INTERNATIONALE

Carl Maria von Weber

GESELLSCHAFT e. V.

WEBERIANA

MITTEILUNGEN HEFT 11 SOMMER 2001

Weberiana
Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
Heft 11 (Sommer 2001)

ISSN 1434-6206

Herausgeber:	Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Unter den Linden 8 D – 10117 Berlin Tel.: 030 / 266-1786 bzw. -1321 Fax: 030 / 266-1624 e-Mail: iwg.capelle@t-online.de Website: http://www.sbb.spk-berlin.de
Redaktion:	Frank Ziegler, Berlin
Redaktionsschluß:	30. Juni 2000
Satz / Notensatz:	Irmlind Capelle, Detmold
Titel-Gestaltung:	Diplomgrafikerin Helga Gfatter, Wien
Bildnachweis:	Leonhard Penzold, Berlin (S. 1) / Staatsbibliothek zu Berlin – PK, Musikabteilung (S. 9 u. 63) / Stadtmuseum Weimar (S. 17) / evangelisches Pfarrhaus Neuhausen im Erzgebirge (Aufnahme Foto Pärnt, Sayda; S. 54) / Geheimes Staatsarchiv – Preußischer Kulturbesitz, Berlin (S. 60) / Dr. Ernst Sell, Hilden (S. 68)
Druck:	Kleinoffsetdruck Dieter Dressler, Berlin, Tel. 030 / 612 59 56

Der Druck dieses Heftes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Dresdner Bank AG in Berlin, des Verlags Schott Musik International GmbH & Co. KG in Mainz sowie des Musikversands *Nota Doro* in Berlin.

Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber zum 90. Geburtstag

Wie mag es wohl sein, aufzuwachsen als Ururenkel eines der bedeutendsten Komponisten des 19. Jahrhunderts? Als direkter Nachkomme eines Komponisten, dessen Werke – wenn auch nur in Auswahl – im Opern- und Konzertrepertoire der Zeit regelmäßig präsent sind? Was heißt es, aufzuwachsen mit einem Namen, der zwar nicht so eindeutig musikalisch besetzt ist wie der Beethovens oder Mozarts, sich aber doch durch das kleine Wörtchen „von" aus der Reihe der zahlreichen Webers heraushebt?

Hans-Jürgen Frhr. von Weber 1986 bei der Unterzeichnung der Schenkungsurkunde in der DSB, rechts im Hintergrund die ehemalige Generaldirektorin der DSB Prof. Dr. Friedhilde Krause

Zum Glück (?) gab es für die männlichen Erben schon lange keine Pflicht mehr, ebenfalls Musiker zu werden. (Wieviel Ärger könnte man sich wohl in Bayreuth ersparen, wenn auch in der Familie Wagner die Verpflichtung zum aktiven musikalischen Erbe abgeschafft wäre?) Schon Max Maria von Weber hatte einen technischen Beruf ergriffen und sich im Eisenbahnwesen einen eigenen, sehr erfolgreichen Wirkungskreis aufgebaut. Doch hatte derselbe Max Maria auch die erste, dreibändige Biographie seines Vaters geschrieben und hatte verfügt, daß sich der Nachlaß Carl Maria von Webers ausschließlich in der männlichen Linie vererben sollte. So wurde Hans-Jürgen von Weber im Alter von vier Jahren Erbe dieses Nachlasses, da sein Vater bereits im September 1914 im ersten Weltkrieg fiel. (Zu weiteren biographischen Details vgl. das Porträt von Ute Schwab in *Weberiana* 3, S. 3-5.) Vielleicht hat dieses natürliche Aufwachsen als „Erbe" dazu beigetragen, daß Hans-Jürgen von Weber später so selbstverständlich als solcher auftrat. Mich hat es zumindest von Anfang an beeindruckt, mit welcher Souveränität, gepaart mit vornehmer Zurückhaltung, er das Erbe seines Urgroßvaters vertritt. Ohne im engeren Sinne musikalisch aktiv zu sein, kennt und liebt er die Musik seines Vorfahren, und ist es für ihn immer selbstverständlich gewesen, engen Kontakt zu Musikern zu halten.

Die für das Erbe und die Öffentlichkeit nachhaltigste Entscheidung traf Hans-Jürgen von Weber 1986 aus Anlaß des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber. In diesem Jahr schenkte er der Stadt Dresden die Familien-Gemälde, die bereits seit längerem das ehemalige Sommerdomizil Webers in Hosterwitz zierten, und der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin den Werk-Nachlaß des Komponisten, der seit 1956 dort als Dauerleihgabe deponiert war. Zu seinen zahlreichen weiteren Aktivitäten zur Pflege des Erbes von Carl Maria von Weber zählen neben der Teilnahme an verschiedenen Weber-Kongressen auch das Engagement für die Gründung des Weber-Kuratoriums 1988 und der daraus hervorgegangenen Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft 1991.

Neben der Weber-Gesellschaft verdankt die Weber-Gesamtausgabe Hans-Jürgen von Weber eine großzügige Unterstützung ihrer Arbeit – als äußeres Zeichen dieser Verbundenheit wird ihm der jüngste Band mit den beiden Sinfonien anläßlich seines Geburtstages gewidmet. Wenn Hans-Jürgen von Weber inzwischen die Verwaltung des Nachlasses seinem Sohn Christian übergeben hat, so ist er uns doch nach wie vor jederzeit gerne Ansprechpartner und Ratgeber.

Wir wünschen Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber, daß sich seine Gesundheit weiterhin stabilisiert und er zusammen mit seiner Frau Gemahlin, Ute Freifrau von Weber, noch viele glückliche Jahre – auch für Carl Maria von Weber – erleben kann.

Irmlind Capelle

Inhalt

Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber zum 90. Geburtstag 1
Vorbemerkung 4

Beiträge
Dagmar Beck: Carl Maria von Weber und Weimar – Quellen und Dokumente 5
Hartmut Herbst: Weber-Spuren in Weimar 17
Natalja Gubkina: *Das Waldmädchen* von Carl Maria von Weber. Notizen zum Petersburger Aufführungsmaterial 32
Hartmut Mehlitz: Friedrich Ferdinand Flemming (28.2.1778-27.5.1813) – ein bekannter Unbekannter 53
Frank Ziegler: Weber „scheib(ch)enweise". Eine Diskographie (Teil 6) 77

Notizen und Arbeitsberichte
Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold 86

Aufführungsberichte
Kofferradios. Zauberbücher und Kaspar im Designerdress. Ein kleinerPressespiegel (Knut Holtsträter) 93
Das Böse ist in uns – Ein *Freischütz* ohne Samiel. Einige Bemerkungen zur Dessauer Premiere (Frank Ziegler) 96
Der Freischütz – Konzertante Aufführung mit historischen Instrumenten am 24. Juni 2001 in der Kölner Philharmonie (Irmlind Capelle) 98

Tonträger-Neuerscheinungen (Frank Ziegler) 100

Mitteilungen aus der Gesellschaft
Protokoll der 10. Mitgliederversammlung in Weimar 2000 103
Bilanz 1999 108
Neue Mitglieder – Gratulationen 109
Mitgliedertreffen in Weimar 20.-22. Oktober 2000 (Dorothee Rupp) 110
Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. Symposium, Weimar, 21. Oktober 2000 (Frank Ziegler) 112

Blickpunkte: Kleinere Berichte
Eveline Bartlitz: „... Herrn Maria v. Weber habe auch meine Aufwartung gemacht ..." Wie der Tierpräparator Friedrich Beyer aus Berlin zum Besuch einer *Preciosa*-Aufführung in Dresden kam 115
Das empörte Wunderkind. Zur Freiberger Weber-Matinee (Frank Ziegler) 119
Eutiner Webertage (Ute Schwab) 120
Weber-Ausstellung in Dresden (15. Mai bis 29. Juli 2001) 122
Weber(s) zu Gast bei Apel (Frank Ziegler) 123
Neuerscheinungen 124
4. Europäisches Klassik-Festival Ruhr 2001 (Irmlind Capelle) 126
Veranstaltungsvorschau 127
Veröffentlichungen zu Carl Maria von Weber 128

Vorbemerkung

Mit etwas Verspätung, für die es verschiedene interne und externe Gründe gab, kann es wieder serviert werden: das bekannte „Webersche Allerlei", auch diesmal, wie wir meinen, mittels erlesener Zutaten liebevoll angerichtet. Bereits während der vergangenen Mitgliederversammlung, aber auch im Anschluß daran, war mehrfach der Wunsch geäußert worden, den Weimar-Vortrag von Dagmar Beck nachlesen zu können. Diese Anregung greifen wir gerne auf: Die Autorin hat das Manuskript für den Abdruck in unseren Mitteilungen nochmals ein wenig „aufpoliert" und mit Quellenangaben versehen – so bietet der Aufsatz einen komprimierten, aber äußerst inhaltsreichen Überblick zum Thema Weber und Weimar. Quasi als Beilage dazu empfehlen sich die Jugenderinnerungen der Weber-Enkelin Maria von Wildenbruch, niedergeschrieben in Weimar, die unser Mitglied Hartmut Herbst in neuer, kommentierter Übertragung vorstellt.

Eine besondere Freude ist, daß Natalja Gubkina, die bereits in der *Musikforschung* kurz über ihren aufsehenerregenden Fund von Webers *Waldmädchen*-Partitur in St. Petersburg berichtet hatte, sich bereiterklärte, für die *Weberiana* – sozusagen als Hauptgang – einen umfangreicheren Beitrag über diese Entdeckung beizusteuern. Inzwischen hatten wir Gelegenheit, die sympathische Petersburgerin persönlich kennenzulernen. Wir sind ihr für ihre gleichbleibende Geduld bei allen unseren neugierigen Fragen sehr dankbar! Dagmar Beck hat, unter Benutzung von Vorarbeiten von Friedhilde Krause und unterstützt vom Redakteur, die deutsche Übersetzung des Artikels erarbeitet.

Als Dessert empfehlen wir: Friedrich Ferdinand Flemming. Der Berliner Weber-Freund ist den aufmerksamen Weberianern aus Beiträgen der letzten Jahre sicher schon bekannt. Hartmut Mehlitz stellt ihn uns unter einem ganz neuen Blickwinkel vor und führt sich damit bestens als neues Mitglied unserer Gesellschaft ein. Last (but not least?) – Käse schließt den Magen – hat der Redakteur seinen „Fortsetzungsroman" Diskographie zu einem vorläufigen Ende gebracht; wir werden sehen, wie „vorläufig" dieses Ende sein wird. Geplant ist, die komplette Diskographie in der Zukunft auch im Internet (via Website der Gesellschaft) zur Verfügung zu stellen – daran wird demnächst „gebastelt".

Mehrfach ist in den vergangenen Jahren das manchmal vielleicht wie „Hausmannskost" wirkende Layout der *Weberiana* bemängelt worden – dem soll nun abgeholfen werden. Das „Ein-Mann-Unternehmen" Redakteur/Setzer gehört der Vergangenheit an. Der nun (fast) perfekte Satz wurde beim neuen Heft sozusagen „von höchster Hand" eingerichtet – die Vorsitzende der Gesellschaft ist dem zeitlich etwas überlasteten Redakteur hilfreich zur Seite gesprungen. Wir sind gespannt auf die Reaktionen der Mitglieder! Natürlich haben daneben – wie in jedem Jahr – die Mitarbeiter der Arbeitsstellen durch geduldiges Korrekturlesen und etliche redaktionelle Eingriffe zum Gelingen beigetragen; dafür ein ganz herzliches Dankeschön!

Also: inhaltsreiche Kost, in leicht gewandelter Form dargereicht – Wohl bekomm's!

Frank Ziegler

Carl Maria von Weber und Weimar
Quellen und Dokumente

vorgestellt von Dagmar Beck, Berlin

Als Carl Maria von Weber am 27. Januar 1812 zu einem achttägigen Aufenthalt nach Weimar kam, befand er sich auf einer Kunstreise, die er am 1. Dezember 1811 mit dem Klarinettisten Heinrich Joseph Baermann von München aus angetreten hatte. Prag, Leipzig und Gotha lagen hinter den beiden Musikern, Dresden und Berlin waren die nächsten Ziele. Wie in diesem Falle sollte Weimar auch bei allen weiteren Aufenthalten des Jahres 1812 sowie 1814, 1817 und 1825 Durchreisestation sein: auf der Fahrt von oder nach Gotha, auf der Hochzeitsreise 1817 oder auf der Fahrt zur Kur nach Bad Ems 1825[1]. Diese kurzen Aufenthalte prägten auch den Charakter seiner Besuche in dieser Stadt: Weber komponierte hier nicht, seine Aktivitäten waren – vor allem 1812 – auf die Sicherung der materiellen Existenz gerichtet, er musizierte am Hofe und in Privatzirkeln, knüpfte mannigfaltige Kontakte, führte einen intensiven Gedankenaustausch mit Gleichgesinnten und hatte anregende Begegnungen mit Weimarer Künstlern. Die folgenden Ausführungen basieren in erster Linie auf Ergebnissen aus der Arbeit an der Gesamtausgabe der Briefe sowie der Tagebücher[2], die – wenn auch nur aus kurzen Notaten bestehend und nicht immer vollständig – einen recht genauen Überblick über Webers Unternehmungen in Weimar vermitteln.

Zu einer ersten Berührung mit der Stadt an der Ilm war es bereits in Webers Kindheit gekommen, als seine Mutter Genovefa von Weber von Juni bis September 1794 als Sängerin und Schauspielerin am Weimarer Hoftheater engagiert war. Allerdings dürfte sich die Familie überwiegend in Bad Lauchstädt, Rudolstadt und Erfurt aufgehalten haben, wo die Aufführungen in der Sommersaison stattfanden[3].

Zwei Jahrzehnte später – im April 1812 – schreibt der angehende Künstler in bezug auf sein unstetes Leben als reisender Klaviervirtuose an den Herausgeber der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* Friedrich Rochlitz: *Sie haben vollkommen Recht, dieß lange Umherschweiffen macht schlecht, und so lange ich dieß noch fühle ist es gut, aber leider giebt es erstlich nur diesen Weg sich schneller bekannt zu machen, und vielseitige Bildung zu erlangen, und zweitens ist es schwer für mich einen Wirkungs Kreiß zu finden, wo ich wahrhaft der Kunst zu Nuzzen leben kann* [...][4]. Webers Reise nach Weimar im Januar 1812 diente ohne jeden Zweifel dazu, den im Brief an Rochlitz formulierten Zielen näherzukommen, und der Weg dahin führte vor allem über eine Verbindung zum

[1] 16. Januar 1812 Durchreise nach Gotha; Aufenthalte: 27. Januar – 4. Februar 1812, 5. – 6. September 1812, 26. Oktober – 6. November 1812, 20. – 15. Dezember 1812, 9. – 11. September 1814, 12. – 15. Dezember 1817, 6. – 9. Juli 1825, 29. – 30. August 1825; 17. Februar 1826 Durchreise nach Erfurt.

[2] *D-B*, Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1, Jg. 1810-1826, im folgenden zitiert als TB.

[3] Vgl. C. A. H. Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791-1817*, Hamburg und Leipzig 1891, S. 14f. – Erwähnt sei hier auch, daß Webers Vater Franz Anton nach der Chemnitzer Aufführung der Oper *Das stumme Waldmädchen* am 5. Dezember 1800 das Werk seines Sohnes mehrmals dem Weimarer Hofkammerrat und Mitglied der Hoftheaterintendanz Franz Kirms – jedoch ohne Erfolg – für eine Aufführung am dortigen Hoftheater empfahl, vgl. Ernst Pasqué, *Goethe's Theaterleitung in Weimar*, Leipzig 1863, Bd. 2, S. 26-36.

[4] Brief vom 25. April 1812.

Weimarer Hof sowie über die persönliche Bekanntschaft mit Goethe. Was den Weimarer Hof betrifft: Hier ging es Weber in erster Linie um Kontakte zur russischen Großfürstin, der damaligen Erbprinzessin Maria Pavlovna (1786-1859), Schwiegertochter des regierenden Herzogs Carl August. Empfehlungen von Herzog August Emil Leopold von Sachsen-Gotha-Altenburg, bei dem Weber und Baermann zuvor zehn Tage zugebracht und konzertiert hatten, an Herzog Carl August und Maria Pavlovna führten die beiden Künstler nach einer Visite beim Hofmarschall Friedrich von Ende am 29. Januar 1812 zu einem ersten Empfang bei der Großfürstin, wie sie in Weimar genannt wurde. Maria Pavlovna – eine Klavierschülerin des Weimarer Kapellmeisters August Eberhard Müller – war dafür bekannt, daß sie zahlreiche Beziehungen zu Künstlern und Wissenschaftlern unterhielt und vor allem auf musikalischem Gebiet durch Gelder aus Rußland fördernd wirken konnte. Bei dieser ersten Begegnung im Weimarer Schloß wurde Webers 1809 komponiertes Klavierquartett in B-Dur (JV 76) dargeboten, das der Großfürstin, wie Weber im Tagebuch vermerkte, *sehr gefiel*. Auch die für Baermann geschriebenen und auf der Kunstreise häufig gespielten *Silvana-Variationen* B-Dur für Klarinette und Klavier (op. 33, JV 128) scheinen Beifall gefunden zu haben, da sie wiederholt werden mußten. Zwei Tage später fand im Salon Maria Pavlovnas ein weiterer Musikabend statt, bei dem lt. Tagebuch *vielerlei gespielt und gesungen wurde*[5]. Vermutlich durch Vermittlung der Schauspielerin Caroline Jagemann, der Geliebten Herzog Carl Augusts, die 1809 als Frau von Heygendorf in den Adelsstand erhoben wurde, kam es am 2. Februar 1812, am Geburtstag des Erbprinzen, zu einem vom Herzog im großen Saal des Schlosses veranstalteten Hofkonzert für die beiden Künstler, ein – wie Weber bemerkte – *in den Annalen Weimars* [...] *unerhörtes* Ereignis[6]. Leider sind Einzelheiten zum Programm dieses Konzertes nicht bekannt, es existiert lediglich Webers Tagebucheintragung vom 2. Februar: *Abends das Concert bey Hofe. alles ging gut, und gefiel <u>außerordentlich</u>, unsere Variat:[ionen]* [= *Silvana-Variationen*] *musten wiederholt werden. die Großfürstin sprach lange mit mir erlaubte mir Ihr etwas zu dediciren.* Ein von den Künstlern angestrebtes öffentliches Konzert kam nicht zustande, weil die Tage durch Hoffeste anläßlich von Geburtstagen von Mitgliedern des Herzoglichen Hauses belegt waren. Trotzdem konnte Weber mit dem finanziellen Erfolg dieses ersten Weimar-Aufenthalts, der ihm insgesamt 98 Taler einbrachte[7], zufrieden sein.

Das der Großfürstin angetragene Dedikationswerk war die Klaviersonate C-Dur (op. 24, JV 138), die in der Zeit vom 12. April bis zum 18. August 1812 in Berlin entstanden war. Das handschriftliche, sorgfältig in Maroquin-Leder eingebundene Widmungsexemplar wurde auf Drängen Maria Pavlovnas noch vor dem zweiten mehrtägigen Weimar-Aufenthalt des Jahres 1812 von Gotha aus, wo sich Weber inzwischen wieder befand, zusammen mit einer Abschrift der *Silvana-Variationen* lt. Tagebuch am 17. September 1812 nach Weimar abgeschickt.

Am 26. Oktober 1812 unterbrach Weber auf Wunsch Maria Pavlovnas seinen Gothaer Aufenthalt, um in Weimar seine neue Sonate selbst vorzuspielen und die Großfürstin im Üben der Sonate zu unterweisen, eine *Brodt-Sache*, wie er am 1. November an seinen Freund Hinrich Lichtenstein schrieb. Bereits am ersten Tag nach

[5] TB vom 31. Januar 1812.

[6] Brief an Friedrich Rochlitz vom 14. Februar 1812.

[7] TB *Uebersicht* Januar und Februar 1812.

seiner Ankunft, am 27. Oktober, trug Weber im Rahmen einer Soiree im Musiksalon Maria Pavlovnas seine Sonate sowie die neukomponierten Variationen C-Dur über eine Romanze aus Méhuls Oper *Joseph* (op. 28, JV 141) vor. Die Großfürstin wiederum spielte den Klavierpart seiner *Silvana-Variationen,* während der Klarinettenpart vermutlich von einem der Hofmusiker ausgeführt wurde. Der auf wenige Tage veranschlagte Aufenthalt verlängerte sich auf 12 Tage, da gleichzeitig der russische Gesandte in Paris, Fürst Alexander Kurakin, anwesend war, dem die Großfürstin vorrangig ihre Aufmerksamkeit widmete. Voller Unruhe schrieb Weber, der sich wieder seinen in Gotha begonnenen Kompositionen zuwenden wollte, am 1. November in dem bereits zitierten Brief an Lichtenstein: *Es ist zum verzweifeln. hier kann ich nicht arbeiten habe kein Instrument pp werde überlaufen, und muß wieder Visiten schneiden. die Großfürstin will gerne die Sonate unter meiner Leitung lernen, hat aber selbst schon öfter gesagt, sie glaube sie lerne sie in ihrem Leben nicht ordentlich; und wenn Sie keine Grosfürstin wäre würde ich so frey sein ihr vollkommen Recht zu geben. aber so – muß man sehen wie weit man es bringt. –*

Bis zur Rückreise nach Gotha am 6. November 1812 kam es noch zu vier weiteren im Tagebuch belegten Visiten bei der Großfürstin[8], bei denen u. a. die C-Dur-Klaviersonate einstudiert wurde. Immerhin notierte Weber dann anläßlich seiner Visite vom 4. November 1812: *gespielt an der Sonate. recht brav.*

Ein weiteres Konzert, über das auch nur bruchstückhaft aus dem Tagebuch zu erfahren ist, fand am 3. November statt – vermutlich wieder im Musiksalon der Großfürstin. Webers Eintragung von diesem Tag charakterisiert den auf Eigenständigkeit bedachten Künstler: *da sah ich Beeth:[hovens] Com:[positionen] liegen zu meinem Verdruß weil ich dachte es sey auf ein Wettrennen angesehen.* Offenbar bewahrheiteten sich seine Befürchtungen nicht. Er spielte an diesem Abend sein 1. Klavierkonzert C-Dur (op. 11, JV 98), wobei aus dem Tagebuch nicht hervorgeht, wieviele Musiker der Hofkapelle dabei mitwirkten, die Variationen über *Vien quà, Dorina bella* (op. 7, JV 53) und eine freie Fantasie. Nach diesem Aufenthalt bestand das Honorar in einem Ring mit einem von Brillanten eingefaßten Aquamarin und der Übernahme der Übernachtungskosten, was den von Existenzsorgen bedrohten jungen Künstler zu der Klage im Tagebuch veranlaßte: *Geld wäre mir freylich lieber gewesen, so habe ich viele baare Auslagen umsonst gehabt. den Ring trage ich nicht und darf und will ihn nicht verkaufen.* Übrigens ließ Weber den Ring ohne Stein 1817 zu einem Hochzeitsschmuck für seine Braut Caroline Brandt umarbeiten und verkaufte den Stein im April 1823[9].

Mit einem finanziellen Mißerfolg endete schließlich die letzte, viertägige Weimar-Visite im Jahre 1812, bei der Weber am 23. und 24. Dezember sein neues Klavierkonzert Es-Dur (op. 32, JV 155) spielte. Am 26. Januar 1813 schrieb er in diesem Zusammenhang an seinen Freund Gottfried Weber: *in Weimar spielte ich 2 mal bey der Großfürstin und bekam – nichts. wahrscheinlich durch ein Mißverständniß, Nicht sonderlich dadurch erbaut fuhr ich voll Ärger in der großen Kälte abends 8 Uhr d:[en] 25t in einem Schlitten ab nach Leipzig* [...].

Es ist noch nachzutragen, daß der Komponist am 24. Dezember 1812 die 1804 errichtete russisch-orthodoxe Hauskirche Maria Pavlovnas im Weimarer Schloß be-

[8] TB 29. und 30. Oktober, 2. und 4. November 1812.

[9] TB 23. August 1817, 14. April 1823.

suchte[10], wo er *den interreßanten Rußischen Gottesdienst mit bloßer Vokal Musik* hörte[11].

Zu kurzen Begegnungen mit Maria Pavlovna kam es 1813 in Prag[12] und 1814 in Weimar[13]. Da die Großfürstin zum Wiener Kongreß abreiste, brach Weber diesmal seinen Aufenthalt nach drei Tagen ab.

1815 widmete Weber Maria Pavlovna ein weiteres Werk, die c-Moll-Variationen über die russische Weise *Schöne Minka* (op. 40, JV 179), die er ihr von Dresden aus am 20. oder 21. April 1815 nach Wien sandte[14]. Eine Reaktion auf diese Dedikation ist leider nicht bekannt geworden.

Die letzte persönliche Begegnung fand nach den vorhandenen Quellen während der Hochzeitsreise statt, die Weber mit seiner Frau Ende 1817 unternommen hatte. Am 14. Dezember heißt es im Tagebuch: *zu Ihro Hoheit der Großfürstin. sehr gnädig empfangen, und mit schmeichelhaften Dingen überhäuft.* Vermutlich erhielt Weber an diesem Tage auch ein Empfehlungsschreiben der Großfürstin an ihren Bruder, Zar Alexander I., denn er notierte sich – ebenfalls im Tagebuch – ein Trinkgeld für den *Schreiber des Briefes an den Kaiser*, ein möglicher Hinweis, daß zu diesem Zeitpunkt offenbar immer noch eine Reise nach St. Petersburg in Erwägung gezogen wurde, die 1812 aufgrund der kriegerischen Auseinandersetzungen nicht zustande gekommen war.

1818 gab es in Dresden eine Berührung mit dem Weimarer Hof[15]. Auf Wunsch von Erbgroßherzog Carl Friedrich, der gerade in der Stadt weilte, wurde am 31. Mai Webers Es-Dur-Messe (JV 224) aufgeführt. Und als schließlich 1818/19 nach dem Tode von August Eberhard Müller die vakante Stelle des Weimarer Hofkapellmeisters neu zu besetzen war, soll neben Peter von Lindpaintner, der sich persönlich beworben hatte, und Johann Nepomuk Hummel auch Weber zu den Kandidaten gehört haben, die in die engere Wahl gezogen wurden[16]. Am 23. Februar trat dann allerdings Hummel, der in der Folge dem Weimarer Musikleben wesentliche Impulse verleihen sollte, das Amt des Großherzoglichen Kapellmeisters an.

Die Begegnungen Webers mit Goethe sind vor allem in der Goethe-Literatur vielfach zitiert worden. An dieser Stelle sollen noch einmal die wesentlichsten Quellen angeführt werden, wobei auf die zwar sehr anschaulichen, aber doch aus späterer und sehr persönlicher Sicht geschriebenen Berichte in der Weber-Biographie des Sohnes Max Maria[17] verzichtet wird.

Ausgerüstet mit zwei Empfehlungsschreiben von Anton Friedrich Justus Thibaut[18] aus Heidelberg und Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling[19], den Weber 1811 in

[10] Ausschließlich in den Sommermonaten wurde der Gottesdienst in einem als russisch-orthodoxe Kirche eingerichteten Raum im Erdgeschoß des Hauses der Frau von Stein abgehalten, vgl. *Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte*, hg. von Gitta Günther, Wolfram Huschke und Walter Steiner, Weimar 1998, S. 191.

[11] Vgl. Webers Brief an die Berliner Freunde vom 20. Januar 1813 sowie TB vom 24. Dezember 1812.

[12] TB 9. und 11. Juni 1813.

[13] 9. – 11. September, vgl. Brief an Hinrich Lichtenstein vom 17. September 1814.

[14] Vgl. TB vom 20. April 1815 sowie den mit 21. April 1815 datierten Briefentwurf Webers an Maria Pavlovna, *D-B*, Weberiana Cl. II A f 2, 1α.

[15] TB 28., 29. und 31. Mai 1818.

[16] Vgl. Wilhelm Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Berlin 1912, Bd. 2, S. 156; Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, Weimar 1982, S. 64.

[17] Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Leipzig 1864, Bd. 1, S. 327 und 382, Bd. 2, S. 606.

[18] 6. Dezember 1810.

[19] 30. November 1811.

GRANDE SONATE

pour le

Pianoforte

composée et dediée

A Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse

MARIE PAULOWNE

Princesse héréditaire de Saxe Weimar

par

Charles Marie de Weber

Oeuv. 24.

Propriété de l'Editeur.

à Berlin chez A. M. Schlesinger. (Prix 1 Rthlr 8 gr.) Marchand & Editeur de Musique.

Carl Maria von Weber, Klaviersonate Nr. 1 (JV 138), Erstdruck

AIR RUSSE

varié pour le Pianoforte

et dédié

A son Altesse Imperiale, Madame la Grande Duchesse

Marie Paulowne

Princesse héréditaire de Saxe Weimar

par

CHARLES MARIE de WEBER

Propriété de L'Editeur

Berlin

op. 40. N° 9. des Variations

N° 163

chez Adolphe Martin Schlesinger

Carl Maria von Weber, Variationen über *Schöne Minka* (JV 179), Erstdruck

München kennengelernt hatte, kam es am 29. Januar 1812 während des Musikabends bei Maria Pavlovna zu einer ersten Begegnung. Webers Tagebucheintrag fällt lakonisch aus: *Goethe da gesprochen. er gefiel mir nicht.* Bei der nächsten Begegnung sah man sich nur aus der Ferne: Am 1. Februar besuchte Weber die Erstaufführung von *Romeo und Julie*, eine Goethesche Bearbeitung des Shakespearschen Stückes in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel. Die Hauptrollen wurden von Pius Alexander Wolff und Amalie Wolff gespielt. Der Dichter selbst war anwesend, und Weber, der von einer *herrlichen Darstellung* spricht, nimmt eine merkwürdige – möglicherweise ironische – Eintragung im Tagebuch vor: *Goethes Klatschen und aufschreiben*[20]. Goethes nachweisliche Anwesenheit im Hofkonzert vom 2. Februar[21] bleibt in Webers Tagebuch unerwähnt. Von Schelling ist ein Brief an Pauline Gotter vom 25. Februar 1812 überliefert, der die persönliche Distanz zwischen beiden bestätigt: *An Goethe nahm ich mir die Freiheit ihm* [d. h. Weber] *einige Zeilen mitzugeben; er klagte aber, von ihm* [Goethe] *sehr kalt aufgenommen worden zu sein*[22].

Im Herbst 1812 scheinen sich die Beziehungen verbessert zu haben. In dem von Maria Pavlovna veranstalteten Konzert vom 27. Oktober war Goethe unter den Zuhörern[23]. Möglicherweise resultieren aus dieser Begegnung, die in Webers Tagebuch ebenfalls nicht vermerkt ist, dessen Mitteilungen an den Berliner Arzt Friedrich Ferdinand Flemming vom 30. November 1812: *Mit Göthe bin ich etwas näher gerükt als sonst* [...]. Und an Lichtenstein schreibt er am 1. November 1812: *Göthe habe ich einmal recht angenehm genoßen. Heute ist er nach Jena gereißt um den 3t Theil seiner Biographie zu schreiben. hier kömt er nicht dazu. Es ist eine sonderbare Sache mit der näheren Vertraulichkeit Eines großen Geistes. Man sollte diese Heroen nur immer aus der Ferne anstaunen.*

Eine letzte Begegnung fand durch Vermittlung August von Goethes am 6. Juli 1825 statt, als Weber auf der Durchreise nach Bad Ems drei Tage in Weimar verbrachte. Sein Tagebuch verzeichnet nur den Satz: *um 5 Uhr zu Göthe.* Weder in den Briefen noch im Tagebuch findet sich ein Kommentar zu diesem Besuch, so daß man wohl annehmen darf, daß die Visite eher enttäuschend verlief.

Sieht man sich die entsprechenden Daten in Goethes Tagebüchern[24] an, die als Notizentagebücher im Charakter den Weberschen verwandt sind, so findet man in bezug auf Weber dort ebenfalls nur sehr knapp gehaltene Eintragungen:

29. Januar 1812: *Bey der Hoheit Musick, v. Weber und Bärmann, Clarinet.*

2. Februar 1812: *Abends Hofkonzert. V. Weber und Bärmann.*

27. Oktober 1812: *Herr Capellmeister von Weber.* [...] *Abends bey Ihro Hoheit zum Concert.*

6. Juli 1825: *Capellmeister Maria von Weber.*

[20] TB 1. Februar 1812.

[21] Vgl. *Goethes Tagebücher*, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. III, Bd. 4, Weimar 1891, S. 256, Tagebuch-Eintragung vom 2. Februar 1812.

[22] Wolfgang Herwig (Hg.), *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann* [...], Bd. 2, Zürich u. Stuttgart 1969, S. 711.

[23] Vgl. *Goethes Tagebücher*, a. a. O., Bd. 4, Weimar 1891, S. 334, Tagebuch-Eintragung vom 27. Oktober.

[24] *Goethes Tagebücher*, a. a. O., Bd. 4, Weimar 1891, S. 255, 256, 334; Bd. 10, Weimar 1899, S. 75.

Gleichzeitig sind jedoch auch jene anerkennenden Worte überliefert, die Goethe nach dem ersten Musikabend bei Maria Pavlovna an den Gothaer Hofbibliothekar Adolf Heinrich Friedrich Schlichtegroll schrieb: *In diesen Tagen sind ein paar geschickte Musiker, von Weber und Bärmann, bei uns mit großem Beifall aufgenommen worden, den sie auf alle Weise verdienen. Ew. Wohlgeboren kennen diese schönen Talente gewiß selbst und haben schon durch sie manches Vergnügen genossen*[25].

Trotzdem blieb es beim Fehlen gegenseitigen Verständnisses, vor allem von Goethes Seite. Der Dichter hat sich – teilweise auch unter dem Einfluß Zelters – über *Freischütz*, *Preciosa*, *Euryanthe* und *Oberon* eher negativ geäußert[26]. Wie seine Reaktion war, als – bereits nach Webers Tod – der 21jährige Felix Mendelssohn Bartholdy am 21. Mai 1830 für Goethe u. a. Webers Konzertstück f-Moll (op. 79, JV 282) sowie die *Aufforderung zum Tanze* (op. 65, JV 260) spielte[27], ist nicht bekannt.

Verfolgt man die Weimarer Tagebuch-Aufzeichnungen Webers, ist man erstaunt über die Intensität, mit der der Komponist vor allem 1812 Kontakte zu Künstlern und Personen des öffentlichen Lebens suchte und pflegte, wobei das Tagebuch durchaus nicht alle Begegnungen verzeichnet, oft verbergen sie sich hinter solch typischen Formulierungen wie *Visiten gemacht wie beseßen* oder *Visiten geschnitten*.

Im folgenden seien einige dieser Begegnungen genannt.

Gern besuchte Weber den Salon von Johanna Schopenhauer, die donnerstags und sonntags Abendgesellschaften veranstaltete, zu denen sich Schriftsteller und Künstler unterschiedlichster Richtungen zusammenfanden. Hier fühlte sich der Komponist offenbar wohl, er charakterisiert die Abende als *angenehm* und notiert u. a., daß *viel gespielt und gesungen* wurde und er *gut disponirt* gewesen sei[28].

[25] Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Karl Eibl, Abt. II, Bd. 7: *Napoleonische Zeit*, Teil II, hg. von Rose Unterberger, Frankfurt am Main 1994, S. 23f., Brief vom 31. Januar 1812.

[26] Vgl. u. a. Friedrich von Müllers Bericht zu *Preciosa* vom 24. Juni 1826: *„Herrlicher SommerAbend im Garten bei Goethe. Die StadtMusici spielten treflich auf. Der neue Arzt Vogel, Riemer und Coudray waren da, später der Sohn und noch die OberCammerherrin. Als „einsam bin ich, nicht alleine", die herrliche, seelenvolle Melodie aus Preciosa von Weber gespielt wurde, war G. unzufrieden. „Solche weichliche, sentim[ent]ale Melodieen deprimiren mich; ich bedarf kräftiger frischer Töne, mich zusammen zu raffen, zu sammeln. Napoleon, der ein Tyrann war, soll sanfte Musick geliebt haben; ich, vermuthlich weil ich kein Tyrann bin, liebe die rauschenden, lebhaften, heitren. Der Mensch sehnt sich ewig nach dem, was er nicht ist."*, in: Kanzler [Friedrich] von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, Krit. Ausgabe von Ernst Grumach, Weimar 1956, S. 148. – Zu *Euryanthe* überliefert Johann Peter Eckermann Goethes Äußerung: *Carl Maria von Weber [...] mußte die Euryanthe nicht komponieren; er mußte gleich sehen, daß dies ein schlechter Stoff sei, woraus sich nichts machen lasse. Diese Einsicht dürfen wir bei jedem Komponisten, als zu seiner Kunst gehörig, voraussetzen.* Vgl. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Christoph Michel unter Mitw. von Hans Grüters, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. II, Bd. 12 (39), S. 154. – Nach dem Besuch einer Vorstellung des *Oberon* am 8. Juni 1829 notierte Goethe im Tagebuch: *Abends ging ich in's Schauspiel. Sah zwey Acte des Oberon, die recht gut aufgeführt wurden. Das Stück aber könnte man V i e l L ä r m e n u m n i c h t s heißen.* Vgl. *Goethes Tagebücher*, a. a. O., Bd. 12, Weimar 1901, S. 79. – Zum *Freischütz*, den Goethe übrigens – verbunden mit Ehrungen – an seinem 75. Geburtstag am 28. August 1824 im Hoftheater sah, ist eine Aussage überliefert, die in erster Linie den Librettisten würdigt: *Wäre der Freischütz kein so gutes Süjet, so hätte die Musik zu tun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist, und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige Ehre erzeigen.* Vgl. Johann Peter Eckermann, a. a. O., S. 282.

[27] Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, a. a. O., Abt. II, Bd. 11: *Die letzten Jahre*, Teil II, hg. von Horst Fleig, Frankfurt am Main 1993, S. 269.

[28] TB 5. November und 24. Dezember 1812.

In einem weiteren Hause musizierte Weber, gemeinsam mit Baermann, dem Kapellmeister Müller und seiner Frau sowie dem Bassisten Karl Stromeyer[29]. Es handelt sich um das am heutigen Herderplatz gelegene Deutschmeisterhaus, das 1808 von Herzog Carl August für Caroline Jagemann erworben wurde. Diese bat Weber zwecks Aufführung um eine Partiturkopie seiner Oper *Silvana*, die er ihr auch am 25. Dezember 1812 überließ. Am 17. und 19. Februar sowie am 26. März 1814 wurde das Werk mit Caroline Jagemann in der Titelrolle gegeben, verschwand dann aber vom Spielplan[30]. Es existieren hierzu zwei gegensätzliche Beurteilungen der Aufführung. Goethe, der die Vorstellung vom 19. Februar 1814 besucht hatte, schrieb – sicher unter Beachtung der gesellschaftlichen Konventionen – an Herzog Carl August: [...] *Um mit lebendiger Heiterkeit zu schließen, bemerke nur noch, daß Sylvana mit vielem Beyfall gegeben worden. Es war freylich für eine Kühnheit zu achten, wenn eine beliebte Sängerin als stumme Person aufzutreten wagt, allein es ist auch dieses mit so viel Anmuth geschehen, daß die Ungeduld, sie lieber hören zu wollen, völlig überwunden wurde*[31].

Ganz anders reagierte der Weimarer Musiker Johann Christian Lobe. Er veröffentlichte 1864 Erinnerungen an Weber[32], die sich vor allem auf einen Besuch beim Komponisten im Jahre 1825 berufen. In Webers Tagebuch wird Lobe nicht erwähnt. Bei der folgenden Passage muß allerdings berücksichtigt werden, daß die Erlebnisse des jungen Mannes aus der Sicht des 67jährigen notiert wurden. Lobe schrieb das Scheitern der *Silvana* in erster Linie der Interpretation Caroline Jagemanns zu: *Die interessanteste Partie darin ist bekanntlich die der Sylvana selbst, die nicht singt und nicht spricht, sondern nur durch Mimik, Gesten und Tanz zu wirken hat. Die Darstellung dieses jungen, reizend lieblichen Wesens übernahm aber die damals schon alternde, kleine, kugelrunde Frau von Heygendorf, die, obwohl eine ausgezeichnete Sängerin und Schauspielerin, doch zu dieser Rolle durchaus nicht paßte. Ich mag dem Andenken der sonst so ausgezeichneten Frau zu Liebe den ungünstigen Eindruck ihrer Erscheinung in dieser Rolle auf das Publicum und damit auch auf die ganze Oper nicht ausmalen. Genug, als sie zu tanzen anfing, war an eine Wirkung der Musik nicht mehr zu denken, und so wurde das Werk bei Seite gelegt.*

Übrigens hatte Weber nach der *Silvana*-Aufführung Schwierigkeiten, von der Hoftheaterdirektion das vereinbarte Honorar zu erhalten. Dies gelang ihm erst bei seiner persönlichen Vorsprache im September 1814[33].

Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ beim Komponisten der damals 79jährige Christoph Martin Wieland, Dichter des *Oberon*, über den Weber – man möchte fast sagen, in Abgrenzung zu seiner Goethe-Erfahrung – voller Enthusiasmus und Zuneigung berichtet. Sogar im Tagebuch weicht er von seinen üblichen, stichwortartigen Notierungen ab, als er seinen ersten Besuch am 28. Januar 1812 im Hause Wielands beschreibt: *Ich muste ihm etwas vorspielen und that es mit gerührter Seele. Er schien auch davon ergriffen zu sein, und sagte mir so viel herzliches darüber, daß ich sehr erfreut*

[29] TB 30. Januar 1812.

[30] Vgl. C. A. H. Burkhardt, a. a. O., S. 91f.

[31] *Goethes Briefe*, in: *Goethes Werke*, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. IV, Bd. 24, Weimar 1901, S. 169, Brief vom 19. Februar 1814.

[32] J. C. Lobe, *Der Meister und der Jünger*, in: *Die Gartenlaube*, 1864, Nr. 42, S. 676-679.

[33] Brief an Hinrich Lichtenstein vom 17. September 1814.

war [...]. Und Friederike Koch berichtet er am 5. Dezember 1812 nach Berlin: *So viel kann ich ihnen sagen, daß Wieland eine besondere Liebe für mich äußert. ich darf ihn besuchen, und eine Gesellschaft wo ich bin versäumt er nicht leicht.* Besonders Webers *crescendo*, offenbar eine besondere Eigenheit in seinen freien Fantasien, beeindruckte Wieland tief und der Komponist mußte es auf seine Bitte öfter wiederholen.

Gleich am ersten Tag seines Weimar-Aufenthalts 1812 besuchte Weber das Bertuchsche Haus, heute das Stadtmuseum in der Karl-Liebknecht-Straße. Vor allem zu dem Weimarer Hofrat Carl Bertuch, seit 1795 Herausgeber des von seinem Vater Friedrich Justin Bertuch 1786 begründeten, monatlich erscheinenden *Journal des Luxus und der Moden* suchte der Komponist Kontakt[34], um für den 1810 von ihm mitbegründeten sogenannten *Harmonischen Verein* neue Publikationsmöglichkeiten zu erschließen. Leider blieb es bei zwei Aufsätzen, die von Weber selbst geschrieben wurden: im November 1812 wurde eine Kritik unter dem Titel *Conzerte in der Margarethen-Kirche zu Gotha* veröffentlicht und im Dezember erschien ein Artikel über die Sängerin Marianne Schönberger[35], die in Begleitung ihres Mannes, des Landschaftsmalers Lorenz Schönberger zu einem Gastspiel in Weimar weilte und in dieser Zeit des öfteren mit Weber verkehrte. Auch über sein damaliges, nicht verwirklichtes Projekt, ein *Noth- und Hülfsbüchlein für reisende Tonkünstler*, das über die musikalischen Verhältnisse einzelner Städte – unter ihnen auch Weimar – informieren sollte, verhandelte er mit Carl Bertuch[36]. Dieser ist auch der Textdichter des im Dezember 1812 von Weber zum *Abu Hassan* nachkomponierten Duetts „Thränen sollst du nicht vergießen", das für eine Aufführung auf dem Liebhabertheater zur Steinmühle in Gotha am 10. Januar 1813 bestimmt war[37]. Bis zu Bertuchs Tod im Jahre 1815 hielt Weber durch ihn die Verbindung nach Weimar. Zehn an ihn gerichtete Briefe Webers, die Mehrzahl davon heute im Goethe-und Schiller-Archiv Weimar, zeugen davon[38].

Vielgestaltig waren die Verbindungen zu Musikern und Sängern des Hoftheaters.

Mit dem Hofkapellmeister und Flötenvirtuosen August Eberhard Müller war Weber mehrmals zusammengetroffen, hatte auch mit ihm musiziert. Noch enger gestalteten sich die Beziehungen zu dessen Nachfolger Johann Nepomuk Hummel. Weber, der 1825 in Weimar erkrankt war, wurde in Hummels Haus besonders freundschaftlich aufgenommen und hatte Gelegenheit zu ausführlichen Gesprächen, u. a. über Hummels Erfahrungen bei seiner gerade erfolgten Paris-Reise. In Weimar begegnete Weber auch erstmalig dem eng mit Goethe befreundeten Schauspieler und Theaterdichter Pius Alexander Wolff, dem Verfasser der *Preciosa*.

Zu seinem Bekanntenkreis gehörten ferner der Tenor Karl Melchior Jakob Moltke, der in Webers Opern die Partien des Max, Adolar und Hüon sang, und der Bassist Karl

[34] Am 3. Februar 1812 trug Weber in Carl Bertuchs Stammbuch die Schillerschen Worte *Das Leben ist ernst – die Kunst ist heiter* ein, vgl. J. A. Stargardt, Katalog 649, Auktion 4./5. April 1991, Nr. 1268.

[35] Vgl. hierzu *Weber-Studien*, Bd. 4/1, *Die Schriften des Harmonischen Vereins*, hg. von Oliver Huck und Joachim Veit, Mainz u. a. 1998, S. 417 (1812-V-52) und 419 (1812-V-55).

[36] TB 5. November 1812.

[37] Vgl. *Carl Maria von Weber. ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl.* Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Katalog), Kap. VI (in Vorbereitung).

[38] Hans John, *Carl Maria von Weber – Unveröffentlichte Briefe*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 20, Heft 3 (1978), S. 186-198.

Stromeier, von dessen Stimme Weber begeistert war[39]. Stromeier wurde 1817 zum ersten Opernregisseur, 1824 zum Operndirektor ernannt. Er sang die Partien des Caspar und Lysiart.

Der Chorleiter Johann Christian Remde hatte 1812 eine *Singakademie für die Jugend* begründet, in der Knaben und Mädchen für geringes Geld musikalisch ausgebildet wurden, um später im Opernchor mitzusingen. Weber bezeigte Interesse für dieses Projekt und besuchte die erste öffentliche Prüfung der Schüler im Stadthaus[40].

Am Rande erwähnt werden sollen noch Webers Kontakte zu dem Dichter und Pädagogen Johann Daniel Falk[41], dem Lyriker und Übersetzer Johann Diederich Gries[42] sowie zu dem Bibliothekar und Sekretär Goethes Friedrich Wilhelm Riemer[43].

Hinweise auf Stätten, die Weber in Weimar besucht hat, sind in den Dokumenten verhältnismäßig rar. Nachweislich ab seinem zweiten Aufenthalt pflegte der Komponist im Gasthof *Zum Erbprinzen* am Markt abzusteigen, der somit zum Ausgangspunkt für die Weberschen Unternehmungen wurde. Der *Erbprinz* war – noch vor dem *Elephanten* und dem *Russischen Hof* – das führende Hotel in Weimar. Zu seinen berühmtesten Gästen gehörten u. a. Napoleon I., Wilhelm von Humboldt, Berlioz, Paganini, Liszt und Wagner. 1749 war der Gasthof eröffnet worden. 1803 wurde das östliche Nachbarhaus hinzuerworben, jenes Haus, in dem von 1708 bis 1717 Johann Sebastian Bach wohnte und wo die Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel geboren wurden. Im Jahre 1898 letztmalig umgebaut, hat man das Hotel 1989 wegen Baufälligkeit abgerissen[44].

Mit Carl Bertuch und dem Maler Lorenz Schönberger besichtigte Weber am 31. Oktober 1812 in der Stadtkirche das berühmte Altargemälde von Lucas Cranach sowie anschließend dessen von Nicol Gromann geschaffene Grabplatte, die sich damals noch auf dem Jacobs-Kirchhof befand. Zum Schutz vor Verwitterung wurde sie 1859 in den Altarraum der Stadtkirche gebracht.

Neben zahlreichen Visiten waren die Tage in Weimar mit häufigen Besuchen im Hoftheater angefüllt. Insgesamt 15 Vorstellungen notierte sich Weber im Tagebuch[45], unter ihnen *Joseph* von Méhul, Mozarts *Titus*, von Iffland, der im Dezember 1812 zu Gastrollen in Weimar weilte, die Schauspiele *Der Fremde* und *Selbstbeherrschung*, von Adolf Müllner *Die Schuld* sowie nach Voltaire das Trauerspiel *Semiramis*. Von Rossinis

[39] TB 30. Januar 1812 anläßlich eines Konzertes bei Frau von Heygendorf: *Strohmeyer sang herrlich ein Umfang von Contra C: bis G oben. durchaus weich und lieblich.*

[40] Vgl. TB 2. November 1812 und *Weimarisches officielles Wochenblatt* Nr. 87 vom 30. Oktober 1812. - In einem Schreiben an Remde versichert Weber, daß er sich *noch mit Vergnügen jenes Prüfungstages* [...] *erinnere*, s. Otto Francke, *Johann Heinrich Christian Remde*, in: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, hg. v. Gerhard Gräf, Bd. 2, Weimar 1915, S. 259f.

[41] Vgl. TB 30. Oktober 1812: *Abends bey* [...] *Falk. gesungen gespielt. Er vorgelesen. Seestükke. bis 12 Uhr* sowie Webers Kommentar in seinem Brief an Lichtenstein vom 1. November 1812: *Vorgestern war ich bey Falk der mir viele seiner neuen Gedichte vorlaß, ein Ciclus unter dem Nahmen Seestükke. Er las nur 4 Stunden hintereinander. Bey solchen Gelegenheiten wird es mir immer ganz Angst, und ich greiffe geschwind in meinen Busen, ob ich es denn auch schon öfter so gemacht habe, und die Leute weil ich zu viel gab, abspannte? Es kann mir wohl paßirt sein. warum sollte ich beßer und klüger sein als andere.*

[42] TB 1. Februar 1812: *Abends dann noch sehr angenehm bey dem Hofr:* [at] *Dr: Gries aus Jena.*

[43] TB 5. November 1812.

[44] Vgl. *Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte*, a. a. O., S. 107.

[45] TB vom 27.1., 1. u. 5.2., 5.9., 26., 28. u. 31.10., 2. u. 4.11., 20., 21., 22. u. 23.12. 1812; 10.9.1814; 13.12.1817.

Oper *Semiramis*, mit der das nach dem Brand vom 21./ 22. März 1825 in kürzester Frist wiederaufgebaute Theater am 3. September 1825 eröffnet wurde, besuchte er am 29. August eine Probe.

Die drei großen Opern Webers sowie Pius Alexander Wolffs *Preciosa* mit Webers Musik kamen alle am Weimarer Hoftheater zur Aufführung: der am 4. Mai 1822 erstaufgeführte *Freischütz* wurde für lange Jahre d e r Publikumsmagnet in Weimar. Es folgten *Preciosa* am 4. September 1822, wobei Weber auf dem Theaterzettel unerwähnt blieb, *Euryanthe* am 23. Juni 1824 und *Oberon* am 21. Mai 1828[46]. Weber sah keine dieser Aufführungen. Die einzige Gelegenheit, beim letzten Passieren der Stadt im Februar 1826 auf der Reise nach London, eine seiner Opern, und zwar *Euryanthe*, zu besuchen, blieb ungenutzt. Vermutlich wollte der bereits schwer Erkrankte sein Reiseziel möglichst rasch ohne Verzögerung erreichen. Am 17. Februar 1826 schrieb er aus Erfurt seiner Frau Caroline nach Dresden: [...] *um 8 Uhr kamen wir hier an, nach dem wir grade durch Weimar durchgefahren waren. Morgen ist Euryanthe in Weimar. wie gut ist es daß ich Niemand gesprochen habe.*

Am Schluß sollen noch zwei Webersche Bezugspunkte zu Weimar genannt werden, die nicht unmittelbar mit seinen Aufenthalten verknüpft sind.

Als der Dresdner Maler Carl Vogel im Januar 1823 seine Weber-Zeichnung vollendet hatte, fertigte der in Dresden geborene, seit 1805 in Weimar tätige Hofkupferstecher Carl August Schwerdgeburth einen Stich dieses Porträts an. Er unterlegte ihm im Faksimile Webers Namenszug und dessen Wahlspruch *Wie Gott will*. Letzterem hat Weber wohl erst nach einigem Zögern zugestimmt. *Obwohl nun wohl mancher mich im Leben begleitet hat, habe ich doch bei jedem zur öffentlichen Bekanntmachung irgend einen Skrupel* schrieb er dem Künstler am 3. Februar 1823 auf dessen Anfrage. Das Bildnis fand besonders große Verbreitung. Schwerdgeburth widmete seinen Kupferstich der Erbgroßherzogin Maria Pavlovna.

Und noch eine – viel spätere – Spur führt nach Weimar: Der Dramatiker Ernst von Wildenbruch hatte am 12. April 1885, übrigens im Beisein des Weber-Forschers Friedrich Wilhelm Jähns, in Berlin Carl Maria von Webers Enkelin Maria Karoline geheiratet[47]. Seit 1901 hielt sich das Paar in den Sommermonaten mehrfach in Weimar auf, wo es nach der endgültigen Übersiedlung ab 1907 das *Haus Ithaka* Am Horn 25 bewohnte, eine inzwischen wiederhergestellte Villa im neobarocken Stil, die Wildenbruch für sich und seine Frau auf einem Grundstück, das ehemals dem Arzt Christoph Wilhelm Hufeland gehörte, erbauen ließ[48]. Die 1909 verwitwete Maria von Wildenbruch – sie starb 1920 in Weimar – verfaßte in diesem Haus 1916 die im folgenden veröffentlichten Erinnerungen an ihren Vater Max Maria von Weber.

[46] Vgl. Wolfram Huschke, a. a. O., S. 68f.

[47] Vgl. Brief von Friedrich Wilhelm Jähns an Robert Musiol vom 12. April 1885, *D-B*, Weberiana Cl. X, Nr. 1052.

[48] Berthold Litzmann, *Ernst von Wildenbruch*, Berlin 1913, Bd. 2, S. 312 und 322; *Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte*, a. a. O., S. 494.

Weber-Spuren in Weimar

verfolgt von Hartmut Herbst, Witten-Heven

Bereits in Heft 6 hatte ich Gelegenheit, den Lesern der *Weberiana* Max Maria von Weber, den Sohn Carl Maria von Webers, vorzustellen und sein Lebenswerk zu würdigen[1]. Die zurückliegende Mitgliederversammlung der Weber-Gesellschaft in Weimar war Anregung, erneut an diese große Persönlichkeit der Kultur- und Technikgeschichte zu erinnern, führt doch eine Weber-Spur direkt nach Weimar: in der Stadt an der Ilm starb am 1. Juli 1920, 73jährig, Max Maria von Webers Tochter Maria Karoline von Wildenbruch, geb. von Weber. Mit ihrem Gatten, dem von Kaiser Wilhelm II. hochgeschätzten Schriftsteller Ernst von Wildenbruch (1845-1909), Verfasser „episch-teutonischer" Heldendramen sowie pathetischer Balladen und Heldenlieder auf den deutsch-französischen Krieg 1870/71, die heute nicht ohne Grund der Vergessenheit anheimgefallen sind[2], wählte sie Weimar als ihren Alters-Ruhesitz.

Bereits den Sommer 1901 hatte das Ehepaar Wildenbruch in Weimar verbracht, wo man eine Wohnung in der Villa *Alisa* über dem Ilmpark Am Horn 3 gemietet hatte. Vielleicht wurde in diesen Tagen der Wunsch geboren, dem lauten Berlin den Rücken zu kehren und nach Thüringen zu übersiedeln. Wildenbruch kaufte im Sommer 1906 das Grundstück Am Horn 25, nicht weit vom ersten Weimarer Domizil entfernt, und ließ darauf nach eigenen Entwürfen die neobarocke Villa *Ithaka* bauen, die im August 1907 bezogen werden konnte. Zwar behielt man die Wohnung in der Berliner Hohenzollernstraße[3], doch Hauptwohnsitz wurde die Klassikerstadt. Der Name *Ithaka* war für Wildenbruch Programm: seit seiner Jugend empfand er Sehnsucht nach der Insel, sie galt ihm als ein Inbegriff des Friedens.

Für Weber-Freunde ist dieses Haus vor allem interessant, weil Maria von Wildenbruch nach dem Tode ihres Mannes hier ihre *Jugenderinnerungen* zu Papier brachte, die in erster Linie ein wundervolles Porträt ihres Vaters Max Maria von Weber zeichnen. Diese Notizen konnte ich erstmals in meiner kürzlich vorgelegten Dissertation über Max Maria von Weber veröffentlichen[4], Vorlage für die Edition war eine maschinenschriftliche Übertragung der Erinnerungen im Besitz von Hans-Jürgen Freiherr von

[1] Hartmut Herbst, *Laudation anläßlich des 175. Geburtstages von Dr. phil. h. c. Max Maria von Weber*, in: *Weberiana* 6 (1997), S. 19-40.

[2] Eine „Kostprobe" Wildenbruch findet sich an der Gartenlaube des Weber-Hauses in Dresden-Hosterwitz. Anläßlich seines Besuches dieser Erinnerungsstätte dichtete der Dramatiker:

„Die Laube, alt und klein,
soll allen Zeiten befohlen sein,
weil hier ein heiliger Quell entsprang:
Freischütz der Ewigkeitsgesang."

Wildenbruch selbst war übrigens mit dem Haus Hohenzollern verwandt: sein Vater war ein illegitimer Sohn des Prinzen Louis Ferdinand und wurde 1810 in den Adelsstand erhoben.

[3] Der Berliner Hausstand wurde wohl erst 1919, im Jahr vor dem Tode Marias, aufgelöst, denn bis zu diesem Jahr zeigen die Berliner Adreßbücher die Wohnung der Wildenbruchs in der „Hohenzollernstr. 14 I." an (letztmalig Adreßbuch 1919, S. 3088).

[4] Hartmut Herbst, *Max Maria von Weber. Ingenieurwissenschaftliches, humanitäres und kulturhistorisches Lebenswerk*, Phil. Diss. Bochum 1998, gedruckt: Düsseldorf 2000, S. 151-158.

Maria und Ernst von Wildenbruch in der Villa *Ithaka* in Weimar

Weber. In Vorbereitung dieser Ausgabe äußerte mir gegenüber ein recht bedeutender Technikhistoriker, Maria von Wildenbruchs Notizen könne man doch heute nicht mehr lesen, zu sehr seien sie ein „Kind ihrer Zeit", ihr Wortlaut stilistisch offensichtlicht nicht unbeeinflußt vom Gatten Ernst von Wildenbruch. Dem ist entgegenzuhalten, daß die Erinnerungen eine relevante schriftliche Überlieferung von großem authentischem Informationsgehalt sind, und daß sie gerade in ihrer Zeitgebundenheit ein wundervolles Porträt der Epoche malen, die dem Leser die damalige Familie von Weber, ihre Lebensumstände und ihr Erleben der historischen Brüche dieser Jahre plastisch vor Augen treten läßt. Urteilen Sie selbst – ich bin froh, in den *Weberiana* dieses Zeugnis erneut vorlegen zu können, zumal die Erinnerungen hier erstmals nach dem handschriftlichen Originalmanuskript der Maria von Wildenbruch – ebenfalls aus dem Besitz der Familie von Weber – veröffentlicht werden; zahlreiche Übertragungsfehler des Maschinen-Manuskripts konnten korrigiert, Lücken geschlossen werden[5]. Bei der Neu-Übertragung wurden die originale Orthographie und Interpunktion beibehalten, nur wenn fehlende Interpunktionszeichen zu Lese- oder Verständnisschwierigkeiten führen könnten, wurde vorsichtig und durch eckige Klammern gekennzeichnet ergänzt.

Mein Vater.
Jugenderinnerungen von *Maria von Wildenbruch.* gb. *von Weber*

Begonnen in Weimar, *Haus Wildenbruch*, am 20./ 6.[19]16, beendet dortselbst am 14. *Juli* 1916.

Im Jahre 1852 war mein Vater *Max Maria von Weber Director* der sächs.[ischen] Staatsbahnen geworden, und nach dem Tode meiner Großmutter, der Wittwe *Carl Maria's*[6] in diesem Jahre, hatte er seinem Wunsche, seiner geliebten Eisenbahn ganz nahe zu sein, mit seiner Familie in ihrem Dunstkreise zu leben, Erfüllung geben können, und hatte sich ein Häuschen mit Garten in der Tharandter Vorstadt nahe dem Plauischen Grunde gekauft[7]. Dorthin zogen wir im Herbste, und konnten in erster Wonne ein eigenes Heim zu haben gleich die Trauben verzehren, die an den Weinspalieren des Gartens gereift waren; mein ganzes Leben habe ich dieses Herbstfestes und seiner Sonne gedacht! Meine Eltern waren beide junge Leute[8], mein Bruder 3[9], meine Schwester 4 Jahre alt[10]; ich zählte 5 ½ Jahr, hieß die „Steinalte" und war ein nachdenkliches

[5] Ich danke Hans-Jürgen Freiherr von Weber nochmals für die Erlaubnis zur Publikation und den Berliner Mitarbeitern der Weber-Gesamtausgabe, insbesondere Frau Eveline Bartlitz, für ihre Unterstützung bei der Übertragung und Kommentierung.

[6] Caroline von Weber, geb. Brandt (*19. November 1794, † 23. Februar 1852).

[7] Papiermühlengasse 7.

[8] Max Maria Freiherr von Weber (*25. April 1822 Dresden, † 28. April 1881 Berlin); Katharina Huberta von Weber, geb. Kramer (*7. September 1823 Köln, † 30. Januar 1874 Wien).

[9] Alexander Eduard Carl Maria Freiherr von Weber, genannt Carl (*19. November 1849 Dresden, † 15. Dezember 1897 Dresden).

[10] Karoline Maria von Weber (*22. Oktober 1848 Chemnitz, † 2. Juni 1878 Wien).

Kind, wie es auch mein Bruder war, mit dem ich mich sehr gut verstand. Wir konnten still und stumm nebeneinander im Garten im Grase oder im Kinderzimmer am Fenster sitzen, im Grase sahen wir Käfer an den Halmen sich in die Höhe mühen, im Zimmer Fliegen an den Fenstern ihr Wesen treiben, nie störten wir die Thiere, es lag uns im Blute kein Thier quälen zu können, wir hatten das aus unserer beider Eltern unendlicher Herzensgüte geerbt.

Aber gleich nach unserem Einzuge in's neue Haus bereitete ich ihnen einen großen Schmerz; ich bekam im November ein schweres Nervenfieber, und als ich aufstand war's um matt und zitternd an den Christbaum getragen zu werden. Und in diesen Krankheitstagen sehe ich das Antlitz meines Vaters zum ersten Male, über mein Bett gebeugt, bitterlich weinend. Man hatte mir Leinmehlumschläge um die Füße gelegt, und ich hatte gesagt: Ihr zieht mir wohl Reise-Stiefel an; das hatte ihn so aus der Fassung gebracht. – Aber aus der Reise wurde nichts, ich erholte mich, blieb im Kreise meiner Lieben um hindurchzuwachsen durch eine gottgesegnete lichtvolle Kinderzeit, eine edle Jugend voll schönster Eindrücke die mir und meinen Geschwistern unseres Vaters Hand bereitete. Nicht daß die Mutter nicht ebenso liebevoll gewesen wäre – sie hatte eine stille Klosterjugend verlebt, hatte nicht die Feurseele die unser Vater hatte, den weiten Blick, wußte nicht so wie er wie not jungen Menschen nicht nur ein friedliches Familienleben, sondern auch Ausblicke in Größe tun, wie die Liebe zur Heimat, zum Vaterlande in die jungen Herzen gepflanzt werden muß. Mein Gatte: *Ernst von Wildenbruch* hat das Wort gesprochen:[„]Fülle das Herz deines Nebenmenschen mit Glück" bei diesem Wort muß ich immer an meinen Vater denken: wie er damals war, noch jung, noch nicht verbittert, beglückt in seinem Berufe, im Zusammenleben mit seiner jungen Familie, mit seinen Eisenbahnleuten denen er auch die Herzen mit Glück füllen konnte. – Und so wohnten wir denn im Häuschen an der Eisenbahn, und haben da gewohnt bis meine Geschwister und ich fast erwachsen die Schule hinter uns hatten, der Krieg von 1866 unserem Leben ein ganz anderes Gesicht gab[11]. –

Haus und Garten lagen umgeben von einem ganzen Kranze von Handelsgärtnereien, in denen Blumen für den Dresdner Markt gezogen wurden; ein Blumenduft war um uns der mit den ersten Veilchen und Reseden begann, und mit Astern, Sonnenrosen und Herbstlaubgeruch schloß. Im Winter blitzten und leuchteten alle Fenster der Treibhäuser und Frühbeete in der Sonne, in denen Hyazinten Kamelien und Frühgemüse gezogen wurden, und mein Vater hatte selbst ein sehr nettes Palmenhaus in dem er Bananenstauden und Farren von wunderbarer Größe zog, dem er fast alle seine kurzen Musestunden widmete. Den Garten betreute meine Mutter, er war ein Buschwerk von Rosen und Fuchsien. Sontags Vormittags mußten wir Kinder nach der Kirche im Sommer im Treibhaus und Garten mitarbeiten[,] wir tatens unter Seufzen, viel lieber wären wir auf der Landstraße nach dem Plauischen Grunde zu herum gelaufen, hätten glitzernde *Quarz*steine und Ametystbrocken gesucht die es dort in dem zerschlagenen Wegegestein in Menge gab, oder wären unten am Flüßchen *Weisseritz* auf den Fischfang gegangen, der freilich immer resultatlos blieb. Aber der Vater zwang uns, uns mit Bäumen, Blumen, Gras und Erde zu beschäftigen, und welche Erweiterung des Lebens war das in späterer Zeit.

[11] Preußisch-österreichischer Krieg Juni/Juli 1866; im Frieden von Prag (23. August 1866) verzichtete Österreich auf seine Rechte an Holstein und stimmte der Gründung des preußisch dominierten Norddeutschen Bundes zu, dem auch Sachsen, das auf seiten des Kriegsverlierers Österreich gestanden hatte, beitreten mußte.

Dicht an dem Schienenstrang lag unser Haus, der die Neustadt von Dresden mit der Altstadt verbindet, und der sich wie eine glitzernde Schlange mit seinen hohen grünen Böschungen vom Bahnhofe in der Altstadt, dem Böhmischen Bahnhofe[12] aus, durch die Vorstadt in welcher wir wohnten über die Elbe hinüber auf stattlicher Brücke nach der Neustadt windet. Hinter dem Schienenstrang von unsern Fenstern aus gesehen dehnte sich die innere Stadt Dresden mit ihren wundervollen Thürmen aus, deren Geläut machtvoll zu uns herüber klang. Diese Eisenbahnlinie war für meinen Vater eine Hauptader die mit seinem Bureau auf dem Bahnhofe in der Neustadt die Maschinenhäuser auf dem böhmischen Bahnhofe verband. Auf ihr fuhr er mit allen Fuhrwerken über welche die Eisenbahn verfügte hin und her, weit in's sächs. Land, in's Erzgebirge, nach Böhmen hinaus. Man konnte ihn in einem Eisenbahnwagen in einem *Coupé* sitzen sehen, man sah ihn neben dem Locomotivführer auf der Maschine stehen, er kletterte wohl auch einmal aus einem Packwagen, am meisten beneideten wir ihn aber wenn er mit seinen Beamten auf einer Draisine vorüber saußte, das war gar zu herrlich, die kleinen Räder die rasch wie der Vogel flogen. In unserm Hause war ein Fortwährendes Kommen von Beamten, Depeschen und Meldungen Tag und Nacht, des Vaters Reisetasche stand immer gepackt, jeden Augenblick mußte er darauf gefaßt sein, zu kürzerer oder weiterer Fahrt abberufen zu werden, und immer schlugen uns die Zähne vor Aufregung wenn er mit ernsten Gesicht auf die Mutter zutrat: „Es ist ein Unglück geschehen, draußen auf der Strecke, ich muß hin, warte nicht auf mich, ich weiß nicht wann ich wieder komme." Aber sie wartete doch Tage lang, Winternächte durch, unermüdlich, schlaflos, hielt warme Kleider, warme Nahrung für ihn bereit, stand am Fenster stundenlang, beobachtete die Signale, die sie alle kannte, in der Nacht die roten weißen und grünen Laternen die an den Signalstangen hinauf- und herabgezogen wurden. Und wenn dann der Mann gegen Morgen todtmüde, erschöpft und erfroren heimkehrte, dann sagte er vorwurfsvoll: „aber Nettchen, ich habe Dich doch gebeten" – aber in seinen Augen stand es anders. – Wie oft haben wir das in unseren Bettchen in denen die Mutter mit eiserner Strenge uns festhielt, beobachtet – denn Kinder sehen ja Alles.

Auch uns Kindern war die Eisenbahn die Welt; mit allen ihren Funktionen waren wir vertraut, kannten alle Signale, alle Arten von Eisenbahnwagen, die Lokomotiven bei Namen, und nichts bereitete uns größere Wonne als wenn wir mit den Bahnwärtern unsern Schützern und Vertrauten, Nummern wechseln gehen durften. In bestimmten Abständen sind auf den Bahndämmen eiserne Stäbe aufgerichtet, an denen große weiße Nummerschilder aufgehangen wurden. Zum Zeichen daß er den Bahndamm abgegangen und in Ordnung gefunden hat, muß der Wärter die alte Nummer abnehmen, und die neue Nummer an deren Stelle aufhängen; das muß mehrere Male am Tage, und wohl auch in der Nacht geschehen. Wenn wir dann neben den „Bahnwärterchen" auf dem Bahndamm wichtig einhergehen, ihm die Nummern tragen durften, was ging über dies stolze Glück! – Dann kamen wir vorbei an all' den schmucken kleinen Bahnwärterhäusern auf der Strecke mit ihren blüthenüberschütteten Gärten, ihren Kaninchenställen, Hunden Katzen und Hühnern die uns so vertraut waren, wie die Wärtersleute selbst. Sie hingen alle an meinem Vater, der es durchgesetzt hatte, daß ihnen die

[12] Nahe des heutigen Dresdner Hauptbahnhofes.

Staatsbahn so schmucke Häuschen bauen ließ, und die Frauen kamen zu meiner Mutter, brachten von ihren Erzeugnissen aus Garten und Hühnerstall und holten sich Rat in allen Nöten. Es war ein patriarchalisches Verhältniß zwischen dem techn.[nischen] Director und seinen Beamten, die Eisenbahn war ja ein ganz junges Verkehrsmittel ohne die Erfahrungen späterer Zeiten; da hielten die Menschen die sie leiteten und die sie betrieben in strengster Pflichterfüllung zu einander, wohl wissend und täglich neu erfahrend wie groß ihrer aller Verantwortung war, wie sehr sie alle Rat und Hülfe von einander brauchten. – Und der Director, das wußten die Unterbeamten hatte selbst in den Maschinenbauwerkstätten in *Leipzig* und Altenburg gearbeitet und war auf einer der ersten Eisenbahnen, zwischen Berlin und Jüterbogk, 20 Jährig als Lokomotivführer gefahren, kannte alle Griffe und Hebel, weil er sein Lokomotivführer-Examen gemacht hatte.

Und weil er die treuen Menschen liebte und achtete, ließ er auch seine Kinder schrankenlos mit ihnen verkehren, und ich wüßte nicht, daß jemals irgend ein Aergerniß sein Vertrauen getäuscht hätte.

Natürlich krochen wir in allen Packwagen herum sahen mit größter Aufmerksamkeit Güter und Warenballen die in ihnen verladen wurden, streichelten und fütterten alles Getier was sie beförderten, und ich weiß noch genau, wie mein Vater immer außer sich war, wenn das herrliche weiße Podolische Steppenvieh[13] das auf seiner weiten Reise nach Hamburg-Amerika tage- und nächtelang in der Winterkälte in seinen Viehwagen stehen mußte mit den Hufen im Miste festgefroren war, sich beim Ausladen die Füße blutig riß, weil die ihm mitgegebenen Knechte zu faul gewesen waren den Dung unter ihren Leibern zu entfernen. Ich entsinne mich eines Aufsatzes von ihm „[„]Der Gerechte erbarmt sich seines Vieh's."[14], weiß aber nicht, wo er geblieben ist. Daß die Thiere unterwegs getränkt wurden, das hat er auf den Bahnstationen eingeführt, unter vielen Kämpfen, die Beamten hatten gar keine Lust sich darüber Gedanken zu machen, was die armen Geschöpfe litten. Thierfanatiker, das war er, das hatte er von seinem Vater *Karl Maria*[15] geerbt, und dazu erzogen er und meine Mutter uns. Was für beschädigte Thiere schickte er uns von seinen Fahrten in's Haus! Hasen und Kaninchen die sich am Feuerkasten der Locomotive die Pelze verbrannt hatten, ein Reh das sich beim entsetzten Fliehen vor der Maschine ein Bein gebrochen hatte, einmal eine graue Katze die er vorm Ueberfahrenwerden rettete, und die die Stammmutter zahlloser grauer Katzengenerationen im Hause wurde – ja sogar einmal eine Eule, einen Riesenvogel der gegen die Laternen der Lokomotive bei Nacht geflogen war und sich die Augen beschädigt hatte, – auch dies fast erblindete wütende Raubgetier sollte unsere Mutter pflegen; sie versuchte es, aber das Thier, ein Uhu schrie in der Nacht so furchtbar daß die Nachbarschaft rebellisch wurde – da setzte es mein Vater in einen Vogelbauer und nahm es mit in die böhmischen Berge, dort ließ er's sorgsam im Walde fliegen. –

Er war der fleißigste Mann; wenn er ruhig hinfließende Zeiten hatte, dann setzte er sich nach dem Abendbrodt das er stets mit uns einnahm, an seinen Schreibtisch in einem sehr behaglich mit Bücherregalen, schönen Bildern, Büsten, zierlich in Holz ausgeführten Modellen von Eisenbahnbrücken, Mappen, Plänen und Fernrohren aus-

[13] Eine Hausrindart, die besonders robust und widerstandsfähig war; wurde in Podolien (westliche Ukraine) für den Export gezüchtet (nach frdl. Mitteilung von Frau Dr. Hannelore Landsberg, Naturkundemuseum Berlin).

[14] Hartmut Herbst (Diss.), a. a. O., S. 184 (dort mit 1871 datiert).

[15] Weber besaß mehrere Hunde, zeitweilig auch einen Affen.

gestatteten weiten Gemach, wohin kein Geräusch des Hauses drang und da schrieb er bis Mitternacht. Er schrieb die Biographie seines Vaters[16], er schrieb all' die technischen Schriften die seinen Namen bekannt machten in der Welt der *Ingenieure*, er schrieb die Aufsätze die Techniker und Laien entzückten und den letzteren[,] indem sie ihnen ungeahnte Ausblicke in's Eisenbahnleben erschlossen, Bereicherung boten, und er sorgte in populairen Schriften für das Wohl seiner Untergebenen, indem er über die Abnutzung ihres physischen Organismus schrieb, und eintrat für Unterstützungen und günstige Pensionierungen seiner Beamten und ihrer Angehörigen[17]. Mit dem tiefsten Respecte vor des Vaters Arbeit wurden wir Kinder erzogen, wir wußten, daß jede Anforderung an ihn unterlassen werden mußte, und wie gern wären wir oft mit ihm in die Elbe schwimmen oder im Abendrote hinaus in die Felder gegangen, in die „Kirschhütte" im *Juli*, wenn die Mutter sagte: [„]Papa hat zu arbeiten.["] Wie oft hat später mein Mann mir gesagt:[„]Du verstehst Stille um mich zu breiten["] – das hatte ich von der Mutter gelernt. Aber wenn er Zeit für uns hatte war er der heiterste jüngste unserer Genossen. –

Mein Großvater *Carl Maria* war ein frommer Katholik gewesen; unter das vollendete Freischütz-*Manuscript* hatte er geschrieben: *Soli Dei* [sic] *gloria*. Auch meine Großmutter bewegte sich ganz in den Formen der katholischen Kirche, obgleich ihre süddeutsche Frohnatur den lieben Gott nicht so ernst nahm wie ihr Gatte dies tat; von ihr hatte wohl mein Vater den freieren Sinn geerbt, der durch sein Leben als Jüngling auf großen Reisen in England und Frankreich erweitert worden war; er zögerte keinen Augenblick seine Kinder in protestantischen Schulen in Dresden erziehen zu lassen, wenn auch unsere Mutter, die strenggläubige Rheinländerin damit nicht ganz einverstanden war: „Meine Kinder sollen den Protestantismus nur kennen lernen," sagte mein Vater, „sie sollen die Bibel lesen, sollen die herrlichen Kirchenlieder mitsingen können, das wird ihnen zum Segen sein, ihnen das Verständniß ihrer protestantischen Landsleute erleichtern." Und so geschah es, wir genossen mit Freuden die Bibelstunden und sangen am Morgen Luthers und Paul Gerhards Lieder vor Schulanfang mit; und ich wüßte nicht daß unser katholischer Kaplan, der uns auf die erste Comunion vorbereitete, jemals Einspruch dagegen erhoben hätte. Die Mutter ging jeden Sontag mit uns in die heil. Messe, der stets ein musikalisches Hochamt folgte in die Hofkirche; so lernten wir auch die katholische Kirchenmusik kennen, hörten hie und da eine Messe unseres Großvaters; sie hielt streng auf den Fasttag, trauerte am Charfreitag tief, und führte uns am Ostersonnabend wenn die katholischen Glocken, die während der Leidenszeit des Herrn geschwiegen hatten, nun zu seiner Auferstehung wieder läuteten in den Garten und sagte: [„]Hört Ihr, da sind die Glocken wieder, die waren in *Rom* und haben beim heiligen Vater Wecken und Milch gegessen.["][18] Die Unbegreiflichkeit des geheimnißvollen Vorgangs ließ unsere jungen Seelen in Andacht erschauern. Katholizismus vertrugen

[16] Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1-3, Leipzig 1864-1866.

[17] Vgl. Hartmut Herbst (Diss.), a. a. O., S. 180-188 (*Max Maria von Webers literarische Werke in chronologischer Reihenfolge*).

[18] Vgl. *Handwörterbuch zur deutschen Volkskunde*, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Abt. 1: *Aberglaube*, Bd. 3, Berlin, Leipzig 1930/31, Sp. 874: [...] *im deutschen Volksglauben überall verbreitet ist die Vorstellung von der Romreise der Glocken in der Karwoche. Drei Tage vor Ostern „sterben" alle Kirchen-Glocken und fliegen nach Rom, um erst am Karsamstag zurückzukehren und die Auferstehungsfeier einzuläuten. Ihr Aufenthalt in der*

sich mit Protestantismus in unserm Hause und im ganzen Sachsenlande damals sehr gut, und das machte die Menschen freundlich und zutraulich gegen einander.

Vor der Kirchentür an Wintersontagen wartete mein Vater auf uns und nahm uns mit sich in die Gemäldegallerie, lehrte uns die italienischen Meister und die mächtigen deutschen Maler kennen; wir wurden ganz vertraut mit der großen Kunst, gingen sicher und freudig in den festlichen Säelen umher und suchten uns unsere Lieblinge jeder nach seiner Art.

Als ich später die großen Gallerien des Auslandes kennen lernte, muteten sie mich ganz vertraut an, eigentlich nur Fortsetzungen und Weiterentwicklungen der Dresdner Gemäldesammlung, deren Herrlichkeit mir keine Einzige übertroffen hat, und immer wenn ich an sie zurück dachte sah ich auch dort meinen Vater neben mir gehen, mich auf die Schönheiten aufmerksam machend, sie selbst leuchtenden Auges genießend. Er zeichnete gut, besonders Architektur, war verliebt in die gothischen Kirchen am Rhein und zeichnete und malte sich ihre bunten Kirchenfenster auf's zierlichste in seine Tagebücher, die zu verbrennen er seinen Kindern leider geboten hat. Auch photographiren konnte er sehr gut, und hatte es gern wenn wir, als wir heranwuchsen, am Sontag Nachmittag unsere Kameraden in den Garten einluden sehr anmutige Gruppen des jungen Volkes aufzunehmen und dann die fröhlichen Kinder damit zu beschenken. Aber auch seine Maschinen und was damit zusammen hing, photographirte er, und ich weiß, wie er mich gequält hat mit Gewandstudien, die er im vollen Sonnenscheine aufnahm; im wehenden Sommerwinde mußte ich mir Schleier und Gewänder umnehmen, und er war außer sich wie unbewegt und „blechern" die Photographien dann aussahen, er suchte damals schon nach dem Geheimniß des *Films*. In seinem Garten errichtete er sich auf weitem Platze von welchem aus er freien Blick auf den Himmel hatte, ein steinernes Postament; dorthin trug er in Winter- und Sommernächten ein mächtiges Fernrohr aus Klavierholz angefertigt, das er sich selbst construirt hatte; es hatte ein Uhrwerk das das Fernrohr leise trieb im Rhytmus des Weltalls mitzugehen, und den Stern den er beobachten wollte nicht aus der Linse des Rohrs entschlüpfen ließ. Er war ein leidenschaftlicher Sterngucker, und wie oft habe ich der Mutter mahnende Stimme gehört: [„]komm schlafen, es ist wieder so spät." So erfuhren auch seine Kinder bei Zeiten was es für eine Bewandniß mit Mond und Sternen habe, wie sie und die Erde zu einander im Weltraum stehen, und ich weiß noch wie wir einen unserer Freunde verachteten, der behauptete, der Mond, der sei der liebe Gott. – Mein Vater las uns, er konnte es gar nicht erwarten, bei Zeiten die großen Dichter vor, *Schillers Dramen*, Uhland, *Rückert*, den er leidenschaftlich liebte, auch Eichendorff, und ich sehe uns noch mit ernst gefalteten Händen um den Familientisch sitzen, als er uns zuerst *Faust* vorlas, mit gelangweilten sorgenvollen Kindergesichtern, sehe noch, wie er grollend das Buch zuklappte, höre der Mutter einfaches: „Das ist noch zu früh, *Max*." – Er webte und lebte im Faust, konnte ihn fast auswendig und hatte Freunde mit denen er nur in faustischen Citaten sprach. –

Es sang und klang in unserem Hause, natürlich wie hätten wir Weberkinder ohne Musik aufwachsen sollen. Ich hatte eine hübsche Stimme, mein Bruder spielte Geige, wir hatten beide eine schnelle richtige Auffassung alles Musikalischen, ein gutes Gehör,

ewigen Stadt wird verschieden begründet: die Glocken fliegen nach Rom, um zu beichten, vom Papst gesegnet oder geweiht zu werden, um zu beten, mit dem Papst Mahlzeit zu halten, Milchbrot zu essen, Kaffee zu trinken, um die Ostereier zu holen, die sie bei ihrer Rückkehr im Vorüberfliegen ins Gras werfen, in den Glockenstuhl legen u. dgl. mehr.

aber ich kann nicht sagen, daß mein Vater diese Keime sonderlich in uns gepflegt hätte[?] so große Freude er an unserer Musik hatte, er fürchtete Halbtalente zu erziehen, dem Namen, den sie trugen nicht gewachsen.

Hie und da waren Quartett-Abende bei meinen Eltern, die Herren der Hofkapelle, die sich unter meinem Großvater noch die Sporen verdient hatten, hingen an dem Sohne, kamen mit ihren köstlichen alten Instrumenten und spielten bei uns die großen Meister, und Festtage warens, wenn *Fried. Wilh. Jähns*, der berliner kgl. Musikdirector der begeisterte Weberverehrer der wie kein Anderer den Ruhm des Meisters verbreitet und vermehrt hat, und seine kluge Frau geb. von *Klöden*, die Tochter des Geographen und Directors des grauen Klosters zu Berlin[19] im Sommer auf längere Zeit auf Besuch kamen. Sie hatten zwei Söhne[20], liebliche blonde Knaben, die sangen mit silbernen Engelsstimmen zweistimmig mit einer Reinheit – die Stimmgabel klang von selbst wenn sie einsetzten, zum großen Stolze unseres geliebten Onkel Pathe Jähns. *Max Jähns*, der älteste Sohn und ausgezeichnete Militairschriftsteller, der Weber'schen Familie sein Lebelang verbunden wie seine Eltern, ist's dann später gewesen, der meines Vaters einzige treffliche Biographie schrieb[21]. – Ich sehe *Meyerbeer*[22] an meines Vaters Arm bei uns eintreten, ich sehe vor Allem *Wilhelmine Schröder-Devrient*, die mächtige Frau mit ihrem großen Gesicht und ihrer großen Gebärde. – Oft winkte sie mich an den alten Flügel des Großvaters, und ließ mich singen; aber ungeduldig sprang sie auf: „Du singst wie ein Harfenmädel". Und nun sang sie, und sang am liebsten das „Meermädchenlied" Webers Sterbegesang aus dem Oberon mit seinem schluchzenden Heimweh[23]. – Dann tat sich leise die Thür auf, mein Vater trat ein, setzte sich still ~~in eine Ecke~~ bis sie geendet; dann trat sie hinter ihn, strich ihm über das braune Haar sah ihm in die blauen thränenvollen Augen und sagte um ihre eigenen Thränen hinabzuringen: „Schöner, wie Dein Vater bist Du, aber dümmer bist Du auch." –

Aber weit über den musikalischen hinaus wuchs der Verkehr mit der technischen und wissenschaftlichen Welt im ~~weberschen~~ ElternHause. Aus vieler Herren Länder wurden meinem Vater junge Ingenieure und Techniker zugeschickt die unter seiner Leitung das aufblühende sächs. Eisenbahnwesen studieren sollten; führende Männer wie *Chauvin*[24] den Chef des preußischen Telegraphenwesens, *Weisshaupt*[25], den obersten Leiter der preuß. Eisenbahnen sah ich oft ~~in unserem Hause,~~ und wenn die Linden blühten erschien fast jedes Jahr ein ganz besonders verehrter und geliebter Gast, *Alfred Dove*[26], *Webers* geliebter Lehrer von der Berliner Universität mit einem

[19] Hier irrt die Autorin; der Geograph und Historiker Karl Friedrich von Klöden (1786-1856), Vater von Jähns' Frau Ida (1816-1886), war Begründer der Berliner Gewerbeschule und deren Leiter von 1824-1855.

[20] Max Jähns (1837-1900) und Reinhart Jähns (geb. 1840).

[21] In: Max Maria von Weber, *Aus der Welt der Arbeit. Gesammelte Schriften*, hg. von Maria von Wildenbruch, geb. von Weber, mit Vorwort von Ernst von Wildenbruch, Berlin 1907, S. XIV-XLV.

[22] Giacomo Meyerbeer (1791-1864).

[23] *Oberon*, II. Akt, Nr. 15 (Finale II).

[24] Franz Alphons Desiderius von Chauvin (*1812 in Lüttich , † 1898 in Settignano bei Florenz), trat 1830 in den preußischen Heeresdienst und wurde zum Ingenieuroffizier ausgebildet. Von 1856 bis 1872 war er Direktor des 1854 begründeten militärischen Telegraphenwesens, um das er sich sehr verdient machte. Er wurde 1864 geadelt.

[25] Theodor Weishaupt (1816-1899) war preuß. Ministerial- und Oberbaudirektor, bis 1880 Direktor der Eisenbahnabteilung im Handelsministerium, leitete 1870/71 das militärische Eisenbahnwesen.

[26] Hier irrt die Autorin; es muß sich um Heinrich Wilhelm Dove (1803-1879) handeln, der seit 1829 an der Berliner Universität als Physiker, Meteorologe und Klimatologe lehrte.

Stabe von Jüngern der Wissenschaft; er müsse die *Dresdner Normal*uhren revidieren sagte er lachend uns aufhorchenden Kindern – dann gab es jedesmal eine Bowle unter den Bäumen.

Wie Webers Seele sich in religiösen Dingen Freiheit erkämpft hatte, so errang er sich ein großes Vaterland. So leidenschaftlich er seine Heimat liebte, das kleine Sachsen konnte nicht Vaterland allein sein, er hatte zu viel von der Welt gesehen, um das nicht zu fühlen. – Vom Vater her waren die Beziehungen zu Berlin, zu Preußen, immer lebhafte geblieben, der, bis zum Jahre 1813 ein ziemlich lauer Patriot, nun nach *Berlin* kam, dort die ungeheure Begeisterung und Opferfreudigkeit erlebte, von ihr ergriffen *Leyer* und *Schwerdt* komponirte, und nun auch aus ganzer Seele der großen Sache ergeben blieb. –

Die erste Aufführung des Freischütz schloß seine Seele immer mehr an die Stadt und den Freundeskreis den er dort gefunden, *Hinrich Lichtenstein*[27], die Familie *Meyerbeer* vor allen andern, dem Vater *Giacomo Meyerbeers* widmete er in seinem Tagebuche bei dessen Tode Worte höchster Verehrung[28]. In richtiger Würdigung was Berlin Weber gewesen sei, schenkte seine Wittwe die Partitur des Freischütz der Königl. Bibliotek zu Berlin, und als mein Vater, und [recte: um] zu studieren an die Universität dorthin kam, wurden ihm als Sohn seines Vaters vom König von Preußen alle Studiengelder erlassen. Preußens Entwicklung riß ihn zu leidenschaftlicher Bewunderung hin und daß unter seiner Leitung ein einiges Deutschland erstehen könne, diese Kraft traute er ihm ~~in den letzten Jahren~~ zu. So fand ihn das Jahr 1866 und brachte ihm die schwersten seelischen Erschütterungen und Conflikte. Er fühlte welch ein Unheil[,] ein nie für möglich gehaltenes Unheil es für Sachsen war, daß dieses, das protestantische norddeutsche Land anstatt sich an Preußen wohin alle seine Lebensbedürfnisse wiesen, anzuschließen, sich an das katholische Oesterreich anklammerte, und ich weiß noch in welcher Verzweiflung er als die Entscheidungstunde geschlagen hatte, die Vorbereitungen anordnete für das Verladen eines Theiles der sächs. Truppen die nach der böhmischen Grenze abgingen. Ich stand neben ihm, als er den Befehl zur Abfahrt der ganzen Locomotiven gab, die, zusammengekoppelt, nach Ungarn flüchteten; wie eine Elephantenheerde gingen sie hinaus. Dann wurden die Schienen des Bahnhofes aufgerissen. „Was soll das nützen" sagte mein Vater [„]die Preußen bringen ihre Locomotiven mit und ihre Pioniere legen die Schienen in wenig Stunden wieder, es ist nur ein Jammer um das werthvolle Material.[“] Die Locomotiven sind dann auch später, verrostet und verkommen weil sie in allem Wetter auf freier Strecke in Ungarn gestanden hatten, heimgekehrt. – Und dann rückte die Elbarmee ein. – 24 Stunden ununterbrochen Mann an Mann, Schritt an Schritt, und ununterbrochen Pickelflöte und Trommel. – Es war meinem Vater gräßlich nun Feind sein zu müssen mit all' den preuß. Eisenbahnleuten die er in hundert Conferenzen und Zusammenkünften schätzen und lieben gelernt, zu denen er in tausend technischen Verkehrsverhältnissen gestanden hatte, die seine Gäste, deren Gast er wie oft gewesen war, die nun mit der Elbarmee auf ihrem Marsche nach Böhmen im truppenentblößten Dresden als preußische Offiziere einrück-

[27] Martin Hinrich Lichtenstein (1780-1857), Zoologe, Professor an der Berliner Universität.

[28] Jacob Herz Beer (1769-1825), Tagebuchnotiz Webers vom 1. November 1825: „Brief erhalten von [...] Meyerbeer mit der Todes Anzeige des trefflichen Vaters. *Requiescat in pacem*!!! Er war ein herrlicher Mann. Gott segne seine Asche."

ten. Er konnte sich gar nicht in den eisigen Ton finden, der nun angeschlagen werden mußte. Die Herren versuchten, uns zu besuchen, nur meine Mutter empfing sie auf fünf Minuten, unsre Vettern vom Rhein kamen ihre Aufwartung machen, sie wurden nicht angenommen[,] mein Bruder, der immer begeistert rief: [„]es sind herrliche Kerle“ bekam die schwerste Ohrfeige seines Lebens, und mein Vater sagte verzweifelt: „ich darf nicht anders, ich bin sächsischer Beamter.[“] Todtenblaß sehe ich ihn nach Hause kommen, am Tage da die Armee eingerückt war: [„]so, ich bin fertig, bin entlassen, – ich habe die Schlüssel meines Bureau's an einen Preuß. Husarenoffizier abgeben müssen.“ – Aber die grosse Rücksicht und Höflichkeit der preuß. Herren fand doch eine Brücke zu seiner Seele, er sagte sich, daß er Sachsen so manches erhalten könne, wenn er sich vernünftig mit den Männern ausspreche, sich mit ihnen verständige, und so kam es mit der Zeit, daß er zu den Beratungen über die Verkehrsverhältnisse zugezogen wurde, und daß er der seine Staatsbahnen so gut kannte um ihren Betrieb um ihr Wohl und Wehe befragt wurde. Er hat Vieles retten und erhalten können, aber als es Frieden war, Sachsen sich wieder selbst überlassen wurde, da hat man dies alles Weber schwer verdacht, man hätte lieber gesehen er hätte die Staatsbahnen zu Grund gehen lassen, und wäre „ein guter Sachse“ wie es die wieder eingesetzten Vorgesetzten nannten, geblieben. Er hat damals ganz in der Stille bittre, bittre Zeiten durchlebt, Schmerzen gelitten, die sich die nach 1870 gebornen gar nicht mehr vorstellen können, und der Entschluß ist in ihm gereift, aus seinem Vaterlande fortzugehen, was er nie im Leben für möglich gehalten hätte. –

Sich in Preußen um Arbeit und Stellung zu bemühen widerstand ihm durchaus, und so war es denn das Handelsministerium in Wien, das sich nach dem Kriege zu verjüngen wünschte, indem es zwei außeroesterreichische *Ingenieure* suchte die die Neubelebung des oester. Eisenbahnwesens in die Hand nehmen sollten, das sich an Weber wandte, und ihm wie es schien eine sehr einflußreiche Stellung als einem dieser *Ingenieure* bot. Eine schrankenlose Oberaufsicht über die oesterreichischen Nordbahnen, während die Südbahnen einem französischen *Ingenieur*[29] angeboten wurden. – Freilich, der unmittelbare Einfluß auf die Eisenbahnen fiel weg, es war eine Verwaltungsstellung vom grünen Tisch aus; der Titel eines *K. K. Hofrates*, den höchsten, den Oesterreich vergiebt wurde ihm verliehen und ein Gehalt, dreifach so hoch als *Weber* es im sächs. Staatsdienste erhalten hatte. Schwer fiel ihm dieser Ruf auf's Herz, er der es Sachsen so verdacht hatte, daß es sich Oesterreich in die Arme warf, sollte nun den gleichen Weg gehen! Aber wollte er sich in der ihm vergällten Heimat nicht weiter quälen lassen, wollte er nicht nach Preußen gehen, so blieb ihm gar nichts besseres übrig als den ehrenvollen Ruf nach *Wien* anzunehmen, der Aussicht bot die Preußischen und die Oesterreichischen

[29] Wilhelm von Nördling (* 29.08.1821 in Stuttgart, † 6.11.1908 in Paris); nach Studien in Stuttgart und Paris Tätigkeit im Straßen- und Eisenbahnbau in Frankreich. In einem Schreiben des österreichischen Handelsministers Ignaz Edler von Plener an Kaiser Franz Joseph vom 6. April 1870 wird auf die Berufungsnotwendigkeit *zweier anerkannter Fachmänner im Eisenbahnwesen* hingewiesen. *Mit der Bestimmung für das Baufach* wurde der *in Aussicht genommene Chef-Ingenieur der französischen Orleans-Bahn Wilhelm von Nördling* betraut, während M. M. von Weber für das Betriebs- und Maschinenwesen berufen wurde (Österreichisches Staatsarchiv, Wien, Präsidium des k. k. Handels-Ministeriums, Prot. Z. 282/H. M., ff.). 1872 wurde Nördling Direktor der Theißbahn, kehrte aber schon 1875 in das Handelsministerium zurück, wo er die Stelle eines Generaldirektors des österreichischen Eisenbahnswesens bekleidete. 1879 nahm er nach einem Meinungsstreit mit dem Handelsminister über den Tunnelbau der Arlbergbahn seinen Abschied und kehrte nach kurzem Aufenthalt in Wien nach Paris zurück.

Eisenbahnbeziehung[en] wieder in's Gleichgewicht zu bringen und zu bessern. Schwer entschloß er sich, und als er sich entschlossen und seinen Abschied eingereicht hatte, da erschwerte der Kummer von Frau und Kindern[,] seiner Freunde und Untergebenen ihm das Fortgehen unsäglich. Nie werde ich den Fackelzug vergessen den seine Beamten ihm am Abend vor seiner Abreise brachten mit den lohenden Fackeln, den Klängen des Oberonmarsches traten sie unter die im Maienblüthenschnee leuchtenden Bäume unseres Gartens; „lieber Herr Director, so gut werden wir's nicht mehr haben wie unter Ihnen."

Er hatte Wien gern – wer sollte Wien nicht gern haben; er konnte sich's schön denken in dieser Stadt mit ihren so liebenswürdigen Menschen zu leben, aber er wußte auch wie groß die Corruption in den oestreichischen Verhältnissen war. „Da muß man ihnen eben zeigen was ein redlicher deutscher Mann ist", sagte er sich und uns tröstend. – Gleich zu Anfang erlebte er Eigentümliches: Man forderte von ihm, daß er Oesterreichischer Untertan werden solle, selbstverständlich, der Beamte muß Bürger sein des Landes dem er dient. Aber zu seiner peinlichen Ueberraschung erfuhr er, daß der französische Techniker nicht aufgefordert wurde, sein Vaterland aufzugeben, der Respect vor Frankreich ließ diese Zumutung nicht zu. „Wenn Herr *Nördling* Franzose bleibt, bleibe ich Sachse[!"], war seine feste Antwort. Aber das warf von Anfang an einen Schatten auf seine Stellung, man verübelte ihm in der Stille diese Antwort, und immer hat er gegen den Einfluß des Franzosen ankämpfen müssen den die oester. Regierung stets geneigt war, an erste Stelle treten zu lassen. Und nicht nur franz. Einfluß war's, der ihm Hemmungen bereitete, es war die Zeit, da man jedem *Kron*ländchen und seiner „National"sprache das Recht einräumte diese Sprache, und nicht mehr Deutsch zu sprechen, was sich später so verhängnißvoll für Oester. und besonders seine Armee erwiesen hat, weil es keine gemeinsame, den Staat zusammenfassende Sprache mehr gab. Ich weiß, wie Weber angekämpft hat gegen die Verordnung, daß die Ungarischen Bahnen nur noch von ungarisch sprechenden Beamten geleitet werden sollten. Aber er wurde überstimmt, die guten alten Beamten, die zu schwere Köpfe hatten, um auf ihre alten Tage Ungarisch zu lernen, wurden durch junge ungarische Beamte ersetzt. „Es ist Wahnsinn[!"], sagte er, [„]wo in der Welt wird noch Ungarisch gesprochen, am ersten Grenzpfahl fängt für den Eisenbahnbeamten das Mißverstehen an.[!"] – Äußerlich war seine Stellung glänzend. Man kam dem Sohn *Carl Maria's* von vorn herein wohlwollend entgegen „mein Name ist ein goldner Schlüssel der mir die Herzen der Menschen aufschließt", pflegte er zu sagen, und ein großer Ruf als Ingenieur ging ihm voran. Er kam in Beziehung zu den führenden Leuten[,] den Ministern, hohen Beamten den großen Geldleuten und lernte einen Luxus, eine Anmuth des Lebens eine Prachtliebe kennen, von der er keine Ahnung gehabt hatte. Deutsches Leben war es nicht, was sich da nach dem Kriege entwickelte, man fühlte sich dem Orient nahe und lernte das Wiener Wort verstehen: auf der Landstraße (Vorstadt) fängt Asien an. –

Die wohltuend verbindlichen Formen der Gesellschaft die Schönheit der Frauen bezauberten Weber, der selbst voll Anmuth der Erscheinung und des Wesens war; die Leute die seinem Berufe nahe standen, hofften Reformen des Eisenbahnwesens von ihm in fast phantastischer Weise. Er durchreiste das ganze Land suchte auf's Gewissenhafteste Schäden aufzudecken, ihnen abzuhelfen, Neuerungen einzuführen, – bis heut heißt eine besondre Art von Weichen die er einführte Weber-Weichen, und die roten Mützen der Stationsvorsteher die er durchsetzte, um sie vor dem Unterpersonal kenntlich zu

machen: [„]Weber-Mützen“ – für den kleinen Beamten suchte er wie in Sachsen bessere Lebensbedingungen zu schaffen – es schien auch so, als ob die Verwaltungen der einzelnen Bahnen mit Verständniß und gutem Willen auf alles was er anordnete eingingen – wenn er aber wieder nachfragte, war alles beim Alten geblieben, bei der alten gemütlichen Schlamperei. – „Man baut in den Sand“, sagte er oft tief betrübt. Und das Schrecklichste war, die Menschen glaubten nie, daß jemand etwas aus Ueberzeugung durchsetzen wolle, sondern daß er von irgend einer Seite „bestochen“ sei so zu handeln; daß ein ehrlicher Mann unter allen Umständen für seine Ueberzeugung und für diese allein eintrete, war ihnen fremd. Gegen dieses gräßliche Gespenst hat Weber 5 Jahre angekämpft, zum Lohn hat es ihn besudelt wo es konnte. – Wir waren 1868 nach Wien gekommen[30], 1870 brach der franz. Krieg aus und Webers einziger Sohn zog nun mit den sächs. Truppen, die heimgefunden hatten, neunzehnjährig[31] in's Feld. Wie bitter empfanden wir es nun, in Wien gebunden zu sein, abgeschnitten von allem Großen, das dieser Krieg brachte. Wo mein Vater immer konnte fuhr er hinauf an die sächs. Grenze, blickte sehnsuchtsvoll hinüber in die Heimat, durchlebte zitternden Herzens die Schlachten in denen sein Sohn bei *Metz* und *Sedan* mitkämpfte, und konnte es in Wien kaum aushalten, dessen Bevölkerung man es doch anmerkte, wie sie sich freuen würde, wenn es jetzt eine Rache für [18]66 geben würde. Und nicht nur das, Weber mußte beobachten wie die Eisenbahnen Kriegsmaterial zusammen fuhren, wie aller Orten heimlich gerüstet wurde, Erzherzog Albrecht[32] lebte noch und war ein grimmiger Preußenhasser – wer wollte es ihm verdenken. –

Tief bedrückt verlebten wir die Tage von *Sedan*[33] – Dabei gewesen war mein Bruder, aber jede Nachricht fehlte; zu illuminiren wagten wir nicht, *Weber* war ja Oestr. Beamter; wie mochten die deutschen Städte alle leuchten!! Uns gegenüber wohnte ein pens. sächs. Offizier, dessen Söhne, aus dem Dresdner Kadettenhause während des Krieges heimgeschickt[,] hatten in ihrem vierten Stockwerk je zwei Lichter an jedem Fenster aufgestellt, das war unsere *Sedan*feier. – Nie werde ich Weihnachten vergessen. – Die Franzosen hatten einen Ausfall aus *Paris* gemacht, sächs. Truppen gefangen genommen – wie gut konnte unser Sohn[34] unter ihnen sein, stumm saßen wir am dunkeln Weihnachtsbaum, den wir nicht die Kraft hatten anzuzünden. „Wenn Gott unsre Truppen siegreich, unsern Jungen heil nach Hause schickt, dann fahre ich mit Dir zum Siegeseinzuge nach Berlin“ sagte mein Vater zur Mutter, die nicht mehr weinen konnte, und ich sehe noch die Augen aufleuchten der armen Frau, die kränkelte seit wir

[30] Österreichische ministeriell-archivarische Quellen weisen demgegenüber jedoch das Jahr 1870 aus. Auch legte Weber noch am 20. Januar 1869 dem sächsischen Finanzministerium die Dienstreiseberichte für das „II. Semester 1868“ vor (*Reisetagebücher der Directionsmitglieder ... betreffend Finanz-Ministerium*; 3. Abtheilung, 1867, Sächs. HStaA Dresden, Loc. 37469, Nr. 12); vgl. Hartmut Herbst (Diss.), a. a. O., S. 156.

[31] Carl von Weber, der Bruder Marias, war bei der französischen Kriegserklärung am 19. Juli 1870 bereits 20 Jahre alt, am 19. November des gleichen Jahres wurde er 21.

[32] Albrecht Friedrich Rudolf, Erzherzog von Österreich (1817-1895); der Feldmarschall führte während des preußisch-österreichischen Krieges 1866 die gegen Italien kämpfende Südarmee. Trotz siegreicher Schlachten (Sieg bei Custozza 24. Juni 1866) mußte Österreich im Frieden von Prag Gebietsverluste in Oberitalien akzeptieren. Nach der vernichtenden Niederlage der Nordarmee gegen Preußen in der Schlacht von Königgrätz war Erzherzog Albrecht zum Befehlshaber der gesamten Truppen ernannt worden.

[33] Kapitulation eines Teils des französischen Heeres nach der Schlacht von Sedan am 1. September 1870.

[34] Der Bruder Carl.

nach Oesterreich gekommen waren. Dieser Krieg den sie mit all seiner Angst in der Fremde verleben mußte, er rieb sie auf.

Der Sieg und die Heimkehr der Truppen kam, wir schüttelten allen Gram von uns, fuhren zum Einzuge nach *Berlin*[35], unbekümmert darum, daß wir von Wien nach *Berlin* drei Tage unterwegs sein mußten, mein Vater hielt sein Wort in glänzendster Weise, und war glückseelig wie ich ihn nie vorher und nie nachher gesehen habe. Auf trefflicher Tribüne am Brandenburger Thore sahen wir den deutschen Kaiser mit Bismark und *Moltke* einziehen[36] – soweit wir vor Glücksthränen sehen konnten –

Dann fuhren wir nach Dresden, sahen die sächs. Truppen, mit ihnen meinen Bruder, zum Manne geworden, im vollsten Sommer- und Sonnenglanze unter einem Blumenregen einziehen! Mein Vater stand am Straßenrande ohne Unterlaß stundenlang und schenkte den durstigen Mannschaften Bier aus, unbekümmert darum wer er war, und was die Leute sagten. – Dann hieß es wieder nach Wien zurück gehen, wo die Stimmung umgeschlagen war, wo niemand daran gedacht haben wollte jemals Deutschland eine Niederlage gewünscht zu haben, wo man es Weber aber doch übel nahm, daß er sich so mit Haut und Haar, mit Leib und Seele in den deutschen Jubel hinein geworfen hatte. – Dann kamen die Zeiten der großen Weltausstellung[37], Weber wurde zum Kommissar gewählt und entwickelte eine ~~mächtige~~ weitaus greifende Tätigkeit, alle seine Beziehungen und Verbindungen mit dem Techn. Auslande heranziehend. Die Ausstellung verlief glänzend, gab uns die genußreichsten Tage, Belehrungen und Eindrücke. Von allen Seiten kamen Freunde, empfohlene Fremde, und das Webersche Haus ließ seinen alten Ruf, mit Anmuth gastfrei zu sein, in schönster Weise aufleben. Aber dem Feste folgte der Aschermittwoch, der furchtbare Bankkrach der Wien fast zerstörte[38], und seine Bewohner zu verzweifelten Leuten machte. – Und in unser Haus trat der Tod, zum ersten Male seit 25 Jahren, und nahm uns die Mutter.

Als wir sie heim gebracht hatten, in die Familiengruft nach Dresden, kehrten mein Vater und ich allein nach Wien zurück, mein Bruder stand im Leib-Grenadier Regiment *Nr.* 100 in Dresden, meine Schwester war seit Jahren Nerven krank in einer Anstalt bei Wien. –

Weber war sein Lebtag ein ~~großer~~ Verehrer der Frauen gewesen, es schien oft, als ob er seiner bescheidenen Frau untreu sei – im Grunde war er es niemals[,] er brauchte sie wie das Himmelslicht, das losch mit ihrem Tode aus. Er ist Wittwer geblieben trotz Allem – und hat mit mir zusammen noch 8 Jahre gelebt, ich habe ihm das Haus geführt, die Mutter zu ersetzen gesucht – soweit das eine Tochter tun kann. – Seine Stellung zur Oestr. Regierung wurde hauptsächlich auch weil er gar kein Hehl daraus machte wie deutsch er gesonnen sei, immer schwieriger, immer unhaltbarer, so war es kein Wunder, daß sein auf 5 Jahre lautender Contract nach Ablauf der Zeit nicht mehr erneuert wurde. – Er strebte nun mit allen Kräften nach Deutschland zurück „ich möchte meinem Vaterlande die letzten guten Jahre meines Lebens dienen" sagte er oft sehnsuchtsvoll; aber er war ein hochstehender berühmter Mann geworden, für den sich nicht so leicht

[35] 16. Juni 1871.

[36] Die Siegesparade wurde von Reichskanzler Otto von Bismarck, Kriegsminister Albrecht Graf von Roon und Generalfeldmarschall Helmuth Graf von Moltke angeführt, gefolgt vom deutschen Kaiser und preußischen König Wilhelm I.

[37] V. Weltausstellung in Wien (Prater) vom 1. Mai bis 2. November 1873; schloß trotz hoher Besucherzahl mit einem Defizit von 15 Millionen Gulden.

[38] Börsenkrach am 9. Mai 1873, sogenannter „Schwarzer Freitag".

ein ebenbürtiger Platz bot. – So blieben wir fürs Erste in *Wien* wohnen, wo es uns ja in gesellschaftlicher Beziehung sehr gut ging, und wo wir eine reizende Gartenwohnung im *Ahrenberg*schen Palais[39] bewohnten. Ein treuer Freundeskreis hatte sich um uns gebildet, und machte uns das Scheiden aus dem liebreizenden Lande schwer, das meinen Vater aus ganz anderen Augen ansah nun er ihm frei und unabhängig gegenüber stand.

Ein neues Feld der Arbeit, der befriedigenden Tätigkeit tat sich vor ihm auf, er wurde ~~ein ratgebender~~ „beratender Ingenieur". Die großen technischen Unternehmungen im In- und Auslande, die großen Privatbahnen, mächtige Wasserbauwerke *ect.* kamen zu ihm um sein technisches Gutachten zu bitten. Er machte große Reisen nach der Türkei die ihn nach Konstantinopel und hinüber nach Asien führten, er bereiste *Dalmatien*, wohin ich ihn begleitete, wo in *Spalato*[40] die alte römische Wasserleitung wieder in Stand gesetzt wurde, ~~mit ihrem köstlichen Wasser~~ die tief versandet im Karstgebirge gelegen hatte, wir gingen nach *Sobenico*[41], wo hoch in's Gebirge hinauf die erste Bergbahn gebaut wurde, wir sind in *Fiume* in der *Torpedo-Fabrik von Whitehead*[42] gewesen, und haben die ersten *Torpedo's* im ~~Adriatischen~~ *Quarnero* einschießen sehen, eine *Comission* von deutschen u. franz. *Ingenieuren* war dazu geladen, wir sind in *Marmorbrüchen* an der dalmatinischen Küste gewesen, die mit neuer technischer Maschinerie die Blöcke brachen und wo die Locomotiven anstatt mit Tannenreisig, mit Lorbeer bekränzt die Blöcke an die Küste schleppten; sein Ruf als beratender *Ingenieur* befestigte sich immer mehr, die Reisen und Gutachten wurden gut bezahlt, zum ersten Male gelang es ihm ein bescheidenes Vermögen zu sammeln. Ein großer Plan bewegte außerdem seine Seele, er wollte eine „Geschichte des Weges" schreiben, und begann auf's Eifrigste dazu Notizen zu sammeln u. Vorarbeiten zu machen, ich bin mit ihm in den *Kärntner* Bergen bei *Villach* und Admont in den Wäldern herumgekrochen durch dickes Gebüsch immer zur Erde gebückt und mit kleiner Spitzhacke Moos beiseite schiebend um die Spuren der Römerstraßen wieder zu finden, die von der Küste aus durch's Land geführt hatten, und oft haben wir die schmalspurigen Wege gefunden, genau so von dem harten schwarzen Basaltgestein gebaut, genau so unverändert unter dem Moose erhalten, wie sie es auf dem *Forum Romanum* sind. Den *Römern* als Wegbauern galt *Webers* ganze Bewunderung. – Aber er konnte das Heimweh nach dem jüngst geborenen Deutschland[43] nicht los werden, und spann immer Fäden in der Stille die ihm zu einer Tätigkeit dort verhelfen sollten. Und der Tag kam, wo ihm der *Preuss.* Eisenbahnminister Achenbach[44] diesen heiß ersehnten Platz anbot: Vortragender *Rat* für's Eisenbahnfach im Handelsministerium in *Berlin*! Er griff mit beiden Händen zu, obgleich er sich sagte daß nach der schönen Freiheit jetzt die preuß. Beamtenenge sehr schwer fallen werde. Aber Arbeit endlich im Vaterlande, ein Stück Brot in der Heimat. –

[39] Arenbergpalais (ehem. Palais Esterházy), 3. Wiener Gemeindebezirk, Landstraßer Hauptstraße 96 (1958 abgetragen).

[40] Split / Spalato.

[41] Gemeint ist wohl Sibenik / Sebenico.

[42] Robert Whitehead (1823-1905), ein britischer Ingenieur, arbeitete seit 1856 in Fiume (heute Rijeka) in der von ihm begründeten Schiffsmaschinenfabrik, die er 1872 erwarb und in eine Torpedofabrik umwandelte, an der Weiterentwicklung der 1859/60 von dem Österreicher Johann Luppis von Rammer (1813-1875) erfundenen Torpedos. Um 1875 gelang ihm die Konstruktion des ersten einsatzfähigen Torpedos, genannt der Fisch oder Whitehead-Torpedo.

[43] Reichsgründung 1871.

[44] Heinrich Karl Julius von Achenbach (1829-1899), 1873-1878 Handelsminister.

Schwer ging er fort, betrübt sahen ihn die Wiener Freunde scheiden, die ihm Treue bewahrt haben über's Grab hinaus. In Berlin hatten sich aber über Nacht fast, die Verhältniße geändert. Als Weber sich im Handelsministerium vorstellte, fand er nicht mehr Achenbach als Minister, *May*bach[45] war an seine Stelle getreten, und mit ihm eine vollständige Aenderung des Systems. Achenbach's Anschauungen in Bezug auf das Eisenbahnwesen waren denen Webers congenial, sonst hätte er ihn nicht berufen – *May*bach war ganz anderer Meinung und der *k. k. Hofrat* war ihm eine Verlegenheit und Last. Aber er war nun einmal da, war eine in seinem Fache hochangesehene Persönlichkeit; er mußte schon dableiben, und angemessen beschäftigt werden. Und so kam der Minister auf den Gedanken Weber den Vorschlag zu machen: er solle „umlernen" sich dem Wasserbaufache widmen, Studien machen für die grossen Canalbauten die in Angriff genommen werden sollten. ~~der Eisenbahn den Rücken kehren~~. Ich weiß, wie bitter meinem Vater diese Zumutung gewesen ist, wie schwer es ihm geworden ist, sich in diesen neuen ~~Beruf~~ [überschrieben: Fach] zu finden, der ihn ganz vom Eisenbahnwesen trennte. Aber er biß die Zähne aufeinander: er <u>wollte</u> in <u>Deutschland</u> arbeiten, gleichviel wie. Und so verlebten wir dann die beiden ersten Winter tief bedrückt in Berlin, das uns doch bei aller Hochachtung unschön und hart anmutete. –

Weber arbeitete mit dem Riesenfleiße der ihm durch's Leben treu geblieben ist, arbeitete sich ein in das neue Fach, machte Reisen in Deutschland Schweden, Norwegen, England und *Frankreich*, und schrieb als dann „die Wasserstraßen *Nord* Europas" als Bericht für seinen Minister. Er fing an zu kränkeln, wir lebten beengt in der *Kaiserin-Augustastrasse*[46], zum ersten Male ohne Garten, eine schwere Entbehrung.

Im Frühjahr 1880 erhielt Weber den Auftrag nach *Amerika* zu gehen und dessen große Wasserstraßen zu studieren. Man tat alles, um ihm die Aufgabe angenehm zu machen, stattete ihn mit Empfehlungen und Mitteln aus, und bot ihm an einen ~~jungen~~ Reisebegleiter, einen jungen *Ingenieur*, ihm sympathisch, mitzunehmen. Seine Wahl fiel auf den *Ingenieur Bohnstedt*[47], der ihm die ganze Reise ein verständnißvoller Begleiter war. Er lebte auf bei dem Gedanken *Amerika*, seine Riesenströme, seine ungeheuren Eisenbahnverhältniße kennen lernen zu sollen. Im *Juni* gingen die Herren nach England und schifften sich an Bord der *Bottnia* nach *Amerika* ein. Wie sehr seine Erwartung[en] erfüllt, übertroffen wurden, zeigen seine Briefe an mich, die ich im [„]rollenden Flügelrade"[48] nach seinem Tode habe abdrucken lassen. Tief im Herbst kamen die Reisenden zurück, mein Vater sehr ermüdet und gealtert, aber doch die Seele geweitet von dem Blicke den er in die amerikanische Welt getan hatte. Er setzte sich an den alten treuen Schreibtisch, und schrieb pflichtgetreu seinen Bericht für den Handelsminister. Er schrieb den ganzen Winter lang, das Herzleiden, das sich nach dem Tode meiner Mutter zuerst gemeldet hatte, machte ihm das Leben immer schwerer. Als er am Ostermontag 1881 die Feder hinlegte, nachdem er drei Kreutze unter die vollendete Arbeit gemacht hatte, machte ein Herzschlag seinem verdunkelten Dasein ein gnädiges Ende.
Weimar am 14. *Juli* 1916.

Maria von Wildenbruch. gb. v. Weber.

[45] Albert von Maybach (1822-1904), seit 1873 Präsident des Reichseisenbahnamtes, wurde 1878 Handelsminister.

[46] Laut Berliner Adreßbuch von 1879, S. 989 in Nr. 78 Pt.

[47] Höchstwahrscheinlich handelt es sich um einen Sohn des Architekten Ludwig (Franz Karl) Bohnstedt (*1822 Petersburg, † 1885 Gotha), der Ingenieur war; vgl. *Allgemeine deutsche Biographie*, Bd. 47 (Nachträge), Berlin 1903, S. 84-87.

[48] Max Maria von Weber, *Vom rollenden Flügelrade. Skizzen und Bilder*, nachgelassenes Werk mit einer biogr. Einleitung von Max Jähns, Berlin 1882, S. 254-325.

Das Waldmädchen von Carl Maria von Weber

Notizen zum Petersburger Aufführungsmaterial

von Natalja Gubkina, St. Petersburg

Im November 1800 wurde Carl Maria von Webers Jugendoper *Das Waldmädchen* im sächsischen Freiberg uraufgeführt. Bis vor kurzem nahm man an, daß diese Oper fast vollständig verlorengegangen sei. Der Autorin des vorliegenden Artikels gelang es jedoch, die Notenmanuskripte dieses Werkes (Partitur und Orchesterstimmen) in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters aufzufinden, wo sie viele Jahre, von Musikern und Musikhistorikern unbeachtet, aufbewahrt wurden[1].

Wie konnten sie so lange unentdeckt bleiben? Dafür scheint es mehrere Gründe zu geben. Schon in den Anfängen der Erforschung des Weberschen Œuvre – im Rahmen der ersten Versuche von Friedrich Wilhelm Jähns und später Hans-Joachim Moser[2], ein Verzeichnis bzw. eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke zu erarbeiten – blieb die Suche nach dem *Waldmädchen* erfolglos. Die Resultate dieser Nachforschungen, noch im 19. Jahrhundert mehrfach in der Literatur wiedergegeben, ließen den Verlust der Oper als sicher gelten. Deshalb hielten nachfolgende Musikhistoriker die Möglichkeit, daß der Notentext des Weberschen Werkes erhalten geblieben sein könnte, für wenig wahrscheinlich, und auch am Ausgang des 20. Jahrhunderts kam es niemandem in den Sinn, von neuem Nachforschungen nach dem verloren geglaubten Werk anzustellen.

Ein weiterer Grund, warum das *Waldmädchen* in Vergessenheit geriet, ist darin zu sehen, daß sein Verschwinden aus dem Nachlaß des Komponisten als natürlicher Vorgang gelten mußte: Weber hat das Jugendwerk später zu einer neuen Oper umgearbeitet – heute allgemein bekannt als *Silvana*. Es liegt also nahe anzunehmen, daß der Komponist die Handschrift seines frühen Werkes selbst vernichtet hat. Als indirekter Beweis dieser Hypothese mag das scherzhafte Urteil Webers dienen, *junge Hunde und erste Opern sollte man am besten ertränken*[3].

Schließlich blieben wichtige Tatsachen der „Biographie" des *Waldmädchens*, die besonders mit Rußland verbunden waren, lange im dunkeln. Das betrifft nicht nur seine Petersburger Aufführung im Jahre 1804, sondern vor allem die Lebensumstände seines Librettisten, des bedeutenden böhmischen Schauspielers, Regisseurs und Schriftstellers Karl Ritter von Steinsberg (1757-1806), dessen Wirken einerseits mit dem Leben des jungen Carl Maria von Weber, andererseits mit der Geschichte des Petersburger und des Moskauer Deutschen Theaters in Verbindung stand[4]. Diese unterschiedlichen deut-

[1] Die erste Mitteilung über die Petersburger Manuskripte wurde veröffentlicht in: Natalia Gubkina, *Carl Maria von Webers „Waldmädchen". Ein wiedergefundenes Jugendwerk*, in: *Mf*, Jg. 53 (2000), S. 57-59.

[2] Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 413-416; Carl Maria von Weber, *Musikalische Werke. Erste kritische Gesamtausgabe unter Leitung von Hans Joachim Moser*, Augsburg u. Cöln 1926, Bd. II/1 *Das stumme Waldmädchen (Bruchstücke)* [...] *eingeleitet und revidiert von Alfred Lorenz*, im folgenden zitiert als AGA (Alte Gesamtausgabe), S. VII-XI, XVI-XVIII, 1-12.

[3] John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Hamburg 1972, S. 36.

[4] Auf die Möglichkeit, daß der Librettist des *Waldmädchens*, der in allen Enzyklopädien als ein gewisser Karl Ritter von Steinsberg geführt wird, und das Mitglied der Petersburger deutschen Schauspieltruppe Karl von Steinsberg, Begründer und Direktor des Moskauer Deutschen Theaters, identisch sein könnten, verwies erstmals Ernst Stöckl, in: *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen*, Dülmen 1993, S. 110-111, Anm. 220 (*Die*

schen und russischen Traditionslinien galt es miteinander zu verknüpfen. Einen Beitrag dazu leisten die Untersuchungen der Autorin zum Deutschen Musiktheater in Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wurde die Geschichte der Petersburger deutschen Theatertruppe rekonstruiert, wurden die Biographien ihrer bedeutendsten Mitglieder erschlossen, Angaben über das Musikrepertoire gesammelt und Informationen über Veröffentlichungen und Handschriften deutscher Bühnenmusiken, die in der russischen Hauptstadt zur Aufführung gelangten, systematisiert[5]. Im Verlauf dieser Arbeiten kamen auch die vergessenen Handschriften des *Waldmädchens* zum Vorschein.

Abgesehen davon, daß zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Oper *Das Waldmädchen* sowie zum Schicksal ihrer Partitur Unklarheiten bestehen, kann man heute immerhin einige Details der Überlieferung klären und die Frage beantworten, wie die Partitur des *Waldmädchens* nach Petersburg kam. Nach jetzigem Kenntnisstand stellt sich die Geschichte dieser Weberschen Oper und ihrer Petersburger Handschrift folgendermaßen dar:

Der dreizehnjährige angehende Pianist und Komponist Carl Maria von Weber reiste zusammen mit seinem Vater, dem Theaterunternehmer Franz Anton von Weber, durch verschiedene deutsche und österreichische Städte. Franz Anton, ein ruhmsüchtiger Abenteurer, der aus seinem begabten Sprößling ein Wunderkind nach dem Vorbild Mozarts machen wollte, tat alles für dessen Entwicklung und Bildung, indem er ihn mit den besten zeitgenössischen Musikern bekannt machte und ihm ausgezeichnete Lehrer verschaffte, darunter Michael Haydn und später den zu seiner Zeit berühmten Organisten, Komponisten und Theoretiker Georg Joseph Vogler.

Der junge Weber, der bereits mehrere Klavierstücke geschrieben hatte, unternahm damals den Versuch, ein Werk für das Musiktheater zu komponieren. Seine erste Oper *Die Macht der Liebe und des Weins* (1798) ist jedoch bekanntlich unter ungeklärten Umständen verbrannt[6]. Erfolgreicher erwies sich dagegen sein zweiter Versuch auf diesem Gebiet.

Während einer Reise im Jahre 1800, die in das nicht weit von Dresden gelegene Freiberg führte, kamen die Webers mit dem Theaterdirektor Karl von Steinsberg in Kontakt[7]. In der Literatur wird dieser als außergewöhnliche Persönlichkeit geschildert[8].

Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas, Bd. 5). – Karl von Steinsberg ist nicht zu verwechseln mit dem 1811 in Königsberg verstorbenen Theaterdirektor Karl Steinberg.

[5] Vgl. Natalia Gubkina, *Nemeckij muzykal'nyj teatr v St.-Peterburge v perwoj treti XIX veka* [Deutsches Musiktheater in St.Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg, Verlag Dmitri Bulanin, 2001 (im Druck); vgl. auch Natalia Gubkina, *Deutsches Musiktheater in St. Petersburg am Anfang des 19. Jahrhunderts*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, H. 4, Chemnitz 1999, S. 95 ff.

[6] Robert Musiol, *Weberiana. 1. Ein verbrannter Schrank*, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 33, Nr. 1-4 u. 6 (2., 9., 16., 23. Januar u. 6. Februar 1879), S. 2-3, 10-11, 19-20, 26-27 u. 43.

[7] Zu einer ersten Begegnung war es lt. Max Maria von Weber bereits 1799 auf einer Durchreise in Karlsbad gekommen, vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 50 f.

[8] Sein vollständiger Name ist: Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg, vgl. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 38, Wien 1879, S. 152-159; Hans Giebisch, Gustav Gugitz, *Bio-Bibliographisches Literaturlexikon Österreichs von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien 1963, S. 400 u. a.

Er besaß eine theologische Ausbildung, entschied sich aber für die Theaterlaufbahn. Als die Webers mit Steinsberg zusammentrafen, war dieser als herausragender Komiker, Sänger, Regisseur, Publizist und Herausgeber des Prager Wochenblatts *Predigtenkritik* bekannt. Auch machte er sich als Theaterdirektor in Prag, später dann in Karlsbad[9], Leitmeritz, Augsburg, Amsterdam ebenso einen Namen wie schließlich als Autor zahlreicher dramatischer Werke[10].

Steinsberg schuf auch jenes Libretto, das Weber in kürzester Frist in Musik setzte. Unter dem Titel *Das Waldmädchen* gelangte die Oper durch Steinsbergs Truppe am 24. November 1800 in Freiberg zur Aufführung. Bei dieser Vorstellung sang der Librettist, der über eine gute Stimme verfügte, die Tenorpartie des Hauptheldens, des Prinzen Sigmund! Im selben Jahr wurde das Werk – diesmal unter dem Titel *Das stumme Waldmädchen* – mit Erfolg in Chemnitz aufgeführt, später in Prag ins Tschechische übersetzt. Schließlich ist es in den Jahren 1804/05 in Wien unter dem Titel *Das Mädchen im Spessarter Wald* mehr als 10 mal gegeben worden[11]. In Rußland wurde Webers Oper 1804 von der Petersburger deutschen Truppe unter ihrem ursprünglichen Namen aufgeführt. Dies bestätigt auch die Partitur, die sich, wie bereits erwähnt, in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters erhalten hat.

Bekanntlich bedauerte Weber später, daß das *Waldmädchen* eine so große Verbreitung gefunden hat[12]. Dennoch dürften die *Waldmädchen*-Thematik sowie einige damit verbundene musikalische Ideen die schöpferische Phantasie des Komponisten weiterhin beschäftigt haben – vielleicht, weil Weber die Umsetzung eines so interessanten Sujets in seinem Frühwerk für unvollkommen, für nicht zu Ende geführt hielt. So verwundert es nicht, daß er sich zehn Jahre später wieder dem Stoff zuwandte. Die ursprüngliche Textvorlage nutzend, verfaßte der Schriftsteller Franz Karl Hiemer ein neues Libretto. In das Werk fanden auch musikalische Gedanken aus dem *Waldmädchen* ihren Eingang, die somit einem breiten Publikum als Musik der dreiaktigen romantischen Oper *Silvana*, deren Uraufführung 1810 in Frankfurt am Main stattfand, bekannt wurden. Möglicherweise wurde nach dieser Neufassung das Originalmanuskript des *Waldmädchens* vernichtet. Erhalten blieben nur zwei unvollständige Nummern des Autographs: Fragmente zur Arie der Mathilde (Nr. 16) und zum Terzett Mathilde, Arbander und Krips (Nr. 17), die in Partitur von Alfred Lorenz veröffentlicht wurden[13]. Bis vor kurzem hielt man diese zwei Nummern fälschlich für die einzig erhaltene Musik aus dem Jugendwerk Webers. Die Bewahrung und „Wiedergeburt" des *Waldmädchens* verdanken wir seinem Librettisten, dem Schriftsteller Karl von Steinsberg.

Schon bald nach der Freiberger Uraufführung des *Waldmädchens* trennten sich die Wege beider Autoren für immer: Die Webers kehrten nach Salzburg zurück[14], und das

[9] Die Karlsbader deutsche Schauspieler-Gesellschaft spielte im Herbst 1800 u. a. in Freiberg und Chemnitz.

[10] Zu den bekanntesten zählen sein Drama *Libussa, Herzogin in Böhmen*, die Komödie *Die Theatergarderobe* und das Pamphlet *Der 42jährige Affe*.

[11] Angaben zu Aufführungen des *Waldmädchens* finden sich in einer Reihe von Untersuchungen zum Schaffen C. M. v. Webers, vgl. Jähns, a. a. O., S. 413-416; Julius Kapp, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Berlin 1944, S. 28-29; 278-279; Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 55-56; Warrack, a. a. O., S. 34-36 u. a.

[12] Vgl. Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin u. Leipzig 1908, S. 4.

[13] Vgl. AGA, S. 1-12.

[14] Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 5.

weitere Schicksal Steinsbergs blieb mit Rußland verbunden. Im November 1802 reiste dieser auf Einladung des Direktors des Petersburger Deutschen Privattheaters, Joseph Miré, in die russische Hauptstadt. Offenbar hatte Steinsberg neben eigenen Theaterstücken, die später im Petersburger Deutschen Theater aufgeführt wurden, ein handschriftliches, vermutlich schon in Freiberg angefertigtes Manuskript des *Waldmädchens* mitgebracht, in der Absicht, die Oper in Petersburg durch deutsche Akteure aufführen zu lassen. Tatsächlich gelangte Webers Oper im Februar 1804[15] zum Benefiz des Sängers Johann Hübsch erstmals auf der Bühne des Deutschen Theaters im Kuševlevschen Hause zur Aufführung. Über die Petersburger Premiere des *Waldmädchens* berichtet die in Rußland erscheinende deutsche Zeitschrift *Nordisches Archiv*, allerdings nur in einer beiläufigen Erwähnung ohne Hinweis auf die Namen der Autoren des Werkes: *Das Waldmädchen zum Benefiz des Hrn. Hübsch ist sehr fade befunden*[16]. Webers Behauptung, das *Waldmädchen* wäre *in Petersburg mit Beifall gesehen* worden[17], wird dadurch widerlegt. So ist die Bekanntschaft des Petersburger, insbesondere seines deutschsprachigen Publikums, mit dem Schaffen des in Rußland noch unbekannten jungen Weber insgesamt unbemerkt verlaufen.

Ganz anders war es hingegen im Falle von Steinsberg. Dessen Persönlichkeit erregte sofort die allgemeine Aufmerksamkeit des gebildeten hauptstädtischen Publikums, das zweifellos sein „vielseitiges und ausgezeichnetes Talent" schätzte. Ein lebendiges Bild des Schauspielers ist festgehalten in den „Aufzeichnungen" eines Moskauer Studenten, des späteren Petersburger Beamten, leidenschaftlichen Theaterbesuchers und „Chronisten" der deutschen Theatertruppe Stepan Petrovič Žicharev[18]. Žicharev, der Steinsberg in Moskau kennengelernt und mit ihm oft über Literatur, Musik und Theater diskutiert hatte, empfand bald große Sympathie und Zuneigung zu diesem klugen und vielseitig begabten Menschen. In seinen Erinnerungen widmete er ihm viele begeisterte Worte. Bezugnehmend auf die adlige Herkunft des Schauspielers, schrieb er: „den berühmten Karl Steinsberg [...] kann man, ungeachtet seines Titels als Freiherr und seines Malteser Kreuzes, als großartigen Schauspieler in allen Rollen bezeichnen [...] den tragischen, dramatischen und komischen, als einen Schauspieler von Berufung [...]"[19].

Die größte Anerkennung des Petersburger Publikums erfuhr Steinsberg jedoch als Komiker. Žicharev beschrieb den Eindruck, den Steinsberg in der Rolle des *Schneider Kakadu* in Wenzel Müllers Singspiel *Die Schwestern von Prag* gemacht hatte: „Was für eine Figur und was für ein Kostüm! Was für eine Mimik! Welche Fröhlichkeit und Begeisterung!"[20]. „Steinsberg war darin der größte Meister und brachte uns [...] zum Totlachen. Es genügte, daß er sein Gesicht verzog, den Unterkiefer hob, die Augen zusammenkniff, und man hielt ihn für einen alten Mann"[21]. Žicharev betont als präziser Kenner der dramatischen Kunst die Fähigkeit des Improvisierens als besonderes Cha-

[15] Das genaue Datum der Petersburger Erstaufführung des *Waldmädchens* ist nicht bekannt.

[16] *Nordisches Archiv*, Bd. 2, Petersburg 1804, S. 62.

[17] Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 4.

[18] Vgl. Stepan Petrovič Žicharev, *Zapiski sovremennika* [Aufzeichnungen eines Zeitgenossen], 2 Bde., Leningrad 1989, Bd. 1, S. 38-41, 52, 61, 67 u. a.; Bd. 2, S. 7, 26, 29-30 u. a.

[19] Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 1, S. 38; Bd. 2, S. 309.

[20] Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 29.

[21] Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 26.

rakteristikum im Spiel dieses Schauspielers[22]. An Steinsberg als Regisseur hob er sowohl die organisatorische Begabung als auch sein philosophisches Denken hervor[23]. Gleichzeitig registrierte der Chronist „die bemerkenswerte Eigenschaft, Begabung in Menschen zu erkennen, sie für seine Ziele zu begeistern und sie gleichzeitig zu veranlassen, sich zu lieben und zu achten [...]"[24].

Als Steinsberg nach Rußland kam, war er schon 45 Jahre alt. In der Truppe des Petersburger Deutschen Theaters besaß er zweifellos große Autorität. Seine künstlerische Erfahrung, Professionalität und seine menschlichen Qualitäten hatten großen Einfluß auf die talentierten jungen Künstler und auf die schöpferische Atmosphäre am Theater insgesamt. Gegen Ende des Jahres 1805 trieb der Theaterunternehmer Miré, wie viele Besitzer privater Theatergesellschaften nur um den eigenen Geldbeutel besorgt, das Unternehmen in den Ruin und verweigerte den Schauspielern die Gagenzahlung. Daraufhin begab sich die gesamte musikalische Elite der Truppe einschließlich des berühmten Sängers, Komponisten und Dirigenten Sigismund Neukomm, Freund und Schüler Joseph Haydns, sowie die Schauspieler Friedrich Brückl, Friedrich Hunnius und die jugendliche Primadonna des Deutschen Theaters Maria von Stein, spätere Gebhardt, nach Moskau, wo Steinsberg bereits ein eigenes Deutsches Theater gegründet hatte. Er erkrankte jedoch schon nach einem Jahr schwer und verstarb kurze Zeit später.

Leider wissen wir nicht, was aus Steinsbergs Privatbibliothek geworden ist, ob sich darin die heute wiedergefundene Partitur des *Waldmädchens* befand und ob Steinsberg sie mit nach Moskau genommen hatte. Es existiert jedoch ein Dokument, das belegt, daß die Oper 1824 in die Hände von Adolf Stein gelangte, einem hochgeachteten Sänger der Petersburger deutschen Truppe. Ein in die Orchesterstimmen eingelegter Notizzettel besagt: „Die Oper Das Waldmädchen empfangen. 28te April 1824. Adolf Stein".

Dem in der Notiz angegebenen Datum kommt symbolische Bedeutung zu, denn das Jahr 1824 wurde in Rußland tatsächlich zu einem Weber-Jahr[25]. Am 4./16. Januar[26] wurde im Petersburger Deutschen Theater zum erstenmal in Rußland Pius Alexander Wolffs Schauspiel *Preciosa* mit Webers Musik gegeben[27], und am 7./19. Januar fand auf der deutschen Bühne die denkwürdige Premiere des *Freischütz* statt[28], die den Boden

[22] Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 29-30.

[23] „Unwillkürlich erinnert man sich an Steinsberg: bei all seinem Talent hat er nie Wert gelegt auf heroische Szenen aus der alten Geschichte, noch auf gehobene Komödien. ‚Das ist nicht unsere Ebene', pflegte er zu sagen, ‚unsere Sache ist es, auf der Erde zu bleiben und nicht in der Luft zu fliegen.' [...]", vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 123.

[24] Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 1, S. 38.

[25] Zu Aufführungen in Petersburg vgl. die Theaterzettel der Petersburger Aufführungen für das Jahr 1824, Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv (RGIA) (Russ. histor. Staatsarchiv), fond 497, opis' 4, delo 3015; fond 497, opis' 15, delo 97.

[26] Erste Angabe nach dem damals in Rußland geltenden julianischen, zweite nach dem gregorianischen Kalender.

[27] Theaterzettel: „Preciosa. Romantisches Schauspiel in 4 Aufz., mit Chören und Balletten, Dichtung von Pius Alexis Wolf. Musik von Carl Maria von Weber (Componist des Freyschütz). Ballette sind von Herr August. Das Costum der Zigeuner ist zu diesem Stücke neu verfertigt"; RGIA, fond 497, opis' 15, delo 97, S. 36.

[28] Theaterzettel der 2. Aufführung (12./24. Januar): „Der Freyschütz. Romantische Oper in drey Aufzugen, mit Chören und Maschinerien von Friedrich Kind; Musik von Carl Maria von Weber"; RGIA, fond 497, opis' 15, delo 97, S. 37.

bereitete für zahlreiche Aufführungen an der deutschen, russischen[29] und sogar französischen[30] Bühne Petersburgs und später auch Moskaus[31]. 1824 lernte man also Weber in Rußland richtig kennen und lieben. Vermutlich hatte Stein von der Existenz des *Waldmädchens* erfahren und sich das Material erbeten (aus Moskau?), da er sich durch die große Popularität Webers einen finanziellen Erfolg versprach. Zu einer Aufführung des *Waldmädchens* scheint es nicht gekommen zu sein, zumindest verfügen wir über keinerlei Informationen. Stattdessen gelangte am Tage des Benefiz, am 27. November / 9. Dezember 1824 auf der Bühne des Petersburger Deutschen Theaters Webers *Silvana* zur Erstaufführung![32]

Das Aufführungsmaterial des *Waldmädchens*, das heute in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters aufbewahrt wird, ist vor allem als historische Quelle von Interesse: es überliefert den verloren geglaubten Text des Weberschen Frühwerkes und vermittelt wichtige Informationen zur Entwicklung des jungen Komponisten. Aus diesem Grunde verdienen die aufgefundenen Dokumente eine besonders genaue Beschreibung.

Das handschriftliche Material zum *Waldmädchen* besteht aus der Partitur mit deutschem Text und den Orchesterstimmen.

Bei der Partitur handelt es sich um eine zweibändige Handschrift im Querformat (21,5 x 27,5 cm). Ohne die Ouvertüre umfaßt sie 21 Nummern. Der erste Band (382 Seiten) ist in einen blauen Pappeinband eingebunden und enthält die Ouvertüre und den ersten Akt (Nr. 1-11); der zweite Band (214 Seiten), in einem hellblauen Pappeinband, enthält den zweiten Akt (Nr. 12-21)[33].

Das Titelblatt des ersten Bandes der Partitur lautet: *Das Wald Mädchen / Eine / Komische Oper / in / Zwey Aufzügen / von / Ritter von Steinsberg / in Musik gesetzt / von / Carl Marie von Weber*. Die Partitur ist mit 1801 datiert (das Datum steht auf dem vorderen Deckel unter der Bezeichnung der Oper).

Auf dem Notentext der ersten Takte der Ouvertüre (S. 3) in der Mitte der rechten Seitenhälfte befindet sich der runde violette Stempel der Zentralen Musikbibliothek der Kaiserlichen Theater: In seiner Mitte das Wappen der Direktion der Kaiserlichen

[29] Erstaufführung am 12. Mai 1824, St. Petersburg, Bol'šoj Teatr, Theaterzettel: „V pol'su kapel'mejstera Kavosa. Volšebnyj strelok (Der Freyschütz). Romantičeskaja opera v 3ch dejstvijach s prinadležaščimi k nej chorami, poljotami, mašinami, prevraščenijami i velikolepnym spektaklem, perevedjonnaja s Nemetskogo R. M. Zotovym, Musyka soč. g. Webera, novye dekoracii g. Sabata, novye kostjumy g. Babini" [Zum Besten des Herrn Kapellmeisters Cavos. Der Zauberschütz. Romantische Oper in drei Aufzügen, mit den dazugehörigen Chören, Flugwerken, Maschinerien, Verwandlungen und prachtvollen Spektakeln, übersetzt aus dem Deutschen von R(afail) M. Zotov, Musik von Herrn Weber, die neuen Dekorationen sind von Herrn Sabath, die neuen Kostüme von Herrn Babini]; RGIA, fond 497, opis' 4, delo 3015.

[30] Dort eine Parodie, Erstaufführung am 3. September 1824, St. Petersburg, Malyj Teatr, Theaterzettel: „Freyschutz Français ou le diable pour rire (imitation Burlesque de Freyschutz Allemand). Nouvelle folie-vaudeville heroi-comique, en trois actes a grand spectacle, ornée de métamorphoses, danse, márche etc. du Théatre des Variétés, musique de divers auteurs"; RGIA, fond 497, opis' 4, delo 3015.

[31] Erstaufführung in russischer Übersetzung von R. M. Zotov am 18. Juli 1825; vgl. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, 3. revidierte Auflage, London 1978, Sp. 676.

[32] Theaterzettel: „Zum besten des Herrn Stein. Silvana. Neue Große heroisch-komische Oper in drey Aufzugen, mit Chören, Märschen und Maschienerien, von J. [!] K. Hiemer; Musik von Carl Maria von Weber (Componist der allgemein beliebten Oper: Der Freyschütz)"; RGIA, fond 497, opis' 4, delo 3015.

[33] Zu den Incipits aller Nummern der Oper vgl. den Anhang S. 46ff.

Theater (eine Lyra, umkränzt mit der Kaiserkrone und wehenden Bändern, unten umwunden mit einem Lorbeerkranz), umlaufend in Großbuchstaben oben: „ЦЕНТР. МУЗЫК. БИБЛІОТЕКА“ (Zentrale Musikbibliothek), unten: „ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ (der Kaiserlichen Theater). Im zweiten Band, der kein Titelblatt hat und gleich mit der Nr. 12 beginnt, befindet sich der gleiche Stempel auf der ersten Seite oberhalb der Seitenmitte.

Die Partitur ist in sehr gutem Erhaltungszustand, abgesehen von geringfügigen Randbeschädigungen. Ausschließlich auf den letzten 10-15 Blättern des ersten Bandes sind Schäden im Notentext erkennbar; vermutlich hat die Tinte durch eintretende Feuchtigkeit auf die gegenüberliegenden Seiten abgefärbt (geringfügig auf S. 355-370, stärker auf S. 372-382), ohne daß der Notentext unlesbar geworden ist.

Verschollen bleibt nach wie vor der Dialogtext. Die Partitur enthält ausschließlich die gesungenen Texte, die keine erschöpfende Vorstellung vom Inhalt des Werkes vermitteln. Auch das Personal der Oper ist nur unvollständig angegeben, aus der Partitur erschließen sich lediglich die Gesangspartien. Ergänzungen bringt allerdings der in der alten Gesamtausgabe abgedruckte Theaterzettel[34]: Fürst *Arbander*[35], *Mathilde* (seine Tochter), *Printz* Sigmund von Mathusien, Fürst *Hertor* (in AGA Hartor), Ritter *Wensky*, *Kunigunde* (Mathildens Kammerfrau), Konrad *Wizlingo* (Fürst Hartors Stallmeister; auch *Wirzlingo*, *Wizlinger*, in AGA: Witzlingo), *Krips* (Prinz Sigmunds Jagdknappe; in AGA: Krieps), *Jäger* und *Volk*. Angaben zum Beziehungsgeflecht der handelnden Personen untereinander fehlen. Außer den hier genannten Personen und Statisten, wie *Geharnischte Ritter, Jäger, Damen beym Turnier und Fackeltanz, Viele Knappen und Reisige* sind auf dem Theaterzettel auch zwei wichtige „nicht singende“ Personen erwähnt: Rechter, ein Waldmann, und Silvana, das Waldmädchen. Letztgenannte, die Hauptheldin der Oper, erscheint laut Partitur in der Oper entweder indirekt (indem andere Personen sie erwähnen), oder auf der Bühne mit pantomimischen Bewegungen (in den Anmerkungen heißt es „sie tanzt“) oder durch die Instrumentierung (die Figur der Silvana wird besonders durch die Oboe charakterisiert). Aus der Partitur geht auch nicht hervor, ob Silvana das Schweigegelöbnis bricht, ob sie spricht oder „stumm“ bleibt. Diese Frage muß vorläufig ungeklärt bleiben.

Neben der Wiedergabe des Notentextes und der gesungenen Texte enthält die Partitur Informationen zur Werkgeschichte. Aufgrund der Titelfassung, die der Freiberger Uraufführung entspricht, und der Datierung auf dem Deckel (1801) kann man annehmen, daß wir es mit der frühesten, d. h. der Freiberg-Chemnitzer Fassung der Oper zu tun haben, die Steinsberg offensichtlich nach Petersburg gebracht hatte[36]. (Auch der dargestellte Überlieferungsweg der Handschrift spricht dafür.) Die Partitur enthält Zusätze sowie Korrekturspuren in einigen Nummern, wir haben es demnach nicht mit einer unberührten Reinschrift, sondern mit einem Arbeitsexemplar zu tun. Allerdings ist der Haupttext des Manuskripts von einer Hand mit gleicher Tinte geschrieben, im Schreibprozeß wechselnd in dunklerer oder hellerer Farbe. Der Schreiber konnte bislang noch nicht ermittelt werden. Ebenso bleibt vorläufig ungeklärt, wo, durch wen und wann die Korrekturen eingefügt wurden.

[34] Vgl. AGA, S. VIII.

[35] Die hier kursiv aufgeführten Personenbezeichnungen entstammen der Partitur und werden orthographisch getreu wiedergegeben.

[36] In welcher Fassung Webers Oper in Wien aufgeführt wurde, wird man wohl nicht klären können.

Zur Rekonstruktion der Werkgeschichte sind genauere Untersuchungen zum Papier, der Paginierung sowie zu den Korrekturschichten erforderlich. In der Partitur fanden insgesamt fünf verschiedene Papiersorten Verwendung.

Typ 1: Der überwiegende Teil des ersten Bandes – die ersten 300 gezählten Seiten des Notentextes (150 Blätter, einschließlich Titelblatt[37]), die die Ouvertüre, die Nr. 1-4 und 6-10 (!) sowie zwei Abschnitte des Finales des I. Akts (Nr. 11) umfassen, – sind auf starkem, leicht vergilbtem Papier mit offener (poröser) Oberflächenstruktur geschrieben, mit vertikal verlaufenden Stegen (Stegabstand 2,75 cm, 10 Stege in einem Blatt) und Wasserzeichen mit Abbildungen einer Lilie, etwa 8,5 cm lang und bis 4 cm breit (Abb. 1), und der Gegenmarke „*S K*" bzw. einer Ligatur aus „*S*" und „*T*" mit „*K*", 2,5 bis 3,0 cm hoch (Abb. 2a und 2b), wobei jeweils nur der obere oder untere Teil am Blattrand zu erkennen ist.

Typ 2: Der Notentext der folgenden 26 Seiten (S. 301-326), der Teile des Finale I (Nr. 11) umfaßt, ist auf starkem Papier dunklerer Gelbfärbung notiert, in dem Stege und Wasserzeichen nicht zu erkennen sind.

Typ 3: Der Notentext der letzten 56 Seiten des 1. Bandes (S. 327-382), der die letzten sechs Abschnitte des Finales des I. Akts einschließt, ist auf dunklerem Papier gleicher Stärke wie auch Typ 1 geschrieben, aber mit horizontalen Stegen (Stegabstand 2,75cm, 8 Stege in einem Blatt), Wasserzeichen sind nicht zu erkennen.

Eine höchst bemerkenswerte Besonderheit des 1. Bandes der Partitur besteht darin, daß bei der Paginierung die Nr. 5 (Aria Krips) nicht berücksichtigt wurde. Sie befindet sich im ersten Band als spätere Einlage zwischen den S. 132 und 133 (zwischen Nr. 4 und Nr. 6) und hat einen Umfang von 4 unpaginierten Blättern. Folglich umfaßt der erste Band insgesamt nicht 382 Seiten (wie die Paginierung ausweist), sondern faktisch 390 Seiten. Dem Papier nach zu urteilen (Typ 3), auf dem die erwähnte Aria des Krips notiert wurde, ist sie vermutlich gleichzeitig mit den letzten Abschnitten des Finales des I. Akts entstanden (bzw. abgeschrieben worden) oder war dafür vorgesehen. Mehr noch, allem Anschein nach waren am Anfang für den I. Akt nicht 11 sondern 12 Nummern geplant. Dabei wurden die jetzt in der Partitur befindlichen Nr. 8-11 als Nr. 9-12 gezählt, wie Korrekturen in der Numerierung bezeugen (Nr. 9 wurde in Nr. 8 korrigiert, Nr. 10 in Nr. 9, Nr. 11 in Nr. 10 und Nr. 12 in Nr. 11). Nicht auszuschließen ist, daß die Korrektur auf einer Auslassung beruht, es kann sich aber auch um einen reinen Schreibfehler handeln. Unklar ist, warum die Nr. 5, die auch dem Papiertyp nach (Typ 3) von ihrem Umfeld (Typ 1) abweicht, in der Paginierung unberücksichtigt blieb, obgleich bei der Numerierung der beiden folgenden Nummern keine Korrekturen erkennbar sind.

Im ersten Band sind noch weitere, wenn auch geringfügige Benutzungsspuren erkennbar, die vermutlich auf Einstudierung bzw. Aufführung zurückzuführen sind. Insbesondere auf S. 139 (innerhalb von Nr. 6, Prinz „Holdes Mädchen der Natur") befindet sich ein Knick an der oberen Seitenecke. Einen ähnlichen Knick sehen wir auch auf S. 302 (Abschnitt *Maestoso* aus dem Finale des I. Akts Nr. 11). Auf der gleichen Seite, ganz am Beginn des *Maestoso*, sind in den beiden Anfangstakten die ganztaktigen Pausen mit Bleistift umrahmt. Schließlich ist auf S. 308 zu Beginn des Melodrama im

[37] Die Seitenzählung im ersten Band beginnt direkt mit dem Titelblatt (in der rechten oberen Ecke ist mit Tinte die Ziffer 1 eingetragen). Danach wurde die Paginierung des ersten Bandes bis S. 72 mit Bleistift vorgenommen, mit Ausnahme der S. 3, 17-19, 21, 23-24; Fortsetzung (einschließlich des zweiten Bandes) mit Tinte.

Finale des I. Akts (Partie des Wensky „Frieden gebiethe ich dem Volke") mit Bleistift ziemlich groß, aber undeutlich das Wort *Frieden* eingetragen.

Im zweiten Band der Partitur werden überwiegend zwei Papiertypen verwendet. Nr. 12 (vom Beginn des Bandes bis S. 16), Nr. 17 (S. 125-154) und die Nr. 20-21 (der Schluß der Oper: S. 175-214) sind auf Papier des Typs 1 notiert.

Für die letzten Seiten der Nr. 12 bis einschließlich Nr. 16 (S. 17-62, 65-74, 77-124, zu den fehlenden Seiten s. u.) und die Nr. 18-19 (S. 155-174) wurde ein neuer Papiertyp (Typ 4) verwendet – ein dünneres und glänzendes, mit horizontalen Stegen (Stegabstand 2,45 cm, 8 Stege in einem Blatt) und undeutlichen Wasserzeichen, deren Motive sich nicht eindeutig bestimmen lassen.

Der zweite Band der Partitur des *Waldmädchens* trägt – ebenso wie der erste – Spuren späterer Überarbeitungen: Umstellungen musikalischer Teile und Umarbeitungen des musikalischen Materials innerhalb der Nummern, was seinen Niederschlag u. a. in der Korrektur der Seitenzählung gefunden hat. Die auf den ersten Blick zahlreichen Verbesserungen des Notentextes und die Korrektur der Paginierung im zweiten Band hängen offenbar mit der Änderung der Konzeption des gesamten Akts zusammen. Die ursprüngliche Abfolge „Duetto – Zwischen-Musik – Aria – **Duetto – Marcia** – Aria – Aria – Terzetto – Fackel-Tanz – Schlußchor", die eine gleichmäßige Verteilung von Solo-, Ensemble- und Instrumental-Nummern auf den gesamten Akt mit der klassischen Steigerung zum Finale hin (Terzetto – Fackel-Tanz – Schlußchor) vorsah, ist verändert worden. Der Block mit zwei Nummern, die jetzt als Nr. 18 (Duetto Krips, Kunigunde „So komm du mein Liebchen") und 19 (Marcia) erscheinen, wurde aus dem zentralen Teil des Akts (Nr. 15-16) in den Schlußteil versetzt, wodurch der Akt eine geschlossenere, konzentrische Konstruktion erhielt. Im Zentrum des Akts befinden sich die Nummern, die einer der Hauptdarstellerinnen, Mathilde, gewidmet sind (Nr. 16 Recitativo con Aria und Nr. 17 Terzetto Mathilde, Arbander, Krips). Um diese gruppieren sich Solo- und Ensemble-Nummern, die mit Krips zusammenhängen (Nr. 15 Aria Krips und Nr. 18 Duetto Krips, Kunigunde), ferner die optisch effektvollen Nummern (Nr. 13 Zwischen-Musik und Nr. 19-20 Marcia und Fackel-Tanz), und schließlich als Rahmen die Ensemble-Nummern mit Nebenrollen (Nr. 12 Duetto Hertor, Wizlinger) sowie mit Chor (Nr. 21 Schlußchor).

Von der Umstellung des Blocks „Duetto-Marcia" zeugt die Paginierung dieser Opernnummern: ursprünglich waren diese 10 Blätter der Oper gezählt als S. 77-96. Später wurde diese Paginierung durch dreifaches Ausstreichen verworfen und daneben die neue eingetragen – von S. 155 bis 174. Es wird deutlich, daß neben den Nummern 17, 20-21, die auf Papier des Typs 1 (mit vertikalen Stegen) notiert sind, die Nummern 18 und 19 – auf glänzendem Papier des Typs 4 (mit horizontalen Stegen) – wie ein Einschub aussehen.

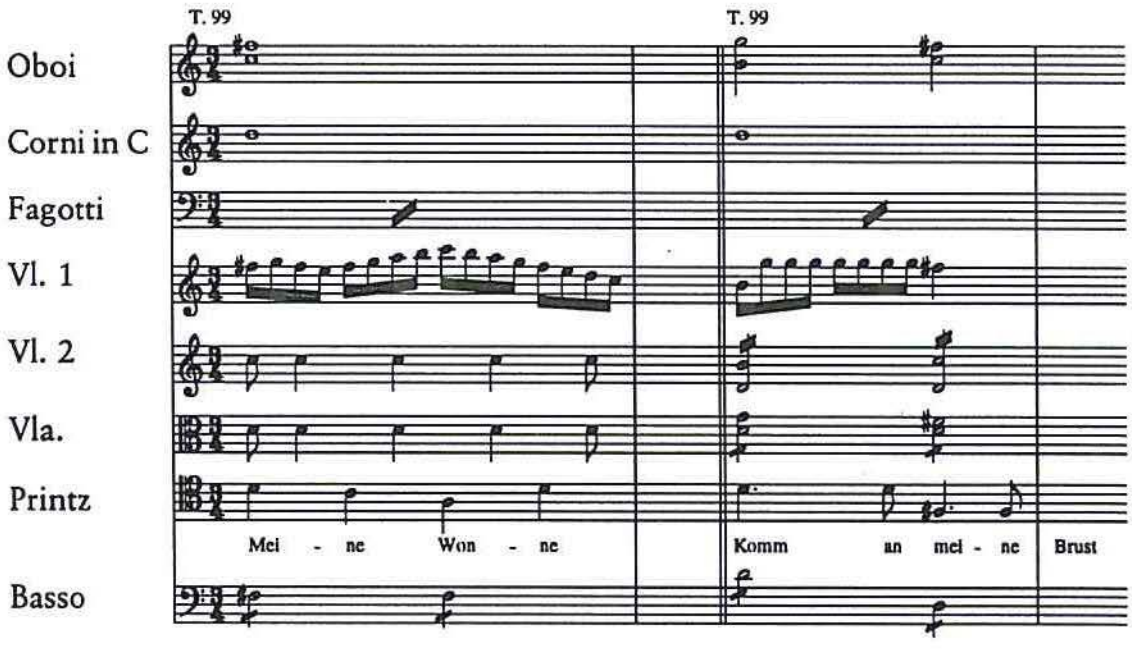
Allem Anschein nach haben die oben beschriebenen Umstellungen auch andere Veränderungen in der Partitur nach sich gezogen, insbesondere die grundlegende Umarbeitung der Aria des Prinzen „Sprich o Mädchen – liebst Du mich ebenso als wie ich Dich?" (Nr. 14), die die S. 44-78 des zweiten Bandes umfaßt und offensichtlich den lyrischen Kulminationspunkt der Oper darstellt – die Liebeserklärung des Prinzen an die stumme Silvana. Zwei später eingeklebte Blätter in dieser Nummer lenken besondere Aufmerksamkeit auf sich: die S. 63/64 und – was besonders bemerkenswert ist – die S. 75/76, denen ursprünglich der mit S. 77-96 paginierte Komplex „Duetto-Marcia"

folgte, der später jedoch an eine andere Position im II. Akt verlegt wurde. Die eingeklebten Blätter haben ein kleineres, unterschiedliches Format. Das erste – 20,3 (20,8) x 26,5 cm, das zweite – 21,2 x 27,2 (27,6) cm. Ihr Papier (Typ 5) – im Unterschied zum glänzenden Papier dieses Partiturteils (Typ 4) starkes, mit vertikalen Stegen in unregelmäßigen Abständen (Wasserzeichen sind nicht zu erkennen) – kommt an keiner anderen Stelle der Partitur vor. Sie ersetzen zwei herausgetrennte Blätter (im für die Partitur üblichen Format), die bis auf schmale, sorgfältig beschnittene Ränder nahe der Bindung herausgeschnitten wurden; auf diese Ränder sind die neuen Blätter aufgeklebt.

Interessant ist, daß die Arie des Prinzen (Nr. 14) auf den S. 62-76 wesentliche Kürzungen erfahren hat, die offenbar ihrerseits Umarbeitungen des Notentextes nach sich zogen – insbesondere auf den S. 62 und 74. Sie finden sich in der Partitur als angeheftete Zettel auf dem ursprünglichen Text, geschrieben auf leicht gelblichem, sehr gut erhaltenem Papier mit fast schwarzer Tinte, in einer völlig anderen Handschrift, und sind mit vier Stecknadeln verschiedener Länge (von 2,6 bis 3,3 cm) befestigt. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die früheren und die neuen Textfragmente zu vergleichen. Die Wiedergabe der Korrekturen ermöglicht gegenwärtig, da der Notentext der Arie noch nicht allgemein zugänglich ist, keine weiterführenden Aussagen zur Werkgeschichte. Trotzdem werden beide Passagen in ihrer ursprünglichen und in der überarbeiteten Form an dieser Stelle vorgestellt, da sie zu einem späteren Zeitpunkt, nach Veröffentlichung des Werks, in Kenntnis des allgemeinen Kontextes möglicherweise interessante Besonderheiten des Schaffensprozesses des jungen Weber offenbaren.

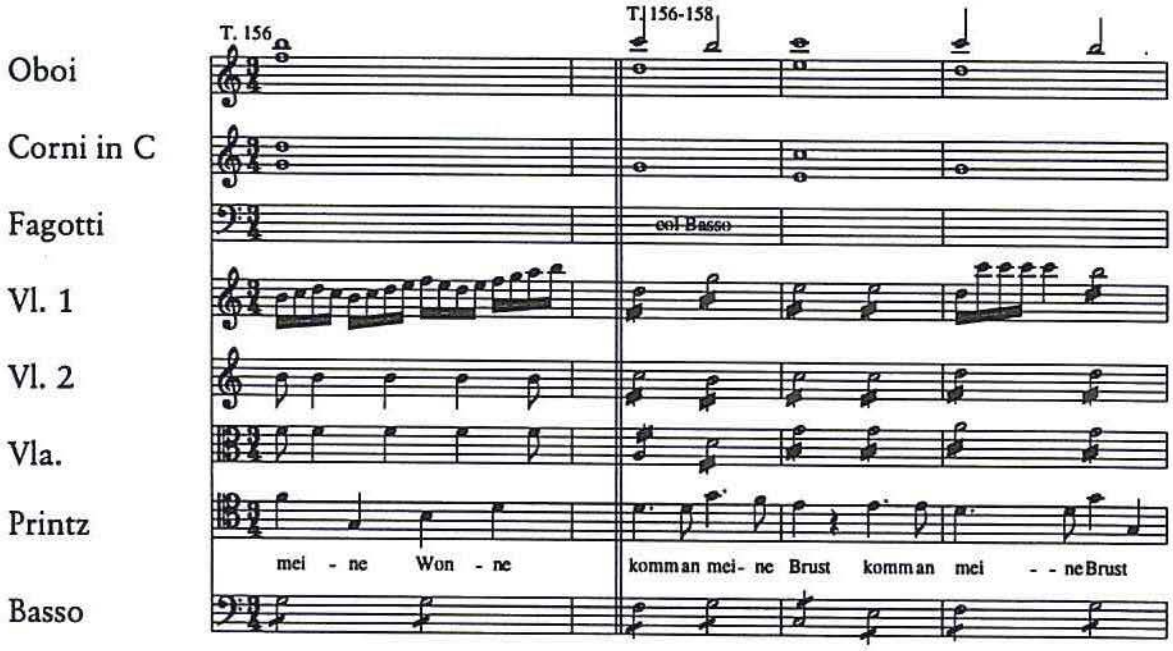
Die erste Korrektur (auf S. 62) ersetzt den letzten von vier Takten dieser Seite (Takt 99 der Arie des Prinzen). Zum Vergleich der alte und der neue Notentext.

Notenbeispiel 1a (alter Text): Notenbeispiel 1b (neuer Text)



Die zweite (auf S. 74) ersetzt den dritten von fünf Takten der Seite (übrigens im analogen Abschnitt der Arie) und erweitert ihn auf drei Takte. Das bei der Änderung benutzte Papier enthält das Fragment eines Wasserzeichens, möglicherweise der untere Teil eines Wappenschilds. Hier der alte und der neue Notentext zum Vergleich:

Notenbeispiel 2a (alter Text): Notenbeispiel 2b (neuer Text):



Charakteristisch ist, daß auch später, nach vollzogenem Austausch, eine wichtige Passage der Aria des Prinzen (Nr. 14) Kürzungen unterworfen war, wovon verschiedene Vermerke im Text zeugen. So sind die Seiten 63/64 und 68/69, die identische Abschnitte des Notentextes wiedergeben, sowie S. 74 teilweise, 75 vollständig und 76 teilweise mit der gleichen schwarzenTinte „kreuzweise" durchgestrichen, zusätzlich sind die Seiten 65-68 oben und unten durch Stecknadeln (am äußeren Rand) zusammengeheftet. D. h. die beiden eingeklebten Änderungen sind in die späteren Kürzungen eingeschlossen.

Zahlreiche Änderungen an der Aria des Prinzen (Nr. 14) sind allem Anschein nach durch die Kompliziertheit der Aufgabe selbst hervorgerufen: im Grunde genommen handelt es sich bei dieser Nummer um ein Duett des Prinzen mit Silvana, der der Part der Oboe zugeordnet ist. Mit musikalischen Mitteln wird der Dialog eines verliebten jungen Menschen gestaltet, der das Herz eines „stummen" Mädchens anfleht und versucht, aus dessen Mimik und Gesten seine Gefühle zu erraten. Gerade an solchen Episoden zeigt sich der kommende Musikdramatiker Weber, der bereits erinnerungsmotivische Elemente in seine Konzeption einbezieht.

Die Petersburger Partitur des *Waldmädchens* gestattet im Zusammenhang mit den Orchesterstimmen eine genaue Vorstellung von der Besetzung des Weberschen Orchesters und von Prioritäten, die der junge Komponist auf dem Gebiet der Instrumentierung setzte.

Das handschriftliche Orchestermaterial ist ebenfalls in gutem Zustand überliefert. Auf festem blauem Papier geschrieben, besteht es aus einem Konvolut von zwanzig broschierten Stimmen mit ergänzenden Einlageblättern:

- *Violino Primo Nr. 1:* Titelblatt, 74 S., Einlage 2 S. (Nr.15), Einlage einschl. Titel 4 S. (Aria Nr. 9½)[38];
- *Violino Primo Nr. 2:* Titelblatt, 70 S., Einlage 2 S. (Nr. 15), Einlage 2 S. (Aria Nr. 9);
- *Violino Secondo Nr. 1:* Titel, 74 S., drei Einlagen zu je 2 S.;
- *Violino Secondo Nr. 2:* Titel, 74 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Viole:* Titel, 62 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Violoncello – Basso Nr. 1:* Titel, 62 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Basso Nr. 2:* Titel, 60 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Flauto Primo:* Titel, 34 S., Einlage 2 S. (mit Vermerk *Aria*);
- *Flauto Secondo:* Titel, 30 S., Einlage 2 S. (mit Vermerk *Aria*) und Einlage einschl. Titel 3 S. (Nr. 13);
- *Oboe Primo:* Titel, 52 S., Einlage 1 S. (mit Vermerk *Aria*);
- *Oboe Secondo:* Titel, 50 S., Einlage 1 S. (mit Vermerk *Aria*);
- *Clarinetto Primo:* Titel, 3 S. (ohne Einlage);
- *Clarinetto Secondo:* Titel, 3 S., Einlage 1 S.;
- *Fagotti:* Titel, 46 S. (ohne Einlage);
- *Corno Primo:* Titel, 50 S., zwei Einlagen zu je 1 S. und eine einschl. Titel 3 S. (*in E*, Nr. 4);
- *Corno Secondo:* Titel, 50 S., Einlage einschl. Titel 3 S. und Einlage 1 S.;
- *Clarino Primo:* Titel, 30 S. (ohne Einlage);
- *Clarino Secondo:* Titel, 30 S. (ohne Einlage);
- *Timpano:* Titel, 28 S., Einlage 1 S.
- *Tamburo:* Part ohne Titel 3 S., Einlage mit dem Part *Bifferi* [recte Piffari] 3 S.

Die Bindemappe mit den Orchesterstimmen enthält ferner ein mit Bindfaden verschnürtes Konvolut von 9 Einzelblättern mit Fragmenten verschiedener Parte aus dem Finale der Oper (Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Flauti, Basso, Fagotti, Corni u. a.). Im Orchestermaterial fehlen ausschließlich die Stimmen der Piccoloflöte und des Triangels, die in der Partitur in der Zwischen-Musik Nr. 13 (*Andante*) vorkommen. Beide Parte sind dort im Violin-Schlüssel notiert, der Triangel auf den Tonhöhen a^1 und d^2.

Schon am Umfang jedes Orchesterparts als auch an der Instrumentierung der Partitur kann man den Bedeutungsgrad der verschiedenen Orchestergruppen ablesen. So ist offensichtlich, daß der Komponist neben den Violinen der Holz- und Blechbläsergruppe eine überaus wichtige Rolle einräumt. Besonders deutlich tritt dies in der solistischen Funktion der Oboe zutage (Nr. 9 Quartetto Mathilde, Kunigunde, Hertor, Wizlingo; Nr. 20 Fackel-Tanz; Aria Mathilde im Finale Nr. 11 u. a.), die auch als personengebundene Klangfarbe des stummen Waldmädchens (z. B. in der Nr. 14 Aria Prinz) hervortritt. Außerdem erklingt die Oboe häufig im Duett oder im Wechselspiel mit Trompete, Klarinette oder Flöten, oder sie verdoppelt die Melodie in Verbindung mit Violinen und anderen Instrumenten (Nr. 2 Aria Krips; Nr. 5 Aria Krips; Nr. 18

[38] Allem Anschein nach ist die Arie der Kunigunde (Nr. 8 Aria Kunigunde „Wer Weiber hüten will") gemeint, die von Weber ursprünglich als Nr. 9 gedacht war.

Duetto Krips, Kunigunde). Klar hervortretend ist die melodische Funktion der Trompete (Solo Clarini ex D im Finale Nr. 11) bzw. der Piccoloflöte (Solo Flauto piccolo in der Zwischen-Musik Nr. 13) herausgearbeitet. Ebenso tritt bereits in dieser frühen Oper Webers farbenreich der „Wald"-Klang der Hörner in Erscheinung, einschließlich ihres typischen Horngangs (im Jägerchor aus der Introduktion Nr. 1; Marcia Nr. 3; Prinz mit Chor der Jäger Nr. 6 u. a.). Erwähnt sei, daß diese Klangfarbe mehr oder weniger deutlich in jeder (!) Nummer der Oper (mit Ausnahme von Nr. 2) vorkommt. Die Fagotte verwendet Weber hier häufiger traditionell als Baß, allerdings ist gerade dem Fagott das *Adagio*-Thema in der Ouvertüre zugeteilt, das auch in der Zwischen-Musik (Nr. 13) erklingt.

Umstellungen und Korrekturen innerhalb der Partitur, wie sie sich durch den Wechsel der Papiertypen, Besonderheiten der Paginierung, Korrekturen der Numerierung sowie Einfügungen und Einlagen darstellen, zeugen ebenso wie Eintragungen in den Orchesterstimmen davon, daß Webers Oper innerhalb ihrer Aufführungsgeschichte offenbar mehrfach Umarbeitungen unterworfen war. Als sich Weber mit dem Schriftsteller Hiemer zehn Jahre später erneut dem Stoff vom „stummen" Waldmädchen zuwandte, unternahm er nichts anderes, als den nochmaligen Versuch, seine Jugendideen umzusetzen, sie zu vervollkommnen. Das ist freilich nicht ungewöhnlich, vielmehr war es an den Theatern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gängige Praxis, Werke nach den Erfordernissen der jeweiligen Bühne und dem Geschmack des Publikums umzuarbeiten, d. h. eine Neuinterpretation populärer Sujets vorzunehmen bzw. Bühnenwerke durch Einschübe oder den Austausch von Musiknummern zu verändern.

Dabei muß allerdings betont werden: wenn die *Silvana* in literarischer Hinsicht tatsächlich eine Umarbeitung des Steinsberg-Textes des *Waldmädchens* darstellt, so ist sie nach musikalischen Gesichtspunkten ein vollkommen eigenständiges, sich selbst genügendes Werk, das sich von seiner Vorlage unterscheidet. Dank der Petersburger Partitur kann man mit Sicherheit die Behauptung des Weber-Freundes Heinrich Joseph Baermann widerlegen, daß *Weber das Waldmädchen später in Silvana umgetauft* habe[39].

Eine vergleichende Untersuchung der beiden Opern mit gleichem Sujet – *Waldmädchen* und *Silvana* – ist zweifellos von großem Interesse und dürfte ein interessantes Licht auf die Entwicklung und Dynamik des Weberschen Schaffensprozesses in seiner frühen Periode werfen. Die Arbeit in dieser Richtung ist jedoch bis jetzt durch den äußerst begrenzten Zugang zur wiederaufgefundenen Partitur des *Waldmädchens* erschwert. Offensichtlich ist allerdings, daß diese beiden Bühnenwerke unmittelbar mit der Ästhetik des Wiener Singspiels an der Grenze des 18. zum 19. Jahrhundert verbunden sind – insbesondere mit dem Genre des Volksmärchens mit Gesang. Die in jenen Jahren sehr populären Wiener Märchen-Singspiele über Nymphen, Waldmädchen und ähnliche Gestalten, die nach der damals herrschenden Mode z. B. von Ferdinand Kauer und Wenzel Müller auf Texte des Dramaturgen Karl Friedrich Hensler geschaffen wurden, geben sowohl in der Besetzung der handelnden Personen als auch in Stereotypen der Handlungsführung deutliche Einflüsse zu erkennen.

[39] Vgl. hierzu: Eveline Bartlitz, *Ich habe das Schicksal stets lange Briefe zu schreiben ... Der Brief-Nachlaß von Friedrich Wilhelm Jähns in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK*, in: *Weberiana*, 8 (1999), S. 16.

Einen besonders engen und anschaulichen Zusammenhang entdeckt man bei dem Singspiel *Das Waldweibchen* von Hensler und Kauer, einer Fortsetzung ihres legendären *Donauweibchens*. Das Libretto dieser Oper findet sich unter den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Sein Titelblatt lautet: „Das Waldweibchen. Erster Teil. Ein romantisch-komisches Volksmährchen mit Gesang in drey Aufzügen, als Seitenstück vom Donauweibchen. Nach einer Sage der österreichischen Vorzeit für die k. k. Priv. Marinellische Schaubühne, von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer, Musik-Direktor. Wien, gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, k. K. Hofbuchdrucker. 1800". Die Besetzung der handelnden Personen ist typisch für Henslersche Märchen von Wassernymphen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen jedoch die ähnlichen Umstände: der mit der Weber-Oper weitgehend übereinstimmende Titel (*Das Waldweibchen*), das Erscheinungsjahr des Librettos, das mit dem Entstehungsjahr und der Freiberger Uraufführung von Webers *Waldmädchen* (1800) zusammenfällt, und noch eine weitere symptomatische Übereinstimmung: der Name einer der Waldnymphen, die im Wiener Wald wohnte, lautete – Silvana ...

Angesichts dieser ersten Betrachtungen kann man den musikhistorischen Stellenwert des *Waldmädchens* noch nicht abschließend beurteilen, zweifellos darf das Werk jedoch nur im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik und im Vergleich mit den seinerzeit modischen Strömungen der Theaterkunst gewertet werden. Wenn dieses Jugendwerk einerseits ganz besonders der reichen Wiener Singspieltradition verpflichtet scheint, so muß man es doch gleichzeitig im Vergleich mit Webers späteren Bühnenwerken betrachten. Auf der Suche nach einem persönlichen Ausdruck tastet sich der knapp Vierzehnjährige überwiegend intuitiv vor; die Ergebnisse sind noch unausgereift. Aber bereits im *Waldmädchen* begegnet uns das romantische Empfinden eines genialen Jünglings, erstaunliche Vorahnungen der späteren charakteristischen Musiksprache werden geweckt, wenn auch verbunden mit Unsicherheiten und Zweifeln. Die Wiederentdeckung dieses verloren geglaubten Opernwerkes kann für das Verständnis der schöpferischen Entwicklung des ersten Klassikers der deutschen Nationaloper interessante Korrekturen erbringen. Diese Fragestellung bleibt jedoch späteren Untersuchungen vorbehalten.

(Übersetzung: Dagmar Beck)

Anhang

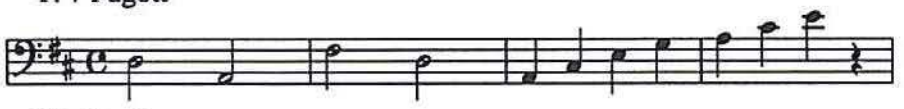
Incipits

(Alle Incipits geben, wenn nicht anders bezeichnet, die Violine(n), ggf. + Oboe, wieder.)

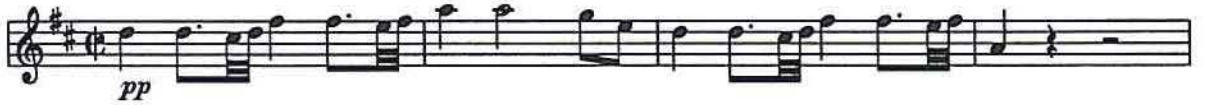
Overtura

Adagio

T. 7 Fagott

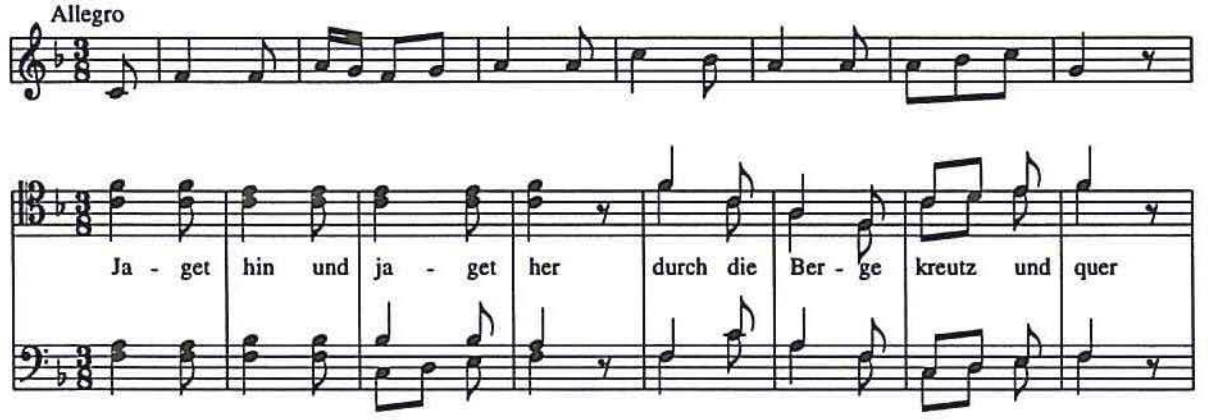


Violine I



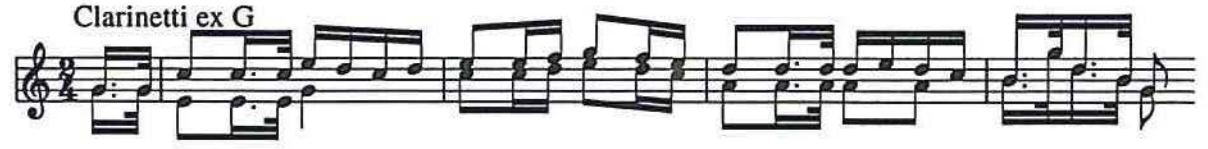
Atto Primo

Nr. 1 *Introduction,* Choro Jäger

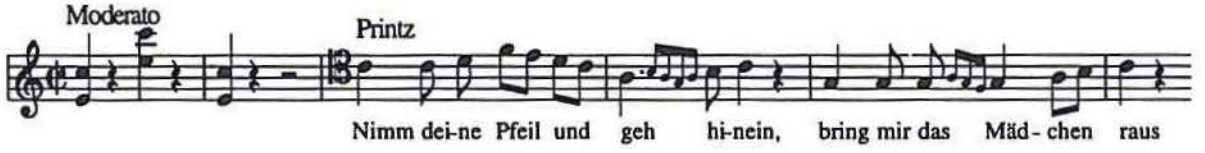


Nr. 2 *Aria*, Krips

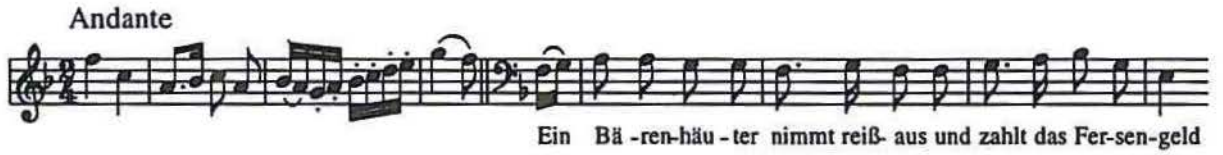
Nr. 3 *Marcia*



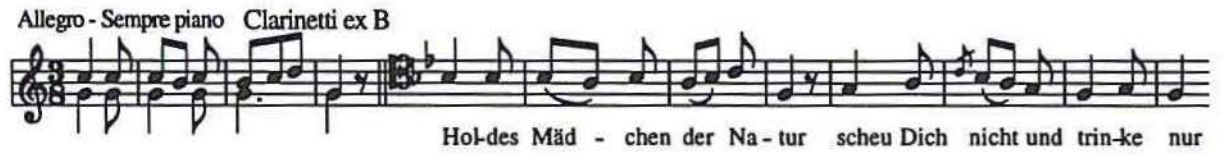
Nr. 4 *Duetto*, Printz, Krips



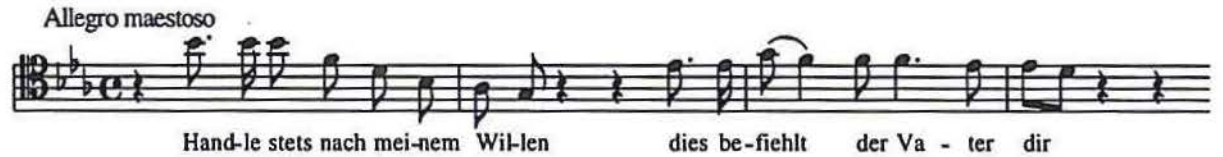
Nr. 5 *Aria*, Krips



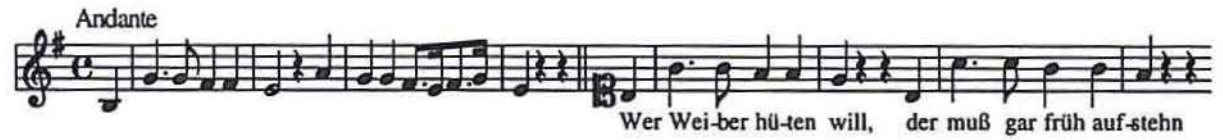
Nr. 6 Printz, Chor der Jäger



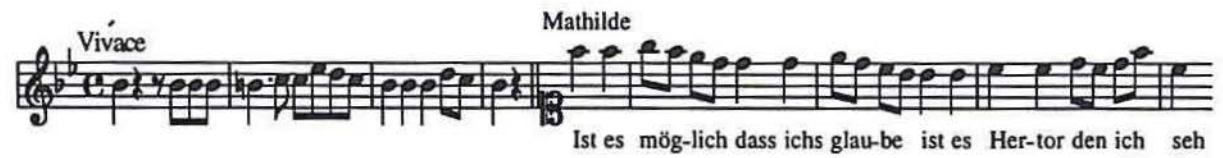
Nr. 7 *Aria*, Arbander



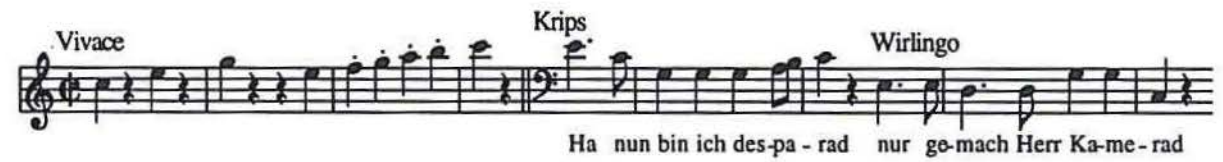
Nr. 8 *Aria*, Kunigunde



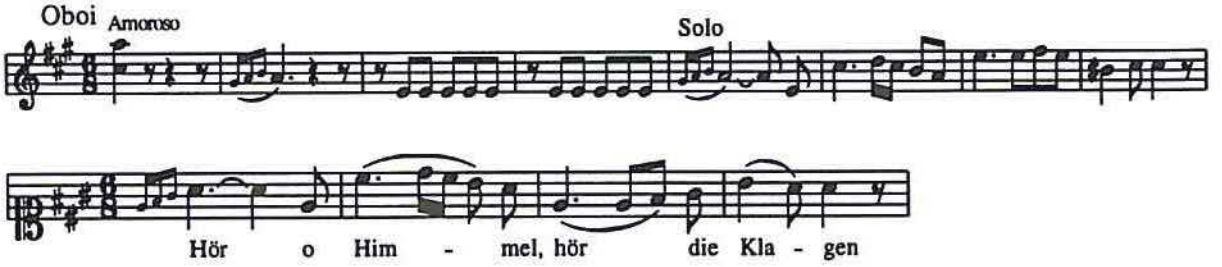
Nr. 9 *Quartetto*, Mathilde, Kunigunde, Hertor, Wirlingo



Nr. 10 *Duetto*, Wirlingo, Krips

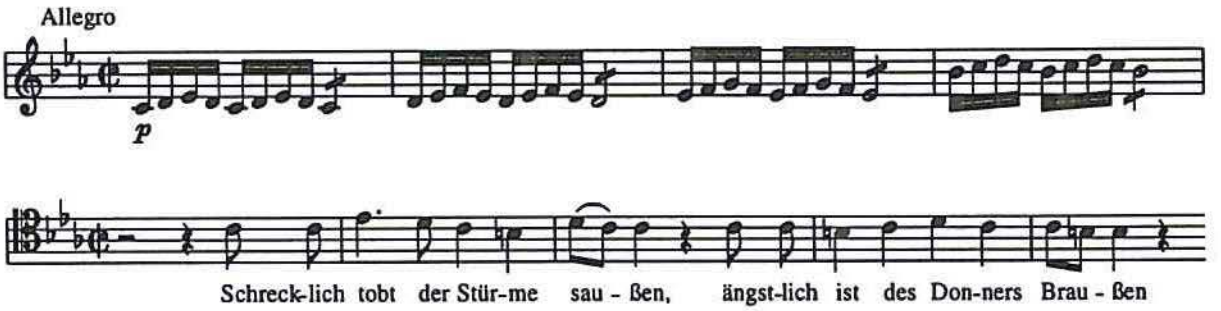


Nr. 11 *Finale. Aria*, Mathilde

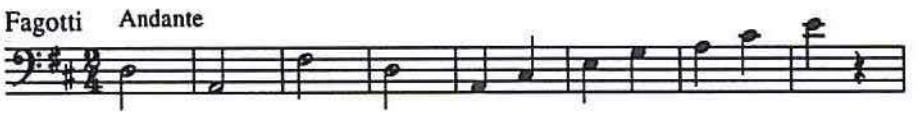


Atto Secondo

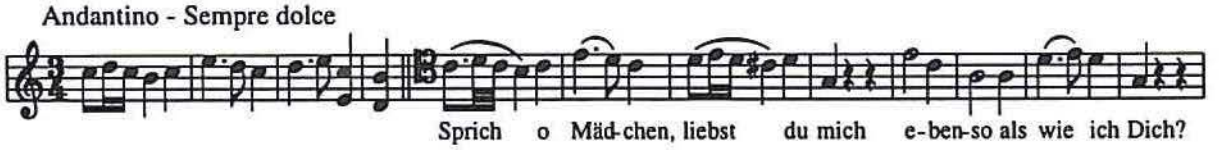
Nr. 12 *Duetto*, Hertor, Wizlingo



Nr. 13 *Zwischen Musik.*

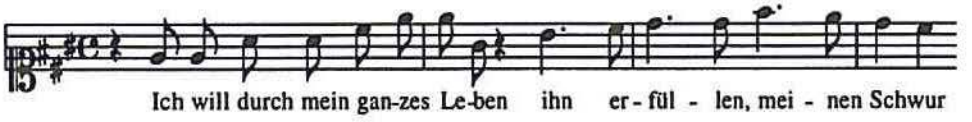


Nr. 14 *Aria*, Printz

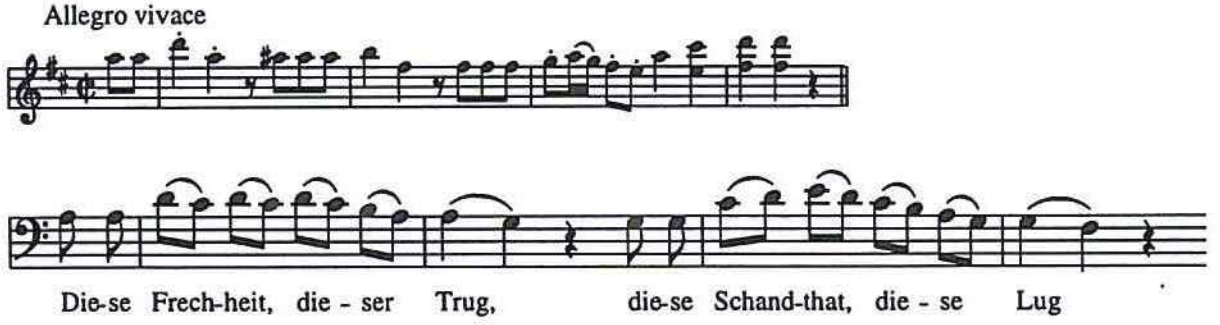


Nr. 15 *Aria*, Krips

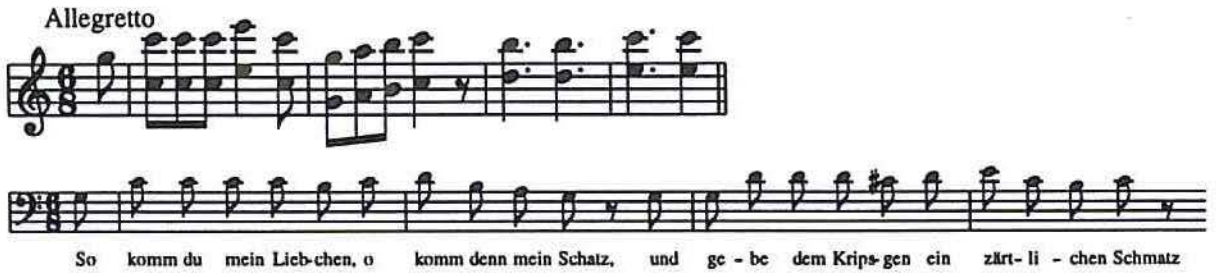
Nr. 16 *Recitativo con Aria*, Mathilde



Nr. 17 *Terzetto*, Mathilde, Arbander, Krips



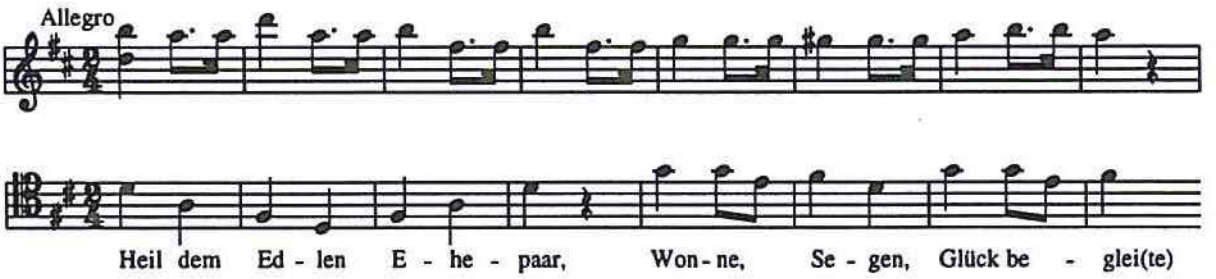
Nr. 18 *Duetto*, Krips, Kunigunde



Nr. 19 *Marcia*

Nr. 20 *Der Fakel-Tanz*

Nr. 21 *Schlußchor*



Wasserzeichen

Abb. 1

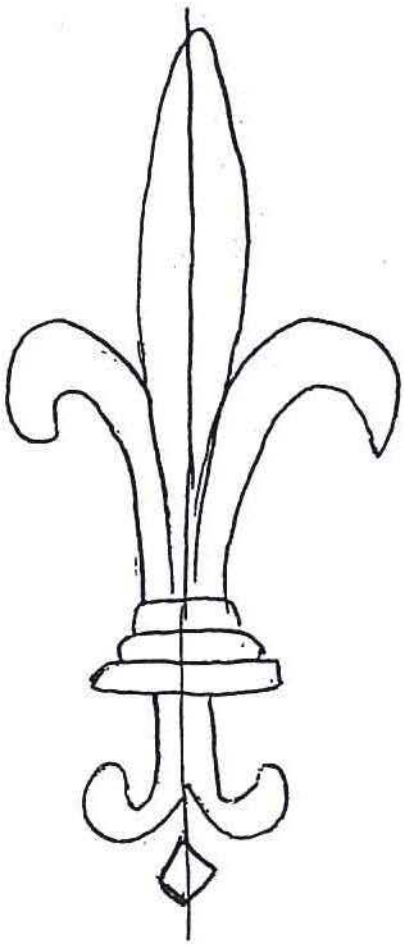


Abb. 2a

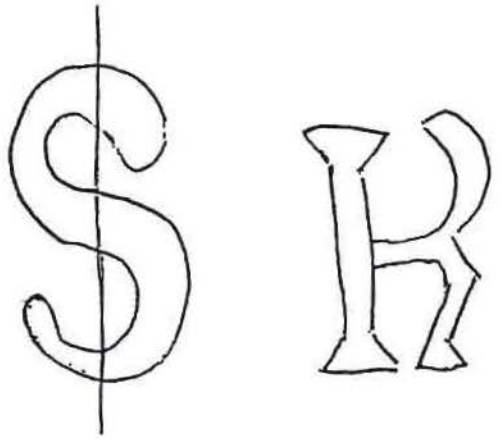
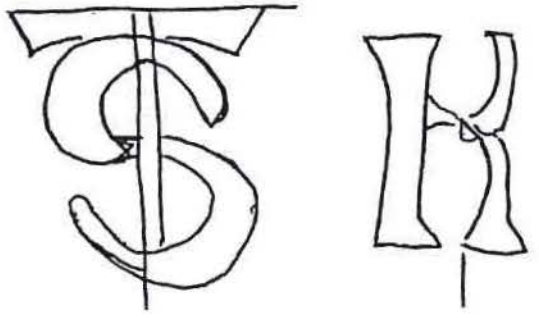


Abb. 2b



Dresdner Bank
Kulturjahr

Wir fördern Kunst ohne
Einflußnahme auf Programm
oder Vortrag. Denn Kunst muß
frei sein und bleiben.
Erleben Sie und genießen Sie
Musik, Malerei, Literatur und
Theater, vereint unter dem Dach
„Dresdner Bank Kulturjahr".

Für Kultur haben wir viel übrig.

Dresdner Bank
Die Beraterbank

Friedrich Ferdinand Flemming (28.2.1778-27.5.1813) – ein bekannter Unbekannter

vorgestellt von Hartmut Mehlitz, Berlin

Am 9. März 1814 schreibt Zelter[1] an Goethe: *Nun lege ich noch die Musik einer Horazischen Ode[2] bei, worüber ich beinahe mit Wolf[3] aus-einander geraten wäre. Das Stück ist zunächst auf den Tod des Doct. Med. Flemming entstanden der ein Liebens würdiges Mitglied der Singakademie und Liedertafel gewesen ist; seinen Verlust als Augenarzt betrauert ganz Berlin*[4].

Mit diesen wenigen Zeilen markiert Zelter die beiden Pole, um die Flemmings Leben kreiste: Musik und Medizin. Gleichzeitig verweist er in seiner trockenen Art auf dessen Bedeutung als Fachmedicus.

Ähnlich klingt es im Textband der Liedertafel von 1818, dessen Einleitung dem Andenken Flemmings gewidmet ist: *So erheiterten die Freuden der Kunst seine ernsten Lebensgeschäfte, denn er war außer seiner Praxis im Publikum, noch Augenarzt für die hiesigen Armen, desgleichen im Friedrichswaisenhause, beim Blindeninstitute (seit 1807), und im Hufelandischen Klinikum seit 1810*[5]. Auch hier wird der umfangreiche Wirkungskreis Flemmings im medizinischen, sozialen und wissenschaftlichen Bereich knapp umrissen. Die Grenzen sind ohnehin fließend; die vielen Aufgaben überschneiden sich mehrfach.

Es stellt sich die Frage: Was bleibt der Nachwelt nach fast zweihundert Jahren von Friedrich Ferdinand Flemming?

Das eindrucksvolle Porträt[6] mit dem freundlich-forschend auf den Betrachter gerichteten Blick; seinem Zeitgenossen Jean Paul ähnelnd, dessen Werke sich in Flemmings Nachlaß fanden.

Der „Artusbecher" der Liedertafel, der zu seinem Andenken gestiftete und nach ihm benannte Pokal der Zelterrunde[7].

Die Liedkompositionen, allen voran die Vertonung der Horazischen Ode „Integer vitae", eines „Ohrwurms" der Chormusik des neunzehnten Jahrhunderts[8].

1 Carl Friedrich Zelter (1758-1832), Maurermeister und Komponist, Leiter der Berliner Singakademie seit 1800, Duzfreund Goethes, Professor der Tonkunst bei der Berliner Akademie der Künste und Wissenschaften seit 1809, Begründer der Liedertafel (1809), Lehrer Felix Mendelssohn Bartholdys.

2 Horaz, Carmina I / 24 „Quis desiderio sit pudor aut modus".

3 Friedrich August Wolf (1759-1824), Philologe, Professor in Berlin seit 1807.

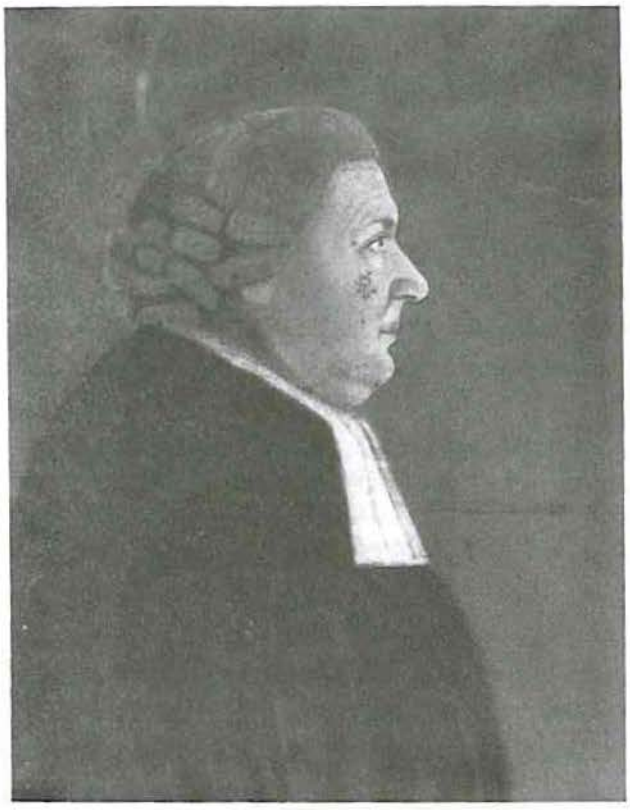
4 *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799-1832*, hg. von Hans-Günter Ottenberg und Edith Zehm, München 1991, Brief Nr. 206, S. 338f., in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 20, I. Text 1799-1827.

5 *Die Liedertafel*, Berlin 1818, S. V-VIII; Staatsbibliothek zu Berlin (nachfolgend: *D-B*), Mus. T 369 (enthält Texte Nr. 1-162).

6 Pastellbild von Carl Schmidt, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Depositum Singakademie, früher im Besitz von Friederike Koch; abgebildet in: Eveline Bartlitz, *„Wen in der Welt interessiert Frl. Koch...?"*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz u. a. 1996, S. 43.

7 Abb. in: Dagmar Beck, *„Füllet die Humpen...". Weber im Kreise der Berliner Liedertafel*, in: *Weber-Studien*, Bd. 3, Mainz u. a. 1996, S. 61; der Flemming-Becher gilt seit Kriegsende als verschollen.

8 Text und Noten des „Integer vitae" in *D-B*, Mus. ms. autogr. Zelter 11.1, S. 398f.; vgl. Anhang.



Gottfried Benjamin Flemming

Sein Geburtshaus, das Pfarrhaus in Neuhausen im Erzgebirge, ein hübscher spätbarocker Bau[9].

Das Haus in der Gipsstraße 11 in Berlin Mitte, Sitz der Blindenanstalt von 1806 bis 1812 und gleichzeitig erstes Domizil der Flemmingschen Augenpoliklinik im Jahre 1809.

Etliche medizinische Publikationen überwiegend in „Hufelands Journal"[10].

Verschiedene Autographen, verstreut in den Akten der Blindenanstalt sowie in Universitäts- und anderen Verwaltungsakten.

Vereinzelte Eintragungen in den Protokollen der Liedertafel und Notenkopien von seiner Hand.

Als besonderes Kleinod die sechs erhaltenen Briefe Carl Maria von Webers an Flemming aus der Zeit vom 2. September 1812 bis 22. Mai 1813[11].

Daneben besitzen wir als wichtige Quellen die Tagebuchaufzeichnungen Webers für das Jahr 1812, die seinen Aufenthalt in Berlin bestens dokumentieren, zusätzlich seine Briefe an den Freundeskreis in Berlin, an Friederike Koch[12] und Hinrich Lichtenstein[13] und nicht zuletzt das Tagebuch der Koch für 1813[14].

Wenn auch die Quellenlage nicht ausreicht, um den Flemmingschen Lebenslauf umfassend darzustellen, soll der Versuch unternommen werden, verschiedene Seiten seines Lebens zu beleuchten.

[9] Eintrag im Taufbuch der ev. Kirchengemeinde Neuhausen / Erzgebirge von 1778, Nr. 32 (Auszug): *Friedrich Ferdinand mein des hiesigen Pastoris* M.[agister] *Gottfried Benjamin Flemmings u. meiner Ehegattin Johanna Elisabeth geb. v. Grossin Sohn ward gebohren den 28. Febr. Sonnabens Abends halb 11. Uhr bapt. d. 4. Mart.*
Friedrich Ferdinand war das jüngste Kind des Ehepaares Flemming. Die ältesten Geschwister sind die vor 1773 geborenen August Christian und Fanny. Es folgen Wilhelmine Dorothea (1773-1803) und Renate Henriette (*1775).

[10] Vgl. Anm. 15.

[11] *D-B*, Weberiana Cl. II A d 1-6. Der letzte Brief Webers an Flemming vom 22. Mai 1813 ist lt. Tagebuch von Friederike Koch am 9. Juni, also zwei Wochen nach Flemmings Tod angekommen, aber nicht erhalten geblieben, ebenso wie alle Briefe Flemmings an Weber verloren sind.

[12] Friederike Koch (1782-1857), Verlobte von Flemming, Sängerin und Vorsteherin der Singakademie (1821-1856).

[13] Martin Hinrich Lichtenstein (1780-1857), Mediziner, Zoologe, 1811 Professor in Berlin, Gründer des zoologischen Museums (1813) und Gartens (1844) in Berlin.

[14] Tagebuch (Schreibkalender) der Friederike Koch (*D-B*, Mus. ms. autogr. theor. F. Koch 1); vgl. Eveline Bartlitz, a. a. O., S. 29.

Flemming absolvierte seine Studien erst in Wittenberg (1796/97) und dann in Jena (1798-1800), wo er wahrscheinlich bereits seinen späteren Förderer Hufeland[15] kennenlernte. Anschließend ging er nach Wien und bildete sich bei dem berühmten Ophthalmologen Beer[16] in der Augenheilkunde fort. Wien entwickelte sich bereits zu dieser Zeit zu einem medizinischen „Mekka" nicht nur auf dem augenärztlichen Sektor und begann, den Ruhm der Pariser Alma mater zumindest im Bereich der Medizin zu verdunkeln. Flemming blieb bei Beer bis 1801. Ob er in Wien auch promovierte bleibt unklar, da seine Doktorarbeit bis heute nicht auffindbar ist. Nach Wien hielt er sich in Triest auf und betätigte sich wahrscheinlich schon als praktischer Augenarzt. Im Mai 1803 ließ er sich dann endgültig in Berlin nieder. Hier scheint er sich von Anfang an ausschließlich der Augenheilkunde verschrieben zu haben. Für die damalige Zeit ist das völlig ungewöhnlich, denn etliche Kollegen wie z. B. Grapengießer und Helling betätigten sich zusätzlich auch in anderen medizinischen Bereichen[17]. Sicher bewirkte die frühe Spezialisierung, daß sich sein guter Ruf als Augenarzt schnell verbreitete. In seiner Praxis versorgte er von Anfang an arme Patienten kostenlos. Dies war nichts Ungewöhnliches, stellte doch zu dieser Zeit ein großer Teil der Berliner Ärzteschaft den Armen ihre Dienste unentgeltlich zur Verfügung. Der „alte Heim", ein in Berlin stadtbekannter Mediziner[18], berichtet etwa, er habe im Jahr 1814 dreitausend Patienten ohne Honorar behandelt. Diese kostenlose Versorgung dürfte bei der steigenden Zahl von Armen mehr als notwendig gewesen sein. So bezogen im Jahre 1803 ungefähr zehntausend Einwohner Berlins eine Unterstützung durch die Armeninstitute und das bei einer Bevölkerungszahl von einhundertsiebzigtausend. Nach dem Desaster von 1806 stieg diese Zahl noch einmal dramatisch an. Der zeitlebens in der Armenversorgung engagierte Hufeland erwähnt in seinem Bericht von 1809 beispielsweise:

[15] Christoph Wilhelm Hufeland (1762-1836), Mediziner, 1793 Professor in Jena, ab 1801 in Berlin Direktor des Collegium Medicum an der Charité, königlicher Leibarzt, seit 1810 Professor an der Friedrich-Wilhelms-Universität, Leiter der Poliklinik, Herausgeber des „Hufelandschen Journals" (*Journal der practischen Arzneykunde und Wundarzneykunst*, auch: *Journal der practischen Heilkunde*), 1795-1836 in 83 Bd. erschienen, ab 1809 mit wechselnden Mitherausgebern publiziert, nach dem Tode Hufelands bis 1844 fortgesetzt. Im folgenden zitiert als: *Hufelandsches Journal.*

[16] Georg Joseph Beer (1763-1821), einer der Mitbegründer der Augenheilkunde. Er hatte bereits 1792 seine *Lehre der Augenkrankheiten* in 2 Bänden mit eigenhändigen Illustrationen herausgebracht. In seiner Wiener Privatklinik hielt er Operationskurse und Vorlesungen ab. Von 1797/98 an bildete er innerhalb von 5 Jahren 289 Augenärzte (darunter auch Flemming) aus. 1802 Privatdozent, 1812 erster außerordentlicher Professor für Augenheilkunde und Lehrstuhlinhaber für dieses Fach in Wien, 1818 ordentlicher öffentlicher Professor. Die Gründungen vieler Augenkliniken und Lehrstühle gehen auf Beer-Schüler zurück; vgl. Wolfgang Münchow, *Kurze Geschichte der Augenheilkunde*, in: *Der Augenarzt*, hg. von Karl Velhagen, Bd. VII, Leipzig 1967, S. 639f. Ein *Programm* seiner Vorlesungen 1800 hat Beer unter dem Titel *Auswahl aus dem Tagebuche eines praktischen Augenarztes*, Wien 1800, erscheinen lassen.

[17] Johann Christian Grapengießer (1773-1813) – ebenfalls Armenaugenarzt – hatte eine Professur für Venerologie am Collegium Medicum inne. Gleichzeitig war er allgemeinmedizinisch tätig und übte das Amt eines Gerichtsphysikus aus.

Georg Leberecht Helling (1763-1840) arbeitete als praktischer Arzt, Geburtshelfer und Augenarzt in Berlin. Helling wurde 1809 Armenarzt und als Vertreter Flemmings unbesoldeter Armenaugenarzt. Nach dem Tode Flemmings wurde ihm das Amt eines *Augenarztes der hiesigen Stadtarmen* am 1. 12. 1813 mit einer Besoldung von 100 Talern übertragen.

[18] Ernst Ludwig Heim (1747-1834), Geheimer Rat, Arzt in Berlin; vgl. Helmut Selbach, *Ernst Ludwig Heim*, in: *Mediziner*, hg. von Wilhelm Treue und Rolf Winau, Berlin 1987, S. 6 (*Berlinische Lebensbilder*, Bd. 2; *Einzelveröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin*, Bd. 60).

Nach den vor mir liegenden Listen sind in den zwei Jahren 1807 und 1808 durch diese Anstalt [zur Verpflegung armer Kranker] *18.254 Kranke behandelt worden.* Das ganze Ausmaß des Elends wird sichtbar, wenn Hufeland schildert, daß neben Medikamenten auch für *die Anschaffung besonderer Nahrungsmittel Sorge getragen wurde wie Bier, Wein, nahrhafte Suppen* [...][19]. 1806 unternahm man den Versuch einer Neuordnung des Armenwesens und der Versorgung kranker Armer. Hierzu gehörte eine Neueinteilung der Armenbezirke Berlins, verbunden mit der „kostendämpfenden" Anordnung, daß die Armenärzte der inneren Bezirke keine Vergütung für ihre Tätigkeit erhalten sollten. Gleichzeitig wurde erstmals das Amt eines Armenaugenarztes geschaffen. Diese Stelle war besoldet. Für den Unterhalt kam kein Geringerer als der König aus eigenen Mitteln auf. Die Einrichtung einer Armenaugenarztstelle kann als frühe amtliche „Facharztanerkennung" und Flemming, der die Stelle von 1806 bis zu seinem Tode bekleidete, als ein Vorläufer des späteren Arztes für Augenheilkunde angesehen werden.

Mit der Übernahme dieser Stelle erweiterte sich Flemmings Aufgabenbereich, da er auch die Zöglinge des Friedrichswaisenhauses[20] und die Insassen des Arbeitshauses[21] mitbetreuen mußte. Beide Einrichtungen litten – wie auch die Charité – an chronischer Überbelegung. Durch mangelhafte hygienische Verhältnisse und unzureichende Ernährung traten zu Flemmings Zeiten, wie in späteren Jahrzehnten, oft Krankheiten auf. So berichtet Flemming über eine Häufung von Fällen mit Nachtblindheit[22].

Ein Jahr später (1807) übernahm er auch noch die medizinische Betreuung am Blindeninstitut. Die Leitung der Anstalt lag in den Händen seines Freundes Johann August Zeune[23]. Die Gründung der Blindenanstalt ging auf eine Initiative Friedrich Wilhelms III. im Jahre 1806 zurück. Der König hatte auf Empfehlung des bereits erwähnten „Hofmedicus" Grapengießer[17] den Geographen Zeune – zuvor Lehrer am

[19] Christoph Wilhelm Hufeland, *Die Armenkrankenverpflegung zu Berlin, nebst dem Entwurfe einer Armenpharmakopoe*, in: *Hufelandsches Journal*, Bd. XXIX (1809/2), XII. Stück (Dezember), S. 24 bzw. S. 18.

[20] Das große Friedrichshospital oder Waisenhais (Neue Friedrichsstraße / Ecke Stralauer Straße) diente der Aufnahme von Halb- und Vollwaisen, die in Berlin geboren sein mußten, wobei lutherische Kinder elternlos, dagegen reformierte nur vaterlos sein mußten. Die Kinder wurden in den wichtigsten Fächern unterrichtet und verrichteten Handarbeiten. Die Anstalt verfügte über ein Lazarett; außerdem war ihr die Impfanstalt angeschlossen; nach Johann Christian Gädicke, *Lexicon von Berlin und der umliegenden Gegend ...*, Berlin 1806, S. 192-194.

[21] Das neue Arbeitshaus (in der Königsvorstadt) diente zur Aufnahme von drei verschiedenen Personenkreisen: Zur ersten Hauptklasse zählten alle alten und Hilfe verdienenden Personen, aber auch Arme von guter Herkunft, zur zweiten aufgegriffene Bettler und aus der Charité zwangseingewiesene venerisch gewesene „Weibspersonen", zur dritten Umhertreiber, Winkelhuren, Kriminalarrestanten und Personen zur Sicherheitsverwahrung. Alle waren in der Wollverarbeitung tätig und erhielten auch etwas Geld, wenn der Lohn die Unterhaltskosten überstieg; nach Friedrich Nicolai, *Wegweiser für Fremde und Einheimische durch die königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam ...*, 4., verm. u. gänzlich umgearb. Aufl., Berlin, 1816, S. 132f.

[22] Friedrich Ferdinand Flemming, *Uebersicht über die vom 1sten Sept. 1806 bis 31sten August 1809 im großen Friedrichs-Waisenhause und im Arbeitshause zu Berlin behandelten Augenkranken; und über die daselbst häufig vorgekommene Nachtblindheit*, in: *Hufelandsches Journal*, Bd. XXX/1 (1810/1), VI. Stück (Junius 1810), S. 68-81. In diesem Artikel macht Flemming u. a. die Anstaltsnahrung verantwortlich, eine sicher richtige Vermutung, da wahrscheinlich ausgeprägter Vitamin-A-Mangel die Ursache war. Außerdem berichtet Flemming, in den 3 Jahren ca. 500 Augenpatienten in beiden Anstalten behandelt zu haben.

[23] Johann August Zeune (1778-1853), Geograph, (Blinden-)Pädagoge, Germanist, 1802 Dozent für Geographie in Wittenberg, 1803 Lehrer am Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin, 1806 Gründer und Direktor der Berliner Blindenschule, 1810 Professor für Geographie, 1811 auch für Germanistik in Berlin, Erfinder des Reliefglobus.

Grauen Kloster – zum Direktor der zu gründenden Blindenanstalt ernannt[24]. In den nachfolgenden schweren Jahren hielt Zeune den Betrieb in preußischer Pflichterfüllung aufrecht. Er opferte hierfür einen guten Teil des Familienvermögens. An der Diskussion um die Errichtung einer Lehranstalt für Blinde hatte auch Flemming sich frühzeitig beteiligt. So berichtet Zeune Jahre später: *Den ersten Gedanken zur Anlegung einer Lehranstalt für Bl.[inde] hatte schon früher die Beschreibung der Pariser Bl.[inden]-Anst.[alt] in Schmidts Tageblatt für Augenkrankheiten in mir erregt, worüber ich mit meinem verstorbenen Freunde, dem Augenarzte Dr. Flemming, öfter mich unterhielt* [...][25].

Dieser Blindeneinrichtung kommt eine besondere Bedeutung zu. Einerseits war sie die erste Institution dieser Art in Deutschland[26], andererseits gelang es Zeune in Zusammenarbeit mit Flemming drei Jahre nach der Gründung, dieser Einrichtung eine Augenpoliklinik anzugliedern. Dieser Gedanke war völlig neu. Flemming erledigte ab 1809 mehrere Aufgaben: Zum einen betreute er die Blinden und Sehschwachen der Anstalt. Zum anderen führte er in Abstimmung mit Zeune eine poliklinische Sprechstunde ein, die einmal wöchentlich in der Blindenanstalt abgehalten wurde[27]. Einen ersten in diese Richtung zielenden Vorschlag hatte Flemming bereits in seinem Plan vom 21. September 1809 vorgetragen[28]. Diese Sprechstunde bewährte sich in dreifacher Hinsicht: Zum einen ließen sich freie Plätze füllen, da die Anstalt 1809 noch nicht voll belegt war. Zum anderen bot sie die Möglichkeit festzustellen, welche der sehschwachen Patienten in der Lage waren, ein Handwerk zu erlernen und zu ihrem Lebensunterhalt beizutragen. Des weiteren konnten Kranke, nach entsprechender Untersuchung, unter günstigen Umständen therapiert und geheilt werden. Der mehrfache

[24] Auslöser war eine Audienz des Gründers der Pariser Blindenanstalt Valentin Haüy (1745-1822) am 14. Juli 1806 mit seinem blinden Schüler Fournier beim preußischen König im Charlottenburger Schloß.

[25] Vgl. Zeune in: Alexander Mell, *Encyklopädisches Handbuch des Blindenwesens*, Wien und Leipzig 1900, S.758; zu dem von Zeune genannten Artikel vgl. Wiedemann, *Über die Erziehungs- und Lehranstalt der Blinden zu Paris*, in: *Ophthalmologische Bibliothek*, hg. von Karl Himly und Johann Adam Schmidt, Bd. 1, 1. Stück, 2. Heft, Braunschweig 1802.

[26] In Wien hatte der Armenbezirksdirektor Johann Wilhelm Klein (1765-1848) im Jahre 1804 einen blinden Schüler aufgenommen und unterrichtet. Dies war die Keimzelle der Wiener Blindenanstalt, an deren weiterer Entwicklung der Wiener Ophthalmologe Georg Joseph Beer, der akademische Lehrer Flemmings, entscheidenden Anteil haben sollte. Beer hat die Wiener Anstalt, wie Flemming die Berliner, augenärztlich betreut, und zu ihrer finanziellen Unterstützung beigetragen; vgl. Friedrich Dreves, *„...leider zum größten Theile Bettler geworden...". Organisierte Blindenfürsorge in Preußen zwischen Aufklärung und Industrialisierung (1806-1860)*, Freiburg im Breisgau 1998, S. 148 (Rombach Wissenschaften Reihe Cultura. Bd. 4).

[27] Der Text der Anzeige in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen* Nr. 152 vom 21.12.1809 lautete: *Zu Folge eines Rescripts der Königl. Churmärk. Regierung mache ich hierdurch bekannt, daß in jeder Woche Mittwochs, Vormittags die Stunde von 9 bis10 Uhr festgesetzt worden ist, zu welcher Zeit sich alle Blinde und Augenkranke in der Königl. Blinden-Anstalt (Gipsgasse Nr.11) melden können, um von mir untersucht zu werden, ob sie geheilt werden können, oder unheilbar blind sind, in welchem letztern Falle sie sich dann dem Herrn Director Zeune vorstellen können, um geprüft zu werden, in wie fern sie sich zum Unterrichte eignen ... Flemming.*

[28] Brandenburgisches Landes-Hauptarchiv (nachfolgend: BLHA), Rep. 34, Provinzialschulkollegium Nr. 1331, f. 23-25, §4 (nach Verweis auf die Sprechstunde): *Ein Tag würde wöchentlich festgelegt werden, an welchem alle Augenkranken jedes Alters und Geschlechts sich im Blindeninstitute versammelten, um untersucht zu werden, a) ob sie könnten geheilt werden, in diesem Falle würden sie dann von mir zur Kur übernommen, b) ob sie unheilbar wären, und in diesem Falle 1) ob sie noch soweit ihres Gesichtes sich bedienen können, um gewöhnliche Handarbeiten zu verrichten und dadurch ihren Unterhalt sich erwerben, oder 2) ob sie ihres Gesichtes gänzlich oder in so hohem Grade beraubt sind, irgend ein Geschäft ohne besondere Anweisung und Unterricht auszuführen, in welchem Falle ich sie dann dem Direktor des Blinden-Instituts anzeigen und zur weiteren Prüfung übergeben würde, in wie fern jeder Einzelne für diese oder jene Beschäftigung Sinn und Erziehungsfähigkeit zeige.*

Vorteil einer solchen Einrichtung wurde von den Behörden schnell erkannt und Flemmings Vorschläge umgehend verwirklicht. Die jährliche Vergütung, die Flemming erhielt, bewegte sich mit 50 Talern in bescheidenen Bereichen. Medizinhistorisch bedeutsam ist die Tatsache, daß Flemming die erste augenärztliche Poliklinik in Berlin bzw. in Preußen gegründet hat[29]; eine Institution, die allen Hilfesuchenden kostenlos zur Verfügung stand.

Ein anderer Vorschlag Flemmings, mit der Blindenanstalt eine *Anstalt zur Operation von Staarblinden* zu verbinden, scheiterte am Widerstand der Behörden. Das ist sicher bedauerlich, denn in den Akten der Blindenanstalt sind erfolgreiche Eingriffe dokumentiert[30]. Flemming entwarf auf Wunsch der Vorgesetzten noch einen detaillierten Kostenplan[31], doch die Idee fand wenig Beifall, da man zum einen die laufenden Kosten einer staatlichen Anstalt scheute und zum anderen der Charité keine Konkurrenz machen wollte.

Die Arbeit in der Blindenanstalt gestaltete sich Ende 1809 zunehmend schwieriger, da die Zahl der Zöglinge anwuchs. Zeune beklagte die räumliche Enge in verschiedenen Eingaben ohne Erfolg[32].

Dagegen ergab sich für die Poliklinik Flemmings Anfang des Jahres 1810 eine brauchbare Lösung, da sie der Hufelandschen Poliklinik angegliedert wurde[33]. Flemming blieb selbständiger Leiter der Augenabteilung, führte jedoch einige poliklinische Kurse mit anderen Disziplinen gemeinsam durch[34]. Einige Bemerkungen zur Vorgeschichte der Hufelandschen Poliklinik: Im Zusammenhang mit der Gründung der Berliner Universität gelang es Hufeland, der die königliche Familie unter abenteuerlichen Umständen ins Exil begleitet hatte[35], Friedrich Wilhelm III. von der Notwendigkeit zu überzeugen, auch eine Poliklinik einzurichten. Geschickterweise verband er hiermit einen politischen Zweck, da dieses Institut *anläßlich der Rückkehr der Majestäten nach Berlin* gestiftet wurde. Als Stiftungshilfe übernahm der König einen Betrag in Höhe von tausend Talern.

[29] Der erste, der darauf hingewiesen hat, ist Friedrich Dreves (vgl. Anm. 26).

[30] Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (nachfolgend: GSA PK), I. HA, Rep. 89 (Geh. Zivilkabinett), Nr. 22582, Kgl. Blindenanstalt 1810-1816, S. 4. Zeune regt in seinem Schreiben vom 24.6.1812 an: *Für Dr. Flemming, Augenarzt der Anstalt, der einige Blinde glücklich geheilt hat, eine Zulage von 50 Talern zu den jetzigen 50 zu bewilligen.*

[31] BLHA, Rep. 34, Provinzialschulkollegium Nr. 1331, f. 58f., Flemmings Schreiben vom 22.2.1810.

[32] Für Zeunes Blindenanstalt ergab sich eine Lösung des Problems erst 1812, als das Institut in das ehemalige Winningsche Lazarettgebäude auf dem Georgenkirchhof 19 umziehen konnte; s. a. Kabinettsordre vom 15.2.1812: GSA PK, I. HA Rep. 77 (Min. des Innern), Tit. 4044, Nr. 1, f. 16.

[33] Vgl. Max Lenz, *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität*, Bd. 1, Halle / S. 1910, S. 237f.

[34] So werden zum Sommersemester 1812: *Klinische Übungen im Königl. poliklinischen Institut, Hr. Prof. Hufeland sen. in Verbindung mit Hrn. Dr. Bernstein und Hrn. Dr. Flemming* und *Die Kunst Kranke zu examiniren, zweimal wöchentlich, Hr. Dr. Flemming*, angezeigt; vgl. *Verzeichniß der medizinischen Vorlesungen zu Berlin im Sommer 1812*, in: *Hufelandsches Journal*, Bd. XXXIV/1 (1812/1), VI. Stück (Junius 1812), S. 106-107.

[35] Nach der für Preußen vernichtenden Niederlage am 14. Oktober 1806 trifft Königin Luise am 17. Oktober in Berlin ein. Völlig aufgelöst findet Hufeland sie am nächsten Morgen um sechs Uhr. Luise fordert Hufeland auf, sie und ihre Kinder auf der Flucht zu begleiten. Er packt das Nötigste zusammen und sitzt vier Stunden später schon im königlichen Reisewagen. Seine Frau und sieben Kinder läßt er in Berlin zurück. Erst nach drei Jahren ist er wieder in Berlin. Seine Frau hat inzwischen die Scheidung eingereicht; vgl. Heinz Ohff, *Ein Stern in Wetterwolken. Koenigin Luise von Preussen*, München 1989, S. 314 und Wilhelm Treue, *Christoph Wilhelm Hufeland*, in: *Mediziner*, hg. von Wilhelm Treue und Rolf Winau, Berlin, 1987, S. 17-34 (*Berlinische Lebensbilder*, Bd. 2; *Einzelveröffentlichungen der Histor. Kommission zu Berlin*, Bd. 60).

Der poliklinische Betrieb begann bereits im Februar 1810, also ein halbes Jahr vor der eigentlichen Eröffnung der Universität im Oktober des gleichen Jahres[36]. Die Räume befanden sich im Untergeschoß des künftigen Universitätsgebäudes, des Palais des Prinzen Heinrich (heutige Humboldt-Universität)[37]. Von den drei Abteilungen leitete Hufeland die medizinische, Bernstein die chirurgische und Flemming die augenärztliche.

Die Poliklinik diente mehreren Zwecken: zuerst dem praktischen Unterricht fortgeschrittener Studenten und angehender Mediziner sowie der patientennahen Fortbildung von Ärzten. Diese praxisnahe Aus- bzw. Fortbildung umfaßte die gesamte Patientenversorgung: Sie begann mit eingehender Untersuchung, Diagnose, Therapieplan und häuslicher Betreuung sowie Dokumentation und endete ungünstigstenfalls mit der Sektion. Das alles fand unter ständiger Kontrolle des akademischen Lehrers und coram publico statt[38]. Das von Hufeland entwickelte Verfahren mutet auch oder gerade unter heutigen Gesichtspunkten sehr modern an. Der Gedanke des *bed-side-teaching* ist mit dieser Institution bereits im Berlin des beginnenden 19. Jahrhunderts verwirklicht. Neben der Fortbildung diente die Poliklinik der Versorgung der kranken Armen, die sich direkt in den Ambulatorien zur Behandlung vorstellen konnten. Insofern übernahmen die Polikliniken einen Teil der Armenversorgung. Hiermit verbunden war das erklärte Ziel, durch ambulante Behandlung die chronisch überbelegte Charité zu entlasten.

Mit der Anbindung seiner Poliklinik an die Hufelandsche eröffnete sich für Flemming die Möglichkeit, als Dozent und Wissenschaftler tätig zu werden. Obwohl die Polikliniken zur Armenversorgung gehörten, hielten die Leiter Vorlesungen an der Universität, sicher durch die Stellung Hufelands als Ordinarius begünstigt. Flemming hatte zwar bereits 1804 über Schädellehre Vorträge gehalten[39], konnte aber jetzt erst im Universitätsbetrieb als Dozent tätig werden. So hielt er im Wintersemester 1811/12 die allgemeine Vorlesung *Über die Lehre von den Augenkrankheiten* und ein Jahr später über *Augenheilkunde*[40]. Angelpunkt seiner Tätigkeit blieben die unter der Bezeichnung *Klinik der Augenkrankheiten* abgehaltenen praktischen Übungen und Fortbildungskurse. An ihnen

[36] Flemmings Bericht: *Erster Jahresbericht des Königl. Poliklinischen Instituts der Universität zu Berlin vom Jahre 1810*, in: *Hufelandsches Journal*, Bd. XXXII/1 (1811/1), VI. Stück (Junius 1811), S. 30-46 und vor S. 97 (Tabellarische Uebersicht: Augenkrankheiten). In der Einleitung von Hufeland (S. 29) heißt es: *Uber die in diesem Jahr im poliklinischen Institut behandelten Augenkrankheiten theilt der würdige und sowohl um die Armen als um den Unterricht hochverdiente Hr. D. Flemming, als Vorsteher der Augenklinik, folgendes mit*; es folgt der Bericht Flemmings für den Zeitraum Februar bis Dezember 1810. Ein zweiter Rechenschaftsbericht Flemmings in Form einer *Übersicht der im Jahre 1811 in der Augenklinik des Poliklinikums vorgekommenen merkwürdigsten Augenkrankheiten* erschien in: *Hufelandsches Journal*, Bd. XXXIV/1 (1812/1), V. Stück (May 1812), S. 35-48 und S. 52 (Tabellarische Uebersicht: Augenkrankheiten).

[37] Vgl. Johann Christian Gädicke, *Nachrichten für angehende Studirende in Berlin, über mehrere hiesige ökonomische und wissenschaftliche Angelegenheiten*, Berlin 1811 (Reprint: Leipzig 1985), S. 23.

[38] GSA PK, I. HA, Rep. 76 (Kultusministerium) V a, Policlinisches Institut am Universitäts Gebäude zu Berlin, Sekt. 2, Tit. X, Nr. 9, Bd. I, S. 2ff.

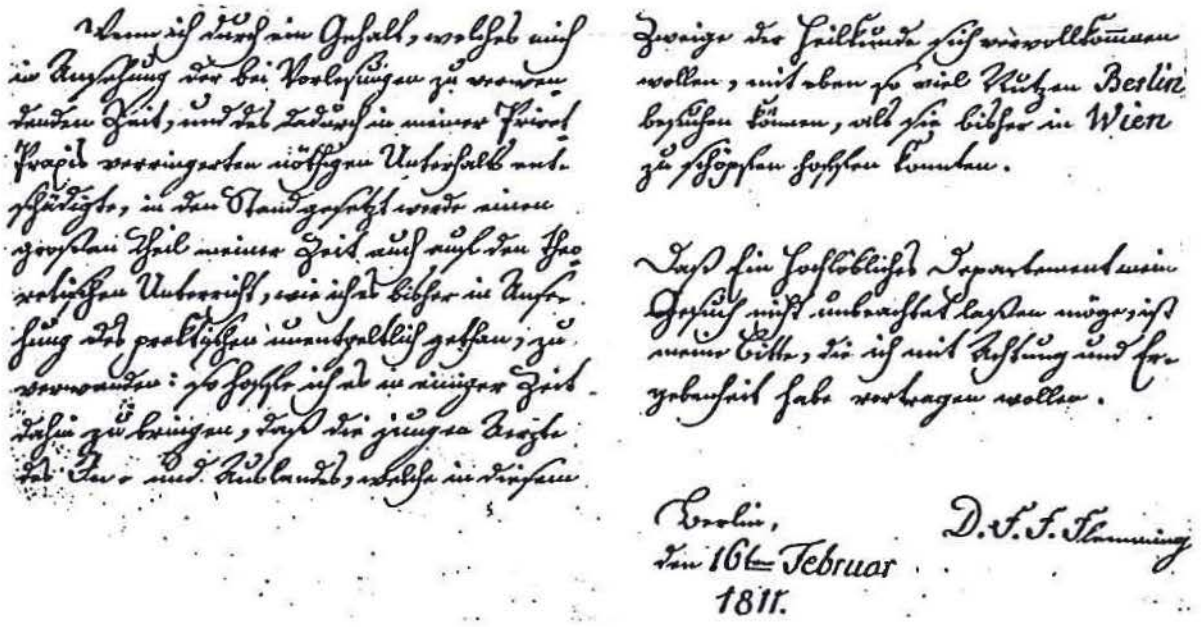
[39] Vgl. Rudolf Köpke, *Die Gründung der königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Berlin 1860, S. 27; zum gleichen Thema liegt auch eine umfangreiche Veröffentlichung Flemmings vor: F. F. Flemming, *Ideen zu einer künftigen Beurteilung der Gall'schen Untersuchungen über die Verrichtungen des Gehirns etc.*, Berlin: C. G. Schöne, 1805.

[40] Vgl. GSA PK, I. HA, Rep. 76 (Kultusministerium), V a, Policlin. Institut etc., Sekt. 2, Tit. XIII, Nr. 1, Bd. I; halbjährliche Tabellen der Universität Mai 1811 – Nov. 1819, Flemmings Vorlesungen u. a. auf den Seiten: 15, 26, 42, 57 (hier letzte angezeigte Vorlesung vor Flemmings Tod: *Augenheilkunde* vom 18.11.12-20.3.13); vgl. auch die Anzeige im *Verzeichniß der medizinischen Vorlesungen zu Berlin im Sommer 1812* in: *Hufelandsches Journal*, Bd. XXXIV/1 (1812/1), VI. Stück (Junius 1812), S. 107: *Klinik der Augenkrankheiten, Dienstag, Donnerstag und Sonnabend von 11-1 Uhr. Hr. Dr. Flemming.*

nahmen im Durchschnitt zwischen 40-45 Interessierte teil. Die Gruppe unterteilte sich je zur Hälfte in Praktizierende, die, wie oben beschrieben, aktiv die Kranken versorgten und für den Unterricht einen Friedrichs d'or an die Armenkasse entrichten mußten, und reine Zuhörer, deren Teilnahme kostenlos war. Ein Kurs dauerte ein halbes Jahr. Neben dem normalen augenpoliklinischen Betrieb fanden auch fachübergreifende Sitzungen statt. Hier wurden allgemeinmedizinisch interessante Augenkrankheiten vorgestellt. Im Kern eine ganz moderne „interdisziplinäre" Veranstaltung.

Mehrere Gründe mögen Hufeland bewogen haben, seiner Poliklinik auch eine ophthalmologische Abteilung anzugliedern. Zum einen bestand mit Flemmings Poliklinik bereits eine Einrichtung dieser Art, zum anderen kannten sich Flemming und Hufeland aus der gemeinsamen Arbeit in der Berliner Armenversorgung[41], wenn nicht schon aus Flemmings Jenenser Studienzeit. Ein weiterer Grund mag in Hufelands persönlichem Schicksal zu suchen sein. 1798 erblindete er plötzlich auf dem rechten Auge und fürchtete seitdem die völlige Erblindung, ein Schicksal, das seinen Vater im Alter getroffen hatte[42]. Eine Häufung von Augenkrankheiten in Berlin, wie sie von einigen Autoren angeführt wird, mag eine weitere Ursache gewesen sein.

Welcher Beliebtheit sich die Augenpoliklinik erfreute, belegt die von Flemming veröffentlichte Statistik[36]. Wurden im Jahr 1810 274 Patienten behandelt, stieg deren Zahl im darauffolgenden Jahr auf 481. Aus diesem Grund mußte 1811 ein zusätzlicher



Ausschnitt aus F. F. Flemmings Gesuch vom 16. Februar 1811

[41] Hufeland war schon seit 1800 Mitglied des Armendirektoriums und hatte bis 1806 an der Reorganisation des Armenwesens mitgewirkt. 1809 veröffentlichte er die bereits erwähnte Arbeit über die Armenkrankenpflege (vgl. Anm. 19), außerdem war er neben der Armenkrankenversorgung in der Poliklinik, bei der er auch am nächtlichen und sonntäglichen Notdienst teilnahm, als einer der Armenärzte der inneren Bezirke tätig.

[42] *ADB*, Bd. 13, S. 290; vgl. auch Wilhelm Treue, *Christoph Wilhelm Hufeland*, in: *Mediziner*, hg. von Wilhelm Treue und Rolf Winau, Berlin, 1987, S. 26 (*Berlinische Lebensbilder*, Bd. 2; *Einzelveröffentlichungen der Histor. Kommission zu Berlin*, Bd. 60).

Sprechtag eingerichtet werden. Flemming nahm diese Entwicklung zum Anlaß, ein festes Gehalt zu erbitten[43]. Er begründete dies mit dem Hinweis, daß er bisher unentgeltlich tätig gewesen sei, aber durch die Ausweitung seiner poliklinischen Tätigkeit Einbußen bei der Privatpraxis erlitten habe.

Gleichzeitig trug Flemming den Wunsch nach einer Professur für Augenheilkunde vor. Wie seinem Schreiben an das Kultusministerium zu entnehmen ist, lag eine Zusage der medizinischen Fakultät bereits vor. Im Zusammenhang mit der Amtsniederlegung Wilhelm von Humboldts[44] blieb von der Zusage einer Professur lediglich die Erlaubnis zur Habilitation übrig[45]. Hätte das Ministerium dem Gesuch entsprochen, wäre Flemming in Deutschland der erste Lehrstuhlinhaber für Ophthalmologie geworden. Auch seinem Wunsch nach fester Besoldung wurde nicht entsprochen. Das Ministerium rang sich nach wiederholter Intervention Hufelands[46] erst 1812(!) zu einer einmaligen Gratifikation in Höhe von hundert Talern durch und lobte im Begleitbrief Flemmings *Eifer und die bescheidene Uneigennützigkeit mit der er für den Unterricht der Studierenden bisher ständig bemüht gewesen*[47]. Flemming bedankt sich zwar in einem Schreiben, das im subalternen Stil der Zeit gehalten ist, den übrigens auch Hufeland verwendet, trotzdem drängt sich dem Betrachter der Verdacht auf, diese Bescheidenheit sei nicht ganz freiwillig gewesen. Es scheint eher so, daß man es geschickt verstand, die bekannte Gutmütigkeit und ärztliche Hifsbereitschaft Flemmings auszunutzen.

Hervorzuheben ist sein Verdienst, mit dem *Clinicum ophthalmicum* eine hervorragend funktionierende und von anderen Disziplinen unabhängige Einrichtung ins Leben gerufen zu haben. Dieser Schritt hat wesentlich dazu beigetragen, daß sich die Augenheilkunde als selbständige Fachrichtung neben der Allgemeinmedizin und der Chirurgie etablieren konnte, auch wenn dieser Schritt im Universitätsbetrieb erst Jahrzehnte später endgültig vollzogen worden ist.

[43] GSA PK, I. HA, Rep. 76 (Kultusministerium) V a, Anstellung ordentlicher Professoren, Sekt. 2, Tit. IV, Nr. 5, Bd. 1, S. 30f.; Antwort des Ministeriums S. 32f. In dem erwähnten Gesuch vom 16. Februar 1811 schreibt Flemming u. a.: *Es sind in demselben* [Clinicum ophthalmicum] *in einem Zeitraum von beinahe 11 Monaten, nämlich vom 7. Febr. bis letzten Decembr. 1810. 274. Augenkranke unter meiner Aufsicht von den jungen Ärzten durch medicinische und chirurgische Mittel behandelt worden, und diese haben dabei Gelegenheit gehabt in jenem Zeitraum 35. verschiedene Arten von Augenkrankheiten theils durch Autopsie kennen, theils durch Heilregeln behandeln zu lernen.* Am Schluß der Eingabe führt er aus: *so hoffe ich es in einiger Zeit dahin zu bringen, daß die jungen Aerzte des In- und Auslandès, welche in diesem Zweige der Heilkunde sich vervollkommnen wollen, mit eben so viel Nutzen Berlin besuchen können, als sie bisher in Wien zu schöpfen hoffen konnten.* – Weitgesteckte Ziele, bei denen dem Vorbild seines akademischen Lehrers Beer nachgeeifert wird.

[44] Wilhelm von Humboldt bat bereits im April 1810 um seine Entlassung aus dem Kultusministerium, blieb jedoch noch im Amt. In einem Schreiben vom Mai 1810 hatte er Flemming eine spätere Anstellung an der Universität zugesichert. Im Juni 1810 schied er jedoch endgültig aus dem Ministerium aus. Danach wurde er zum Staatsminister ernannt und ging noch im gleichen Jahr als Gesandter nach Österreich. Neben Staatskanzler Hardenberg vertrat er Preußen 1814/15 auf dem Wiener Kongreß. Insgesamt blieb er neun Jahre in diplomatischen Diensten.

[45] Vgl. Max Lenz, a. a. O., S. 238.

[46] Hufeland schreibt u. a. am 20. April 1812: *Erlauben Euer Hochwohlgeboren zugleich, daß ich den D. Flemming, dem Hochderselben schon im vorigen Jahr eine Unterstützung zuzusagen die Güte hatten, und der nun seit 2 Jahren mit unverändertem Eifer seine Kräfte der Anstalt unentgeltlich widmet, sodaß im letzten Jahr 400 Kranke zum Unterricht der Studierenden benutzt werden konnten, von neuem Hochdero Gewogenheit empfehle*; GSA PK I HA Rep. 76, Va, Sekt. 2, Tit. X, Nr. 9, Bd. 1 Poliklin. Institut, S. 3.

[47] Vgl. GSA PK I HA Rep. 76, V a, Sekt. 2, Tit. X, Nr. 9, Bd. 1 Poliklin. Institut, S. 4.

Wenn man den unermüdlichen und uneigennützigen Einsatz Flemmings für die Allgemeinheit treffend charakterisieren soll, bleibt nur die Feststellung, daß der aus Sachsen „zugereiste" Flemming im besten Sinne die altpreußischen Tugenden von Pflichtbewußtsein, Fleiß, Tüchtigkeit und Bescheidenheit verkörperte. Der eingangs zitierte Satz Zelters *Seinen Verlust betrauert ganz Berlin* wird so erst richtig verständlich.

Nach diesem ausführlichen Exkurs in den medizinisch-sozialen Bereich nun zu den „Freuden der Kunst", die Flemmings „Lebensgeschäfte erheiterten". Bereits kurz nach der Niederlassung in Berlin trat Flemming in die von Zelter geleitete Singakademie ein. Wie es weiter in dem bereits erwähnten Textband der Liedertafel heißt, wurde er für die Singakademie *unter der freundschaftlichen Leitung Zelters durch seine musikalische Ausbildung, seine kräftige Baßstimme, und seinen unausgesetzten Besuch eine wahre Stütze*[48]. Im Verzeichnis der Solisten taucht sein Name in diesen Jahren häufig auf. Nicht selten tritt er als Sänger bei öffentlichen Konzerten in Erscheinung, meist mit seiner späteren Verlobten Friederike Koch[49].

Nach 1810 nahmen ihn die vielen geschilderten öffentlichen Aufgaben zunehmend in Anspruch; sein Name erscheint seltener. Ein Ereignis ließ er jedoch nie aus, nämlich die Liedertafel, die einmal monatlich nach der Singakademie abgehalten wurde, eine exklusive, von Zelter 1809 gegründete Herrenrunde. Die Mitglieder huldigten nicht nur dem Chorgesang, sondern sprachen neben gutem Essen auch den geistigen Genüssen sowie dem Tabak reichlich zu. Flemming gehörte hier zum „Urstamm", zu den ersten Gründungsmitgliedern von 1809. Als Sänger und Komponist zählte er zu den wichtigsten Mitgliedern der Tafel. Im Liederbuch *Die Liedertafel von 1818* werden 14 von ihm komponierte Gesänge aufgeführt. Am bekanntesten wurde seine Vertonung der Horazischen Ode „Integer vitae"[50], die am 5. Oktober 1811 erstmals in der Liedertafelrunde erklang. Sie zählte nicht nur zu den meistgesungenen Liedern der Zelterschen Runde, sondern wurde, wie es bei Ledebur heißt, *im 19. Jahrhundert Gemeingut deutscher und ausländischer Chöre*[51]. Flemmings Vertonung fand ebenso Eingang in das *Allgemeine Deutsche Kommersbuch* wie in das *Scottish Student's Songbook*[52], um nur zwei Beispiele zu nennen. Für die Beliebtheit der Komposition spricht auch eine Fülle von Bearbeitungen, häufig mit geändertem Text, vor allem im deut-

[48] Vgl. Anm. 5, S. V.

[49] Vgl. Konzertbericht vom 28. Mai 1808 in der *AMZ*, Jg. 10, 1807/1808, Nr. 38 (16. Juni 1808), Sp. 606: Sonntags-Matinee, veranstaltet von Georg Abraham Schneider im Georgeschen Garten. Aufgeführt wurde u. a. *Hin ist alle meine Kraft* und *Harmonie in der Ehe* von J. Haydn; Solisten *Dem. Koch, Sebald, Voitus und die Herren Flemming, Helwig, Müller* (also alles Mitglieder der Singakademie).

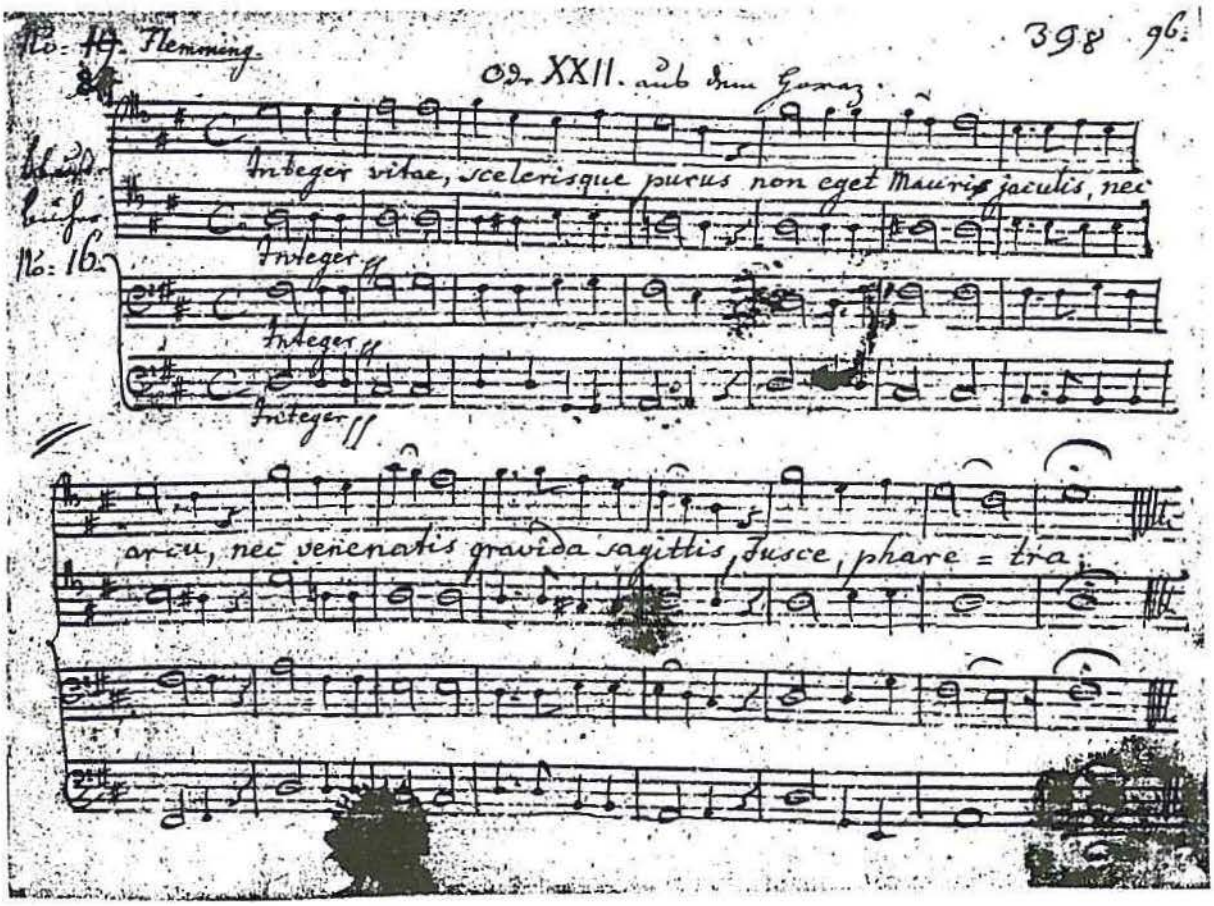
[50] Horaz, Carmjna Liber I, Nr. 22:

Integer vitae scelerisque purus	*Wer da lebt unsträflich und frei von Schuld ist,*
non eget Mauris iaculis neque arcu	*Der bedarf nicht maurischen Speers und Bogens,*
nec venenatis gravida sagittis,	*Auch des Köchers nicht, der von giftgen Pfeilen*
Fusce, pharetra	*Strotzet, o Fuscus*

Erste Strophe nach der Ausgabe: Quintus Horatius Flaccus / Horaz, *Sämtliche Werke*, lat. u. dt., T. 1 nach Kayser, Nordenflycht und Burger hg. von Hans Färber, 10. Aufl., München, Zürich 1985, S. 42-43 (Sammlung Tusculum).

[51] Carl Freiherr von Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 158f.

[52] R. G. M. Nisbeth und M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes Book 1*, Oxford 1970, S. 262.



F. F. Flemming, „Integer vitae", Autograph

schen, englischen und skandinavischen Raum. Erwähnenswert ist jedoch, daß Flemmings Komposition auf den Integer-vitae-Text für vierstimmigen Männerchor a cappella[53] manchen Musiker zu weiteren Horazvertonungen angeregt hat. Zu diesem Kreis ist auch Zelter zu rechnen, wie der eingangs zitierte Brief an Goethe belegt.

Nach Auffassung von Joachim Draheim war es diesem Werk Flemmings *durch eine seltsame Laune der Musikgeschichte bestimmt, unter den Horazvertonungen aller Zeiten den bei weitem größten Bekanntheitsgrad und die weiteste Verbreitung zu finden*[54]. Es meldeten sich auch kritische Stimmen, die auf die Diskrepanz zwischen Text und Vertonung hinwiesen. Das schmälerte die Beliebtheit dieses „Evergreens" unter den Chorliedern des 19. Jahrhunderts in keiner Weise. Zur tiefgehenden Wirkung mag der naive Kirchentonfall beigetragen haben. Vielleicht ist die Wurzel hierfür in Flemmings Herkunft aus einem protestantischen Pfarrhause zu suchen. Der besagte Kirchentonfall mag auch der Anlaß gewesen sein, daß sich „Integer vitae" zu einem der beliebtesten Beisetzungslieder des 19. und sogar noch des 20. Jahrhunderts entwickelte und gern bei Begräbnisfeiern vor allem am offenen Grabe gesungen wurde, dies wohl meist mit

[53] Erstmals erschienen in: *Tafel-Lieder für Männerstimmen*, hg. von C[arl] L[udwig] Hellwig, Heft IV, Nr. 5, Berlin: Trautwein [1825]; angezeigt in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 90 (19. April 1825).

[54] Joachim Draheim, *Vertonungen antiker Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, in: *Heuremata. Studien zur Literatur, Sprachen und Kultur der Antike*, hg. von Günter Wille, Bd. 7, Amsterdam 1981, S. 57.

anderen Textunterlegungen (vgl. Anh. Nr. 10). Wenn kritische Stimmen sich darüber mokierten, dürfte sich das auf die Verwendung des Originaltextes bezogen haben[55].

Das Jahr 1813 wurde für Preußen und für Flemming zum Schicksalsjahr. Im Tagebuch der Friederike Koch ist gut dokumentiert, wie die politischen Ereignisse das Leben Flemmings bestimmten. Kurz nach der Rückkehr des preußischen Königs schrieb Flemming an Friedrich Wilhelm III., um ihm seine Dienste als Lazarettarzt anzubieten[56]; ein Schritt, der wenig Zustimmung bei seiner Verlobten fand, die schon zu diesem Zeitpunkt schlimme Befürchtungen hegte. Einige Tage später wurde er, wie auch viele andere Berliner Bürger, so z. B. Fichte[57] *zur Landwehr aufgeschrieben*. Ende März war bereits ein entsprechender Aufruf an alle männlichen Einwohner Berlins vom 17. bis 40. Lebensjahr ergangen. Die Landwehrmänner wurden mit Piken ausgerüstet und teilweise zu Schanzarbeiten herangezogen. Zu blutigen Einsätzen kam es Gott sei Dank nicht. Der militärische Wert dieser Formation dürfte zweifelhaft gewesen sein, auch, wenn einem Ondit zufolge, die Gruppe der Landwehrmänner um Fichte, Schleiermacher[58] und Zeune den Homer zur „Wehrertüchtigung" studiert hat und Lederschilde gefertigt haben soll[59].

Flemmings Gesuch um eine Stelle als Lazarettarzt wurde Ende April durch C. F. Graefe[60] befürwortet und Flemming kurzfristig zum Dienst herangezogen. Immer wieder erwähnt Friederike Koch in ihrem Tagebuch die übermenschlichen Anstrengungen des aufreibenden Dienstes, bei dem Flemming fünfzig Verwundete zu versorgen hatte. Daneben versah er auch noch seine Aufgaben in der Klinik. Die Folgen ließen nicht lange auf sich warten. Am 17. Mai, dem Tag, an dem Flemming genau zehn Jahre in Berlin ist, besuchte er das letzte Mal die Singakademie, fühlte sich bereits unwohl. Am 18. warf es ihn endgültig aufs Krankenlager. Sein Zustand verschlechterte sich im Laufe der nächsten Tage dramatisch. Aber die Musik verließ ihn auch in diesen Stunden nicht:

[55] Eduard Fraenkel (vgl. Joachim Draheim, a. a. O., S. 58): *1,22 Integer vitae, ist eine der bekanntesten Horazoden. Vor nicht allzu langer Zeit war es noch an vielen deutschen Schulen Brauch, bei Begräbnissen die erste Strophe in der Aula zu singen, nach einer Melodie, die von einem gewöhnlichen Kirchenlied nicht zu unterscheiden war.* Fraenkel weist auch auf eine Äußerung hierzu von Wilamowitz hin: *Integer vitae kann an einem Grabe nur singen, wer es nicht versteht.*

[56] F. Koch TB, Eintrag vom 25. März 1813 (Bl. 26r) – Zur damaligen Situation in Berlin: 3.3. Die Franzosen rücken aus Berlin ab, 4.3. Die Russen ziehen ein, 24.3. Der König in Berlin zurück. Parade im Lustgarten, 26.3. Aufruf zur Landwehr, 5.4. York siegt bei Möckern über die Franzosen, 2.5. Niederlage der Preußen bei Großgörschen, Flucht etlicher Berliner Honoratioren, Schanzarbeiten des Landsturms und der Berl. Bürger; nach: *Geschichte Berlins*, hg. von Wolfgang Ribbe, Bd. 1, München 1987, S. 457 ff.: *Berlin und die Freiheitskriege (1812-1815)*.

[57] Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Philosoph, Professor in Jena (1794-99), 1811 erster Rektor der Berliner Universität.

[58] Friedrich Daniel Schleiermacher (1768-1834), Theologe, ab 1807 in Berlin, 1810 Professor an der Berliner Universität.

[59] Willibald Alexis, *Erinnerungen*, neue Ausgabe, hg. von Max Ewert, Berlin 1905, S. 49f.

[60] Carl Ferdinand Graefe (1787-1840), Chirurg, Augenarzt, Wintersemester 1810/11 Ruf an die Berliner Universität als Direktor des klinisch-chirurgisch-augenärztlichen Instituts. 1813 Divisions General Chirurgus mit Aufsicht über die Lazarette zwischen Oder und Weichsel, 1829 geadelt. Vater des später berühmten Ophthalmologen und Begründers der modernen Augenheilkunde Albrecht von Graefe; vgl. Walter Hoffmann-Axthelm, *Die beiden Graefe*, in: *Mediziner*, hg. von Wilhelm Treue und Rolf Winau, Berlin, 1987, S. 35ff. (*Berlinische Lebensbilder*, Bd. 2; *Einzelveröffentlichungen der Histor. Kommission zu Berlin*, Bd. 60).

Am Tag vor seinem Tode, seine Freunde und Kollegen Wolfart[61] und Völ(c)ker[62] sowie Lichtenstein waren bei ihm, vernahm Flemming Psalmen und Sphärenmusik[63]. In der darauffolgenden Nacht zum 27., dem Himmelfahrtstag, starb er in den Armen Friederike Kochs am „Lazarettfieber", vermutlich einer Typhusinfektion.

Zwei Tage später, am Sonnabend, fand die Beerdigung auf dem „Kleinen Dreifaltigkeitsfriedhof vor dem Potsdamer Tor" statt. Die Liedertafelfreunde ließen am Grab das „Integer vitae" erklingen[64] und begründeten damit eine Tradition (vgl. Anm. 55).

In der Singakademie wurde am 1. Juni 1813 des Toten mit der Aufführung des *Requiems* von Hellwig[65] sowie der Kompositionen von Carl Fasch „Heil dem Manne der ist wie ein Baum" und „Seelig sind die Todten" gedacht. In den letzten beiden Stücken trat Zelter als Solist auf. Nach der Aufführung erwartete er Friederike Koch. In ihrem Tagebuch ist noch vermerkt, daß *viele Anwesende in Schwarz erschienen waren.* Wie schmerzlich der Verlust Flemmings empfunden wurde, beweist die zu seinen Ehren am 13. Juli abgehaltene Gedächtnisfeier der Liedertafel[66]. Daß sie erst nach sechs Wochen stattfinden konnte, lag an den politischen Ereignissen. Sie bedingten wohl auch die verzögerte Ankunft von Flemmings ältester Schwester Fanny, die aus dem noch mit Napoleon verbündeten Feindesland Sachsen anreiste. Zelter lud Fanny und Friederike Koch als Ehrengäste zur Versammlung. In Zelters Redeentwurf heißt es: *Der Endzweck unserer Stiftung, welcher in Heiterkeit und Freude besteht, ist in den letzten Tagen durch die Gefahr des Vaterlandes und noch besonders durch den Tod eines unersetzlichen Freundes und Mitgliedes gestört worden* [...] *Was wir alle wißen und*

[61] Karl Christian Wolfart (1778-1832), Mediziner, Anhänger des Mesmerismus, 1810 an der Berliner Universität Privatdozent, seit 1817 ordentlicher Professor für Heilmagnetismus; während der Erkrankung Flemmings dessen behandelnder Arzt.

[62] Dr. Johann Andreas Völ(c)ker, Neue Friedrichstraße 12, Regimentschirurg am adligen Cadettenhaus und Augenarzt in Berlin, Freund Flemmings und sein Studienkollege bei Beer in Wien. V. wurde Flemmings Nachfolger als ärztlicher Betreuer der Blindenanstalt durch Vermittlung von Friederike Koch und Zeune. Eintrag TB F. Koch vom 21. September (Bl. 76v): *Völker – hat's BlindenInstitut.* Er behandelte lt. TB auch den Vater der Koch 1813. Die Stelle an der Blindenanstalt hatte er mindestens bis Ende 1828 inne; ab März 1829 wurde ihm kein festes Gehalt mehr ausgezahlt (lt. Akten der Blindenanstalt im Archiv des Blindenmuseums in Berlin).

[63] Auch die Liedertafel-Mitglieder berichten ähnliches: *Die letzten Phantasien seiner Krankheit zeigen noch sein Leben und Weben in der Musik; Harmonien schienen ihn in den letzten irdischen Schlummer zu wiegen, aus welchem er sanft in den längeren Schlaf überging*; vgl. Anm. 5, S. VI.

[64] Vgl. Anm. 5, S. VI: *Zahlreich geleiteten Freunde seine Leiche zur Gruft, wo seine Musik des Integer vitae mit unterlegtem deutschen Trauertexte angestimmt wurde.* Bei diesem deutschen Text handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um den Text Bornemanns: *An Flemming /: zur Composition seines Schwanengesanges: Integer vitae :/*, [Berlin] o. J., 1 DBl. (3 gedr. S.), in: *D-B*, N Mus. SA 280: *Liedertafel-Verhandlungen*, [Bd. 1], Jg. 6 (11.01.-18.11.1814), Bl. 175/176:

1 Hörst Du des Bechers feierliche Klänge
Den zum Gedächtniß treue Liebe weihte?
Dringt über Wolken irdischen Gesanges
Wehmut und Wonne?

2 *Schweben die Geister von den Sternen nieder,*
Unsichtbar wandelnd im geliebten Kreise?
Theurer Verklärter! dann im Lichtgewande
bist Du uns nahe.

3 Du bist uns nahe! solchen süßen Glauben
Wollen wir freudig in der Brust bewahren!
Sey unsrer Chöre freundlich liebevoller
Führer und Hüter.

4 *Inneren Frieden, tiefer Unschuld Freude,*
Strahlte Dein Auge, fesselnd die Herzen.
So preist die Vorwelt das zu früh entschwund'ne
Urbild der Schöpfung etc.

[65] Ludwig Hellwig (1773-1838), Komponist, Mitglied der Liedertafel, 1813 Dom- und Hoforganist, 1815 Musikdirektor, seit 1815 Vizedirektor der Singakademie.

[66] *D-B*, N Mus. SA 280: *Liedertafel-Verhandlungen*, [Bd. 1], Jg. 5 (22.12.1812-11.11.1813), Bl. 147r, 148 u. 150.

fühlen geht über alles Reden, da wir noch lange genug mit Liebe und Freude von den sanften gefälligen Eigenschaften unseres Verewigten werden zu reden haben[66]. Das „Integer vitae" wurde gesungen, weitere Lieder folgten; etliche vorgeschlagene konnten jedoch nicht ausgeführt werden. Dies begründete Friederike Koch damit, daß Flemmings Baß fehlte. Zelter, der Protokollant der Liedertafel, hingegen meinte, *daß man nicht den Schmerz über den Vermißten wecken wollte*. Daß sich die Tafelrunde nicht völlig vom Schmerz überwältigen ließ, beweisen die letzten Zeilen des Protokolls: *Der Beschluß ward heute endlich wieder mit Kaffee und Tabak gefeiert und die noch zuletzt anwesenden Mitglieder, vom schönen Champagnerliede erregt und mit ChampagnerWein befeuchtet, gingen, seines Geistes voll nach 2 Uhr vergnügt von dannen, um dem Thorschreiber den Gutenmorgen zu bringen*. Die Damen hatten die Feierlichkeit bereits zwei Stunden früher verlassen.

Ernsthafter ging es vier Wochen später am 9. August zu. In der Singakademie wurde mit großem Erfolg erstmals Zelters Trauerode zum Gedenken an Flemming aufgeführt[67]. Außerdem beschlossen die Liedertafelmitglieder, einen Gedächtnisbecher für ihr verstorbenes Mitglied zu stiften. Den Auftrag für den Entwurf erhielt Schinkel[68], der bereits früher schon durch den *Plan zu einem Musiksaale der Singakademie* auf sich aufmerksam gemacht hatte. Zelter hatte den Entwurf damals sehr gelobt. Schinkel entschied sich für die Form einer umgestülpten Glocke mit Deckel und der Gravur *Flemming*[69]. Wie es im Textband der Liedertafel dazu heißt, sollte der Glockenbecher mit seinem Klange als musikalischer Leitton dienen[70]. Bei besonders feierlichen Anlässen wie der Aufnahme neuer Mitglieder, Toasts auf den König sollte der „Gralsbecher"

Horaz, Carmina Liber I, 24 Quis desiderio sit pudor aut modus, Trauerode auf den Tod des Vergil- und Horazfreundes Quintilius Varus. Zelter hatte einige Abänderungen des lateinischen Textes vorgenommen: So in der 2. Strophe Flaminium an Stelle von Quintilium und Chorule statt Vergilii in der 3. Strophe. Das sollte sich in der Geschichte des kleinen Werkes als bedeutsam erweisen. Die Noten Zelters zu diesem Gedicht galten bisher als verschollen. Ein seit 1886 in der William Howard Doane Collection des Cincinnati Museum of Art, Cincinnati, Ohio aufbewahrtes undatiertes Autograph Felix Mendelssohn Bartholdys, eine Vertonung des „Quis desiderio"- Carmens mit Text, weist im Textteil die oben erwähnten Änderungen Zelters auf, vgl. Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzig, 1996, S. 29 (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Bd. 4). Bei dem erwähnten Autograph handelt es sich wahrscheinlich um eine Abschrift, die Mendelssohn von der Zelter-Ode, vielleicht in Weimar bei Goethe angefertigt hat, da Zelter Noten und Text an Goethe geschickt hatte. Es wäre doch eine hübsche Randvignette der Musikgeschichte, wenn Flemming, Zelter und Mendelssohn durch dieses Autograph verbunden wären. Abdruck der Noten in: *Choral Journal* 35/10 (May 1994), 27-30; hier wird das Werk noch als Original-Komposition Mendelssohns angesehen. Ein Abdruck der Zelterschen Übersetzung findet sich im Kommentar zu Brief Nr. 206 (vgl. Anm. 4) in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, Bd. 20, 3, München 1998, S. 325f. Bei der Feier 1813 scheint der abgeänderte lateinische Text verwendet worden zu sein. Bei der Zehnjahresfeier 1823 führte man die Ode erneut auf.

Im TB der F. Koch (Bl. 64v vom 9.8.1813) heißt es: kam *uns Grell entgegen, uns zu holen, weil Zelter eine horazsche Ode auf Flg gemacht hat.* [...] *Die Ode von Zelter: Ganz herrlich – mich sehr angegriffen.*

[68] Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), Architekt und Maler in Berlin, 1810 Oberbauassessor, 1815 Geh. Oberbaurat, 1820 Pofessor, Mitglied des Senats und der Akademie der Künste.

[69] Vgl. Anm. 7.

[70] Vgl. Anm. 5, S. VII und Liedertafelprotokolle (vgl. Anm. 66), Jg. 6 (7. December 1813 bis 28. November 1814) Bl. 166v (7. Dezember 1813): *Er* [Flemming] *war der Grundton der Tafel, daher konnte kein treffenderes Denkmal ihm ersonnen werden, als die BecherGlocke, welche, ihm geweihet, die Gesänge künftighin eintönen soll.*

Verwendung finden. Nach vielen Diskussionen[71] entschied man sich dafür, den Becher in Bronze statt in Silber ausführen zu lassen, ein Sieg der preußischen Sparsamkeit.

In der Sitzung vom 7. Dezember fand die feierliche Becherweihe statt. Am Anfang schlug Zelter vor, Schinkel zur Sitzung zu bitten. Dieser nahm die Einladung sofort an. Wegen seiner Verdienste um den neuen Pokal wählte man ihn als Ersten zum Ehrenmitglied der Liedertafel. Zu Beginn der eigentlichen Becherweihe deklamierte die Runde mit verteilten Rollen ein von Professor Pfund[72] verfaßtes dramatisches Gedicht. Dann *goß der Meister* [Zelter] *in den neuen Becher den deutschen Wein, wie einen Strom der Wehmuth, von dem alle sich fortgerißen fühlten und erfüllt von dieser Empfindung gedachte jeder indem er aus dem im Kreise umgehenden Flemming (so soll der Becher künftig heißen) trank, an Fleming mit liebevollem Schmerz*[73]. Die Zeremonie endete mit etlichen Rundgesängen und Liedern.

Soweit das Protokoll der 49. ordentlichen Versammlung der Liedertafel am 7. Dezember 1813 im *Englischen Hause*, das sich in der Mohrenstraße 49 befand. Aus heutiger Sicht eine vielleicht etwas befremdliche Mischung aus Totengedenken, deutschnationalen und romantischen Tendenzen, bei denen sich der Betrachter entfernt an den *Parsifal* erinnert fühlt. Ausdruck des Zeitgeistes?

Weder Friederike Koch noch Fanny Flemming waren zu diesem Ereignis geladen. Mit dem Tagebucheintrag vom 13. Dezember bekundet die Koch ihren stillen Ärger über den Affront. Als kleinen Trost erhielt sie einige Tage später eine Abschrift des Festgedichtes. Außerdem zeigte Zelter ihr im Anschluß an die Singakademie den Becher. Sie dagegen überreichte Zelter trotz der erlittenen Kränkung *eine feine Serviette zum Becher*, wie es im Tagebuch heißt. Zum ersten Todestag Flemmings (27. Mai 1814) übergab sie ihm dann noch eine gestickte Samtdecke für den Erinnerungsbecher[74].

Im Zusammenhang mit der Becherweihe erwähnt sie eine Äußerung des Liedertafel-Mitgliedes Bornemann[75], die im Streit gefallen sei. Dieser äußerte den Verdacht, daß Zelter *den Becher wegen Schinkel angeschafft habe*[76]. Daran mag einiges richtig sein. Als

[71] Liedertafel-Protokolle (vgl. Anm. 66), Bl. 158v, Sitzung vom 12. Oktober 1813.

[72] Johann Gottfried Pfund (1780-1852), Lehrer am Friedrich Werderschen Gymnasium, ab 1812 Professor am Joachimsthalschen Gymnasium.

[73] *D-B*, N Mus. SA 280: *Liedertafel-Verhandlungen*, [Bd. 1], Jg. 6 (7. December 1813 bis 28. November 1814), Bl. 172v.; auf Bl. 147v (Jg. 5) findet sich noch ein Gedicht von Zelters Hand, das aber erst 1820 von ihm zum Protokoll hinzugefügt wurde:

So kreise Flemming, nun zur Rechten
Kein Druckser hebe je Dich auf;
So reicht ihn künftigen Geschlechtern
In täller guten Zeiten Lauf.
Was treue Freundschaft ausgesonnen
Was Kunst und Liebe schön vollbracht
das wandelt frei zum Licht der Sonnen
So haben wir es ausgedacht.

[74] Das Begleitschreiben an Zelter ist eines der raren Autographe, die sich von ihr erhalten haben; vgl. dazu: Ernst Sell, ... *einen schwachen Beweis meiner Verehrung. Ein Briefgeheimnis der Friederike Koch*, in: *Weberiana* 6 (1997), S. 41-44 mit Faksimile und Übertragung des Briefes.

[75] Wilhelm Bornemann (1766-1851), plattdeutscher Dichter, Direktor der preußischen Staatslotterie, Verfasser einiger durch Flemming vertonter Gedichte wie z. B. *Pocken-Kniffe* oder *Die Mondgesandten*.

[76] Friederike Koch, TB (13. Dezember 1813), Bl. 101r.

Erinnerungsblatt der Berliner Liedertafel (1938) mit den Porträts von F. F. Flemming (oben), C. F. Zelter (rechts) und G. Schumann (links)

Baumeister dürfte er durchaus Interesse daran gehabt haben, einen so begabten Architekten wie Schinkel näher an sich zu binden. Andererseits scheint gerade Schinkel, der sich in den letzten Lebenstagen Flemmings durch persönliche Fürsorge und Hilfe als wahrer Freund erwiesen hatte und den Hinterbliebenen rührend zur Seite stand, mehr als mancher andere der Teilnahme an der Becherweihe und der Ehrenmitgliedschaft würdig. Vielleicht hat Zelter nicht ganz uneigennützig, aber letztlich sicher im Sinne Flemmings gehandelt.

Daß sich die Mitglieder der Liedertafel über die Jahrzehnte hinweg bis in das vergangene Jahrhundert des Mitbegründers ihres Kreises erinnert haben, beweisen die zahlreichen Einträge in den Protokollen, die Sammlung von „Flemming-Liedern" sowie zahlreiche Erinnerungsfeiern. So zeigt beispielsweise eine Illustration von 1938, wohl zur Feier des 125. Geburtstages Flemmings, Zelter und den damaligen Leiter der Singakademie und der Liedertafel Georg Schumann mit dem Becher, dem der „Geist Flemmings" entsteigt[77].

Nach Flemmings Tod hat Friederike Koch mit vielen Problemen zu kämpfen. Doch stehen ihr die engsten Freunde des Verstorbenen, allen voran die Liedertafler Lichtenstein und Wollank[78] helfend zur Seite. Da sich niemand von den nächsten Verwandten in Berlin aufhält, müssen die Räume Flemmings versiegelt werden. Wollank als Jurist wird Ende Juni vom Kammergericht zum Kurator ernannt. Schwere Sorgen bereiten die nicht geringen Schulden, die Flemming hinterlassen hat. Um der ersten Not abzuhelfen, wird sogar der Ring des Verstorbenen versetzt. Wie sich zeigt, haben auf der anderen Seite viele Patienten ihre Rechnungen noch nicht bezahlt. Friederike Koch hat deswegen schon etliche Patienten aufgesucht; anscheinend nicht sehr erfolgreich, denn Ende September müssen noch hundert Mahnbriefe versandt werden, alle vom Nachlaßverwalter Wollank unterzeichnet. Dennoch erweist sich mancher „dankbare" Patient als zäher Zahler.

Trotz erheblicher finanzieller Probleme plant man Anfang Juni im Freundeskreis Flemmings, ihm ein Grabmonument zu setzen. Die Anregung geht u. a. vom Blindenvater Zeune aus und wird von Flemmings früherem Vorgesetzten Oberkonsistorialrat Nolte[79] aufgegriffen. Nolte, der die Aufsicht über die Blindenanstalt hat, stand Flemming zeit seines Lebens immer äußerst wohlwollend gegenüber. Wieder ist es Schinkel, das Multitalent, der den Entwurf, den Aufriß eines „gothischen Tempels" anfertigt, nachdem er einige Tage zuvor mit Friederike Koch Flemmings Grab besucht hatte. Der Kommentar der Koch, *Schinkel habe schöne aber kostspielige Ideen*, trifft den Kern der Sache. Darüber haben sich auch spätere Auftraggeber, nicht zuletzt der königliche Bauherr Friedrich Wilhelm III., beklagt[80]. Trotz mehrerer Anläufe kommt die Sache

[77] Herrn Dr. Ernst Sell (Hilden) danke ich für eine Kopie.

[78] Friedrich Wollank (1781-1831), Jurist, Komponist in Berlin, Justizrat, Freund C. M. von Webers (der Briefwechsel beider hat sich leider nicht erhalten); Freund Cherubinis, zu dessen vermeintlichem Tod er ein *Requiem* komponierte, kurz danach – eine Ironie des Schicksals – bei seiner eigenen Beisetzung aufgeführt.

[79] Johann Wilhelm Heinrich Nolte (1767-1832), Oberkonsistorialrat, Mitglied der geistlichen und Schulkommission bei der königlichen Regierung, hatte u. a. die Aufsicht über das Berliner Taubstummen- und das Blindeninstitut. Sorgte in Zusammenwirken mit Friederike Koch dafür, daß Dr. Völ(c)ker die Stelle seines Freundes Flemming beim Blindeninstitut erhielt. Völ(c)ker vertrat Flemming auch während dessen Krankheit in der Privatpraxis.

[80] So ist z. B. anläßlich des Entwurfs Schinkels für das Lutherdenkmal in Wittenberg der Ausspruch des Königs überliefert: *Man muß ihm einen Zaum anlegen*, nach: Heinz Ohff, *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin 1981, S. 77.

nicht über das Planungsstadium hinaus. Hierbei dürften Kostengründe und fortwährende Geldsorgen die Hauptursache gewesen sein. Um der akuten Geldnot abzuhelfen, wird ein Darlehen aufgenommen. Madame Schröckh[81], eine gute Freundin Webers aus seinen Berliner Tagen 1812, bürgt für die Sicherheit und verpfändet einen Schuldschein. Ein wahrer Freundschaftsdienst für die in Not geratene Koch. Die Dinge stabilisieren sich etwas, als am 12. Juli endlich ein Familienmitglied Flemmings, seine Schwester Fanny, in Berlin eintrifft. Einen Tag später findet die bereits erwähnte Gedächtnisfeier der Liedertafel mit den beiden Damen statt. In den folgenden Wochen scheint die Nachlaßregelung Fortschritte zu machen. Man verschenkt Noten und Manuskripte Flemmings an seine Freunde. So erhält Weber eine 16stimmige Messe – wohl jene von Carl Fasch – von Flemmings Hand. Für dieses „Heilige Geschenk" bedankt er sich in seinem Brief vom 30. April 1814 an die „Köchin", wie Weber sie in seinen Briefen häufiger bezeichnet[82]. Einem Einlageblatt (zw. Bl. 72v und 73r) im Tagebuch der Friederike Koch können wir entnehmen, was sie von Flemmings Sachen zu behalten wünscht. Hier führt sie u. a. an: *die Jean Paulschen Schriften, die Weberschen Noten, den Don Juan, den Achill, die Schöpfung, Mozarts Heft des Gesanges*. Sicher spiegelt diese Auswahl den Geschmack der Koch wider, indirekt gewährt sie aber auch einen Blick auf Flemmings Vorlieben. Im Rahmen der Nachlaßregelung versucht Lichtenstein, den Verkauf der Bücher an die Breslauer Universität zu vermitteln, wie die Koch am 8. Dezember notiert. Eine der letzten wichtigen Notizen im Tagebuch der Koch ist der Hinweis, daß ihr Schinkel die Zeichnung des Flemming-Pokals schenkt, sicher ein willkommener Trost und Ausgleich für die entgangene Becherweihe. Mit diesem Vermerk über die Schinkelzeichnung enden die Eintragungen, die Flemming betreffen, in Friederike Kochs Tagebuch von 1813, das glücklicherweise erhalten geblieben ist. Es schildert uns nicht nur getreulich die letzten Lebensmonate Flemmings, sondern zeigt auch die turbulenten Ereignisse des Jahres 1813 aus der Sicht einer Berliner Bürgerin.

Das für die „Webergemeinde" sicher interessanteste Kapitel dürfte das über die Freundschaft C. M. von Webers mit Flemming sein. In den wenigen Berliner Monaten von Ende Februar bis Ende August 1812 entwickelt sich ein enger und herzlicher Kontakt. Beredtes Zeugnis dafür sind die Briefe Webers an Flemming und Friederike Koch, kurz nach seiner Abreise aus Berlin verfaßt. Schon das erste Schreiben beweist das liebevolle Verhältnis. Im Brief vom 2. September 1812 an Flemming heißt es: *mit welcher rührenden Sorgfalt habt ihr guten Menschen meine gute Koch und Du für mich gesorgt* [...] *1000 Dank für diese Aufmerksamkeit nebst den unzähligen andern*[83]. Eine weitere Quelle stellen Webers Tagebuchnotizen für 1812 dar, die freundlicherweise von der Weber-Gesamtausgabe zur Verfügung gestellt wurden. An Hand dieser Eintragungen kann vieles genau belegt werden. Doch besitzen wir daneben noch andere Hinweise. So schreibt Hinrich Lichtenstein, ebenfalls Freund und Briefpartner Webers, in seinen Aufzeichnungen über die erste Begegnung Webers und Flemmings: Weber habe seinem [d. h. Lichtensteins] alten Universitäts-Freund Flemming einen Brief überbracht und

[81] Sophie Luise Schröck(h), geb. Mühl, verw. Fleck (1777-1846), seit 1792 Schauspielerin in Berlin, erste Ehe mit dem Schauspieler Ferdinand Fleck (gest. 1801), zweite Ehe mit dem Kammermusikus August Gottlieb Schröckh; sie gehörte mit zum engeren Berliner Weber-Kreis.

[82] *D-B*, Weberiana Cl. II A e, Nr. 9.

[83] *D-B*, Weberiana Cl. II A d, Nr. 1.

Flemming habe Weber mit auf die Singakademie genommen, man habe dann zu Dritt einen Spaziergang gemacht und anschließend seien sie noch bis spät in die Nacht auf Flemmings Zimmer zusammen gewesen[84]. Webers Tagebuch bestätigt die Begegnung in dieser Form nicht. Der erste Besuch der Singakademie ist für den 25. Februar, also fünf Tage nach Webers Ankunft, festgehalten. Er schreibt: *um 5 Uhr in die Sing-Akademie gegangen. sehr schöne Sachen gehört, von da mit Zelter an die LiederTafel ein sehr schöner Abend bis 1 Uhr sangen wir.* [...] *viele Bekanntschaften gemacht.* Da auch Flemming lt. Liedertafel-Protokoll nicht abwesend war[85], dürften sich die beiden an diesem Abend erstmals begegnet sein. Bei der Liedertafelsitzung vom 25. Februar fand die Uraufführung der *Mondgesandten* von Flemming nach einem Gedicht von Bornemann statt. Ebenfalls hatte Weber Gelegenheit, das „Integer vitae" zu hören, das die Runde neben anderen Liedern vortrug. Die erste namentliche Erwähnung Flemmings erfolgt in Webers TB am 10. März: *Mittag mit D: Flemming. SingAkademie dann ins Concert.* Lichtenstein führt in seinen Aufzeichnungen des weiteren aus: *Am liebenswürdigsten erschien Weber jederzeit in dem engsten Kreise, den Flemming, Wollank und ich um ihn bildeten. Das Dietrichsche Speisehaus öfter noch eine Restauration Unter den Linden (Nr.72) vereinigte uns jeden Abend, den Weber, von allen Seiten mit Einladungen bestürmt, sich frei erringen konnte.* Auch diese Feststellung läßt sich an Hand der Tagebucheintragungen nicht exakt belegen. Nachweisbar sind häufige gemeinsame Unternehmungen mit den drei Genannten, wobei gerade die Liedertafel-Mitglieder Wollank und Lichtenstein Flemming besonders nahestanden. Was unternahmen nun Weber und Flemming gemeinsam? Häufig fuhr man – vor allem an den Sonntagen – zu den Sommerhäusern der Liedertafel-Kumpane Jordan nach Pankow hinaus[86]. So der Eintrag vom 7. Juni: *um 4 Uhr mit Mlle. Koch, Dr: Flemming und Lichtenstein nach Pankow gefahren zu Pierre Jordan. recht vergnügt da gewesen. um 1/2 1 Uhr zu Hause gekommen.* Auch andere Ausflüge in die Umgebung wurden unternommen, wie die Notiz vom 20. Juni im TB belegt: *Nachtische mit Schröks, Fleming, Grell, pp nach Stralau gefahren. sehr lustig. wie ich lange nicht war.* Häufig traf man sich auch bei Kochs, um dort zu musizieren, das zeigt der Eintrag vom 14. Juni: *Nachtische zu Mariane und von da zu Mlle Koch. recht sehr vergnügt bis 12 Uhr.* Drei Tage später am 17. Juni komponierte Weber zum Geburtstag der Koch das Lied „Zur Freude ward gebohren"[87]; das Tagebuch berichtet: *es an Flemming geliefert*, und einen Tag später: *früh um 6 Uhr in die Stadt zu Mad Schrökh* [mit der Weber das Lied tags zuvor probiert hatte] *und die gute Koch überrascht zu ihrem Geburtstage.* Friederike Koch feierte am 18. Juni ihr 30. Wiegenfest. Typisch ist auch die Tagebuchnotiz vom 8. August: *dann ins Theater* [...] *dann zur Koch. die neuen Lieder gesungen. besonders das Tanzlied*[88]. *Uebernacht bey Flemm:*[*ing*]. Frisch Entstandenes wurde also im Flemming/Kochschen

[84] Vgl. Ernst Rudorff, *Briefe von Carl Maria von Weber an Hinrich Lichtenstein*, Braunschweig 1900, S. 1.

[85] Die Liedertafelprotokolle (vgl. Anm. 66) vermerken grundsätzlich nur Abwesenheit von Mitgliedern, meist mit Erwähnung der Gründe. Beim Studium der Protokolle mit allen Ämtern und akribischen Notizen drängt sich der Eindruck von meistersingerhaften Prozeduren auf, die sich andererseits für die Forschung der Nachwelt als sehr nützlich erweisen. – Flemming traf sechsmal in der Liedertafel mit Weber zusammen.

[86] Pierre Antoine Jordan (1764-1827) und sein Vetter Pierre Jean Jordan (Friedel) (1761-1838), Hofjuweliere und Mitglieder der Liedertafel. Sie besaßen beide Sommersitze in Pankow; vgl. auch Heinz Knobloch, *Wo war Weber in Pankow*, in: *Magazin*, Jg. 30, Heft 6 (Juni 1983), S.14f.

[87] JV 133 *An eine Freundin*, op. 23/6.

[88] JV 135.

Kreise gleich praktisch erprobt. Regelmäßig trafen sich Weber und Flemming in den Liedertafel-Sitzungen, die einmal monatlich nach der Singakademie stattfanden. Bei dem von Weber für die Liedertafel komponierten *Turnierbankett* übernahm Flemming mit seiner, wie es an anderer Stelle heißt, volltönenden Baßstimme die Partie des 1. Ritters[89]. Ob dies auch für die Uraufführung am 23. Juni zutrifft, läßt sich nicht sicher feststellen, ist aber äußerst wahrscheinlich.

Wie eng verbunden sich Weber dem Berliner Kreis gefühlt hat, belegen die Eintragungen im Tagebuch vom 31. August, dem Abreisetag: *alle meine Lieben noch bey Kochs versammelt gefunden* [...] *Unendlich schmerzlich ward mir die Trennung. ich werde sobald nicht wieder solche guten herrlichen Menschen finden.*

Bei Durchsicht der Tagebucheintragungen Webers werden zwei Tendenzen deutlich: Zum einen vertieft sich die Beziehung zwischen ihm und Flemming im Lauf der Zeit wesentlich; nach anfänglich mehr sporadischen Begegnungen trifft man sich immer häufiger. Abgesehen von den Konzerten der Singakademie und den Liedertafel-Abenden sind die beiden allein im August 1812, dem letzten Monat von Webers Aufenthalt in Berlin, sechzehnmal zusammen (im Vergleich dazu im Juli nur viermal). Zum anderen wird Weber ein immer häufigerer Gast in der Krausenstraße 36 am Dönhoffschen Platze, dem Haus, in dem nicht nur Flemming, sondern auch die Familie Koch wohnt. Nachdem Weber und der „dicke Doktor", wie er von seinem Freund einmal scherzhaft in einem späteren Briefe tituliert wird, im Juli Brüderschaft getrunken haben[90], übernachtet der Komponist immer häufiger bei seinem neuen Duzfreund. Webers eigentliches Quartier befand sich bei den Eltern Meyerbeers in der Spandauer Straße 72. Bevorzugt wurden die Wochenenden, da die vielfältigen ärztlichen Pflichten Flemming an diesen Tagen vermutlich weniger in Anspruch nahmen.

Eine letzte Anmerkung gilt es noch zu machen: Ein Blick auf die Monate Juli und August in Webers Tagebuch von 1812 zeigt, daß etliche Kompositionen *bey Flemming* entstanden sind. Folgende Einträge belegen dies:

29. Juni: *dann zu Flemming und da Mad. Müllers Arie comp:*[91]
1. Juli: *Abends bey Fleming bey Ihm die Arie gemacht*[91].
6. August: *früh bey Fleming ein 4st. Lied von Sauter, Tanzlied componirt in B dur. für Jordan Friedels*[88]
16. August: *übernachtet bey Flem: Volklied componirt. A dur. BettlerTanz. i und mein Junges Weib*[92].
19. August (nach der Abschiedsfeier für Weber bei Hellwig): *Uebernachtet bey Flemming. Liebeglühen von Gubiz componirt*[93].

Diese Häufung ist sicher nicht zufällig. Die Frage, ob die Gegenwart des Freundes den Komponisten besonders inspirierte oder ob es gar zu musikalischen Fachsimpeleien unter „Kollegen" gekommen ist, läßt sich leider nicht mehr beantworten. Sicher ist, daß

[89] *D-B*, Mus. ms. autogr. Zelter 11, Bd. 2 [Heft IV: 1812], S. 72-80.
[90] Webers Tagebuch am 19. Juli: *Abends mit Rungenhagen und Grell bey Kochs. mit Flemming Schmollis.*
[91] Arie in die *Silvana* JV 87, Nr. 10b für die Sängerin Marianne Müller.
[92] JV 137.
[93] JV 140.

die Stimmung im Flemmingschen Haus die Schaffensfreude des großen Komponisten angeregt hat.

Überhaupt scheint es, daß beide, Weber und Flemming, ihre Freundschaft als etwas Besonderes angesehen haben. Hierüber besitzen wir etliche Zeugnisse. Am eindrucksvollsten beweisen dies einige Passagen im Brief Webers an Flemming vom 24. Oktober 1812[94]. Leider ist der vorausgegangene Brief Flemmings nicht erhalten, doch ist dem Schreiben Webers zu entnehmen, daß sich der empfindsame Flemming durch die Beziehung Webers zu Lichtenstein zurückgesetzt gefühlt hat. Weber antwortet u. a.:

> *ich wußte wohl, welch, herrliches tiefes Gemüth, unter der anscheinend kalten Hülle verborgen lag, und wer weis ob einer deiner Freunde dich je so vollendet verstand und faßte als ich.* [...] *Wir wußten was wir aneinander hatten, und – freudig und fest sage ich es was wir aneinander haben, und ewig behalten werden.* [...] *aber bey dir, du liebevolles inniges Herz, muste es mir unendlich wehe thun dich gekränkt zu sehen, da du immer die Furcht hegst daß du nicht deutlich genug deine Liebe und Treue aussprechen kannst* [...]

Kann sich die „romantische Herzensfreundschaft" der beiden besser darstellen? Hatten sich hier nicht zwei hypersensible Zeitgenossen getroffen?

Epilog

Als Friederike Koch am 7. September 1857 im 76. Lebensjahr in ihrer Tempelhofer Sommerwohnung starb, hatte sie ihren Flemming um vierundvierzig Jahre überlebt. Seine Grabstätte auf dem heute eingeebneten „Kleinen Dreifaltigkeitsfriedhof vor dem Potsdamer Thore" war über alle Jahre treulich von ihr gepflegt worden. Der Platz war einige Zeit nach Flemmings Tod von ihr angekauft worden. Hier wurde jetzt auch sie an der Seite ihres frühverstorbenen Verlobten beigesetzt.

Die Grabstelle Flemmings hatten die Liedertafelgenossen ausgesucht. Anlaß war eine Äußerung Flemmings, die einige Zeit zuvor bei der Beerdigung eines Freundes auf diesem Friedhof gefallen war: *auf diesem Kirchhofe müße es sich schön ruhen laßen*[95]. Den Friedhof umgaben Anfang des 19. Jahrhunderts ringsum noch Gärten, für uns Heutige im Anblick der „New Yorker Sky line" des Potsdamer Platzes nur schwer vorstellbar. In unseren Tagen erinnert nichts mehr an die gemeinsame Grabstätte von Friedrich Ferdinand Flemming und Friederike Koch, aber ihr Gedächtnis lebt weiter, zumindest in der Weber-Gemeinde.

Eine kleine Randbemerkung sei noch gestattet: Nicht weit entfernt vom ehemaligen Kleinen Dreifaltigkeitsfriedhof befindet sich jetzt das Staatliche Institut für Musikforschung. Hier wird das Porträt Flemmings aufbewahrt, das so viele Jahre im Besitz der „Köchin" war und später im Cäciliensaal der Singakademie seinen Platz fand.

Ob jemals ein Grabmonument für Flemming gesetzt worden ist, bleibt unklar. Carl Maria von Weber greift in seinem Brief an die Koch vom 11. und 22. April 1814 aus Prag die Idee noch einmal auf:[96]

[94] *D-B*, Weberiana Cl. II A d, 3.

[95] *Oeffentliche Leistungen und Abonnements-Concerte der S.[ing] A.[kademie]*, Vol. IV. Vom 4ten Juny 1850 bis Ende 1857 (*D-B*, N. Mus. SA. 291. 1857, Bl. 133v).

[96] *D-B*, Weberiana Cl. A e, Nr. 8.

Ich komme nun schüchtern mit einer Bitte [...] *das Monument an Flemmings Grabe muß ausgeführt werden. Soll ich einst nicht wissen, wo die Asche meines Liebsten ruht?* [...] *Bedenken Sie daß es mir ein wonniges Gefühl sein wird nur etwas mit zu seinem Andenken thun zu können.*

Über sein Verhältnis zu Flemming spricht sich Weber einige Zeilen vorher im gleichen Brief noch deutlicher aus. Die „Köchin" hatte ihm ein Bildnis Flemmings zukommen lassen. Weber befand sich seelisch wie körperlich in einem Tief. Er schreibt von diesem Bild u. a.:

Jeden Augenblick wo mich eine fliegende Hizze nöthigt die Feder auf ein paar Momente niederzulegen sehe ich zu ihm auf und spreche mit ihm, – und Er versteht mich. Abends in meiner Krankheit wie ich schon wieder auf sein durfte stellte ich die Lichter neben ihn, und gieng dann träumend, im Zimmer auf und ab. da war es mir ein paarmal ganz schauerlich und doch wohl zu Muthe. Er allein beleuchtet im finstern Zimmer war wie mit einem HeiligenGlanz umfloßen und alle seine Liebe, Güte, Herzlichkeit und HimmelsSanftmuth in Ertragung seiner Nächsten, seine tiefe Seelenvolle Anhänglichkeit – stand so lebendig vor meiner Seele daß ich laut mit ihm sprach und ihm klagte und fragte – – – –

Eine seltsam verklärte, fast mystische Beziehung zu dem Verstorbenen spricht aus diesen Zeilen des rekonvalescenten Komponisten. Ein schöneres Zeugnis einer über den Tod hinausgehenden tiefen Freundschaft, ein innigerer Nachruf sind kaum vorstellbar. So wirft die Erinnerung der zurückgebliebenen Freunde ein bezeichnendes Licht auf die außerordentliche Persönlichkeit Friedrich Ferdinand Flemmings, dessen in den Zeitenläuften verblichenes Bild wir unter den verschiedenen Aspekten seines Lebens und Wirkens etwas aufzufrischen versucht haben.

Anhang

Flemming Kompositionen (mit Quellen in Berliner Bibliotheken):

LT-NB Notenbände (Partitur) der Liedertafel (*D-B*, Mus. ms. autogr. Zelter 11)
LT-SB Stimmbuch (nur Baß 1) der Liedertafel (*D-B*, N. Mus. SA 36)
LT-TB Textband (gedruckt) der Liedertafel (Berlin 1818, *D-B*, Mus. T 369)

EA (LT) Erstaufführungen in der Liedertafel (lt. Liedertafel-Protokollen)

I. Gesänge für Männerstimmen (für die Zeltersche Liedertafel)

1. *Lebensansicht*, von Streckfuß: „Unter dicht gewölbten Lauben" (Nr. 17 der Liedertafel-Gesänge), für 3 Soli und Chor, EA (LT) 3. Oktober 1809
   LT-NB: Bd. 1 [Heft I: 1809], S. 38-42 unter dem Titel *Trink-Lied* / LT-SB, Nr. 17 unter dem Titel *Trinklied* / LT-TB: S. 56-58
   gedruckt in: *Tafel-Lieder für Männerstimmen*, Heft IV, hg. von Ludwig Hellwig, Nr. 1, Berlin: Trautwein [1825]; Hochschule der Künste Berlin, Bibliothek (nachfolgend: *D-Bhm*), RA 9921
2. *Altes Lied von den drei schönsten Gaben*: „Dulce cum sodalibus" (Nr. 38 der Liedertafel-Gesänge), für 4 Soli und Chor, EA (LT) 6. Dezember 1809
   LT-NB: Bd. 1 [Heft II: 1810], S. 212-217 / LT-SB, Nr. 38 / LT-TB: S. 105
   gedruckt in: *Tafel-Lieder für Männerstimmen*, Heft IV, hg. von Ludwig Hellwig, Nr. 2, Berlin: Trautwein [1825]; *D-Bhm*, RA 9921

3. *Die Erfindungen*, von Löst: „Viel hat des Menschen Geist gefunden", für Solo und Chor (Nr. 39 der Liedertafel-Gesänge), Solo und Chor, EA (LT) 7. November 1809
LT-NB: Bd. 1 [Heft I: 1809], S. 138-145 / LT-SB, Nr. 39 / LT-TB: S. 106-108
4. *Freundschaft und Liebe*, von Loos: „Auf, muntre Zecher, die Gläser zur Hand!" (Nr. 45 der Liedertafel-Gesänge), für 3 Soli und Chor, EA (LT) 1. Mai 1810
LT-NB: Bd. 1 [Heft II: 1810], S. 288-291 / LT-SB, Nr. 45 / LT-TB: S. 121f.
5. *Baß und Tenor* „Herr Bruder, auf Ehre!" (*Gesang der Bässe*, ged. von Bornemann, komp. von Flemming, für 2 Soli und Chor; *Gesang der Tenöre*, ged. von Löst, komp. von Lauska, für 2 Soli und Chor) (Nr. 47 der Liedertafel-Gesänge), EA (LT) 6. März 1810 [in LT-NB allerdings erst im Heft III von 1811 notiert]
LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 410-421 / LT-SB, Nr. 47 / LT-TB: S. 125-131
separater Textdruck (ohne Verlagsangabe, ohne Jahr): *D-B*, Mus. Tf 320
Abschrift einer musikalisch und textlich abweichenden Fassung „Ei, sag' mir Herr Bruder" (für 2 Bässe und 2 Tenöre), Text von Bornemann, Musik von Flemming: *D-B*, Nr. 2 in Mus. ms. 30446 (gesungen zur Abschiedsfeier der Singakademie für Otto Grell im Englischen Hause im Mai 1808); vermutlich die Urfassung des Liedertafel-Gesangs
6. *Frohsinn*, von Scheffner (lt. Liedertafel-Protokoll Scheffel): „Auf! vielleicht beim Klang der Lieder" (Nr. 53 der Liedertafel-Gesänge), für 3 Soli und Chor, EA (LT) 3. Juli 1810
LT-NB: Bd. 1 [Heft II: 1810], S. 255-256 / LT-SB, Nr. 38 / LT-TB: S. 145f.
7. *Zechers Reichthum*, von Starke: „Wir sind die Könige der Welt!" (Nr. 60 der Liedertafel-Gesänge) für 4 Soli und Chor, EA (LT) 20. Oktober 1812 [in LT-NB allerdings bereits im Heft II von 1810 notiert]
LT-NB: Bd. 1 [Heft II: 1810], S. 249-254 unter dem Titel *Trinklied* / LT-SB, Nr. 60 unter dem Titel *Trinklied* / LT-TB: S. 161f.
gedruckt in: *Tafel-Lieder für Männerstimmen*, Heft IV, hg. von Ludwig Hellwig, Nr. 3, Berlin: Trautwein [1825]; *D-Bhm*, RA 9921
8. *Die Liedertafel*, von C. F. Lange (lt. LT-NB und LT-TB) oder Beschort (lt. Liedertafel-Protokoll vom 8. Januar 1811): „Hoch lebe der Meister der Tafel der Lieder!" (Nr. 75 der Liedertafel-Gesänge), für 4 Soli und Chor, EA (LT) 8. Januar 1811
LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 307-310 / LT-SB, Nr. 75 / LT-TB: S. 188f.
gedruckt in: *Tafel-Lieder für Männerstimmen*, Heft IV, hg. von Ludwig Hellwig, Nr. 4, Berlin: Trautwein [1825]; *D-Bhm*, RA 9921
weiterer Textabdruck in: *Festgesänge zum 4ten August 1825* [Feier der Singakademie zum 25. Direktionsjubiläum von Zelter], Berlin: Dieterici [1825], S. 11f.; *D-B*, in Mus. ms. theor. 1540
9. *Pocken-Kniffe*, von Bornemann, für Solo und Chor: „Wo – wie das Sprichwort kund uns thut" (Nr. 83 der Liedertafel-Gesänge), EA (LT) 1. Oktober 1811
LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 385-391 / LT-SB, Nr. 83 / LT-TB: S. 201-207
weiterer Textabdruck in: *Festgesänge zum 4ten August 1825* [Feier der Singakademie zum 25. Direktionsjubiläum von Zelter], Berlin: Dieterici [1825], S. 11f.; *D-B*, in Mus. ms. theor. 1540
10. *Ode XXII aus dem Horaz*: „Integer vitae scelerisque purus" (Nr. 84 der Liedertafel-Gesänge), komponiert 21. Juli 1811[97], EA (LT) 5. November 1811

[97] Vgl. R. Hennig, *Zum 100. Geburtstag von Flemmings „Integer vitae"*, in: *Allgemeine Musik-Zeitung*, Jg. 38, Nr. 45 (10. November 1911), S. 1144-1147 (darin S. 1146).

LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 398f. / LT-SB, Nr. 84 / LT-TB: S. 208f.
gedruckt in: *Tafel-Lieder für Männerstimmen*, Heft IV, hg. von Ludwig Hellwig, Nr. 5, Berlin: Trautwein [1825]; *D-Bhm*, RA 9921
dasselbe mit neuer Textunterlegung von Bornemann: *An Flemming* „Hörst Du des Bechers feierliche Klänge" in LT-NB: Bd. 2 [Heft V: 1813], S. 222-224
andere Textunterlegungen in Handschriften und Drucken des 19. und 20. Jahrhunderts (Auswahl): *Abendlied* „Hier in des Abends traulich ernster Stille" / „Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeinde" / „Danket dem Schöpfer! groß ist seine Liebe!" / „Eintracht und Liebe halten uns zusammen" / *Freundschaft und Liebe* (auch *Zur Cäcilienfeier*) „Nur in des Herzens heilig ernster Stille" / *Gebet um den Frieden Gottes* „Gib deinen Frieden uns, o Herr der Stärke" / *Grabgesang* bzw. *Grablied* (auch *Gottes Friede* bzw. *Am Grabe eines Mitschülers*) „Über den Sternen wohnet Gottes Frieden" / „Herrscher im Äther! Blicke gnädig nieder" / „Milder Erbarmer, schenk mir deine Gnade" / *Weg, Wahrheit, Leben* „Du bist der Weg, die Wahrheit und das Leben"

11. *Der Musikanten schwere Weinzunge*, von Brentano, für Soli und Chor: „Euch mit einander hier" (Nr. 86 der Liedertafel-Gesänge), EA (LT) 9. April 1811
LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 437-445 / LT-SB, Nr. 86 / LT-TB: S. 212-218
12. *Lebenslied*, von Bothe: „Muthig den Zeitenstrom weiter gefahren!" (Nr. 87 der Liedertafel-Gesänge), für 4 Soli und Chor, EA (LT) 11. Juni 1811
Autograph (?): *D-B*, Mus. ms. autogr. F. F. Flemming 1 M
LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 369-374 / LT-SB, Nr. 87 / LT-TB: S. 219-221
13. *Katz ist nit zu Haus*, von Achim von Arnim: „Heida, der Meister ist fort!", für 3 Soli und Chor (Nr. 88 der Liedertafel-Gesänge), EA (LT) 6. August 1811
LT-NB: Bd. 1 [Heft III: 1811], S. 375-380 / LT-SB, Nr. 88 / LT-TB: S. 222-207
14. *Die Mondgesandten*, von Bornemann: „Der keusche Mond", für 2 Soli und Chor (Nr. 99 der Liedertafel-Gesänge), EA (LT) 25. Februar 1812
LT-NB: Bd. 2 [Heft IV: 1812], S. 61-65 / LT-SB, Nr. 99 / LT-TB: S. 239-241

II. Weitere Kompositionen:

1. *Etwas Lebenslauf*, von Bornemann: „Glüht mir die Stirn vom Traubensaft", für gemischten Chor
Textdruck in: *Begrüssungsgesang der Sing-Akademie zum frohen Empfange des Herrn Direktors Zelter an Seinem Geburtstage den 11ten December 1805*, Berlin: Dieterici [1805]; *D-B*, in Mus. ms. theor. 1540 und in Mus. Dz 39
2. *Die Wasserfahrt*, von Blomberg: „Auf spiegelglatten Wogen", für gemischten Chor, EA (LT) 8. August 1809 (Liedertafel mit Damen)
3. *Des Freundes Besuch*, von Streckfuß, für Singstimme und Klavier
lt. Ledebur, a. a. O., S. 159 gedruckt bei Gröbenschütz, Berlin
4. *Fisch-Predigt des Antonius von Padua*, Text aus *Des Knaben Wunderhorn*: „Antonius zur Predigt, die Kirche stand ledig", für Singstimme und Gitarre oder Klavier
Abschrift: *D-B*, in Mus. ms. 30055 (S. 7)

N.B. Ob der Chorsatz des Weber-Liedes *Die Kerze* in der Abschrift der F. Koch von Weber oder möglicherweise auch von Flemming herrührt, hat Jähns nicht endgültig beantwortet[98].

[98] Vgl. Jähns' Anmerkungen in der Abschrift in *D-B*, Weberiana Cl. III, Bd. 1, Nr. 4.

Weber „scheib(ch)enweise“

Eine Diskographie, zusammengestellt von Frank Ziegler, Berlin

Teil VI: Addenda, Corrigenda

Mit dem vorliegenden Teil findet die Weber-Diskographie ihren vorläufigen Abschluß. Diese Nachlieferung von Ergänzungen und Korrekturen soll die einzelnen Abschnitte der Übersicht auf einen einheitlichen Stand bringen. Während die Zusammenfassungen zu den Vokalwerken bereits in den Heften 5 (1996) und 6 (1997) der *Weberiana* erschienen, sind die Beiträge zur Orchester- und Kammermusik in Heft 9 (1999) sowie zur Klaviermusik in Heft 10 (2000) jüngeren Datums. Entsprechend differiert in den unterschiedlichen Bereichen die Notwendigkeit zur Bearbeitung erheblich, am größten ist der Ergänzungsbedarf bei den Bühnenwerken. Alle folgenden Angaben sind entweder mit einem vorangestellten N als Neuheit in der Übersicht bzw. mit einem K als Korrektur bzw. Ergänzung zu Nachweisen in den vorherigen Teilen der Diskographie gekennzeichnet.

Opern und Singspiele

JV 87 *Silvana*

N – Markson (1996) / Silvana: Isken, Rudolph von Helfenstein: Spemann, Krips: Haller, Adelhart: St. Adam, Mechthilde: Ruzzafante, Albert von Cleeburg: Thies, Kurt: Gómez, Klärchen: Pfeffer / Opernchor Hagen, Philh. Orch. Hagen; Marco Polo MP 8.223844-45

Ouvertüre einzeln:

N – Dirigent nicht angegeben (vor 1956) / Linzer Symph.; Plymouth 12-33

arr. für Klavier zu 4 Händen:

N – Paley, Zeger (1995); Naxos 8.553308

JV 106 *Abu Hassan*

K Aufnahme unter Rögner 1971 (nicht 1972); Aufnahme unter Sawallisch 1975 (nicht 1973)

N – Rožděstvenskij / Abu Hassan: Jelnikov, Fatime: Belobragina, Omar: Levinson / Chor und Großes Sinfonieorch. des Moskauer Rundfunks und Fernsehens; Melodija C10-06473-74

JV 277 *Freischütz*

K 1. Aufnahme unter Heger (Kurzfassung Maeder) 1947, 2. Aufnahme unter Heger 1969 (nicht 1968), Querschnitt unter Hollreiser evtl. 1957, Aufnahme unter Kempe ca. 1949 (divergierende Angaben), Querschnitt unter Lutze vor 1953, Querschnitte unter Schmidt-Isserstedt und Schütze zwischen 1936 und 1938, Aufnahme Weigert (Kurzfassung Maeder/Weigert) 1928 (nicht 1932)

K – Ackermann (1951) / Ottokar: Poell, Kuno: Bierbach, Agathe: Cunitz, Ännchen: Loose, Kaspar: Rus, Max: Hopf, Eremit: O. Edelmann, Kilian: Doench, Brautjungfern: Schober, Felbermayer, Samiel: Reinhold / Wiener Staatsopernchor, Wiener Philh. Orch.; Richmond RS-62016 (Decca LXT 2597/99)

N – Adler, Mattison (Auswahl) / Matheis, Rieger, Löffler, Pernerstorter / Chor und Orch. d. Wiener Volksoper; Bertelsmann 7054 H-648

K – Davies, D. R. (1981) / Ottokar: Schöne, Kuno: Linke, Agathe: Ligendza, Ännchen: Viljakainen, Kaspar: Probst, Max: Krämer, Eremit: Bracht, Kilian: Holzapfel, Brautjungfern: Burden, Schneider, Turni, Wächter, Wohlers, Brünig, Kollakowsky, Samiel: Raub / Chor und Orch. d. Württemberg. Staatsoper Stuttgart; Castle Opera CVI 2039 (Video, Regie und Ausstattung Achim Freyer)

K – Davis, Sir C. (1990) / Kilian: Junghanns

N – Doehrer (1950) / Ottokar: Tuttner, Kuno: Duffek, Agathe: Paludan, Ännchen: Löser, Kaspar: Kral, Max: Wehofschütz, Eremit: Pramböck, Kilian: Klaus / Staatlicher Österreichischer Chor und Orch.; Remington 199-100

N – Elmendorff (1944) / Ottokar: Schellenberg, Kuno: Pflanzl, Agathe: Teschemacher, Ännchen: Trötschel, Kaspar: Böhme, Max: Fehenberger, Eremit: S. Nilsson, Kilian: Wessely, Brautjungfern: Krassel, Dietrich / Chor der Staatsoper Dresden, Sächsische Staatskap.; Preiser Records MONO 90386 (Cantus Classics 5.00125 F)

N – Harnoncourt (1995) / Ottokar/Kilian: Holzmair, Kuno: Cachemaille, Agathe: Orgonasova, Ännchen/Brautjungfer: Schäfer, Kaspar: Salminen, Max: Wottrich, Eremit: Moll, Samiel: Schall, Brautjungfern: Röschmann, von Magnus, Bellamy / Rundfunkchor Berlin, Berliner Philh. (Live-Mitschnitt); Teldec 4509-97758-2

K – Lehmann, Leitner, Rother (Auswahl, vor 1956) / Agathe: Schlemm, Ännchen: Streich, Kaspar: Uhde, Max: Windgassen / Chor und Orch. der Württembergischen Staatstheater Stuttgart, Bamberger Symph.-Orch., Berliner Philh., Münchner Philh., RIAS-Symph.-Orch.; Heliodor 89 537 (DGG 19 013) [statt des angegebenen Querschnitts unter Leitner]

N – Metzmacher (1999) / Ottokar: Rauch, Kuno: Weller, Agathe: Margiono, Ännchen: Ritterbusch, Kaspar: Dohmen, Max: Silvasti, Eremit: Yang, Kilian: Zwarg, Samiel: Koerbl / Chor der Hamburgischen Staatsoper, Philh. Staatsorch. Hamburg; Arthaus 100 106 (DVD, Regie Konwitschny)

N – Penin (1998, mit Berlioz-Rez., franz. Übers.) / Ottokar: Dudziak, Kuno: Bernadi, Agathe: Perrin, Ännchen: Constantin, Kaspar: Perroni, Max: Soulet, Eremit: Lenaerts, Kilian: Henry, Samiel: Meyers / Choeurs de Saint-Eustache, Ungarisches Philh. Kammerorch.; L'empreinte digitale ED 13100/101

N – Rossi (Auszüge, 1956) / Agathe: Gencer, Ännchen: Scotto, Max: Ziliani / Chor und Orch. des Teatro Verdi in Triest; On stage! 4707

N – Schreiber (Auswahl, vor 1956) / Camphausen, Nachtigall, Ramms / Chor und Orch. der Staatsoper Dresden; Royale 1430

N – Seidler-Winkler (Querschnitt, 1936) / Agathe: Frind, Ännchen: Armhold, Max: W. Ludwig, Kaspar: Strienz / Chor und Orch. der Staatsoper Berlin; Electrola EH 963

N – Steiner (Auszüge, 1936) / Ottokar: Hüsch, Kuno: Schlottmann, Agathe: Lemnitz, Ännchen: Beilke, Kaspar: Bohnen, Max: Wittrisch, Eremit: Böhme, Kilian: Witting / Chor und Orch. des Berliner Rundfunks; Myto 1CD 982.H011 (Gebhardt Records JGCD 0015-1)

K – von Zallinger (Querschnitt) / Ännchen: Schöner, Kaspar: Frei

Bearbeitung für Harmoniemusik:

K – Consortium Classicum, Aufnahme 1987, Arr. von Wenzel Sedlak (nicht anonym)

JV 291 *Euryanthe*

K – Giulini (1954) / Eglantine: Borkh, Bertha: Staffek

N – Keilberth (1960) / König: Kreppel, Adolar: Traxel, Euryanthe: Siebart, Lysiart: Neidlinger, Eglantine: Schech / Chor und Orch. des Kölner Rundfunks; EJS 283

K – Shermann (1970) / American Opera Society Chorus and Orch.

N – Stiedry (1955, gekürzt) / König: Böhme, Adolar: Vroons, Euryanthe: Sutherland, Lysiart: O. Kraus, Eglantine: Schech / BBC Orch. und Chor; EJS 415

N – von Zallinger (1949) / König: Berry, Adolar: Delorko, Euryanthe: Reining, Lysiart: Kamann, Eglantine: Rössl-Majdan, Bertha: Riegler / Chor und Orch. des Österreichischen Rundfunks; Melodram MEL-424

JV 306 *Oberon*

K – Gui (1957) / Oberon: Picchi, Puck: Cadoni, Rezia: Cerquetti, Fatime: Pirazzini, Hüon: Munteanu, Scherasmin: De Palma, Meermädchen: Panni / Chor und Orch. des RAI; EJS 413 (On stage! 4707)

N – Janowski (1996) / Oberon: van der Walt, Puck: Paulsen, Meermädchen: Person, May, Rezia: Nielsen, Fatime: Kasarova, Hüon: Seiffert, Scherasmin: Skovhus / Rundfunkchor Berlin, Deutsches Sinfonie-Orch. Berlin; BMG Classics 09026 68505 2

N – Keilberth (1937, gekürzt) / Oberon: W. Ludwig, Puck: Schilp, Meermädchen: Spletter, Rezia: Teschemacher, Fatime: Holndonner, Hüon: Rosvaenge, Scherasmin: Schmitt-Walter / Chor und Orch. des Reichssenders Berlin; Koch Schwann 3-1646-2 H1

K – Müller-Kray (1953) / Oberon: Fehringer, Puck: Bauer, Meermädchen: Sailer

K – Schüchter (Querschnitt) 1972 (nicht 1964)

Schauspielmusiken

K Alle mit „Privatpressung" (Teldec 60.30 010) gekennzeichneten Einspielungen sind jetzt auch im Handel zu erhalten (Seon 63 191), Aufnahmejahr 1976: JV 110, 111, 195 mit Kruse; JV 189 mit Egmond.

JV 75 **Musik zu *Turandot*** von Friedrich Schiller

K Aufnahmen unter Schönzeler (Ouvertüre Nr. 1, *Marcia* Nr. 2) 1975

Nr. 1 Ouvertüre

N – Balzer (vor 1956) / Berliner Sinfonieorch.; Royale 1403

N – Etti (P 1996) / ORF-Sinf.-Orch.; Point Classics KS C 094

N – Federer (vor 1953) / Rheinland Symph.; Regent 5041

N – Foster (1997) / City of Birmingham Symph. Orch.; Claves CD 50-9605

arr. für Klavier zu 4 Händen:

N – Paley, Zeger (1995); Naxos 8.553308

Nr. 2 *Marcia* (nicht *Marcia maestoso*)

N – Foster (1997) / City of Birmingham Symph. Orch.; Claves CD 50-9605

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

JV 110 Lied „Über die Berge mit Ungestüm"

K – Hill (P 1976) / Hogwood; L'Oiseau Lyre SOL 284

N – Jansen (1996) / Wolf; Cantabile 2302 / Abtei 004

N – Junghans (1994) / Fragedakis (Duo Lirico); Antes Edition BM-CD 31.9073

JV 112 Lied „Laß mich schlummern, Herzlein, schweige“

N – Kirchschlager (1999) / Williams; Sony Classical SK 61768

JV 279 Musik zu *Preciosa* von Pius Alexander Wolff

Nr. 1 Ouvertüre

K Aufnahmen unter Blech 1929, unter Böhm vor 1953, unter E. Kleiber vor 1937, unter Kubelik P 1964

N – Interpret nicht angegeben (Klavierfassung, vor 1902), Aeolian 30051

N – Dirigent nicht angegeben (1911) / Grammophon-Orch.; Grammophon M 040657/8

N – Dirigent nicht angegeben (vor 1951) / Grenadier Guards (Arr.); Columbia DB 1946

N – Dirigent nicht angegeben (vor 1956) / Linzer Symph.; Plymouth 12-33

N – Flohr (Klavierfassung, vor 1927); Welte 3352

N – Foster (1997) / City of Birmingham Symph. Orch.; Claves CD 50-9605

N – Grenadier Guards (Arr. Blaskapelle); Columbia DB 1946

N – van Kempen (zwischen 1936 und 1948) / Dresdner Philh.; Polydor 57146

N – Lehmann (vor 1951) / Orch. der Deutschen Oper Berlin; Odeon O-7934

N – Leitner (vor 1956) / Bamberger Symph.; Polydor 72429

N – Münchinger / Wiener Philh.; Decca SAD 22059

N – Nowak (vor 1952) / Orch. des Bayer. Rundfunks; Mercury MG 10048

N – Pfitzner (vor 1929) / Orch. der Staatsoper Berlin; Grammophon 65948 (Ultraphone 66544)

N – Rossi (vor 1951) / Turin Symph.; Decca K 2184

N – Skrowaczewski (P 1994) / Hallé Orch.; IMP Classics PCD 1105

N – Swarowsky / Orch. der Wiener Staatsoper; Synchro SMS-2441 G

N – Weißmann (vor 1928) / Mitglieder der Staatskap. Berlin; Parlophon P 1687 (6738/39, 9412)

N – Weißmann (1929) / Orch. nicht angegeben; Odeon O-6591

arr. für Klavier zu 4 Händen:

N – Paley, Zeger (1995); Naxos 8.553308

Nr. 6 Chor „Im Wald“

K – Lange (vor 1956) / Chor der Komischen Oper Berlin, RSO Berlin; Eterna 1 20 175

N – Schück (vor 1951) / Dresdner Mozartchor; Odeon O-26794

Nr. 7 Lied „Einsam bin ich nicht alleine“

N – van Endert (1915) / Dirigent und Orch. nicht angegeben; Grammophon C 2-43457/8

N – Hastert (ca. 1905) / Pianist nicht angegeben; Columbia XP 51018

N – Weimar'sches Vokal-Quartett (1913); Grammophon C 2-944059/60

N – Zimmer (um 1912); Anker 808

Nr. 9 Chor „Die Sonn erwacht“

K – Otto (P 1967) / Chor der Deutschen Oper Berlin; Telefunken 6.41307 AG

N – Seidler-Winkler (1910) / Chor der Königl. Hofoper Berlin; Grammophon C 44697/98 (Homocord D 11472)

Nr. 12 daraus: Chor „Es blinken so lustig die Sterne“

K – Seidler-Winkler (1910) / Chor der Königl. Hofoper Berlin; Grammophon C 44697/98 (Homocord D 11473)

Kirchenmusik

JV 224 Missa sancta (Nr. 1) Es-Dur

N – Wagner (1986) / Ihle, Pfretzschner, Moleda, Friedrich / Dresdner Kapellknaben, Kathedralchor Dresden, Mitglieder d. Sächsischen Staatskap.; Motette CD 50701

Mehrstimmige Gesänge für Männerstimmen mit und ohne Begleitung

Chöre aus *Leyer und Schwert* für 4 Männerstimmen

K Aufnahmen unter Papst (JV 168) vor 1939, Rode (JV 169) vor 1937, Rüdel (JV 168, 173) vor 1928, Schrems (JV 168) ca. 1936/37

JV 168 *Lützows wilde Jagd*

N – Breuninger (1998) / Die Meistersinger; Valve Hearts 0998

N – Schmidt-Quartett (vor 1930); Polydor/Grammophon 20 706

JV 169 *Schwertlied*

N – ohne Interpretenangaben (ca. 1890-93); E. Berliner's Grammophon D. R. P. 45048

N – Grüning (1912, mit Klavierbegleitung); Grammophon 942393

Duette mit Klavierbegleitung

JV 209 *Quodlibet* „So geht es in Schnützelputz-Häusel"

K – Nienstedt, Egmond (1976) / Wegner; Seon 63 191 (Privatpressung: Teldec 60.30 010)

JV 210 *Mailied* „Tra, ri, ro! Der Sommer, der ist do!"

K – Kruse, Egmond (1976) / Wegner; Seon 63 191 (Privatpressung: Teldec 60.30 010)

Solo-Lieder

K Zu allen Einspielungen mit Hill (JV 42, 48, 57, 62, 67, 68, 73, 74, 97, 156, 157, 159, 160, 161, 197, 198, 200-203, 217, 234, 270) ist die Datierung P 1976 zu ergänzen.

K Die meisten der mit „Privatpressung" (Teldec 60.30 010) gekennzeichneten Einspielungen sind jetzt auch im Handel erhältlich (Seon 63 191), Aufnahmejahr ist 1976: JV 62, 63, 68, 74, 130, 156, 159, 196, 211, 230, 231, 233, 270, 292 Egmond; JV 108, 124 Partridge; JV 60, 137, 140, 197, 198 Kruse; JV 235 Nienstedt. Nur wenige Aufnahmen der Privatpressung wurden bei der Neuedition nicht übernommen (Aufnahmejahr ist ebenso 1976): JV 96, 97, 157, 267 Nienstedt; JV 192 Nienstedt/Egmond.

JV 57 *Er an sie*

N – Junghans (1994) / Fragedakis (Duo Lirico); Antes Edition BM-CD 31.9073

JV 63 *Klage*

N – Hill (P 1976) / Hogwood; L'Oiseau-Lyre DSLO 523

V 67 *Das Röschen*

N – Junghans (1994) / Fragedakis (Duo Lirico); Antes Edition BM-CD 31.9073

N – Pechner (vor 1956); Royale 1557

72 **„Sanftes Licht, weiche nicht"**

J – Jansen (1996) / Wolf; Cantabile 2302 / Abtei 004

– Junghans (1994) / Fragedakis (Duo Lirico); Antes Edition BM-CD 31.9073

Der kleine Fritz an seine jungen Freunde

· Domgraf-Fassbaender (vor 1937); Grammophon EG 3202

JV 91 *Die Schäferstunde*
N – Jansen (1996) / Wolf; Cantabile 2302 / Abtei 004
JV 96 *Wiegenlied* „Schlaf Herzenssöhnchen"
K – Domgraf-Fassbaender (vor 1937); Grammophon EG 3202
N – Kardosch-Sänger (vor 1938) / Trio-Begleitung; Odeon 25 236
K – Lo. Lehmann (vor 1937); Parlophone RO 20185
N – Leonard (vor 1930) / Günther; Homochord 4-2667
N – Pelle / Musici di Montreal (Bearb.); Chandos 9304
K – Streich (1964) / Gaebel / Mitglieder des Bayerischen Rundfunk-Orch.; DGG 136 462
JV 97 *Die Zeit*
K – Högmann (1985) / Lindberg; BIS-CD-293
N – Jansen (1996) / Wolf; Cantabile 2302 / Abtei 004
N – Junghans (1994) / Fragedakis (Duo Lirico); Antes Edition BM-CD 31.9073
JV 120 *Canzonette* „Ch'io mai vi possa"
N – Berger (1949) / Raucheisen; Bellaphon Records 630 01 001 [nicht ident. mit der Aufnahme von 1943]
JV 124 *Canzonette* „Ninfe se liete"
N – Berger (1949) / Raucheisen; Bellaphon Records 630 01 001 [nicht ident. mit der Aufnahme von 1943]
N – Jansen (1996) / Wolf; Cantabile 2302 / Abtei 004
JV 157 *Unbefangenheit*
N – Mott (vor 1953) / Lush; Monarch MWL 301
JV 197 *Die gefangenen Sänger*
N – Mott (vor 1953) / Lush; Monarch MWL 301
JV 198 *Die freien Sänger*
N – Mott (vor 1953) / Lush; Monarch MWL 301
JV 213 *Wunsch und Entsagung*
N – Czerwenka (1977) / Meschwitz; Preiser Records 90 391
JV 231 „Weine, weine, weine nur nicht"
K – Fischer-Dieskau (1961) / Engel; DGG SLPM 138706 (Eterna 8 25 765)
JV 235 *Heimlicher Liebe Pein*
N – Mott (vor 1953) / Lush; Monarch MWL 301
JV 267 *Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen*
N – Mott (vor 1953) / Lush; Monarch MWL 301
N – Schörg (1996) / Hojer; Austro mechana CSM 171.923
JV 270 *Elfenlied*
N – Schörg (1996) / Hojer; Austro mechana CSM 171.923
JV 295-304 *Zehn Schottische Nationalgesänge* für Singstimme, Flöte, Violine, Violoncello und Klavier
K Die mit „Privatpressung" (Teldec 60.30 010) gekennzeichneten Einspielungen mit Partridge, Edmond und Watkinson sind jetzt auch im Handel erhältlich (Seon 63 191), Aufnahmejahr ist 1976.
K Die Aufnahmen von Fischer-Dieskau (JV 297, 298, 300, 302, 304) stammen aus dem Jahr 1961.
JV 300 „A soldier am I"
N – Elliott (ca. 1979) / Hogwood, Preston, Huggett, Pleeth; National Trust NT 004

Ouvertüren und Sinfonien

JV 50 Sinfonie Nr. 1 C-Dur

N – Popa (1985) / Orch. Quodlibet musicum; Electrecord ST-ECE 02952

N – Rasilainen (1997) / Norvegian Radio Orch.; Finlandia 3984-23400-2

JV 51 Sinfonie Nr. 2 C-Dur

N – Popa (1985) / Orch. Quodlibet musicum; Electrecord ST-ECE 02952

N – Rasilainen (1997) / Norvegian Radio Orch.; Finlandia 3984-23400-2

JV 54 Ouvertüre zu *Peter Schmoll* [Konzertfassung]

K – Goodman (1988) / Hanover Band; Aris 881 438-909 (Nimbus 5154)

K – Guschlbauer / Bamberger Symph.; Musical Heritage Society MHS-1220 (Erato 3984-25602-2)

JV 122 Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister*

K – Goodman (1988) / Hanover Band; Aris 881 438-909 (Nimbus 5154)

JV 245 Jubel-Ouvertüre

N – Sinopoli (1998) / Staatskap. Dresden; DVD Arthaus 100028

Werke für konzertierendes Soloinstrument und Orchester

JV 47 Romanza siciliana für Flöte und Orchester

K – Bloom (1991) / D. C. Hall's New Concert and Quadrille Band (Bearb. P. G. Jordan); Dorian Discovery 80 108

JV 79 Andante und Rondo Ungarese für Alt-Viola und Orchester [bzw. Klavier]

N – Braconi, S. (1998) / Braconi, M. (Klavier); Agorá Musica 171.1

N – Paskalev (1988) / Atanasov (Klavier); Balkanton BKA 12294

JV 109 Concertino für Klarinette und Orchester Es-Dur

K streichen: Goodman (P 1968) / Martinon

N – Barras (1961) / Mari / Orch. Lamoureux; Mandala MNE 5020

N – Lawson (1994) / Goodman / Hanover Band; BMG Entertainment Inernational / Classic FM 75605 57019 2

N – Stute (1965) / Paulmüller / Stuttgarter Philh.; Hoechst/DGG 639 782

JV 114 Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 1 f-Moll

K – Lancelot (1969) / Guschlbauer / Bamberger Symph.; RCA ZL 30 617 AW (Erato 3984-25602-2)

N – Lawson (1994) / Goodman / Hanover Band; BMG Entertainment International / Classic FM 75605 57019 2

N – Müller (1994) / Pletnev / NDR-Sinfonieorch.; NDR 3 Klassik Club, Klassik-Edition vol. 4

N – Zupan (P 1996) / Hubad / Radio-Symph.-Orch. Ljubljana; Point Classics KS C 094

JV 118 Konzert für Klarinette und Orchester Nr. 2 Es-Dur

N – Lawson (1994) / Goodman / Hanover Band; BMG Entertainment International / Classic FM 75605 57019 2

N – Schäfer (1998) / Stahl / Radio-Philh. Hannover des NDR; Radio 3 Klassik Club, Klassik-Edition vol. 13

JV 127 Konzert für Fagott und Orchester F-Dur

K – Hongne (1969) / Guschlbauer / Bamberger Symph.; RCA ZL 30 617 AW (Erato 3984-25602-2)

JV 188 Concertino für Horn und Orchester
K – Barboteu (1969) / Guschlbauer / Bamberger Symph.; RCA ZL 30 617 AW (Erato 3984-25602-2)

Tänze und Bläsermusiken
JV 185 Deutscher, Klavierfassung
N – Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2
JV 288 Marcia vivace
K – Potsdamer Turmbläser (1987/88, Bearb. B. Bosecker); Magna Lunar CD 2153135 (Querstand VKJK 9703)

Kammermusik
JV 76 Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello B-Dur, separat 4. Satz *Presto*
N – Sauer, I. (1993) / Nordwestdeutsches Kammerensemble; RBM CD 463 167
JV 99-104 Sechs Sonates progressives für Klavier und Violine
einzelne Aufnahmen: JV 100, 3. Satz *Air Polonais*
N – Krylov / Mormone; Agorá 500 103
JV 128 Sieben Variationen über ein Thema aus *Silvana* für Klarinette und Klavier
N – Friedrich (1995) / Palm; Bayer Records 100 124 CD
N – Moraguès (2001) / Izuha; Praga Digitals PRD 250 164
K – Stalder (P 1986) / Vintschger; Jecklin 0 536-2
N – Trautmann (1999) / Meister; Berlin Classics 1709-2
JV 182 Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello B-Dur
K – Brunner (1987) / Hagen-Quartett 1987 (nicht 1985)
N – Brunner (1999) / Tretjakov / Moros / Raiskin / Gutman; Live Classics LCL 601
N – Girolamo (1996) / Artus-Quartett Saarbrücken; Meisterklang ME-WE CDM 810-98
N – Johnson (1999) / Takács-Nagy / Hirsch / Boulton / Shulman; ASV CD DCA 1079
N – Klöcker (1971) / Consortium Classicum; Bayer Records 100 304 CD
N – Moraguès (2001) / Pražák Quartett; Praga Digitals PRD 250 164
JV 204 Grand Duo concertant für Klavier und Klarinette Es-Dur
N – Moraguès (2001) / Izuha; Praga Digitals PRD 250 164
N – de Rosengren (1996) / Kilström; Nytorp Musik 9901
K – Stalder (P 1986) / Vintschger; Jecklin 0 536 2
JV 207 Divertimento für Gitarre und Klavier C-Dur
K – Bagger / Randalu; Antes 31.9018
JV 259 Trio für Flöte, Violoncello und Klavier g-Moll
N – Kindalov (P 1996) / Barova / Baltajan (Akademisches Kammerensemble Sofia); Gega new GD 103

Klaviermusik

Kompositionen für Klavier zu zwei Händen

Sonaten
JV 138 Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur op. 24
N – Webster; Dover HCR-ST 7006
separate Aufnahmen 4. Satz *Perpetuum mobile*
N – Barere (1946); Appian APR 5621

K – Hofmann (1928); Nimbus Records 8819 (Aeolian Duo-Art 7286-4)
N – Hofmann (1941); Marston 52004-2

JV 199 Sonate für Klavier Nr. 2 As-Dur op. 39
N – Webster; Dover HCR-ST 7006

Sonstige Klavierwerke

JV 1-6 Sechs Fughetten op. 1
N – Pagitsch (1999); Dabringhaus und Grimm MDG 319 0990-2

JV 260 Aufforderung zum Tanze op. 65, Orchester-Bearbeitung (H. Berlioz)
K – Goodman (1988) / Hanover Band; Aris 881 438-909 (Nimbus 5154)
N – Mari (1961) / Orch. de la Société des Concerts du Conservatoire; Mandala MNE 5020

Weltweiter Noten- & Buchversandhandel aller lieferbaren Ausgaben inklusive:

Partituren
Klavierauszüge
Gesamtausgaben
Faksimiles

Nota Doro
Noten- & Buchversand Köhncke & Rupp GbR

Auch Besorgungen aus dem Ausland liefern wir schnell und günstig.

Nota Doro
Kalischer Str. 5
10713 Berlin-Wilmersdorf
Notendatenbank : www.notadoro.de

Tel: 030/ 82 71 90 65
Fax:030/ 82 71 86 87

Aus den Arbeitsstellen in Berlin und Detmold

Testphase: *Grand Duo* und *Silvana-Variationen*

Ende des Wintersemesters und im Sommersemester 2001 konnten die Mitarbeiter der Gesamtausgabe wieder einmal von den MeisterWerk-Kursen der Detmolder Musikhochschule profitieren. Prof. Hans-Dietrich Klaus behandelte mit seinen Schülern zunächst die *Silvana-Variationen*, anschließend das von Knut Holtsträter herausgegebene *Grand Duo* für Klarinette und Klavier. In beiden Fällen erwies sich die Auseinandersetzung mit den Praktikern als fruchtbar: Bei den *Silvana-Variationen* blieb nach Wegfall der Baermannschen Zusätze ein nahezu „nacktes", aber auch musikalisch sehr anderes Gebilde übrig, beim *Grand Duo* gab es eine Vielzahl an charakteristischen kleinen Varianten zu beachten. Knut Holtsträter demonstrierte in der Abschluß-Sitzung an etlichen interessanten Details, wie sich Fehler oder Besonderheiten in den verschiedensten Editionen dieses Werkes „fortpflanzten". Der Kammermusikband 2 der Gesamtausgabe ist damit nun nahezu komplett „MeisterWerk-Kurs-erprobt" und wir hoffen, daß die fertige Druckvorlage des Bandes in naher Zukunft dem Verlag übergeben werden kann.

Weber-Multimedial 1

Anfang Februar 2001 hielt Joachim Veit im Rahmen der Reihe *„Alte" Musik und „neue" Medien* des Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn einen Vortrag mit dem Thema *Hase oder Igel? – Musikeditionen und neue Medien*, der sich mit den Möglichkeiten und Schwierigkeiten auseinandersetzte, die sich beim Versuch einer Umsetzung von Musikeditionen in die *neuen Medien* ergeben. Eher als Spielerei führte er in diesem Rahmen Beispiele eines „visualisierten" Kritischen Berichts der „Weber-Ausgabe der Zukunft" vor. Auch wenn bis dahin noch weite Wege zurückzulegen sind, so wurde doch deutlich, welches neue, die bisherigen Editionsmethoden verändernde Potential diese Technik bei kritischer Anwendung birgt. Die Weber-Ausgabe hofft, in den nächsten Jahren zusammen mit der Universität Paderborn praktikable Modelle für diese Umorientierung entwickeln zu können, denn die Musikeditoren müssen aufwachen, damit auf sie nicht irgendwann der berühmte Gorbatschowsche Spruch angewendet werden kann ...

Weber-Multimedial 2

Wieder eine Premiere bei der Weber-Ausgabe: Erstmals wurde ein Band der *Weber-Studien* direkt „von der Diskette" – oder besser: CD – gedruckt. Gerhard Jaisers Dissertation *Weber als Schriftsteller* mit dem recht kompliziert zu setzenden Anhang des Romanfragments *Tonkünstlers Leben* wurde in abendlichen Stunden im Teutoburger Wald mit dem Programm *Pagemaker* zurechtgebastelt, in eine PDF-Datei als Druckvorlage verwandelt, auf CD gebrannt und so zum Verlag gegeben. Wie immer bei „Erstgeburten" gab es ein paar „Nachhilfen", wir hoffen aber, daß nun für die Zukunft eine Form gefunden ist, die beiden Seiten viel Korrektur-Arbeit spart (unter der Voraussetzung, daß sich wieder ein „Freiwilliger" für die Einrichtungs-Arbeit findet). Rein theoretisch sind damit die *Weber-Studien* auch internet-tauglich geworden.

Weber *en gros* und *en detail* – Vorbereitungen zur Weber-Ausstellung

Wer keine Arbeit hat, macht sich welche – wer viel hat, macht sich noch mehr! Diese (neue) Volksweisheit gilt zumindest für die Mitarbeiter der Gesamtausgabe, die ein ehrgeiziges Projekt in Angriff genommen haben: eine Weber-Ausstellung zum Jubiläumsjahr 2001. Viel Freizeit und leider auch – das läßt sich bei einem solchen Vorhaben nicht immer ganz verhindern – einige kostbare Stunden der „normalen" Arbeitszeit wurden investiert; wie wir finden mit einem äußerst reichen Ertrag, der nun Ende des Jahres mittels der temporären Ausstellung und eines dazugehörigen opulenten Katalogs der Öffentlichkeit übergeben werden soll.

Im Jahr 2001 jährt sich nicht nur zum 175. Male Webers Tod, es gibt auch freudigere Erinnerungen: die Uraufführung des *Oberon* vor 175 Jahren und die Schenkung des *Freischütz*-Autographs an die Berliner Bibliothek, die heutige Staatsbibliothek, durch die Witwe Caroline von Weber vor 150 Jahren. Die Staatsbibliothek nahm dies zum Anlaß, ihre Gedenk-Ausstellung Webers Opernschaffen zu widmen. Dazu findet sich in den Berliner Beständen umfangreiches Material (neben dem *Freischütz* etwa Entwürfe bzw. Fragmente zu *Rübezahl*, den *Pintos*, *Euryanthe* und *Oberon*); besonders glücklich sind wir aber, daß sich auswärtige Sammlungen mit Leihgaben allerersten Ranges an der Präsentation beteiligen. So werden u. a. aus Darmstadt die Erstniederschrift des *Abu Hassan*, aus Dresden die Autographen des *Peter Schmoll* und der *Euryanthe* sowie aus Petersburg das *Oberon*-Autograph (Russische Nationalbibliothek) und die Partitur-Handschrift des *Waldmädchen* (Zentrale Musikbibliothek des Mariinski-Theaters) erwartet. Besonders großzügig zeigt sich die Familie von Weber, die aus diesem Anlaß u. a. das Autograph der *Silvana* und das spätere Originalmanuskript des *Abu Hassan* zur Verfügung stellt. Erstmals seit 150 Jahren erhält man somit Gelegenheit, alle ehemals in Familienbesitz befindlichen Autographen wieder gemeinsam in Augenschein zu nehmen!

Für die Gesamtausgaben-Mitarbeiter war dies Ansporn genug, eifrigste Aktivitäten zu entwickeln. Der bereits in der Fertigung befindliche Katalog versucht, in Kurzform den neuesten Forschungsstand zu Webers Opernschaffen zu präsentieren. Er richtet sich – ebenso wie die Ausstellung – an den interessierten Laien wie an den Fachmann, und die „Berufseditoren" haben sich redlich bemüht, ihr „Fachlatein" im Zaume zu halten, um einem möglichst breiten Interessentenkreis den Zugang zu dieser Thematik zu ermöglichen.

Zu Beginn der Arbeit wurde die Vorbereitung der Präsentation von den Mitarbeitern äußerst unterschiedlich betrachtet: zum einen als wunderbare Herausforderung, zum anderen aber auch als ungeheure zusätzliche Belastung. Inzwischen herrscht wieder Einigkeit; die werkübergreifende Beschäftigung mit den Handschriften hat uns in vielen Fällen für unsere alltägliche Editionsarbeit neue Sichtweisen eröffnet, den Blick für neue Probleme geschärft, aber auch Lösungsmöglichkeiten erschlossen. Für die Mitarbeiter war die Ausstellung bereits jetzt – lange vor der Eröffnung – ein Erfolg, und hoffentlich kommt ein Teil unserer Begeisterung auch beim Publikum zum Tragen.

Aber auch richtige Überraschungen hielt die Arbeit bereit: Auf unsere Nachfrage nach dem genauen Schenkungsdatum des *Euryanthe*-Autographs teilte uns der Leiter der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek, Dr. Karl W. Geck, bedauernd mit, die Zugangsbücher der Bibliothek gäben in diesem Falle keine sichere Auskunft,

aber anhand der Briefe von Caroline von Weber an die Familie Jähns wäre die Datierung zumindest annähernd möglich – wir waren verblüfft! Der Briefwechsel der Weber-Witwe mit Jähns sollte erhalten geblieben sein??? Inzwischen sind wir im Besitz einer Kopie des Dresdner Konvoluts. Franz Zapf hatte eine maschinenschriftliche Übertragung der heute verschollenen Briefe Caroline von Webers angefertigt, die wertvolle Informationen z. B. zur Wanderung von Quellen, zu den Bemühungen um die Vollendung des *Pintos*-Fragments sowie zur Weber-Rezeption im 2. Viertel des 19. Jahrhunderts enthalten. Einige wichtige Details konnten bereits in den Ausstellungskatalog einfließen, an der ausführlichen Sichtung und Dokumentation arbeitet momentan Eveline Bartlitz. Der Informationszuwachs dürfte – nach dem ersten Überblick – bedeutend sein, und Dr. Geck gilt für seine umsichtige Recherche einmal mehr unser Dank!

Falls nun der Eindruck entstanden sein sollte, die Ausstellung wäre ein alleiniges Projekt der Gesamtausgabe, so sei korrigierend ergänzt, daß der Veranstalter die Staatsbibliothek ist. Die Mitarbeiter der WeGA hatten die Möglichkeit, bei der Konzeption und Kataloggestaltung wesentlich mitzuwirken, freilich als „Junior-Partner". Die Bibliothek und insbesondere die Mitarbeiter der Musikabteilung haben mit der „geballten" Ausstellungserfahrung vieler Jahre all die organisatorischen Wege geebnet, ohne die ein solches Projekt nur eine schöne Wunschvorstellung bleibt. Die Partnerschaft mit der Staatsbibliothek hat sich so einmal mehr aufs Schönste bewährt – dafür schon jetzt unser herzliches Dankeschön!

Briefe, Briefe und (k)ein Ende?

War im Heft 7 (1998) unserer Mitteilungen die Rede davon, daß für Eveline Bartlitz im Berichtszeitraum die Hauptbeschäftigung in der Dokumentation der Briefe aus dem Jähns-Nachlaß lag, so traf das auch für das folgende Jahr zu; das Unternehmen konnte damit zum Abschluß gebracht werden, soweit es den Bestand der Staatsbibliothek betrifft. 62 Briefe an Jähns warten noch in Marbach auf Sichtung, und wer weiß, wo noch welche auftauchen werden, für jede Meldung sind wir dankbar. Die Traummarke 1500 haben wir bereits überschritten, denn überraschend finden sich an unvermuteten Stellen in der großen Weberiana-Sammlung immer wieder Briefe, die inzwischen nur noch mit verhaltenem Jubel begrüßt werden. (Zum genauen Stand der Dokumentation, die inzwischen in der Endsumme überholt ist, vgl. *Weberiana* 8, S. 5-6.)

Eine notwendige Nachlese zur Datenbank *Ikonographie* stand schon längere Zeit auf der Desideratenliste. Nach Einarbeitung des umfangreichen Foto-Kastens aus dem Schnoor-Nachlaß 1999 (250 Objekte) darf dieser Komplex, was die systematische Erfassung anbelangt, als vorläufig abgeschlossen gelten, denn auch hier wird es immer wieder Nachmeldungen geben; der Stand im Juni 2001: 1235 Dokumente. Die Erfassung der Porträts im Weber-Museum Dresden-Hosterwitz konnte von Frank Ziegler im Juni 2001 im Zusammenhang mit seinen Arbeiten zum Ausstellungskatalog vorgenommen werden.

Das Jahr 2000 brachte andere Aufgaben. Die Personendatei sollte mit dem Schwerpunkt Berlin über die bloßen Lebensdaten hinaus „mit Fleisch gefüllt werden". Diese zeitaufwendigen, oftmals ergebnislosen Recherchen lassen sich nicht in Zahlen messen. Es sind lediglich Mosaiksteine in der umfangreichen Weber-Datenbank.

Aber auch neue Briefe gab es wieder. Unser Mitglied Herr Dr. Hartmut Herbst hatte im Zusammenhang mit seiner Max-Maria-von-Weber-Dissertation ein Konvolut mit

41 Briefen Caroline von Webers an ihre Schwiegertochter Katharina Huberta von Weber, geb. Kramer, von unserem Ehrenvorsitzenden Hans-Jürgen Freiherr von Weber ausleihen können und die Briefe übertragen. Er stellte im Einverständnis mit dem Besitzer der Berliner Weber-Arbeitsstelle Kopien der Originale mit Übertragungen zur Verfügung. Sichtung, chronologische Ordnung, Eingabe in die PC-Datei und Gegenlesen nähern sich dem Abschluß. – Nach dem Motto „unverhofft kommt oft" bescherte uns das Jahr 2001, wie bereits erwähnt, weitere Caroline-Briefe an die Familie Jähns, 154 an der Zahl, von deren Vorhandensein in der Sächsischen Landesbibliothek wir eher durch Zufall erfuhren. Es handelt sich um Übertragungen von Franz Zapf, dem Dresdner Weber-Enthusiasten (vgl. *Weberiana* 4, S. 3-4); für die Weber-Forschung erhoffen wir uns noch interessanteren Inhalt als bei den Familienbriefen. Vielleicht sind einige von ihnen sogar veröffentlichenswert.

Besuch aus Petersburg

Mitte Mai hatten die beiden Arbeitsstellen der Weber-Ausgabe in Berlin und Detmold auf Einladung der Weber-Gesellschaft freudig erwarteten Besuch: Die junge russische Musikwissenschaftlerin Dr. Natalja Gubkina, die Entdeckerin der St. Petersburger Materialien zu Webers verschollen geglaubter Jugendoper *Das Waldmädchen*, kam in Anschluß an eine Vortragsreise zunächst nach Detmold und fuhr von dort auch nach Berlin. Erstmals konnte man sich dabei ausführlicher über die Petersburger Materalien austauschen, in Berlin stand außerdem die Besprechung des in diesem *Weberiana*-Heft veröffentlichten Aufsatzes auf dem Programm. Nach intensiven Gesprächen wurden Projekte für künftige Untersuchungen ins Auge gefaßt, wenn sich für Frau Dr. Gubkina hoffentlich wieder Möglichkeiten für eine Arbeit in der Bibliothek des Mariinski-Theaters ergeben. Wir bleiben gespannt und hoffen auf weiteren regen Austausch.

„Himmelfahrts-Kommando"

Der Himmelfahrts-Tag ist in Deutschland bekanntlich ein Feiertag, nicht so in England – was lag für die strebsamen Weberianer also näher, in der Woche um Himmelfahrt nach London zu fahren, um so die Arbeitswoche um einen Tag zu verlängern! Eigentlicher Anlaß für die Reise war freilich nicht der Zeitgewinn, sondern die Redaktion am Kammermusikband der WeGA: immerhin liegen die Autographen von Webers Trio und zu den *Samori-Variationen* in der British Library in London. Der London-Besuch war lange geplant, mußte aber mehrfach, zuletzt aufgrund der akuten Finanznöte verschoben werden, nun war's allerhöchste Zeit!

London empfing das Gespann Capelle – Veit – Ziegler völlig atypisch: mit allerschönstem Sonnenschein, der die gesamte Zeit anhalten sollte. Somit lockten die herrlichen Parks und das bunte Treiben der Metropole weit mehr als die Bibliotheken – es hieß stark bleiben! Und das wurde uns wirklich leicht gemacht, denn ein Insider in Sachen Weber und London, ein lieber Kollege, öffnete uns alle Türen: John Warrack.

Der erste gemeinsame Besuch galt dem Royal College of Music, in dessen „Allerheiligstes" uns mit sichtlichem Stolz und großer Freude der Kurator Oliver Davies führte. Neben Weber-Autographen, Theaterzetteln und anderen zeitgenössischen Materialien beeindruckte vor allem die ikonographische Sammlung, insbesondere das großartige Weber-Porträt von John Cawse von 1826, eine anonyme Porträtzeichnung, ebenso aus der Zeit von Webers London-Aufenthalt, und die Büste von J. J. P. Kendrick. Die

größte Überraschung hielt freilich die Bibliothek des College bereit: neben rezeptionsgeschichtlich interessanten englischen Kopien Weberscher Werke aus dem Besitz von George Smart bzw. William Hawes fand sich hier völlig unerwartet eine Kopie der Es-Dur-Messe mit autographen Eintragungen! Wie gerne hätten wir auf diese Quelle schon bei der Edition in der WeGA zurückgegriffen, handelt es sich doch vermutlich um das verloren geglaubte Widmungsexemplar für den französischen König. Die Partitur gelangte aus dem Besitz von Vincenzo Bellini an den englischen Verleger Vincent Novello und später ins Royal College. Eine ausführlichere Auswertung der Handschrift steht bevor, aber nach der ersten Durchsicht konnten wir erleichtert feststellen, daß Band 1 der WeGA keineswegs eingestampft werden muß.

Weniger reich an Überraschungen, dafür umso reicher an Material war die Arbeit in der British Library, die selbstverständlich den Großteil der Zeit beanspruchte. Der Ehrgeiz der Weberianer war, möglichst alle Weber-Manuskripte und möglichst viele Drucke, vorrangig Erstdrucke und frühe englische Ausgaben, zu sichten und zu registrieren. Selbst diese, manchmal schon die Grenzen der Zumutbarkeit überschreitenden, unersättlichen Bestellwünsche konnten aber die Bibliothekare der British Library nicht von ihrer unermüdlichen Hilfsbereitschaft abbringen. Dank ihrer Hilfe und eines hervorragend funktionierenden Bestellsystems ist ein (bedeutender) Anfang gemacht, aber aufgrund der Fülle des Materials ist wohl noch der eine oder andere Ausflug über den Kanal (bzw. drunter hindurch) nötig. Zumindest der Redaktion des Kammermusikbandes steht nun nichts mehr im Wege, und die Datenbanken der WeGA sind jedenfalls prall gefüllt von ihrem Abstecher zurückgekehrt.

Weber im Landtag

Am 26. Juni des Jahres durfte sich Weber in der renommierten Reihe *Musik im Landtag*, die von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Verbindung mit dem Landesmusikrat Rheinland-Pfalz und dem Südwestrundfunk veranstaltet wird, vorstellen. Da der rheinlandpfälzische Landtag für ein Orchesterkonzert nur geeignet wäre, wenn aus den Abgeordnetenbänken musiziert würde, war ein Kammermusikprogramm die einzig mögliche Alternative, um noch Publikum zuzulassen. An Kammermusik Webers aber ist bislang nur das Klarinettenquintett in einer Vorab-Edition erschienen. Hier bot sich an, auf den bewährten Klarinettisten des Detmolder MeisterWerk-Kurses, Philipp Stümke (aus der Klasse von Prof. Klaus), zurückzugreifen, der diesmal mit dem Berliner Dagan-Quartett musizierte. Die Idee für das übrige Programm war ebenfalls rasch geboren: Weber sollte sich mit einem frühen und einem etwas „reiferen" Variationenwerk vorstellen, wobei die jeweiligen Vorlagen mit präsentiert werden sollten. So entstand ein Programm, das sogar einige Raritäten enthielt: Neben den Variationen über ein Thema aus *Joseph* samt der Vorlage aus Méhuls gleichnamiger Oper kamen wohl erstmals seit langer Zeit die *Samori-Variationen* in der kammermusikalischen Besetzung (mit *ad-libitum*-Begleitung von Violine und Violoncello) zu Gehör. Die Vorlage aus Abbé Voglers Oper *Samori*, Nagas komische Arie „Woher mag dieses kommen, mir fehlt die Essenslust", die original für Streichorchester-Begleitung geschrieben ist, wurde vom Herausgeber der Weber-Ausgabe flugs für Streichquartett arrangiert und erklang so vermutlich erstmals seit Voglers Tagen wieder. Die Sopranpartie übernahm die Detmolder Sopranistin Angela Umlauf (Klasse Prof. Ruß), als Pianistin konnte die russische Pianistin Inga Kazantseva (Klasse Prof.

Bavouzet) gewonnen werden, die in knapp drei Wochen auch die enorm schwierigen Méhul-Variationen (auswendig!) einstudiert hatte. Das Konzert selbst, bei dem Prof. Allroggen zwei kurzweilige Vorträge über die Themen *Der unbekannte Weber* und *Edition als Aufklärung – Anmerkungen zu Webers Klarinettenwerken* hielt, war höchst beeindruckend, nicht zuletzt dank der intensiven Vorbereitung der Musiker. Inga Kazantseva bewältigte ihren schwierigen Part in einer Form, die die technischen Schwierigkeiten der Variationen vergessen ließ und statt dessen die Werke durch feinste Farbschattierungen zur Wirkung brachte. Angela Umlauf traf den Charakter der Vorlagen sehr genau und erntete viel Beifall. Ohne die Verdienste beider Künstler zu schmälern, muß aber doch die Interpretation des Klarinettenquintetts an diesem Abend als eine der seltenen Sternstunden musikalischen Erlebens bezeichnet werden: Mit welcher Lebendigkeit hier auf allerhöchstem Niveau kammermusikalisch musiziert wurde, um den Gehalt dieses Werkes zur Geltung zu bringen, war geradezu atemberaubend! Stümke wagte zum Teil viel – aber es gelang ihm gemeinsam mit dem Dagan-Quartett, die Facetten dieser Komposition in einer ungemein nuancenreichen, sich gegenseitig die „Bälle" zuspielenden Interpretation so plastisch zu präsentieren, daß der gute „Geist der Kammermusik" über dem Ganzen zu schweben schien. Ein Erlebnis, das wieder einmal zeigte, daß sich der Einsatz für diesen Komponisten lohnt und daß junge Interpreten bisweilen sogar die „Großen" an Tiefe weit übertreffen!

Pünktlich zu diesem Abend lagen im übrigen zwei neue Weber-Bände vor: die von Frank Ziegler herausgegebene *Preciosa* und Gerhard Jaisers Dissertation über *Weber als Schriftsteller* in den *Weber-Studien* (Band 6) – es war für die Weberianer also ein rundum erfreulicher Tag.

Geld – Geld – Geld – die meistgefragteste Sache beim geplanten MeisterWerk-Kurs

Der vom 15. bis 21. Oktober 2001 anläßlich der Verabschiedung von Prof. Dr. Gerhard Allroggen initiierte MeisterWerk-Kurs zu Webers Einakter *Abu Hassan* warf seine Schatten bzw. sein Licht (manchmal war das nicht zu unterscheiden) schon lange voraus. Seit Ende 2000 laufen die Planungen. Eine der schwierigsten Fragen war (und ist) – passend zum Inhalt des Singspiels – die der „Geldbeschaffung". Zum Zeitpunkt des Erscheinens der *Weberiana* werden wohl immer noch nicht alle Probleme geklärt sein – Spenden sind also jederzeit willkommen! Durch die Mitwirkung des Detmolder Kammerorchesters und die Beteiligung etlicher renommierter Dozenten der Detmolder Musikhochschule (die Einstudierung der Gesangspartien liegt in den Händen von Prof. Thomas Quasthoff) hoffen wir auf einen sehr interessanten Kurs. Bis dahin laufen aber in Detmold nicht nur die Drähte, sondern vermutlich auch die Mitarbeiter „heiß", denn Klavierauszug, Partitur und alle Orchestermaterialien müssen pünktlich fertig sein. Ausführlicher – und hoffentlich positiv – werden wir über das Ereignis und die Feierlichkeiten im nächsten Heft berichten. Nähere Informationen zu dem Projekt finden Sie übrigens im Internet unter: *www.hfm-detmold.de*

Direktverbindung Danzig – Hamburg, via *Abu Hassan*

Im vorletzten Jahr konnte die Staatsbibliothek zu Berlin im Antiquariatshandel ein handschriftliches *Inspections-Buch* zum *Abu Hassan* erwerben, das auf dem Innentitel einen Zensurvermerk von Anfang 1824 trägt und möglicherweise sogar Zusätze von Webers eigener Hand enthält. Das Datum des Zensurvermerks (12. März 1824) und

ein mit „D“ anfangendes Wort vor dem Datumsvermerk ließen die Weberianer zunächst vermuten, es handele sich vielleicht um ein Danziger Exemplar, da die dortige Aufführung am 13. März 1824 stattfand. Allerdings wäre das eine ungewöhnlich kurze Frist zwischen der Zulassung durch die Zensurbehörde und der Aufführung gewesen. Andererseits war Webers Stiefbruder Edmund zuvor zeitweise am Danziger Theater tätig gewesen, so daß durch ihn das Buch nach Danzig hätte gelangt sein können – was vielleicht auch den gestrichenen Stempel „Theater-Gesellschaft Hamburg“ in dem Exemplar erklärt hätte. Viele Konjunktive, Spekulationen – alles falsch!!

Die Frage nach der Herkunft des Stempels brachte Aufklärung. Der Leiter der Handschriftenabteilung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Dr. Jürgen Neubacher, half den Weberianern dabei auf die Sprünge: Die Materialien der Hamburger Stadttheater-Gesellschaft, zu denen ursprünglich auch das Textbuch gehört hatte, waren 1903 als Depositum, später dann dauerhaft der Bibliothek übergeben worden – soweit damals noch vorhanden. Von dieser ehemaligen Theaterbibliothek existiert sogar ein Katalog, aus dem hervorgeht, daß neben dem Textbuch auch Aufführungsmaterialien vorhanden waren, die wohl ebenfalls vor 1903 vom Hauptbestand abgesplittert waren und leider verloren scheinen. Mit diesem Hinweis von Dr. Neubacher, mit dessen Hilfe auch zwei Theaterzettel der Hamburger *Abu-Hassan*-Aufführungen vom 27. und 30. November 1824 aufgefunden werden konnten, fielen dem Detmolder Mitarbeiter noch weitere Schuppen von den Augen: Schon lange hatte er das Gefühl, die Handschrift einiger Nachträge in dem Textbuch irgendwoher zu kennen – nun war es klar: Sie gehörte dem Hamburger Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schmidt! Damit war der letzte Zweifel an der Zuweisung des Textbuchs beseitigt, aber natürlich bedauerte Herr Dr. Neubacher, dem wir für seine Hilfe außerordentlich dankbar sind, daß das Textbuch, von dessen Existenz er nun auf Umwegen erfahren hatte, nicht an seinen alten Ort zurückgekehrt war. Das vermutlich mit „D“ anfangende Wort vor dem Datumsvermerk ist übrigens immer noch nicht entziffert ...

Kofferradios, Zauberbücher und Kaspar im Designerdress

Ein kleiner Pressepiegel zu den Weber-Premieren 2000-2001

von Knut Holtsträter, Detmold

Im Gegensatz zum Pressespiegel in Heft 10 fällt die Ausbeute des letzten Jahreszeitraumes ausgesprochen dürftig aus. Nach einer ereignislosen ersten Jahreshälfte 2000 wurde meines Wissens im deutschsprachigen Raum ausschließlich der *Freischütz* inszeniert. (Die Zwischentitel sind den jeweiligen Rezensionen entnommen.)

Ich liebte eine männliche Chorbraut – Berlin, Komische Oper, 8. Oktober 2000

Christof Nels Inszenierung befand sich in der schwierigen Situation, sich bei den Rezensenten gegen den Hamburger *Freischütz* von Konwitschny (vgl. *Weberiana* 10, S. 109ff.) behaupten zu müssen. Zu Recht mußte sich die Inszenierung der Komischen Oper diesen Vergleich gefallen lassen. Ursula Ehrensberger (*Opernglas* 12/2000) konstatiert in Nels Inszenierung inkonsequente Figurenführungen: *Max wird noch während der Ouvertüre von einem Albtraum geplagt, in dem Männer mit weißen Kleidern erscheinen (also verdrängte Homosexualität?). Agathe stellt sich als weinerliches Mauerblümchen dar, die mollige Figur durch Twinset und viel zu engen Rock doppelt betont. Dass Max seiner künftigen Braut offenbar mit völligem Desinteresse begegnet, wie er zu Beginn des zweiten Aktes zeigt, erstaunt deshalb wenig, eher, warum er dennoch glaubt, sie mit Hilfe von Freikugeln erobern zu müssen.* Eckart Schwinger (*Opernwelt* 12/2000) lobt besonders die Figur des Kaspar: *Neben dem beamtenhaft betriebsamen Kuno von Klemens Slowioczek ist der Kaspar von Jaco Huijpen eine der interessantesten Gestalten der Weber-Premiere in der Komischen Oper. Ein glatzköpfiger Kerl von wilder Zerrissenheit, ein Möchtegern Skinhead, dem die eigene Neigung zur Gewalttätigkeit offenbar zu schaffen macht. Immer muss er erst sein Kofferradio losheulen lassen, ehe er selbst seine beißenden Töne produzieren kann.* Und er folgert anders als Ehrensberger: *Nirgendwo begegnen bei Christoph Nel „Freischütz"-Menschen, die nur auf ihre Oberfläche reduziert wären. Mitunter hat es wohl nur den Anschein, dass sie zu wenig mehr in der Lage seien als zum Nachweis ihres abgrundtiefen Unglücks.*

Die Bühnenbilder von Jens Kilian wurden von allen Rezensenten gelobt. Wolfgang Fuhrmann (*Berliner Zeitung* 10.10.2000) stellt sich die Szenerie dar als *eine Konstruktion aus verwinkelten Räumen, schmalen Simsen, abblätternden Tapeten, geschmückt mit kleinen Hirschgeweihen und Jägerpokalen, in der jede Tür nur in ein weiteres Kabuff führt, über den ganzen Kreis der Drehbühne hinweg. Diese klaustrophobische Einrichtung, bei der sich alles wahrhaftig auf der Stelle bewegt, erlaubt fließende Szenenwechsel, aber keinen Weg ins Freie.* Christoph Nels Deutung der Handlung als Traum erlaubt ihm zum Ende den Kunstgriff, das gemeinschaftsstiftende Schlußgebet zu entkräften: *Am Ende senkt sich dann wieder der schwarze Schleiervorhang und trennt Max vom Rest des Volkes, auch von Agathe, deren Hand er durch die Grenze vergeblich zu fassen versucht. Während der ganzen Oper haben die Liebenden einander kein einziges Mal berührt.* Ein besonderes Detail fiel Michael Horst auf (*Berliner Morgenpost* 10.10.2000): *Eine Blutspur zieht sich durch die ganze Handlung. Zuerst trägt sie die Handschrift Samiels, dann beschmiert sich Ännchen, zuletzt verröchelt Kaspar in seinem eigenen Blut – und Agathe schreitet wie in Trance darüber hinweg.*

Die Rezensenten sind sich über die sängerischen Leistungen der Premiere nicht einig. Während Michael Horst zu einem insgesamt erfreulichen Ergebnis kommt, ist Jürgen Breiholz (*Die Welt* 10.10.2000) von den Leistungen nicht überzeugt.

Die Quadratur des Teufelskreises – Bonn, Oper, 28. Januar 2001

Ulrich Schreiber (*Opernwelt* 3/2001) ist insgesamt zufrieden mit der Bonner Inszenierung: *András Friscay wagt mit dem „Freischütz" einen Blick auf das Gestern oder Vorgestern im Heute und setzt ihn mit leichter Ironie in Szene.* [...] *Wo wir nicht mehr so recht wissen, was Volksgut oder Kitsch ist, wird beides einfach pointiert: hin zur Aggressivität beim Jägerchor, mehr zum geschamigen Gehupfe beim Brautjungfernchor. Und die schöne Agathe der Anja Harteros, vom Publikum zu Recht bejubelt, ist aus dem Wunschbuch heutiger Machisten geschnitten. Sie verkörpert jene altdeutsch braven Mädels, die von der Welt wenig wussten und umso tiefer ahnten.* Lobenswert findet er auch die musikalischen Leistungen: *Den erstaunlich hohen Ensemblestandard pflegt Anton Zapf an der Spitze der vorzüglichen Chöre und des bestens aufgelegten Orchesters der Beethovenhalle. Immer wirkt der Klang – die Bühnenmusik bleibt im Graben – kammermusikalisch transparent, in seinen Synkopen genau ausgehört und in der innerhalb einzelner Instrumentengruppen gelegentlich unterschiedlichen Dynamik vielfach abgestuft.*

Gute Stube wurde finsterer Abgrund – Erfurt, Stadttheater, 24. Februar 2001

Hinsichtlich Regisseur Igor Folwills Konzept stimmt Wolfram Klante (*Thüringer Allgemeine* 26.2.2001) ihm zu, *sich zwischen dem deutschen Wald und der Macht des Bösen zugunsten der letzteren zu entscheiden.* Dennoch fehlt ihm wie Christine Hartlieb (*Thüringische Landeszeitung* 26.2.2001) in der Inszenierung die Dynamik, *war es doch, als lähme das überdimensionale Auge, das Bühnenbildner Jürgen Aue bedrohlich beobachtend über allem schweben ließ, jedes Handeln auf der Bühne.* Die mitunter eigenwillige Zeichnung der Figuren führt Hartlieb zu einem verblüffenden Schluß: *Interessant war aber auch der Blick auf die männlichen Hauptrollen: Thomas Pursio als Kaspar – das war die vollendete Verführung durch das Dämonische: seine facettenreiche Bassstimme ebenso wohlklingend wie abgründig. Hand aufs Herz, Agathe! War dieser souveräne, energiegeladene Jägerbursch im anthrazit schimmernden Designerdress nicht viel anziehender als der grünbewamste Bräutigam Max (Tom Martinsen), den der Leistungsdruck, den Probeschuss trotz anhaltender Pechsträhne bestehen zu müssen, in die Arme dämonischer Mächte treiben musste?* Die Leistungen der Sänger und des Philharmonischen Orchesters Erfurt unter der Leitung von Wolfgang Rögner trafen bei den Rezensenten auf einstimmiges Lob.

Hoffnung aus dem Graben – Dessau, Anhaltisches Theater, 25. März 2001

Die Dessauer Inszenierung von Johannes Felsenstein reiht sich in die große Anzahl traditioneller Inszenierungen ein. Wird diesem Umstand in der Regionalpresse keine große Bedeutung beigemessen, so fällt Jörg Königsdorf (*Opernwelt* 5/2001) dies besonders auf. Er bezeichnet die Inszenierung in *Sachsen-Anhalts größtem Theatermuseum* als *garantiert ironiefrei.* Auch an den gesanglichen Leistungen läßt er kein gutes Haar: *Das Grün ist ab, geblieben sind Reste: ein chargierendes Schmalspur-Ännchen, ein müder, kurzatmiger Kaspar ohne den geringsten Anflug von Dämonie, ein überforderter, um die*

Partie erfolglos aus der Mittellage heraus ringender Max. Einzig das Orchester beurteilt er positiv: *Und zum Glück hat es Golo Berg, der schon in der Ouvertüre mehr an Abgründen und zärtlich romantischem Herzpochen zutage bringt als die Bühne in guten zwei Stunden. Berg sieht seinen Freischütz eben nicht von Wagner, sondern von Mendelssohn her, als ins Schwarze gewendetes Parallelstück zum „Sommernachtstraum". Selbst das wilde Heer fliegt in der Wolfsschlucht-Szene noch leichthufig dahin, die Schrecken werden nicht durch titanisches Gepolter verursacht, sondern durch gespenstische Schattenwürfe, die die Dessauer Streicher bis in feinste, fahlste Grauwerte ausmalen.*

Gänzlich entgegengesetzt ist der Eindruck des *Weberiana*-Redakteurs (s. u.).

Ein Italo-Western bläst zum Alpen-Halali – Linz, Landestheater, 20. Mai 2001

Kurt Palm, der Regisseur der in Österreich zum Kult avancierten *Netten-Leit-Show*, beginnt die Handlung mit einem Zitat aus dem deutschen Kino, der *Unendlichen Geschichte* von Michael Ende. Wie dort schläft ein Junge über der Lektüre eines Buches ein, diesmal ist es jedoch der *Freischütz*, und das Kind ist nicht der Protagonist, sondern der *Kind*, wie in gotischen Lettern auf dessen T-Shirt zu lesen ist. Dieser epische Kunstgriff zieht sich durch die ganze Handlung, *Kind* trägt die Dialoge vor. Und wie in einem Kindertraum erscheinen auch die Kulisse und die Kostüme: laut Irene Judmayer (*Oberösterreichische Nachrichten* 22.5.2001) wartete Ursula Hübner auf *mit einer herrlich absurden, zitatenreichen Bühne zwischen Comic, Surrealem und romantischem Genre.* [...] *Mit kuriosen Fell-Kostümen aus dem pelzigen Haustier-Fundus amüsiert* [Renato] *Uz. Beide sind anscheinend ebenso wie Palm selbst geprägt durch eine Kindheit mit Micky Maus, Lassie, Sergio Leone und ersten TV-Heimatfilmen.* Dennoch überwogen nach Reinhard Kannonier (*Standard* 28.5.2001) *die Schattenseiten der biedermeierlichen Frühromantik: Da kommt diesmal keine Freude auf bei Carl Maria von Webers Schluss-C-Dur. Die greisen Brautjungfern, Agathe, Max, Cuno und Konsorten sowie das vergessene Volk erstarren in der kalten Landschaft wie später der Wanderer am Ende von Schuberts 'Winterreise'.* Generell als gut wurden von den Rezensenten die gesanglichen Leistungen bewertet. Das Dirigat von Ingo Ingensand zeichnete sich vor allem durch gesetzte Tempi aus und traf auf geteilte Meinungen. Reinhard Kager (*Süddeutsche Zeitung* 28.5.2001) sagt hierzu: *Doch Ingo Ingensand am Pult des Bruckner-Orchesters stand auf der permanenten Tempobremse und verhinderte so den rechten Fluß – vielleicht auch ein entscheidendes Hindernis für Palms Inszenierung.*

Als es noch keinen Fernseher gab – Potsdam, Nikolaisaal, 22. Juni 2001

Gemischte Meinungen rief die konzertante Aufführung mit der Cappella Coloniensis unter der Leitung von Bruno Weil hervor. Während Stephan Speicher (*Berliner Zeitung* 26.6.2001) besonders die sängerischen Leistungen für *hervorragend* hält, läßt Carsten Gerhard (*Die Welt* 26.6.2001) in einem beispiellosen Verriß seiner Enttäuschung freien Lauf. Bis auf Christoph Prégardien als Max sieht er nirgends einen Lichtblick: *Die Cappella Coloniensis des WDR spielte wie auf einer ersten Probe.* Weils Anspruch der historischen Aufführungspraxis animiert ihn zu dem Vergleich mit einer *historischen Dorfkapelle: Dirigent Bruno Weil treibt das vom ersten Takt an verstimmte Orchester armrudernd in immer größere dynamische Zuckungen und weiter ins Unglück hinein.* [...] *Der WDR-Rundfunkchor schrie sich, jenseits aller Textverständlichkeit, die Lunge aus dem Leib.* Einigkeit herrscht bei den Rezensenten, wenn sie auf die neuen Zwi-

schentexte des Schriftstellers Steffen Kopetzky zu sprechen kamen. Weils Vorhaben war es, *auch bei den Texten das Niveau hoch zu halten, weshalb die Dialoge jetzt durch Texte eines Sprecher ersetzt werden* (*Potsdamer Neueste Nachrichten*, Sonderausgabe zu den Musikfestspielen Sanssouci). Stephan Speicher erscheint die Figur des Samiel jedoch wie ein *Kirchentagsbesucher im Workshop „Das Böse – wir alle sind schuld"*.

Vgl. hierzu auch die anschließende ausführliche Rezension der Kölner Aufführung (s. u.).

Weitere Premieren des *Freischütz* gab es im Ulmer Theater (17. Mai 2001) sowie in einer Fassung für Kinder am Opernhaus Düsseldorf (9. Dezember 2000).

Das Böse ist in uns – Ein *Freischütz* ohne Samiel

Einige Bemerkungen zur Dessauer Premiere von Frank Ziegler, Berlin

Eigentlich war der Besuch der *Freischütz*-Premiere im Anhaltischen Theater Dessau am 24. März 2001 gänzlich zum privaten Vergnügen geplant, unbelastet vom Vorsatz, eine Rezension schreiben zu wollen. Und nach dem szenischen wie musikalischen *Freischütz*-Fiasko an der Berliner Komischen Oper (vgl. oben) bot die handwerklich solide, niveauvolle und vom Publikum bejubelte Aufführung tatsächlich insgesamt einen sehr erfreulichen Eindruck. Umso erstaunlicher waren danach in der überregionalen Presse die teils heftigen Ausfälle gegen die Inszenierung, die in Worten wie *Theatermuseum* oder *Muff in jeder Pore* gipfelten. Nun soll keine Kritikerschelte betrieben werden, das Geschäft der Berufs-Rezensenten ist hart und die Beurteilung einer Vorstellung zwangsläufig sehr subjektiv. Stücke wie der *Freischütz* haben es zudem bei der Kritik besonders schwer: Jeder langjährige Theater-Berichterstatter hat das Werk in -zig Aufführungen gesehen, in unterschiedlichsten Handschriften, er meint, jede Phrase mitsingen, jeden Dialog mitsprechen zu können, und der eine oder andere denkt sich wohl: ... *schon wieder* ... So ist für die meisten Rezensenten ein spannender neuer gedanklicher Ansatz, ob er nun zum Stück paßt oder nicht, ob er aus dem Werk erwächst oder – wie so oft – letztendlich nicht stimmig ist und von der Musik ad absurdum geführt wird, weit interessanter als eine werkgerechte, nicht vordergründig auf Neuheit und Sensation schielende Inszenierung. Nirgends sind die Gegensätze in Erwartungshaltung und Urteil zwischen breitem Publikum und Presse ähnlich groß wie bei den beliebten „Volksopern": *Freischütz*, *Zauberflöte* etc.

Also doch eine Wortmeldung zum Dessauer *Freischütz* – ebenfalls nicht frei von Subjektivität und ohne Unfehlbarkeits-Dogma! Johannes Felsenstein, Intendant und Regisseur des *Freischütz* in Dessau, zeichnet gerne mit breitem Pinselstrich, so auch diesmal: Er entwirft ein beklemmendes Bild einer Nachkriegs-Gesellschaft und greift damit Friedrich Kinds Angabe zur Zeit der Opernhandlung auf: *Kurz nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges*. Die Spuren des Krieges sind unübersehbar: Man hat sich in den Ruinen eingerichtet, selbst das Forsthaus blieb nicht verschont. So geschunden wie die Natur – Baum-Krüppel bestimmen das Bühnenbild von Fridolin M. Kraska – so deformiert sind auch die Menschen. In dieser Welt braucht es keinen Samiel zum Bösen: Das Böse ist in Allen, in der haßerfüllten Eifersucht Kaspars und dem zänkischen Spott Kilians ebenso wie in den angstvollen Zweifeln und der Zerrissenheit des Max. Felsenstein denkt diese Idee konsequent zu Ende: Er streicht kurzerhand die Partie des Samiel. Seine Worte *Hier bin ich!* am Ende der Wolfsschluchtszene übernimmt Max:

eine tragische Selbsterkenntnis. Freilich macht die Streichung der Rolle Änderungen am Text des Wolfsschlucht-Melodrams nötig, die letztlich nicht überzeugen.

Unerträglich sind die sozialen Konflikte: auf der Gewinnerseite stehen die ehemaligen Landsknechte, die sich nun als Jäger der Gunst der Mächtigen erfreuen; auf der Verliererseite die verarmten, geschundenen Bauern. Welch ein Ereignis ist es da, wenn beim Sternschießen *der Bauer einmal über den Jäger kommt*! Diesen Konflikt setzt Felsenstein durchgängig ins Bild, am eindrücklichsten beim *Jägervergnügen* im Hoflager, dem die Bauern nur als Zaungäste beiwohnen dürfen. Freilich betont der Regisseur die derbe, schenkelklopfende Fröhlichkeit des Bauernfestes im ersten Akt ebenso wie die rülpsende Bierseligkeit des fürstlichen Zechgelages über Gebühr, vor lauter hektischer Betriebsamkeit verliert der Chor in diesen turbulenten Passagen mit schöner Regelmäßigkeit den Kontakt zum Dirigenten und entwickelt seine eigenen (ebenfalls sehr hektischen) Tempovorstellungen. Wesentlich gelungener ist die entzückend ironisch gezeichnete Brautjungfern-Szene: gekonnt inszenierte „Patzer" – Texthänger und melodische Fehlleistungen – weichen einer biedermeierhaften Idylle geschickt aus. Sehr plakativ wirkt die bei Felsenstein nicht neue Tendenz, zur literarischen Ausdeutung der Ouvertüre: zur Musik werden Texte Schillers zum Dreißigjährigen Krieg eingeblendet, und spätestens, wenn beim strahlenden C-Dur-Akkord gegen Ende der Ouvertüre in riesigen Lettern das Wort *FRIEDEN!* erscheint, merkt man die Absicht ...

Prüfstein jeder *Freischütz*-Inszenierung ist die Wolfsschluchtszene, und egal, welche Vorbehalte man sonst gegen die Regie äußern mag, hier gelingt Felsenstein unter Aufbietung aller bühnentechnischen Möglichkeiten (Hochachtung für die Technik unter Leitung von Frank Suttheimer!) ein fulminantes szenisches *Crescendo* in fantastischer Übereinstimmung mit der musikalischen Struktur. Eine gleichermaßen packende Umsetzung dieser wahrhaft genialen musikalischen Schöpfung habe ich noch nirgends gesehen. Felsenstein historisiert (ganz im Gegensatz zur Kostümbildnerin Cordula Stummeyer) nicht: glühende Eulenaugen und flatterndes Nachtgetier sucht man vergeblich. Vielmehr versucht der Regisseur die zu Webers Zeiten schier unglaubliche und sensationelle Wirkung der Szene mit heutigen Mitteln und für heutige Zuschauer, die – film- und fernseherfahren – in Sachen Horror und Spuk nicht so leicht aus der Ruhe zu bringen sind, nacherlebbar zu machen. Filmeinspielungen und Lichteffekte schaffen gemeinsam mit dem großartigen Bühnenbild einen Rahmen, in dem Webers Musik aufblühen und ihre ganze Kraft entfesseln kann – allein für diese Szene lohnt der Besuch in Dessau!

Das musikalische Niveau des Abends war beachtlich. Zwar zeigte sich die Anhaltische Philharmonie unter ihrem neuen GMD Golo Berg zu Beginn ungewohnt nervös, schließlich fanden die Musiker im 2. Akt aber doch zu ihrer gewohnten Form. Die Hauptpartien waren mit Daniela Zanger (Agathe), Klaus-Dieter Lerche (Kaspar) und dem passenderweise sehr baritonalen Tenor von Michael Baba (Max) gut besetzt, die junge Christina Gerstberger hat im Repertoirebetrieb sicherlich noch ausreichend Gelegenheit, ihrer Partie des Ännchen einheitlicheres Format zu verleihen. Geradezu opulent war die Besetzung zweier Nebenrollen: Frank van Hove als Kuno und Rainer Büsching als Eremit werteten die an sich weniger präsenten Partien wesentlich auf.

Der Dessauer *Freischütz* wird wohl kaum in die Annalen der Theatergeschichte eingehen, für das Kennenlernen oder eine erfreuliche Wiederbegegnung mit der Weberschen Erfolgsoper bietet er jedoch gute Voraussetzungen – das Publikum wird es ihm danken.

Der Freischütz – Konzertante Aufführung mit historischen Instrumenten am 24. Juni 2001 in der Kölner Philharmonie

besucht von Irmlind Capelle, Detmold

Mit großem medialen Aufwand – zumindest im Sendegebiet des WDR – war die konzertante Aufführung am 24. Juni 2001 in der Kölner Philharmonie angekündigt worden, wobei vor allem die Verwendung historischer Instrumente als Novum hervorgehoben wurde. Im Programmbuch wird dagegen vor allem die Ersetzung der originalen Dialoge durch Texte von Steffen Kopetzky betont. Mit diesen zwei Aspekten muß sich also eine Besprechung auseinandersetzen.

Die konzertante Aufführung in Köln wurde begleitet von der Cappella Coloniensis und stand unter der Gesamtleitung des Duisburger Generalmusikdirektors Bruno Weil, der sich mit Aufführungen und Einspielungen der Musik von Mozart bis Schubert einen Namen gemacht hat. Sein innerstes Anliegen war, *das Werk wie neue Musik zu erleben, als hörten wir es zum ersten Mal, also aus der Sicht was vorher und nicht was nachher kam*. Basis seiner Arbeit war Webers Autograph der Oper, in der *alle Ausdruckswerte der Oper – Tempo, Artikulation, Phrasierung etc ... zweifelsfrei und eindeutig zu erkennen* seien: Die Mitarbeiter der Gesamtausgabe werden Bruno Weil bei der Edition des *Freischütz* sicherlich gerne als Berater engagieren!!

Die Cappella Coloniensis war in Köln gut disponiert und spielte engagiert, und vor allem die Horngruppe war exzellent. Ob allerdings die dynamischen Kontraste und einige auffällige Proportionen im Orchesterklang nicht auch mit neuen Instrumenten möglich gewesen wären, scheint zweifelhaft.

Zur Cappella Coloniensis trat als Chor der WDR Rundfunkchor Köln (Einstudierung: Godfried Ritter) – ein sehr guter Chor, der in Köln hervorragend gesungen hat, aber mit 48 Profi-Sängern wohl allem anderen entsprach, als der Praxis zu Webers Zeit – ganz abgesehen davon, daß dieser Chor keinerlei Erfahrung mit historischer Aufführungspraxis hat.

Dies war auch das Problem bei der Auswahl der Solisten. Von diesen hat im Bereich der historischen Aufführungspraxis vor allem Christoph Prégardien einen Namen – doch prädestiniert ihn dies für die Rolle des Max? In Köln konnte er die Rezensentin nicht überzeugen, wenn auch das Publikum zum Teil anderer Meinung war. Die übrigen SolistInnen sind in historischer Aufführungspraxis nicht besonders ausgewiesen, sangen ihre Partien jedoch zum Teil gut: allen voran die beiden Frauen, Petra-Maria Schnitzer als Agathe und Johanna Stojković als Ännchen, sowie Georg Zeppenfeld als Kaspar, der die Wolfsschluchtszene eindrücklich gestaltete.

Oder benötigt man für eine Aufführung mit historischen Instrumenten gar keine Sänger mit Erfahrung im Bereich der historischen Aufführungspraxis? Die in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts notwendigen Kenntnisse der Verzierungspraxis etc. entfallen bei Webers Musik weitgehend und auch die Tonbildung scheint von unserer heutigen Praxis nicht so verschieden. Daß die Auflösung der Appoggiaturen vor allem im Jägerchor nicht überzeugend war, ließ allerdings aufhorchen. Weil wollte einen *Freischütz aus der Sicht was vorher* [...] *kam*: Also Weber aus der Sicht Mozarts und Beethovens und nicht aus der Sicht des frühen Verdi oder Wagner. Jeder Sänger singt Mozart und auch Weber anders als Wagner. Aber spielt nicht auch jedes Orchester die

Musik des späten 18. Jahrhunderts anders als die um 1850? Braucht man also historische Instrumente, um eine Interpretation aus *der Sicht, was vorher kam*, zu erreichen? Diese Frage konnte die Kölner Aufführung nicht eindeutig beantworten: Die Naturhörner klingen anders, aber gehört dies zwingend zu Webers Musik, d. h. hätte er den Hornsatz anders geschrieben, wenn er Ventilhörner gehabt hätte? Die Solo-Viola klang in Ännchens Arie zu Beginn sehr fremd und dünn; später war jedoch das Verhältnis zur Singstimme ausgewogener.

Insgesamt konnte diese Aufführung musikalisch nicht überzeugen, da die Interpretation über weite Strecken hinweg zu wenig Spannung hatte.

Dies liegt natürlich auch daran, daß die Original-Dialoge ersetzt wurden und so bestimmte atmosphärische Vorbereitungen der Musik entfielen. Die Idee hierzu ging von Bruno Weil aus, der befand, daß die Zwischendialoge gegenüber der Musik abfallen (*einerseits weil sie nicht gut geschrieben sind und andererseits weil sie oft nicht gut gesprochen werden*) und der das Niveau auch bei den Texten hochhalten wollte. Daß dadurch die im *Freischütz* (auf Grund der Singspiel-Tradition) gewollten Verbindungen von gesprochenem Text und Musik verloren gehen (ganz eklatant in der Wolfsschlucht-Szene, aber auch z. B. im Trinklied), nahm man in Kauf.

Die neuen Texte für den Sprecher schrieb der junge Autor Steffen Kopetzky, der vor allem durch Romane und Theaterstücke bekannt wurde und bereits mehrere Literaturpreise erhielt. Er selbst formuliert seine Aufgabenstellung folgendermaßen: *Ersetzung der Dialoge, die normalerweise von den Sängern gesprochen werden durch einen Text für einen einzelnen Schauspieler. Und dieser Schauspieler müsste auch in die dramaturgische Lage versetzt werden, den Samiel in der Wolfsschluchtszene zu sprechen.* Kopetzky verzichtete darauf, in seinen Texten die Handlung der Oper nacherzählen zu lassen, vielmehr wollte er die Figur des Samiel hervorheben: *er ist so etwas wie das dunkle Unbewusste der übrigen Figuren, das Verdrängte, das Archaische, das Grausame. Die grausame Möglichkeit – der Geist der Horde, so führt er sich ein, wo Masse ist, da entsteht er, taucht er auf – der dunkle Geist des Kollektivs, das davon lebt, immer wieder Einzelne auszusondern und sie existenziellen Prüfungen zu unterwerfen oder sie gar zu vernichten.* Es entsteht so *eine Art Hörspiel – und zwar auch für Samiel. Er sieht nichts, aber nicht weil es nichts zu sehen geben würde, sondern weil er blind ist. Er ist es, der den „Freischütz" als Musik hört! Das war die Idee: wir hören durch seine Ohren!*

Die Rezensentin vermochte das Zusammenspiel von neuen Texten und „alter" Musik nicht zu überzeugen. Zum einen war die Präsentation der Blankverse durch Markus John sehr gleichförmig affektiert und zum anderen brachten die Texte inhaltlich eine neue Dimension, die sich aber mit der Musik nicht verband.

Will man den *Freischütz* aber *aus der Sicht, was vorher kam*, aufführen, d. h. aus der Tradition des Singspiels, so muß man doch wohl als erstes das schwierige Verhältnis von gesprochenem Dialog und Musik akzeptieren. Man hätte ja auch versuchen können, den Kindschen Text, der nach Aussage von Kopetzky *nicht so schlecht* [*ist*] *wie sein Ruf* und der vor allem auch seiner Ansicht nach dramaturgisch perfekt gebaut ist, auf das Niveau der Musik zu heben. Daß sich Kopetzky durch seinen neuen Ansatz gezwungen fühlte, den Originaltext in der Wolfsschluchtszene ebenfalls zu ändern, war für eine sich historisch gebärdende Aufführung besonders befremdlich.

P.S. Der WDR hat die Kölner Aufführung mitgeschnitten und diese auch bereits auf WDR 3 gesendet. Die Produktion wird auch als CD erscheinen.

Tonträger-Neuerscheinungen

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Seit Erscheinen der letzten *Weberiana* ist die Ausbeute an neuen Weber-Einspielungen recht überschaubar. Auf dem Sektor der Vokalmusik ist ausschließlich eine Gesamteinspielung des ***Freischütz*** zu nennen, ein Mitschnitt der erfolgreichen Hamburger Produktion des Jahres 1999 unter der musikalischen Leitung von Ingo Metzmacher und in der Regie von Peter Konwitschny auf DVD (Arthaus 100 106). Auf eine Vorstellung der Aufnahme kann an dieser Stelle verzichtet werden, da die Aufführung im vorangegangenen Heft bereits eingehend gewürdigt wurde (*Weberiana* 10, S. 109-111).

Etwas stärkere Berücksichtigung fand die Instrumentalmusik, hier sind immerhin fünf neue CD's erwähnenswert. Die Firma Finlandia präsentiert in Koproduktion mit dem Norwegischen Rundfunk eine Neueinspielung der beiden Weberschen **Sinfonien** (JV 50, 51) mit dem **Norvegian Radio Orchestra** unter seinem finnischen Chefdirigenten **Ari Rasilainen** (Finlandia Records 3984-23400-2). Diese CD ermöglicht einen interessanten Vergleich, präsentiert sie doch zwei vorwiegend mit der Oper in Verbindung gebrachte Komponisten als Sinfoniker: Weber und Wagner. Beide haben sich nur einmal – als etwa Zwanzigjährige – intensiv mit dem Genre auseinandergesetzt und sich danach dieser Form nie wieder kompositorisch zugewendet. Und trotzdem war die Ausgangssituation für Wagner eine grundlegend andere als für Weber: als er im Sommer 1832 an die Komposition seiner C-Dur-Sinfonie ging, hatte er sich mit einer schier unüberwindlichen musikalischen Vorgabe auseinanderzusetzen: den neun Sinfonien Beethovens, die modellhaft für das in dieser Gattung Mögliche standen. Weber hingegen konnte 1806/07 in seinen Sinfonien – beide ebenfalls in C-Dur – noch gänzlich unbelastet von solchem Anspruch unbeschwert musizieren. Wagners Jugendwerk kann sich, besonders im 1. Satz, kaum von den großen Vorbildern freimachen, es bleibt eine, wenn auch erstaunliche, achtunggebietende Schülerarbeit. Erst in den nachfolgenden Sätzen, besonders im *Andante*, findet der junge Komponist einen eigenen Ton.

Es wäre sicherlich verfehlt, Webers Sinfonien zu unterstellen, der Komponist hätte darin einen vorbildhaften Beitrag zur Gattung liefern wollen, vielmehr stand ihm zur Zeit ihrer Entstehung mit der kleinen herzoglichen Kapelle im schlesischen Carlsruhe nur ein eingeschränkter Aufführungsapparat zur Verfügung, dessen Möglichkeiten Weber zu bedenken hatte. Daß er das musikalische Resultat nichtsdestotrotz für gelungen hielt, beweisen besonders bei der 1. Sinfonie die mehrfachen Aufführungen unter Webers Leitung in späterer Zeit und die Drucklegung. Allerdings sollte man bei modernen Aufführungen die quasi kammerorchestrale Besetzung, die Weber bei der Komposition im Sinn hatte, nicht gänzlich ignorieren. Rasilainen läßt das Norwegische Rundfunkorchester in großer Besetzung aufspielen: das gibt der Wagnerschen Sinfonie überzeugende Verve, bei Weber hat man dagegen, gerade in den *fortissimo*-Tutti, vielfach den Eindruck, als würde „mit Kanonen auf Spatzen geschossen". In den zahlreichen Bläser-Solopassagen erweisen sich die Musiker hingegen als vorzügliche Weber-Interpreten. Die Sinfonien werden mit Schwung und deutlich hörbar auch mit viel Spaß musiziert, in den Ecksätzen der 2. Sinfonie geht das Temperament mit Rasilainen sogar etwas zu sehr durch. Eine sympathische, wenn auch nicht perfekte Aufnahme!

Ausschließlich vom Rundfunk produziert sind die beiden nächsten CD's: sie gehören zur Klassik-Edition, die der NDR (bzw. Radio 3) seit einigen Jahren herausgibt. Auf Vol. 4 dieser Edition wird das NDR-Sinfonie-Orchester aus Hamburg mit zwei seiner Solisten präsentiert, dem Ersten Konzertmeister Roland Greutter und dem Solo-Klarinettisten **Nothart Müller**. Die Einspielungen sind ausschließlich Rundfunkproduktionen der Jahre 1993-95: insgesamt beglückende, wirklich veröffentlichungswerte Aufnahmen. Mit einer Ausnahme: ausgerechnet Webers **1. Klarinetten-Konzert** f-Moll (JV 114), und das liegt in erster Linie an den äußerst befremdlichen Tempo-Vorstellungen des Dirigenten **Michail Pletnev**. Seine abrupten Tempowechsel und übertriebenen *rubati* – besonders hervorstechend im 1. Satz – ergeben keinen geschlossenen Eindruck, sie stören den musikalischen Fluß. Fast hat es den Anschein, als beanspruche der Dirigent mit seiner eigenwilligen Interpretation in erster Linie die Aufmerksamkeit der Zuhörer, als wolle er den Solisten auf den zweiten Platz verdrängen, obgleich Müller den technischen und interpretatorischen Finessen des Werks durchaus gewachsen ist. Ein bißchen mehr Partiturtreue und weniger – in diesem Falle aufgesetzt wirkende – Individualität hätten sicher ein befriedigenderes Ergebnis gezeitigt.

Sehr viel gelungener die Einspielung des **2. Klarinettenkonzerts** Es-Dur (JV 118) mit **Guido Schäfer** und der Radio-Philharmonie Hannover des NDR unter Leitung von **David Stahl**. Der Live-Mitschnitt aus dem Jahr 1998 bildet den krönenden Abschluß von Vol. 13 der Klassik-Edition und dokumentiert aufs Schönste den Gleichklang zwischen dem Orchester und seinem erstklassigen Soloklarinettisten. Spannungsvoller Höhepunkt der Interpretation ist der langsame Satz mit seinem ausdrucksvollen, wirklich sprechenden Rezitativ. Der 3. Satz beginnt in einem zurückgenommenen Tempo und läßt dem Solisten somit Steigerungsmöglichkeiten bis zum brillanten Finale.

Die CD's der Reihe Klassik-Edition sind nicht über den Handel erhältlich, sie werden exklusiv an Mitglieder des Radio 3 KlassikClub verkauft. Interessenten erhalten Informationsmaterial zum KlassikClub sowie die Liste der lieferbaren CD's über folgende Adresse: Radio 3 KlassikClub, Rothenbaumchaussee 161, D – 20149 Hamburg.

Über den Erfolg der Expo des Jahres 2000 in Hannover kann man sicherlich geteilter Meinung sein, ohne Frage ausschließlich positiv ist allerdings das Engagement des Deutschen Pavillons für den musikalischen Nachwuchs zu beurteilen. Musisch hochbegabte junge Künstler erhielten in diesem Zusammenhang nicht nur die Möglichkeit, sich in einer speziellen Konzertreihe ***Junges Forum. Auftakte*** vorzustellen; mit einer eigens produzierten gleichnamigen CD (Berlin Classics 0017092BC) werden sie auch über den engeren Rahmen der Expo hinaus gefördert. Die bereits 1998 und 1999 eingespielten Aufnahmen geben mit ihrem bunten Repertoire von Weber bis Schostakowitsch den sprechendsten Beweis für die Berechtigung einer solchen Nachwuchs-Förderung. So wissen **Clemens Trautmann** (Klarinette) und **Cornelius Meister** (Klavier) Webers ***Silvana-Variationen*** (JV 128) klangvoll, nuanciert und sensibel musikalisch auszuleuchten. Aber kaum möchte man ein einzelnes Werk oder einen Künstler hervorheben, die fünf vorgestellten jungen Musiker beeindrucken mit der souveränen Beherrschung ihres Instruments ebenso wie mit ihren eigenständigen Interpretationen – ein gelungenes Debüt!

Mindestens ebenso erfreulich ist die taufrische Einspielung der **Klarinetten-Kammermusik** mit dem 1. Soloklarinettisten des Orchestre de Paris **Pascal Moraguès**, aufgenommen im Januar 2001 (Praga Digitals PRD 250 164). Im Klarinetten-Quintett

(JV 182), begleitet vom jungen tschechischen Pražák Quartett, überzeugen vor allem der beseelte Gesang der *Fantasia*, der den wundervollen Ton des Solisten bestens zur Geltung bringt, und das graziös-spielerische *Menuetto*. Den besonderen Reiz der Produktion machen jedoch die klavierbegleiteten Werke aus: die *Silvana-Variationen* (JV 128) und – in erster Linie – das *Grand Duo concertant* (JV 204). Im *Grand Duo* überrascht das zügige, erfrischende Tempo der Ecksätze, das dem Werk jede Bedeutungsschwere nimmt. Fast etüdenhaft geben sich die Sätze, ohne dabei jedoch seelenlos zu wirken; im Zentrum steht das lebendige Musizieren. Moraguès schöpft die differenzierten Ausdruckswelten bewußt aus, ohne aber ins Extrem zu gehen, immer bleibt seinem Spiel die Noblesse erhalten – vielleicht kommt er damit dem ausgeglichenen, klangschönen Ton nahe, den Weber an Baermann so bewundert hat. Die japanische Pianistin Mari Izuha ist eine ebenbürtige Begleiterin. Die perlende, federnde Brillanz ihres Spiels besticht nicht nur in den solistischen Passagen der Variationen. Zwischen den beiden Solisten entfaltet sich eine wahrhafte Zwiesprache, sie korrespondieren aufs Schönste miteinander.

Wir danken den Firmen East West Records GmbH, Hamburg, und Edel Records GmbH, Hamburg, sowie dem Radio 3 KlassikClub herzlich für die Übersendung der Rezensionsexemplare.

Mitteilungen aus der Gesellschaft

Protokoll

über die zehnte ordentliche Mitgliederversammlung der
Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.
am 21. Oktober 2000, 16.30 Uhr
in Weimar in der Altenburg, Jenaer Straße 3

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

6.1. Neuwahl der Kassenpüfer

7. Bericht des Beirats
8. Mitgliedsbeiträge
   a) Einführung eines Partnerbeitrags
   b) Umstellung des Beitrags auf Euro
9. Mitgliederversammlung 2001
10. Projekte 2001
11. Verschiedenes

1. Begrüßung

Frau Dr. Capelle eröffnete um 16.30 Uhr die Versammlung, zu der 28 Mitglieder und ein Gast erschienen waren. Sie begrüßte Frau Marina Grützmacher und Herrn Christian Freiherr von Weber und richtete die Grüße des Ehrenpräsidenten, Hans-Jürgen Freiherr von Weber (Hamburg), aus.

Sie dankte Herrn Prof. Dr. Altenburg (Franz-Liszt-Forschungsstelle) für die Unterstützung bei den Vorbereitungen zu der Jahrestagung und für die Möglichkeit, daß diese in dem schönen Raum der Altenburg stattfinden kann. Frau Konstanze Urban dankte sie für die Pausenversorgung.

Sie stellte fest, daß die Einladungen zur Versammlung ordnungsgemäß erfolgt sind.

Zum Gedenken an die seit der letzten Tagung verstorbenen Mitglieder Dr. Günter W. Hönig, Alice Schnoor und Maja-Maria Reis (Geschäftsführerin des Lienau-Verlages) bat sie die Mitglieder, sich von den Plätzen zu erheben.

2. Feststellung der Tagesordnung

Auf Befragen hatte niemand Änderungswünsche für die Tagesordnung, auch schriftlich seien keine eingegangen. Da die Rechnungsprüfer jährlich gewählt werden müssen, ist als TOP 6.1. ihre Wahl eingefügt worden. Mit dem erfolgten Einverständnis der Mitglieder wurde die Tagesordnung angenommen.

3. Bericht der Vorsitzenden

Frau Dr. Capelle berichtete, daß im Berichtsjahr zwei Vorstandssitzungen stattgefunden haben (eine im Januar in Berlin und eine im Oktober in Weimar). Im Januar haben sich die Vorsitzende und ihr Stellvertreter beim Generaldirektor der Staatsbibliothek vorgestellt. Es wurde auch die Frage der finanziellen Unterstützung beim Ankauf von Weber-Quellen durch die Gesellschaft angesprochen.

- Herr Dr. Heidlberger fügte hinzu, daß die sehr gute Kooperation mit der Staatsbibliothek kontinuierlich fortgesetzt würde. Herr Dr. Jammers stimmte sofort der Präsentation im Internet (Homepage) gemeinsam mit den anderen an die Bibliothek gebundenen Gesellschaften zu. Ihm ist auch die Genehmigung für die kostenlose Herstellung des Werbe-Prospektes zu danken. Dr. Heidlberger werde die Homepage mit einer Service-Struktur erweitern, für die auch Links auf andere Gesellschaften vorgesehen sind. Es ist ebenso daran gedacht, Weber-Publikationen (z.B. die Diskographie u. a.) darin vorzustellen.
- Frau Dr. Capelle berichtete sodann über die Vorbereitung der Tagung, die überwiegend von Herrn Dr. Heidlberger in die Wege geleitet worden ist.
- Frau Dr. Gubkina (St. Petersburg) hat in der *Musikforschung* (Jg. 53, H. 1, 2000) über das Repertoire des deutschen Theaters in St. Petersburg berichtet, zu dem auch Webers *Waldmädchen* gehörte. Die Auffindung des Aufführungs-Materials zu dieser Oper (Partitur und Stimmen) ist für die Weber-Forschung von höchster Wichtigkeit. Es wird versucht werden, Frau Dr. Gubkina für einen Vortrag zu gewinnen, auch wurde sie gebeten, einen Aufsatz für die *Weberiana* 11 zu schreiben, was sie zugesagt hat.
- Der Weber-Wettbewerb in München stagniert zur Zeit aus finanziellen Gründen.
- Herr Prof. Schmalfuss (Darmstadt) hat für 2002 wieder ein Weber-Festival geplant und fragte an, ob die Gesellschaft diesen Plan unterstützen könne und ggf. ihre Mitgliederversammlung in diesem Rahmen abhalten könne. Bisher ist dazu noch keine Entscheidung seitens des Vorstands getroffen worden, Unterstützung wurde auf alle Fälle signalisiert.
- Dr. Heidlberger informierte über seine Studienreise in die USA und das dort vorgefundene Interesse an Weber, jedoch wären die potentiellen Interessenten dankbar, wenn sie Material in englischer Sprache bekommen könnten. Er wird ein entsprechendes Einlageblatt für den Flyer vorbereiten und in unsere Internet-Präsentation ein englisches Summary einarbeiten.
- Frau Dr. Capelle berichtete, daß sie bei Herrn Dr. Jammers einen e-mail-Anschluß und einen Anrufbeantworter (auf Kosten der IWG) für die Geschäftsstelle beantragen wird.
- Sie bedankte sich bei Herrn Ziegler für das gelungene Heft 10 der *Weberiana* (Beifall der Mitglieder) und stellte in Aussicht, daß Heft 11 Ende März/Anfang April 2001 vorliegen und die Publikation damit wieder in der gewohnten zeitlichen Folge erscheinen wird.
- Sie wies die Mitglieder darauf hin, daß am 10. Dezember 2000 der Ehrenvorsitzende der IWG, Herr Hans-Jürgen von Weber seinen 90. Geburtstag begehen wird und daß seitens des Vorstandes Glückwünsche vorbereitet werden.

4. Bericht der Schriftführerin

Frau Bartlitz gab bekannt, daß sich vier Mitglieder für die Jahrestagung entschuldigt hätten, daß es erfreulicherweise ein neues Mitglied seit dem heutigen Tage gäbe: Herr Zauner, Mitarbeiter der Firma Dr. Hans Schneider, Tutzing, und daß die Gesellschaft einen Mitgliederstand von 152 habe (davon 23 Institutionen). Jedoch hat sich bedauerlicherweise zum 1. Januar 2001 die Deutsche Staatsoper aus finanziellen Gründen verabschiedet.

5. Bericht des Schatzmeisters

Herr Haack verlas den Kassenbericht für das letzte Berichtsjahr und wies darauf hin, daß ab 2001 die Mitgliedsbeiträge in Euro eingezahlt werden müssen.

6. Bericht der Kassenprüfer und Entlastung des Vorstandes

Frau Rupp verlas den Bericht der Kassenprüfer vom 24. Januar 2000, in dem Herrn Haack vorbildliche Kassenführung bescheinigt wird. Prof. Allroggen forderte die Versammlung auf, den Vorstand zu entlasten.

Auf Befragen durch Frau Dr. Capelle waren alle Mitglieder bis auf die vier Enthaltungen des Vorstandes einverstanden.

6.1. Neuwahl der Kassenprüfer

Nach Befragung von Frau Rupp erklärte diese, daß sie bereit sei, auch im folgenden Berichtsjahr diese Aufgabe zu übernehmen, sie vermutete, daß auch der abwesende Herr Dr. Rheinfurth bereit sei. Die Wahl wurde durch Handzeichen vorgenommen und erfolgte bis auf eine Enthaltung einstimmig.

7. Bericht des Beirats (Prof. Dr. Allroggen)

- Herr Prof. Allroggen ging zunächst auf die fatale Finanzsituation der WeGA ein, die er schon im *Notruf* (*Weberiana* 10, S. 6-7) skizziert hatte. An dem Defizit von 55.000 DM der Detmolder und Berliner Arbeitsstelle hat sich bisher nichts geändert. Die Union der Akademien der Wissenschaften, Mainz, sieht sich außerstande, eine Änderung der prekären Lage herbeizuführen, auch im nächsten Jahr sei nur eine Haushaltssteigerung um 1,5 % vorgesehen. Sie könne die Beschäftigung der Mitarbeiter nicht dauerhaft garantieren. Nur eine generelle Änderung der Finanzierungskonzeption der Akademie könnte eine Verbesserung herbeiführen. Es konnten bisher aus diesen Gründen auch keine Werkverträge mit den externen Mitarbeitern abgeschlossen werden.
- Zum Stand der WeGA: Ende des Jahres soll endlich der *Preciosa*-Band (Frank Ziegler) erscheinen (verlagsinterne Verzögerung), im Frühjahr 2001 der Sinfonien-Band (Dr. Joachim Veit), es folgen die Schauspielmusiken (Dr. Oliver Huck), ein Band Kammermusik (Dr. Joachim Veit / Knut Holtsträter).
  Ebenso 2001 wird eine praktische Ausgabe des Klarinetten-Quintetts erscheinen, der Klavierauszug des *Concertino* für Klarinette und Orchester Es-Dur (JV 109) (Dr. Frank Heidlberger) liege bereits vor.
- *Weber-Studien* Band 6 (Dissertation zu Webers Schriften von Dr. Gerhard Walter Jaiser) befindet sich in der Herstellung; Band 7: Bericht der Herausgebertagung in Berlin 1998 soll Ende 2001 folgen.
- Frau Dagmar Beck wird Ende diesen Jahres die Übertragung der 17 Jahrgänge Tagebücher von Weber abschließen.

- Die Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin wird in Zusammenarbeit mit der Weber-Arbeitsgruppe im Dezember 2001 (bis Januar 2002) eine Ausstellung im Foyer des Hauses Unter den Linden zu Webers Opernschaffen gestalten. Die Ausstellung wird neben Exponaten aus Privatbesitz auch Leihgaben aus St. Petersburg und Dresden enthalten und soll anschließend in diesen beiden Städten gezeigt werden. Man hofft, auch die von Frau Dr. Gubkina entdeckte Partitur der frühen Weber-Oper *Das Waldmädchen* (Zentrale Musikbibliothek des Mariinski-Theaters, St. Petersburg) als Leihgabe bekommen zu können. Zur Ausstellung wird ein Katalog erscheinen, zu dem die IWG einen Druckkostenzuschuß zahlen wird, falls nicht ein Sponsor gefunden wird.
- Prof. Allroggen dankte Herrn Dr. Heidlberger, der in der Library of Congress in Washington für die WeGA über seine eigenen Forschungen hinaus wichtige Ermittlungen getätigt hat.
- Im Heft 11 der *Weberiana* wird es wieder Arbeitsstellenberichte geben.

8. Mitgliedsbeiträge

a) Frau Dr. Capelle stellte den Beschluß des Vorstandes vor, einen Partnerbeitrag für Ehepaare bzw. feste Partnerschaften in Höhe von DM 90,– (bzw. Euro 45.–) einzuführen. Einverständnis wurde durch Handzeichen signalisiert bei 2 Gegenstimmen und 3 Enthaltungen.

b) Damit bei Umstellung der DM auf Euro ab 1. Januar 2002 keine Verzögerung in der Beitragszahlung eintritt, hat auf Vorschlag von Herrn Haack der Vorstand beschlossen, schon jetzt die künftigen Beiträge in Euro festzulegen, der Einfachheit halber sollen die bisherigen Summen halbiert werden: Einzelmitglieder: 30 €; Studenten und Arbeitslose: 15 €; Partnerbeiträge: 45 €; Institutionen 50 €. Wenn dem offiziellen Euro-Kurs von 1, 95538 gefolgt würde, kämen „krumme" Summen heraus. Obwohl für die IWG mit der Halbierung ein Verlust entsteht, gilt der Vorschlag, vorläufig so zu verfahren. Den Mitgliedern sei es unbenommen, ihre Beiträge freiwillig zu erhöhen, diese verstehen sich alle als Mindestbeitrag.

Herr Behm hielt den Zeitpunkt der Euro-Festlegung für verfrüht. Die Abstimmung durch Handzeichen ergab Einverständnis bei einer Gegenstimme.

9. Mitgliederversammlung 2001

Da das 175. Todesjahr gleichzeitig die 175. Wiederkehr der Uraufführung des *Oberon* bedeutet, hatte der Vorstand daran gedacht, die Jahrestagung 2001 in London durchzuführen. Eine entsprechende Anfrage bei unserm Mitglied, Herrn Prof. Warrack, ergab jedoch, daß seitens der Stadt keine Gedenkveranstaltung geplant ist, so daß sich diese Idee zerschlug.

- Da in Detmold voraussichtlich im Juni 2001 eine Veranstaltung zu Weber stattfinden wird und man dann die Gelegenheit hätte, auch einmal im Sommer zusammenzukommen, wird Detmold als nächster Tagungsort vorgeschlagen.

10. Projekte 2001

- Frau Dr. Capelle wies auf die bereits von Prof. Allroggen erwähnte geplante Ausstellung im Dezember in der Staatsbibliothek hin, zu der die Mitglieder natürlich eingeladen werden.
- In Hosterwitz ist eine Veranstaltung zu Carl Baermann geplant, von dem es ein unveröffentlichtes Reisetagebuch gibt, das unser Mitglied Herr Krahl dankenswer-

terweise übertragen hat und das sich bestens für eine literarisch-musikalische Veranstaltung eignet.
- Herr Kratz schlug vor, die Eutiner Veranstalter für ein Orchesterkonzert zu begeistern.

11. Verschiedenes

Frau Dr. Schwab berichtete, daß Eutin wiederum in der 3. November-Woche vier Konzerte veranstalten wird, Programm und Plakat liegen bereits vor (Auslage). Das wiedereröffnete Café in Webers Geburtshaus in Eutin ist auch ein Veranstaltungsort. Die Planungen zu einem Orchesterkonzert erwiesen sich als schwierig, da im Winter in Eutin kein Orchester zur Verfügung stünde.

Im nächsten Jahr soll das erste Konzert der Eutiner Sommerspiele von vor 50 Jahren wiederholt werden.
- Frau Dr. Schwab berichtete, daß in Hildburghausen das Haus, in dem Franz Anton und Carl Maria von Weber 1796 wohnten, einschließlich der daran erinnernden Gedenktafel von einer Immobiliengesellschaft restauriert worden ist, sie bittet darum, daß davon in den *Weberiana* Notiz genommen wird. Die Vorsitzende wird der Immobiliengesellschaft ein Dankschreiben senden.
- Herr Haack berichtete (nach einer Zeitungsnotiz), daß das Weber-Denkmal von Rietschel in Dresden restauriert worden ist; Herr Prof. John bestätigte dies und ergänzte, daß die Arbeiten im Vorfeld der Feierlichkeiten zum 3. Oktober 2000 abgeschlossen wurden.
- Herr Dr. Kube fragte an, ob es zu der schon einmal angesprochenen verbilligten Abgabe der *Weber-Studien* seitens des Verlages an die Mitglieder der Gesellschaft kommen werde. Frau Dr. Capelle teilte mit, daß sich der Verlag Schott dazu aus „Wettbewerbsverzerrungsgründen" nicht verstehen könne.
- Herr Apel dankte für die Einrückung seiner Notiz über das Gutshaus Ermlitz in die *Weberiana* 10 (2000) und berichtete, daß ihm inzwischen das Vorkaufsrecht für die Nebengebäude eingeräumt worden sei, so daß das gesamte Ensemble in seinem Sinne restauriert werden könne.
- Frau Bergler dankte für die Bereitschaft der Mitglieder, ihre Fragebogenaktion zu unterstützen, es wären 50% Rücklauf erfolgt und sie hoffte, daß sich der Prozentsatz noch etwas erhöhen möge.

Frau Dr. Capelle dankte den Mitgliedern für ihr Kommen und schloß die Versammlung um 17.50 Uhr.

Berlin, am 25. Oktober 2000 — Detmold, am 31. Oktober 2000

Eveline Bartlitz
Schriftführerin

Dr. Irmlind Capelle
Vorsitzende

Bilanz für den Zeitraum 01.01.-31.12.1999

Girokonto 350 58-201, Postbank Hamburg	
Kontostand am 13.01.1999	DM 4.291,39
Einnahmen aus Beiträgen	
und Zinsrückzahlung vom Finanzamt	DM 8.583,05
Ausgaben	
Kontogebühren	DM 95,30
Retoure, 1x (in '99 erhalten)	67,50
Kosten noch für Marktoberdorf / Mainz 1998	358,60
Kosten für Genovefa-Ausstellung Dresden / Eutin	2.535,35
150 Kataloge zur Ausstellung	2.700,00
Fotolabor Eutin (Foto Taufeintrag)	45,00
Notensatz für *Weberiana* 8	250,00
Kosten für Mitgliedertreffen in Mannheim	2.564,17
Porti und Bürobedarf	813,13
Sonderheft *Weberiana* 8	3.037,53
	DM 12.466,58
	DM 8.583,05
	- 12.466,58
	- 3.883,53

Nach dem Abzug der Ausgaben von den Einnahmen ergibt sich der o. g. Differenzbetrag.

Kontostand am 31.12.1999	DM 407,86
Girokonto 33 33317 00, Commerzbank Hamburg-Blankenese (Spendenkonto)	
Kontostand am 01.01.1999	DM 1.559,45
Spendeneingänge 1999	
Prof. Dr. Hans John	DM 100,00
Dr. Irmlind Capelle und Dr. Joachim Veit	250,00
Georg-Magnus Frhr. von Welck	100,00
Ralf Rapp	10,00
Dr. Hans Schneider	200,00
Summe	660,00
Übertrag auf das Sparbuch bei der Commerzbank	DM 2.200,00
Kontogebühren	DM 10,80
Kontostand am 31.12.1999	DM 8,65
Sparbuch 33 33317 90, Commerzbank Hamburg-Blankenese	
Kontostand am 01.01.1999	DM 7.559,68
Übertrag vom Spendenkonto	DM 2.200,00
Zinsen '99	DM 83,11
Kontostand am 31.12.1999	DM 9.842,79

Stand Spendenkonto und Sparbuch zusammen am 31.12.1999 DM 9.851,44

Berlin, den 24.01.2000

gez. Alfred Haack	Dr. Hans Rheinfurth	Dorothee Rupp
Schatzmeister	1. Kassenprüfer	2. Kassenprüferin

Am 24. Januar 2000 wurden in Berlin die Abrechnungen von Herrn Alfred Haack, dem Schatzmeister der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft, den beiden Kassenprüfern vorgelegt. Es wurden alle Eingänge und Auszahlungen an Hand der Rechnungen und Kontoauszüge für das Geschäftsjahr 1999 überprüft und für richtig befunden.

Wir danken Herrn Haack für seine korrekte Arbeit und übersichtliche Darlegung, die uns die Prüfung sehr erleichterte.

gez. Dr. Hans Rheinfurth Dorothee Rupp

Neue Mitglieder

Seit dem letzten Erscheinen unseres Mitteilungsblattes sind folgende Personen Mitglieder unserer Gesellschaft geworden (in der Reihenfolge ihrer Anmeldung)

Herr Knut Holtsträter, Detmold	22.10.2000
Herr Georg Zauner, Kipfenberg	25.10.2000
Frau Prof. Corinne Schneider, Paris	1.01.2001
Herr Dr. Hartmut Mehlitz, Berlin	16.01.2001
Herr Dr. Peter Niedermüller, Mainz	19.03.2001
Herr Dr. Axel Schröter, Weimar	1.04.2001
Herr Dr. Denis Pennequin, Ivry sur Seine	6.06.2001

Wir begrüßen Sie an dieser Stelle sehr herzlich!

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 Schaffenskraft. Unsere Glückwünsche gehen an

Herrn Klaus Bode in Rellingen zum 4. August 2000 (75)
Herrn Hans-Jürgen Freiherr von Weber in Hamburg zum 10. Dezember 2000 (90)
Herrn Dr. Rolf Grützmacher in Frankfurt am Main zum 18. Dezember 2000 (60)
Frau Prof. Dr. Ludmila Kownatskają in St. Petersburg zum 5. Februar 2001 (60)
Herrn Prof. Dr. Dr. Hans Schneider in Tutzing zum 28. Februar 2001 (80)
Frau Prof. Dr. Alla Königsberg in St. Petersburg zum 3. März 2001 (70)
Herrn Gerd Heinrich Apel in Hamburg zum 18. März 2001 (70)
Herrn Prof. Dieter Klöcker in Kirchzarten zum 13. April 2001 (65)
Herrn Prof. Dr. Gerhard Allroggen in Detmold zum 19. Mai 2001 (65)
Herrn Günter Zschacke in Lübeck zum 10. Juni 2001 (65)
Frau Adelheid von Lüder-Zschiesche in Dresden zum 29. Juni 2001 (60)

Mitgliedertreffen in Weimar, 20.-22. Oktober 2000
Bericht zum Rahmenprogramm

Weimar begrüßte die zahlreich angereisten Mitglieder nicht nur mit anhaltend schönem Herbstwetter, sondern auch in herbstlicher Pracht.

Am Freitagabend begann das Wochenende mit einem Konzert von Studenten der Klavierklassen der Hochschule für Musik Franz Liszt mit Originalwerken und Bearbeitungen von Carl Maria von Weber und Franz Liszt im Festsaal des Fürstenhauses am Platz der Demokratie.

Für alle, die Weimar noch nicht wie ihre Westentasche kennen, eine kurze Beschreibung der Lage und Geschichte des Fürstenhauses: Von der Ilm aus betrachtet, geht man am Stadtschloß vorbei und steigt einen Abhang hinauf. Schräg links vor sich sieht man die Herzogin Anna Amalia Bibliothek, direkt vor dem Betrachter erhebt sich das Denkmal von Herzog Carl August hoch zu Roß und hinter ihm liegt das Fürstenhaus. Es bekam seinen Namen nach dem verheerenden Schloßbrand 1774, als die herzogliche Familie dort Quartier bezog. Seit 1951 ist es Sitz der Hochschule für Musik Franz Liszt. Wenn der Betrachter sich anschließend nach rechts wendet, befindet er sich in einer Gasse, die ihn zum Markt und damit auch zum berühmten Hotel *Elephant* führt.

Im Eingang des Fürstenhauses wartete bereits die Vorsitzende, Frau Dr. Capelle, und begrüßte die Ankommenden, die anschließend die breite Holztreppe emporstiegen und den modernen, hellen, holzgetäfelten Festsaal betraten. Der Saal war gut besetzt und die Spannung groß. Das Konzert wurde mit der 1812 geschriebenen *Grande Sonate pour le Pianoforte* C-Dur op. 24 (JV 138) von Carl Maria von Weber eröffnet. Kaori Higuchi aus der Klasse Prof. Arne Torger meisterte die technischen Schwierigkeiten dieser ersten Sonate, die Carl Maria von Weber *à Son Altesse Impériale Madame la Grande Duchesse Marie Paulowne, Princesse héréditaire de Saxe Weimar* gewidmet hatte. Diese erste Sonate war zugleich das einzige Werk Carl Maria von Webers, das nicht in Bearbeitung erklang. Das folgende *Schlummerlied* mit Arabesken für das Pianoforte wurde in der Übertragung von Franz Liszt R 287 (1848) von Blazej Dowlasz vorgetragen. Er gehört zur Klasse von Prof. Gunda Köhler-Scharlach, die dieses schöne und gelungene Konzert dankenswerterweise organisiert hatte. Als nächstes erklang die *Jubelouvertüre* von Carl Maria von Weber unter den Händen von Evangelia Vasileli aus der Klasse Prof. Peter Waas in der Klavierpartitur von Franz Liszt R 290 (1846), innig und versunken vorgetragen. Dann hörten wir Cora Irsen aus der Klasse Prof. Rolf-Dieter Arens mit der *Légende No. 2* von Franz Liszt mit dem Titel *St. François de Paule marchant sur les flots* von 1860-63 R 17.

Nach der Pause spielte Jessika Probst aus der Klasse Prof. Gerlinde Otto die *Héroïde* für das Pianoforte von Franz Liszt R 285 (1846/7) nach *Leyer und Schwerdt* von Carl Maria von Weber und Theodor Körner. Es folgte Jens Hoffmann, ebenfalls aus der Klasse Prof. Rolf-Dieter Arens, mit Franz Liszts *Grand Galop Chromatique* R 41 von 1838 und *Mazeppa* R 2c von 1840, die mit frenetischem Applaus bedacht wurden. Zum Abschluß spielte noch einmal Blazej Dowlasz aus der Klasse Prof. Gunda Köhler-Scharlach das *Konzertstück* für Klavier und Orchester op. 79 f-Moll von Carl Maria von Weber, für das Pianoforte allein bearbeitet von Franz Liszt (1870/71). Das Publikum dankte den Vortragenden für ihre Leistung mit langem und heftigem Applaus.

Nach diesem erfolgreichen Auftakt war jeder schon gespannt auf den folgenden Samstag in der Altenburg, der Heimat Franz Liszts in den Jahren 1848 bis 1861. Hier sammelte er junge Künstler aus aller Welt um sich. Unterbrochen durch seine vielen Reisen, lebte er ab 1869-1886 in der ehemaligen Hofgärtnerei, Marienstr. 17, dem heutigen Liszt-Museum. Es lohnt einen Besuch, denn es ist noch wie zu seinen Lebzeiten eingerichtet. Man sollte sich allerdings weder einen Montag noch die Mittagszeit zwischen 13.00 und 14.00 aussuchen, dann ist es geschlossen.

Am Samstagabend um 18.00 Uhr hielt Frau Dagmar Beck einen sehr interessanten öffentlichen Vortrag über *Carl Maria von Weber und Weimar – Quellen und Dokumente*, der sehr gut besucht war. Frau Beck sprach u. a. darüber, daß Carl Maria von Weber seine erste große Klaviersonate der Großherzogin Maria Pavlovna aus Dankbarkeit für den freundlichen Empfang widmete. Sie trug einige unterhaltsame Eintragungen aus seinem Tagebuch vor und berichtete von der herzlichen Verbindung zwischen Carl Maria von Weber und Christoph Martin Wieland, aber auch von der eher kühlen Aufnahme bei Johann Wolfgang von Goethe.

Nach diesem geistreichen Ausflug in das frühe 19. Jahrhundert kam man gutgestimmt im *Elephanten-Keller* zum Abschluß des offiziellen Teils der Mitgliederversammlung zusammen.

Ein herzliches „Danke" an den Vorstand für die gute Organisation, das abwechslungsreiche Programm und für die Wahl des Tagungsortes!

Alle, die nicht bereits am Morgen abreisen mußten, trafen sich am Sonntag, dem 22. Oktober, Franz Liszts 189. Geburtstag, um 11.00 Uhr in der Altenburg wieder, um bei der feierlichen Wiederaufnahme der Sonntags-Matineen nach anderthalb Jahrhunderten dabei zu sein.

Der Salon im ersten Stock der Altenburg war gut besetzt mit Weber- und Liszt-Freunden aus der näheren und weiteren Umgebung, die von Prof. Rolf-Dieter Arens in seiner Eigenschaft als Präsident der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar voller Stolz und Freude in den frisch renovierten Räumen willkommen geheißen wurden. Unter dem Motto *Geburtstagsgrüße an Franz Liszt* spielten Cora Irsen und Jens Hoffmann, die bereits beim Konzert am Freitagabend mitgewirkt hatten, Werke des Meisters. Die Matinee begann mit der *Partita Nr. 5 G-Dur*, BWV 829 von Johann Sebastian Bach, dem großen Geburtstagskind des Jahres 2000, der von 1708-1717 in Weimar gewirkt hatte. Es folgte die *Rhapsodie espagnole* von Franz Liszt, beide gespielt von Cora Irsen. Nach einer kurzen Pause folgte Jens Hoffmann mit der *Sonate F-Dur*, Hob. XVI/23 von Joseph Haydn, zum Abschluß erklang die *Polonaise E-Dur* von Franz Liszt.

Cora Irsen hat übrigens im 3. Internationalen Franz-Liszt-Wettbewerb, der vom 10. bis 19. November ausgetragen wurde, einen der beiden 3. Preise gewonnen.

Als letzten Höhepunkt des Wochenendes hatte der Vorstand zu einem Stadtrundgang eingeladen, der von der Geschäftsführerin der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. Weimar, Frau Dr. Lucke-Kaminiarz, unter dem Titel *Weimar musikalisch* um 14.00 die Unermüdlichen vereinte.

Frau Dr. Lucke-Kaminiarz führte vom Bach-Denkmal am Platz der Demokratie über den Burgplatz den Berg hinunter zum Stadtschloß. Dort lenkte sie unsere Aufmerksamkeit zunächst auf den Turm, in dem Johann Sebastian Bach von Herzog Wilhelm Ernst gefangengehalten worden war, bevor er dann doch nach Köthen ziehen durfte. Vom

Hof aus gab sie die Lage und Besonderheiten der einzelnen Säle an. Weiterhin berichtete sie von der guten Akustik des Hauses und den Bemühungen der Weimarer in den 50er und 60er Jahren, die „Bachkapelle" zu erhalten.

Auf versteckten Wegen führte Frau Dr. Lucke-Kaminiarz vorbei an der „Herderkirche" (Stadtkirche St. Peter und Paul am Herderplatz), an der Johann Gottfried von Herder von 1776 bis zu seinem Tode im Jahr 1803 als Prediger wirkte und in der er auch begraben ist, zur Rückseite des Wittumspalais. Herzogin Anna Amalia residierte hier nach dem Brand des Stadtschlosses von 1774 bis zu ihrem Lebensende 1807. Dann ging es weiter zum Theaterplatz mit dem seit 1919 in Deutsches Nationaltheater umbenannten Stadttheater, dessen Intendant von 1791-1817 Johann Wolfgang von Goethe war. Musikalisch wurde das Haus durch Franz Liszt, Richard Wagner und Richard Strauss geprägt. Am Fuße des Goethe-Schiller-Denkmals, im Jahre 1857 von Ernst Rietschel geschaffen, wurde die Führung beendet.

Frau Dr. Lucke-Kaminiarz sei an dieser Stelle noch einmal ganz besonders für die schöne Führung gedankt, die sie, obwohl erst kurz zuvor aus dem Krankenhaus entlassen und noch nicht vollständig genesen, mit uns unternahm.

Dorothee Rupp

Carl Maria von Weber und die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts
Symposium, Weimar, 21. Oktober 2000

Im Rahmen der 10. Jahresversammlung hatte die Weber-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar und der Franz-Liszt-Gesellschaft e. V. zu einem Symposium eingeladen, das sich ausschließlich mit Webers Klaviermusik beschäftigte. Veranstaltungsort war die erst jüngst als Franz-Liszt-Zentrum der Weimarer Musikhochschule neu eröffnete Altenburg: Liszts Wohnsitz der Jahre 1849 bis 1861. Detlef Altenburg von der ebenso im Hause beheimateten Franz-Liszt-Forschungsstelle wies in seiner Begrüßung auf die Traditionen dieser Stätte hin und verdeutlichte die Schwierigkeiten auf dem Wege, die Altenburg wieder zu einem Forum des künstlerischen und wissenschaftlichen Austausches werden zu lassen. Mit der Weber-Tagung und einer am folgenden Tag stattfindenden ersten öffentlichen Sonntagsmatinee im wiederhergerichteten Lisztschen Musiksalon konnte das Haus sein neues Profil erstmals einem breiteren Publikum präsentieren und bestand diese Bewährungsprobe glänzend.

Initiator und Leiter des Symposiums Frank Heidlberger beleuchtete in seiner Einführung den aktuellen Forschungsstand zu Webers Klaviermusik: trotz Ansätzen zu einer Neubewertung in jüngerer Zeit gilt dieser Schaffensbereich noch immer als „Randgebiet". Klischees, die Klavierwerke wären einerseits vordergründig Gebrauchsliteratur des glänzenden Pianisten Weber, oder ihnen käme andererseits nur der Rang von Vorstudien zum wichtigeren Opernschaffen des Komponisten, quasi als „Skizzen" oder „Versuchsfeld", zu, sind heute noch weit verbreitet. Hatten Zeitgenossen der 1820er Jahre im Hinblick auf die Klavierwerke noch von einem „Zeitalter Beethovens und Webers" gesprochen, so sei Weber um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in eine Außenseiter-Position geraten. Die nachträgliche Dogmatisierung des klassischen Sonatenform-Modells ließ Webers Klaviersonaten nach formalen Gesichtspunkten als unzureichend erscheinen. Dieses Verdikt prägte besonders in Deutschland die Beurtei-

lung des Klavierwerks, während in Frankreich die vordergründige Betonung des Phantastischen und Romantischen eine positivere Bewertung ermöglichte: die poetische Freiheit des Künstlers wurde über die formale Gebundenheit der Komposition gestellt. Allgemein galten (und gelten) als grundlegende Basis für Webers Klavierschaffen die programmatische Inspiration (*Konzertstück* für Klavier und Orchester f-Moll op. 79, *Aufforderung zum Tanze* op. 65) und die handwerkliche Bravour des Virtuosen, während der formale Gestaltungswille – besonders im Vergleich zu den Klassikern – als weniger ausgeprägt dargestellt wird.

Diesem Vorurteil traten die ersten drei Referenten mit analytischen Betrachtungen zu einzelnen Werken entgegen. Anknüpfend an Vorarbeiten von Joachim Veit und Sabrina Quintero spürte Jörgen Pfeffer (Detmold/Paderborn) in der 1. Klaviersonate op. 24 dem von Weber postulierten konzeptionellen Anspruch der *Einheit in der Mannigfaltigkeit* nach. Er erläuterte die Untauglichkeit des normativen Sonatenform-Modells zur Beschreibung der kompositorischen Arbeit in diesem Werk: das aus A. B. Marx' Kompositionslehre abgeleitete und im Nachhinein zur „Schulweisheit" erhobene Regularium verstellt vielmehr den Blick auf Webers Intentionen. Im Kopfsatz wird eine Vielzahl motivischer Elemente nebeneinandergesetzt; in den ersten Takten auf engstem Raum exponiert, erzielt deren Verarbeitung nach dem Kontrastprinzip die innere Dynamik des Satzes. Laut Pfeffers kontrovers diskutierten Ausführungen schuf Weber mit seinem Opus 24 zwar eine vollwertige Sonate, diese biete jedoch als „Prototyp" seines Klaviersonatenschaffens noch Raum für spätere Perfektionierung. Die Gefahr der Diskontinuität und der Betonung des Episodischen, die in Webers formalem Ansatz begründet sei, habe der Komponist in seinen vier Sonaten mit zunehmender Sicherheit bewältigt, die 4. Sonate op. 70 bilde die gelungenste Umsetzung der formalen Konzeption.

Michael Kube (Tübingen) widmete sich den oft geringgeachteten Klaviervariationen Webers. Nach den frühen Unterrichts-Werken der Münchner und Wiener Zeit fand er in den Variationen über „Vien quà, Dorina bella" op. 7 erstmals Tendenzen zur Ausbildung eigener Charaktere in den Einzelabschnitten, die das vorher dominierende virtuose Element bereichern. Während dem letzten Zyklus, den *Variationen über ein Zigeunerlied* op. 55, als reiner „Brotarbeit" nach Kube geringere Bedeutung zukäme, seien die Variationen über *Schöne Minka* op. 40 von 1815 als Höhepunkt dieser Werkgruppe anzusehen: in einer langsamen Einleitung stellt Weber vorab die einzelnen Variations-Modelle taktweise vor; die Coda greift das musikalische Material auf und geht in der motivischen Verarbeitung über das bloße Variieren hinaus. Hier gelang Weber der Ausgleich von kompositorischem Anspruch und spielerischer Virtuosität vorbildlich.

Frank Heidlberger stellte Webers *Momento capriccioso* op. 12 in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und erläuterte die besonders kleingliedrige Architektur dieses recht kurzen Stücks, dem der Halbtonschritt als prägendes strukturelles Element zugrunde liegt. Die von Weber favorisierte Dualität von Benutzung „schärfster Mittel" in der Detailzeichnung und „tiefgedachtestem Zusammenhang" des Ganzen, die er in seinen Ausführungen zu Cherubinis *Lodoiska* als beispielhaft darstellte, zeige sich auch in den Klavierwerken, die trotz größtmöglicher Charakteristik einer konsequenten formalen Konzeption folgen. Webers „verdammte Klavierfinger" hätten zwar Einfluß auf die instrumentale Idiomatik der Kompositionen, bestimmten aber nicht, wie oft

behauptet, kompositorische Idee und Ausführung, machten den Komponisten nicht zum „Sklaven" des Virtuosen.

Die Referate des Nachmittags beleuchteten zwei Beispiele der Rezeption des Weberschen Klavierschaffens im 19. Jahrhundert. Peter Niedermüller (Mainz) untersuchte den Einfluß Franz Schuberts und Webers auf das Klavierwerk Robert Schumanns und konstatierte im Gegensatz zu vielen autobiographischen Quellen, die die Vorbildrolle Schuberts betonen, in den musikalischen Werken interessante Bezüge, die auf ein bewußtes oder unbewußtes Anknüpfen an Weber hindeuten. Besonders auffällige Parallelen etwa zwischen Webers *Momento capriccioso* und Schumanns *Toccata* op. 7 sowie zwischen dem *Préambule* des *Carneval* op. 9 und dem *Menuetto* aus Webers 2. Klaviersonate op. 39 legen nahe, daß Webers Kompositionen, die zu Schumanns pianistischem Studienprogramm gehörten, in der Entwicklung von Schumanns Klavierwerk ein weit größeres Gewicht zukommt, als dies seine Äußerungen ahnen lassen.

Axel Schröter (Weimar) widmete sich abschließend den Weber-Interpretationen Franz Liszts als Pianist, Herausgeber und Bearbeiter. Die von Liszt 1868 in Angriff genommene zweibändige Weber-Edition, die beim Verlag Cotta als Interpretations-Ausgabe erschien, zeigt die Wertschätzung, die der Herausgeber Weber entgegenbrachte. Ganz im Gegensatz zu seinen oft sehr freien Interpretationen auf dem Konzertpodium, die in Rezensionen unterschiedliches Echo fanden, bemühte sich Liszt hier weitgehend um die Beibehaltung des Originaltextes, dem in unterschiedlichem Umfang *ossia*-Varianten hinzugefügt wurden. Als Interpret wie als Bearbeiter machte sich Liszt um die Pflege des Weberschen Œuvre verdient; Webers *Konzertstück* f-Moll z. B. wurde seit 1833 regelmäßig von ihm aufgeführt und sowohl für Klavier solo als auch für Klavier mit Orchester bearbeitet.

Das komprimierte Weimarer Symposium konnte und sollte Webers Klavierwerk nicht umfassend behandeln, vielmehr hatten sich die Veranstalter das Ziel gesetzt, die Aufmerksamkeit erneut auf diesen noch immer vernachlässigten Ausschnitt des Schaffens zu lenken und verfestigte (Vor-)Urteile zu hinterfragen. Tatsächlich wurden Ansätze zu einer neuen, differenzierten Betrachtung deutlich; es wäre zu hoffen, daß diese Anregungen aufgegriffen und fortgeführt werden.

Frank Ziegler

„... Herrn Maria v. Weber habe auch meine Aufwartung gemacht ..."

Wie der Tierpräparator Friedrich Beyer aus Berlin zum Besuch einer *Preciosa*-Aufführung in Dresden kam, erzählt von Eveline Bartlitz, Berlin

Ein Zufall spielte uns einen sogenannten „Drittbrief" in die Hände. Zu Fragen nach einem eventuell vorhandenen Lichtenstein-Nachlaß im Berliner Naturkundemuseum bei Frau Dr. Hannelore Landsberg, der Leiterin der Historischen Arbeitsstelle angemeldet, zeigte mir diese sogleich einen Brief, den sie unlängst bearbeitet hatte und in dem Carl Maria von Weber erwähnt ist[1]. Es handelt sich dabei um einen Brief des „Tierausstopfers" Friedrich Beyer (gestorben November 1851), den er am 11. Juli 1822 aus Dresden an seinen Chef, den Direktor des Berliner zoologischen Museums, Prof. Dr. Martin Hinrich Lichtenstein, den langjährigen Freund Webers, richtete. Dieser hatte ihm eine „Dienstreise" nach Dresden vermittelt und ihm etliche Aufträge erteilt, die Beyer pflichtbewußt erledigte, wie man aus dem Bericht ersehen kann. Außerdem hatte er ihn gebeten, seinen Freund Weber zu besuchen und ihn von ihm zu grüßen.

Aus den Personalakten des Naturkundemuseums[2], denen auch die nachfolgenden Zitate entnommen sind, erfährt man einiges über die Person des Briefschreibers: Beyer war seit 1. April 1817 als zweiter Gehilfe im zoologischen Museum, das sich damals schon auf 9 Räume im Ostflügel der Friedrich-Wilhelms-Universität erweitert hatte, angestellt. Zuvor war er dort bereits auf dringende Empfehlung der Gräfin von Itzenplitz[3], in deren Diensten er seit früher Jugend gestanden hatte, beschäftigt. Er sollte vom ersten Gehilfen Rammelsberg[4] zum Präparieren angeleitet werden. Es wurde ihm freie Wohnung im Universitätsgebäude in Aussicht gestellt, nicht zuletzt, damit er stets bei der Hand sein konnte. Seine Dienstzeit währte, solange es Tag war, die Abendstunden gehörten immerhin ihm. Nur bei dringenden Erfordernissen wurde bei Licht gearbeitet. Während der Öffnungszeiten der Sammlung hatte er Aufsichtspflicht, es war ihm verboten, Geschenke anzunehmen[5]. Zwei Jahre später wurde ihm gestattet, sonntags

1 Berlin, Museum für Naturkunde der Humboldt-Universität zu Berlin (nachfolgend MfN d. HUB), Historische Bild- und Schriftgutsammlungen, Bestand: Zool. Mus., Signatur: S 1, Akte Beyer, Fr. Für die Veröffentlichungsgenehmigung danken wir dem Museum. Frau Dr. Landsberg danke ich darüber hinaus für geduldige Auskunft und die Bereitstellung der entsprechenden Aktenstücke.

2 MfN d. HUB, Historische Bild- u. Schriftgutsammlungen, Bestand: Zool. Mus., Signatur: S 1, Verwaltungsakte Personal u. Geschäftsführung 1813-1823, Nr. 38.

3 Henriette Charlotte von Borcke, genannt von Friedland (1772-1848), war seit dem 23. September 1792 mit dem Grafen Peter Alexander von Itzenplitz auf Groß Behnitz im Havelland (1768-1834) verheiratet und bewirtschaftete die ihr durch mütterliches Erbe zugefallenen Güter Friedland und Cunersdorf im Oderbruch. Das Ehepaar lebte meistens auf Schloß Cunersdorf und scharte illustre Gäste, vorwiegend aus der Wissenschaft, um sich. Die Gräfin war besonders an Botanik interessiert, und so zählten neben den Brüdern Humboldt Karl Ludwig Willdenow (der Direktor des Berliner Botanischen Gartens, † 1812), Hinrich Lichtenstein und viele andere zu ihren Freunden. Wer sich näher mit der Geschichte dieser außergewöhnlichen gräflichen Familie beschäftigen möchte, dem sei der Band *Oderland* (Kapitel Friedland und Cunersdorf) aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* von Theodor Fontane empfohlen.

4 Der erste Gehilfe August Carl Rammelsberg († 1860) wurde aufgrund seiner Tüchtigkeit bald zum Inspektor befördert.

5 *„Instruktion für den 2. Gehülfen beim zoologischen Museum F. Beyer"* vom 3. April 1817 vom Ministerium des Innern.

Vogelbälge aus der Dublettensammlung zu präparieren und für 16 Groschen das Stück zu verkaufen[6].

Am 7. März 1820 stellte Lichtenstein einen Antrag auf Stellenerweiterung und Gehaltserhöhung für Beyer. Er lobte seine beiden sich mit *allem Eifer ihrem Beruf hingebenden* Gehilfen, aber die Gehaltserhöhung wurde am 20. Oktober 1820 aus Geldmangel abgelehnt, immerhin wurde Beyer in Aussicht gestellt, daß er die bei seiner Anstellung zugesicherte freie Wohnung, die er bald räumen mußte, wieder beziehen könne[7].

1821 suchte das Ministerium einen Konservator für die zoologische Sammlung in Breslau und bat Lichtenstein, jemanden in Vorschlag zu bringen aus seiner „Pflanzschule", da sonst nirgends Fachleute ausgebildet würden. Lichtenstein antwortete am 8. August 1821:

> *Der eine* [Gehilfe] *Namens Beyer ist seit Ostern 1816* [recte 01. 04. 1817] *beim Museum angestellt und hat sich viel Geschicklichkeit im Ausstopfen der Säugetiere und Vögel erworben, weiß auch mit den Geschäften des Einrangierens, Aufstellens, Etikettirens sowie mit der Behandlung der Weingeistpräparate gut Bescheid. Doch ist er kränklich, etwas harthörig und von schüchternem Character, so daß er selbst Bedenken trägt, ob er in der Fremde unter neuen Vorgesetzten die seine Schwächen nicht kennen und seine ganze angestrengte Thätigkeit in Anspruch zu nehmen haben, werde genügen können.*

Beyer blieb also in Berlin, verdiente aber extrem wenig – nur 168 Taler, erst 1828 wurde sein Gehalt auf 350 Taler erhöht – und konnte sich vermutlich keine Reise zu seinen Eltern nach Dresden leisten[8]. So ermöglichte Lichtenstein ihm die Dienstreise, für die er am 23. Juni 1822 beim Ministerium um eine Unterstützung bat. Am 1. Juli, also kurz vor Beyers Abreise, gewährte das Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten eine Gratification von 50 Talern *zu seiner Belohnung und Aufmunterung.*

Später hatte Beyer gesundheitliche Probleme, glaubte, daß sie durch den Umgang mit Arsenik, das er beim Präparieren verwendete, entstanden seien. Seine übergeordnete Dienststelle bezichtigte ihn jedoch der Hypochondrie und bestritt den Einfluß des Mittels auf seine Gesundheit. Daß Beyers Befürchtung nicht unberechtigt war, zeigt Lichtensteins Mitteilung an das Ministerium vom 23. November 1851, in der er anzeigt, daß Beyer an einer Lungenkrankheit leide und nicht mehr arbeiten könne, die Stelle also neu besetzt werden müsse. Am 10. Dezember 1851 teilt er den Ende November erfolgten Tod seines Gehilfen mit, der Frau und Schwiegermutter hinterließ. Er fügte noch hinzu, daß Beyer *durch seine Schwächlichkeit und beschränkte Bildung nicht Inspektor werden konnte,* aber *ein fleißiger treuer Arbeiter von stiller bescheidner Gemüthsart* gewesen sei.

6 Mitteilung des Ministeriums des Innern vom 31. Oktober 1819.

7 1818/19 ist Beyer im Berliner Adreßbuch als Bewohner des Universitätsgebäudes zu finden, für 1820/1821 gibt es keine Nachweise, und 1823 ist er trotz der Zusage in der Französischen Straße 68 verzeichnet.

8 Über die Gehaltsentwicklung der Mitarbeiter des zoologischen Museums gibt folgende Akte im Geheimen Staatsarchiv Berlin Aufschluß: *Acta der geheimen Registratur des Königl: Civil-Kabinetts I. Abth. betr. die versch. Angelegenheiten des zoolog. Museums der Universität*, Bd. 1 (1825-1902) HA I, Rep. 89, Nr. 21527.

Wie man dem nachfolgend zitierten Brief entnehmen kann, hat Lichtenstein den von ihm sehr geschätzten Gehilfen durch die Entsendung zu Weber in sein Vertrauen gezogen und ihm dadurch auch sein Wohlwollen gezeigt.

Sr Wohlgeborn
des Herrn *Dr:* und[9] Professors *Lichtenstein*
Director des Königl: zoologischen
Museum der Universität
zu
Berlin

Dresden den 11ten *July* 1822.

Wohlgeborner Herr Professor!
Hochgeehrtester Herr.
Andurch habe ich die Ehre Ew: Wohlgeborn, die glückliche Ankunft meiner Wenigkeit bei meinen guten Eltern bekannt zu machen.

Ich habe dero mir zu Gunsten geeigneten Brief an den Hrrn *Dr.* und Professor Reichenbach[10] abgegeben, und einen sehr achtbaren Mann gefunden, durch dessen Güte ich auch viel Schönes und Merkwürdiges gesehen habe. Ew: Wohlgeborn, bitte ich! einen Katalog von bevorstehender Auction zum Bedarf des *H.* Profess. Reichenbach zu übersenden, weil ich denselben vergessen habe[11].

Dem Königl Kapell Mstr: Herrn *Maria v. Weber* habe auch meine Aufwartung gemacht, und gütige Aufnahme gefunden, und Dienstag den 9ten *July* das Stück *Pretiosa* geben sehen, sehr schön, und vortreffliche Musik.

Mit der Gesundheit des Herrn Kapell Mstr: geht es sehr gut, und danken sehr dafür, daß der *Hr* Professor sich des Andenkens erinnert haben.

Ew: Wohlgeborn bitte ich dem *H.* Profess. *Dr. Klug*[12] mitzutheilen, daß ich dem Herrn Grafen *v. Hoffmannssegg*[13] habe nicht in Dresden getroffen, Hochdieselben

9 Beyer verwendete für dieses *und* ein individuelles Kürzel, ebenso bei der ersten Erwähnung von Prof. Reichenbach.

10 Heinrich Gottlieb Ludwig Reichenbach (1793-1879), Botaniker. Er studierte Medizin und Naturwissenschaften in Leipzig, 1820 wurde er Professor der Naturgeschichte an der Chirurgisch-Medizinischen Akademie in Dresden. Reichenbach war Direktor des Zoologischen Museums und des von ihm begründeten Botanischen Gartens in Dresden.

11 Der angesprochene Katalog ist vorhanden im MFN d. HUB, Historische Bild- u. Schriftgutsammlungen, Bestand: Zool. Mus. (Signatur: S I, Auctionsverzeichniss 1822): *Verzeichniss von Vögeln, Conchylien und Insecten, Doubletten des zoologischen Museums hiesiger Universität, welche am 29sten Jul. u. folg. Tage d. J. Nachmittags um 3 Uhr im Universitäts-Gebäude durch den Königl. Auctions-Commissarius Bratring gegen gleich baare Bezahlung in kling. Preuss. Courant meistbietend versteigert werden sollen*, Berlin 1822.

12 (Johann Christoph) Friedrich Klug (1775-1856), Mediziner, Zoologe. Ab 1818 zweiter Direktor der zoologischen Sammlung, sein wissenschaftliches Interesse galt der Entomologie. Unter seiner Leitung war die entomologische Sammlung selbständig.

13 Johann Centurius Graf Hoffmannsegg, auch Hoffmann von Hoffmannsegg (1766-1849), Botaniker und Zoologe. Er studierte in Leipzig Geschichte, Geographie und Naturwissenschaften, vor allem Botanik und Entomologie, später in Göttingen neuere Sprachen und Naturwissenschaften. Er sammelte auf ausgedehnten Reisen in Europa Pflanzen und Insekten, ließ sich 1804 in Berlin nieder und legte mit seinen eigenen Sammlungen den Grundstock für das auf seine Initiative 1810 gegründete zoologische Museum. Als ersten Direktor schlug er Karl Illiger vor (1775-1813), dessen Nachfolger wurde Prof. Dr. Martin Hinrich Lichtenstein. Nach dem Tode Illigers zog sich Hoffmannsegg aus dem Museum zurück und lebte seit 1816 auf seinem Gut Rammenau bei Dresden.

waren auf ihren Guthe einige Meilen von Dresden; habe aber den Brief sogleich dahin *spedirt*.

Geruhen Ew: Wohlgeborn diese kurze Nachricht gütigst aufzunehmen. Ich werde durch meinen Fleiß und Dienstfertigkeit, das Versäumte gewiß wieder einzubringen suchen.

Ich bitte gütigst, dem Herrn Inspector Rammelsberg, nebst meinen Mit Collegen mich zu empfehlen; so wie ich mich mit Hochachtung nenne

Ew: Wohlgeborn
meines Herrn Professors
unterthänigster Diener
FBeyer.

1 DBl. (4 b. S. einschl. Adr.), Siegel

Am oberen Blattrand unter dem Datum von unbekannter Hand Notiz: JN^{r} 423, / *praes.* 15 *Juli* 1822.

In seinem Tagebuch vermerkte Weber den Besuch Beyers nicht. Ob sie sich in Webers Stadtwohnung Altmarkt 9 oder in seinem Sommersitz im Felsnerschen Winzerhäuschen in Hosterwitz (heutige Dresdner Straße 44) begegnet sind oder in der Stadt im Theater und wann genau, ist nicht überliefert.

Die Zeit vom Sonntag, dem 1. Juli, bis zum späten Abend des 9. Juli war eine außerordentlich arbeitsreiche für Weber. Seit dem 15. Mai lebte die Familie in Hosterwitz (am 25. April war sein Sohn Max Maria geboren worden), und er mußte fast täglich nach Dresden hineinfahren. Er war gerade mit zeitaufwendigen Proben zur Dresdner Erstaufführung der zweiaktigen Oper *Die Waldburg* von Karl August Freiherr von Lichtenstein (1767-1845) beschäftigt (die Premiere fand am 11. Juli statt und wurde im Tagebuch kurz und knapp kommentiert: „Die Waldburg. ging gut, und mißfiel"), am 4. Juli kam Heinrich Beer (Bruder Giacomo Meyerbeers) zu Besuch, was im Tagebuch mit: „Tag vertrödelt" seinen Niederschlag fand. An drei Tagen jener Woche gab Weber seinem Kompositionsschüler Julius Benedict Unterricht. Am 2. Juli verließ er früh um 7 Uhr sein Haus und kehrte erst nach einem *Freischütz*-Dirigat abends um 1/2 11 nach Hosterwitz zurück. Am 9. Juli fand von 9 bis 13 Uhr die Generalprobe zur Oper *Die Waldburg* statt; danach zog Weber aus seiner Wohnung aus in den ersten Stock des Hauses des Hofbuchhändlers George Moritz Walther: Mittlere und große Frauengaßecke Nr. 379[14]. Am Abend dieses turbulenten Tages dirigierte er die dritte Aufführung der *Preciosa*, zu der er Friedrich Beyer eingeladen hatte, und vermerkte im Tagebuch: „Abends Preziosa sehr gut. [...] um 11 Uhr nach *Hosterwitz*".

Preciosa hatte am 27. Juni 1822 ihre Dresdner Erstaufführung erlebt (Tagebuch: „Abends zum Erstenmale Preciosa. ging sehr gut. und gefiel ausnehmend"), die Uraufführung war in der Berliner Hofoper am 14. März 1821. Daß Webers Freund Lichtenstein die Berliner Premiere besuchte, kann man nur vermuten; in diesem Zusammenhang ist nur ein Brief Webers vom 26. März 1821 an ihn überliefert, in dem es heißt: *Es freut mich sehr auch von dir zu hören daß die Preziosa durchaus gefiel. es ist ein guter Vorläufer für den Freyschützen, den*[*n*] es war *doch manches Gewagte drinn, nach gewöhnlicher Handwerks Ansicht.*

14 vgl. Carl August Kornmann, *Tage-Buch des Königl. Sächs. Hoftheaters. Schauspielfreunden zum neuen Jahre 1822 gewidmet*, Dresden, 1822, S. 6; 1862 erfolgte die Umbenennung der Großen Frauengasse in Galeriestraße, vgl. *Historisches Häuserbuch der Stadt Dresden 1521-1847* [zsgest. von Hollstein], Bd. 2,2, Dresden o. J., S. 35 u. 37 [masch. Ms.] (Dresden, SA). – Weber hatte die bereits am 17. April gemietete größere und bequemere Wohnung während des Sommers eingerichtet und zog mit der Familie am 28. September aus Hosterwitz dorthin.

Das empörte Wunderkind

– so überschrieb das Mittelsächsische Theater in Freiberg eine Matinee zu Ehren Carl Maria von Webers am 19. November 2000. Erinnert wurde an die allererste Aufführung eines Weberschen Bühnenwerks überhaupt, fast auf den Tag genau 200 Jahre zuvor: der Uraufführung des *Waldmädchens* am 24. November 1800 in Freiberg. Zwar fand die Veranstaltung nicht genau am Ort des damaligen Geschehens, dem entzückenden kleinen Theatersaal, statt, aber auch im etwas nüchternen Orchester-Probenraum „unterm Dach" des Hauses fand sich ein erstaunlich großes und sehr interessiertes Publikum zusammen, um des sowohl für Weber als auch für das Freiberger Stadttheater so wichtigen Ereignisses zu gedenken, und das – trotz Volkstrauertag – ganz ohne Gedächtnisreden-Pathos und Genie-Kult, sondern mit viel *Witz* und *heitrer Laune*.

Nicht etwa, daß man Weber nicht ernst genommen und sich auf seine Kosten amüsiert hätte, vielmehr trug zum Gelingen der ca. anderthalbstündigen Matinee die ausgewogene Balance zwischen berechtigter Würdigung und kritisch-ironischer Distanz bei – letztere besonders bezogen auf die unsägliche Pressekampagne, die Sohn und (wohl vor allem) Vater Weber gegen alle Kritiker des Bühnen-Erstlings vom Zaune brachen. Auf diese Zeitungs-Fehde in den *Allergnädigst bewilligten Freyberger gemeinnützigen Nachrichten für das Königlich Sächsische Erzgebirge* spielte natürlich der Titel der Veranstaltung an, und auch Chefdramaturg Dr. Roland Dreßler konnte und wollte diese Episode in seinen Erläuterungen nicht aussparen. Daneben referierte er aber auch neue Erkenntnisse zum Lebensweg des Librettisten, Karl Ritter von Steinsberg, und vor allem zur Quellenlage der bislang verschollen geglaubten Oper; hier konnte er sich auf die jüngsten, verdienstvollen Veröffentlichungen von Natalja Gubkina stützen (vgl. besonders in *Musikforschung*, Jg. 53, Heft 1, S. 57-59). Zur Auffindung der Petersburger Partitur durch Frau Gubkina konnte Dr. Stefan Weiss von der Dresdner Musikhochschule interessante zusätzliche Detail-Informationen beisteuern. Musiktheater-Dramaturgin Claudia Frank, die durch die Veranstaltung führte, versuchte daneben, Webers *Waldmädchen* in das Schaffen des Komponisten einzuordnen, die Verbindungen zur später – sozusagen als „*Waldmädchen*-Recycling" – entstandenen *Silvana* aufzuzeigen und die musikgeschichtliche Stellung des Werks einzuschätzen.

Besonders erfreulich auch der musikalische Teil der Matinee: für den passenden Weber-Ton sorgte die Klarinettistin Anja Bachmann, die mit viel Stilgefühl und Geschmack die beiden ersten Sätze aus dem *Grand Duo concertant* op. 48 und die Kleine *Oberon*-Phantasie von Hyacinthe Klosé vortrug, am Klavier begleitet von GMD Georg Christoph Sandmann. Der musikalische Chef des Hauses stellte sein – im besten Sinne – kapellmeisterliches Können noch mit weiteren Kostproben vor: zur musikalischen Illustration der Wortbeiträge ließ er am Klavier mit Charme und großer Überzeugungskraft Passagen aus dem *Waldmädchen* und der *Silvana* lebendig werden. Dabei spielte er nicht nur den Orchesterpart, sondern markierte als Allrounder auch den Sopranpart der Mathilde (*Waldmädchen*, Arie Nr. 16) wie die Tenorpartie des Rudolph (*Silvana*, Szene Nr. 7) inkl. einer geradezu naturalistischen Imitation des zugehörigen Solo-Cellos. Besonderen Erfolg hatte er als Krips (*Silvana*, Ariette Nr. 14), vom „rumbidiwidibum"-Refrain des Publikums – vorher sorgsam einstudiert – trefflich assistiert.

Freiberg erinnert sich – auch wenn die Webers einstmals im Ort sicherlich nicht nur positiv in Erscheinung traten – gern an den Komponisten. Das beweisen im Stadtbild die Gedenktafel am Goldenen Löwen, dem heutigen *Gastmal des Meeres* (Erbische Straße), wo Carl Maria und Vater in ihrer Freiberger Zeit logierten, und das große Sgraffito an der Fassade des Theaters, das auf die Uraufführung des *Waldmädchens* hinweist. Mindestens ebenso nachhaltig belegt dies aber auch die tätige Auseinandersetzung mit dem Werk des Musikers. Weber ist am Freiberger Theater lebendig geblieben; besser kann man einem Komponisten wohl kaum seine Reverenz erweisen.

Frank Ziegler

Eutiner Webertage

Die 5. Eutiner Weber-Tage 2000 fanden offiziell vom 22. bis 26. November statt. Offiziell, denn das Eröffnungskonzert *Hat Weber den Walzer erfunden? War er ein Tanzmusik-Komponist?* am 22.11.2000 im Carl-Maria-von-Weber-Café, welches sich im Geburtshaus Carl Maria von Webers befindet, mußte um eine Woche verschoben werden, weil ein Mitglied von Wagners Salonquartett erkrankt war und so nicht hätte mittanzen können!

Also fand das erste Konzert auf der Residenz Wilhelmshöhe im Dr. Koppe-Konzertsaal statt: *Klavierkonzert zu zwei und vier Händen zu Ehren von Carl Maria von Weber.* Der 1983 geborene Peter Hoteev, Sohn eines russischen Pianistenehepaares, begann das Weber-Konzert 2000 mit Präludium und Fuge a-Moll von Johann Sebastian Bach. Eingebettet in zwei Sätze einer Sonate von Joseph Haydn kreierte er eine eigene Komposition *Fragment 2000.* Zusammen mit seiner Mutter, Olga Hoteeva, folgte dann aus seinem Werk *Träume 2000* der erste Teil, und danach die Ouvertüre zu Webers *Peter Schmoll.*

Nach der Pause spielte Olga Hoteeva die Carl Maria von Weber unterschobene Fantasie *Les Adieux,* posthum zuerst bei Schuberth in Hamburg und Itzehoe veröffentlicht unter Webers Namen als op. 81. Diese Zuschreibung an den Komponisten ist im 19. Jahrhundert mehrfach wiederholt und von verschiedenen Verlegern ausgenutzt worden, weil es dem Publikum gefiel, und auch unseren Zuhörern ging es mit diesem Werk ähnlich, ohne daß sie nun wußten, wer es wohl wirklich geschrieben hatte. Peter Hoteev bot dann allein *une barque sur l'océan* aus Ravels *Miroirs,* danach, wiederum gemeinsam mit Olga Hoteeva, zwei Teile aus seinem eigenen Werk (*Träume 2000*), um sodann mit der Ouvertüre zu *Oberon* – ebenfalls vierhändig – zu schließen. Der sehr vital musizierende junge Pianist spielt schon seit seinem 5. Lebensjahr Klavier und studiert seit diesem Jahr als Jugendstudent an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. 1999 gewann er u. a. den 1. Preis bei *Jugend musiziert.*

Einen Bezug zum *Oberon* hatte auch das nächste Konzert zu Ehren Webers: *O wie wogt es sich schön ... Eine musikalische Reise durch die deutsche Befindlichkeit.* Dr. Dietrich Fey erwartete seine Gäste im Ehemaligen Kapitelshof Rastleben zu einer Spurensuche nach seelischen und sozialen Momenten und Veränderungen, dem Paradigmenwandel in Kunst und Gesellschaft. Beobachtet wurde dabei der Zeitraum vom ausgehenden 18. bis in das 20. Jahrhundert. Für die Herausstellung der jeweiligen Entwicklung nahm er musikalische Beispiele von Beethoven, Weber, Wagner und Richard Strauss, aber auch Zitate aus der Literatur. Eingespielt wurden Gedanken, inwieweit sich Webers Oper *Der Freischütz* vom Klischee der Biedermeierlichkeit

befreien ließe, aufgezeigt wurden die Heranreifung und die Verfestigung von Begriffen wie psychische Instanz und Über-Ich.

Auf dem Programm standen als Gesänge das op. 94 von Ludwig van Beethoven *An die Hoffnung* in der 2. Fassung, ferner drei Gesänge aus Webers *Oberon*, zwei der insgesamt fünf Wesendonck-Lieder von Richard Wagner und zwar *Der Engel* und *Träume*, letzteres mit der Bezeichnung als Studie zu *Tristan und Isolde*, sowie sechs Lieder von Richard Strauss, darunter die Lieder *September* und *Beim Schlafengehen* aus seinen sogenannten *Vier letzten Liedern*, beide nach Worten von Hermann Hesse. Schließlich hörte man an diesem Abend noch die A-Dur-Klaviersonate op. 101 von Beethoven, die nach seinen eigenen Aussagen als eine *schwer zu exequierende Sonate* gilt. Als Künstler waren, kurzfristig einspringend, die Sopranistinnen Veronika Kaczmarczyk und Johanna Tzoneva zu erleben. Begleitet wurden sie durch den ebenfalls aus Hamburg stammenden Pianisten Michael Dorner.

Die Kritik des Konzertes der Kreismusikschule Ostholstein zu ihrem 25-jährigen Bestehen war überschrieben *Musikschüler spielten Haydn und Tango*. Aber das Streichorchester der Musikschule spielte am 26. November im romantischen Jagdschlößchen am Ukleisee neben Liszt, Haydn und Sibelius auch als zentrales Werk Webers Quintett B-Dur für Klarinette und Streicher op. 34. Der Solist war der Lehrer der Kreismusikschule Helmut Maxa. Die Leitung des Konzertes hatte Bernhard Busch. Bei einem Jubiläumskonzert ist es durchaus zu verstehen, daß man verschiedene Stücke des auch schon in Finnland gespielten Repertoires vorstellt, und als Zugabe war der Kriminaltango eine Möglichkeit, die bereits in Finnland Anklang gefunden haben dürfte, um sich zu verabschieden.

Am 29. November wurde schließlich doch noch die Frage beantwortet, ob Weber auch den Walzer erfunden hat. Wagners Salonquartett verwöhnte die Zuhörer mit Musik des Biedermeiers aus den Ballsälen, Bürgergärten und Caféhäusern: Walzer, Steirische, Ländler und Polkas von Mozart, Weber, Beethoven, Schubert, Diabelli, Lanner, Strauß (Vater und Sohn) und C. M. Ziehrer. Dazu erläuterte Martin Karl-Wagner sehr humorvoll das Programm. Von ihm stammten auch die Arrangements zu einzelnen Stücken.

Die Pläne für das Jahr 2001 wurden schon zu Beginn des Jahres, wenn auch bei widrigsten Witterungsverhältnissen geschmiedet. Es wird also zwischen dem 17. und dem 24. November 2001 insgesamt fünf Veranstaltungen der Eutiner Bürger und Institutionen geben: Eröffnet wird die Geburtstagswoche mit einem Konzert für Violine, Klavier und Sopran mit Moderation über *Weber und die deutsche Romantik* im Dr. Koppe-Saal auf Wilhelmshöhe. Die Kreis-Musikschule wird ihr Konzert wieder im Jagdschlößchen am Ukleisee veranstalten, die Eutin-GmbH wird am Bußtag spielen, ehe Dr. Fey in seinem Konzert die Frage stellen wird: *Brauchen wir Voß?* – Eutin feiert in diesem Jahr Johann Heinrich Voß und Tischbein. Am 20. November ist im Kreis-Heimatmuseum ein Vortrag über Weber-Porträts zu hören.

Zum 175. Todestag Carl Maria von Webers und zum Rückblick auf 50 Jahre Eutiner Sommerspiele hatte die Weber-Gesellschaft zu Beginn des Jahres versucht, mit der Intendanz der Sommerspiele, gleichsam als Werbung und Erinnerung, ein Konzert, wie es vor 50 Jahren, also im ersten Jahr der Weber-Festspiele in Eutin aufgeführt worden war, zu Beginn der Eutiner Festspiele zu geben. Die finanzielle und künstlerische

Situation ließ das aber ganz aussichtslos erscheinen. Um so erstaunter waren dann doch die Eutiner Veranstalter der Weber-Woche im November und auch die Weber-Gesellschaft, als einen Tag vor Pfingsten zu einer Festveranstaltung anläßlich des 175. Todestages von Carl Maria von Weber in die Schloßkapelle eingeladen wurde. Ein Festvortrag, vierhändige Klaviermusik von Weber, gespielt von Hilary Griffiths und Thomas Hanning – wozu auch schon eine CD angekündigt wurde, ein Orgelkonzert auf der Schloßorgel und ein Empfang waren auf einmal, allerdings in sehr kleinem Kreis, aus dem Boden gestampft worden. Erklärbar ist diese Zweigleisigkeit in Eutin wohl noch immer nicht, zumal die übrigen in Eutin sich für Weber engagierenden Gruppen und Einzelpersonen, die erst im letzten Augenblick eingeladen wurden, ständig bemüht waren, die Eutiner Festspiele – die ja ursprünglich einmal als Weber-Festspiele begonnen hatten – in die jährlichen Bemühungen um Weber-Veranstaltungen in Eutin mit einzubeziehen und zudem die Intendanz der Sommerspiele gerade beginnen will, im Programmheft dieser Weber-Festwoche mitzuwerben; die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. dagegen wirbt ja schon seit Jahren in den Programmen der Sommerspiele und hätte deshalb wenigstens von einer doch überraschenden Aktion gern wenigstens Kenntnis gehabt. Es bleibt hoffentlich bei e i n e m solchen Mißverständnis, zumal der Festvortrag von Frau Dr. Brigitte Schubert-Riese vom NDR mir vorliegt und eine gute Werbung für Carl Maria von Weber gewesen ist.

Wünschen wir also dem *Freischütz* in Eutin gutes Wetter in dieser Saison und freuen wir uns auf die Woche im November.

Ute Schwab

Weber-Ausstellung in Dresden (15. Mai bis 29. Juli 2001)

„Das Elbtal bei Pillnitz ist eine geistige Landschaft ..."
Fotografische Erkundungen zu Carl Maria von Weber im Gedenkjahr 2001 in der Dresden-Galerie des Mercure Hotel Newa in Dresden, St. Petersburger Str. 34
Öffnungszeiten: täglich 10.00 bis 20.00 Uhr, Eintritt frei

Hans Strehlow spürte in Webers schriftlichen Zeugnissen und in der Weber-Literatur Orte in Dresden und dessen Umgebung auf, an denen sich Weber aufgehalten hatte. Ein Teil seiner Fotos zeigt, wo Weber wohnte und arbeitete, in welchen Opernhäusern und Kirchen er musizierte, wohin er mit seinen Besuchern ging, aber auch, was ihn inspirierte. Dadurch ermöglicht Strehlow dem Betrachter, diese Stätten wiederzufinden und regt gleichzeitig an, diese Orte und Wirkungsstätten aufzusuchen.

Einen anderen Gesichtspunkt der Ausstellung könnte man mit dem Ausspruch des Weber-Biographen Hans Schnoor überschreiben: *Das Elbtal bei Pillnitz ist eine geistige Landschaft* ... Strehlows Aufnahmen aus dem Elbtal, dem Kepp- und dem Meixgrund, von Pillnitz und Hosterwitz, vom Borsberg und der nahen Sächsischen Schweiz mit Feldern, Wäldern, Rebhängen in verschiedenen Tagesstimmungen, bei Nebel oder Gewitter, bei Sonnenauf- und -untergängen vermitteln Eindrücke von Landschaften und Stimmungen, die für Webers Musik eine Inspirationsquelle waren. In ästhetisch-qualitätvollen Aufnahmen in gegenwärtiger Sicht und durch die Betonung der charakteristischen Einflüsse von Licht, Farbe und Perspektive ermöglicht Strehlow dem Betrachter Assoziationen zu Webers Musik. Gerade die von Weber so geliebte Landschaft des Elbtals ist trotz aller Veränderung noch heute erlebbar.

Alle Fotos verbindet Strehlow mit Zitaten aus Briefen, Tagebüchern und Werken des Komponisten bzw. aus der Weber-Literatur, die die Orte und deren Besonderheit für die Musik Webers benennen. Sie liefern zugleich einen reizvollen, anregenden Kontrast zwischen dem Wort aus jener Zeit und der gegenwärtigen Fotografie. Durch die Montage einiger alter und neuer Bilder versucht Strehlow, nicht mehr bestehende Stätten ins Bewußtsein zu rufen und in die heutige Stadttopografie einzuordnen.

Hans Strehlow, geboren 1940, qualifizierte sich nach Ausbildung und kurzer Tätigkeit als Grundschullehrer ab 1965 zum Fotografen. 1976 erhielt er an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst sein Diplom und wurde Mitglied im Verband Bildender Künstler der DDR. Seit 1978 ist er freiberuflich tätig und seit 1990 Mitglied im Sächsischen Künstlerbund. In dieser Zeit gestaltete oder beteiligte sich Strehlow an Fotoausstellungen, so in Dresden, Erfurt, Gera und Schwerin. Seine bisher erfolgreichste Ausstellung *Dresdener Plätze* entstand 1995 anläßlich des 50. Jahrestages der Zerstörung Dresdens und wurde vom Dresdner Denkmalschutzamt u. a. in München, Florenz, Salzburg, Columbus, Ostrava, Warschau und Breslau gezeigt.

Weber(s) zu Gast bei Apel

Carl Maria von Weber besuchte das Ermlitzer Herrenhaus der Familie Apel wohl nur ein einziges Mal: am 3. September 1812; über die Verbindung Weber – Apel und über Geschichte und Gegenwart des Ermlitzer Guts berichtete Gerd-Heinrich Apel im letzten Heft der *Weberiana* (S. 134-136). Am 30. Juni 2001 kam es nun zu einer erneuten Begegnung: fünf „Weber-Knechte", soll heißen die Mitarbeiter der beiden Arbeitsstellen der Weber-Gesamtausgabe, assistiert von der Vorsitzenden der Weber-Gesellschaft, wählten das kleine Dorf bei Schkeuditz, zwischen Leipzig und Halle gelegen, als Ziel für einen „Betriebsausflug", und das aus gutem Grund: der Förderverein Kultur-Gut Ermlitz e. V., maßgeblich initiiert von Gerd-Heinrich Apel, hatte zur Präsentation seiner ehrgeizigen Vorhaben eingeladen. Das Projekt „Kultur-Gut Ermlitz" will anknüpfen an die reichen Traditionen des Apelschen Sommersitzes, der unter August Apel – den Weber besuchte – und seinem Sohn Theodor – dem Jugendfreund Richard Wagners – zu einem bürgerlichen „Musenhof" wurde. Kontakte der Familie zu Friedrich Kind, Friedrich Rochlitz, Friedrich de la Motte Fouqué, Felix Mendelssohn Batholdy u. v. a. Künstlern sind nachweisbar – ein wunderbarer Ansatzpunkt, um hier eine Stätte für kulturelle Aktivitäten zu schaffen.

Mindestens ebenso beachtlich wie die Traditionen des Hauses ist der Enthusiasmus des Fördervereins – beim ersten Anblick des Guts hält man die engagierten Planungen kaum für ausführbar: das barocke Herrenhaus ist außen wie innen durch jahrelange Nutzung als Kinderheim entstellt, der Wirtschaftshof in erbärmlichem Zustand, der Park verwildert. Und doch, das Projekt scheint – langfristig gedacht – vielversprechend. Die Innenausstattung des Gutshauses zeigt wunderbare Relikte einstiger Schönheit: ein freundliches, helles Treppenhaus, Rokoko-Stuckdecken und auf Leinwand gemalte Tapeten des späten 18. Jahrhunderts, die an einigen Stellen von den schützenden Zwischenwänden befreit, wenn auch noch nicht restauriert, zu bestaunen waren. Außerdem sind Teile der ehemaligen Einrichtung – Möbel, Instrumente, Bilder, Bücher, Handschriften und Archivalien – in verschiedenen Museen erhalten und harren der Rückübertragung; ein zäher, jahrelanger Kampf. Ein erster „Rückkehrer" war bereits zu bewundern, das großartige Öl-Porträt von Heinrich Friedrich Innozenz Apel, gemalt

von Anton Graff, das Jahrzehnte im Schloß Wernigerode verbracht hatte. Nun verhilft es dem Weißen Saal des Herrenhauses zu neuem Glanz und ermöglicht eine Vorahnung, welch Schatzkästlein das heute nur noch einen Abglanz besserer Tage vermittelnde ehemalige Rittergut in Zukunft wieder zu werden verspricht.

Die ambitionierten Planungen von „Alteigentümer" und Förderverein, hier eine regionale, vielleicht auch überregional ausstrahlende Stätte für Kunst und Kultur zu schaffen, die museale Präsentation, Konzerte, Vorträge u. a. mehr bietet, dürfte – wenn die finanziellen Rahmenbedingungen geschaffen werden – aufgehen. Das „Kultur-Gut" bestand seine „Feuerprobe" glänzend, die vier Vorträge von Kunst- und Musikwissenschaftlern setzten Maßstäbe für künftige Projekte. Irene Roch-Lemmer aus Halle sprach über das Herrenhaus und seine Ausstattung, Gisela Haase aus Dresden über das (ehemalige) Mobiliar des Hauses aus dem 18. Jahrhundert. Nach einer Pause, die zum Imbiß ebenso einlud wie zu „Entdeckungs-Gängen" durch das Haus und den romantischen Park, wiesen Joachim Veit und Egon Voss von der Weber- bzw. Wagner-Gesamtausgabe auf die bereits angedeuteten Kontakte der Familie Apel zu den beiden Komponisten hin. Interessante wie amüsante Unterhaltung auf höchstem Niveau in einer Kulisse, die sowohl Konzentration als auch Entspannung garantiert – auf diesem Weg sollte man weitergehen!

Und noch einmal Hochachtung vor dem Förderverein, insbesondere vor Herrn Apel und der Familie Mackenthun. Bis kurz vor der Veranstaltung hatte man gewerkt: im Park waren zwei die Sichtachsen verstellende Tannen gefällt und eine überwachsene Treppe freigelegt worden, ein Büffet lockte zur Stärkung, im Ort und im Herrenhaus hatte man Beschilderungen angebracht ... Man kann all diesem riesigen Engagement nur aufrichtigen Herzens Erfolg wünschen!

Frank Ziegler

Neuerscheinungen

Marius Gregor Müller, *Untersuchungen zu Carl Maria von Webers frühen Bühnenwerken*, Dissertation Mainz, Gutenberg-Universität 1996

Webers frühe Bühnenwerke haben weniger durch die sich ungünstig darbietende Quellenlage oder die nicht ausgereifte Kompositionstechnik, als vielmehr durch die überragende, alle Aufmerksamkeit auf sich ziehende Bedeutung des *Freischütz* und der Nachfolgewerke in der Forschung bisher wenig Beachtung gefunden. Um diese Forschungslücke zu schließen, werden die frühen Opern *Waldmädchen*, *Peter Schmoll*, *Rübezahl*, *Silvana* und *Abu Hassan*, die in den Jahren 1800 bis 1811 entstanden sind, unter den Gesichtspunkten ihrer Genese, ihrer Struktur und ihrer Nachwirkung eingehend untersucht.

Die frühen Bühnenwerke wurden bislang unterschätzt. Sie erweisen sich als eigenwertige Stücke, in denen Weber seine musikalische Illustrationskunst von szenischen Vorgängen voll entwickelt und es ihm gelingt, die menschliche Psyche differenziert darzustellen. Bereits in seinem Frühwerk erweitert er die kompositorischen Formen und verfeinert er die Instrumentationskunst durch neuartige Instrumentenzusammenstellungen. Weber legt in seinen frühen Opern durch die Vereinigung verschiedener Nationalstile und die Erweiterung der musikalischen Darstellungskunst den Grundstock für seine Spätwerke, in denen er, aus der Quelle der Frühwerke schöpfend, erst seine Kompositionsweise der neuen romantischen Strömung anpaßt.

Exemplare der Dissertation sind vom Verfasser zu beziehen, den Kontakt vermittelt die Geschäftsstelle der Weber-Gesellschaft.

HARTMUT HERBST, *Max Maria von Weber. Ingenieurwissenschaftliches, humanitäres und kulturhistorisches Lebenswerk*, Düsseldorf: VDI Verlag, 2000, ISSN 0082-2361, ISBN 3-18-150048-8

Die Unkenntnis des außergewöhnlichen Lebenswerkes des sächsischen Staatseisenbahndirektors, österreichischen Hofrates und preußischen Ministerialrates Max Maria von Weber veranlaßte selbst die Zeitgenossen dazu, dessen literarische Arbeiten als Hauptvermächtnis zu werten. Die ingenieurwissenschaftliche, humanitäre sowie kultur- und technikhistorische Bedeutung des Sohnes des großen Komponisten Carl Maria von Weber wurde bisher kaum erkannt und geriet dadurch zu Unrecht in Vergessenheit. Max Maria von Weber hinterließ der Nachwelt eine erstaunliche Fülle praxisorientierter Leistungen aus der Anfangszeit des Eisenbahnwesens und der Verkehrssicherheit. Die technische Novelle, das durch ihn zur Meisterschaft gebrachte neue Genre der Literatur, hat bis zur Gegenwart nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt.

Der Autor, Dr. Ing. Hartmut Herbst, studierte in Warnemünde Schiffsmaschinenbetrieb, in Zwickau Maschinenbau und Fabrikplanung, in Dresden Geschichte der Technikwissenschaften und in Bochum Technikgeschichte. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der deutschen Arbeitsschutzausstellung der Bundesanstalt für Arbeitsschutz und Arbeitsmedizin in Dortmund und zugleich Lehrbeauftragter für Kulturgeschichte der Technik an der FH Dortmund. Im Westfälischen und Bochumer Bezirksverein des VDI engagiert er sich als Leiter des Arbeitskreises Technikgeschichte.

CHRISTA ESCHMANN, *Die Schwestern Bardua*, Roman, Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag, 2001, ISBN 3-89812-073-2

Caroline Bardua (1781-1864), Malerin, Musikerin und Vielgereiste, gehörte in Weimar zu dem intellektuell-geselligen Kreis um Goethe, Wieland und Johanna Schopenhauer. Sie war befreundet mit Caspar David Friedrich, malte ihn mehrere Male und wurde nach ihrem Tod gründlich vergessen. Noch in der großen Caspar-David-Friedrich-Retrospektive 1906 schrieb man sein Porträt nicht ihr, sondern dem Künstler zu. In Berlin gehörte sie zu den anerkanntesten Porträtisten und erweckte manchen Neid unter ihren männlichen Kollegen. Bettine von Arnim, die Savignys, Fouqué und Chamisso waren ihre Freunde. Sie malte Paganini, Carl Maria von Weber, Hans Christian Andersen, die Verwandten des Königs und viele andere. Ihr Werk ist heute weit verstreut in Museen, Archiven und Privatbesitz.

Wilhelmine Bardua (1798-1865), ebenfalls hoch begabt, Gesangsschülerin von Carl Friedrich Zelter, gelang es nicht, ihr Talent zu entfalten. Ihr Leben lang schwankte sie zwischen dem Wunsch nach einer ungebundenen Existenz und der Anpassung an bürgerliche Normen.

Stoff genug für einen Roman. Vor dem Hintergrund der turbulenten deutschen Geschichte, angefangen bei den napoleonischen Kriegen bis hin zur Revolution von 1848 entwickelt die Autorin den schwierigen Weg der Emanzipation der beiden Schwestern.

Christa Eschmann wurde in Hildesheim geboren, studierte Musik in Hannover und Bremen und lebt seit 1984 in Celle. Sie ist Dozentin für Querflöte an der Universität Hildesheim.

4. Europäisches Klassik-Festival Ruhr 2001 und der Internationale Carl-Maria-von-Weber-Klarinetten-Wettbewerb.

Anfang des Jahres trat der Förderverein der Philharmonia Hungarica auf Grund einer Anregung von Prof. Wolfgang Meyer (Trio di Clarone) an den Vorstand der Weber-Gesellschaft heran: Das 4. Europäische Klassik-Festival Ruhr sollte unter dem Motto *Zauber der Romantik* stehen und der dabei veranstaltete Wettbewerb den Namen Carl Maria von Webers tragen. Man fragte nun, ob wir mit dem Namen des Wettbewerbs einverstanden sein und zeigte ferner Interesse an einer Zusammenarbeit. Wir (Capelle, Heidlberger) fuhren zu einem ersten Austausch der Ideen im Doppelpack nach Essen und trafen auf einen sehr engagierten Förderverin, der nicht nur das sehr gefährdete (und inzwischen aufgelöste) Orchester, die Philharmonia Hungarica, unterstützt, sondern zusätzlich im Sommer mit großem ehrenamtlichem Engagement (und auf sehr guter finanzieller Basis) ein Festival für die Region organisiert. Ziel des Klassik-Festivals Ruhr ist die Nutzung von Industriebrachen zu Konzertzwecken und die Heranführung von Kindern und Jugendlichen an klassische Musik.

Da das Programm des Festivals verständlicherweise bei unserem Treffen bereits im wesentlichen festgelegt war, konnten wir uns hier inhaltlich nicht mehr einbringen. Wir boten jedoch den Veranstaltern eine Wanderausstellung zu dem Thema *Weber und die Klarinette* an, womit einerseits auf den Wettbewerb hingewiesen, andererseits ein Hauptvertreter der Romantik vorgestellt wird. Diese Ausstellung hat PD Dr. Heidlberger mit StudentInnen des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Würzburg konzipiert und bis zur fertigen Präsentation erarbeitet. Sie ist ab 8. Juli an den wichtigsten Konzertorten des Festivals zu sehen, selbstverständlich auch bei den vier Finalkonzerten vom 29. August bis 1. September 2001. (Wir werden diese Ausstellung auch während des Mitgliedertreffens in Detmold zeigen.)

Ferner vermittelten wir den Veranstaltern die Übernahme der von unserem Mitglied Ernst Rocholl entwickelten Ausstellung zu Weber aus Marktoberdorf. Diese ist seit Festivalbeginn an einem der Hauptveranstaltungsorte, in der Eisenlagerhalle in Marl, zu sehen.

Im Rahmen des Klassik-Festivals Ruhr findet ein Wettbewerb statt, der in diesem Jahr für Klarinette ausgeschrieben ist. Er wendet sich an Studenten der Musikhochschulen im In- und benachbarten Ausland, wobei von jeder Hochschule nur ein Student starten darf. Die erste Runde des Wettbewerbs findet nichtöffentlich in Essen statt. Pflichtstücke sind Webers *Silvana-Variationen* op. 33 und *3 Stücke für Klarinette solo* von Igor Strawinsky. Die besten vier Kandidaten bestreiten dann die Finalrunde und spielen – jeweils begleitet von den Duisburger Philharmonikern – öffentlich Webers 1. Klarinettenkonzert. Nach dem 4. Konzert am 1. September 2001 in Marl wird dann der Preisträger verkündet. In der Jury sind unter anderem Rainer Wehle und Sabine Meyer vom Trio di Clarone. Dem Gewinner winkt ein attraktiver Geldpreis sowie die Einladung zu einem Konzert beim nächsten Klassik-Festival Ruhr.

Wir hoffen, daß durch beide Ausstellungen der Komponist Carl Maria von Weber einem breiten Publikum näher gebracht wird. Über den Verlauf des Klassik-Festivals und vor allem über den Klarinetten-Wettbewerb werden wir im nächten Heft ausführlich berichten.

Irmlind Capelle

Meisterwerk-Kurs zu *Abu-Hassan*, Detmold 15.-21. Oktober 2001

15./16. Oktober:	nichtöffentliche Proben
17. Oktober:	öffentliche Proben mit Klavier
18. Oktober:	10-13 und 19-21 Uhr: öffentliche Proben mit Orchester
	15-17 Uhr: öffentliche Probe mit Klavier
19. Oktober:	9-12 Uhr: öffentliche Dialogprobe
	15-18 Uhr: öffentliche Orchesterprobe
	19 Uhr: Vortrag „Zu Carl Maria von Webers Opernschaffen"
20. Oktober:	10 Uhr: Vortrag „'Gläubigerburleske', 'Deutsches Singspiel' oder 'Türkenoper'? Bemerkungen zum Libretto des *Abu Hassan*"
	11 Uhr: Vortrag „Märchen und Realität – Zur (Be-)Deutung von Webers *Abu Hassan*"
	19.30-21 Uhr: Generalprobe
21. Oktober:	11 Uhr: Konzertante Aufführung

Die Mitgliederversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. findet am 20. Oktober ab 15 Uhr im Brahms-Saal der Hochschule für Musik statt.

Vorankündigung
2. Weber-Festival in Darmstadt (21.-29. September 2002)

Das 1. Carl-Maria-von-Weber-Festival in Darmstadt war im Jahr 1996 Anziehungspunkt für die Weber-Gesellschaft, die im Rahmen dieses Festes ihre 6. Mitgliederversammlung veranstaltete. Wie damals bereits angekündigt, hat der engagierte Gründer und Organisator dieser Veranstaltung, der Pianist Prof. Peter Schmalfuss, für das kommende Jahr eine Fortsetzung geplant, das Programm umfaßt folgende Veranstaltungen:

21.09.2002	Klavierabend
22.09.2002	Romantische Chormusik
26.09.2002	*Abu Hassan*, konzertante Aufführung mit Klavierbegleitung in der Akademie der Tonkunst
27.09.2002	C. M. von Weber: Trio, Lieder, Kompositionen für Klavier zu vier Händen im Schloß
28.09.2002	Vortrag von Dr. Joachim Veit zu *Weber und Darmstadt* im Alten Pädagog
29.09.2002	abschließendes Sinfoniekonzert (u. a. mit Webers *Konzertstück* f-Moll op. 79 und seiner 1. Sinfonie)

Veröffentlichungen zu Carl Maria von Weber

Weberiana Nr. 1-10

Sonderheft Nr. 1 (= Heft Nr. 8): Thema „Friedrich Wilhelm Jähns"

zusätzliche Hefte der Weberiana sind für Mitglieder für 5,- DM zu erwerben, Sonderhefte für 10,- DM

Carl Maria von Weber in Darmstadt. Ausstellung im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt im November 1996. Katalog mit einem einführenden Vortrag über 'Carl Maria von Weber und Darmstadt', hrsg. anläßlich des 70. Geburtstags von Eveline Bartlitz von Joachim Veit und Frank Ziegler, Tutzing: Schneider, 1997.

für Mitglieder beim Verlag direkt zu erwerben zum Sonderpreis von 50,- DM. Oder wenden Sie sich an die Geschäftsstelle

Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen. Dokumentation zur Ausstellung aus Anlaß des 200. Todestages 1998 der Mutter Webers in Marktoberdorf. Zusammengestellt von Ernst Rocholl, Marktoberdorf 1999.

weitere Exemplare sind für Mitglieder in der Stadt Marktoberdorf oder über die Geschäftsstelle für 18,- DM zu erwerben

Neue, im Rahmen der Gesamtausgabe erarbeitete und herausgegebene Veröffentlichungen

Weber-Studien, Bd. 6:

Gerhard Jaiser, *Carl Maria von Weber als Musikschriftsteller. Mit einer in Zusammenarbeit mit der Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente „Tonkünstlers Leben"*, Mainz: Schott, 2001.

Weber, Sämtliche Werke Bd. III, 9

Preciosa. Musik zum Schauspiel in 4 Aufzügen von Pius Alexander Wolff
hrsg. v. Frank Ziegler. Redaktion: Joachim Veit
Mainz: Schott, 2000.

Neue praktische Ausgaben:

Concertino für Klarinette und Orchester. Klavierauszug. Historisch-kritische Edition nach dem Erstdruck, neu hrsg. von Frank Heidlberger, Mainz: Schott, 2000 (KLB 48).

Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello B-Dur op. 34. Historisch-kritische Edition, neu hrsg. von Gerhard Allroggen und Joachim Veit, Mainz: Schott, 2000 (ED 9186).

Trio für Klavier, Flöte und Violoncello g-moll Opus 63, Urtext, hrsg. von Henrik Wiese, München: G. Henle, 2000 (Nr. 687).

Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e.V.

Am 3. April 1991 wurde in der damaligen Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin, Unter den Linden, die Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft gegründet, die sich die Förderung einer Gesamtausgabe der Kompositionen, Briefe, Schriften und Tagebücher Webers sowie die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Schaffen zum Ziel gesetzt hat. Darüber hinaus sieht es die Gesellschaft als ihre Aufgabe an, die musikalische Öffentlichkeit zu einer stärkeren Berücksichtigung der Werke Webers im Konzert- und Opernrepertoire anzuregen.

Die Gründung der Gesellschaft erfolgte in unmittelbarem Zusammenhang mit den wiederbelebten Plänen zu einer Weber-Gesamtausgabe, die – nach vielen Bemühungen in den Jahrzehnten zuvor – erst durch die vielfältigen Anregungen und Initiativen während der Jubiläumsfeierlichkeiten zu Webers 200. Geburtstag im Jahre 1986 konkrete Gestalt annahmen.

Für wissenschaftliche Arbeiten und Publikationen (die *Weberiana* erscheinen in der Regel einmal jährlich, die *Weber-Studien* in loser Folge) zeichnet ein Beirat verantwortlich, dem u. a. der Herausgeber der Gesamtausgabe angehört.

Zur Verwaltung der Mittel, die für die Durchführung der Arbeiten an der Gesamtausgabe bewilligt oder durch Spenden eingeworben werden, konstituierte sich am 1. Dezember 1992 in Detmold die Gesellschaft zur Förderung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe e.V., die nur aus wenigen Mitgliedern besteht, zu denen ex officio auch die oder der Vorsitzende der Internationalen Weber-Gesellschaft gehört.

Die Mitgliederversammlungen der Weber-Gesellschaft finden jährlich an wechselnden Orten statt. Mitglieder können natürliche und juristische Personen, wissenschaftliche und künstlerische Institutionen, Firmen, Verbände oder Körperschaften durch schriftliche Willenserklärung werden. Der Jahresbeitrag für Einzelmitglieder beträgt z. Zt. 30,- € ermäßigt für Studenten und Arbeitslose 15,- €) und für institutionelle Mitglieder mindestens 50,- €.

Die Gesellschaft ist als kulturell und wissenschaftlich gemeinnützig anerkannt und zum Ausstellen von Spendenbescheinigungen berechtigt.

Ehrenpräsident: Hans-Jürgen Carl-Maria Freiherr von Weber, Hamburg

Vorstand:	Dr. Irmlind Capelle, Detmold	Vorsitzende
	Prof. Dr. Frank Heidlberger, Denton/USA	stellv. Vorsitzender
	Eveline Bartlitz, Berlin	Schriftführerin
	Alfred Haack, Hamburg	Schatzmeister

Beirat:
Prof. Dr. Gerhard Allroggen, Detmold
Dr. Bernhard R. Appel, Düsseldorf
Prof. Dr. Ludwig Finscher, Wolfenbüttel
Dr. Joachim Veit, Detmold
Prof. Dr. John Warrack, Rievaulx/GB

Bankverbindung: Postgiroamt Hamburg (BLZ 200 100 20), Konto-Nr. 35058-201
Spendenkonto: Commerzbank Hamburg (BLZ 200 400 00), Konto-Nr. 333 331 700

Gerhard Jaiser

Carl Maria von Weber als Schriftsteller

Mit einer in Zusammenarbeit mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe erarbeiteten quellenkritischen Neuausgabe der Romanfragmente „Tonkünstlers Leben"

Weber-Studien Band 6

257 Seiten mit Bibliographie und Register – gebunden
ISBN 3-7957-0382-4 (ED 9296)

DM 88,99 / € 45,50
Reihen-Subskriptionspreis
DM 71,39 / € 36,50

Webers umfangreiches schriftstellerisches Werk spiegelt nicht nur die ästhetischen Positionen des Komponisten im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen wider. Vielmehr stehen seine Schriften (darunter Kritiken, Skizzen und ein Romanfragment) in einer komplexen formalen und inhaltlichen Beziehung zu den musikalischen Werken und sind somit für das Verständnis der Künstlerpersönlichkeit Weber unverzichtbar. Die Arbeit behandelt alle Bereiche seiner schriftstellerischen Arbeit; auch Briefe und Tagebücher, die zahlreiche Verbindungen zu den Schriften aufweisen, werden einbezogen. Im Mittelpunkt stehen die Fragmente zum Roman „Tonkünstlers Leben", die als künstlerisches Manifest interpretiert werden können und im Anhang erstmals in einer verlässlichen Ausgabe weiteren Forschungen zur Verfügung gestellt werden. Eine Untersuchung der Opern, Lieder und programmatischen Instrumentalwerke aus literaturwissenschaftlicher Sicht rundet den Blick auf den „Universalkünstler" Weber ab.

Carl Maria von Weber

Musik zu Preciosa

von Pius Alexander Wolf (JV 279)
Herausgegeben von Frank Ziegler

Carl Maria von Weber –
Sämtliche Werke
Serie III: Bühnenwerke
und Vertonungen dramatischer Werke
Band 9

379 Seiten – gebunden
ISMN M-001-12623-6 (WGA 1039-10)

Einzelverkaufspreis
DM 520,25 / € 266,–
Reihen-Subskriptionspreis
DM 490,91 / € 251,–
Gesamt-Subskriptionspreis
DM 442,02 / € 226,–

Carl Maria von Webers Musik zu Preciosa kann in zweierlei Hinsicht als Ausnahmewerk bezeichnet werden – einerseits hebt sie sich hinsichtlich Umfang und Qualität deutlich von der sonstigen Musikproduktion Webers für Sprechtheater ab, andererseits kommt ihr sowohl kompositions- als auch rezeptionsgeschichtlich ein besonderer Rang innerhalb der Schauspielmusik-Tradition des 19. Jh. zu.

Im Laufe ihrer Aufführungsgeschichte hat sich Webers Preciosa-Musik mehr und mehr von dem stark dem Zeitgeschmack verpflichteten Schauspiel Wolffs entfremdet. Dennoch wird in der vorliegenden Edition die Partitur der Weberschen Schauspielmusik erstmals gemeinsam mit dem kompletten Dramentext von Wolff vorgelegt. Dabei erscheinen die musikalischen Nummern in den szenischen Zusammenhang eingeordnet, wodurch die Musik direkt in ihrem funktionalen Kontext und ihren thematischen Bezügen zum Bühnengeschehen zu erschließen ist.

Die Ausgabe gibt Text und Musik in der durch die autorisierten Quellen überlieferten Fassung wieder. Im ausführlichen Kritischen Bericht werden u.a. erstmals hinsichtlich der Werkgenese des Wolffschen Dramas die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Fassungen des Werkes genauer beleuchtet. Erläuterungen zu zeitgenössischen Aufführungen, zur Quellenlage sowie Anmerkungen zur posthumen Rezeptionsgeschichte runden die Edition ab.

SCHOTT
www.schott-music.com