich der Aufführung von Webers *Oberon* an der Frankfurter Oper den Versuch, durch Kürzungen, Umstellungen und Eingriffe in das narrative Konzept den vermeintlich zu komplexen Aufbau in ein überschaubares Gefüge zu verwandeln; bezeichnenderweise tat er dies mit einer Begründung, die auf ein konservatives Verständnis von Oper verweist. Mosebach beschreibt nämlich das ursprüngliche Libretto als Produkt einer Moderne *avant la lettre* (zu der auch und gerade die auf die ‚Masse' zielende Unterhaltungsindustrie zu zählen ist):[2]

> „[...] tatsächlich hatte der Theaterpraktiker Planché einen Typus der Oper vor Augen, der in unserer Zeit nicht mehr auf der Opernbühne,

[2] Zitiert nach dem Freiburger Programmheft. Vgl. auch Schreiber (a. a. O.): „Im Grunde handelt es sich um eine Revue, eine Mischform zumindest zwischen Schauspielmusik mit viel Dialogtext und vorromantischer Nummernoper."

sondern im Film und in den kostbar ausgestatteten Revuen von Las Vegas weiterlebt."

Diese durchaus zutreffende Aussage macht deutlich, dass es Mosebachs Ziel war, Webers *Oberon* auf eben die Dimensionen zu stutzen, welche die Opernbühne in unserer Zeit gerade noch erlaubt. Die Ausrede, das Libretto sei ein „verbautes Gefüge" (Mosebach), sagt mehr aus über die geringe Verstehensleistung, die Mosebach dem heutigen Opernbesucher noch zutraut, als über die tatsächliche Qualität des auf Wielands *Oberon* basierenden Librettos[3].

So bleibt die Forderung an die Bühnen, sich doch lieber an den ganzen *Oberon* von Planché und Weber mit allen Möglichkeiten der multimedialen Technik heranzuwagen und das vielschichtige Libretto als Anregung für eine Erweiterung der Bühnenästhetik zu nehmen, auch wenn dabei, wie Mosebach anmerkt, „die Entwicklung der Handlung und die Höhepunkte der Musik selten zusammen[fallen]". Das auszuhalten, dürfte für den heutigen Medienkonsumenten wohl kein Problem mehr sein.

Die Freiburger Premiere (7. November 2009), die auf Mosebachs Fassung zurückgriff, vermittelte nun allerdings durch die Arbeit am Detail, die Abstimmung der Erzählstränge sowie die Beherrschung des Stoffes den Eindruck, dass das Ensemble sich nicht ungern des Originals angenommen hätte. Wie schon in der letztjährigen *Freischütz*-Premiere waren an der starken Wirkung die Mitglieder des Schauspiels nicht ganz unschuldig, die entsprechend der Aufspaltung der Personen in Sänger, Schauspieler und handgeführte Puppen wesentlich an der Umsetzung beteiligt waren. Die erkennbare Spielfreude kontrastierte allerdings deutlich mit dem statuarischen Auftritt der Sänger; hier wäre eine bessere Vermittlung der beiden Ebenen durch die Regie (Michael Kloss, Manfred Roth) notwendig gewesen. Hinzu kam, dass die Musiker im tief abgesenkten Orchestergraben aus akustischen Gründen die Differenzierungen der Partitur nur unvollkommen vermittelten; auch fiel die gelegentlich mangelhafte Koordination von Sängern und Orchester auf.

Reduziert auf eine Guckkastenform mit einer rotierenden Fläche an der Rückwand, die unterschiedliche Öffnungen der Puppenspielbühne zeigte, nahm das aus perspektivisch stark fluchtenden Kachelwänden bestehende

[3] Vgl. dazu ausführlich Claudia Küster, *„Life without love, were a desert for me, but life without honour, I live not to see!" Das Exotische und Märchenhafte in den Opern der Romantik mit besonderer Berücksichtigung von Webers* Oberon, in: *Die ‚Schaubühne' in der Epoche des* Freischütz. *Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007*, hg. von Jürgen Kühne, Ulrich Müller und Oswald Panagl (*Wort und Musik*, Bd. 70), Anif 2009, S. 213–225.

Bühnenbild die grundlegende Idee der Fassung Mosebachs auf, einen Teil der Handlung – die Erlebnisse Hüons, Rezias, Fatimas und Scherasmins – im Puppenspiel umzusetzen (Bühnenbild und Puppenentwurf: Thomas Rump). Oberon und Titania (Schauspieler: Mathias Lodd und Johanna Eiworth) bildeten dazu mit ihrem furios gespielten Ehedrama den idealen Rahmen für ihre Wette auf die Treue der Menschen. Zwischen ihrem hohen Tempo und der narrativen Statik der musikalischen Nummern vermittelte ideal die magisch-träumerische Atmosphäre der eindrücklich umgesetzten Puppenspiel-Szenen (diese Gestaltung der drei Ebenen gehört sicherlich zu den Stärken der Mosebach-Fassung). Bedingt durch die offensichtlich erschwerte Kommunikation mit dem Orchester (Leitung: Patrick Peire) konnten allerdings nicht alle sängerischen Leistungen überzeugen; so hatten Gunnar Gudbjörnsson als Hüon und Sigrun Schell als Rezia mit teilweise extrem langsamen Tempi und Intonationsproblemen in ihren anspruchsvollen Partien zu kämpfen, während Christian Voigt als Oberon, Anja Jung als Titania (im Original: Puck), Sang Hee Kim als Fatima und Christoph Waltle in der Rolle des Dieners Scherasmin einen durchweg positiven Eindruck hinterließen. Der Chor, einstudiert von Bernhard Moncado, war stimmlich wie spielerisch auf der Höhe (besonders in den solistischen Beiträgen), das Orchester erreichte hingegen nicht in allen Nummern die von Weber angestrebte Transparenz in Stimmführung und Instrumentation, konnte aber durch einen ausgewogenen Streicherklang und durch solistische Bläserleistungen fesseln.

Die Hoffnung Webers, dass das Libretto des *Oberon* – im Brief an Rochlitz vom 12. Februar 1825 von ihm charakterisiert als von „Wunderliche[m] Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll" – auch musikalisch funktionieren möge, trog nicht. Der Erfolg des Werks in Europa nach der erfolgreichen Uraufführung am 12. April 1826 in London bestätigte, dass Planchés Konzeption und Webers Umsetzung sich auf dem lebhaft umkämpften Markt des europäischen Operngeschehens zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchsetzen konnten. Auch heute wird die reizvolle Verschränkung von Orient, Okzident und Feenwelt ihr Publikum finden, wenn die Bühnen beginnen, sich dieser romantischen Oper im Original und nicht mehr in verstümmelten Fassungen zuzuwenden.

Markus Bandur

Ein zwingendes Weber-Plädoyer: *Silvana* konzertant in München

Es ist schon ein gewagtes Unterfangen, eine Oper mit einer stummen Titelfigur konzertant aufzuführen. Dieses Wagnis ist mit der Darbietung von Carl Maria von Webers *Silvana* (in der Urfassung von 1810) durch das Münchner Rundfunkorchester und den Chor des Bayerischen Rundfunks am 18. April 2010 im Münchner Prinzregententheater jedoch exemplarisch geglückt.

Denn Silvana, „das stumme Waldmädchen" (wie denn auch die Vorgänger-Fassung der *Silvana* heißt), muss immerhin, wenn schon nicht singend, so doch mit einem reichhaltigen Repertoire von pantomimischer Gestik in Erscheinung treten. Die pantomimischen Aktionen sind aber nicht nur Legitimation für die Bühnenpräsenz einer stummen Opernheldin, sie sind streng genommen nötig für den vollkommenen Partitur-Vollzug, denn Weber hat in der Partitur ein eigenes System für Silvanas Gesten in direkter Korrespondenz mit „sprechenden" musikalischen Phrasen notiert. Souverän als gestische Stichwortgeberin agierte Lea Marlen Woitack in der Rolle der Silvana. Eigentlich muss auch das Solo-Violoncello (Rut Nothelfer) und stellenweise auch die Solo-Oboe als hörbare Verkörperung der Silvana Erwähnung finden, denn besonders diese beiden Instrumente dienen der Titelfigur zum unmittelbaren emotionalen Ausdruck, so etwa in der Tenor-Arie des Rudolph („Ich liebe dich!"), dem sich als Duett-Partnerin die Oboe als Silvana-Stellvertreterin zugesellt.

Bis aber Silvana ihrem Rudolph glücklich in die Arme sinken kann, gilt es etliche Hürden zu überwinden und Missverständnisse aufzuklären; Franz Karl Hiemers Libretto birgt emotionale und verwandtschaftliche Vertracktheiten in Hülle und Fülle: So ist Rudolph eigentlich schon Mechtilde, der Tochter Graf Adelharts, versprochen, die aber ihrerseits in Albert von Cleeburg, den Spross einer mit ihrem Vater verfeindeten Familie verliebt ist. Alberts Vater nämlich hat Mechtildes Schwester Ottilie geraubt und ihre Tötung befohlen; doch der Diener Ulrich brachte es nicht über das Herz, sie zu töten, und zog das entführte Mädchen unter dem Namen Silvana im Wald auf. Zu ihrer eigenen Sicherheit erlegte Ziehvater Ulrich seiner „Waldtochter" Silvana ein Schweigegebot auf. Deus ex machina: Als Silvana aus dem Weg geräumt werden soll, weil sie der Heirat zwischen Rudolph (der haltlos in Silvana verliebt ist) und Mechtilde im Wege steht, klärt Ulrich die Situation, und Adelhart erkennt tatsächlich anhand eines Muttermales in Silvana die tot geglaubte Tochter Ottilie. Überbordendes romantisches Potential, das Carl Maria von Weber trotz aller dramaturgischen Schwächen des Librettos in einen stringenten musikalischen Fluss gezwängt hat.

Für den großen musikalischen Erzählfluss zeichnete in der Münchner Aufführung Ulf Schirmer verantwortlich, der – wie gewohnt – das Münchner Rundfunkorchester souverän und detailverliebt durch die Oper dirigierte. Eine nette Pointe, wenn Schirmer sich am Ende der Oper nach den ersten gesprochenen Worten Silvanas zu ihr umdreht („Du sprichst?"). Der Chor des Bayerischen Rundfunks, einstudiert von Robert Blank, war – ebenfalls wie gewohnt – in Hochform. Schon der eröffnende Jägerchor war so gleißend präsent, dass man die Konzertanzüge des Männerchores unwillkürlich gedanklich durch Grünzeug und Jagdutensilien ersetzte.

Nur nebenbei bemerkt, aber eben doch bemerkenswert: Eine gelungene Werkeinstudierung setzt professionell aufbereitetes Material voraus. Keine Selbstverständlichkeit im Falle der *Silvana*-Urfassung, denn das gesamte Aufführungsmaterial wurde neben den eigentlichen Editionsplänen der Weber-Gesamtausgabe sozusagen als „Freizeitvergnügen" von den beiden Arbeitsstellen der Gesamtausgabe in Berlin und Detmold (mit Markus Bandur als Werk-Herausgeber) erstellt.

Sprechende Musik also, die große romantische Tableaux beschwört, die alle üblichen romantischen Genres in buntesten Farben ausmalt, so etwa eben den Jägerchor, das Ritterturnier oder das aufziehende Gewitter zu Beginn des III. Akts. Die dazugehörige singspielartige Volksnähe, ganz ohne „Tümlichkeit", verkörpert hauptsächlich der Knappe Krips, bei dem ganz eindeutig Papageno Pate stand, was in seiner Arietta „Ein Mädchen ohne Mängel" besonders ohrenfällig ist. Ein nicht nur stimmlich faszinierender Simon Pauly als Krips, der trotz konzertanter Aufführung die naiv-selbstgefällig-prahlerisch-gemütliche Art des Knappen auf das Sympathischste zu treffen vermochte. Aus der versierten Sängerschar müssen noch Michaela Kaune als Mechtilde und Ferdinand von Bothmer als Graf Rudolf von Helfenstein herausgehoben werden.

Schade, dass Krips nach seiner Arietta „Sah ich sonst ein Mädchen" zwar eben nicht sang- und klanglos, aber doch auf Nimmerwiedersehen aus der Oper verschwindet. Das ist nur einer von mehreren dramaturgischen Stolpersteinen, die den Fortgang der Oper merklich stören. Mechtildes Zofe Clärchen (gesungen von Ines Krapp) und Alberts Knappe Kurt (Tareq Nazmi) – natürlich auch ein Liebespaar – dürfen gar nur ein einziges Mal, nämlich im II. Akt zum Liebes-Quartett mit ihren Herrschaften in Erscheinung treten.

Es sind wohl diese dramaturgischen Irritationen, die zumindest eine Mitschuld daran tragen, dass sich die *Silvana* trotz herausragender musikalischer Momente nicht in den Spielplänen etablieren konnte – erst recht

nicht mehr neben oder nach dem *Freischütz*. Retrospektiv, mit heutigen Ohren gehört, meint man, in der *Silvana* schon sehr viel *Freischütz* zu entdecken. Der Umkehrschluss ist richtiger: Schon die *Silvana* ist eine vollgültige, wenngleich nicht vollkommen ausgereifte Weber-Oper. In der hochwertigen Münchner Aufführung (die übrigens für eine CD-Produktion mitgeschnitten wurde) wurde sie in jedem Falle zum zwingenden Weber-Plädoyer.

Eva-Maria von Adam-Schmidmeier

Operndebüt ganz ohne Oscar-Verdacht
Stefan Ruzowitzkys *Freischütz* am Theater an der Wien

Das Theater an der Wien hat sich ganz dem Stagione-Prinzip (ohne festes Ensemble, mit für jede Einstudierung neu „eingekauften" Künstlern) verschrieben und konnte in den vergangenen Jahren mit einigen großartigen Produktionen sowohl Kritik als auch Publikum überzeugen. Stagione birgt freilich eine große Gefahr: Allzu schnell nimmt der Event-Charakter überhand. Man engagiert ein oder zwei große Namen (nicht immer zwangsläufig gleichbedeutend mit großen Künstlern) und vertraut ganz auf deren Zugkraft; dabei steht weniger das künstlerische Konzept im Vordergrund als der kommerzielle Aspekt.

Den „Event-Verdacht" kann man dem Theater an der Wien bezüglich der jüngsten *Freischütz*-Produktion (Premiere 19. April 2010) nicht ersparen, auch wenn die beiden Publikums-„Lockvögel" fraglos erstrangige Künstler sind: Der Filmregisseur Stefan Ruzowitzky hat nach der Verleihung des Oscars (für den besten nicht englischsprachigen Film) 2008 an sein KZ-Drama *Die Fälscher* in den österreichischen Medien einen kollektiven Glückstaumel ausgelöst; Karl Markovics ist einer der größten österreichischen Theaterschauspieler und zudem durch viele Film- und Fernseharbeiten bei einem breiten Publikum bekannt und beliebt. Dass er die Rolle des Samiel überhaupt angenommen hat, mag einerseits mit Neugier zu tun haben (er hat der Oper bereits vor mehr als zehn Jahren als eigenwilliger Puck in Brittens *Sommernachtstraum* an der Wiener Volksoper seine Reverenz erwiesen), dürfte aber vor allem persönliche Gründe haben: Er war der Hauptdarsteller in Ruzowitzkys *Fälschern*.

Filmregisseure ohne Opernerfahrung mit heiklen Regiearbeiten für die Bühne zu betrauen, ist in den letzten Jahren zur Mode geworden – mit oft zweifelhaftem künstlerischem Ertrag, denn dem Vorteil der von Klischees unbelasteten Außensicht und des unverkrampften Neubeginns stehen

oftmals große Nachteile gegenüber: die Unfähigkeit, eine Oper aus der Musik / Partitur heraus zu lesen (d. h. das Werk wird allein vom Libretto her erarbeitet), und auch handwerkliche Defizite (etwa bei der Behandlung des Chores). Das heißt nicht, dass die Filmästhetik nicht befruchtend auf die Opernregie wirken könnte (das hat Philipp Stölzl durch seinen überwältigenden Meininger *Freischütz* 2005 bewiesen; vgl. *Weberiana* 16, S. 100ff.), doch viele überzeugende Resultate hat der Kulturimport vom Kino auf die Opernbühne bislang nicht gezeitigt – Wien liefert einen Beweis mehr, dass die Skepsis nicht grundlos ist.

Es beginnt vielversprechend, mit einem großen Auftritt des Samiel im weißen Frack. Er kommt vor den Vorhang, setzt sich an ein Piano und beginnt mit der *Freischütz*-Ouvertüre als Untermalung zu einem Film: Zunächst routiert lediglich eine Drehbühne mit Waldkulisse – kahle Stämme mit vielen toten Ästen stehen für eine bedrohliche, abweisende Natur (dieses Bild kehrt noch mehrfach am Abend wieder). Und dann wird ganz in der expressionistischen Manier früher Stummfilme mit überzeichneter Mimik und kurzen Texteinblendungen die Vorgeschichte der Oper erzählt – freilich nicht jene, die Kind und Weber im Sinn hatten. Der Konflikt geht nicht wie sonst auf einen „Urältervater" zurück, sondern nur eine Generation: auf den Erbförster Kuno. Der hatte bereits, um das letzte Probeschießen zu gewinnen, Freikugeln von Samiel erbeten. Während er aber eher die Försterei im Blick hatte, gewann ein anderer junger Mann gleichzeitig die Gunst der Försterstochter. Nach dem sechsten Meisterschuss (auf den legendären Hirsch, auf den ein „Waldfrevler" gebunden ist) wird Kuno der Posten zugesprochen; doch es kommt zum Handgemenge mit dem Rivalen; dabei löst sich der siebte Schuss und trifft das junge Mädchen. Voller Verzweiflung zieht sich Kunos Gegenspieler zurück; er entsagt der Welt und wird – Eremit. Im Zeitraffer erlebt man sein Altern bis zum Zeitpunkt des Opernbeginns. Der Film bricht ab und schemenhaft erkennt man hinter dem Vorhang, wie der nun greise Mann der Tochter Kunos die weißen Rosen reicht.

Ein gelungenes Entrée, zumal das Klavier längst gegen das Orchester eingetauscht und diesem die Ouvertüre (nochmals von Beginn) anvertraut wurde. Der von Kind konzipierte Rahmen, der Webers Kürzung zum Opfer fiel, ist überzeugend wiederhergestellt, ohne auf Kinds Eingangsszenen zurückgreifen zu müssen. Mit einem positiven Nebeneffekt: Kunos ebenso langwierige wie bezüglich der Dialogregie schwer umsetzbare Freikugel-Erzählung im I. Akt kann gestrichen werden. Der die dramatische Handlung unwei-

gerlich unterbrechende und oft genug belächelte altväterische Monolog hat seine Funktion (Vermittlung der Vorgeschichte) verloren, ist also verzichtbar.

So weit, so überzeugend; doch das Versprechen auf einen spannenden Abend, das diesem Anfang innewohnt, wird nachfolgend nicht eingelöst. Mit seiner filmischen Eröffnung scheint Ruzowitzky seine Kugeln verschossen zu haben, was nun kommt, wird von Szene zu Szene schwächer, bis sich nur noch Langeweile breitmacht. Liest man das Interview mit dem Regisseur im Programmheft, so gab es noch weitere konzeptionelle Ideen: Die Freikugeln als zunächst leistungssteigernde, aber eben auch bewusstseinsverändernde und in die Abhängigkeit führende Drogen (als Ansatz durchaus nicht neu), Samiel teils als Dealer, teils als Verkörperung des Drogenrausches; dazu der Gegensatz zwischen Bauern und Jägern nicht als Darstellung eines sozialen Konflikts, sondern als Gegenüberstellung einer jugendlichen Spaßgesellschaft (Bauern, die im gesamten Stück nicht arbeiten, sondern nur beim Feiern zu erleben sind: beim Sternschießen zu Beginn, beim Probeschuss am Ende) und der Verantwortungsträger der Gesellschaft (die Jäger) – Ännchen ganz den ersteren zuneigend, Max und Agathe unentschlossen zwischen beiden Seiten schwankend.

Doch diese Ideen bleiben mehr Behauptung, als ein schlüssiges Konzept zu erzielen. Die Spaßgesellschaft erlebt man in einigen Chorszenen (mit einem jugendlich ausgedünnten Schoenberg Chor, dessen ältere Semester in die Orchesterlogen verbannt werden, der dafür aber mit reichlich Statisten-Jungvolk „verlebendigt" werden soll). Dazu passt auch Ännchens Solo, das die jungen, schlanken Burschen preist: In dieser Nummer wickelt sie einen ganzen Trupp von „Holzfällern" um den Finger, der wirkt, als wäre gerade eine Ansammlung kaum der Ausbildung entwachsener Balletttänzer, Models und Musicaldarsteller von der Arbeitsagentur zur Umschulung in den Wald entsandt worden. Die Brautjungfern müssen bei Agathe Aufklärungsarbeit leisten: Während ihres Liedes räumen sie nicht nur Agathes Jungmädchenzimmer samt Puppenecke in ein eheliches Schlafzimmer mit Doppelbett um, sie bereiten die Behütete mit passenden Symbolgaben (Dessous, Babyflasche, Kochlöffel etc.) auf die Freuden und den Alltag des Ehestands vor.

Die Drogen spielen nur am Rande eine Rolle: Samiel dealt mit kleinen Pillen-Säckchen, Kaspar – ein typischer Junkie – verrät jeden Freund, wenn er nur zu seinem Glücksrausch kommt. In der Wolfsschlucht setzt er Max zum Kugelsegen einen „Schuss", worauf dieser im Drogenrausch die wilde Jagd und den teuflischen Jäger zu sehen glaubt (ekstatische Rituale, die in ihrer Bildsprache an Goyas Hexensabbath-Bilder erinnern, freilich zusätz-

lich sexuell aufgeladen wie Teufelsanbetungsszenen, die man aus Satanisten-Filmen kennt). Und doch werden die Freikugeln nach altbekanntem Rezept gegossen und nicht nur als „Partybeschleuniger" konsumiert, sondern auch bei der Jagd als Munition verschossen.

Sind diese – wenn auch nicht konsequent durchgeführten – Ideen noch nachvollziehbar, so scheitert die szenische Umsetzung tatsächlich an handwerklichem Unvermögen. Der Chor wird fast nur zum Stellen „lebender Bilder" verwendet, sitzt oder steht als bloße optische Zutat ohne szenische Relevanz herum. Eine Dialogregie scheint nicht gewollt; jeder Darsteller stochert sich nach persönlichem (Un-)Vermögen durch die Sprechtexte – naturgemäß fällt dies den Nichtmuttersprachlern (der südafrikanischen Agathe und dem neuseeländischen Max) am schwersten, aber auch die Österreicher und Deutschen im Ensemble überzeugen nicht wirklich. Agathe und Max müssen wie überdrehte Teenager herumhüpfen – was bei Darstellern, die dieses Alter längst hinter sich gelassen haben und nicht gertenschlank sind, naturgemäß nicht naiv und unverdorben, sondern kindisch und albern wirkt; eine Karikatur der Rollen. Charakterentwicklungen sind nicht erkennbar, keine der Hauptfiguren wird als glaubhafte Persönlichkeit erkennbar. Die Aktionen und Reaktionen der Darsteller wirken, falls vorhanden, handgestrickt und deuten kaum auf intensivere Vorbereitung. So hätte man nach der Vorgeschichte im Film erwartet, dass im abschließenden Finale die einstigen Kontrahenten – Kuno und Eremit – szenisch in besonderer Weise miteinander korrespondieren, aber bis auf eine laue Geste der Verzeihung vom Eremiten finden zwischen beiden keine Interaktionen statt. Selbst Markovics, dessen Samiel ohne Bezug zur Weberschen Partitur immer wieder durch die Szene geistert (auch da, wo ihn die Musik nicht vorsieht), bleibt unter seinen Möglichkeiten. War die Probenzeit zu kurz? Alles wirkt, als hätten die Darsteller selbstverantwortlich ihren Part erarbeiten müssen, ohne Hilfestellung eines Regisseurs – kaum eine Weber-Produktion der letzten Jahre steckte so tief in der Opern-Mottenkiste und kultivierte dermaßen das viel bespottete, längst vergessen geglaubte Sänger-Ausdrucksrepertoire mit Händeringen, sich an den Busen greifen etc. Der Versuch, einen Opern-Außenseiter als Frischzellenkur für das Musiktheater zu engagieren, ging nicht auf; klischeehafter und biederer hätte das Werk auch der größte Traditionalist (nach Gustav Mahlers anfechtbarer Definition der Tradition als Schlamperei) kaum auf die Bühne bringen können.

Das Bühnenbild von Renate Martin und Andreas Donhauser greift, von Peter van Praets ausgezeichneter Lichtregie unterstützt, das expressionisti-

sche Stummfilmambiente des Vorfilms auf und überzeugt vor allem mit der nebelgesättigten Wolfsschlucht und den Festwiesen zu Beginn und am Ende. Die Zimmer des Forsthauses sind dagegen so eng und verwinkelt angelegt, dazu hoch aufgetürmt, dass sie den Aktionsraum der Darsteller allzu sehr einschränken. Die Kostüme von Nicole Fischnaller zeichnen sich durch zeitlose Beliebigkeit aus.

Und erstaunlicherweise zeigte auch die musikalische Umsetzung – zumindest bei der besuchten dritten Vorstellung (23. April) – einen Spannungsverlauf, der parallel zum szenischen verlief: packender Beginn, allmähliches Nachlassen, kraftloser III. Akt. Das Theater an der Wien hat kein eigenes Orchester; gibt es keine Aufführung der Sparte „Alte Musik" bzw. „historisch informierte Aufführungspraxis", zu der Spezialensembles eingeladen werden, dann fungiert üblicherweise das ORF Radiosymphonieorchester Wien unter seinem Chefdirigenten Bertrand de Billy als Hausklangkörper. De Billy hat ausreichend Kapellmeistererfahrung, um aus dem Konzert- ein Opernorchester zu formen; erstaunlich ist, dass er trotzdem hier seinen ersten *Freischütz* dirigiert. Seine Tempi überzeugen (bis auf Kaspars verschleppte und somit musikalisch zusammenhanglose Finalarie des I. Aktes), und doch verfällt auch der Debütant am Pult mehr und mehr der Routine. Dabei ermöglicht das Haus eine ganz eigene Klangerfahrung: Im Gegensatz zu vielen heutigen größeren Opernhäusern verfügt der bezogen auf Weber sozusagen zeitgenössische Raum über eine Größe, die dem Durchschnittstheater des beginnenden 19. Jahrhunderts entspricht. Trotz normaler Orchestergröße wirkt die Musik hier viel kraftvoller, unmittelbarer. Doch diese Chance wird nicht genutzt. Von Orchester wie Dirigent ist man Besseres gewohnt! Das gilt leider selbst vom sonst zurecht gefeierten Arnold Schoenberg Chor – zu Beginn ist man fasziniert, wie klangschön, homogen und frisch Webers Chöre, der kraftvolle Victoria-Jubel und das hämische Spottlied, erklingen – passend zur Regie-Lesart der jugendlichen Spaßgesellschaft – doch den Jägern fehlt jegliche Erdung; fast glaubt man im III. Akt, der Jägerchor würde von Gymnasiasten auf dem Sonntagsausflug angestimmt.

Das Sängerensemble ist überwiegend gut und sehr gut und setzt dem Abend ein paar hellere Lichter auf. Simon O'Neill ist ein Max mit erstaunlich hellem Timbre, überzeugt aber trotzdem durch Kraft und mit der nötigen Tiefe. Seine Annäherung an Wagners Tenorpartien hat gerade erst begonnen; noch besitzt die Stimme ihre Frische. Bei Elza van den Heever hat der Weg ins dramatische Fach dagegen schon deutlichere Spuren hinterlassen. Sie ist als Agathe sängerisch durchaus rollendeckend, vielleicht ein wenig matro-

nenhaft. Falk Struckmann beeindruckt als stimmgewaltiger, manchmal freilich etwas forcierend-polternder Kaspar, dem Dämonie und wütendes Rasen ebenso zu Gebote stehen wie verführerischer Baritonglanz. Ganz fabelhaft besetzt sind zwei kleine Rollen: Martin Snell als Kuno und Dominik Köninger als Kilian – von beiden hätte man gerne mehr gehört, als Kind und Weber den Partien musikalisch zubilligten. Das trifft für Artur Korn als blassen Eremiten und Henk Neven als Ottokar mit Höhen-Problemen nicht im selben Maße zu. Die Entdeckung des Abends aber ist Mojca Erdmann als Ännchen – stimmlich eine Idealbesetzung der Rolle! Dass selbst sie darstellerisch etwas kaltschnäuzig wirkt, ist eher der Regie anzulasten.

Trotz der sängerischen Positiva prägen den Gesamteindruck eher die Negativa – von einem Haus wie dem Theater an der Wien darf – muss man mehr erwarten.

Frank Ziegler

Neuerscheinungen

Markus Schroer, *Carl Maria von Webers* Oberon, Münster: Agenda, 2010, ISBN 978-3-89688-404-6

Mit insgesamt 606 Seiten bei allerdings sehr lesefreundlichem Satzspiegel ist Markus Schroers Monographie über Webers *Oberon* äußerst opulent ausgefallen. Hervorgegangen aus einer Dissertation an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 2002/03, ist sie die erste akademische Arbeit, die sich umfassend dieser Oper annimmt. Und wie schon das Fehlen eines fokussierenden Untertitels erkennen lässt, zielt der Verfasser auf das Große-Ganze, auf die Oper in all ihren musikalischen, textlichen, dramaturgischen, genetischen, gattungsgeschichtlichen, opernästhetischen und biographischen Bezügen. Mit ungemeinem Fleiß zusammengetragen, bildet dadurch das Buch zuallererst ein Kompendium der *Oberon*-Forschung, was die 70 Seiten der Bibliographie eindrucksvoll unterstreichen.

Beginnend mit dem Kapitel „Stoffgrundlage und Libretto", das auf 200 Seiten die Oberon-Thematik von Christoph Martin Wieland über Webers Interesse an dem Sujet bis hin zu James Robinson Planchés Libretto nachzeichnet, behandelt der Verfasser die „Musik des *Oberon*", arbeitet dabei die Entstehungsgeschichte auf und legt eine musikalisch-dramaturgische Analyse vor, um sich abschließend an einer „Einordnug des *Oberon* in seinen gattungsgeschichtlichen Kontext" zu versuchen.

Was an dieser kompendiösen, quantitativ durchaus anspruchsvollen, aber zugleich auch schematisch-abarbeitenden und häufig nur referierenden Herangehensweise irritiert – und dies gilt besonders für eine ambitionierte akademische Qualifikationsarbeit – ist zum einen das Fehlen einer leitenden Fragestellung bzw. die Abwesenheit einer These, die dieser Anhäufung von Material jenseits des Anspruchs einer ‚möglichst umfassenden' Behandlung und der Behauptung von Interdisziplinarität (S. 19) erst einen Sinn geben könnte.

Letztlich arbeitet der Verfasser sich an einer älteren rezeptionsgeschichtlichen Polemik ab, die Webers Oper aus dem Olymp der kontinentaleuropäischen Gattungsgeschichte fernhalten wollte bzw. *Oberon* als verunglücktes, mehr Revue als eigentliche Oper seiendes Machwerk diffamierte. Schroers Intention ist es nun, dieses Bild zurechtzurücken, Ort und Umstände der Werkentstehung umfassend zu würdigen, die Oper in Biographie und Ästhetik Webers zu verorten und vor diesem Hintergrund dem Werk als

einer „innerhalb der Gattung Oper [...] singuläre[n] Erscheinung“ historische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Dass dies durchaus gelungen ist, heißt aber nicht, dass dabei nicht etliche offene Türen eingerannt wurden und Zusammenhang und Lesbarkeit bei solch flammender Verteidigung der Oper gegen ihre vermeintlichen Verächter auf der Strecke bleiben mussten.

Zum anderen leidet die Darstellung (neben den zahlreichen und bei solchem Umfang wohl auch unvermeidlichen inhaltlichen und teils wörtlichen Wiederholungen) an einer häufig nur unzureichenden Durchdringung des Materials. So werden Zitate unkommentiert aneinandergereiht oder ihr Inhalt einfach nur nacherzählt, als ob Auffindung und Wiedergabe historischer und aktueller Quellen in extenso einer Darlegung schon das nötige argumentative Gewicht verleihen könnten. Hinzukommt eine naive Haltung gegenüber diesem Material, die jede gedruckte Äußerung kritiklos und ohne Hinterfragung der Autorintention als direkten Draht zur Wahrheit nimmt.

Zudem erweisen sich manche der Themen als nur unvollständig erfasst, so etwa die weitgehende Reduktion des Romantik-Begriffs auf die Ebenen etwa des Schauerlichen, der Weltfremdheit und des Trugs, die viele andere – insbesondere von Schlegel oder Jean Paul propagierte – antagonistische Konzepte wie beispielsweise Ironie unter den Tisch fallen lässt.

Auch die analytische Auseinandersetzung bleibt einem handwerklich soliden Verknüpfen von oberflächlichen Merkmalen des musikalischen Gefüges verhaftet, bei der etwa umfängliche und bloß referierende Darlegungen zur Tonartendisposition und -symbolik, zur Frage der Leitmotivik und der Verwendung des musikalisch Charakteristischen unkritisch ausgebreitet werden, ohne hinsichtlich ihrer Spezifik in Webers Opernschaffen hinterfragt zu werden. In diesen Punkten, die sich auch im Umgang mit formalen und ästhetischen Problemen wiederfinden lassen, hat sich die Musikwissenschaft erfreulicherweise schon vor Jahrzehnten weiterentwickelt, so dass der Verdacht naheliegt, dass besonders in der Erforschug von Themen abseits des Mainstreams eine eher antiquierte Methodik überlebt hat, die ihren Gegenständen mehr schadet als nützt. Besonders zu bedauern ist, dass der Autor bei der Überarbeitung seiner Dissertation für den Druck die neueren Ergebnisse bezüglich der Quellen zum *Oberon* und der Weber-Philologie nicht berücksichtigt hat und somit seine Arbeit in dieser Hinsicht nicht auf dem neuesten Stand ist.

Vor dem Hintergrund gerade der musikwissenschaftlichen Forschung fällt allerdings Schroers detaillierte und kenntnisreiche Darstellung der nationalen Besonderheiten des *Oberon* in England auf. Hier zeigt der Verfasser, dass

Webers Oper ohne Berücksichtigung dieses von der Musikwissenschaft weitgehend vernachlässigten Aspekts nur unzureichend bewertet werden kann. Und hier erweist sich die Ausbreitung des Quellenmaterials als verdienstvoll, handelt es sich doch dabei überwiegend um Quellen, die nur vor Ort konsultiert werden können.

Eine Eingrenzung auf diese ‚englische' Thematik hätte dem Buch äußerst gutgetan und ein deutliches Zeichen für die von Weber ausgehenden innovativen Forschungsansätze gesetzt. So bleibt dem interessierten Leser nur eines: ein genaues Studium des Inhaltsverzeichnisses vor dem Beginn der Lektüre und eine selektive Herangehensweise. Ansonsten: Wer sich einmal in aller Breite auf dieses Werk einlassen will und sich von dem Umfang nicht abschrecken lässt, findet hier alle wichtigen Informationen zusammengestellt, die für eine vertiefende Auseinandersetzung notwendig sind.

Markus Bandur

Tonträger-Neuerscheinungen

Die Ausbeute an Weber-Neueinspielungen ist im zurückliegenden Jahr eher enttäuschend, unter den Neuerscheinungen überwiegen Pressungen älterer Produktionen aus Archiven bzw. CD-Wiederveröffentlichungen bislang nur auf Schallplatten vorliegender Aufnahmen. So kam innerhalb der Reihe *100 Jahre Gesangskunst-Dokumente für Kenner und Liebhaber*, herausgegeben vom „Hamburger Archiv für Gesangskunst" (CD 30057), einer „Gemeinschaft zur Förderung von Gesangskunst-Dokumentationen des 20. Jahrhunderts", erstmals die ***Freischütz***-Einspielung mit dem NDR Sinfonieorchester unter **Wilhelm Brückner-Rüggeberg** von 1957 vollständig heraus. Weite Teile der Aufnahme waren bereits aus einer CD-Beilage der Zeitschrift *Opernwelt* bekannt (vgl. *Weberiana* 17, S. 144f.) und interessanterweise machte dieser Querschnitt einen weit positiveren Eindruck als die Gesamteinspielung, verzichtete die Auswahl doch geschickt auf einige eklatante Schwachpunkte der Produktion, die nun in der Gesamtaufnahme hörbar werden – diese Publikation ist wahrlich kein Gewinn! In derselben Reihe erschien übrigens auch die altbekannte Interpretation des *Abu Hassan* unter Leopold Ludwig von 1944 (CD 30090), die alle paar Jahre Neupressungen erfährt, auch dies keine wirkliche Entdeckung.

Erstmals auf CD brachte das Label Walhall (WLCD 0294) die ***Euryanthe*** heraus, die **Joseph Keilberth** 1958 mit Chor und Orchester des Kölner Rundfunks produzierte. Keilberth hatte lange Zeit den Ruf eines besonderen

Weber-Kenners und -Könners; sein *Freischütz* von 1958 gilt noch heute vielen als Referenzaufnahme, auch wenn Erich und Carlos Kleiber weit spannendere Einspielungen vorlegten. Den *Oberon* produzierte Keilberth sogar zweimal für den Rundfunk (1937 und 1953). Und seine *Euryanthe*? Wie in der Aufnahme unter Ferdinand Leitner von 1954 bekommt man keinen Original-Weber, sondern die ebenso gutgemeinte wie rabiate Bearbeitung von Kurt Honolka zu hören, die Webers großartige Musik quasi als Bausatz missbraucht und durch etliche Kürzungen, Umstellungen und Neukombinationen (bis hin zu Neukompositionen) gerade in ihren vom Komponisten beispielgebend durchdachten Verbindungen von Text, Szene und Musik verstümmelt (vgl. *Weberiana* 15, S. 154f.). Diese Version hatte ab den fünfziger Jahren erstaunlich großen Erfolg, ist aber heute zu Recht vergessen – die exquisite Textverständlichkeit der Sänger (einschließlich Chor) ist in dieser Hinsicht nicht nur Gewinn, führt sie die Honolka-Dichtung doch unbarmherzig vor. Wer Webers vielleicht grandioseste Bühnenschöpfung kennenlernen möchte, der greife besser zur bis heute unübertroffenen Janowski-Gesamteinspielung von 1974 (und nehme Jessye Norman in der Titelrolle in Kauf!); die Keilberth-Produktion ist eher als Zeitdokument von Interesse.

Gesanglich hört man durchaus Berückendes: Der Tenor von Josef Traxel (Adolar / Gerard) strahlt vor allem in den lyrischen Passagen (Romanze im I. und Arie im II. Akt), ist aber auch zu den nötigen Steigerungen fähig. Besonders überzeugend gelingt das Duett Adolar / Euryanthe „Hin nimm die Seele mein" – ganz ohne die in dieser Nummer häufig zu hörende Atemlosigkeit von beiden Protagonisten wundervoll musiziert. Dorothea Siebert überrascht in der Titelrolle mit ihrem sehr hellen, klar geführten Sopran, der durchaus über dramatisches Potential verfügt (das „Zu ihm" im III. Akt führt sie freilich an ihre Grenzen). Streckenweise (etwa im Finale I „Fröhliche Klänge", bei Honolka mitten in den I. Akt gerückt) gibt sie ihrer Figur zu viel Naivität, doch insgesamt kann sie für sich einnehmen, gerade durch den deutlichen Gegensatz zur dunkler gefärbten dramatischen Stimme von Marianne Schech als rollendeckender Eglantine / Claudia. Gustav Neidlinger präsentiert als Lysiart allzu deutlich die technischen Mängel seiner Stimme (schnellere Läufe werden ungewollt zu verwischten *glissandi*), zusätzlich getrübt durch eklatante Intonationsschwächen. Walter Kreppel verleiht dem König die nötige Autorität.

Vier weitere Pressungen machen ältere Aufnahmen wieder zugänglich, die teils bereits auf CD vorlagen, aber durchweg für lange Zeit vom Markt verschwunden waren. Da sind zum einen die **Lied-Einspielungen**,

die der Pianist **Michael Raucheisen** überwiegend in der ersten Hälfte der 1940er Jahre mit damals berühmten Sängern produzierte. In dem preislich unschlagbar günstigen Set mit 10 CD's unter dem Titel *Da unten im Tale. Deutsches Liedgut* (Membran 231756) findet sich eine ganze CD ausschließlich mit Liedern Webers, allesamt produziert 1943, u. a. mit **Rudolf Bockelmann** (JV 74), **Karl Schmitt-Walter** (JV 67) und **Emmi Leisner** (JV 235). Die Aufnahmen sind nicht nur gänzlich dem Zeitgeschmack verpflichtet; ihre Qualität ist sowohl in klanglicher als auch in interpretatorischer Hinsicht sehr unterschiedlich. So ist Webers *Klage* (JV 63), gesungen von **Hans Hotter**, äußerst eindrucksvoll, während technische Mängel dessen Einspielung von „Meine Lieder, meine Sänge" (JV 73) verunstalten. Generell bleibt das Klavier – aufgrund der damals weitgehend auf die Sängerstimme ausgerichteten Aufnahmemöglichkeiten – im Hintergrund; bei einem derart versierten und stilsicheren Liedbegleiter wie Raucheisen ist dies nur zu bedauern. Die Höhepunkte der Weber-Sammlung sind sicherlich der Zyklus *Die Temperamente beim Verluste der Geliebten* (JV 200–203), von **Hans-Heinz Nissen** mit köstlichem Humor zu Gehör gebracht, daneben aber auch die sieben Lieder, die **Erna Berger** mit ihrem unverwechselbar hellen Sopran vorstellt (JV 48, 97, 156, 157, 197, 217, 281).

Zum anderen kam eine Sammlung von **Ouvertüren** erneut in den Handel, die **Hermann Scherchen** 1959 mit dem Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris produziert hatte (IDIS 6593): drei Opern-Ouvertüren (zu *Abu Hassan* JV 106, *Euryanthe* JV 291 und *Oberon* JV 306), eine Schauspielmusik-Einleitung (zu *Preciosa* JV 279) sowie zwei Konzertouvertüren (JV 54 und 245). Der technische Zustand der Aufnahmen ist großartig – das Remastering durch Danilo Prefumo (Januar 2010) ist vorbildlich gelungen: Die Einspielungen wirken frisch und unmittelbar; ihr Alter von gut 50 Jahren ist ihnen kaum anzuhören. Die künstlerische Individualiät Scherchens kommt der Weberschen Musiksprache allerdings nicht entgegen. Der Dirigent lotet in Tempofragen Extrembereiche aus; entromantisiert die schnellen Passagen durch rasende Übereilung (Respekt vor dem Orchester, das dem Dirigenten trotzdem folgen kann!), überdehnt dagegen die langsameren Tempi. Mit *Abu Hassan* dürfte ihm ein Geschwindigkeitsrekord gelungen sein.

Die Aufnahme von Webers ***Rondo brillante*** für Klavier (JV 252) mit **Grigorij Ginzburg** aus dem Jahr 1951 war bislang nur auf Schallplatte (Melodija) veröffentlicht; seit Kurzem liegt sie auch auf CD vor (Appian Publications & Recordings 5672). Ginzburg bestätigt mit seiner kapriziös beginnenden Interpretation seinen Ruf als brillanter, technisch vollendeter,

aber auch eigenwilliger Pianist. Im Zentrum der neuen CD stehen großartige Chopin-Aufnahmen des aus der legendären Schule von Alexander Goldenweiser hervorgegangenen russischen Virtuosen.

Die beglückendste Wiederveröffentlichung des zurückliegenden Jahres bringt ebenfalls Klavierkompositionen zu Gehör: das Zwillingspaar der größtenteils in Berlin komponierten **Sonaten** Nr. 2 As-Dur (JV 199) und Nr. 3 d-Moll (JV 206), die man wohl als den Gipfel des Weberschen Klavierschaffens bezeichnen kann. Der durch seinen frühen Unfalltod heute fast nur noch Kennern bekannte großartige italienische Pianist **Dino Ciani** (1941–1974) scheint ein ausgesprochenes Faible für Weber gehabt zu haben; auf jeden Fall hatte er ein sensibles Gespür für dessen Musiksprache: Er spielte alle vier Sonaten in den 1960er Jahren im Studio in Mailand ein; außerdem liegt ein Konzertmitschnitt der 2. Sonate vom 14. Februar 1970 aus Florenz vor, der kurz vor einer weiteren Studioproduktion im März 1970 in München entstand. Dort nahm Ciani für die Deutsche Grammophon dann nochmals die beiden mittleren Sonaten von 1814/16 auf und schuf damit maßstabsetzende, bis heute kaum erreichte oder gar übertroffene Referenzaufnahmen. Ihre Neupressung war längst überfällig; Dank also an das Label Brilliant Classics für dieses Geschenk – angesichts des moderaten Preises für die Box mit 3 CD's (Bestellnummer 94069; außerdem mit Werken von Debussy, Schumann und Bartók) kann man wirklich nur von einem Geschenk sprechen! Cianis letzte beiden Weber-Aufnahmen sind wundervoll rhetorisch und poetisch; mal kraftvoll auftrumpfend mit dramatischer Geste, dann wieder versonnen träumerisch, lyrisch singend, launig verspielt oder geheimnisvoll und gespenstisch. Webers motivisch kleinteilige Kompositionen werden so schlüssig gedeutet, dass sich trotz aller Brüche, Kontraste und Stimmungswechsel ein folgerichtiger Erzählfluss ergibt. Friedrich Rochlitz sprach in seiner Beurteilung der Sonaten in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom 30. September 1818 davon, dass Weber sich in beiden Werken über die „ihm eigenthümlichen [...] Motive ganz u. vollständig" ausgesprochen habe, „bis zur Erschöpfung des Gegenstandes" (Sp. 683) – dies trifft auch auf Cianis Einspielung zu, der sich Webers Ideen gänzlich anverwandelt hat.

Soweit die Archiv-Ausgrabungen bzw. Wiederveröffentlichungen; unter den Neueinspielungen hat nur eine einzige CD einen Weber-Schwerpunkt: Sie enthält das **Klarinetten-*Concertino*** (JV 109) sowie das **2. Klarinetten-Konzert** (JV 118), interpretiert von dem seit 1993 in Berlin beheimateten Tiroler **Wenzel Fuchs** und dem personell erweiterten Kammerorchester „Antonio Vivaldi" di Valle Camonica unter Leitung von Silvio Maggioni

(VMS Musical Treasures 204). Fuchs führt sein Instrument – wie einst Widmungsträger Heinrich Baermann – bis in Extremlagen äußerst klangschön, mit feinem Gespür für den dramaturgischen Spannungsaufbau und frei von selbstverliebten Äußerlichkeiten. Solist und Dirigent (selbst von Hause aus Klarinettist) harmonieren aufs Vorzüglichste. Sie atmen die Musik miteinander, kleinste agogische Gesten wirken absolut synchron – das Rezitativ im II. Satz des Es-Dur-Konzerts wird somit auf berückendste Weise beredt; ebenso der im Tempo zurückgenommene langsame Mittelteil des *Concertino*. Ohne Übertreibung sind die beiden bereits 2008 produzierten, aber erst jetzt veröffentlichten Aufnahmen zu den gelungensten der beiden Werke überhaupt zu zählen. Sie faszinieren nicht durch vordergründige virtuose Kunstfertigkeit, sondern durch ihre Poesie. Sekundiert werden die Weberschen Kompositionen durch das 1845 entstandene und hier erstmals eingespielte Es-Dur-Klarinettenkonzert von Ernesto Cavallini, dem langjährigen Solo-Klarinettisten an der Mailänder Scala bzw. im Petersburger kaiserlichen Orchester – ein amüsantes Virtuosenstück, das eher an ein Opern-Potpourri nach Bellini- oder Donizetti-Vorlagen als an ein Konzert erinnert.

Weber in ganz besonderem Maße verpflichtet ist die Dresdner Musikhochschule, die seinen Namen trägt. Diese Verbundenheit macht sie auch auf ihren CD-Veröffentlichungen (alle ohne Bestellnummern) deutlich; so erschienen in den letzten Jahren mehrere Hochschul-Aufnahmen mit Werken des ehemaligen Dresdner Hofkapellmeisters. Die zum 150-jährigen Bestehen der Hochschule 2006 entstandene Pressung „Matinee" wird beispielsweise mit der *Oberon*-Ouvertüre, gespielt vom Hochschulsinfonieorchester unter Jörg-Peter Weigle (Aufnahme von 1995), eingeleitet; das anlässlich der Eröffnung des neuen Hochschul-Konzertsaals veranstaltete, ebenso auf CD festgehaltene Festkonzert von 2008 brachte das *Konzertstück* für Klavier und Orchester (JV 282), interpretiert von Hyun-Il Seo und begleitet vom selben Orchester, nun unter Leitung von Ekkehard Klemm, zu Gehör. Die jüngste CD produzierten zwei Hochschulprofessoren: der tschechische Geiger **Ivan Ženatý** und die ukrainische Pianistin **Darija Hrynkiv**. Sie legen eine äußerst stimmungsvolle, rhythmisch sehr pointierte Interpretation der ***Six Sonates progressives*** (JV 99–104) vor, die Weber 1810 im Auftrag des Verlegers André verfasste. Die schweißtreibende, „hundsföttische" Arbeit, die Weber bei der Komposition dieser eigentlich für Amateure gedachten Stücke beklagte, ist ihnen hier nicht anzuhören; vielmehr treffen die Musiker den Ton dieser durchaus anspruchsvollen (von André als für Dilettanten zu schwierig zurückgewiesenen) musikalischen Miniaturen sehr gut – mit einer

Ausnahme, der Sonate Nr. 5 (JV 103). Der Variationensatz wird im Tempo überzogen, wodurch bereits das Thema (in der Opernvorlage *Silvana* eine melancholisch-verzweifelte Klage: „Warum musst' ich dich je erblicken?") sehr hart und abweisend wirkt – ein Charakterwandel, wie er bestenfalls der *Marcia*-Variation zukommt. Der folgende *Siciliano*-Satz dagegen wird derart im Tempo zurückgenommen, dass der musikalische Fluss teils stockt. Die Eile im Schlusssatz der letzten Sonate hingegen kommt dem Charakter der *Polacca* als heiterer Kehraus sehr entgegen; hier können die beiden Musiker „dem Affen Zucker geben" und ihre virtuosen Fähigkeiten wirkungsvoll unter Beweis stellen. Eröffnet wird die CD mit Webers ***Grand Duo concertant*** (JV 204), wobei die Violine den der Klarinette zugedachten Solopart übernimmt. Solche Umbesetzungen bleiben bei Werken des Romantikers häufig unbefriedigend, bedachte er beim Komponieren doch nicht nur die technischen Möglichkeiten, sondern auch den Klangcharakter des jeweiligen Instruments. Doch solche Einwände gelten bei der vorliegenden Aufnahme nicht; sie erfasst den Charakter dieser letzten Heinrich Baermann gewidmeten Schöpfung Webers besser als manche Einspielung mit dem Original-Instrumentarium. Lediglich das starke Vibrato zu Beginn des II. Satzes bleibt Geschmackssache.

Das Fehlen weiterer umfangreicher Neuproduktionen gibt Gelegenheit, auf zwei Aufnahmen von Webers ***Andante und Rondo ungarese*** in der Fagott-Version (JV 158) hinzuweisen, die schon 2008 auf den Markt kamen, aber in der letzten Übersicht in *Weberiana* 19 fehlten. Bereits im Juli 2007 entstand die Aufnahme mit **Nadina Mackie Jackson** und dem Toronto Chamber Orchestra unter Nicholas McGegan, die Webers reizendes Konzertstück als heiteren Kehraus nach wirkungsvollen Konzertkompositionen für Trompete, Fagott und Horn von Johann Nepomuk Hummel und Ignaz Lachner präsentiert (MSR Classics 1232). Webers *Andante* kommt erstaunlich rasch daher; auffallend ist der sehr helle, transparente Klang des Kammerorchesters mit relativ kleinem Streicherapparat (5+4+3+3+1), der schon allein die Herkunft des Dirigenten aus der Fraktion der „historisch informierten Aufführungspraxis" verrät. Ein halbes Jahr jünger (vom Januar 2008) ist die Studioproduktion mit **Karen Geoghegan** und dem Orchestra of Opera North unter Benjamin Wallfisch. Die CD (Chandos 10477) enthält ausschließlich Fagottliteratur mit Orchesterbegleitung von Hummel bis zu Elgar, dazu eine Gershwin-Bearbeitung (ordentlich aufgereiht nach dem Geburtsjahr der Komponisten). Der Orchesterklang ist hier süffiger, eher der heutigen Standard-Besetzung eines Sinfonieorchesters entsprechend. Beide

Solistinnen werden dem Witz und Charme der Komposition absolut gerecht, der in der McGegan-Aufnahme vielleicht etwas raffinierter zelebriert wird, in der Einspielung unter Wallfisch dagegen deftiger, mit Schenkelklopfen daherkommt. Wer welcher Produktion den Vorrang gewährt, das bleibt dem persönlichen Gusto überlassen.

Ansonsten begegnet uns Weber auf den Neuerscheinungen von 2009/10 eher als „Randfigur". So etwa auf der CD „**Stephen Hough** in recital" (hyperion CDA 67868), auf der der Pianist seine stilistische Bandbreite von Beethoven über Mendelssohn, Chopin, Liszt bis zu Saint-Saëns, Chabrier und Debussy unter Beweis stellt. Seine Interpretation von Webers ***Aufforderung zum Tanze*** (JV 260) vom Juli 2008 hebt in der programmatischen Einleitung sehr poetisch an, mit gestischen, sprechenden, aber nie überzeichnenden Pausen und sensiblen Tempomodifikationen. Die Walzerfolge legt er als rasante Konzertnummer mit wundervollen Abstufungen im Anschlag an; kein rauschhaftes Ballvergnügen, sondern eine pianistische Glanznummer voller Klarheit und Brillanz – angenähert den nachfolgenden Chopin-Walzern.

Webers großen Konzertwalzer hat auch **Herbert Schuch** für seine Doppel-CD *Sehnsuchtswalzer* (Oehms Classics 754) ausgewählt. Die vielversprechende, interessante Programmauswahl stellt Klavierzyklen des diesjährigen Jubilars Robert Schumann (*Papillons* op. 2, *Intermezzi* op. 4, *Carnaval* op. 9) tänzerischen Klavierwerken von dessen Vorbildern Franz Schubert und Weber gegenüber; außerdem werden Carl Czernys Variationen op. 12 über Schuberts sogenannten *Sehnsuchtswalzer* mit Schumanns Fragment gebliebenen Charaktervariationen über dasselbe Thema (in der Aufführungsversion von Andreas Boyde) konfrontiert. Erstaunlicherweise bleiben Schuchs Schumann-Interpretationen ein wenig blass, während die drei Pianisten-Vorgänger in besserem Licht erscheinen; besonders Schuberts melancholisch versonnene Ländler, Deutsche und Walzer geraten zu berückenden Miniaturen. Zu Webers Tanz-Apotheose bekennt sich der Pianist im booklet rückhaltlos: „Dieses Werk ist für mich ein Wunder!"; auch er verortet die Komposition musikalisch im Umfeld (oder besser Vorfeld) der Chopinschen Konzertwalzer. In der Umsetzung am Klavier wünschte man sich eine noch größere Palette an pianistischen Nuancen.

Die Firma Carus hat zwei Sammlungen mit Wiegenliedern zusammengestellt: Volks- und Kunstlieder sowie Kanons und Chöre aus verschiedenen Epochen, aufgenommen mit verschiedenen, teils namhaften Interpreten. In einer Zeit, in welcher an Kinderbetten leider immer weniger gesungen wird,

mag eine solche Kollektion Sinn machen, allerdings sind weder Auswahl noch Wiedergabe durchweg für Kinderschlafzimmer geeignet! Mancher allzu starke Sopran, manche brahmsisch-vollgriffige Klavierbegleitung dürfte dort kaum schlaffördernd wirken. Die zweite CD der Serie (Carus 83.002) enthält auch dass berühmtere von Webers beiden Wiegenliedern **„Schlaf Herzenssöhnchen“** (JV 96), von **Juliane Banse** und Juliane Ruf am Klavier ansprechend dargebracht. Die musikalische Häppchenware ist trotz der überwiegend gelungenen Interpretationen (mit wenigen Negativ-„Ausreißern“) auch für Erwachsene kaum zum Genuss en bloc geeignet – es sei denn, sie leiden an Schlafstörungen. Die Reihung so vieler, der Gattung entsprechend doch recht einförmiger, verhaltener Kompositionen eignet sich eher zum Konsumieren in homöopathischen Dosen. Was will uns Carus allerdings mit dem Umstand sagen, dass die Bundeskanzlerin Angela Merkel die Schirmherrschaft für dieses rezeptfreie Schlafmittel übernommen hat – Beruhigung trotz Finanzkrise und Afghanistan-Militäreinsatz?

Eine thematisch interessante CD legte Studio Classique aus Berlin 2009 vor: Märsche und Balladen aus den Freiheitskriegen 1813–1815 (SC 100 328). Dass dabei auch ***Lützows wilde Jagd*** in Webers Vertonung (JV 168) nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst; die Interpretation durch Klaus Lang und Mitglieder des Berliner Oratorien-Chors lässt die einstmalige Begeisterung für die Körner-Vertonungen allerdings nicht wiederaufleben – im Gegenteil: Mit dieser Intonation hätte man die napoleonischen Truppen (musikalische Sensibilität vorausgesetzt) in die Flucht schlagen können!

Frank Ziegler

Protokoll

über die neunzehnte ordentliche Mitgliederversammlung
der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
am Samstag, dem 26. September 2009, 17.00–18.45 Uhr
im Morada Hotel Gothaer Hof, Gotha

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. Bericht des Beirats
9. Bericht aus Eutin
10. Mitgliederversammlung 2010
11. Projekte 2010
12. Verschiedenes

1. Begrüßung

Frau Dr. Irmlind Capelle begrüßte alle anwesenden Mitglieder und Gäste.

2. Feststellung der Tagesordnung

Frau Capelle fragte nach Ergänzungen zur Tagesordnung. Diese wurden nicht gewünscht.

3. Bericht der Vorsitzenden

– Frau Capelle berichtete von der erfolgreichen Herausgabe der diesjährigen *Weberiana* und dankte an dieser Stelle dem Redakteur, Frank Ziegler, für seine Bemühungen.
– Der in München gehaltene Vortrag über die historische Klarinette von Frau Dr. Heike Fricke vom Musikinstrumenten-Museum Berlin konnte nach Eutin vermittelt werden und ist Bestandteil der 14. Eutiner *Weber-Tage*; aus diesem Anlass werden auch die Ausstellungstafeln von Herrn Prof. Frank Heidlberger, die in der Zwischenzeit bei Herrn Alfred Haack lagerten, nochmals in Eutin ausgestellt.
– Das Weber-Festival in Pokój 2009 wurde wiederum ideell unterstützt; an den Veranstaltungen dieses Jahres nahmen Freiherr von Weber sowie

weitere Mitglieder teil. (Im Anschluss an die Mitgliederversammlung wurde eine Filmdokumentation von Herrn Haack gezeigt.)
– Frau Capelle berichtete außerdem über die am 9. Februar 2009 durchgeführte Vorstandssitzung in Berlin und die erfolgreiche Eintragung von Herrn Prof. Dr. Manuel Gervink als stellvertretender Vorsitzender in das Vereinsregister per 6. Mai 2009.
– Sie kündigte an dieser Stelle schon die nächsten geplanten Mitgliedertreffen an: Pokój 2010 (s. TOP 10); Dresden 2011 (225. Geburtstag Webers); von der Musik-Hochschule ist eine wissenschaftliche Konferenz angedacht, an die das Mitgliedertreffen angebunden werden könnte; Prag 2013 (Dienstantritt Webers als Kapellmeister in diesem Ort vor 200 Jahren), Zusammenarbeit mit der dortigen Hochschule ist vorgesehen.
– Frau Capelle erwähnte Anfragen von jungen Künstlern an die Gesellschaft, die an die Weberstätten Hosterwitz, Eutin und Marktoberdorf vermittelt wurden; z. B. Duo Soos/Haag. Herr Gerd-Heinrich Apel (Ermlitz) ergänzte, dass er auch für Vermittlungen dankbar sei.
– Die Forschungsreisen von Frau Dr. Rita Steblin (s. *Weberiana* 2009) wurden von der Gesellschaft mit einem Reisekostenzuschuss unterstützt.
– Über die Buchpatenschaft bzw. Restaurierung eines Objektes aus der Jähns-Sammlung sowie zwei Anfragen aus Eutin wird zu späterem Zeitpunkt Näheres berichtet.

4. Bericht der Schriftführerin

Solveig Schreiter erläuterte den aktuellen Stand der Mitgliederbewegung (z. Zt. 139 Einzelpersonen, 21 Institutionen bzw. Gesellschaften), begrüßte die drei im letzten Jahr neu eingetretenen Mitglieder und nannte die Namen der Mitglieder, die sich für das Treffen über die Geschäftsstelle entschuldigt hatten. Außerdem verteilte sie die aktuellen Mitglieder- und E-Mail-Listen.

5. Bericht des Schatzmeisters

Herr Haack verlas den Kassenbericht für das Jahr 2008 und informierte über den aktuellen Stand der Finanzen (vgl. Bilanz S. 180f.).

Frau Capelle dankte ihm an dieser Stelle für seine Arbeit und gratulierte ihm außerdem nachträglich zum 60. Geburtstag mit einem Geschenk der Gesellschaft.

6. Bericht der Rechnungsprüfer und Entlastung des Vorstandes

Frau Ziegler verlas den Bericht zu der am 9. Februar 2009 erfolgten Kassenprüfung. Die Rechnungsprüferinnen bestätigten Herrn Haack wiederum eine

vorbildliche und korrekte Kontenführung. Die Entlastung des Vorstandes wurde per Handzeichen ohne Gegenstimme bei vier Enthaltungen gewährt.

7. Wahl der Rechnungsprüfer

Frau Capelle erklärte, dass die beiden bisherigen Rechnungsprüferinnen, Dorothee Köhncke und Helga Ziegler, weiterhin für das Amt zur Verfügung stünden. Sie wurden daraufhin per Handzeichen ohne Gegenstimme bei zwei Enthaltungen gewählt.

8. Bericht des Beirats

Herr Prof. Dr. Gerhard Allroggen verlas den Bericht des Beirats:

– Er hob besonders das Erscheinen der *Weberiana* 2009 als sehr gelungene Publikation hervor und dankte nochmals dem Redakteur, Herrn Ziegler.
– Er nannte die im letzten Jahr erschienenen Bände der WeGA: Konzert-Ouvertüren (Jonathan Del Mar), Kammermusik mit Klavierquartett und Trio (Dr. Markus Bandur, Dr. Knut Holtsträter und Frank Ziegler). Für Herrn Bandur war es die erste selbständige Edition innerhalb der GA.
– Herr Allroggen verwies auf die geplante Herausgabe von Webers Oper *Silvana* durch Herrn Bandur, die als Grundlage für eine konzertante Aufführung am 18. April 2010 im Prinzregententheater München dienen soll; an der umfangreichen Edition arbeiten außerdem Herr Litterscheid (Notensatz) und Herr Ziegler (Redaktion) mit, damit neben Partitur und Klavierauszug auch das komplette Aufführungsmaterial zum Termin vorliegt. Die Ausgabe wird durch dieses Großprojekt in den kommenden Monaten zusätzlich gefordert.
– Herr Allroggen stellte Peter Stadler, den seit Januar 2009 fest angestellten neuen Mitarbeiter der GA in Detmold, vor. Herr Stadler betreut schwerpunktmäßig die digitalen Anteile der Edition, wird aber auch für die Werkausgabe tätig sein.
– Herr Allroggen hob die internationale Anerkennung der digitalen Projekte der WeGA und des Edirom-Projektes hervor, die innerhalb der Gesamtausgabenvorhaben eine Vorreiterrolle einnehmen.
– Infolge des zunehmenden Interesses an den digitalen Aktivitäten reisten die Detmolder Mitarbeiter beider Projekte im letzten und in diesem Jahr zu zahlreichen Tagungen und Workshops: Peter Stadler nahm im Herbst 2008 im Rahmen seiner Tätigkeit in der Special Interest Group Correspondence am TEI-Members Meeting in London teil und wird im November 2009 zum Treffen in Ann Arbor reisen. Herr Prof. Dr. Joachim

Veit nahm im Januar gemeinsam mit den Mitarbeitern des Edirom-Projektes an einem Workshop im renommierten Leibniz-Zentrum Schloss Dagstuhl teil; im Juli reisten die gleichen Mitarbeiter zu einem Workshop zur Musikcodierung nach Charlottesville/USA. Im September referierten die Herren Stadler und Veit bei einem Workshop zu Personendateien der Arbeitsgemeinschaft „Elektronisches Publizieren" in Leipzig. Ferner referierte Herr Veit im Sommer beim 98. Bibliothekarstag in Erfurt. Das gesteigerte Interesse an den Arbeiten der Detmolder stellt inzwischen aber ein ernstzunehmendes Problem für die Zeitplanung der Mitarbeiter dar.

– Auch mit Weber-Vorträgen engagieren sich die Mitarbeiter der GA bei Tagungen: Herr Ziegler referierte in Augsburg (Deutsches Mozart-Fest, Kolloquium „Musiker auf Reisen"), Herr Veit wird gemeinsam mit Herrn Prof. Dr. Heidlberger bei einer Editorentagung in Cremona über die Edition der Klarinettenkonzerte berichten. Herr Allroggen hob dabei hervor, dass all diese Aktivitäten auch zur Wahrnehmung der Weber-Ausgabe in der Öffentlichkeit beitragen.
– Abschließend verwies Herr Allroggen auf die demnächst erscheinenden Bände: den Doppelband mit den Konzert- und Einlage-Arien sowie deren Klavierauszüge (Bandur, Schreiter, Ziegler) und die Klarinetten-Konzerte (Herr Heidlberger), die auch in einer digitalen Version vorgelegt werden.
– Für 2010 ist die Veröffentlichung von *Abu Hassan*, *Silvana*, des Bandes mit den Schottischen Liedern und Bearbeitungen sowie die Textbuch-Edition des *Oberon* geplant. Der Verlag bereitet zur Zeit einen neuen Gesamtausgabenprospekt vor.
– Christian Freiherr von Weber fragte nach dem aktuellen Stand der erschienenen Bände der WeGA, woraufhin Herr Veit antwortete, dass von ca. 50 Bänden mittlerweile zwölf erschienen sind, parallel dazu verlaufen die Arbeiten am Werkverzeichnis sowie an den Tagebüchern und Briefen, die zunächst digital erscheinen werden. Ein erster Briefjahrgang soll Ende 2009 online gehen.
– Herr Christian Kratz fragte nach neuen Einspielungen auf Basis der GA-Editionen, v. a. nach der *Preciosa;* Herr Ziegler verwies darauf, dass eine geplante Einspielung bisher nicht verwirklicht wurde. Frau Capelle machte auf das diesbezügliche Problem aufmerksam, dass Aufführungen von Werken oftmals zu kostenintensiv seien, um von der Gesellschaft ausreichend gefördert zu werden.

9. Bericht aus Eutin

Frau Dr. Ute Schwab, die ursprünglich auch zum Treffen in Gotha kommen wollte, hatte sich kurzfristig entschuldigt und Frau Capelle über den Stand in Eutin informiert. Frau Capelle übermittelte, dass es in Eutin immer wieder Probleme gibt, dass aber die *Weber-Tage* regulär veranstaltet werden; Herr Haack verteilte Prospekte des Programms und von der Veranstaltung „*Freischütz* für Kinder" der *Eutiner Festspiele.*

10. Mitgliederversammlung 2010

– Frau Capelle teilte den Anwesenden mit, dass für das nächste Mitgliedertreffen die Teilnahme am Weber-Festival in Pokój vorgesehen ist, dessen Organisation in Händen von Herrn Manfred Rossa liegt; Termin: 3. (Fronleichnam) bis 6. Juni 2010. Das Hauptkonzert soll am Samstag stattfinden, bei dem Webers Sinfonien aufgeführt werden.
– Für das Eröffnungskonzert sicherte Frau Capelle die Anwesenheit des Vorstands zu, als Zeitrahmen für das Mitgliedertreffen ist aber vorerst, wie gewohnt, Freitag bis Sonntag angedacht.
– Der Vorstand bevorzuge im Moment die individuelle Anreise, sei aber auch der Organisation einer gemeinsamen Busfahrt (wie zum Mitgliedertreffen in Breslau) nicht abgeneigt, wenn von den Mitgliedern so gewünscht.
– Um ein Stimmungsbild unter den anwesenden Mitgliedern einzuholen, wurden mehrere Nachfragen gestellt, z. B. wie viele der Anwesenden bei individueller Anreise kommen würden (15 Mitglieder); zweite Nachfrage: wer von den Anwesenden gerne bereits am Donnerstag zur Eröffnung kommen würde (13 Mitglieder).
– Herr von Weber machte auf die guten Zugverbindungen (Berlin–Oppeln bzw. Dresden/Görlitz–Oppeln) aufmerksam, auch andere Mitglieder gaben Reiserouten-Hinweise.
– Herr Albrecht-Christoph Schenck machte den Vorschlag, zusätzlich eine nochmalige Umfrage per E-Mail bzw. Post an die Mitglieder zu starten, da das bei der Mitgliederversammlung ermittelte Stimmungsbild womöglich nicht repräsentativ sei.
– Auf die Frage zu den Programmpunkten in Pokój erläuterte Frau Capelle die bisher geplanten Details zusätzlich zu den drei Konzerten, die im Rahmen des Festivals gegeben werden: Führung durch Ort und Parkanlagen mit Herrn Rossa, Ausflug nach Oppeln o. ä., Vortrag von Herrn Veit über Sinfonien.

– Herr Ziegler gab zu bedenken, dass bei schlechtem Wetter drei angesetzte Tage evtl. zu lang werden könnten.
– Herr Haack präsentierte per Computer einige Abbildungen der Örtlichkeiten in Pokój und verwies an dieser Stelle auf den Internet-Link: www.geminapokoj.pl.
– Herr von Weber bekräftigte, dass es in Bezug auf die deutsch-polnischen Beziehungen sehr gut honoriert würde, wenn die Gesellschaft zum Festival anreist.
– Es wurde vereinbart, Informationen zu Anreisemöglichkeiten nach Pokój zu sammeln und dann die von Herrn Schenck angeregte Umfrage an die Mitglieder zu verschicken.

11. Projekte 2010

Frau Capelle erläuterte, dass der Vorstand nach neuen Möglichkeiten für Aktivitäten sucht, verwies auf die Problematik der Anregung bzw. Förderung von Konzerten, da diese meist an Kosten gekoppelt sind, die die finanziellen Möglichkeiten der Gesellschaft übersteigen; Vorschläge von Seiten der Mitglieder sind jederzeit willkommen.

12. Verschiedenes

Frau Adelheid von Lüder-Zschiesche brachte ihre Freude darüber zum Ausdruck, dass die von ihr einst publizierte Broschüre über das Hosterwitzer Weber-Museum nun endlich auch in Englisch erschienen ist; sie überreichte drei Exemplare an den Vorstand und ein Exemplar an Herrn von Weber.

Frau Capelle dankte den Anwesenden für ihre Aufmerksamkeit und schloss die Versammlung gegen 18.45 Uhr.

gez. Dr. I. Capelle, Vorsitzende gez. S. Schreiter, Schriftführerin

Bilanz für den Zeitraum 1.01.–31.12.2008

Einnahmen

Beiträge (inkl. Nachzahlungen aus Vorjahren)	4.998,01
Spende Kulturstiftung	400,00
Zinserträge	35,81
Warenverkäufe (Geschäftsbetrieb)	989,00
Summe	€ 6.422,82

Ausgaben

Porto (incl. Versandpauschale *Weberiana*)	529,52
Mitgliedertreffen München (gesell. Veranstaltungen, Beteiligung Konzertfinanzierung)	2.520,83
Ausgaben für Satzungszwecke (Reisekosten, Vorstandstreffen Berlin, Preisgeld Hochschulwettbewerb Berlin)	1.662,30
DFN	38,52
Kontoführungsgebühren	138,13
Wareneinkäufe (*Weberiana*, Bücher)	2.119,90
Sonstige Kosten (Retouren Beiträge, Auslagen Pokój etc.)	323,87
Summe	€ 7.333,07

Ermittlung des Kassenbestands

Kassenbestand 1.01.2008	8.293,31
Einnahmen	6.422,82
Ausgaben	7.333,07
Gewinn 2008	– 910,25
Kassenbestand 31.12.2008	€ 7.383,06

gez.	Alfred Haack	Dorothee Köhncke	Helga Ziegler
	Schatzmeister	1. Kassenprüferin	2. Kassenprüferin

Am Montag, dem 9. Februar 2009, wurden den beiden Rechnungsprüfern in Berlin die Abrechnungen für das Jahr 2008 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 2008 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 sind folgende Personen Mitglieder unserer Gesellschaft geworden (in Reihenfolge der Anmeldung):

Frau Käthe Raabe (seit 7. Mai 2010 verheiratete Haack), Hamburg	13. Juli 2009
Frau Dr. Martina Rebmann, Berlin	16. September 2009
Ehepaar Oliver und Antje Sperling, Meiningen	1. Mai 2010

Verstorben ist aus dem Kreis unserer Mitglieder am 15. Dezember 2009, nicht lange nach ihrem 70. Geburtstag (10. September 2009), Ute Freifrau von Weber, die Witwe unseres ersten Ehrenpräsidenten.

Wir gratulieren

Allen Jubilaren, die seit Erscheinen unseres letzten Heftes einen „runden" Geburtstag feiern konnten, gratulieren wir an dieser Stelle herzlich, verbunden mit den besten Wünschen für Gesundheit und Wohlergehen.

Unsere Glückwünsche gehen an:

Frau Lore Köhlert in Bad Harzburg zum 3. Juli 2009 (80)
Frau Mechthild Guntermann in Braunschweig zum 10. Juli 2009 (70)
Herrn Rolf R. Kuhnke in Malente zum 22. August 2009 (65)
Herrn Alfred Haack in Hamburg zum 7. September 2009 (60)
Herrn Prof. Dr. Diethelm Müller-Nilsson in Weimar zum 20. Oktober 2009 (80)
Frau Helga Ziegler in Berlin zum 1. Dezember 2009 (70)
Herrn Prof. Dr. Sieghart Döhring in Thurnau zum 12. Dezember 2009 (70)
Herrn Prof. Uwe Wegner in Norderstedt zum 20. Dezember 2009 (70)
Herrn Christian M. M. Freiherr von Weber in Zürich zum 28. Januar 2010 (70)
Herrn Prof. Peter Rösel in Dresden zum 2. Februar 2010 (60)
Herrn Prof. Dr. Bernhard R. Appel in Bonn zum 20. Februar 2010 (60)
Herrn Prof. Dr. Ludwig Finscher in Wolfenbüttel zum 14. März 2010 (80)
Frau Erika Thüm in Dresden zum 17. März 2010 (80)
Frau Dr. Brigitte von Witzleben in Vasa (Finnland) zum 26. März 2010 (75)
Herrn Dr. Jaroslav Bužga in Prag zum 26. April 2010 (80)

„Es war für Gotha hübsch voll, und der Beyfall höllisch“

Das Mitgliedertreffen in Gotha vom 25. bis zum 27. September 2009

Nach dem reichhaltigen und vielfältigen Programmangebot beim Mitgliedertreffen in München 2008 war die Zusammenkunft der Weber-Gesellschaft in Gotha vom Umfang der Veranstaltungen her bewusst ‚klein‘ gehalten worden. Es standen die geselligen und touristischen Anlässe der jährlichen Versammlung im Vordergrund, was auch durchaus der Ausstrahlung des gewählten Orts entsprach. Zwar war dieser den meisten sicherlich als Namensgeber des bis heute maßgeblichen Adelskalenders bekannt; doch rückte vielen erst bei näherer Begehung der Stadt ins Bewusstsein, dass sich mit Gotha – ein auf „gutes Wasser“ hindeutender Name – ebenfalls der Sitz des ersten deutschen privaten Versicherungsunternehmens (der „Gothaer“) verbindet und hier zudem der bedeutende Kartenverlag Julius Perthes residierte, der im 19. Jahrhundert das wissenschaftliche Bild der Erde prägte. Auch die Tatsache, dass der Gothaer Hof lange Zeit für das thüringische Territorium eine weitaus bedeutendere Funktion als das bekanntere Weimar einnahm, wurde manchem sicherlich erst im Angesicht der beeindruckenden Baugestalt des Schlosses Friedenstein, seinem Theater, den enzyklopädischen Sammlungen der Bibliothek sowie dem hier angelegten ältesten englischen Park auf dem europäischen Kontinent deutlich.

Wenn somit auch das fachwissenschaftliche Programm diesmal weniger umfangreich ausfiel als in München und auf musikalische Beiträge leider verzichtet werden musste, blieben die Teilnehmer doch nicht gänzlich ohne gehaltvolle und auf die Örtlichkeit des Treffens abgestimmte geistige Nahrung; die von der Weber-Gesamtausgabe stammenden Referenten konzentrierten ihre instruktiven Beiträge auf das Thema ‚Weber und Gotha‘ und vermittelten den interessierten Teilnehmern Einblick in ein wesentliches Kapitel aus Webers Lebensgeschichte.

Eröffnet wurde das Jahrestreffen am Freitag Nachmittag mit einer Führung durch die historische Forschungsbibliothek Gotha, die sich in dem imposanten, die Stadt dominierenden Schloss Friedenstein befindet, das den kompletten Kosmos der fürstlichen Sammlungen (Bibliothek, Münzkabinett, Gemälde und Graphiken, Antiken, Waffen, Kunsthandwerk, außereuropäische Kunst, Naturalien u. a.) in einer anderenorts kaum noch derart geschlossen zu bewundernden Form darbietet. Die Bibliotheksleiterin Frau Dr. Kathrin Paasch öffnete nicht nur die sonst unzugänglichen, frisch restaurierten historischen Räume, darunter das wunderschöne Münzkabinett, den

beeindruckenden barocken Schausaal im Bibliotheksturm und den Spiegelsaal, in dem Weber mehrfach konzertiert hatte, sondern präsentierte auch ausgewählte Schätze der Sammlungen wie Briefe, illustrierte Handschriften, besonders aber Zimelien aus den wichtigsten Bestandsbereichen (Reformationsschriften, orientalische Handschriften, Sammlung Perthes-Verlag). Das Konferenzzimmer der Bibliothek bot anschließend den angemessenen Rahmen, um von Dagmar Beck kompetent in die vielfältigen biographischen Bezüge zwischen Weber und Gotha eingeführt zu werden. Daran anknüpfend untersuchte Frank Ziegler detailliert die Beziehungen zwischen Weber und dem musikinteressierten Herzog August von Gotha und vermittelte zugleich einen umfassenden Einblick über Webers dortiges Komponieren. Eigens für diesen Anlass von Elisabeth Reichart produzierte Aufnahmen von unbekannten Gothaer Lied-Kompositionen von Weber, Herzog August von Gotha sowie Friedrich Heinrich Himmel boten zudem eine gelungene musikalische Einstimmung. Am Samstag Vormittag folgte die anschauliche Auseinandersetzung mit den Sehenswürdigkeiten des Ortes, der sich im herbstlichen Sonnenschein von seiner schönsten Seite präsentierte. Unter kundiger Führung wurde den interessierten Mitgliedern zuerst das historische und nach dem Schauspieler Conrad Ekhof benannte Theater des Schlosses gezeigt, das älteste noch funktionstüchtige Theater Deutschlands. Die sich anschließende Stadtführung vermittelte nicht nur Informationen über die historische Bausubstanz der Innenstadt, sondern instruierte auch näher über die Umstände am Ende des Zweiten Weltkriegs, die zum weitgehenden Erhalt des Stadtkerns führten, sowie über die baulichen Veränderungen in der Zeit der DDR und danach.

In dem etwas außerhalb des Stadtzentrums gelegenen, aber dennoch der Mehrzahl der Mitglieder als Unterkunft dienenden *Morada*-Hotel wurden am Nachmittag die Vorträge fortgesetzt. Joachim Veit diskutierte im Zusammenhang mit *Abu Hassan* die komplexe Frage nach der Existenz nachträglicher, in Gotha oder für eine dortige Aufführung angefertigter Kompositionen, während Solveig Schreiter sich ausführlich mit einer für den Hof komponierten Konzertarie auseinandersetzte und die vielfältigen Verbindungslinien zwischen Kompositionsanlass, Gattungsproblematik und Entstehungsgeschichte nachzeichnete. Daran schloss sich die Mitgliederversammlung an, die in der Folge von einem gemütlichen Beisammensein im *Ratskeller* gekrönt wurde.

Die Exkursion nach Gräfentonna am Sonntag Vormittag wurde unvorhergesehen zu einem veritablen weiteren Höhepunkt des Mitgliedertreffens. Das

alte, im 12. Jahrhundert gebaute gräfliche Schloss zu Tonna (auch *Kettenburg* genannt), in der sich Weber im September 1814 als Gast des Herzogs August von Sachsen-Gotha-Altenburg aufhielt und einige der Lieder aus Theodor Körners *Leyer und Schwert* vertonte, besaß zwar – abgesehen von einem Renaissance-Erker – nur noch wenig von der historischen Patina, hatte doch das spätere 19. Jahrhundert das Bauwerk durch Zweckentfremdung jeder Reminiszenz an die Weber-Zeit beraubt (seit 1859 diente das Gebäude als Strafvollzugsanstalt). Der im Gegenzug gebotene authentische Einblick in ein Gefängnis der DDR wog das fehlende Weber-Flair, das sich in einer unscheinbaren kleinen Kammer konzentrierte, allerdings bei weitem auf. Hinzu kam, dass die aus organisatorischen Gründen eingesprungene Führerin durch die beklemmende Liegenschaft spontan das Augenmerk der Mitglieder auf die räumlich benachbarte Kirche St. Peter und Paul lenkte, in welcher der mit 8,50 Meter Höhe größte Holzschnitzaltar Mitteldeutschlands mit seiner ganz eigenen Geschichte (gotische Tafeln in barocker Fassung, ursprünglich für die Gothaer Schlosskirche) auf die interessierten Teilnehmer wartete.

So bewahrheitete sich Webers eingangs zitierter Tagebucheintrag vom 25. Januar 1812 aufs Schönste, denn nicht nur zahlreiche Mitglieder nahmen die Gelegenheit wahr, sich an einem historisch so vielschichtigen Ort wie Gotha mitsamt Umgebung zu treffen und das „hübsch volle" Programm zu genießen, das der Vorstand erarbeitet hatte; auch der Zuspruch für dieses kleine, aber feine Jahrestreffen war durchaus – um erneut mit Weber zu sprechen – „höllisch".

Markus Bandur

Eutiner *Weber-Tage*

Die 14. Eutiner *Weber-Tage* 2009 bestanden aus sieben Veranstaltungen: Martin Karl-Wagner eröffnete am 6. Juni im Seeschloss am Kellersee mit dem ensemble musica floreat zum Thema „Weber in Dresden" (vgl. *Weberiana* 19, S. 233). Als Gast war auch ein Sänger der Eutiner Festspiele mit einer Arie aus dem *Freischütz* eingeladen worden. Immerhin brachten die Festspiele in der Saison vor der 60. Wiederkehr der Festspielgründung wenigstens einen *Freischütz* für Kinder – musicalartig (ab 17. August).

Im Rittersaal des Schlosses konnte man am 1. August gemeinsam mit Martin Karl-Wagner den Lebensweg und die Sänger-Karriere von Genovefa von Weber verfolgen. Derselbe Veranstalter brachte am 28. Juni gemeinsam

mit dem Ensemble 1756 unter dem Motto „Wege zu Weber“ u. a. Musik von Mozart und vom Jubilar Joseph Haydn zu Gehör.

Im Schloss hatte bereits am 14. Juni ein spektakuläres Konzert des Gitarrenorchesters der Kreismusikschule Ostholstein stattgefunden; auch davon war schon im letzten Heft die Rede. Nach dem Vortrag Heike Frickes zur Klarinette bei Weber in der Eutiner Landesbibliothek (30. September) schlossen die *Weber-Tage* am 7. November mit Klavierkompositionen Webers zu zwei und vier Händen. Erfreulich waren die Leistungen der Schüler der Kreismusikschule und die Begeisterung der jungen Musiker.

Es war wiederum ein rundes Programm aller engagierten Partner; doch mischten sich unangenehme Misstöne in die Harmonie: Nach Bitten der Veranstalter um mehr Unterstützung durch den Kulturausschuss der Stadt (u. a. reduzierte Saalmieten, wie bei anderen Veranstaltungen üblich, Engagements von Solisten, terminliche Koordination der Konzerte mit anderen Veranstaltungen der Stadt und der Region) war in der Presse etwa folgende Stellungnahme zu lesen: „Bei den Festspielen ist schon so viel Geld gebunden, und dann sehen wir noch als zweites Standbein den Blues. Carl Maria von Weber hat hier nur die Windeln vollgemacht – die Kontakte zu Dresden und Marktoberdorf, alles prima. Aber wir müssen Prioritäten schaffen, und dazu gehören die Webertage nicht.“ (*Ostholstein-Anzeiger* vom 16. Januar 2009)

Bei derart „qualifizierten“ Äußerungen muss man sich die Frage stellen, ob die Weber-Gesellschaft an ihrer Schirmherrschaft für die *Weber-Tage* weiter festhält! Jetzt ist die Stadt in der Pflicht, sich zu ihrer kulturellen Geschichte zu bekennen und entsprechende Verpflichtungen daraus abzuleiten. Einer der Hauptakteure der *Weber-Tage*, unser Mitglied Martin Karl-Wagner, hat jedenfalls bedauerlicherweise die Konsequenzen gezogen: Er steht ab 2011 nicht mehr zur Verfügung.

Die 15. *Weber-Tage* 2010 laufen bereits; allerdings erschien der Flyer verspätet – nach dem ersten Konzert von Karl-Wagner, das bereits am 22. Mai im Rittersaal des Schlosses stattgefunden hatte („Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“; zu Frauenrollen in Opern der Weberzeit). Am 5. Juni wird im Schloss eine von Martin Karl-Wagner konzipierte Ausstellung zur *Freischütz*-Rezeption u. a. in Eutin eröffnet.

Außerdem kann man sich am 19. Juni im Jagdschlösschen am Ukleisee unter dem Motto „Swing frei, Schütz!“ vom Münchener Rüschenbaum Trio mit einem verjazzten *Freischütz* erfreuen lassen. Unmittelbar danach, am 20. Juni, findet am gleichen Ort das „Podium junger Künstler“, veranstaltet durch die Kreismusikschule Ostholstein, statt, mit jungen Preisträgern

mehrerer Klavierwettbewerbe, die sich auch Weberscher Musik widmen. Am 25. September begegnet man wiederum dort einem Leipziger Ensemble, welches mit Lesungen aus Webers Tagebüchern und Briefen ein Bild vom „Schöpfer der Romantischen Oper" geben wird. Frank Ziegler wird am 28. Oktober auf Einladung der Eutiner Landesbibliothek über den Wanderbühnenbetrieb im ausgehenden 18. Jahrhundert berichten („Die Webers – eine Familie macht Theater").

Am 31. Oktober schließt die Saison am Ukleisee mit „Humperdinck, Reinecke, Schumann und Weber", einem Gedenkkonzert für Robert Schumann zum 200. Geburtstag sowie zum 100. Todestag von Karl Reinecke. Das Kammerorchester der Kreismusikschule Ostholstein gestaltet schließlich das letzte Konzert dieser *Weber-Tage* mit Musik aus der Weberzeit im Konzertsaal der Residenz Wilhelmshöhe am 13. November.

Ute Schwab

Lebensfreundschaften

Neuerwerbungen der Berliner Staatsbibliothek zu Julius Benedict, vorgestellt von Eveline Bartlitz

Erfreulicherweise gelang es unlängst der Leiterin der Musikabteilung Dr. Martina Rebmann, drei Originalbriefe an Julius Benedict für die Staatsbibliothek zu erwerben, die die biographische Studie über Webers wichtigsten Kompositionsschüler, veröffentlicht in der letzten Ausgabe der *Weberiana,* thematisch abrunden und daher im folgenden vorgestellt werden sollen.

Der älteste der drei Briefe ist von Theodor Döhler (1814–1856) an seinen ersten Lehrer geschrieben, den er um Rat in Verlegerfragen bittet. Döhler, aus einer österreichischen jüdischen Familie stammend, wurde in Neapel geboren. Der Vater wirkte dort als Regimentskapellmeister. Ersten Klavier- und Musikunterricht erteilte dem Elfjährigen in seiner Heimatstadt Julius Benedict. 1827 wurde der Vater nach Lucca berufen; der Sohn trat dort bereits mit 13 Jahren öffentlich auf. 1829 bis 1834 setzte er seine Studien in Wien bei Carl Czerny (1791–1857), Klavier, und bei Simon Sechter (1788–1867), Komposition, fort. Nach erfolgreichen Wiener Konzerten wurde Döhler 1832 vom Herzog von Lucca zum Kammervirtuosen ernannt und unternahm anschließend für mehr als ein Dezennium Konzertreisen durch Europa. Die großen Kunstmetropolen Paris und London besuchte er mehrfach. In London hatte er bei seinen Aufenthalten stets Kontakt mit Bene-

dict, er musizierte auch öffentlich mit ihm[1]. In Paris gelang es ihm, neben dem berühmten Sigismund Thalberg Beachtung beim Publikum zu finden. Heinrich Heine, der seit 1830 als freier Schriftsteller und Journalist in Paris lebte, betrachtete den jungen Künstler allerdings gewohnt scharfzüngig und durchaus kritisch. In einem Konzertbericht vom 20. April 1841 urteilte er:[2]

> „Der berühmte Döhler [...] spielt in der That hübsch, nett und niedlich. Sein Vortrag ist allerliebst, beurkundet eine erstaunliche Fingerfertigkeit, zeugt aber weder von Kraft noch von Geist. Zierliche Schwäche, elegante Ohnmacht, interessante Blässe."

Ein paar Jahre später legte Heine noch zu; die Originalfassung seines Konzertberichtes vom 25. April 1844 war derart polemisch, dass der Redakteur sie nur in stark abgemilderter Form veröffentlichen konnte. Die unpublizierte Version beschrieb den Pianisten wie folgt:[3]

> „In der jüngsten Zeit hat er leider durch vieles Nachdenken, wo nicht gar durch psychische Erschütterungen den größten Theil seiner Haare verloren, und die blonden Locken welche jetzt sein Haupt zieren, sind keine Autochtonen, sind Fremdlinge die mit demselben in keinem organischen Zusammenhang stehen. Der Sturm hat jene Rose früh entblättert! Das Loos des Schönen hier auf Erden! – Ueber sein Spiel kann ich nur Löbliches referiren. Es ist nett, hübsch, artig, empfindsam, nur ist mir fatal die platte Manier wie er mit der wagrecht ausgestreckten Hand bloß durch die gebogenen Fingerspitzen die Tasten anschlägt; ich glaube dann auf letzteren ein vielfüßiges Insekt hinkriechen zu sehn, wogegen ich eine natürliche Antipathie hege. Sonst gefällt mir dieser wackere Künstler, und er irrt sich wenn er glaubt, ich sey ihm mißgewogen. Das einzige, was ich etwa gegen ihn hätte, sind seine Composizionen. Daß das Talent des Theodor Döhler auch dieses Jahr die verdiente Anerkennung gefunden, braucht kaum erwähnt zu werden."

[1] Vgl. Eveline Bartlitz und Frank Ziegler, *Julius Benedict. Ein Komponist zwischen Weber, Rossini und Mendelssohn. Biographische Notizen*, in: *Weberiana* 19 (2009), S. 176f.

[2] *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, T. 1, Nr. 33, in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 13/1, bearb. von Volkmar Hansen, Hamburg 1990, S. 126f.

[3] *Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben*, T. 2, *Musikalische Saison von 1844*, in: Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 14/1, bearb. von Volkmar Hansen, Hamburg 1990, S. 281.

Unterbrochen wurden Döhlers Konzertreisen nur durch den Tod seines Vater 1843, der ihn zur Rückkehr nach Italien zwang. Bald darauf reiste er nach Rußland, lernte dort die begüterte Gräfin Elise Scheremetjew kennen, die er nach seiner Erhebung in den Adelsstand durch den Herzog von Lucca 1845 in Petersburg heiraten konnte. Auf diese bevorstehende Hochzeit wird in dem nachfolgend abgedruckten Brief angespielt. Döhler gab seine Konzerttätigkeit nicht gänzlich auf, schränkte sie aber sehr ein. Ab 1848 lebte das Paar in Florenz; beiden waren nur zehn glückliche Ehejahre vergönnt, denn ein Rückenmarksleiden war die Ursache für seinen frühen Tod.

Der eigentliche Anlass für Döhlers Schreiben vom 11. September 1845 war aber eine geplante jährliche Serie von Klavierkompositionen, für die er offensichtlich den Londoner Verleger Charles Ollivier zu gewinnen hoffte:[4]

Lucca, 11ten 7ber 1845.

Mein guter *Benedict.*

Ich schreibe Ihnen heute *au risque* ein großer *egoist* gescholten zu werden, der nur dann Nachricht von sich gibt, wenn er etwas braucht. Ich habe in den Zeitungen gelesen daß Sie mit der Grisi party eine *tournée* machen[5] und dann eine neue *Oper* aufführen[6]; ich habe also beynahe Gewißensbiße Sie bey Ihren vielen Geschäften noch mit langweiligen *comissionen* zu *importuniren*, da ich aber schon dabey bin so ist es beßer ich platz gleich damit heraus, denn während Sie lesen in der größten *hurry* sitzt vielleicht schon irgend eine *minuten*zählende und *guineen* zahlende *lady* im *piano*zimmer und wartet Ihrer in der größten Ungeduld[7]. – Also geschwind: sonst werden Sie mir noch böse.

[4] Signatur: 55 Ep 1436.

[5] Giulia Grisi (1811–1869) war eine gefeierte italienische Sopranistin und sang seit ihrem Londoner Debüt 1834 bis 1861 nahezu jede Saison dort. In den spielfreien Monaten schloss sie sich wiederholt mit anderen berühmten Kollegen Tourneen des Impresario Walter Maynard (d. i. Thomas Willert Beale) durch die Provinzstädte Englands und Irlands an; vgl. Bartlitz / Ziegler (wie Anm. 1), S. 169.

[6] Möglicherweise meinte Döhler mit dieser Bemerkung Benedicts Oper *The Crusaders*, die am 26. Februar 1846 am Drury Lane Theatre Premiere hatte; die *Times*-Kritik berichtet, das Werk wäre über mehrere Monate vorbereitet worden („has been in preparation for several months"); vgl. *The Times*, Nr. 19171 (27. Februar 1846), S. 6, col. D.

[7] Anspielung auf Benedicts finanziell äußerst lukrative Unterrichtstätigkeit; vgl. Bartlitz / Ziegler (wie Anm. 1), S. 170f.

Ich habe voriges Jahr mit *Addison*[8] einen *accord* gemacht nach welchem er mir alle meine *compositionen* zu 1 ½ £: die Druckseite abnehmen wollte. Seit 8–10 Monathen ohngefähr nimmt er zwar alles an schreibt mir aber daß so lange es nicht entschieden ist ob fremde *Compositeurs* Eigenthumsrecht in England haben er mir nicht mehr zahlen könne[9].

Niemand kann mir beßer und unpartheiischer Aufschluß darüber geben, und mir sagen ob dem wirklich denn so ist, ob man in England nichts mehr verkaufen kann, als Sie, und ich bitte nun gar schön; wenn Sie einige Minuten Zeit haben so sagen Sie mir etwas darüber; und wenn man schon einmahl die Leute peinigt so muß man es schon bis auf's Blut thun: also noch eine *seccatura*. – Ich gebe künftiges Jahr vom 1sten Januar angefangen unter dem Titel „*les douze mois de l'année* 1846"[10] eine Sammlung von 12 eher *eleganten* als schwierigen *compositionen* heraus, theils *originelle* theils über *Opernmotive*: jedes Stück darf nicht mehr als 10 Druckseiten haben und führt neben dem Haupttitel mit dem Monath bezeichnet, in welchem es herauskam, noch seinen speziellen Titel, so daß man die Stücke später immer einzeln verkaufen kann. – Die Verleger können wie auf eine Zeitung ein *abonnement* darauf ansetzen, und geht es gut, so kann man alle Jahre fortfahren „*les douze mois de l'année* 1847[“] etc etc.– Ich bekomme sowohl in Frankreich als in Deutschland von jedem Verleger Fr: 6000 für den Jahrgang. – Sollte man in England nichts dafür abzapfen können? – Könnten Sie mir nicht *quest'affare* machen. Nur mit *Beale* mag ich durchaus nichts mehr zu thun haben; sonst mit einem jeden. Vielleicht läßt sich *Ollivier* darauf ein? – Ich schreibe Ihnen dafür nächste *season* in

[8] Robert Addison, ursprünglich Partner der 1824 gegründeten Musikalienhandlung mit angeschlossenem Verlag und Instrumentenbau-Werkstatt mit dem anfänglichen Namen Cramer, Addison & Beale. Johann Baptist Cramer verließ 1833 die Firma; Robert Addison trat 1844 aus und gründete eine eigene Firma mit einem neuen Partner: Robert Hodson. Thomas Frederick Beale gewann im Laufe der Jahre neue Partner, so dass die Firma unter wechselnden Namen weitergeführt wurde.

[9] *The Catalogue of Printed Music in the British Library to 1980,* vol. 17, London 1983, S. 130–134 weist eine Fülle von Klavierkompositionen Döhlers nach, die in englischen Verlagen erschienen sind, auch u. a. bei Addison & Hodson, so dass die Bedenken Döhlers vermutlich von Benedict ausgeräumt wurden.

[10] Diese Sammlung konnte in keiner einschlägigen Bibliographie nachgewiesen werden, es ist fraglich, ob sie realisiert werden konnte.

Ihrem *concert monstre*[11] ein neues Stück wo ich das Thema in der Mitte mit dem stehenden inexpressible ganz deutlich angebe. – Nein. Spaß *à part*, aber ich beschwöre daß er ganz unter uns bleibt, ich mache höchst wahrscheinlich eine sehr gute Heyrath wo ich dann *à mon compte* keine *conzerte* mehr gebe, und nur für meine Freunde spiele unter denen *cela va sans dire* Sie in *London* nicht nur den ersten, sondern den einzigen Platz einnehmen. Aber um Gotteswillen niemandem sagen, wenn man erführe, daß ich davon plausche ehe es ganz *decidirt* ist, könnte die Sache zurük gehen. – Ich bleibe noch einen Monath hier, versuche mich mit einer *oper*[12], reise dann nach *Bologna*, wo mir *Rossini* mit Rath an die Hand gehen will, bringe den Winter in *Paris* zu, und dann nach *London*. Was macht die *sposa* und alle guten Kinder[13]? Viele herzliche Grüße meinerseitz und glauben Sie mich auf ewig

Ihren aufrichtigen | dankbaren | Th. Döhler

Adresse: *Lucca*, *Italy*

Die beiden folgenden Briefe bilden eine Einheit[14]: dem Brief von Susette Hauptmann an Julius Benedict war der Fragment gebliebene letzte Brief von Moritz Hauptmann (1792–1868), zwei Tage vor seinem Tod an den Freund geschrieben, beigelegt. Hauptmann hatte seine Ausbildung (Violine, Klavier, Musiktheorie und Komposition) in seiner Geburtsstadt Dresden (u. a. bei Francesco Morlacchi[15], dem Kapellmeister der italienischen Oper) erhalten;

[11] Damit spielt Döhler auf die Länge der Programme von Benedicts Montags-Konzerten an, die jedoch nicht eine spezielle Vorliebe von Benedict, sondern im 19. Jahrhundert in London allgemein üblich war.

[12] Aus einem unveröffentlichten Brief des Komponisten vom 2. Oktober 1848 an Ludwig Landsberg in Rom (*D-B*, Mus. ep. Theodor Döhler 13) geht hervor, dass er die Möglichkeit gehabt hätte, seine vieraktige Oper *Tancreda* in Petersburg auf die Bühne zu bringen. Er wollte aber, dass sein dramatisches Erstlingswerk in Italien uraufgeführt wird; dieser Wunsch erfüllte sich erst nach Döhlers Tod: Am 6. Mai 1880 fand die Premiere im Florentiner Teatro Niccolini statt.

[13] Zu der Zeit, als dieser Brief geschrieben wurde, hatte das Ehepaar Julius und Therese Margaret Adelaide Benedict, geb. Jean, vier Kinder: zwei Söhne und zwei Töchter, vgl. Bartlitz / Ziegler (wie Anm. 1), S. 160 und 182, besonders Anm. 209 und 211. John Weeks Moore berichtet im Benedict-Artikel seiner *Complete Encyclopaedia of Music*, Boston 1880, dass Benedict nach seiner Rückkehr von Amerika 1851 „a sad season" in Italien verbrachte und dort seinen Sohn Julius und seine Frau beerdigte.

[14] Signatur: 55 Ep 1435.

[15] Hatte Hauptmann bei seinem ersten Lehrer Große vergeblich um Unterweisungen im Kontrapunkt gebeten, wurde er auch von dem italienischen Kapellmeister enttäuscht,

ab 1811 studierte er bei Louis Spohr in Gotha Violine und Komposition und wurde bereits im folgenden Jahr als Geiger in der sächsischen Hofkapelle angestellt (1812–1815). Ein Abstecher nach Wien 1813 brachte ihm schon auf der Fahrt ab Prag dorthin die Bekanntschaft mit Carl Maria von Weber[16], die er später in Dresden festigen konnte.

Seine folgenden Lebensstationen seien in Stichpunkten genannt: 1815 fand er eine Anstellung als Hauslehrer beim Fürsten Repnin in Petersburg, Moskau, Poltawa und Odessa; 1820 kehrte er nach Dresden zurück, wo er Benedict als Schüler Webers kennenlernte, und trat 1822 in die von Spohr geleitete kurfürstliche Kapelle in Kassel ein. Abgesehen von einer Reise nach Italien, die 1829 auch eine Wiederbegegnung mit Benedict brachte, und einer zweiten im Frühjahr 1842 mit seiner Frau nach Paris blieb er in Kassel. Bei seiner Rückkehr aus Frankreich fand er die Berufung zum Thomaskantor nach Leipzig zum 12. September 1842 vor, befördert vor allem durch Felix Mendelssohn Bartholdy. Mendelssohn holte ihn auch an das 1843 von ihm gegründete Konservatorium als Theorie-Lehrer. Hauptmann hatte eine große Zahl von Schülern, war als Musiktheoretiker bedeutend und engagierte sich ab 1850 in der Bach-Forschung und bei der Edition der ersten Bach-Gesamtausgabe.

Sein letzter, Fragment gebliebener Brief vom 1. Januar 1868 lautet:

> Lieber Benedict! Es muß doch immer ein *Punctum saliens* da sein, wenn es zu einer Wirkung kommen soll, aus dem Blauen heraus. Jetzt sind es zwei solcher Puncte. Erst war es die Anzeige in einer Zeitung daß *Julius Benedict* den Kronen-Orden vom König v. Preußen erhalten[17] und jetzt

„denn Morlacchi war trotz aller Opern und Kirchensachen, die er verfertigt hatte, ebenfalls kein *lumen* des Canons und der Fuge und beschäftigte den jungen Hauptmann auch mit weiter Nichts als mit Generalbaßübungen. So dauerte der Verkehr der Beiden nicht gar lange, und Moritz sah sich auf das autodidaktische Weiterhelfen angewiesen."; vgl. *Moritz Hauptmann,* in: *Almanach des Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, Jg. 1, Leipzig 1868, S. 204f.

[16] Tagebuchnotiz Webers vom 27. März 1813 in Prag: „um 9 Uhr mit H: Hauptmann aus Dresden abgereist".

[17] Der Kronenorden wurde am 18. Oktober 1861 vom preußischen König Wilhelm I. anlässlich seiner Krönung in Königsberg gestiftet und im November desselben Jahres dem Roten Adlerorden gleichgestellt. Der Orden besaß vier Klassen. Hauptmanns Information entstammt wohl der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Bd. 63, Nr. 50 vom 6. Dezember 1867, S. 445), in der zu lesen war: „Julius Benedict erhielt vom Könige von Preußen für die von ihm angenommene Widmung der in London sehr erfolgreich aufgeführten Cantate ‚Die heilige Cäcilie' den Kronenorden". Benedict wurde der Orden der vierten Klasse 1867

ists Ihre *Caecilien Kantate*[18] die mir Marchesi[19], der gegenwärtig hier ist und mich öfter besucht, mir mitgetheilt hat. Zu beidem gratulire ich von Herzen. Die Caecilie hören wir wohl bei uns? Marchesi hat sie mit deutscher Uebersetzung, die dann wohl eine deutsche Aufführung vorbereiten wird. Ich möchte sie erleben, nachdem ich von der Musik viel gehört u gelesen habe. Hätten Sie doch Lust und Veranlassung einmal nach Deutschland zurück zu kommen. Wie würde ich mich freuen Sie wieder zu sehen. Und so daß Sie nicht gleich wieder weg wollten! Ich habe mir manchmal die verschiedenen Zeit-ab u Einschnitte zurück gerufen, wann ich mit Ihnen zusammen war. Da ists zuerst in Dresden, da Sie bei Weber waren, bei dem, in einer Gesellschaft ich Sie auch zuerst sah[20]. Dann in Neapel[21] [;] das erstemal [in Dresden] im Jahr 1820 [recte 1821]; Wohnung auf der Moritzstraße. Das zweite in Neapel Chiaja, *Palazzo Satriano*. Und dann einmal in Leipzig, Thomasschule. Das Jahr müßte ich erst auszählen. Vor Kurzem erhielt ich von Dresden, durch meine Schwester Julia zwei photographische Bild [Rest unleserlich]: Sr. v. *Samaruga,* geb. Marie von Blötz die Sie als letzter bei uns gesehen. Sie war hier im Bild ein junges blühendes Mädchen u. als altes Großmütterchen; u. lebt jetzt in Dresden mit ihrem alten [unleserliches Wort], pensionirt. –

Ein Sonst u jetzt, daß wir auch mit durchgelebt – ich kenne sie, weil ich weiß daß Sie mit ihnen bekannt waren. Von den Schwestern weiß

zuerkannt, vgl. Louis Schneider, *Die Preussischen Orden, Ehrenzeichen u. Auszeichnungen. Geschichtlich, Bildlich, Statistisch. Der Königliche Kronen-Orden*, Berlin 1871, S. 75.

[18] *The Legend of St. Cecilia* op. 90 wurde beim Norwich Festival am 1. Dezember 1866 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Die Kantate wurde von der Kritik sehr gelobt, Henry C. Lunn schrieb z. B.: „Mr. Benedict's Cantate, *St. Cecilia* is unquestionably by far the best work that he has yet given to the world"; vgl. *Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 12, Nr. 286 (1. Dezember 1866), S. 423f. Der Klavierauszug erschien bei Lamborn Cock, Addison & Co. in London mit der Widmung: „To | His Majesty | William the First | King of Prussia | By his most Dutiful | most Humble and | most Devoted Servant | Jules Benedict". Der Partiturdruck von Novello, Ewer and Co., London und New York (Druck: Breitkopf & Härtel), wurde erst nach 1871 veröffentlicht, denn die Widmung erhielt noch die Ergänzung: „Emperor of Germany".

[19] Möglicherweise der Opernsänger und Gesangspädagoge Salvatore Marchesi, eigentlich Ritter Salvatore de Castrone (1822–1908).

[20] Vgl. Bartlitz / Ziegler (wie Anm. 1), S. 132, Anm. 22.

[21] Vgl. ebd., S. 159–161, besonders Anm. 109.

ich nichts – Wo sind sie alle hin die Befreundeten aus jener Zeit, u wie wenig sind noch da?

Das Brieffragment ist ein Erinnerungs-Dokument an eine lebenslange Freundschaft; die Handschrift ist schon gezeichnet von schwerer Krankheit und dem nahen Ende, so dass einige Wörter nicht entzifferbar sind.

Die Witwe Susette Hauptmann, geb. Hummel (1811–1880)[22], berichtet in ihrem schlichten, in seiner Gefasstheit bewegenden Brief von den letzten Stunden ihres Mannes. Sie legte Benedict dessen Brieffragment gewissermaßen als letzten Gruß des Freundes bei:

Leipzig d. 6. *Januar* 1868.

Mein lieber Herr *Benedict*! „Und wie wenige sind noch da?" das sind die letzten Worte die mein theuerster Hauptmann geschrieben hat, wenige Tage vor seinem Tode; wie mir jetzt mein *Ernst*[23] sagte, zwei Tage vor seinem Tode habe er ihn an dem Briefe schreiben sehen! Und nun gehört Er auch zu den vielen Heimgegangenen. Ich weiß es daß Sie schon Kunde haben vom Scheiden des Geliebten, des, über Alles, von Allen Geliebten. Herr *Marchesi* sagte mir gestern daß er es Ihnen geschrieben habe, auch er war auf das tiefste ergriffen. Ich möchte aber die Zeilen des geliebten Freundes Ihnen nicht länger vorenthalten, so drangvoll auch diese Stunde ist in welcher ich schreibe, ich empfange Besuche auf Besuche, ich mag mich Alle Dem nicht entziehen, Alle wollen ihn noch einmal sehen, und mir Ihre Theilnahme beweisen, es thut wohl Alles dies auch dazu beitragen meine Seele zu erheben, aber wie wird die künftige Zeit öd u leer sein, wo ich ohne ihn nun leben muß[,] wer kannte nicht den Zauber seiner Liebenswürdigkeit, wer nur irgend mit ihm verkehrt hatte? Und wir, ich mit meinen Kindern, empfingen Alles dies in seiner nächsten Nähe.

Noch können wir es nicht fassen daß uns seine unmittelbare Nähe für immer genommen ist. Aber Sie lieber Freund möchten wohl gern von seinen letzten Stunden wissen. Es waren keine Sterbe Stunden, nur

[22] Die Tochter des Kasseler Akademiedirektors Ludwig Hummel und der Malerin und Kopistin Marianne Hummel, geb. von Rohden, war Malerin und Zeichnerin; hervorzuheben sind ihre Musikerporträts: Joseph Joachim als Kind mit der Geige (1843), Louis Spohr im Brustbild nach links (1859), Moritz Hauptmann im Lehnstuhl (1860) und die Familie Hauptmann ohne Susette in der Alten Thomasschule mit Blick auf die Predigerhäuser (1861). Außerdem betätigte sie sich als Sängerin.

[23] Das seit dem 27. November 1841 verheiratete Paar hatte drei Kinder: die Söhne Louis und Ernst sowie die Tochter Helene.

ein Augenblick war es, der ihn sanft in's Jenseits führte, kein Schmerzenslaut, kein Mißton, nur zwei leise lange Athemzüge schlossen Alles für immer! Er befand sich den ganzen Tag über nicht wohl klagte über Schmerzen im ganzen Körper und blieb zu Bette, der Arzt fand den Zustand nicht bedenklich, gegen Abend schien sich's zu bessern, er empfing einen kleinen lieben talentvollen Schüler, *Julius Röntgen*[24] an seinem Bette, der ihn lange heiter unterhielt, später noch einen langjährigen Freund Herrn *Jadasso*n[25], auch mit diesem war er noch mittheilend, ein halbes Stündchen später Abends ½ 8 Uhr kam dieser große schwere Augenblick, es war am Dritten ich hatte das große Glück neben seinem Bette zu sitzen, und seinen letzten Athemzug noch zu empfangen! – Meine armen Kinder, *Helene* und *Ernst*, waren sorglos in die Quartettunterhaltung in's Gewandhaus gegangen[26]. Was war das für ein herzzerreißendes Wiedersehen! Unser ältester Sohn welcher in Dresden auf dem Polytechnicum studiert war zu den Fest Ferien hier und hatte erst Tags zuvor vom Vater Abschied genommen, nun ist er wieder hier! Heut Nachmittag 3 Uhr wird die überaus festliche Bestattung sein.

Ich will schließen lieber Freund, ich freue mich Ihnen ein letztes Andenken von dem Theueren schicken zu können

Ihre herzlichst ergebene | *Susette Hauptmann*

Sie thun mir wohl den Gefallen lieber Herr Benedict, Herrn Courtenais noch in's besondere von mir herzlich zu grüßen, und ihm, da ich seiner innigen Theilnahme gewiß bin, das Vorstehende mitzutheilen, auch ihm zu sagen, wie gern ich selbst an ihn geschrieben, daß es mir aber jetzt unmöglich sei!

[24] Julius Röntgen (1855–1932), deutsch-niederländischer Komponist und Pianist, Sohn des Konzertmeisters Engelbert Röntgen am Leipziger Gewandhausorchester. Die Mutter Pauline, geb. Klengel, war Pianistin. Seine ersten Klavierstunden erhielt er von Carl Reinecke und war ab 1865 Schüler Hauptmanns.

[25] Salomon Jadassohn (1831–1902), deutscher Komponist, Pianist, Musiktheoretiker und Musikpädagoge; ab 1853 Schüler Hauptmanns.

[26] Die „Erste Abend-Unterhaltung für Kammermusik" im Gewandhaus begann um 18.30 Uhr. Auf dem Programm standen: Quartett C-Dur von Joseph Haydn; Variationen für zwei Pianoforte von Robert Schumann, Streichquartett F-Dur op. 135 von Ludwig van Beethoven und Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente von Robert Schumann; freundliche Mitteilung von Kerstin Sieblist, Kuratorin der Musik- u. Theatersammlung des Leipziger Stadtmuseums.

Die Webers in Regensburg?

Eine familiengeschichtliche Miszelle von Frank Ziegler

Noch immer gibt es, trotz intensiver Nachforschungen, in der Biographie Carl Maria von Webers einige „weiße Flecken", freilich nicht in den (bestens dokumentierten) späteren Jahren, sondern in der frühen Kindheit. Das größte „Loch" umfasst ziemlich genau ein Jahr: Am 19. April 1790 beschloss Franz Anton von Weber sein Theatergastspiel in Meiningen und reiste mit Ehefrau Genovefa, Sohn Carl Maria und vermutlich auch mit dem Sohn aus erster Ehe Fridolin von Weber mit unbekanntem Ziel ab. Erst im April / Mai 1791 werden Franz Anton, Genovefa und Fridolin von Weber dann wieder greifbar – als Mitglieder der von Friedrich Häussler geführten Gesellschaft deutscher Schauspieler in Nürnberg[1]. Häussler hatte zuvor, von Oktober 1790 bis März 1791 in Eichstätt gespielt – Quellen zu diesem Gastspiel sind rar, doch ist bezeugt, dass die Truppe in dieser Zeit fast ausschließlich Sprechtheaterstücke im Repertoire hatte[2], während nachfolgend in Nürnberg Opern und Singspiele ein knappes Drittel des Spielplans ausmachten. Zu den parallelen Auftritten der Truppe in Erlangen (22. Juli bis 30. August) sind sogar annähernd gleichviele Musik- wie Sprechtheaterstücke angezeigt[3]. Diese Repertoireverschiebung ist sicher mit dem Neuengagement der Webers

[1] Vgl. die Theaterzettel in der Stadtbibliothek Nürnberg, Nor. 1320. 2°, derzeit nachweisbare Debüts am 4. Mai 1791 in Sacchinis *Colonie* als Belinde (Genovefa von Weber) und Michel (Fridolin von Weber); Kapellmeister ist F. A. von Weber. Da die Gesellschaft aber bereits für den 29. April eine „große musikalische Vocal- und Instrumental-Academie" im Saal des Hotels *Rotes Roß* ankündigte (vgl. Theaterzettel vom 28. April), ist anzunehmen, dass die Webers bereits zu diesem Zeitpunkt zu Häusslers Personal gehörten.

[2] Joseph Barth schreibt in seiner handschriftlich verbreiteten Zeitung *Vaterländische Monatschrift für einen Zirkel treulicher Freunde*, dass unter Häussler in Eichstätt im Winter 1790/91 neben Schauspielen „nur ein paar Melodramen", aber keine „*Operetten*" aufgeführt worden seien; Diözesanarchiv Eichstätt, B 32, Bd. 2, Bl. 120v (freundlicher Hinweis von Dr. Bruno Lengenfelder).

[3] Vgl. Ludwig Göhring, *Erlanger Theatervorstellungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts*, in: *Erlanger Heimatblätter*, Jg. 12, Nr. 36 (4. September 1929), S. 141, Nr. 37 (11. September 1929), S. 147; danach insgesamt 15 Vorstellungen, davon sind zehn inklusive Programm durch Vorankündigungen dokumentiert: vgl. *Real-Zeitung auf das Jahr 1791*, Erlangen, Nr. 56 (22. Juli 1791), S. 508; Nr. 58 (29. Juli 1791), S. 524; Nr. 62 (12. August 1791), S. 560; Nr. 64 (19. August 1791), S. 580; Nr. 67 (30. August 1791), S. 604. Die von Göhring (ebd., Nr. 35 vom 28. August 1929, S. 139) noch eingesehenen Erlanger Theaterzettel der Schauspielgesellschaften Häussler und Weber sind heute nicht mehr nachweisbar.

in Nürnberg in Verbindung zu bringen, so dass ein vorheriger Aufenthalt der Familie in Eichstätt eher unwahrscheinlich ist.

Hinweise in der jüngeren Literatur machen nun hellhörig: In Christoph Meixners quellenbasierter Studie über das *Musiktheater in Regensburg* werden zwei gedruckte Regensburger Libretti aus dem Jahr 1790 nachgewiesen, die Webers unter den Darstellern nennen: In Florian Leopold Gassmanns Oper *Die Liebe unter den Handwerksleuten* ist ein Herr Weber als Schlosser Jakob angezeigt, in Christoph Willibald Glucks *Pilgrimen von Mecca* ein „Hr. Weber d. Jüng." als Sultan von Ägypten und ein „Hr. Weber, der Aeltere" als Calender[4]. Sollte dies der lang erhoffte Hinweis zum Aufenthalt der „verschollenen" Webers sein? Freilich ist der Familienname Weber – noch dazu ohne das „von" – in dieser Zeit auch unter Theaterleuten nicht selten, Sicherheit besteht also nicht, aber besonders hinsichtlich der Unterscheidung zweier Webers unterschiedlichen Alters ist dies nicht unwahrscheinlich; weitere Recherchen schienen also von Interesse.

In Regensburg war seit Schikaneders fluchtartigem Abgang nach Wien 1786 Johann Jakob Rechenmacher als Theaterdirektor tätig; nach dessen überraschendem Tod am 4. September 1790 führte die Witwe Elisabeth Rechenmacher bis März 1791 die Geschäfte weiter[5]. Diese Zeit ist relativ schlecht dokumentiert; Meixner konnte für die Saison 1790/91 weder Theaterzettel noch Spielplan-Journale ermitteln. Auch der Bericht des *Journals des Luxus und der Moden* vom Januar 1791 über die zurückliegende Rechenmacher-Spielzeit 1790/91 bringt keine zusätzlichen Hinweise auf die Webers[6], wohl aber der renommierte Gothaer Theaterkalender. Die entsprechenden Notizen aus dem Periodikum seien hier zusammengestellt:[7]

> „Akteurs: [...] Hr. Weber, Väter, komische Rollen im L.[ustspiel] und Singsp. Fabrizio in der Fraskatanerin [Oper von Paisiello]. [...]
>
> Abgegangen: [...] Hr. Weber. [...]

[4] Vgl. Christoph Meixner, *Musiktheater in Regensburg im Zeitalter des Immerwährenden Reichstages* (*Musik und Theater*, Bd. 3), Sinzig 2008, S. 463 und 469. Originale Libretti in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Mus. tx 2/1 (Gassmann) und Mus. tx 128/1 (Gluck).

[5] Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, Jg. 5 (1790), Oktober-Nummer, S. 554 (ungezeichnete Regensburger Meldung vom 23. September 1790).

[6] Vgl. ebd., Jg. 6 (1791), März-Nummer, S. 142f.

[7] *Taschenbuch für die Schaubühne, auf das Jahr 1791*, Gotha [1790], hg. von Heinrich August Ottokar Reichard, S. 231–234.

Debüts: [...] Mad. Leuthner als Postmeisterin in heute wie vor 20 Jahren[8] und Hr. Weber als Licentiat Winsen in eben dem Stück. Beyde wurden zwar engagirt aber nach wenig Wochen wieder entlassen. [...] Hr. Weber, als Fabrizio in der Fraskatanerin, und Corrado in *Cosa rara* [Oper von Martin y Soler]. [...]

Gastrollen: [...] Mad. Weber, als Isabella in *Cosa rara*. [...] Madam Weber, als Claudia im Doktor und Apotheker [Singspiel von Dittersdorf] und Lady Milford [in Kabale und Liebe von Schiller]. – Hr. Weber der jüngere als Sichel im Doktor und Apotheker [...].

Den 24sten Februar 1790 ward das Theater wegen des Todes des Kaisers [Joseph II., gest. 20. Februar 1790] verschlossen. – Den 26sten April 1790 ward das Theater wieder eröffnet."

Aus diesen Nachweisen wird nun klar, dass der jüngere Weber, der mit zwei Tenorpartien in Verbindung gebracht wird (Sichel in Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* und Sultan in Glucks *Pilgrimen*), in Regensburg lediglich gastierte, während der ältere Weber wenigstens für einige Wochen angestellt war, wie die Eintragungen unter den „Akteurs" und den „Debüts" besagen. Zudem gastierten zwei Damen namens Weber nacheinander.

Wie sind die Angaben des Theaterkalenders nun mit den bekannten Fakten zu den Webers in Einklang zu bringen? Ein plausibles Erklärungsmodell wäre folgendes: Franz Anton, Genovefa und Fridolin von Weber reisten im Frühjahr oder Sommer 1790 gemeinsam nach Regensburg. Genovefa von Weber gastierte dort lediglich: als Isabella in Martin y Solers *Una cosa rara*. Tatsächlich gehörte diese Partie zu ihrem Rollenspektrum; sie stellte sie nachweislich am 23. Februar, 29. Mai und 9. August 1792 in Nürnberg dar, nachdem sie bei den vorhergehenden Häusslerschen Vorstellungen in Nürnberg in derselben Oper die Lilla gesungen hatte (16. und 22. Juni sowie 14. Juli 1791); letztere Rolle gestaltete sie auch später in Bayreuth (11. Mai und 25. Oktober 1793)[9]. Danach dürften Franz Anton und Genovefa mit

[8] Ein Schauspiel in 4 Akten *Heute wie vor fünf und zwanzig Jahren* erschien in Bd. 37 der *Deutschen Schaubühne*, Augsburg 1792.

[9] Flexibilität hinsichtlich ihrer Rollen mussten Mitglieder von reisenden Theatergesellschaften generell beweisen; Genovefas Schwiegertochter Josepha von Weber, Ehefrau ihres Stiefsohns Edmund von Weber, gab nachweislich drei verschiedene Rollen in derselben Oper: die Lilla (in Augsburg 7. Januar 1791, Ulm 19. Mai 1791), die Bertha (in Nürnberg 29. Mai und 9. August 1792; die Lilla gab dort ihre Schwägerin Jeanette Weyrauch; auch in Bayreuth am 11. Mai 1793) und die Isabella (in Bayreuth am 25. Oktober 1793); vgl. die Theaterzettel in den örtlichen Stadtarchiven bzw. Bibliotheken.

dem etwa dreieinhalbjährigen Carl Maria weitergereist sein (weiterhin leider mit unbekanntem Ziel), während der älteste Sohn Fridolin von Weber eine zumindest kurzfristige Anstellung erhielt. Der Fabrizio in Paisiellos *Fraskatanerin* blieb dem Sänger-Schauspieler auch in späteren Jahren als Rolle erhalten; er sang ihn, wie Theaterzettel beweisen, am 16. Februar und 17. Mai 1792 in Nürnberg, am 1. Juni 1793 in Bayreuth und nochmals am 28. Januar 1794 in Nürnberg. Für den Corrado aus der *Cosa rara* finden sich sonst keine Nachweise für eine Darstellung durch Fridolin von Weber; ebenso wenig für die beiden in den Libretti genannten Rollen (Jakob und Calender) und den „Licentiat Winsen".

Der zweite Sohn Edmund von Weber war gemeinsam mit seiner schwangeren Frau Josepha nach Ende des Meininger Unternehmens seines Vaters noch einige Zeit in der thüringischen Residenzstadt geblieben; Geburt und Taufe des ersten Kindes des Ehepaares ist dort Anfang Juli 1790 nachgewiesen. Erst im Herbst tauchen beide dann als Mitglieder der Theatertruppe von Joseph Voltolini in Augsburg auf[10]. Irgendwann zwischen Juli und Oktober / November 1790 könnten sie tatsächlich Regensburg aufgesucht haben, um dort zu gastieren. Der Tenor Edmund von Weber (der jüngere im Vergleich zu seinem offenbar noch engagierten älteren Bruder Fridolin) sang den Sichel noch Jahre später: Im sächsischen Freiberg wurde ihm nach einer Aufführung der Dittersdorf-Oper am 20. Januar 1800 bestätigt, er sei „der beste Sichel, den wir hier noch gesehen haben"[11]. Seine Frau Josepha dürfte jene zweite „Mad. Weber" gewesen sein, die sich in Regensburg mit Dittersdorf und Schiller präsentierte. Die Lady Milford hatte sie noch 1793 in Bayreuth im Repertoire (Vorstellung am 30. Mai); zu *Doktor und Apotheker* musste sie über die Jahre insgesamt vier Rollen studieren; sie gab am 19. Januar 1791 in Augsburg und am 2. Juni 1791 in Ulm die Leonore, am 10. Mai 1792 in Nürnberg und am 14. November 1793 in Bayreuth die Claudia, am 21. Mai 1793 in Bayreuth die Rosalia und schließlich in einer Faschingsvorstellung am 2. Februar 1794 in Bayreuth sogar die Bass-Partie des Apothekers Stößel. Für diese Travestie-Aufführung mussten alle umlernen: Genovefa von Weber gab den Sichel (Tenor), Edmund von Weber die Claudia (Sopran).

Die Auftrittsnachweise passen also sowohl zu den bekannten biographischen Daten als auch zum Rollenprofil der Weberschen Familienmitglieder.

[10] 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. 13f.

[11] *Gnädigst bewilligte Freyberger gemeinnützige Nachrichten für das Chursächsische Erzgebirge*, Jg. 1 (1800), Nr. 5 (30. Januar 1800), S. 45.

Leider bieten die sonst so auskunftsfreudigen Fremdenanzeigen des Regensburger Diariums zwischen 1790 und 1791 keine bestätigenden Hinweise zu einem Regensburg-Aufenthalt der Webers, allerdings sind dort in diesem Zeitraum – im Widerspruch zu den Angaben des Theaterkalenders – überhaupt keine schauspielernden Webers erfasst[12]. Ein endgültiger Beweis steht somit noch aus, wenn auch sehr viel für die hier vorgestellte Zuweisung spricht.

[12] Freundliche Auskunft von Dr. Dieter Haberl, Regensburg.